

Cartea pe care o Țineți în mână este rodul unei încercări de panoramare a tuturor muzicilor populare și savante, orale și scrise, create sau colportate pe teritoriul României în cursul veacului XX. Ea este precumpănitor formativă, și nu in-formativă, adică: interpretează și reconstelează fapte cunoscute, fără a scoate neapărat la lumină fapte neștiute. Drept urmare, metodologia și perspectiva sa integratoare sunt mai importante decât cantitatea și chiar perfecta acuratețe a informațiilor despre muzică pe care le include. Cele două determină reordonări destul de șocante ale evenimentelor muzicale, ale operelor și ale creatorilor lor. De pildă difuzorul din centrul satului, de pe străzi și din parcuri, care în anși 50 curge non-stop transmițând alternativ discursuri politice, muzică populară, muzică ușoară moralizatoare și coruri patriotice rusești și românești, construind prin înserierea acestora o țesătură sonoră puternic impregnată ideologic, este tratat mai atent decât, să spunem, întâia audiție a Simfoniei de cameră a lui Enescu. Sau: rațiunile atașamentului compozitorilor savanți față de modernismul radical vest-european sunt observate cu mai multă atenție decât operele modernist-radical propriu zise.

Îmi pare că cititorul nu trebuie să se grăbească să cumpere volumul înainte de a ști ceea ce nu va găsi în el:

- Nu va găsi un inventar al operelor concrete, academice sau orale, produse de cultura muzicală românească (reamintesc că studiul nu are în vedere doar creațiile autohtone);
- Nu va afla numele tuturor slujitorilor de seamă ai artei muzicale din România (numele fiind menționate doar atunci când se leagă strâns de transformări semnificative și durabile impuse peisajului muzical global);
- Nu va descoperi, probabil, chiar toate felurile de muzici existente în cursul întregului interval examinat (exhaustivitatea fiind o aspirație, și nicidecum o împlinire a demersului);
- În fine, nu va regăsi, reflectat în dimensiunile spațiilor tipografice, un raport de forțe familiar și odihnitor: acela care pune într-un avantaj categoric muzica savantă față de celelalte muzici. Intenția mea a fost aceea de a calibra prezentările muzicilor în funcție de ponderea cantitativă relativă a fiecăreia din ele în peisajul românesc, și nu de valoarea artistică pe care o au, sau mai degrabă care le este atribuită de elite.

S-ar putea să surprindă faptul că în carte am stabilit cu vizibilă obstinație conexiuni între majoritatea muzicilor și evenimentelor legate de muzică și ideologiile dominante ale timpului. Să fi exagerat? Mă îndoiesc: literatura muzicologică românească nu abundă în abordări care pun în relație structurile socio-politice cu structurile muzicale care le reflectă simbolic; poate că e timpul ca cineva să facă un pas în această direcție. Să fi exagerat, deci ? Mă îndoiesc și din alt motiv: procesul comunismului la scară națională e de mult blocat, iar acei dintre noi pe care situația nu îi satisface sunt liberi să încerce să-l întreprindă, ca și mine, în propriul lor domeniu de activitate.

Speranța Rădulescu



**Peisaje muzicale în România
secolului XX**

Editura Muzicală

SPERANȚA RĂDULESCU

**Peisaje muzicale
în România secolului XX**

**Editura Muzicală
București, 2002**

**Lucrare apărută cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII ȘI AL
CULTELOR**

Speranța Rădulescu

**Peisaje muzicale în România
secolului XX**

**Descrierea Cip a Bibliotecii Naționale a
României**

RĂDULESCU, SPERANȚA

**Peisaje muzicale în România sec.
XX/ Speranța Rădulescu. – București :
Editura muzicală, 2002.**

194 p.; 17X24 cm.

Bibliogr.

ISBN 973-42-0297-9

78 (498)

**Toate drepturile rezervate
© 2002, Editura Muzicală – București
Calea Victoriei 141, sector 1
Tel./Fax (021). 312.98.67**

Desenul copertii: HORIA BERNEA

Coperta: Cosmin Ganea

Tehnoredactare computerizată: Costin Aslam

Îi mulțumesc Clemansei Liliana Firca pentru seriozitatea, disponibilitatea și răbdarea pe care le-a investit în lectura paginilor de mai sus, pentru relevanța observațiilor critice și pentru adaosurile și reformulările de finețe pe care mi le-a sugerat. Secțiunile consacrate muzicii academice și muzicologiei i se datorează, la drept vorbind, în tot ceea ce au ele mai bun. Îi mulțumesc Clemansei Firca mai ales pentru că există și pentru că practică meseria de muzicolog cu o acuratețe, probitate, inteligență și responsabilitate pe care le pot lua și azi – întocmai ca în anii debuturilor mele profesionale – drept model.

Se cuvine să mulțumesc de asemeni și altor muzicologi, care au avut generozitatea să parcurgă cu atenție textul de față și să-mi îndrepte condeiul ori de câte ori acesta o apucase pe căi nesigure: Daniela Caraman-Fotea, Gheorghe Firca, Costin Moisil, Valentina Sandu-Dediu, Victor A. Stoichiță și Nicolae Teodoreanu. Sper ca ei să aibă destulă încredere în mine încât să-mi permită cândva să le întorc gestul, cu aceleași bune sentimente.

ISBN 973-42-0297-9

Partea I: 1900-1944

Punere în pagină

Intențiile și modalitățile abordării

Secolul XX s-a încheiat de curând, punând capăt unui mileniu. De-a lungul său, spațiul românesc a etalat o varietate de peisaje muzicale pe care voi încerca să le asamblez aici într-o imagine panoramică. Imaginea va incorpora și muzicile îndeobște neglijate, socotite fiind “minore” (cazul muzicii țărănești), facile (cazul romanțelor, al muzicii de restaurant, al muzicii ușoare), fără valoare artistică sau chiar distructive pentru cultura românească (cazul muzicilor de mahala și a celor de metisaj pan-balcanic); mai mult chiar, ea le va pune în lumină cu claritate, nu neapărat pentru că reprezintă muzicile democratice “majorități”, ci mai ales pentru că au fost minimalizate în prezentările generale de anvergură de până acum.

Deși va acorda preferință muzicilor constituite pe teritoriul României, imaginea nu va omite nici muzicile populare și savante de alte proveniențe (europene, balcanice, americane, latino-americane). Atât unele cât și celelalte vor fi examinate din perspectiva relațiilor care le întretes, a funcțiilor sociale pe care le împlinesc, a semnificațiilor simbolice cu care sunt investite. Alăturarea într-o singură imagine a muzicilor înalte și a celor “vulgare” va stârni fără îndoială unele reacții de indignare pe care le înțeleg perfect. Cu două decenii în urmă, m-aș fi numărat eu însămi printre cei lezați de ofensatoarea proximitate. Dar timpurile trec și oamenii se schimbă, în chipuri și ritmuri diferite. Mi se pare firesc ca opiniile mele de azi să fie diferite de cele de ieri; și, de vreme ce ele decurg din modul de abordare specific etnomuzicologiei contemporane pe care m-am străduit să mi-l însușesc – amendându-l totuși ori de câte ori mi s-a părut nemulțumitor –, le voi rosti chiar cu riscul de fi rău înțelese sau dezaprobat.

Încercarea mea mă va obliga să răspund concret, practic, la câteva din chestiunile care îi frământă azi pe istoricii și etnologii de pretutindeni: La ce distanță temporală e convenabil să mă situez, ca *subiect-cercetător*, în raport cu *obiectul* cercetării mele – muzicile

secolului? Cum să-mi transform *obiectul* în *discurs*, fără a-i denatura excesiv substanța? Ce criterii să folosesc în judecarea faptelor care îl alcătuiesc? În ce măsură trebuie să-mi reprim propriile judecăți de valoare?

Am decis să mă așez alternativ în prezentul muzicilor cercetate și respectiv în prezentul discursului care se referă la ele (adică al celui de față), cu alte cuvinte să pendulez între cele două repere temporale. Fapt care mă va determina să prezint fenomenele muzicale, atunci când îmi va fi cu putință, mai întâi din punctul de vedere al ideologiei și al criteriilor perioadei în care au avut loc, iar apoi dintr-un unghi strict contemporan. Voi încerca să reduc la minimum formularea directă sau implicită a opiniilor personale – deși realizez că nu este întotdeauna posibil și, la urma urmelor, poate nici nu e neapărat recomandabil. Dacă voi reuși sau nu tot ceea ce mi-am propus, rămâne de văzut.

Ca să-l pot cuprinde și totodată să-i pot revela punctele de distorsiune majoră, voi diviza secolul în trei segmente: începutul (deceniile 1-4), mijlocul (deceniile 5-9) și finalul (perioada care urmează evenimentelor din decembrie 1989). Fiecare segment este marcat de un eveniment politic cu importante implicații în plan muzical: unirea teritoriilor de limbă română într-un stat național (cu pregătirea și consecințele ei) și respectiv instaurarea regimului politic comunist și efortul de abolire a acestuia din urmă. În mod normal ar trebui să schițez prin urmare nu unul, ci trei “peisaje muzicale” distincte, pe care să le reunesc în final într-un peisaj muzical global. Dar mă voi mulțumi să le examinez și să le pun în conexiune pe primele două, care acoperă de altfel nouă decenii: de ultimul mă separă doar câțiva ani, motiv pentru care nu risc să-l privesc printr-o prismă înșelătoare.

Avataruri istorice și culturale anterioare secolului XX

De vreun secol, românii afirmă cu toate prilejurile că țara lor – și prin urmare cultura țării lor – “se situează la confluența dintre Occident și Orient”. Acest clișeu de gândire și expresie, care încifrează mândria lor de a fi în același timp moștenitorii raționalismului vest-european și ai rafinamentului răsăritean, a devenit cam stânjenitor de când a ieșit la iveală faptul că popoarele vecine îl emit la fel de des și cu aceeași sinceră convingere. Totuși el exprimă o realitate de netăgăduit, care s-a modelat și și-a precizat contururile de-a lungul multor veacuri.

Începând din secolul XVI – pentru a nu mă complica evocând un trecut mai îndepărtat, dar în egală măsură semnificativ – principatele ce compun România actuală au destine diferite, situându-se în raza de influență a unor culturi deosebite. După o lungă perioadă de rezistență, Valahia și Moldova cedează în fața Sublimei Porți, acceptându-i suzeranitatea, dar evitând o umilitoare ștergere de pe harta politică a timpului; între a doua jumătate a secolului XVIII și prima jumătate a secolului XIX, ele sunt conduse chiar de principii greci din Fanarul constantinopolitan. În același interval, Transilvania, Banatul și Bucovina sunt pe rând autonome (dar nu și suverane), supuse dominației politice a Regatului Ungar și incorporate în Imperiul Austriac sau Austro-Ungar. În secolul XIX și debutul următorului are loc, în etape, procesul de contopire a tuturor principatelor și regiunilor cu populație majoritar românească într-un stat național. Procesul este dublat de orientarea generală a României spre Occident – privit atunci ca adevăratul, singurul spațiu civilizat al lumii –, orientare care pecetluiește viața tuturor cetățenilor săi, inclusiv a “marginalilor”. Culturile franceză, austriacă și germană se instituie în modele exemplare, cu semnificativă forță de penetrație. Ele sunt adaptate și adoptate denivelat, după puteri, de o provincie românească sau alta, de o categorie socială sau alta. Limba, un rezonator cultural din cele mai sensibile, se îmbogățește cu numeroase împrumuturi vestice. Cu titlul de anecdote sugestive: răposata mea bunică, “mahalagioaică” dintr-o mărunță urbe valahă (cuvântul dintre ghilimele nu avea atunci conotațiile periorative de

acum), își presăra conversația cu galicisme care făceau carieră în vremea tinereții ei: "Madam Cutare 's-a buliberțat' (s'est bouleversée) din pricina rochiei ei 'sablou' (sable) cu cusătură 'borabor' (bord à bord)"... etc.; spre deosebire de propria ei bunică trăită într-un mediu similar care, la zile mari, purta încă șalvari, savura cafea turcească, rostea fraze caragialești și se topea după muzica pan-orientală a lăutarilor de cartier. Într-un sat maramureșean, țărani denumesc și azi ceasul "cheleretă" – pesemne un cuvânt strâmb deprins de la un neguțator franțuz rătăcit la ei nu se mai știe când și cu ce pricini (*quelle heure est-il?*). Ca să nu mai pomenesc de cuvintele cu etimon saxon din limbajul obișnuit al transilvănenilor de orice extracție.

Exemplele de mai sus nu sunt simple derapaje în derizoriu, ci tentative de a vă familiariza cu lumile simple pe care le voi evoca de aici înainte în repetate rânduri. Dar n-am uitat că scopul meu principal este, *hic et nunc*, acela de a identifica muzicile existente pe teritoriul românesc în acest ultim secol și de a le include într-un tablou-releveu reflectând, în măsura posibilului, atât raporturile reciproce cât și determinările lor sociale.

Linia ordonatoare a acestui releveu va fi axa **tradiție orală vs tradiție scrisă** (sau **literată, savantă, academică**). O linie care nu este singura imaginabilă, poate nu e cea mai bună, are chiar inconveniente care mă vor pune curând în dificultate. Mărturisesc că am decis să o iau drept ghid pentru că îmi dă șansa de a pune clar în lumină muzicile țărănești. Rațiunile opțiunii mele precum și valorizarea subiectivă implicită pe care ea se sprijină ar putea fi îndelung comentate. Pentru moment vă sugerez însă să o acceptați și să admiteți împreună cu mine că la cele două vârfuri ale axei **tradiție orală vs tradiție scrisă** se situează muzicile țărănești, până nu de mult exclusiv orale, și respectiv muzica înaltă occidentală, literată prin excelență. Celelalte se distribuie relativ dezordonat, la distanțe variabile între ele și față de cele două puncte extreme.

Peisaj de început de secol: Tradiționalism, modernitate, identități locale, identitate națională

Muzicile țărănești

Muzicile românilor

Muzicile țăranilor sunt, în epocă, prevalente cantitativ: ele sunt muzicile clasei sociale care reprezintă mai mult de 80% din populația României. Deși diferențiate după regiunile de origine și categoriile socio-profesionale, de vârstă, de sex, maritale etc. ale celor care le creează și le colportează, muzicile țărănești au o amprentă etnică în genere (dar nu în toate cazurile) neechivocă, revelează o consistentă omogenitate stilistică și stabilitate temporală și au un regim funcțional circumscris cu anumită rigoare – proprietăți care le particularizează în raport cu celelalte categorii de muzici.

Desigur, muzicile românilor – înainte de primul război mondial aproximativ 90% din locuitorii țării¹ (procent care va scădea sensibil, până la 71%, după întregirea din 1918) – sunt cele mai numeroase și variate. Ele se compun prin suprapunerea și/sau interferența unor straturi stilistice și de repertoriu cu vechimi diferite – ceea ce este firesc în cazul oricăror culturi bazate pe oralitate. Fiecare categorie muzicală tradițională se situează în alt punct al neconținutei sale devenirii. Unele sunt într-un proces de rigidizare formală și/sau retragere din circulație, proces început probabil cu multă vreme în urmă: este cazul doinei, al colindului, al cântecului bătrânesc, al unora din cântecele rituale calendaristice sau familiale. Altele tocmai se primenesc energic: e cazul colindei din Transilvania, care tinde să se apropie de cântecul de Crăciun central-european, și al cântecului liric de pretutindeni, care se

¹ Cu o singură excepție (vezi nota 18), datele statistice incluse în această secțiune a studiului sunt preluate din volumul lui Sorin Alexandrescu "Paradoxul român" (Alexandrescu, 1998, p. 76 și în continuare).

regularizează ritmic, se epurează de ornamente și se lasă atras cu încetul (dar niciodată pe deplin) către sfera tonalității. Altele nu și-au atins încă plenitudinea: cazul danțului din Oaș, al jocurilor de învârtit din Maramureș și al cântecelor de dragoste vocal-instrumentale din Muntenia, care dezvoltă gradat forme improvizatorice tot mai libere, complexe și imaginative, care par a-și atinge abia astăzi apogeul². (Cele din urmă se maturează în paralel cu ascensiunea profesionalismului muzical popular – fenomenul cel mai percutant pe care îl revelează creația țărănească de tradiție orală în cursul secolului XX, la care mă voi referi adeseori în acest volum.) În fine, altele – câteodată chiar aceleași – se impun în circulație în detrimentul genurilor în curs de lentă extincție precum doina, cântecul epic și unele melodii rituale nuptiale: este cazul cântecului liric, al cântecului de joc și al cântecului de stea. Se conturează, după cum lasă să se observe toate colecțiile de melodii populare ale vremii, un stil melodic denumit mai târziu “modern”³, deja pe punctul de a deveni dominant în Muntenia și Moldova. Prefacerile, denivelate cantitativ și calitativ de la o regiune la alta, de la un gen la altul iar uneori chiar de la sat la sat și de la om la om, acționează în paralel cu modernizarea relativă a vieții țărănești, modernizare ea însăși reticentă, pulsatorie și inegală. În epocă, se consideră că muzicile sunt antrenate într-o regresie rapidă și ineluctabilă: de unde obsesia cercetării lor grabnice, care să le surprindă înainte de iminenta irosire⁴. (Un etnomuzicolog contemporan ar prefera să spună că

² În cazul danțurilor oșenești, acest fapt poate fi pus în evidență prin compararea notațiilor de melodii provenind din culegerile cele mai recente (cele incluse în volumul *À tue tete*, Paris, 2002, autori Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob și Speranța Rădulescu) cu transcrierile din volumele lui Béla Bartók (*Béla Bartók, Rumanian Folk Music. I. Instrumental Music*, La Haye, B. Suchoff (ed.), 1967).

³ Referitor la stilul modern, vezi Paula Carp, *Câteva cântece de ieri și de azi din comuna Bătrâni*; în “Revista de folclor”, 2/1957, nr.1-2; și Alexandru Amzulescu, Paula Carp, *Cântece și jocuri din Muscel*, București, Ed. Muzicală, 1964.

⁴ Ideea iremediabilei irosiri – exprimată cu un anume patos de romanticii secolului anterior – face carieră în anumite țări (inclusiv în România) până spre mijlocul secolului XX, uneori chiar până mai târziu.

muzicile sunt într-o firească schimbare, al cărei ritm este într-adevăr mai alert decât în trecut, dar în perfect acord cu ritmul general trepidant al întregii vieți sociale; și că această schimbare le-ar putea eventual metamorfoza în muzici cu identități diferite.) Unele provincii, regiuni și localități rămân încă ceva mai solid ancorate într-o tradiție precumpănitor arhaică (Bucovina, Oașul, Țara Crișurilor, Hunedoara); altele dau semne clare de înnoire stilistică și de repertoriu și de abandonare a fondului muzical vechi (spre exemplu Muntenia și în anumite privințe chiar Maramureșul); în sfârșit, altele încep să alăture și/sau să amestece fără prejudecăți producții și stiluri noi și vechi, compunând peisaje muzicale compozite (Oltenia este un caz tipic, dar ea își va etala plenar vocația eclectică abia peste câteva decenii, adică în perioada următoare).

Oricum ar fi, în colecțiile de muzică transilvăneană și bucovineană ale lui Bartók și Friedwagner – Voevitca⁵ – cele mai bogate din debutul veacului – figurează multe melodii urbane sau “semiculte”, aparent mai numeroase în nordul Moldovei și în Transilvania decât aiurea. În Drăguș, satul făgărășean studiat de Constantin Brăiloiu în anii 30, alături de piesele de sorginte locală circulă române, cuplete de revistă și cântece din alte arii culturale românești, create sau colportate de ciobani în transumanță, vânzători ambulanți, femei-servitoare, cătane, muzicanți și învățători⁶. Intelectualii români – inclusiv muzicienii – sunt pe atunci convinși că doina este un gen muzical liric românesc prin excelență. După unele ezitări, Bartók constată că “hora” sau “cântecul lung” – adică doina din Transilvania septentrională – e o

⁵ Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)* (Bartók, 1913); *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Bartók, 1923); *Melodien der Rumänischen Colinde* (Bartók, 1935); și Matthias Friedwagner, *Volksmusik der Rumänen aus der Bukowina, Band I: Liebeslieder* (Würzburg, 1940). (Pentru acest din urmă volum, notațiile melodiilor și versurilor populare au fost realizate de învățătorul Alexandru Voevitca.)

⁶ Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)* (Brăiloiu, 1960).

categorie muzicală răspândită din nordul Africii până în Balcani, trecând prin Orientul Apropiat⁷. Totuși, în anumite cercuri, credința orgolioasă în unicitatea absolută a doinei – justificată de altfel de faptul că, pe teritoriul românesc, caracteristicile sale sunt într-adevăr inconfundabile – rămâne azi la fel de neclintită ca și atunci.

Trăsăturile de ordin foarte general ale muzicii țărănești – cele care rezistă de altfel peste secole, motiv pentru care nu vor mai fi reiterate în capitolul următor – sunt: diversitatea regională/locală, funcționalitatea dar și aptitudinea de refuncționalizare a genurilor sale, variabilitatea, convertibilitatea reciprocă a sistemelor și structurilor sale ritmice, a genurilor, a vocalului și instrumentalului⁸. Un exemplu care pune în relief aceste trăsături, dar totodată și corelarea lor inextricabilă: un cântec ritual care riscă să dispară atunci când ceremonialul de care este legat se stinge se salvează prin adoptarea altor funcții și prin metamorfozare ritmico-melodică prefăcându-se în cântec ocazional (adică – mă tem că e

⁷ La început, Bartók crede că *horea* (pe care o numește în mod eronat *hora*, probabil la sugestia colaboratorilor săi români – greșeală pe care o face la început chiar și românul Constantin Brăiloiu) – provine din *dumy*-ul ucrainean (vezi *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, op. cit.). După audițiile și discuțiile purtate la București cu Brăiloiu (1934), dar și după cercetările etnomuzicale întreprinse de el însuși la turcii din Anatolia și la arabii din golful Biskra (Africa de nord), Bartók își schimbă opinia. El începe să creadă – sub influența teoriei difuzioniste la modă în epocă – că doina / *hora* / *cântecul lung*, de origine perso-arabă, s-a diseminat în timp într-o arie geo-culturală largă, incluzând și întreg teritoriul locuit de români. Brăiloiu, mai prudent, se abține de la supoziții privitoare la origine; el numește însă doina *langen Gesang* sau *doina roumaine* sau *long song*. Mai târziu Tiberiu Alexandru constată că acest *cântec lung* ființează într-un spațiu încă mai amplu, delimitat aproximativ de Tibet, Ucraina și Africa septentrională (T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958, p. 72). În fine, astăzi se poate spune că melodia în ritm liber coagulată în structuri arhitectonice suple/elastice există sau are șanse de a fi descoperită și în arii culturale care nu au nici o contingentă cu Orientul Mijlociu.

⁸ Aceste trăsături au fost enunțate în broșura acompaniatoare a discurilor **Roumanie: musique de villages. Olténie - Moldavie - Transylvanie**, coffret de 3 disques compacts accompagnés d'une brochure, enregistrements réalisés de 1933 à 1943 par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs, Laurent Aubert (ed.), V.D.E. Gallo, Genève, 1988 (autorii textului: Speranța Rădulescu, Laurent Aubert).

necesar să precizez! – în cântec **nelegat de un ritual sau de o ocazie precisă**). Mă feresc totuși să atribui acestor trăsături calitatea de “specific românesc”: în alte proporții și îmbinări, ele se manifestă în aproape orice cultură muzicală țărănească europeană și balcanică, ba chiar în aproape orice muzică de tradiție orală. Considerate izolat, particularitățile stilistice de detaliu ale muzicii românești – timbrurile, modurile, sistemele și structurile ritmice, formele arhitectonice etc. distincte – permit și ele adeseori multiple interpretări ale originii. Spre exemplu: pentatonicul anhemitonic nu e strict românesc, ci – așa cum demonstrează Brăiloiu mai târziu – are o răspândire universală neîndoieabilă (Brăiloiu, 1973); modul minor sau ambiguu cu sextă mare și treapta a VII-a mobilă este reperabil nu doar în muzica românilor, ci în muzicile din întreg arealul balcanic, ba chiar și din alte regiuni ale lumii; schema metrică octosilabică a versului cântat este una dintre cele mai comune de pe mapamond etc., etc.. Poate că cuantificarea lor – utopică de altfel – ar fi lămuritoare: din totalul melodiilor românești (?), n% sunt pentatonice, n% modale și n% tonale – proporție care, eventual, ar putea fi considerată identificatorie, particularizantă. Sau: din totalul melodiilor în circulație (?), n% sunt giusto, n% rubato, n% aksak ș.a.m.d. În acea vreme, specificul ca rezultat combinatorie a unor date înregistrate la nivelul tuturor parametrilor relevanți nu pare să intre în discuție. Dar poate că muzicologii occidentali actuali au dreptate atunci când afirmă că demersul teoretic de identificare a unui “specific național” – care preocupă în epocă întreaga lume intelectuală și artistică a Europei centrale și răsăritene – nu este neapărat productiv, dovadă faptul că el nu trece nicăieri de faza reperării și inventarierii unor diferențe stilistice punctuale. Nu este însă mai puțin adevărat că, din perspectiva muzicienilor autohtoni, demersul conduce la clarificări utile, de care beneficiază teoreticienii și practicienii deopotrivă. Formulată cam în aceiași termeni, problema “specificului” subzistă la noi până azi. În vestul continentului, ea se transformă însă treptat, prin subtile dar semnificative deplasări de accent, în problema “identității culturale” (a unui popor, grup etnic minoritar sau majoritar, categorii socio-profesionale etc.).

În secolul al XX-lea, muzicile⁹ țărănești traversează o încercare dură și bogată în consecințe: profesionalizarea treptată. O bună parte a muzicilor este încredințată spre execuție unor oameni care, de aici înainte, își vor câștiga parțial sau integral existența din practicarea muzicii: *lăutarii*, care se asociază în *tarafuri*. *Tarafurile* – grupuri instrumentale sau (în cazul Munteniei, Olteniei și Moldovei) vocal-instrumentale cu geometrie variabilă care produc muzică la cerere și contra unei răsplate – existau de câteva secole la curțile princiare și boierești și erau închiriate ocazional hanurilor, târgurilor și bălciurilor. (Denumirea de *taraf* este răspândită în Muntenia și Moldova; mai târziu, folcloriștii convin să o folosească pentru toate ansamblurile profesioniste din România, indiferent de apelativul lor local: *ceată*, *bandă*, *muzică* sau – mai târziu – *orchestră*.) Pentru prilejuri deosebite, țărani înstăriți recurg la tarafuri încă de pe la jumătatea veacului XIX. Tarafurile se implantează însă acum temeinic la țară, din mai multe motive. Primul e acela că foștii robi-muzicieni de etnie țigănească, ce locuiesc de la dezrobire încoace în periferiile orașelor dar și în marginile localităților rurale¹⁰, își oferă serviciile consătenilor lor, în speranța de a-și deschide astfel o nouă piață a muncii în

⁹ De fapt, în acest început de secol, cuvântul “muzică” este încă quasi-absent din limbajul românilor de rând; sau, mai degrabă, el pătrunde în limba populară vorbită abia prin secolul XX, sub influența culturii urbane. Nimic neobișnuit de altfel: majoritatea culturilor de tradiție orală nu dispun de un echivalent *exact* al cuvântului “muzică”, ci doar de sinonime aproximative, care delimitează și izolează secțiuni din ceea ce cultura literată occidentală numește “muzică”. La români, aceste sinonime sunt substantivele: *cântare*, *hore*, *zicală*, *zicătură*, *glas*, *vaiet*, *bocet*, *șipuritură* etc. (dependent de funcția, locul și timpul producției muzicale), dublate de verbele care le corespund: *a face o horel o zicală/o cântare*, etc., *a șipuri*, *a zice* (în *ceteră* / *din lăută* / *din gură*), *a bate* (*cobza*, *doba*), *a contrălăi* sau *a ține secunda* (= a executa acompaniamentul armonico-ritmic). Interesant este faptul – pe care l-am mai menționat și cu alt prilej (S. Rădulescu, *Cântecul liric. Tipologie muzicală. Vol. I: Transilvania meridională*, Ed. Muzicală, București, 1990) – că în limba română producerea muzicii vocale și respectiv a celei instrumentale nu este desemnată, ca în alte limbi indo-europene, prin verbe și substantive distincte.

¹⁰ “Dezrobirea ȝiganilor în principate a fost un proces care s-a desfășurat de-a lungul a două decenii” (Achim, 1998, p. 90), adică aproximativ între anii 1830-1850. Ea a fost urmată la scurt timp de măsuri având ca scop sedentarizarea nomazilor rămași și împrăștierea ȝiganilor din mediul rural.

compensarea celei nobiliare pierdute. Al doilea este că comunitățile rurale se largesc iar petrecerile lor mobilizează tot mai mulți participanți care au nevoie de o muzică mai penetrantă decât cea pe care o pot face drâmbele, frunzele, fluierile, cimpoaiele cobzele și naiurile bătrânești (Rădulescu, 1984 a). Al treilea este poate acela că la începutul secolului satul se europenizează (sau re-europenizează?) sensibil, aidoma întregii societăți românești, iar taraful e în măsură să reflecte și chiar să catalizeze acest proces.

Taraful pricinuieste în muzica țărănească a timpului transformări de o anvergură comparabilă cu transformările provocate astăzi de instrumentele electronice. După o îndelungă ezitare, am hotărât să adaug aici, într-o paranteză imaginară, că deosebirea ar consta în aceea că prefacerile de la început de secol conduc la producerea unei cantități masive de piese și genuri care, privite din orice perspectivă rezonabilă, pot fi considerate ca fiind de mare altitudine artistică. Dau însă la o parte această valorizare “subiectivă” pe care calitatea mea de etnomuzicolog ar trebui să mi-o interzică, pentru a semnala câteva din efectele obiectiv constatabile ale constituirii tarafului rural :

- Așa cum spuneam, taraful “occidentalizează” muzica satului, chiar dacă la niveluri pe care unii le-ar putea socoti superficiale. Occidentalizarea afectează în principal două paliere: al culorii sonore generale (conferite acum de noile instrumentele alcătuitoare: vioara, cobza, țambalul, viola, clarinetul, basul, apoi acordeonul – instrumente în bună parte de import urban apusean) și al acompaniamentului tonal-armonic (Rădulescu, 1984 b);

- Taraful dezvoltă spectaculos câteva genuri muzicale, îndeosebi pe acelea care se creează “în timp real”, adică prin improvizație (Lortat-Jacob, ed., 1987), așa cum sunt: melodiile de brâu din Muntenia subcarpatică, danțurile din Oaș, învârtitele din Maramureș, doinele și cântecele epice (sau bătrânești) din Muntenia, Oltenia și Dobrogea și cântecele de dragoste din Muntenia și Oltenia¹¹. Explicația (pe care îmi place să o cred

¹¹ În terminologia etnomuzicologilor, care coincide și în acest caz cu cea a oamenilor din popor, *cântecul de dragoste* nu este, așa cum s-ar putea crede, un cântec cu versuri erotice pur și simplu, ci o categorie muzicală particularizată printr-o melodică proprie proteică și abundent ornamentată cu melisme, suplete

corectă) a înfloririi acestora este simplă: improvizația muzicală este în cert avantaj atunci când cei care o împlinesc dispun de o tehnicitate și o imaginație exersate profesional; în plus, improvizația în grup explorează registre inaccesibile muzicianului izolat;

- Taraful provoacă ruralizarea mai accentuată a cântecelor bătrânești (pe care folcloriștii le numesc fie cântece epice, fie balade), în special a celor eroice. (Presimt că această afirmație îi va șoca pe toți cei care cred neclintit în puritatea românească și rurală a baladelor noastre clasice.) Lăutarii-truveri le moșteniseră de la curtea medievală autohtonă – aflată succesiv sub presiunea influențelor turcești și grecești, dar niciodată altfel decât predominant românească. O dată deveniți lăutari-țărani, ei le interpretează la masa mare a nunților din Muntenia, Oltenia și Dobrogea nordică și sudul Moldovei, în termeni muzicali și poetici convenabili sătenilor, dependent de virtuala sau reala contribuție creatoare a acestora. Desigur, și sătenii comuni cântă “balade”, în circumstanțe private sau în fața unor comunități restrânse, fără acompaniament de taraf. Nu știu când vor fi fost consemnate primele variante “ne-profesionale” (adică “pur” rurale) de cântec epic. Dar știu că baladele “de școală”, adică cele pe care obișnuim să le socotim exemplare din punct de vedere artistic, sunt fără nici o excepție culese de la lăutari; și mai știu că, cel puțin în a doua jumătate a secolului, baladele plugarilor și ciobanilor sunt sensibil mai puțin extinse și imaginative sub toate aspectele decât cele ale muzicienilor profesioniști – fapt pe care îl pot proba cu ușurință culegerile din Arhiva de folclor a Institutului “Constantin Brăiloiu”. Subiectele unora dintre ele sunt răspândite în întreg arealul balcanic: cazurile tipice sunt cele ale **Meșterului Manole** (un constructor-zidar nu-și poate desăvârși opera-biserică la care

arhitectonică, patos al expresiei. Cântecul de dragoste este înrudit structural cu *doina*; dar, spre deosebire de aceasta din urmă, el se execută aproape exclusiv la masa mare a nunții, pe alocuri în competiția între vocaliștii din ansamblu, uneori chiar cu participarea convivilor-bărbați. După opinia mea personală, cântecul de dragoste este creația vocal-instrumentală a lăutarilor – și adaug cu convingere că este o creație excepțională în plan estetic –, ce resimte în proporții variabile influențe ale stilurilor muzicale din Orientul Mijlociu.

lucrează fără sacrificiul făpturii celei mai iubite: soția)¹² și ale cântărilor din așa-numitul ciclu al **Novăceștilor** (o familie de mari viteji luptă, cu arme și vicleșuguri, împotriva opresorilor turci); altele au fost și mai sunt încă în circulație în toată Europa: cazul tipic este al baladei **Uncheșelul** (feciorul luat pentru lungă vreme la oaste se întoarce în sat la nunta nevestei cu alt bărbat, o răpește și se re-căsătorește cu ea, asigurând astfel descendența masculină a bătrânului său tată). Unele cântări epice sunt absente din repertoriul popoarelor vecine: este, probabil, cazul **Mioriței** (testamentul ciobanului care se resemnează – poate prea ușor – să fie ucis de dușmani și se pregătește de o moarte-nuntă care îl va uni cu natura). Oricum ar fi, cântările bătrânești sunt departe de a fi, așa cum românii le place să proclame câteodată, creații pure ale geniului țărănesc al neamului;

- Taraful structurează și consolidează clasa pre-existentă a muzicienilor populari profesioniști. Aceasta din urmă își elaborează în timp un cod de comportament socio-profesional (alcătuit din reguli de purtare în lume care normează raporturile dintre ei și beneficiari, organizarea și re-organizarea internă a ansamblurilor etc.) și înțeleg să-l respecte, constant și cu toată seriozitatea, de-a lungul întregii vieți;

- Taraful construiește de asemenea cadrul propice pentru desăvârșirea instrucției muzicale a tinerilor care, din plăcere sau din necesitatea de a continua meseria bărbaților din neamul lor, se pregătesc să devină lăutari. (Cam pe la 12-13 ani, copiii-ucenici încep să cânte la nunță, mai bine sau mai rău, alături de profesorii lor, pentru a se obișnui cu practica de ansamblu);

- Taraful își ia în serios rolul care i se acordă – sau pe care și-l arogă – în satele din sudul și răsăritul României: acela de a patrona ceremoniile nuptiale țărănești. Membrii săi – îndeosebi primașul sau/și principalul solist vocal – deprind foarte numeroasele și complicatele “obiceiuri” mai bine decât consătenii lor și îi învață literalmente pe principalii protagoniști ai nunții (mire, mireasă, socri, nași) gesturile pe care au datoria să le comită în circumstanțe rituale precise.

¹² Vezi Șerban Anghelescu, *L'homme emmuré. Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques*; în rev. „Martor”, VI – 2001, pp. 153- 160.

Instalarea tarafului în sate are însă și o consecință care, din perspectiva oamenilor epocii, dar și a celor din prezent, poate fi socotită distructivă: existența sa îi scutește pe țăranii de efortul de a-și face singuri muzica pentru ritualuri, ceremonii și petreceri. Sătenii dotați nu sunt niciodată împiedicați să contribuie la producerea muzicii de sărbătoare a comunității din care fac parte; dimpotrivă, ei se pot alătura tarafurilor ori de câte ori simt nevoia. Dar creativitatea și inițiativa celor mulți intră într-o stare de letargie pe care doar puțini se mai simt în stare să o înfrângă. Pe de altă parte însă, oamenii din satele care dispun de propriile lor tarafuri sunt mai buni dansatori, cântăreți și păstrători ai tradițiilor decât cei din satele care își închiriază lăutarii de aiurea. Taraful împlinește deci o funcție educativă, pe care unii țăranii – mai ales cei din Transilvania – o percep și o recunosc ca atare.

Muzicienii care compun tarafurile sunt de cele mai multe ori țigani. Ceea ce înseamnă că România pune în evidență un fenomen cu ocurență ridicată în multe părți ale lumii: **execuția muzicilor sale de tradiție orală este cedată cel puțin parțial profesioniștilor aparținând unor grupuri etnice diferite de cele majoritare.** Aceasta nu înseamnă însă cătuși de puțin că muzicile în chestiune încetează să fie românești (sau maghiare, evreiești, ucrainiene, germane etc.), ci doar că ele se expun unor remodelări care resimt cu necesitate și influența minoritarilor care o vehiculează. În principiu, remodelările sunt exigent ținute sub observație de comunitățile rurale robuste, dar ele scapă într-o oarecare măsură de sub controlul comunităților debusolate sau pornite deja pe toboganul depersonalizării. Totuși, în general, satul din prima jumătate a secolului nu e în această din urmă situație: el e deocamdată coerent, iar oamenii săi “știu” (sau, mai corect: intuiesc cu relativă acuratețe) care sunt prefacerile sugerate de profesioniști pe care le pot valida fără riscul de a-și primejdui identitatea muzicală.

Oricum ar fi, cel puțin în contexte publice, muzica interpretată de profesioniști își sporește sensibil ponderea cantitativă în deficitul celei interpretate de neprofesioniști. Mă grăbesc să adaug – pentru cei care nu sunt familiarizați cu înțelesul pe care etnomuzicologii îl acordă anumitor termeni – că **muzicienii profesioniști** sunt aceia care trăiesc din practicarea răsplătită sau

remunerată a muzicii, pe baza unor contracte (verbale sau scrise) încheiate cu persoane sau cu instituții tradiționale sau “oficiale”¹³. Instituțiile tradiționale pe care le am aici în vedere, sunt: nunta, hora satului, claca, sâmbra oilor, cârciuma, târgul etc., iar angajantii care le reprezintă sunt ginerele, socrul mare, șeful cetei de feciori, gazda casei, cârciumarul ș.a.m.d.¹⁴.

Muzicile altor grupuri etnice

Celelalte popoare sau grupuri minoritare care trăiesc pe teritoriul României au și ele, foarte probabil, culturi muzicale puternice și individualizate. **Ungurii** spre exemplu, care constituie imediat după unire 7,9% din populația totală (procent care scade ușor în perioada următoare), conservă în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș, provinciile în care locuiesc cu precădere¹⁵, o muzică țărănească arhaică, bogată și coerentă, așa cum lasă să se întrevadă Béla Bartók și Zoltán Kodály¹⁶. **Germanii**, numeroși încă, provenind din diferite teritorii germane și așezați în provincii deosebite ale României, au muzici de tradiție orală situate în proximitatea relativă a muzicilor literate¹⁷. Muzica **țiganilor** (evit

¹³ Precizarea este necesară: activiștii culturali din anii 70-80 au încercat, și au reușit în parte, să acrediteze ideea aberantă că muzicieni populari profesioniști sunt doar cei angajați în orchestrele de stat, restul lăutarilor fiind “amatori”.

¹⁴ La începutul secolului, contractele lăutarilor cu persoanele și instituțiile care le solicită serviciile muzicale sunt în majoritatea cazurilor verbale: lumea satului este încă preponderent analfabetă. Prin anii 70, contractele scrise încep să prevaleze.

¹⁵ În scopul simplificării expunerii, ansamblul acestor provincii va fi numit de aici înainte “Transilvania” (întocmai ca în volumul lui Sorin Alexandrescu evocat în nota 1 și în bibliografia finală).

¹⁶ Vezi Béla Bartók & Zoltán Kodály, **20 Ungarische Volkslieder**, 1906; Zoltán Kodály, **Die Ungarische Volksmusik**, Berlin, 1925; și Béla Bartók, **Das Ungarische Volkslied**, Berlin, 1925.

¹⁷ Vezi Ludwig Schmidts, **Muzica germanilor din România**; în vol. “Muzica românească de azi”, op. cit., pp. 829-837.

apelativul de rromi, întrucât acesta nu circulă încă în mediile intelectuale), care în statisticile de după 1918 reprezintă 1,5% din populație, dar a căror pondere reală este cu siguranță mai mare și probabil ignorată, ca și acum, de toată lumea¹⁸, nu interesează în mod serios. Béla Bartók și Constantin Brăiloiu susțin sau lasă să se înțeleagă în diferite contexte că lăutarii țigani sunt constrânși să adopte fără abateri stilul și repertoriul grupului majoritar cu care conviețuiesc și căruia își oferă serviciile muzicale (maghiar, român sau oricare altul). Este o observație nu doar credibilă, ci și ușor verificabilă până de curând în majoritatea satelor și cartierelor în care bărbații se ocupă cu lăutăria. Totuși, sunt ținuturi în care țiganii vor fi avut, așa cum au și azi, anumite preferințe stilistice și de repertoriu, anumite moduri de ornamentare melodică și de subliniere ritmică etc. exprimate cu claritate care, eventual, ar fi putut fi socotite specifice propriei etnii: nimeni nu se apleacă asupra lor. Pe de altă parte, ori de câte ori coeziunea internă – și în consecință forța coercitivă și normativă – a unei comunități majoritare va fi fost mai scăzută, țiganii vor fi profitat de prilej pentru a-i impregna muzica cu acele elemente “străine”, deseori “orientale” pentru care vor fi avut o atracție de loc întâmplătoare. În fine, va fi existat în epocă și o muzică țigănească domestică, dezvoltată în satele și mahalalele compacte de ursari, fierari, spoitori, cărămidari etc. Cum nu i se acordă atenție¹⁹, nu se poate

¹⁸ Pentru a da o idee în legătură cu aproximația evaluărilor statistice în general, și a celor mai recente în special: Comitetul pentru Drepturile Omului de la Helsinki avansează, în 1994, cifra de 3.000.000 de țigani români; în 1999, Comisia Europeană renunță la preluarea fără control a datelor furnizate de liderii rromilor și indică 1-1,5 milioane – cifre care coincid de altfel cu cele ale demografilor din România. (Vezi în acest sens studiul Ralucai Mureșan: *Les rétammeurs. Une communauté tzigane de la Roumanie*; în: “Ethnologies”, revue publiée par l'Association canadienne d'ethnologie et de folklore, 1999 - *Ethnographie post-socialiste/Post-Socialist Ethnography*). Mai târziu, chiar și partizanii înflăcărați ai etniei rrome coboară estimarea la nivelul a 2.100.000 (rev. “Index on Censorship”, 4, 1998). Cifra adevărată e ignorată deocamdată de toată lumea. Există unele șanse ca recensământul populației întreprins în primăvara anului 2002 să dea la iveală cifre apropiate de cele reale.

¹⁹ Nici chiar Bartók și Kodály – preocupați să discrediteze identificarea abuzivă a muzicii de cafenea urbană din Ungaria și Austria (denumită *magyar*

presupune cât de multă, cât de particularizată și cât de importantă va fi fiind ea în economia vieții țiganilor, pe de o parte, și în peisajul muzical al provinciilor românești, pe de altă parte. (Insist asupra subiectului pentru că e unul din cele mai “arzătoare” și controversate în toate perioadele secolului.) Germanii din Transilvania (4,4%), evreii (4%), rușii (2,3%), rutenii și ucrainenii (3,2%), turcii și tătarii din Dobrogea, bulgarii, sârbii etc. (ultimii adunând împreună 2,5% din populație) – au fără îndoială muzicile lor: nu știu și nu cred să fi fost cercetate. Surse indirecte indică doar faptul că evreii din Moldova și Basarabia – ca și cei din Ucraina și Polonia răsăriteană de altfel – au proprii lor lăutari, fie evrei fie țigani, care cântă deseori și pentru alte grupuri etnice²⁰.

E interesant că în Transilvania, provincia românească ce conține populația cea mai diversă, muzicile principalelor etnii – românească și maghiară – au, atunci ca și acum, nu doar un inefabil “aer de familie”, dar chiar și ritmuri, formule melodico-ritmice și melodii comune. Similitudinile sunt diferit comentate și interpretate de intelectualii de o naționalitate sau alta. Spre

noták) cu “muzica țigănească”, pe de o parte, și cu “muzica maghiară”, pe de altă parte – nu se interesează în mod serios de muzicile explicit țigănești. Pare bizar, de vreme ce în epocă “exotismul” muzicii interpretate de țigani cucerește Viena și Parisul și fascinează compozitori ca Sarasate, Ravel, Debussy, D'Indy etc.. George Enescu însuși semnează pagini ce pun în valoare un stil lăutaresc promovat îndeosebi de țigani, pe care el îl percepe (pe bună dreptate, de altfel) ca românesc: “Ménétrier” din suita “Impresii din copilărie”, “Sonata a III-a pentru pian și vioară, în caracter popular românesc”, “Caprice roumain”, finalul Sonatei a II-a pentru violoncel. Referitor la “Caprice roumain”, Enescu spune, într-un interviu din 1928: “Lucrez la un Capriciu pentru violină și orchestră în care traduc dialogul dintre cântecul unui țigan lăutar și acompaniamentul tarafului său.” (Apud Clemansa Liliana Firca, textul de prezentare al discurilor EDC 324/325, editate de Electrecord, București, 1999, discuri care includ, între alte lucrări enesciene, și “Caprice roumain”. Clemansa Liliana Firca preia însă citatul din volumul *George Enescu. Interviuuri din presa românească. Vol. I (1898-1936)*, ediție prefatăată, îngrijită și adnotată de Laura Manolache.) Totuși, în general, intelectualii din Europa răsăriteană sunt prea implicați afectiv în lupta pentru constituirea sau consolidarea statelor și culturilor naționale pentru a mai pleca urechea și la culturile etniilor minoritare din țările lor.

²⁰ Fapt care explică parțial eterogenitatea, dar și ancorarea est-europeană fermă și indubitabilă a muzicii evreilor din această parte a lumii.

exemplu, Bartók vorbește în câteva rânduri despre influențele ungurești din muzica românilor din Câmpia Transilvaniei și din Maramureș, fapt pe care muzicienii români i-l reproșează cu aciditate, atunci și mai târziu²¹. Un etnomuzicolog al zilelor noastre ar explica asemănările prin fuziuni muzicale subtile, operate treptat, de-a lungul secolelor, în același spațiu geo-cultural intracarpatic. Dar pe atunci **originea pluri-etnică a unei piese sau a unui stil muzical** este o idee care, în cazul ipotetic în care ar fi fost formulată, ar fi fost respinsă ca inacceptabilă, ba chiar incriminată ca scandalosă și nepatriotică. (Subiectul, cât se poate de gingaș, merită să fie cândva reluat pe larg.)

²¹ Bartók avansează aceste idei între altele și în **Scrieri mărunte despre muzica populară românească**, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu (Bartók, 1937 a). Ideile sunt recepționate cu vizibilă iritare de către oamenii de cultură (inclusiv de către muzicieni) și sunt ținute minte multă vreme, în pofida faptului că autorul lor se rebifează, sau mai exact își nuanțează ideile, în lucrările sale mai târzii. Vezi în legătură cu acest subiect Laszlo, Francisc, ed., **Béla Bartók și muzica românească**, Ed. Muzicală, București, 1976, și anume studiul lui F. Laszlo **Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók**, pp. 185-229.

Muzica academică

La celălalt capăt al axei **oral vs literat** se rânduiește muzica academică de factură occidentală – simfonică, camerală și de operă. Protipendada României – diferită de cea a secolelor precedente, pentru că include nu doar aristocrația, ci și intelectualitatea instruită în școli românești sau apusene precum și clasa burgheză în puternică ascensiune – o susține, creându-i și fortificându-i un cadru de funcționare eficient: orchestre filarmonice, conservatoare, teatre lirice, saloane artistice, societăți și asociații culturale diverse²². Se întemeiază acum instituțiile cu cea mai largă rază de acțiune: Societatea Compozitorilor (1920), iar mai apoi – cu componentă umană concretă și obiective diferite – Sindicatul Artiștilor Instrumentiști (1923). Una și cealaltă adună sub aceeași cupolă reprezentanți ai tuturor categoriilor principale de muzici – un câștig democratic ce se va pierde în parte în perioadele următoare²³. În Transilvania și Bucovina, peisajul cultural include de multă vreme creații austriece și germane; în aceste regiuni muzicile literate nu sunt, prin urmare, în situația de a-și câștiga un loc, ci de a și-l consolida și extinde pe cel existent.

Muzica academică a primelor două decenii ale secolului XX preia tendințele inevitabil divergente ale secolului precedent. Pe de o parte, ea continuă să recupereze tehnicile clasic-romantice, cărora le adaugă acum și tehnicile componistice contemporane ale apusului; pe de altă parte, ea intensifică strădaniile întru obținerea

²² Societatea corală “Carmen” – 1901; “Asociațiunea Muzicală Română” – 1902; revista “Muzica” – 1915; Societatea lirică “Opera” – 1919; Opera din Cluj – 1920; Societatea corală “Cântarea României” – 1919; noua orchestră “Filarmonica” – 1920; “Reuniunea corurilor maghiare” – 1923; Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cernăuți – 1924 etc. Majoritatea datelor sunt extrase din articolul lui Petre Nițulescu **Sindicatul artiștilor din România**; în “Muzica românească de azi” (P. Nițulescu (ed.)), 1940, pp.1053-1100.

²³ În anii comunismului, sindicatul muzicienilor “culți” se dizolvă iar sindicatul instrumentiștilor populari își prelungește existența doar pentru a acorda atestate de artiști liber-profesioniști și pentru a colecta taxe necompensate prin protecție socială.

unui “specific muzical românesc”. Creatorii sunt preocupați să găsească formula optimă a sincronizării cu Europa încifrată într-o exprimare originală, românească. Simbolul vizual al acestei preocupări este Athénée-ul, înălțat în miezul capitalei după modelul Operei Mari din Paris și decorat în interior cu o friză rememorând trecutul eroic al neamului (1888).

La început, “specificul” este mai degrabă un colorit local, obținut prin citarea sau imitarea așa-numitelor “arii naționale” – piese populare facile, selectate după criteriul posibilei lor compatibilități cu armonia de tip occidental, asimilată și ea la un nivel relativ superficial. În mai puțin de un deceniu însă, o primă generație de simfoniști – alcătuită din Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nona Ottescu, C.C. Nottara, George Enacovici (ultimii patru componenți ai așa-numitei “școli Castaldi”) și Stan Golestan – racordează componistica românească la cea franceză de tip romantic (post-franckian), impresionist sau impresionist-debussist. Intermitent, compozitorii au chiar intuiția unui fel de impresionism local, complementar celui realizat deja în primii ani ai secolului de George Enescu. Pe platforma solidă pe care aceștia o creează, se configurează după 1920, într-o aproximativă sincronie cu restul Europei răsăritene și centrale, școala națională modernă de compoziție²⁴.

“Se știe că această școală” – spune Constantin Brăiloiu în conferința radiofonică **Richard Strauss – Jora – În piața mare**²⁵ – “se străduiește neîncetat întru făurirea unui stil muzical cult din elemente muzicale anonime și ambiante, zise folclorice”. Prin urmare, în 1929 este deja de la sine înțeles că incorporarea materialului de origine populară este nu doar posibilă, ci și

²⁴ Întreg paragraful de mai sus este o parafrază după debutul capitolului 1, partea a II-a, din volumul Clemansei Liliana Firca **Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX** (Firca, 2002, p. 107). Parafraza a fost realizată cu consimțământul autoarei, într-un moment în care ea se afla încă sub tipar.

²⁵ Conferința, susținută în 1929, este incorect datată “1941” în volumul **Constantin Brăiloiu, Opere VI**, p. 159 (apud Clemanșa Liliana Firca). Vezi, în legătură cu școala națională de compoziție, și comentariile lui George Breazu din **Muzica românească de azi** (Nițulescu, ed., 1941, p. 423).

recomandabilă, ea servind la forjarea unei exprimări cu etos național. Cu doar un deceniu înainte, când lucrurile nu sunt tot atât de limpezi, muzicienii discută îndelung și cu seriozitate chestiunea compatibilității sau incompatibilității de principiu dintre “elementele muzicale anonime și ambiante” și formele și modalitățile de tratare specific simfonice și/sau camerale²⁶. Discuțiile se prelungesc²⁷ în variante care se diluează pe măsură ce, prin creațiile lor, compozitorii oferă probe de compatibilizare tot mai convingătoare artistic. (Subiectul se va dezbate însă în continuare și în epocile următoare, devenind un stereotip banal și deseori golit de sens al muzicologiei românești.) Creatorii își pun acum problema reperării izvoarelor genuine care le-ar putea alimenta creația. Interesul lor pentru surse este atât de viu încât Societatea Compozitorilor decide în 1928 înființarea și patronarea Arhivei de Folklore și a cercetărilor care se întreprind în jurul său²⁸. Cu un an mai devreme – în 1927 – se inaugurează și Arhiva Ministerului Cultelor și Artelor. Inițial bine finanțată, aceasta din urmă pare să aibă șanse cel puțin egale de reușită²⁹. Arhiva – una, alta, amândouă sau oricare – pare a fi soluția ideală: ea e demnă de încredere, fiindcă e constituită de oameni serioși și specializați în domeniu; și confortabilă, fiindcă le aduce creatorilor lumea sonoră

²⁶ În anii 1920-1921, revista “Muzica” întreprinde o vastă anchetă în rândurile muzicienilor români privitoare la posibilitatea creării unei școli muzicale naționale pe temeiul cântului popular.

²⁷ Vezi și comentariile lui George Breazu din studiul **Muzica românească de azi**, op. cit. (Nițulescu, 1941, p. 423).

²⁸ Întemeietorul “Arhivelor de Folklore”, Constantin Brăiloiu, se înconjoară de asistenți și colaboratori destoinici: Henri Stahl, Mihai Pop, Ernest Bernea, Ștefania Cristescu etc., majoritatea cooptați din cercul de sociologi al profesorului Dimitrie Gusti. Dintre muzicieni, cei mai devotați cauzei sale – Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Paula Carp și Ilarion Cocișiu – se consacră exclusiv și până la sfârșitul vieții meseriei nou apărute de “folclorist”.

²⁹ Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor, fondată de George Breazu, adună temporar în jurul său muzicieni precum: Emil Riegler, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra, Gheorghe Fira, Aurelian Borșianu, Gavril Galinescu, Paul Jelescu, Sabin Drăgoi etc. După un început impetuos, activitatea grupului se restrânge sensibil.

a satului în camera de lucru. Câțiva compozitori plini de elan i se alătură fie lui Brăiloiu, fie lui Breazu în culegerile lor de “folklor” sătesc (Matei Socor, Constantin Palade, Sabin Drăgoi, Paul Jelescu și mulți alții), apreciind că doar contactul nemijlocit cu muzica țărănească este cu adevărat îmbogățitor. Majoritatea se mulțumesc însă să consulte colecțiile publicate, sau cele pe care le publică rând pe rând: P. Ciorogariu, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Fira, Constantin Brăiloiu, iar mai târziu Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu și Tiberiu Alexandru³⁰. Opțiunea lor nu e dictată doar de comoditate, ci și de convingerea că fenomenul sonor și transcrierea acestuia sunt perfect echivalente. Identificarea – la care subscriu de altfel compozitorii tuturor școlilor naționale estice – este din perspectivă contemporană precară. Ar fi însă nedrept să o judecăm cu severitate. Faptele trebuie privite altfel: notațiile îi mulțumesc pe compozitori, oferindu-le exact atâta informație muzicală câtă socot că le e necesară pentru împlinirea scopurilor lor. Este adevărat că încrederea și interesul lor quasi-exclusiv față de notația-partitură îi distanțează *de facto* de muzicile tradiționale – o distanțare care se va perpetua și exacerba în timp. Dar au ei oare **obligția** să aprofundeze studiul muzicii populare? Firește că nu. Dimpotrivă, ei au libertatea de a prelua în opera lor orice muzică și de a o prelucra cum vor. (Convenția privitoare la drepturile asupra proprietății intelectuale, semnată la Berna încă din 1886³¹, le e necunoscută sau nu le face nici o impresie; ea este de altfel considerată, de-a lungul aproape întregului veac XX, ca inadecvată muzicilor tradiționale, care trec atunci – ca până nu de mult de altminteri – drept “anonime” și “colective”.) În fond, cu cât reușesc o filtrare și transfigurare mai savantă a materialului de sursă țărănească, cu atât

³⁰ P. Ciorogariu, *Cântece din popor*, 1909; Tiberiu Brediceanu, *Melodii populare românești din Maramureș*, 1910; G. Fira, *Cântece și hore*, 1916; *Nunta în județul Vâlcea*, 1928; Constantin Brăiloiu, *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, 1932; Sabin Drăgoi, *Monografia comunei Belinț*, 1934; Nicolae Ursu, *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova*; Tiberiu Alexandru, *Muzica populară bănățeană. Notă monografică*, 1942.

³¹ Apud Martin Scheirzinger, *Music, Spirit Procession and the Copyright Law*, în “Yearbook for Traditional Music”, vol. 31/1999, p. 102-123.

operele lor sunt sau par a fi mai apreciate. Colecțiile de muzică românească publicate de Béla Bartók în România, Germania și Austria (Bartók, 1913, 1923, 1935), deși de departe cele mai consistente și fiabile, nu par să le atragă în mod deosebit atenția, așa cum se va întâmpla mai târziu: în 1940, enumerând publicațiile de folclor apărute până în acel moment, eruditul George Breazu nu le pomeneste constant pe toate și nu le rezervă locul de frunte pe care îl merită³². Oricum ar fi, parcurgerea vizuală a transcrierilor rămâne de acum înainte modalitatea precumpănitoare de informare a compozitorilor în domeniul culturii muzicale populare.

Răspunzând îndemnului patriotic al lui D.G. Kiriac, manualele școlare includ și ele cântece populare simple și “bine alese”, menite să contribuie la “...cultivarea sentimentului național, solidaritatea socială, abnegația și jertfa pentru binele obștesc”³³. În conservatorul bucureștean se introduce cursul obligatoriu de **folklor** (1942), pentru ca profesorii care se formează aici să poată afla cum “să-și bizuie învățământul pe elementele cântecului nostru popular” (Mihail Jora, apud Oprea, 2001, p. 36).

În primele două-trei decenii, se poate vorbi cu oarecare dificultate despre orientările stilistice conturate în cadrul școlii naționale românești. “Compozitorii noștri” – spune Brăiloiu în 1929³⁴ – au studiat în străinătate și s-au întors de acolo cu știință dar și cu pecetea maestrului respectiv”. Aserțiunea este poate pripită, anxioasă și prea tranșantă. Realitatea componistică a anilor 30 o va infirma, în orice caz, în bună măsură. Creația unor Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri ș.a. evidențiază în curând un stil național multiform, este adevărat, dar clar stratificat dependent de atitudinea “tradițională” sau “modernă” adoptată de compozitori față de muzica orală devenită “materie primă” pentru creațiile lor.

³² Mă refer la lucrarea *Patrium Carmen*; în volumul “Muzica populară de azi”, op. cit. (Nițulescu, ed., 1941).

³³ 1909, apud Constantin Brăiloiu, *Opere/Oeuvres*, VI (Brăiloiu, 1967-1973), p. 335.

³⁴ Constantin Brăiloiu, *Opere/Oeuvres* VI, op.cit., p. 347.

“Tradiționaliștii” înțeleg să o trateze cu respect și să o conserve aproape ca atare, cel puțin la nivelul parametrului său melodic; “moderniștii” o brutalizează fără complexe, subordonând-o unor proiecte de construcție diferite și, din anumite perspective, net mai “elaborate” și pretențioase decât cele populare.

Se compun acum lucrări simfonice, vocal-simfonice, camerale și mono-instrumentale: simfonii, poeme simfonice, opere, balet, creații pentru formații de mici dimensiuni, sonate și miniaturi pentru diverse instrumente și grupuri instrumentale. Compozitorii sunt parcă frământați de grija de a acoperi, una câte una, toate acele categorii pe care muzica academică românească ar fi trebuit să le producă în decursul unor secole de treptată maturizare – acele secole în care o istorie ingrată le-a limitat românii contactele cu Europa-mumă. Lucrările cu imediată percutanță, dar și cu reală perenitate, sunt: poemul simfonic **Acteon** de Alfred Alessandrescu (1915), cvartetele de coarde ale lui Ionel Perlea (1923), suita pentru orchestră **Priveliști moldovenești** (1924), tabloul coregrafic **La piață** (1928) și cântecele op. 15 și 16 de Mihail Jora (1935-1936), **Divertismentul rustic** de Sabin Drăgoi (1929), **Trei dansuri românești pentru orchestră** și **Două schițe simfonice** (1929), **Trei piese pentru orchestră de coarde** (1933) de Theodor Rogalski, **Preludiu și Fuga** (1939) de Constantin Silvestri, opera **O noapte furtunoasă** (1934) și oratoriul **Patimile și Învierea Domnului** (1943) de Paul Constantinescu (această din urmă lucrare prefigurând o nouă sursă de inspirație „națională”: muzica de cult ortodox). În deceniul al treilea, doi dintre exponenții școlii naționale – Filip Lazăr și Marcel Mihalovici, stabiliți în Franța – au tăria de a se integra nu doar “în fluxul vieții și creației muzicale internaționale a timpului” (Firca, 2002, p. 135), ci chiar în mișcarea de avangardă. În decada următoare, Rogalski, Jora, Perlea, Constantinescu, Vancea ș.a. – fără a-l mai pomeni și pe George Enescu – își pot deja permite să se situeze, fără complexe, pe o platformă componistică europeană profund onorabilă.

Adresându-se unei categorii de oameni cu instrucție superioară și modernă, muzica școlii românești – îndeosebi cea “modernistă” – este fatalmente ușor elitistă. Adică: înțelegerea ei

reclamă tot mai imperios o educație muzicală îndelungă – dacă nu chiar o profesionalizare –, care stă la îndemâna păturii sociale înalte, dar nicidecum a oamenilor obișnuiți. Elitismul e o trăsătură a întregii componistici savante europene a timpurilor moderne, care se ascute pe măsură ce creațiile literate acced, grație evoluției scriiturii, la o complexitate structurală mereu sporită. Dar în creația românească, și foarte probabil și în creația altor școli componistice naționale, el este – între altele – și expresia anexării stindardului patriotic de către intelectualitate. Anexarea nu traduce, cum s-ar putea presupune, aroganța oamenilor de carte, ci mai degrabă distribuția socială inegală a interesului pentru națiune și statul național care o încorporează. “Masele” din România – cu excepția relativă a celor transilvănene, diferit motivate și cu un nivel de instrucție occidentală sensibil mai ridicat –, ancorate încă în mentalitățile culturii tradiționale, sunt complet străine de conceptul de “națiune”. Compuse în principal din țărani, valorile lor coagulante în plan social sunt *neamul* (= familia lărgită) și *satul*. “Masele” vibrează la ideile patriotice – în sensul pe care îl acordăm azi acestei sintagme – doar în situații de criză majoră, cum ar fi războaiele sau bulversările politico-sociale severe legate de “războiul cel mare” (1916-1919) și de înglobarea provinciilor Transilvania și Basarabia în statul român. Dar chiar și atunci, se poate vorbi cu mai multă îndreptățire despre convertirea temporară și provizorie a atașamentului oamenilor simpli față de sat și neam în dragoste față de patrie și națiune, decât despre patriotismul lor. Națiunea este prin urmare preocuparea intelectualității: ea e cea care o gândește (etnologii contemporani obișnuiesc să spună: “o construiește”) și îi stabilește coordonatele; ea caută modalitățile de a o transfera din plan conceptual în plan concret și ea încearcă să-i determine pe cetățenii statului să i se devoteze. În fine, tot ea este cea care face efortul de a-i făuri embleme percutante, distinctive și afișabile în lume. (Prin “lume” înțeleg aici lumea occidentală cultivată în general, dar și cercurile influente ale liderilor politici și/sau de opinie; în aceste cercuri se luminează sau înnegurează imaginea unei națiuni și, câteodată, se decid frontierele statului care o înglobează). Muzica școlii componistice românești este una din aceste embleme: fiind forțată de elite, este firesc ca ea să le oglindească cu prioritate și sub toate aspectele.

În raport cu școala românească, poziția lui George Enescu este cu totul specială. Nu mă refer la altitudinea privilegiată la care compozitorul se înalță de la sine, grație dotării sale ieșite din comun. Mă gândesc la faptul că Enescu nu aspiră să devină un european de origine română; el *este* un european *à part entière*, sedus de propriile obârșii, dar și de insolitul exprimărilor muzicale tradiționale ale poporului din care provine. Fără îndoială că fascinația sa pentru muzica țării natale izvorăște înainte de toate din nostalgie și din iubire de neam. Ea poate fi interpretată însă și ca o formă deturnată a interesului pentru “exotisme” manifestat de unii compozitori occidentali, îndeosebi francezi (Lalo, Bizet, Debussy, Ravel, Satie, mai târziu Messiaen etc.) încă începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, consistent alimentat de expozițiile universale ale timpului. (Acest interes s-a instalat și la câțiva conaționali ai săi: Mihail Jora și Filip Lazăr. Situația lui Enescu, fundamental diferită de cea a majorității compatrioților săi muzicieni, îi conferă o libertate a opțiunilor și a invenției stilistice netulburată de grija afirmării românismului în cadre universale. (Este tipul de libertate de care, în alt plan, va dispune, ceva mai târziu, doar Constantin Brăiloiu.) Școala națională românească – pe care Enescu o sprijină de altminteri constant și cu nespusă generozitate – nu și-l poate revendica drept “șef”. Compozitorul se deosebește de ea prea mult, nu doar prin gradul împlinirii individuale, ci și prin premisele acesteia: “distanța” obiectivantă pe care o adoptă în raport cu muzica locală și modul de a percepe, a evalua, a gândi și de a crea într-un orizont esențialmente occidental. Creațiile sale de vârf sunt, în această perioadă, **Suita I pentru orchestră**, cu un preludiu inițial „la unison” care sfidează timpul și timpurile, **Sonata a III-a pentru pian și vioară “în caracter popular românesc”**, de relevanță explicit “națională” dar totodată distanțată de stilurile cultivate de compozitorii școlii naționale și opera **Oedip**, universală prin subiect și prin modul de tratare a acestuia dar totodată contingentă în esență cu unele exprimări populare autohtone.

Meso-muzicile și muzicile de cult

Nu mai insist aici asupra muzicilor savante din primele decenii ale secolului: ele au făcut obiectul unor volume și studii de sinteză însemnate³⁵, la care până și trimiterile sunt superflue. Prefer să mă îndrept spre muzicile situate în periferia muzicii savante și între categoriile principale – țărănească și savantă –, fiecare produsă, vehiculată și/sau revendicată de segmente distincte ale corpului social. Aceste muzici – pe care le voi denumi, cu o sintagmă pusă de multă vreme în circulație, “meso-music”³⁶ (în adaptare română pluralizată: “meso-muzici”) – țin o rețea densă de comunicare între ele și între ele și muzicile “principale”. Vi le prezint aici, în ordinea amplasării relative în raport cu muzica înaltă dar, în măsura posibilului, și în ordinea (foarte aproximativă) a inserției lor în peisajul cultural românesc.

a) **Muzica de operetă**, “invenția franceză” a celui de-al doilea Imperiu, care își constituie rapid o literatură bogată, atractivă și populară. E adusă în România de trupele străine, invitate ocazional să susțină spectacole în diferite orașe. Ceva mai târziu apare și opereta românească, încă dependentă stilistic față de cea occidentală, dar prelungind concomitent și tradițiile naivelor vodeviluri băștinașe din secolul al XIX-lea. Ea este executată în România mai întâi în săli cu funcții multiple, apoi în teatre lirice. Opereta pornește să-și formeze un public stabil, alcătuit din oameni relativ cultivați și cu oarecare dare de mână, dar fără calități intelectuale deosebite. Ea este **muzica clasei mijlocii** și va rămâne astfel chiar și mai târziu, atunci când această clasă mijlocie își va

³⁵ Din punctul meu de vedere, exemplare sunt volumele C.L. Firca, **Direcții în muzica românească**, București, 1979 și **Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)**, București, 2002.

³⁶ Carlos Vega: *Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses*; în rev. “Ethnomusicology”, vol. X, no. 1/January, 1966. Acest “meso” vizează, după înțelegerea mea, poziția intermediară a unei muzici sau a alteia față de polii literat-savant. Cuvântul se referă însă în mod indirect și la accesibilitatea și popularitatea muzicilor, ambele crescând, cel puțin în principiu, pe măsură ce modul lor de producție se apropie de polul oralității.

schimba dramatic componența și își va reorienta, cel puțin în parte, preferințele muzicale.

b) **Muzica corală**, dezvoltată începând cu ultimele decenii ale secolului precedent în toate teritoriile actualei României, dar îndeosebi în provinciile rămase până în 1918 sub dominație străină: Transilvania (în special Banatul) și Bucovina. Interpretarea sa în aceste regiuni este, în primii 20 de ani, un bun pretext pentru reuniunile românilor și pentru formularea și confirmarea identității culturale și a aspirațiilor lor de independență. Muzica corală este, prin urmare, o **muzică de mase**, care își făurește pe parcurs o derivație academică. Ea este alcătuită în principal din piese românești: marșuri, imnuri, cântări "patriotice" (diferite în intenții și în substanță de piesele patriotice ale perioadei comuniste), "prelucrări de folclor" – o categorie muzicală ce își va prelungi multă vreme, în forme deseori mutilate, traseul – și o seamă de lucrări din creația corală apuseană. Funcția simbolică principală a acestei muzici este, în mod explicit, deșteptarea și/sau adâncirea conștiinței naționale într-o epocă în care această conștiință este la mare preț în toată Europa de Est, în care statele din zonă dobândesc granițe politice mai mult sau mai puțin stabile. În România, instituțiile locale care susțin energic dezvoltarea mișcării corale sunt școala și mai apoi căminul cultural, iar animatorii săi neobosiți sunt învățătorii de țară.

În primul interval al veacului se fortifică ceea ce mai târziu va fi numit "clasicismul" muzicii corale românești (conturat începând din ultima treime a secolului al XIX-lea), prin operele lui Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureșianu, Nicolae Popovici, Eusebie Mandicevski, Ion Vidu, D.G. Kiriac, Timotei Popovici, Gheorghe Cucu și Dimitrie Cuclin – cu toții cunosători și admiratori ai culturii țărănești. Rolul de frunte în interpretarea și promovarea acestei muzici este asumat de societățile corale "Carmen" și "Cântarea României". Amândouă activează neobosiți în țară și în străinătate³⁷ și se erijează în modele exemplare pentru

³⁷ Societatea corală "Carmen" este fondată în 1902, iar "Cântarea României" în 1919 (apud Nițulescu, ed., **Muzica românească de azi**, op. cit., p. 971 și respectiv p. 989).

corurile mărunte și fără ambiții, dar care activează consecvent și cu mare devoțiune.

c) **Muzica de fanfară militară și/sau de promenadă**, dublă moștenitoare a mehterhănei turcești (devenită apoi mehterhanea românească) și a fanfarelor militare locale (constituite în anii 30-50 ai secolului trecut³⁸), germane și austriece. Ea include marșuri și pot-pourri-uri de promenadă și de divertisment străine și românești, transcriptii și adaptări după piese savante de largă popularitate, melodii de joc țărănești în aranjamente sumare și savuroase. Deși de factură predominant occidentală, muzica scrisă de compozitorii români (prin sânge sau prin adopțiune), abundent penetrată de elemente populare autohtone, atinge la începutul secolului un anumit grad de maturitate. Fanfara dezvoltă în Moldova, Banat dar și în alte regiuni (Transilvania centrală și meridională, Oltenia sudică etc.) branșe populare deosebit de viguroase – un fel de tarafuri în componența cărora instrumentele de suflat sunt predominante. George Enescu se familiarizează încă din prima tinerețe cu fanfarele urbane și satești din nordul Moldovei: dovadă faptul că în "Rapsodiile române" pot fi recunoscute o parte din sonoritățile, melodiile și efectele orchestrale pentru care ele au predilecție. (În paranteză fie spus, în satele din preajma Livenilor și Dorohoiului fanfarele populare sunt și astăzi vii, iar muzica lor seamănă încă izbitor cu cea a "Rapsodiilor".) În ipostaza sa militară, fanfara exaltă sentimente patriotice ale ostașilor și ale oamenilor simpli; în ipostaza "de promenadă", ea oferă divertisment orașelor în curs de lărgire și structurare, în căutarea unor expresii muzicale specifice și larg accesibile. Muzica de fanfară este o **muzică populară** în sensul actual al cuvântului, adică o muzică lesne de priceput, de reprodus și de îndrăgit, cu care se solidarizează în proporții diferite toate clasele societății românești.

³⁸ Referitor la istoria fanfarelor din România, vezi Mihail Gr. Poslușnicu, **Istoria muzicii românești de la renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice**, București, 1928, și I. Velceanu, **Asociația corurilor și fanfarelor române din Banat**, în "Muzica românească de azi" (Nițulescu, ed., op.cit.)

d) **Romanța**, preambulul sentimental al muzicilor ușoare de mai târziu. Sursele romanței românești urcă spre debutul secolului al XIX-lea, când câțiva compozitori localnici pun în circulație piese ce vor face o lungă carieră³⁹. Romanța, a cărei funcție de rememorare nostalgică este prevalentă, este o muzică de care se atașează în special **generațiile medii și vârstnică ale clasei mijlocii** de acum și din toate timpurile. Promotorul său nedeșmințit este intelectualitatea măruntă: învățătorii, preoții, notarii, slujbașii de diverse ranguri ai instituțiilor publice. În școlile normale pe care le frecventează, dascălii învață o sumă de romanțe pe care le vor cânta la petreceri, cu sinceră înflăcărare, de-a lungul întregii lor vieți. Puțin mai târziu, romanța se refugiază în restaurante, pentru a agrementa orele târzii ale unor clienți sensibilizați de ofrandele aduse lui Bachus. Romanța pune în evidență o **ramură țărănească** destul de veche, care înfloarește mai ales în Moldova, poate sub influența romanței ruse⁴⁰. (Țăranii și lăutarii în amurgul vieții cred încă și astăzi că romanțele deprinse de la părinții și bunicii lor – sic! – vor fi fiind chiar acele “cântecele bătrânești” căutate neostenit de folcloriști în turneele lor rurale.) Oricum ar fi, în prima parte a secolului romanța este într-o vogă ce va păli sensibil în deceniile următoare.

e) **Muzica populară occidentală**, categorie compozită și în continuă extensie, dominată când de valsul vienez; când de șansoneta franceză; când de tango-ul argentinian; când de dansurile sosite începând din anii 20 din Statele Unite (eventual *via* Paris), dar nu neapărat de sorginte “pur” americană, precum: *foxtrot*, *rag-time*, *blues*, *dixie-land*; când de alte categorii muzicale importate din America Latină (tot prin medierea unei capitale europene): *passo doble*, *samba*, *rumba*, iar mai târziu *bossa nova* etc. Dansurile americane și latino-americane sunt percepute, cel puțin la început, ca un corp muzical relativ compact și sunt

³⁹ Este, spre exemplu, cazul romanței “Steluța”, pe versuri de Vasile Alecsandri, compusă cu puțin înainte de revoluția din 1848 de un compozitor al cărui nume îmi este necunoscut.

⁴⁰ Cel puțin așa afirma Liviu Rusu în cursul unei conversații particulare (1973).

considerate adeseori în România – ca și în alte țări europene de altfel – drept “jazz”⁴¹. Ele sunt îmbrățișate cu încântare de secțiunea snoabă a clasei de mijloc, care le transformă într-un fel de “muzică de salon” – echivalentul valsului vienez din secolul anterior, vals care mai rămâne însă în actualitate. Apar neîntârziat producții românești care le imită și le autohtonizează cu dibăcie stilul. Editurile muzicale publică, în pagini volante ieftine sau în colecții de partituri-“miscellanea”, nenumărate aranjamente pentru pian de nivel tehnic scăzut ale unor piese din această categorie, piese pe care domnișoarele crescute încă prin pensioane le învață pentru a le interpreta în familie și la petrecerile burgheze: cunoașterea lor face parte din educația socială elementară obligatorie. (Ar fi folositor ca cineva să cerceteze și să afle într-o bună zi tirajul acestor publicații, grăitor pentru popularitatea reală a pieselor pe care le includ.) Muzica populară occidentală se exfoliază și regenerează continuu, pierzându-și, după perioadele de vogă, straturile mai indigeste din perspectivă locală (blues-urile, rag-time-urile etc.), adăugându-și componente și piese noi și conservându-și cu încăpățănare, pentru multă vreme, un nucleu dur alcătuit din **valsuri și tangouri**. În același timp, ea pășește lin pe podiumul restaurantelor. Muzica populară de sorginte occidentală sau compusă în stiluri occidentale întrupează – atunci ca și acum – aspirația și efortul clasei mijlocii de a se comporta, sub toate aspectele, în conformitate cu modelele culturale apusene. Ceva mai târziu ea va câștiga, în parte și cu încetul, și inimile oamenilor simpli.

f) **Muzica de revistă** – o **muzică populară** a clasei urbane mijlocii inspirată din vodevilul francez. Ea își făurise încă din secolul precedent o branșă autohtonă de anumită vioiciune, care va reverbera, peste decenii, în opereta românească. Spre mijlocul secolului, când moda sa orășenească e de acum în declin, vodevilul pătrunde ocazional, în versiuni autohtonizate, și în repertoriul lăutarilor urbani și rurali, deci în viața muzicală a claselor sociale inferioare.

⁴¹ Vezi Olle Edltron, *From Schottis to Bonnjazz – Some Remarks on the Construction of Swedishness*; în “Yearbook for Traditional Music”, vol 31/1999, p. 32.

g) **Muzica de café concert**, o muzică ambientală discretă și cu pretenții de distincție, alcătuită din muzica de cafea central-eropeană (în special austriacă) și completată treptat cu o muzică compusă sau aranjată de români pe coordonate stilistice apropiate. Muzica de café concert este amestecată. Ea se hrănește din numeroase surse distincte, dar compatibile: muzica de largă popularitate a clasicilor și romanticilor austrieci și germani, muzica populară austriacă și muzica lăutarilor maghiari de origine țigănească – cea pe care Bartók și Kodály încearcă fără succes, în aceeași perioadă, să o debaraseze de apelativul “ungurească”⁴². În jurul ei se socializează clienții obișnuiți ai restaurantelor mai scumpe, adică burghezia înstărită și mondenă a României.

h) **Muzica ușoară**, care tocmai se naște și care tinde să devină liantul tinerilor orașeni de aproape orice extracție. Muzica ușoară evoluează un timp în proximitatea stilistică a muzicii de revistă și a șansonetei franceze. În epoca interbelică, ea își creează o ramură locală ce poate fi calificată fără ezitare drept originală, scriitor reprezentată prin Ion Vasilescu. “Șlagărele” pe care le pune în circulație – termenul “slagăr”, de origine germană, se instalează acum în limbile mai multor țări europene (Edlton, 1999) – înregistrează un succes de durată și se mențin în repertoriul orchestrelor de restaurant până în zilele noastre.

i) **Muzica de cinema** care, în primele decenii ale secolului, nu este altceva decât o muzică de taraf sau de pian executată “pe viu”, adică în sală, în timpul proiecției. Mai târziu, transformată în muzică de film o dată cu apariția cinematografului sonor, ea va avea un traseu din cele mai pasionante. La început, compozitorii – căci, de la un anumit moment, ea începe să fie încredințată unor compozitori profesioniști – urmăresc doar crearea unor fundaluri sonore quasi-continue și destul de dense pe verticală, în tonalitatea emoțională dominantă a scenariului. Abia spre sfârșitul intervalului care mă preocupă aici ei încep să acorde mai multă atenție compatibilizării imaginilor sonore cu imaginile vizuale și/sau cu acțiunea derulată pe ecran. Atenția va spori și se va rafina neconținut în intervalul următor.

⁴² Vezi Béla Bartók, *Studies in Ethnomusicology*, Benjamin Suchoff (ed.), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, xix, 295 p.

Mai aproape de muzicile țărănești, către polul oralității, se rânduiesc:

j) **“Muzica de reprezentare statală”** (sintagma îmi aparține), de care se servesc guvernanții României în diferite circumstanțe oficiale. Este o muzică lăutărească urbană cosmetizată, pendulând între regional și național, între sat și oraș, între clasele de jos, mijlocii și înalte, ușor “aranjată” în manieră occidentală pentru a-și asigura penetrația în medii culturale variate⁴³. Ea include pot-pourri-uri și piese concertistice de virtuozitate care pornesc de la, sau se inspiră din melodiile populare predispuse a deveni șlagăre. Ilustrative din acest punct de vedere sunt “Ciocârlia” și “Hora Staccato” ale lui Angheluș și respectiv Grigoraș Dinicu – lăutari de clasă grijulii să se plieze în fața gusturilor unei elite locale occidentalizate. Muzica de reprezentare statală prinde corp cu încetul, încă din secolul XIX, poate și mai devreme. În prima parte a veacului, este pusă în valoare cu prilejul marilor expoziții universale de la Paris și New York (1937 și respectiv 1939). Ea pregătește terenul pentru “muzica folclorică” sau “folclorismul muzical” din cea de-a doua jumătate a secolului⁴⁴, fiind însă net mai destinsă, mai vie și mai

⁴³ Din fotografiile de epocă (vezi iconografia volumului lui Viorel Cosma *Figuri de lăutari*, București, 1960, reeditat în 1996) se poate descifra modificarea radicală a poziției persoanelor de decizie culturală de la București în legătură cu imaginea publică de export a țării. În secolul XX, acestea renunță la sublinierea prin orice mijloace a apartenenței europene a României și românilor – spre exemplu prin fracurile purtate de muzicienii lăutari –, optând pentru îngroșarea unor trăsături cu notă particularizantă, națională. Fracul lăutarilor este acum înlocuit cu ilicul cu motive naționale, care devine pe termen lung uniformă obligatorie a muzicienilor implicați în reprezentații oficiale. Ideea de a trimite la cultura populară românească în ansamblu cu ajutorul unor decupaje investite cu valoare simbolică (pe principiul sinecdocii) nu e nouă; inedită este, poate, gramaticalizarea trimiterilor, închegarea unui set de semnificanți constant corelat cu setul corespunzător de semnificații. Spre exemplu: ilicul = reprezentație oficială; fracul = cântare în restaurant de lux sau la petrecere de casă mare; hainele “nemțești” = cântare la nuntă de oameni obișnuiți din Muntenia etc.

⁴⁴ Pentru circumscrierea folclorismului, mă voi servi de un citat (Aubert, 2001, pp. 93-94, apud Max Peter Baumann): “folklorisme musical... qui consiste à représenter une coutume de musique populaire comme si l'on appartenait à la classe paysanne, ce “faire comme si” /... / est caractérisé par des

colorată decât ultima. Statul pre- și interbelic o folosește în genere ocazional, fără a încerca să o impună cu tot dinadinsul, fără a o subvenționa constant – așa cum se va întâmpla în perioadele comunistă și post-comunistă – și fără a o transforma, în interiorul țării, în instrument de îndoctrinare și manipulare. (Poate că regele-dictator Carol al II-lea i-ar fi exploatat mai mult potențialul propagandistic – în spectacolele grandioase pe care se deprinsese să le organizeze pe stadioane –, dacă o domnie mai lungă i-ar fi îngăduit-o).

k) **Muzicile categoriilor sociale defavorizate sau ignorate**, diferențiate din perspectiva socio-profesională a creatorilor și utilizatorilor lor, ale: micilor **negustori și meșteri ambulanti** (zarzavagii, lăptari, spoitori, geamgii, sobari, coșari, tâmplari, tăietori și vânzatori de lemne, furnizori de pământ de flori, colectori de hârtie, sticle și fiare vechi etc.), **cerșetorilor, orbilor, pușcăriașilor, copiilor mici și de școală, studenților** etc., etc. Toate acestea sunt muzici “populare” în care elemente rurale și citadine, locale și de împrumut, mai vechi și mai noi, mai fruste sau

pièces de musique notées qui sont des chansons ou des danses arrangées ou imitées. /... / La coutume est étudiée pour des représentations et des parades musicales qui se veulent un redressement et un renouvellement des valeurs du passé, à juste titre ou non. /... / utilisée à des fins détournées en vue de spectacles mis en scène et orchestrés par de prétendus spécialistes chargés de le rendre présentable à un public “externe”, a priori ignorant de ses tenants et aboutissements. /... / Cette transformation par l’intermédiaire d’une intervention extérieure: un chorégraphe, un arrangeur, élimine toutes les “scories” qui /... / font l’intérêt de ces musiques, pour en faire un produit aseptisé, un produit commercial.” {Folclorismul muzical /... / care constă în a reprezenta o practică muzicală populară obișnuită ca și cum prezentatorul ei ar aparține clasei țărănești, “a face ca și cum” /... /, este caracterizat de piesele muzicale notate pe care le include, piese care sunt de fapt cântece sau dansuri aranjate sau imitate. /... / Practica /muzicală/ este studiată pentru a fi pusă în serviciul unor reprezentații sau parade muzicale care pretind, cu sau fără temeiuri, a înălța și înnoi valorile trecutului. /... / Ea este utilizată în scopul deturnat al producerii unor spectacole puse în scenă și orchestrate de preținși specialiști, însărcinați să o facă prezentabilă în fața unui public extern, ignorând a priori legăturile și scopurile ei. /... / Transformarea făcută prin intervenții exterioare – de un coregraf, un aranjour etc. – elimină toate atuurile /... / acestor piese, pentru a face din ele produse aseptizate, produse comerciale.} Pe marginea acestui subiect, vezi și nota 11 din partea a II-a a volumului de față.

mai șlefuite, orale sau atrase în sfera oralității, se amestecă în proporții variabile. Ele sunt vehiculate aproape exclusiv de categoriile sociale care le produc. Funcția lor identificatorie este de cele mai multe ori inconfundabilă: oricine știe să recunoască și să atribuie corect strigătele ritmate și melodizate “geamuri-geamuri”, “spoi-cazane”, “pământ de flori” ș.a.m.d., melopeele-lamentații ale cerșetoarelor (binecunoscute până azi, când au devenit cântări de autobuz și de metrou), cântările de ocnași, “șlagărele” studențești, cântecele de cheflii etc., etc. Unele din ele prezintă surprinzătoare contingente: spre exemplu muzicile cerșetorilor și ale ocnașilor, unele și altele foarte stabile temporal, care au în comun melodii de doină interpretate liber și în forme esențializate, în tonalitatea afectivă a lamentațiilor. Alte muzici vin în atingere cu muzici foarte diferite: spre exemplu studenții au în reperoriul lor curent piese împrumutate din muzica corală clasică, cuplete de revistă, muzică populară occidentală la modă, coruri academice compuse special pentru organizațiile lor etc. Cele mai ferm structurate sunt muzicile micuților, bazate pe acel sistem metrico-ritmic de răspândire universală specific copiilor teoretizat de Brăiloiu (**La rythmique enfantine. Notions liminaires**, Brăiloiu, 1973, pp. 271-306). Muzicile cele mai variate și revelatoare pentru epocă sunt ale școlarilor de vârste fragede: deprinse în cea mai mare măsură la clasă, acestea oglindesc politica statală de educare națională neostentativă și relativ tolerantă a tineretului. Manualele în care figurează includ cântece distractiv-educative, cântece “poporane” ușor pășuniste dar notate în forme simple și captivante, imnuri ale neamului, melodii de popularitate din literatura academică universală, cântări bisericești.

l) **Muzica lăutărească a mahalalelor vechi**, de negustori, meseriași, proletari mai înstăriți și funcționari de rang scăzut și mediu. Ea e rodul unor amestecuri și fuziuni de continuitate între rămășițele muzicii fanariote și anumite segmente ale muzicilor țărănească, de salon, de cârciumă și de divertisment la modă în orașe la care m-am referit mai sus (șansonete, cuplete de revistă, romane, valsuri, muzici ușoare etc.). Muzica vechilor mahalale prelungește în chip înnoit, pe un palier social “inferior”, muzicile-serenade pe care “amorzii” din vremile lui Anton Pann le cântau, sau puneau să fie cântate, sub ferestrele iubitelor lor.

m) **Muzica lăutărească a mahalalelor semi-rurale** (în special a celor valahe), apropiată de precedentă, emanând aceleași arome fanariote cam ofilite dar încă pline de farmec. Către sfârșitul intervalului, ea dezvoltă o ramură stilistică lunguroasă (cu melodii melismatice executate de voci în falset și de acordeoane agere, cu ritmuri lente, gen "blues") – denumită deseori, cu o sintagmă destul de inapropiată, "țigănească". (Pentru a vă orienta stilistic, vă sugerez să căutați în memorie melodiile lui Fărâmiță Lambru și ale Romicăi Puceanu.) Aceasta va prolifera puternic și în perioadele următoare. Deocamdată însă, trunchiul principal al muzicii mahalalelor semi-rurale rămâne încă apropiat de

n) **Muzica lăutărească a satelor**, care – așa cum spuneam – se generalizează impetuos către sfârșitul secolului XIX și mai ales către începutul secolului XX. (Revin asupra ei întrucât muzica profesioniștilor rurali este în egală măsură un produs de aculturație – deci o meso-muzică – și o componentă inextricabilă a muzicii țărănești; acest fapt ridică o problemă de încadrare în sistemul de categorii instituit prin volumul de față.) Ea este produsul osmozei între o melodică țărănească, în parte impregnată de elemente cu aparențe arhaice⁴⁵, și un acompaniament tonal-armonic de factură populară occidentală, preluat și adaptat de muzicanții săteni de la confrății lor orășeni și transpus într-o "tonalitate" expresivă frapant balcanică. Muzica lăutărească se instalează în sate în etape, trecând (eventual) prin: curtea boierească, armată (fanfara militară), han, bâlci, nedee și târg. Tratat-o în mod implicit ca pe un bun ce le aparține, comunitățile rurale o "constrâng" să le oglindească și să le rezolve mulțumitor trebuințele. Muzica lăutărească devine depozitara quasi-exclusivă a fondului de cântece bătrânești (sau balade) din sudul țării – cele care fac, atunci ca și azi, fala

⁴⁵ Adeverul este că atributul "arhaic" – pentru care muzicologii și compozitorii din România au o atracție ce frizează fascinația (probabil sub influența conceptului de "arhetip", asociat în mod eronat cu arhaicitatea) –, trebuie privit cu circumspecție. Cu temeiuri pe care nu e locul să le evoc aici, etnomuzicologia contemporană privește cu suspiciune orice aprecieri referitoare la vechimea (fie și relativă a) muzicilor de tradiție orală ori a elementelor muzicale care le compun. Înțeleg însă că în România cuvântul "arhaic" este des întrebuintat și pentru că îl substituie imperfect pe cel care l-a premers și care pare mai puțin onorabil: "primitiv".

literaturii populare românești: **Miorița, Meșterul Manole, Corbea, Toma Alimoș, Soarele și luna** ș.a. –, o idee importantă, asupra căreia mă tem că nu voi putea insista niciodată deajuns. Ea dezvoltă structuri muzicale de mare rafinament artistic, ce atrag atenția unor compozitori lipsiți de prejudecăți anti-țigănești cum sunt George Enescu și Mihail Jora; păstrează de-a lungul întregii traiectorii legături strânse cu muzica lăutărească urbană; și, în sfârșit, ca și ultima, face dovada unei excepționale capacități adaptative, primenindu-se continuu pentru a ține pasul cu vremea. Muzica lăutărească are, mai mult ca oricare altă muzică, în orice perioadă și în orice regiune, culoarea unui timp prezent stratificat și dens de tot trecutul pe care îl aglutinează.

Muzicile de cult

Până aici, am lăsat deliberat de o parte muzicile religioase. Am avut mai multe motive să le ocolesc, dintre care cel mai important este acela că nu am competența să le abordez cu seriozitate. Singura care îmi este familiară, fără a-mi fi însă cu adevărat cunoscută, este muzica bisericii ortodoxe – biserica a 80% din români.

Evident, muzica ortodoxă este primordial rituală; nu trebuie însă neglijate nici funcțiile sale de liant social (de remarcat că ea nu pune în evidență stratificări semnificative, fiind făcută și executată pentru nobili și plebei, bogați și săraci, orășeni și săteni deopotrivă), de instanță etică, de normator de comportament public și privat etc., funcții a căror inventariere corectă și completă ar trebui să cadă în sarcina specialiștilor în muzică bisericească.

Muzica de cult ortodox este exclusiv vocală. Succesoare a vechii muzici bizantine, ea se desprinde cu o oarecare determinare de aceasta din urmă după reforma cântului denumită "chrysantică"⁴⁶. Cei care o execută sunt, o bună bucată de vreme, preotul, diaconul și cântăreții de strană. Sub influența omologiei

⁴⁶ Reforma chrysantică a avut loc în 1814, dar efectele ei încep să se facă simțite prin anii 1820-25 (Popescu Pasărea, I, **Muzica bisericească**; în vol. "Muzica românească de azi", op. cit., pp. 597-602)

sale din Rusia – influență care se exercită, după spusele lui Gavriil Galinescu, îndeosebi în perioada ocupației Principatelor Române de către imperiul țarist (1828-1834) –, muzica bisericească ortodoxă adoptă însă o cântare plurivocală corală ce o apropie sensibil de formele populare ale muzicii savante occidentale⁴⁷. Dar corul nu există decât în bisericile mari și pretențioase ale orașelor, așa încât muzica bisericească din mediul rural și chiar în mediile urbane comune rămâne în continuare preponderent univocală.

Muzica ortodoxă este remarcabil de stabilă temporal; în fapt, în cursul acestui secol ea este după părerea mea – care poate fi, firește, pusă sub semnul întrebării – mai rezistentă decât muzicile țărănești. Totuși, în planul amănunțelilor, ea pare a fi receptivă la inflexiunile muzicilor țărănești regionale, pe care însă le influențează cu relativă moderație⁴⁸. Funcționalitatea ei rituală este strictă: fiecare din piesele și modurile sale melodice se realizează în cursul unui serviciu divin bine determinat, într-un moment precis al acestuia, într-o zi anume a anului etc.

Muzica curentă de cult ortodox are o poziție ambiguă pe axa ordonatoare **oral – literat**. Este adevărat că ea dispune de un sistem de notație propriu, asemănându-se din această perspectivă cu muzica academică occidentală; dar această notație privește doar o parte a pieselor liturgice, este sumară și reflectă doar fragmentar și/sau cu o importantă aproximație realitatea sonoră de referință, funcționând mai degrabă ca un “aide memoire” decât ca un text

⁴⁷ Vezi studiul lui Gavriil Galinescu **Muzica în Moldova**; în vol. “Muzica românească de azi”, op. cit., pp. 671-728. Înnoirea, investită cu semnificație politică, este încurajată oficial. Spre exemplu, “socotind cântarea psaltică drept un produs al grecilor, /domnitorul Alexandru Ioan Cuza/ decretă, în anul 1865, înălțurarea ei din Biserica Română și înlocuirea cu muzica armonică”. (I. Popescu-Pasărea, “Muzica bisericească”; în vol. “Muzica românească de azi”, op. cit., p. 600).

⁴⁸ Cazul *versurilor* transilvănene – melodii rituale funebre de origine posibil bisericească, ce se cântă în grup feminin la căpătâiul mortului și al gropii, în anumite momente ale ceremonialului – este, după știința mea, izolat. Pe de altă parte însă, părintele I.D. Petrescu, C. Brăiloiu și G. Breazu cred – fiecare pe propriile temeuri – în influențele vechiului cânt gregorian (prin care mi-e greu să știu ce înțeleg exact) asupra muzicii populare românești în general și asupra colindelor în special.

prescriptiv⁴⁹. Detaliile ei melodice, ritmice și timbrale neglijate de scriitură sunt executate în conformitate cu reguli transmise pe cale orală – ca și în muzica țărănească. Există de asemenea deosebiri relativ însemnate între muzica psaltică a Ardealului și cea din Vechiul Regat. Chiar sistemele lor de notare, psaltic și respectiv linear, sunt diferite. Fapt incomod pentru toți cei care și-ar dori ca unitatea politică a României întregite să se reflecte și în unitatea producțiilor sale culturale tradiționale. Chestiunea intră în atenția unui grup de muzicieni decizi să îndrepte lucrurile. O propunere concretă de unificare a acestora se va coagula însă și va fi pusă în aplicare abia după al doilea război mondial⁵⁰.

Greco-catolicii, catolicii, protestanții, musulmanii și membrii diverselor secte religioase au propriile lor muzici de cult. Dar, ținând cont de competența mea derizorie în privința acestora din urmă, mă voi abține să le comentez. Suprafața pe care le-o aloc în tablou rămâne aici, prin urmare, albă, fără contururi; mi se pare însă obligatoriu ca ea să le fie rezervată.

Muzicile-tampon (mezo-muzicile) nu fac, în epocă, obiectul unei atenții speciale. Le cunoaștem doar superficial și incomplet, din surse indirecte. Unele date interesante și lămuritoare în legătură cu ele sunt incluse în literatura beletristică și memorialistică a timpului⁵¹.

⁴⁹ Vezi studiul lui Udo Will, **La baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique**; în “Cahiers de musique traditionnelle”, no. 12/1999, Genève, pp. 9-33.

⁵⁰ Muzicienii implicați în acest proiect sunt Nicolae Lungu, Grigore Costea și Ion Croitoru. Contribuția lor la unificarea cântării psaltice va fi examinată în capitolul următor (vezi cap. II, nota 42).

⁵¹ Am în vedere câteva scrieri literare celebre, cum sunt: **Ciocoii vechi și noi** (Nicolae Filimon), **Moara cu noroc** (Ion Slavici), **Ion** (Livi Rebreanu) etc., dar și scrieri mai noi, precum **Baltagul** (Mihail Sadoveanu), **Un om între oameni** (Camil Petrescu) ș.a. Fără îndoială însă că, citite cu ochi atent, încă multe alte romane și nuvele clasice ar putea prilejui revelații muzicologice.

Privire de ansamblu

Prin urmare – recapitulez, încercând o concentrare, dar și o nuanțare a ideilor –, în prima jumătate a secolului muzicile plasate la extremitatea axei **oral vs literat** (sau **popular vs savant**) au traiectorii frapant diferite.

Cea dintâi, **muzica savantă** (sau **literată**, sau **academică**, sau **cultă**) își întărește poziția cu ajutorul instituțiilor create de elite în acest scop. Ea face în timp record, așa cum spuneam, salturi mari în două direcții: compatibilizarea (sub raport stilistic, dar și calitativ) cu muzica occidentală și forjarea unei exprimări distinctivă, “specific națională”. Aceste direcții consună cu cele pe care le urmărește, în toate sferile de activitate culturală, întreaga intelectualitate din România și din restul Europei răsăritene.

Muzicile țărănești se restrâng și își pierd treptat din închezare și din greutate. Pentru a se putea perpetua, ele se modernizează, înprospătându-și stilul și înlocuindu-și secțiunile perimate cu creații de ultimă oră. Pe de altă parte, sub raport stilistic ele se plasează în câmpul de acțiune a două tendințe contrare: una vizând sublinierea trăsăturilor lor distinctivă (regionale, locale), alta orientată spre accentuarea trăsăturilor comune (naționale). În sfârșit, producerea muzicilor țărănești este încredințată în tot mai largă măsură lăutarilor, adică muzicienilor profesioniști ai satului, grupați în tarafuri – fenomen care se va accentua puternic în a doua jumătate a secolului. Tarafurile rurale devin de aici înainte principalele depozitare și colportoare ale muzicilor rurale festive (de nuntă, de horă, de petrecere obișnuită, de încheiere a ritualurilor calendaristice etc.) și motorul adecvării lor la o lume în mișcare accelerată. De vreme ce majoritatea muzicienilor lăutari sunt țigani, se poate spune că țărani, deveniți mai nepăsători, încredințează execuția muzicii lor de sărbătoare unei categorii profesionale compusă în cea mai mare parte din oameni străini de neam și vizibil depreciați social. Acest fapt incontestabil, pe care românii puriști și “patrioți” îl înghit cu multă dificultate, provoacă atitudini pasionale ale unor intelectuali preocupați de fenomenele muzicale ale țării, atitudini asupra cărora voi zăbovi ceva mai jos.

Muzicile-tampon, care își distribuie spațiul dintre cele două categorii principale de muzici (orale și literate), sunt în ansamblul lor expuse unor schimbări superficiale sau profunde, efemere sau durabile, dar neîntrerupte și în orice caz mai apăsate decât cele evidențiate de muzicile țărănești. În cursul timpului, unele din ele dispar – sau mai degrabă cedează locul altora, apte să le îndeplinească mai mulțumitor funcțiile. (De exemplu, către jumătatea secolului, vodevilul francez sau de inspirație franceză începe să cadă în desuetudine, lăsând locul noilor muzici de divertisment, dintre care cea mai autoritară devine treptat muzica ușoară românească.) **Meso-muzicile, în devenirea lor, urmăresc îndeaproape constituirea, devenirea și stratificarea socială, etnică, profesională etc. a națiunii române.** Ele îi furnizează acestuia din urmă o materie sonoră accesibilă, unificatoare și potențial emblematică pentru identitatea sa muzicală. Tot ele exprimă aspirațiile spirituale și nevoile de solidarizare ale fiecăreia din categoriile sociale care o alcătuiesc (spre exemplu mahalagii se recunosc și se reunesc în jurul muzicii de mahala; burghezii și intelectualii liber-profesioniști se adună în jurul muzicilor de café concert, revistă și operetă; artiștii în jurul muzicii de jazz etc.). Muzicile “meso” sunt mobile, adaptabile și susceptibile de a juca rolul de mediatori. Ele se transformă – repet – între altele și pentru că **națiunea română și clasele sale se fac și re-fac perpetuu (sau, în termenii antropologiei contemporane: se negociază și re-negociază necontentit) și sunt mereu diferit concepute și percepute.** Muzicile “meso” nivelează posibilele rupturi sociale, etnice etc. care apar sau pot apărea în urma unor metamorfoze rapide, potențial destabilizatoare. De altfel, acestea sunt funcțiile pe care le-au împlinit, le împlinesc și le vor împlini probabil constant, în toate societățile democratice ale lumii, motiv pentru care nu voi reveni asupra lor în capitolul următor al lucrării. Dar mai târziu – după mijlocul secolului –, funcțiile lor moderatoare, integratoare și globalizantă se fortifică, parțial în detrimentul funcțiilor identitare și identificatorie⁵².

⁵² Cu această distincție *identitar/identificatoriu* operează Bernard Lortat-Jacob în *Musiques en fête: Maroc, Sardaigne, Roumanie*, op. cit.

Opinii, atitudini, reflecții referitoare la felurile muzici

Muzicile începutului de secol îi preocupă pe intelectualii români în proporții diferite. Singura pe care o privesc cu respect este cea savantă europeană. Un poet și filozof cu voce sonoră, Lucian Blaga – admirator al culturii populare de altfel, dar în același timp și teoretician al avangardei – trasează o linie de demarcație imaginară între “culturile minore” – adică (pe atunci subînțelese) culturile orale țărănești – și “culturile majore” – adică literate –, linie pe care nimeni nu o pune vreodată frontal și energic sub semnul interogației. Distincția persistă până azi în conștiința majorității copleșitoare a intelectualilor din România. Ea e acceptată și de oamenii simpli care sunt, mai ales în acea vreme, plini de un nețărmurit respect față de cărțurari și de creațiilor lor, ce nu pot fi altcum decât “superioare” propriilor lor creații.

Celelalte muzici incită la reflecție în măsura în care par a fi apte să susțină vreo teză politică importantă în epocă sau să servească la construcția simbolică a națiunii. Din ambele puncte de vedere, muzicile țărănești și – într-o măsură ceva mai mică – muzica de cult ortodox sunt primele care atrag atenția: pe de o parte, ele sunt suficient de diferite de muzicile “altora” (vecini, locuitori de altă etnie ai României, grupuri confesionale diferite) pentru a proba, dacă e necesar – și în acea vreme pare încă necesar –, că poporul român există ca atare **inclusiv** prin cultura sa proprie și distinctă, și prin urmare voința sa de a stabili și/sau menține propriul său stat național este pe deplin justificată; pe de altă parte, ele constituie o materie primă ideală pentru o școală muzicală care trudește pentru exprimări sonore inconfundabile, particularizante.

Deschid aici o paranteză imaginară pentru a semnala faptul că lipsa de apetit pentru peisajul global al muzicilor existente pe teritoriul țării este cât se poate de firească. La nivel mondial, situația nu e fundamental diferită. Abia se “descoperă” – grație unei discipline noi și deocamdată incert situate în contextul general al științelor umaniste numite “folklore” (sau, în țările din sfera de dominație a culturii germane, “vergleichende Musikwissenschaft”) – că pământul e populat cu o multitudine de producții sonore diferite de cele ale Occidentului “civilizat” și/sau savant. Acestea

din urmă sunt vrednice de apelativul “muzică”, dar nu îndeajuns de onorabile de vreme ce sunt caracterizate încă drept “primitive”, “extra-europene”, “țăărănești” sau “populare” (toate calificativele fiind mai mult sau mai puțin umbrite de conotații periorative). Muzicile extra-europene atrag, e adevărat, atenția unor compozitori ca Debussy, Stravinski, Milhaud și Messiaen (vezi mai sus). Dar meso-muzicile nu interesează aproape pe nimeni. O singură și notabilă excepție: jazz-ul, care intră în vizorul muzicienilor – dar nicidecum al muzicologilor –, în special al celor francezi sau de formație franceză (inclusiv a lui Constantin Brăiloiu). Nu e încă ceasul perspectivelor panoramice asupra culturilor muzicale; nu e vremea abordărilor ce pun în corelație dinamica muzicilor cu dinamica societăților, grupurilor etnice și națiunilor care le produc. Unele și celelalte vor începe să preocupe abia în pragul epocii noastre “globalizante”.

Reflecția profesionalizată: muzicologia

Totuși, după cum e și firesc, muzicienii români au o optică asupra muzicii care diferă de cea a majorității intelectualilor. Ei dezvoltă – în retard față de Occident și cu o întârziere naturală în raport cu componistica națională – o **reflecție teoretică profesionalizată care nu se oprește la granițele muzicii literate** (așa cum în aceeași perioadă se întâmplă în general, dar nu în toate cazurile, în țările occidentale). Apare **muzicologia**, al cărei prim gest este acela de a lua distanță în raport cu cronica muzicală mai mult sau mai puțin “impresionistă” ce o premerge.

Muzicologia europeană este în această perioadă dominată copleșitor de doi mari maeștri, care o coagulează într-o disciplină cu aspirații scientiste: Vincent D’Indy și Hugo Riemann. Cei doi, situați în prelungirea a două școli de gândire distincte, dar totuși compatibile – cartezianismul și dialectica hegeliană – concep forma muzicală ca pe un rezultat al avatarurilor unor idei care se expun, se confruntă (teză, antiteză) și, după o meditație, se reconciliază (sinteză). Modelele analitice elaborate de Riemann și D’Indy conduc la rezultate excelente atunci când sunt aplicate muzicii clasicilor vienezi, sunt mai puțin adecvate creației renascentiste și baroce și eșuează complet în creațiile care se sustrag unui mod bipolar și tripartit de structurare și reprezentare muzicală. Riemann, D’Indy și discipolii lor direcți și indirecti – inclusiv muzicienii români școliți la începutul secolului XX în Germania și respectiv în Franța – au o viziune organică asupra muzicii (cuvântul „organic” revine cu frecvență ridicată în scrierile lor), care decurge din teoria naturalistă dominantă în epocă. Toți cred în geniu – geniu muzical, filozofic, artistic, un demiurg care croiește drumuri și direcții componistice (reminiscență romantică) – și în acel suflet al poporului (moștenit de la romanticii germani) care se impregnează în producția sa culturală. Riemann și D’Indy pun bazele unor școli muzicologice solide și ambițioase, care se vor înfrunta o vreme pe tema unor concepte, metode și tehnici de lucru particulare.

Muzicologia românească este anticipată prin scrierile etnografic-istoriografice ale câtorva eminenți bărbați din trecutul îndepărtat sau apropiat: principele Dimitrie Cantemir, Teodor

Burada, Nicolae Filimon, Mihail Gr. Poslușnicu și Constantin Bobulescu (ultimii doi încă activi și în primele decenii ale secolului XX). Istoriografia nu presupune însă cu obligativitate reflecția teoretică – sau, poate mai exact, nu o presupune încă de la întâile sale manifestări –, așa încât se poate spune fără ezitare că muzicologia prinde corp abia în prima parte a secolului XX. Ea este făurită cu încetul, prin contribuțiile muzicienilor-cărturari care studiază în Apus la una din cele două școli muzicologice deja conturate: germană și franceză.

O dată cu muzicologia apare și slujitorul ei, muzicologul. Acesta face efortul de a se delimita de cronicarul care îl precedă și care își continuă autonom cariera. Muzicologul nu mai poate fi doar un meloman informat, bine intenționat, cu gust artistic rafinat și condei sprintar (așa cum este, cu un grăunte de genialitate, Emanoil Ciomac); el este – sau, în orice caz, tinde să devină – un profesionist cu educație muzicală solidă, cu abilitate analitică bine antrenată, cu o perspectivă coerentă și integratoare clară asupra muzicii literate. În principiu, rolul lui este acela de a veni în sprijinul pedagogiei muzicale, furnizându-i concepte, termeni, metode și modele de analiză, sinteze stilistice, periodizări etc.; și de a-i ajuta pe compozitori să se poziționeze în universul deja greu de cuprins al muzicii timpului lor, dar și al muzicii tuturor timpurilor. Se socotește încă de pe atunci că “muzicologul perfect” este creatorul: numai el este în măsură să descifreze **din interior** mecanismele unei opere sau ale unui stil, numai el are o carte de vizită credibilă și prestigioasă care îi garantează penetrația cuvântului scris. Cronicarul perfect este și el, la început, în aceeași situație. Dar, putând să exalte sau să distrugă un creator, o operă, un interpret sau chiar o instituție, devine curând de temut și în consecință ținut la mare cinste. Abia mai târziu importanța sa socială se temperează întrucâtva, cronică transformându-se chiar într-un exercițiu preliminar quasi-obligatoriu pentru cei care aspiră la statutul “superior” de muzicolog.

Muzicologia locală abordează, încă de la primii săi pași, și muzicile tradiționale. (Desconsiderate pe termen indefinit rămân, în pofida ponderii lor crescânde în viața majorității populației, doar meso-muzicile; dar această constatare trebuie citită în cheia prezentului imediat.) Ea își crează din pornire câteva branșe care

vor deveni ceva mai târziu discipline autonome și care se vor numi: **muzicologie generală** (cu o consistentă ramură istoriografică), **folclor** și **bizantinologie**. În scrierile lor, istoriografii – teoretici “muzicologi generaliști” – se opresc și ei îndelung și asupra muzicilor țărănească și bisericească, pentru ca peisajul muzical al trecutului pe care încep a-l desena să nu apară sărăcăcios și nevredețnic de cinstit și mândrie.

Preocupările predilecte ale muzicologiei sunt: reconstituirea fragmentară a muzicii și vieții muzicale de pe teritoriile locuite de români (reconstituire care pornește deocamdată din secolul XV); monografierea muzicii/vieții muzicale savante și populare (țărănești, de fanfară, corală) din provinciile românești nou alipite – Transilvania, Basarabia și Bucovina –, menită să legitimeze actul unirii prin argumente de ordin cultural; evidențierea conexiunilor creației culte cu cea populară și explicarea, din această perspectivă, a specificității școlii componistice naționale. Ilustrativ pentru evantaiul acestor preocupări este volumul **Muzica românească de azi** (Nițulescu, ed., 1941) – care constituie, între altele, și o primă tentativă, fie ea incompletă și subiectivă, de panoramare (prin grupare aditivă) a muzicilor, creatorilor de muzică și instituțiilor muzicale existente pe teritoriul românesc. După cum se vede, **muzicologia se așează pe firul ideilor care se dezbat, sub diferite forme, în toate sferile vieții culturale: românitatea, coordonatele și exprimarea sa în cadre europene.**

Fondatorii și totodată clasicii muzicologiei românești sunt George Breazu, părintele I. D. Petrescu, Dimitrie Cuclin și Constantin Brăiloiu – pe ultimul îl las la urmă pentru a-i aloca spațiul mai larg pe care îl merită. Primul așează istoriografia pe baze moderne, dar contribuie și la dezvoltarea cercetărilor de sistematică și folclor. El are discipoli numeroși și tenace, care îi admiră calitățile incontestabile, îi cultivă memoria și (de multe ori) îi urmează cărările. Părintele I. D. Petrescu – în paralel cu D. G. Kiriac și I. D. Chirescu de altfel – investighează muzica de cult ortodox în sine, dar și în relație cu muzica bisericilor răsăritene și cu muzica unei creștinătăți timpurii, încă nedivizate de schismă. Dimitrie Cuclin, descendent spiritual al lui Vincent D'Indy, produce interesante studii de estetică aplicată prin intermediul cărora trasează o direcție de cercetare rămasă în suspensie. (Este

improbabil ca cineva să o mai adopte vreodată, ținând cont de faptul că premisele ei teoretice sunt tributare unor idei care nu mai au azi nici un ecou.)

Muzicologul cel mai complex, consistent și luminat al perioadei 1900-1944, singurul capabil să-și construiască o reputație internațională înaltă și durabilă, este Constantin Brăiloiu. El debutează în calitate de compozitor și “muzicolog generalist”⁵³. Își urmează preocupările de acest ordin de-a lungul întregii perioade „românești”, aplecându-se cu excepțională clarviziune asupra tuturor fenomenelor revelate de muzica contemporană (prin emisiuni de radio, conferințe, mici articole și discursuri circumstanțiale, deseori cu caracter polemic). Brăiloiu este unul din promotorii lui Stravinski și Bartók în România, în vremuri în care valoarea acestora nu este de loc în afara oricărei discuții. El contribuie la modernizarea cronicii muzicale, pe care o practică încă din anii “elvețieni” ai primei tinereți. După cum remarcă Gheorghe Firca, Brăiloiu nu este străin nici de istoriografie⁵⁴. Savantul elaborează de asemeni lucrări demne de atenție referitoare la muzica liturgică⁵⁵, chiar dacă unele din ele sunt neîncheiate și/sau nepublicate. Este aproape inutil să reamintesc contribuția sa la constituirea și fortificarea Societății Compozitorilor, în calitatea de secretar general pe care a deținut-o vreme îndelungată.

⁵³ Constantin Brăiloiu, **Patru muzicanți francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel**, București, 1935; apud Gheorghe Firca, **Gândirea istorică a lui Constantin Brăiloiu**; în “Centenar C. Brăiloiu”, Ed. Muzicală, București, 1993, pp. 122-126.

⁵⁴ Vezi Gheorghe Firca, **Gândirea istorică a lui Constantin Brăiloiu**, op. cit., pp. 122-126. Profit de prilej pentru a semnală un fapt probabil puțin cunoscut, și anume acela că, în perioada sa pariziană, Brăiloiu lucrează la un volum (al cărui manuscris neîncheiat este păstrat în biblioteca Muzeului Omului din Paris) referitor la creația lui Anton Pann.

⁵⁵ Vezi prefața (“Lămurire”) pentru **Liturgia psaltică** de D.G. Kiriac, ediție postumă, București, f. a. Mai târziu, la Paris, în elaborarea studiului său neterminat consacrat lui Anton Pann la care m-am referit în nota anterioară, Constantin Brăiloiu se consultă constant, pentru reperarea modurilor bizantine, cu “I. Kiresco”.

Una din cele mai semnificative realizări ale lui Brăiloiu este startul strălucit pe care îl dă "folklorului muzical" din țara natală – adică disciplinei pe care noi o numim azi etnomuzicologie, iar cei de la mijlocul secolului trecut o numeau folcloristică. (Las provizoriu la o parte calitatea de precursor de geniu al etnomuzicologiei europene moderne, socotind că operele prin care savantul și-o dobândește sunt elaborate și/sau tipărite în perioada postbelică, care va face obiectul părții următoare a volumului.)

În etapa configurării sale, școala românească de "folklore muzical", alimentată profitabil de sociologia lui Dimitrie Gusti, se plasează pe cele mai înalte platforme profesionale, iar în anumite privințe chiar în avangarda mondială a disciplinei. Brăiloiu o înarmează rapid cu principiile, teoriile și instrumentele de lucru care îi devin apoi indispensabile: metoda de cercetare a muzicii în contextul producerii sale și în legătură cu funcțiile sociale pe care le împlineste⁵⁶; metoda de arhivare a materialului cules pe teren; metoda de transcriere și analiză muzicală (notațiile sinoptice pe care le-a imaginat fac și azi carieră în muzicologia și etnomuzicologia internațională); metoda de mongrafiere a vieții muzicale în ansamblu sau a genurilor pe care le subsumează⁵⁷ etc. În sfârșit, Brăiloiu pune temeliile unei discografii românești consacrate muzicilor de tradiție orală: numai în România, el editează sau supervizează editarea a aproximativ 700 de discuri negre turația 78. După 1943 – anul în care părăsește țara și se stabilește mai întâi în Elveția, apoi în Franța –, școala românească de "folklore muzical", încă crudă și puternic expusă opresiunilor și

izolării impuse de noul regim comunist, se îndepărtează cu încetul de etnomuzicologia mondială, fără a înceta însă să producă lucrări remarcabile pe acele direcții schițate de maestru pe care are priceperea, tăria și "aprobarea" să le urmărească; despre acestea voi vorbi însă pe larg în capitolul II al lucrării.

În perioada "bucureșteană" a vieții sale, Brăiloiu își convinge confrății să admire și să respecte muzicile țărănești. Reușita sa este, în parte, rodul unui transfer de prestigiu personal asupra obiectului preocupărilor sale. (Îmi închipui că originea sa boierească joacă în această privință un rol de loc neglijabil.) Dar după plecarea lui interesul pentru "folklore" al muzicienilor se deplasează tot mai decis de la nivelul său sonor la nivelul grafic, cel al notațiilor care au ambiția de a-l oglindi cu fidelitate. O indiferență dublată de ignorare față de ipostaza **sonoră**, reală, a muzicii populare îi ia treptat și pentru multă vreme – poate pentru totdeauna – locul. Explicațiile acesteia, pe care le voi prezenta la momentul convenit (adică în partea a II-a a volumului), sunt doar în parte motivate de compromiterea culturii țărănești prin transformarea ei în **muzică folclorică**, instrument al îndoctrînării și propagandei comuniste.

⁵⁶ Prin studiul *Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les archives de la Société des compositeurs roumains*, publicat în "Revue de musicologie", Paris, novembre 1931 și republicat succesiv, în diverse țări, în 1967 (*Opere/Œuvres*, vol. I, București, limbile română și franceză), 1970 (rev. "Ethnomusicology", vol XIV, nr.3, limba engleză), 1973 (Gilbert Rouget, ed. în *Problèmes d'ethnomusicologie*, op. cit., limba franceză) și 1984 (în *Problems of Ethnomusicology*, op. cit., limba engleză). (Este posibil ca studiul să fi fost retipărit și cu alte prilejuri, în locuri și la date pe care le ignor.)

⁵⁷ Mă refer la micile dar exemplarele monografii pe care le produce, consacrate nunții de pe Someș, bocetului din Oaș, vieții muzicale a satului Drăguș – Făgăraș și cântecelor rituale funebre ("ale mortului") din Gorj.

Polemicile de anvergură ale epocii

Nimic nu revelează mai bine opiniile și atitudinile față de muzică decât **polemicile de anvergură** ale epocii⁵⁸. Mă voi opri asupra a două dintre ele.

Prin anii 20, izbucnește o dezbatere publică pe tema rolului lăutarilor țigani în muzica românească. Ea aduce în plină lumină a rampei ideile curente ale timpului, cele pe care muzicienii, muzicologii și intelectualii în general le exprimă în conversațiile lor cotidiene, cele care le orientează acțiunea. Unii muzicieni pretind – prin glasul purtătorilor lor de cuvânt, dintre care cel mai bătrânos pare a fi al lui Sabin Drăgoi (care îi invocă în sprijin și pe contemporanii săi Bartók și Kodály) – că ȣiganii determină sau precipită degradarea muzicii țărănești românești, infuzându-i elemente de prost gust, străine de sensibilitatea (sau “sufletul”) neamului, colectate fără discernământ din orice surse disponibile. Ceilalți, mai largi de spirit – între care se distinge George Enescu – reamintesc opozițiilor lor că ȣiganii sunt în același timp și un important factor de preservare a muzicilor vechi, “ieșite din modă” (cum ar fi cântecele bătrânești), pe care țărani sunt pe cale să le abandoneze. În mod normal, scrierile anterioare care se referă direct sau indirect la muzica cântată de ȣigani – mult mai moderate în ton, semnate de Mihail Kogălniceanu, Nicolae Filimon, C.S. Bilciurescu, Constantin Bobulescu, Mihail Gr. Poslușnicu, G. Dem. Teodorescu etc. – ar fi trebuit să fie aduse în dezbatere măcar în calitatea lor de furnizoare de argumente. Dar ele sunt uitate, cei implicați în “luptă” fiind prea încinși ca să mai privească în urmă. Breazul crede și el, în consonanță cu majoritatea numerică copleșitoare a muzicienilor și intelectualilor, în “puritatea” muzicii românești. Încă din 1909, el recomandă culegătorilor din preajma revistei “Isvorașul”: “Căutați pe bătrâni, pe lăutarii bătrâni (de preferință Români, nu ȣigani)...”⁵⁹. Din motive pe care le ignor,

⁵⁸ Detalii legate de astfel de confruntări sunt inserate în volumul lui Octavian Lazăr Cosma **Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România. 1920-1995**, op. cit.

⁵⁹ Vezi **Patrium Carmen**; în vol. “Muzica românească de azi” (op. cit., Nițulescu, ed., 1941), pp. 343-344.

Brăiloiu nu se amestecă fățiș în polemică. Presupun că, dacă i s-ar fi cerut deschis părerea, el s-ar fi rânduie de partea “cauzei țigănești”, pentru care pledează indirect în diferite alte situații. De pildă, el consideră că muzica de mahala, care trece atunci ca și acum drept eminamente țigănească, este o sursă de inspirație componistică la fel de onorabilă ca și cea țărănească⁶⁰, deși – adaugă el imediat – valoarea sa estetică este inferioară. Azi, după ‘bune decenii, Bernard Lortat-Jacob se teme că unele scrieri ale savantului încifrează o vagă undă de dispreț față de ȣigani: ca orice francez luminat, Lortat-Jacob e abilitat în reperarea celor mai atenuate sau ipotetice urme de prejudecăți rasiale⁶¹. Poate că are dreptate. Întrebarea care se pune este însă: ar fi putut Brăiloiu, sau oricare alt contemporan al său – în afară de George Enescu –, să se sustragă pe deplin unor idei tiranice, adânc înrădăcinate în mentalitatea întregii societăți românești? Probabil că nu. În orice caz, înfruntarea pe marginea chestiunii țigănești – o înfruntare greu de imaginat în a doua parte a secolului XIX (adică în anii dezrobirii ȣiganilor) și imposibil de întreținut deschis în a doua jumătate a secolului XX – se sleiește treptat, pentru a re izbucni în câteva reprize în perioada următoare, mascat dar cu sporită virulență.

O altă polemică purtată pe scena presei (prin articole arțăgoase și usturătoare) sau în culise (prin reclamații oficiale, mobilizări de partizani, discuții în cercuri de amici etc.) este cea dintre Breazul și Brăiloiu. Cei doi se atacă pe teme cu aparențe relativ minore, legate de multe ori de folclor. Din perspectiva anilor care s-au scurs, disputa lor apare ca derutantă: Cum de s-au putut măsura cu atâta înrâncenare oameni de niveluri frapant inegale, cel puțin în câmpul “folklorului”? Trecând peste aspectele ei personale (lupta pentru accesul la resurse, complexe de superioritate sau inferioritate datorate extracțiilor diferite ale competitorilor ș.a.), disputa trebuie socotită însă ca revelatoare

⁶⁰ De exemplu în conferința radiofonică **Richard Strauss - Jora - În piața mare**, susținută în 1929; în vol. Constantin Brăiloiu, **Opere/Oeuvres**, VI, op. cit., p. 159.

⁶¹ Bernard Lortat-Jacob, **Musiques en fête**, op. cit., p. 126.

pentru două tipuri de rivalități manifeste în sânul lumii muzicale românești interbelice, și anume:

- Rivalitatea dintre școlile muzicale germană (reprezentată prin Breazul) și respectiv franceză (reprezentată prin Brăiloiu), fiecare din ele încercând, prin discipolii și reprezentanții săi, să capteze tânăra școală românească pe propriul său fâgaș, impunându-i viziuni, stiluri componistice, terminologii, modalități și tehnici de abordare analitică etc. Rivalitatea se perpetuează multă vreme, în special la nivelul educației universitare, transformându-se treptat într-o negociere *à l'amiable* de concepte, idei și paradigme de cercetare asupra cărora voi reveni în partea a II-a a acestui volum;

- Rivalitatea între două "partide" de muzicologi, fiecare străduindu-se să valorizeze un anumit portret-robot al savantului și să îl impună în lumea muzicii împreună cu ierarhia profesională pe care este apt să o instituie. În cazul nostru, partizanii lui Breazul și Brăiloiu își dau osteneala să pună în avantaj și respectiv dezavantaj robustețea, perseverența, productivitatea și rigoarea care par a fi întrupate de cel dintâi și mobilitatea, fantezia și strălucirea care par a-l caracteriza pe cel de-al doilea. Or este știut că ansamblul lucrătorilor harnici și meticuloși fortifică o disciplină, iar oamenii imaginativi și relaxați o propulsează în viitor, și că unii au merite pe care ceilalți nu le pot suplini. Totuși întâia categorie, întotdeauna și pretutindeni mai bine reprezentată, se simte veșnic iritată de a doua, pe care încearcă să o anuleze prin orice mijloace.

Adevărul e că, în câmpul său de acțiune, Brăiloiu are anvergura și faima europeană a lui George Enescu. Cu două dezavantaje, care cântăresc greu: vizibilitatea socială a etnomuzicologiei pe care o reprezintă este cert mai redusă decât cea a componisticii; și scrierile științifice umaniste în general (ca să nu mai vorbesc de cazul particular, încă mai nefericit, al scrierilor etnomuzicologice) sunt, spre deosebire de operele artistice, perisabile sau în cel mai bun caz depreciable în timp, motiv pentru care ele nu-și pot așeza autorii pe soclul nemuritorilor decât în cazuri cu totul excepționale. Totuși în perioada sa "bucureșteană" Brăiloiu tratează conflictul cu Breazul cu toată seriozitatea; ceea ce, după părerea mea, sugerează faptul că, în lumea muzicală a țării în care se naște, el trece drept comparabil cu oponentul său și că

abandonarea luptei îl poate pune într-un dezavantaj pe care nu e dispus să și-l asume. (Valorizarea bizară, incompatibilă cu cea pe care o operează un viitor mai îndepărtat și lucid, este una constantele muzicologiei românești.) Considerația de rang quasi-egal de care beneficiază cei doi în ochii contemporanilor are o singură rațiune solidă și viabilă, și încă una care devine evidentă abia în perspectiva unei bune jumătăți de secol: trecând fără vrere peste diferențele pe care le întrupează și peste resentimentele care îi macină, George Breazul și Constantin Brăiloiu pun **împreună** – deși pe cont propriu – bazele muzicologiei românești.

**Partea a II-a:
1944 –1989**

Repunere în pagină

Deconstrucție și derută

Înainte de a începe această a doua secțiune a expunerii, sunt datoare să spun că m-am născut, am crescut și am practicat în bună parte meseria de (etno-)muzicolog aproximativ în perioada la care ea se referă. Fapt care, în calitate de autor, îmi conferă un avantaj și un dezavantaj, ambele majore. Avantajul este acela de a fi produsul educației generale și muzicale a timpului realizate prin școală, medii de informare, structuri și relații sociale impuse și opționale etc. și de a-i cunoaște din interior mecanismele; de a-i fi întâlnit pe cei mai mulți dintre compozitorii și muzicologii din perioada postbelică și de a fi asistat la prefacerile vieților, ideilor și creațiilor lor; de a fi luat seamă la educarea muzicală a tinerilor și de a cântări pe loc sau retroactiv efectele modului în care a fost condusă; în fine, ceva mai târziu, de a fi urmărit cu atenție profesională traiectoria muzicilor țărănești și a meso-muzicilor, fapt ce mi-a permis să preiau cu discernământ datele furnizate de o bogată bibliografie și să le completez cu observațiile mele directe. Dezavantajul constă în faptul că am fost implicată, fie și dintr-o poziție marginală, în evenimentele și mișcările de idei la care mă refer, drept consecință risc să nu am destulă detașare emoțională pentru a le putea descrie și sistematiza cu deplină “obiectivitate” – un cuvânt mincinos, pe care îl accept de altfel doar în absența altuia mai apt să desemneze o anume proprietate a abordării fenomenelor: detașarea. Pentru a-mi rectifica parțial subiectivismul și participarea afectivă, cel mai sănătos lucru pe care îl voi putea face este să mă observ cu vigilență și să cer sfatul, opiniile și corecțiile câtorva dintre muzicologii care îmi sunt apropiați și a căror părere o prețuiesc cu deosebire¹.

¹ Muzicologii pe care m-am bizuit sunt – așa cum rezultă și din mulțumirile din debutul cărții – Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Valentina Sandu Dedi, pentru muzicile academice, și Daniela Caraman Fotea, Costin Moisil, Victor A. Stoichiță și Nicolae Teodoreanu, pentru muzicile tradiționale, meso-muzici și muzica de cult ortodox. Socot că tuturor li se cuvine aici o expresie suplimentară a grațitudinii mele.

Peisaj de mijloc de secol: Șocuri, acceptări, adaptări, reconstrucții negociate

Către mijlocul secolului XX, România e răvășită de un eveniment politic de o gravitate fără precedent în istoria sa modernă: instaurarea comunismului, operă a Rusiei bolșevice învingătoare în război, vecină și devenită subit "prietenă". Consecințele pe termen mediu și lung ale acestui eveniment vor fi suprimarea libertăților individuale, destructurarea societății civile, înlocuirea pluri-partitismului cu totalitarismul, izolarea României față de Apus și angrenarea ei într-o alianță răsăriteană dominată de Uniunea Sovietică ș.a. Deocamdată suntem însă în acea fază "preliminară" în care comisarii sovietici preiau frânele țării. Sprijiniți de comuniștii localnici – care se înmulțesc fără de veste din mai nimic – aceștia declanșează o serie de transformări sociale, economice și culturale cu scopuri foarte precise: distrugerea sistematică a elitelor aristocratice, burgheze, intelectuale și țărănești; nivelarea societății pe palierul său cel mai coborât din punct de vedere material, cultural și moral; îngenunchierea și proletarizarea țărănimii; constituirea rapidă a unei clase muncitoare docile; îndoctrinarea ideologică a întregii populații și "crearea omului nou" – o făptură ireflexivă, robotitoare, dispusă să producă urale la comandă și mustind de ură de clasă; forjarea unei culturi controlate și de nivel scăzut (adică situate la înălțimea "omului nou"), funcționând ca instrument de manipulare a maselor.

Țăranii, întâi sufocați de taxele ruinătoare denumite "cote" apoi terorizați de colectivizare, nu văd altă soluție decât să emigreze în masă în orașe, să se califice în grabă și să devină muncitori. Mai târziu, acești țărani-muncitori, smintiți de dezrădăcinare și plătiți prost dar regulat, ajung să se prefacă în multipli ai "omului nou" și în consecință să aprecieze reversul pozitiv al proletarizării: confortul lipsei de inițiativă și de responsabilitate și siguranța locului de muncă. Proletarii se năucesc și ei, din pricina cinstirii fără beneficii palpabile cu care sunt acoperiți. Meșteșugarii își pierd gradat autonomia și devin "salariați la stat". Aristocrații, burghezii și oamenii cu profesii

liberale sunt deposezați de tot avutul și aruncați în închisori. Intelectualii, în fine, sunt anulați în plan social, șantajați și reduși la tăcere; puterea îi supraveghează cu asprime, pentru că în principiu gândesc, scriu, se lasă greu folosiți și sunt potențiali lideri de opinie – într-un cuvânt pentru că pot deveni opozanți. Se ivește în schimb, deasupra tuturor, clasa "aparaticilor" (sau activiștilor de partid), oameni pe care internalizarea ideologiei comuniste, oportunismul, lipsa de scrupule și setea de putere și de profituri materiale îi aduce iute la un numitor mental și moral comun. Activiștii sunt singurii beneficiari ai noii orânduirii. Ei se recrutează din toate categoriile de populație, mai ales din compartimentele acestora otrăvite de eșecuri și resentimente.

Alcătuirea socială și temelia economică a României se schimbă profund și cu o pripeală distrugătoare. O dată cu ele se năruie credințe, principii, repere etice, ierarhii, relații sociale și moduri de trai care mențineau echilibrul țării. Totodată se prefac și muzicile existente, raporturile dintre ele și peisajul lor global, pe care voi încerca să-l recompun mai jos.

Muzicile stau întotdeauna și oriunde în raza de acțiune a ideologiilor. (Ambiția majoră a lucrării de față este de altfel de a vă convinge de adevărul acestei afirmații.) Însăși constituirea școlilor componistice naționale – inclusiv a celei românești – este, așa cum afirmam și în primul capitol, fructul ideilor legate de afirmarea identităților etnice în cadrul politic al statelor naționale, idei larg vehiculate în Europa Centrală și Răsăriteană în cea de-a doua parte a secolului XIX și în prima parte a următorului². Totuși presiunile ideologice exercitate asupra muzicilor precum și a creatorilor nu sunt niciodată mai dure, planificate, bine ținute și dătătoare de roade ca în România anilor 1944-1989. Traseul muzicilor se contorsionează, iar creatorii lor, anonimi sau savanți, cedează în

² Naționalismul, o identificare între cultură și stat legată istoric de modernitate, prinde contur mai întâi în Anglia începând din secolele XVI-XVII. El se răspândește apoi în toată Europa, începând cu regiunea sa nordică. În secolul al XIX-lea și începutul celui următor, naționalismul devine ideologie dominantă în Europa Centrală și Estică, pe cale de a modifica granițele politice ale statelor sale (apud Greenfeld, 1992).

fața atacurilor acceptând mai devreme sau mai târziu, într-un fel sau altul – din oboseală, lașitate, oportunism, lipsă de speranță, inconștiență sau, în rare cazuri, din sinceră convingere –, comandamentele partidului unic. Unii se hotărăsc să colaboreze. Alții, cei mai mulți, acceptă că cenzura există și o internalizează, metamorfozând-o într-o autocenzură cu acțiune subconștientă permanentă, sau imaginează strategii de evaziune sau minim compromis. Există însă și o categorie restrânsă de muzicieni care aleg drumul rezistenței pe cât posibil neprimejdioase, un drum cu câteva ramificații la care mă voi referi curând. Este interesant însă că, indiferent de grupul din care fac parte, compozitorii literați din România cred și azi cu tărie – cu puține excepții – că în anii comunismului muzica le-a permis o reală și binefăcătoare izolare socială, i-a pus la adăpost de compromisuri morale și le-a îngăduit să-și conserve personalitatea și chiar să se exprime liber. Această convingere orgolioasă are o bază credibilă: muzica nu operează neapărat cu cuvinte, cele care pot fi constrânse la subordonare politică; ea este însă deopotrivă și produsul unei comode auto-înșelări. Adevărul e că teroarea îi afectează pe **absolut toți** creatorii de muzică din România, fie ei cultivați sau “necultivați”, supuși sau răzvrătiți. Aceștia își modifică mai mult sau mai puțin, într-un fel sau altul, perspectiva asupra lumii, drumul existențial, ideile creatoare și stilul componistic. (Ultima frază nu e o judecată etică sau estetică, ci o constatare.) Voi examina rând pe rând muzicile lor, începând, ca și în secțiunea precedentă a lucrării, cu cele orale, și apoi literate.

Muzicile țărănești

Muzicile românilor

În deceniul al cincilea, muzicile țărănești ale românilor – ca și ale celorlalte grupuri etnice, despre care voi vorbi ceva mai târziu – sunt de o bună bucată de vreme antrenate într-o destrămare cu ritm încă domol. E firesc: universul rural care le hrănește se subțiază, ca pretutindeni în lume, surpându-le temelii. În condiții normale, e probabil că țăranii s-ar fi diminuat numeric și ar fi devenit ca și în celelalte țări europene fermieri, iar muzicile lor s-ar fi stins, poate, prin împrăștiere progresivă. Condițiile sunt însă anormale. Îndată după împrăștierea veteranilor de război, noua putere începe strangularea plugarilor mai harnici și înstăriți – adică a “chiaburilor” – prin impozite insuportabile, arestări, bătăi, șantaje și marginalizare socială. Cu alte cuvinte, puterea atacă vârfurile comunităților rurale. La capătul a 10 ani în cursul cărora se confruntă și cu o secetă crâncenă, țăranii pricep că aceasta îi pregătește pentru “colhozurile” despre care se vorbea cu oroare în România interbelică. Unii mai găsesc energia să se opună colectivizării. Represiunile, inclusiv cele armate din anii 1959-62, îi conving însă de deșertăciunea atitudinilor eroice. Pauperizați dincolo de limită, țăranii caută căi de salvare individuală. Cea mai comună este exodul către orașele în curs de industrializare, deocamdată avide de forță de muncă. Proletarizarea lor se prefăce într-o disperată mișcare de masă. Mulți se stabilesc împreună cu familiile lângă locul de muncă, alții își păstrează domiciliul la țară. Comunitățile din care ultimii fac încă parte își modifică structura economică și își redistribuie rolurile familiale: bărbații navetiști devin agricultori de duminică și aducători ai acelor bani cu care de acum înainte sunt cumpărate până și produsele tipice pentru economia sătească; bătrânii și femeile colectiviste rămân să facă față obligațiilor ce permit întregii familii să-și păstreze minusculul “lot de folosință”, unica proprietate individuală la care mai au dreptul; iar tinerii nu mai văd altă țință în viață decât aceea de a deveni muncitori și de a se instala în blocuri – adică în periferiile topologice, sociale și culturale ale orașelor –, și de a-și clădi o

existență stabilă, fie cât de mizeră. Cât despre proaspeții citadini, aceștia aduc cu ei în noul mediu cântările țărănești din copilărie și tinerețe care îi ajută să înfrunte mai ușor înstrăinarea. Cântările de acasă, deseori deformate, modernizate și vulgarizate, varsă aluviuni noi, generoase și pestrițe în universul sonor deja eterogen al orașelor.

În primii ani de “putere populară”, prefacerile muzicilor ocazionale în contextul lor sâtesc par mărunte. Fiecare categorie muzicală lasă impresia că își urmărește fără abatere traiectoria dinainte schițată. Doinele și cântecele lirice lente și libere ritmic sunt în retragere, locul lor fiind luat de cântecele vioaie și în ritm de joc, de strat modern. Muzica de dans își continuă drumul, menținându-se cel puțin la fel de prolifică și robustă ca întotdeauna, dar trecând în cea mai mare parte în mâna profesioniștilor. Cântecele bătrânești sunt interpretate tot mai rar și în versiuni prescurtate sau trunchiate. Cântările rituale se răresc sau se pierd odată cu practicile cărora li se subsumează etc. Înainte de a imagina mijloace subtile și eficiente de control asupra muzicii populare – asupra cărora mă voi opri la locul cuvenit –, “activiștii” și “culturnicii” de profesie sau de ocazie încearcă să cenzureze muzica în contextele tradiționale ale producerii sale, adică se străduiesc să-i împiedice pe țărani și pe lăutari să cante ce și cum vor. (La început nu-i deranjează decât cântările cu versuri incomode politic.) Ei reușesc doar în parte. Curajoșii colportează deja, la petrecerile mai intime, cântări cu versuri care deplâng sau batjocoresc noua ordine economică și politică. Cântarea pieselor cu texte periculoase, așa cum sunt cele de mai jos, are însă loc într-un climat tensionat de spaime:

Hai să bem căcău cu blidul (“căcăul” este o băutură făcută din spirt îndoit cu apă)
Să să spargă colectivul
Colectiv ne-o trebuit
Cu ziar acoperit
Pe ziar scrie “Scânteie”
Vie-ar dracu' să o ieie...

(“Hore”, culeasă în 1992 de la un grup de țărani din satul Hoteni - Maramureș)

De nimica nu mi-e frică
Decât de mașina mică
Vine noaptea, mă ridică.

(Cântec de cârciumă, cules în 1980 de la un lăutar din Constanța)

Fenomenul regresiei cantitative a muzicii private și în cadru socializat restrâns în beneficiul muzicii public-festive și profesioniste, fenomen deja bine marcat în prima jumătate a secolului, ia o deosebită amploare. La muncă, în ogradă, în casă, pe uliță, la horă și la alte petreceri, țăranii – bărbați sau femei, tineri sau maturi – cântă mai puțin, pretinzând că grijile cotidiene ale gospodăriei și ale colectivului le taie orice chef. Ceea ce este în parte adevărat; dar tot atât de adevărat este și faptul că modul lor de trai se schimbă sub toate aspectele, că familia își diversifică rezidența și își diminuează omogenitatea, că structurile sociale și instituțiile tradiționale – ceata feciorilor, ceata fetelor, hora satului, cârciuma – se dezagregă, că radioul și mai târziu televizorul îi servește cu muzică scutindu-i de osteneala de a și-o face singuri. Hora, cândva atât de importantă pretutindeni, intră într-o rapidă descompunere, astfel încât la sfârșitul intervalului ea nu mai rezistă decât în Bucovina, Oaș și Maramureș, pe alocuri în Năsăud și în câteva zone montane rupte de lume. În noua viață, cântarea se resimte de pe urma faptului că funcțiile producerii sale – de integrare, solidarizare, structurare socială, divertisment etc. – își pierd rostul sau își caută împliniri în planuri diferite, iar contextele prielnice se împuținează. Comunitatea și rudele risipite prin lume renunță fatalmente la o seamă de ocazii de a se aduna, a-și confirma afilierea, a-și renegocia ierarhia, rolurile și atribuțiile indivizilor care le compun. Totuși ele mai păstrează câteva, de care nu se dispensează în ruptul capului, cărora le sporesc chiar anvergura: Crăciunul, Paștele, hramul bisericii locale, moșii (ziua pomenirii tuturor morților) și, în anumite regiuni, sâmbra oilor (ritual pastoral printanier legat de pornirea turmelor la munte), tânjaua (sau: înstruțarea bouului, plugarul, crășorii etc., cu toate rituri agrare de fertilitate care marchează încheierea aratului de primăvară), sânzienele (rit estival de propițiere și comuniune cu defuncții), cununa de seceriș etc., dar și nunțile, logodnele, botezurile, cumetriile, înmormântările, onomastice, sărbătorirea

fiilor satului, sărbătorirea aniversării, pensionării și majoratului vreunui membru al familiei.

Nunțile, sărbătorile cele mai frecvente și fastuoase, sunt acum evenimente care mobilizează sute de persoane, uneori chiar și o mie – o bună parte din acestea fiind neamurile de la oraș ale mirilor, nașilor și socrilor. (Voi insista asupra nunților întrucât ele sunt acum principalul prilej de producere a muzicii țărănești.) Mirii își aleg, după puteri, câte două, mai târziu trei, patru sau chiar și mai multe perechi de nași. Aceștia nu mai sunt neapărat – după vechiul obicei – nașii de botez, ci orășeni bine situați (directori, șefi de cadre, șefi de ateliere, milițieni, securiști), capabili să le ofere sprijin în eventuala integrare urbană, în găsirea sau păstrarea unor locuri de muncă râvnite (ca portari, oameni de serviciu, paznici, magazioneri, muncitori necalificați), în procurarea unui apartament sau a unui buletin de identitate etc. Trebuința de solidarizare comunitară a țăranilor se bifurcă deci, o bransă a ei prefăcându-se în trebuința de a stabili și/sau întări legăturile cu orașul. Darurile în bani încep să prevaleze asupra celor în natură. Oferind public o anumită sumă, fiecare nuntaș sau pereche de nuntași își etalează simultan statutul social, relația de rudenie, forța financiară, generozitatea și atașamentul față de înșurăței. Cu banii dobândiți, aceștia din urmă își încep o casă, își acontează un apartament la oraș sau își cumpără mașină – tradiționala investiție în pământ fiind acum quasi-exclusă. Familiile frecventează nunțile cu asiduitate și contribuie la fericirea mirilor cu sume importante, pentru că știu că, la nunta copiilor lor, vor deveni ei înșiși beneficiarii unor daruri pe măsură. Familiile fără copii acceptă invitația la nuntă dar nu prea iau parte la festin, pentru că știu că darul pe care ar fi dator să-l prezinte la încheiere nu li s-ar întoarce niciodată³.

³ Nunta este, între altele, o instituție de întraajutorare economică cu mecanisme de auto-reglare sănătoase. Pseudo-intelectualii și orășenii năzuși de acum câteva decenii o batjocoresc, ca și astăzi, socotind-o afacere pecuniară vulgară; ei ratează, după părerea mea, înțelegerea uneia din funcțiile sale de bază. (În paranteză fie spus, dintr-o serie de motive pe care ar fi pedant să le enumer aici, disprețul uneori cam arțăgos al cetățenilor față de țărani sporește constant în toată perioada la care mă refer, chiar și atunci când produsele minusculei gospodării rurale necooperativizate ajung ultima speranță de salvare biologică a orășenilor.)

Nunta reflectă simbolic, în bună măsură prin muzică, structurarea, funcționarea și ierarhizarea socială a satului. Secvențele sale tari, cele în care “se fac obiceiurile” (adică se marchează rând pe rând: separarea rituală a mirilor de familii și de tinerii de-o vârstă, unirea lor în fața lui Dumnezeu și a lumii, trecerea fetei în rândul nevestelor, acreditarea nașilor ca patroni spirituali ai cuplului etc.) sunt subliniate de un taraf de lăutari, de preferință localnici sau din regiune, pentru că ei sunt cei care cunosc bine practicile ceremoniale și își asumă, așa cum se întâmplă în Muntenia și Oltenia, rolul de a dirija mișcările tinerilor înșurăței și ale tuturor celor care ignoră gesturile sacrosancte obligatorii. (În celelalte provincii, există un maestru de ceremonii, denumit staroste, tarose sau vornic, care este eventual și solist vocal al tarafului.) În fiecare moment crucial este cântată muzica prescrisă, inovațiile în acest plan fiind excluse sau primite cu rezervă. În schimb, secvențele “slabe” ale nunții – timpii de așteptare, ospetele din curțile mirilor, masa mare de după cununie etc. – sunt momentele predilecte de etalare prin muzică a aspirației sătenilor spre o modernitate echivalată *grosso modo* cu urbanitatea. Mesenii comandă piesele îndrăgite, strecurând bacșișuri în arcușul viorii, printre corzile țambalului sau în pavilionul clarinetului (trompetei, fligornului etc., după caz). Prin preferințele muzicale reale sau simulate ei se auto-situează social. Bătrânii își proclamă autoritatea pretinzând cântările tinereții lor, printre care figurează și cântecele bătrânești. Acestea din urmă sunt însă acum deseori **jurnale orale** – cântări epice relatând evenimente de senzație petrecute nu de mult și cunoscute tuturor: prinderea unui hoț întrepid (**Terente**), amorul scandalos dintre boieroaică și grăjdarul de pe moșie (**Mălean**), incendiul dramatic care mistuie biserica și credincioșii săi (**Focul de la Costești**), un accident de tren cu final tragic pentru un boier de vază (**Cântarea boierului Oroveanu**), o război sângeroasă (**Cântarea lui Tonel din Dobrotești**) etc.⁴. Făloșii cer cântece făloase de târg sau piese folclorice cântate

⁴ Cântece epice noi apar și după evenimentele din 1989. Se ivesc în primul rând, în satele de lăutari din sud, câteva “cântări ale revoluției”; dar acestea nu-i interesează pe auditorii țărani – pesemne pentru că țărânii nu prea pricep logica evenimentelor la care se referă –, motiv pentru care sunt repede abandonate. Se iscă însă și altele, mai de înțeles, ce evocă o lume în derivă în

de vedete și difuzate de medii. Feciorii au plăcerea să asculte și eventual să interpreteze împreună cu taraful cântări băiețești de cătanie, ultimele cântece de joc apărute etc. De altfel deseori nuntașii se împart în tineri și maturi și se distribuie în spații fizice diferite (în odăi distincte ale casei sau la mese aparte). În cazul în care e unic – de regulă familiile mirelui și miresei își angajează fiecare câte un ansamblu –, taraful se divide, pentru a da satisfacție ambelor grupe de vârstă. Aspirația cea mai ardentă spre oraș răzbate din cântările pe care le cere tineretul, cântări care sunt, dependent de perioadă: cuplete de revistă, piese de muzică ușoară, hit-uri de “muzică populară” de la radio și de la televizor, piese de metisaj pan-balcanic (asupra cărora voi reveni explicativ mai jos).

Taraful crește proporțional cu extinderea comunităților rurale. (În pofida migrărilor spre oraș, acestea din urmă se dezvoltă prin sporirea naturală a populației sau prin simpla alipire administrativă a unor sate alăturate.) Lăutarii care îl compun sunt acum net mai bine plătiți și tratați decât în perioada anterioară, indiferent de nivelul lor profesional. Despre pedepsirea prin urcarea în pom, mângălirea hainelor, spargerea instrumentului, ungerea arcușului cu slănină sau administrarea unor corecții corporale nu se mai aude decât prin Țara Oașului sau prin povestirile bunicilor despre vremurile de altă dată, când sătenii erau mai “sălbatici” (expresia din urmă aparține țăranilor oșeni). Vedetele de muzică populară – întrupări ale izbândeii sociale și ale folclorismului biruitor (despre care voi vorbi mai încolo) –, poftite cu mare pompă să agrementeze petrecerile, sunt înconjurate de-a dreptul princiar. Totodată controlul comunitar asupra muzicii de taraf se diminuează, iar lăutarii își asumă inițiative muzicale îndrăznețe – drept pe care îl exploatează din plin exact atât timp cât beneficiarii nu li-l limitează sau contestă.

care corupția și violența se erijează în norme sociale. Totuși e interesant că, așa vulgare și prozaice cum sunt, cântările de ultimă oră se construiesc în general pe baza unor scheme narrative preluate din baladele secolelor trecute. Spre exemplu, în **Cântarea lui Ioniță**, eroul-tâlhăr își roagă rând pe rând mama, sora și iubita să-l scoată din închisoare; singura care îl ajută înfruntând toate obstacolele – adică plătind toate bacșișurile necesare procurorilor, polițailor, avocaților și gardienilor – este iubita, întocmai ca în cântecul bătrânesc **Milea**.

E greu de spus cui aparține inițiativa folosirii stațiilor de amplificare; probabil muzicanților – deși mai târziu, prinși în capcana costisitoare a propriei lor “invenții”, ei îi fac responsabili pe angajanți și pe meseni: “lumea e de vină”, “lumea cere”. Este adevărat că amplificarea răspunde unei nevoi stringente de “mai tare” pe care o au masele tot mai mari de participanți la sărbătoare. Lăutarii încercaseră de-a lungul primei părți a secolului să-și fortifice ansamblurile înlocuind instrumentele cu sonorități discrete cu altele mai puternice și răzbătătoare: fluierul cu vioara, clarinetul sau trompeta; cobza cu țambalul sau acordeonul; vioara cu vioara cu goarnă, saxofonul sau taragotul; “basul micuț” (violoncelul) cu un contrabas obișnuit etc. Cum substituțiile devin iute neîndestulătoare, muzicanții procedează la augmentarea tarafului de la 2-5 instrumente până la 7-8. Pe termen lung, augmentarea se dovedește a fi o rezolvare păguboasă, pentru că îi constrânge să pretindă onorarii globale prohibitive sau să se mulțumească cu remunerații individuale mici. Stația de amplificare, care pare întru început soluția ideală, își arată și ea foarte curând neajunsurile: ea deteriorează sensibil calitatea sunetului de taraf, ascunde imperfecțiunile performanței, le permite impostorilor să obțină nemeritate succese de public în detrimentul lăutarilor de valoare și micșorează din nou necesarul de muzicanți de pe piața liberă a muncii. Generalizarea “stației” este frânată temporar de absența rețelei electrice din unele sate, de criza de curent din anii 70-80 și, în fine, de faptul că utilizarea amplificării în cortegiile nuptiale, adică pe drum, este deocamdată tehnic imposibilă.

Masa mare, care la începutul intervalului mai avea încă loc în șură, sub șopronul improvizat în curtea ginerelui sau în casă (în anotimpurile reci) se strămută sub cort. Apar mici negustori pregătiți să închirieze celor interesați corturi speciale, dar și paharele, vesela și tacâmurile pentru invitați. Corturile ating curând dimensiuni pantagruelice. La început ele sunt luminate cu felinare, iar apoi cu instalații electrice bricolate – de unde și incendiile care le devorează uneori – și ornamentate cu șterguri, țoluri și tapiserii manuale și de fabrică, locale sau turcești. La ușa cortului, pe o mică estradă, se instalează lăutarii. Fiind în mod obiectiv legați de prize, microfoane și alte instalații, muzicanții se distanțează fizic și psihologic de beneficiarii interpretărilor lor. Drept consecință ei își

iau libertatea de a interpreta fără să mai aștepte comenzi piesele pe care le socot potrivite momentului și de a propune stiluri muzicale noi, nu neapărat din cele cu care convivii sunt familiarizați. Vreme de aproape 20 de ani, adică până la revoluție dar și după aceea, lăutarii se întrec în cursa înlocuirii periodice a stațiilor de amplificare – marcă a prestigiului profesional, a prosperității și a occidentalizării – cu altele mai performante. Ca efect, muzica lor se expune unor distorsiuni timbrale și dinamice care, reiterate fără încetare, sfârșesc prin a toci sensibilitatea țăranilor față de culori și intensități sonore și față de calitatea muzicii în general. În perioada de recesiune economică maximă (anii 80), cortul capătă o alternativă: sala căminului cultural local, oferită spre închiriere de către autorități, în disperata lor căutare de bani pentru supraviețuire. Această sală devine treptat și locul de desfășurare al jocului duminical și al balului (jocul pentru maturi) – în punctele unde cele două nu se pierd definitiv. De la hora din cămin până la discotecă mai rămâne un singur pas, pe care generația de dinainte de 1989 îl comite fără complexe.

Desigur, la nunți se evită în principiu piesele cu texte poetice incorecte politic. Regimul nu este totuși în stare să supravegheze realmente serios toată muzica produsă de țărani – cu toate că în anii 50 și 80 se străduiește din toate puterile. Dar el își pune destul de repede la punct câteva modalități de a acționa indirect asupra muzicii țărănești, modalități menite să-i dirijeze devenirea în sensul dorit. Una dintre cele mai eficiente, care atacă cu prioritate structurile muzicale, constă în subminarea muzicii prin confruntarea ei implicită cu o muzică asemănătoare, dar după cum voi arăta curând nicidecum identică, ce se recomandă drept superioară: **muzica folclorică** (sau **folclorizată**). A doua, care îi alterează îndeosebi semnificațiile simbolice, constă în situarea muzicii în contexte dominate de discursuri politice și de declarații de fidelitate față de patrie și partidul-stat. În fine, a treia constă în crearea unor instanțe exterioare care emit opinii competente despre muzica populară și le impun tuturor, inclusiv celor care o colportează în mod firesc: sunt instituțiile oficiale, pe care le voi examina curând. De obicei, primele două tipuri de transformări acționează în cuplu, iar efectele lor sunt validate de instanța instituțională.

Muzicile altor grupuri etnice

Muzicile maghiarilor și ale secuilor (care, după primul război mondial, preferă să se identifice la nivel declarativ cu frații lor unguri) se angajează pe o spirală a prefacerilor similară: muzica privată și neprofesionistă se restrânge în avantajul celei comunitare și profesioniste, muzica de consum ambiental crește cantitativ în detrimentul celei care se produce în contexte tradiționale, iar muzica rituală – cu excepția celei atașate de ceremonialurile din ciclul vieții (adică de nuntă și de înmormântare) – este în oarecare regres. Secuii, compacți în sud-estul Ardealului, păstrează, ca orice grupare răzlețită, stiluri, piese și instrumente muzicale presupus mai arhaice, pe care maghiarii de pe teritoriul Ungariei și din restul Transilvaniei le-au pierdut. Ansamblul tradițional maghiar, cu un nucleu compus tot din vioară, violă și contrabas (ultimele două amenajate)⁵, se lărgește întocmai ca al românilor și apoi se modernizează prin cooptarea acelorași noi instrumente: acordeonul, clarinetul, saxofonul, orga electronică. Taraful unguresc recurge chiar mai repede la stații de amplificare⁶. Deseori, muzicienii profesioniști ce îl alcătuiesc sunt ȣiganii care asigură și muzica festivă a românilor și – după caz – a ucrainenilor, germanilor, sârbilor sau evreilor. Conviețuirea în aceeași arie culturală precum și frecvența folosire a acelorași lăutari face ca etniile din regiune să creeze muzici apropiate, a căror principală marcă stilistică este

⁵ Viola (sau **contra**, sau **bracea**, sau **braicea**) transilvăneană este un instrument deseori manufacturat de lutieri localnici și prevăzut cu un căluș îngust, plat și cu înălțime mică, pe care sunt întinse doar trei corzi: la – re 1 – sol, frecate simultan cu un arcuș scurt și viguros. Contrabasul păstrează și el doar două sau (mai frecvent) trei corzi. Aceste două instrumente sunt principalele acompaniatoare din taraful românilor, maghiarilor, slovacilor și sârbilor nordici, deci din ansamblul popular al întregului areal intracarpatic.

⁶ Tarafurile ungurești sunt poate mai dinamice și mai averse de modernizare decât cele românești: ele își înnoiesc rapid instrumentarul, folosesc de timpuriu în acompaniament acorduri minore, adoptă grăbit piese populare de cele mai diverse origini etc. În alt fel însă, ele sunt mai bine și mai conștient păstrate, fie și artificial, grație acelor *tanchaz*-uri (lit. case de dans, în lb. maghiară) pe care maghiarii din România le constituie după modelul co-naționalilor lor din Ungaria.

teritorială – adică transilvăneană –, fapt pe care nimeni, în afară de unii țărani și lăutari, nu pare dispus să-l observe. Folcloriștii din Ungaria sunt interesați de producțiile muzicale ale co-naționalilor lor de lângă Carpați, pentru că ele par a fi cele mai compacte din întreaga cultură populară maghiară; pentru că pot furniza material pentru înprospătarea repertoriului *tanchaz*-urilor de pretutindeni cu piese mai variate și atractive – *tanchaz*-urile fiind case de cultură orășenești în care se dansează după muzică sătească; în fine, pentru că extremiștii – nu puțini la număr și stimulați cu șiretenie de puterea național-comunistă de la Budapesta, la fel de șovină ca și cea de la București – le consideră o probă peremptorie a injusteții tratatului de la Trianon, cel care în 1919 “a desprins Transilvania din trupul adevăratei sale patrii” (am citat aici unul din clișeele cele mai comune ale revanșarzilor). Conducătorii caselor de dans o folosesc însă ca atare, fără a o sili cu tot dinadinsul să se prefacă în muzică folclorică, așa cum fac culturnicii români⁷.

Interesant este cazul ceangăilor din vestul Moldovei, o populație restrânsă numeric a cărei origine etnică este revendicată prin scrieri atât de unguri cât și de români. Ceangăii pe care am avut prilejul să îi cunosc de-a lungul anilor sunt catolici, vorbesc românește sau ungurește, poartă straie românești (chiar și după ce țărani în preajma cărora trăiesc le-au ascuns deja în lada de înmormântare) și își tocmesc pentru petreceri lăutari români sau țigani de limbă română din Moldova, apreciind îndeosebi muzicile lor instrumentale mai vechi, mai “demodate”. *Grosso modo*, comportamentul ceangăilor pare a fi acela al unor români deveniți conservatori din pricina izolării. Dar nu mă grăbesc de fel să socot că acest fapt este un argument pentru considerarea lor ca români maghiarizați. Ignorând deliberat chestiunea obârșiei, insuficient elucidată de istorici, prefer să afirm că ceangăii sunt oameni cu o dublă identitate care se afișează în plan muzical în forme dictate de conjuncturi; cu alte cuvinte, ei își etalează o apartenență etnică sau alta dependent de presiunile politice, economice și sociale care se

⁷ Faptul reflectă în mod indirect suplețea relativă a sistemului comunist din Ungaria, care nu pare să constrângă muzica țărănească să se subordoneze unui tipar oficial unic.

exercită asupra lor într-un moment sau altul. (Acest fapt va deveni frapant după 1989.)

Germanii, rezidenți rurali din nord-vestul țării, își cultivă cu discreție micile lor tradiții locale. Ei își fac singuri – cu viori, mici acordeoane, clarinete și flaute –, o muzică în care se amestecă producții țărănești și piese de popularitate ale unor compozitori academici (clasici germani și austrieci, dar și mărunți creatori locali). Dar germanii fac apel și la serviciile plătite ale ceterașilor țigani din sat sau din zonă. Comunitățile lor diminuează sever în anii 70 și 80, atunci când sașii din Transilvania și șvabii din Banat sunt repatriați masiv, contra unor consistente despăgubiri plătite de guvernul de la Bonn celui de la București. Așezările li se pustiesc. “Nemții” sunt în general regretați de români pentru calitățile lor, dar și pentru faptul că, persecutați imediat după război (la cererea expresă a Moscovei) ca posibili simpatizanți naziști, ei au tăria să nu se lase orbiți de resentimente și să nu viseze la revanșă. Locuințele pe care le părăsesc sunt atribuite deseori țiganilor – mai ales țiganilor nomazi, care mai există încă și cărora li se cere din nou imperios să se sedentarizeze. Românii din regiune povestesc cu ranchiună despre barbariile pe care aceștia din urmă le comit în gospodăriile germane, altă date prospere și dichisite. Dar țiganii au multe fețe, pe care unii nu știu să le observe sau să le ia în seamă. Spre exemplu, într-un sat sud-transilvănean în care se pomenesc dintr-o dată aproape singuri, ei reiterează din proprie inițiativă tradițiile muzicale ale germanilor ale căror case le moștenesc, tradiții pe care le cultivă până în ziua de azi: pesemne că în trecut raporturile lor cu foștii comanditari fuseseră cel puțin amiabile. (Acest fapt semnificativ se află abia în anii 90⁸.)

Unele demersuri de cercetare a muzicilor germane din Ardeal – firave, cam repede abandonate și puțin popularizate în țară – sunt întreprinse de intelectuali de aceeași naționalitate⁹. Altfel, întocmai ca în perioada precedentă dar din motive în parte deosebite, oamenii din România nu cunosc și nu sunt interesați de

⁸ A fost realizată o emisiune TV cu acest subiect, emisiune căreia din păcate nu i-am putut reconstitui data difuzării și nici numele producătorului.

⁹ Cel mai însemnat dintre ei este etnomuzicologul Gottfried Habenicht.

muzicile germanilor, așa cum nu sunt interesați nici de muzicile altor etnii – adică ale evreilor, ucrainenilor, rușilor, bulgarilor, turcilor, tătarilor, cehilor. Aceste muzici există însă și se așează accidental într-o timidă rază de lumină proiectată de cele câteva cercetări care le sunt consacrate¹⁰. În forme folclorizate, ele sunt făcute publice cu prilejul festivalurilor în care reprezentarea “naționalităților conlocuitoare” trebuie să facă dovada bunăvoinței autorităților față de ele. Dar în general oamenilor le lipsește apetitul pentru cultura pe care o creează “celălalt”. Dacă prin anii 80 muzica aromânilor captează întrucâtva atenția (Oprea, 1981), este pentru că ei sunt considerați români rătăciți și persecutați vreme de secole în pământuri străine.

Fără a figura pe lista oficială a etniilor conlocuitoare – pesemne pentru că nici o țară anume nu poate să-i revendice și pentru că nimeni nu se ostenește încă pentru drepturile lor – **țigani** sunt probabil minoritatea cea mai amplă din România. (Recensămintele oficiale nu îi consemnează, ca și cum n-ar exista; drept care, așa cum spuneam, mai târziu orice ipoteză referitoare la numărul lor se poate proclama adevărată.) Corturarii sunt siliți să se așeze “ca toată lumea”. Ei se împotrivesc cât pot acestei măsuri, socotite atunci firești, iar acum de o inacceptabilă cruzime (mai ales în mediile occidentale). Sedentarii nu sunt propriu-zis persecutați, cum se spune câteodată; în orice caz, nu în prima parte a perioadei, adică cea a “internaționalismului anti-național” (Boia, 1997). Atunci ei sunt, dimpotrivă, promovați în funcții “de răspundere” politică și administrativă și se bucură de avantaje materiale și sociale nesperate și fără precedent. Dar țăgani sunt striviți de disprețul ignorării lor ca grup etnic. Începând din 1974, însuși cuvântul “țigan” dispăre, pentru următorii 15 ani, din scrierile muzicologilor și etnomuzicologilor. Cercetarea instituțională a muzicii lor iese din discuție. Țigani singuri par a fi cei care știu, sau despre care se poate presupune că ar trebui să știe,

¹⁰ Cercetările sunt întreprinse de Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu și Adrian Vicol. Aceștia depun în arhivele Institutului de Folclor înregistrări de muzică tradițională evreiască și tătarească.

în ce constă muzica lor “țigănească”. Apusenii, pentru care țăgani (denumiți rromi) sunt un popor exotic cutremurat de trăiri artistice non-stop, se cred și ei informați și le pun în seamă – atunci, dar și mai târziu – orice muzici par a li se potrivi, inclusiv toate muzicile românilor. (Impresia că muzicile din România și din întregul areal sud-est european sunt țigănești este încă surprinzător de răspândită în rândurile occidentalilor comuni.) După 1989, atunci când vor încerca să-și închege și să-și etaleze propria identitate muzicală, țăgani de rând vor avea însă înțelepciunea de a fi mai prudenți în atribuire.

Dar, dominând breasla profesioniștilor, țăgani execută muzicile festive ale tuturor neamurilor cu care conviețuiesc. Le aduc oare acestora modificări care le poartă pecetea? Întrebarea e veche, dar în România socialistă ea nu mai poate fi ridicată în scris. Oamenii sunt însă liberi să creadă și să-și pronunțe opiniile în cursul conversațiilor informale. De obicei, răspunsul pe care ei găsesc de cuviință să-l dea acestei chestiuni este acela, de domeniul “evidenței”, pe care îl dăduseră majoritatea predecesorilor lor interbelici: da, țăgani aduc schimbări muzicii românilor, maghiarilor etc., schimbări care le slujesc și le alterează specificul.

Alternativa politizată a muzicilor țărănești: muzica folclorică

Controlul de fond exercitat de putere asupra muzicii țărănești începe perfid, prin oferta ostentativă a unei alternative muzicale proclamate superioare, vrednice de a fi imitate și de a-i servi eventual drept substitut. Această alternativă este, cel puțin la început, destul de apropiată de muzica genuină pe care pretinde a o întrupa. În timp, ea se distanțează însă cu pași mici – astfel încât înnoirile pe care le propune să nu șocheze pe nimeni, ba chiar să fie înghițite cu ușurință. O numesc aici **muzică folclorică** (sau **folclorizată**) – s-ar putea adăuga și “oficială”, deși pentru vestici (îndeosebi pentru francezi) adaosul ar trece drept redundant¹¹. Ca

¹¹ În *Ethnomusicologie. Musique et civilisations*, Ed. “Clartés. L'Encyclopédie du présent”, 1989, Monique Brandilly scrie, cu grija delicată de

în toate țările totalitare sau “de democrație populară”, această muzică este promovată în România pe toate căile disponibile sau inventate special în epocă: radioul, spectacolul, (ceva mai târziu) televizorul și mișcarea artistică de amatori cu ramificațiile ei: serbarea, concursul și festivalul de folclor.

Muzica folclorică socialistă are fără îndoială unele rădăcini locale, majoritatea interbelice – de pildă muzica de reprezentare statală și muzica grandioaselor spectacole cu apăsată pecete naționalistă organizate de regele Carol al II-lea la sfârșitul anilor 30, pe care le-am evocat în capitolul precedent. Dar, în forma

a nu-i vexe pe etnomuzicologii țărilor din Est (p. 4): “Quant à *folklore* et son adjectif *folklorique*, ils ont été largement utilisés pour désigner les musiques qui nous occupent, et le restent encore, notamment en Europe Orientale, par les représentants des grandes écoles hongroise et roumaine. Cependant, ces termes ont subi des glissements de sens en liaison avec deux phénomènes qui ont pris une grande ampleur après la Seconde Guerre mondiale; l’un est le mouvement intitulé précisément *folk*, l’autre est l’extension donnée aux **groupes folkloriques** institutionnalisés, voire nationalisés, et qui participent à des concours internationaux. Dans les deux cas, bien que de façons différentes, il s’agit de la réutilisation après la transformation (à des degrés divers) des musiques qui, à l’état brut et dans leur milieu originel, constituent l’objet d’étude des ethnomusicologues. On sera donc plus clair si l’on réserve des termes construits à partir de la racine *folk* à ces types de productions: la **folklorisation** désignant le passage d’un état à l’autre de ces musiques (et des danses qui y sont le plus souvent associés). {“Cât despre **folclor** și adjectivul său **folcloric**, ele au fost larg utilizate pentru a desemna muzicile care ne interesează (muzicile tradiționale, n.n.), și rămân încă folosite, în special în țările Europei orientale, de reprezentanții marilor școli maghiară și românească. Totuși, acești termeni au suportat alunecări de sens legate de două fenomene care au luat mare amploare după al doilea război mondial. Unul este mișcarea intitulată chiar **folk**, altul este extensia dată **grupurilor folclorice** instituționalizate, adică naționalizate, care participă la concursuri internaționale. În cele două cazuri, deși în moduri diferite, este vorba despre reutilizarea după transformarea (în proporții diverse) a muzicilor care, în stare brută și în mediul lor de origine, constituie obiectul de studiu al etnomuzicologilor. Am fi astfel mai limpezi dacă am rezerva termenii construiți pornind de la rădăcina **folk** pentru acest ultim tip de producții, **folclorizarea** desemnând astfel trecerea dintr-o stare în cealaltă a muzicilor (și a dansurilor care le sunt deseori asociate).”}

De cel puțin două decenii, distincția dintre **muzica tradițională** și **muzica folclorică** este de uz curent în mediile intelectuale din Occident și destul de bine percepută în mediile comune. În legătură cu acest subiect, vezi și nota 44 din partea I a prezentului volum.

cultivată la porunca și după modele concrete ale Moscovei, ea cristalizează proprietăți structurale distincte, de care mă voi ocupa deîndată; în orice caz, cel puțin unul din rosturile sale – acela de a discredita muzica țărănească pentru a-i lua în final locul – este “original”. Înainte de a inventa muzica folclorică și de a o pune în circulație, activiștii și culturnicii se ocupă de logistica producției sale. Prima lor mișcare este aceea de a lua în stăpânire postul de radio și casele de discuri – contopite acum într-o instituție unică cu numele de “Electrecord” – și de a se asigura de o putere discreționară asupra lor. Apoi, în 1949, autoritățile hotărăsc înființarea orchestrei “Barbu Lăutaru”, o orchestră de serviciu pregătită în orice moment să răspundă comenzii politice. “Barbu Lăutaru” devine, așa cum este de altfel planificat, prototipul numeroaselor orchestre folclorice înființate la scurtă vreme în toate regiunile țării. Dintre ele, cele mai longevive sunt “Rapsodia”, orchestra Radio-Televiziunii și “Ciocârlia” a Ministerului de Interne, ultimele două existând și astăzi. “Rapsodia” și “Ciocârlia” își adaugă și echipe de dansatori – teoretic pentru a ține cont de sincretismul muzică-joc-gest-port, în fapt pentru a-și amplifica fastul evoluțiilor. Ele se transformă astfel în “ansambluri folclorice de stat”, al căror vis de aur este de a prefăce ritualurile țărănești în spectacole operetistice înălțătoare (“de la ritual la spectacol” este o formulare-clișeu cu mare răspândire printre culturnici), spre fericirea românilor, a turiștilor străini și a publicului din lumea largă.

Ascultată astăzi, muzica orchestrei “Barbu Lăutaru” nu pare tocmai neadevărată, pentru că între timp urechea noastră s-a familiarizat cu cele mai aberante tratări ale muzicii țărănești. De altfel folcloriști prestigioși ai epocii, printre care Tiberiu Alexandru și Emilia Comișel, laudă orchestra fără ezitare, ca pe un vajnic promotor al “folclorului autentic”. Mă întreb acum, după atâta timp, dacă cei doi savanți – și asemeni lor și alții – o fac din sincer și inocent atașament. Mă feresc să dau răspunsuri dezamăgitoare, poate nedrepte. Dar nu pot să nu reamintesc faptul că, în anii de după 1989, când constrângerile politice dispar și opiniile personale pot fi exprimate cinstit și fără teamă, ei nu-și arată nici o clipă intenția de a se rebifa. Adevărul întreg este însă că aparenta acuratețe de început a muzicii folclorice poate să înșele pe oricine,

și mai ales pe cei care caută pretexte pentru a se lăsa înșelați și a-și simplifica astfel viața. Cu toate acestea, în performanțele orchestrei "Barbu Lăutaru" se conturează deja toate trăsăturile pe care muzica folclorică le va îngroșa de-a lungul a peste cinci decenii până la grotesc – fapt care nici măcar astăzi nu le pare tuturor de domeniul evidenței.

"Barbu Lăutaru" este un exemplar la calc după orchestrele populare sovietice, dintre care cea mai cunoscută în lume este a ansamblului de stat "Moiseev". Orchestra reunește aproximativ 40 de instrumentiști. De șase-șapte ori mai dezvoltată decât un taraf amplu, ea are o schemă de construcție similară cu a omologului său tradițional (compartiment solistic vs compartiment acompaniator), dar un mod de funcționare distinct, fondat pe planificarea și controlul constant și detaliat al execuției ambelor compartimente. Orchestra se compune din muzicanți de elită din toată țara. În tarafurile lor sâtești sau orășenești, aceștia cântă de obicei cu măiestrie suverană muzicile proprii ariei culturale căreia îi aparțin; dar, puși împreună sub bagheta unui șef de orchestră și obligați să execute piese din toate zonele țării într-un stil cu trăsături obscurizate, ei își standardizează cântarea, învață să-și surdineze inițiative individuale – exprimate prin reformulări melodice și ornamentale libere, armonizări *ad hoc* și balansuri ritmice în jurul unor pulsații virtuale – și se deprind să se supună atotputernicului dirijor. Muzica orchestrei este presărată cu efecte "savante" (spre exemplu *tremollo*-uri și *legato*-uri violonistice, înlănțuiri acordice prea frecvente și uneori voit șocante, *crescendo*-uri, *diminuendo*-uri și/sau opoziții dinamice marcate): nici unul dintre acestea nu are echivalent în muzica tarafurilor cu adevărat lăutărești. Muzicanții orchestrei sunt foarte mulțumiți cu noul lor statut socio-profesional; le pricinuieste o oarecare stângeneală doar faptul că, în pofida tuturor străduințelor, ei nu prea reușesc să învețe scriitura muzicală, așa cum li se cere, pentru a face astfel proba supremă a superiorității lor și a muzicii pe care o cântă.

Orchestra populară, insinuează culturnicii, este o formă perfecționată de taraf. Totul contribuie la încetățenirea acestei idei: proporțiile ansamblului, scenele pe care evoluează, promoțiunea radiofonică de care beneficiază, soliștii uneori străluciți – sau în orice caz cunoscuți – pe care îi acompaniază, ipotetica folosire a

"partituri". Orchestra este preferată de autoritățile comuniste pentru multiplele avantaje simbolice pe care le oferă:

- ea produce sonorități optimiste și grandilocvente, care celebrează perpetuu o victorie de principiu: a clasei muncitoare, a partidului, a conducătorului unio, a republicii populare sau socialiste, a marii prietene de la răsărit, URSS (după caz), precum și viața nouă, fatalmente fericită, a întregului popor;

- orchestra funcționează sub bagheta unui sever, a-totputernic și a-toate-știutor șef de orchestră, așa cum poporul (în frunte cu clasa muncitoare) și republica (RPR, apoi RSR) sunt îndrumate de partid, dirijat la rândul lui de secretarul său general;

- ea are un repertoriu alcătuit de culturnici pe criteriul deplinei corectitudini politice. În acest repertoriu pot fi incluse – și sunt de altminteri adesea incluse – piese cu versuri contrafăcute, care exaltă ceea ce se cuvine: partidul, patria, clasa muncitoare, conducătorul etc. etc.: sunt așa-numitele "cântece de viață nouă";

- muzicienii săi soliști și acompaniatori, îmbrăcați în costume-uniformă croite de cooperative meșteșugărești specializate, cântă la unison și/sau în deplină sincronizare, după o "partitură" pre-existentă, tot așa după cum națiunea română împărtășește aceleași convingeri, unicele posibile, singurele admise, cele pre-stabilite prin directive. (Realitatea curată este că lăutarii nu cântă nicidecum după partitură, ci învață perfect după ureche o versiune unică a melodiei și respectiv a acompaniamentului pe care le-o propune, tot pe cale orală, dirijorul – un semidocht, singurul care își elaborează, într-adevăr, un fel de notații schematice.) Opiniile muzicale divergente, adică exprimările spontane și neasemeni celorlalte, sunt cu desăvârșire excluse;

- orchestra "înfrumusețează" muzica populară, adică o epurează de jenantele ei grosolănii țărănești prin șlefuiiri timbrale, armonizări și aranjamente orchestrale "savante" care îi sugerează superioritatea, modernitatea și apartenența la lumea civilizată.

Într-un cuvânt, orchestra populară este aptă să realizeze o imagine muzicală națională lucioasă și necrozată, pe care

autoritățile o socot reprezentativă și vrednică de a fi promovată prin toate mijloacele¹².

Orchestra „Barbu Lăutaru” preia, prelucrează și transformă în șlagăre cele mai cunoscute melodii populare românești de circulație generală. Ea e imitată de orchestrele similare, care se țin ca ciupercile după ploaie în special în primii ani de dictatură comunistă. (Cu toată sărăcia sumbră în care se zbate țara, statul găsește bani pentru ele, dovadă că le socoate importante propagandistic.) Dimpreună, orchestrele consolidează și conferă popularitate stilului **folcloric**, al cărui prestigiu se întemeiază pe prestigiul orașului care îl generează, al canalelor prin care se răspândește (radioul, spectacolul), al promotorilor săi (orchestra, interpretul-vedetă, dirijorul) și al susținătorului său oficial (statul, prin instituțiile sale). Mai apoi, după 1964, stilul folcloric se dispensează cu ostentație de orice influență alogenă – atrăgându-și astfel simpatia naționaliștilor, mai ales a celor din Ardeal și Banat – și se lansează într-o decisă și telegenică ofensivă promânească.

Oamenii simpli – țărani și orășeni de obârșie rurală – se atașează de muzica folclorică a orchestrelor populare, încep chiar să o considere versiunea elevată a muzicilor lor. Această apreciere, însoțită de o depreciere proporțională a muzicilor țărănești, este tocmai efectul scontat de putere, calea sigură spre făurirea “omului nou” al “societății socialiste multilateral dezvoltate”. Desigur, țăranii își iubesc în continuare propriile muzici, dar se rușinează să le afișeze în lumea “civilizată”, dominată – pesemne din rațiuni care le scapă – de muzicile folclorice. Drept urmare, neglijate și antrenate oricum într-un declin firesc, unele își precipită stingerea, iar altele se slutesc, pentru că interpreții lor încep să le execute în conformitate cu normele estetice deja internalizate ale muzicii folclorice, adică: le rigidizează formal, le regularizează ritmic, le schematizează, sau dimpotrivă, le îmbâcsesc cu ornamente și le

¹² Referitor la imaginea culturală folclorică flatantă pe care o “inventă” și promovează statele – îndeosebi cele totalitare și/sau comuniste –, Gellner afirmă (Gellner, 1997, p. 91): “Societatea /.../ se celebrează pe sine cu cântece și dansuri, pe care le-a împrumutat (stilizându-le în cursul procesului) de la o cultură populară pe care îi place să creadă că o perpetuează, apără și reafirmă”.

domesticesc timbrurile vocale și instrumentale. Muzicienii care vor să-și făurească fără probleme o carieră și un renume depășind limitele satului sau ale regiunii natale sunt obligați să țină cont de cerințele muzicii folclorice, pentru a putea fi luați în seamă de factorii de decizie culturală. Cu sau fără plăcere, ei își disciplinează cântarea și își includ în repertoriu “cântece de viață nouă”, cu versuri pe care le elaborează singuri sau cu sprijinul unor textieri specializați în litanii pro-comuniste. Din această categorie de veleitari se recrutează viitoarele vedete, pe care sătenii și orășenii tineri le vor imita, fără a fi constrânși și fără a avea alt motiv decât acela că ele sunt întruparea impecabilă a succesului.

Prin urmare orchestra populară – adică „Barbu Lăutaru”, dar și còpiile sale de pe palierul socio-profesional inferior – construiesc cu propriile lor mijloace, adică cu ajutorul muzicii folclorice, imaginea simbolică a unui popor “înaintat” și a unei țări prospere, locuite de oameni pe piscurile unei bucurii vecine cu delirul. Muzica sa, de o țeapănă demnitate, devine imaginea de export a țării și, pe plan intern, instrumentul îndocrinării românilor. Această muzică este o invenție tendențioasă (Gellner, 1997), în pofida faptului că pornește de la un material muzical brut realmente tradițional. Dar omul simplu pe care îl măgulește, pe cale de a se rătăci de reperele tradiției sale, se deprinde cu ea, o receptează cu bunăvoință, iar mai apoi – pe măsură ce se transformă în “om nou” – o adoptă cu sinceră admirație.

A doua modalitate de atac indirect asupra muzicilor țărănești constă în conotarea simbolică a muzicilor folclorice – o conotare care se repercutează indirect și asupra muzicilor tradiționale de referință.

Pentru a deveni unealta făuririi omului nou, muzica țăranilor trebuie să se debaraseze de vechile rosturi și înțelesuri și să le capete pe cele trebuincioase regimului. Ceea ce culturnicii obțin în principal prin plasarea muzicilor folclorice în contexte impregnate ideologic și prin difuzarea lor ca atare, cu ajutorul următoarelor instrumente-instituții:

1. “**Difuzorul de obște**”, care în anii 50 funcționează zi-lumină, la intensitate maximă, în centrul satului. Difuzorul –

prezență incontestabilă de altminteri și pe străzile și în parcurile orașelor – îi ia în grijă pe oamenii năpăstuiți și ținuți până atunci în “bezna obscurantismului”, luminându-i de la centru cu: muzică ușoară cu versuri moralizatoare (în care, spre exemplu, muncitorul Marinică e dojenit ca leneș; frumoasa Ileana e lăudată ca țesătoare frunțasă etc.), muzică populară mobilizatoare și/sau educativă (îndeosebi melodii de joc cu tempouri optimist-vijelioase, dar și doine de haiducie care rememorează lupta de clasă a țăranimii asuprite), emisiuni informative și educative (“Buletin de știri”, “Cotele apelor Dunării”, “Cursul de limba rusă”, “Vorbește Moscova”, “Din țările socialiste” etc.), marșuri și poezii patriotice, “prelucrări corale” de folclor, muzică ușoară și patriotică sovietică, muzici populare din alte țări (prin emisiunea “Din muzica popoarelor” – o expresie a internaționalismului proletar prizat în epocă) și discursuri ale activiștilor de frunte prelungite de nesfârșite aplauze-adezuni la politica partidului. Nimeni nu poate să ignore gălăgiosul difuzor sau să facă abstracție de contingentele pe care el le instituie și le consolidează: muzică populară-discurs politic sau politizat și patriotism-devotament față de partidul muncitoresc-muncitoresc. Difuzorul de obște va tăcea doar atunci când aparatul de radio domestic, cu posturile străine zdravăn bruiate, va fi în măsură să-i ia locul și să-i împlinească funcțiile. Pe undele sale – adică “pe undele savantului sovietic Popov”, ca să folosesc un clișeu al timpului – “muzica populară” (denumită cam tot pe atunci “muzică folclorică”, fără ca înțelesul acestei sintagme să aibă vreo legătură cu sensul care i se alocă în lumea occidentală) își amenajează o poziție de seamă. Dar, după opinia mea, pentru putere această muzică nu este importantă atât în sine, cât prin alaiul său de conotații pozitive menite să contribuie la receptarea favorabilă a discursurilor ce o flanchează. Asocierea folclor-discurs politic va fi cultivată intens de toate mediile, inclusiv de televizor.

2. Școala și serbarea școlară. Școala operează în toate registrele vieții sociale și culturale selecții, remanieri și ierarhizări care pun în lumină frumusețile și bogățiile țării, vrednicia și dragostea față de patrie a poporului român, suferințele și lupta de clasă a sărăcimii, ideologia partidului și drumul triumfal al României spre comunism. Bunăoară cântecul bătrânesc **Toma Alimoș** este inclus în manualele școlare în acea variantă în care

oropsitul Toma îl pedepsește pe Manea “grosul și-arțăgosul” pentru lăcomia și fărădelegile sale de exploatator, deși circulă în epocă și variante care evocă fraternizarea celor doi rivali în pragul morții; sau: doinele de codru sunt alese dintre cele care îi înfățișează pe haiduci în ipostaza de briganzi justițari, și nu de tâlhari oarecare. Școala discreditează de asemenea, prin blamare directă sau prin simplă omisiune, piesele susceptibile de a aduce vreo atingere partidului unic precum și piesele cu conținut creștin. (Puterea comunistă este funciarmente lipsită de Dumnezeu, ateismul fiind altminteri una din puținele sale caracteristici imuabile.)

Valorizările instituite de școală sunt scoase ostentativ în evidență prin obișnuita serbare de sfârșit de an. Aceasta reia și amplifică efectul contingentelor practicate de difuzorul-radio: muzică populară (în versiunile simple care stau la îndemâna copiilor), poezii apologetice, coruri cu versuri patriotice și “de viață nouă” – adică referitoare la patrie, dar și la partidul muncitoresc, mai târziu comunist –, prelucrări corale de folclor etc. Dascălii înțeleg prea bine că, structurându-și astfel serbările, fac jocul puterii; dar puțini sunt aceia care realizează că una din acțiunile lor cele mai periculoase constă în fortificarea asocierii mentale muzică populară-discurs politic și patriotism-atașament față de regimul comunist, adică în întărirea schemei de îndoctrinare comunistă.

3. Căminul Cultural, care se construiește – acolo unde nu există deja din perioada interbelică –, se pune pe picioare și începe o activitate cultural-ideologică febrilă. Culturnicii locali organizează, în sediul sau sub egida sa, ședințe de partid, cursuri de alfabetizare și de socialism științific, informări politice, baluri, chermize, spectacole etc. – cu toate excelente prilejuri de a aduna cetățenii deseori cu sila, de a le observa comportamentele de grup și de a le implanta în subconștient schema folclor-discurs politic-patriotism-dragoste față de conducerea comunistă. Lăutarii le sunt culturnicilor de mare folos. Ei sunt protagoniștii manifestărilor ce se organizează în zilele festive – 1 Mai, 23 August (ziua în care România se alătură în 1944 forțelor Aliate), 7 Noiembrie (aniversarea revoluției bolșevice), 30 Decembrie (ziua abdicării, sub presiune sovietică, a regelui României Mihai I). Mai târziu, 7 Noiembrie e șters din calendar, iar în locul lui se ivesc 1

Decembrie, (ziua unirii provinciilor românești din 1918), și 24 Ianuarie (ziua în care se contopesc într-un stat, în 1859, principatele române Moldova și Valahia) –, în zilele de alegeri, congrese sau vizite ale conducătorilor de partid. Prin tradiție slujitori docili ai celor care îi angajează, muzicanții populari sunt învățați – întocmai ca truverii medievali sau ca grioții de curte africană – să execute orice li se cere, ba chiar să încropească pe loc elogii bombastice la adresa oricui le solicită. În mod normal ei sunt plătiți pentru a-și împlini această obligație profesională; dar convocarea imperioasă venită din partea autorităților nu poate fi refuzată, chiar dacă nu se leagă de beneficii materiale. Lăutarii sunt primii apologeti mincinoși ai “timpurilor noi”; dar tot ei sunt printre primii care practică dedublarea, cântând “corect politic” în contexte oficiale și incendiar în cercuri restrânse și nepândite de primejdii. Fiind în majoritate țigani săraci, deci oameni cu origine socială și etnică care trece la început drept ideală, lăutarii sunt împinși, așa cum spuneam, spre funcții de conducere administrativă și politică pentru care nu au nici o pricepere. Acest fapt nu întârzie să-i irite pe concetățeni, răscolindu-le vechi neîncredere și animozități și montându-i împotriva lor pe termen lung¹³.

4. **Concursul, festivalul și concursul-festival de folclor.** Începând de pe la mijlocul anilor 60 – mai exact 1964, considerat ca an de debut al scurtei perioade de “liberalism” comunist (deși liberalizarea se schițează puțin înainte și se prelungește în forme mai palide încă o vreme), când România își proclamă distanțarea față de Moscova și face efortul de a-și construi și afirma o identitate națională avantajoasă¹⁴ –, se clădește

¹³ În general, perioada “antinațională” a comunismului atârță în subteran tensiunile interetnice ce vor fi captate și dirijate spre diverse forme de exprimare în epoca imediat următoare (Boia, 1997).

¹⁴ Virajul comunismului internaționalist românesc spre un comunism naționalist nu este singular. El se produce quasi-simultan în toate celelalte țări ale “lagărului” răsăritean (apud Boia, 1997). Schimbarea de linie urmează însă tot exemplul sovietic. (Paradoxul – pretinsă distanțare față de Moscova, dar în fapt imitare slugarnică a direcțiilor și modelelor cultural-politice pe care aceasta le lansează – persistă până în 1989.)

și se pune în funcțiune uriașa mașinărie a concursurilor și festivalurilor de folclor. Animatorii ei sunt grupați în rețeaua instituțională a “culturii de masă”. Lor li se adaugă însă neîntârziat producătorii de radio și (mai târziu) de televiziune, iar apoi culturnicii mai mărunți (de exemplu directorii de școli și de cămine culturale). Cu toții internalizează conștiincios schema de festival-concurs și pornesc la actualizarea ei la nivel național și local, în forme tot mai apoteotice. Așa apar, rând pe rând, **Dialog la distanță**, **Floarea din grădină**, concursurile și festivalurile regionale **Satule grădină dulce**, **Festivalul cântecului nou** – adică proslăvind explicit regimul – etc. și, ca o încoronare, glorioasă **Cântare a României**. Interesant e faptul că sătenii care participă la aceste manifestări își amintesc și azi despre ele cu ochii plutind în lacrimi. Nostalgia lor, asemănătoare cu cea pentru viața minunată din timpul lui Ceaușescu, este nutrită de reverii legate de tinerețea pierdută, de bucuria produsă de experiența scenei, de sentimentul utilității și recunoașterii sociale pe care de atunci încoace țăranii nu îl mai încearcă, de voiajurile colective amuzante și aventuroase prilejuite de participările la concursuri. Dinspre partea lor, culturnicii-organizatori regretă puterea, banii, plocoanele și importanța pierdute; dar, pentru a nu-și dezvălui acest simțământ nu tocmai nobil, ei se prefac a deplânge acele câteva lucruri “foarte bune”, astăzi “uitate”, pe care le promovează concursurile și festivalurile de folclor în general și **Cântarea României** în special.

Muzica folclorică câștigă prin urmare teren în sate, dar deopotrivă și în cartierele urbane muncitorești. O auzi în zilele de sărbătoare, izvorând de pe discuri și casete, pe prispele caselor – acolo unde colectivității își instalează, începând din anii 70, radiouri și casetofoane mărturisind despre împlinirea lor în viață –, în balcoane, pe aleile parcurilor, pe străzi și în alte locuri publice. Dar, fapt profund semnificativ, nimănui nu-i trece prin minte că această muzică ar putea incita la dans: funcția ei rămâne esențialmente ambientală.

Ascensiunea muzicii folclorice nu e scutită însă de unele tentative de împotrivire cu aparențe a-politice.

Reacții de respingere a muzicii folclorice: conservatorismul, invenția muzicilor de metisaj, revivalismul

a) Conservatorismul

Prima reacție vine din partea țăranilor și lăutarilor care se simt încă bine în pielea lor rurală și nu au nici o intenție să se lanseze în cariere mediatice. Aceștia refuză implicit modelele “folclorice” care li se propun, menținându-și preferința pentru stilul tradițional, așa cum e el: frust, barbar, urât – calificative pe care i le acordă culturnicii, strâmbând totodată din nas a dezgust. Nimeni nu-i împiedică fățiș să cânte cum vor și să-și angajeze pentru petreceri lăutarii care le plac, dar le trebuie o anume tărie de caracter pentru a se așeza contra valului. Opoziția lor nu e deliberată, nici zgomotoasă, nici organizată: fiecare om acționează pe cont propriu, fără a-și comenta sau motiva gestul. “Rezistenții”, an de an împruținați, sunt cei care perpetuează în forme relativ echilibrate muzicile țărănești genuine din România. După 1977, ei capătă un sprijin neașteptat din partea festivalului “Cântarea României”: rubricile de concurs ale acesteia rezervă un loc, fie și modest, neciopliților țărani și muzicanți de țară. Motivele curioasei concesiilor ideologice sunt două: primul este, după părerea mea, acela că festivalul se desfășoară într-o perioadă în care nimic din ceea ce ar putea servi la demonstrarea și re-demonstrarea paranoică a “specificului național” nu mai poate fi socotit de prisos; al doilea e că, la începutul anilor 80, muzica țăranilor intră fără știre în conflict cu altă muzică, net mai rebelă și mai dăunătoare din perspectiva puterii, care trebuie combătută vehement și cu argumente “neaoșe”: este muzica la care mă voi referi imediat.

b) Invenția și consumul muzicii de metisaj

A doua mișcare de rezistență se bucură, dimpotrivă, de o participare populară în continuă ascensiune. Ea se manifestă prin apariția unei muzici noi, care amestecă fără logică aparentă elemente melodice provenind din muzicile unor popoare balcanice diferite și, eventual, elemente ritmice și armonice ale muzicilor pop

și rock din “decadentul” Occident. Muzica rezultantă este “impură” etnic, subminând din această pricină sacrosanctul “specific național”. În plus, ea are unele caracteristici – naturalețea, relaxarea, energia, imprevizibilitatea, creativitatea nestăvilită – care vin în contradicție frapantă cu proprietățile muzicii folclorice oficiale. La începutul anilor 80, muzica este numită de toată lumea “bănățeană” sau (eventual) “sârbească”. Ea își prelungește traseul în forme mereu împrăștiate și după 1989, fiind chiar acuzată de la înalte tribune parlamentare, la începutul anului 2001, de pervertirea “folclorului autentic”. Apelativul pe care i-l atribui este acela de “muzică de metisaj pan-balcanic” (Rădulescu, 2001) – sau poate mai bine **muzici** de metisaj, pluralul fiind justificat de multitudinea de forme prin care se întrupează. Dar în anii la care mă refer acum muzica este îndeobște cunoscută drept “bănățeană” sau “sârbească”, pentru că pare să se nască în spațiul în care lăutarii români și iugoslavi ce traversează frecvent granița pentru a cânta la nunțile vecinilor fac un fructuos schimb de melodii, ritmuri și modalități de acompaniere.

Muzica de metisaj pan-balcanic resimte în această perioadă influența muzicii populare pe care mediile din Iugoslavia o difuzează cu perseverență¹⁵ – un motiv cât se poate de serios pentru ca autoritățile să o privească cu suspiciune. (Pe atunci comunismul moderat din Iugoslavia e considerat atrăgător de către românii obișnuiți și subversiv de către autorități.) Drept urmare, difuziunea ei mediatică este blocată. Dar studiouri de înregistrare clandestine, patronate de persoane care întrețin relații tulburi cu securitatea, o produc și o distribuie pe furiș la prețuri exorbitante. Simultan, muzici asemănătoare se ivesc și în celelalte țări est-europene (Slobin, ed., 1996). În circumstanțe neoficiale culturnicii români, ca toți culturnicii socialiști de altfel, o înfierează, adăugând viciilor ei acela de a fi stricăță de țigani – o acuzație simetrică cu cea lansată de puriștii din perioada interbelică. În 1986, la porunca secției de propagandă a partidului, acești culturnici fac front comun

¹⁵ Muzica, denumită de sârbii înșiși *novokomponovana narodna muzika*/ “muzică populară recent compusă” (apud Broughton, 2000, p. 83), are între altele menirea de a construi identitatea unei națiuni primejdios de compozite etnic: națiunea iugoslavă.

și se lansează într-o “campanie” având ca obiectiv “depoluarea folclorului” (subînțeles: categorică și definitivă). La această campanie participă cu neprefăcută indignare câțiva muzicologi care n-au absolut nici o legătură cu folclorul¹⁶. Pusă în operă ca diversiune, într-un moment în care mizeria populației se apropie de punctul său culminant, campania îi demască pe cei vinovați de pervertirea muzicii poporului, dar și de diverse alte acțiuni dușmănoase împotriva nației române: țiganii. Lăutarilor li se interzice să cânte “muzică sârbească” în contexte publice, chiar dacă angajantii lor le-ar cere-o cu insistență. Se emite o dispoziție ministerială (sau a secției de propagandă?) care îi împuternicește pe milițieni să-i amendeze pe infractori și să le ridice atestatele de liberă practică a profesiei. Dispoziția este de o absurditate delirantă: milițienii nu au, și nici nu ar fi normal să aibă, competența de a hotărî ce e “folclor poluat” și ce e “folclor autentic”; ei au în schimb virtuozitatea de a înhăța bacșișuri ca să-și astupe urechile în situațiile multiplu interpretabile. Așa se face că lăutarii recalitrânți nu sunt niciodată pedepsiți.

Muzica “bănățeană” sau “sârbească” atinge cote de popularitate fără precedent. Ea pătrunde impetuos din Banat în Muntenia și Oltenia, apoi în Moldova, și în fine, în ritm mai liniștit, în Transilvania, Maramureș și Bucovina. Noua muzică subsumează piese gălăgioase, vulgare, cu versuri prozaice, în consonanță deplină cu deruta, mizeria și degradarea simțului estetic al oamenilor, dar și cu aspirația lor acută spre “altceva”. Fiind “urâtă”, pare firesc ca intelectualitatea să o deteste din tot sufletul. Dar, în afară de viciile sale frapante, muzica are și două proprietăți pe care nimeni nu pare să le vadă: ea reprezintă modul oamenilor de rând de a-și manifesta energia, spontaneitatea și dorința fierbinte de descătușare¹⁷; și tot ea întrupează o orientare globalizantă “naturală” care se va accentua sensibil după 1989. Evaluarea muzicii bănățeano-sârbe din perspectivă strict estetică este deci

¹⁶ De pildă Smaranda Oțeanu, care își exprimă opiniile inflamante în cotidianul “Scânteia”.

¹⁷ Această muzică este considerată de unii etnologi occidentali ca preludiu muzical al prefacerilor din 1989 (Slobin, ed., 1996).

limitativă; îmi permit să le sugerez muzicologilor să se ferească să o întreprindă.

c) Revivalismul

A treia mișcare de rezistență, rămasă în stadiul de schiță, este interesantă din două motive: în primul rând pentru că ea se opune în egală măsură folclorizării și globalizării; și în al doilea rând pentru că, în viitor, ar putea face carieră. Revivalismul este rodul strădaniilor câtorva tineri cântăreți talentați și ambițioși din anii 80 de a căuta piese țărănești vechi răscolind satele și arhivele sonore, de a le imita cu îngrijire și a se prezenta cu ele în festivalul „Cântarea României” – singurul loc în care pot nădăjdui să le fie acceptate și ascultate. Unii sunt îndemnați sau ajutați în acest sens de profesorii de la școala populară de artă – de unde se vede că acești profesori nu sunt întotdeauna devotați orbește cauzei “folclorismului”. Fenomenul fusese inițiat de fapt prin anii 70 – cam în aceeași perioadă cu revivalismul occidental –, cu inteligență și competență muzicală discutabile, dar cu succes de presă și de public destul de însemnat, de Alexandru Mica și Tudor Gheorghe. Aceștia extrăseseră din arhivele Institutului bucureștean de folclor balade interpretate de marii lăutari țărani de la mijlocul secolului – Alexandru Cercel, Lache Găzaru, Marin Căpățână, Mitică Burcea, Constantin Staicu¹⁸ ș.a. – și le executaseră în concerte publice, cosmetizându-le (adică folclorizându-le) cu același prilej, fiecare în propriul său chip. Dar optzeciștii-care-fac-revivalism-fără-să-știe (ale căror nume îmi sunt necunoscute, pentru că, din păcate, nu le-am consemnat la timpul convenit) au mai mult respect pentru muzicile țărănești pe care și le aleg. Ei le imită la perfecție până în detalii și au aerul că cred pe deplin în valoarea interpretării lor originale. Revivaliștii sunt în fond singurii care arată cu degetul fără ambiguitate spre ceea ce ei socot a fi un moment de vârf al culturii muzicale populare, acela de la care începe, eventual, declinul: debutul secolului XX. (Folcloriștii și compozitorii cred și

¹⁸ Toți acești mari interpreți-creatori au fost descoperiți și înregistrați în anii 50-60 de către folcloristul Alexandru Amzulescu. Piese lor sunt incluse în arhivele Institutului de Folclor.

ei într-o nemuritoare clipă de glorie, dar nu își asumă riscul de a o situa temporal.) Nu importă dacă tinerii în chestiune se înșeală sau nu; contează doar că, pentru ei, acest moment este cognoscibil (grație înregistrărilor), iar muzica sa încă reactivabilă. După evenimentele din decembrie 1989, specia revivaliștilor, oricum modest reprezentată numeric, se eclipsează; e totuși de așteptat ca ea să reapară cândva, în circumstanțe politice avantajoase pentru promovarea adevăratei culturi tradiționale.

La finele anilor 80, muzica tradițională rurală se confruntă deci cu trei alternative concurențiale: “muzica folclorică” a mediilor, personificare a docilității tembele, muzica bănățeano-sârbească, personificare a unei exuberanțe “naturale” vulgare, gălăgioase și nesupuse, formă incipientă a viitoarei muzici de metisaj pan-balcanic – sau, poate, recrudescență a presiunilor balcanice asupra muzicii românești¹⁹ – și muzica revivalistă, reactivare deliberată a unui fond pasiv consistent și presupus valoros al muzicii de țară. Frumoase sau urâte, mai mult sau mai puțin marcate etnic, spontane sau contrafăcute în scopuri propagandistice, cele trei muzici recuperează cu motivații diferite și în tipare proprii tradițiile rurale ale unei societăți care, deși tiranizate și înapoiate economic, nu poate opta pentru altă cale decât cea a modernizării.

¹⁹ După opinia mea au existat în istorie și alte perioade de balcanizare intensă a muzicii lăutărești românești. Una din ele trebuie să fi început o dată cu domniile fanariote, care pun Țările Române în relație nemijlocită cu un Țarigrad cosmopolit cu predominanță culturală turcească și grecească, și se sfârșește o dată cu secolul XIX. Melosul lucrărilor “în caracter popular românesc” ale lui George Enescu (ca și al celor mai mulți dintre predecesorii săi), care pune în evidență numeroase secunde mărite „orientale”, pare unora neverosimil, exagerat (Rădulescu, 2001); realitatea este însă că el reflectă cu acuratețe o stare de fapt a timpului.

Muzica academică

Presiuni politice

Muzica academică din Romania intră în comunism eliberată, de complexe și așezată pe o platformă profesională de o incontestabilă altitudine. Producțiile sale sunt diverse sub toate aspectele și în consonanță valorică și stilistică cu producțiile contemporane ale componisticii europene. Lovitura instalării comunismului o aduce însă, cel puțin pentru o bucată de vreme, într-o derutată defensivă.

În primii 15 ani, muzica clasică este într-adevăr obiectul unei supravegheri concentrate. Pentru muzicienii maturi consacrați, în special pentru cei de pe poziții vizibile, perioada este sumbră. Unii dintre ei înfruntă primejdia de a fi eliminați fizic sau socio-profesional (Dimitrie Cuclin, Liviu Rusu, Titus Moiescu ș.a.). Alții își văd blocate sau fragilizate carierele universitare și componistice (Mihail Andricu, Mihail Jora, Theodor Rogalski, fiecare altfel și în altă proporție). Conștiințele tuturor sunt puse la grea încercare de ispita salvării personale prin capitulare și delațiune. Instituțiile polarizante – cele în care se făuresc și se pun în circulație opinii, direcții și ierarhii – sunt sfârșite. În locul lor se creează un cadru instituțional în întregime subordonat partidului-stat, un releu de transmisie a directivelor sale.

Prin intermediul acesui cadru înnoit, compozitorii sunt poftiți cu insistență să creeze imnuri, marșuri, lucrări corale, vocal-simfonice și opere cu texte de proslăvire a partidului și de înfierare a trecutei exploatare burghezo-moșierești. Răspunsul multor creatori este tăcerea. Dar după cum era de așteptat apar fără zăbavă și cei care se conformează îndemnului oficial și se grupează într-o echipă “apologetică” cu componență relativ stabilă până în ultima zi de comunism²⁰.

²⁰ Cu o excepție pe care respectul mă împiedică să o evoc, echipa de apologeti este părăsită, eventual, doar prin decesul membrilor ei: Matei Socor, Constantin Palade, Ludovic Paceag, Tudor Bratu, Ion Totan, Mircea Neagu, Radu Paladi, Vasile Timiș, Constantin Arvinte etc.

Pentru a nu cădea cumva în păcatul de moarte al elitismului, creatorii primesc o a doua recomandare: aceea de a cultiva exprimări accesibile unei clase muncitoare în curs de constituire – chiar dacă această clasă muncitoare nu manifestă nici un interes pentru muzica “grea” sau “de mort”. (Calificativul din urmă intră în circulație datorită faptului că, pe atunci, posturile de radio transmit muzică simfonică și camerală îndeosebi cu prilejuri funerare.) Orice muzică mai complexă – adică pe care activiștii incuți nu reușesc să o înțeleagă dintr-o unică și neglijentă audiere – riscă să treacă drept burgheză, retrogradă, decadentă, pernicioasă. Folclorul cel “simplu” poate garanta accesibilitatea lucrărilor savante care îl iau drept model. De aici îndemnul de a-l folosi cât mai mult. Îndemnul pare rezonabil. La el reacționează în primul rând coraliștii: la urma urmei clasicii români ai începutului de secol – ca să nu mai vorbim de marele Béla Bartók – prelucraseră “folclor” sau creaseră piese în manieră folclorică fără a fi constrânși, de ce n-ar face-o și ei? Compozitorii decenti produc creații muzicale decente, cu diverse grade de elaborare, pe versuri și/sau în termeni muzicali ponderați. Semidoctii dornici de afirmare produc în schimb o maculatură de o rară josnicie. Ei sunt autorii unui stil facil, ușor de imitat de către oameni cu educația cea mai sumară, care dăinuie și azi: stilul “corurilor de amatori”. Accesibilitatea alimentată de folclor pare să fie împlinită însă, deși fără intenții oportuniste și la alt nivel de seriozitate profesională, și de acel simfonism denumit de Zeno Vancea “academism folcloric” (Vancea, 1968, p. 310) și de Valentina Sandu-Dediu “pășunismul neoclasice al anilor 50-60” (Sandu-Dediu, 1998, p. 110), practicat din deprindere de compozitori solizi, dar convenționali și puțin înclinați spre construcții sonore sofisticate, precum Mihail Andricu, Sabin Drăgoi și Gheorghe Dumitrescu.

Imnurile, marșurile patriotice (rezultând din recomandarea 1, a “slăvirii”) și prelucrările de muzică populară (rezultând din recomandarea 2, a accesibilității în termeni folclorici) merg mână în mână. Ele sunt compuse cam de aceiași autori de litanii, sunt cântate de aceleași formații cam în aceleași împrejurări, sunt difuzate la radio în aceleași emisiuni, au același mesaj politic. O zi pe săptămână, orchestra simfonică, orchestra de studio și corul Radio-Televiziunii imprimă cu obligativitate marșuri și imnuri

pentru cardex-ul instituției lor. Piese înregistrate vor fi, între altele, transmise prin difuzoare în timpul manifestațiilor organizate de partid (cu participare atent monitorizată); iar spre sfârșitul epocii comuniste, ele vor fi mimate (la propriu) și dublate prin *play back*, la televiziune, cu prilejul sărbătorilor oficiale.

A treia exigență vizează promovarea culturii muzicale ruse și sovietice în detrimentul tuturor celorlalte. Afizele programelor de concerte și recitaluri se umplu instantaneu cu creații ale lui Musorgski, Borodin, Ceaikovski, Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Kabalevski, dar și ale altor compozitori net mai insignifianți. Literatura pedagogică suportă un tratament similar. Totodată aproape întreaga muzică a secolului XX este decretată decadentă și difuzarea ei stopată. Muzica secolelor anterioare este acceptată doar cu condiția de “a corespunde ideologic”.

Această primă perioadă comunistă, care se întinde până către mijlocul anilor 60, va fi denumită prin anii 70 – adică atunci când va fi înfierată public, dar pur formal – **proletcultistă**²¹. Treptat, comandamentele sale se mai îmblânesc, iar “lupta” plină de ură la care incită (față de exploatare și cultura acestora) își domolește cerbicia. Ea e înlocuită însă de o “luptă” nouă – e de la sine înțeles că într-un regim comunist agitația agresivă nu poate să înceteze niciodată –: “lupta pentru pace”. (Mi se pare important să reamintesc că **ura**, ca atitudine socială obligatorie, este reiterată în majoritatea textelor și discursurilor comuniste, scrise și orale, de la mijlocul secolului. Spre exemplu, uzanța timpului cere ca autobiografia unui funcționar public să facă neapărat referire la ura pe care acesta o nutrește față de “ciocoime” și “burghezo-moșierime”. Mai târziu ura va fi proiectată asupra transfugilor.)

După aproximativ 15 ani controlul asupra creației savante începe, într-adevăr, să se relaxeze. Compozitorii secolului XX își reiau rând pe rând locurile uzurpate în concerte și în programe

²¹ Proletcultismul, mișcare culturală de masă, apărută în Rusia cu puțin înainte de revoluția din 1917, care proclamă necesitatea unei culturi radical noi, “contestând /.../ importanța tradiției și a moștenirii culturale” (M. Nițescu, **Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii**, Ed. Humanitas, București, 1995). Mișcarea este rapid recuperată de bolșevici și colorată cu acea ranchiună a ignoranților complexați față de elitele instruite.

școlare și academice. După moarte, sunt recuperați chiar și compozitorii români refugiați în Occident. (În general, decesul e un binecuvântat prilej de ridicare a eventualelor interdicții legate de opera unui muzician, pentru că deschide oportunitatea de a-i trafica biografia și de a o prezenta drept exemplară din unghi de vedere politic.) Creatorii trebuie totuși să înțeleagă că de-acum nu mai au altă soluție decât să se supună. Dacă o fac, sunt iertați de păcatul "originii nesănătoase", ba chiar remunerați convenabil. Organizația profesională *Societatea Compozitorilor* este transformată în 1949 în *Uniunea Compozitorilor* din RPR (apoi RSR)²², printr-o remaniere având ca scop, așa cum spuneam, prefacerea ei într-un instrument socio-profesional eficient al cenzurării. Conducerea sa este încredințată de partid unor oameni de un devotament în afară de dubiu: Matei Socor și apoi Ion Dumitrescu (ultimul președinte statutar ales), Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu.

E clar că, indiferent de cine ar fi dirijată în această perioadă, Uniunea nu poate în nici un chip să evite presiunile politice. Este tot atât de clar că conducătorii săi trebuie să joace dublu: pe de o parte să-și probeze prin gesturi neechivoce supunerea față de partid, pentru a-și păstra puterea; pe de altă parte să-și exprime înțelegerea pentru compozitori și devotamentul față de cauza muzicii românești, pentru a-și păstra prestigiul. Ceea ce și fac de altfel. Obștea muzicală, lasă ei să se înțeleagă începând dintr-un anumit moment, are de purtat bătălii grele: reprimirea în conservator a profesorilor de elită, reincluderea în concerte și în programele analitice a compozitorilor contemporani occidentali, limitarea pătrunderii muzicii sovietice în învățământ și viața de concert, iar mai târziu reintegrarea în cultura muzicală românească a compozitorilor transfugi și/sau anticomuniști –, bătălii a căror câștigare justifică aproape orice mijloace. Nimeni nu știe dacă acești conducători obțin pentru breasla lor profesională maximum de drepturi și libertăți posibile în condițiile date, pentru că nimeni nu are cum să ghicească ce s-ar fi petrecut sub alte direcțiuni. A

²² În 1990 numele Uniunii se schimbă din nou. El devine, conform statutului: *Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România*. Dar muzicologii fuseseră membri *de facto* ai organizației încă din primii ani ai existenței organizației.

pune în balanță părțile benefică și malefică ale activității lor este prin urmare relevant numai pentru imaginea lor personală postumă – cu toții s-au stins din viață cu puțin înainte sau după 1989. Pe de altă parte, trebuie spus cu toată limpezimea că rezistența la presiuni a conducătorilor Uniunii – în măsura în care poate să se configureze – depinde de modul în care ei sunt sprijiniți de masa creatorilor obișnuiți. Or aceștia din urmă se poziționează, în funcție de rectitudinea coloanei vertebrale, adică de compromisul pe care acceptă sau refuză să și-l asume, pe o plajă etică cam prea întinsă. E de la sine înțeles că, atâta vreme cât unul din capete e străjuit de oameni gata de orice, libertatea de mișcare "pozitivă" a conducătorilor organizației se vede minată chiar din interior.

Opresiunea politică comunistă e destul de derutantă pentru că în cursul intervalului 1944 - 1989 cerințele, pârghiile și intensitatea ei se modifică continuu. Dintre comandamentele ideologice inițiale, rămân valabile în tot intervalul doar încrederea de principiu în politica partidului, ateismul și avantajarea maselor și a culturii de masă față de elite și cultura lor academică; dar ultimele două sunt observate cu asprime fluctuantă. Restul obligațiilor se alterează pe traseu. Internaționalismul proletar sub cârmuire sovietică se prefacă cu rapiditate, în anii 60, în contrariul său, adică într-un naționalism cu înclinații șovine tot mai bătaioase. Este dezvelită simbolic friza epopeei eroice a neamului, ascunsă vreme de mai bine de 10 ani sub faldurile de catifea ale Ateneului Român. Dintr-o dată, puterea se dezinteresează de literatura muzicală sovietică; ea începe în schimb să se preocupe febril de afirmarea și cultivarea ostentativă a etosului muzical autohton și a creațiilor care îl încorporează. Oamenii de artă prind momentul și întreprind reconsiderarea parțială a culturii prezentului și reierarhizarea pe criterii profesionale a oamenilor care au produs-o²³. Reierarhizarea lor e îndrăzneță și nu se suprapune cu

²³ Referitor la momentele de torsiune ideologică din câmpul literaturii române survenite în perioada 1944-1989 – momente care coincid de altminteri cu cele care se reliefează în câmpul muzicii –, Nicolae Manolescu afirmă (în editorialul rev. "România literară" din 7-13 martie 2001): "Ion Simuț vorbește, pe drept cuvânt, de trei revizuri succesive în literatura postbelică: una preponderent politică, în anii 50, legată de proletcultism; a doua aproape integral estetică, între 1965 și 1975, care a creat o ierarhie critică paralelă cu ierarhia

necesitate peste cea sugerată și aprobată de oficialități: spre exemplu, Gheorghe Dumitrescu, unul din compozitorii cei mai cotați de activiști – premiat, cântat și jucat, prezent pe posturile de radio, remunerat fără economie etc. –, nu reușește niciodată să facă figură de mare artist printre colegii săi de breaslă. Se crede în continuare că pentru obținerea specificului național muzical recursul la “folclor” este benefic, dacă nu cumva incontestabil. Credința nu este doar a culturnicilor, ci și a multora dintre compozitorii de rând. Dezbateră în jurul chestiunii specificului, pornită încă în prima jumătate a secolului dar întreruptă în “epoca anti-națională a internaționalismului proletar” (Boia, 1997), se reia pe scară largă în toate sferile culturii în termenii trecutului, ca și cum timpul ar fi înlemnit. Sunt reabilitați la iușeală oamenii de cultură (filozofi, scriitori și poeți) care, în epocile anterioare, abordaseră consistent subiectul sau se arătaseră buni patrioți (Octavian Goga, Lucian Blaga, iar într-un târziu chiar și Mircea Eliade, încă în viață). Alături de cultura de masă începe să fie acceptată mai binevoitor și o cultură a claselor școlite: la urma urmelor argumentele “naționale” puteau să fie exprimate și să capete relevanță numai în termenii, la nivelul și în cercurile acestora din urmă. Cultura pentru proletari se prefăce prin urmare în “cultura realismului socialist” și, printr-o corecție, își reglează țința spre “muncitorimea, țărănimea și intelectualitatea progresistă”.

“Specificul național”, relansat în forță la mijlocul anilor 60, devine cea mai insidioasă capcană întinsă potențialilor contestatari ai regimului. Aceștia constată cu ușurare că puterea are și unele obiective “lăudabile”, la împlinirea cărora pot colabora – salvându-se totodată – fără a-și macula conștiința. Așa apare o

oficială; și a treia, aproape exclusiv morală, după 1989. Cea mijlocie i se pare lui Ion Simuț a se fi dovedit cea mai eficace, pariind pe valori cu o mare rezistență”. În aceeași revistă și în legătură cu același subiect, Ion Holban comentează: “... în anii 70, când puterea decidea “libertatea de expresie” și “diversitatea stilistică”, în fața obștii literare stătea obiectivul recuperării tradiției, al conversiunii cîmpului literar și estetic, al depășirii ideologiei politice prin ideologie literară. Sfântă naivitate, dar asta a fost.” (*Poezia magistrului Mihai Ursachi*; în rev. “România literară”, 7-13 martie 2001, p. 11, București). În ultima frază, autorul atrage atenția asupra dozei de iluzoriu pe care o presupune încercarea de distanțare prin artă a creatorilor față de ideologia politică.

intelectualitate cooperantă cu regimul, care nu mai e alcătuită exclusiv din oameni lipsiți de caracter, ci și din patrioți de vârstă mijlocie și înaintată și din tineri pentru care drama bolșevizării României nu mai e altceva decât o poveste plicticoasă despre nenorocirile înaintașilor. Abia azi se poate vedea cu limpezime că “specificul național”, cu alaiul de conotații șovine și cu asocierea sa obligatorie cu obediența față de comunism, este de fapt compromis de putere și transformat în instrument de compromitere a susținătorilor ei. În cursul anilor 70-80, rădăcinile folclorice ale specificului își pierd din interes, în pofida strădaniei culturnicilor de a le menține în miezul atenției creatorilor. Pentru că nu vor totuși să le renege, aceștia din urmă elaborează discursuri verbale (formale sau informale) explicitându-și intenția de a aborda creația populară de pe versantul “esenței” și a valențelor sale arhetipale.

Dar până atunci compozitorii își reiau treptat munca întreruptă în 1944 cam din punctul în care o lăsaseră, practicând eventual stilizări progresiv mai rafinate ale materialului de sursă populară. Desigur, ei trebuie să învețe să se strecoare printre variatele exigențe ideologice cu care sunt asediați pe parcurs. Spre exemplu, în acești ani 60-70 culturnicii le pretind să producă o cultură “națională în formă și socialistă în conținut”. Exigența e cam incomodă dar, cu puțină abilitate, poate fi soluționată acceptabil. Una peste alta, compozitorii se simt de acum suficient de liberi pentru a contribui, împreună cu confrății, la schițarea unui peisaj componistic românesc divers și plin de reliefuri. Varietatea acestui peisaj se raportează la trei repere stilistice principale: Bartók, Enescu și fascicolul stilistic în continuă ebuliție al modernismului radical.

Stilul lui Béla Bartók, în care tradiționalismul și inovația stau într-un fericit balans, este primul care îi cucerește pe compozitorii români. (În paranteză fie spus, din motive obscure, în anii 50 Bartók e pentru o vreme rânduit de putere în categoria decadentilor.) Pricina este poate aceea că procedurile componistice bartókiene sunt epatante, eficiente sonor și relativ ușor de imitat. Bartók e copiat sau prelungit îndeosebi în lucrările instrumentale și orchestrale ale lui Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea (primii trei resimțind influența lui Bartók încă din perioada interbelică), Dumitru Capoianu, Ștefan

Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe (ultimii doar la început de carieră). Stilul enescian este recuperat ceva mai târziu, mai întâi prin acele aspecte ale sale despre care se crede că sunt conturate sub influența creației populare – eterofonia, tehnica micro-variațională, modalismul melodic, ritmica *rubato* – de către Pascal Bentoiu și Theodor Grigoriu; și apoi prin valențele modernist-radicală descoperite în *Simfonia de cameră*, punct de glorie al simfonismului autohton, de către Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah și alții. Ar fi fost Enescu mulțumit de această din urmă lectură a operei lui? Indiferent care ar fi răspunsul, nu contează: oriunde și oricând în lume compozitorii tineri se raportează după plac și după necesități la creația predecesorilor. Oricum ar fi, în anii 60-70 ucenicia ca compozitor în instituțiile universitare din România pornește de la analiza operelor exemplare ale celor doi maeștri.

Această ultimă perioadă, a anilor 60-70, coincide cu o perioadă de liberalism politic și de prosperitate economică, ambele la fel de relative și precare. În componistica savantă, ea e marcată de pătrunderea explozivă a modernismului radical – la care mă voi întoarce neîntârziat, pentru a-l lumina din alt unghi. Acesta proiectează în gândirea creatorilor noi concepte, subiecte de reflecție și tehnici de lucru: serialism, serialism integral, ritmică cu valori adăugate, heterofonie, textură, model matematic, aleatorism, formanți, modalism cromatic ș.a. (Unele din tehnicile de lucru inedite sunt ridicate în rang prin “descoperirea” lor în creația generațiilor anterioare.) El cultivă experimentele și înnoirile accelerate și pe cât posibil mai șocante, ba chiar încearcă să le impună cu autoritatea care îl caracterizează. Cuminiți într-o temeritate girată de alții, ucenicii în compoziție se reped să imite lucrările serialist-integrale, modal-cromatice, aleatorice, matematice ș.c.l. abia apărute chiar înainte de a fi apucat să digere cum se cuvine literatura formativă uzuală. Pripeala îi costă uneori scump. Dar, pe măsura maturizării, ei ajung în general la exprimări muzicale personale și mai complex determinate; iar o dată deveniți maturi, se alătură compozitorilor din generațiile premergătoare, participând la crearea acelei țesături dense de linii stilistice individuale pe care le pune în evidență școala românească. Compozitorii de toate vârstele abordează mai toate genurile existente, de la miniaturi instrumentale până la simfonii, cantate și

opere, trecând prin lucrări pentru ansambluri camerale cu alcătuirii mai neobișnuite. Câteva din ele trec, chiar de la momentul premierei, drept evenimente culturale majore ale perioadei de dezgheț ideologic și a celei următoare și se erijează în modele vrednice de a fi urmate de compozitorii în formare: **Clepsidra I** de Anatol Vieru (1968), **Ritual pentru setea pământului** de Miriam Marbé (1968), **Cantata pentru cor de femei, instrumente de coarde și percuție pe versuri ceangăești** (1960) și **Sonata pentru clarinet solo** de Tiberiu Olah (1962), opera **Hamlet** de Pascal Bentoiu (1971), secvețele trilogiei **Orestia** de Aurel Stroe (1973-1985).

Strategii de evaziune, strategii de compromis, strategii de luptă

Există, desigur, o categorie de compozitori care se supun regimului total, necondiționat, pe durata întregii vieți și fără simularea vreunei rezistențe. Situația lor se poate dispensa de calificative în ordin moral²⁴. Majoritatea compozitorilor imaginează însă strategii menite să le salveze viețile și carierele fără cedări majore.

Câțiva comit gesturi de submisiune aparentă. De zilele aniversare, ei dedică partidului, patriei (subînțeles: republicii populare sau socialiste), congresului etc. lucrări care nu au nimic de-a face cu evenimentul celebrat. Concesiile lor minimale sunt utile, pentru că înlesnesc eventuale publicări, prime audiții și obțineri de posturi academice, adică folosesc propășirii socio-profesionale proprii. După o vreme, gesturile lor ajung să se înscrie

²⁴ Categoriea îi include pe autorii imnurilor de slavă, dar și al unor lucrări vocal-simfonice și de operă precum: “Grivița luptătoare”, “Pentru marele Octombrie”, Sub steagul partidului”, “Comunistul”, “Prăbușirea Doftanei”, “Trandafirii Doftanei”, “Glasul lui Lenin”, “Lazăr de la Rusca”, “Fata cu garoafe”, “Interogatoriul din zori”, “Gheorghe Doja” etc. etc. Prefer să nu consemnez numele creatorilor lor, pentru că volumul de față nu își propune în nici un chip să ținutiască pe cineva la zidul infamiei.

în ordinea firescului, fiind comise fără prea mari rețineri de mai toți confracții.

Alții își remaniază obiectivele de creație și se consacră la început, indiferent de predilecțiile firești, exclusiv muzicii simfonice și camerale, pentru a evita cuvântul rostit sau cântat. Mai târziu, când opresiunea se atenuează, ei revin la muzica vocală și vocal-simfonică, dar își aleg cu deosebire texte poetice clasice universale sau românești, pentru a nu-și arde cumva aripile în focul "realismului socialist" sau al patriotismului cu surle și trâmbițe. Majoritatea compozitorilor de primă mărime procedează astfel. Îndepărtarea lor temporară de muzica cu text este o reacție care pare să ocolească colaboraționismul, dar de fapt îl include, fie și într-o doză homeopatică și cu semn negativ.

În a doua secvență a intervalului, adică după 1964 (cu un prolog ce începe timid în jurul anului 1958) – mă refer aici la perioada de liberalism politic relativ –, o parte a compozitorilor tineri, însemnată nu atât prin proporții, cât prin solidaritate, energie, determinare și productivitate, profită de relaxarea ideologică și de prima breșă în izolarea culturală a României pentru a smulge puterii toate libertățile care se puteau smulge în acel moment. Fronda pe care o construiesc împreună constă în cultivarea ostentativă a celor mai prizate stiluri ale Occidentului contemporan lor: atonalitatea, aleatorismul, serialismul și serialismul integral, muzica electronică, bruitistă, matematică etc. Toate aceste stiluri – pe care le grupez aici, la sugestia Valentinei Sandu-Dediu, sub cupola conceptului de "modernism radical" (concept care va subsuma mai târziu și alte orientări componistice, precum: arhetipalismul, modalismul conceptual, spectralismul, etc.)²⁵ – fuseseră considerate până la mijlocul anilor '60 de o decadentă intolerabilă. Un motiv în plus pentru ca ele să fie afișate acum cu ostentație. Pentru a determina receptarea favorabilă a noilor muzici, destul de indigeste pentru publicul comun, compozitorii își folosesc câteodată condeiul pentru a le explica

²⁵ "Modernul radical" este un concept pus probabil în circulație de muzicologul german Hermann Danuser (Danuser, 1992). (Informația – pe care ulterior am verificat-o parțial, adică în măsura în care mi-a fost cu putință – mi-a fost furnizată de Valentina Sandu-Dediu în cursul unei convorbiri informale.)

convingător și cu strălucire și pentru a le conferi legitimitate. (Despre demersul de legitimare voi vorbi pe larg mai jos.) Explicațiile se adresează de fapt specialiștilor, primii care pot fi și trebuie să fie câștigați pentru noua muzică cu argumente filozofice, tehnic-muzicale și de oricare alt ordin. Publicul e lăsat deoparte, el urmând să se instruiască cândva, treptat, cu o defazare temporală "firească" față de creatori. (Publicul român nu are posibilitatea de a influența în vreun fel alcătuirea programelor de concert, așa că poate fi provizoriu ignorat.) Câțiva muzicologi – cel mai activ din ei fiind George Bălan – li se alătură cu interpretări și comentarii, fie în termeni mai populari care îi captivează pe tinerii învățăcei, fie în termeni elevați de natură să-i pună pe gânduri pe snobi și complexați.

Modernismul radical și conotațiile sale politice

Modernismul radical al anilor 60-70 seduce cea mai mare parte a compozitorilor foarte tineri, din pricini cu o greutate de loc neglijabilă. Prima e aceea că el este perceput în mod negramaticalizat ca o reacție necesară curajoasă față de lunga perioadă de reclusiune statală care l-a precedat; a doua este că desfide proletcultismul și realismul socialist și afirmă apăsător modernitatea și apartenența europeană a culturii românești; în fine, a treia e că adepții săi sunt muzicieni și profesori cu pregătire clasică inatacabilă, cultivați, reflexivi, rafinați, seducători, demni de încredere – adică lideri de opinie în toată puterea cuvântului. Compozitorii tineri se devotază cauzei măștrilor și le calcă fără ezitare pe urme. Devotamentul lor devine la un moment dat ușor superior: cine nu iubește, ca și ei, muzica ultra-modernă nu e blamat, ci ignorat cu bunăvoință. E un fel de "normă" nescrisă de comportament, care crede a-și găsi justificarea în faptul că promotorii inițiali ai muzicii noi – Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Miriam Marbe, Adrian Rațiu, Tiberiu Olah ș.a., mai toți profesori universitari – sunt oameni remarcabili și fac împreună un front de opinie fără cusur: a refuza să li te alături înseamnă a le contesta meritele

evidente. Fermitatea cam intransigentă a unor adepți ai modernismului radical este în fond apropiată de cea a omologilor lor din Occident; iar plusul său de incisivitate se datorează capitalului simbolic anticomunist investit în România în muzicile contemporane.

“Radicalii” din a doua generație au un traseu de viață zbuciumat și producții relativ inegale. Câțiva se sting de timpuriu (Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan). Alții părăsesc țara înainte de a-și întregi opera (Costin Mioreanu, Horațiu Rădulescu, Alexandru Hrisanide, Ștefan Zorzor, Corneliu Dan Georgescu, Gheorghe Costinescu, Costin Cazaban ș.a.). Alții (pe care prefer să nu-i enumer) nu ajung tocmai la înălțimea profesională și intelectuală a măestrilor. Printre ei se strecoară chiar oportuniști de o calitate specială: cei care se dau de ceasul morții să țină pasul cu compozitorii cei mai respectați și bine situați profesional ai timpului, pentru a beneficia prin ricoșeu de prestigiul lor. Oportuniștii în chestiune se precipită spre modernismele cele mai îndrăznețe și le cultivă, din mimetism sau din convingere, cu atâta fervoare încât nici nu mai remarcă momentul în care ele ies din modă. (Există și azi compozitori ancorați încă în modernismul radical, într-o stranie defazare față de timpurile în care trăiesc.)

Moderniștii radicali nu disprețuiesc materialul de sursă țărănească autohtonă. Unii din ei – așa cum sunt Miriam Marbe, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Tiberiu Olah și Ulpiu Vlad – îl încorporează chiar în lucrări cu exprimări epurate de note idilice sau proletare. Dar, cu rare excepții, ei îl voalează până la irecognoscibil, amputându-l de orice trimitere “națională” explicită; sau caută în el un miez dur, care să prindă eventual esența sensibilității românești (expresia folosită în epocă este, de fapt, “spiritualitatea românească”); sau, în fine, îl tratează ca pe un material-pretext, substituibil prin oricare altul, de indiferent ce origine, pus în serviciul unei construcții care nu are nici o legătură cu “românismul”.

Trebuie să adaug aici că atitudinea compozitorilor din generația moderniștilor radicali este provocatoare, dar temerară doar în primii ani: pe de o parte autoritățile sunt dispuse să o accepte, pentru că în acel moment tocmai își afișează delimitarea față de Uniunea Sovietică și sentimentele potrivnice

internaționalismului proletar; pe de altă parte Moscova însăși traversează o perioadă de toleranță pe care o lasă să se prelingă cu generozitate asupra vasalilor săi.

Recuperarea și distanțarea specificului național

Mă întreb dacă moderniștii-radicali nu sunt cumva primii care marchează, prin creațiile lor, un important punct de torsion pe traseul **școlii naționale românești de compoziție**, și anume momentul semnificativ al prefacerii sale în **școală românească de compoziție** pur și simplu. Școala rămâne românească și fără proteza ei folclorică – tot așa cum școlile poloneză și maghiară din aceeași epocă rămân poloneză și respectiv maghiară, indiferent dacă producțiile lor au sau nu vreo legătură cu muzicile rurale ale țărilor în care se ivesc. Noutatea ei constă în **absența unor accente etnice explicite și deliberat distinctiv**.

Mă aștept ca această idee să întâmpine unele reacții de respingere. Argumentul forte cu care poate fi atacată este acela că moderniștii radicali nu îi reprezintă pe **toți** compozitorii României; o parte a acestora continuă să nutrească visul perpetuării școlii componistice în “caracter popular românesc”, adică a acelei școli pe care predecesorii o cultivaseră aproape fără excepție. Contra-argumentul meu este acela că, de fapt, majoritatea compozitorilor, chiar și cei foarte tradiționaliști, se desprind totuși, cam în același timp – adică prin anii 70 –, mai mult sau mai puțin, cu gesturi blânde sau bătaioase, de acel tip de exprimare muzicală pe care începutul de secol și-o dorea explicit discriminantă, “specifică”. Pierderea atributului “național” este prin urmare treptată și se petrece fără zgomot în mai toate câmpurile stilistice, unul dintre cele care o fac mai vizibilă fiind câmpul modernismului radical.

Modernismul moderat

Deși straniu la prima vedere, compozitorii cu adevărat și constant curajoși sunt, în epocă, acei moderniști moderați²⁶ care, într-un climat de euforie avangardistă quasi-generalizată, urmează traiectorii proprii calme și fără rupturi majore, conștienți de riscul profesional la care se expun: acela de a fi socotiți neoficial drept conformiști sau chiar prăfuiți. (Nu mă refer, firește, la aceia care scriu “tradiționalist” pentru că inerția mentală îi împiedică să întrevadă vreo altă cale stilistică.) Ei sunt partizanii transformărilor muzicale care nu constituie neapărat un răspuns violent la represiunea politică și care nu sunt purtătoare de înnoire contrariantă cu orice preț. Cei mai consistenți “moderniști moderați” sunt Sigismund Toduța, Ludovic Feldman, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Wilhelm Georg Berger, Alexandru Pașcanu, Liviu Rusu, Pascal Bentoiu (enumerarea aproximativ cronologică de mai sus este vizibil incompletă). Aceștia continuă să scrie simfonii, concerte, piese camerale și opere în parametrii arhitectonici clasici ai genurilor, dar inovative în diverse alte planuri. Mulți dintre ei se detașează de “folclor”, fără a-l renega vreodată, în teorie sau în practică. Moderniștii moderați sunt dezavantajați de vârstă (situația lui Sigismund Toduța și al lui Tudor Ciortea), de performanțele componistice ceva mai reduse cantitativ sau pe moment mai puțin prețuite (situația lui Alexandru Pașcanu și al lui Liviu Rusu) sau de absența catedrei academice de la înălțimea căreia să-și poată disemina opiniile (situația lui Pascal Bentoiu). În anii 1965-75, cauza lor pare pierdută.

În acești ani 64-75 la care mă refer acum, vremile sunt mai destinate, dar nu tocmai trandafirii. Moderniștii, radicali sau moderați, acționează în spatele unui mic grup de compozitori dispuși să-și asume concesii politice. Deși mai puțin imperative ca în primii ani de comunism, aceste concesii sunt încă necesare. Dar pentru o vreme e suficient ca unii să le comită pentru binele

membrilor breslei, mai ales pentru avantaje proprii: bani, premii, poziții socio-profesionale, putere, apariții publice, funcții politice – pentru ca ceilalți să se simtă oarecum la adăpost. Autorii benevoli de litanii nu se mai afișează însă fără jenă, ci preferă să adopte atitudini duplicitare: în circumstanțe publice oficiale ei se arată devotați regimului, iar în cercuri restrânse joacă rolul mieilor care ispășesc păcatele lumești ale confrăților, dându-le astfel posibilitatea să compună fără opreliști.

Acum, când comunismul renunță la proletcultismul și internaționalismul proletar al anilor de debut în favoarea unui naționalism înclinat spre excese, muzica savantă românească începe să se bucure de o promoțiune neatinsă nici în cele mai glorioase timpuri de la început de secol. La fiecare examen școlar sau universitar, învățăceii trebuie să interpreteze o lucrare a școlii naționale. Fiecare concert sau recital se deschide necesarmente cu o “piesă românească”. Când e “modernist-radicală”, aceasta poate fi deseori prea criptică pentru a-i satisface pe melomani. Aceștia o suportă scrâșnind, ca pe o dezagreabilă lecție de socialism științific. Încetul cu încetul iubitorii obișnuiți de muzică ajung să deteste creația românească din toată inima. Animositatea lor e împărtășită și de o parte a muzicienilor interpreți²⁷. Dar compozitorii profită cu nevinovăție de acest *statu quo* fără alternativă: lor li se oferă, în fine, posibilitatea de a se confrunța direct și regulat cu interpreții și cu publicul de specialitate – pentru că pe cel comun nu mai pot visa să-l îmblânzească! –, au deci norocul unei evoluții profesionale aparent normale. Cine ar fi dispus să se sinucidă profesional, irosindu-l? În numele cărei cauze? Aceea, care pare pentru totdeauna irosită, a înlăturării comunismului și a restaurării democrației? Prăpastia care se deschide între creatori și beneficiarii lucrărilor lor – prăpastie lărgită sensibil de moderniștii radicali – este însă o realitate aspră, care nu poate fi nici bagatelizată, nici justificată exclusiv prin evocarea fenomenului general de îndepărtare a compozitorilor secolului XX față de publicul lor.

²⁶ După știința mea, autorul care lansează în muzicologia românească sintagmele “modernism moderat” și “modernist moderat” este Clemansa Liliana Firca (Firca, 1998, 2002).

²⁷ Ea explică parțial reacția acelor sindicate ale instrumentiștilor care, imediat după 1989, refuză pentru o vreme, cu iritată încăpățănare, să mai cânte muzică românească.

Meso-muzicile și muzicile de cult

Sub cupola acestui concept de împrumut (Vega, 1966) cad, așa cum spuneam încă în primul capitol, muzicile nepretențioase ale claselor cu instrucție academică medie sau sumară.

Meso-muzicile anilor 1944-1989 sunt diferite de cele din epoca interbelică, pentru că societatea românească este acum modificată până în adâncuri. Elita de sânge sau de avere dispare sau își restrânge viața socială vizibilă. Intelectualii cu profesii liberale, săraci și copleșiți numeric de intelectualii “făcuți pe puncte”, trăiesc și ei discret, feriți de ochiul public; în schimb se afișează ostentativ activiștii – o protipendadă comunistă denivelată ca extracție, în genere mitocană și insolentă. Lumea de negustori, meșteșugari și funcționari mărunți a mahalalelor vechi se volatilizează și ea sau își pierde stilul cu un anume parfum. În locul tuturor acestor clase se întăresc două categorii sociale noi, într-o legătură de vase comunicante: țăranii navetiști și muncitorii de dată recentă. Ultimii sunt împrăștiați printre oameni de toate extracțiile, în blocurile de locuințe a căror reușită supremă este, în afară de de-responsabilizarea individuală, uniformizarea socială realizată la nivel topologic. (Vecinii de palier din același bloc pot fi: un strungar, un funcționar de bancă, un profesor universitar și un milițian, fără ca această situație să poată trece drept excepțională. Este evident că cei patru conlocatarii vor avea preferințe muzicale diferite și că eventuala lor socializare prin muzică este practic exclusă.)

Muzica de operetă este legată în capitală de un teatru specializat. În provincie, ea se strecoară, alături de operă, în teatre lirice sau în săli de spectacol obișnuite. Opereta are publicul ei credincios, compus din acei oameni de condiție mijlocie care râvnesc să se instaleze simbolic pe platforme sociale mai confortabile. Opereta își pierde totuși din însemnătate, chiar și în timpurile cuceritorului tenor Ion Dacian: poate că universul de reverii dulcele pe care îl propune nu mai convine sensibilității publicului contemporan. Dar unele din ariile de operetă cele mai cunoscute rămân foarte populare, mai ales desprinse din context și transmise prin radio. Repertoriul teatrului bucureștean, în care predomină piesele “clasice” franceze și austriece, se extinde cu

moderație prin creații autohtone²⁸, iar mai târziu chiar prin câteva lucrări occidentale mai noi²⁹. Opereta-instituție a capitalei primește însă o lovitură ucigătoare prin demolarea sediului ei de pe cheiul Dâmboviței, adică din centrul vechi al orașului. Strămutarea sa într-o aripă periferică a Teatrului Național este gândită astfel încât să reflecte statutul subaltern pe care i-l acordă culturnicii oficiali.

Muzica corală pretinde a-și lărgi acea bază de mase pe care pornise să și-o făurească la începutul secolului. Într-adevăr, în statisticile culturnicilor, numărul de coruri neprofesioniste rurale și orășenești crește spectaculos; în realitate, pe măsură ce repertoriul curent se îngroașă forțat cu imnuri (sovietice, patriotice, muncitorești, de slavă etc.) și prelucrări de folclor derizorii, melomanii obișnuți își pierd plăcerea și dorința de a cânta împreună altfel decât constrânși, și chiar și atunci numai pe durate limitate. Așa se face că, *de facto*, numărul formațiilor de amatori cu adevărat active scade. Rămân în viață doar corurile profesioniste ale filarmonicilor și corurile universitare și școlarești (ale elevilor și ale cadrelor didactice), câteva din ele conduse de dirijori de mare calitate (Ioan Vicol, Dumitru D. Botez). În răstimp, literatura autohtonă sporește pe de o parte cu maculatură inspirată de versurile poezilor zilei – Mihai Beniuc, Nina Cassian, Dan Deșliu, Eugen Jebeleanu, Tiberiu Utan ș.a. –, iar pe de altă parte cu lucrările interesante și atractive ale unor compozitori ca Dimitrie Cuclin, Alexandru Pașcanu, Tudor Jarda, Doru Popovici, Adrian Pop și Irina Odăgescu. Începând de prin 1970 corala „Madrigal” devine exemplară – în pofida repertoriului său dificil și pretențios – întocmai ca societățile „Carmen” și „Cântarea României” din perioada interbelică.

Muzica de fanfară militară și de promenadă resimte sever schimbarea de regim politic. Spațiul ei predilect de interpretare, chioșcul din parcul orașului, se părăginește pentru că autoritățile suprimă pe cât posibil prilejurile și locurile de

²⁸ Dintre acestea, menționez : **Lisistrata** și **Lăsați-mă să cânt** de Gherase Dendrino și **Plutașul de pe Bistrița** de Filaret Barbu.

²⁹ De exemplu **My Fair Lady** de Loewe și **Poveste din cartierul de Vest** de Bernstein.

constituire spontană a unor colectivități potențial inflamabile³⁰. Fanfara militară nu mai are decât o opțiune: aceea de a se pune exclusiv în serviciul exercițiilor militare și al manifestațiilor politice. Drept urmare repertoriul ei pierde temporar o parte din pot-pourri-urile, marșurile, valsurile și aranjamente de piese de divertisment foarte populare în beneficiul unor marșuri triumfaliste și cântări de slavă. Dar fanfarele militare sunt atât de luminoase încât, indiferent de repertoriu, oamenii simpli care au prilejul să le audă se bucură întotdeauna din toată inima.

Fanfara populară are o traiectorie bifurcată. În Moldova, ea se dezvoltă impetuos, dislocă fără scrupul taraful tradițional și devine principalul protagonist al nunțurilor și petrecerilor mari, în cursul cărora execută melodii de joc, cântece lirice și de piesele rituale locale. În Banat – cealaltă provincie în care rolul ei muzical și cultural fusese major –, fanfara se “demodează” cu încetul, instrumentele sale (în special clarinetul, saxofonul și trompeta) fiind recuperate de ansamblurile de “muzică bănățeană” sau “sârbească”. Ultimele două se vor transforma, peste un deceniu, în fanfare de metisaj pan-balcanic – cele din care se va inspira după 1990 muzica de succes internațional a lui Goran Bregović.

Romanța rămâne muzica preferată de oamenii la anii nostalgiilor. Partizanii săi cei mai fideli sunt, ca și în perioada precedentă, intelectualii vârstnici de țară, care le cântă în grup la petreceri acompaniindu-se modest cu vioara deprinsă la școala normală, dar și frecventatorii de ore târzii ai restaurantelor de orice nivel. Totuși romanțele, ca și operetele, trec acum în cercurile de tineret drept depășite. O parte din lăutari renunță să și le mai includă în repertoriu.

Muzicile “de divertisment” – o expresie nu tocmai satisfăcătoare, dar de uz curent – se distribuie în jurul câtorva focare polarizante și de iradiere care sunt (succesiv sau simultan): **muzica de revistă, muzica ușoară și de estradă**, românească și străină, muzicile de import occidental **pop, rock, folk și jazz**. Denumirile circumscriu cu multă aproximație categorii stilistice relativ distincte, dar și funcții și contexte de interpretare specifice

fiecăreia. Spre exemplu: **folk**-ul este o muzică simplă și sumar acompaniată care se cântă, cel puțin în România, în cercuri de adolescenți; **muzica ușoară** este muzica tinerilor și maturilor fără pretenții care, prin ea, se solidarizează trecând peste barierele sociale și de instrucție care îi separă; **jazz**-ul este muzica oamenilor educați, exigenți și cosmopoliți (sic) etc. Totuși, în practică, orice piesă muzicală concretă – românească sau străină – se raportează în modul său propriu la aceste centre de gravitație, resimțind totodată în proporții variabile influențele venite din direcția tuturor.

Muzica de revistă, în vogă în perioada interbelică, își începe declinul încă din timpul războiului. Prin anii 50, publicul ei continuă să se subțieze, ca pretutindeni în Europa³¹. Dar în România comunistă decăderea revistei este precipitată și de cenzurarea versurilor sale satirice. Constantin Tănase, un mare comedian, dispare subit – se pare că este executat de aparatul represiv – pentru că face imprudența de a persifla, printr-un cuplet, comportarea sălbatică a cuceritorilor sovietici: *Davai ceas, davai palton... / Davai ceas, davai moșie / Harașo tovărășie!*. Ceilalți doi mari artiști-vedete, Stroe și Vasilache, iau bine aminte și își reprimă până la sfârșitul vieții până și cea mai mică glumiță incorectă politic. În criză de public, unul din teatrele bucureștene specializate, „Ion Vasilescu”, își anexează prin anii 70 o orchestră populară, sperând să-și atragă cu ajutorul ei admiratori din rândurile țăranilor urbanizați. Revista înregistrează un mic reviriment în anii 70-80, prin stagiunea de la grădina “Boema”, cu spectacole semnate de Vasile Veselovski și Mihai Maximilian, după care decade cu totul. Doar lăutarii bătrâni de țară mai păstrează în repertoriul lor de banchet nupțial, cam până la finele anilor 70, câteva șlagăre ale genului.

Muzica ușoară este favorita tinerilor de toate extracțiile. Cei care abia au depășit pragul adolescenței se atașează în special de piesele străine – mai ales italiene și franceze –, pentru că sunt deseori mai dinamice și mai ales pentru că reprezintă o încarnare a luxuriantului Apus. Piese pot fi ascultate, începând de pe la sfârșitul anilor 50, atât la radio cât și pe primele discuri cu tiraje

³⁰ Cântările fanfarelor în parcuri se reiau totuși în ultimul deceniu, sub atenta supraveghere, sub genericul festivalului *Cântarea României*.

³¹ Versiunea americană a revistei, **musical**-ul, își păstrează totuși popularitatea în spațiul său de origine.

semnificative (întâi cu turația de 78 și 45, apoi LP-uri cu turația 33). Căsătorii, poate mai sensibili la versurile de dragoste decât la ritmuri, armonii și culori sonore, preferă însă muzică ușoară autohtonă, cea care se angajase încă de dinaintea războiului pe drumul unei frumoase maturări. În anii 50, repertoriul românesc se colorează bucolic, prin piese precum *Țărâncuță, țărâncuță / Cu bujori în obrăjori* – o creație în spirit interbelic. Piese sunt cântate cu afectare de către interpreți dintre care cei mai cunoscuți sunt, de-a lungul câtorva bune decenii, Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Gigi Marga, Constantin Drăghici. Prin anii 60, muzica ușoară începe să se ritmeze jucăuș, apoi mai viguros. Asupra ei se exercită la început influențele combinate ale șansonetei franceze și muzicii ușoare italiene. “Bătrânii” Ion Vasilescu, Nicolae Kirculescu, Radu Șerban, Aurel Giroveanu, Elly Roman, Claude Romano (*alias* George Sbârcea) își asociază melodiile cu versuri de o anumită decență. Compozitorii tineri, mai neglijenți, coboară ștacheta. Unii dintre ei găsesc chiar de cuviință să-și clameze vulgar și cu prea puțină pricepere muzicală entuziasmul față de industrializarea socialistă: *Macarale, macarale...* Abia prin anii 80, un Florin Bogardo, Horia Moculescu, Adrian Enescu și Anton Șuteu reușesc să reabiliteze prestigiul profesional și fonat al confrăților în ochii compozitorilor de muzică “serioasă”. Pe măsură ce anii trec, timbrurile melodiilor de muzică ușoară devin treptat mai rugoase iar compartimentele acompaniatoare ale orchestrelor de estradă se rotunjesc și își înviorază percuția: influența muzicilor anglo-americane pop și rock se impune în detrimentul influențelor franceză și italiană. Din acest punct al devenirii sale, muzica ușoară românească începe să-și renegocieze constant granițele cu celelalte categorii ale muzicii “de divertisment”.

Muzicile **pop**, **folk** și **rock**, în principal muzici de tineri și adolescenți, toate de proveniență occidentală, pătrund în țară pe la începutul anilor 60.

Pop este un cuvânt care face carieră în Occidentul sigur pe el, prosper, răzvrătit și cam iresponsabil al anilor 60. El este de fapt un calificativ care desemnează, cel puțin la început, o întreagă clasă de fenomene artistice de sorginte populară sau aspirând spre largă accesibilitate. Arta monumentală **pop**, spre exemplu, ridică cu ostentație materii de consum nevrednice și familiare – hârtie,

deșeuri metalice, piese dezafectate de bicicletă, fulgi de găină, cârpe vechi, lemne de foc etc. etc. – la rangul de materiale vrednice de a fi incorporate în operele de artă. Asemeni, muzica **pop** năzuiește să transforme evenimente sonore de orice sursă în piese capabile să percuteze la nivelul tuturor categoriilor sociale. Ea nu se oprește însă neapărat la melodii de obârșii “ignobile” – țărânească sau suburbană –, ci își îndreaptă atenția și asupra unor piese clasice pe care le orchestrează și ritmează pe gustul tuturor. (Celebre sunt în epocă performanțele orchestrei Louis Legrand și Waldo de Ros Rios).

Totuși în România sintagma **muzică pop** are – cel puțin în prima parte a intervalului la care mă refer – un înțeles cețos. Vârșnicii comuni sunt obișnuiți să se servească de expresia “muzică ușoară”, la care nu sunt dispuși să renunțe, oricât de diverse sunt sau par a fi producțiile pe care trebuie să le acopere. Oamenii de etate mijlocie nu văd nici ei, sau nu sunt interesați să vadă, diferența dintre **pop** și alte muzici (spre exemplu **rock**), după cum nu văd nici diferența între **pop** și **popular**. E drept că tinerii încep să fie preocupați de distincții mai fine (pentru care vor face mai târziu o patimă), dar ei sunt deocamdată insuficient de informați pentru a se orienta exact asupra numelor care se vehiculează în Vest. Apele sunt tulburate și de apelativul de “muzică populară”, rostit ritos de posturile de radio și televiziune cu referire strictă la muzica folclorică. În schimb, toată lumea – indiferent de vârstă și instrucție – face o deosebire surprinzător de netă între muzica **folk** și toate celelalte feluri de muzică pe înțelesul oricui, din pricină că, după cum voi arăta, prima se manifestă în forme stabile și recognoscibile și se bucură, începând cu un anumit moment, de o promoțiune specială. Perceperea nebuloasă a muzicilor populare nu e inedită: în primele decenii ale secolului, muzicile nou sosite de pe alte continente erau numite în România, ca și în alte țări europene, **jazz** (vezi nota 41 din partea I a volumului). Acum eticheta nu mai convine: între timp **jazz**-ul și-a precizat identitatea. Confuzia care îl învăluisese se transferă însă la nivelul unui alt pachet de muzici noi, în curs de a-și fixa proprietățile și a-și găsi propriul loc în societate. Toate sunt percepute de către românii obișnuiți destul de nediferențiat și “consumate” de-a valma, cam cu aceleași prilejuri (numele

vedetelor Elvis Presley, Beatles, Cliff Richard, Connie Francis, Tom Jones, Bob Dylan se înșiruie în vorbirea epocii fără vreo sincopă discriminantă). Compartimentul Uniunii Compozitorilor care se ocupă cu muzicile de popularitate se numește în continuare "secția de muzică ușoară", apelativul alternativ, acela de "muzică de divertisment", având aceeași conotație de derizoriu, ofensatoare pentru muzicienii implicați. Muzicile sunt distinse cu oarecare limpezime, poate, doar de o parte a muzicienilor care se specializează în compunerea și interpretarea lor.

Una dintre cele mai prizate muzici pop din anii 50-60 este șansoneta franceză. Creată și/sau interpretată de Edith Piaf, Gilbert Bécaud, Charles Aznavour, Mireille Mathieu etc. și grațios acompaniată de orchestra dominată de micul acordeon cu butoane, șansoneta răscolește visele de evadare ale românilor, vise care în acest moment se rotesc în jurul fermecătorului Paris. Ea este o muzică de divertisment de un sentimentalism delicat, care îi câștigă pe inamicii gălăgiei exagerate și pe dușmanii patetismului de prost gust deopotrivă. Șansoneta place și oamenilor mai vârstnici, cu educație de tip francez – net mai numeroși în anii 60 decât mai târziu – care o ascultă la radio, la magnetofon sau la pick-up. Astăzi, ea s-a retras în perimetrul țării de obârșie, în care pare să-și păstreze neștirbită popularitatea³².

Muzica folk este unul din importurile culturale americane ale României postbelice. Ea apare – sau mai degrabă se remaniază, sporindu-și totodată și pătrunderea mediatică – în Statele Unite, pe la sfârșitul anilor 60, atunci când fermierii trec prin grava criză a sărăcirii, a migrației spre oraș și a dezrădăcinării. Muzica **folk** evocă, prin cântări care pendulează între discreție și dramatism, paradisul inocenței și purității pierdute (paradis mitic asociat cu ruralitatea, recuperat parțial și de alte meso-muzici), dar și revolta față de o societate care îi strivește pe săraci și învinși. Ea este sub toate aspectele – melodic, ritmic, armonic, instrumental – simplă, ușor de memorat și lesne de cântat în formula clasică voce-chitară, chiar și de către oameni cu competență muzicală minimală. Muzica

³² În 1996, discurile cu șansonete și varietăți franceze fac împreună nu mai puțin de 20% din vânzările marelui lanț de magazine "Fnac" (Aubert, 2001, p. 117).

folk se autohtonizează și în România, pretinzând chiar a atinge mari profunzimi ale expresiei.

Imediat după apariția sa, **folk**-ul românesc este însă aproape integral rechiziționat de cenaclul "Flacăra" și resemantizat radical de abilul său conducător, poetul de curte Adrian Păunescu. Poetul se erijează în revoluționar și se înconjoară de muzicieni mai mult sau mai puțin amatori, pe care îi încurajează să compună în stil **folk**, folosindu-se eventual de versurile sale de consistență mediocră. De la distanța temporală la care ne aflăm acum, favoriții lui Păunescu – printre care Tudor Gheorghe, un actor-cântăreț-poet veșnic fremătând de nobile simțiri – sunt în general niște cabotini fără har. Folkistii de ținută încearcă să evolueze autonom sau se distanțează treptat de centrul puterii, apropiindu-se eventual și de muzica **rock**³³.

Tinerii amatori de **folk** din cercul lui Păunescu nu suspină, după viața de la țară, față de care părinții lor tocmai au luat distanță. Dar ei au un imens fond de disponibilitate emoțională pe care mentorul o canalizează către un patriotism năvalnic cu accente arțăgoase, exprimat prin repetarea obsesivă a cuvintelor: patrie, neam, sfântă limbă românească, sfânt pământ, strămoși, străbuni, eroi etc. (Interesantă ocurența hiperbolică a cuvântului "sfânt" – aparent incompatibil cu ateismul oficial). Întrunirile cenaclului "Flacăra", care au loc pe stadioane sau în săli uriașe, sunt intens mediatizate. La un semn al conducătorului, discipolii și admiratorii urlă cu brațele spre cer, spre oroarea unor părinți cu picioarele bine înfipite în pământ. Într-o bună zi, fanaticii din Ploiești se prăvălesc

³³ Daniela Caraman Fotea, care a avut bunăvoința să citească rândurile de față înainte de publicare, prezintă mișcarea folk din România din altă perspectivă și în termeni mai echilibrați: "Cenaclul Flacăra (17 septembrie 1973 - 16 iunie 1985). Înființat de poetul Adrian Păunescu. Fenomen de masă care reunește (până la interzicerea sa) 1615 manifestări de muzică, poezie și dialog susținute pe tot cuprinsul țării. Participanții, peste șase milioane de spectatori. Cenaclul a lansat marile vedete ale muzicii folk autohtone, artiști sau aduși pe scenă de Adrian Păunescu. Au colaborat, în timp: Anda Călugăreanu /.../, Dan Andrei Aldea, Mircea Vintilă, Doru Stănculescu, Mircea Baniciu, Ștefan Hrușcă, Vasile Șeicaru, Victor Socaciu, Nicu Alifantis, Gheorghe Gheorghiu, Vali Sterian, Tudor Gheorghe /.../, formațiile **Phoenix**, **Sfinx**, **Iris** /.../, **Holograf**, **Pro Musica** /.../.

in corpore sub ruinele unei tribune cu eșafodaj ideologic precar. Puterea interzice pe loc cenaclul "Flacăra" și înflăcăratele sale reuniuni. Poate că Adrian Păunescu ajunsese să umbrească faima perechii conducătoare; poate că tineretul devenise necontrolabil sau prea dependent de poruncile sale; sau – cel mai probabil – misiunea ideologică a tribunului se încheiase cu succes: tineretul era îndopat cu patria și neamul până la sațietate. Începând din acest moment, muzica românească **folk** se mistuie treptat, conformându-se astfel traiectoriei europene nu prea lungi a genului. Promotorul ei neostenit pozează cu prudență senină în victimă – o poză pe care o va relua cu aceeași magistrală ipocrizie după schimbarea de regim din 1989³⁴.

Muzica rock are trăsături mai clar recognoscibile. Ea etalează ritmuri percutante, armonii și timbruri îngrijite, curajoase, profesional elaborate, uneori inspirate. **Rock**-ul se dezvoltă tot în anii 60, ca un blazon sonor tipător al tineretului -vestic și, în consecință, ca un stindard al aspirațiilor pro-occidentale ale tinerilor de pretutindeni. În versurile sale pătrund și strigăte de protest pe placul apusenilor antrenați în răzmerițe pe muchie de cuțit (tulburările etnice din USA, revolta din Franța anulului 1968, apoi – mai domol – mișcările revoltaților beatnik, hippy, punk etc.). Adorarea în România a americanului Elvis Presley și mai ales a lorzilor proletari Beatles – înnobilarea celor patru remarcabili muzicieni mărturisind cu elocință despre deschiderea democratică a monarhiei britanice – consună prin urmare cu adorarea lor fără limite în toate țările lumii. Relativ complex, substanțiat și cu șansa unui start de ținută, **rock**-ul rezistă și azi, chiar dacă nivelul său artistic s-a mai tocit, chiar dacă starurile sale nu au luciul celor din anii de debut. **Rock**-ul continuă să fecundeze toate muzicile

³⁴ Totuși, **folk**-ul reînvie și intră din nou în atenția mediilor românești pe la sfârșitul anilor 90. Este interesant că mulți dintre interpreții săi din această ultimă perioadă sunt chiar foștii tineri ai anilor 70, ajunși de mult la vârsta maturității. Resuscitarea **folk**-ului poate fi pusă parțial în legătură cu o reintrare mai decisă în scenă a foștilor lideri culturali comuniști (spre exemplu Adrian Păunescu, care apare acum pe micile ecrane cu o frecvență în impetuoasă creștere). Pe de altă parte însă, **folk**-ul în variantele sale nepolitizate și mai discrete este azi, poate, și o reacție la excesele "dinamice" ale altor muzici populare.

populare (adică de popularitate) de pe mapamond. Numele său intră în alcătuirea sintagmei **pop-rock**, sintagmă care desemnează în zilele noastre "soclul european-american" al mai tuturor muzicilor de metisaj și a muzicilor **world** (Martin, 2000).

Mă opresc însă la **rock**-ul care pătrunde în România chiar în momentul orientării ei șovăielnice spre Occident. Acesta oferă tineretului de rezidență urbană – în special celui mai instruit – iluzia conectării cu lumea liberă. Este ascultat cu aviditate în baruri, cluburi și discoteci. Cum se ivește în perioada în care lectoarele de disc se înmulțesc iar prețurile magnetofonelor devin suportabile, **rock**-ul este "cântat" – de fapt redat de pe discuri sau benzi – în contextele intime ale "ceaiurilor" adolescentine. Apare în scurtă vreme și un **rock** românesc, cu cortegiul aferent de înregistrări, concerte, vedete, admiratori și pulsuni fanatice; fastul lui este însă bine controlat de autorități, pentru a nu se înălța cumva la cote primejdioase. Tinerii compozitori și interpreți de muzică **rock** se unesc în trupe. Prin spectacole și prin modă trec, rând pe rând, formațiile **Sincron**, **Phoenix**, **Sfinx**, **Roșu și Negru**, **Iris**. Muzicienii lor se confruntă cu dificultatea de a-și oficializa statutul profesional și de a-și câștiga pe față existența din practicarea artei lor. În regimul comunist, muzicieni liber-profesioniști nu pot fi decât **lăutarii**; toți ceilalți muzicieni fără angajamente permanente în ansamblurile de stat trec drept "paraziți" și sunt susceptibili de privarea de libertate. De aici graba cu care unii rocker-i forțează porțile Uniunii Compozitorilor. Alții se refugiază însă în Occident. În anii 80 – când muzica celor rămași se prefăcuse parțial în "altceva" –, câțiva din compozitorii mai intrepizi încep să creeze și să interpreteze în concerte piese cu versuri care ridiculizează lozincile curente privitoare la viața "fericită" dusă de popor sub comenduire comunistă (de exemplu Alexandru Andrieș, în cântecul **Ce oraș frumos**). Succesul de public fulminant al pieselor este, înainte de toate, o reacție de acceptare a mesajului politic contestatar. Compozitorii academici, în general puțin sensibili la simbolistica socială a muzicii, se uită de sus la acești juni extravaganti, probabil necultivați, cam cu nasul pe sus, care își câștigă banul cu o ușurință enervantă. Adevărul este însă că junii nu sunt tocmai inculți și nici tocmai bogați. Ei au însă un cusur care rănește: își asumă sfidarea puterii, fie prin simbolurile

încifrate în muzica lor flagrant occidentalizantă, fie de-a dreptul, prin cântecele cu versuri ludice și poate nu prea elevate, dar de o ironie amară, transparentă și subversivă.

Se pare că în țările sud-est-europene – sau, cum se spune azi în mediile politice, “central-europene” –, **rock-ul** este un important vehicol al naționalismului în creștere. În România fenomenul pare a fi mai atenuat, pentru că majoritatea apologeților neamului se calcă în picioare sub umbrela muzicilor ușoară (în versiunea sa “cu tematică nouă”) și **folk**.

Jazz-ul, privit în primii 15 ani ca un produs tipic al lumii capitaliste în descompunere, este oficial reabilitat prin anii 60. Pe toată perioada “liberalismului” comunist, amatorii săi se grupează regulat în cluburi. La concertele cu Louis Armstrong, Ella Fitzgerald și Duke Ellington etc., ei se încrucișează în foyer-urile marilor săli de spectacol cu toată crema intelectuală și artistică a Bucureștiului: jazz-ul de calitate se bucură de mare prestigiu în rândurile elitelor. În vremile următoare, care se vitregesc din nou, jazz-ul re-devine simbolul lumii capitaliste râvnite și inaccesibile. Motiv pentru care, începând cam din 75-80, reuniunile admiratorilor săi capătă o tentă ușor subversivă.

Jazz-ul produs de români nu atinge piscuri spectaculare. O excepție notabilă face muzica lui Johny Răducanu – un rrom ai cărui ascendenți se numără printre cei mai iluștri lăutari țigani ai României³⁵. E și firesc: în formele sale contemporane, jazz-ul nu poate țâșni cu spontaneitatea care îi este specifică decât într-un climat de libertate interioară împărtășită de creatorii și ascultătorii săi deopotrivă. (Nu întâmplător Iancsi Körössy și – mai târziu – câțiva alți jazz-meni de talent se refugiază în Occident). Mulți dintre fanaticii genului preferă să-l asculte acasă, sub forma sa comodificată (adică de pe discuri și de pe casetele de proveniență străină); cu alte cuvinte ei preferă să intimizeze, din necesitate, contactul cu o muzică prin excelență socială, născută chiar din interacțiunea dintre interpreți și public. De altminteri, jazz-ul

³⁵ Johnny Răducanu pretinde a fi strănepotul faimosului Petrea Crețu Șolcanul, lăutarul Brăilei, cel de la care G. Dem. Teodorescu a cules câteva faimoase balade, unele incluse de vreun secol în manualele școlare ale românilor.

internațional în general, și cel american în special, se primenește după război într-un ritm cu care majoritatea românilor, mai degrabă iubitori ai clasicului stil *New Orleans*, nu mai pot ține pasul.

Muzica de cinema se preface în această perioadă în **muzică de film** și pornește pe un drum jalonat de pasionante metamorfoze. Timpurile peliculei mute, proiectate în acompaniament de pian sau (în România) de taraf, sunt revolute. Filmul este spațiul în care compozitorii ajung să experimenteze un programatism de tip special, în care cuvintele, situațiile, evenimentele și imaginile libretului-scenariu nu sunt “cântate” sau “pictate” cu sunete, ci situate într-un orizont emoțional la forjarea căruia muzica co-participă, fără a fi necesarmente elementul de construcție decisiv. Stilul și densitatea orizontală și verticală a muzicii – pe care compozitorii le hotărăsc întotdeauna împreună cu regizorul – trebuie de acum înainte să avantajeze filmul și nu să-l copleșească. Din aceste motive, precum și din altele pe care ar fi fastidios să le enunț aici, filmul este pentru compozitori o mare provocare.

În anii 1944-1964, românii văd filme puține, în majoritate sovietice, referitoare la colhozuri și la “marele război de apărare a patriei” (unele bine făcute de altfel). Cele mai multe sunt intens muzicalizate, din deprindere dar și din obligația de a sublinia eroismul și grandoarea bolșevismului victorios. După modelul lor, dar și după modelul vechilor reportaje de război, jurnalele românești de actualități – care preced, până prin anii 60, orice proiecție publică – sunt dublate cu o muzică simfonică păstoasă și triumfalistă, produsă de aparate orchestrale de ample dimensiuni (stilurile cele mai convenabile părând a fi în epocă cele ale lui Marțian Negrea și Paul Constantinescu). Densitatea cam apăsătoare a muzicii persistă și în filmele românești ale anilor 50-60, în care narațiunea este urmărită cu preocuparea de a-i surprinde tonul psihologic general, dar și de a-i sublinia eventual fiecare moment în parte³⁶. Totuși, după 1964 pe piața românească pătrund și filme occidentale ilustrate sonor mai subțire și cu muzici noi în concepție – atonale, bruitiste, electronice, populare. Împinse în plan secund

³⁶ Tipic în acest sens este filmul supra-muzicalizat **La miezul nopții** va cădea o stea.

de imagine, aceste muzici sunt digerate chiar și de publicul care în mod normal le detestă. Cum filmul de artă mondial are acum în mod vizibil suficientă forță pentru a se auto-susține, muzica își face un punct de glorie din a fi utilă fără a atrage atenția asupra ei. Regizorii români prind diapazonul din zbor. Ei încep să le ceară compozitorilor să sublinieze doar punctele tari ale acțiunii, în formulări muzicale pe cât se poate – deși e evident că nu se poate întotdeauna – “populare”³⁷. Dumitru Capoianu, Teodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Richard Oschanitzky ș.a. creează, fiecare în termeni proprii, muzici suple, variate, sănătos clădite dar totodată relativ accesibile, compatibilizate stilistic cu timpul istoric și cu avatarurile narațiunii.

Orchestra cinematografilei se desființează. Rațiunile politice și economice ale gestului sunt clare; dar realitatea este că existența ansamblului devenise în mod obiectiv nejustificată. De altfel tot acum aparatura electronică începe să se perfecționeze și să permită elaborarea unor fonduri muzicale interesante, ieftine și “inedite” (în sensul de încă neuzite în filme). Dumitru Capoianu, pionier al muzicii electronice, are meritul de a defrișa în România această pistă de viitor. Prin anii 80, regizorii colaborează frecvent și cu câțiva compozitori tineri, unii specializați în pop-rock, capabili să realizeze țesături muzicale lejere, dar cu certe calități expresive: Adrian Enescu, Cornelia Tăutu, Anton Șuteu. Până și Sergiu Nicolaescu – cineastul oficial, regizorul superproducțiilor **Dacii**, **Mihai Viteazul**, **Pintea** etc., cu toate episoade ale înălțătoarei “epopei naționale” – renunță la un moment dat la solemnitatea simfonică, acceptând propunerile muzicale ale unor colaboratori cu gândire mai proaspătă.

Muzica de reprezentare statală se identifică cu **muzica folclorică**, adică cu acel instrument al îndoctrinării național-comuniste la care m-am referit deja. E explicabil: pe un anumit

³⁷ Lucian Pintilie are reacția cea mai categorică. În filmul său **Reconstituirea** (aprox. 1970), el renunță complet la muzică, dar construiește în schimb o coloană sonoră eficientă din crâmpene sonore banale și stridente: muzică de variétés a timpului, șuierat de tren, piuit de păsări, hure de motoare, strigăte etc. (Pintilie intuiește valoarea expresivă a tăcerii și a zgomotului și își permite să le exploateze, fiindcă filmul său e consistent de la un cap la altul. Nici un alt regizor român nu pare să aibă dorința sau mai degrabă tăria să îl imite.)

palier de generalitate scopul lor este același: prezentarea muzicii claselor populare în ipostaze cosmetizate care să le flateze și să le stimuleze sentimente de atașament ușor manipulabile. La întrebarea dacă această muzică folclorică este o imagine care îi impresionează sau nu pe străinii cărora le e în bună măsură adresată, puterea comunistă crede că răspunsul este afirmativ. La următoarea întrebare, dacă muzica folclorică îi solidarizează pe români, îi convinge de măreția neamului lor și le sporește încrederea și afecțiunea față de patrie și conducători, răspunsul pozitiv al puterii este mult mai bine întemeiat: într-adevăr, muzica folclorică ajunge destul de repede, și rămâne astfel până în ziua de astăzi, un factor infailibil de coagulare a maselor de oameni simpli în situațiile de criză și de punere a lor în serviciul oricui știe tragă foloase. Singura categorie socială care refuză să se lase sedusă de simbolistica ei mascată este pătura superioară a intelectualității.

Muzicile unor categorii urbane minoritare din a doua jumătate a secolului sunt tratate în acest capitol ceva mai atent decât omologele lor din perioada precedentă. Motivul este simplu: primele nu au lăsat urme notabile în înregistrări, notații sau cercetări etnomuzicale; dar pe ultimele am avut șansa să le cunosc și să le observ direct, motiv pentru care mă pot referi la ele cu mai multă siguranță.

Muzica cerșetorilor – sau poate mai exact a cerșetoarelor – pare instalată în imobilitate. Pe străzile orașelor sau în autobuzele veșnic aglomerate pot fi auzite, după spusele bătrânilor, parcă aceleași lamentații ca și în tramvaiele cu cai de la început de secol sau ca în stațiile de metro de mai târziu. Toate sunt versiuni mai mult sau mai puțin schematizate ale unor melodii de doine, asemănătoare cu cele de care se folosesc în cântările lor și pușcăriașii de drept comun. “Vorbele” cu care se asociază abundă în evocarea sfâșietoare a copiilor flamânzi de acasă, a mamei bolnave, a atotputernicului Dumnezeu și a milosteniei creștine.

Muzicile vânzătorilor și meseriașilor ambulanți se pierd o dată cu meseriile desuete ale colportorilor lor, dar și o dată cu intensificarea controlului puterii asupra întregii societăți. Zarzavagii și lăptarii sunt primii care renunță la comerțul stradal și pun punct reclamelor strigat-melodizate ale produselor lor. Mai rămân însă o vreme în acțiune spoitorii, coșarii, geamgiii,

achizitorii de sticle, haine și fiare vechi și vânzătorii de pământ de flori³⁸.

Muzicile și jocurile muzicale ale preșcolarilor se înnoiesc în planul lexical al versurilor, care se referă de acum la mașini, avioane, telefoane, extraterestri etc. Melodica lor simplă, dar mai ales ritmica subiacentă – ultima teoretizată de Constantin Brăiloiu, în perioada sa pariziană, în “La rythmique enfantine” (Brăiloiu, 1970, 1984) – se conservă însă neclintite. Se înțelege însă că schemele lor structurale se realizează dintr-o quasi-infinițate de variante distincte la nivel de detalii.

Muzica elevilor mai mărișori stă în bătaia tuturor vijeliilor ideologice. Cum părinții alocă tot mai puțin timp educației muzicale elementare a copiilor lor, aceștia cântă între ei mai mult piesele umoristice și de excursie, marșurile, imnurile și cântecele pionierești pe care le învață în școală și la Casa Pionierilor și hit-uri folk sau rock, pe puterile lor. Îi surprinzi fredonându-le chiar la joacă; îi auzi chiar, cel puțin în primii ani de comunism, strigând de bună voie sloganuri muncitoresc-revoluționare, pe care părinții și învățătorii nu-și permit să le reprime.

Muzica studenților este, desigur, rezultatul unor alegeri succesive pe care adolescenții le fac cu un discernământ corespunzător vârstei. Dar opțiunile sunt limitate de puținătatea alternativelor muzicale atractive și motivante care există în circulație. Cu excepția câtorva creații folk și rock dintre cele mai facile – ușor de ținut minte, dar tot atât de lesne de uitat –, studenții nu au la îndemână cântări cu adevărat coagulante social. Ardelenii pun din când în când în joc șlagăre populare regionale de genul cântecelor **Așa beu oamenii buni, Săraca inima mea, Cântecele Iancului** etc., cu care conturează vag o identitate a studentului transilvănean. Începând de la finele anilor 60, atunci când apar primele magnetofone accesibile, majoritatea studenților se deprind să consume mai degrabă decât să-și facă ei înșiși muzica de trebuință. Practic, în aceste vremi nu cred să fi existat măcar unul

³⁸ Prin anii 80, cei mai “sonori” sunt negustorii de măștișoare, care fac risipă de fraze melodizate și ritmate trohaic. Mai interesați rămân însă vânzătorii de geamuri, care și-au elaborat și perfecționat în decenii de practică strigăte simple, dar cu trasee admirabil proporționate sub toate aspectele.

singur care să se fi ostenit să învețe cum se cuvine o piesă muzicală integrală, fie ea și imnul academic clasic. Este însă adevărat că solidarizarea spontană și necontrolată a studenților inclusiv prin muzică este descurajată prin toate mijloacele – dovadă admonestarea drastică a grupurilor care, în ajunul Crăciunului din 1967, cântă de capul lor colinde pe stăzile Bucureștiului.

La ceaiuri și petreceri, tinerii studioși ascultă muzică ușoară, șansonete, rock, pop, mai rareori jazz. Prin anii 70 ei devin frecventatori asidui ai discotecilor, pe care deseori le alimentează ei înșiși cu producții de ultimă oră ale show-bussiness-ului occidental. Socializarea muzicală a studenților se produce prin audii și dansuri colective, prin schimburi de înregistrări și prin comentarii pe marginea acestora.

Muzica mahalalelor cu tradiție

Această muzică e creată, re-creată și colportată o vreme de mahalagii prin naștere. Dar ca urmare a unor demolări barbare, orașul își pierde una câte una mahalalele meșteșugărești, țigănești și semi-rurale cu tradiție. Rezidenții lor sunt constrânși să se risipească peste tot, în cartiere fără istorie, fără personalitate și fără busolă morală și comportamentală. Diferențierile între muzicile diverselor mahalale se topesc deodată cu structurile topologice și sociale care le susțineau. Unitatea muzicii orășenești, atâta cât mai poate ea să existe în cartierele supraviețuitoare și în blocurile-ghetouri ale cartierelor socialiste, e făurită de lăutari. Din acest motiv, e de la sine înțeles că “muzica de mahala” *tout court* – acum precizarea numelui mahalalei își pierde rostul și cuvântul *mahala* se încarcă de trimiteri depreciative neechivoce – este mai robustă în orașele cu tradiții lăutărești seculare, așa cum e Bucureștiul; și, din același motiv, nu e de mirare că ea trece uneori drept țigănească – deși țiganii, muzicieni sau nu, sunt reticenți în acceptarea acestei atribuii (Rădulescu, 2000 b).

Repertoriul lăutesc urban include virtual cam tot ce circulă în țară într-o perioadă limitată, dar nu tocmai îngustă – să spunem în cursul a aproximativ patru decenii. Din acest ansamblu larg și eterogen muzicienii activează piesele potrivite cu prilejul cântării și cu preferințele prezumtive sau exprimate ale convivilor. Repertoriul se remodelează perpetuu, prin negocieri cu publicul. Prin anii 60-70, el subsumează piese lăutărești mai vechi și mai noi, muzică țărănească din toate provinciile țării, muzică ușoară românească, muzică de divertisment internațional, valsuri și tango-uri, romane, muzică în stil cafè concert, piese camerale de virtuozi (sic) etc. În anii 80, el e dominat de muzica pe care oameni obișnuiți o identifică drept “bănățeană” sau “sârbească” – adică acea muzică pe care o numeam mai sus “de metisaj pan-balcanic”. În fondul său activ mai slab rulat se mențin însă și celelalte categorii de muzici, încă potrivite pentru restaurantele cu clienți înstăriți sau trecuți de prima tinerețe.

Muzicile de mahala muntenească – în special muzicile Bucureștiului, care sunt de o particulară energie și inventivitate – pun în lumină câteva stiluri vocale distincte: cântarea cu voce bărbătească de piept, viguroasă, patetică și întretăiată de icnete – cum e cea a lui Ion Albeșteanu; cântarea cu voce de cap și de piept alternativ, foarte unduită melismatic și cu accente de tânguire – cum e vocea Romicăi Puceanu; cântarea cu voce deseori răgușită, cam aspră și neglijent controlată – apropiată de a lăutarilor țărani; în fine, cântarea cu proprietăți cumulând liber proprietățile vocilor “de referință”. Fiecare stil amintește de unul sau altul din stilurile vocale ale Orientului Mijlociu. Lăutarii sunt, într-adevăr, parcă mai receptivi față de muzicile răsăritene și sudice, dar nu sunt indiferenți nici față de alte sugestii sonore. Sursa etnică a inspirației nu-i preocupă, de vreme ce chestiunea specificului românesc îi lasă complet nepăsători – iată un cusur pe care, în România socialistă a lui Ceaușescu, puțină lume e dispusă să-l treacă cu vederea.

Lăutarii citadini se întâlnesc săptămânal la “bursă”, un loc relativ central al orașului pe care îl stabilesc de comun acord. (Muzicanții rurali au însă și ei bursele lor, în spații delimitate ale târgurilor provinciale săptămânale, cum sunt cele de la Roșiori, Corabia, Slatina, Zalău etc.). “Sediul” bursei poate fi schimbat, așa cum se întâmplă de câteva ori în București: de la podul Izvor, unde se află în anii 60, el se mută în perimetrul din fața sălii Odeon, apoi în preajma restaurantului Monte Carlo din parcul Cișmigiu. La bursă, muzicanții se salută, conversează la un pahar (după 1989, paharul va dispărea din pricina sărăciei), schimbă informații și opinii legate de piesele și stilurile care “se cer”, discută tarifele care se practică pe piața muncii, comentează calitățile și defectele confrăților absenți. Tot aici ei așteaptă să fie contactați de posibili angajanți din oraș sau din satele împrejmuitoare. Lăutarii, îndeosebi cei buni, se cunosc între ei din reputație, de la sărbătorile la care se întâlnesc accidental și de la petrecerile între muzicanți – nunțile și botezurile țigănești –, în timpul cărora cei mai mulți se antrenează în concursuri de virtuozi pătimașe. Breasla lor este solidară, fără a fi un paradis terestru: ca orice comunitate profesională, e roasă de invidii, intrigi și dispute. Totuși, în ansamblu, ea e alcătuită din oameni moderni în gândire și acțiune, abilitați în toate privințele datorită numeroaselor și feluritelor lor contacte sociale. Breasla lăutarilor rămâne una din foarte puținele organizații profesionale informale destul de slab controlate de regimul comunist, ai cărei membri practică meseria aproape ca într-o economie de piață³⁹.

Lăutarii au însă și un sindicat oficial, constituit prin constrângere administrativă, pe care sunt obligați să-l alimenteze cu cotizații fără nădejdea vreunui viitor beneficiu. (Sindicatul se

³⁹ Controlul, atât cât există, se exercită prin autorități locale (îndeosebi prin primărie, poliție și fisc) și prin Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de amatori. Acesta din urmă organizează periodic examene de atestare pentru artiștii liber-profesioniști, examene în cursul cărora comisiile stabilesc, pe baza unor criterii aberante – spre exemplu capacitatea muzicanților de a solfegia –, clase valorice și implicit tarifele maxime pe care le pot practica.

năruie după 1989 iar fondurile sale dispar fără urmă. Muzicanții nu par azi dispuși să îl reconstituie, socotind că declinul vizibil al meseriei și veniturilor lor nu mai justifică nici un efort de re-organizare; dar bursa se menține și în prezent, în forme stigmatizate de grava deteriorare a statutului socio-profesional al frecventatorilor săi.) Prin “taxa compozitorilor”, pe care angajanții nunților o plătesc în numele lor, muzicanții contribuie de asemeni consistent, îndelung și din punctul lor de vedere fără nici o noimă la finanțarea Uniunii Compozitorilor. Taxa este oficial justificată prin faptul real că, la petreceri, lăutarii cântă și piese de muzică ușoară românească⁴⁰.

Muzica semi-rurală a orașenilor de ultimă oră

Este, de fapt, muzica satelor pe care agricultorii-muncitori recent instalați în oraș au transplatat-o în noul mediu și o păstrează, ca pe un baston de handicapat, până la sfârșitul vieții, fără a o transmite însă urmașilor. O auzi uneori șuierată pe străzi, în piețe, în “localuri”, în atelierele fabricilor, pe schelele clădirilor în construcție, pe tren, în drumul spre sau dinspre sat; o auzi mai ales cântată fără complexe, în gura mare și cu adevărată pasiune, la petrecerile rudelor de acasă la care muncitorii-țărani iau parte duminicile și în vacanțe. Cum provin din arii culturale diferite și locuiesc în cartiere deosebite ale orașului, muncitorii au dificultăți în a se socializa și a se solidariza prin cântare. Grupurile de imigranți mai numeroase, mai nesigure pe ele și mai gregare – spre exemplu moldovenii din București și din marile centre industriale și miniere ale României – simt nevoia să se întâlnească periodic. Ele găsesc uneori modalitatea de a fi găzduite de câte o casă de cultură pentru jocul duminical săptămânal cu care sunt deprinși și care le este încă necesar. Majoritatea țăranilor-orașeni nu încearcă însă constituirea unor comunități provinciale; ei par mai degrabă

⁴⁰ Azi, participarea Uniunii Compozitorilor la reglementarea juridică a situației lăutarilor ar fi nu doar un gest de colegialitate, ci și unul de recunoaștere a sprijinului financiar acordat de aceștia (e drept, fără vrere) într-un trecut foarte apropiat. Starea confrăților incuți pare a fi însă ultima din grijile Uniunii.

hotărâți să frângă toate punțile care îi leagă de trecutul lor rural și să se transforme în orașeni în toată puterea cuvântului.

Instituții publice animate cu muzică: cârciuma, restaurantul, discoteca

Diferența dintre străvechea cârciumă și noul restaurant nu este doar una de denumire. În epoca interbelică cârciuma-proprietate privată a unui întreprinzător e un spațiu de socializare primitiv, frecventat de oameni săraci sau modești care se cunosc între ei sau au încredere să lege prietenii și care petrec împreună fără rețineri, cu concursul unor tarafuri sătești sau de mahala bine informate în legătură cu preferințele lor muzicale. Tarafurile sunt mici și fac turul meselor pentru a cânta pentru și pe placul fiecărui client în parte. În perioada comunistă, cârciumele sunt preluate de stat și apoi înlocuite cu restaurante-“localuri” care au pretenția de a le fi superioare. Restaurantul dispune de un spațiu standard, de obicei de o răceală frigorifică (la propriu și la figurat), compartimentat de pereți din beton și mobilat cu o austeritate de pușcărie. El e frecventat de oameni care se ignoră și care nu comunică, pentru că se suspectează și sunt prea diferiți ca extracție și educație. Lăutarii tocmiți eventual să-i distreze, așezați la o importantă distanță față de mesele clienților – adică pe un mic podium-scenă –, execută muzici neclare stilistic, acomodate aproximativ gusturilor tuturor și ale fiecăruia în parte. În vechea cârciumă domină muzica rurală sau de mahala; în restaurantele socialiste se execută cu precădere **tangouri, valsuri, romanțe, “folclor”** (adică piese populare hiper-decente și amenajate, dintre cele pe care le difuzează radioul), **cântecele de pahar**⁴¹ de felul celor în care excelează matusalemicul Gică Petrescu și, mai târziu,

⁴¹ Se spune că perechea prezidențială Nicolae și Elena Ceaușescu iubea cu patimă romanțele și cântecele de pahar. Probabil așa se explică de ce pe timpul celor doi se creează un festival special pentru promovarea romanțelor: “Crizantema de aur” de la Târgoviște; și tot așa se justifică faptul că unele edituri, inclusiv Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, publică numeroase plachete cu versurile plate și sentimentale ale celor mai cunoscute romanțe și “cântece de pahar”.

ceva “muzică băănăţeană” (adică de metisaj) – aceasta din urmă rău famată şi cântată pe furiş până în momentul în care este cu desăvârşire interzisă. Toate sunt iubite până la extaz de activişti, culturnici de vârstă mijlocie, funcţionari, muncitori şi chiar intelectuali rudimentari. Lăutarii îşi evaluează clienţii sumar – după trăsăturile feţei, comportament, îmbrăcăminte, vorbire şi preţul “consumăţiei” –, apoi aleg pentru ei piesele muzicale pe care le cred potrivite. Dar în restaurant se cântă, dependent de rangul “unităţii” şi de puterea economică a “consumatorilor” săi permanenţi şi circumstanţiali, şi alte feluri de muzici. Spre exemplu, în localurile scumpe şi centrale se cântă muzică de **café concert**, cu care lăutarii încearcă să creeze ambianţe distinse şi îndestulate; aceasta este totuşi în declin, pentru că societatea românească nu mai poate produce masiv o clasă socială capabilă să-i dea suport.

Lăutarii de restaurant sunt, *grosso modo*, mai emancipaţi şi mai ştiutori în toate muzicile decât majoritatea lăutarilor de cârciumă din perioada interbelică. Ei sunt în stare să execute piese academice de popularitate ca: **Albina** de Schumann şi **Ave Maria** de Schubert, preludiul primei fugi din “Clavecinul bine temperat” (în versiuni de ţambal cântate cu sânguină crispătă), **Mica serenadă** de Mozart, fragmente din **Cavaleria Rusticana**, **Traviata**, **Carmen** şi alte câteva opere şi operete-şlagăr, pot-pourri-uri diverse. În localuri, lăutarii se deprind să devină versatili. Aici ei îşi procură alimente şi îşi fac relaţii în lumea celor puternici, utile îndeosebi în perioadele de criză economică acută. Printre clienţii restaurantului, muzicanţii îşi recoltează deseori şi angajatori pentru nunţi şi petreceri particulare.

Prin anii 60 trupele de muzicanţi de restaurant – cuvintele “trupă” şi “orchestră” le înlocuiesc treptat pe cele de *taraf*, *bandă*, *ceată* etc., tot aşa după cum cuvântul “muzicant” se substituie celui de *lăutar* – se echipează cu staţii de amplificare rudimentare sau deteriorate. Muzicanţii le folosesc cu încântare, pentru a-şi cruşa eforturile, pentru a se înfăţişa lumii în ipostaza de oameni moderni şi bine situaţi şi pentru a face faţă concurenţei formaţiilor de “muzică modernă” (rock, pop, de estradă). Clienţii localurilor se obișnuiesc să converseze strigând, într-o hărmălaie de infern. Hărmălaia începe să fie percepută de toată lumea ca un fond sonor

specific, nesupărat, ba chiar prezentând avantajul de a “acoperi” discuţiile cu caracter mai personal.

Spre sfârşitul anilor 80, autorităţile interzic muzica din localuri şi dispun închiderea acestora la ora 10 p.m.. Interdicţia are drept pretext economia de energie şi drept motiv real temerea de revolte populare. Sordide şi pustiite, restaurantele capătă aerul unor cantine de orfelinat.

Discoteca apare ca instituţie pe la mijlocul anilor 60, spre fericirea unui tineret plin de naive speranţe de viitor. Funcţia ei e asemănătoare cu a horei tradiţionale: tinerii de ambe sexe se adună, se cunosc, dansează, flirtează, îşi caută un partener –, fără ca maturii familiei lor să supravegheze negocierile. Muzica de dans nu este aici produsă pe viu, ci stocată în conserve-înregistrări (la început pe discuri, apoi pe benzi) şi activată la întâmplare sau la cerere. La fel de eteroclită ca şi cea de restaurant, muzica **disco** e mai nouă, tinerească, animată şi rebelă, dar se adaptează greu situaţiilor concrete ale execuţiei şi consumului, în pofida eforturilor pe care le face omul desemnat cu realizarea comperajelor: *disc jockey*-ul. Muzica de discotecă este alcătuită, în linii mari, din muzică rock-pop occidentală şi din piese lente de dans, denumite *blues*-uri – deşi nu au nimic în comun cu blues-urile din muzica populară americană. În anii 70, generaţia tânără îşi construieşte din muzica **disco** o adevărată fortăreaţă muzicală pro-occidentală, la care generaţia următoare, chiar deprimată fiind, nu înţelege să renunţe. Intensitatea apocaliptică şi vacarmul cu care se asociază sunt, poate, deliberate: prin ele tinerii îşi exprimă forţa, dar şi refuzul nebulos de a se supune şi înregistra. N-ar fi exclus ca acest vacarm să aibă – asemeni gălăgiei din restaurantele de cartier – şi rolul de a exorciza forţele bănuite ale răului, de a descătuşa energiile proprii vârstelor fragede, de a intimiza sub cortina sa sonoră comerţul amoros şi discuţiile “subversive” ale dansatorilor şi de a exprima simbolic modernitatea, în luminile căreia oamenii cred încă cu tărie.

Alături de muzica de nuntă, muzica de restaurant şi de discotecă creează în România – ca pretutindeni în lume – deprinderea audiţiilor muzicale urlate. Ea deschide o prăpastie între partizanii şi duşmanii decibelilor, primii fiind tinerii şi oamenii cu

instrucție sumară, iar opozații lor fiind vârstnicii și oamenii cu educație academică mai îngrijită.

Muzicile de cult

Diversitatea credințelor religioase este greu acceptată de statul totalitar-comunist român, care o ciunțește de câte ori poate, de preferință atunci când riscă mai puțin mânia forurilor internaționale monitorizând evoluțiile social-politice din România. Imediat după încheierea războiului, momentul unor intervenții reductive categorice este propice: rușii sovietici primesc (sau mai degrabă smulg cu viclenie) de la aliații lor dreptul de a conduce țara după plac. Biserica Greco-catolică e desființată – subordonarea ei față de un papă occidental fiind deosebit de supărătoare –, bunurile sale confiscate și eventual distribuite Bisericii Ortodoxe (creându-se astfel premisele tensiunilor inter-confesionale de după 1989), preoții arestați, enoriașii constrânși să treacă la ortodoxie. La început credincioșii de rând ai tuturor cultelor sunt prigoaniți; mai târziu, li se îngăduie să-și practice religia cu maximum de discreție. Sunt demolate lăcașuri de cult (mai ales biserici ortodoxe); terenurile virane pe care le lasă în urmă rămân tăcute. Înălții prelați sunt eliminați din viața publică.

Sunt desființate numeroase instituții de învățământ liturgic ortodox – în special acele școli de cântăreți care îi instruiă pe sătenii dotați muzical. Preoții recurg la cântăreți improvizați, recrutați din rândul enoriașilor. Pe de altă parte, o dispoziție “superioară” le recomandă să-și îndemne enoriașii să cânte împreună. Așa apare în biserica ortodoxă cântarea de grup, la unison, a tuturor celor prezenți la slujbă – o inovație preluată și în unele lăcașuri rurale de cult.

Este unificat cântul bisericesc din marile provincii ale țării⁴². Unificarea – care fusese un deziderat și în perioada

⁴² Unificarea, tentată încă din perioada interbelică, se realizează prin volumul lui Nicolae Lungu, Grigore Costea, Ion Croitoru **Gramatica muzicii psaltice** (București, 1951) și prin volumul lui Nicolae Lungu și Anton Uncu **Cântările sfintei liturghii și cântări la cateheze** (București, 1951). În aceste cărți, cântările sunt notate atât psaltic cât și linear, pentru a fi accesibile

anterioară – corespunde omogenizării prin “folclorizare” a muzicilor țărănești și are aceeași menire politică: aceea de a demonstra că românii sunt un popor unic, a cărui muzică de cult e una pe teritoriul unitar și indivizibil al țării.

Scrierile publicate referitoare la credințele religioase – scrieri care, eventual, ar fi putut stimula cântarea însăși – sunt puține la număr și uneori mutilate de cenzurări pe care autorii încearcă să le evite recurgând la diverse artificii. Studiile și cărțile legate de cercetarea muzicii ortodoxe timpurii se tipăresc ceva mai ușor – puterea sperând pesemne că ele ar putea fi folosite drept argumente în disputele internaționale, reale sau imaginate, pe tema legitimității statului român în granițele actuale. (Lucrările cele mai semnificative din această categorie vor fi enumerate în subcapitolul consacrat cercetării muzicii bizantine și psaltice). Episodic, este studiată și muzica sinagogală, aceasta din urmă fiind sprijinită, mai ales către sfârșitul intervalului, de organisme internaționale determinate și active⁴³. Celelalte muzici de cult nu fac, pentru că nu le este îngăduit să facă, obiectul vreunor investigații serioase.

Într-un context atât de restrictiv, fiecare comunitate religioasă își perpetuează cum poate propria muzică, ignorând aproape cu desăvârșire muzicile de cult ale celorlalte comunități.

“regătenilor” și “ardelenilor” deopotrivă. Prima tentativă de notare dublă fusese însă întreprinsă în perioada interbelică de G. Breazu, în volumul său **Colinde** (în seria “Cartea satului”, scoasă de Fundația Culturală Regală “Principele Carol”, București, 1938).

⁴³ Cercetarea se materializează în câteva contribuții referitoare la muzica sefarzilor și askenazilor, prezentate ca comunicări în străinătate sau publicate în reviste occidentale cu circulație nulă în România.

Manipularea politică a muzicilor

Fără excepție, muzicile din România anilor 1944-1989 sunt manipulate prin: **instituții, difuzare, controlul resurselor, presă dirijată și ofertă de modele exemplare** cu imitare stimulată de posibile răsplăți materiale și/sau simbolice. M-am referit mai sus la o parte din mecanismele, tehnicile și efectele manipulării. Reiau însă discuția, pentru a aborda acele fațete ale chestiunii care mi-au scăpat sau pe care n-am găsit oportunitatea să le evoc.

Manipularea vulgară și imediat perceptibilă, adică cea exprimată prin interdicții răspicate, vizează la început o categorie largă de piese, genuri și autori: o bună parte a muzicii simfonice din veacul XX, creațiile de orice fel cu text, program sau titlu religios, creațiile compozitorilor transfugi, jazz-ul, unele cântări corale și populare de coloratură naționalistă. **Oratoriile bizantine** ale lui Paul Constantinescu dispar din concerte. **Poema Română** a lui Enescu este amputată de imnul regal, printr-un "salt" în partitură la care se renunță abia după 1990. Cvartetul lui Haydn a cărui parte lentă evocă prin citare imnul german **Deutschland über alles** se strecoară în recitaluri doar prin "fraudă"; iar în primii ani chiar operele wagneriene stau sub un mare semn de întrebare. Interdicțiile se ridică însă pe rând, limitându-se pe la mijlocul anilor 60 la o clasă mai restrânsă de piese: operele transfugilor, lucrările cu titluri sau subiecte religioase, imnurile și cântările patriotice ale vechiului regim, marșurile legionare și de străjeri, o parte din cântările populare patriotic-naționaliste⁴⁴.

Fiind cea mai utilă sistemului, muzica populară este observată cu atenție maximă. Pentru a fi perfect ținută sub control, ea este plasată în rețeaua de import răsăritean a "culturii de masă". Rețeaua este subvenționată cu generozitate, cel puțin la început, astfel încât pionii ei să fie motivați să facă jocul puterii. Instituțiile sale de bază sunt **Casa Centrală a Creației Populare** (denumită

⁴⁴ Se spune că dirijorul de cor Anatol Soroceanu-Goreaev ar fi plătit cu câțiva ani de pușcărie îndrăzneala de a fi inclus unele vechi imnuri patriotice în repertoriul ansamblului coral pe care îl conducea. În momentul eliberării sale, piesele în chestiune erau deja la mare cinste și răsunau pretutindeni în România: comunismul intrase în faza sa naționalistă.

mai târziu **Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Amatori**) împreună cu cele 40 de filiale județene ale sale și școlile populare de artă. Unele și celelalte sunt puse în acțiune de culturnici – în general muzicieni mediocri mulțumiți cu un loc de muncă comod și plătit convenabil. Puținele lor cunoștințe despre "folclor", pe care le dobândesc chiar în timpul exercitării profesiei, sunt aproape totdeauna viciate de viziunea folcloristică pe care au datoriat – iar mai târziu plăcerea – să o adopte. Culturnicii muzicieni "îndreptă" și girează activitatea căminelor culturale sătești, organizează micile și marile festivaluri de folclor și, eventual, compun repertoriul "grupurilor vocale folclorice" – formațiile corale minuscule pe care autoritățile locale au obligația să le încropească în fiecare sat sau instituție măcar în preajma festivalurilor. (Piese de "grup coral folcloric" sunt melodii populare, unele adevărate altele contrafăcute, dublate în terțe și sexte și ocazional așezate pe pedalele discontinue ale unei voci grave.) Cum sunt în posesia cheilor promoțiunii prin spectacol sau concurs, întrucât fac parte din toate juriile de selecție existente și imaginabile, culturnicii își împrăștie luminile științei lor contra unor plocoane stimulatoare. Festivalurile se transformă – ca și emisiunile TV – într-o antrepriză comercială prosperă, în care cei implicați știu cum, cât, când și cui trebuie să dea sau să primească pentru ca fiecare să obțină beneficiul material sau simbolic după care tânjește.

Profesorii de muzică ai școlilor populare de artă sunt de obicei mici "vedete folclorice" eșuate sau în retragere. Elevii lor sunt lăutari tineri, amatori să obțină o diplomă de absolvență care să le folosească la angajări (ca profesori în școli populare, ca culturnici locali, ca muzicieni de restaurant) sau adolescenți oarecare cu dragoste pentru cântul popular și dorință de a-și face cu el o mare carieră. Cu toții învață notele muzicale – depășind astfel, cel puțin teoretic, un complex de inferioritate pe care activiștii nu conțin să li-l inducă – dar mai ales deprind cum se interpretează, disciplinat și conform normelor folclorice în vigoare, piese de o "autenticitate" oficial garantată. (Cuvintele "autentic" și "autenticitate", pe care etnomuzicologii occidentali le ridiculizează în ultimii 20-30 de ani, sunt clișeele preferate ale culturnicilor din toate țările de democrație populară, adoptate de

toată lumea răsăriteană, inclusiv de majoritatea muzicienilor academici.) Școlile populare distrug prin domesticire îndocrinantă cântăreți și instrumentiști de calitate, pe care îi prefac în banali interpreți de muzică populară. Ele scot în evidență, în mod frapant și caricatural în același timp, prefacerile pe care trebuie să le suporte muzicile de tradiție orală pentru a fi acceptate în cetatea socialismului victorios⁴⁵.

Mediile își construiesc în paralel propria lor rețea de filtrare a cântărilor "folclorice". Ele își atașează una sau două comisii de selecție, alcătuite din "specialiști" (care sunt, de-a valma, folcloriști, etnomuzicologi, interpreți, culturnici, informatori și securiști)⁴⁶. Prima acceptă sau respinge materialele (melodiile) propuse de solicitanți – instrumentiști și cântăreți mai mult sau mai puțin cunoscuți – pentru înregistrări pe disc, casetă sau bandă (pentru cardex-ul radio); a doua – sau în unele cazuri aceeași – acordă "bunul de difuzat" al producției finite. Pieseile admise trebuie să fie: "autentice" și "reprezentative" pentru regiunea din care provin, valoroase artistic, corecte politic, "decente" (reamintesc că decența comunistă este deosebit de pudibondă) și cu aspect general șlefuit și civilizat. Aspiranții la înregistrări au îndatorirea să-și includă în repertoriu și "cântece de viață nouă"; la rândul lor, producătorii de emisiuni au îndatorirea de a le difuza cu precădere. Este de la sine înțeles că, cu foarte rare excepții, piesele propuse pentru înregistrare trebuie neapărat înnobilate de acompaniamentul orchestrelor. Misiunea e împlinită de Orchestra populară a Radiodifuziunii sau de mici formații încropite *ad hoc* din lăutari de oraș (în majoritate instrumentiști ai aceleiași orchestre radio) și puse sub bagheta unui dirijor (ales dintre cei 30-40 existenți în întreaga țară, dar mai ales dintre cei 8-10 ce locuiesc

⁴⁵ Poate că e util să amintesc că școlile populare de artă există și azi, au cam același tip de profesori, duc aceeași politică culturală și oferă absolvenților lor aceleași tipuri de avantaje. Continuă să existe de asemenea și centrele de îndrumare a creației populare (sub numele înnoit de **Centre de Valorificare și Conservare a Tradițiilor**) care, cu rare excepții, au cam aceleași îndeletniciri ca și în trecut.

⁴⁶ În perioada 1980-1989 am făcut eu însămi parte din două astfel de comisii de selecție, motiv pentru care le cunosc foarte bine componența și mecanismele de funcționare.

în capitală). Improvizate sau stabile, bune sau mediocre, "orchestrele" știu perfect cum trebuie să acompanieze pentru a-și trece soliștii de a doua triere, cea care are în vedere producțiile definitive; cu alte cuvinte, ele știu să aplice melodiilor populare armonizările și orchestrările standard. Muzicienii lor sunt obișnuiți cu regulile folclorului "de radio" în așa măsură încât ajung să se simtă vexați de cântările libere și, după gustul lor de acum, cam necioplite ale confrăților lor, lăutarii din tarafuri.

Schema de corecție-cenzurare prezentată mai sus dispensează puterea de intervenții directe, coercitive sau represive. Corecțiile sunt lăsate în responsabilitatea profesioniștilor, care le întreprind "din convingere" – adică după ce au internalizat pe deplin exigențele ideologiei și practicii culturale oficiale.

După mijlocul anilor 70, ansamblurile folclorice de stat se restrâng numeric și se împuținează, pentru că resursele economice ale țării se diminuează drastic. Dar ansamblurile păstrate își continuă neabătut acțiunea lor de modelare a publicului și (indirect) a omului nou. Adevărul este însă că scopul pentru care fuseseră create este deja împlinit: de acum încolo interpreții "amatori"⁴⁷ știu să perpetueze singuri și fără îndemnuri speciale schema producției folclorice în orice context, și mai ales în contextul nou creat al festivalului național "Cântarea României". Dacă comit cumva greșeala vreunui derapaj estetic-ideologic, se va găsi întotdeauna un culturnic prin preajmă care să-i amendeze. În plus, în fața lor stau neclintit modelele vrednice de a fi imitate ale orchestrelor "profesioniste" menținute în viață și ale vedetelor de muzică populară – adică modelele acelora care și-au dobândit acreditarea oficială tocmai pentru că puterea îi socotește exemplari. Voi încerca mai jos portretizarea a trei asemenea vedete de muzică populară.

Maria Tănase este o cântăreață de mare talent, care își începe cariera mediatică în cabaretele interbelice interpretând cu pasiune muzică de variétés, dar și melodii de circulație orală din întreaga țară. Socotind-o convenabilă (adică suficient de șlefuită și

⁴⁷ În acest paragraf, calificativele "profesionist" și "amator" (puse între ghilimele) au înțelesurile inexacte pe care li le conferă autoritățile comuniste, și anume acela de "muzician angajat într-un ansamblu subvenționat de stat" și respectiv "muzician liber-profesionist".

maleabilă), autoritățile comuniste decid să o considere și "reprezentativă". Femeia acceptă să se consacre quasi-exclusiv cântecelor populare, pe care le interpretează cu acompaniamentul unor tarafuri ușor dichisite – de fapt primele orchestre populare din epoca comunistă. Maria Tănase este o lăutăreasă urbanizată într-un anume punct al carierei care amestecă în doze fine stilurile vaudeville-ului, ale cântului țărănesc genuin și ale acelei muzici folclorice care e acum pe cale de a-și preciza trăsăturile. Dramatismul ei adevărat, venit din străfunduri, își are rădăcinile în tensiunea interpretativă a marilor cobzărese-guriste ale Olteniei dintre războaie (spre exemplu a Mariei Lătărețu). Maria Tănase nu este în nici un chip, așa cum afirmă uneori chiar și muzicienii academici, o exponentă a "folclorului românesc autentic"; dar folclorismul producțiilor muzicale la elaborarea cărora participă este reținut, puțin supărător. În plus, femeia are o anvergură a expresiei care îi motivează din plin succesul de public. Ea moare în culmea gloriei, la începutul anilor 60. Este considerată monumentală, transmisă și preluată pe toate posturile, adorată de public și imitată până astăzi cu adâncă venerație.

Mai târziu, **Gheorghe Zamfir**, un mare virtuoz al naiului, urcă în surprinzătoarea sa carieră în acompaniamentul unei muzici de taraf pe care și-o dorește "autentică" (cuvântul "autentic" și derivatele sale sunt acum deja la mare modă). Beneficiind în mod ciudat de dreptul de a circula fără opreliști peste hotare, el își face loc destul de repede pe scenele teatrelor din Europa, apoi din întreaga lume. Reușita lui Zamfir nu e întâmplătoare: omul e bine consiliat de impresarii săi occidentali; în plus, are norocul de a ateriza, în momentul cel mai propice, pe coama unei admirații generale entuziaste pentru muzica folclorică răsăriteană – admirație care se topește în paralel cu dezmeticirea stângii comuniste europene –, dar și pe creasta unui prim val al mondializării muzicale. Cu o înzestrare deosebită care fortifică aceste două atuuri, Zamfir se pomenește celebru. Numerele lui de spectacol, pline de suspinuri umede și îngenunchiate, cuceresc inimile unui public alcătuit din senzitivii care abia așteaptă prilejul de a suspina. La București, unde Zamfir nu mai cântă de mult, unii muzicieni savanți care nu l-au ascultat și nu l-au văzut niciodată vehiculează ideea absurdă a "autenticității și frumuseții folclorului românesc"

pe care artistul le-ar face cunoscute prin lume. Zamfir se lansează curând în varii metisaje muzicale, majoritatea discutabile din toate punctele de vedere, dar mai ales estetic. Metisajele sunt, într-adevăr, pe punctul de a-și începe voga planetară; dar Zamfir le scapă direcția și pulsul și își pierde totodată și fanii. Deși evoluția sa nu mai consună chiar perfect cu interesele puterii, Bucureștiul oficial îl susține până la capăt. Faptul este explicabil, într-o epocă în care Ceaușescu se ostenește să-i păcălească pe demnitarii occidentali epatându-i cu ipocritele lui vederi liberale. Imitatorii lui Zamfir, răspândiți pretutindeni în lume dar ceva mai puțin în țara sa de origine, au succese palide, pentru că muzica strălucitoare tehnic, senzitivă și inconsistentă pe care o promovează cade în desuetudine. Lăutarii din România admiră agilitatea maestrului, îi invidiază succesele dar nu au atracție specială pentru muzica sa, care nu pare să-i intereseze decât pe părinții ambițioși ai câtorva copii-naști de talent. După un prematur final de carieră, mai toți îl uită⁴⁸. Agasat și pozând în victimă, Zamfir începe o gesticulație verbală publică ce nu face decât să atragă atenția asupra componentelor conjuncturale ale traiectoriei sale de tinerețe.

În ultimul deceniu de guvernare comunistă, vedeta preferată a mediilor este **Sofia Vicoveanca**. Vicoveanca este exponenta aproape ireproșabilă a unui folclorism cu proprietăți împinse spre un neverosimil superlativ: calofilie (melodiile, textele poetice și acompaniamentele de taraf mic de care se servește sunt frumoase și elegant machiate), protocronism ("costumele de ladă" cu care se echipează pentru scenă evocă vremile arhaic-idilice în care poporul român se afla pe culmi artistice neegalate de nici un alt popor) și patetism viguros, deși cam scăpat din hățuri. Spre deosebire de eclecticul Zamfir, purista Sofia Vicoveanca face școală în România. Ea este imitată de o pleiadă de cântărețe moldovence care își forțează vocea în hiper-grav, interpretând cu trăire, în acompaniament de cobză bătrânească, piese de o perfecțiune care nu li se pare suspectă decât câtorva "cusurții".

Fiecare din cele trei vedete prezentate mai sus reușește grație unor calități acceptate politic **doar** în perioada strictă în care

⁴⁸ Toți îl uită, cu excepția câtorva muzicieni care văd pesemne în el o întrupare a folclorului împropățător. (Este cazul lui Nicolae Licareț.)

a activat. În anii 80, ca să răzbească, Maria Tănase ar fi trebuit să-și rigidizeze piesele și ținuta scenică cam prea nonșalante; în anii 50 ai internaționalismului proletar și ai simfonismului popular exuberant, Sofia Vicoveanca ar fi părut sărăcăcioasă și insuficient de festivă și și-ar fi ratat popularitatea; iar la sfârșitul anilor 80 Zamfir ar fi trecut în Occident drept contrafăcut și lipsit de substanță (ceea ce a și pățit de altfel). Oricum ar fi, cele trei staruri de muzică populară au servit puterii în etape distincte ale procesului de îndoctrinare internă și ale politicii sale externe.

Interesant este faptul că vedetele întruchipează, sau li se pretinde să întruchipeze, satul. Acest sat – sugerează puterea începând din anii 60, prin politica sa de mediatizare a culturii de masă – este expresia purității etnice a neamului românesc. (Nu contează că satul oficial nu mai are nici un raport cu satul real.) Orașul, continuă puterea în discursul său implicit, corupe specificul național, motiv pentru care muzicile sale sunt nevrednice de difuziune. Este curios că autoritatea supremă hotărăște să disprețuiască muzica proletariatului, acea clasă socială pe altarul căreia pretinde a oficia. Paradox notabil, care nu șochează pe nimeni: la urma urmelor folcloriștii înșiși privesc orașul contemporan cu suspiciune și se feresc să se aplece asupra culturii sale populare. Totuși muzicanții urbani din București, în majoritate țigani, sunt intens folosiți de radio și televiziune, pentru că sunt ieftini (neavând nevoie de subvenții pentru hoteluri și deplasări) și la îndemână. Dar, în calitate de simpli executanți, ei trebuie să-și însușească perfect exigențele muzicii folclorice și mai ales să-și ascundă grijuliu originea etnică⁴⁹.

⁴⁹ Îndată după 1989, liderul țăganilor bucureșteni Ion Onoriu se plânge oficial forurilor internaționale de înlăturarea țăganilor din spectacolele și emisiunile muzicale ale televiziunii lui Ceaușescu, dându-se pe sine drept exemplu. Reclamația lui este evocată în culori dramatice în reuniunile internaționale referitoare la persecuția țăganilor din România. Realitatea prozaică este că Onoriu este victima intrigilor unui dirijor fără scrupule, Paraschiv Oprea, el însuși țigan, care își înlătură rivalii pentru a oficia singur toate litiilele pro-comuniste și a avea parte de integralitatea avantajelor aferente. Discriminarea țăganilor din România socialistă este cât se poate de reală, dar ea este hiperbolizată mai târziu în forme care îi indignează pe majoritarii hiper-sensibili și în fundul sufletului destul de xenofobi.

Muzica academică este pusă sub observația vigilentă a Uniunii Compozitorilor. Aceasta deprinde tehnica de a-și construi politica culturală prin alternarea îndemnatică a pedepselor cu răsplățile. Ultimele sunt de altfel, cel puțin la început, destul de generoase pentru creatorii care înțeleg să se supună. Cel mai bine recompensați sunt autorii de imnuri și marșuri patriotice; iar cel mai slab remunerați sunt, proporțional cu investiția lor de muncă, muzicologii. Subevaluarea lor reflectă, poate, temerea autorităților că mânuitorii de cuvinte ar putea deveni incozi⁵⁰. Ea se explică însă prin fragilitatea relativă a disciplinei precum și prin convingerea quasi-unanimă a compozitorilor că muzicologii sunt o specie inferioară de profesioniști. (Emigrarea lui Constantin Brăiloiu și moartea lui George Breazu elimină din peisaj personalitățile care preveniseră generalizarea mai timpurie a acestui punct de vedere.) Creatorii marilor lucrări simfonice și vocal-simfonice – mă refer, firește, la cele inofensive politic – sunt plătiți proporțional mai modest decât mângâliitorii de mărunte “aranjamente folclorice” și litanii corale. De fapt, tarifele Uniunii Compozitorilor oglindesc importanța politică acordată genurilor și sunt astfel gândite încât să stimuleze dezvoltarea lor diferențiată. Programarea în concerte și difuzarea radiofonică – care aduc prestigiu, dar și încasarea unor drepturi bănești – este și ea produsul unei ierarhizări pe criterii similare. După 1964, când își câștigă dreptul teoretic de a se autoguverna, Uniunea Compozitorilor nu repune în discuție rânduiala anterior stabilită prin tarife, ratând astfel o șansă de a stăvili avalanșa de muzică corală “patriotică” și de prelucrări de folclor produsă neconținut de oportuniști. Dar adevărul e că bariera n-ar fi putut ține multă vreme: în anii 80, când festivalul “Cântarea României” prinde forme și dimensiuni megalitice, muzicile proletcultist-realist-socialiste se relansează, cu sau fără contribuția Uniunii. Prin acest festival creatorii savanți sunt avertizați voalat că nu sunt

⁵⁰ Totuși, președinții organizației sunt aleși, în ultima perioadă, dintre muzicologi: pesemne că, dacă înțeleg să facă jocul, teoreticienii cei meșteri la vorbă pot fi chiar mai folositori decât compozitorii!

indispensabili, producția culturală a țării putând fi asigurată, la limită, exclusiv de amatori – reamintesc că “amatorismul” are în muzica savantă altă semnificație decât în muzicile orale. Uniunea acceptă ofensa fără cârtire. (Este perioada în care un personaj șters, ambițios și slugarnic ca Emil Lerescu – omologul în lumea muzicii al poezilor de curte Adrian Păunescu și Corneliu Vadim Tudor – este propus cu șiretenie drept candidat la președinția Uniunii Compozitorilor, astfel încât alegerea activistului de partid Petre Brâncuși să poată fi înghițită ca o curată binefacere.)

Reflecția profesionalizată: muzicologia, etnomuzicologia, bizantinologia

Presupoziții

La mijloc de secol, muzicologia românească dispune deja de o conturare clară a câtorva din direcțiile sale de bază. Ea stă temeinic pe un set de presupoziiții preluate din perioada precedentă – pe care le voi reaminti sau le voi enunța mai jos, pentru cazul în care am omis să le prezint în partea I. Aceste presupoziiții fac obiectul unui consens unanim și susțin demersurile din toate câmpurile de investigație muzicologică. Ele sunt rareori formulate explicit, fiind mai degrabă încrustate difuz în lucrări, dar și în majoritatea discursurilor de autoritate (prelegeri didactice, comunicări, conferințe, studii)⁵¹.

Cea mai importantă presupoziiție este probabil aceea că mijloacele de expresie artistică dintr-un anumit moment istoric sunt “superioare” în raport cu cele care le-au premers. Cu alte cuvinte muzicologii cred în evoluția continuu ascendentă, de la simplu la complex, a culturii în general și a muzicii în special. Pentru ei, polifonia renașterii este astfel “superioară” polifoniei medievale târzii, simfonismul beethovenian este “superior” celui haydnian, etc. Credința decurge din concepția evoluționistă – preluată și transplantată în plan cultural din evoluționismul naturalist (biologic), foarte prizat în secolul XIX și la începutul secolului următor, dar mai apoi rejectat nervos de întreaga lume științifică. În România, înțepenirea anacronică în evoluționism este favorizată de absența informației culturale și științifice la zi, dar și de educarea constantă a românilor în spiritul materialismului dialectic marxist. Acesta din urmă susține, între altele, că succesiunea istorică a orânduirilor sociale urmează cu necesitate drumul de la simplu la complicat și de la inferior către superior; și că societatea

⁵¹ Presupoziițiile sunt componente ale acelei “paradigme de cercetare” la care se referă Thomas Kuhn în volumul său **The Structure of Scientific Revolutions** (Kuhn, 1962).

comunistă, care se situează pe palierul evolutiv cel mai înalt – fiind ultima în rang temporal –, nu ar putea fi nicidecum schimbată cu una din orânduirile care au precedat-o, întrucât acest fapt ar fi contrar „legilor inexorabile” ale dezvoltării sociale. Muzicienii internalizează concepția evoluționistă și o transpun *ad libitum* în domeniul lor de activitate. Poate că în virtutea ei respingerea tonalității nu s-a izbit în România de o rezistență teoretică mai serioasă; poate că tot datorită ei s-a înstăpânit și ideea că citarea materialului muzical, prelucrarea sa și crearea „în spirit popular”, care apar în istorie aproximativ în ordinea cronologică evocată, reprezintă etape progresiv mai “evolute” de raportare la cultura muzicală orală, cu rezultate proporțional mai înalte artistic⁵². Totuși concepția nu este îmbrățișată de artiști și teoreticieni până la ultimele sale consecințe. Ea nu este în nici un caz aplicată creației populare. Dimpotrivă, muzicienii din România apreciază că, deși rudimentară sub aspect structural (cel puțin pe anumite paliere: arhitectonic, armonic, timbral, orchestral etc.), muzica țărănească arhaică este superioară artistic celei mai noi, dar mai ales superioară celei lăutărești, apărute tardiv pe firul istoriei. Lucrurile par clare și lesne verificabile intuitiv; puțin deconcertant pentru spiritele mai logice este doar faptul că momentul istoric în care muzica populară și-ar fi atins maturitatea artistică de referință și și-ar fi început declinul este cu neputință de stabilit.

O altă presupuziție axiomatică, derivată în bună măsură din prima dar situându-se pe un palier de generalitate mai coborât, este aceea că armonizarea modală a “melosului popular românesc” este

⁵² Muzicologia continuă să reia și să examineze pe toate fețele ideea existenței a trei modalități de abordare a muzicii populare în compoziția savantă: citarea, prelucrarea materialului folcloric și crearea în spirit popular. Ideea, într-o formulare ușor diferită și ceva mai nuanțată, este lansată încă de la începutul secolului de Bartók și apoi de Kodály. Bartók inventariază în ordine valoric crescătoare modalitățile de raportare la folclor astfel: citarea materialului de sursă populară – el distingând aici între considerarea melodiei ca bază (sau temă) a lucrării savante sau ca pretext al unui travaliu elaborat –, crearea de melodii în spirit popular și impregnarea difuză a compozitorului cu muzică țărănească, reflectată apoi în creație în cele mai felurite moduri. În înveșmântări puțin diferite, ideea bartókiană face carieră în epocă nu doar în România, ci și în celelalte țări din răsăritul Europei (apud Stoichiță, 2001).

singura adecvată particularităților sale structurale. (Din ea se poate infera, forțând lucrurile, ideea că armonizarea tonală ar fi nerecomandabilă, dacă nu chiar contraindicată.) Presupuziția nu se sprijină pe nici un argument empiric convingător, ba chiar ignoră cu superbie armonizările tonale pe care le practică de mai bine de un secol tarafurile rurale și urbane din România. Acreditarea ei are, după impresia mea, două temeuri: în primul rând, muzicienii români sunt plictisiți, poate chiar rușinați de armonizările occidentalizante naive ale conaționalilor lor de la sfârșitul secolului XIX, de care doresc să se delimiteze; în al doilea rând, ei admiră operele unor compozitori ca Musorgski, Debussy, Bartók, Stravinski ș.a., care au practicat cam tot pe atunci sau puțin mai târziu armonizări modale „superioare” artistic armonizărilor autohtone și și-au câștigat prin aceasta dreptul (discutabil de altfel) de a fi socotiți exemplari, în consecință demni de imitat. Obsesia armonizării modale încifrează, pesemne, și teama subterană că tonalitatea, contestată cu furie de modernismul radical și eludată în jurul anilor 70 de mai toți compozitorii savanți, e cu adevărat depășită și că riscă să afecteze valențele de modernitate ale cântului popular. Oricum, teza legării quasi-obligatorii a melosului tradițional cu modalismul armonic – modalism pe care, de fapt și din fericire, fiecare este liber să-l înțeleagă cum pofteste – este clamată răspicat de la înălțimea tuturor catedrelor universitare. Tinerii o preiau ca atare, o poartă în bagajul de convingeri de-a lungul întregii lor cariere și o transmit la rândul-le învățăcelilor lor, fără a o supune vreodată unui examen critic serios.

A treia presupuziție, împărtășită doar de cei preocupați de specificul național românesc, este aceea că abstragerea și teoretizarea acestui specific trebuie să se întemeieze pe cercetări serioase de „folclor comparat”⁵³. Așezarea unei muzici într-un context cultural mai larg – în cazul de față așezarea muzicii

⁵³ Studiile de folclor comparat au fost inițiate la începutul veacului de școala de muzicologie comparată (*vergleichende Musikwissenschaft*) de la Berlin, practicate cu seriozitate de noile generații ale acesteia, de Bartók, Kodály și (până la un punct) Brăiloiu (în epoca sa pariziană) și relansate la sfârșitul anilor 60 de Alain Daniélou. Volumul *Traité de musicologie comparée* al lui Daniélou (1964) devine, pentru studenții bucureșteni de la secțiile de compoziție și muzicologie, o lectură recomandată cu căldură.

populare a românilor în contextul culturilor muzicale populare est-europene – este fără îndoială crucială pentru revelarea particularităților sale discriminante. Dar comparativismul pare a fi înțeles în România în prelungirea unui difuzionism revolut. Astfel, muzicienii au aerul să își închipuie că demersul comparatist ar trebui să consistă în reperarea elementelor muzicale comune sau similare evidențiate de două sau mai multe culturi contingente, și că această reperare ar trebui urmată cu necesitate de formularea unei teze referitoare la sursa originară unică a acestor elemente, adică la punctul central din care ele au pornit să se răspândească în alte culturi. (Ca din întâmplare, sursa identificată prin atari demersuri se situează mai mereu în cultura căreia îi aparține sau în serviciul căreia se pune cercetătorul (Stoichiță, 2001)). Chestiunea comparativismului, lansată la noi târziu și pusă pe un drum părăsit de europeni fără ca românii să fi apucat să prindă de veste, rămâne însă în planul declarațiilor de intenție: bine ținută pe solul sănătos al patriei și privați de cea mai elementară literatură de specialitate la zi, folcloriștii sunt practic în imposibilitatea de a se lansa în studii asupra muzicilor din țărilor vecine și de a furniza muzicologiei materialele de care ar avea, eventual, nevoie. Pe de altă parte, preocuparea pentru specific se stinge lent și de la sine în cursul ultimelor trei decade ale secolului XX; o dată cu ea și interesul pentru comparativism.

În fine, presupuziția cea mai larg împărtășită, cu aparențe de “bun simț” care anesteziază orice posibil comentariu critic, este aceea că muzica academică de tip vest-european este o formă superioară de muzică, este de fapt chiar MUZICA însăși, scrisă și pronunțată cu cele mai reverențioase majuscule. Muzica țărănească este și ea – după cum se crede –, importantă și prețioasă, dar cu condiția subînțeleasă să fie frumoasă și mai ales **pur românească** (în mediile autohtone se răspândește ideea că muzica românilor ar fi mai minunată decât cea a răuvoitorilor lor vecini). Totuși Lucian Blaga va fi avut motivele sale bine fondate atunci când a rânduit-o printre artele minore. Cât despre meso-muzici (pe care nimeni nu le denumește astfel), ele se plasează pur și simplu într-un registru periferic: ele sunt muzicile plebei pe care le iubesc oamenii necopți pe perioada strictă a juneții lor și nu merită respect sau atenție specială. Muzicologii care scriu despre ele o fac cu riscul de a avea

o slabă audiență în rândurile muzicienilor savanți. Prejudicata camuflează o atitudine anti-proletcultistă: puterea populară, adică puterea maselor de oameni vulgari și needucați⁵⁴ – gândesc muzicienii, fără a fi singurii de altminteri – are ambiția de a dîștruge orice formă de cultură înaltă și de a o înlocui cu cele mai jalnice producții ale claselor de jos; drept urmare, intelectualii au datoria să le copleșească pe acestea din urmă cu disprețul pe care îl binemerită, etalându-și în schimb cu ostentație atașamentul față de cultura superioară, academică. Dar nici presupuziția superiorității muzicii savante nu funcționează consecvent. Istoricii de pildă, în febrila și cam firav răsplătitoare lor căutare de documente privind viața muzicală veche de pe teritoriile românești, uită de ea și se apleacă cu toată atenția, de câte ori li se ivește ocazia, asupra cântecelor de lume, vodevilurilor, muzicilor lăutărești de curte etc., deseori singurele care au lăsat urme în secolele trecute. Însă deîndată ce ajung cu cercetarea în perioadele în care se prefigurează un filon muzical academic mai consistent, istoricii își reiau nepăsarea față de muzicile de mijloc și trec cu vederea documentele numeroase, variate și revelatoare în care acestea se oglindesc. Despre muzicile din alte arii geo-culturale ale lumii nu se pomenește în România decât episodic, în câteva manuale de teorie și solfegii care se referă la sistemele intonaționale necunoscute de muzica apuseană clasică⁵⁵ și în paragrafe dispartate ale unor studii semnate de câțiva compozitori (Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a.). Mai târziu, profesorii din “generația de aur” a modernismului radical încearcă să le provoace tinerilor o “lărgire a sensibilității muzicale” – acea “lărgire” despre care vorbește la Paris, către sfârșitul vieții, Constantin Brăiloiu. În cursurile lor universitare, ei comentează, spre exemplu, scrierile și discurile de și despre muzică etnică, din anii 60, ale lui Alain Daniélou. (Cu excepția lui Ștefan Niculescu, muzicienii par să

⁵⁴ Se poate desluși aici imaginea țăranului barbar, urât la chip, aproape animalic, care în literatura românească a coexistat cu imaginea țăranului frumos, pur și neîntinat de viciile civilizației (vezi Angheliescu, 1994).

⁵⁵ De exemplu, Victor Giuleanu, în **Principii fundamentale în teoria muzicii**, Ed. Muzicală, București, 1975.

ignore existența **Colecției Universale a Muzicii Populare Înregistrate** realizate de Brăiloiu la Geneva⁵⁶, colecție cu valoare educativă cel puțin egală.) Dar ucenicii lor, altminteri devotați, răspund cu un interes distrat la îndemnul maestrilor. "Cultura muzicală" continuă să treacă pentru ei, ca pentru toată lumea, drept unică și principial indivizibilă. Cuvântul "muzică" mai rămâne o vreme fără acel plural gramatical pe care i-l va consfinți, peste puține decenii, multiplicitatea *de facto* a ipostazelor sale⁵⁷. Sintagma care sună astăzi puțin bizar: "muzica este un limbaj universal" circulă nediferențiat printre semidocti și printre muzicienii instruiți. Credința în adevărul ei absolut este revelată de istorioarele orale, posibil în întregime născocite dar luate de muzicieni drept bune și repovestite cu savoare, referitoare la reacția pozitivă a unor sălbatici din pădurile ecuatoriale ale Braziliei la auzul unor înregistrări cu muzică de Bach, Mozart sau Beethoven; sau privitoare la lactația monstruoasă a vacilor de fermă (pe atunci necesarmente sovietice) supuse terapiei profilactice prin MUZICĂ – adică, bineînțeles, prin muzică academică.

Preocupările de seamă ale teoreticienilor muzicii din România se schițează, după opinia mea, în perimetrul circumscris de ideile-cheie enumerate mai sus, și poate și de alte idei pe care nu am perspicacitatea să le reperez.

⁵⁶ Colecția, realizată în perioada 1943-1958 și reeditată tot la Geneva în 1985 sub îngrijirea lui Laurent Aubert (Brăiloiu, 1943-1958), include muzici tradiționale de pe toate continentele. Tirajul din prima ediție al discurilor care o compun este mic, rezumându-se în unele cazuri doar la 100 exemplare; dar importanța lucrării în ansamblu pentru discografia etnomuzicologică mondială este de prim rang.

⁵⁷ De fapt, nici o limbă europeană nu are pe atunci un plural acreditat de dicționare pentru cuvântul *muzică*. Chiar și acum, corectoarele ordinatorilor refuză cuvântul *musiques*, propunând în loc clasică formă singulară – deși pluralul francez este de o bună bucată de vreme folosit în limba orală și scrisă.

Caracteristici generale

Oricât de diferite între ele ca tematică, consistență, dimensiuni și profesionalism al elaborării, lucrările muzicologice din această perioadă – foarte numeroase de altfel – pun în evidență câteva trăsături comune, cu toate conturate în atmosfera intelectuală înăbușitoare în care trăiesc autorii lor.

- Majoritatea iau drept monedă forte presuposițiile pe care le-am enunțat mai sus.

- Subiectele lor se creionează în mare măsură dependent de – adică în consens cu, sau în contradicție cu – comandamentele ideologice în vigoare. Unii muzicologi abordează fâțiș teme preferate, sugerate sau impuse de regim, spre exemplu (succesiv): biografia cutărui creator rus/sovietic, raporturile muzicii românești cu muzica rusă/sovietică, specificul național, influența folclorului în opera compozitorilor savanți, unitatea, varietatea și continuitatea culturii muzicale române pe teritoriul actual al țării ("carpato-danubiano-pontic") etc. Iar alții caută subiecte diferite de cele oficial recomandate, dar totuși acceptabile politic, pentru a nu risca perimarea prin sertare a lucrărilor care le tratează⁵⁸. Este incontestabil că, oricând și pretutindeni în lume, anumite teme de studiu sunt proiectate în prim plan de diferite evenimente și prefaceri culturale, politice, demografice sau ideologice. (De pildă, azi e "la modă" cercetarea din toate unghiurile de vedere a culturii grupurilor minoritare.) Este tot atât de cert că o problemă ca cea a "specificului" – pentru a da un alt exemplu – este încă preocupantă pentru românii din anii 60 și e de presupus că muzicologii ar fi atacat-o în orice condiții. Totuși oportunitatea este un factor care

⁵⁸ În general, scrierile științifice se depreciază o dată cu paradigma de cercetare care le stă drept temei (vezi Kuhn, 1962). Această afirmație poate și trebuie să fie însă nuanțată: lucrările cu caracter documentar – cele care scot la iveală notații muzicale, schițe, partituri, documente, corespondențe, înregistrări, date, informații și manuscrise noi sau neștiute – sunt în principiu mai perene decât lucrările în care autorii se încearcă în elaborări pretențioase teoretice – sistematizări, analize, inventări sau aplicări de tehnici de lucru moderne etc.; firește, cu condiția ca primele să fie redactate cu pricepere și onestitate profesională.

influențează sensibil selecția acestei teme și dezbaterea sa interminabilă, în anii 60-70, din toate unghiurile de vedere⁵⁹.

- Scriitura muzicologilor este deseori estropiată. Mulți din cei care își încep cariera în anii comunismului scriu sever, folosind un lexic limitat și o sumedenie de clișee care ascund gândurile, dar la rigoare ascund tot atât de bine și absența lor. O dată ce se învață cu acest fel de scriere – produs al cenzurii instituționale sau auto-impuse, dar totodată și rezultatul presiunilor exercitate asupra tuturor de regimul comunist –, autorii se atașează de ea și o păstrează neschimbată de-a lungul întregii vieți active. Generațiile care îi urmează o consideră onorabilă, și-o însușesc și o perpetuează încrezător și conștiincios. Cum ar fi fost cotate oare, în România comunistă, Constantin Brăiloiu, cu stilul său elegant, ritmat, precis sau alunecos (după caz), dens conotat, în consonanță cu o gândire cu aceleași proprietăți? Probabil modest, ținând seama și de faptul că autorul are, în ochii confrăților săi de atunci și de astăzi, și un alt cusur major: nu produce în cantități astronomice. Cred însă mai degrabă că chestiunea nu se pune întrucât, într-un mediu socio-politic bolnav ca cel al României anilor 50-60, Brăiloiu nu ar mai fost în stare să făurească și perpetueze un asemenea stil. În paralel cu scriitura pseudo-științifică, prudentă și “cu ștaif”, apare totuși și un limbaj muzicologic alternativ, mai destins, mai colorat și mai atent la propria sa estetică, care presară informațiile cu descrieri, anecdote și comentarii erudite sau poetic-romanțioase. Acesta, bine receptat îndeosebi de cititorii tineri sau cu instrucție mijlocie, pare potrivit cu biografiile, memoriile, jurnalele, volumele de interviuri, narațiunile istoric-muzicale și eseurile incorporând excursuri în filozofie sau în alte domenii artistice. Stilul este perceput de unii ca o tehnică exhibiționistă de a umple paginile. Înclin să-i remarc însă meritul de a conturna limba de lemn instalată în muzicologie, ca în toate celelalte registre

⁵⁹ Eu însămi am semnat scrieri mărunte despre “influența folclorului asupra creației academice”, “unitatea și continuitatea muzicii populare pe teritoriul României”, “poluarea folclorului” etc. Nu-mi amintesc de loc să fi avut atunci sentimentul că, prin lucrările mele, fac jocul puterii sau am ceva de câștigat; dar, firește, acum realizez că **am făcut jocul puterii și am beneficiat**, fie și minimal, de unele avantaje (de exemplu publicarea unui articol, apariția în calitate de protagonist în fața comunității științifice ș.a.).

culturale și științifice de altfel. Reprezentanții muzicologiei “nativ-afective” (sintagma îmi aparține) sunt succesiv Emanoil Ciomac, George Sbârcea, Alfred Hoffman, George Bălan, Ada Brumaru, Iosif Sava și Grigore Constantinescu. Ei sunt talonați de epigoni fără substanță – cronicari și producători de emisiuni radio și TV –, care își imită și totodată caricaturizează maestrul.

- Muzicologia renunță la exercițiul înviorător și fertil al polemicilor. Motivul principal este acela că puterea privește cu rezervă, dacă nu cu animozitate, orice diversitate de păreri, indiferent de domeniul în care se pronunță. De altfel polemica se eclipsează și pentru că își pierde în bună măsură rațiunea de a fi: ideile-pilot ale disciplinei numite muzicologie nu mai ies din focul unor dezbateri și nu mai fac obiectul unor negocieri periodice, ca altă dată, ci sunt lansate de la centru sub formă de directive și amendate prin același mecanism. Impulsurile critice ale muzicologilor își restrâng câmpul de acțiune la atacurile la persoană, care sunt din start inechitabile: întâi pentru că sunt întreprinse din perspectiva obligată a corectitudinii politice; și apoi pentru că nu oferă persoanelor incriminate dreptul la replică publică imediată.

- În fine, muzicologia își multiplică discursurile de legitimare, adică acele discursuri care amenajează secvențe de istorie astfel încât să le facă să explice logic și “legic” realitățile prezentului. Prezentul în chestiune se identifică de obicei cu unul din aspectele sale pe care autorii au interes să îl valideze sau să îl pună în valoare. Demersurile legitimizează nu sunt neobișnuite, ele se construiesc periodic în orice disciplină și înainte de toate în istorie. Totuși, supra-abundența lor este în general semnul unui dezechilibru care are stringentă nevoie de compensare. În muzicologia românească, discursurile legitimizează cele mai inteligente conduse sunt legate de modernismul radical autohton⁶⁰. Tot legitimizează sunt însă și discursurile protocroniste, la care mă voi referi. Ambele au raporturi mai slabe (în primul caz) sau mai strânse (în cel de-al doilea) cu ideologia dominantă. Deosebirea dintre ele, pe care o voi comenta mai larg la timpul potrivit, constă

⁶⁰ Voi examina sumar ceva mai încolo discursul de legitimare al modernismului radical produs de Cornel Țăranu (Țăranu, 1968, 1981).

în faptul că ultimele sunt în întregime tributare ideologiei național-comuniste, fără a fi însă cu necesitate oportuniste în sensul tare al cuvântului.

Majoritatea trăsăturilor enumerate mai sus sunt, privite în perspectivă, defecte. Ele sunt imputabile în primul rând sistemului social-politic, creatorul acelei atmosfere crispate, obtuze și terorizante în care muzicologii trebuie să trăiască și de care nu au cum să facă abstracție. Unii dintre ei rezistă însă presiunilor, atacând subiecte de vie actualitate diferite de cele impuse, scriind concentrat, suplu și elegant, evitând presuposițiile perimate și recurgând la o metodologie modernă⁶¹. Reușita lor este însă rodul unor eforturi de informare și auto-modelare înverșunate, comparabile cu cele pe care le face un vâslaș hotărât să-și conducă cu orice preț barca spre amonte.

Muzicologia e într-o creștere substanțială, îndeosebi în prima parte a intervalului. Ascensiunea sa este în primul rând cantitativă: un număr tot mai mare muzicieni profesioniști i se consacră, scriind și publicând un număr important de lucrări de toate dimensiunile. O dată cu îngroșarea breslei, disciplina își delimitează noi parcele de cercetare, domenii ale unor viitoare specialități secundare. Traseul și avatarurile ei sunt comune cu ale celorlalte compartimente ale vieții muzicale: mutilare datorată severității comandamentelor ideologice (1944-1964); destindere și înflorire parțială și crispată (1964-1975); limitare progresiv mai dramatică, dublată de izolare în raport cu muzicologia mondială (1971-1989).

Cronica, cercetarea biografică și monografică, istoriografia, lexicografia, demersul legitimant

Cronica se autonomizează în raport cu celelalte compartimente ale muzicologiei. Câțiva profesioniști i se

⁶¹ Dintre aceștia, îi enumăr aici (în ordine alfabetică) pe: Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru.

devotează, încercându-se mai rar sau în mod excepțional în alte domenii (cazul cronicarilor J.V. Pandelescu, Iosif Sava, Ada Brumaru, Dumitru Avachian, Luminița Vartolomei). Alții practică cronică în paralel cu muzicologia (cazul lui Viorel Cosma, Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Firca, Elena Zottoviceanu și al multor alora). În general cronicarii lucrează cu acuratețe, fără a abuza de puterea pe care meseria le-o conferă asupra colegilor interpreți sau compozitori. Dar, destul de bizar, majoritatea lor se consideră critici muzicali, fapt care nu pare să contrarieze în mod deosebit⁶².

Cercetarea biografică și monografică⁶³ (una și cealaltă în atingere mai mult sau mai puțin explicită cu istoriografia și sistematica) are ca obiect viața și opera unor creatori, stiluri, opere componistice și instituții. Consistente monografiile sunt consacrate compozitorilor interbelici (George Enescu, Dinu Lipatti, Filip Lazăr, Paul Constantinescu etc.), genurilor simfonic și cameral, operei, orchestrelor radiodifuziunii naționale, Conservatorului bucureștean ș.a.⁶⁴ Monografia este genul în care debutanții își antrenează sprinteneala condeiului, dar în egală măsură și locul în care muzicologii maturi se abilează în observarea unor

⁶² Singurul pe care l-am auzit pronunțându-se sarcastic în legătură cu numele abuziv asumat de "critic muzical" a fost Liviu Rusu. El obișnuia să spună că cronicarii noștri "se cred critici muzicali pentru că îi critică pe alții".

⁶³ După Jean Copans (Copans, 1999), monografia este "un fel de inventar-clasificare al caracteristicilor fundamentale ale unei societăți" (în cazul de față ale unei opere, stil, grupaj de stiluri, gen etc.) /.../, care "rămâne instrumentul privilegiat de obiectivare a realității..." (în cazul de față muzicale).

⁶⁴ Iată un mănunchi de monografii de creatori, genuri și instituții muzicale publicate în anii 1944-1989 și rânduite aici aproximativ cronologic: Vasile Tomescu, **Alfred Alessandrescu și Filip Lazăr**, Ed. Muzicală, București, 1962 și respectiv 1963; Mircea Voicana (coord.), **George Enescu. Monografie** (Voicana, coord., 1971); Octavian Lazăr Cosma, **Opera românească și Oedipul enescian**, Ed. Muzicală, București, 1962 și respectiv 1967; Dumitru Bughici, **Suita și sonata**, Ed. Muzicală, București, 1965; Doru Popovici, **Muzica corală românească**, Ed. Muzicală, București, 1966; Wilhelm Georg Berger, **Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy**, Ed. Muzicală, București, 1970; Pascal Bentoiu, **Capodopere enesciene** (op. cit, 1984).

contingente, divergente și filiații stilistice relevante pentru muzica românească.

Istoriografia și lexicografia, întâia cu precedente stimulative și consistente, prind aripi. Apar numeroase cărți de istorie a muzicii, îndeosebi a celei autohtone, semnate de (enumerarea de mai jos e alfabetică) Viorel Cosma, Octavian Lazăr Cosma, Clemansa Firca, Romeo Ghircoiașu, Doru Popovici, Vasile Tomescu, Zeno Vancea ș.a.⁶⁵. Dintre ele, mai ample sunt cele alcătuind monumentalul opus **Hronicul muzicii românești. Vol. 1-8** semnat de Octavian Lazăr Cosma (Ed. Muzicală, București, 1973-1984).

Elaboratele istorice incorporează deseori și discursuri de legitimare implicită. O parte din ele sunt produse de acei compozitori-muzicologi care încearcă să se auto-situeze în spațiul stilistic divers populat al timpului⁶⁶ și, eventual, să-și impună opera prin evocarea argumentativă a unor ascendenți. Așa cum se procedează în astfel de situații, făuritorii de legitimitate caută în trecut giranți inatacabili și evidențiază în lucrările lor acele particularități de limbaj care par să îi apropie. Astfel, examinând direcțiile stilistice puse în lumină de componistica românească a

⁶⁵ În continuare, un grupaj de lucrări istorice și lexicografice publicate în perioada 1944-1989 și înșiruite aici după anul apariției: Romeo Ghircoiașu, **Contribuții la istoria muzicii românești**, Ed. Muzicală, 1963; Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu, **Muzica în România după 23 August 1944**, Ed. Muzicală, București, 1964; Zeno Vancea, **Creația muzicală românească**, vol I-II, Minerva, București, 1968 și respectiv Ed. Muzicală, București, 1978; Doru Popovici, **Muzica românească contemporană**, Ed. Albatros, București, 1970; George Breazul, **Pagini din istoria muzicii românești**, vol. I-V, Ed. Muzicală, București, 1966 și respectiv 1970, 1974, 1977, 1981; Clemansa Liliana Firca, **Direcții în muzica românească. 1900-1930** (op. cit., Firca, C., 1979); Gheorghe Ciobanu, **Études de musique ancienne roumaine**, București, 1984; Viorel Cosma, **Muzicieni români. Lexicon**, Ed. Muzicală, București, 1970 și **Muzicieni din România. Lexicon**, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1989; Gheorghe Firca (coord.), **Dicționar de termeni muzicali**, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1984.

⁶⁶ Compozitorii urmează astfel exemplul contemporanilor lor Hindemith, Stravinski, Xenakis, Boulez ș.a., care își înconjoară creațiile muzicale cu palisade verbale greu expugnabile.

anilor 40-60 – perioadă care include și modernismul radical timpuriu, de care autorul este viu interesat –, Cornel Țăranu (Țăranu, 1969) le stabilește o dublă filiație: prima le leagă de acel George Enescu din perioada pariziană târzie; a doua le pune în conexiune cu noua școală vieneză. Demonstrația lui, în consonanță cu ideile majorității compozitorilor moderniști radicali din generația sa, nu este nicidecum falsă, ci doar parțială și tendențioasă, pentru că ipostaziază o imagine – una singură – dintr-o pletoră de imagini identitare posibile; dar la urma urmelor, nu se procedează astfel întotdeauna?

Al doilea tip de demers legitimant este discursul protocronist, pe care îl dezvoltă implicit câțiva istorici ai muzicii românești vechi. Aceștia urmăresc cu perseverență demonstrarea unui adevăr familiar oricărui cetățean-model al țării, și anume acela că cultura muzicală românească are un traseu din păcate prea puțin cunoscut, dar fără discuție bi-milenar, unele din aspectele sale indicându-i chiar anterioritatea – prin urmare, conform concepției evoluționiste, superioritatea – față de culturile similare din jur, dar și din alte arii europene. Ei se apleacă cu acribie asupra oricărui indiciu privitor la existența muzicii pe teritoriul actual al României, începând din neguroasa perioada pre-romană. Documentele pe care le descoperă sau pe care le comentează, țesute împreună în tablouri în fond multiplu interpretabile, susțin indirect o idee pe care puterea o reiterează cu orice prilej, anume aceea că România nu are motive să se simtă complexată de îndelunga absență a unei creații profesioniste academice. Majoritatea muzicologilor protocroniști sunt de o onestitate care nu poate fi pusă în nici un chip la îndoială; dar patriotismul lor de inspirație interbelică, supus unor presiuni remodelante național-comuniste îndelungi și abile, prinde involuntar culoarea dorită de putere⁶⁷.

⁶⁷ Muzicologii protocroniști cei mai consecvenți și prolifici sunt George Breazul, Ovidiu Varga, Vasile Tomescu și (în mai mică măsură) Viorel Cosma.

Sistematica, analiza muzicală, stilistica, estetica

Primele trei domenii sunt în bună măsură preocuparea acelor compozitori-profesori pe care cursurile academice îi obligă la un anume tip de reflecție concretizată în cărți-manuale. Aceștia publică tratate de teoria elementară a muzicii (însoțite de culegeri de solfegii și exerciții ritmice), polifonie și contrapunct, armonie, moduri, etc.⁶⁸. Se întreprind însă în paralel și alte cercetări, în forme independente de exigențele și canoanele academice⁶⁹. Analiza muzicală devine o piatră de încercare incontestabilă pentru debutanții în meseria de muzicolog, iar volumele și studiile tehnice fac obiectul unui adevărat cult. Aprecierea lor unanimă este motivată de faptul că sunt singurele care se pot sustrage complet politizării și, dintr-un alt unghi, unicele care blochează ceva mai ferm accesul impostorilor – în anii 50 deosebit de numeroși și revendicativi⁷⁰.

⁶⁸ Menționez doar câteva astfel de tratate și cursuri universitare: Marțian Negrea, **Tratat de armonie**, Ed. Muzicală, București, 1958; Sigismund Toduța, **Formele muzicale ale barocului, I**, Ed. Muzicală, București, 1973; Victor Giuleanu, **Principii fundamentale în teoria muzicii**, Ed. Muzicală, București, 1975; Alexandru Pașcanu, **Armonia**, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1977; Wilhelm Georg Berger, **Muzica simfonică, I-IV**, Ed. Muzicală, București, 1967-1976 și **Teoria generală a sonatei**, Ed. Muzicală, București, 1986 ș.a.

⁶⁹ Iată câteva lucrări de sistematică majoră, în rânduire cronologică aproximativă: Aurel Stroe, **Compoziții și clase de compoziții**; în rev. „Muzica”, 4/1970, p. 9; Pascal Benteoiu, **Imagine și sens**, Ed. Muzicală, București, 1971 și respectiv **Gândirea muzicală**, Ed. Muzicală, București, 1975; Tiberiu Olah, **Folclor și esență, școală națională și universalitate**; în rev. „Muzica”, 5/1974, p. 4; Wilhelm Georg Berger, **Dimensiuni modale**, Ed. Muzicală, București, 1979; Theodor Grigoriu, **Muzica și nimbul poeziei**, Ed. Muzicală, 1986; Adrian Iorgulescu, **Timpul muzical. Materie și metaforă**, Ed. Muzicală, 1988.

⁷⁰ Suntem în vremile în care este încă posibil să se descopere, în momentul avansării în grad profesional, că unii muzicologi formați la Moscova prin meritele dosarului lor politic n-au izbutit să încheie în țară nici măcar studiile liceale. (Este, de pildă, cazul folcloristei Eugeniei Cernea, autoarea unor volume și studii precum **Spre lumină. Culegere de cântece revoluționare**, Ed. Muzicală, București, 1964.) Situațiile de acest gen îi sufocă de indignare pe

În sistematică (analitică și stilistică) se reconfigurează fără vehemență conflictul dintre școlile muzicale franceză și germană, explicit încă de la începutul secolului. Atunci, conflictul fusese generat de faptul că muzicienii, formați fie la Berlin-Viena-Leipzig etc., fie la Paris, se deprinseseră să raționeze în limba și țara lor în termenii și în schemele de gândire ale școlii pe care o frecventaseră. Acum, toată lumea din România studiază la București, la Iași și la Cluj, unde principalele școli muzicologice europene se perpetuează quasi-exclusiv prin ecoul învățăturilor de tinerețe (între timp ușor depreciate) ale bătrânilor maeștri (Mihail Jora, Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Liviu Comes, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduța, Romeo Ghircoiașu ș.a.), transmise de la catedră sau prin scrieri. Tensiunea se stinge treptat în urma unor negocieri subterane purtate în jurul fiecărui concept, principiu sau metodă de lucru în parte. În jurul anilor 70, informația de dată recentă reîntră temporar în bibliotecile românești. Se observă atunci că ultimele dezvoltări ale muzicologiei au alterat în bună măsură cunoscutele deosebiri dintre școlile germană și franceză, anulându-le pe unele și creând altele, ignorate în izolata Românie.

Tot în anii 70 începe să bată, la unison cu modernismul componistic radical, vântul energic și împospătător al structuralismului. El duce în trena sa lingvistica, semiotica, semantica, proxemica, teoria comunicațiilor, etc., ca atare sau în versiuni deja aplicate la nivelul muzicologiei. Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino, Pierre Boulez, Costin Mișeanu etc. devin pe loc autorii de căpătâi ai muzicienilor tineri, mobili și cu gusturi speculative. Modalitățile acestora de a regândi structurile muzicale de bază, metodele și procedurile analitice îi stimulează creator pe Dinu Ciocan, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Radu Stan, Anatol Vieru și Octavian Nemescu. Structuralismul și cortegiul său de discipline acompaniatoare regresează pe la sfârșitul anilor 70, deodată cu modernismul radical. (Deși într-o contingentă vizibilă, mă feresc să socotesc că primul, i.e. structuralismul, este pandantul teoretic al celui de-al doilea, i.e. modernismul radical.) Dar efectele

colegi, iar în alt plan, pune în primejdie reputația disciplinei și a reprezentanților ei.

formative ale perspectivei structuraliste dăinuie benefic în România, dincolo de perioada de dominație a curentului structuralist propriu-zis.

După 1960, adică la puțină vreme după moartea în exil a lui George Enescu, apare **enescologia**, căreia i se dedică cu competență și tenacitate cei mai buni muzicologi și compozitori-muzicologi din epocă: Alfred Alessandrescu, Wilhelm Georg Berger, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Gheorghe Costinescu, Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Romeo Ghircoiașu, Alfred Hoffman, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu (subliniez că enumerarea de mai sus este riguros alfabetică)⁷¹, urmați de câțiva mai tineri, dar ceva mai puțin devotați subiectului. Capacitatea de a performa în stilul compozitorului, pentru a putea contribui astfel la reconstituirea lucrărilor sale rămase neterminate sau rămase în manuscrise greu lizibile, devine proba supremă a competenței enescologilor, probă pe care o trec cu succes Hilda Jerea (care reface sumar **Trio-ul cu pian**), Cornel Țăranu (care împlinește în același mod opera **Strigoii** și, parțial, **Simfonia a IV-a**) și, ceva mai târziu și pe un palier sensibil mai înalt, Pascal Bentoiu (care va reuși în anii 90 să includă în repertoriile de concert simfoniile IV și V, poemul simfonic **Isis** ș.a.).

Perspectiva de abordare sociologică și etnologică a fenomenelor muzicale riscă să vină în atingere cu politica – iată unul din motivele pentru care ea este descurajată de putere și

⁷¹ Câteva din lucrările de enescologie care fac carieră (enumerarea ce urmează fiind cronologică): Wilhelm Georg Berger, **Poemul Vox Maris**; în rev. "Muzica", 9, 1964; Tudor Ciortea, **Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu**; în vol. "Studii de muzicologie", II, Ed. Muzicală, București, 1966; Octavian Lazăr Cosma, **Oedipul enescian** (op.cit., 1967); Emanoi Ciomac, **Enescu**, Ed. Muzicală, București, 1968; Viorel Cosma, **Enescu azi**, Ed. Facla, Timișoara, 1971; Romeo Ghircoiașu, **Studii enesciene**, Ed. Muzicală, București, 1981; Cornel Țăranu, **Georges Enesco dans la conscience du présent**, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1981; Pascal Bentoiu, **Capodopere enesciene** (op. cit., 1984); Clemansa Liliana Firca, **Catalogul tematic (1886-1900)**, Ed. Muzicală, București, 1985.

evitată aproape instinctiv de muzicologi⁷². (Theodor Adorno și continuatorii săi sunt citați și re-citați cu profit de abia după 1989.) Însăși **etnomuzicologia** ocolește această perspectivă, pentru a eluda interpretările neconvenabile materialismului dialectic și istoric. Dar, ca să explic corect și până la capăt această eschivă, trebuie să adaug neapărat că, făcând abstracție de presiunile politice, etnomuzicologii români se află în fața unei situații paradoxale: ei **știu** încă dintre marile războaie că muzica țărănească și contextul (imediat și mai larg al) producerii sale sunt în strânsă dependență. Dar nici Brăiloiu și nici un alt etnomuzicolog cu lucrări accesibile lor nu le explică fără echivoc **cum anume** se materializează conexiunile și la ce niveluri pot fi ele puse în evidență⁷³. Oricum ar fi, constanta continuare a unghiului de vedere etnologic propriu zis aduce etnomuzicologia într-o situație a cărei remediere va costa probabil tot atâta timp cât și însănătoșirea la nivel global a societății românești.

Etnomuzicologia

Teoretic, "folclorul", util instrument de îndoctrinare și propagandă, stă în atenția binevoitoare a puterii. O dată cu el și disciplina care i se consacră: "folclorul muzical" – denumit ceva mai târziu "folcloristică", iar pe la sfârșitul deceniului al șaselea "etnomuzicologie".

"Folklorul" are – după cum am arătat – o intrare în scenă cu totul remarcabilă. Dar Constantin Palade, un om cu mintea ascuțită care în tinerețe fusese el însuși culegător de folclor, crede că observă de timpuriu una din fisurile sale: Brăiloiu, incontestabilul ei cap de serie, nu izbutește să se înconjoare de intelectuali de

⁷² Cu o mică excepție: **Muzica și publicul**, volum colectiv sub coordonarea lui Mircea Voicana (Voicana, coordon., 1971).

⁷³ De fapt, chestiunea rămâne încă multă vreme insuficient clarificată teoretic. Chiar acum, în anii 2000, etnomuzicologii occidentali o dezbat din nou, fără a fi ajuns încă la acele concluzii ferme capabile să orienteze fără greș activitatea practică din domeniul disciplinei (vezi Defrance, 2001; Nattiez, 2002).

niveluri comparabile cu al său și să-i unească într-o echipă capabilă să continue munca la aceiași parametri valorici⁷⁴. De fapt componenții echipei lui Brăiloiu nu sunt firavi, dar timpurile nu le îngăduie să se solidarizeze într-o adevărată școală și să producă semnificativ. Una din problemele lor este aceea că sunt complet rupți de etnomuzicologia mondială⁷⁵ tocmai în momentul în care aceasta din urmă se lansează într-un viraj avantajos pentru prima particulă a numelui său. În perioada exilului helveto-francez (1943–1958), Brăiloiu însuși își reorientează cercetările, împingându-le îndeosebi pe piste sistematică și etnologică; dar colegii săi rămași în țară, care au doar contacte epistolare sporadice și ilicite cu maestrul, nu au posibilitatea să le afle și să le continue. Breazul, izolat de lume și urmat de discipoli mai puțin numeroși în câmpul folcloristicii decât în cel al muzicologiei generale, nu are nici el condițiile de informare, timpul fizic, anvergura, luminarea și disponibilitatea de a veghea la înnoirea profilului disciplinei.

Așa se face că, fără un adevărat leader de opinie, folcloristica intră într-o lentă derivă. Ea își înscrie cercetarea pe direcții sănătoase, folositoare, bătătorite, dar totodată convenționale și stagnante: colectarea pe teren de material muzical și arhivarea acestuia (operație ale cărei rezultate nu-i prea mai interesează acum pe muzicienii-compozitori), elaborarea de colecții și monografii teritoriale și de gen, studiul instrumentelor populare (remarcabile la acest capitol fiind contribuțiile lui T. Alexandru)⁷⁶, investigarea

⁷⁴ Constantin Palade a făcut această observație în cursul unei convorbiri informale (1973).

⁷⁵ Episodul propagandistic 1956, când conferința IFMC – International Folk Music Council – este găzduită la Sinaia, rămâne fără prolog și fără prelungiri concrete notabile.

⁷⁶ Trimiteri selective la câteva monografii teritoriale, de genuri și de instrumente muzicale: Ilarion Cocișiu, **Folclor muzical din județul Țirnavă Mare, Schiță monografică**; în "Monografia județului Țirnavă Mare", Sighișoara, 1944; Tiberiu Alexandru, **Instrumentele muzicale ale poporului român**, Ed. Muzicală, București, 1956; Emilia Comișel și Mariana Kahane-Rodan, **Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor**, Ed. Muzicală, București, 1959; Paula Carp și Alexandru Amzulescu, **Cântece și jocuri din Muscel**, Ed. Muzicală, București, 1964; Corneliu Dan Georgescu, **Melodii de joc din**

unor aspecte particulare ale culturii muzicale populare⁷⁷. Culegerile sunt arhaizante, avantajând muzicile amenințate de dispariție în detrimentul celor ale prezentului imediat: obsesia grabnicei irosiri a folclorului vechi persistă, fiind rareori contrabalansată de un interes activ pentru muzicile timpului. Spațiul în care folcloriștii pot să acționeze fără temeri este acela al analizei muzicale. Aici, ei se întâlnesc cu toți folcloriștii "țărilor de democrație populară", naufragiați de asemeni în cercetări formale. Se încumetă în peisaje globale asupra întregii muzici țărănești doar Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Gheorghe Oprea, Ioan R. Nicola, Ileana Szenik, Traian Mârza, primul producând lucrarea cea mai convingătoare⁷⁸.

Prin 1968, în Institutul de etnografie și folclor se schițează proiectul **Colecției Naționale de Folclor**⁷⁹ – o serie de volume care are câte un omolog cu nume diferit în toate țările din jur. Ea e concepută ca un vast ansamblu de tipologii de genuri muzicale, literare și coregrafice. Folcloriștii muzicieni – la început foarte

Oltenia, Ed. Muzicală, București, 1968; Traian Mârza, **Folclor muzical din Bihor**, Ed. Muzicală, București, 1974; Emilia Comișel, **Folclorul copiilor**, Ed. Muzicală, București, 1984; Mariana Kahane, Lucilia Georgescu, **Repertoriul de șezătoare, specie ceremonială distinctă**; în *Revista de Etnografie și Folclor* (R.E.F.), tom 13, 4, Ed. Academiei, București, 1968; Gheorghe Ciobanu, **Lăutarii din Clejani**, Ed. Muzicală, București, 1969.

⁷⁷ Trimiteri selective la studii cu teme folcloristice diverse: Paula Carp, **Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic**, în R.E.F., 5, nr. 1-2, Ed. Academiei, București, 1960; Emilia Comișel, **Preliminarii la studiul științific al doinei**, Ed. Muzicală, București, 1962; Gottfried Habenicht, **Acompaniamentul tarafurilor nășăudene**; în R.E.F., 9, nr. 2, pp. 159-174, Ed. Academiei, București, 1964; Gheorghe Ciobanu, **Modurile cromatice în muzica populară românească**; în R.E.F., 9, nr. 4, pp. 309-318, Ed. Academiei, București, 1966.

⁷⁸ Lucrările de referință sunt cele semnate de Tiberiu Alexandru (Alexandru, 1980), Emilia Comișel (Comișel, 1967), Gheorghe Oprea și Larisa Agapie (Oprea, G., Larisa Agapie, 1983) și Ioan R. Nicola, Ileana Szenik, Traian Mârza, **Curs de folclor muzical**, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1963.

⁷⁹ Articolul-manifest prin care se inaugurează colecția este semnat de Mihai Pop: **Corpusul folclorului muzical românesc**; în "Revista de etnografie și folclor", 14, nr. 3, Ed. Academiei, București, 1969.

numeroși, dar pe parcurs împuținați și deveniți cu numele etnomuzicologi – se afundă vreme de peste două decenii în munca sisifică la această Colecție de o disproporționată anvergură. În timpul lucrului, ei își rafinează instrumentele de transcriere, analiză și clasificare muzicală și întreprind unele studii interesante – deși mai degrabă punctuale – asupra structurilor muzicale țărănești, asupra unor ritualuri care incorporează muzică ș.a. Până la finele intervalului, văd lumina tiparului șase secvențe ale secțiunii sale muzicale⁸⁰. Dar proiectul întreprinderii are o fisură epistemologică incomodă: nu distinge clasificarea de tipologie și nu stabilește criterii de sistematizare valabile și operante la nivelul întregului corpus. Drept urmare, volumele Colecției nu pot fi coroborate – ceea ce e destul de frustrant, ținând cont de proprietatea melodiilor populare de a transcende, în contexte și cu funcții diferite, granițele de gen. Totuși materialul muzical pe care îl includ se constituie într-o bază pentru studiul mereu amânat al unor fenomene de înaltă importanță, așa cum sunt variația, improvizația, transmisia orală, circulația melodiilor etc.

Prin definiție tradiționaliști, folcloriștii sunt cele mai ușoare victime ale ideologiei naționaliste. Câțiva dintre ei își fac, într-adevăr, un punct de onoare din sublinierea repetată a diferențelor dintre muzica românilor și cea a altor etnii conlocuitoare (*recte* etnia maghiară), din stipularea anteriorității istorice și a superiorității cantitative și calitative a muzicii românești, din denunțarea “intrigilor” acelor folcloriști unguri care “fură” frumoasele melodii ale românilor din Transilvania, le implantează în *tanchaz*-urile de la Budapesta și conving o omenire întreagă că sunt “ale lor”. Excelează în acest domeniu transilvănenii Virgil Medan și Traian Mârza, talonați îndeaproape de bucureșteanul

⁸⁰ Steluța Popa, *Repertoriul de iarnă al copiilor. Tipologie muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1982; Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, Ed. Muzicală, București, 1984 și *Semnălele de buciom. Tipologie muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1985; Speranța Rădulescu: *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Ed. Muzicală, București, 1984; Mariana Kahane și Lucilia Georgescu, *Cântecul bradului și al zorilor*, Ed. Muzicală, București, 1985; Ghizela Sulițeanu, *Cântecul de leagăn. Tipologie muzicală, I, II*, București, Ed. Muzicală, 1986.

Gheorghe Ciobanu. Indignarea lor pare justificată de faptul că folcloriștii din Ungaria comit, într-adevăr, o parte din faptele care li se atribuie.

Bizantinologia și studiul muzicii psaltice

Bizantinologia și studiul muzicii psaltice⁸¹, ale căror baze fuseseră puse de părintele I. D. Petrescu, se relansează mai ales începând de la finele anilor 60. În primul domeniu, cercetătorii fac achiziții semnificative. Ei transliterează și publică manuscrise de muzică religioasă descoperite în biblioteci și în centrele mănăstirești seculare ale Țărilor Române⁸². Parcurgerea acestor documente le deschide calea unor supoziții și interpretări legate de straturile de vechime, de influențele muzicale venite din exterior (grecești, slavone) și în cele din urmă de “specificul românesc” al muzicii de cult ortodox – iată un clișeu-produs ideologic pe care bizantinologia nu are puterea să-l evite. Muzica psaltică curentă este într-o oarecare măsură neglijată.

⁸¹ Regretatul Titus Moiescu îmi atrăgea atenția, în cursul unei convorbiri informale, asupra faptului că bizantinologia și studiul muzicii psaltice ar trebui distinse mai apăsător decât se face de obicei.

⁸² Dintre cărțile publicate le menționez pe cele socotite de specialiști ca fiind mai semnificative: Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Ed. Muzicală, București, 1967; volumele din seria “Izvoare ale muzicii românești” referitoare la manuscrisele Școlii de la Putna și alte manuscrise și scrieri vechi (autori Gheorghe Ciobanu, Titus Moiescu, Marin Ionescu, Sebastian Barbu-Bucur, Corneliu Buescu ș.a., Ed. Muzicală, București, 1976-1986); Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic de la Iași*, Ed. Muzicală, București, 1983; Adriana Șirli, *Anastasimatarul*, Ed. Muzicală, București, 1986.

Instituții academice și publicații muzicale

În multe privințe, anii 44-71 sunt benefici pentru instituțiile muzicale românești, în special pentru cele de învățământ. După severele epurări ideologice care scot din peisajul vieții intelectuale elitele îndărătnice, puterea investește importante sume de bani în cultură și educație. Ea înființează o puzderie de școli elementare, medii și superioare în București și în provincie, școli în care predau cadre didactice nu întotdeauna foarte calificate. Conservatoarele și liceele își multiplică numărul de locuri. E drept că, până în 1964, copiii cu părinți indezirabili politic sunt respinși la examenele de admitere. Dar *grosso modo* infuzia de capital are efecte precumpănitor pozitive: ea creează posibilitatea ca, dintr-o adevărată masă de elevi, să se selecteze și să se formeze în timp interpreți, creatori și muzicologi de certă valoare – aceiași care, în anii 70 și 80, pot fi întâlniți nu doar în școlile și filarmonicile din țară, ci și în instituțiile de seamă ale Europei de Vest. La sfârșitul acestui prim interval, copiii super-dotați au deja posibilitatea să-și sporească încrederea în propriul potențial participând la concursuri de interpretare interne și chiar internaționale. Premiile curg, perspectivele de afirmare sunt reale și stimulatoare, nivelul învățăceilor se ridică, fiecare nouă generație pare mai dătătoare de nădejdi decât cea pe care o precede. Imediat după moartea lui George Enescu – mai exact în 1958, când România dă primele mici semne de deschidere spre lume – se inițiază festivalurile internaționale care îi poartă numele, dublate la început și de concursuri de interpretare.

Pe la începutul anilor 70 conservatoarele și liceele continuă o vreme să se lărgească și să se modernizeze prin includerea câtorva secții și discipline noi: canto și armonie, în cazul liceelor, muzicologie, dirijat de orchestră, (temporar) sociologia muzicii, stiluri muzicale, în cazul conservatoarelor. Majoritatea profesorilor de nivel elementar și mediu sunt acum serios pregătiți. Catedrele universitare sunt și ele populate de o pleiadă de profesori de calitate, care conviețuiesc oarecum pașnic cu nulițiile bine situate politic.

Se înființează corul de cameră **Madrigal**. Conducut cu inegalabilă dibăcie de Marin Constantin, **Madrigalul** trece cu bine

peste toate momentele “critice” care, de la un punct încolo, nu încetează să se succedă. El promovează îndeosebi literatură muzicală renaștentistă, barocă și românească contemporană, dar își îngăduie și excursuri religios-folclorice entuziasmante. (Mii de intelectuali își trec din mână în mână copiile pe bandă tot mai degradate ale acelor discuri cu cântece românești de stea, realizate pentru impresionarea Occidentului și vândute exclusiv peste graniță.)

Orchestrale și teatrele lirice pornesc și ele pe o curbă urcătoare similară. Ele se bazează pe o pleiadă de instrumentiști și cântăreți de super-nivel (enumer la întâmplare: Ștefan și Valentin Gheorghiu, David Ohanesian, Emilia Petrescu și mai tinerii Șerban Lupu, Radu Lupu și Silvia Marcovici). Se înființează filarmonici în câteva din marile orașe: Craiova, Bacău, Satu Mare ș.a.. Pentru orchestrale radio, pentru opera din București și pentru formațiile camerale circumstanțiale sau stabile se construiesc lăcașuri de o anume îngrijire și opulență: Opera Română, Sala Mică și Sala Mare a Palatului, studioul de concerte al Radioteleviziunii denumit azi “Mihail Jora”. Toate aceste lucruri se petrec când încă se mai duc lupte pentru recăștigarea dreptului de difuzare a compozitorilor secolului și când “Madame Butterfly” se numește tot “Cio-Cio-San”, întrucât apelativul “Doamnă” trece drept intolerabil. Au loc evenimente artistice de seamă, care sunt evocate azi cu emoție de cei care le-au trăit: spre exemplu premiera operei **Oedip** sub bagheta lui Constantin Silvestri (în curând transfug) și cu participarea unor voci de calibrul internațional; sau concertele și recitalurile unor Yehudi Menuhin, Clara Haskil, Sviatoslav Richter, David Oistrach, Henryk Szering, Isaac Stern, Ghenadi Rojdezvenski (enumerarea e aleatorie și incompletă). În festivalurile George Enescu, concentrația de artiști-vedete și lucrări executate la înalt nivel este maximă. Biletele la spectacole sunt ieftine, lumea intelectuală respiră ușurată, se desfată și se instruieste. Primele emisiuni ale Televiziunii Române sunt de altfel transmisii de piese de teatru, opere și operete. Una peste alta, anii 60-75 sunt perioada în care cultura savantă, chiar trunchiată, supravegheată și strunită ideologic, își făurește o “bază de masă” neîntâlnită până atunci și nici de atunci înainte, bază pe care din păcate nu apucă să o consolideze.

În 1950 se întemeiază Institutul de Istoria Artei "George Oprescu". Acesta dispune de o secție de muzicologie în care se inițiază, printre altele, studii de bizantinologie precum și întâile cercetări de grup asupra operei lui George Enescu, conduse până la publicare. Muzicologii institutului etalează realizări de prestigiu. Este adevărat că, cu personalul de cercetare retezat la vârf în repetate rânduri la vârf pe criterii politice și cu periodicele **Revue Roumaine d'Histoire de l'Art (R.R.H.A.)** și **Studii și Cercetări de Istoria Artei (S.C.I.A.)** împuținute, secția de muzică a Institutului se retrage din avanscena muzicologiei. Totuși, institutul în ansamblu rămâne până în preajma revoluției un loc quasi-secret al emulației intelectuale, în care se conturează chiar și unele tentative de opoziție politică.

În 1949 ia naștere Institutul de folclor, sub patronajul schimbător al Uniunii Compozitorilor, al Academiei Române și al Ministerului Culturii și Educației Socialiste. Baza sa documentară se constituie din arhivele reunite ale Societății Compozitorilor și ale Ministerului Artelor și Cultelor. Arhivele cele noi trec, pentru următoarele decenii, în patrimoniul Academiei. Cu cei aproape 15000 cilindri de ceară și cele câteva sute, apoi mii de benzi de magnetofon ale lor, ele se numără printre cele mai vechi și mai bogate din Europa⁸³. Legătura institutului de folclor cu Uniunea Compozitorilor, socotită firească și obligatorie și realizată la început prin directorii Harry Brauner și Sabin Drăgoi, slăbește treptat. Atunci când își pierde orice drept legal asupra Arhivelor, Uniunea Compozitorilor nu pare să sufere peste fire de pe urma loviturii⁸⁴: interesul pentru cultura populară a scăzut deja sau s-a orientat neșovăielnic spre colecțiile scrise. Institutul se extinde prin adiția unor noi departamente (de coregrafie, de etnografie, apoi de îndrumare a creației populare) și își reduce semnificativ compartimentul de muzică. E drept că productivitatea oarecum

⁸³ După arhivele muzicale fonogramice din Berlin, pe atunci răstăcite prin URSS, dar redobândite miraculos în 1991.

⁸⁴ După 1989, se dovedește chiar că Uniunea nu intenționează să recupereze aceste arhive, considerându-le o povară financiară lipsită de interes profesional major. Stirpea creatorilor-culegători s-a stins; iar scrierea "în caracter popular românesc", în măsura în care mai interesează, se poate obține foarte bine doar pe baza exclusivă a colecțiilor publicate, de preferință a celor vechi.

modestă a folcloriștilor descurajează menținerea secției în poziția privilegiată inițială; dar este tot atât de adevărat că acești folcloriști sunt marginalizați pe măsură ce culturnicii timpului își deplasează atenția de la muzica genuină către cea folclorizată. Totuși, în anii "trendului pozitiv", se mai înființează încă câteva mici nuclee de cercetare etno-muzicală pe lângă Arhivele de folclor din Cluj și Iași și pe lângă conservatorul din capitală, nuclee care activează până azi.

Publicațiile sunt, în special în anii 60, în plin elan. Revista **Muzica** își continuă apariția cu o frecvență nesperată. Se ivesc anualele **Studii de muzicologie**, **Lucrări de muzicologie**, **Anuarul Arhivelor de etnografie și folclor** și **Caietele Arhivei de folclor** din Cluj și respectiv din Iași, **Anuarul I.C.E.D.**, adică al Institutului de Folclor devenit în 1975 de Cercetări Etnologice și Dialectologice, alături de revistele în care muzicologia își are locul ei neclintit: **RRHA**, **SCIA**, **Revista de folclor**, apoi **Revista de Etnografie și Folclor (R.E.F.)**, volume tematice elaborate cu diferite prilejuri (aniversări ale instituțiilor, omagieri ale unor muzicieni de vază, zile însemnate politic), literatură didactică. La început sunt încurajate traducerile din operele mai bune sau mai proaste ale muzicologilor ruși și sovietici: biografii, cărți de istorie și de istorii, literatură de muzicologie vulgarizată. (Memorabilă este **Istoria muzicii** în câteva volume a unui oarecare Gruber, în care apariția artei sunetelor este explicată din perspectiva unui materialism dialectic barbar.) Ștafeta în cele din urmă folositoare a cărților de popularizare este preluată de câțiva autori locali: Emanoil Ciomac, Viorel Cosma, George Bălan, George Sbârcea, Iosif Sava. La finele intervalului încep să se traducă și să se editeze și lucrări teoretice moderne importante, chiar dacă nu neapărat de ultimă oră: **Armonia** lui Marțian Negrea, **Polifonia vocală a Renașterii** de Max Eisikovits, **Tratatul de orchestrație** al lui Rimski-Korsakov, **Contrapunctul** lui Knut Jeppesen, **40 000 de ani de muzică** de Jacques Chailley, **Arta gregoriană** de Amédée Gastoué, **Inițiere în compoziție** de Paul Hindemith, **Poetica muzicală** de Igor Stravinski etc. O categorie întreagă de muzicologi, mai toți discipoli sau admiratori ai lui George Breazu, întrețin înverșunat cultul stimulator și deprimant al cantității cu orice preț. Oricine râvnește la un statut profesional înalt află că

trebuie să lucreze mult, constant și cu o eficiență aritmetic măsurabilă; pe de altă parte însă, oricine visează la sinteze, analize, teoretizări de sisteme muzicale sau alte construcții mai elaborate știe că va fi în permanent dezavantaj, întrucât calitatea și adâncimea la care aspiră vor fi tot timpul umbrite de puținătatea ponderală a realizărilor sale. Totuși, în pofida sporului de productivitate, publicistica muzicală nu e îndestulătoare, ea nu răspunde integral trebuințelor unor cititori mereu mai numeroși și stimulați de prețul încă modest al cărții. Învățământul e mereu în criză de literatură educativă în general și didactică în particular.

Imagine apocaliptică: Declinul vieții muzicale academice

Pe la mijlocul umbrat al anilor 70, curba ascendentă se orizontalizează, iar apoi se frânge din pricina unor restricții ideologice și financiare care se repercutează asupra întregii vieți muzicale. România începe să resimtă din nou teroarea, dar și recesiunea economică ce prevestește viitorul colaps al comunismului. Resursele anilor 1973-1989 nu pot fi totuși mai mici decât cele ale nefericiților ani 50, când cultura este finanțată din abundență; prin urmare, dacă acum puterea “nu mai are bani” pentru cultură e pentru că, de fapt, nu mai găsește de cuviință să-i aloce. Cultura și-a îndeplinit misiunea – aceea de a contribui la “făurirea omului nou” –, așa încât susținerea sa materială se poate opri. Prioritatea regimului e acum industrializarea paranoică și promovarea culturii de masă – hrană spirituală pe exacta măsură a “omului nou”, cetățean al “societății socialiste multilateral dezvoltate”.

Învățământul muzical este antrenat, între anii 1975 și 1989, într-un proces involutiv cu consecințe dramatice, majoritatea mai târzii, toate de lungă durată. Școlile își reduc efectivele. Calitatea instrucției se deteriorează în ritm accelerat. Disciplinele de studiu rămân aceleași, materia predată se blochează la nivelul teoretic al anilor 70. Nu se mai simte adierea nici unei primeniri. Conservatoarele încep să fie afectate de urmările repetatelor alegeri a cadrelor sale pe criterii politice. Situația se agravează datorită faptului că profesorii de înalt nivel – Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu, Sigismund Toduța, Romeo Ghircoiașu, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Miriam Marbe, Aurel Stroe etc. – părăsesc instituțiile academice aproape în același timp, prin trecere în neființă, din proprie voință sau în urma unor constrângeri administrative “blajine”.

Instituții cu o soliditate și viabilitate variabile – institutele muzicale pedagogice, orchestrele de studio ale Radioteleviziunii și respectiv Conservatorului, Orchestra Cinematografiei etc. – sunt desființate, iar cele rămase în picioare sunt supuse unor draconice reduceri de personal operate pe criteriul dosarelor de cadre ale interpreților. Baza de masă a muzicii se îngustează văzând cu ochii.

Palatul Cantacuzino, sediul Uniunii Compozitorilor, rechiziționat după marele cutremur din 1977 sub pretextul șubrezirii, apoi sub pretextul folosirii sale pentru un proiectat muzeu al muzicii românești, se pomenește ținta nesățioaselor poftes prezidențiale. Uniunea este dislocată din palat, primind în schimb un colț impropriu din incinta Ateneului Român. Înghesuți laolaltă într-un singur spațiu devenit brusc inconfortabil și derizoriu, instrumentiștii, compozitorii și muzicologii sunt mai ușor de intimidat, de controlat și de umilit. Festivalul George Enescu merge târâș-grăpiș înainte, dar își suprimă concursurile de interpretare. O parte a muzicienilor de vârf se refugiază în Occident.

Degringolada pare imposibil de stăvilit și produce panică. Ea continuă de altfel mult timp după 1989; dacă ne gândim bine, poate că nu s-a oprit pe de-a întregul nici astăzi. Deruta se vede cu ochiul liber și din exteriorul țării. Orchestrele, dirijorii și soliștii străini încep să evite voiajurile în România, chiar și în rarele situații în care sunt solicitați să le întreprindă. Se strâmtorează și repertoriile de concert, din care dispare din nou o parte a literaturii secolului XX – de această dată din alt motiv: nu sunt bani pentru plata locațiilor de partituri și a drepturilor de autor. (Acest fapt contribuie, poate, la prelungirea puțin nefirească a modernismului radical în componistica românească.) Simpla evocare a numeroșilor creatori transfugi se preface iar în delict. Compozitorii, interpreții și publicul înfruntă riscul de a se izola din nou de restul lumii. Din fericire însă acum există radiouri – mai puțin bruiate decât în anii 50 –, discuri, partituri și reviste de specialitate din biblioteci personale sau publice, care trec din mână în mână și asigură, ce e drept cu eforturi nemăsurate, un flux aproape constant al informării muzicale. (Tentativa de auto-izolare a țărilor socialiste prin blocarea accesului la informație este pretutindeni stânjenită de existența radioului, a magnetofonului, a discului și a fotocopiatorului; ceva mai târziu, apariția computerului personal o va zădărnici cu totul.)

Recesiunea atinge și **publicațiile** muzicale. Partitura, cu deosebire cea de muzică nouă, ajunge un lux pe care unica editură de profil din România și-l permite doar în doze homeopatice. **Studiile de muzicologie, Caietele și Lucrările de muzicologie** ale

Editurii Muzicale din București și respectiv ale Conservatorului din Cluj încep să apară la intervale neregulate, progresiv mai mari, apoi intră într-o hibernare fără primăvară. Cartea muzicologică curentă devine rară și apare în tiraje confidențiale. Creatorii care mai au norocul să-și vadă tipărite lucrările de ultimă oră pot fi numărați pe degete. Cartea didactică se subțiază până aproape de dispariție. Importul de muzică scrisă este sistat. Magazinele nu mai pun la îndemâna celor interesați nici măcar sărăcăcioasele dar utilele partituri sovietice. Anticariatele își termină stocurile. Copiii aleargă iar, cu disperare, după literatura școlară cea mai elementară.

În anii 80, cenzura oficială se desființează, înlocuită fiind de formele ei mascate: auto-cenzura autorilor (care știu de acum ce au și ce n-au voie să scrie, dar nu încetează să se pună la curent cu ultimele interdicții emanând de la Biroul de propagandă al CC-PCR), “stimulată” de controlul vigilent al directorilor și redactorilor de edituri. Aceștia din urmă nu riscă să-și periclitizeze carierele pentru vreo imprudență a confrăților muzicologi, așa încât intervin în lucrările lor cu sugestii corective ori de câte ori li se pare necesar. După eliminarea de la conducere a unui profesionist (Titus Moisescu), Editura Muzicală e încredințată, pentru siguranță, unor directori potriviți cu timpurile. Producția de discuri și casete – ultima abia născută – diminuează și ea. Sondajele de piață ale “Electrecordului” din această perioadă indică faptul că raportul dintre consumul comodat de muzică folclorică și cel de muzică simfonică s-a schimbat, ultimul înregistrând o creștere, dar fiind încă departe de a înclina balanța în-favoarea sa. Ceea ce poate să însemne că, la nivel global, populația se instruieste; sau că românii de rând se alimentează mai degrabă cu muzica de metisaj pan-balcanic (“bănățeană” sau “sârbească”) furnizată de piața neagră, întrucât producțiile “corecte politic” ale Electrecordului nu îi mai satisfac; sau că în bugetul săracilor – adică al aproape tuturor – discurile și casetele nu mai au loc din pricina cheltuielilor pentru supraviețuire biologică. Sau poate toate acestea la un loc: sondajele Electrecordului nu sunt, la urma urmelor, reale studii de piață.

Muzicile tradiționale ale românilor și ale celorlalte etnii pornesc într-un declin accelerat, dar sunt încă departe de faza lor

terminală. În general, meso-muzicile stagnează din pricina sărăciei resurselor și a informației. Muzica de divertisment se rătăcește de pulsul mondial cu care, în anii 60-70, apucase cumva să se obișnuiască. (Mai târziu, după 1989, creatorii vor face eforturi pentru a recupera în viteză etape și stiluri ratate din cauza izolării: muzicile rap, world music, formele cele mai noi de rock etc.). În schimb, muzica de metisaj panbalcanic prinde aripi arogante, parcă sub pala unui vânt al schimbării pe care doar ea îl presimte.

Întreaga lume muzicală intră într-un tunel al disperării. Deprimarea colectivă este dublată de miile de deprimări individuale, adică ale oamenilor care își văd viețile ruinate pe toate planurile. Ea e cu atât mai copleșitoare cu cât nu tunelul nu pare avea capăt. Viitorul este o proiecție îndoliată.

Bara finală plasată în acest punct negru al narațiunii mele este cu certitudine frustrantă. Cartea ar fi avut peșemne nevoie de un final cu *happy end* – să spunem o parte a III-a care să privească în tonuri luminoase prezentul și viitorul. Dar, așa cum spuneam, partea a III-a nu va exista : nu sunt dispusă să-mi asum lectura unor evenimente, stiluri și opere de care mă separă doar un deceniu, uneori chiar mai puțin, și pe care nu le pot privi dintr-o perspectivă temporală confortabilă. Fiecare e liber să imagineze prezentul și viitorul după plac. Unii le vor jeli pe amândouă, oftând după vremile trecute – ceea ce, la drept vorbind, a devenit un loc comun cam plicticos. Alții vor observa cu o brumă de nădejde că în domeniul muzicii tocmai se deschid piste de abordare obnubilate de trecutul nostru de anormalitate, piste care sunt pe cale de a construi un viitor – bun sau prost, dar un viitor în care se pot distinge și unele vagi dăre de culoare.... În ceea ce mă privește, refuz să intru în jocul profețiilor nesăbuite despre ziua de azi și de mâine.

Reformularea și redeclararea intențiilor (sau: *În loc de Synopsis*)

Cartea pe care o țineți în mână este rodul unei încercări de panoramare a tuturor muzicilor – orale și scrise, populare și academice – create sau colportate pe teritoriul României în cursul veacului XX. Am scris-o pentru cititorul român, dar și pentru un eventual cititor apusean. Fapt care explică, pe de o parte, detașarea pe care am adoptat-o în cele câteva referiri la istoria politică și culturală a țării din secolele anterioare; iar pe de altă parte, concentrarea discursului obținută prin sacrificarea nemiloasă a detaliilor.

Cartea este precumpănitor formativă (sau reformativă), și nu in-formativă; ea interpretează și reconstelează fapte îndeobște cunoscute și nu scoate la lumină cu tot dinadinsul fapte încă neștiute. Drept urmare, în ea *metodologia abordării și perspectiva sa integratoare* sunt mult mai importante decât cantitatea și chiar perfecta acuratețe a informațiilor despre muzică. Cele două determină reordonări destul de șocante ale evenimentelor muzicale, ale operelor și ale creatorilor lor. De pildă difuzorul din centrul satului, de pe străzi și din parcuri, care în anii 50 curge non-stop transmițând alternativ discursuri politice, muzică populară, muzică ușoară moralizatoare și coruri patriotice rusești și românești, construind prin înserierea acestora o țesătură sonoră puternic impregnată ideologic, este tratat mai atent decât – să spunem – întâia audiție a *Simfoniei de cameră* a lui Enescu. Sau: rațiunile atașamentului compozitorilor savanți față de modernismul radical vest-european sunt observate cu mai multă atenție decât operele modernist-radical propriu-zise. Sau, în sfârșit: metamorfozarea școlii naționale românești în *școală românească de compoziție* pur și simplu este comentată pe larg, în detrimentul lucrărilor concrete prin care ea prinde ființă. Este limpede că insistența asupra muzicii transmise prin difuzor – pentru a mă referi, la întâmplare, doar la primul

exemplu – nu are nimic comun cu valoarea ei artistică; m-au interesat însă efectele sociale semnificative și de durată ale propagării sale: crearea și consolidarea unei scheme de îndoctrinare (reiterată mai târziu de televizor, spectacol, concurs și festival) asociind cu virtuozitate folclorul, ideologia comunistă, patriotismul și devotamentul față de regimul comunist.

Îmi pare că cititorul nu trebuie să se grăbească să cumpere volumul înainte de a ști *ceea ce nu va găsi în el*:

- Nu va găsi un inventar al operelor concrete, academice sau orale, produse de cultura muzicală românească. (De altfel, repet, studiul nu are în vedere exclusiv creația autohtonă, ci creațiile care au viețuit, sub o formă sau alta, pe teritoriul țării.);

- Nu va afla numele tuturor slujitorilor de seamă ai artei muzicale din România. Numele sunt menționate doar atunci când se leagă de ideile avansate sau de unele transformări semnificative și durabile impuse peisajului muzical global;

- Nu va descoperi, poate, chiar toate felurile de muzici existente într-o perioadă sau alta sau în cursul întregului interval examinat. Nu invoc drept scuză caracterul utopic al oricărei tentative exhaustive; prefer să admit că omisiunile sunt neintenționate și să accept cu bucurie orice posibilă completare, ca pe un aport îmbogățitor;

- În fine, nu va regăsi, reflectat în dimensiunile spațiilor tipografice, un raport de forțe familiar și odihnitor: acela care pune într-un avantaj categoric muzica savantă față de celelalte muzici. Intenția mea a fost aceea de a calibra prezentările muzicilor în funcție de ponderea cantitativă relativă a fiecăreia din ele în peisajul românesc, și nu de valoarea artistică pe care o au, sau mai degrabă care le este atribuită de elite. Dacă n-am reușit prea bine, este numai din pricina neîndemânării și a cunoștințelor limitate și inegale pe care le-am pus în joc.

S-ar putea să surprindă faptul că în carte am stabilit cu vizibilă obstinație conexiuni între majoritatea muzicilor și evenimentelor legate de muzică și ideologiile politice dominante

ale timpului. Să fi exagerat? Mă îndoiesc: literatura muzicologică românească nu abundă în abordări care pun în relație structurile socio-politice cu structurile muzicale care le reflectă simbolic; poate că e timpul ca cineva să facă un pas în această direcție. Să fi exagerat, deci ? Mă îndoiesc și din alt motiv: procesul comunismului la scară națională e de mult blocat iar acei dintre noi pe care situația nu îi satisface sunt liberi să încerce să-l întreprindă, după puteri, în propriul domeniu de activitate. Asta am și încercat, în felul meu. Se prea poate să fi greșit – nu în intenție, ci în punerea ei în aplicare. Nu cred să mă fi înșelat însă atunci când am ajuns la constatarea – din nefericire convenabilă pentru marii oportuniști – că raporturile creațiilor și creatorilor de muzică cu ideologia comunistă nu se exprimă doar, și nu trebuie reperate exclusiv la, nivelul epidermic al obedienței și respectiv opoziției explicite față de putere, ci undeva mai adânc, în structuri social-politice, ideologii, mentalități, dar și în noi toți și în fiecare în parte.

În sfârșit, o ultimă mențiune referitoare la bibliografia volumului. Aceasta se împarte în două secțiuni: prima, plasată – așa cum se obișnuiește – în final, trimite la lucrările românești sau străine care mi-au modelat gândirea sau pe care m-am sprijinit în mod real și direct în cursul lucrului; cea de-a doua, distribuită în notele de subsol, trimite la scrierile al căror subiect este contingent cu tema mea de studiu.

Bibliografie sumară

Achim, Viorel

1998: **Țigani în istoria României**, Ed. Enciclopedică, București

Alexandrescu, Sorin

1998: **Paradoxul român**, Ed. Univers, București

Alexandru, Tiberiu

1978,1980 : **Folcloristică, organologie, muzicologie (Studii), Vol. I, II**, Ed. Muzicală, București

1980: **Romanian Folk Music**, Ed. Muzicală, București

Aubert, Laurent

2001: **La musique de l'autre**, Georg Éditeur, Genève (Ateliers d'ethnomusicologie)

Balásza, Iván, Gyula Ortutay

1984: **Hungarian Ethnography and Folklore**, Ed. Corvina Kiadó, Hungary

Bartók, Béla

1913: **Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)**, Ed. Academiei, București

1923: **Volksmusik der Rumänen von Maramureș**, Drei Masken Verlag, München

1935 : **Melodien der Rumänischen Colinde**, Universal Edition, Wien

1937 a: **Scrieri mărunte despre muzica populară românească**, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu, București

b: **Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighboring People**; în "Studies in Ethnomusicology", Suchoff (ed.), Lincoln & London, University of Nebraska Press, pp. 174-240

Beissinger, Margaret H.

1991: **The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania**, Garland Publishing, New York & London

2001: **Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania**; în rev. "Slavic Review", 60, no. 1 (Spring 2001), Madison

Bentoïu, Pascal

1971: **Imagine și sens**, Ed. Muzicală, București

1984: **Capodopere enesciene**, Ed. Muzicală, București

Boia, Lucian

1997: **Istorie și mit în conștiința românească**, Ed. Humanitas, București

Bouët, Jacques, Bernard Lortat-Jacob

1995: **Quatre-vingts ans après Bartók: pratiques de terrain en Roumanie**; în "Revue de musicologie", 1, 81, Paris

Brandilly, Monique

1989: **Ethnomusicologie. Musique et civilisations**, Ed. Clartés. L'Encyclopédie du présent, Paris

Brăiloiu, Constantin :

1943-1958: **Collection Universelle de la Musique Populaire Enregistrée**, Genève, colecție de discuri republicată integral de L. Aubert pe trei LP-uri, în 1985, Ed. VDE Gallo, Genève

1960: **Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)**, Ed. Institut Universitaire Roumain Charles Ier, Paris

1967 - 1998: **Opere/Oeuvres, vol. I –VI** (Emilia Comișel, ed.), Ed. Muzicală, București

1973: **Problèmes d'ethnomusicologie** (Gilbert Rouget, ed.), Ed. Minkoff, Genève

1984: **Problems of Ethnomusicology** (A.L. Lloyd, ed.), Cambridge University Press, Cambridge

Breazul, George

1941: **Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești**; în vol. "Muzica românească de azi", volum colectiv (Nițulescu P. ed.), Ed. Scrisul românesc, Craiova

Broughton, Simon (ed.)

1994: **World Music. The Rough Guide**, Ed. The Rough Guide, London

Caraman-Fotea, Daniela

1990: **Meridianele cântecului. Dicționar de rock, pop și folk**, Ed. Muzicală, București

Comișel, Emilia

1967: **Folclor muzical**, Ed. Muzicală, București

Copans, Jean

1999: **Introducere în etnologie și antropologie**, Polirom, Collegium, Iași

Cosma, Octavian Lazăr

1967: **Oedipul enescian**, Ed. Muzicală, București

1983: **Hronicul muzicii românești. Epoca enesciană. Gândirea muzicală**, vol. 5, Ed. Muzicală, București

1995: **Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. 1920-1995**, Ed. Muzicală, București

Cosma, Viorel

1960: **Figuri de lăutari**, Ed. Muzicală, București

1989-2001: **Muzicieni din România. Lexicon bibliografic. Vol. I – IV**, Ed. Muzicală, București

Danuser, Herman

1992: **Neues Handbuch der Musikwissenschaft**, band 7: "Die Musik des 20. Jahrhunderts", Laaber Verlag

Defrance, Yves

2001: **Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000: un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl**; în "Cahiers de musique traditionnelles", 14, pp. 249-276, Genève

Firca, Clemansa Liliana

1979: **Direcții în muzica românească. 1900-1930**, Ed. Academiei, București

1994: **Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940**; în "București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism", Ed. Simetria, Uniunea Arhitecților din România, pp. 56-68, București

2002: **Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)**, Ed. Fundației Culturale Române, București

Firca, Clemansa Liliana, Gheorghe Firca

1976: **Teze și concepte în cercetarea sociologică actuală**; în "Studii de muzicologie", 12, Ed. Academiei, București

Firca, Gheorghe

1966: **Bazele modale ale cromatismului diatonic**, Ed. Muzicală, București

1967: **Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical**; în "Studii de muzicologie", 3, Ed. Muzicală, București

1977: **Musiktheorie und Kompositorisches Denken heute**; în "Actes du VIIe Congrès international d'esthétique" (Bucarest, 28 août – 2 septembre), vol. 2, Ed. Academiei, București

1988: **Structuri și funcții în armonia modală**, Ed. Muzicală, București

Fraser, Angus

1998: **Țigani. Originile, migrația și prezența lor în Europa**, Ed. Humanitas, București

Gellner, Ernest

1997: **Națiuni și naționalism**, Ed. Antet, Oradea

Greenfeld, Liah

1992: **Nationalism. Five Roads to Modernity**, Harvard University Press, Cambridge

Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (ed.)

1997: **The Invention of Tradition**, Cambridge University Press

Karnooouh, Claude

1994: **Românii. Tipologie și mentalități**, Ed. Humanitas, București

Kilani, Mondher

1994: **L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique**, Ed. Payot, Lausanne

Kuhn, Thomas S.

1962: **The Structure of Scientific Revolutions**; în "International Encyclopedia of Unified Science", Volume 2, Number 2, The University of Chicago Press

Lortat-Jacob, Bernard (ed.)

1987: **L'improvisation dans les musiques de tradition orale**, Ed. Sélaf, Paris

Lortat-Jacob, Bernard

1994: **Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie**, Collection "Hommes et Musiques", Société d'ethnologie, Paris-Nanterre

Martin, Denis-Constantin

2000: **Who's Afraid of the Big Bad World Music ? Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain**; în rev. "Ethnologies", vol. 22, 1, ("Musiques des jeunes/Music and Youth"), pp. 17-38, publiée par l'Association canadienne d'ethnologie et de folklore

Mesnil, Marianne

1997: **Etnologul între șarpe și balaur**, Ed. Paidea, București

Moisescu, Titus

1996: **Muzica bizantină în spațiul cultural românesc**, Ed. Muzicală, București

Nattiez, Jean-Jacques

2002 : **Musique, esthétique et société**; în rev. "L'Homme", 161, janvier/mars, Paris, pp. 97-109

Niculescu, Ștefan

1972: **Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu heterofonia**; în "Studii de muzicologie", VIII, Ed. Muzicală, București, p. 131-155

Nițulescu, P. (ed.)

1941: **Muzica românească de azi**, volum colectiv, Ed. Scrisul românesc, Craiova

Oprea, Gheorghe

1981: **Despre muzica megleno-românilor**; în rev. "Studii de muzicologie", XVI, Ed. Muzicală, București, pp. 360-395

2001: **Folclorul muzical**, Ed. Muzicală, București

Oprea, Gheorghe, Larisa Agapie

1983: **Folclorul muzical românesc**, Ed. Muzicală, București

Popescu, Titu

1977: **Specificul național în doctrinele estetice românești**, Ed. Discobolul, Cluj-Napoca

Poslușnicu, Mihail Gr.

1928: **Istoria muzicii românești de la renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice**, București, Ed. Cartea românească

Rădulescu, Speranța

1984: a. **Istoria tarafului sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși**; în "Revista de etnografie și folclor", tom 29, nr. 2, Ed. Academiei, București

b. **Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc**, Ed. Muzicală, București

1998: **Traditional musics and ethnomusicology under Political Pressure: the Romanian Case**; în rev. "Anthropology Today", vol. 13, no. 6, December, London, pp. 8-12

2000: a. **Our Music Versus the Music of Others**; în vol. "Music, Language, and Literature of the Roma and Sinti", Berlin Verlag fur Wissenschaft und Bildung, pp. 293-308, Berlin

b. **Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie**; în "Cahiers de musique traditionnelle", XIII ("Métissages"), Genève, pp. 151-162

2001: **Pan-balkan Waves in Romanian Oral Music**; în rev. "Martor", 6, Muzeul Țăranului, București, pp. 133-143

Rouget, Gilbert

1997: **Je préconise l'ethnomusicologie d'urgence pour ces musiques de tradition orale**, interviu (cu Véronique Mortaigne) pentru jurnalul "Le Monde", 30 septembrie, p. 15, Paris

Sandu-Dediu, Valentina

1998: **Principii stilistice enesciene preluate de generațiile următoare de compozitori români**; în vol. "George Enescu și muzica secolului al XX-lea. Simpozionul internațional "George Enescu", Ed. Muzicală, București, pp. 110-112

Slobin, Marc (ed.)

1996: **Retuning Cultures. Musical Changes in Central and Eastern Europe**, Duke University Press, Durham and London

Stoichiță, Victor A.

2001: **Entre science et poésie. Les musiques populaires vues par Béla Bartók**, conferință susținută la Université de Tours, în noiembrie 2001; în manuscris

2002: **Bartók – aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique**; în rev. "Analyse musicale", 41, février 2002, pp. 55-65

Suchoff, Benjamin (ed.)

1997: **Béla Bartók. Studies in Ethnomusicology**, Lincoln and London: University of Nebraska Press

Țăranu, Cornel

1969: **George Enescu în conștiința prezentului**, Ed. Dacia, Cluj, 1969; volum republicat în limba franceză de Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981

Vancea, Zeno

1968: **Creația muzicală românească. Secolele XIX-XX, Vol. I**, Ed. Minerva, București

1978: **Creația muzicală românească. Secolele XIX-XX, Vol. II**, Ed. Muzicală, București

Vega, Carlos

1966: **Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses**; în rev. "Ethnomusicology", vol. X, no. 1/January, pp. 1-17

Verdery, Katherine

1994: **Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu**, Ed. Humanitas, București

Vieru, Anatol

1980: **Cartea modurilor**, Ed. Muzicală, București

Voevitca, Alexandru

1990: **Cântece populare din Bucovina**, ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, cu studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu Pășcu, Ed. Muzicală, București

Voicana, Mircea (coord.), Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu Deveselu

1976: **Muzica și publicul**, Ed. Academiei, București

Voicana, Mircea (coord.)

1971: **George Enescu. Monografie I, II**, Ed. Academiei, București

Will, Udo

1999: **La baguette magique de l'ethnomusicologue**; în "Cahiers de musique traditionnelle", no. 12/1999, pp. 9-33, Genève

* * *

1967: **Național și universal în muzică**; Conservatorul de muzică "Ciprian Porumbescu", București

Reamintesc că bibliografia sumară de mai sus include :

- lucrările care m-au pregătit pentru un anumit mod de reflecție asupra fenomenelor muzicale și pentru încheierea acestora din urmă într-o construcție globală;
- lucrările muzicologice românești și străine pe care am simțit nevoia să le reparcurg înainte de redactare, fie pentru a putea beneficia de informațiile pe care le conțin, fie (mai ales) pentru a desprinde din ele ideile care le subîntind.

O altă secțiune a bibliografiei este risipită în cele aproape 150 de note de subsol ale volumului. Este de altfel secțiunea cea mai avantajată, pentru că fiecare trimitere e pusă în nemijlocită conexiune cu textul și îi dă cititorului posibilitatea să facă imediat legătura dintre un autor și contribuțiile sale de excelență.

Cuprins

Partea I: 1900-1944

Punere în pagină

Intențiile și modalitățile abordării	9
Avataruri istorice și culturale anterioare secolului XX	11

Peisaj de început de secol: Tradiționalism, modernitate, identități locale, identitate națională

Muzicile țărănești	
Muzicile românilor	13
Muzicile altor grupuri etnice	23
Muzica academică	27
Meso-muzicile și muzicile de cult	35
Privire de ansamblu	48
Opinii, atitudini, reflecții referitoare la felurile muzici	50
Reflecția profesionalizată: muzicologia	52
Polemicele de anvergură ale epocii	58

Partea a II-a: 1944-1989

Repunere în pagină

Deconstrucție și derută	65
-------------------------	----

Peisaj de mijloc de secol: Șocuri, acceptări, adaptări, reconstrucții negociate

Muzicile țărănești	
Muzicile românilor	69
Muzicile altor grupuri etnice	77

Alternativa politizată a muzicilor țărănești:	
muzica folclorică	81
Reacții de respingere a muzicii folclorice:	
conservatorismul, invenția muzicilor de metisaj,	
revivalismul	92
Muzica academică	
Presiuni politice	97
Strategii de evaziune, strategii de	
compromis, strategii de luptă	105
Modernismul radical și conotațiile sale	
politice	107
Recuperarea și distanțarea specificului	
național	109
Modernismul moderat	110
Meso-muzicile și muzicile de cult	112
Manipularea politică a muzicilor	136
Reflecția profesionalizată: muzicologia,	
etnomuzicologia, bizantinologia	
Presupoziții	145
Caracteristici generale	151
Cronica, cercetarea biografică și	
monografică, istoriografia, lexicografia, demersul	
legitim	154
Sistematica, analiza muzicală, stilistica,	
estetica	158
Etnomuzicologia	161
Bizantinologia și studiul muzicii psaltice	165
Instituții academice și publicații muzicale	166
Imagine apocaliptică: Declinul vieții muzicale	171

Reformularea și redeclarea intențiilor	
(sau: <i>În loc de Synopsis</i>)	175
Bibliografie sumară	179
Cuprins	189