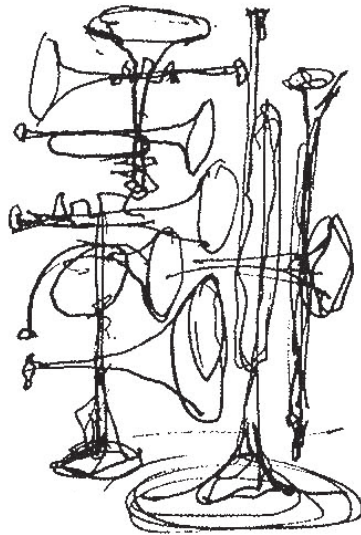


Peisaje muzicale în România secolului XX

Speranța Rădulescu



This page was intentionally left blank.

*Peisaje muzicale
în România secolului XX*

This page was intentionally left blank.



SPERANȚA RĂDULESCU

**Peisaje muzicale
în România secolului XX**

Ediția a II-a revăzută

Editura Universității Naționale de Muzică București | 2022

Redactori: Benedicta Pavel și Costin Moisil

Tehnoredactor și DTP: Andreea Mitu

Grafician copertă: Gloria Dragomirescu

Desen copertă I: Horia Bernea

Foto copertă IV: Marius Caraman

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RĂDULESCU, SPERANȚA

Peisaje muzicale în România secolului XX / Speranța Rădulescu

București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2022

Conține bibliografie

ISBN 978-606-659-137-9

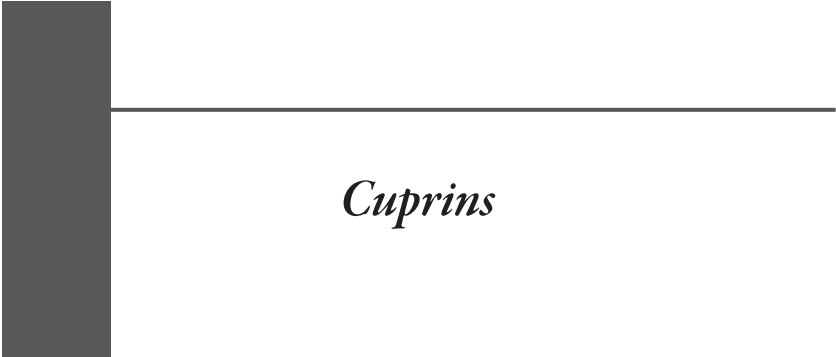
78

© 2022 Speranța Rădulescu. Toate drepturile rezervate. Responsabilitatea privind copyrightul și conținutul materialului inclus în acest volum revine exclusiv autorului.

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2022

Strada Știrbei Vodă 33

010102 București, România



Cuprins

<i>Notă asupra ediției</i>	7
<i>Mulțumiri</i>	9
ÎN LOC DE INTRODUCERE.....	11
Intenții și abordare.....	11
Avataruri istorice și culturale românești anterioare secolului XX.....	13

Partea I: 1900-1944

PEISAJ DE ÎNCEPUT DE SECOL: TRADIȚIONALISM, MODERNITATE, IDENTITĂȚI LOCALE, IDENTITATE NAȚIONALĂ.....	19
Muzicile țăranilor români	19
Muzicile altor grupuri etnice.....	29
Muzica academică.....	32
Mesomuzicile.....	39
Muzicile de cult.....	50
Privire de ansamblu.....	52
Opinii, atitudini, reflecții referitoare la diverse feluri de muzici	54
MUZICOLOGIA	56
Polemicile de anvergură ale epocii.....	61

Partea a II-a: 1944-1989

O MICĂ EXPLICAȚIE	69
PEISAJ DE MIJLOC DE SECOL: ȘOCURI, ADAPTĂRI, RECONSTRUCȚII NEGOCIATE	71
Muzici țărânești	73
<i>Muzicile românilor</i>	73
<i>Muzicile altor grupuri etnice</i>	81
Muzicile maghiarilor și secuilor	81

CUPRINS

Muzicile germanilor și ale altor minorități	84
Muzicile romilor.....	86
Alternativa politizată a muzicilor țărănești:	
muzica folclorică.....	87
Resemantizarea muzicii țărănești prin manipularea	
contextelor producției sale.....	92
Reacții de respingere a muzicii folclorice: conservatorismul,	
muzicile de metisaj, revivalismul.....	97
<i>Conservatorismul: atașamentul încăpățânat</i>	
<i>față de muzica țărănească</i>	<i>97</i>
<i>Invenția și consumul muzicii de metisaj</i>	<i>97</i>
<i>Revivalismul.....</i>	<i>100</i>
Muzica academică.....	102
<i>Presiuni politice.....</i>	<i>102</i>
<i>Strategii de compromis, strategii de evaziune, strategii de luptă.....</i>	<i>110</i>
<i>Modernismul radical și conotațiile sale politice.....</i>	<i>111</i>
<i>Recuperarea și distanțarea față de specificul componistic național.....</i>	<i>113</i>
<i>Modernismul moderat</i>	<i>114</i>
Mesomuzicile.....	115
Muzicile de cult	137
Manipularea politică a muzicilor	138
MUZICOLOGIA, ETNOMUZICOLOGIA, BIZANTINOLOGIA	146
Presupoziții curente	146
Muzicologia și caracteristicile sale generale	152
Cronica, cercetarea biografică și monografică, istoriografia,	
lexicografia, demersul legitimant	155
Sistematica, analiza muzicală, stilistica, estetica	158
Folcloristica, etnomuzicologia.....	161
Paleografia, bizantinologia și studiul muzicii psaltice	163
Instituții muzicale academice: școli, orchestre, coruri,	
teatre lirice, edituri, centre de cercetare	164
IMAGINE APOCALIPTICĂ: DECLINUL VIEȚII MUZICALE.....	169
POSTFAȚĂ.....	173
<i>Selecție de înregistrări muzicale disponibile online</i>	<i>175</i>
<i>Bibliografie</i>	<i>180</i>

Notă asupra ediției

Ediția de față i se datorează lui Cécile Folschweiller. Specialistă în studii românești la prestigiosul Institut Național de Limbi și Civilizații Orientale din Paris (INALCO) și muziciană amatoare, Cécile Folschweiller este cea care i-a propus Speranței Rădulescu publicarea *Peisajelor* în limba franceză și care ulterior a tradus volumul.

Speranța Rădulescu a revizuit textul primei ediții, din 2002¹, și l-a predat spre traducere în primăvara anului 2018. Aflând despre aceasta, Editura Universității Naționale de Muzică din București a dorit să publice și ea varianta revizuită, în limba română, iar Speranța Rădulescu a fost de acord. Din varii motive, apariția cărții a fost posibilă abia acum, după patru ani de la predarea manuscrisului și la jumătate de an de la moartea autoarei.

Lucrul la ediția franceză a fost, de asemenea, migălos. Cécile Folschweiller și Speranța Rădulescu au discutat în mai multe rânduri asupra traducerii, iar Bernard Lortat-Jacob – unul dintre cei mai importanți etnomuzicologi și prieten al autoarei – a citit traducerea și a făcut o serie de sugestii menite să aducă în acord volumul cu așteptările cititorului francez (între acestea, includerea unei selecții de înregistrări de muzică românească). Volumul a fost publicat în 2021 de editura L'Harmattan, cu titlul *Regards sur la musique en Roumanie au XX^e siècle. Musiciens, musiques, institutions*.

În pregătirea ediției românești, am pornit de la textul predat de autoare în 2018, dar am urmat și versiunea franceză, aceasta fiind cea care are girul final al Speranței Rădulescu. Totuși, în unele cazuri, am păstrat varianta românească din 2018, socotind că informațiile sau exprimarea sunt relevante pentru publicul român. Pentru unele situații mai complicate, ne-am con-

¹ Prima parte a cărții, cea referitoare la anii 1900-1944, a fost publicată într-o formă ușor diferită de Muzeul Țăranului Român și Fundația Alexandru Tzigara-Samurçaș în 2001.

sultat cu doamna Folschweiller, al cărei ajutor a fost prețios și a venit foarte rapid. Diferențele între cele două variante – cea românească din 2018 și cea franceză din 2021 – nu sunt majore; am socotit însă că cititorul curios este îndreptățit să știe modul în care am lucrat.

Am făcut două mici modificări și în lista de ilustrații muzicale, înlocuind monologul din *Hamlet* cu întreaga operă și adăugând o parte din Suita nr. 2 de Enescu în interpretarea compozitorului însuși. Pentru ajutorul dat în identificarea acestor înregistrări le suntem recunoscători colegilor și prietenilor noștri, Mihaela Pletea și Vlad Văidean.

Nu în ultimul rând, am operat uneori schimbări în trimiterile bibliografice, căutând să dăm informații cât mai precise și mai ușor accesibile, privilegiind edițiile publicate în România în detrimentul celor originale.

De-a lungul muncii de redactare, am simțit, firește, lipsa dialogului cu autoarea. Am încercat să alegem acele soluții pe care le-ar fi acceptat și ea, bazându-ne pe lucrul nostru împreună de-a lungul timpului. Ne-am temperat acribia exagerată care ne caracterizează pe amândoi redactorii, aducându-ne aminte de îndemnul mucalit-exasperat al Speranței: „Hai, las-o în pace, că doar n-o public la Editura Academiei!”

În final, mulțumirile noastre călduroase se îndreaptă către realizatorii volumului francez: doamna Cécile Folschweiller, pentru tot ajutorul dat; domnul Luc Charles-Dominique, directorul seriei *Anthropologie et musiques* al editurii L'Harmattan, pentru acordul de a avea o grafică asemănătoare cu cea a ediției franceze; doamna Gloria Dragomirescu, pentru realizarea grafică a copertii.

Redactorii



Mulțumiri

Îi mulțumesc Clemansei Liliana Firca pentru seriozitatea, disponibilitatea și răbdarea pe care le-a investit în lectura paginilor de mai jos, 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.

Așa începeau reverențele din prima ediție a cărții de față. Dar Clemansa Liliana Firca nu mai există, a părăsit această lume în preajma Crăciunului din 2012. De atunci am rămas doar cu cărțile ei și mai ales cu amintirea prieteniei care ne-a legat vreme de câteva decenii.

Se cuvine să mulțumesc de asemeni și altor muzicologi, care au avut generozitatea să parcurgă textul 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.

Dar Gheorghe Firca s-a stins în 2016, iar Nicolae Teodoreanu în 2018. Nu voi mai putea să le întorc cândva gestul cu aceleași bune sentimente, așa cum le-am promis în 2002. Pot doar să le cinstesc memoria.

Mai există însă cineva care mi-a fost de mare ajutor în elaborarea ediției a doua a cărții, cea pe care o țineți în mână: muzicologul clujean Ferenc László.

MULȚUMIRI

Nu mi-a fost prieten: ne vedeam mult prea rar, a fost doar un coleg pentru care nutream un deosebit respect. După apariția cărții, a comis un gest aproape incredibil: a citit-o toată, cu răbdare și cu creionul în mână, apoi mi-a expediat un lung mesaj electronic (pe care îl păstrez cu sfințenie) prin care îmi semnala erorile (mai mari sau mai mici), dar mă și felicita. Mi-a recomandat să o public în străinătate, unde „cititorul independent de obișnuințele și reflexele celor direct implicați (și interesați!) vă vor citi cu capul mai limpede. (...) În contextul dat, cartea Dvs. ar putea să stârnească un interes autentic, benefic României”. Se întâmpla în 2002, într-un moment în care majoritatea muzicienilor români denigrau *Peisajele* cu nedomolită furie.

Ferenc László a plecat dintre noi în 2010. A apucat să afle, desigur, că îi sunt profund recunoscătoare pentru observații și sugestii, dar n-avea cum să știe că, într-un târziu, am ținut cont de ele. De la Ferenc László am învățat lecția altruismului, a cinstei și a bunei-credințe. Odihnească-se în pace, cu dreptii.



ÎN LOC DE INTRODUCERE

INTENȚII ȘI ABORDARE

Secolul XX s-a încheiat nu de mult, 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 încorpora 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 muzicii de mahala și a celei de metisaj pan-balcanic); mai mult chiar, ea le va pune în lumină cu claritate, nu neapărat pentru că reprezintă muzicile democratiei majorității, 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) care au circulat în România sau care au influențat devenirea muzicilor românești. 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 de o categorie socială sau alta. 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-trei 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 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, ori de câte ori îmi va fi cu putință, mai întâi din punctul de vedere al ideologiei și al criteriilor perioadei în care au avut loc, iar apoi, eventual, 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.

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

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

El nu va descoperi 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 încercări 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 familial 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 în domenii diferite pe care le-am pus în joc.

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 precedat și, în același timp, profund 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 prin juxtapunere într-un peisaj global. Dar mă voi mulțumi să le examinez și să le pun în conexiune doar pe primele două, care acoperă de altfel nouă decenii: al „treilea” ipotetic peisaj e marcat de evoluții haotice, practic ininteligibile, iar forța și sensul său abia încep să se întrezărească la începutul secolului XXI.

AVATARURI ISTORICE ȘI CULTURALE ROMÂNEȘTI 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 exprimare, 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 timpului.

Începând din secolul XVI – pentru a nu mă complica evocând un trecut mai îndepărtat, deși 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 jumă-

tate 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, încorporate în Imperiul Habsburgic, apoi Austriac, în fine Austro-Ungar. În veacul XIX și în 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 adoptate și adaptate 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 peiorative de azi), își presăra conversația cu galicisme care făceau carieră în vremea tinereții ei: „Madam Cutare «s-a buliberțat» (*s'est bouleversée*) din pricina rochiei ei «sablă» (*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 la la Chirița și se topea după muzica pan-orientală a lăutarilor de cartier. Într-un sat maramureșean, țăranii denuceau până nu de mult ceasul „chele-retă” – pesemne un cuvânt strâmb deprins de la un neguțător 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 graiul obișnuit al transilvănenilor de orice extracție.

Exemplele de mai sus nu sunt 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 secol și de a le include într-un tablou-relevu reflectând, în măsura posibilului, raporturile reciproce, semnificațiile sociale și relațiile lor cu ideologia dominantă a timpului.

Linia ordonatoare a acestui relevu va fi axa *tradiție orală – 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, dar și alte muzici care decurg din ele. 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 – tradiție scrisă* se situează muzicile țărănești, multă vreme exclusiv orale, și, respectiv, muzica savantă occidentală, literată prin excelență. Celelalte se distribuie relativ dezordonat, la distanțe variabile între ele și față de cele două puncte extreme.

This page was intentionally left blank.

Partea I

1900-1944

This page was intentionally left blank.



PEISAJ DE ÎNCEPUT DE SECOL: TRADIȚIONALISM, MODERNITATE, IDENTITĂȚI LOCALE, IDENTITATE NAȚIONALĂ

MUZICILE ȚĂRANILOR ROMÂNI

Muzicile țăranilor sunt, în epocă, prevalente cantitativ: ele sunt muzicile clasei sociale care reprezintă încă 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 țăărănești 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 țării, procent care va scădea sensibil, până la 71%, după întregirea din 1918-1919¹ – 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 deveniri. Unele sunt într-un proces de rigidizare formală și/sau retragere din circulație, proces început probabil cu mai multă vreme în urmă: este cazul doinei, al cântecului bătrânesc, al unora din

¹ Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998, p. 76 ff.

cântecele rituale. 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 regularizează ritmic, se epurează de ornamente și se lasă atras cu încetul (dar niciodată pe deplin) în sfera tonalității. Altele nu și-au atins încă plenitudinea: cazul danțului din Oaș, al jocurilor de învățat din Maramureș și al cântecelor de dragoste vocal-instrumentale din Muntenia, care dezvoltă gradat forme improvizatoare tot mai libere, complexe și imaginative ce par a-și atinge apogeul estetic abia către finalul secolului XX². 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 trecut, 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 nupțiale: 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. Apariția sa este stimulată în toate celelalte provincii de cântările aduse de feciori din cătănie. 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 țărănești sunt antrenate într-o regresie rapidă și ineluctabilă, de unde obsesia cercetării lor grabnice, care să le surprindă înainte de totală irosire⁴. (Un etnomuzicolog contemporan ar

² În cazul danțurilor oșenești, acest fapt poate fi pus în evidență prin compararea notațiilor de melodii oșenești provenind din culegerile cele mai recente, incluse în Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din rășputeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului*, trad. Speranța Rădulescu, Institutul Cultural Român, București, 2006, cu transcrierile din Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 1: *Instrumental Melodies*, ed. Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Haga, 1967.

³ Paula Carp, „Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni”, *Revista de folclor* 1-2, 2 (1957), p. 7-64 și Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 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

prefera să spună că muzicile sunt într-o firească primenire, al cărei ritm este într-adevăr mai alert decât în trecut, dar în perfect acord cu ritmul general mai trepidant al întregii vieți sociale; și că această primenire le-ar putea eventual metamorfoza în muzici cu identități diferite.) Unele provincii, regiuni și localități rămân încă ceva mai solid ancorate într-o tradiție precumpănită 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 regionale și locale compozite (Oltenia sudică este un caz tipic, dar ea își va etala plener vocația eclectică abia peste câteva decenii, adică în perioada următoare).

Oricum ar fi, în colecțiile de muzică transilvăneană și bucovineană ale lui Bartók și, mai ales, cele ale lui Friedwagner și 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 a cărui muzică a fost studiată de Constantin Brăiloiu în anii '30, alături de piesele de sorginte locală circulă romante, cuplete de revistă și cântece din alte arii culturale românești, create sau colportate de ciobani în transhumanță, vânzători ambulănți, femei-servitoare la oraș, cătane, muzicanți și învățători⁶. Intelectualii români – inclusiv muzicienii – sunt pe atunci convinși că doina este un gen muzical liric românesc prin excelență. Convingerea este, privită dintr-o perspectivă mai largă, exagerată. După unele ezitări, Bartók constată că *hora* sau *cântecul lung* – adică doina din Transilvania septentrională – e o categorie muzicală răspândită din nordul

chiar până mai târziu.

⁵ Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*, Librăriile Socer & Comp. și C. Sfetea, București, 1913; *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Drei Masken Verlag, München, 1923; *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition, Viena, 1935; Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, vol. 1: *Liebeslieder*, Konrad Tritsch Verlag, Würzburg, 1940. Pentru acest volum, notațiile melodiilor și versurilor populare au fost realizate de învățătorul român Alexandru Voevitca.

⁶ Constantin Brăiloiu, „Viața muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguș (România). 1929-1932 / Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie). 1929-1932”, în *Opere/Œuvres*, vol. 4, trad. și ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1979, p. 93-258.

Africii până în Balcani, trecând prin Orientul Apropiat⁷. Totuși, în anumite cercuri intelectuale, 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 – sunt: diversitatea regională/locală, funcționalitatea dar și aptitudinea de refuncționalizare a genurilor sale, *variabilitatea, convertibilitatea reciprocă a sistemelor și a structurilor sale ritmice, convertibilitatea genurilor, a vocalului și instrumentalului*⁸. 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 necesar să precizez! – în cântec *nelegat* de un ritual sau de o ocazie precisă). Alte exemple la îndemână: orice melodie vocală poate căpăta o versiune instrumentală, și invers; sau: orice melodie de cântec vocal se poate preface în melodie de joc și orice melodie de joc poate deveni cântec vocal. Mă feresc totuși să atribui acestor trăsături calitatea de „specific românesc”: în alte proporții și îmbinări, ele se manifestă în aproape orice cul-

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, probabil din politețe, chiar și românul Constantin Brăiloiu) – provine din *dumy*-ul ucrainean (Bartók, *Volksmusik...*). După audițiile și discuțiile purtate la București cu Brăiloiu (1934), dar și după cercetările etno-muzicale întreprinse de el însuși la turcii din Anatolia și la arabii din 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 (Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958, p. 72-74). 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 contingențe cu Orientul Mijlociu. Martin Clayton, „Le Mètre et le *tāl* dans la musique de l'Inde du Nord”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 (1997), p. 169-189.

⁸ Aceste trăsături au fost enunțate în broșura acompaniatoare a discurilor *Roumanie: musique de villages. Olténie – Moldavie – Transylvanie*, ed. Laurent Aubert, Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève (Suisse), AIMP 9-11, VDE CD 537-539, 1988.

tură muzicală țărănească europeană și balcanică, dacă nu 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 neîndoielnică⁹; modul minor sau ambiguu cu sextă mare și treptele a IV-a și a VII-a mobile este reperabil nu doar în muzica românilor, ci în muzicile din întreg arealul balcanic și chiar și în alte regiuni ale lumii; schema metrică octosilabică a versului cântat este una dintre cele mai comune de pe mapamond etc.

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 indirect și 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 XX, muzicile¹⁰ țărănești trec printr-o încercare cu ample consecințe: profesionalizarea treptată. O bună parte a muzicilor rurale

⁹ Constantin Brăiloiu, „Despre o melodie rusă/Sur une mélodie russe”, în *Opere/Ceuvres*, vol. 1, trad. și ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967, p. 305-399.

¹⁰ De fapt, în acest început de secol, substantivul „muzică”, chiar și la singular, este încă cvasi-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*, *țâpuritură* etc. (dependent de funcția, locul și timpul producției muzicale), dublate de verbele care le corespund: *a face o hore / o zicală / o cântare* etc., *a țâpuri*, *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

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 ce produc muzică la cerere și contra unei răsplăți (în bani sau produse) – existau de câteva secole în târguri și la curțile princiare și boierești și erau închiriate ocazional hanurilor, târgurilor și bălciurilor. (Denumirea de *taraf* – cuvânt de origine turcă – este răspândită în Muntenia și Moldova; mai târziu, folcloriștii convin să o folosească pentru toate ansamblurile profesionale din întreaga Românie, indiferent de apelativul local al acestora: *ceată*, *bandă*, *muzică*, iar mai târziu *orchestră*.) La începutul secolului, tarafurile erau cvasi-absente în mediul rural, dar pentru prilejuri deosebite țăranii înstăriți recurgeau la unele aduse de la oraș încă de pe la jumătatea veacului al XIX-lea. Tarafurile se implantează însă acum temeinic la țară, din mai multe motive. Primul este acela că, în Muntenia și Moldova, foștii robi-muzicieni de etnie romă ce locuiesc de la dezrobire încoace în periferiile orașelor și în marginile localităților rurale¹¹ își oferă serviciile consătenilor lor, în speranța de a-și deschide astfel o nouă piață a muncii în compensarea celei nobiliare pierdute. În Transilvania și Banat, desființarea șerbiei are loc în 1848. Aici șerbii fuseseră însă români, maghiari și romi – ceea ce explică faptul că muzicienii profesioniști din aceste provincii aparțin și astăzi uneia din aceste trei etnii. 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. Al treilea motiv este, poate, acela că la începutul secolului satul se modernizează și europenizează (sau re-europenizează?) sensibil, aidoma întregii societăți românești, iar taraful reflectă și chiar catalizează acest proces.

l-am mai menționat și cu alte prilejuri (Speranța Rădulescu, *Cintecul liric. Tipologie muzicală*, vol. 1: *Transilvania meridională*, Editura Muzicală, București, 1990, p. 10-13) – că în limba română producerea muzicii vocale și a celei instrumentale nu sunt desemnate, ca în alte limbi indo-europene, prin verbe și substantive distincte.

¹¹ „Dezrobirea țăganilor în principate a fost un proces care s-a desfășurat de-a lungul a două decenii”, adică aproximativ în anii 1830-1850. Ea a fost urmată la scurt timp de măsuri având ca scop sedentarizarea nomazilor rămași și împroprietărirea țăganilor din mediul rural. Viorel Achim, *Țiganii în istoria României*, Editura Enciclopedică, București, 1998, p. 90.

Taraful pricinuiește 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 imagină, 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 semnală 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, în bună parte de import urban apusean – și al acompaniamentului, care este sau tinde să devină pretutindeni tonal-armonic¹²;
- taraful dezvoltă spectaculos câteva genuri muzicale, îndeosebi pe acelea care se creează „în timp real”, adică prin improvizație¹³, așa cum sunt melodiile de brâu din Muntenia, danțurile din Oaș, învârtitele din Maramureș, doinele și cântecele bătrânești din sudul țării (deși cele din urmă își reduc în același timp dimensiunile) și cântecele de dragoste din Muntenia și Oltenia¹⁴. Explicația (pe care îmi place să o cred corectă a) înfloririi acestora este simplă: improvizația muzicală

¹² Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Editura Muzicală, București, 1984; „L'Accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 (1993), p. 55-67.

¹³ Bernard Lortat-Jacob (ed.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Sélaf, Paris, 1987.

¹⁴ 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, presărată cu recitative, eventual melismatică, suplețe 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, cântecul de dragoste este o creație vocal-instrumentală a lăutarilor – și adaug cu convingere că este o creație excepțională în plan estetic –, ce resimte în proporții variabile influențele stilurilor muzicale din Orientul Mijlociu.

- 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 inovator în registre inaccesibile muzicianului izolat; – pe care folcloriștii le numesc fie cântece epice, fie balade –, în special a cântecelor 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. Odată deveniți lăutari-țărani, ei le interpretează la masa mare a nunților din Muntenia, Oltenia, Dobrogea nordică și sudul Moldovei, în termeni muzicali și poetici convenabili sătenilor și totodată dependent de virtuala sau reala lor contribuție creatoare. Desigur, sătenii comuni cântă și ei balade, fără acompaniament de taraf, în circumstanțe private sau în fața unor grupuri umane restrânse. Nu știu când vor fi fost consemnate primele variante „ne-profesioniste” (adică „pur” rurale și monovocale) de cântec epic. Dar știu că baladele „clasice”, adică cele pe care românii obișnuiesc să le socotească exemplare din punct de vedere artistic, sunt, fără nicio 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 Brâiloiu”. Subiectele unora dintre ele sunt răspândite în întreg arealul balcanic: cazurile tipice sunt cel al *Meșterului Manole* (un constructor-zidar nu-și poate desăvârși opera-biserică la care lucrează fără sacrificiul făpturii celei mai iubite – în acest caz soția¹⁵) 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 logodnicei sale cu alt bărbat, o răpește și se căsătorește cu ea, asigurând astfel descendența masculină a bătrâ-

¹⁵ Șerban Anghelescu, „L’Homme emmuré. Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques”, *Martor. Revue d’anthropologie du Musée du paysan roumain* 6 (2001), p. 153-160.

nului și întristatului său tată). Unele cântări epice sunt absente sau slab reprezentate în 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 contopi cu natura). Oricum ar fi, cântările bătrânești sunt departe de a fi, așa cum românilor le place să proclame câteodată, creații pure ale geniului țărănesc al neamului;

- taraful structurează și consolidează clasa pre-existentă a muzicienilor populari profesioniști, adică a lăutarilor. Aceasta din urmă își elaborează în timp un cod de comportament socio-profesional (alcătuit din reguli de purtare în lume, reguli care normează raporturile dintre ei și beneficiari, reguli care privesc organizarea și re-organizarea internă a ansamblurilor etc.) și înțeleg să-l respecte, constant și cu toată seriozitatea de-a lungul întregii vieți, iar apoi să-l transmită descendenților;
- 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, fiii lor ucenici încep să cânte deja, mai bine sau mai rău, la nuntă, alături de părinți și/sau frați mai mari, pentru a se obișnui cu practica de ansamblu. Instrucția muzicală este însă extinsă și la nivelul copiilor de țărani obișnuiți: părinții acestora își trimit băieții să ucenicească pe lângă câte un lăutar din sat sau din regiune¹⁶;
- prin includerea în ansamblu a unor instrumente de proveniență occidentală – deocamdată vioara, viola și violoncelul, mai târziu și contrabasul și acordeonul – și mai ales prin adoptarea treptată a acompaniamentelor tonal-armonice, taraful modernizează și europeanizează muzicile rurale și urbane din România, fără a impieta asupra profilului modal al melodiilor lor. În primele patru-cinci decenii ale secolului XX însă, procesul este încă incipient în multe regiuni. Până în 1918, Béla Bartók reperează în Transilvania și Banat doar câteva grupuri instrumentale alcătuite din doi muzicanți. În Maramureș, spre exemplu, există o zongoră (chitară, care pe atunci

¹⁶ Speranța Rădulescu, „Istoria tarafului tradițional sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși. Secolul XX”, *Revista de etnografie și folclor* 2, 29 (1984), p. 159-170.

avea doar două strune), al cărei acompaniament constă pur și simplu într-o cvintă atacată ritmic. În Banat, instrumentul acompaniator este un fel de violoncel rudimentar, folosit prin percutarea cu un băț, pentru susținerea ritmică. Într-o singură micro-regiune, Câmpia Transilvaniei, vioristul-ceteraș este însoțit de un viorist secund care, grație unei preparări speciale a instrumentului, execută acorduri majore coerent înlănțuite¹⁷. Doar un deceniu și jumătate mai târziu, Brăiloiu găsește însă în Transilvania centrală tarafuri mai împlinite, incluzând și un contrabas-gordon. Prin anii '30, tarafurile încep să capete consistență nu doar în Transilvania, ci pe întreg teritoriul țării;

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

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 țărani de efortul de a-și face singuri muzica pentru ceremonii, ritualuri și petreceri. Sătenii dotați nu sunt niciodată împiedicați să contribuie la producerea muzicii de sărbătoare a comunității din care fac parte; dimpotrivă, ei sunt stimulați să se alăture tarafurilor ori de câte ori simt nevoia. Dar creativitatea și inițiativa muzicală a celor mulți intră ușor într-o stare de letargie pe care doar puțini se mai simt dispuși sau capabili 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 lăutari de aiurea. Taraful împlinește deci o funcție educativă, pe care unii țărani, 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*

¹⁷ Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 1. Bartók și-a desfășurat cercetările etnomuzicologice în Transilvania între 1909 și 1917.

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, rutene, 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 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 cei care trăiesc din practicarea răsplătită sau remunerată a muzicii, pe baza unor contracte (verbale sau scrise) încheiate cu persoane sau cu instituții tradiționale sau (mai apoi) „oficiale”¹⁸. Instituțiile tradiționale pe care le am aici în vedere sunt: nunta, hora satului, claca, sâmbra oilor, cârciuma, târgul etc., iar angajatorii care le reprezintă sunt generele, socrul mare, șeful cetei de feciori, gazda casei, cârciumarul ș.a.m.d.¹⁹

MUZICILE ALTOR GRUPURI ETNICE

Celelalte popoare sau grupuri minoritare care trăiesc pe teritoriul României au și ele culturi muzicale mai mult sau mai puțin puternice și individualizate. Ungurii, spre exemplu, care constituie imediat după unire 7,9% din populația totală (procent care scade treptat în perioada următoare),

¹⁸ Precizarea este necesară: activiștii culturali din deceniile '70 și '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”.

¹⁹ 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 '60-'70, contractele scrise se înmulțesc, apoi încep să prevaleze.

conservă în Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș, provinciile în care locuiesc cu precădere²⁰, o muzică țărănească arhaică, bogată și coerentă, așa cum lasă să se întrevadă Béla Bartók²¹. Germanii, numeroși încă (4,4%), provenind din diferite teritorii și așezați în provincii deosebite ale României, au muzici de tradiție orală situate în proximitatea relativă a muzicilor savante de largă popularitate²². Muzica țiganilor (evit apelativul de „romi”, întrucât acesta nu este încă monedă curentă în mediile intelectuale, iar mai târziu este respins cu hotărâre de muzicienii populari profesioniști), care în statisticile de după 1918 reprezintă 1,5% din populație, dar a căror pondere reală este cu siguranță mult mai mare și probabil ignorată, ca și acum, de toată lumea²³, 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 soco-

²⁰ În scopul simplificării expunerii, ansamblul acestor provincii va fi numit de aici înainte „Transilvania”, întocmai ca în volumul lui Sorin Alexandrescu (*Paradoxul român*).

²¹ Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească. Adunate și traduse de Constantin Brăiloiu*, București, 1937; „Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighboring People”, în *Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln, Londra, 1997, p. 174-240.

²² Ludwig Schmidts-Sibiu, „Muzica germanilor din România”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 829-837.

²³ Pentru a da o idee în legătură cu aproximația evaluărilor statistice în general, și a celor din anii '90 în special: Comitetul pentru Drepturile Omului de la Helsinki avansează, în 1994, cifra de 3 000 000 țigani români; în 1999, Comisia Europeană renunță la preluarea fără control a datelor furnizate de liderii romilor și indică 1-1,5 milioane – cifre care coincid, de altfel, cu cele ale demografilor din România (Raluca Mureșan, „Les Rétameurs. Une communauté tzigane de la Roumanie”, *Ethnologies* 2, 21, 1999, p. 177-190). Mai târziu, chiar și partizanii înflăcărați ai etniei rome coboară estimarea la nivelul a 2 100 000 (Kenrick, p. 64). Cifra adevărată e ignorată deocamdată de toată lumea. Recensământul populației întreprins în primăvara anului 2002 a ratat șansa de a produce cifre apropiate de cele reale. E adevărat că n-ar fi fost ușor: romii aleg de obicei să se declare fie români, fie maghiari.

tite specifice propriei etnii. Nimeni nu se apleacă asupra lor – cu excepția lui Bartók, care le socotește de influență urbană și le deplânge existența²⁴. Pe de altă parte, ori de câte ori coeziunea internă – și, în consecință, forța normativă și coercitivă – a unei comunități va fi fost mai scăzută, ȝiganii vor fi profitat de prilej pentru a-i impregna muzica cu acele elemente „străine”, deseori „orientale”, pentru care vor fi avut o atracție deloc întâmplătoare. În fine, va fi existat în epocă și o muzică ȝigănească domestică, dezvoltată în satele și mahalalele compacte de ursari, fierari, spoitori, cărămidari etc. Cum nu i se acordă atenție²⁵, nu se poate presupune cât de multă, cât de particularizată și cât de importantă va fi fiind ea în economia vieții romilor, 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.) Evreii (4%), rușii (2,3%), rutenii, huțulii și ucrainenii (3,2%), turcii și tătarii din Dobrogea, bulgarii, sârbii etc. (adunând împreună 2,5% din populație) – au, fără îndoială, muzicile lor: nu știu și nu cred să fi fost serios cercetate. Surse indirecte indică doar faptul că evreii din Moldova – ca și cei din Ucraina și Polonia răsăriteană, de altfel – au proprii lor lăutari, fie evrei fie ȝigani, care cântă deseori și pentru alte grupuri etnice.

²⁴ Bartók, „Hungarian Folk Music...”.

²⁵ Nici chiar Bartók și Kodály – preocupați să discrediteze identificarea abuzivă a muzicii de cafenea urbană din Ungaria și Austria (denumită *magyar noták*) cu „muzica ȝigănească”, pe de o parte, și cu „muzica maghiară”, pe de altă parte – nu se interesează în mod serios de muzicile explicit ȝigănești. Pare bizar, de vreme ce în epocă „exotismul” muzicii interpretate de ȝigani 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 lăutăresc promovat îndeosebi de ȝigani, pe care el îl percepe 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 ȝigan lăutar și acompaniamentul tarafului său” (Clemansa Liliana Firca, „Caprice Roumain pentru vioară și orchestră”, text de prezentare al dublului CD *George Enescu. Caprice Roumain pour violon et orchestre. Suite Impressions d'enfance pour violon et piano Op. 28. 2ème Sonate pour piano et violon Op. 6. 3ème Sonate pour piano et violon Op. 25*, Electrecord EDC 324-325, București, 1999, p. 3. Firca preia însă citatul din volumul *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. 1: 1898-1936, ed. Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 1988). Totuși, în general, intelectualii din Europa Răsăriteană sunt prea implicați afectiv în lupta pentru constituirea sau consolidarea statelor naționale pentru a mai pleca urechea și la culturile etniilor minoritare din țările lor.

E interesant că în Transilvania, provincia românească ce conține populația cea mai diversă, muzicile principalelor etnii – românească, maghiară și țigănească – 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 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 târziu²⁶. 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 scandaloasă și nepatriotică. (Subiectul, cât se poate de gingaș, va fi reluat în a doua parte a acestui volum.)

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 diverse: 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

²⁶ Bartók avansează aceste idei, între altele, și în *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu. Ideile sunt recepționate cu vizibilă iritare de către oamenii de cultură români (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, Francisc László, „Scrierile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók”, în *Béla Bartók și muzica românească*, ed. Francisc László, Editura Muzicală, București, 1976, p. 185-230.

(1920); Reuniunea corurilor maghiare (1923); Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cernăuți (1924)²⁷ etc. Se întemeiază acum instituțiile cu cea mai largă rază de acțiune: Societatea Compozitorilor (1920), iar mai apoi, cu componență concretă și cu 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, după Al Doilea Război Mondial²⁸. 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 strădanile întru obținerea unui „specific muzical românesc”. Creatorii sunt preocupați să găsească formula optimă a sincronizării cu Europa cultivată printr-o exprimare originală, românească. Simbolul vizual al acestei preocupări este Ateneul Român, 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 create de lăutarii urbani și acompaniate cu armonii tonale schematice, despre care voi vorbi de îndată. În mai puțin de un deceniu însă, o primă generație de simfoniști alcătuită din Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, 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-debussyst. Intermitent, compozitorii au chiar intuiția unui fel de impresionism local, complementar celui realizat 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

²⁷ Majoritatea datelor sunt extrase din volumul lui Petre Nițulescu, *Muzica românească de azi*.

²⁸ 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 drepturi.

Răsăritene și Centrale, școala națională modernă de compoziție²⁹. În deceniul al treilea, doi dintre exponenții acestei școli – Filip Lazăr și Marcel Mihalovici – au tăria de a se integra nu doar „în fluxul vieții și creației muzicale internaționale a timpului”³⁰, ci chiar în mișcarea de avangardă. În deceniul următor, un Theodor Rogalski, Mihail Jora, Ionel Perlea, Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Constantin Silvestri ș.a. le vor călca pe urme, fiecare în felul său.

„Se știe că această școală” – spune Constantin Brăiloiu, în conferința radiofonică *Richard Strauss – Jora – În piața mare*³¹ – „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 încorporarea materialului de origine populară este nu doar posibilă, ci și 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 camerale³². Discuțiile se prelungesc³³ 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

²⁹ Întreg paragraful de mai sus reprezintă 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 (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 107. Parafraza a fost realizată cu consimțământul autoarei, într-un moment în care cartea evocată se afla încă sub tipar.

³⁰ C.L. Firca, *Modernitate și avangardă...*, p. 135.

³¹ Conform Clemansei Liliana Firca (*Modernitate și avangardă...*, p. 190), conferința, susținută în 1929, este incorect datată „1941” în volumul Constantin Brăiloiu, *Opere/Ceuvres*, vol. 6, ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1998, p. 157. Vezi, în legătură cu școala națională de compoziție, și comentariile lui George Breazu din „Muzica românească de azi”, în volumul *Muzica românească de azi*, p. 423.

³² 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.

³³ Breazu, „Muzica românească de azi”, p. 419-449.

decide, în 1928, înființarea și patronarea Arhivei de folclor și a cercetărilor care se întreprind în jurul său³⁴. 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 reușită³⁵. 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 a satului în camera de lucru. Câțiva compozitori plini de elan i se alătură fie lui Brăiloiu, fie lui Breazul 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, Petre Ciorogariu, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Fira, Constantin Brăiloiu, iar mai târziu Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu și Tiberiu Alexandru³⁶. Opțiunea lor nu e dictată doar de comoditate, ci și de convingerea că fenomenul sonor și transcrierea acestuia sunt perfect echivalente. Identificarea – la care subsciu, 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 socotesc că le e necesară pentru împlinirea scopurilor lor. Este adevărat că încrederea și interesul lor cvasi-exclusiv față de notația-partitură îi distanțează *de facto* de muzicile tradiționale

³⁴ Înființarea Arhivei de folclor, Constantin Brăiloiu, se înconjoară de asistenți și colaboratori harnici: Henri H. 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”.

³⁵ Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor, fondată de George Breazul, adună temporar în jurul său muzicieni precum: Emil Riegler-Dinu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra, Gheorghe Fira, Aurelian Borșianu, Gavril Galinescu, Paul Jelescu etc. După un început impetuos, activitatea grupului se restrânge sensibil.

³⁶ P. Ciorogariu, *Căntece din popor* (1909); Tiberiu Brediceanu, *170 de melodii populare românești din Maramureș* (1910, publicată în 1957); G. Fira, *Căntece și hore* (1916) și *Nunta în județul Vâlcea* (1928); Constantin Brăiloiu, *Căntece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina* (1932); Sabin Drăgoi, *Monografia comunei Belinț* (1934, publicată în 1942); Nicolae Ursu, *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sârbova* (1939); Tiberiu Alexandru, *Muzica populară bănațeană. Notă monografică* (1942).

– o distanțare care se va perpetua și exacerba în timp. Dar au ei oare *obligatia* 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 poftesc. (Convenția privitoare la drepturile asupra proprietății intelectuale, semnată la Berna încă din 1886, le e necunoscută sau nu le face nicio impresie; ea este de altfel considerată, de-a lungul aproape întregului veac XX, ca inadecvată muzicilor tradiționale, socotite 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 operele lor sunt sau par a fi mai apreciate. Colecțiile de muzică românească publicate de Béla Bartók în România, Germania și Austria³⁷, 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 Breazul nu le pomenește constant pe toate și nu le rezervă locul de frunte pe care îl merită³⁸. Oricum ar fi, parcurgerea vizuală a transcrierilor rămâne de acum înainte modalitatea precumpănită de informare a compozitorilor în domeniul culturii muzicale populare.

Răspunzând îndemnului patriotic al lui D.G. Kiriatic, 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”³⁹. 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”⁴⁰.

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 1929 – „au studiat în străinătate și s-au întors de acolo cu știință dar și cu pecetea maestrului respectiv”⁴¹. Aserțiunea este poate pripită, anxioasă și prea tranșantă. Realitatea compo-nistică a anilor '30 o va infirma, în orice caz, în bună măsură. Creația unor Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr,

³⁷ Vezi nota 5.

³⁸ Breazul, „Muzica românească de azi”, p. 326-347.

³⁹ Simion Oros, „Cântul. Constatări, observații și fapte”, *Școala noastră. Revistă lunară de educație, cultură profesională și afirmare națională* 1-2, 15 (1938), p. 32.

⁴⁰ Constantin Brăiloiu, citat în Gheorghe Oprea, *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 47.

⁴¹ Constantin Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, vol. 6, p. 347.

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 „tradiționalistă” sau „modernă” adoptată de compozitori față de muzica orală devenită materie primă pentru creațiile lor. „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 în toate genurile (simfonic, vocal-simfonic, cameral și mono-instrumental): 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 contorsionată le-a limitat românilor contactele cu Europa-mumă. Lucrările cu imediată percutanță, dar și cu reală perenitate, sunt: poemul simfonic *Acteon* (1915) de Alfred Alessandrescu, Cvartetul de coarde (1923) al lui Ionel Perlea, suita pentru orchestră *Priveliști moldovenești* (1924), tabloul coregrafic *La piață* (1928) și Cântecul op. 15 și 16 (1935-1936) de Mihail Jora, *Divertismentul rus-tic* (1929) de Sabin Drăgoi, *Trei dansuri românești pentru orchestră*, 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”⁴², 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 înaltă și modernă, muzica școlii românești, îndeosebi cea „modernistă”, este fatalmente ușor

⁴² C.L. Firca, *Modernitate și avangardă...*, p. 135.

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 înnoită. 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 străine de conceptul de „națiune”. Compuse în principal din țărani, valorile lor coagulante în plan social sunt *neamul* (în acest caz, 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 țăranilor 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 mai ales cercurile influente ale liderilor politici și/sau de opinie; în aceste cercuri se luminează sau înnegurează imaginea unei națiuni și, în anumite circumstanțe, se decid frontierele statului care o înglobează.) Muzica școlii componistice românești este una din aceste embleme. Fiind făurită 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, firește, 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 euro-

pean *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 înaintea de toate din nostalgie și din iubirea 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, d'Indy, Sarasate, mai târziu Messiaen etc.) încă începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, consistent alimentată de expozițiile universale ale timpului. (Acest interes s-a instalat și la câțiva conaționali ai săi: Mihail Jora, Filip Lazăr, Dinu Lipatti.)

Situația lui Enescu, fundamental diferită de cea a majorității compatrioților săi muzicieni, îi conferă o libertate a opțiunilor și a invenției stilistice netulburate de grija afirmării românismului în cadre universale. (Este tipul de libertate de care, în planul muzicologiei, 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” obiectivă pe care o adoptă în raport cu muzica locală, orizontul său ideologic și modul de a percepe, a evalua, a gândi și de a crea într-un orizont esențialmente occidental. Creațiile sale de vârf din această perioadă sunt Suita I pentru orchestră (1903), cu un preludiu inițial „la unison” care sfidează timpul și timpurile, Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc” (1926), de relevanță explicit „națională” dar totodată distanțată de stilurile cultivate de compozitorii școlii naționale, și opera *Oedip* (1922; orch. 1931), universală prin subiect și prin modul de tratare a acestuia dar totodată contingentă cu unele exprimări populare românești. Enescu e de acum departe de *Rapsodiile române* din anii primei sale tinereți (1901).

MESOMUZICILE

Nu insist aici asupra muzicilor savante din primele decenii ale secolului: ele au făcut obiectul unor volume și studii de sinteză însemnate⁴³. Prefer să mă îndrept spre muzicile situate în periferia muzicii savante și *între* catego-

⁴³ Din punctul meu de vedere, exemplare sunt următoarele volume: C.L. Firca, *Modernitate și avangardă... și Direcții în muzica românească. 1900-1930*, Editura Academiei Republicii

riile 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 în circulație de câteva decenii, *mesomusic*⁴⁴ (în adaptare românească pluralizată, mesomuzici) – 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” și, în măsura posibilității, dependent de „vizibilitatea” lor socială.

MUZICA DE OPERETĂ, invenția franceză a Celui de-al Doilea Imperiu, își constituie rapid o literatură bogată, accesibilă și atractivă. E adusă în România de trupele străine, invitate ocazional să susțină spectacole în diferite orașe. Ceva mai târziu apare și o operetă românească, înrudită cu producțiile austriece și maghiare ale lui Johann Strauss, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, dar profitând de experiența dobândită prin naivele vodeviluri autohtone 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 dăruire de mână, dar fără veleități intelectuale deosebite. Ea este muzica clasei mijlocii și va rămâne astfel chiar și după Cel de-al Doilea Război Mondial, atunci când această clasă mijlocie își va schimba dramatic componența și își va reorienta, cel puțin în parte, preferințele muzicale.

MUZICA TEATRULUI DE REVISTĂ este o muzică populară a clasei urbane mijlocii inspirată din vodevilul francez și ca atare contingentă cu muzica de operetă. Ea își făurise încă din secolul precedent o branșă autohtonă rudimentară dar de o anumită vioiciune, care va reverbera, peste decenii, în opereta românească. Spre mijlocul secolului, când moda sa orășenească e de acum în declin, revista pătrunde ocazional, în versiuni autohtonizate, în repertoriul lăutarilor urbani și rurali, deci în viața muzicală a claselor sociale „inferioare”.

MUZICA CORALĂ se dezvoltă începând cu ultimele decenii ale secolului precedent în toate teritoriile actualei României, dar îndeosebi în provinciile

Socialiste România, București, 1974; Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

⁴⁴ Este vorba despre Carlos Vega, „Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses”, *Ethnomusicology* 1, 10 (1966) p. 1-17. 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 producția lor se apropie de polul oralității.

rămase până în 1919 sub dominație străină: Banatul, Transilvania și Bucovina. Interpretarea sa în aceste regiuni este, în primii 20 de ani, un bun pretext pentru reuniunile românilor și pentru afirmarea 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 energetic dezvoltarea mișcării corale sunt școala și căminul cultural, iar animatorii săi neobosiți sunt învățătorii de țară.

În primul interval al secolului 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 Gavril 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 (1901) și Cântarea României (1919). Amândouă activează neobosit în țară și în străinătate și se erijează în modele pentru corurile mărunte și fără ambiții, dar care activează consecvent și cu mare devoțiune⁴⁵.

MUZICA DE FANFARĂ MILITARĂ ȘI/SAU DE PROMENADĂ este dubla moștenitoare a mehterhanelei turcești (devenită apoi mehterhanea românească) și a fanfarelor militare de tip german și austriac constituite în anii '30-'50 ai secolului anterior⁴⁶. Ea include marșuri și potpuriuri de promenadă și de divertisment europene și românești, transcripții și adaptări după

⁴⁵ [Niculae M. Popescu], „Societatea corală «Carmen»”, în *Muzica românească de azi*, p. 971-988; Marcel Botez, „Societatea corală «Cântarea României». 1919-1939”, în *Muzica românească de azi*, p. 989-1006.

⁴⁶ Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români. De la Renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice*, Cartea Românească, București, 1928, p. 545-576; I. Velceanu, „Asociația corurilor și fanfarelor române din Banat”, în *Muzica românească de azi*, p. 1007-1014.

piese savante de largă popularitate, melodii de joc țărănești în aranjamente sumare și savuroase prin proaspăta lor naivitate. 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, Bucovina, 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* sale 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 – adică în satul în care s-a născut Enescu și respectiv în târgul cel mai apropiat de acesta – 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 și în căutarea unor expresii muzicale specifice și larg accesibile. Muzica de fanfară este o „muzică populară” în sensul propriu al cuvântului, adică o muzică lesne de priceput, de reprodus și de îndrăgit, cu care se solidarizează în proporții diferite toate clasele societății românești.

ROMANȚA este 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 care vor face o lungă carieră⁴⁷. 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 nedezmățat este intelectualitatea mărunță: învățătorii, preoții, notarii, slujbașii de diverse ranguri ai instituțiilor publice. În școlile normale pe care le frecventează, dascălii (învățătorii) 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 Bănuș. Romanța pune în evidență o ramură

⁴⁷ Cea mai longevivă este romanța *Steluța*, compusă cu puțin înainte de revoluția din 1848 de Dimitrie G. Florescu, pe versuri de Vasile Alecsandri.

țăărănească destul de veche, care înflorește mai ales în Moldova, sub influența probabilă a romanței ruse⁴⁸. (Țăranii și lăutarii în amurgul vieții cred încă și astăzi că romanțele deprinse de la părinții și bunicii lor 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 se va diminua sensibil în deceniile următoare.

MUZICA POPULARĂ OCCIDENTALĂ este o categorie compozită și în continuă extensie, dominată când de valsul vienez, când de șansoneta franceză, când de dansurile sosite, începând din anii '20, din Statele Unite (eventual via Paris), precum foxtrotul, ragtime, blues, dixieland, când de alte categorii muzicale importate din America Latină (tot prin medierea unei capitale europene): tango, *paso doble*, samba, rumba, iar mai târziu bossa-nova etc. Dansurile americane și latino-americane sunt percepute, cel puțin la început, ca un corp muzical compact și sunt considerate adeseori în România – ca și în alte țări europene, de altfel – drept „jazz”⁴⁹. 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 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 al 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, ragtime-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 elegant pe podiumul restaurantelor. Muzica populară de sorginte occidentală sau compusă în stilul acesteia întrupează – atunci, ca și acum – aspirația și efortul clasei mijlocii de a se

⁴⁸ Cel puțin așa afirma Liviu Rusu, în cursul unei conversații particulare (1973).

⁴⁹ Olle Edström, „From *Schottis* to *Bonnjazz* – Some Remarks on the Construction of Swedishness”, *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), p. 32.

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.

MUZICA DE CAFÉ-CONCERT este o categorie de muzică ambientală cu pretenții de distincție, alcătuită din muzica de cafenea central-europeană (în special austriacă) și completată treptat cu piese compuse sau aranjate de români pe coordonate stilistice apropiate; o categorie cosmopolită și eterogenă, mai degrabă funcțională decât propriu-zis muzicală. În cadrul ei, o poziție importantă ocupă „ariile naționale” apărute treptat, începând cu a doua jumătate a secolului XIX, la care mă voi referi mai jos. Dar muzica de café-concert se hrănește din numeroase surse distincte, dar compatibile, sau mai degrabă compatibilizate prin interpretare: muzica de largă popularitate a clasicilor și romanticilor austrieci și germani, muzica lăutarilor maghiari de origine țigănească – cea pe care Bartók și Kodály încearcă fără succes, în aceeași perioadă, să o debaraseze de apelativul „ungurească”⁵⁰ –, creații academice diverse, de largă popularitate și/sau de virtuozitate. În jurul ei socializează clienții obișnuiți ai restaurantelor mai scumpe, adică burghezia mondenă și înstărită a României.

MUZICA UȘOARĂ, care tocmai se naște, tinde să devină liantul tinerilor orășeni 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, sclipitor reprezentată prin Ion Vasilescu. Compozitorul abordează amorul în orașul-capitală al României, pe atunci un magnet care captează neconținut aluviuni fertilizatoare: *București, măi București, Hai să-ți arăt Bucureștiul noaptea, Te-aștept diseară-n Cișmigiu...* Multe din piesele sale sunt cântece de petrecere, contingente cu muzica lăutarilor urbani, pe care le degustă deopotrivă oamenii din clasa mijlocie dar și mahalagiii: *Dă-i cu sprîțul pân' la ziuă, Cu lăutarii după mine, În noaptea asta toată lumea e a mea...* Câteva fac aluzie la lumea rurală, instalată deja la periferie: *Mi-am pus busuioc în păr...* Șlagărele pe care Vasilescu le pune în circulație – termenul „șlagăr”, de origine germană, intră acum în limbile mai multor țări europene⁵¹ – înregistrează un succes de durată, unele din ele se mențin în repertoriul orchestrelor de restaurant până în zilele noastre. Interpreții lor vocali de

⁵⁰ Bartók, *Studies in Ethnomusicology*.

⁵¹ Edström, p. 31-32.

atunci sunt Jean Moscopol, Dorel Livianu, Gică Petrescu, Ioana Radu, Mia Braia, Dorina Drăghici, Maria Tănase ș.a.

În primele trei decenii ale secolului, MUZICA DE CINEMA nu este altceva decât o muzică de taraf sau de pian executată „pe viu”, adică în sală, în timpul proiecției. Așa sunt sonorizate primele filme mute românești: *Amor fatal* (1911), *Independența României* (1912) ș.a., cărora li se adaugă reportajele din Primul Război Mondial. Abia în 1933 apare *Trenul fantomă*, „primul film vorbit în limba română”, un thriller cu muzica semnată de Mihály Eisemann și Dezső Székár. În această etapă de început, compozitorii creează fundaluri sonore destul de dense pe verticală, în tonalitatea emoțională dominantă a scenariului, dar caută și momente care să le permită să insereze muzici de salon prizate în epocă. Abia spre sfârșitul intervalului care mă preocupă ei încep să acorde atenție compatibilizării mai fine a imaginilor sonore cu imaginile vizuale și/sau cu acțiunea derulată pe ecran. Atenția va spori și se va rafina neconținut în intervalul următor.

Mai aproape de muzicile țărănești, către polul oralității, se rânduiesc „ARIILE NAȚIONALE”, o categorie de piese cu rădăcini în creațiile orale urbane și rurale ale timpului, pendulând între național și regional, între oraș și sat, între clasele înalte, mijlocii și de jos. Ariile au început să intre în circulație după mijlocul secolului XIX: o probează faptul că unele din ele sunt incluse în *Horele noastre*, colecție de peste 1000 de piese populare culese din Moldova și Muntenia, aranjate pentru pian și publicate de Dimitrie Vulpian începând din anul 1886⁵². Compuse oral, din proprie inițiativă și prin propriile puteri, de lăutarii de elită ai orașelor din Vechiul Regat – romi, români și evrei⁵³ –, ariile naționale pornesc de la melodiile populare în circulație în orașele și târgurile din Bucovina, Moldova de Sus, Muntenia și, poate, și din alte regiuni. Fiind armonizate tonal și puțin „aranjate” concertistic, ele modernizează și europenizează universul muzical al românilor de

⁵² D. Vulpian, *Horele noastre, culese și aranjate pentru Piano*, vol. 1, Librăria Socec & C^{ie}, București, 1886; vol. 2, Oscar Brandstetter, Leipzig, 1908.

⁵³ Evreii au fost numeroși în Moldova. Muzica lor de petrecere era executată fie de priii lor lăutari (*klezmerim*, sg. *klezmer*), fie de muzicanți români și romi. Evreii s-au împuținat pe teritoriul României în două rânduri: în 1940, când o parte a lor a fost deportată în Transnistria, în timpul dictaturii generalului pro-german Ion Antonescu; și a doua oară, mai lent, prin emigrare voluntară în anii '50-'60. Evreii au plecat în Israel cu sonoritățile ariilor naționale în auz. Pentru o lungă perioadă, acestea au rămas pentru ei muzicile preferate.

rând. Pieseile ilustrative ale categoriei sunt *Ciocârlia* (1889) și *Hora staccato* (1906), compuse de lăutarii țigani Angheluș și, respectiv, Grigoraș Dinicu (tată și fiu). Chiar dacă baza lor populară se afla în perimetrul regatului de atunci al României, ariile naționale pătrund și în restaurantele urbane din Transilvania și Banat, care înainte de 1919 aparțin încă Imperiului Austro-Ungar. (În Bucovina, ariile naționale sunt deja monedă curentă.) Motivul succesului trebuie să fi fost amprenta lor central-europeană, mai familiară locuitorilor, dar și aspirațiile naționale ale românilor, majoritari în ambele provincii. La acestea se adaugă faptul că, cel mai adesea, ariile naționale permit etalarea unei virtuozități strălucitoare. Așa se face că ariile sunt preambulul procesului de construcție a unei culturi populare a tuturor cetățenilor țării. Procesul se prelungește și după încheierea Primului Război Mondial, adică după constituirea României Mari, atunci când cultura națională este în curs de consolidare. Ariile sunt o emblemă sonoră a tinerei națiuni române, făurită, paradoxal, de oameni din categoriile ei depreciate: cea a romilor, a românilor și a evreilor muzicanți.

Apariția ariilor naționale este stimulată de expozițiile universale din a doua jumătate a secolului XIX și continuată în secolul următor de marile expoziții universale de la Paris și New York (1937 și, respectiv, 1939), unde lăutarii de vârf sunt trimiși de autorități să anime pavilioanele țării lor. Guvernanții României folosesc ariile și în diferite alte circumstanțe oficiale; dar – foarte important – nu există indicii că aceștia au vreun rol în conceperea și „ameliorarea” pieselor sau în alegerea celor prezentate de muzicanți într-o împrejurare sau alta. Statul pre- și interbelic le folosește deci, fără să le subvenționeze constant și fără să încerce să le impună sau să intervină asupra lor. Dacă o domnie mai lungă i-ar fi îngăduit-o, poate că regele-dictator Carol al II-lea le-ar fi exploatat mai mult potențialul propagandistic în spectacolele grandioase pe care se deprinsese să le organizeze pe stadioane la finele anilor '30. Este interesant de notat că foarte tânărul George Enescu, pe atunci student la Paris, include o parte din ariile naționale cele mai vehiculate în *Poema Română* (1897) și cele două *Rapsodii române* (1901): erau muzica populară românească în vogă a timpului!

Sunt înclinată să acord ariilor naționale o importanță deosebită. În primul rând, pentru că ele reflectă modul în care oamenii simpli percep și transferă în plan expresiv ideologia națională: printr-un pachet de piese muzicale agreate de o categorie largă de cetățeni ai României din felurite regiuni. Apoi, pentru că ariile au o viață relativ lungă. La începutul anilor 2000,

muzicanții populari din ținutul Botoșanilor pretind că mai există încă clienți vârstnici care cer să le fie cântate la petreceri și își amintesc de vremile când erau foarte prizate de evreii din regiune. Ceea ce înseamnă că ele nu exclud participarea sub nicio formă a grupurilor etnice minoritare. În Moldova și Bucovina, unde ariile naționale sunt executate cu convingere și de lăutarii evrei, ele sunt chiar un liant social al majoritarilor români și al minoritarilor așkenazi. În fine, ariile au marele și neașteptatul merit de a preceda demersul de construcție a unei școli naționale de compoziție, demarat câteva decenii mai târziu de muzicienii academici.

Ariile naționale alimentează muzica de café-concert de mai târziu, dar se apropie întrucâtva și de „muzica folclorică” din cea de-a doua jumătate a veacului⁵⁴, fiind net mai destinsă, mai vie și mai imaginative decât cea din urmă.

MUZICA LĂUTĂREASCĂ A URBELOR VALAHE este, de fapt, un conglomerat de muzici distincte, dar înrudite prin același colorit balcanic. În timp, toate s-au articulat mai ferm într-o muzică numită mai târziu (după mijlocul secolului) MUZICA LĂUTĂREASCĂ ȚIGĂNEASCĂ. Conglomeratul include:

- CÂNTECELE LIRICE ȚIGĂNEȘTI, din care se nasc, printr-o devenire probabil lentă;
- MUZICA ȚIGĂNEASCĂ A LĂUTARILOR, executată de muzicanții romi pentru propriile petreceri (nunți, botezuri), în fața unui auditoriu alcătuit în principal din lăutari și familiile lor. Ea subsumează melodii melismatice cu versuri în română sau în limba romani, executate de voci și de viori sau (pe la finele anilor '30) acordeoane agere;

⁵⁴ Pentru circumscrierea folclorismului, mă voi servi de câteva citate: folclorismul muzical constă în „a reprezenta o cutumă muzicală populară ca și cum [cel care face acest lucru] ar aparține clasei țărănești. Acest «ca și cum» (...) include piese muzicale notate, cântece sau dansuri aranjate sau imitate. (...) Cutuma este studiată și folosită pentru reprezentații și parade muzicale care se pretind o revigorare și o reînnoire a valorilor trecutului, pe bună dreptate sau nu” (Max Peter Baumann, citat în Laurent Aubert, *Muzica celuilalt*, trad. Emanuela Geamănu și Speranța Rădulescu, Editura „Premier”, Ploiești, 2007, p. 85). Folclorismul este „utilizat în scopuri deturnate în spectacolele puse în scenă și orchestrate de preținși specialiști însărcinați să facă [patrimoniul popular] prezentabil unui public «extern», a priori necunoscător” (Aubert, p. 86). „Această transformare prin intermediul unei instanțe exterioare – un coregraf sau un aranjor – elimină orice «zgură» care (...) constituie în fond interesul [acestor muzici], pentru a face din aceste muzici un produs aseptizat, un produs comercial” (Chérif Khaznadar, citat în Aubert, p. 86).

- MUZICA POST-FANARIOTĂ MOȘTENITĂ DIN SECOLELE ANTERIOARE, impregnată îndeosebi de elemente greco-turce, dar reformată, modernizată și europenizată prin acompaniamente tonal-armonice. (În această categorie intră și manele din secolul XIX, păstrate încă de lăutarii bătrâni și conservatori);
- SERENADELE pe care „amorezii” din secolul XIX și de mai târziu puneau să fie cântate de lăutari sub ferestrele iubitelor lor (despre care se poate presupune, fără niciun fel de dovezi, că ar fi putut fi o muzică fanariotă occidentalizată până la un punct);
- MUZICA SATELOR DIN ÎMPREJURIMILE ORAȘULUI, îndeosebi muzica de joc.

De la o vreme, muzica rezultând fie din fuziunea, fie din alăturarea componentelor enumerate mai sus, începe să fie executată în cârciumi pentru toți mahalagii urbei: negustori, meseriași și proletari mai înstăriți și funcționari de rang scăzut și mediu, apoi muncitori, servitori și oameni necăjiți de tot soiul, devenind *muzica de mahala valahă*. Această muzică – care are o culoare deosebită în Banat și nu e apreciată defel în Transilvania – va ajunge la maturitate și își va atinge altitudinea estetică maximă mai târziu, în anii '50-'70 ai veacului XX.

MUZICA LĂUTĂRILOR RURALI se generalizează și se dezvoltă impetuos către sfârșitul secolului al XIX-lea și mai ales la începutul secolului XX. Ea este produsul osmozei între o melodică țărănească, în parte impregnată de elemente aparent arhaice⁵⁵, și un acompaniament armonic de factură occidentală, preluat și adaptat de muzicanții săteni de la confrății lor orașeni. Ea este legată strâns de apariția profesionalismului rural. Muzicanții din Vechiul Regat și din Banat o așează pe coordonate melodice frapant balcanice, în timp ce transilvănenii o racordează stilistic la muzicile rurale central-europene; dar – foarte important – și unii și alții o pun în conexiune cu tonalitatea vest-europeană. Muzica lăutarilor rurali se instalează în sate în

⁵⁵ Adevărul este că atributul „arhaic”, pentru care muzicologii și compozitorii din România au o atracție ce frizează fascinația – după toate probabilitățile 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 întrebuițat și pentru că îl substituie imperfect pe cel care l-a premers și care pare mai puțin onorabil: „primitiv”.

etape, trecând (eventual) prin: curtea boierească, armată (fanfara militară), han, bâlci, nedeie și târg. Ea devine, în special în Muntenia și Moldova, o componentă foarte importantă a peisajului muzical țăranesc, cu o pondere ce sporește neîntrerupt până aproape de zilele noastre. Orașele, în marginile cărora locuiesc deseori țărani, o prețuiesc și ele: înainte de Al Doilea Război Mondial, calea Griviței din București era plină de cârciumi în care cântau lăutari tocmiți din Oltenia sau din alte ținuturi ale Munteniei.

Constituirea muzicii rurale de taraf se datorează în bună măsură lăutarilor țigani. Devenirea ei este însă, cel puțin în această perioadă, atent controlată de comunitățile sătęști majoritare (românești, maghiare etc.). Tratatnd-o în mod implicit ca pe un bun ce le aparține, acestea din urmă o „constrâng” să le oglindească și să le satisfacă mulțumitor trebuințele. Muzica lăutarilor rurali devine depozitara cvasi-exclusivă a fondului de cantece bătrânești (sau balade) din sudul țării – cele care fac, atunci ca și azi, fala 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 îndeajuns. Ea dezvoltă structuri muzicale de mare rafinament artistic, ce atrag atenția unor compozitori lipsiți de prejudecăți cum sunt George Enescu, Mihail Jora și Dinu Lipatti; păstrează, de-a lungul întregii traectorii, 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 rurală are, oricând pe traseul devenirii sale și mai mult ca oricare alta, culoarea unui timp prezent stratificat și dens de tot trecutul pe care îl aglutinează.

MUZICILE CATEGORIILOR SOCIALE DEFAVORIZATE SAU IGNORATE sunt diferențiate după creatorii și colportorii lor: muzicile micilor negustori și meșteri ambulanți (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.), muzicile cerșetorilor, orbilor, pușcăriașilor, copiilor mici și de școală, studenților etc. Toate acestea sunt muzici „populare” în care elemente rurale și citadine, locale și de împrumut, mai vechi și mai noi, mai fruste sau mai șlefuite, orale sau atrase în sfera oralității, se amestecă în proporții variabile. Funcția lor identificatorie este de cele mai multe ori evidentă: oricine știe să recunoască și să atribuie corect strigătele ritmate și melodizate „geaaaa-muri-geamuri”, „spoi-cazane”, „pământ de flori”, „fiare vechi cumpăr” ș.a.m.d., melopeele-lamentații ale cerșetoarelor (binecunoscute până azi, când au devenit cântări de autobuz și de metrou); cântările

de pușcăriași, „slagărele” studențești, cântecele de cheflii etc. Unele din ele prezintă surprinzătoare contingențe: spre exemplu, muzicile cerșetorilor și cele ale pușcăriașilor, unele și altele foarte stabile temporal, având în comun melodii în stil de doină, dar apropiate și de cântecele țigănești, interpretate liber, în forme esențializate și în tonalitatea afectivă a lamentațiilor. Alte muzici intră în interferență cu muzici diferite: spre exemplu, studenții au în repertoriul 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 metro-ritmic specific copiilor, de răspândire universală, teoretizat de Brăiloiu, în *La rythmique enfantine*⁵⁶. Muzicile cele mai variate și revelatoare pentru epocă sunt cele ale școlarilor de vârste fragede. Deprinse în cea mai mare măsură în școală, 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 manuale în forme simple și atractive, imnuri ale neamului, melodii de popularitate din literatura academică universală, cântări bisericești.

Rezumând, mesomuzicile 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 timpului⁵⁷.

MUZICILE DE CULT

Până aici, am lăsat deliberat deoparte 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

⁵⁶ Constantin Brăiloiu, „Ritmul copiilor/La rythmique enfantine”, în *Opere/Œuvres*, vol. 1, p. 119-171.

⁵⁷ Am în vedere câteva scrieri literare celebre – unele dintre ele anterioare începutului de secol –, cum sunt: *Ciocoii vechi și noi* (Nicolae Filimon, 1863), *Moara cu noroc* (Ioan Slavici, 1881), *Ion* (Liviu Rebreanu, 1920) etc., dar și scrieri mai noi, precum *Baltagul* (Mihail Sadoveanu, 1930), *Un om între oameni* (Camil Petrescu, 1953-1957) ș.a. Fără îndoială însă că, citite cu ochi de muzicolog, încă multe alte romane și nuvele clasice ar putea prilejui revelații.

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, orașeni și săteni deopotrivă), de instanță etică, de normator de comportament public și privat etc., funcții a căror inventariere corectă și completă trebuie să cadă în sarcina specialiștilor în muzică bisericească.

Muzica de cult ortodox este exclusiv vocală. (Excluderea oricărui suport instrumental are consecințe până astăzi: în bisericile ortodoxe nu sunt permise concerte camerale sau simfonice.) Succesoare a vechii muzici bizantine, ea se desprinde cu o oarecare determinare de aceasta din urmă după reforma cântului denumită „hrisantică”⁵⁸. Cei care o execută sunt, o bună bucată de vreme, preotul, diaconul și cântăreții de strană. Sub influența omoloagei 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 pluri-vocală corală ce o apropie sensibil de formele populare ale muzicii savante occidentale⁵⁹. 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 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 le influențează însă cu relativă moderație⁶⁰. Funcționalitatea ei rituală este strictă: fiecare din piesele și modurile sale melodice se realizează în cursul

⁵⁸ Reforma hrisantică a avut loc în 1814, dar efectele ei încep să se facă simțite prin anii 1820-25 (I. Popescu-Pasărea, „Muzica bisericească”, în *Muzica românească de azi*, p. 597-602).

⁵⁹ Vezi și Gavriil Galinescu, „Muzica în Moldova”, în *Muzica românească de azi*, p. 718-721. Înnoirea, investită cu semnificație politică, este încurajată oficial. Spre exemplu, „[m]arele Domnitor Alexandru Cuza, considerând cântarea psaltică drept un produs al grecilor, decretă, în anul 1865, înlăturarea ei din Biserica română și înlocuirea cu muzica armonică” (Popescu-Pasărea, „Muzica bisericească”, p. 600).

⁶⁰ Cazul *verșurilor* transilvănene – melodii rituale funebre de origine posibil bisericească, ce se cântă în grup feminin la căpătâiul mortului și la groapă, în anumite momente ale ceremoniilor – este, după știința mea, izolat. Pe de altă parte însă, părintele I.D. Petrescu, Constantin

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 parțial și/sau cu o importantă aproximație realitatea sonoră de referință, funcționând mai degrabă ca un aide-mémoire decât ca un text prescriptiv⁶¹. 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 din Vechiul Regat și cea din Ardeal. Chiar sistemele lor de notare, psaltic și, respectiv, liniar, 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 lucrurile⁶². Propunerea de unificare a acestora va ajunge însă la o formă definitivă și va fi pusă în aplicare abia după Al Doilea Război Mondial (vezi partea a II-a).

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.

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 *literat vs oral* (sau *savant vs popular*) au traiectorii frapant diferite.

Brăiloiu și George 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.

⁶¹ Udo Will, „La Baguette magique de l’ethnomusicologue. Repenser la notation et l’analyse de la musique”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 12 (1999), p. 9-32.

⁶² Muzicienii la care mă refer sunt Nicolae Lungu, Grigore Costea și Ion Croitoru. Contribuția lor la unificarea cântării psaltice va fi examinată în capitolul următor.

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 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 ușor și își pierd treptat din închegare și din greutate. Pentru a se putea perpetua, ele se modernizează, împropiindu-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 (sau complementare): 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 sau ai regiunii, grupați în tarafuri (fenomen care se va accentua puternic în a doua jumătate a secolului). Tarafurile rurale încep să devină principalele depozitare și colportoare ale muzicilor rurale festive (de nuntă, de horă, de petrecere obișnuită, de încheiere a unui ritual calendaristic etc.) și motorul adecvării lor la o lume într-o mișcare în continuă accelerare. 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.

MESOMUZICILE, 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 adecvat funcțiile. De exemplu, către jumătatea secolului, vodevilul francez sau de inspirație franceză începe să cadă în desuetudine, cedând locul și popularitatea noilor muzici de divertisment, dintre care cea mai autoritară devine treptat muzica ușoară românească. *În devenirea lor, mesomuzicile urmăresc îndeaproape constituirea, devenirea și*

stratificarea socială, etnică, profesională etc. a națiunii române. Ele îi furnizează acesteia din urmă o materie sonoră accesibilă, unificatoare și potențial emblematică pentru făurirea identității sale muzicale. Tot ele exprimă aspirațiile spirituale și nevoile de solidarizare ale fiecăreia din categoriile sociale care o alcătuiesc: de pildă, mahalagii se recunosc și se reunesc în jurul muzicii lăutarilor urbani, care a căpătat deja denumirea de muzică de mahala; burghezii și intelectualii liber-profesioniști se adună în jurul ariilor naționale și a muzicilor de café-concert (abia înmugurite), revistă și operetă; artiștii în jurul muzicii de jazz (așa cum era atunci înțeleasă) 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 renegociază neconținut) 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 moderate, integratoare și globalizantă se fortifică, parțial în detrimentul funcțiilor identitară și identificatorie⁶³.

OPINII, ATITUDINI, REFLECȚII REFERITOARE LA DIVERSE FELURI DE 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, atunci sau mai târziu, sub semnul interogației. Distincția persistă până azi în conștiința majorității

⁶³ Bernard Lortat-Jacob, *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1994, p. 144.

copleșitoare a intelectualilor din România. Ea e acceptată și de oamenii simpli care sunt, în acea vreme, plini de un nețărmurit respect față de cărturari și 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 academică ce trudește pentru exprimări sonore inconfundabile, particularizante.

Deschid aici o paranteză imaginară pentru a semnală 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. Acum se „descoperă” abia – 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” „țărănești” sau „populare” (toate calificativele fiind mai mult sau mai puțin umbrite de conotații peiorative). Muzicile extra-europene atrag, e adevărat, atenția unor compozitori ca Debussy, Stravinski, Milhaud, Messiaen și alții. Dar mesomuzicile nu interesează aproape pe nimeni. O singură și notabilă excepție: jazzul, care intră în vizorul muzicienilor – dar nicidecum al muzicologilor –, în special al celor francezi sau de formație franceză. 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”.

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 măștri, care o coagulează într-o disciplină cu aspirații științifice: 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 venezi, dar sunt mai puțin adecvate creației renascentiste și baroce și eșuează complet în creațiile care se sustrag unui mod bipolar și tripartit de structurare muzicală. Riemann, d'Indy și discipolii lor direcți și indirecti – inclusiv muzicienii români școliți la începutul secolului 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-direcții componistice (reminiscență romantică) – și în acel „suflet al poporului” (moștenit tot 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.

Odată cu muzicologia apare și slujitorul ei, muzicologul. Acesta face efortul de a se distinge 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 în epocă, 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, el devine curând de temut și în consecință la mare cinste. Abia mai târziu importanța sa socială se temperează întrucâtva, cronică transformându-se chiar într-un exercițiu preliminar cvasi-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 mesomuzicile; dar această constatare trebuie citită în cheia prezentului imediat. Ea își creează 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*. Istoriografii – teoretici, „muzicologi generaliști” – se opresc însă, în scrierile lor, și asupra muzicilor țărănească și bisericească, pentru ca peisajul muzical al trecutului pe care încep a-l desena să nu apară sărăcăcios și nevrednic de cinstire 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 al XV-lea); 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*¹ – 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 sferele vieții culturale*: românitatea, coordonatele sale și exprimarea sa în cadre europene.

Fondatorii și totodată clasicii muzicologiei românești sunt George Breazul, 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 cu prisosință. Primul așează istoriografia pe baze moderne, dar contribuie în felul său 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 Bisericii Răsăritene și cu muzica unei creștinătăți timpurii, încă nedivizate de schismă. Dimitrie Cuclin, des-

¹ P. Nițulescu (ed.), *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939.

centent spiritual al lui Vincent d'Indy, produce interesante studii de estetică aplicată care trasează o direcție de cercetare rămasă în suspensie. (Este improbabil ca cineva să o mai urmeze vreodată, ținând cont de faptul că premisele ei teoretice sunt tributare unor concepții care nu mai au azi niciun 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”². 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 celor doi nu este defel 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 istoriografie³. Savantul elaborează, de asemenea, lucrări demne de atenție referitoare la muzica liturgică⁴, chiar dacă unele dintre ele sunt neîncheiate și/sau nepublicate (așa cum este lucrarea în manuscris dedicată lui Anton Pann, păstrată în arhivele Muzeului Omului din Paris⁵). 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.

Una din cele mai semnificative realizări ale lui Brăiloiu este startul strălucit pe care îl dă „folklorului muzical” din țara natală – adică disciplinei pe

² Una din lucrările semnate de Brăiloiu în calitatea sa de generalist: *Patru muzicanți francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, București, 1935 (Gheorghe Firca, „Constantin Brăiloiu – exeget al muzicii moderne și contemporane”, în *Centenar Constantin Brăiloiu*, ed. Vasile Tomescu și Michaela Roșu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1994, p. 123).

³ Gheorghe Firca, „Gândirea istorică a lui Constantin Brăiloiu”, *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie* 2, 12 (1965), p. 123-140.

⁴ Vezi prefața („Lămurire”) pentru *Liturgia psaltică pentru cor mixt* de D.G. Kiriak (Editura Societății Compozitorilor Români, București, f.a.). Mai târziu, la Paris, în elaborarea studiului său neterminat consacrat lui Anton Pann la care m-am referit mai sus, Constantin Brăiloiu se consulta constant, pentru reperarea modurilor bizantine, cu „I. Kiresco”.

⁵ În perioada sa pariziană (1948-1958), Brăiloiu lucrează la un volum referitor la creația lui Anton Pann. Manuscrisul neîncheiat a fost păstrat în arhiva Muzeului Omului, apoi transferat la biblioteca Muzeului de Istorie Naturală din Paris.

care noi o numim azi etnomuzicologie, iar cei de la mijlocul secolului trecut o numeau folklore, iar mai apoi folcloristică. (Las provizoriu la o parte calitatea sa de precursor 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 a II-a cărții.)

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 împlinește⁶; 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 monografiere a vieții muzicale în ansamblu sau a genurilor pe care le subsumează⁷ 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 însă a înceta să producă lucrări remarcabile pe acele direcții schițate de maestru pe care are priceperea, tăria și „aprobarea” oficială să le urmărească; despre acestea voi vorbi însă pe larg în partea a II-a volumului.

⁶ Constantin Brăiloiu, „Esquisse d'une méthode de folklore musical (Organisation d'archives)”, *Revue de musicologie* 40, 12 (1931), p. 233-267, republicată succesiv, în diverse țări: „Outline of a Method of Musical Folklore”, *Ethnomusicology* 3, 14 (1970), p. 389-417 și în Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology*, ed. și trad. A.L. Lloyd, Cambridge University Press, 1984, p. 59-85; „Esquisse...”, în Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, ed. Gilbert Rouget, Minkoff, Geneva, 1973, p. 3-40; în Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, vol. 4, ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1979, p. 31-54 (în română) și 55-68 (franceză); „Profilo di un metodo di folklore musicale”, în Brăiloiu, *Folklore musicale*, ed. Diego Carpitella, vol. 1, Bulzoni, Roma, 1978, p. 98-115.

⁷ Mă refer la „Viața muzicală a unui sat...”, dar și la micile dar exemplarele monografii consacrate nunții de pe Someș, bocetului din Oaș și cântecelor rituale funebre („ale mortului”) din Gorj (Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, vol. 5, trad. și ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1981, p. 79 ff.).

În perioada „bucureșteană” a vieții sale, Brăiloiu își convinge confrății să admire și să respecte muzicile țărănești așa cum sunt ele. Reușita sa este, în parte, rodul unui transfer de prestigiu personal asupra obiectului preocupărilor sale. (Îmi închipui că originea sa aristocratică joacă în această privință un rol deloc 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 sunt doar în parte motivate de compromiterea culturii țărănești prin transformarea ei în *muzică folclorică*, instrument al îndoctrinării și propagandei comuniste.

POLEMICILE DE ANVERGURĂ ALE EPOCII

Nimic nu revelează mai bine opiniile și atitudinile față de muzică decât polemicile de anvergură ale epocii⁸. 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 bătaios pare a fi al lui Sabin Drăgoi (care îi invocă în sprijin, deformându-le întrucâtva ideile, pe contemporanii săi Bartók și Kodály) – că țiganii 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, indirect, prin fapte, că țiganii sunt în același timp și un important factor de preservare a muzicilor vechi, „ieșite din modă” (cum ar fi cântecele bătrânești, n.a.), pe care țaranii sunt pe cale să le abandoneze. În mod nor-

⁸ Detalii legate de astfel de înfruntări sunt inserate în volumul lui Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.

mal, scrierile anterioare care se referă la muzica cântată de țigani – mult mai moderate în ton, semnate de Mihail Kogălniceanu, Nicolae Filimon, C.S. Bilciurescu, Constantin Bobulescu, Mihail Poslușnicu, G.Dem. Teodorescu etc. – ar fi trebuit să fie invocate în dezbateri 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” necesară a muzicii românești. Încă din 1909, el recomandă culegătorilor de muzică din preajma revistei *Isvorașul*: „Căutați pe bătrâni, pe lăutarii bătrâni (de preferință Români, nu Țigani)...”⁹. Din motive pe care le ignor, 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 țărănească¹⁰, 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 țigani: ca orice francez luminat, Lortat-Jacob e abilitat în reperearea celor mai atenuate sau ipotetice urme de prejudecăți rasiale¹¹. 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 al XIX-lea (adică în anii de după dezrobirea țăganilor) și imposibil de întreținut deschis în a doua jumătate a secolului XX – se sleiește treptat, pentru a reizbucni în câteva reprize în perioadele următoare, 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 atâtă înrâncenare oameni de niveluri frapant inegale, cel puțin

⁹ Breazul, „Muzica românească de azi”, p. 343-344.

¹⁰ De exemplu, în conferința radiofonică *Richard Strauss – Jora – În piața mare*, susținută în 1929, inclusă în Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, vol. 6, p. 157-159.

¹¹ Lortat-Jacob, *Musiques en fête*, p. 126.

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

1. Rivalitatea dintre școlile muzicale germană (reprezentată prin Breazul) și 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 doua a acestui volum;

2. 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 acesta este apt să o instituie. În cazul nostru, partizanii lui Breazul și Brăiloiu își dau osteneala să pună în avantaj și, respectiv, în 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 mai lucid, este una din constantele muzicologiei românești.) Considerația de rang cvasi-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 Breazu și Constantin Brăiloiu pun *împreună* – deși pe cont propriu și cu ponderi sensibil inegale – bazele muzicologiei românești.

This page was intentionally left blank.

This page was intentionally left blank.

Partea a II-a

1944-1989

This page was intentionally left blank.



O MICĂ EXPLICAȚIE

Inainte 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 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 fi luat seamă la formarea muzicală a tinerilor și de a cântări, pe loc sau retroactiv, efectele modului în care a fost condusă; 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; în fine, ceva mai târziu pe firul timpului, de a fi urmărit cu o atenție profesională traiectoria muzicilor țărănești și a mesomuzicilor, fapt ce mi-a permis să preiau cu discernământ datele furnizate de o bogată literatură și să le completez cu observațiile mele directe – numeroase de altfel, fapt care explică și dimensiunile mai ample ale acestei părți secunde.

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: distanțarea. În timp ce lucram la ediția I, am socotit că, pentru a-mi rectifica parțial subiectivismul, cel mai sănătos lucru pe care

Îl pot face este să mă observ cu vigilență și să cer sfatul, opiniile și corecțiile câtorva dintre muzicologii a căror părere o prețuiesc cu deosebire. Ceea ce am și făcut, cu mare folos: numele lor figurează în debutul cărții, în pagina consacrată *Mulțumirilor*. Am constatat însă că subiectivismul s-a strecurat fără voia mea, în unele formulări ironice pe care n-am găsit de cuviință să mi le reprim. Dar de ce le-aș fi reprimat? mă întreb acum, când pregătesc ediția a II-a. Cartea mea trebuie oare să fie neapărat o „lucrare științifică” din categoria celor unanim apreciate de breasla muzicologilor? Hotărât nu. Am decis că ea va fi un eseu, care îmi conferă libertatea unor păreri și evaluări personale asumate.



PEISAJ DE MIJLOC DE SECOL: ȘOCURI, 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 pluripartidismului cu totalitarismul, izolarea României față de Apus și angrenarea ei într-o alianță răsăriteană dominată de Uniunea Sovietică. Deocamdată suntem însă în acea fază „preliminară” în care comisarii sovietici preiau frâiele țării. Sprijiniți de comuniștii locali – care se înmulțesc fără de veste din mai nimic¹ –, 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; îngenuncherea și proletarizarea țărănimii; constituirea rapidă a unei clase muncitoare docile; îndoctrinarea ideologică a întregii populații și „crearea omului nou”, o faptură ireflexivă, robotitoare, dispusă să mustească de ură de clasă și să producă urale la comandă; forjarea

¹ Istoricii susțin că în 1944 Partidul Comunist din România, în întregime subordonat celui sovietic, număra între 794 și 1150 de persoane (Florica Dobre, Liviu Marius Bejinaru, Clara Cosmineanu-Mareș, Monica Grigore, Alina Ilinca, Oana Ionel, Nicoleta Ionescu-Gură, Elisabeta Neagoe-Pleșa, Liviu Pleșa, *Membrii C.C. al P.C.R. 1945-1989. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2004).

unei culturi controlate și de nivel scăzut, adică situate la înălțimea liliputană a „omului nou” și 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 migreze în masă în orașe, să se califice în grabă și să devină muncitori. Mai târziu, acești țărani-muncitori, smintiți de deșrădăcinare și plătiți prost, dar regulat, ajung să se prefacă în multipli ai „omului nou” și în consecință să aprecieze reversul pozitiv al schimbării de statut: siguranța locului de muncă și confortul lipsei de inițiativă și de responsabilitate. Ei se năucesc și din pricină că Partidul Comunist – numit la început Partidul Muncitoresc Român – clamează prin toate discursurile sale „rolul conducător al clasei muncitoare”.

Meșteșugarii își pierd gradat micile afaceri 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 arestați sau anulați în plan social, șantajați și reduși la tăcere; puterea îi supraveghează cu asprime, pentru că în principiu gândesc, scriu, se lasă greu dirijați 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 avantaje materiale îi aduce iute la un numitor mental și moral comun. Activiștii sunt singurii profitori ai noii orânduiri. Ei se recrutează din toate categoriile de populație, mai ales din categoriile otrăvite de eșecuri și resentimente.

Alcătuirea socială și temelia economică a României se schimbă profund și cu o pripeală ruinătoare. Odată 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 – cel pe care voi încerca să-l recompun mai jos.

Muzicile stau întotdeauna și oriunde în raza de acțiune a ideologiilor. (Cea mai mare ambiție a cărții de față este, de altfel, aceea de a vă convinge de adevărul acestei afirmații.) Însăși constituirea școlilor componistice naționale din răsăritul Europei – inclusiv a celei românești – este fructul ideilor legate de afirmarea identităților etnice în cadrul politic al statelor naționale care le includ². Totuși, presiunile ideologice exercitate asupra muzicilor, precum și a

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

creatorilor, nu sunt niciodată mai dure, planificate, bine ținute și dătătoare de roade ca acum, în România anilor 1944-1989. Traseul muzicilor se contorsionează, iar compozitorii lor, savanți sau populari, cedează în 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 de 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 academici 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 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 explicită. Ea este însă deopotrivă și produsul unei comode auto-înșelări. Adevărul este că teroarea îi afectează pe *absolut toți* creatorii de muzică din România, fie ei cultivați sau necultivați, supuși sau răzvrățiți. Aceștia își modifică mai mult sau mai puțin, într-un fel sau altul, perspectiva asupra lumii, drumul existențial, ideile creatoare și stilul compo-nistic. (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 literate.

MUZICILE ȚĂRĂNEȘTI

Muzicile românilor

În deceniul al cincilea, muzicile țărănești ale românilor – ca și ale celorlalte grupuri etnice, la care mă voi referi ceva mai târziu – sunt de o bună

Europa, începând cu regiunea sa nordică. În secolul al XIX-lea și începutul celui următor, naționalismul devine ideologie dominantă în Europa Centrală și Răsăriteană, pe cale de a modifica granițele politice ale statelor sale (Liah Greenfeld, *Nationalism. Five Roads to Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 1992).

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 temelia. În condiții normale, este probabil că țăranii s-ar fi diminuat numeric și ar fi devenit, ca în țările europene mai norocoase, fermieri, iar muzicile lor s-ar fi stins, poate, prin împuținare progresivă. Condițiile sunt însă anormale. Îndată după împrăștierea iluzorie a veteranilor de război, noua putere începe strangularea plugarilor mai harnici și înstăriți – adică a „chiaburilor” – prin impozite insuportabile, arestări, băți, șantaje și marginalizare socială. Cu alte cuvinte, puterea atacă vârfurile comunităților rurale și le impune consătenilor lor să-i urască. (Ura este o atitudine socială pe care comunismul o cultivă și pe care contează pe tot traseul dominației sale.) La capătul a 10 ani, în cursul cărora se confruntă și cu o secetă crâncenă, țăranii pricep că puterea îi pregătește pentru „colhozurile” despre care se vorbea cu oroare în România interbelică. Unii mai găsesc energia să se opună colectivizării înfruntând schingiuiți, deportări și arestări. Alții se retrag în munți, unde organizează o rezistență înverșunată care durează peste un deceniu. Represiunile, inclusiv cele sângeroase din anii 1959-1962³, îi conving însă pe cei mai mulți 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 averse de forță de muncă. Proletarizarea lor se prefăce într-o disperată mișcare de masă. Unii 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 produse tipice pentru economia sătească (de pildă, pâinea); bătrânii și femeile colectiviste rămân să facă față obligațiilor ce permit întregii familii să-și păstreze un minuscul „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, de a se instala în blocuri – adică în periferiile topologice, sociale și culturale ale orașelor – și de a-și clădi o existență stabilă, fie ea și mizeră. Cât despre proaspeții citadini, aceștia aduc cu ei în noul

³ În acest interval, unele sate s-au răsculat împotriva autorităților care îi forțau pe oameni să-și cedeze pământurile în beneficiul cooperativelor socialiste. Răscoalele au fost înăbușite cu tancuri și puști, iar rebelii au fost schingiuiți, arestați și, în unele cazuri, uciși.

mediu cântările țărănești din copilărie și tinerețe, care îi ajută să înfrunte mai ușor înstrăinarea. Cântările „de acasă”, deseori modernizate, deformate și vulgarizate, varsă aluviuni noi, generoase și pestrițe în universul sonor deja eterogen al orașelor. (Cei mai activi colportori ai lor sunt țăranii angajați în construcții, pe care îi poți auzi de-a lungul câtorva decenii fluierând sau fredonând pe schele melodii din satul lor natal.) Orașul comunist le oferă însă, prin mass-media, versiunea cosmetizată, pretins superioară, a muzicii lor: muzica folclorică sau – așa cum este denumită adeseori până în anii '90 – „folclor” sau „muzică populară”, despre care voi vorbi mai jos. Desprinsă de contextul firesc al producerii ei, aceasta din urmă îi însoțește de acum pretutindeni, grație radioului portabil.

În primii ani de „putere populară”, prefacerile muzicilor cotidiene în contextul lor sâtesc par mărunte. Fiecare categorie muzicală lasă impresia că își urmărește fără abatere traiectoria dinainte schițată. Muzica de dans își continuă drumul, menținându-se la fel de prolifică și robustă ca întotdeauna. Doinele și cântecele lirice lente și libere ritmic sunt însă în retragere, locul lor fiind luat de cântecele mai vioaie și în ritm de joc, de strat modern. Pe măsură ce fluieralele și cimpoaiele muzicienilor amatori ies din „modă”, muzica rurală trece în cea mai mare parte în mâna profesioniștilor lăutari, care operează asupra ei selecții și prefaceri ținând cont de preferințele clienților lor. Cântecele bătrânești din Câmpia Dunării sunt interpretate tot mai rar și în versiuni progresiv mai scurte. Unele cântări rituale se răresc sau se pierd odată cu obiceiurile cărora li se subsumează.

Înainte de a imagina mijloace subtile și eficiente de control asupra muzicii rurale, „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 cânte ce și cum vor. (La început nu sunt deranjați decât de cântările cu versuri incomode politic.) Ei reușesc doar în parte. Curajoșii colportează deja, în 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:

Hai să bem căcău cu blidul
Să să spargă colectivul
Colectiv ne-o trebuie
Cu ziar acoperit

PEISAJ DE MIJLOC DE SECOL

Pe ziar scrie *Scânteie*
Loa-o-ar dracu' să o ieie⁴.

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

De nimica nu mi-e frică
Dăcât dă mașina mică⁵
Vine noaptea, mă ridică.

(Cântec de cârciumă, cules în 1981 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 înmugurit în prima jumătate a secolului, ia o deosebită amploare. La muncă, în ogradă, în casă, pe uliță, la horă și la alte petreceri, țărani – 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 coeziunea, că structurile sociale și instituțiile tradiționale – ceata feciorilor, ceata fetelor, hora satului, balul maturilor, cârciuma etc. – se dezagregă, că radioul și mai târziu televizorul îi servește cu muzică scutindu-i de osteneala de a și-o face singuri. Hora satului, cândva atât de importantă pretutindeni, intră într-o rapidă descompunere, astfel încât la sfârșitul intervalului ea nu mai rezistă decât în Bucovina, Oaș, Maramureș, Năsăud și în alte câteva micro-regiuni montane rupte de lume. În noua viață, cântarea se resimte de pe urma faptului că funcțiile sale – de integrare, solidarizare, structurare socială, divertisment etc. – își pierd rostul sau se transferă în planuri diferite, iar prilejurile producției muzicale se împuținează. Comunitatea în ansamblu și rudele risipite prin țară renunță la o seamă de ocazii de a se aduna, a-și confirma afilierea, a-și renegocia ierarhia, rolurile și rosturile indivizilor care o compun. Totuși, ele mai păstrează câteva, pe care încearcă să nu le rateze cu niciun preț: Crăciunul, Paștele, hramul bisericii locale, Moșii (ziua pomenirii tuturor morților) și, în anumite regiuni, Sâmbra Oilor (ritual pastoral printanier legat de porni-

⁴ Căcăul este o băutură din spirt îndoit cu apă. *Scânteia* este cotidianul Partidului Comunist.

⁵ „Mașina mică” este vehiculul folosit de Securitate în rundele sale de arestări nocturne.

rea turmelor la munte), Tânjaua (sau Înstruțarea Boului, Plugarul, Crăișorii 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 (rit legat de recoltarea grâului) etc., dar și nunțile, logodnele, botezurile, cumetriile, înmormântările, onomasticile. Apar, spre sfârșitul intervalului, și câteva ocazii noi: sărbătorirea fiilor satului, sărbătorirea aniversării, pensionării și/sau majoratului vreunui sătean.

Nunțile, evenimentele festive cele mai frecvente și fastuoase, mobilizează la început zeci, mai apoi sute de persoane, 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 ai unuia din ei, 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 branșă 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, forța financiară, relația de rudenie cu socrii, generozitatea și atașamentul față de însurăței. 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 cvasi-exclusă. Familiile frecventează nunțile cu asiduitate și contribuie la fericirea mirilor cu daruri sau cu sume importante, pentru că știu că copiii lor vor deveni ei înșiși beneficiarii unor cadouri proporționale. Familiile fără copii acceptă invitațiile la nuntă, dar nu prea iau parte la banchetele nupțiale, pentru că știu că darurile pe care ar fi datori să le prezinte la sfârșit nu li s-ar întoarce niciodată⁶.

⁶ Nunta este, între altele, o instituție de întrajutorare economică cu mecanisme de autoreglare sănătoase. Pseudo-intelectualii și orășenii năzuroși 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 enumăr aici, disprețul uneori cam arțăgos al cetățenilor față de țăranii sporește

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 –, sunt subliniate de un taraf de lăutari, de preferință localnici sau din regiune, pentru că ei sunt cei care cunosc bine practicile ceremoniale ale locului și își asumă, așa cum se întâmplă în Muntenia și Oltenia, rolul de a dirija mișcările tinerilor însurăței și ale tuturor celor care au uitat gesturile rituale obligatorii. În celelalte provincii, există un maestru de ceremonii, denumit staroste, taroste sau vornic, care este eventual și solist vocal al tarafului. În fiecare moment crucial este cântată muzica prin tradiție scrisă, inovațiile în acest plan fiind excluse sau primite cu rezervă. În schimb, secvențele „slabe” ale ritualului nupțial – timpii de așteptare, ospetele din curțile mirilor, banchetul de după cununie (masa mare) etc. – sunt momentele predilecte de etalare prin muzică a aspirației sătenilor spre o modernitate echivalată grosso modo cu urbanitatea. Mesenii comandă piesele muzicale îndrăgite, strecurând bacșișuri în arcușul viorii, printre corzile țambalului sau în burduful acordeonului sau în pavilionul clarinetului (trompetei, fligornului etc., după caz). Prin preferințele lor muzicale reale sau simulate, oamenii se auto-situează în plan 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 o boieroaică și grăjdarul de pe moșie (*Mălean*), incendiul dramatic care mistuie o biserică și credincioșii săi în Vinerea Mare (*Focul de la Costești*), un accident de tren cu final tragic pentru un boier de vază (*Cântarea boierului Oroveanu*), o răzbunare sângeroasă (*Cântarea lui Tonel din Dobrotești*) etc.⁷ Făloșii cer cântece făloase de târg sau piese folclorice cântate de vedete și difuzate de media. Feciorii

constant în toată perioada la care mă refer, chiar și în anii '80, când produsele minusculei gospodării rurale necooperativizate ajung ultima speranță de salvare biologică a celor dintâi.)

⁷ 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 sunt deosebit de apreciate de auditorii țărani – pesemne pentru că aceștia 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 care corupția și violența se erijează în evenimente sociale curente.

au plăcerea să asculte și eventual să interpreteze împreună cu taraful cântări de cătănie sau ultimele cântece de joc apărute. (Cântecele de joc sunt cântece lirice executate în ritm dansant, care funcționează în unele locuri – spre exemplu, în Oltenia septentrională –, ca suport pentru jocul propriu-zis.) 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 taraful este unic – pentru că, de regulă, familiile mirelui și miresei își angajează fiecare câte unul –, el se divide, pentru a da satisfacție ambelor grupe de vârstă prin execuția muzicii potrivite fiecăruia. Aspirația ardentă spre oraș răzbate din cântările pe care le cere tineretul, cântări care sunt, dependent de perioadă: cuplete de revistă, piese de muzică ușoară, hituri de „muzică populară” de la radio și apoi de la televizor, piese de metisaj pan-balcanic.

Taraful crește proporțional cu extinderea comunităților rurale. (În pofida migrărilor masive la oraș, acestea se dezvoltă prin sporirea naturală a populației sau prin simpla alipire administrativă a unor sate alăturate.) Lăutarii care compun tarafurile 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 altădată, când sătenii erau mai „sălbatici” (expresia din urmă aparține țăranilor oșeni). Vedetele de muzică populară, întrupări ale izbânzii sociale și ale folclorismului biruitor (voi reveni), care prin anii '80 sunt poftite cu mare pompă să agrementeze petrecerile, sunt înconjurate de-a dreptul princiar. Totodată, controlul efectiv al comunităților rurale asupra muzicii lor executate de taraf se diminuează. Lăutarii profită și își asumă inițiative muzicale îndrăznețe, înnoitoare, drept pe care îl exploatează din plin exact atât timp cât beneficiarii nu li le limitează sau contestă.

E greu de spus cui aparține inițiativa folosirii stațiilor de amplificare; probabil muzicanților, deși mai târziu, prinși în capcana costisitoare a propriei lor

Totuși, este interesant că, așa vulgare și prozaice cum sunt, cântările de ultimă oră se construiesc în general pe baza unor scheme narative preluate din cântările epice ale deceniilor sau secolelor trecute. Spre exemplu, în *Cântarea lui Ioniță*, eroul-tălhar își roagă rând pe rând mama, sora și iubita să-l scoată din închisoare prin orice mijloc; singura care îl ajută înfruntând toate obstacolele – adică plătind toate bacșișurile necesare procurorilor, polițailor, avocaților și gardienilor – este iubita, întocmai ca în vechiul cântec bătrânesc *Milea*.

„invenții”, ei îi fac responsabili pe angajatori și pe meseni: „lumea e de vină”, „lumea ne cere”. Dar tehnologia, scumpă și greu de procurat, mărturisește despre reușita lor în viață și îi pune în concordanță cu restul lumii civilizate. Este însă tot atât de adevărat că amplificarea răspunde unei nevoi stringente de „mai tare” pe care o au masele tot mai ample de participanți la sărbătoare. Lăutarii încercaseră de-a lungul întregului secol 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 cu acordeonul; vioara cu vioara cu goarnă, saxofonul sau taragotul; „basul micuț” (adică violoncelul) cu un contrabas obișnuit etc. Cum substituțiile devin rapid neîndestulătoare, muzicanții procedează la augmentarea tarafului până la șapte-opt instrumente. Pe termen lung, augmentarea se dovedește a fi o rezolvare destul de păguboasă, pentru că îi constrânge uneori pe lăutari să pretindă onorarii globale prohibitive sau să se mulțumească cu remunerații individuale mai mici. Amplificarea electronică, ce pare la început soluția ideală, arată curând alte neajunsuri: ea deteriorează sensibil calitatea sunetului de taraf, ascunde imperfecțiunile performanței, le permite impostorilor să obțină nemeritate succese de public în detrimentul lăutarilor bătrâni și săraci de la țară și, în fine, micșorează necesarul de muzicanți de pe piața cvasi-liberă a muncii. Generalizarea „stației” este frânată temporar de absența rețelei electrice din unele sate, de criza de curent electric din anii ’70-’80 și, în fine, de faptul că utilizarea amplificării în cortegiile nupțiale, adică pe drum, este deocamdată tehnic imposibilă.

Banchetul nupțial (*masa mare*), care la începutul intervalului mai avea încă loc în șură, sub șopronul improvizat în curtea ginerelui (în anotimpurile calde) sau în casă (pe timp de iarnă), se strămută sub un cort gigantic. Apar mici negustori de la oraș pregătiți să închirieze celor interesați nu doar corturi speciale, ci și paharele, vesela și tacâmurile necesare invitaților. 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 pot lua libertatea de a executa, fără să mai aștepte neapărat comenzi, piesele pe care le socotesc potrivite momentului și de a propune stiluri muzicale mai noi, nu neapărat cele cu care conviviile sunt fami-

liarizați. Vreme de aproape 20 de ani, adică până la Revoluția din 1989 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 țărănilor 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 sătenilor spre închiriere de către autorități, în disperata lor căutare de bani pentru supraviețuire. Această sală devine treptat și locul de desfășurare a jocului duminical și a balului care îi succede – 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 tânără 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 lumea rurală – cu toate că în anii '50 și '80 se străduiește din răsputeri. 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 nicidecum identică, ce se recomandă drept superioară: muzica folclorică (denumită atunci „folclor” sau „muzică populară”). 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 ce emit opinii competente despre muzica populară pe care le impun tuturor, inclusiv celor care o colportează în mod firesc: sunt instituțiile oficiale, pe care le voi examina mai jos. De obicei, primele două tipuri de transformări acționează în cuplu, iar efectele lor sunt validate de instanța instituțională oficială.

Muzicile altor grupuri etnice

Muzicile maghiarilor și secuilor

Muzicile maghiarilor și ale secuilor din Transilvania (după Primul Război Mondial, ultimii 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 profesionale, 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 umană răzlețită, stiluri, piese și instrumente muzicale presupus mai arhaice, pe care maghiarii de pe teritoriul Ungariei le-au pierdut. Ansamblul tradițional (taraful) maghiar, cu un nucleu compus ca și cel românesc din vioară, violă și contrabas (ultimele două preparate)⁸, se lărgește aidoma celui românesc și apoi se modernizează prin cooptarea acelorași noi instrumente: acordeonul, clarinetul, saxofonul, orga electronică. Taraful unguresc recurge chiar mai repede la stații de amplificare⁹. Deseori, muzicienii profesioniști care îl alcătuiesc sunt țigani ce asigură și muzica festivă a românilor și – după caz – a ucrainenilor, germanilor, sârbilor sau evreilor. (Folosesc apelativul „țigan”/„țigani” pentru că muzicienii populari *insistă* să fie numiți astfel, fiind chiar vexați de apelativul „romi”.) Conviețuirea în aceeași arie culturală, precum și frecvența folosire a acelorași lăutari face ca etniile din regiune să creeze muzici apropiate, a căror principală identitate stilistică este mai degrabă teritorială – adică transilvăneană – decât etnică, fapt pe care ceterașii și țărani din regiune îl știu prea bine, dar pe care intelectualii nu par dispuși să îl observe sau să îl accepte. Mai mult chiar, sunt situații în care una și aceeași melodie este/ poate fi cântată de aceiași muzicanți, în fața unor auditorii diferite, „ca pentru maghiari”, „ca pentru români” sau „ca pentru romi”, adică în stilurile muzicale distincte prin care se identifică un grup etnic sau altul. Transferurile, urmate de prefaceri în aparență minore dar semnifica-

⁸ Viola (sau *contra* sau *bracea* sau *braicea*) transilvăneană este un instrument deseori manufacturat de lutieri localnici și prevăzut cu un căluș plat și cu înălțime mică, pe care sunt întinse doar trei corzi: la – re¹ – sol, pe care muzicanții le freacă 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.

⁹ 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 (spre deosebire de cele românești, care continuă o vreme să recurgă exclusiv la acorduri majore), 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, prin *táncbázak* (lit. case de dans, în lb. maghiară), pe care maghiarii din România le constituie, după modelul celor din Ungaria dar și din alte țări ale lumii.

tive, se practică îndeosebi în cazul muzicilor de joc. Ele sunt posibile și datorită faptului că anumite dansuri țărănești au echivalente în muzica și dansul „celorlalți”: de exemplu *csárdás* maghiar este foarte asemănător sub raport muzical și coregrafic cu *învârtita rară* românească și *de cingheritul* țigănesc; *friss csárdás* se apropie de *învârtita iute* (*hărtașul* sau *hașegana* sau *bătuta*) a românilor și *de cingheritul* rapid al romilor; iar *verbunkos* este echivalentul *bărbuncului* de la români (numit și *târnoaveana* sau *feciorește*). Muzicanții pot fi maghiari și/sau români sau țigani: cu toții știu ce au de făcut pentru a-și mulțumi clienții, oricare ar fi apartenența lor etnică.

Folcloriștii din Ungaria sunt interesați de producțiile muzicale ale conaționalilor lor de lângă Carpați, pentru că ele par a fi cele mai bine conservate din întreaga cultură populară maghiară; pentru că pot furniza material pentru îmbogățirea repertoriului *táncházak* de pretutindeni cu piese variate și atractive – *táncházak* (sing. *táncház*) 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 revizioniştilor). Conducătorii caselor de dans folosesc însă muzica așa cum este, fără a o sili cu tot dinadinsul să se prefacă în muzică folclorică, așa cum fac culturnicii români: sistemul comunist din Ungaria timpului era pesemne mai suplu și mai permisiv decât cel din România.

Interesant este cazul ceangăilor din vestul montan al 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-i cunosc de-a lungul anilor sunt catolici, vorbesc românește sau ungurește (dependent de sat), poartă straie românești (chiar și după ce țăranii în preajma cărora trăiesc le-au ascuns deja în lada de înmormântare) și își tocmesc pentru petreceri lăutari români sau țigani 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 defel să socotesc că acest fapt este un argument pentru a-i considerarea români maghiarizați. Ignorând deliberat chestiunea obârșiei, insuficient elucidată de istorici, prefer să presupun 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 simbolic o apartenență etnică

sau alta dependent de presiunile politice, economice și sociale care se exercită asupra lor într-un moment sau altul, poate și dependent de alți factori pe care îi ignor. (Acest fapt va deveni frapant după 1989.)

Muzicile germanilor și ale altor minorități

Germanii din Transilvania 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 din zonă, care le interpretează muzica după pricepere. Comunitățile germanofone se 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 hărnicia, seriozitatea și cumpătarea lor, dar și pentru faptul că, persecutați imediat după război ca simpatizanți naziști, iar în numeroase cazuri deportați în Siberia (la cererea expresă a Moscovei), ei au tăria să nu se lase orbiți de resentimente și să nu viseze la revanșă. Locuințele pe care le părăsesc sunt atribuite deseori romilor – în special romilor nomazi, care mai există încă în epocă 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, altădată prospere și dichisite. Dar ȣiganii au multe fețe, pe care unii nu vor să le ia în seamă. Spre exemplu, în localitățile sud-transilvănene în care se pomenesc dintr-odată aproape singuri, unii muzicanți reiterează din proprie inițiativă muzicile germanilor ale căror case le moștenesc, muzici pe care le cultivă până în ziua de azi: pesemne că în trecut raporturile lor cu foștii comanditari fuseseră amiabile. (Acest fapt semnificativ devine cunoscut abia în anii '90¹⁰.) Unele demersuri de cercetare a muzicilor germane din Ardeal – firave, cam repede abandonate și puțin popularizate în țară – sunt întreprinse de intelectuali de aceeași etnie¹¹. Românii obișnuiți sunt interesați de ele doar atunci când au avut legături mai strânse cu purtătorii lor. Muzicile altora – ale evrei-

¹⁰ Televiziunea națională a realizat la finele anilor '90 o emisiune cu acest subiect, emisiune căreia din păcate nu i-am putut reconstitui data difuzării și numele producătorului. Pe de altă parte, am remarcat eu însămi fenomenul în orașelul-cetate Biertan din sudul Transilvaniei.

¹¹ Cele mai însemnate dintre ele au fost conduse de etnomuzicologul Gottfried Habenicht,

lor, ucrainenilor, rușilor, bulgarilor, turcilor, tătarilor, slovacilor – îi atrag mai mult, pentru că se aseamănă într-un fel sau altul cu ale lor¹². Unele sunt păstrate în memoria muzicanților profesioniști, chiar și atunci când minoritarii s-au împușinat sau s-au resorbit în populația românească. Spre exemplu, cântarea bătrânească *Ciobanul care și-a pierdut oile* portretizează sonor bulgarul, neamțul, evreul și țiganul prin melodii extrase din muzica fiecăruia, cândva familiară tuturor. Alte muzici sunt făcute publice, în forme folclorizate, cu prilejul festivalurilor în care reprezentarea „naționalităților conlocuitoare” trebuie să facă dovada bunăvoinței autorităților față de ele. Dar în general nici oamenii de rând, nici cercetătorii nu au un interes viu pentru cultura pe care o creează „ceilați”.

Dacă prin anii '80 aromânii captează atenția câtorva muzicieni¹³, este pentru că ei sunt considerați români, rătăciți și persecutați vreme de secole în pământuri străine. Și totuși, urmare a unor cercetări de teren aproape eroice desfășurate într-o țară în care nimic nu mai părea cu putință, doi etnomuzicologi francezi – Bernard Lortat-Jacob și Jacques Bouët – reușesc să producă un disc minunat: *Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains*. Aromânii sau macedoromânii sunt de fapt „o comunitate lingvistică originară din Macedonia și instalată, în principal, în sud-estul României, între Dunăre și Marea Neagră, în Dobrogea. (...) Aceștia vorbesc o limbă romanică formată *illo tempore* în sudul Dunării, înrudită cu româna, dar presărată cu elemente lexicale provenite din limbile învecinate (greacă, turcă, slavă și albaneză)”¹⁴. Aromânii se împart în două ramuri distincte, numite după regiunea de origine: fărșeroții (din Frășari) și grămuștenii (din Gramoștea). Cei dintâi cântă în grup o muzică polifonică înrudită cu cea a albanezilor. Cei din urmă cântă și ei în grup, însă pe o singură voce acompaniată de o pedală mobilă și intermitentă. Ambele muzici sunt înregistrate și descrise în broșura discului menționat.

stabilit în 1974 în Germania (Gottfried Habenicht, *Die Volksliedersammlung Linster (1933/34) aus Hatzfeld im Banat*, Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde, Freiburg, 1988).

¹² Ele sunt totodată luminate de cele câteva investigații care le sunt consacrate, întreprinse de Ghizela Sulițeanu, Mariana Kahane și Adrian Vicol. Aceștia depun în arhiva Institutului de Folclor înregistrări de muzică tradițională evreiască și tătărească.

¹³ George Marcu, *Folclor muzical aromân*, Editura Muzicală, București, 1977; Gheorghe Oprea, „Despre muzica megleno-românilor”, *Studii de muzicologie* 16 (1981), p. 369-396.

¹⁴ Bernard Lortat-Jacob și Jacques Bouët, *Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains*, LP, Le Chant du Monde, LDX 74803, 1983.

Muzicile romilor

Fără a figura pe lista oficială a etniilor conlocuitoare – pesemne pentru că nicio țară nu poate să-i revendice și pentru că nimeni nu se ostenește încă pentru drepturile lor – romii 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 ca 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 deocamdată persecutați, cum se spune câteodată; în orice caz, nu în prima parte a perioadei, adică cea a „internaționalismului antinațional”¹⁵. 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 țiganii sunt striviți de disprețuirea lor ca grup etnic. Începând din 1974 însă, însuși cuvântul „țigan” dispare, pentru următorii 15 ani, din scrierile muzicologilor și etnomuzicologilor și, în general, din toate publicațiile românești. Cercetarea instituțională a muzicii lor iese din discuție. Țiganii sunt singurii care știu – sau despre care se poate presupune că ar trebui să știe – în ce constă muzica lor „țigănească”. Apusenii, pentru care țiganii, denumiți acum romi, 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 descopere, să-și închege și să-și etaleze propria identitate muzicală, țiganii de rând vor avea însă înțelepciunea de a fi mai moderați în atribuire.

Dar, dominând breasla profesioniștilor, țiganii 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. Majoritarii sunt însă liberi să creadă și să-și pronunțe opiniile doar în cursul conversațiilor lor informale. De obicei, răspunsul pe care găsesc de cuviință să-l dea acestei chestiuni este acela, de domeniul „evidenței”, pe care îl dăduseră majoritatea predecesorilor lor interbelici: da,

¹⁵ Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Humanitas, București, 1997, p. 64-68.

țigani aduc schimbări muzicii românilor, 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 și vrednice de a fi imitate, pentru a-i deveni, eventual, substituit. Această alternativă este, cel puțin la început, destul de apropiată de muzica genuină pe care pretinde a o întruchipa. În timp, ea se distanțează 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 unii vestici (îndeosebi pentru francezi) adaosul ar trece drept redundant¹⁶. Ca în toate țările totalitare și „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.

¹⁶ În 1989 Monique Brandily scrie, cu grija delicată de a nu-i vexa pe etnomuzicologii țărilor din Est: „Cât despre *folclor* (fr. *folklore*) și adjectivul său *folcloric* (fr. *folklorique*), ele au fost larg utilizate pentru a desemna muzicile care ne interesează (este vorba despre muzicile tradiționale, n.a.), 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 (fr. *groupes folkloriques* institutionnalisés, voire nationalisés), 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 producție, *folclorizarea* (fr. *folklorisation*) desemnând astfel trecerea dintr-o stare în cealaltă a muzicilor (și a dansurilor care le sunt deseori asociate)” (Monique Brandily, „Ethnomusicologie. Musiques et civilisations”, în *Clartés. L'Encyclopédie du présent*, vol. 9: *L'Homme et les sciences de la vie*, Paris, 1989, p. 4).

De cel puțin două decenii, diferența dintre *muzica tradițională* și *muzica folclorică* este, în epocă, monedă curentă în mediile intelectuale din Occident și destul de bine percepută în mediile comune.

Muzica folclorică socialistă are fără îndoială unele rădăcini locale difuze, majoritatea interbelice – de pildă muzica grandioaselor spectacole cu apăsată pecete naționalistă organizate pe vremea regelui Carol al II-lea la sfârșitul anilor '30, pe care le-am evocat în partea I. Dar, în forma cultivată la porunca și după modele concrete ale Moscovei, ea cristalizează proprietăți structurale distincte, de care mă voi ocupa de îndată; în orice caz, cel puțin unul din rosturile sale – acela de a discredita implicit 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 interbelice – naționalizate și contopite 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. (În intervalul 1948-1952, astfel de „orchestre populare” apar în toate țările comuniste din Balcani.) „Barbu Lăutaru” devine, așa cum este de altfel planificat, prototipul numeroaselor orchestre înființate la scurtă vreme în toate regiunile țării. Dintre ele, cele mai longevive sunt „Rapsodia”, orchestra Radioteleviziunii și „Ciocârlia” a Ministerului de Interne, ultimele două existând și astăzi. „Rapsodia” și „Ciocârlia” își adaugă și echipe de dansatori, teoretic pentru a pune în valoare sincretismul muzică – joc – gest – port, în fapt pentru a amplifica fastul evoluțiilor lor. Ele se transformă astfel în „ansambluri folclorice de stat”, al căror vis de aur este de a preface 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 și a publicului din lumea largă.

Ascultată astăzi, muzica de debut a orchestrei „Barbu Lăutaru” nu pare tocmai neadevărată, pentru că între timp urechea noastră s-a familiarizat cu cele mai aberante tratări orchestrale ale muzicii țărănești. De altfel, în anii '50 distanțarea sa față de muzica genuină este încă moderată. 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 asemenea 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, cei doi nu-și arată nicio 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 pentru 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 este pentru oricine de domeniul evidenței.

„Barbu Lăutaru” este un exemplar la calc după orchestrele populare sovietice, dintre care cea mai cunoscută în lume este cea a Ansamblului de Stat „Igor Moiseev”. „Barbu Lăutaru” reunește aproximativ 40 de instrumentiști. De șapte-opt ori mai dezvoltată decât un taraf tradițional amplu al timpului, ea are o schemă de construcție similară cu cea a omologului său tradițional (compartiment solistic vs compartiment acompaniator), dar un mod de funcționare distinct, fondat pe planificarea și controlul continuu și detaliat al execuției ambelor compartimente. Într-o primă fază, orchestra se compune din muzicanți de elită din toată țara, îndeosebi din Muntenia. În tarafurile lor sătești 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 regiunile țării, ei își standardizează cântarea, învață să-și reprime 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. În plus, ei sunt puși să execute muzici foarte diferite de a lor, provenind din arii culturale îndepărtate (spre exemplu, din Transilvania sau Bucovina), ceea ce ei fac cu multă aproximație. Muzica orchestrei este presărată cu efecte împrumutate din muzica academică (spre exemplu, tremolouri și legatouri violonistice, înlănțuiri acordice prea frecvente și uneori voit „savante”, crescendouri, diminuendouri și/sau opoziții dinamice marcate). Niciunul dintre acestea nu are vreun echivalent în muzica tarafurilor cu adevărat lăutărești, indiferent de regiunea din care ar proveni. Muzicanții orchestrei sunt însă foarte mulțumiți cu noul lor statut socio-profesional. Le pricinuieste o oarecare stânjenală doar faptul că, în pofida tuturor străduințelor, ei nu prea reușesc să învețe scriitura muzicală, așa cum li se cere, pentru a aduce astfel proba supremă a superiorității lor și a muzicii pe care o execută.

Orchestra populară, insinuează sau afirmă culturnicii, este o formă perfecționată, superioară de taraf. Totul contribuie la încetățenirea acestei idei: proporțiile ansamblului, scenele pe care evoluează, promoțiunea radiofo-

nică de care beneficiază, soliștii uneori străluciți – sau în orice caz îndeobște 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 grandilocvente și optimiste, care celebrează perpetuu o victorie de principiu: a clasei muncitoare, a partidului, a conducătorului unic, a republicii populare sau socialiste, a marii prietene de la răsărit, URSS (până în 1964), precum și viața nouă, fatalmente fericită, a întregului popor;
- orchestra funcționează sub bagheta unui sever, atotputernic și atotștiutor șef de orchestră, așa cum poporul (în frunte cu clasa muncitoare) și republica (RPR, apoi RSR) sunt dirijate de Partidul Muncitoresc/Comunist, dirijat la rândul lui de secretarul său general;
- orchestra are un repertoriu alcătuit de culturnici pe criteriul deplinei corectitudini politice. În acest repertoriu pot fi incluse – și sunt, de altminteri, adesea incluse – piese vocale cu versuri contrafăcute, care exaltă ceea ce se cuvine a fi ridicat în slăvi: partidul, patria, clasa muncitoare, conducătorul etc.: sunt așa-numitele „cântece de viață nouă”. Apare și propășește categoria profesională neoficială a făcătorilor de versuri „de viață nouă”;
- muzicienii săi, îmbrăcați în costume-uniformă croite de cooperative meșteșugărești specializate, cântă la unison și/sau în deplină sincronizare, după o „partitură” imaginară pre-existentă, tot așa după cum națiunea română împărtășește aceleași convingeri, unicele posibile, singurele admise, cele prestabilite 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 semidoct, singurul care își elaborează, eventual, 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 șlefuituri timbrale, armonizări și aranjamente orchestrale care îi sugerează superioritatea, modernitatea și apartenența la lumea civilizată.

Într-un cuvânt, orchestra populară este aptă să contureze o imagine muzicală națională lucioasă și necrozată, pe care autoritățile o socotesc reprezentativă și vrednică de a fi promovată prin toate mijloacele¹⁷.

Orchestra „Barbu Lăutaru” preia, prelucrează și transformă în șlagăre cele mai cunoscute melodii rurale românești cu circulație mai amplă. Ea e imitată de orchestrele similare, care se ițesc 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 socotește 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 (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 posibilă influență alogenă, atrăgându-și astfel simpatia naționaliștilor, și se lansează într-o decisă, ostentativă și telegenică ofensivă pro-românească.

Oamenii simpli – țărani și orașeni de obârșie rurală, care cresc sau îmbătrânesc cu ea – se atașează de muzica folclorică a orchestrelor populare și încep chiar să o considere versiunea elevată a muzicilor lor. Această apreciere, însoțită eventual 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, țăraniile își iubesc în continuare propriile muzici, cele adevărate, pe care le cântă în intimitate sau le comandă și ascultă la nunți și alte petreceri, dar se rușinează să le afișeze în lumea „civilizată”, dominată – pesemne din rațiuni care le scapă – de muzicile folclorice. Drept urmare, desconsiderate și antrenate oricum într-un declin firesc, unele își precipită stingerea, iar altele se slătesc, 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 (după caz), le îmbâcsesc cu ornamente și le domesticesc tim-

¹⁷ Referitor la imaginea culturală folclorică flatantă pe care o „inventează” și promovează statele, îndeosebi cele totalitare și/sau comuniste, Gellner afirmă: „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” (Ernest Gellner, *Națiuni și naționalism. Noi perspective asupra trecutului*, trad. Robert Adam, Antet, Oradea, 1997, p. 91).

brurile 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 exigențele 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 încropesc singuri sau cu sprijinul textierilor specializați în litanii pro-comuniste. Din această categorie de veleitari se recrutează viitoarele vedete, pe care sătenii și orașenii tineri le vor imita, fără a fi constrânși și fără a avea alt motiv decât acela că ele sunt întruparea indiscutabilă a succesului.

Prin urmare, orchestra populară – „Barbu Lăutaru”, dar și copiile sale de pe palierul socio-profesional inferior (orchestrele județene) – construiește cu propriile sale mijloace, adică cu ajutorul muzicii folclorice, imaginea simbolică a unui popor „înaintat” (o altă obsesie a regimului comunist este aceea de sublinia gradul înalt de civilizație europeană a poporului) și a unei țări prospere, locuite de oameni pe piscurile unei fericiri vecine cu delirul. Muzica sa, de o țeapănă demnitate, devine imaginea de export a țării și, pe plan intern, instrumentul îndoctrînării cetățenilor României. Această muzică este o invenție tendențioasă¹⁸, 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 convingere.

A doua modalitate de atac indirect asupra muzicilor țărănești constă în resemantizarea muzicii folclorice – o resemantizare care se repercutează indirect și asupra muzicilor tradiționale de referință.

RESEMANTIZAREA MUZICII ȚĂRĂNEȘTI PRIN MANIPULAREA CONTEXTELOR PRODUCȚIEI SALE

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 cu ajutorul următoarelor instrumente-instituții:

¹⁸ Gellner, p. 91; Brandily, p. 4.

1. „DIFUZORUL DE OBȘTE”, care în anii '50 funcționează zi-lumină, la intensitate maximă, în centrul satelor. 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; sau frumoasa Ileana e lăudată ca țeșătoare frunțasă), muzică populară mobilizatoare și/sau educativă (îndeosebi melodii de dans cu tempouri optimist-vijelioase, dar și doine de haiducie care rememorează lupta de clasă a țăranimii asuprite), emisiuni informative și educative (*Buletin de știri*, *Cursul de limba rusă*, *Vorbește Moscova*, *Din țările socialiste* etc.), marșuri și poezii patriotice, „prelucrări corale de folclor” hiper-accesibile, 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-adeziuni la politica partidului. Nimeni nu poate să ignore gălăgiosul difuzor sau să facă abstracție de contingențele pe care el le instituie și le consolidează: muzică populară – discurs politic sau politizat și patriotism – devotament față de Partidul Muncitoresc/Comunist. 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” sau „folclor”, fără ca înțelesul acestei sintagme să aibă vreo legătură cu sensul care i se alocă acum în Franța, spre exemplu) – își amenajează o poziție de frunte. Dar, după opinia mea, pentru puterea politică 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 întreaga mass-media, 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, prietenia eternă cu poporul sovietic (*Înfrățit fi-va veșnic al nostru popor / Cu poporul sovietic eliberator*, clamează imnul de atunci al Republicii Populare Române), suferințele și lupta de clasă a sărăcimii, ideologia partidului și drumul triumfal al țării 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, amândoi boieri, în pragul morții; sau: doinele de codru sunt alese din categoria celor care îi înfățișează pe haiduci în ipostaza de briganzi justițieri, și nu de hoți 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 funciarmamente lipsită de Dumnezeu, ateismul fiind altminteri una din puținele sale caracteristici din toate timpurile.) 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, de preferință cu versuri de „viață nouă”), poezii apologetice, coruri patriotice – adică despre țară și despre devotamentul neclintit față de Partidul Muncitoresc și conducătorii săi (partidul de la Moscova și cel de la București) –, prelucrări corale de folclor etc. Pesemne că dascălii înțeleg prea bine că, structurându-și astfel serbările, fac jocul puterii; dar puțini sunt aceia din ei care realizează că unul din efectele pernicioase ale acțiunilor lor este fortificarea asocierii mentale muzică populară – discurs politic și patriotism – atașament față de regim, adică 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 (uneori cu sila), de a le observa comportamentele de grup și de a le implanta în subconștient schema folclor – discurs politic – patriotism – iubire 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, adică URSS), 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 convențională a unirii provinciilor românești din 1918) și 24 Ianuarie (ziua în care se unesc, în 1859, principatele române Moldova și Valahia), zilele de alegeri, congrese sau vizite ale conducătorilor de partid. Prin tradi-

ție, slujitori docili ai celor care îi angajează, muzicanții populari sunt deprinși – întocmai ca truverii medievali sau ca grioții de curte africană – să execute orice li se cere, ba chiar să încropească ad-hoc elogii bombastice la adresa oricui e necesar. În mod normal ei sunt plătiți pentru a-și împlini această obligație profesională; dar convocarea imperioasă venită din partea autorităților comuniste nu poate fi refuzată, chiar dacă nu este legată de beneficii materiale. Lăutarii sunt primii apologeți mincinoși ai „timpurilor noi”; dar tot ei sunt printre primii care practică dedublarea, cântând „corect politic” în contexte oficiale și incendiar în cercuri restrânse (de familie, de prieteni) și nepândite de primejdii. Fiind în majoritate țigani săraci, deci oameni cu „origine” socială și etnică ce trece la început drept „sănătoasă” (adică ideală), lăutarii sunt împinși, așa cum spuneam, spre funcții de conducere administrativă și politică pentru care nu au nicio pricepere. Acest fapt nu întârzie să-i irite pe concetățeni, răscolindu-le vechi neîncredere și animozități și montându-i pe termen lung împotriva lor. (Perioada „antinațională”, „internaționalistă” a comunismului ațâță în subteran tensiunile interetnice care, în epoca imediat următoare, vor fi captate și dirijate de putere spre diverse forme de exprimare.)

4. CONCURSUL, FESTIVALUL ȘI CONCURSUL-FESTIVAL DE FOLCLOR. Începând de pe la mijlocul anilor '60 – mai exact în 1964, considerat an de debut al scurtei perioade de „liberalism” comunist (deși liberalizarea se schițează puțin înainte și se prelungește în forme tot mai palide și după 1971), când România își proclamă distanțarea față de Moscova și face efortul de a-și construi și afirma o identitate națională care proclamă preeminența etnicilor români¹⁹ –, se clădește și se pune în funcțiune uriașa mașinărie a concursurilor și festivalurilor de folclor. Animatorii ei sunt grupați în rețeaua instituțională a Centrului de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, o instituție guvernamentală care patronează centrele județene cu aceeași denumire și aceleași obiective: epurarea și îndreptarea („înfrumusețarea”) creațiilor populare. Lor li se adaugă însă neîntârziat producătorii de radio și (mai târziu) de televiziune, iar apoi culturnicii mai mărunți (de

¹⁹ Virajul comunismului internaționalist românesc spre un comunism naționalist nu este singular. El se produce cvasi-simultan în toate în celelalte țări ale „lagărului” răsăritean (Boia, p. 69-70). Schimbarea de direcție 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.

exemplu, directorii de școli și de cămine culturale). Cu toții internalizează conștiincios schema de festival-concurs și pornesc la actualizarea ei la niveluri locale și naționale, în forme tot mai apoteotice. Așa apar, rând pe rând, emisiunile TV *Dialog la distanță*, *Floarea din grădină*, concursurile și festivalurile regionale cu diferite nume – *Satule, grădină dulce*, *Festivalul cântecului nou* (adică proslăvind explicit regimul) – și, ca o încoronare, glorioasa *Cântarea 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 de acum 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-l mai încearcă, de voiajurile colective amuzante și aventuroase prilejuite de participările la concursuri. Dinspre partea lor, culturicii-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 „uite”, pe care le promovează concursurile și festivalurile de folclor în general și *Cântarea României* în special. Într-adevăr, existau și momente „foarte bune”: țărani adevărați, dar de modă veche, care reactivau cu convingere muzici în pragul extincției, îmbrăcați deseori în costume extrase din lăzile de zestre ale bunicilor, ca să fie mai „autentici”. O autenticitate inventată și cu adevărat caricaturală a fost practică vreme de peste 30 de ani și de Marioara Murărescu, în emisiunea sa săptămânală de TV de largă audiență *Tezaur folcloric*: muzici vechi și noi cu acompaniamente semi-savante, momente festive în alternanță cu momente nostalgice și cu frânturi de discursuri patriotarde, costume de muzeu în amestec cu uniforme țăărănești de serie, decoruri de butaforie imaginând sate idilice inexistente... Televiziunea națională a îmbrățișat modelul propus de *Tezaur folcloric* cu entuziasm și îl actualizează conștiincios până în ziua de astăzi: „Marioara Murărescu însemna atât de mult pentru noi, iar sfaturile sale sunt și acum valoroase, așa încât e prezentă în tot ceea ce facem noi pentru emisiune” – scrie producătorul de azi al eternei operețe folclorice²⁰.

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,

²⁰ „Să ne amintim de Marioara Murărescu”, www.tvr.ro/sa-ne-amintim-de-marioara-murarescu_18800.html, afișat pe 26.01.2017.

începând cu 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 semnificativ, nimănui nu-i trece prin minte că această muzică ar putea incita la cânt sau la dans. Curgând ca un robinet căruia nimeni nu-i acordă cine știe ce atenție, funcția ei rămâne primordial ambientală.

Ascensiunea muzicii folclorice nu e scutită însă de unele tentative de împotrivire cu aparențe apolitice.

REAȚII DE RESPINGERE A MUZICII FOLCLORICE: CONSERVATORISMUL, MUZICILE DE METISAJ, REVIVALISMUL

Conservatorismul: atașamentul încăpățânat față de muzica țărănească

Prima reacție vine din partea țăranilor și lăutarilor care se simt încă bine în pielea lor rurală și nu au nicio 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 – calitative pe care i le acordă culturnicii, strâmbând totodată din nas cu dezgust. Nimeni nu e împiedicat să cânte ce vrea sau să-și angajeze pentru petreceri lăutarii care îi plac, dar oamenilor le trebuie o anumită tărie de caracter pentru a se așeza contra valului. Opoziția lor nu e deliberată, zgomotoasă sau organizată: fiecare 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 acestuia rezervă un loc, fie și foarte modest, neciopliților țărani și muzicanți de țară. Motivele curioasei concesiі 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” (și implicit a anteriorității istorice a românilor pe teritoriul țării lor) 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 „neoașe”: este muzica la care mă voi referi în rândurile următoare.

Invenția și consumul muzicii de metisaj

A doua mișcare de rezistență se bucură, dimpotrivă, de o participare populară puternică și în continuă creștere. Ea se manifestă prin apariția și con-

sumul 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 neclară etnic, subminând din această pricină sacrosanctul „specific național românesc”. 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”, „sârbească” sau, eventual, „bănățeană 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 aici este acela de „muzică de metisaj pan-balcanic”²¹ – sau poate mai bine *muzici* de metisaj, pluralul fiind justificat de puzderia de forme pe care le împrumută de-a lungul câtorva decenii de existență. Dar în anii '70-'80, la care mă refer acum, muzica este îndeobște cunoscută în România 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. Ea resimte influența muzicii populare denumite de sârbi *novokomponovana narodna muzika*, intens difuzată de media din țara vecină – o muzică compozită care avea menirea de a construi identitatea unei națiuni primejdios de compozite etnic: națiunea iugoslavă²².

Pe atunci, comunismul moderat din Iugoslavia e considerat atrăgător de către românii obișnuiți și subversiv de către autorități. Iată un motiv pentru ca autoritățile să privească cu suspiciune muzica bănățeană sârbească; altul, mult mai important, este acela că este impură etnic. Drept urmare, difuziunea ei mediatică este exclusă. Dar studiouri de înregistrare clandestine, patronate de persoane care întrețin relații tulburi cu Securitatea, o produc și o distribuie pe furiș la prețuri exorbitante. (O casetă cu astfel de muzică poate fi vândută pe piața neagră cu echivalentul unui salariu mediu săptămânal.) Simultan, muzici de fuziune asemănătoare se ivesc și în celelalte țări est-europene, muzici pe care etnomuzicologul american Mark Slobin le con-

²¹ Speranța Rădulescu, „Pan-Balkan Waves in Romanian Oral Music”, *Martor. Revue d'anthropologie du Musée du paysan roumain* 6 (2001), p. 133-143.

²² Simon Broughton, Mark Ellingham, David Muddyman, Richard Trillo (ed.), *World Music. The Rough Guide*, Londra, 1994, p. 83.

sideră preludiul muzical al prefacerilor din 1989²³. În circumstanțe neoficiale culturnicii români, ca toți culturnicii socialiști de altfel, o înfierează, adăugând viciilor ei acela de a fi stricată de țigani – o acuzație simetrică cu cea lansată de naționaliștii puriști din perioada interbelică. În 1986, la porunca secției de propagandă a partidului, acești culturnici fac front comun și se lansează într-o campanie de presă având ca obiectiv „depoluarea folclorului” (subînțeles: categorică și definitivă). La această campanie participă cu neprefăcută indignare câțiva muzicologi care n-au absolut nicio legătură cu folclorul²⁴. Pusă în operă ca o 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 clienții lor le-ar cere-o cu insistență. Se emite o dispoziție ministerială (sau a secției de propagandă a Comitetului Central?) care îi împuternicește pe milițieni să-i amendeze pe infractori și să le ridice atestatele de liberă practică a meseriei. 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 recalcitranți sunt destul de rar pedepsiți, dar veșnic amenințați. (Campania de „depoluare a folclorului” vine la puțină vreme după ce ministerul Culturii și Educației Socialiste avusese o altă idee, la fel de strălucită: aceea de a inventa un ritual nupțial care să excludă episodul cununiei de la biserică. Imaginarea ritualului, care ar fi urmat să fie impus oamenilor de rând, cădea în sarcina etnografilor. După un moment de adâncă perplexitate, etnografia s-au prefăcut că acceptă misiunea, după care „au uitat” să o execute. Ministerul n-a reacționat, fiind pesemne deja ambalat în acțiunea de „depoluare a folclorului autentic”: în anii '80 el acționa de acum haotic, iar oamenii din subordinea sa nu mai păreau grăbiți să-i asculte ordinele.)

Muzica băănățeano-sârbească atinge cote de popularitate fără precedent. Ea pătrunde impetuos din Banat în Muntenia și Oltenia, apoi în Moldova,

²³ Mark Slobin, „Introduction”, în *Retuning Cultures. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, ed. Mark Slobin, Duke University Press, Durham, Londra, 1996.

²⁴ De pildă, cronicarul-muzicolog Smaranda Oțeanu, care își exprimă opiniile inflamate în oficiosul Partidului Comunist, *Scânteia*.

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, sărăcia și degradarea simțului estetic al oamenilor, dar și cu aspirația lor acută spre „altceva”. Fiind „urâtă”, pare firesc ca intelctualitatea să o deteste din tot sufletul. Dar, în afară de viciile sale frapante, muzica are și două proprietăți pe care nimeni nu pare dispus să le vadă: ea reprezintă modul oamenilor de rând de a-și manifesta energia, spontaneitatea și dorința fierbinte de descătușare; și tot ea întrupează o orientare globalizantă „naturală”, care se va accentua sensibil după 1989. Evaluarea muzicii bănățeano-sârbești din perspectivă strict estetică este deci limitativă.

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; 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 găsi piese țărănești vechi răscolind satele și arhivele sonore, de a le imita cu îngrijire și a se prezenta cu ele în micile oaze tradiționaliste ale festivalului *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 nu toți profesorii sunt 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 doi artiști ambițioși: Alexandru Mica și Tudor Gheorghe. Prin relațiile lor strânse cu conducătorii politici ai zilei, aceștia obținuseră din arhivele Institutului bucureștean de Folclor înregistrări cu balade interpretate de marii lăutari țigani de la mijlocul secolului – Alexandru Cercel, Lache Găzaru, Marin Căpățână, Mitică Burcea, Constantin Staicu ș.a.²⁵ – 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 pe care i-am întâlnit, ale căror

²⁵ Toți acești mari interpreți-creatori au fost descoperiți și înregistrați în anii '50-'60 de către folcloristul Alexandru Amzulescu. Piese lor sunt incluse în arhiva Institutului de Folclor. Același Alexandru Amzulescu, prin sfaturile sale legate de cercetarea de teren, a avut un rol hotărâtor în realizarea dublului LP *Ballades et fêtes en Roumanie* al etnomuzicologilor Jacques

nume îmi sunt necunoscute pentru că, din păcate, nu le-am consemnat la timpul cuvenit, 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, lăutărești. Revivaliștii sunt în fond singurii care arată cu degetul fără ambiguitate spre ceea ce ei socotesc a fi o perioadă de vârf a culturii muzicale populare, acela de la care începe, eventual, declinul: prima jumătate a secolului XX. (Folcloriștii și compozitorii cred și ei, în fond, într-o nemuritoare clipă de glorie a folclorului, dar preferă să o așeze într-un *illo tempore* din afara oricărui calendar.) Nu importă dacă tinerii în chestiune se înșală sau nu; contează doar că, pentru ei, acest moment este cognoscibil grație înregistrărilor, iar muzica este 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, poate, pentru promovarea culturii tradiționale.

La finele anilor '80, muzica rurală se confruntă deci cu trei alternative concurențiale: muzica folclorică a mass-mediei, personificare a docilității tembele, muzica băănățeano-sârbească, personificare a unei exuberanțe vulgare, viguroase și nesupuse, formă incipientă a viitoarei muzici de metisaj pan-balcanic – sau, poate, recrudescență a unor presiuni balcanice asupra muzicii românești²⁶ – și muzica revivalistă, reactivare deliberată a unui fond pasiv consistent și presupus valoros al muzicii de țară. Frumoase sau urâte, puternice sau anemice, spontane sau contrafăcute în scopuri propagandistice, mai mult sau mai puțin marcate etnic, 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.

Bouët și Bernard Lortat-Jacob (Le Chant du Monde, LDX 74846/47, 1985). Albumul, însoțit de o broșură consistentă, a obținut distincția *Grand Prix du Disque* din partea Academiei Charles Cros.

²⁶ După opinia mea, au existat în istorie și alte perioade de balcanizare intensă a muzicii lăutărilor. Una din ele trebuie să fi început odată cu domniile fanariote (1711-1821), care pun țările române în relație nemijlocită cu un Țarigrad cosmopolit cu predominanță culturală grecească, turcească și evreiască. Având o lungă inerție, perioada se sfârșește cu adevărat abia spre mijlocul secolului XX. Nu întâmplător melosul lucrărilor de maturitate „în caracter popular românesc” ale lui George Enescu, ca și al celor mai mulți dintre predecesorii săi, pune în evidență numeroase secunde mărite „orientale” – secunde care în epocă existau încă din abundență în practica muzicală orală urbană și chiar rurală (vezi și Rădulescu, „Pan-Balkan Waves...”).

MUZICA ACADEMICĂ

Presiuni politice

Muzica academică din România 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 derută defensivă. În primii 15 ani de comunism, muzica clasică este supusă unei supravegheri concentrate, iar creatorii săi sunt obligați să se conformeze fără greș unei hotărâri a Partidului Comunist din Uniunea Sovietică din februarie 1948. 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 Moisescu ș.a. Alții își văd blocate sau fragilizate carierele universitare și componistice: Mihail Andricu, Mihail Jora, Theodor Rogalski, fiecare altfel și în altă proporție. Sufocat de presiuni, însuși George Enescu se vede nevoit să părăsească țara și să se stabilească în Franța (1946). Unii dirijori de coruri se pomenesc aruncați în închisoare pentru delictul de a fi inclus în repertoriile lor mai vechile cântări patriotice ale poporului: *Deșteaptă-te, române!*, *Trei culori* sau *Treceți, batalioane române, Carpații*. 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 sfărâmate. În locul lor se creează un cadru instituțional supervizat de comisari sovietici și în întregime subordonat partidului-stat, un releu de transmisie a directivelor acestuia din urmă. Prin intermediul acestui cadru înnoit, compozitorii sunt poftiți cu insistență să creeze imnuri, marșuri, lucrări corale, vocal-simfonice și opere cu texte de înfierare a trecutei exploatare burghezo-moșierești și de proslăvire a partidului și a Marelui Prieten de la Răsărit.

Răspunsul multor creatori este tăcerea. Dar, după cum era de așteptat, apar fără zăbavă și compozitorii care se conformează îndemnului oficial și se grupează într-o echipă de sicofanți cu componență relativ stabilă până în ultima zi de comunism²⁷.

²⁷ Echipa de apologeți este părăsită doar prin decesul membrilor ei: Matei Socor, Constantin

Faptele-l cântă pe Lenin
 Pe bolta întinsă a răsărit
 Mândră Uniune, stegar slăvit!
 Către biruință aprig ne conduce zi de zi
 În frunte-i STALIN!

(Extras din finalul unei cantate de Alfred Mendelsohn.)

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 niciun 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 incompetentă audiență – riscă să treacă drept burgheză, retrogradă, decadentă, pernicioasă. Folclorul cel „simplu” poate garanta accesibilitatea lucrărilor savante care îl iau drept model sau sursă de inspirație. De aici îndemnul de a-l folosi cât mai intens. 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” și de Valentina Sandu-Dediu, „pășunismul neoclasic al anilor ’50-’60”²⁸, practicat din deprindere de compozitori solizi, dar con-

Palade, Ludovic Paceag, Teodor Bratu, Ion Totan, Mircea Neagu, Radu Paladi, Vasile Timiș, Constantin Arvinte, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn etc.

²⁸ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. 1, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, p. 310. Valentina Sandu-Dediu, „Principii stilistice enesciene preluate de generațiile următoare de compozitori români”, în *Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”. 1998. George Enescu și muzica secolului al XX-lea*, ed. Lucia-Monica Alexandrescu, Editura Muzicală, București, 2001, p. 110.

venționali și mai 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 și au același mesaj politic. O zi pe săptămână, orchestra simfonică, orchestra de studio și corul Radioteleviziunii imprimă cu obligativitate marșuri și imnuri patriotice pentru cardexul instituției lor. Piese înregistrate vor fi, între altele, transmise prin difuzoare în timpul manifestațiilor de slavă organizate de partid (cu participare atent monitorizată); iar spre sfârșitul epocii comuniste execuția lor va fi mimată (la propriu!) pentru televiziune, dublată prin play-back iar apoi difuzată cu prilejul sărbătorilor oficiale.

A treia exigență vizează promovarea culturii muzicale ruse și sovietice în detrimentul tuturor celorlalte. Afișele programelor de concerte și recitaluri se împodobesc instantaneu cu creații ale lui Musorgski, Borodin, Ceaikovski, Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Kabalevski, dar și ale unor creatori 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*²⁹. Treptat, comandamentele sale se mai îmblânzesc, iar „lupta” plină de ură la care incită, cea împotriva exploatatorilor și a culturii acestora, își domolește cerbicia. (Mi se pare important să reamintesc că *ura*, ca atitudine socială obligatorie, este prezentă în majoritatea discursurilor politice 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

²⁹ Proletcultismul e o 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” (Marin Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Humanitas, București, 1995). Mișcarea este rapid recuperată de bolșevici și colorată cu acea ranchiună a ignoranților complexați față de elitele instruite.

târziu, ura se va proiecta asupra transfugilor.) Lupta împotriva exploatatorilor 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”.

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 programele școlare și academice. După moarte, sunt recuperați chiar și compozitorii români refugiați în Occident. (În general, decesul unui muzician e un binecuvântat prilej de ridicare a eventualelor interdicții legate de opera sa, pentru că deschide oportunitatea de a-i falsifica 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 oarecum iertați de păcatul „originii nesănătoase” (recte burgheze), ba chiar remunerați convenabil. Organizația profesională Societatea Compozitorilor este transformată în 1949 în Uniunea Compozitorilor din Republica Populară Română, apoi (începând din 1966) din Republica Socialistă România³⁰, printr-o reformatare având ca scop, așa cum spuneam, prefacerea sa într-un instrument socio-profesional eficient al cenzurării. Conducerea Uniunii este încredințată de partid unor oameni de un devotament în afară de dubiu: Matei Socor (numit de partid), 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 niciun chip să evite presiunile politice. Este tot atât de clar că cei care o conduc trebuie să joace dublu: pe de o parte, să-și probeze prin gesturi neechivoce supunerea față de partidul unic, pentru a-și păstra puterea și a-și proteja resursele financiare; pe de altă parte, să-și exprime înțelegerea pentru compozitori și devotamentul față de cauza muzicii românești, pentru a-și păstra prestigiul în sânul breslei. 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 viața de concert și în programele școlare a compozitorilor contemporani occidentali, limitarea pătrunderii muzicii sovietice în învățământ și în viața de concert, iar mai târziu reintegrarea în cultura muzicală românească a com-

³⁰ 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 acesteia.

pozitorilor transfugi și/sau anticomuniști, bătlia 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 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 puțin înainte sau puțin după 1989. Pe de altă parte, trebuie spus cu toată limpezimea că rezistența la presiuni a conducătorilor Uniunii, în măsura în care ea poate să se configureze, depinde și de modul în care ei sunt sprijiniți de masa creatorilor obișnuiți. Or, aceștia 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 dispuși la orice, libertatea de mișcare în direcție „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 ultimul este observat cu asprime fluctuantă. Restul obligațiilor se alterează pe traseu. Internaționalismul proletar sub cârmuire sovietică se prefăce cu rapiditate, în anii '60, în contrariul său, adică într-un naționalism cu înclinații șovine tot mai bălăioase. Este dezvelită simbolic fresca epopeii eroice a neamului, ascunsă vreme de mai bine de 10 ani sub faldurile de catifea ale Ateneului Român, templul muzical al elitelor. Dintr-odată, 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 simt momentul și întreprind reconsiderarea parțială a culturii prezentului și re-ierarhizarea pe criterii profesionale a oamenilor care au produs-o³¹. Re-ierarhizarea lor e îndrăznească și nu se suprapune cu necesitate peste cea sugerată și aprobată de oficialități: spre exemplu, Gheorghe Dumitrescu, unul din compozitorii cei mai bine

³¹ Referitor la momentele de torsiune ideologică din câmpul literaturii române survenite în perioada 1944-1989 – care coincid, de altminteri, cu cele care se reliefează în câmpul muzicii –, Nicolae Manolescu afirmă: „Ion Simuț vorbește, pe drept cuvânt, de trei revizuri succesive în

văzuți de aparacici – premiat, cântat și jucat, transmis 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 muzical național 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, se reia pe scară largă în toate sferile culturii în termenii trecutului, ca și cum timpul ar fi înlemnit. Sunt reabilitați la iașcă oamenii de cultură – filozofi, scriitori și poeți – care, în epocile trecute, abor-daseră consistent subiectul sau se arătasera buni „patrioți”: Octavian Goga, Lucian Blaga, iar într-un târziu chiar și Mircea Eliade, încă trăitor în exil. 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 expri-mate și să capete relevanță numai în termenii, la nivelul și în cercurile aces-tora din urmă. Cultura pentru proletari se preface, prin urmare, în „cultura realismului socialist” și, prin această corecție terminologică, își reglează ținta spre „muncitorime, țărănime și intelectualitate progresistă”.

„Specificul național”, relansat puternic 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 con-știința. Așa apare o 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 înaintași-

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 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” (Nicolae Manolescu, „Despre revizuire”, *România literară* 48, 2000, p. 1). În aceeași revistă și în legătură cu ace-lași subiect, Ion Holban comentează: „în anii '70, când puterea decidea «libertatea de expre-sie» și «diversitatea stilistică», în fața obștii literare stătea obiectivul recuperării tradiției, al conversiunii câmpului literar în estetic, al depășirii ideologiei politice prin ideologie literară. Sfântă naivitate, dar asta a fost” (Ioan Holban, „Poezia magistrului Mihai Ursachi”, *România literară* 9, 2001, p. 11). În ultima frază, autorul atrage atenția asupra dozei de iluzorie pe care o presupune încercarea de distanțare prin artă a creatorilor față de ideologia politică.

lor. Abia azi se poate vedea cu limpezime că „specificul național”, cu alaiul de conotații șovine și 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 totuși 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) explicitând intenția lor de a aborda creația populară pe versantul „esenței” și al „valențelor sale arhetipale”.

Dar până atunci, compozitorii își reiau treptat munca întreruptă în 1948 cam din punctul în care o lăsaseră, dar 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” (slogan de origine sovietică), în concordanță cu „realismul socialist”. Problema 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 fasciculul stilistic în continuă ebuliție al modernismului radical.

Stilul lui Bartók, în care tradiționalismul și inovația modernă stau într-un fericit balans, este primul care îi cucerește pe compozitorii români. (În paranteză fie spus, în anii '50 Bartók fusese pentru o vreme rânduit, din motive obscure, în categoria decadenților.) Pricina este poate aceea că procedurile componistice bartókienne sunt epatante, eficiente sonor și aparent mai ușor de imitat. Bartók este „copiat” sau prelungit îndeosebi în lucrările instrumentale și orchestrale ale lui Sabin Drăgoi, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Tudor Ciorrea (resimțind influența compozitorului maghiar încă din perioada interbelică), iar la început de carieră chiar și ale lui Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe. 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 – heterofonia, tehnica micro-variațională, modalismul melodic, ritmica rubato – de către Pascal Bentoiu și Theodor Grigoriu; și apoi prin valențele modernist-radical desoperite în Simfonia de cameră, punct de glorie al simfonismului autohton –

de către Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, 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 proprii la creația predecesorilor. Oricum ar fi, în anii '60-'80 ucenicia de compozitor în instituțiile universitare din România pornește de la analiza operelor exemplare ale celor doi maeștri.

Perioada anilor '60-'70 (mai exact, 1965-1971) 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 și din alt unghi. Acesta proiectează în gândirea creatorilor noi concepte, subiecte de reflecție și tehnici de lucru: atonalitate, serialism, serialism integral, aleatorism, ritmică cu valori adăugate, heterofonie, textură, felurite modele matematice, formanți, modalism cromatic, muzică electronică, brui-tism, minimalism ș.a. (Unele din tehnicile de lucru sunt ridicate în rang prin „descoperirea” sau inventarea formei lor embrionare în creația generațiilor anterioare.) Modernismul radical 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, aleatoare, 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 avansării în vârstă, ei ajung în general la exprimări muzicale personale mai complex determinate; iar odată maturi, se alătură compozitorilor din generațiile premergătoare, co-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 alcătuiuri neuzuale. Câteva din ele trec, chiar de la momentul primei audiții, drept evenimente culturale majore ale perioadei de dezgheț ideologic și ale celei următoare și/sau se erijează în modele vrednice de a fi urmate de compozitorii în formare: Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah (1963), *Clepsidra I* de Anatol Vieru (1968-1969), *Ritual pentru setea pământului* de Myriam Marbé (1968), opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu (1969), secvențele trilogiei *Orestia* de Aurel Stroe (1973-1985).

Strategii de compromis, strategii de evaziune, 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 comentarii în plan moral³². Majoritatea compozitorilor imaginează însă strategii menite să le salveze viețile și carierele fără cedări majore, strategii care îi constrâng să devină duplicitari.

Câțiva comit gesturi de submisiune aparentă. În prologul zilelor aniversare, ei dedică partidului, patriei (subînțeles: republicii populare sau socialiste), congresului etc. lucrări care nu au nimic de-a face cu evenimentul celebrat sau care mimează o vagă legătură cu acesta prin titluri înșelătoare. Concesiile lor minimale sunt utile, pentru că facilitează eventuale publicații, prime audiții și obțineri de posturi academice, adică folosesc propășirii socio-profesionale proprii. După o vreme, gesturile lor ajung să se înscrie în ordinea firescului, fiind comise fără prea mari rețineri de mai toți confrății.

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 a 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, opunându-i-se, îl include în subtext.

În a doua secvență a intervalului, adică după 1964, cu un prolog ce începe timid în jurul anului 1958 – mă refer la perioada de liberalism cultural 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

³² 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. Prefer să nu consemnez numele creatorilor lor, pentru că volumul de față nu își propune în niciun chip să ținutuiască pe cineva la zidul infamiei.

prizate stiluri ale Occidentului contemporan, cu care intenționează să se sincronizeze³³. 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.)³⁴ – fuseseră considerate până la mijlocul anilor '60 de o decadență 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 descrie 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 orice alt ordin. Publicul e lăsat deoparte, el urmând să se instruiască cândva, treptat, cu o defazare temporală firească față de creatori. (De altfel, publicul nu are posibilitatea de a influența în vreun fel alcătuirea programelor de concert, așa că el poate fi provizoriu ignorat.) Cățiva 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 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 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 este că promotorii săi sunt muzicieni și profesori cu pregătire clasică inatacabilă, cultivați, reflexivi, rafinați, seducători, demni de încredere – adică lideri de opinie în toată puterea cuvântului. Tinerii ucenici se devotează cauzei maeștrilor și le calcă pe urme fără ezitare. Devotamentul lor devine la un moment dat ușor superior: cine

³³ Sandu-Dediu, *Muzica...*, p. 178.

³⁴ „Modernismul radical” este un concept pus în circulație de muzicologul german Hermann Danuser (*Die Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. a II-a, Laaber-Verlag, Laaber, 1992). Informația – pe care ulterior am verificat-o parțial, adică în măsura în care germana mea mi-a îngăduit-o – mi-a fost furnizată de Valentina Sandu-Dediu, în cursul unei convorbiri informale.

nu iubește, ca și ei, muzica ultra-radicală 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, Adrian Rațiu, Tiberiu Olah, Myriam Marbé³⁵, cu toții profesori universitari – sunt profesioniști remarcabili și fac împreună un front de opinie fără cusur: a refuza să li te alături înseamnă a le contesta meritele! 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.

Avangardiștii din următoarea generație au un traseu de viață zburciat 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, Violeta Dinescu). Alții – pe care prefer să nu-i enumăr – nu ajung tocmai la înălțimea profesională și intelectuală a măștrilor. Printre ei se strecoară chiar oportuniști de o calitate specială: cei care se dau de ceasul morții să țină pasul, din punct de vedere stilistic, cu compozitorii români 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 și tehnicile prin care acesta este construit. Unii din ei, așa cum sunt Myriam Marbé, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Corneliu Dan Georgescu, Ulpiu Vlad și alții, îl încorporează chiar în lucrări cu exprimări epurate de note idilice sau de efuziuni proletcultist-patriotice: *Ritual pentru setea pământului* (Marbé, 1968, dintre toate, lucrarea cu cel mai mare succes de public), *Pastorale și idile transilvănene* (Grigoriu, 1984-1986), *Tulnice* (Moldovan, 1971) și multe altele. Dar, cu rare excepții, ei îl voalează până la irecognoscibil, amputându-l

³⁵ Notez aici că Myriam Marbé a fost mai puțin atrasă de rigorile noilor tehnologii compozistice, preferând să inoveze contând pe intuiția sa artistică.

de orice trimitere „națională” explicită; sau caută în el un miez dur, care să ajungă eventual până la esența sensibilității românești (expresia folosită în epocă este, de fapt, „spiritualitatea românească”); sau, în fine, îl tratează ca pe un material-pretext, eventual substituibil prin oricare altul, de indiferent ce origine, pus în serviciul unei construcții savante care nu are nimic de-a face cu „românismul” oficial.

Trebuie să adaug aici că atitudinea compozitorilor din generația moderniştilor radicali este provocatoare, dar e temerară doar în anii 1960-1964. Mai târziu, 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 o parte; iar pe de altă parte, pentru că Moscova însăși traversează o perioadă de relativă toleranță pe care o lasă să se prelingă cu generozitate și asupra vasalilor săi.

Recuperarea și distanțarea față de specificul componistic național

Mă întreb dacă moderniştii 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 chiar și fără proteza ei național-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 ostentativ distinctive*, chiar și atunci când lucrările pornesc în mod declarat de la texte muzicale, principii de elaborare și/sau sugestii sonore rurale.

Mă aștept ca această idee să întâmpine unele reacții de respingere. Argumentul forte cu care poate fi atacată este acela că moderniştii 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 cam în același timp – adică începând din 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, specific românească și de sursă rurală. 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 curajoși sunt, în epocă, acei moderniști moderați³⁶ care, într-un climat de euforie avangardistă cvasi-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 alte căi.) Ei sunt adepții 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 Toduță, Tudor Ciortea, Wilhelm Georg Berger, Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Liviu Rusu, Pascal Bentoiu și (într-o oarecare măsură) Dumitru Capoianu și Nicolae Beloiu – enumerarea aproximativ cronologică de mai sus este vizibil incompletă. Aceștia continuă să scrie simfonii, concerte, oratorii, 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 Toduță și al lui Tudor Ciortea), de performanțele componistice ceva mai reduse cantitativ sau pe moment mai puțin prețuite (situația lui Alexandru Pașcanu și a lui Liviu Rusu) sau de absența catedrei academice de la înălțimea căreia să-și poată disemina opiniile (situația lui Pascal Bentoiu). În anii 1964-1975, cauza lor pare pierdută.

În acești ani la care mă refer acum, vremile sunt mai destinsse, dar nu tocmai trandafirii. Moderniștii, fie ei radicali sau moderați, acționează în spatele unui mic grup de compozitori dispuși să-și asume concesiile 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, și 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 ambigue: în circumstanțe publice oficiale ei se arată devotați regimului, iar în cercuri restrânse joacă

³⁶ Sintagma „modernism moderat” a fost lansată de Theodor W. Adorno (Sandu-Dediu, *Muzica...*, p. 148). Autorii care o pun în circulație în muzicologia românească sunt, după știința mea, Clemansa Liliana Firca (*Modernitate...*, 2002) și Valentina Sandu-Dediu (*Muzica...*, 2002).

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 început în favoarea unui naționalism înclinat spre tot mai multe 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, care o suportă scrâșnind, ca pe o dezagreabilă dar incontestabilă lecție de socialism științific. Încetul cu încetul, iubitorii obișnuiți de muzică ajung să deteste creația românească din toată inima. Animizitatea lor e împărtășită și de o bună parte a muzicienilor interpreți³⁷. Dar compozitorii profită cu nevinovăție de acest statu-quo fără alternativă: lor li se oferă, în fine, posibilitatea de a se confrunta direct și regulat cu interpreții și cu publicul de specialitate – pentru că pe cel comun nu 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 pierdută, a înlăturării comunismului și a restaurării democrației? Prăpastia care se deschide între creatori și beneficiarii lucrărilor lor, prăpastie largită sensibil de modernității radicali, este însă o realitate aspră, care nu poate fi nici bagatelizată, nici explicată exclusiv prin invocarea fenomenului general de îndepărtare a compozitorilor secolului XX față de publicul lor.

MESOMUZICILE

Sub cupola acestui concept de împrumut cad, așa cum spuneam încă în prima parte, muzicile nepretențioase ale claselor cu instrucție academică medie sau sumară.

Mesomuzicile anilor 1944-1989 sunt diferite de cele din epoca interbelică, pentru că reflectă o societate românească restructurată până în adân-

³⁷ Ea explică parțial reacția acelor sindicate ale instrumentiștilor care, imediat după 1989, refuză pentru o vreme, cu iritată încăpățănare, să mai cânte muzică românească.

curi. Elita de sânge sau de avere dispare sau își restrânge viața socială vizibilă. Intelectualii cu profesii liberale, sărăciți și copleșiți numeric de intelectualii „făcuți pe puncte” (adică din muncitori alfabetizați în mare grabă), 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, în creștere, într-o legătură de vase comunicante: țăranii navetiști și muncitorii de dată recentă. Ultimii sunt împrăștiați printre oameni de tot felul, 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 colocatari 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 în teatre lirice, alături de operă, 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 onorabile. Ea își pierde totuși din însemnătate, chiar și în timpurile cuceritorului tenor Ion Dacian: poate că lumea de reverii dulcele pe care o propune nu mai convine sensibilității publicului contemporan. Repertoriul teatrului bucureștean, în care predomină piesele „clasice” austriece, ungare și franceze, se extinde cu moderație prin câteva lucrări occidentale mai noi: spre exemplu, musicalul *My Fair Lady* de Loewe (1967). Apar și câteva creații autohtone remarcabile: *Lăsați-mă să cânt* (1954) și *Lysistrata* (1960) de Gherase Dendrino și *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu (1955). În anii '70-'80, Marius Țicu produce și el câteva lucrări situate ambiguu între operetă, revistă și musical. Unele din ariile de operetă cele mai cunoscute rămân populare, mai ales desprinse din contextul scenic și transmise prin radio. În 1986, opereta-instituție a capitalei primește însă o lovitură severă prin demolarea sediului de pe cheiul Dâmboviței, adică din centrul vechi al orașului. Strămutarea sa într-o aripă periferică a Teatrului Național indică statutul subaltern pe care i-l acordă culturnicii.

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, dar iluzoriu; în realitate, pe măsură ce repertoriul curent al acestora se împodobește forțat cu imnuri (sovietice, patriotice, muncitorești, de slavă etc.) și prelucrări de folclor derizorii, melomanii obișnuiți își pierd plăcerea și dorința de a cânta împreună altfel decât constrânși – și chiar și atunci, numai pe durate limitate. Ideea de artă de amatori se compromite cu același prilej. Așa se face că, *de facto*, numărul formațiilor 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 (Ion Vicol, Dumitru D. Botez). În răstimp, literatura autohtonă sporește, pe de o parte, cu creații nule inspirate de versurile poeților zilei (Mihai Beniuc, Dan Deșliu, Eugen Jebeleanu, Tiberiu Utan, Nina Cassian...), iar pe de altă parte, cu lucrările mai interesante și atractive ale unor compozitori ca Alexandru Pașcanu, Radu Paladi, Dimitrie Cuclin, Tudor Jarda, Adrian Pop. În pofida repertoriului său dificil și pretențios – literatură muzicală renașcentistă și strict contemporană –, corala Madrigal a Conservatorului bucureștean devine, începând de prin 1970, exemplară, întocmai ca societățile Carmen și Cântarea României din perioada interbelică.

MUZICA DE FANFARĂ MILITARĂ resimte drastic schimbarea de regim politic. Funcția sa „de promenadă” devine cvasi-iluzorie. Spațiul predilect de interpretare, chioșcul din parcul central al orașului, se părăginește, pentru că autoritățile suprimă pe cât posibil prilejurile și locurile de constituire spontană a unor colectivități potențial inflamabile. Mult împușinate numeric în anii '40-'50, fanfarele militare rămân să acompanieze corurile ostășești cu repertorii înnoite, să se pună în serviciul marilor manifestații politice de 1 Mai și 23 August, să întâmpine cu pompă oaspeți de vază din țările socialiste. Drept urmare, repertoriul lor pierde temporar o parte din potpuriurile, marșurile, valsurile și aranjamentele de piese de divertisment de altădată (multe de inspirație germană sau austriacă), în beneficiul unor imnuri, marșuri și cântări de slavă. Repertoriul câștigă, în schimb, numeroase prelucrări de folclor provenind din diferite arii culturale românești. Atunci când li se oferă șansa să le audă, oamenii simpli se entuziasmează sincer. Se constituie, după modelul fanfarelor militare, fanfare atașate unor fabrici și uzine din provincie. (Alcătuite fiind deseori din muzicanți romi, cunoscători ai muzicilor locale pe care știu să le execute și fără contribuția savantă a vreunui compozitor, acestea sunt, de fapt, fanfare populare.) Abia prin anii '80, puterea – care se socotește de acum stăpână pe orice situație – autorizează un festival de fanfare în parcul Herăstrău.

FANFARELE POPULARE au două traiectorii distincte. În Moldova, ele se dezvoltă impetuos, dislocă fără scrupul taraful tradițional și devin protagonist al nunților și petrecerilor rurale și urbane, în cursul cărora execută cu incredibilă virtuozitate – cu clarinete, trompete și fligornuri bariton – dansuri, cântece lirice și piese rituale locale legate de nunți și înmormântări. În Banat, cealaltă provincie în care rolul lor muzical și cultural fusese major în prima jumătate a secolului, fanfarele sunt încă puternice, dar se dezintegrează cu încetul. Instrumentele din alcătuirea lor – clarinete, fligornuri sopran, saxofoane și trompete – sunt recuperate de tarafuri. Atât fanfarele cât și tarafurile din regiune promovează acum și „muzică băănățeană sârbească” (vezi mai sus). Primele sunt cele care se vor transforma, mai apoi, în fanfare de metisaj pan-balcanic, aidoma fanfarelor macedonene și sârbești care vor inspira, după 1990, muzica de succes internațional a lui Goran Bregović.

ROMANȚA rămâne muzica preferată de oamenii la vârsta nostalgiilor. Partizanii săi cei mai fideli sunt, ca și în perioada precedentă, intelectualii de țară, care le cântă în grup la petreceri, acompaniindu-se modest cu vioara deprinsă la școala normală (liceul pentru formarea învățătorilor), dar și frecventatorii de ore târzii ai restaurantelor de orice nivel. Romanțele, ca și operele, trec acum în cercurile de tineret drept depășite; motiv pentru care o parte din lăutarii din noile generații renunță să și le includă în repertoriu.

MUZICILE „DE DIVERTISMENT” – o expresie poate nu tocmai satisfăcătoare, dar de uz curent – se distribuie în jurul câtorva focare polarizante și de iradiere care sunt (succesiv sau simultan): muzica teatrelor de revistă, muzica ușoară străină și românească, jazzul și muzicile de import occidental pop, folk și rock. Ele desemnează cu destulă aproximație categorii stilistice relativ distincte, cu funcții și contexte de interpretare în parte specifice, în parte comune.

MUZICA TEATRELOR DE REVISTĂ fusese în mare vogă în perioada interbelică. Ea funcționa, între altele, și ca mijloc de promoție a pieselor de muzică ușoară nou create. Imediat după război, ea își începe însă declinul. Prin anii '50 publicul său se subțiază, de altfel, pretutindeni în Europa. Singura muzică situată ambiguu între revistă și opereta europeană care își păstrează neștirbită popularitatea este musicalul american. Dar în România comunistă decăderea revistei este precipitată și de cenzurarea versurilor sale satirice care făceau deliciul spectatorilor. Constantin Tănase, mare comedian, dispare subit (1945) – asasinat, se pare –, pentru că comite imprudența de a persifla

printr-un cuplet comportarea sălbatică a cuceritorilor sovietici: *Davai ceas, davai palton / Davai ceas, davai moșie / Harașo tovărășie!* Un alt artist-vedetă, Nicolae Stroe, ia bine aminte și își reprimă până la sfârșitul vieții cea mai mică glumiță incorectă politic. În criză de public, unul din teatrele bucureștene specializate – Teatrul de Revistă „Ion Vasilescu” –, își anexează prin anii '70 o orchestră de muzică populară, sperând să-și atragă cu ajutorul ei admiratori din rândurile țăranilor urbanizați. Revista înregistrează un ultim reviriment în anii '70-'80, prin stagiunea de la grădina Boema cu spectacole semnate de Vasile Veselovski și Mihai Maximilian, după care decade dramatic. Doar lăutarii bătrâni de țară mai păstrează o vreme în repertoriul lor de banchet nupțial câteva șlagăre ale genului.

MUZICA UȘOARĂ este muzica oamenilor fără pretenții și de orice vârstă, care se solidarizează prin ea, trecând peste barierele sociale și de instrucție care îi separă. Cei care abia au depășit pragul adolescenței se atașează în special de piesele străine, pentru că sunt o încarnare a luxuriantului Apus. Piesele pot fi ascultate, începând de la sfârșitul anilor '50, la radio și mai ales de pe primele discuri negre (întâi cu turația de 78 și 45, apoi de pe LP-urile cu turația 33). Căsătorii, poate mai sensibili la versurile de dragoste decât la ritmuri, armonii și culori sonore, preferă însă muzica ușoară autohtonă, cea care se angajase încă din interbelic pe drumul unei frumoase maturări. În anii '50, aceasta se colorează prin piese bucolice, inocente politic, precum *Țărâncuță, țărâncuță / Cu bujori în obrăjori...* Piesele sunt cântate cu afectare de către interpreți, cei mai cunoscuți dintre aceștia fiind, de-a lungul câtorva bune decenii, aceiași Gică Petrescu, Dorina Drăghici, Gigi Marga, cărora li se adaugă pe traseu, mai sprintar, Constantin Drăghici, Dan Spătaru, Margareta Pâslaru, Marina Voica. Deși începe să se ritmeze mai variat, prin anii '60 muzica ușoară românească intră în concurență cu șansoneta franceză și cu muzica ușoară italiană – chiar dacă acestea din urmă sunt dezavantajate de frecvența scăzută a difuzărilor lor prin radio.

Creată și/sau interpretată de Édith 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, care în acest moment se rotesc încă în jurul fermecătorului Paris. Succesul ei în România este datorat în bună măsură apariției magnetofonului, a casetofonului, a pick-upului și a radioului portabil – obiecte scumpe, pe care și le permit doar cei norocoși. Șansoneta este o muzică de un sentimentalism delicat, care îi câștigă deopotrivă pe inamicii gălăgiei exa-

gerate și pe dușmanii sentimentalismului de un gust îndoielnic (*Țărăncuță, țărăncuță*). Ea place nu doar tinerilor – care ignoră cu desăvârșire Parisul, un motiv în plus să fie fascinați de muzica sa –, ci și oamenilor mai vârstnici cu educație franceză, net mai numeroși în anii '60-'70 decât mai târziu. Astăzi, șansoneta pare să se fi retras în perimetrul țării de obârșie, în care își păstrează popularitatea³⁸.

Celălalt competitor este muzica ușoară italiană, cunoscută publicului prin ecourile festivalurilor anuale de la Sanremo. Pecetea acesteia asupra muzicii ușoare românești este mai explicită decât a șansonetei. Trei tineri compozitori autohtoni găsesc de cuviință să-și clameze, în stil italian, entuziasmul față de realizările industrializării socialiste:

Macarale (...)
Uite brațul lor de fier
Cum ridică pân' la cer
Zeci de blocuri
Un cartier. (...)

Macarale
Râd în soare argintii
Macarale
În zori de zi.

Versurile par ironice, dar nu sunt: la începutul anilor '60 nimeni nu și-ar fi permis ironii la adresa realizărilor regimului comunist!

„Bătrânii” compozitori Ion Vasilescu, Nicolae Kirculescu, Aurel Giroveanu, Elly Roman, Claude Romano (alias George Sbârcea) își asociază melodiile proprii, într-un stil care îl prelungește pe cel interbelic, cu versuri de o anumită decență. Creatorii din generația următoare – Florin Bogardo, Horia Moculescu, Adrian Enescu, Anton Șuteu – îmbogățesc paleta stilistică a genului. Pe măsură ce anii trec, timbrurile melodiilor de muzică ușoară devin mai rugoase, iar compartimentele acompaniatoare ale orchestrelor se expandează și își înviorează percuția: influența muzicilor anglo-americane pop și rock se impune acum în detrimentul influențelor franceză și italiană. Începând din acest punct,

³⁸ În 1996, discurile cu șansonete și varietăți franceze fac împreună nu mai puțin de 20% din vânzările lanțului de magazine Fnac (Aubert, *Muzica celuiilalt*, p. 107).

ambiguu situat, al devenirii sale, muzica ușoară românească începe să-și rene-gocieze constant granițele cu celelalte categorii ale muzicii „de divertisment”.

JAZZUL, privit de autorități ca un produs tipic al lumii capitaliste în des-compunere, se ascunde la început sub denumirea de *muzică de estradă* și, sub acest nume, este oarecum reabilitat după mijlocul anilor '60. Pe toată peri-oada „liberalismului” comunist, fanii săi se întâlnesc regulat în cluburi. La concertele cu Louis Armstrong, Ella Fitzgerald și Duke Ellington din anii 1968-1970, ei se încrucișează în foaierele marilor săli de spectacol cu toată crema intelectuală și artistică a Bucureștiului: jazzul de calitate se bucură de acum de mare prestigiu în rândurile elitelor. În vremile următoare, care se vitregesc din nou, jazzul redevine simbolul lumii capitaliste decadente. Motiv pentru care, începând cam din '75-'80, reuniunile admiratorilor săi devin ușor subversive.

Jazzul produs de români nu atinge neapărat piscuri spectaculare. Excepție fac muzica lui Johnny Răducanu – un pianist și contrabasist rom ai cărui ascendenți se numără printre cei mai iluștri lăutari țigani ai României³⁹ – și cea a cântăreței Aura Urziceanu. E și firesc: jazzul nu poate țâșni cu spon-taneitatea care îi este specifică decât într-un climat de libertate interioară împărtășită de creatori și ascultători deopotrivă. Nu întâmplător Jancsy Kőrössi, iar mai târziu câțiva alți jazzmeni de talent ai generațiilor noi, se refugiază în Occident. Mulți dintre amatori preferă să-l asculte acasă, de pe discuri și de pe casetele de proveniență străină procurate cu eforturi semni-ficative; cu alte cuvinte ei preferă să intimizeze, din necesitate, contactul cu o muzică prin excelență socială, născută din însăși interacțiunea dintre inter-preți și public. Altfel, jazzul se primenește după război într-un ritm cu care majoritatea românilor, mai degrabă iubitori ai clasicului stil New Orleans, nu mai pot ține pasul.

MUZICILE POP, FOLK ȘI ROCK, în principal muzici de tineri și ado-lescenți, toate de proveniență vestică, pătrund în țară pe la sfârșitul anilor '60. La nivelul nucleelor lor dure, cele trei sunt distincte. Totuși, în practică, fiecare piesă muzicală concretă se raportează în proporții diferite la una sau alta din cele trei categorii, resimțind, de fapt, influențele venite din direc-ția tuturor. Tinerii de rând le percep destul de nediferențiat și le „consumă”

³⁹ Johnny Răducanu pretinde a fi strănepotul faimosului Petrea Crețu Șolcan, lăutarul Brăilei, cel de la care G.Dem. Teodorescu a cules, între 1883 și 1884, câteva faimoase cântece epice, unele incluse de vreun secol în manualele școlare ale românilor.

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. E drept că unii sunt preocupați de distincții mai fine, pentru care vor face mai târziu o patimă, dar ei sunt deocamdată insuficient de știutori pentru a se orienta exact asupra denumirilor care se vehiculează în Vest. Nici maturii nu văd diferența dintre pop și alte muzici – spre exemplu, față de rock și varietățile sale –, după cum nu percep nici diferența între *pop* și *popular*. (Apele terminologice sunt tulburate și de apelativul „muzică populară”, rostit ritos pe posturile de radio și televiziune cu referire strictă la muzica folclorică, supra-abundent difuzată.) În schimb, începând din 1973 mai toată lumea, indiferent de vârstă și instrucție, face o deosebire netă între folk și toate celelalte feluri de muzică pe înțelesul oricui, din pricină că primul se manifestă în forme mai lesne recognoscibile și se bucură în România, începând cu un anumit moment, de o promoțiune ieșită din comun (vezi mai jos). Doar interpreții-compozitori, mai pricepuți dar cu opinii nu întotdeauna consonante, folosesc termeni precisi și complecși, precum pop-folk, folk-rock, pop-folk-rock sau pop-muzică ușoară.

Pop este un cuvânt care face carieră în Occidentul sigur pe el, prosper, răzvrătit și pe alocuri iresponsabil al anilor '60. El este, de fapt, un calificativ care desemnează o întreagă clasă de fenomene de sorginte populară care transformă obiectele din viața cotidiană – hârtie, deșeuri metalice, fulgi, benzi desenate etc. – în elemente lexicale ale unor opere de artă neconvenționale și accesibile. Muzica pop năzuiește și ea 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 obârșie ignobilă, ci își îndreaptă atenția și asupra unor piese clasice pe care le orchestrează și ritmează pe gustul tuturor. (Celebre sunt în epocă performanțele orchestrelor lui Michel Legrand și Waldo de los Ríos.)

Arta pop consună cu tentativele de lărgire a democrației occidentale. Prin ea, tinerii urmăresc să se afirme în societate prin forme specifice de cultură. Dar în România care este democrația despre care se poate vorbi? Și care tineret? Cel căruia regimul îi refuză accesul la o informare care să-i permită să recunoască sau chiar să conceapă „forme specifice de cultură”? Pentru mulți, sintagma „muzică pop” are, cel puțin în prima parte a intervalului la care mă refer, un înțeles cețos. Încercând să-l luminez, m-am dovedit eu însămi incapabilă să reperez în muzica timpului particularitățile sale real distinctive. Am ajuns la concluzia, poate eronată, că muzica pop este, în epocă, o muzică

ușoară recent compusă, ceva mai dinamică decât cea care a precedat-o, executată de vedete consacrate – Marina Voica, Margareta Pâslaru – sau de curând lansate – Anda Călugăreanu, Corina Chiriac, Angela Similea, Anca Agemolu... Poate au dreptate maturii care continuă să o numească „muzică ușoară”, chiar și atunci când o producție concretă sau alta se angajează pe un traseu stilistic ușor diferit.

Muzica folk este unul din importurile culturale americane ale României postbelice. Ea apare în Statele Unite – sau mai degrabă se remaniază, sporindu-și totodată și pătrunderea mediatică – 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 mesomuzici), 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 (eventual cu adaosul a două, trei alte instrumente), chiar și de către oameni cu competență muzicală minimală.

În debutul anilor '70 muzica folk apare și în România, sub numele de „muzică tânără”: creatorii ei, majoritatea studenți, aleg acest nume pentru că sunt încă în căutarea unei identități, dar și pentru că încearcă să nu trezească suspiciunea autorităților prin folosirea denumirii englezești. La început ei suspină după viața de la țară, față de care părinții lor tocmai luau distanță, dar în care ei încearcă să pătrundă prin voiajuri, lectura unor volume de versuri populare, mici escapade de teren. Sinceritatea și prospețimea cântărilor prin care ei reconstruiesc satul în termeni citadini atrage admirația unor artiști și scriitori pe cale de a deveni celebri: Florian Pittiș, Horia-Roman Patapievici, Sânziana Pop, Alex Ștefănescu, George Stanca.

În 1973, folkul românesc este rechiziționat însă 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, folosind îndeosebi poeziile sale de o calitate discutabilă, dar și versurile unor poeți naționaliști din epoca interbelică. Folkiștii cad în capcană, seduși fiind de promovarea uriașă care li se promite. Dar pe măsură ce se înregistrează și renunță la propriile lor opțiuni muzicale și poetice, tinerii pierd autenticitatea expresiei și devin cu încetul cabotini, asemenea mentorului lor.

Atuurile pe care le iroiesc sunt libertatea, spontaneitatea și discreția. Imensul lor fond de disponibilitate emoțională este acum canalizat către un patriotism năvalnic și cu accente arțăgoase, exprimat prin repetarea cuvintelor: patrie, neam, sfânta limbă românească, sfânt pământ, strămoși, străbuni, eroi etc. (Semnificativă ocurența hiperbolică a cuvântului „sfânt”, incompatibil cu ateismul oficial.) Întrunirile Cenaclului Flacăra, care au loc pe stadioane de fotbal sau în săli uriașe, sunt intens mediatizate. La un semn al conducătorului lor, discipolii și admiratorii din public urlă patriotic și exaltat cu brațele spre cer, spre oroarea părinților lor cu picioarele pe pământ. Într-o bună zi, fanaticii folkiști din Ploiești se prăvălesc *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, Ceaușescu și consoarta; 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 sașietate, obiectivul național-comunist fusese prin urmare atins. Începând din acest moment, muzica românească folk se mistuie treptat, conformându-se astfel traiectoriei europene nu prea lungi a genului. Promotorul ei ultragiatic pozează cu prudență în victimă a regimului pe care îl slujise cu devoțiune. O poză pe care o va relua cu magistrală ipocrizie după evenimentele din decembrie 1989. (Dar în ianuarie 1990, Păunescu scapă ca prin urechile acului de corecția corporală pe care intenționează să i-o aplice, în plină stradă, un grup de cetățeni maturi furioși.)

Folkul reînvie și intră din nou în atenția mass-mediei 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 acum la vârsta maturității: pesemne că folkul încetase deja să mai fie o „muzică tânără”. Resuscitarea sa temporară poate fi pusă în legătură cu o reintrare decisă pe scena publică a foștilor lideri culturali național-comuniști – spre exemplu Adrian Păunescu, care apare acum pe micile ecrane cu o frecvență în impetuoasă creștere.

Muzicologul Daniela Caraman-Fotea, care a avut bunăvoința să citească rândurile de față înainte de publicare, prezintă mișcarea folk din România dintr-o perspectivă diferită 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 [consacrați] 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”.

Muzica rock se dezvoltă în anii '60, ca blazon sonor tipător al tineretului vestic și, în consecință, ca stindard al aspirațiilor pro-occidentale ale tinerilor de pretutindeni. În versurile sale pătrund și strigăte de protest ale apusenilor antrenați în răzmerițe pe muchie de cuțit: tulburările etnice și pe tema libertății sexuale din SUA, revolta din Franța anului 1968, apoi – mai domol – mișcările revoltaților *beatniks*, *hippies*, *punkers* etc. Rockul fecundează treptat toate muzicile populare (= de popularitate) de pe mapamond. Numele său intră în alcătuirea sintagmei pop-rock, sintagmă care, după Denis-Constant Martin, desemnează soclul european-american al mai tuturor muzicilor de metisaj și a muzicilor *world* din prezent⁴⁰.

Apare în scurtă vreme și un rock românesc, cu cortegiul aferent de înregistrări, concerte, vedete, admiratori și pulsiuni fanatice. Relativ complex și cu șansa unui start de ținută, el etalează ritmuri percutante și interesante și e armonizat și colorat timbral cu îngrijire, curaj, profesionalism, uneori cu inspirație. Rockul oferă tinerilor de rezidență urbană – în special celor mai instruiți – iluzia conectării cu lumea liberă. Drept urmare, elanul său este atent urmărit de autorități, pentru a nu se înălța cumva la cote primejdioase. Astfel, în a doua jumătate a anilor '70, rockul e obligat să se conformeze unei dispoziții oficiale severe: versurile în limba engleză și coverurile sunt interzise. El rezistă totuși, îndeosebi prin versiunile sale instrumentale. Rezistă și azi, chiar dacă nivelul său artistic s-a mai tocit, chiar dacă starurile sale nu au strălucirea celor pe care în anii de debut i-o confereau trupele Sfinx, Sideral, Sincron, Phoenix, Roșu și Negru, Iris, Savoy ș.a. Este ascultat cu aviditate în baruri, cluburi studențești și discotecă. Cum se ivește în perioada în care pick-upurile se înmulțesc iar prețurile magnetofonelor devin suportabile, rockul este executat – de fapt, redat de pe discuri sau benzi de magnetofon – și în contextele mai intime ale „ceaiurilor” adolescente. Adorarea în România a americanului Elvis Presley și mai ales a lorzilor proletari Beatles – înnobilarea celor patru muzicieni vorbind cu

⁴⁰ Denis-Constant Martin, „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”, *Ethnologies* 1, 22 (2000), p. 17-38.

elocință despre tentativa de deschidere democratică a monarhiei britanice – consună, prin urmare, cu idolatrizarea lor în toate țările lumii.

Tinerii compozitori și interpreți români de rock 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 cu atestat de liberă practică a muzicii lor. Toți ceilalți muzicieni fără angajamente permanente în ansamblurile de stat trec drept „paraziți” ai societății și sunt susceptibili de privarea de libertate. În plus, cum poartă plete după moda timpului, rockerii riscă în orice moment să fie înhățați de milițieni și tunși cu forța, în plină stradă. De aici graba cu care unii din ei forțează porțile Uniunii Compozitorilor. Alții se refugiază în Occident. În anii '80 – când muzica celor rămași se transformase întrucâtva, cum e și firesc – câțiva din compozitorii mai întrepizi încep să creeze și să interpreteze în concerte piese cu versuri care ridiculizează lozincile oficiale privitoare la viața fericită dusă de popor sub comenduire comunistă. De exemplu, Alexandru Andrieș, un artist care alternează sau combină rockul cu blues, folk și western, produce cântecul-parodie pe versuri proprii *Ce oraș frumos*:

Mmm... Ce oraș frumos!
 Fabriци și uzine
 La mine-n cartier
 La tine-n cartier
 La ea în cartier
 La el în cartier
 Fabriци și uzine.
 Mmm... Ce oraș frumos!

Succesul de public fulminant al tuturor pieselor sale este, poate înainte de toate, o reacție de acceptare a mesajului lor politic contestatar.

Compozitorii academici, în general puțin sensibili la simbolistica socială a muzicii, se uită de sus la acești juni extravagandanți, probabil necultivați, cam cu nasul pe sus, care își câștigă banul cu o ușurință enervantă. Adevărul este însă că junii nu sunt tocmai incultți și nici tocmai bogați. Ei au însă un cusur care rănește: își asumă deseori sfidarea puterii, fie prin simbolurile încifrate în muzica lor occidentalizantă, fie de-a dreptul, prin cântecele cu versuri jucăușe și poate nu întotdeauna elevate, dar de o ironie transparentă și subversivă.

Se pare că în țările sud-est-europene – sau, cum se spune azi, central-europene –, rockul este un important vehicul al naționalismului în creștere. În

România fenomenul există, poate, dar este mult atenuat, pentru că majoritatea apologeților „neamului” se calcă în picioare sub umbrela oficială a muzicii folk.

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 mai sunt neapărat „pictate” cu sunete, ci situate într-un climat emoțional și cultural 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 producția cinematografică, și nu să o 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 compozitorilor de a sublinia eroismul și grandoarea statului sovietic 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 de film sunt dublate cu o muzică simfonică densă și triumfalistă, produsă de aparate orchestrale de ample dimensiuni, stilurile cele mai convenabile părănd a fi în epocă cele ale lui Marțian Negrea și Paul Constantinescu. Densitatea cam apăsătoare a muzicii persistă în filmele românești din anii '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 parte. Tipic în acest sens este filmul supra-muzicalizat *Secretul cifrului* (1960). Totuși, după 1964 pe piața românească pătrund și filme occidentale ilustrate sonor economic, dar cu muzici avangardiste – atonale, bruitiste, electronice. Împinse în plan secund de imagine, aceste muzici sunt digerate nolens volens chiar și de publicul care în mod normal le detestă. Cum filmul de artă mondial are acum în mod vizibil suficiență forță pentru a se auto-susține, muzica începe să-și facă un punct de glorie din a fi utilă fără a atrage atenția asupra sa. 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 întot-

de-auna – populare. Lucian Pintilie are reacția cea mai categorică: în filmul său antologic *Reconstituirea* (1968), el renunță complet la muzică, dar construiește în schimb o coloană sonoră eficientă din crâmpoie sonore banale și stridente: muzică de varietăți internațională, șuierat de tren, piuit de păsări, huriu de motoare, strigăte etc. Pintilie intuiește valoarea expresivă a tăcerii și a zgomotului și își permite să le exploateze, fiindcă filmul său, consistent de la un cap la altul, se poate dispensa de cârje muzicale. În filmele lor *Nunta de piatră* (1973) și *Duhul aurului* (1974), regizorii Dan Pița și Mircea Veroiu includ, curajos, câteva piese folk create de Dorin Liviu Zaharia. Ceilalți regizori români preferă totuși să-și muzicalizeze peliculele colaborând cu compozitori academici cu reputație: Dumitru Capoianu, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Aurel Stroe, Richard Oschanitzky ș.a. creează, fiecare în termeni proprii, muzici suple, variate, sănătos clădite, compatibilizate stilistic cu timpul istoric și cu avatarurile narațiunii, dar totodată relativ accesibile.

În 1968, Orchestra Simfonică a Cinematografiei 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 și compozitor inspirat, are meritul de a defrișa în România această pistă promițătoare. Prin anii '70-'80, regizorii colaborează frecvent și cu câțiva compozitori academici relativ tineri, unii specializați și în pop-rock, capabili să realizeze țesături muzicale lejere dar cu calități expresive: Adrian Enescu, Cornelia Tăutu, Anton Șuteu. Până și Sergiu Nicolaescu – cineastul oficial, regizorul superproducțiilor *Dacii* (1967, muzica: Theodor Grigoriu), *Mihai Viteazul* (1970, muzica: Tiberiu Olah) etc., toate episoade ale înălțătoarei „epopei naționale” – renunță la un moment dat la solemnitatea simfonică, acceptând propunerile muzicale ale unor colaboratori cu gândire mai simplă.

MUZICA DE REPREZENTARE STATALĂ se identifică acum în bună măsură cu muzica folclorică, adică cu acel instrument al îndoctrînării național-comuniste la care m-am referit deja. E explicabil: din perspectiva autorităților, muzica folclorică e perfectă, pentru că prezintă muzica claselor populare în ipostaze flatante, despre care se presupune că stimulează sentimente de admirație în exteriorul țării și de atașament în interior, funcționând totodată și ca instrument al manipulării. La întrebarea dacă această muzică folclorică este

o imagine care îi impresionează 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 aproape corect: într-adevăr, această muzică folclorică ajunge destul de repede (și rămâne astfel până în ziua de astăzi) un factor de coagulare a maselor de oameni simpli în situațiile de criză și de punere a lor în serviciul oricui se pricepe să tragă folease. Singura categorie socială care refuză să se lase sedusă de puterea simbolică cu care statul o investește este pătura superioară a intelectualității. Probabil din rândurile ei s-au recrutat cei care, imediat după evenimentele din finalul anului 1989, au somat, prin scrisori, postul național TV să înceteze cu difuzarea „folclorului”!

A mai existat însă și o muzică de reprezentare statală „de uz intern”, cea care funcționa ca simbol al țării și al „neamului” în manifestațiile legate de festivitățile oficiale: 23 August și 1 Mai. Aceasta consta în cântece și marșuri ostășești (eroice, mobilizatoare) și imnuri eroice din ultima sută de ani. Foarte prizeate de toată lumea erau cele compuse în secolul anterior de Ciprian Porumbescu: *Pe-al nostru steag e scris unire*, *Românul*, *Cântecul gintei latine*, *Trei culori*. Primul a devenit imnul de stat al Albaniei; ultimul a fost adoptat în anii '70 ca imn de stat al României.

Muzicile unor categorii sociale defavorizate sau ignorate din a doua jumătate a secolului sunt tratate aici ceva mai atent decât omoloagele lor din perioada precedentă. Motivul este simplu: nici unele, nici celelalte nu au lăsat urme notabile în înregistrări, notații sau cercetări etnomuzicale; dar pe ultimele am avut șansa să le observ direct, ceea ce îmi permite să le abordez cu mai multă siguranță.

MUZICA CERȘETORILOR pare instalată în imobilitate. Pe străzile orașelor sau în autobuzele și trenurile veșnic supra-aglomerate pot fi auzite, după spusele bătrânilor, cam aceleași lamentații ca și în tramvaiele cu cai de la început de secol. Majoritatea sunt versiuni mai mult sau mai puțin schematizate ale unor melodii asemănătoare cu doinele. Cerșetorii mai imaginativi de etnie romă produc însă și cântări țigănești cu versuri în românește, uneori foarte frumoase, cu melodii apropiate de cele de care se folosesc și deținuții de drept comun în timpul prizonieratului lor. „Vorbele” cu care își asociază melodiile abundă în evocarea sfâșietoare a copilașilor flămânzi de acasă, a mamei bolnave, a atotputernicului Dumnezeu și a milosteniei creștine.

MUZICILE VÂNZĂTORILOR AMBULANȚI se pierd odată cu meseriile devenite desuete ale colportorilor lor, dar și odată cu intensificarea controlului puterii asupra întregii societăți. Zarzavagii și lăptarii sunt primii care renunță la comerțul stradal și pun punct reclamelor strigate și ușor melodizate ale produselor lor. Rămân însă o vreme în acțiune geamgiii, spoitorii, coșarii, achizitorii de sticle, haine și fiare vechi, vânzătorii de pământ de flori și, mai nou, vânzătorii de măștișoare. Cei mai interesați dintre ei rămân vânzătorii de geamuri, care și-au elaborat și perfecționat în decenii de practică strigăte simple, dar cu trasee melodice expresive și bine proporționate sub toate aspectele. Prin anii '80, rămân însă ferm pe poziții doar negustorii de măștișoare – de obicei artiști plastici în toată regula –, care fac risipă de fraze ritmate trohaic.

MUZICILE ȘI JOCURILE MUZICALE ALE COPIILOR PREȘCOLARI se înnoiesc în planul versurilor, care alternează silabele scandate cu sau fără sens cu mașini, avioane, telefoane, extratereștri, cosmonauți etc. Melodica lor simplă, teoretizată de Constantin Brăiloiu în studiul „La rythmique enfantine”, se înscrie în aceleași patternuri ritmice pe care Brăiloiu le socotește universale⁴¹. Se înțelege însă că aceste patternuri se actualizează într-o cvasi-infini-tate de variante, diferite în planul detaliilor.

MUZICA COMPUSĂ DE MATURI PENTRU ELEVII MAI MĂRIȘORI stă în bătaia tuturor vijeliilor ideologice. Cum părinții alocă tot mai puțin timp educației copiilor, aceștia cântă între ei mai mult piesele umoristice și de excursie, marșurile, imnurile și cântecele pe care le învață în școală și la Casa Pionierilor sau la corul școlii, dar și hituri folk pe puterile lor. În primii ani de comunism îi auzi chiar strigând la joacă, de bună voie, sloganuri muncitoresc-revoluționare auzite la radio sau la manifestațiile oficiale, pe care învățătorii și părinții, oripilați, nu îndrăznesc să le reprime în public.

MUZICA STUDENȚILOR este, desigur, rezultatul unor alegeri succesive pe care adolescenții le fac cu alt discernământ. 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 memorat, 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 slagăre populare regionale de genul cântecelor *Așa beu oamenii buni, Săraca inima*

⁴¹ Constantin Brăiloiu, *Opere/Œuvres*, vol. 1, ed. și trad. Emilia Comișel, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1967, p. 119-171.

mea, Cântecul Iancului etc., cu care conturează vag o identitate a studentului transilvănean. Începând de la finele anilor '60, atunci când magnetofonele devin ceva mai 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 singur care să se fi ostenit să învețe cum se cuvine o piesă muzicală integrală, fie ea și imnul academic clasic, *Gaudeamus*. Este însă tot atât de adevărat că solidarizarea spontană și necontrolată a studenților inclusiv prin muzică este descurajată prin diverse mijloace: dovadă admonestarea drastică a grupurilor care, în Ajunul Crăciunului din 1968, cântă colinde de capul lor pe străzile Bucureștiului.

La ceaiuri și petreceri, tinerii studioși ascultă șansonete, muzică ușoară italiană și românească, rock, mai rar jazz. Prin anii '70, ei devin frecventatori asidui ai discotecilor, pe care deseori chiar ei sunt cei care le alimentează cu producții de ultimă oră ale showbusinessului occidental, pe care le procură cu dificultate. Socializarea muzicală a studenților se produce prin audiții și dansuri colective, prin schimburi de înregistrări și prin comentarii pe marginea acestora.

MUZICA LĂUTĂREASCĂ A ORAȘELOR DIN SUDUL ROMÂNIEI. Prin anii '50-'60, muzica lăutărească urbană – mă refer la cea care începuse să-și precizeze contururile încă din deceniile anterioare – se debarasează treptat de una din componentele sale devenite desuete – serenadele din secolul XIX –, le recombina pe celelalte – cântecele lirice țigănești și muzica post-fanariotă – și le coagulează pe trunchiul muzicii țigănești a lăutarilor din generațiile anterioare. Rezultatul este o muzică complexă, coerentă și cu o amprentă balcanică difuză, dar incontestabilă. Apogeul estetic al acestei muzici este atins în intervalul aproximativ 1960-1980. Dificil de executat, muzica lăutărească – denumită de unii lăutari „lăutărească țigănească” (deși unii romi sunt reticenți în acceptarea acestei atribuirii) – este un test de profesionalism pe care îl trec doar cei mai buni. Este executată mai întâi la petrecerile lăutarilor și ale familiilor lor, când fiecare participant – angajat pentru cântare sau pur și simplu invitat – este liber să-și etaleze măiestria în fața confrăților săi. Muzica lăutărească însă devine rapid muzica preferată de majoritatea orașenilor obișnuiți din Muntenia și Oltenia sudică, motiv pentru care ea capătă și denumirea alternativă de „muzică de mahala” – deși mahalalele coerente din prima parte a secolului pier acum una câte una, prin demolare. Muzica lăutărească pătrunde în cârciumile de cartier, dar și în restaurantele mai simandicoase. Ea se răspândește cu multă reticență și în Moldova sudică; nu însă

și în Transilvania, unde oamenilor li se pare străină. Autoritățile comuniste o detestă și îi refuză difuzarea. Fac o excepție cu prilejul unor nopți de Anul Nou de la începuturile anilor '70, când permit transmiterea ei pe postul național de televiziune. Mai fac însă și o concesie, despre care pot presupune că a fost smulsă cu chinuri de casa de discuri Electrecord. Aceasta din urmă capătă dreptul de a publica anual patru-cinci discuri de muzică lăutărească în tiraje însemnate, din a căror vânzare reușește să acopere – așa cum i s-a cerut imperativ – cheltuielile făcute cu sutele de discuri de „folclor autentic” (muzică folclorică) pe placul puterii.

Muzica lăutărească subsumează cântece vocal-instrumentale sau instrumentale și melodii de joc – hore și sârbe –, care se disting de cele țărănești în principal prin abundența secundelor mărite și prin intonațiile netemperate care poartă cu gândul la makamurile turcești. Vocile au la dispoziție câteva stiluri alternative. Fiecare solist și-l alege pe cel pe care îl poate stăpâni: cântarea cu voce bărbătească de piept, viguroasă, patetică și întretăiată de icnete – cum e cea a lui Ion Albeșteanu sau Fărâmiță Lambru; cântarea cu voce de cap și de piept (în alternanță), foarte unduită melismatic și cu accente tânguitoare – cum e vocea Romicăi Puceanu, a lui Gabi Luncă și a lui Dona Dumitru Siminică; cântarea cu voce deseori răgușită, cam aspră și neglijent controlată, apropiată de a lăutarilor țărani; în fine, cântarea cu diverse combinații libere ale acestor stiluri de referință. Fiecare dintre ele amintește de unul sau altul din stilurile vocale ale Orientului Mijlociu.

Muzica lăutărească țigănească este una din cele mai complicate și rafinate muzici orale din România. Ea reconectează în termeni de o frapantă originalitate Câmpia Dunării cu Balcanii și prezentul cu trecutul nu prea îndepărtat, cel de dependență față de Înalta Poartă. Inițial emblemă sonoră etnică și profesională a lăutarilor țigani, ea devine curând muzica tuturor oamenilor de rând din urbele valahe și (parțial) oltenesti.

Începând din anii '80, când marii ei interpreți vocali și instrumentiști se sting unul câte unul, muzica începe să se supraîncarce armonic și orchestral, să-și denatureze contururile melodice fine, să-și standardizeze frazele muzicale. Cântecele se transformă într-un fel de etno-pop banal, care se perpetuează și astăzi. Se mențin însă în circulație melodiile de joc: hora și sârba lăutărească. Ele sunt salvate în bună măsură de romii de rând, excelenți dansatori, dar și de românii care încep să le prefere propriilor lor muzici de joc.

MUZICA SEMI-RURALĂ A ORĂȘENILOR DE ULTIMĂ ORĂ este, de fapt, muzica satelor pe care agricultorii-muncitori recent instalați în oraș au tran-

splantat-o în noul mediu și o păstrează, ca pe un baston de invalid, până la sfârșitul vieții, fără a o transmite însă neapărat urmașilor. O auzi uneori şuierată 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, muncitorii stabiliți la oraș au dificultăți în a socializa și a se solidariza prin cântare. Grupurile de migranți mai numeroase, mai nesigure pe ele și mai gregare – spre exemplu, moldovenii din București și din marile centre industriale și miniere de pretutindeni – 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 hotărâți să frângă simbolic punțile care îi leagă de trecutul lor rural și să se transforme în cetățeni în toată puterea cuvântului.

INSTITUȚII ANIMATE CU MUZICĂ. BURSA LĂUTARILOR. Lăutarii urbani se întâlnesc săptămânal la „bursă”, un loc relativ central al orașului (București sau oricare altul) pe care îl stabilesc de comun acord. Muzicanții rurali au însă și ei bursele lor, în spații limitate ale târgurilor săptămânale de provincie, cum sunt cele de la Roșiori, Corabia, Slatina, Zalău (le menționez doar pe cele pe care le-am frecventat). „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 de teatru Odeon, apoi în preajma restaurantului Monte Carlo din parcul Cișmigiu. La bursă, muzicanții se salută, conversează la un pahar (abia în anii '90 paharul va dispărea, din pricina sărăciei extreme), 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 clienți din oraș sau din satele împrejmuitoare. Înainte de a angaja pe unul din ei, clientul îi cere muzicantului ales să cânte muzica pe care și-o dorește, pentru a constata dacă îi convine sau nu.

Lăutarii, îndeosebi cei buni, se cunosc între ei din reputație, de la sărbătorile la care se întâlnesc ocazional și de la petrecerile între muzicanți – nunțile și botezurile țigănești, în timpul cărora cei mai mulți se antrenează în concursuri de virtuozitate pătimășe. 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 felurilor lor contacte sociale. Breasla lăutarilor rămâne una din foarte puținele organizații profesionale tradiționale destul de slab controlate de regimul comunist, ai cărei membri practică meseria aproape ca într-o economie de piață⁴².

Lăutarii au însă și sindicate oficiale regionale, constituite prin constrângere administrativă, pe care sunt obligați să le alimenteze cu cotizații fără nădejdea vreunui viitor beneficiu. (Sindicatele se năruie după 1989, iar fondurile sale dispar fără urmă. Muzicanții nu par azi dispuși să le reconstituie, socotind că declinul vizibil al meseriei și veniturilor lor nu mai justifică niciun efort de re-organizare; dar bursa se menține și în prezent, în forme diluate de grava deteriorare a statutului socio-profesional al frecventatorilor săi.) Prin „taxa compozitorilor”, pe care angajatorii nunților o plătesc în numele lor, muzicanții contribuie de asemenea consistent, îndelung și, din punctul lor de vedere, fără nicio noimă la finanțarea Uniunii Compozitorilor. Taxa este oficial justificată prin faptul real că, la petreceri, lăutarii cântă și muzică ușoară românească.

ALTE INSTITUȚII: CÂRCIUMA, RESTAURANTUL, DISCOTECA. Diferența dintre străvechea cârciumă și noul restaurant nu este doar una de denumire. În epoca interbelică, cârciuma – proprietatea 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, uneori cu concursul unor tarafuri sătești sau de mahala bine informate în legătură cu preferințele lor muzicale. Tarafurile angajate sunt mici și fac turul meselor pentru a cânta pentru și pe placul fiecărui client în parte. Există însă, pe de altă parte, și restaurante și grădini de vară urbane de elită animate cu muzică de lăutari. În perioada comunistă, cârciumile sunt preluate de stat și apoi înlocuite cu restaurante numite „localuri” care au pretenția de a le fi superioare. Restaurantul, plantat deseori la parterul unor noi blocuri comuniste, dispune de un spațiu standard, de obi-

⁴² Controlul 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 tarife maxime la care lăutarii pot avea acces într-un restaurant.

cei 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 comunică mai grijuliu, 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 variate, acomodată aproximativ gusturilor. În vechea cârciumă domină muzica rurală sau de mahala; în restaurantele socialiste se execută cu precădere tangouri, valsuri, romanțe, „folclor” (adică piese populare, dintre cele folclorizate și difuzate de radio), cântecele de pahar de felul celor în care excelează matusalemicul Gică Petrescu. (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 lor 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 prozaice ale „cântecelor de pahar” – numite, pudic și distins, „de voie bună”). Ceva mai târziu, în cârciumi se cântă „muzică bănățeană sârbească” – dar cu prudență, mai ales după ce este cu desăvârșire interzisă. Toate sunt iubite până la extaz de activiști și de culturnicii de vârstă mijlocie, funcționari, muncitori și chiar intelectuali rudimentari. Lăutarii își evaluează clienții sumar – după trăsăturile feței, comportament, îmbrăcăminte, vorbire și prețul consumației –, apoi aleg pentru ei piesele muzicale pe care le cred potrivite. Unii clienți le comandă piese anume și îi răsplătesc cu bacșișuri. Dar în restaurant se cântă, dependent de rangul „unității” și de puterea economică a clienților săi permanenți și circumstanțiali, și alte feluri de muzici. Spre exemplu, în localurile scumpe și centrale se cântă muzică de café-concert, cu care lăutarii încearcă să creeze ambianțe relaxate și de ținută. Aceasta este totuși puțină și stagnantă, pentru că societatea românească nu mai poate produce masiv o clasă socială capabilă să-i dea suport.

Lăutarii de restaurant urban sunt, grosso modo, mai emancipați și mai știutori în toate muzicile decât majoritatea lăutarilor de cârciumă din perioada interbelică. Ei sunt în stare să execute și piese academice de popularitate ca: *Albina* și *Ave Maria* de Schubert, preludiul primei fugi din *Clavecinul bine temperat* (în versiuni de țambal cântate cu sârguință crispată), *Mica serenadă* de Mozart, fragmente din *Cavalleria rusticana*, *Traviata*, *Carmen* și alte câteva opere și operete-slagăr, potpuriuri diverse. În restaurant, lăutarii se deprind să devină versatili. Aici ei își procură alimente și își fac relații în

lumea celor puternici, utile îndeosebi în perioadele de criză alimentară acută. Printre clienți, muzicanții își recoltează deseori și angajatori pentru nunți și petreceri particulare.

Prin anii '60, trupele de muzicanți de restaurant – cuvintele „trupă” și „orchestră” le înlocuiesc treptat pe cele de „taraf”, „bandă”, „ceată” etc., tot așa după cum cuvântul „muzicant” se substituie parțial celui de „lăutar” – se echipează cu stații de amplificare rudimentare, câteodată deja deteriorate. Muzicanții le folosesc cu încântare, pentru a-și cruța eforturile, pentru a se înfățișa lumii în ipostaza de oameni moderni și bine situați și pentru a face față concurenței formațiilor de muzică modernă de pe piață (de rock, de estradă). Pentru a le acoperi sunetul, clienții localurilor se obișnuiesc să converseze strigând, într-o hărmălaie de infern. Hărmălaia începe să fie percepută de toată lumea ca un fond sonor specific, nesupărător, ba chiar prezentând avantajul de a acoperi discuțiile cu caracter mai personal.

Spre sfârșitul anilor '80, autoritățile interzic muzica din localuri și dispun închiderea acestora la ora 10 p.m. Interdicția are drept pretext economia de energie electrică și drept motiv real temerea de revolte populare. Pustiite, restaurantele și cârciumile capătă un aer de cantine de orfelinat.

Discoteca apare ca instituție spre sfârșitul anilor '60, spre fericirea unui tineret plin de naive speranțe de viitor. Funcția ei e asemănătoare cu a horei tradiționale: tinerii de ambele sexe se adună, se cunosc, dansează, flirtează, își caută un partener fără ca maturii familiei lor să supravegheze ostilitățile. Muzica de dans nu este aici produsă pe viu, ci stocată în conserve-înregistrări (la început pe discuri, apoi pe benzi), apoi activată la întâmplare sau la cerere. La fel de eteroclită ca și cea de restaurant, muzica disco e mai nouă, tinerească, animată și rebelă, dar se adaptează mai greu situațiilor concrete ale execuției și consumului, în pofida eforturilor nu prea abile încă pe care le face omul desemnat cu înserierea pieselor: disc-jockeyul. Muzica disco este alcătuită, în linii mari, din pop-rock occidental și din piese lente de dans, denumite „blues-uri” – piese în tempo lent care nu au în comun cu blues-urile americane decât numele. În anii '70, generația tânără își construiește din muzica disco o adevărată fortăreață muzicală pro-occidentală, la care generația următoare, chiar deprimată fiind, nu înțelege să renunțe. Intensitatea apocaliptică și vacarmul cu care ea se asociază sunt, poate, deliberate: prin ele, tinerii își exprimă refuzul nebulos de a se supune și înregimenta. N-ar fi exclus ca acest vacarm să aibă, asemenea gălăgiei din restaurantele de cartier,

și rolul de a exorciza forțele bănuite ale răului, dar și de a descătușa energiile proprii vârstelor fragede, de a intimiza sub cortina sa sonoră comerțul amoros al dansatorilor și de a exprima simbolic modernitatea, în luminile căreia oamenii cred încă cu tărie.

Alături de muzica de nuntă, muzica de restaurant și de discotecă crează în România – ca pretutindeni în lume – deprinderea audiției muzicilor urlate. Ea deschide o prăpastie între partizanii și dușmanii decibelilor, primii fiind în general tinerii și oamenii cu instrucție sumară, iar opozanții lor fiind vârstnicii și oamenii cu educație mai îngrijită. Intensitatea muzicilor de divertisment va urca neîntrerupt și în deceniile următoare.

MUZICILE DE CULT

Diversitatea credințelor religioase este greu acceptată de statul totalitar comunist român, care o subminează de câte ori poate, de preferință atunci când riscă mai puțin mânia forurilor internaționale ce monitorizează evoluțiile politice din România. Imediat după încheierea războiului, momentul unor intervenții reductive categorice este propice: sovieticii primesc de la aliații lor occidentali – sau mai degrabă le smulg acestora prin violență – dreptul de a conduce țara după plac. Biserica Greco-Catolică, puternică în Transilvania, este desființată, 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 sau la catolicism. La început, credincioșii de rând ai tuturor cultelor creștine sunt prizonieri; mai târziu, li se îngăduie să-și practice religia cu maximum de discreție. Sunt demolate lăcașuri, mai ales biserici ortodoxe vechi de câteva secole. Terenurile virane pe care le lasă în urmă rămân tăcute. Înalții prelați sunt eliminați din viața publică.

Sunt desființate numeroase instituții de învățământ liturgic ortodox – îndeosebi acele școli de cântăreți care îi instruiău sumar pe sătenii dotați muzical. Preoții se văd nevoiți să recurgă la cântăreți de strună improvizați, recrutați din rândul enoriașilor. Pe de altă parte, o dispoziție superioară venită „de sus” le recomandă să-i îndemne pe credincioși să cânte împreună. Așa apare în biserica ortodoxă cântarea de grup la unison a tuturor celor prezenți la slujbă – o inovație de tip neo-protestant, preluată chiar și în unele lăcașuri rurale de cult.

Este unificat cântul bisericesc din marile provincii ale țării⁴³. Unificarea – care în perioada anterioară fusese un deziderat – este pandantul omogenizării prin „folclorizare” a muzicilor țărănești și are aceeași menire politică: de a demonstra că românii sunt un popor unitar, a căror muzică de cult e unică pe teritoriul unic și indivizibil al țării.

Scrierile publicate referitoare la credințele religioase – care, eventual, ar fi putut stimula cântarea însăși – sunt puține la număr și uneori mutilate de cenzurări pe care autorii încearcă să le ocolească recurgând la diverse artificii. Studiile și cărțile legate de cercetarea muzicii ortodoxe timpurii se tipăresc însă 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 sub-capitolul consacrat studiului muzicii bizantine și psaltice). Episodic, este studiată și muzica sinagogală, aceasta din urmă fiind către sfârșitul intervalului sub observația unor organisme internaționale determinate și active. Cercetarea se materializează în câteva contribuții referitoare la muzica sefarzilor și așkenazilor, prezentate ca comunicări în străinătate sau publicate în reviste occidentale cu circulație cvasi-nulă în România. Celelalte muzici de cult nu fac, pentru că nu le este îngăduit să facă, obiectul vreunor investigații serioase.

MANIPULAREA POLITICĂ A MUZICILOR

Fără excepție, muzicile din România anilor 1944-1989 sunt mai mult sau mai puțin manipulate prin instituții, difuzare, controlul resurselor, presă dirijată și ofertă de modele cu imitare stimulată de răsplăți materiale și/sau simbolice. M-am referit mai sus la o parte din mecanismele, tehnicile și efec-

⁴³ Unificarea („uniformizarea”), tentată încă din perioada interbelică, se realizează prin volumul lui Grigore Costea, Ion Croitoru și Nicolae Lungu, *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951, și volumul lui Nicolae Lungu și Anton Uncu, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951. În aceste volume, cântările sunt notate atât psaltic cât și pe portativ („liniar”), pentru a fi accesibile regătenilor și ardelenilor deopotrivă. Prima tentativă de notare dublă fusese însă întreprinsă în perioada interbelică de George Breazu, în volumul său de *Colinde* (în seria *Cartea satului*, scoasă de Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, București, 1938).

tele 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 directe, vizează la început o categorie largă de piese, genuri și autori: o bună parte a muzicii simfonice din veacul XX, creația de orice fel cu text, program sau titlu religios, creația compozitorilor transfugi, jazzul, unele cântări corale și populare din perioada interbelică. *Oratoriile bizantine* ale lui Paul Constantinescu dispar din concerte. *Poema română* a lui Enescu este amputată de imnul regal pe care îl include, printr-un „salt” în partitură la care se renunță abia după 1990. Cvartetul lui Haydn, a cărui parte lentă evocă prin citare *Kaiserlied*-ul german, se strecoară în recitaluri doar prin „fraudă”; 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 din trecutul necomunist, marșurile legionare și de străjeri. Dirijorul de cor Anatol Goreaev-Soroceanu plătește cu câțiva ani de pușcărie îndrăzneala de a fi inclus unele astfel de imnuri în repertoriul ansamblului coral pe care îl conduce. În momentul eliberării sale, acestea, deja la mare cinste, răsună pretutindeni în România: comunismul intrase în faza sa naționalistă.

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 coruri patriotice; iar cel mai slab remunerați sunt, proporțional cu investiția lor de muncă, muzicologii. Subevaluarea lor reflectă oare temerea autorităților că mânuitorii de cuvinte ar putea deveni incoizi? E greu de spus. Ea se explică însă și prin fragilitatea relativă a disciplinei, precum și prin credința cvasi-unanimă a compozitorilor că muzicologii sunt o specie inferioară de profesioniști. (Emigrarea lui Constantin Brăiloiu și moartea lui George Breazu eliminaseră 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 retribuiți proporțional mai modest decât mângălitorii 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 diferențiată a

acestora. 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 deja dimensiuni megalitice, muzicile proletcultist-realist-socialiste se relansează cu sau fără contribuția Uniunii. Prin acest festival, creatorii savanți sunt avertizați voalat că nu sunt indispensabili, producția culturală a țării putând fi asigurată, la limită, exclusiv de artiști amatori. Uniunea acceptă ofensa fără cârtire. Este perioada în care un personaj șters, ambițios și slugarnic ca Emil Lerescu – omologul în lumea muzicii al poeților 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.

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 mai târziu Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă), împreună cu cele 40 de filiale județene ale sale și cu școlile populare de artă. Unele și celelalte sunt puse în acțiune de culturnici – în general muzicieni mediocri în căutarea unor locuri de muncă comode și plătite convenabil. Puținele lor cunoștințe despre „folclor”, pe care le capătă chiar în timpul exercitării profesiei, sunt aproape totdeauna viciate de viziunea „folcloristică” pe care au datoriat – iar mai târziu, convingerea și plăcerea – să o adopte. Culturnicii muzicieni „îndreaptă” 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 marilor festivaluri. (Piese de „grup coral folcloric” sunt melodii populare, unele adevărate, majoritatea inventate, dublate în terțe și sexte și ocazional așezate pe pedalele discontinue ale unei voci grave.) Cum sunt în posesia cheilor promoției prin spectacol sau concurs și fac parte din toate juriile de selecție existente și imaginabile, culturnicii își împrăștie luminile științei lor contra unor plo-

coane stimulative. Festivalurile se transformă într-o antrepriză comercială prosperă, în care toți 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, doriți să obțină o diplomă de absolvență care le e folositoare la angajări (ca profesori în școli populare de artă, ca culturnici locali, ca muzicieni de restaurant), sau adolescenți cu oarecare 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 conținesc 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 supun unor analize critice în ultimele decenii, 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 interpreți instrumentiști de calitate, prefăcându-i în banali interpreți de „muzică populară”. Ele scot în evidență, frapant și caricatural în același timp, prefacerile pe care trebuie să le suporte muzicile de tradiție orală pentru a fi acceptate în cetatea socialismului victorios⁴⁴.

Mass-media își construiește în paralel propria sa rețea de filtrare a cântărilor „folclorice”. Ea își atașează una sau două comisii de selecție, în care sunt incluși de-a valma folcloriști, etnomuzicologi, interpreți, culturnici, securiști și informatori ai Securității⁴⁵. Prima comisie, alcătuită din colaboratori externi, acceptă sau respinge melodiile propuse de solicitanți – instrumentiști și cântăreți mai mult sau mai puțin cunoscuți – pentru înregistrări

⁴⁴ 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 conservare și valorificare a tradiției și creației populare”, care au în bună măsură cam aceleași îndeletniciri ca și în trecut.

⁴⁵ În perioada 1980-1989 am făcut eu însămi parte din două astfel de comisii de selecție, motiv pentru care le cunosc foarte bine componența, competența și mecanismele de funcționare.

pe disc, casetă sau bandă (pentru cardexul radio); a doua comisie – 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”. Aspirații 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 cât mai frecvent. Este de la sine înțeles că, cu rarissime excepții, melodiile propuse pentru înregistrare trebuie neapărat înnobilate de acompaniamentul orchestrelor. Misiunea e împlinită de Orchestra de Muzică Populară a Radioteleviziunii sau de mici formații încropite ad-hoc din lăutari de oraș (de multe ori, instrumentiști ai aceleiași Orchestre Radio) și puse sub bagheta unui dirijor ales dintre cei 40-50 existenți în întreaga țară, dar cu deosebire dintre cei opt-zece ce locuiesc 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 se ocupă de producțiile definitive; cu alte cuvinte, ele știu să aplice melodiilor populare armonizările și orchestrările standard. Muzicienii lor sunt obișnuiți cu modelul „folclorului de radio” în așa măsură încât ajung să se simtă vexați de cântările libere și, după gustul lor, cam necioplite ale confrăților lor, lăutarii din tarafurile tradiționale. Emisiunile *Tezaur folcloric* ale Marioarei Murărescu fortifică sistematic modelul. 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, orchestrele și ansamblurile folclorice de stat se restrâng numeric și se îpușinează treptat, pentru că resursele economice ale țării se diminuează sever. Ansamblurile păstrate în viață 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 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 îndrepte, să-i „îndrume”. În plus, în fața lor stau neclintit modelele vrednice de a fi imitate ale orchestrelor „profesioniste” – există câte

una în fiecare din cele 40 de județe ale țării – și ale vedetelor de muzică populară, adică ale acelor care și-au dobândit acreditarea 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 în cabaretele interbelice interpretând cu pasiune muzică de revistă, romanțe, dar și melodii de circulație orală rurale și urbane din întreaga țară. Socotind-o convenabilă, adică suficient de șlefuită și maleabilă, autoritățile comuniste decid să o considere „reprezentativă”. Maria se consacră cvasi-exclusiv cântecelor populare, pe care le interpretează cu acompaniamentul unor tarafuri ușor dichisite – de fapt, al primelor orchestre populare din epoca comunistă. Ea este o lăutăreasă urbanizată într-un anume punct al carierei care contopește, în dozaje fine, stiluri orale în circulație cu stilul muzicii folclorice, care e acum pe cale de a-și preciza trăsăturile. Dramatismul ei sincer, venit din străfunduri, își are sursa în tensiunea interpretativă a marilor cobzărese-guriste ale Olteniei dintre războaie (spre exemplu, a Mariei Lătărețu). Maria Tănase nu este însă în niciun chip, așa cum afirmă puterea și uneori chiar și muzicienii academici, o exponentă a „folclorului românesc autentic”; dar folclorismul producțiilor muzicale la elaborarea cărora participă este discret, puțin supărător. În plus, ea are o anvergură a expresiei care îi asigură din plin succesul de public. Maria 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 mondială în acompaniamentul unei muzici de taraf pe care și-o dorește autentică (cuvântul „autentic” și derivatele sale sunt la mare modă). Beneficiind în mod suspect 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: artistul e bine consiliat de impresarii săi occidentali; în plus, el are norocul de a ateriza, în momentul cel mai propice, pe coama unei admirații generale entuziaste pentru muzica folclorică răsăriteană – admirație care se dizolvă în timp, după părerea mea în paralel cu temperarea stângii comuniste europene –, dar și pe creasta unui prim val masiv al mondializării muzicale. Grație înzestrării sale deosebite, care îi permite să-și fortifice aceste două atuuri, Zamfir se pomenește celebru. Numerele lui de concert, pline de suspinuri umede și îngenuncheate (în timpul concertelor el îngenunchează și lăcrimează deseori la propriu!), cuceresc

inimile unui public alcătuit din senzitivii care abia așteaptă prilejul să suspine. La București, unde Zamfir nu mai cântă de mult, unii muzicieni savanți care nu l-au ascultat și nu l-au văzut poate niciodată vehiculează ideea absurdă a „autenticității și frumuseții folclorului românesc” pe care artistul le-ar face cunoscute prin lume. De fapt, 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 la un moment dat Zamfir le scapă direcția și pulsul și își pierde treptat și fanii. Deși evoluția sa nu mai consună chiar perfect cu interesele puterii politice, 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 o atracție specială pentru muzica sa, care nu-i interesează decât pe părinții ambițioși ai câtorva copii-naiști de talent. După un prematur final de carieră, mai toți îl uită. Agasat și pozând în victimă, Zamfir începe în 1990 o gesticulație verbală naționalistă ce nu face decât să atragă atenția asupra componentelor bizare ale traiectoriei sale de tinerețe.

În ultimul deceniu de guvernare comunistă, vedeta preferată a mediei este SOFIA VICOVEANCA. Vicoveanca este exponenta aproape ireproșabilă a unui folclorism cu proprietăți împinse spre un neverosimil superlativ: calofilie (melodiile și textele poetice, dar și acompaniamentele de taraf mic de care se servește sunt frumoase, minuțios periate și elegant machiate), protocronism (melodiile vechi și „costumele de ladă” cu care se echipează pentru scenă evocă vremile arhaic-idilice în care poporul român se afla pe piscuri artistice neegale) 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 grav (registrul predilect al artistei), interpretând cu trăire, în acompaniament de cobză bătrânească, piese de o perfecțiune care nu li se pare suspectă decât câtorva „cusurii”.

Fiecare din cele trei vedete ipostaziate mai sus reușește grație unor calități acceptate politic *doar* în perioada strictă în care 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 sărăcicioasă 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 etapele distincte ale procesului de îndoctrinare internă și ale politicii sale externe.

Interesant este 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: exact ca în perioada interbelică. (Nu contează că satul figurat pe scenă sau prin muzică nu are niciun raport cu cel real.) Orașul – continuă puterea în discursul său nerostit sau rostit doar prin gura culturnicilor de rang secund – este cosmopolit și corupe specificul național, motiv pentru care muzicile sale sunt nevrednice de difuziune. Este curios că autoritatea supremă hotărăște să disprețuiască muzica muncitorilor, pe altarul cărora 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, 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 cât se poate de grijuliu originea etnică⁴⁶.

⁴⁶ 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 alt dirijor fără scrupule, Paraschiv Oprea, el însuși rom, care își înlătură rivalii pentru a oficia singur toate litiunile pro-comuniste și a avea parte de integralitatea avantajelor aferente. Totuși, *discriminarea romilor din România lui Ceaușescu este cât se poate de reală*. Dar ea este hiperbolizată mai târziu de către organizațiile internaționale în forme aberante care îi indignează pe majoritarii hiper-sensibili și în fundul sufletului destul de xenofobi.



MUZICOLOGIA, ETNOMUZICOLOGIA, BIZANTINOLOGIA

PRESUPOZIȚII CURENTE

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 n-am făcut-o destul de apăsător 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, alcătuind împreună acea „paradigmă de cercetare” despre care vorbește Thomas Kuhn în volumul său, *The Structure of Scientific Revolutions*¹.

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 mulți din ei, polifonia Renașterii este astfel „superioară” polifoniei medievale târzii, simfonismul beethovenian este „superior” celui haydnian etc. Credința decurge din concepția evoluționistă, preluată și tran-

¹ Thomas S. Kuhn, *The Structures of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, 1962.

splantată în plan cultural din evoluționismul naturalist (biologic), foarte prizată în secolul al XIX-lea și la începutul secolului următor, dar mai apoi rejectată 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 istoric marxist. Acesta din urmă susține, între altele – cel puțin prin interpretările promotorilor săi din România –, că succesiunea istorică a orânduirilor sociale urmează cu necesitate drumul de la simplu la complicat și de la inferior la superior; și că societatea comunistă, care se situează pe palierul evolutiv cel mai înalt – fiind ultima în rang temporal –, nu ar putea fi nicicum 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 contestarea tonalității nu s-a izbit în România de o rezistență teoretică 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 artistic². Totuși, concepția nu este îmbrățișată de artiști și teoreticieni până la ultimele sale consecințe. Ea nu este în niciun caz aplicată creației populare. Dimpotrivă, muzicienii din România apreciază că, deși „simplă” sub aspect structural (cel puțin pe anumite paliere: arhitectonic, armonic, sau chiar timbral și orchestral), muzica țărănească arhaică este superioară artistic celei mai noi, dar mai ales superioară celei a lăutarilor, apărute tardiv pe firul istoriei. Lucrurile par clare și lesne verificabile intuitiv;

² 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 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 și ca pretext al unui travaliu componistic elaborat –, crearea de melodii în spirit popular și impregnarea difuză cu muzică țărănească, reflectată apoi în compoziție în cele mai felurite moduri. În înveșmântări puțin diferite, ideea lui Bartók face carieră în epocă nu doar în România, ci și în celelalte țări din răsăritul Europei (Victor A. Stoichiță, *Entre science et poésie. Les musiques populaires vues par Béla Bartók*, conferință susținută la Universitatea din Tours, noiembrie 2001, în manuscris).

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, într-o compoziție realmente serioasă, armonizarea modală a „melosului popular românesc” este 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 niciun argument empiric convingător, ba chiar ignoră cu superbie armonizările tonale pe care le practică de aproape un secol tarafurile urbane și rurale din România. Acreditarea ei are, după impresia mea, două temeiuri: în primul rând, muzicienii români sunt plictisiți, poate chiar rușinați de armonizările occidentalizante naive ale conașionalilor 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 atunci sau puțin mai târziu armonizări modale „superioare” estetic 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 cvasi-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 învățăceilor lor, fără a o supune vreodată unui examen critic.

O a treia presupuziție este împărtășită doar de cei preocupați de specificul național românesc. Ea este aceea că abstragerea și teoretizarea specificului trebuie să se întemeieze pe cercetări serioase de „folclor” comparat³. Așezarea unei muzici într-un context cultural mai larg – în cazul de față, așe-

³ 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 și relansate la

zarea muzicii populare a românilor în contextul culturilor muzicale populare est-europene – este fără îndoială crucială pentru revelarea particularităților sale discriminante. Dar comparativismul este înțeles în România în prelungirea unui difuzionism revolut. Muzicienii par să își închipuie astfel că demersul comparatist ar trebui să conste 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 cercetătorul⁴.) 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 țările 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 decade ale secolului XX, și odată 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). Dar Lucian Blaga va fi avut motivele sale bine fondate atunci când a rânduit-o printre „artele minore”⁵, motive de care e bine să ținem seamă. Cât despre mesomuzici – pe care, firește, nimeni nu le denumeste astfel –, acestea se plasează pur și

sfârșitul anilor '60 de Alain Daniélou. Volumul *Traité de musicologie comparée* al lui Daniélou (Hermann, Paris, 1959) devine, pentru studenții bucureșteni de la secțiile de compoziție și muzicologie, o lectură recomandată cu căldură.

⁴ Stoichiță, *Entre science et poésie...*

⁵ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Carol II”, București, 1937.

simplu într-un registru periferic: ele sunt muzicile plebei, pe care le iubesc oamenii necopți pe perioada juneții lor biologice sau intelectuale, care nu merită respect sau atenție specială. Muzicologii care le plasează în centrul atenției lor 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 simpli și needucați⁶ – gândesc muzicienii, fără a fi singurii, de altminteri – are ambiția de a distruge orice formă culturală 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 cu adevărat superioară, cea 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 mai 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, muzicii lăutarilor de curte feudală etc., deseori singurele care au lăsat urme în secolele trecute. Însă de îndată 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. Cât despre muzicile din alte arii geo-culturale ale lumii, despre acestea nu se pomeneste în România decât episodic, în câteva manuale de teorie și solfegii care se referă la sistemele intonaționale necunoscute de muzica apuseană clasică⁷ și în paragrafe disperate ale unor studii semnate de câțiva compozitori. Mai târziu, câțiva profesori din „generația de aur” a modernismului radical încearcă să producă o „lărgire a sensibilității muzicale” a tineretului – acea lărgire despre care vorbește, către sfârșitul vieții, Constantin Brăiloiu⁸. În cursurile lor universitare, ei comentează,

⁶ Se poate desluși printre rânduri imaginea țăranului barbar, urât la chip, aproape animalic, care în literatura beletristică românească a coexistat cu imaginea țăranului frumos, pur și neîntinat de viciile civilizației (Șerban Anghelescu, „Țăranul român suntem noi, plugari și păstori de fantasmă”, *Foaie. Buletin de informații al MȚR* 1, 2001, p. 6).

⁷ Victor Giuleanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975 și *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.

⁸ Constantin Brăiloiu, „Lărgirea sensibilității față de muzica folclorică și extra-occidentală”, în *Opere/Œuvres*, vol. 2, ed. și trad. Emilia Comișel, Editura Muzicală a Uniunii

spre exemplu, scrierile și discurile de și despre muzică etnică din anii '60 ale lui Alain Daniélou. (Cu o singură excepție, muzicienii par să ignore existența *Colecției universale a muzicii populare înregistrate* realizate de Brăiloiu la Geneva⁹, colecție cu valoare educativă cel puțin egală.) Mai informați și mai rapizi în reperarea tendințelor occidentale decât colegii lor de generație, Aurel Stroe (*Capricci et Ragas*, 1990) și Ștefan Niculescu (*Cantos*, 1985) se deschid către muzicile lumii. Dar ucenicii lor, altminteri devotați, răspund deocamdată cu un interes mai degrabă distrat la îndemnul maeștrilor de a se înscrie pe traseul postmodernismului. „Cultura muzicală” continuă să fie și pentru ei, ca pentru toată lumea, unică, superioară, principial indivizibilă. Cuvântul „muzică” mai rămâne o vreme fără acel plural gramatical pe care i-l va atribui, peste puține decenii, multiplicitatea *de facto* a manifestărilor sale¹⁰. Sintagma care sună astăzi puțin cam bizar, „muzica este un limbaj universal” – subînțeles: muzica academică –, circulă nediferențiat printre semidocti și printre muzicienii foarte instruiți. Credința în adevărul ei absolut este revelată de istorioarele orale, posibil în întregime născocite dar luate de muzicienii obișnuiți drept bune și repositivitate 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 savantă.

Preocupările de seamă ale teoreticienilor muzicii din România se schitează, 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.

Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969, p. 225-236.

⁹ *Collection universelle de la musique populaire enregistrée*, Archives internationales de musique populaire, Geneva, 1951-1958. Colecția, reeditată tot la Geneva, în 1985 și 2008, sub îngrijirea lui Laurent Aubert, include muzici tradiționale de pe toate continentele. Tirajul din prima ediție a 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.

¹⁰ De fapt, nicio limbă europeană nu are pe atunci un plural acreditat de dicționare pentru cuvântul „muzică”. Chiar și acum, corectoarele automate ale ordinaroarelor refuză cuvântul *musiques*, propunând în loc clasică sa formă singulară – deși pluralul francez este de o bucată de vreme folosit în limba orală și mai ales în literatura etnomuzicologică.

MUZICOLOGIA ȘI CARACTERISTICILE SALE GENERALE

Oricât de diferite între ele ca tematică abordată, 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 creatorii lor:

- majoritatea iau drept monedă forte presupozițiile pe care le-am enunțat mai sus, fie și în mod implicit;
- subiectele lor se creionează în mare măsură dependent de – adică: în consens cu, sau în contradicție cu – comandamentele ideologice în vigoare. Unii muzicologi abordează fățiș temele 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 („teritoriul carpato-danubiano-pontic”, cum se spune pe atunci) etc., iar alții caută subiecte diferite de cele oficial recomandate, dar totuși acceptabile politic, pentru a nu risca perimarea lucrărilor prin sertare¹¹. 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 național” – pentru a da un alt exemplu – este încă preocupantă pentru românii din anii '60 și este de presupus că muzicologii ar fi atacat-o în orice condiții. Totuși, oportunitatea este un factor care influențează sensibil selecția acestei teme și

¹¹ În general, scrierile științifice se depreciază odată cu paradigma de cercetare care le stă drept temei. Această afirmație poate și trebuie să fie însă nuanțată: lucrările cu caracter documentar – cele care scot la iveală notații muzicale, schițe, partituri, corespondențe, înregistrări, date, informații, documente și manuscrise noi – sunt în principiu mai perene decât lucrările în care autorii se încearcă în elaborări pretențioase teoretic – sistematizări, analize, inventări sau aplicări de tehnici de lucru moderne etc.; firește, cu condiția ca primele să fie redactate cu pricepere și onestitate profesională.

dezbateră sa interminabilă, în anii '60-'80, din toate unghiurile de vedere¹²;

- scriitura muzicologilor este deseori estropiată. Mulți din cei care își încep cariera în anii comunismului scriu uscat, folosesc un lexic limitat și o sumedenie de clișee care ascund gândurile, dar la rigoare ascund tot atât de bine și absența lor. Odată 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 urmează o consideră onorabilă, și-o însușesc și o perpetuează 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 cărți 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 să perpetueze un asemenea stil. În paralel cu scriitura pseudo-științifică, prudentă și „cu ștaif”, apare totuși și un limbaj muzicologic alternativ, ceva 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 cu 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

¹² 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 deloc 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 sau apariția în calitate de protagonist în fața comunității științifice).

celelalte registre culturale și științifice, de altfel. Reprezentanții muzicologiei „narativ-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 câțiva epigoni fără substanță – cronicari și producători de emisiuni radio și TV –, care își imită și totodată caricaturizează maestrul;

- muzicologia își pierde exercițiul înviorător și fertil al polemicilor. Motivul principal este acela că puterea privește cu reținere, 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 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 altădată, ci sunt lansate de la centru sub formă de directive și sunt 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 explice logic și „legic” realitățile prezentului. Prezentul în chestiune se identifică de obicei cu acela din aspectele sale pe care autorii au interes să îl pună în evidență. 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 inteligent conduse sunt legate de modernismul radical autohton. Tot legitimizează sunt însă și discursurile protocroniste, la care mă voi referi mai jos. Ambele au raporturi indirecte (în primul caz) sau directe (în cel de-al doilea) cu ideologia dominantă. Deosebirea dintre ele, pe care o voi comenta mai larg la timpul potrivit, constă 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, relativ suplu și elegant, evitând presuposițiile perimate și recurgând la o metodologie mai modernă. Dintre aceștia, îi enumăr aici (în ordine alfabetică) pe: Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru. Reușita lor este însă rodul unor eforturi de informare și auto-modelare înverșunate, comparabile cu cele pe care le face un vâslaș decis 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 de muzicieni profesioniști i se consacră, scriind și publicând un număr important de lucrări de toate dimensiunile. Odată cu îngroșarea breslei, disciplina își anexează 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 (1964-1971); apoi 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 devotază, încercându-se mai rar sau în mod excepțional în alte domenii (cazul cronicarilor J.V. Pandelescu, Iosif Sava, Ada Brumar, Dumitru Avakian, Luminița Vartolomei). Alții practică cronica în paralel cu muzicologia (cazurile lui Viorel Cosma, Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Firca, Elena Zottoviceanu și al multor altora). 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 inexplica-

bil, majoritatea lor se consideră critici muzicali, fapt care nu pare să contrarieze în mod deosebit¹³.

CERCETAREA BIOGRAFICĂ ȘI CEA MONOGRAFICĂ¹⁴ (una și cealaltă în atingere mai mult sau mai puțin marcată cu istoriografia și sistematica) au ca obiect viața și opera unor creatori, stiluri, opere componistice și instituții. Consistente monografii sunt consacrate compozitorilor interbelici – George Enescu, Dinu Lipatti, Filip Lazăr, Paul Constantinescu ș.a. –, genurilor simfonic și cameral, operei, orchestrelor radiodifuziunii naționale, conservatorului bucureștean ș.a.¹⁵ 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 contingente, divergențe și filiații stilistice relevante pentru muzica românească.

ISTORIOGRAFIA ȘI LEXICOGRAFIA, cea dintâi cu precedente stimulatoare și consistente, prind aripi. Apar numeroase cărți de istorie a muzicii, îndeosebi a celei autohtone, publicate de (enumerarea de mai jos e alfabetică): Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Clemansa Liliana Firca, Romeo Ghircoiașiu, Ferenc László, Doru Popovici, Vasile Tomescu, Zeno Vancea ș.a.¹⁶ Dintre ele se disting, ca fiind cele mai cuprinzătoare, volumele care alcătuiesc monumentalul opus *Hronicul muzicii românești* (vol. 1-8, 1973-

¹³ Singurul pe care l-am auzit pronunțându-se sarcastic în legătură cu numele nepotrivit de „critic muzical” a fost Liviu Rusu. El obișnuia să spună – cu sau fără suficiente temeiuri – că cronicarii noștri „se cred critici muzicali pentru că îi critică pe alții”.

¹⁴ După Jean Copans, 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); Jean Copans, *Introducere în etnologie și antropologie*, trad. Elisabeta Stănculescu și Ionela Ciobănașu, Polirom, Iași, 1999, p. 34.

¹⁵ Iată câteva titluri publicate în anii 1944-1989 și rânduite aici aproximativ cronologic: Vasile Tomescu, *Alfred Alessandrescu* (1962) și *Filip Lazăr* (1963); Octavian Lazăr Cosma, *Opera românească* (1962) și *Oedip-ul enescian* (1967); Dumitru Bughici, *Suita și sonata* (1965); Doru Popovici, *Muzica corală românească* (1966); Mircea Voicana (coord.), *George Enescu. Monografie* (1971); Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy* (1970) și *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* (1979).

¹⁶ Câteva exemple, înseriate după anul apariției: Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. 1 (1963); Petre Brâncuși și Nicolae Călinoiu, *Muzica în România după 23 August 1944* (1964); Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, 2 vol. (1968, 1978); Doru Popovici, *Muzica românească contemporană* (1970); George

1984), semnat de Octavian Lazăr Cosma, scris din nefericire bolovănos și cu o interpretare mărginită a faptelor la care se referă.

Elaboratele istorice încorporează 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 timpului și, eventual, să-și impună opera prin evocarea argumentativă a unor ascendenți. Compozitorii urmează astfel exemplul contemporanilor lor Hindemith, Stravinski, Xenakis sau Boulez, care își înconjoară creațiile muzicale cu palisade verbale greu expugnabile. Așa cum se procedează în astfel de situații, făuritorii de legitimitate caută în trecut giranți incontestabili, evidențiind în lucrările lor acele particularități de limbaj care par să îi apropie. Astfel, examinând direcțiile stilistice puse în lumină de componistica românească a anilor '40-'60 – perioadă care include și modernismul radical timpuriu, de care autorul este viu interesat –, Cornel Țăranu le stabilește o dublă filiație: prima le leagă cu acel George Enescu din perioada pariziană târzie; a doua le pune în conexiune cu noua școală vieneză¹⁷. Demonstrația lui, în acord cu ideile majorității compozitorilor moderniști radicali din generația sa, nu este nicidecum falsă, ci doar parțială și tendențioasă, pentru că ipostiază o imagine, una singură, dintr-o pletoră de imagini 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 vrednic cetățean al țării, și anume acela că cultura muzicală românească are un traseu din păcate prea puțin cunoscut, dar fără discuție bimilenar, iar unele din aspectele sale îi indică chiar anterioritatea – prin urmare, conform concepției evoluționiste implicite, superioritatea – față de culturile similare din jur, dar și din arii europene. Ei se apleacă cu acribie asupra oricărui indiciu privitor la existența muzicii pe teritoriul actual al României, începând din neguroasa perioadă preromană. Documentele pe care le descoperă sau pe care le comentează,

Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 1-5 (1966-1981); Clemansa Liliana Firca, *Direcții în muzica românească. 1900-1930* (1974); Gheorghe Ciobanu, *Études de musique ancienne roumaine* (1984); Ferenc László, *Béla Bartók* (1985); Viorel Cosma, *Muzicieni români: compozitori și muzicologi. Lexicon* (1970) și *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. 1: (A-C) (1989); Zeno Vancea (coord.), *Dicționar de termeni muzicali* (1984).

¹⁷ Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, [București], 1969.

țesute împreună în tablouri în fond multiplu interpretabile, susțin indirect o idee pe care puterea o sugerează cu orice prilej, anume aceea că România nu are motive să se simtă complexată de îndelunga absență a unei creații profesionale clasice. Majoritatea muzicologilor protocroniști sunt de o onestitate care nu poate fi pusă la îndoială; dar patriotismul lor cu pecete interbelică, supus unor presiuni ideologice remodelante îndelungi și abile, prinde involuntar culoarea dorită de puterea național-comunistă. Muzicologii protocroniști cei mai consecvenți și prolifici sunt George Breazu, Ovidiu Varga, Vasile Tomescu și Viorel Cosma.

SISTEMATICA, ANALIZA MUZICALĂ, STILISTICA, ESTETICA

Cele patru domenii sunt în bună măsură preocuparea acelor compozitori-profesori pe care cursurile academice îi obligă la un anume tip de reflecție transpusă în cărți-manuale universitare. Aceștia publică tratate de teoria elementară a muzicii (însoțite de culegeri de solfegii și exerciții ritmice), polifonie și contrapunct, armonie, moduri, genuri și forme muzicale etc.¹⁸ Analiza muzicală devine o piatră de încercare inconvertibilă pentru debutanții în meseria de muzicolog, volumele și articolele 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 care în anii '50 fuseseră deosebit de numeroși și revendicativi¹⁹.

În sistematică (analitică și stilistică) se reconfigurează fără vehemență conflictul dintre școlile muzicale franceză și germană, explicit încă de la începutul

¹⁸ Câteva astfel de tratate și cursuri: Marțian Negrea, *Tratat de armonie* (1958); Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 1 (1969); Victor Giuleanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii* (1975) și *Tratat de teoria muzicii* (1986); Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică*, 5 vol. (1967-1977) și *Teoria generală a sonatei* (1987); Alexandru Pașcanu, *Armonia* (1977) ș.a. Se întreprind însă și alte cercetări, în forme independente de canoanele academice: Aurel Stroe, *Compoziții și clase de compoziții muzicale* (1970-1971); Pascal Bentoiu, *Imagine și sens* (1971) și *Gîndirea muzicală* (1975); Tiberiu Olah, *Folclor și esență, școală națională și universalitate* (1974); Wilhelm Georg Berger, *Dimensiuni modale* (1979); Anatol Vieru, *Cartea modurilor* (1980); Theodor Grigoriu, *Muzica și nimbul poeziei* (1986); Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă* (1988).

¹⁹ 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

secolului. Atunci, conflictul fusese generat de faptul că muzicienii, formați fie la Berlin sau Viena fie la Paris, se deprinseseră să raționeze în limba și în țara lor în termeni 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 cvasi-exclusiv prin ecoul învățăturilor de tinerețe (între timp ușor depreciate) ale bătrânilor maeștri – Mihail Jora, Mihail Andricu, Sigismund Toduță, Liviu Comes, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Romeo Ghircoiașiu –, 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 anului 1970, informația de dată mai recentă reintră, temporar și trunchiat, 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 în schimb altele, ignorate în izolata Românie.

Tot în anii '70, la unison cu modernismul componistic radical, începe să bată vântul energetic și împropățător al lingvisticii și structuralismului. El duce în trena sa semiotica, proxemica, teoria comunicațiilor etc., ca atare sau în versiuni deja aplicate în planul muzicologiei. Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino, Pierre Boulez, Costin Mioreanu etc. devin pe loc autorii de căpătâi ai câtorva muzicieni tineri, mobili și cu gusturi speculative. Modalitățile acestora de a regândi structurile muzicale de bază, metodele și procedurile analitice îi interesează însă și pe colegii lor mai maturi: Dinu Ciocan, Octavian Nemescu, Radu Stan, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru. Structuralismul și cortegiul său de discipline acompaniatoare regresează pe la finele anilor '70, deodată cu modernismul radical. (Deși într-o aparentă sincronie, mă feresc să socotesc că primul, recte structuralismul, ar fi pandantul teoretic al celui de-al doilea, recte modernismul radical.) Efectele formative ale gândirii structuraliste dăinuie benefic în România și dincolo de perioada de dominație a curentului structuralist propriu-zis.

După 1960, adică la puțină vreme după moartea în exil a lui Enescu (1955), apare enescologia, căreia i se dedică cu competență și tenacitate cei

izbutit să încheie în țară nici măcar studiile liceale. Este, de pildă, cazul folcloristei Eugenia Cernea, autoarea unor volume și studii precum *Spre lumină. Culegere de cântece revoluționare* (1964). (E de la sine înțeles că lumina nu poate veni decât de la Răsărit.) Situațiile de acest gen îi sufocă de indignare pe colegi, iar în alt plan, pune în primejdie reputația disciplinei și a reprezentanților ei.

mai buni compozitori-muzicologi și muzicologi din epocă (enumerați aici în ordine alfabetică): Alfred Alessandrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Gheorghe Costinescu, Clemansa Liliana Firca, Gheorghe Firca, Romeo Ghircoiașiu, Alfred Hoffman, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu, urmași de câțiva mai tineri, dar ceva mai puțin devotați subiectului²⁰. Capacitatea de a performa în stilul compozitorului, pentru a putea contribui astfel la reconstituirea lucrărilor sale rămase neterminate sau în manuscrise greu lizibile, devine proba supremă a competenței enescologilor, probă pe care o trec cu succes Hilda Jerea (care reface sumar *Trioul cu pian*), Cornel Țăranu (care împlinește în același mod oratoriul *Strigoii* și, parțial, Simfonia a V-a) și, ceva mai târziu dar pe un palier sensibil mai înalt, Pascal Bentoiu (care va reuși în anii '90 să includă în repertoriile de concert simfoniile IV și V și poemul simfonic *Isis*).

Perspectiva de abordare sociologică și etnologică a fenomenelor muzicale riscă să vină în atingere cu politica, motiv pentru care ea este descurajată de putere și evitată aproape instinctiv de muzicologi. Cu o mică excepție: volumul colectiv *Muzica și publicul*²¹. Însăși etnomuzicologii ocolesc această perspectivă, fie din ignoranță, fie pentru a evita interpretările neconvenabile materialismului dialectic și istoric. Dar, ca să motivez 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 explicase fără echivoc *cum anume* se materializează conexiunile și la ce niveluri pot fi ele căutate și puse în evidență, *cum anume* poate fi interpretată simbolic relația dintre

²⁰ Câteva din lucrările care fac carieră (enumerate după anul apariției): Wilhelm Georg Berger și Gheorghe Costinescu, *Poemul „Vox Maris”* (1964); Tudor Ciortea, *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu* (1966); Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian* (1967); Emănoil Ciomac, *Enescu* (1968); Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului* (1969); Viorel Cosma, *Enescu azi* (1981); Romeo Ghircoiașiu, *Studii enesciene* (1981); Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (1984); Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu. I (1886-1900)* (1985).

²¹ Mircea Voicana, Lucia-Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu (coord.), *Muzica și publicul. Studii de sociologia muzicii*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

o muzică și societatea care o produce? Etnologia care ar fi putut să-i lămuirească devenise o disciplină marginală în România, un fel de anexă firavă a etnografiei și folclorului. Or, constanta eludare 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.

FOLCLORISTICA, ETNOMUZICOLOGIA

Teoretic, „folclorul”, util instrument de îndoctrinare-propagandă sub masca divertismentului, stă în atenția binevoitoare a puterii. Odată cu el, și disciplina care i se consacră: „folclorul muzical” – denumit ceva mai târziu „folcloristică”, iar pe la sfârșitul deceniului al șaselea „etnomuzicologie”.

Folclorul avusese – după cum am arătat – o lansare cu totul remarcabilă datorată lui Constantin Brăiloiu. Constantin Palade, un compozitor cu mintea ascuțită care în tinerețe fusese el însuși culegător de folclor, observă, în cursul unei conversații informale, una din slăbiciunile incontestabilului său fondator: aceea de a nu izbuti să se înconjoare, înainte de a părăsi România (1943), de intelectuali de niveluri comparabile cu al său și de a-i uni într-o echipă capabilă să continue munca la aceiași parametri valorici. De fapt, componenții echipei lui Brăiloiu nu sunt neapărat 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 ruși de etnomuzicologia mondială tocmai în momentul în care aceasta din urmă se lansează într-un viraj avantajos pentru prima particulă a numelui său. În perioada exilului său helveto-francez (1943-1958), Brăiloiu însuși își reorientează cercetările, împingându-le îndeosebi pe piste sistematică și etnologică; dar colegii săi rămăși în țară, care au doar contacte epistolare sporadice și ilicite cu maestrul, nu au posibilitatea să le afle și să le continue. George Breazu, 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, lumina și disponibilitatea de a veghea la înnoirea profilului disciplinei.

Așa se face că, fără un adevărat lider de opinie, folcloristica intră într-o lentă derivă. Ea își înscrie cercetarea pe direcții sănatoase, folositoare, bătătoare, dar totodată convenționale și stagnante: colectarea pe teren de material

muzical și arhivarea acestuia (operație ale cărei rezultate prețioase nu-i mai interesează acum pe muzicienii-compozitori), elaborarea de colecții și monografii teritoriale și de gen, studiul instrumentelor populare²². Sunt investigate, de asemenea, aspecte particulare ale culturii muzicale populare²³. Culegerile sunt arhaizante, avantajând muzicile amenințate de dispariție în detrimentul celor ale prezentului imediat: obsesia grabnicei irosiri a folclorului vechi persistă, fără a fi neapărat 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 asemenea în cercetări formale. Se încumetă în peisaje globale asupra întregii muzici țărănești doar Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, și Ioan R. Nicola împreună cu Ileana Szenik și Traian Mîrza, primul producând lucrarea cea mai convingătoare²⁴.

Prin 1969, în Institutul de Etnografie și Folclor din București se schițează proiectul *Colecției naționale de folclor* – un proiect care pare să aibă câte un omolog cu titlu diferit în toate țările din jur. Aceasta este concepută ca un vast ansamblu de volume-tipologii de genuri muzicale, literare și coregrafice. Folcloriștii muzicieni, la început foarte numeroși, dar pe parcurs împușinați 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, analizează și clasificare muzicală și întreprind unele studii interesante, deși mai degrabă punctuale, asupra structurilor muzicale țărănești, asupra unor ritualuri care încorporează muzică, asupra unor genuri mai puțin studiate ș.a. Până la finele anului

²² Ilarion Cocișiu, *Folclor muzical din județul Târnava Mare. Schiță monografică* (1943); Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român* (1956); Emilia Comișel și Mariana Kahane, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* (1959); Paula Carp și Alexandru Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel* (1964); Mariana Kahane și Lucilia Georgescu, *Repertoriul de sezătoare – specie ceremonială distinctă* (1968); Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia* (1968); Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani* (1969); Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor* (1974); Emilia Comișel, *Folclorul copiilor* (1982).

²³ Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic* (1960); Emilia Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei* (1959); Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor nășăudene* (1964); Gheorghe Ciobanu, *Modurile cromatice în muzica populară românească* (1966).

²⁴ Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească* (1975); Emilia Comișel, *Folclor muzical* (1967); Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc* (1983); Ioan R. Nicola, Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, partea I (1963).

1989, văd lumina tiparului câteva secvențe ale secțiunii sale muzicale, toate publicate de Editura Muzicală din București²⁵. Dar proiectul întreprinderii are fisuri epistemologice incomode: nu distinge clasificarea de tipologie și nu stabilește criterii de sistematizare valabile la nivelul întregului corpus. Drept urmare, volumele *Colecției* nu pot fi coroborate – ceea ce e destul de frustrant și totodată nefiresc, ținând cont de proprietatea melodiilor populare de a transcende, în contexte 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 oralitatea, variația sau improvisația.

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 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 *táncházak* de la Budapesta și conving o omenire întreagă că sunt ale lor. Excelează în acest domeniu transilvănenii Virgil Medan și Traian Mîrza, talonați îndeaproape de bucureșteanul Gheorghe Ciobanu. Indignarea lor pare justificată de faptul că folcloriștii din Ungaria comit, într-adevăr, o parte din faptele care li se atribuie. Dar chestiunea așa-numitelor furturi este mai complicată și mai subtilă decât o concep autorii menționați...

PALEOGRAFIA, BIZANTINOLOGIA ȘI STUDIUL MUZICII PSALTICE²⁶

Bazele acestora fuseseră puse de părintele I.D. Petrescu. Ele se relansează mai ales începând de la finele anilor '60.

²⁵ Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale* (1984) și *Repertoriul pastoral. Semnale de buciim. Tipologie muzicală și corpus de melodii* (1987); Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonice în muzica de joc* (1984); Ghizela Sulițeanu, *Cîntecul de leagăn* (1986); Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul zorilor și bradului* (1988).

²⁶ Regretatul Titus Moisescu 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.

În primele două domenii, cercetătorii fac achiziții semnificative. Ei transcriu și publică manuscrise de muzică religioasă descoperite în biblioteci și în centrele mănăstirești seculare ale țărilor române. Parcurgerea acestor documente le deschide calea unor supoziții și interpretări legate de straturile de vechime, de influențele muzicale venite din exterior (slavone, grecești) și, în cele din urmă, de „specificul românesc” al muzicii de cult ortodox – iată un clișeu-produs ideologic pe care bizantinologia nu are cum să-l evite²⁷. Muzica psaltică curentă este într-o oarecare măsură neglijată. Logic: puterea nu este dispusă să accepte lucrări care pot alimenta religiozitatea cetățenilor României.

INSTITUȚII MUZICALE ACADEMICE: ȘCOLI, ORCHESTRE, CORURI, TEATRE LIRICE, EDITURI, CENTRE DE CERCETARE

În multe privințe, anii '44-'71 sunt benefici pentru instituțiile muzicale românești, în special pentru cele de învățământ. După dramaticele 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 de muzică în București și în provincie, 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 benefice: 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 orchestrele de seamă ale Europei de Vest unde au defectat. La sfârșitul acestui prim interval, copiii super-dotați au deja posibilitatea să-și

²⁷ Dintre cărțile publicate le menționez pe cele socotite de specialiști ca fiind mai însemnate: volumele din seria *Izvoare ale muzicii românești* referitoare la manuscrisele Școlii de la Putna și alte manuscrise și scrieri vechi (autori Gheorghe Ciobanu, Corneliu Buescu, Titus Moisescu, Marin Ionescu ș.a.); primele trei volume de facsimile și transcrieri ale primului manuscris în limba română: Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească* (1981-1986), Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic de la Iași* (1982) și Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine* (1967).

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 care o precede. La puțină vreme după moartea lui George Enescu – mai exact în 1958, când România dă minuscule semne de deschidere spre lume – se inițiază festivalurile internaționale care îi poartă numele, dublate la început de concursuri de interpretare, cu secțiunile vioară și pian.

Pe la începutul anilor '70 conservatoarele și liceele continuă o vreme să se lărgască 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 mai serios pregătiți. Catedrele universitare sunt și ele populate de o pleiadă de profesori de calitate, care conviețuiesc oarecum pașnic cu colegii lor, nulițăile bine susținute politic.

În 1963 se înființează corul de cameră Madrigal. Conducut de inegalabilă dibăcie de Marin Constantin, Madrigalul trece cu bine de momentele „critice” care, de la un punct încolo, nu încetează să se succedă. El promovează îndesebi literatură muzicală mondială renascentistă și barocă, muzică contemporană și, din când în când, excursuri religios-folclorice entuziasmante. Mii de intelectuali își trec din mână în mână copiile pe bandă tot mai degradate ale acelor discuri cu cântări de Crăciun – colinde și cântece de stea –, realizate de Madrigal, și vândute exclusiv în afara României, pentru impresiunea occidentalilor.

Orchestrale și teatrele lirice pornesc și ele pe o linie urcătoare similară. Ele se bazează pe o pleiadă de instrumentiști și cântăreți de super-nivel: Ștefan și Valentin Gheorghiu, David Ohanesian, Emilia Petrescu, Ileana Cotrubaș, Radu Lupu, Silvia Marcovici, Șerban Lupu... Se înființează filarmonici în câteva din marile orașe: Craiova, Bacău, Satu Mare ș.a., care funcționează alături de cele deja existente – Cluj, Oradea, Iași, Timișoara, Brașov. 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 Mare și Sala Mică a Palatului din București, 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 *Madama Butterfly* este numită pe afișe tot *Cio-Cio-San*, întrucât apelativul „Doamnă” trece drept

intolerabil într-o țară comunistă. Au loc evenimente artistice de seamă, care sunt evocate azi cu emoție de cei care le-au trăit: spre exemplu, premiera operei *Oedip* (1958) sub bagheta lui Constantin Silvestri (în curând transfug) și cu participarea unor voci de calibru internațional; sau concertele și recitalurile unor Yehudi Menuhin, Sviatoslav Richter, David Oistrach, Henryk Szeryng, Isaak Stern, Ghenadi Rojdestvenski (enumerarea este 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 instruește. Primele emisiuni ale Televiziunii Române, cele de la începutul anilor '60, sunt de altfel transmisii de piese de teatru, opere și operete. Una peste alta, în anii '60-'75 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 „G. Oprescu”. Acesta dispune de o secție de muzicologie în care se inițiază, printre altele, studii de bizantinologie precum și întâile cercetări în echipă asupra operei lui George Enescu (evident, după moartea din 1955 a acestuia), cercetări conduse până la publicare. Muzicologii institutului etalează realizări de prestigiu. Este adevărat că, cu personalul de cercetare retezat în repetate rânduri la vârf pe criterii politice și cu periodicele *Revue roumaine d'histoire de l'art* și *Studii și cercetări de istoria artei* curând împuținate, secția de muzică a institutului se retrage din avanscena muzicologiei. Totuși, institutul în ansamblu rămâne până în preajma Revoluției din 1989 un loc cvasi-secret al emulației intelectuale, în care se conturează chiar și unele tentative de opoziție politică.

În 1949 ia naștere Institutul de Folclor, mai întâi sub patronajul Uniunii Compozitorilor. Baza sa documentară se constituie din arhivele reunite ale Societății Compozitorilor (cele fondate de Brăiloiu în 1928) și ale Ministerului Artelor și Cultelor (fondate de Breazu în 1927). Arhiva cea nou creată trece, pentru următoarele decenii, în patrimoniul Academiei Române și apoi al Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Cu cei aproape 15 000 de cilindri de ceară și cele câteva sute, apoi mii de benzi de magnetofon pe care le conține, ea este una dintre cele mai vechi și mai bogate din Europa²⁸. Legătura instituției cu Uniunea Compozitorilor – socotită firească și obligatorie, și realizată

²⁸ Este întrecută în acel moment doar de arhiva fonogramică de pe lângă Museum für Völkerkunde din Berlin – pe atunci rătăcită prin URSS, dar redobândită miraculos în 1991.

la început prin directorii Harry Brauner și Sabin Drăgoi – slăbește treptat. Atunci când își pierde orice drept legal asupra arhivei în beneficiul Academiei Române, Uniunea Compozitorilor nu pare să sufere peste măsură de pe urma loviturii²⁹: interesul pentru cultura populară a scăzut deja sau s-a orientat neșovăielnic spre colecțiile scrise. Institutul de Folclor 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 modestă a folcloriștilor muzicieni descurajează menținerea lor 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 folclorică (folclorizată). Totuși, în anii trendului pozitiv, se mai înființează încă câteva nuclee de cercetare etno-muzicală pe lângă Arhivele de Folclor din Cluj și Iași și pe lângă Conservatorul din capitală, nuclee dintre care unele activează, modest, și 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* din București, *Lucrări de muzicologie* de la Cluj, *Anuarul Arhivei de Folclor* și *Caietele Arhivei de Folclor* din Cluj și, respectiv, din Iași, *Anuarul ICED* (adică al Institutului de Folclor devenit de Cercetări Etnologice și Dialectologice), alături de revistele în care muzicologia își are locul ei neclintit: *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série théâtre, musique, cinéma*³⁰, *Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie*, *Revista de folclor*, devenită apoi *Revista de etnografie și folclor*. De asemenea, sunt elaborate volume tematice cu diferite prilejuri (aniversări ale instituțiilor, omagieri ale unor muzicieni de vază, zile însemnate politic), literatură didactică. La început sunt încurajate traducerea 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 R.I. Gruber, în care apariția artei sunetelor este explicată din

²⁹ De altfel, imediat după 1989, când instituțiile își reclamă bunurile uzurpate de regimul comunist, Uniunea Compozitorilor nu schițează niciun gest pentru recuperarea arhivei pierdute, considerând-o o povară financiară lipsită de interes profesional major. Stirpea creatorilor-culegători de folclor s-a stins; iar scrierea „în caracter popular românesc”, în măsura în care mai interesează, se poate obține foarte bine doar cu sprijinul exclusiv al colecțiilor publicate, de preferință a celor vechi.

³⁰ Limba franceză este și rămâne până la căderea comunismului limba de circulație internațională prin excelență.

perspectiva unui materialism dialectic rudimentar.) Ștafeta în cele din urmă folositoare a cărților de popularizare este preluată de câțiva autori locali: Emanoil Ciomac, George Bălan, George Sbârcea, Iosif Sava. Ulterior încep să se traducă și să se editeze și lucrări teoretice moderne importante, chiar dacă nu neapărat de ultimă oră: *Tratat de armonie* al lui Marțian Negrea, *Polifonia vocală a Renașterii* de Max Eisikovits, *Principii de orchestrație* de Nikolai 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

Pe la mijlocul anilor '70, linia ascendentă se orizontalizează, iar apoi se frânge și își inversează direcția din pricina unor restricții ideologice și financiare care se repercutează asupra întregii vieți muzicale. România începe să resimtă din nou teroarea politică, dar și recesiunea economică ce prevestește viitorul colaps al comunismului. Resursele anilor 1975-1989 nu pot fi mai mici decât cele ale nefericiților ani '50, când cultura este totuși alimentată 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 financiară se poate opri. Prioritatea regimului e acum industrializarea cu orice preț și promovarea culturii de mase, hrană spirituală pe exacta măsură a „omului nou”, cetățean al „societății socialiste multilateral dezvoltate”.

Învățăământul 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 percepe adierea niciunei primeniri. Conservatoarele încep să resimtă urmările repetatelor alegeri ale cadrelor sale pe criterii politice. Situația se agravează datorită faptului că profesorii de înalt nivel – Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu, Sigismund Toduță, Romeo Ghircioașiu, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé, 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 soliditate și viabilitate variabile – institutele muzicale pedagogice, orchestrele de studio ale Radioteleviziunii și Conservatorului, Orchestra Cinematografiei etc. – sunt desființate, iar cele rămase în picioare sunt supuse unor draconice reduceri de personal, operate din nou pe criteriul dosarelor de cadre ale interpreților. (Acum culpa majoră a celor disponibilizați este aceea de a avea rude în Occident.) Baza de mase a muzicii se îngustează văzând cu ochii. Palatul Cantacuzino – sediul Uniunii Compozitorilor rechiziționat de putere 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 palatul care îi fusese lăsat moștenire de soția lui George Enescu, primind în schimb un colț impropriu din incinta Ateneului Român. Înghesuiți laolaltă într-un singur spațiu 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 altă 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 îngustează 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 compo-nistica românească.) Simpla evocare verbală a numeroșilor creatori trans-fugi este un delict. Compozitorii, interpreții și publicul înfruntă riscul de a se izola din nou de restul lumii. Din fericire însă, acum există radiouri – ceva mai puțin bruiate decât în anii '50 –, discuri, partituri și reviste de specialitate din biblioteci personale sau publice, care trec din mână în mână ca atare sau în fotocopii și asigură – ce e drept, cu eforturi nemăsurate – un flux aproape constant al informării muzicale. Tentativa de izolare a țării-lor socialiste prin blocarea de către putere a accesului la informație este

pretutindeni stânjenită de existența radioului, a magnetofonului, a discului și a fotocopiatorului. Computerul personal, care ar fi făcut-o imposibilă, nu apăruse încă.

Recesiunea afectează 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* 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 folositoare partituri sovietice. Anticariatele își termină stocurile. Părinții copiilor 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 Secția de Propagandă a CC al PCR), autocenzură stimulată de controlul vigilent al directorilor și redactorilor de edituri. Aceștia din urmă nu riscă să-și pericliteze 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 Moiescu), Editura Muzicală e încredințată, pentru siguranță, unor directori potriviți cu timpurile. Producția de discuri și casete se împuținează și ea. Sondajele de piață ale Electrecordului din această perioadă indică faptul că raportul dintre consumul de muzică folclorică și cel de muzică simfonică s-a schimbat, ultimul înregistrând o ușoară creștere de popularitate, dar fiind încă departe de a înclina balanța în favoarea sa. Ceea ce poate să însemne că, la nivel global, populația se instruește; sau că românii de rând se alimentează mai degrabă cu muzica de metisaj pan-balcanic („bănățeană” sau „sârbească”) furnizată de piața neagră decât cu „folclorul autentic” recomandat de Electrecord; sau că în bugetul săracilor – adică al mai tuturor – discurile și casetele nu mai încap 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 se antrenează într-un declin accelerat, dar sunt încă departe de faza lor terminală. Multe mesomuzici stagnează din pricina sărăciei resurselor și a informației. Muzica de divertisment se rătăcește de pulsul mondial cu care, în anii '65-'71, apucase cumva să se obișnuiască. (Mai târziu, după 1989, creatorii lor vor face eforturi pentru a recupera în viteză etape și stiluri ratate din cauza izolării: muzicile rap, formele cele mai noi de rock, *world music* etc.). În schimb, muzica de metisaj pan-balcanic, care se susține prin propriile puteri, prinde aripi arogante, parcă sub pala unui vânt al acelei schimbări pe care doar ea o presimte.

Întreaga lume muzicală intră într-un tunel al disperării. Deprimarea colectivă este dublată de miile de deprimări individuale ale oamenilor care își văd viețile ruinate pe toate planurile. Ea e cu atât mai copleșitoare cu cât tunelul nu pare a 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 pesemne 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. În anii 2000-2001, cei ai redactării primei ediții a cărții, frământații ani '90 se aflau la o distanță de aproximativ un deceniu: prea puțin ca să-i înțeleg cum se cuvine. Interpretarea faptelor mi-a fost ghidată atunci de scrierile etnologice și istorice existente sau accesibile mie – cele consemnate în bibliografie. Între timp lucrările potențial formative, în special cele referitoare la ideologia națională, au devenit mult mai numeroase. Dacă m-aș fi lăsat tentată de ele, ar fi trebuit să rescriu toată cartea. Am decis însă să n-o fac. Pentru mine a fost și rămâne mai important faptul că ideile expuse în ediția I sunt formulate la puțină vreme după evenimentele la care se referă; ele sunt și doresc să rămână *o reflecție asupra secolului XX realizată în finalul acestuia*.

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 concentrarea discursului obținută prin sacrificarea nemiiloasă a datelor irelevante pentru un străin.

Cartea este precumpănitor formativă (sau re-formativă), și nu informativă; ea interpretează și reconstelează fapte îndeobște cunoscute, fără a scoate la lumină cu tot dinadinsul fapte încă neștiute. Drept urmare, în ea *metodologia abordării și perspectiva integratoare* sunt 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, creațiile simfonice ale lui George Enescu. Sau: rațiunile atașamentului compozitorilor savanți față de modernismul radical vest-european sunt observate cu mai multă atenție decât operele modernist-radicale propriu-zise. Sau, în sfârșit: metamorfozarea școlii naționale românești în *școală românească de compoziție* pur și simplu este comentată pe larg, în detrimentul lucrărilor

POSTFAȚĂ

concrete prin care 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 artistică a muzicii. 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.

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 ideologiile și structurile sociale și politice prin care acestea se diseminează 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 aceia 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 opoziției explicite față de putere, ci undeva mai adânc, în structuri social-politice, ideologii, mentalități... dar și în noi, toți cetățenii României, și în fiecare în parte.

Selecție de înregistrări muzicale disponibile online

Pentru cititorii doriți să asculte câteva dintre muzicile despre care vorbesc în această carte, propun o selecție de piese academice și populare, rurale și urbane, din secolul XX. Acestea sunt disponibile pe diverse canale de pe YouTube, dar și, grupate, la adresa sperantaradulescu.ro/auditiu.

MUZICI ACADEMICE

p. 31, 38-39,
49, 101, 109,
108-109,
159-160

George Enescu (1881-1955)

Suita nr. 2 pentru pian în re major, op. 10 (1903)

Pian: Charles Richard-Hamelin (2016)

Suita nr. 2 pentru pian, partea a treia: *Pavane*

Pian: George Enescu

Suita nr. 2 pentru pian, partea a patra: *Bourrée*

Pian: Dinu Lipatti (1943)

Sonata nr. 3 în la minor pentru pian și vioară, op. 25,
„în caracter popular românesc” (1926)

Vioară: George Enescu; pian: Dinu Lipatti (1943)

Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste,
op. 33 (1954-1955)

Dirijor: Constantin Silvestri (1958)

p. 33, 37

Alfred Alessandrescu (1883-1959)

Poemul simfonic *Amurg de toamnă* (1910)

Orchestra de Cameră Națională a Moldovei,
dirijată de Valentin Doni (2013)

- p. 34, 37 **Paul Constantinescu (1909-1963)**
Opera comică *O noapte furtunoasă* (1934)
Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române,
dirijată de Cristian Mandeal (1988)
- p. 34, 37 **Theodor Rogalski (1901-1954)**
Suita simfonică *Trei dansuri românești* (1950)
Orchestra Națională Radio, dirijată de Constantin
Silvestri
- p. 34, 36-37 **Mihail Jora (1891-1971)**
Suita simfonică *Privești moldovenști*, partea I (1953)
Orchestra Națională Radio, dirijată de Alfred
Alessandrescu
- p. 109, 112 **Myriam Marbé (1931-1997)**
Ritual pentru setea pământului pentru soliști, cor și
percuție (1968)
Corul Madrigal, dirijat de Marin Constantin.
Soliști: Ștefan Teodorescu, Mariana Popescu
Fălticeni, Aneta Arvinte. Grupul instrumental,
condus de Radu Paladi
- p. 114 **Dumitru Capoianu (1929-2012)**
Ca să faci portretul unei păsări, cantată de cameră
pentru cor de copii, pian, flaut și percuție, pe versuri
de Jacques Prévert, traduse de Gellu Naum (1969)
Corul de Copii al Radioteleviziunii Române,
dirijat de Eugenia Văcărescu. Pian: Marta Joja;
flaut: Ilie Macovei; percuție: Iosif Fodor
- p. 108, 109 **Pascal Benteoiu (1927-2016)**
Opera *Hamlet*, op. 18 (1969)
Hamlet: Florin Diaconescu (tenor); Regele
Claudius: Gheorghe Crăsnaru (bas); Regina
Gertrude: Maria Slătinaru-Nistor (mezzo-
soprană); Ofelia: Emilia Petrescu (soprană).
Orchestra și corul Filarmonicii „George Enescu”,
dirijate de Erich Bergel

Incandescențe, ciclu de patru cântece pe versuri de
Alexandru Miran, op. 24 (1977)

Voce: Ioana Benteoiu; pian: Steluța Radu (1999)

p. 109, 112

Aurel Stroe (1932-2008)

Oresteia. Trilogia cetății închise. I. Agamemnon, teatru
muzical după Eschil (1979-1981). Actul II

Clitemnestra: Aurora Frântu (mezzosoprană)
și Dorina Lazăr (recitare); Cassandra: Adina
Iurașcu (mezzosoprană); Agamemnon: George
Pănescu (bariton); Heraldul: Vladimir Deveselu
(contratenor); Egist: Ion Marinescu (recitare). O
formație de soliști ai Radioteleviziunii Române,
dirijată de Ludovic Bács (1983)

p. 109, 112

Anatol Vieru (1926-1998)

Cvartetul de coarde nr. 7 (1987)

Cvartetul Voces

MUZICI RURALE

p. 75

Pă dealul Cerbălului, cântec liric din satul Cerișor,
Hunedoara

Voce: Nicolae Poantă Husari (1952)

p. 21-22

Mândră floare-i norocu', doină din satul Sadova,
Bucovina

Voce: Maria Surupat (1936)

p. 21-22

Nu trecui geaba prin lume, doină din satul Runc, Gorj

Voce: Maria Arbagic (1933)

p. 21-22

Hore lungă, Maramureș

Voce: femeie necunoscută (1939)

p. 20

Mândruțo de dorul tău, cântec liric din satul Jupa,
Caraș-Severin

Voce: Cătălina Zgăvârdea (1937)

ÎNREGISTRĂRI

- p. 20 *Cum să-ți zic neicuță dragă*, cântec liric din satul Jupa, Caraș-Severin
Voce: Cătălina Zgăvârdea (1937)
- p. 26, 49, 61, 75 *Soarele și Luna*, cântec bătrânesc din Câmpia Dunării
Voce și vioară: Mitică Burcea; cobză: Ion Păturică (1951)
- p. 26, 49, 61, 75 *Iovan Iorgovan*, cântec bătrânesc din Câmpia Dunării
Voce și vioară: Lache Găzaru (Mihai Constantin); chitară: Stan Gruia (1951)
- p. 48-49 *Ursitoare, ursitoare*, cântec liric din Câmpia Dunării
Voce și vioară: Ion Albeșteanu, acompaniat de tariful său
- p. 49 Suită de sârbe, Gorj
Vioară: Nelu Busuioc, acompaniat de tariful său (anii 1930)
- p. 25-26 *Învârtită bătrânească* și *Învârtita lui Opriș*, Maramureș
Vioară: Ioachim Făt; zongoră, braci și strigături: Ioan Pop; contrabas și dobă: Grigore Chira (2013)

MUZICI POPULARE URBANE

„Arii naționale”

- p. 46 *Ciocârlia* (compusă de Angheluș Dinicu)
Vioară solo: Grigoraș Dinicu, acompaniat de orchestra sa
- Hora staccato*
Violonist și compozitor: Grigoraș Dinicu
- Hora staccato*
Vioară: Jascha Heifetz; pian: Emanuel Bay

Muzică lăutărească țigănească

p. 132-132

Inel, inel de aur, cântec liric

Voce: Fărâmiță Lambru, acompaniat de orchestra
Ion Carabulea

S-a dus puiul de la mine, cântec liric

Voce: Dumitru Dona Siminică, acompaniat de
orchestra Ion Carabulea

Cântec de ascultare și joc

Vioară: Vasile Năsturică, acompaniat de
Gheorghe Răducanu (țambal), Ștefan „Cinoi”
Ioniță (acordeon), Gheorghe „Coadă” Petrescu
(contrabas) (2009)

*Bibliografie**

- ACHIM, VIOREL, *Țiganii în istoria României*, Editura Enciclopedică, București, 1998.
- ALEXANDRESCU, SORIN, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998.
- ALEXANDRU, TIBERIU, *Muzica populară bănățeană. Notă monografică*, Editura „Cercului Bănățenilor”, București, 1942.
- ALEXANDRU, TIBERIU, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
- ALEXANDRU, TIBERIU, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958.
- ALEXANDRU, TIBERIU, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, București, 1975.
- ALEXANDRU, TIBERIU, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, 2 vol., Editura Muzicală, București, 1978, 1980.
- ANGHELESCU, ȘERBAN, „L’Homme emmuré. Le thème du sacrifice dans les récits balkaniques”, *Martor. Revue d’anthropologie du Musée du paysan roumain* 6 (2001), p. 153-160.
- ANGHELESCU, ȘERBAN, „Țăranul român suntem noi, plugari și păstori de fantasme”, *Foaie. Buletin de informații al MȚR* 1 (2001), p. 6.
- AUBERT, LAURENT (ed.), *Roumanie: musique de villages. Olténie – Moldavie – Transylvanie*, Archives internationales de musique populaire du

* Unul din scopurile bibliografiei, în cea mai mare parte românească, este acela de a permite oricui ca, printr-o simplă parcurgere a numelor de autori și a titlurilor, să ia act de preocupările majore ale muzicienilor într-o etapă istorică sau alta. Am parcurs sau (re-)parcurs lucrările, cu excepția celor consacrate muzicii religioase: pe acestea le-am inclus în bibliografie la recomandarea unui specialist de încredere (Costin Moisil), pentru că absența lor ar fi fost de neconceput. (Bibliografia include și lucrările la care autoarea a făcut referire în notele de subsol, *n. r.*)

- Musée d'ethnographie de la Ville de Genève (Suisse), AIMP 9-11, VDE CD 537-539, 1988.
- AUBERT, LAURENT, *Muzica celuilalt*, trad. Emanuela Geamănu și Speranța Rădulescu, Editura „Premier”, Ploiești, 2007.
- BARBU-BUCUR, SEBASTIAN, *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumânească*, vol. 1-3, Editura Muzicală, București, 1981-1986.
- BARTÓK, BÉLA, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, București, 1913.
- BARTÓK, BÉLA, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Drei Masken Verlag, München, 1923.
- BARTÓK, BÉLA, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition, Viena, 1935.
- BARTÓK, BÉLA, „La Musique populaire des Hongrois et des peuples voisins. Avec 127 mélodies pour la plupart inédites”, *Archivum Europae Centro-Orientalis* 3-4, 2 (1936), p. 197-232, i-xxxii, republicat ca „Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighboring People”, în *Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln, Londra, 1997, p. 174-240.
- BARTÓK, BÉLA, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească. Adunate și traduse de Constantin Brăiloiu*, București, 1937.
- BARTÓK, BÉLA, *Rumanian Folk Music*, 5 vol., ed. Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Haga, 1967-1973.
- BARTÓK, BÉLA, *Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff, University of Nebraska Press, Lincoln, Londra, 1997.
- BEISSINGER, MARGARET H., *The Art of the Lăutar. The Epic Tradition of Romania*, Garland Publishing, New York, Londra, 1991.
- BEISSINGER, MARGARET H., „Occupation and Ethnicity. Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania”, *Slavic Review* 1, 60 (2001), p. 24-49.
- BENTOIU, PASCAL, *Imagine și sens. Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală, București, 1971.
- BENTOIU, PASCAL, *Gîndirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.
- BENTOIU, PASCAL, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
- BERGER, WILHELM GEORG, *Muzica simfonică*, 5 vol., Editura Muzicală, București, 1967-1977.

BIBLIOGRAFIE

- BERGER, WILHELM Georg, *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, București, 1970.
- BERGER, WILHELM GEORG, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979.
- BERGER, WILHELM GEORG, *Dimensiuni modale*, Editura Muzicală, București, 1979.
- BERGER, WILHELM GEORG, *Teoria generală a sonatei*, Editura Muzicală, București, 1987.
- BERGER, WILHELM, GHEORGHE COSTINESCU, „Poemul «Vox Maris»”, *Muzica. Revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă* 9, 14 (1964), p. 19-32.
- BLAGA, LUCIAN, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă „Carol II”, București, 1937.
- BOIA, LUCIAN, *Istorie și mit în conștiința românească*, Humanitas, București, 1997.
- BOIA, LUCIAN, *Pentru o istorie a imaginarului*, Humanitas, București, 2000.
- BOTEZ, MARCEL, „Societatea corală «Cântarea României». 1919-1939”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 989-1006.
- BOUËT, JACQUES, BERNARD LORTAT-JACOB, *Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains*, LP, Le Chant du Monde, LDX 74803, 1983.
- BOUËT, JACQUES, BERNARD LORTAT-JACOB, *Ballades et fêtes en Roumanie* dublu LP, Le Chant du Monde, LDX 74846/47, 1985.
- BOUËT, JACQUES, BERNARD LORTAT-JACOB, „Quatre-vingts ans après Bartók. Pratiques de terrain en Roumanie”, *Revue de musicologie* 1, 81 (1995), p. 5-24.
- BOUËT, JACQUES, BERNARD LORTAT-JACOB, SPERANȚA RĂDULESCU, *Din răspuțeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului*, trad. Speranța Rădulescu, Institutul Cultural Român, București, 2006.
- BRANDILY, MONIQUE, „Ethnomusicologie. Musiques et civilisations”, în *Clartés. L'Encyclopédie du présent*, vol. 9: *L'Homme et les sciences de la vie*, Paris, 1989.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, „Esquisse d'une méthode de folklore musical (Organisation d'archives)”, *Revue de musicologie* 40, 12 (1931),

- p. 233-267, republicată ca „Outline of a Method of Musical Folklore”, *Ethnomusicology* 3, 14 (1970), p. 389-417.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, București, 1932.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Patru muzicanți francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol”, București, 1935.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, „Lămurire”, în D.G. Kiriac, *Liturgia psaltică pentru cor mixt*, Editura Societății Compozitorilor Români, București, f.a.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Collection universelle de la musique populaire enregistrée*, Archives internationales de musique populaire, Geneva, 1951-1958. Colecție de 40 de discuri 78 rpm, reeditată în 1985 (pe 6 LP-uri) și 2008 (pe 4 CD-uri, AIMP 85-88, VDE Gallo1261-1264), sub îngrijirea lui Laurent Aubert.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Opere/Œuvres*, vol. 1-6, trad. și ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1967-1998.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Problèmes d'ethnomusicologie*, ed. Gilbert Rouget, Minkoff, Geneva, 1973.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Folklore musicale*, ed. Diego Carpitella, 2 vol., Bulzoni, Roma, 1978, 1982.
- BRĂILOIU, CONSTANTIN, *Problems of Ethnomusicology*, ed. și trad. A.L. Lloyd, Cambridge University Press, 1984.
- BREAZUL, GEORGE, *Colinde*, Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, București, 1938.
- BREAZUL, GEORGE, „Muzica românească de azi”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 21-596.
- BREAZUL, GEORGE, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 1-5, Editura Muzicală, București, 1966-1981.
- BREDICEANU, TIBERIU, *170 de melodii populare românești din Maramureș*, realizată în 1910 și publicată la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957; repăărită la Editura Grafoart, București, 2022.
- BRÎNCUȘ [BRÂNCUȘI], P., N. CĂLINOIU, *Muzica în România după 23 August 1944*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., [București], 1964.

BIBLIOGRAFIE

- BROUGHTON, SIMON, MARK ELLINGHAM, DAVID MUDDYMAN, RICHARD TRILLO (ed.), *World Music. The Rough Guide*, Londra, 1994.
- BUGHICI, DUMITRU, *Suita și sonata*, Editura Muzicală, București, 1965.
- CARAMAN-FOTEA, DANIELA, *Conexiuni rock. De la Bill Haley la „Beatles” și „Rolling Stones”*, Editura Muzicală, București, 1982.
- CARAMAN-FOTEA, DANIELA, *Meridianele cîntecului*, Editura Muzicală, București, 1989.
- CARP, PAULA, „Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic”, *Revista de folclor* 1-2, 5 (1960), p. 7-24.
- CARP, PAULA, „Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni”, *Revista de folclor* 1-2, 2 (1957), p. 7-64.
- CARP, PAULA, ALEXANDRU AMZULESCU, *Cîntece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 1964.
- CIOBANU, GHEORGHE, „Modurile cromatice în muzica populară românească”, *Revista de etnografie și folclor* 4, 11 (1966), p. 309-318.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969.
- CIOBANU, GHEORGHE, *Études de musique ancienne roumaine*, Editura Muzicală, București, 1984.
- CIOMAC, EMANOIL, *Enescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968.
- CIOROGARIU, P., *Cîntece din popor*, Socec, București, 1909.
- CIORTEA, TUDOR, „Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu”, *Studii de muzicologie* 2 (1966), p. 3-22.
- CLAYTON, MARTIN, „Le Mètre et le *tāl* dans la musique de l'Inde du Nord”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 10 (1997), p. 169-189.
- COCIȘIU, ILARION, „Folclor muzical din județul Târnava Mare. Schiță monografică”, în *Monografia județului Târnava Mare*, Tipografia Miron Neagu, Sighișoara, 1943, p. 393-492.
- COMIȘEL, EMILIA, „Preliminarii la studiul științific al doinei”, *Revista de folclor* 1-2, 4 (1959), p. 147-174.
- COMIȘEL, EMILIA, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.

- COMIȘEL, EMILIA, *Folclorul copiilor. Studiu și antologie*, Editura Muzicală, București, 1982.
- COMIȘEL, EMILIA, MARIANA KAHANE, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, Editura Muzicală, București, 1959.
- COPANS, JEAN, *Introducere în etnologie și antropologie*, trad. Elisabeta Stănciulescu și Ionela Ciobănașu, Polirom, Iași, 1999.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Opera românească*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Oedip-ul enescian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, București, 1967.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Hronicul muzicii românești*, vol. 5: 1898-1920. *Epoca enesciană. Viața muzicală*, Editura Muzicală, București, 1983.
- COSMA, OCTAVIAN LAZĂR, *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995.
- COSMA, VIOREL, *Figuri de lăutari*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960.
- COSMA, VIOREL, *Muzicieni români: compozitori și muzicologi. Lexicon*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.
- COSMA, VIOREL, *Enescu azi. Premise la redimensionarea personalității și a operei*, Editura Facla, Timișoara, 1981.
- COSMA, VIOREL, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. 1: (A-C), Editura Muzicală, București, 1989.
- COSTEA, GRIGORE, ION CROITORU, NICOLAE LUNGU, *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951.
- DANIÉLOU, ALAIN, *Traité de musicologie comparée*, Hermann, Paris, 1959.
- DANUSER, HERMANN, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. a II-a, Laaber-Verlag, Laaber, 1992.
- DEFRANCE YVES, BRUNO NETTL, „Aux sources de la recherche américaine. 1950-2000. Un demi-siècle d'ethnomusicologie avec Bruno Nettl”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 (2001), p. 249-276.

BIBLIOGRAFIE

- DOBRE, FLORICA, LIVIU MARIUS BEJINARU, CLARA COSMINEANU-MAREȘ, MONICA GRIGORE, ALINA ILINCA, OANA IONEL, NICOLETA IONESCU-GURĂ, ELISABETA NEAGOE-PLEȘA, LIVIU PLEȘA, *Membrii C.C. al P.C.R. 1945-1989. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2004.
- DRĂGOI, SABIN, *Monografia comunei Belinț*, Scrisul Românesc, Craiova, 1942; reeditată de Constantin-Tufan Stan, Editura Eurostampa, Timișoara, 2012.
- EDSTRÖM, OLLE, „From *Schottis* to *Bonnjazz* – Some Remarks on the Construction of Swedishness”, *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), p. 27-41.
- EISIKOVITS, MAX, *Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
- FIRA, G., *Cântece și hore*, Socec, București, 1916.
- FIRA, G., *Nunta în județul Vâlcea*, Cultura Națională, București, 1928.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, *Direcții în muzica românească. 1900-1930*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. 1: 1886-1900, Editura Muzicală, București, 1985.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, „Modernitate și avangardă în muzica românească a anilor 1920-1940”, în *Arts & Architecture 1920-1940. Between Avant-Garde and Modernism. Proceedings of the International Symposium Bucharest Romania 22-24 April 1993*, ed. Mariana Celac și Rodica Crișan, Uniunea Arhitecților din România, București, 1993, p. 56-68.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, „Caprice Roumain pentru vioară și orchestră”, text de prezentare al dublului CD *George Enescu. Caprice Roumain pour violon et orchestre. Suite Impressions d'enfance pour violon et piano Op. 28. 2ème Sonate pour piano et violon Op. 6. 3ème Sonate pour piano et violon Op. 25*, Electrecord EDC 324-325, București, 1999, p. 3-7.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.
- FIRCA, CLEMANSĂ LILIANA, GHEORGHE FIRCA, „Teze și concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală”, *Studii de muzicologie* 12 (1976), p. 5-15.

- FIRCA, GHEORGHE, „Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu”, *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Teatru, muzică, cinematografie* 2, 12 (1965), p. 123-140.
- FIRCA, GHEORGHE, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
- FIRCA, GHEORGHE, „Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical”, *Studii de muzicologie* 3 (1967), p. 3-23.
- FIRCA, GHEORGHE, „Musiktheorie und kompositorisches Denken heute”, în *Actes du VII^e Congrès international d'esthétique/Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics. Bucarest, 28 août – 2 septembre 1972*, ed. Ion Pascadi, vol. 2, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1977, p. 115-118.
- FIRCA, GHEORGHE, *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988.
- FIRCA, GHEORGHE, „Constantin Brăiloiu – exeget al muzicii moderne și contemporane”, în *Centenar Constantin Brăiloiu*, ed. Vasile Tomescu și Michaela Roșu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1994, p. 122-126.
- FRASER, ANGUS, *Țigani. Originile, migrația și prezența lor în Europa*, Humanitas, București, 1998.
- FRIEDWAGNER, MATTHIAS, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, vol. 1: *Liebeslieder*, Konrad Tritsch Verlag, Würzburg, 1940.
- GALINESCU, GAVRIIL, „Muzica în Moldova”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 671-728.
- GELLNER, ERNEST, *Națiuni și naționalism. Noi perspective asupra trecutului*, trad. Robert Adam, Antet, Oradea, 1997.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN, *Melodii de joc din Oltenia*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, Editura Muzicală, București, 1984.
- GEORGESCU, CORNELIU DAN, *Repertoriul pastoral. Semnale de buciurn. Tipologie muzicală și corpus de melodii*, Editura Muzicală, București, 1987.

BIBLIOGRAFIE

- GHIRCOIAȘIU, ROMEO, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. 1, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., [București], 1963.
- GHIRCOIAȘIU, ROMEO, *Studii enesciene*, Editura Muzicală, București, 1981.
- GIULEANU, VICTOR, *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1975.
- GIULEANU, VICTOR, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
- GREENFELD, LIAH, *Nationalism. Five Roads to Modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 1992.
- GRIGORE, MONICA, OANA MEHEDINȚEANU, PATRICIA NEDELESCU, *Ghid bibliografic. Muzica românească din ultimii 50 de ani reflectată în revista Muzica (1950-1999)*, Opus, București, 2001.
- GRIGORIU, THEODOR, *Muzica și nimbul poeziei*, Editura Muzicală, București, 1986.
- HABENICHT, GOTTFRIED, „Acompaniamentul tarafurilor nășăudene”, *Revista de etnografie și folclor* 2, 9 (1964), p. 159-174.
- HABENICHT, GOTTFRIED, *Die Volksliedersammlung Linster (1933/34) aus Hatzfeld im Banat*, Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde, Freiburg, 1988.
- HOBBSAWM, ERIC, TERENCE RANGER (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.
- HOLBAN, IOAN, „Poezia magistrului Mihai Ursachi”, *România literară* 9 (2001), p. 11.
- IORGULESCU, ADRIAN, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988.
- KAHANE, MARIANA, LUCILIA GEORGESCU, „Repertoriul de șezătoare – specie ceremonială distinctă”, *Revista de etnografie și folclor* 4, 13 (1968), p. 317-330.
- KAHANE, MARIANA, LUCILIA GEORGESCU-STĂNCULEANU, *Cîntecul zorilor și bradului. Tipologie muzicală*, Editura Muzicală, București, 1988.
- KARNOOUH, CLAUDE, *Românii. Tipologie și mentalități*, trad. Carmen Stoean, Humanitas, București, 1994.
- KENRICK, DONALD, „How Many Roads”, *Index on Censorship* 4, 27 (1998), p. 55-68.

- KILANI, MONDHER, *L'Invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*, Payot, Laussane, 1994.
- KUHN, THOMAS S., *The Structures of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, 1962.
- LÁSZLÓ, FRANCISC (ed.), *Béla Bartók și muzica românească*, Editura Muzicală, București, 1976.
- LÁSZLÓ, FRANCISC, „Scrisorile lui Constantin Brăiloiu către Béla Bartók”, în *Béla Bartók și muzica românească*, ed. Francisc László, Editura Muzicală, București, 1976, p. 185-230.
- LÁSZLÓ, FERENC [FRANCISC], *Béla Bartók. Studii, comunicări, eseuri*, Kriterion, București, 1985.
- LORTAT-JACOB, BERNARD (ed.), *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, Sélaf, Paris, 1987.
- LORTAT-JACOB, BERNARD, *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1994.
- LUNGU, NICOLAE, ANTON UNCŪ, *Cântările Sfintei Liturghii și cântări la cateheze*, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 1951.
- MANOLACHE, LAURA (ed.), *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. 1: 1898-1936, Editura Muzicală, București, 1988.
- MANOLESCU, NICOLAE, „Despre revizuire”, *România literară* 48 (2000), p. 1.
- MARCU, GEORGE, *Folclor muzical aromân*, Editura Muzicală, București, 1977.
- MARTIN, DENIS-CONSTANT, „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”, *Ethnologies* 1, 22 (2000), p. 17-38.
- MESNIL, MARIANNE, „Balkanique toi-même!”, *Martor. Revue d'anthropologie du Musée du paysan roumain* 6 (2001), p. 57-71.
- MESNIL, MARIANNE, *Etnologul, între șarpe și balaur*; MARIANNE MESNIL, ASSIA POPOVA, *Eseuri de mitologie balcanică*, trad. Ana Mihăilescu și Mariana Rădulescu, Paideia, București, 1997.
- MÎRZA, TRAIAN, *Folclor muzical din Bihor. Schiță monografică*, Editura Muzicală, București, 1974.

BIBLIOGRAFIE

- MOISESCU, TITUS, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, Editura Muzicală, București, 1996.
- MUREȘAN, RALUCA, „Les Rétameurs. Une communauté tzigane de la Roumanie”, *Ethnologies* 2, 21 (1999), p. 177-190.
- NATTIEZ, JEAN-JACQUES, „Musique, esthétique et société”, *L'Homme* 161 (2002), p. 97-110.
- NEGREA, MARȚIAN, *Tratat de armonie*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1958.
- NICOLA, IOAN R., ILEANA SZENIK, TRAIAN MÎRZA, *Curs de folclor muzical*, partea I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
- NICULESCU, ȘTEFAN, „Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia”, *Studii de muzicologie* 8 (1972), p. 131-155.
- NIȚESCU, MARIN, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, Humanitas, București, 1995.
- NIȚULESCU, P. (ed.), *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939.
- OLAH, TIBERIU, „Folclor și esență, școală națională și universalitate”, *Muzica. Revista Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România și a Consiliului Culturii și Educației Socialiste* 5 (258), 24 (1974), p. 4-6.
- OPREA, GHEORGHE, „Despre muzica megleno-românilor. O cercetare folclorică în satul Cerna, jud. Tulcea”, *Studii de muzicologie* 16 (1981), p. 369-396.
- OPREA, GHEORGHE, *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, 2002.
- OPREA, GHEORGHE, LARISA AGAPIE, *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
- OROS, SIMION, „Cântul. Constatări, observații și fapte”, *Școala noastră. Revistă lunară de educație, cultură profesională și afirmare națională* 1-2, 15 (1938), p. 32-37.
- PANȚIRU, GRIGORE, *Leționarul evanghelic de la Iași. MS. 160/IV-34*, Editura Muzicală, București, 1982.

- PAȘCANU, ALEXANDRU, *Armonia*, 2 vol., Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976-1977.
- PETRESCO, I.D., *Études de paléographie musicale byzantine*, Éditions musicales de l'Union de compositeurs de la République socialiste de Roumanie, București, 1967.
- POP, MIHAI, „Corpusul folclorului muzical românesc”, *Revista de etnografie și folclor* 3, 14 (1969), p. 169-177.
- [POPESCU, NICULAE M.], „Societatea corală «Carmen»”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 971-988.
- POPESCU, TITU, *Specificul național în doctrinele estetice românești*, Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
- POPESCU-PASĂREA, I., „Muzica bisericească”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 597-602.
- POPOVICI, DORU, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, București, 1966.
- POPOVICI, DORU, *Muzica românească contemporană*, Editura Albatros, București, 1970.
- POSLUȘNICU, MIHAIL GR., *Istoria muzicii la români. De la Renaștere până'n epoca de consolidare a culturii artistice*, Cartea Românească, București, 1928.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „Istoria tarafului tradițional sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși. Secolul XX”, *Revista de etnografie și folclor* 2, 29 (1984), p. 159-170.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, *Taraful și acompaniamentul armonice în muzica de joc*, Editura Muzicală, București, 1984.
- RĂDULESCU SPERANȚA, „Ucenicia lăutarului”, *Revista de etnografie și folclor* 2, 30 (1985), p. 111-124, republicat ca „La Formation du lăutar roumain”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 1 (1988), p. 87-99.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, *Cîntecul liric. Tipologie muzicală*, vol. 1: *Transilvania meridională*, Editura Muzicală, București, 1990.

BIBLIOGRAFIE

- RĂDULESCU, SPERANȚA, „L'Accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 6 (1993), p. 55-67.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „La Musique paysanne roumaine. Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire”, *Ethnologie française* 3, 25 (1995), p. 450-461.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „Traditional Musics and Ethnomusicology under Political Pressure. The Romanian Case”, *Anthropology Today* 6, 13 (1997), p. 8-12.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „Our Music Versus the Music of Others”, în *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, ed. Max Peter Baumann, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, 2000, p. 293-308.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 13 (2001), p. 151-162.
- RĂDULESCU, SPERANȚA, „Pan-Balkan Waves in Romanian Oral Music”, *Martor. Revue d'anthropologie du Musée du paysan roumain* 6 (2001), p. 133-143.
- RĂDULESCU SPERANȚA, CARMEN BETEA, *Taraful tradițional românesc*, 6 LP-uri, Electrecord, 1982-1984.
- ROUGET, GILBERT, „Je préconise l'ethnomusicologie d'urgence pour ces musiques de tradition orale”, interviu de Véronique Mortaigne, *Le Monde*, 30 septembrie 1997, p. 15.
- SANDU-DEDIU, VALENTINA, „Principii stilistice enesciene preluate de generațiile următoare de compozitori români”, în *Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”. 1998. George Enescu și muzica secolului al XX-lea*, ed. Lucia-Monica Alexandrescu, Editura Muzicală, București, 2001, p. 110-112.
- SANDU-DEDIU, VALENTINA, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.
- „Să ne amintim de Marioara Murărescu”, www.tvr.ro/sa-ne-amintim-de-marioara-murarescu_18800.html, afișat pe 26.01.2017.
- SCHERZINGER, MARTIN, „Music, Spirit Possession and the Copyright Law. Cross-Cultural Comparisons and Strategic Speculation”, *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), p. 102-125.
- SCHMIDTS-SIBIU, LUDWIG, „Muzica germanilor din România”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din*

- România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 829-837.
- SLOBIN, MARK (ed.), *Retuning Cultures. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham, Londra, 1996.
- STOICHIȚĂ, VICTOR A., „Béla Bartók: aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique”, *Analyse musicale* 41 (2001), p. 55-65.
- STOICHIȚĂ, VICTOR A., *Entre science et poésie. Les musiques populaires vues par Béla Bartók*, conferință susținută la Universitatea din Tours, noiembrie 2001, în manuscris.
- STROE, AUREL, „Compoziții și clase de compoziții muzicale”, *Muzica. Revista Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă* 4, 20 (1970), p. 9-14; 6, 20 (1970), p. 15-20; 11, 20 (1970), p. 6-9; 6, 21 (1971), p. 14-17.
- SULIȚEANU, GHIZELA, *Cîntecul de leagăn*, Editura Muzicală, București, 1986.
- SZENIK, ILEANA, *Studii de etnomuzicologie*, 3 vol., Media Musica, Cluj-Napoca, 2008.
- TODUȚĂ, SIGISMUND, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. 1, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, București, 1969.
- TOMESCU, VASILE, *Alfred Alessandrescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962.
- TOMESCU, VASILE, *Filip Lazăr*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963.
- TOMESCU, VASILE, *Musica daco-romana*, vol. 2, trad. Tatiana Nichitin, Editura Muzicală, București, 1982.
- ȚĂRANU, CORNEL, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, [București], 1969.
- URSU, NICOLAE, *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sârbova*, Timișoara, 1939.
- VANCEA, ZENO, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, 2 vol., Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, 1978.

BIBLIOGRAFIE

- VANCEA, ZENO (coord.), *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- VARGA, OVIDIU (ed.), *Național și universal în muzică. Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice. 10-12 mai 1967*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, București, 1967.
- VEGA, CARLOS, „Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses”, *Ethnomusicology* 1, 10 (1966) p. 1-17.
- VELCEANU, I., „Asociația corurilor și fanfarelor române din Banat”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, ed. P. Nițulescu, Institutul de Arte Grafice Marvan S.A.R., București, 1939, p. 1007-1014.
- VERDERY, KATHERINE, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, trad. Mona și Sorin Antohi, Humanitas, București, 1994.
- VIERU, ANATOL, *Cartea modurilor*, vol. 1: *De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, Editura Muzicală, București, 1980.
- VOEVIDCA, ALEXANDRU, *Cîntece populare din Bucovina*, ed. Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, Editura Muzicală, București, 1990.
- VOICANA, MIRCEA (coord.), *George Enescu. Monografie*, 2 vol., Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971.
- VOICANA, MIRCEA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU (coord.), *Muzica și publicul. Studii de sociologia muzicii*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.
- VULPIAN, D., *Horele noastre, culese și arangiate pentru Piano*, vol. 1, Librăria Socec & C^{ie}, București, 1886; vol. 2, Oscar Brandstetter, Leipzig, 1908.
- WILL, UDO, „La Baguette magique de l'ethnomusicologue. Repenser la notation et l'analyse de la musique”, *Cahiers de musiques traditionnelles* 12 (1999), p. 9-32.

This page was intentionally left blank.

This page was intentionally left blank.

This page was intentionally left blank.



Speranța Rădulescu (1949-2022) a fost etnomuzicolog la Institutul de Etnografie și Folclor, Muzeul Țăranului Român și Universitatea Națională de Muzică din București. A publicat șase volume de autor și peste 50 de discuri cu muzici tradiționale românești, țigănești, evreiești, maghiare, ucrainene și aromâne, cele mai multe înregistrate pe teren de ea însăși și apărute în seria Ethnophonie. A fost distinsă cu Premiul Academiei Române (1984), Premiul

Coup de cœur al Academiei Charles Cros (2005 și 2020) și Premiul Criticii Germane a Discului (2007).

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.

Speranța Rădulescu

O carte fascinantă, care se vrea inițial o identificare metodică a diferitelor tipuri de muzică prezente pe teritoriul României, dar care capătă dimensiunea unei veritabile saga a muzicii românești.

Jacques Bouët

Cahiers de musiques traditionnelles

Dincolo de activitatea îndelungată, minuțioasă, la înalte cote profesionale, Speranța Rădulescu a avut talentul, știința de a se adresa publicului larg.

Alex Vasiliu

Ziarul de Iași

ISBN 978-606-659-137-9



9 786066 591379