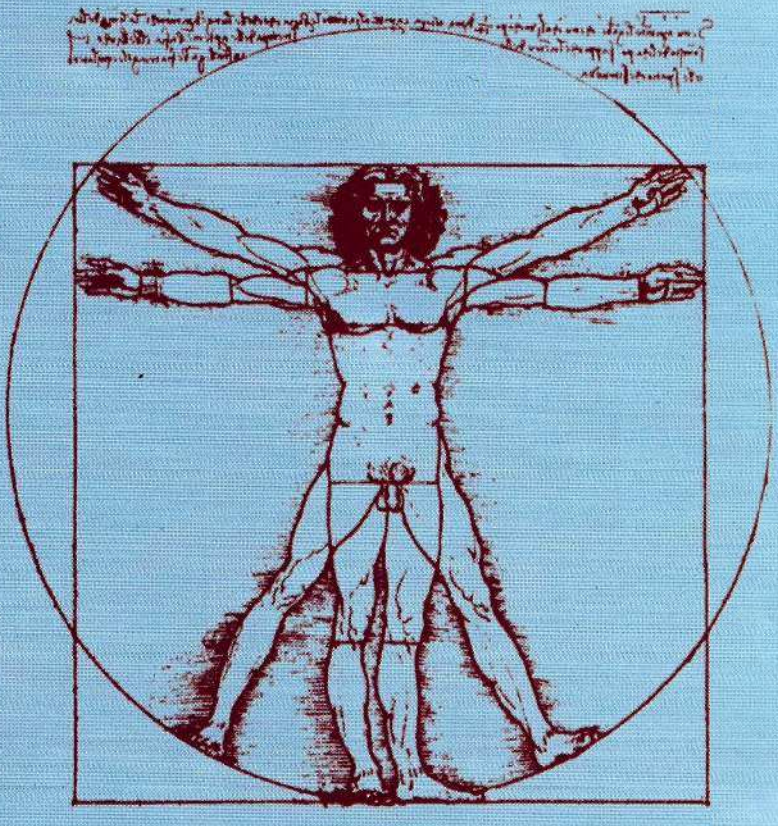
MARIN MARIAN BĂLAŞA

STUDII ŞI MATERIALE DE ANTROPOLOGIE MUZICALĂ



Editura Muzicală

MARIN MARIAN BĂLAŞA

STUDII ŞI MATERIALE DE ANTROPOLOGIE MUZICALĂ

Editura Muzicală
Bucureşti
2003

Lucrare apărută cu sprijinul
MINISTERULUI EDUCAŢIEI, CERCETĂRII ŞI TINERETULUI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BĂLAŞA, MARIN MARIAN
Studii şi materiale de antropologie muzicală / Marin Marian Bălaşa. – Bucureşti : Editura Muzicală, 2003
ISBN 973-42-0339-8

78

Coperta: Cosmin GANEA

© Editura Muzicală, 2003
Calea Victoriei nr. 141, sec. 1, Bucureşti
Tel./ Fax.: 021.312.98.67
www.edituramuzicala.ro
Toate drepturile rezervate

ISBN 973-42-0339-8

CUPRINS

I. De la Folcloristica Muzicală la Antropologia Muzicală

Introducere: antropologia muzicală – etnomuzicologia mileniului trei ... 5

Etnomuzicologia română: scanare succintă a unor construcții și deconstrucții locale ... 9

Festivalurile – moduri de lărgire a sensibilității artistice și căi de celebrare publică modernă ... 43

Reprezentația folclorică și spectacolul folclorismului ... 57

Arta de stradă și revalorificarea spațiului urban ... 73

Muzici și muzicologii compunătoare de gând (jurnal finic) ... 111

Banii și muzica, puterea și reprezentarea statală ... 127

II. Capcanele Politicului și ale Apoliticului

Reflecții politice despre activismul muzicologic ... 149

Etnomuzicologia românească în lume: percepții și reprezentări ... 173

Transilvania muzicală și competiția naționalismelor ... 203

Maneaua, o creație al politicilor culturale românești ... 221

III. Mostre și Materii Prime

Terenul, astăzi ... 255

Introducere în folclorul lumii interlope: muzica pușcăriei ... 295

O bibliografie a literaturilor etnomuzicologice românești în limbi de circulație internațională ... 347

I. De la Folcloristica Muzicală la Antropologia Muzicală

INTRODUCERE: ANTROPOLOGIA MUZICALĂ – ETNOMUZICOLOGIA MILENIULUI TREI

Inițial voisem să intitulez volumul acesta *Studii de etnomuzicologie și antropologie muzicală*. Dar am realizat că, în mod tradițional, volumele care indicau în titlu două obiective sau discipline unite prin conjuncția *și* (ciudată copulă menită să diferențieze, să izoleze, nu să unească!) fie reuneau discipline cu adevărat distincte, fie doreau să ilustreze varianta bidimensională a specializării autorilor lor. În anii 70-80, când Gheorghe Ciobanu sau Tiberiu Alexandru scriau, primul, "studii de etnomuzicologie și bizantionologie", al doilea, "studii de etnomuzicologie și organologie", nicidecum nu era de înțeles o eventuală reunire sau coincidență a respectivelor domenii. În cazul de față, însă, distincția dintre etnomuzicologie și antropologia muzicală este mai mult decât relativă; este flexibilă, vagă, volatilă, aproape inexistentă. Personal, înțeleg prin etnomuzicologie și antropologie muzicală unul și același lucru. Folosesc totuși "antropologia muzicală" pentru a sublinia faptul că mă refer la dimensiunea modernă a etnomuzicologiei, adică încerc să aplic viziunea sau paradigma mai recentă a abordării artelor melopoetice sau muzical-spectaculare de tip tradițional, etnic, oral, folcloric.

Evoluția studiului muzicilor orale/folclorice/tradiționale de la "folklore muzical" la etnomuzicologie, iar ulterior la antropologie muzicală, e una firească, directă, curentă. Antropologia muzicală nu e decât dezvoltarea naturală a etnomuzicologiei, ori cel puțin dimensiunea finalistă, egal sociologică și filosofică, ce include analitismul de tip clasic-tradiționalist, însă îl și "salvează" în speculativul interpretării, explicării și comentării sale umaniste. În cadrul paradigmei antropologice, analitismul utilizat de etno-muzicologia modernă (și, dacă vreți, postmodernă) nu mai este unul autonom-autarhic, sieși suficient. La rându-i, istorismul utilizat în cadrul acestei etnomuzicologii nu e unul dependent și aservit ideologiei. Elementul istorie nu mai e unul forțat să peroreze asupra arhaicității, purității, unicității, autenticității, continuității și perenității unui fapt muzical, așa cum el era automat presupus a face, în România, pe parcursul întregului veac 20. Etnomuzicologia modernă e una care spune ce vede și dă văzutului demnitatea autonomă a consecinței acestuia, ori îi acordă alter-

nativa şi variabila unei investiţii intelectuale personalizate. În varianta sau din perspectiva antropo-logiei muzicale, etnomuzicologia dovedeşte obiectivitatea studiului de tip clasic drept pretenţie dogmatică, lasă loc subiectivităţii inteligente, facilitează comprehensiuni, stimulează sensuri.

Fără nici o îndoială, etnomuzicologia mileniului trei nu mai poate arăta ca aceea a secolului 20. Asta, cu atât mai mult cu cât disciplina profesată în ţările fost-comuniste aproape că nu-şi mai află omolog în occident. În vreme ce în occident studiul muzicilor tradiţionale a evoluat spre liberalism conceptual şi interpretativ, în estul european ştiinţa şi cercetarea de gen au rămas marcate de ideologiile dominate istoric. Astfel, în centrul şi estul Europei fie avem paradigma recuperator-asimilaţionistă, de factură inclusiv postimperială, fie aceea de tip conservativ-arhaistă, caracteristică comunismului naţionalist. Ambele paradigme ideologice au generat curentul "revivalist", având multiple ipostaze, metamorfoze sau finalităţi. În genere revivalismul, adică fenomenul reînvierii tradiţiilor muzicale orale, a împins folclorul, chiar şi pe acela din ipostaza universalistă numită World Music, pe de o parte spre comercialism, iar pe de alta spre revalorificări politice. Prima alternativă este tipică occidentului (vezi în colecţia de secvenţele referitoare la fenomenul festivalier), iar cealaltă rămâ-ne tipică pentru centrul şi estul Europei, cel pentru care valoarea culturală e încă un bun încărcat cu reverberaţii identitare atât la nivel individual-visceral, cât şi la nivel socio-naţional. Această variantă şi viziune a valorificării culturii tradiţionale a iscat, de pildă în teritoriile de limbă maghiară, moda "caselor de dans", plus furoarea culegerii şi diseminării cu orice preţ a folclorului muzical aflat în uzul maghiarilor de pretutindeni. Iar în ţările baltice, a generat fervoarea desprinderii naţiunii de afilierea sovietică şi rusofonă, care a şi condus la ceea ce s-a numit acolo "singing revolution" (adică *revoluţie cântătoare*, "revoluţia prin cântec").

După ce imperativele politice, precum necesitatea recuperării şi reconsacrării identităţii naţionale, au slăbit, etnomuzicologia de tip est-european a trebuit să vină singură şi firesc spre albiile teoretice şi atitudinale deja familiare cercetării occidentale. Desigur, vorbesc aici la modul principial, deoarece, după cum se constată cu uşurinţă, pedagogia şi practica academică din ţări precum România încă dovedesc obedienţă faţă de ideile şi formele de concepere a obiectului de studiu în conformitate cu calapoatele ideologice proprii trecutului. Iar apoi, inclusiv retardarea economică, sau, dacă vreţi, situaţia dramatică a tranziţiei către liberalism şi economia de piaţă, facilitează inclusiv rămânerea la stadii epistemologice vetuste, deoarece profesorii, studenţii şi cercetătorii de profesie nu pot circula, nu pot observa şi alte peisaje muzicale, nu au acces la literatura străină, nu pot efectua comparaţii. Dar starea de fapt nu înseamnă şi o "stare de vârf", şi nici măcar o "stare de drept". Etnomuzicologia modernă (în realitate: postmodernă), deşi rară, firavă, sau încă destul de ignorată de valurile majoritare, dominante, ale ştiinţelor şi abordărilor etnologice din România, este prezentă. E co-incidentă, simultană, în realitate probând uşurinţa saltului (mai

exact a deschiderii şi a trecerii) de făcut, deoarece chiar fundamentele sociologice şi inclusiv continuele pledoarii pentru interdisciplinaritate au pavat bine drumul spre noua viziune, adică spre libertatea de spirit sugerată de generic numita *antropologie muzicală*.

În forme şi contexte diverse, toate piesele exegetice din volumul de faţă incită către, şi ilustrează chiar, această deschidere intelectuală, teoretică, epistemică, paradigmatică. Iată de unde şi ambii termeni (etnomuzicologie + antropologie muzicală, ba chiar şi acela de folcloristică muzicală) pentru, de fapt, o singură ramură etnologică, pentru aceeaşi disciplină, sau mai degrabă pentru noua paradigmă şi epistemă, deschidere şi aplicare a deja clasicei etnomuzicologii.

Piatră de poticnire pentru unii, prilej de mirare pentru alţii, surpriză pentru mulţi, câteva din studiile şi materialele din acest volum se focalizează pe două extreme ale culturii populare. Pe de o parte: colinda, Crăciunul, adică sărbătorescul cel mai oficial şi festiv, împreună cu crema respectabilă şi festivalieră, elita de rafinament specific al folclorului şi al folclorismului local; iar pe de-altă parte "opusul" acestora: genurile şi repertoriile cele mai margi-nale, disprețuite, sugușate, creativitatea mizerabilei lumi a cerşetoriei şi mai ales a închisorii. Observând că şi strada, ratatul, mahalaua şi fărădelegea repre-zintă motive, surse sau măcar ocazii de cultură, în volumul acesta aduc pentru prima oară în discuţie muzicologică realităţi sociale mai puţin nobile. Printre multe alte lucruri, încerc să sugerez şi că antropologia muzicală pentru care pledez este o muzicologie cu adevărat integratoare, care nu exclude realităţi culturale mai puţin comfortabile, care abandonează infatuări selective şi valorizări activiste. Aduc în atenţie elemente care pot irita sau scandaliza pe reprezentanţii celor mai puternice pături culturale şi fiindcă tocmai renunţarea la ataşamentele egotice şi puriste, deschiderea spre o ştiinţă de sensibilitate compasională este ceea ce vrea să profeseze şi să demonstreze cartea aceasta.

Iată şi motivul pentru care demersul interpretativ al volumului este unul, pe de o parte, critic la adresa prea rigidizatei discipline numită tradiţional etnomuzicologie, nu este defel complezent pentru poziţiile susţinătoare de ideologii oficiale şi interese politice; dar, pe de altă parte, e darnic cu ceea ce sistemele au rejectat şi au disprețuit în mod sistematic. Discriminarea aplicată aici are rolul de a echilibra dezechilibre istorice, periculoase pentru că au devenit inerţial insesizabile, pentru că au indus intoleranţa ca pe un automatism natural, epistemic. Mai mult chiar: încerc să contribui la revigorarea unei discipline prin flexibilizarea ei, prin îndepărtarea propriilor escoriaţii, prin integrarea fostelor sale idiosincrazii.

Am ales ca ilustraţie programatică pentru cartea aceasta desenul leonardesc al omului acceptat şi observat în nuditatea sa absolută, reală, dar şi măsurat cu ochi intelectuali. Calitatea acestei imagini, anume cea de simbol admirabil al întreprinderii antropologice, derivă din faptul că, pe de o parte, redă trupul uman în goliciunea sa aproape impudică, însă, pe de altă parte, atinge

acest trup cu instrumentele ingenioase ale analizei matematice, ale core-lațiilor reflexive, ale speculației, hermeneuticii, comprehensiunii. Este ceea ce se petrece și cu temele, obiectivele și forma de reevaluare și cunoaștere pro-puse aici. Muzica există și în spații neconvenționale, neinstituționalizabile ca atare. Ea funcționează drept artă și component umanist consistent inclusiv sub forme precare. Atenția sau investiția intelectuală generoasă poate transfor-ma lucrul acesta în splendoare.

Toate piesele exegetice care urmează au o independență egal relativă și indubitabilă, totodată conținând elemente prin care se completează (ori poate chiar se șifonează, pe-alocuri) în chip reciproc. Ele au fost scrise pe parcursul unui întreg deceniu, astfel că poartă marca unor evoluții intelectuale și aprofundări conceptuale, cu unele idei circulând, revenind și aflându-și detalieri sau finalizări diverse. Câteva lucrări sau fragmente ale acestora au fost inițial publicate în periodice de specialitate, ultima notă de la finele lor precizând lucrul acesta. Totuși, rescrierea lor a fost pe alocuri radicală, astfel că volumul de față le conferă o formă finală irevocabilă, substituind orice necesitate de referire la versiuni inițiale.

Tipărirea sub formă de volum a acestei culegeri este îndatorată nu doar Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, ci și unor referenți și susținători, dintre care numesc doar pe Octavian Lazăr Cosma, Luminița Vartolomei, Gheorghe Firca, Irina Nicolau, Saviana Diamandi și Cristina Andrei. Pomenindu-i, îmi exprim sentimentele de gratitudine față de toți.

ETNOMUZICOLOIGA ROMÂNĂ – SCANARE SUCCINTĂ A UNOR CONSTRUCȚII ȘI DECONSTRUCȚII LOCALE

1. În căutarea terminologiei de bază

Contrar lumii occidentale, în care echivalentul etnomuzicologiei a apărut în urma interesului pentru muzicile exotice și primitive, numindu-se *muzicologie comparată*, în jumătatea estică a Europei acest echivalent s-a numit *folclor muzical* și a apărut ca urmare a unui interes endogen, introspect, constând în aducerea în conștiința lumii livrești și urbane a valorilor muzicale de cultură rurală. Cazul României, mai exact al provinciilor și țărilor românești din veacul 19, dar și mai exact spus al științelor românești, este tipic pentru situația întregului areal central- și est-european. Anume: valori și interese mai mult politice și sociale, mai puțin culturale, iar științifice aproape deloc, au determinat apariția și susținerea dezvoltării unor cercetări și studii ce țin de folcloristica muzicală incipientă.

Pentru denumirea artei muzicale țărănești pașoptismul și romantismul local utilizaseră termenul de *național*. Piesele de folclor erau "arii naționale" și meritau a fi popularizate în cadrul aristocrației și a micii burghezii ca piese salonarde, de concert domestic. Iată de ce în secolul 19 melosul folcloric apare preponderent în aranjări pianistice. Puținele excepții sunt ale pieselor de tavernă publicate de Anton Pann, ori puținele transcrieri ale pionierului și aventurierului muzical care a fost Teodor T. Burada. Oricum, conceptul de *muzică națională*, pentru melosul folcloric, nu a avansat pe tărâm științific; el a fost însă preluat de către arta savantă, care în ultima treime de veac 19 s-a străduit să facă o artă majoră inspirându-se masiv din melosul rural. Astfel că cel mai viabil concept a fost și a rămas acela de *muzică populară*. Practic, pentru arta și practica muzicală oral-sătească, până în anii 30 nu va exista niciun alt concept în afara aceluia de *muzică populară*. Popular însemnând *aparținând poporului*, provenind sau aflat în proprietatea păturilor sociale inferioare, rurale sau periferice. Termenul de *folclor* va fi unul împrumutat și își va păstra multă vreme caracterul de neologism sau alogenie. Dacă la finele anilor 20 George Breazul scria *folklor*, Constantin Brăiloiu, la rându-i, va perpetua chiar și în

anii 30 rebarbativ-prețiosul, fidel etimologic, *folklore*. Abia spre finele anilor 40 termenul devine "românizat", adică scris cu *c* și nu cu kappa. Oricum, pentru cei din anii 30-40, termenul de *folklor* desemna precis știința, pe când obiectul acesteia era *cântecul popular*. "Folklor/folclor" decade însă în ambiguitate. El nu rămâne doar un cuvânt tehnic și academic, ci, încet-încet din anii 50, ajunge să reprezinte și obiectul său, ba chiar o anumită ramu-ră a sa, aceea de popularitate impusă, de consum sau comercialism mediat, și mai ales pe aceea de artă (populară) oficială, egal cenzurată și cosmetizată după legi, necesități, funcții și principii negenuine. "Muzica populară" se perpetuează imperturbabil, peste decenii, pentru a desemna arta muzicală orală de sorginte peizană. *Folclorul* însă capătă conotația peiorativă a paseismului căutat, a artei la comandă, a unei muzici orale maimuțărite, rafistolate, manipu-late și subjugate ideologic-politic. Apoteoza acestei turnuri este evidentă și accentuată conotativ în cadrul (respectiv prin intermediul) *folclorismului*.

La rândul său, conceptul de "muzică populară" corespunde unei alte diferențe capitale între arta și știința occidentală și arta și știința din estul european. Fiindcă "acolo" (sau "dincolo"), *muzica populară* desemnează ceea ce est-europenii presupun prin "muzică ușoară" și genuri de mare popularitate, însuși adjectivul "popular" însemnând a avea popularitate, accesibilitate și consum majoritar. În estul european, *folk*-ul ca gen muzical importat din SUA, în anii 60, chiar dacă la origine provenea din "muzica populară" (*country*) a Americii de nord, va deveni un gen aparținând domeniului numit aici "muzică ușoară" (în România, cu variantă egal empirică și amuzantă: "muzică tânără"). Revenind la distincția fundamentală: *muzică populară* în est = *folk music* în vest, iar *popular music* în vest = *muzică ușoară* în est, accentuez: de distincția aceasta este obligatoriu să ținem cont. Absența nediscriminării, mai ales în cazul comunicării și al traducerilor, duce la totală confuzie.

Termenul de etnomuzicologie apare pentru prima oară în 1950, ca subtitlu al unei broșurele minore, aparținând lui Jaap Kunst. Următoarele ediții ale aceleiași lucrări au purtat titlul, întâi, *Ethno-musicology*, iar apoi, fără cratimă, *Ethnomusicology*. Conceptul de etnomuzicologie venea să înlăture pe acela, deja clasic, de *muzicologie comparată*, autorul olandez justificând și impunând noul termen pe considerentul că știința în cauză "nu *compară* cu nimic mai mult decât o face orice altă știință"[1]. Majoritatea lumii științifice a adoptat și a generalizat destul de repede termenul de etnomuzicologie. Cu toate acestea germanii și austriecii au continuat și încă pe alocuri mai perpetuează empiricul și vetustul *Vergleichende Musikwissenschaft* (muzicologie compa-rată), cu toate că *Musikethnologie* (etnologie muzicală) e tot un patent german, păstrat și acesta atât în țările germane cât și în Rusia, Ukraina și Bulgaria, unde persistă și *folcloristica muzicală*[2]. Oricum, nici nu s-a generalizat bine conce-ptul în est, că în occident, acum în ultimii ani ai secolului 20, au și apărut voci care îi atacă relevanța. Minarea conceptelor (deja) "clasice" debutase în fapt chiar la

începutul anilor 80, când sud-koreenii au impus transformarea denumi-rii celui mai important for profesional *International Folk Music Council* în *International Council for Traditional Music*, pe justificatul motiv al neacope-ririi totalității muzicilor orale de către cuvântul *folk*. Problemele etnice și însuși termenul de *etnic* au căpătat apoi conotații politice izolaționiste, *antropologia muzicală* apărând tot mai mult drept o formulă mai generoasă decât "etnomuzicologia". Într-adevăr, ce mai are "etnicul" a face atunci când cercetarea specifică are ca obiect muzici savante sau comportamente muzicale urbane de natură cosmopolită, ori cel puțin noninstituționalizată, sau numeroase alte fenomene și evenimente culturale pentru care tradiția sau etnogrupul sunt irelevante? "Antropologia muzicală" este, într-adevăr, cea mai generoasă și adecvată formulă terminologic-conceptuală, în ea putându-se turna abordarea și metoda etnomuzicologiei, dar și informalul și empatia caracteristică multidi-sciplinarelor "studii culturale", mai puțin handicapul subordonării obligatorii față de tradiția referirii la tradițional, oral, rural, etnic. În România primul curs titlul de antropologie muzicală a fost ținut de Iosif Herțea la Academia de Mu-zică din Cluj, imediat la începutul anilor 90, dar durata sa a fost de un an solitar și ireversibil.

De fapt, la români, etnomuzicologia ca disciplină autentică și autarhă s-a născut drept *folclor muzical*. Ciudat, nu și ca "folcloristică muzicală". Inclusiv Brăiloiu a utilizat aproape exclusiv numele de folclor muzical, acceptând termenul de etnomuzicologie doar ca pe un titlu de referință, în ultimele sale studii și eseuri de la finele anilor 50. Institutul de Folclor, fondat la București în 1949, subînțelegea prin titulatura sa muzica folclorică, deoarece practic a fost format ca un institut de muzicologie și doar după 1950, progresiv, a devenit echilibrat, iar apoi dominat, de folcloristica literară și de etnografie. Tot "folclorul muzical" s-a perpetuat decenii de-a rândul în paginile "Revistei de Folclor" (recte "Revista de Etnografie și Folclor"); și a determinat inclusiv titlurile cursurilor universitare specifice[3]. Lucru și mai curios, inclusiv în ultimul deceniu al secolului 20, la Academiile de Muzică din România conti-nuă existența a două cursuri paralele, unul de "folclor muzical" și altul de "etnomuzicologie", distincție de-a dreptul ridicolă, practic constând doar în gradul de superficialitate, respectiv seriozitate, cu care profesori și studenți pre-tind a ataca aceeași materie. În rest, pentru masa amatorilor și a activiștilor culturali din timpul României comuniste "folclorul muzical" a rămas să denu-mească atât obiectul cercetării sau al muncii cât și operațiile de cunoaștere, culegere, conservare și eventual valorificare a acestuia. Doar o elită științifico-academică, de cercetători sau profesori universitari, folosea în sens generalizat și exclusivist termenul de etnomuzicologie, iar aceasta abia de la începutul ani-lor 80 încoace, pentru ca după 1990 termenul să se extindă cu o repeziciune și apetență extremă. Inclusiv pătura amatorilor, a intelectualilor medii și a activi-știlor culturali fără serioase competențe teoretice l-au îmbrățișat, definindu-și cu ajutorul

"etnomuzicologiei" statutul sau standardul profesiei sau al eventua-lului hobby personal.

Atâta timp cât puterea comunistă agrea, se delecta cu şi încuraja promovarea produselor folclorice, termenul de folclor avea căutare, susţinere şi "justificat" dualism. Când, după căderea sistemului comunist, desuetudinea termenului şi marginalizarea artei specifice au devenit evidente, declamate sau chiar proclamate, atunci şi conştiinţa profesioniştilor a căutat să asigure perpetuarea propriei activităţi prin remodelări sau cosmetizări tehniciste. Prin urmare, *folclorul muzical* rămâne un termen pentru delimitarea grosieră doar a tradiţionalei materii de studiu sau lucru (cu toate că şi în sensul acesta intervin dispute, câţiva cercetători ori comersanţi ai culturii apăsând pe calitatea de "artă muzicală orală", "muzică ţărănească" sau "muzică tradiţională"). În vreme ce *etnomuzicologia* – şi ea minată de timide încercări de a sugera o "antropologie muzicală" – devine, în sfârşit, conceptul unic pentru ştiinţa care se dedică muzicilor orale, folclorice, ţărăneşti, tradiţionale (excluzând muzica eclesiastică de factură bizantină), ba chiar şi muzicilor periferice, marginale.

2. Idei romantice şi idealuri pragmatice

Revenind în chip sintetic asupra istoriei folcloristicii muzicale româneşti este de reţinut că una din substanţialele contribuţii, din cadrul operelor de premieră, a aparţinut lui Béla Bartók. Ca orice compozitor, la început el a fost mânat de interesul descoperirii în muzica folclorică a unor elemente sau surse de inspiraţie pentru creaţia personală. De altfel tot aşa îşi va începe cariera de folclorist şi C. Brăiloiu, ca să nu mai vorbim de un Sabin Drăgoi sau un Tiberiu Brediceanu, şi de altminteri toţi compozitorii români. Căci unul din sensurile pe care cultura majoră le-a acordat interesului faţă de muzica peizană şi operaţiei de culegere din terenul folcloric a fost chiar acela de a inspira propriile sale creaţii. Prin urmare, Bartók a cules folclor de la românii de pe teritoriul Austro-Ungariei, în 1913 Academia Română i-a achiziţionat, premiat şi publicat volumul de piese bihorene, ulterior el tipărindu-şi în Germania şi Austria volu-mul de piese maramureşene, respectiv cel cu colinde[4]. El însă a şi stabilit câte-va din normele versificaţiei muzicale româneşti, a rostit lucruri istorice despre caracteristicile regionale ale muzicilor româneşti, astfel impunându-se şi ca unul din primii şi importanţii teoreticieni în acest domeniu. Dar Bartók însuşi s-a inspirat din folclor în maniera enesciană de maturitate, adică în sens modernist, avangardist chiar, plonjând direct în straturile de adâncime ale melodismului, ritmicii şi modalismului folcloric. În timp ce majoritatea compozitorilor români (mă refer la perioada primelor două decenii de după 1900), împreună cu cohorta armonizatorilor şi susţinătorilor mişcărilor corale, au continuat stilul rapsodic, al prelucrării sau citării folclorului însuşi. Însă, dacă un Brăilou va rămâne exclusiv etnomuzicolog, renunţând la compoziţie, restul compozitorilor sau al muzicologilor, împărţiţi în două tabere de opţiune, atitu-

dine şi – nu în ultimul rând – de talent, fie vor rămâne nişte folclorizanţi, fie nişte creatori ce subtilizează folclorul în manierele de mare rafinament ale unui Enescu sau Paul Constantinescu. Dar nicidecum ei nu vor deveni şi folclorişti propriuzişi. Singur Sabin Drăgoi va reuşi să rămână în mod echilibrat atât un compozitor bazat pe melosul tradiţional rural cât şi un folclo-rist respectabil. În afara excelentelor sale culegeri şi publicări de material muzical ţărănesc, ca şi pe lângă inteligenta folosire a folclorului muzical în operele şi în lucrările sale camerale, în timpul lungului dar pasivului său directorat la cârma Institutului de Folclor din Bucureşti (1950-1964), Drăgoi va scrie câteva articole etnomuzicologice onorabile[5].

Ideea cunoaşterii profunde a muzicii orale săteşti în vederea susţinerii compoziţiei muzicale savante s-a generalizat ca o discuţie publică în 1920, când revista *Muzica* a lansat o amplă anchetă în acest sens. Compozitorii au răspuns aproape invariabil în mod pozitiv respectivei provocări, aşa încât, practic, cu atât mai mult cu cât exemplul lui Bartók era deja cunoscut şi demn de orice invidie, interesul pentru culegerea şi transcrierea folclorului muzical ţărănesc nu a mai rămas drept o prioritate politică, ci a devenit prioritate culturală exclusivă şi superioară, nevoie creatoare. Acesta a fost şi motivaţia principală cu care Brăiloiu a fondat, în cadrul sindicatului care era Societatea Compozitorilor Români, "Arhiva de Folklore". Totuşi, cu timpul puterea sau rostul folclorului muzical de a susţine arta muzicală savantă se vor subţia. Compozitorii care erau profund ataşaţi melosului popular îşi culeseseră ei, ori aveau cum-necum suficiente piese de referinţă, aşa încât marile eforturi şi cheltuieli ale Societăţii nu mai justificau campaniile de culegere, transcrierile şi publicaţiile pentru care milita Brăiloiu. Iar exemplul lui Enescu, ce se "inspi-rase" suficient în prima copilărie şi ignora cele mai recente şi profesionale culegeri şi transcrieri de teren, iarăşi submina opera de aservire ori de exerci-tare a cercetării fundamentale cu pretextul punerii la îndemâna compozitorilor aulici a "comorilor" de patrimoniu rural. Iată de ce, cum am spus, acest sens al etnomuzicologiei româneşti a pălit treptat.

Un alt sens fundamental al acestei ştiinţe a fost, în primele decenii, unul pedagogic. Folclorul muzical reprezintă un material instructiv generos, ba chiar mult mai potrivit pentru educaţia muzicală a elevilor din România – s-a spus insistent în acele vremuri. Pentru G. Breazul capital era faptul că din folclor se poate învăţa istorie, dar şi că se poate educa muzical copilul. Fondarea în 1927 a *Arhivei fonogramice* a Ministerului Cultelor şi Artelor, de către Breazul, arhivă cu funcţionare destul de redusă, a avut la bază principiile salvgardării şi tezaurizării, dar mai ales pe acelea ale aprovizionării profesorilor cu material didactic şi cu virtuţi pedagogice[6]. Însă idealul acesta nu a fost teoretizat şi aplicat cu consecinţe notabile. În România nu s-a ajuns niciodată la ceva similar "sistemelor" Kódaly, Orff sau Willems, ba nici măcar nu s-a găsit vreun interes pentru importarea sau adaptarea vreunuia din acestea în o şcoală măcar.

Desigur, ideea că muzica folclorică reprezintă o artă perisabilă, în pericol de extincție, s-a perpetuat. Dar în spatele acestei idei și metode au stat alte două interese sau finalități distincte. Una era aceea de militantism pur cultural, ideologic și poate chiar politic, iar alta avea un caracter mai populist și chiar comercial. Multe culegeri menționau că au fost făcute cu scopul de a revitaliza repertoriul respectiv și deci pentru a ajuta pe diverșii purtători de folclor să-și îmbogățească ori restaureze marfa proprie[7]. Iată pentru ce respectivele culegeri profesau transcrierea simplificatoare, prescriptivă, pasibilă de "a fi însușită ușor" de către oricine[8].

Cam toate aceste idealuri antebelice, moștenite și cultivate și în interbelic, se vor dilua și șterge. Rolul lor cultural, cândva dominant, a devenit în perioada comunistă unul anex, ori unul subordonat total operelor de propagandă politică, naționalistă și populistă. Orice preluare ulterioară a acestora în mediul academic a fost doar sporadică, neefasându-le inconsistența. Odată cu Brăiloiu un cu totul alt "ideal" se conturase, și anume acela al cunoașterii analitice. Epistema aceasta va deveni aproape exclusivă o dată cu sfârșitul anilor cincizeci și va monopoliza orice definire a etnomuzicologiei ca știință de top, ca instanță ultimă a disciplinei (sau abordării) academice. Dar vremurile se preschimbă și, după exploatarea sa în exces, inclusiv această paradigmă cade firesc în desuetudine. Rolul ei de eufemism, de refugiu în fața ideologizării și apoi, după comunism, caracterul ei de inerție demifructuoasă va fi admis doar foarte târziu și în mod izolat[9].

3. Teze temporare și curente bizare

Istoria unei discipline este exercițiul sau exercitarea disciplinei însăși, iar cursul ei nu are niciodată rectilinearitate, ci fluență iregulară, căderi și reveniri cicloide, dilatări vaxe ori rarefieri de cometă. Și fiindcă orice pare a fi istoriografie aici e de fapt istoria, apariția, involuția sau dispariția unor idei și teme mai mult sau mai puțin ponderale, dar oricum cu un dram de reflexivitate sau revelare, și în capitolul ce urmează voi invita la o abordare selectivă, critică și perspectivală. De la distanța neimplicării, pe care ne-o putem permite acum, unele din ideile cu valoare epistemică apar generoase sau înfundate, ciudate, ori transferate, ordonate sau manipulate de varii interese ori viziuni exogene; iată de ce și acestui set de probleme îi voi dedica o secțiune aparte. Astfel, e de observat de la bun început, pe parcursul exercitării sale etnomuzicologia românească a înregistrat multe sugestii sau teze care i-au colorat, i-au repezit ori întârziat mersul, idei sau curente care au sucombat singure, uneori pre-matur, alteori mult prea tardiv, și de care adesea nici nu ne mai amintim. Nici cu acest prilej nu voi face o exhaustivă listare sau cartografiere a teoriilor care s-au perindat prin etnomuzicologia locală, ori care au generat valuri sau mici curente de gândire și teme de cercetare, ori care au marcat puternic biografii profesion-

ale. Ceea ce urmează e iarăşi o analiză – dacă vreţi, o *de-compoziţie* – simptomatică.

Estetismele imanente versus estetismele inerente. În veacul 19 muzica ţărănească era publicată doar sub formele asezonate ale prelucrărilor pianistice sau armonic-corale. Şi e greu de spus ce fel de compatibilităţi erau căutate de fapt, care din arte o sporea pe cealaltă. Mai târziu, terenistul şi fonograful impuneau racolarea grijulie a "informatorilor" şi a pieselor, nu orice cântăreţi sau repertorii părând a merita demnitatea comunicării şi a studiului. Purismul acesta era tot o formă de estetism, de data asta unul mai snob ca celălalt. Pentru ca după ultimul război, mai exact după generalizarea ideologiei care aservea totul, piesele privilegiate erau acelea laice, euforice, eventual dedicate vieţii socialliste. În partea secundă (ceauşistă) a epocii comuniste piesele considerate valoroase aparţineau straturilor vechi, arhaice, neaoşe sau ortodoxe, oricum aprobate oficial, iar rapsozii promovaţi trebuiau să-şi declare descendenţa directă din vatra satului şi familia talentată din străbuni, să poarte costume de o gală stipulată artificial, iar experţii să contribuie la perpetuarea "celor mai pure, autentice şi reprezentative" fonduri şi straturi ale folclorului. Nu numai că estetismul din urmă a prins, dar el s-a şi generalizat, astfel încât a format un public extins. Ceea ce era apreciat şi promovat fiindcă se conforma unor intenţii sau speculaţii induse sau presupuse, a devenit acceptat şi admirat *per se*. Inclusiv după 1990 televiziunile şi radioul de stat continuă să ofere audienţei aceeaşi marfă găunoasă, demifictivă, a folclorismului produs de o ideologie cenzurantă şi festivistă, iar asta pentru că efectiv "se cere". Valori sprijinite sau impuse de către stat redeveniseră valori populare. După reinstalarea democraţiei, curentele, genurile şi stilurile cenzurate şi exilate de estetismul convenabil ideologiei comuniste au început să-şi ia revanşa. Viaţa muzicală folclorică a ajuns puternic influenţată, cucerită de lăutăria marginală a ţigănismelor de tip manea şi de aşa-zisele "sârbisme" orientalizate. Vechii rapsozi şi cântăreţi, aparţinând şi reprezentând curentul folclorizant bine etatizat de către estetica comunistă, ripostează acestora cu emfază şi totodată anemie, punând la bătaie acelaşi arsenal al televiziunii, radioului şi festivalurilor de stat. În lupta acestor este-tisme diverse şi divergente doar comercialismul decide, fiindcă, în ultimă instanţă, orice folclor e o formă de consum. Oricum, adesea, pe simplul motiv al libertăţii de expresie sau al principiului că orice ofertă îşi află consumatorii sau publicul său, am ajuns martori şi ai unui fel de antiestetism snob, constând în promovarea inclusiv a improvizaţiei kitschiste. Şi această reacţie trebuie să fie catalogată în aceeaşi oală a tranzienţei, capriciului sau pretenţiei impuse.

Dar partipriuri ţinând de istoria etatizării gusturilor se reflectă şi în istoria etnomuzicologiei româneşti. Firul discordant al preţiozităţilor, pretenţiilor şi abuzurilor cu "intenţii bune", ca şi balansul între estetismele impuse de sus (deci imanente) şi acelea induse de jos (inerente), se văd şi-n etnomuzicologie. Regizorii şi comercianţii celor două tabere apelează la teoretizare şi la specia-

liştii cu patalama, aceştia din urmă profită şi ei inclusiv de oportunităţile divergente, trăgând astfel la carul înfundat al celor mai imature şi pestriţe politici culturale. O altă problemă ciudată şi delicată e că niciuna din atitudinile de gust etico-estetic şi de interes comercialo-politic nu a intrat sub ocheanul critic al vremii sale, niciunul din reprezentanţii efemerelor selectivităţi nerea-lizând îngustimea, şubrezenia, falsitatea, tangoul sau oscilaţia aservirii proprii. Într-un fel, etnomuzicologia demonstrează, şi ea, că orice transformare sau evoluţie se instituie lent şi greu, că ideile noi se impun doar odată cu schimbul de generaţii, că ştiinţa e *şi* un produs al crezului bazat pe gust şi orgoliu.

Lupta cu teoriile esteticilor distante. Dau un singur exemplu: teoria bunurilor culturale decăzute (*gesunkenes Kulturgut*); o teorie care "ataca" romanticul principiu al creaţiei (iniţiale) absolut anonime, spontane şi pur colective, şi împotriva căreia s-au pronunţat numeroşi folclorişti. Poate că polemica respectivă nu e lipsită de temei, dar, ca majoritatea polemicilor, e precis inutilă; şi ca atare fiind – cel puţin din perspectivă actuală – o putem numi şi bizară. Personal, am avut întodeauna impresia că Brăiloiu, ca şi Breazul de altfel, a pierdut nedrept de mult timp – adică energie intelectuală şi suport sau punct formal de pornire al studiilor sale – cu contracararea unei asemenea idei. Cum am sugerat deja, demonstraţia împotriva ideii creatorului cult ca origine a pieselor de folclor mai păstra destul de mult din romanticul sau utopicul ideal al genialităţii originare, spontane, a anonimului care era poporul peizan in corpore. Totuşi se poate demonstra că procesul de creaţie constă *şi* în preluare "orizontalică", iar tipul de preluare periferală, direct dinspre "centrul" unei creaţii culte, în folclor nu e deloc fapt străin sau de excepţie. Cel puţin după a doua jumătate a veacului 20 s-a văzut clar cât de incomensurabilă era deschiderea consumatorului şi creatorului de folclor atât faţă de arta propagată de oraş, de massmedia, de vedete şi festivaluri, de "centrul" culturii folclorice oficiale, ca şi de módele marginale.

Fundătura graiurilor. Cândva micile colectivităţi, grupurile de sate şi comune în raza cărora economia şi viaţa rurală îşi desfăşurau autosuficienţa manifestau trăsături şi elemente de cultură muzicală care le puteau detaşa sau identifica destul de sensibil în interiorul contextului mai larg al geoculturii româneşti. În vreme ce unii folclorişti români discutau la modul destul de diletant despre superbia, omogenia şi amploarea fenomenului etnocultural românesc, maghiarul Béla Bartók a fost primul care a făcut distincţii şi a scris despre asemenea clare distincţii sau caracteristici muzicale între românii diferitelor spaţii din Transilvania. El a denumit aceste microculturi "dialecte muzicale", adică idiomuri regionale mai mult sau mai puţin diferite, inerent existente între arii geografice (deci şi geoculturale) mai mari de un singur judeţ. Bartók însă nu a trecut nici prin jumătate din zonele Ardealului, altminteri ar fi putut vorbi de cel puţin cinci sau şase asemenea dialecte (sau grai-

uri). Iar dacă ar fi fost să se refere la românii din toate provinciile istorice, alte cel puțin șase-șapte ar fi putut fi adăugate. Oricum, conceptul de "graiuri" muzicale a constituit o temă izolată și provizorie. Interesantă, iar pe de altă parte deși grosul specialiștilor s-au înrolat frenetic pe urma teoriilor bartókiene, ideea lui Bartók despre graiurile muzicale n-a mai fost reluată niciodată. Românii cercetători de teren au preferat monografierea fie a unor regiuni restrânse[10], fie, și mai ales, marile antologii pe genuri[11]. Adevărul fiind și că reluarea ideii sau a termenului de graiuri ar fi fost inoportună, desuetă, după anii 50. Căci caracteristicile regionale au început să dispară destul de rapid, locul lor fiind luat de acelea pe arii mult mai extinse. Cu excepții precum cele ale muzicii din nordul Maramureșului sau din Oaș, proprietățile discriminatorii s-au păstrat rareori pe suprafețe mai mici decât limitele provinciilor istorice. Fenomenul starurilor de "muzică populară" promovate de mecanismele propagandei oficiale (radioul, televiziunea și discul) "democratizează" mult aceste stiluri și repertorii regional-provinciale, în sensul generalizării și uniformizării gusturilor, ori cel puțin al penetrării artei lor individuale pe teritorii consumatoriste ample ca granițele țării. După 1990, mai ales prin ofensiva muzicii lăutărești de tip *manea* și de extract declarat țigan, ca și prin autohtonizarea "panbalcanismului", inclusiv geocultura limitelor național-statale devine pusă sub parantezele relativului și ale fluidității.

Teoria contactelor, împrumuturilor și filiațiilor socio-culturale a fost o altă teză bartókiană. O teză corectă, generoasă, utilă, dar ale cărei limite logice vor ajunge adesea transgresate. Însuși maestrul Bartók ținea la această teză cu tăria unui axiom și poate că prelungirea acesteia, pe plaiul etnomuzicologiei românești, și-a aflat ultima ilustrare – ultimă în sensul exagerării la care ea a ajuns – în gândirea și opera lui Gheorghe Ciobanu. Fiindcă, de pildă, Bartók aflase "horea lungă" din Maramureș și la ukrainieni, el a zis că românii au luat-o, desigur, de la ceilalți. Apoi a ajuns să cunoască și faptul că toate elementele sale caracterizează până la definiție și *doina*, sau *cântecul lung*, din toate celelalte provincii românești, dar deja o descoperise și la turci, la arabii nor-dului african și în Persia. Nici în ruptul capului n-ar fi vrut să conceadă că acest stil creativ și de interpretare ar fi putut apare independent, în condiții similare de viață și sensibilitate lăuntrică, drept pentru care Bartók a decis că doina și *parlando-rubato*-ul au provenit (și au devenit sursă a muzicilor orale româ-nești), prin intermediul ukrainienilor, chiar din Persia și Turcia. În teoria sa se afla o reconsiderare a geoculturii și a relației, migrațiilor și negoțurilor cultu-rale pe care puține alte științe le-ar fi putut demonstra, iată de ce ea reprezenta și o mare speranță sau provocare. Această completare sau chiar de-păşire a capacităților arheologiei, istoriografiei sau a altor domenii responsabile de cunoașterea trecutului culturilor și popoarelor a făcut ca exemplul lui Bartók să fie urmat. Breazul, dar și alți muzicologi ulteriori, concurau cu istoriografia de tip

clasic, ştiinţific (dar tradiţional), şi au clamat drepturi de reconsiderare a acestora graţie unor fapte muzicale.

Spuneam însă că, pe plan românesc, un continuator excesiv al lui Bartók s-a adeverit Gh. Ciobanu. Într-un studiu din 1967, descoperind similitudini între un cântec iranian şi un cântec de leagăn românesc, ca şi între multe alte piese de geoculturi îndepărtate şi profund diferite, acesta postula cu ingenuitate că trebuie să fi fost contacte între toate aceste popoare, ori măcar o lentă preluare prin contact direct a câte unei perechi din această omenire întreagă[12]. Deşi articolul respectiv ar părea să poarte marca unui deceniu revolut, etnomuzicologul ţinea însă la tezele contactiform-difuzioniste şi în dialogurile purtate în ultimii ani ai vieţii le relua obsesiv. În sprijinul lor Ciobanu cita fapte precum vizitarea Americii de către vikingi şi lipirea Madagascarului de Africa, ori a Australiei şi a Indiei de Asia şi de Orientul Mijlociu. Ca orice aproximare fantastă, atractivă ori impruvabilă, ideea mi s-a părut întotdeauna inutilă, irelevantă, puiandră, iată de ce o trec aici în setul temelor pe cât de perisabile pe atât de inconsistente. Oricum, niciodată cei care au cochetat cu asemenea redefiniri geoculturale nu au mers prea departe – dovadă a simplităţii cu care au abordat sau au crezut în ideea respectivă. Niciunul, de pildă, nu s-a întrebat de ce şansele unei eventuale globalizări au fost întotdeauna, pe parcursul trecutului, nule, de ce un atare fenomen a fost întotdeuna străin, de ce el s-a oprit de fiecare dată la graniţe şi fărâmiţări infinitezimale? Deoarece, în fapt, contactele (pe vremea lui Bartók şi a lui Ciobanu nu se cunoştea conceptul de aculturaţie!) şi migraţia sau schimbul de bunuri artistice şi culturale au condus la contrariul uniformizării şi al globalizării, la exacerbarea diversităţii. Oricum, fixarea oricăror traiectorii geoculturale, surse ori influenţe internaţionale a fost o speculaţie intelectuală, o aproximare cu nimic mai mult dincolo de valoarea unor zglobii ipoteze de lucru. Pe de altă parte, existenţa unor stiluri şi repertorii cu caracteristici specifice unor regiuni şi enclave din cadrul unor etnoculturi a fost o realitate incontestabilă până către jumătatea secolului 20. După ce trans-portul, comunicarea şi informaţia au devenit bunuri comune, ele au contribuit masiv atât la multpreademonizata uniformizare a gusturilor şi la popularizarea diverselor repertorii şi stiluri, astfel încât graniţele şi caracterele inclusiv ale "dialectelor" au dispărut. Ariile culturale etnoide s-au lărgit şi tind tot mai mult să devină una cu graniţele naţionale, ba chiar să le depăşească şi pe acestea. A se vedea spre exemplu curenta catalogare a muzicii ardeleneşti drept muzică egal românească şi maghiară, în exteriorul României şi mai ales în occident aceasta trecând cam in corpore în dreptul patrimoniului maghiar[13].

Teoria creditelor etnomuzicale. Dacă ideea şi epistema anterioară sunt de catalogat drept limitate şi riscante, stabilirea şi asertarea cu preţioasă precizie a sursei de proveniență, a împrumuturilor şi a autohtonizării unor piese, stiluri, genuri sau repertorii muzicale poate deveni prezumţioasă şi încărcată politic. Ce de unde provine, cine cui datorează – în domeniul artei etnomuzicale –

poate fi un joc, poate fi o descoperire veridică sau chiar auten-tică, însă în baza exercitării sale se poate ajunge la concluzii sau suspiciuni ne-demne, pernicioase. A se vedea vagul conflict dintre naționalismele maghiare și românești, care, printre altele, reclamă fiecare că una din națiile dominante din Transilvania ar fi avut mai multă creativitate și autoritate etnomuzicală decât cealaltă. Naționaliștii maghiari utilizează folclorul muzical al maghiarilor din Ardeal ca pe o probă și unealtă a propagandei cultural-ideologice proprii, în vreme ce românii se perpelesc la jarul impresiei că respectivul folclor etichetat pretutindeni drept maghiar e cam românesc neaoș. Ce folos ori ce consecințe poate avea ideea, teza sau cercetarea de acest gen sau cu scopul acesta? Evident, politice. În inocența sa duplicitară, Bartók a încurajat jocul acestor identificări[14]; în anii 90 comerțul muzicilor sub firmă maghiară îl trafichează, fără scrupule, în tot occidentul, în vreme ce românii fac apel la formulistica de tip emfatic-comunist a contracarării fie prin verbalizări goale în planul expre-siei culturale, fie prin tăcută sau indirectă demonstrație, deși aceasta din urmă este decalibrată total, insignifiantă pe plan mondial.

Idealul purității naționale. Oricărei nații – ca dealtfel oricărei etnii, grup sau trib – i-ar fi plăcut să afle și să susțină că folclorul său muzical este unic și autohton în proporție de sută la sută. Dar n-a prea fost cazul, iată de ce, spre exemplu, scandalul la apariția teoriei lui Bartók cum că douăzecișicinci de procente din folclorul muzical românesc din Transilvania e de origine, natură sau influență maghiară. Scandal fiindcă, așa cum remarca același etnomuzicolog ungur[15], lingviștii sau poporul în genere nu sunt defel revoltați când li se spune că limba vorbită de ei are mai mult decât jumătate o sursă alogenă, cosmopolită; ei sunt însă scandalizați dacă li se spune mai puțin, și anume că o anumită parte a muzicii lor sună propriu și altor popoare. Culegerea, catalogarea și atenta analiză a componentelor muzicale ar putea, în ultimă instanță, contribui la stabilirea "ethosului muzical", a "icoanei morale" ori a "temperamentului național" al românilor, (cum zicea Breazul, respectiv Brăiloiu). Dar nici măcar după ce au fost întreprinse și realizate marile antologii și sistematizările cele mai declarat tipicare, precum acelea ale *Colecției Naționale de Folclor*[16], adică nici după ce decenii de analiză de text muzical au fost conduse cu sistem și sobrietate maximale, nu s-a putut spune nimic decisiv, sau revelator, despre portretul caracterial al creativității sonore românești. Cu cât s-a avut mai mult acces la informație și comparativism, cu-atât s-a aflat că, în fond, fiecare națiie e "devorată" de universalitate, iar că aceasta din urmă se disipă într-o infinitate variațională care e de remarcat mai puțin la scară națională și etnică și mai mult la aceea intranațională, intraetnică, regională, zonală, subzonală, comunitară, de grup, ba chiar și interindividuală.

În ultimă instanță, deși a pornit să probeze specificități și purități etnice, naționale sau rasiale, etnomuzicologia a sfârșit prin a demonstra futilitatea oricăror asemenea idei și concepte, demarcații. "Ritmul bulgăresc" nu e cu nimic

bulgar, ori nu e *numai* bulgar; "muzica ţigănească" este practic ceva evanescent (e muzică populară – adică "uşoară" – maghiară, susţinea Bartók şi că e muzică perfect românească proclamau cercetătorii români); pentatonia nu e nici chineză şi nici maghiară (Bartók & Brăiloiu). Toate şi multe alte aseme-nea argumente au invitat la abandonarea oricăror pretenţii sau scopuri vizând demonstraţii extramuzicale, de ataşament şi solidaritate tribală.

Arhaismul autohton şi istoriografia transcendentală. Imediat în urma atotpostulatei purităţi naţionale reprezentate de folclorul muzical vine setul tezist, niciodată până în 1990 pus sub semnul dubitaţiei, cum că folclorul românesc e unul din cele mai arhaice din sudestul Europei, ba chiar că el provi-ne prin descendenţă directă şi neafectată din muzica antică, traco-daco-latină. Istoriografia exaltată, mitologizantă (unii au numit-o pseudoisto-riografie!) de tip Nicolae Densuşianu a făcut şcoală în etnomuzicologia şi muzicologia românească, fără însă să fi întâlnit oponenţi sau critici. Latiniştii defuncţi ai veacului 19 şi tracizanţii desueţi ai deceniilor interbelice s-au perpetuat în gândirea patriotard-exaltată şi naţionalistă a unora ca Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, George Breazul, Gheorghe Ciobanu, Ovidiu Varga şi Ghizela Sulițeanu. Dintre toţi aceştia numai primul nu a purces la efectuarea de cercetări şi demonstraţii specifice, cu toate că, spre deosebire de aproximările databile şi verificabile (inclusiv audibil) ale lui Bartók, ei postulau doar, asertau fantasmatic. Dacă Breazul, asemeni esteticianului muzical Cuclin, era un "tracizant" convins, decretând folclorul muzical românesc de sorginte geto-dacă, Ciobanu va decide că apariţia acestuia avusese loc "odată cu naşterea poporului român" (adică între veacurile 4 şi 9)[17]. Dar, în privinţa influenţelor orientale, eventual chiar a originii doinei (trasată de Bartók, prin ukrainieni, de la persani), Ciobanu va prefera evocarea indoeuropenilor sau a primilor traci. Ultimul şi cel mai masiv, pe linia aceastei mutări a istoriei aproape de anistoric, se va adeveri însă muzicologul Vasile Tomescu. Super-savant, el va corela textelor antice şi medievale melodiile, structurile sau instrumentele pieselor de folclor actual[18]. Genul asertărilor specifice studiilor care îşi asumaseră teza temporalităţii suspendate în imemorabilul antic, precreştin, neolitic, clamau sau sprijineau un fel de istoriografie dincolo de orice delimitare, deci trans-cendentală, iată şi de ce ele puteau părea facile.

Ideea arhaicităţii, a antichităţii sau chiar a unei atemporalităţi a folclorului muzical românesc tematiza aproape fără excepţie scrierile sau discursurile atât ale cercetătorilor academici, de profesie, cât şi – sau mai ales – ale diletanţilor şi autodidacţilor culegători de folclor, ba chiar şi pe ale performerilor (obligaţi de sistem să-şi verbalizeze arta). Dacă în gura sau pana amatorilor şi activiştilor culturali condamnaţi la patriotism exaltat orice probe lipseau cu desăvârşire, totul fiind redus la presupunere şi postulare asezonată cu sentimentalism şi bravadă, probele aduse de experţi se bazau însă pe prezumţia cum că orice scară oligocordică, orice hexasilab sau mod antic datează din zorii istoriei

şi ai omenirii, identificarea oricăror conţinuturi sonore minuscule sau primitive indicând perpetuarea originii sau continuitatea istoriei. Demonstraţia sau cel puţin concluzionările specifice acestor speculaţii simplis-te satisfăceau şi favorizau la extrem pledoariile izolaţionist-naţionaliste ale regimului comunist. Argumentele acestor transcendentali istorici erau şi sunt în bloc anacronice, iar asta doar pentru faptul că se ridicau pe premisa unui silogism fals. Căci nu există legătură de condiţionare sau cauzalitate între a spune că elementul simplu e cel mai vechi şi că el persistă din cele mai vechi timpuri, fiindcă în cultură şi artă simplitatea poate fi oricând redescoperită, recreată, dacă alte ele-mente (suficienţă expresivă, context, funcţie, autor, gen, stil) o impun.

Oricum, şi pe scurt, un fapt e cert. Astăzi, în toată lumea modernă, Bartók (cu ale sale delimitări rezumate la ceea ce e demonstrabil prin documentul auditiv), este din nou actual, se bucură de o vogă fără restricţii, în vreme ce etnomuzicologia occidentală priveşte cu condescendenţă, ba chiar cu ignorare totală, orice pretenţii neolitice, traciste, proto-trace sau daco-romane ale compozitorilor, muzicologilor, etnomuzicologilor (ba chiar şi pe ale unor bizantinologi) români. Deoarece, fie că au făcut-o cu inocenţă şi bună intenţie, fie că s-au lăsat duşi de valul singurei ideologii vehiculate în mediile ştiinţifice susţinute "de partid şi de stat", aceştia au susţinut de fapt nu o cunoaştere obiectivă şi universală, ci mai degrabă sentimente şi orgolii naţional-tribale.

Naţionalismul conservator şi antinaţionalismul revanşardo. Între contradicţiile, sau mai degrabă paradigmele conflictuale mai noi, oricum generatoare de climat şi de „şcoală", se constată o recrudescenţă a naţionalismului, pe de o parte şi ca o replică la mişcările revendicative şi de emancipare ale societăţilor marginale. Există mult antinaţionalism revanşard şi comercial-politic în ofensiva – pe cât de agresivă pe-atât de evident interesată de favoruri – care, mai ales după 1990, se manifestă împotriva politicilor culturale şi exegetice din România comunistă. Naţionalismului ateu i se supra-pune acum un naţionalism religios (ortodox), adesea la fel de intolerant faţă de orice alteritate şi minorităţi. Pornind de la o binemeritată critică a colaboraţio-nismului ştiinţific cu opera ideologizării, formalizării şi naţiona-lizării patrimo-niilor de artă muzicală orală de pe teritoriul României comuniste, unii din colegii noştri se declară distanţi, obiectivi şi liberi de orice servituţi, dar dera-iază în penibile operaţii de "azvârlire a apei din copaie cu prunc cu tot"[19]. Asentimente şi resentimente nedrămuite îşi fac prezenţa în chip tematizant, în vreme ce, pe de altă parte, părtiniri şi exagerări sau cel puţin generalizări ce scapă deontologiei profesionale se bucură de un succes dubios. Citez, în sensul ideii din urmă, voga pe care care o are exploatarea ideii discriminării minori-tăţilor în muzica, societatea şi folcloristica românească. Dacă în anii 70-80 etnomuzicologia românească ştersese complet cuvântul "ţigan" (sau orice echivalent al acestuia) din vocabularul propriu, fapt evident nedrept şi critica-bil, a fost nevoie ca cercetători străini, precum Robert Garfias, Margaret Beissinger, Paul Nixon şi Ann Buclkey, să

vină şi oarecum să „oblige" recunoaşterea importanţei factorului ţigan în muzicile locale[20]. Finalităţile poli-tice ale acestui curent sunt indiscutabile, numai că aspectul lor de „discriminare pozitivă" nu este agreat într-o cultură, fie ea academică, a cărei tradiţie este aceea a discriminării negative. Din păcate, faptul că o dimensiune repudiată şi minimalizată a culturii autohtone are nevoie de un exces de investiţie intelec-tuală, mai ales pentru simplul fapt că extincţia sa a fost dorită, iar periclitarea ori dizolvarea ei sunt avansate, se izbeşte de numeroase rezistenţe intelectuale, ideologice şi manageriale. Fapt ce demonstrează postura academismului contemporan drept unul ce nu-şi caută ispăşirea propriei istorii.

Este adevărat, oportunitatea investiţiei exegetice în domeniul recunoaşterii unei teme refulate ascunde adesea şi finalităţi carierist-profesionale sau financiare. Multe din concertele sau discurile cu lăutari ţigani şi cu muzică tradiţională românească au pliante sau prezentări ce colportează umflate decalraţii referitoare la ura rasială (suportată de ţiganii muzicanţi în România), de asemenea clişee multă presă occidentală şi mai ales impresari hapsâni făcând uz fără scrupule. Graţie lor, însă, biletele se vând scump şi contractele sunt asigurate, căci satisfacţia estetică a publicului e augmentată de mila şi revolta pe care noua politică partizană şi manipularea interesată le trezesc. La Clejani lăutarii nu investesc nimic din valuta câştigată în turneele externe tocmai pentru a profita de pe urma impresiei şi a compasiunii pe care o încearcă mulţi străini la vederea căsuţelor lor mizere. În 1999, celebrii *Haiduci* clejăneni au fost puşi să cânte pe o scenă din New York îmbrăcaţi în zdrenţe, în vreme ce familia marilor muzicieni bucureşteni Mihalache a refuzat şedinţe fotografice în care li s-a cerut înveşmântarea în corturari pauperi. Oricum, în ultimul deceniu al secolului 20 tineri muzicologi pot găsi în discriminarea şi rasismul aplicat muzicanţilor ţigani o temă cu sponsorizare asigurată. Atât doar că tema nu e deloc facilă, ci din contră. Dacă uneori ea este "rezolvată" cinic, super-ficial, sau părtinitor-parţial, adesea ea eşuează datorită inadecvării tipului de ordine pe care cercetătorul vrea să o impună obiectivului său. Mistificările naţionalismului extrem şi şovin nu trebuie contracarate cu mistificările acide ale antinaţionalismului. Şi chiar dacă demantelarea mistificărilor de orice natură nu pare prioritară, ea este foarte utilă[21].

4. Rolul şi demersul intelectual al lui Brăiloiu

Oricine ştie că pentru disciplina numită astăzi etnomuzicologie românul Constantin Brăiloiu are un rol major (ignorat doar în SUA), iar pentru etnomuzicologia românească rolul său, fundamental, capital, e acela de fondator incontestabil. În fond, putem chiar considera că actul de naştere al etnomuzicologiei în România este dat, cu precizie, de epocala conferinţă şi totodată eseul publicat de Constantin Brăiloiu în 1931, sub titlul *Schiţă asupra unei metode de folklore muzical*[22].

Dacă analizăm istoriceşte şi biografic inclusiv evoluţia lui Brăiloiu însuşi aflăm că el a copilărit şi s-a format în ambianţa educaţională şi culturală a occidentului (Elveţia, Franţa). A venit în România cu ştiinţa şi cu preocupările intelectuale ale Franţei şi avea toate intenţiile să se afirme drept compozitor şi promotor al culturii muzicale franceze şi germane, şi totodată ca sprijinitor al artei muzicale româneşti. Sub bagheta lui George Enescu, un grup de compozitori între care era şi Brăiloiu fondează în 1920 *Societatea Compozitorilor Români*, Brăiloiu fiind numit de la bun început secretarul acesteia. Dat fiind faptul că preşedintele Societăţii. Enescu, va fi mai tot timpul plecat din ţară şi prins în activităţi concertistice şi de compoziţie, practic Brăiloiu va conduce Societatea în mod continuu, până în 1943, la plecarea sa definitivă din România.

Chiar în primii ani Brăiloiu beneficiase de influenţa lui D.G. Kiriac, profesor la Conservator şi compozitor cu foarte serioase preocupări pentru folclorul muzical. Iar în 1928 Brăiloiu va fonda "Arhiva de Folklore" a Societăţii Compozitorilor, de-atunci utilizând mari sume de bani din contul Societăţii – uneori spre apriga critică a confraţilor de breaslă – pentru culegerea pe cilindri, transcrierea şi publicarea pieselor folclorice, ba chiar şi pentru imprimarea de discuri. În această reorientare de interese şi fonduri nu se ştie şi nu se va şti niciodată exact cât era motivat de principiul punerii la dispoziţia compozitorilor a folclorului muzical, ca sursă de inspiraţie pentru producţii culte, simfonice, şi cât provenea de fapt din tot mai acuta pasiune personală a lui Brăiloiu faţă de cultura tradiţională. Cert este că, pe de o parte, Brăiloiu însuşi a abandonat compoziţia muzicală (preponderent inspirată din folclor) şi însăşi ideea de "şcoală naţională" bazată pe preluarea citatului folcloric a pălit în mod progresiv. În schimb, ca un demon neprevăzut în anii 20, a crescut tot mai mult, s-a maturizat şi autonomizat ştiinţa numită *folclor muzical*, numită ulterior, în anii 50, etnomuzicologie. În România, pentru ca ea să arate ca atare, adică drept o ştiinţă propriuzisă, exactă, complexă, este vina-merit a lui Brăiloiu.

În tot acest proces evolutiv, de-abia schiţat aici, influenţa sociologismului practicat de şcoala gustiană a jucat un rol capital. Este greu, dacă nu chiar imposibil, de cuantificat această influenţă. Dacă ea ar fi fost numai una directă, *formativă*, poate că lucrul acesta ar fi mai simplu. Dar, fiindcă vorbim de Brăiloiu, un ins care – aşa cum am spus – chiar dacă revenise în ţară cu ideile esteticilor franceze şi cu intenţia propulsiei creaţiei româneşti aulic-academice şi a ilustrării acestei arte cu propria sa contribuţie, era un ins de excepţie. Dotat cu "geniul metodei", cum va spune despre el André Schaeffner, geniu analitic de rigoare excepţională, indiscutabil "elveţiană"; dotat totodată şi cu o mare creativitate teoretică. Iată de ce influenţele sociologismului gustian au fost totodată şi *catalitice*. Colaborarea lui Brăiloiu cu profesorul Gusti şi cu colaboratorii acestuia, participarea sa la campaniile rurale din 1928-1931, au contribuit la stimularea şi actualizarea unor idei, instincte şi capacităţi teoretice,

analitice şi sintetice care poartă evident pecetea unui geniu propriu. Ori pe aceea a unei charisme intelectuale specifice, de identificare, comentare, décorticare, interpretare, explicare, clasificare... admirabile.

Brăilou nu a creionat o disciplină subordonată sociologiei, nu a desprins o ramură a acesteia, ci realmente a creiat şi a autonomizat. Aşa cum a ilustrat el etnomuzicologia, a dus-o până la finalităţile ultime ale unei discipline şi gândiri umaniste, până la statutul actual, postmodern, de "antropologie filosofică" şi de "studiu cultural"[23].

De o onestitate pilduitoare, Brăiloiu a menţionat întotdeauna ce datorează altora (vezi de pildă citarea continuă a lui Bartók şi a contribuţiei acestuia la stabilirea unor principii de versificaţie ori de ritmică românească). Iar asupra valorii sociale a muzicii ţărăneşti, asupra importanţei capitale a circumstanţei sociale şi a existenţei, perpetuării şi renaşterii genurilor, stilurilor şi repertoriilor muzicale, Brăiloiu a precizat cu o insistenţă revelatorie în mai toate studiile sale. Niciodată însă nu a numit cu precizie anumite teze, teme, idei, principii sau aspecte pe care le-ar fi preluat tale quale de la D. Gusti ori de la şcoala sociologică însăşi. Climatul sociologismului gustian i-a stimulat propria creativitate şi originalitate, iar finalizarea acestora numindu-se, astăzi, etnomuzicologia românească.

Aproape toate lucrările lui, excluzând majoritatea conferinţelor sale, şi fără nici o excepţie acelea publicate chiar de el – inclusiv postuma *La vie musicale d'un village*[24] – sunt capodopere exegetice. La toate a lucrat mult şi cu arguţie maximă. Ultima lucrare pomenită este poate cea mai superbă dezvoltare, o dezvoltare maximală, dusă la limite extreme ale sociologiei. Brăiloiu aplică aici metoda statistică, dar cu o inteligenţă şi rezultate care şi-ar găsi cu greu termen de comparaţie. În toată *Sociologia Românească*, periodicul patronat de Gusti, nu întâlnim o asemenea "statistică", o aplicaţie în care matematica să meargă atât de departe în sens hermeneutic, comprehensiv. În vreme ce la Brăiloiu nu e vorba de rituri, obiceiuri, mentalităţi, legende, comportamente, tehnici agrare, ocupaţii, demografii (etc. etc.), ci e vorba doar de piese muzicale cunoscute (ba chiar şi de acelea uitate) de un lot populaţional stabilit ca reprezentativ pentru o comunitate sătească. Poate că aprecierea mea ar putea fi catalogată ca subiectivă, partizană. Dar prefer să avansez subiecti-vismul acesta ca o provocare, obligându-vă astfel să procedaţi la verificarea ce presupune lectura studiului lui Brăiloiu.

Felul cum Brăiloiu a conceput ştiinţa numită de el *folclor muzical* acoperă perfect ceea ce s-a numit ulterior entomuzicologie, fiind o concepţie (şi o ştiinţă) pur etnomuzicologică. Ea s-a pârguit treptat, iar această pârguire datorează foarte mult influenţei şi contactului cu sociologismul gustian.

În 1929 el scria şi rostea cum că folcloristica muzicală e "o ştiinţă nouă care îşi caută încă legile"[25]. Definind-o totuşi drept "ştiinţă a socialului", începea prin a o subordona şi anexa în mod declarat Sociologiei. "Folklorul muzi-

cal nu poate însă fi privit ca o ştiinţă autonomă, ci are o menire precisă şi subordonată. În cercetarea monografică socială nu vom cultiva folclorul muzical ca scop şi numai ca mijloc, astfel că întreaga unitate 'muzică' n-ar mai avea decât însemnătatea unui compartiment al planului de lucru monografic şi a unei discipline auxiliare"[26]. Dar apoi el explică şi dovedeşte în mod irefra-gabil complexitatea studiului, a culegerii, notării şi clasificării-arhivării mu-zicii. Prin meticulozitatea reliefării complexităţii acoperite de viaţa muzicală rurală, ca şi prin pragmatismul şi pedanteria decelării aspectelor de metodă şi abordare ştiinţifică, Brăiloiu impunea domeniul pe drumul decis al autonomiei conceptuale, exegetice, sistemice, metodologice.

După aproape trei ani, în 1931, Brăiloiu încă numea "ştiinţa societăţii" (sociologia), "o nouă 'Filosofie', după concepţia antică, o nouă ştiinţă a ştiinţelor, care îmbrăţişează prin cadrele ei totalitatea cunoştinţelor". Şi continua imediat, tot deferent: "Societatea nefiind altceva decât viaţa omenească însăşi, scopul sociologiei este cercetarea acestei vieţi colective, a tuturor condiţiilor şi manifestărilor ei". Ţinând cont de această subordonare, "analiza formelor muzicale nu ne-ar mai fi un scop, ci un mijloc"[27]. Dar la fel ca în 1929, şi acest studiu al său demonstrează mai departe că nu era vorba de o subordonare mimetică şi total asimilantă, ci că sociologia, ca "filosofie", e de fapt un termen pentru ceea ce azi numim interdisciplinaritate. În chiar acelaşi material din 1931, epocala *Schiţă...*, etnomuzicologia lui Brăiloiu, încă tot numită folclor muzical, îşi dovedea deja perfecta maturitate, îşi impunea autonomia.

Dacă, odinioară, folcloristica literară fusese invocată şi accelerată de istoriografie, de naţionalismul luminat şi de preocupările estetizante, muzico-logia aplicată artei orale era acum subordonată sociologiei într-un sens identic, adică tocmai întru descoperirea de sine. Această subordonare a fost o opţiune, constituind practic o şansă oportună şi optimă. A fost şansa etnomuzicologiei româneşti faptul că şcoala sociologică gustiană şi-a pus problema cunoaşterii integrale a vieţii rurale româneşti, deci inclusiv a vieţii muzicale săteşti, deoarece în felul acesta lipsa unei temeinice ştiinţe consacrate muzicii folclorice a ieşit pregnant în evidenţă, iar necesitatea fundamentării acestei ştiinţe s-a impus cu imperiozitate. Între români etnomuzicologia s-a născut ca o sociologie muzicală şi a umplut un gol în rândul ştiinţelor care abordau faptul social. Dar a creat şi noi conexiuni între diferite ştiinţe, invocând şi completând filologia şi istoria, psihologia şi estetica, în efortul de a da explicaţii exacte şi profunde nu numai faptelor muzicale dar şi altor aspecte culturale tradiţionale aflate mai mult sau mai puţin în proximitatea manifestărilor muzicale specifice.

Aşa cum a conceput-o Brăiloiu, ştiinţa folclorului muzical e o ştiinţă complexă, care se ocupă nu numai de muzică ci totodată de creatorul, colportorul şi performerul ei, de întregul univers de idei, credinţe, gesturi, obiceiuri şi reflecţii al căror reflex sau condiţie se face respectiva muzică. Prin intermediul muzicii, ştiinţa despre folclorul muzical se ocupă de fapt de om, de complexul

uman. "Unde deopotrivă cântecele vieţuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărţite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămâne neînţeleasă fără cunoaşterea realităţii sociale", spunea Brăiloiu cu luciditate în "metoda" sa, notând că imperativul cercetării muzicii orale laolaltă cu faptele culturale care însoţesc manifestarea sa, era presupus şi susţinut de "natura muzicii noastre populare şi starea societăţii noastre ţărăneşti din clipa de faţă"[28]. Complexa metodă de culegere a faptelor de folclor muzical preconizată de Brăiloiu, ca şi meticulozitatea cu care el însuşi şi şcoala de cercetători pe care metoda sa a format-o au acţionat în aplicarea acestei metode, au făcut ca o sumedenie de fapte de viaţă culturală să fie consemnate şi conservate, nu numai cântecul care le-a însoţit. Fişele de informatori şi de observaţie, chestionarele şi dicţionarele cu menţiuni de vocabular, estetică şi psihologie specifică, care au început din deceniul patru să se asocieze oricărei acţiuni de culegere muzicală pe teren, au contribuit la recuperarea şi cunoaşterea unui bogat tezaur de mărturii asupra *complexităţii umane* angajată în actul (sau faţă de actul) muzical.

După cum am demonstrat cu un alt prilej[29], în eseurile publicate în anii cincizeci Brăiloiu depăşeşte orice sociologism şi se dovedeşte a fi un antropolog (muzical) de mare modernitate. Problemele pe care le atinge, subliniază ori chiar identifică şi detaliază drept teme sau idei cheie ale etno-muzicologiei sunt cele de spiritualitate, de viaţă interioară, de viziune asupra lumii. Brăiloiu devine un fel de Eliade înţelept, vorbind – în legătură cu muzicile tradiţionale, etnice, primitive, folclorice – despre simboluri vii, mituri şi "taine esenţiale".

Unde, prin urmare, mai e sociologia anilor 30? Undeva asumată, asimilată perfect, dar transgresată total. Ce şi cât datorează Brăiloiu sociolo-gismului gustian? – e una din întrebările nu numai dificile ci poate chiar fără răspuns. Încercând un răspuns singurul lucru posibil ar fi să cauţi şi prin urmare să rezumi toată contribuţia lui Brăiloiu, astfel sfârşind prin a-l omagia pe el mai degrabă şi mai puţin climatul ştiinţific, şcoala gustiană sau epoca. Aşa că în privinţa aceasta ar fi mai onest să conchizi chiar cu cuvintele lui Brăiloiu însuşi: "în această privinţă ar fi fost himeric să persişti în a sesiza insesizabilul"[30].

5. Idei şi inconsistenţe ale etnomuzicologiei sub comunism

După anul 1945 idealurile antecedente – misiunea salvgardării tezaurului naţional, graţia inspirării artei majore, idealul didactic – s-au transformat în idei (adesea goale), în propagandă şi sloganuri. Sub imperiul materialismului ideologic studiul etnomuzicologic a devenit şi el operă de exerciţiu materialist. Omul (muzical) ca subiect şi obiect al cunoaşterii, aproape că a dispărut, în favoarea piesei muzicale ca artefact şi ca lucru în sine. Sociologismul muzical şi antropologia muzicală ilustrate în parte de Brăiloiu au dispărut, iar asta deoarece societatea şi ştiinţa românească s-au modificat radical. Sociologismul

gustian, adică acela comprehensiv, axat pe realitatea vie şi pe mişcările sau manifestările strict contemporane, a fost abandonat în favoarea unei cercetări, pe de o parte paseistă, adică arheologizantă, axată pe sondarea trecutului, iar pe de alta "militantă". Acest militantism nu e decât un termen pentru ideologie şi pentru subordonarea/servitutea politică, iar acestea sunt de observat inclusiv în domenii aparent neutre, ingenui.

Sub comunism etnomuzicologiei i s-a cerut să se implice şi mai abitir în educaţia generală. I s-a pretins popularitate (în sensul glasurilor populist-militantiste din anii 20), i s-a "cerut" intrarea practică şi pragmatică în acţiune, în viaţa socială. Dar postulatul şi sloganul educaţiei muzicale naţionale care trebuie să fie bazată pe muzica naţională (G.D. Kiriac, D. Cuclin, G. Breazul), a rămas practic imposibil de demonstrat şi de aplicat. În cele din urmă, în mod teoretic totul s-a limitat la postularea unei eficienţe educaţionale a apelului la folclorul muzical în cadrul (doar al) grădiniţei şi al claselor primare[31]. Iar în mod practic nu s-a întreprins sau întâmplat absolut nimic.

Afară de popularitate i s-a pretins implicarea în viaţa sau producţia artei populare. Aceasta a fost urcată pe scenă şi comasată în concursuri şi festivaluri de amplă respiraţie. În felul acesta, după ce "faptul social" al performării muzicale a fost omorât, formele sale rigide au fost transferate în contextul mediat, propriu artei "majore", pretinzându-se, totuşi, imitarea formelor tradiţionale. Iar în juriile de atestare, de concurs sau de festival, folcloriştii muzicali trebuiau să vegheze la corecta preluare şi perpetuare a respectivelor forme tradiţionale autentice. Etnomuzicologia a făcut tot ce a putut pentru non-transformarea sau nonevoluţia, blocarea sau îngheţarea muzicii tradiţionale în forme şi ipostaze interbelice. Silită ori nu, etnomuzicologia românească s-a axat pe ideea purismului, a autenticităţii şi a arhaismului, cercetătorii devenind nu numai observatori atenţi ai realităţii, dar inclusiv ostaşi ai prezervării acestor elemente şi caractere ale muzicii folclorice. Dacă cercetările de teren căutau întotdeauna revolutul în muzica folclorică, singura actualitate etnomuzicală care se bucura de sprijinul cercetătorilor – practic, în cadrul festivalurilor sau al concertelor şi turneelor – era aceea care se conforma imaginii şi tiparelor de acest gen. În ultimele decenii ale comunismului implicaţia ştiinţei în viaţa muzicală folclorică a fost una de autoritate ideologică, perfect solidară cerinţelor politicii înguste, cenzurante şi cosmetizant-propagandistice a statului. Această implicare în faptul productivităţii artistice a inhibat tendinţe şi fenomene, a privilegiat pe unele în defavoarea altora, a indus artificialul, creaţia oportunistă şi comercial-veleitară, ori cel puţin a impus folclorului duplicitatea de a cultiva atât forme "oficiale" cât şi forme marginalizate, de tip underground. În timp ce muzicanţii din zona celor ce profitau de sistem agreau prezenţa şi autoritatea folcloriştilor oficiali, alţi creatori şi colportori de folclor muzical "viu" îi socoteau pe aceştia drept cenzori şi se purtau cu ei cu duplicitate inexorabilă[32].

Imediat sub comunism, ştiinţa folclorului muzical trebuia să extragă principii, norme şi idei utile compozitorilor, amatorilor de folclor şi ţăranilor în vederea menţinerii folclorului în forme considerate oficial valide, reprezentative, pozitive, festive. Astfel că, deşi "muzica populară" n-a mai fost niciodată (numită) "naţională", naţionalistă ea a fost cu siguranţă. La rândul lor, culegerile şi publicaţiile de folclor trebuiau să fie prescriptive, pilduitoare, instructive. Ca atare au fost ele pe aproape tot parcursul anilor 50, pentru ca începând din anii 60 între cercetătorii de profesie să se generalizeze sistemul descriptiv, de fidelitate integrală. Tot în cercul academist, din anii 70 încoace transcrierile au devenit exclusiv elitiste. Elitismul lor poate fi numit şi inutili-tate, deoarece odată realizate şi publicate nimeni nu mai cita sau utiliza masive-le tomuri de tipologii decât tot ca pe nişte colecţii sau antologii quasi-exhaustive. Identificarea, transcrierea şi analiza tuturor variantelor unor genuri muzicale, extragerea scărilor lor modale şi aşezarea acestora într-o ordine simplist-evoluţionistă, apoi ilustrarea fiecărei scări sonore cu câte una din variantele melodice respective era o operaţiune costisitoare, adică migăloasă, de lungă durată, dar eficienţa ei se limita la faptul de a fi fost efectuată. Faptul acesta nu poate fi negat decât de cei care au trudit la realizarea respectivelor opusuri, dar cu argumente ce ţin de sofismele orgoliului. Oricum, şi în deplin contrast cu orientarea aceasta elitistă, aparţinând cercetătorilor de carieră, pătura activiştilor, amatoriştilor şi nostalgicilor culegători de folclor au continuat să publice colecţii cu transcrieri muzicale minimaliste, superficiale chiar.

6. Dispariţia vestului

Dincolo de dimensiunea, vâna, fervoarea şi moda analitică iniţiate de Brăiloiu, dimensiunea cea mai modernă şi creativă a etnomuzicologiei brăiloiste se adevereşte în eseurile sale din anii 50. Deşi nu este locul aici pentru a demonstraţie propriuzisă, e de afirmat fără ezitare faptul că această dimensiune, finală şi finalistă, nu îşi află continuare în cadrul "şcolilor" de etnomuzicologie românească din timpul perioadei comuniste. În lucrările etnomuzicologilor români din anii 50-89 veritabilul sociologism gustiano-brăi-loist nu mai este de lecturat. Acesta e însă de remarcat la unii gânditori occidentali ai fenomenului etnomuzical, precum John Blacking. Ignorând cu desăvârşire contribuţia lui Brăiloiu, totuşi studiind cu André Schaeffner (unul din discipolii şi colaboratorii apropiaţi ai lui Brăiloiu din anii 40-50), apoi refă-când experienţa şi metoda etnomuzicologică pe teren african, marele Blacking din anii 60-70 considera, exact ca Brăiloiu din deceniul 4, că dacă etno-muzicologia nu e o ştiinţă a omului în context social atunci nimic nu e[33]. Desigur, asemeni influenţilor americani Alan Merriam şi Mantle Hood, savantul englez a dezvoltat o viziune de mai temerară originalitate şi fecund-ditate, impunându-şi un modernism care a făcut şcoală în vest. John Blacking este de cantonat, dar nu de subordonat. Totuşi nu se poate să nu remarcăm faptul că germenii antropolo-

giei muzicale, o metodă şi o gândire mai mult decât o disciplină, se regăsesc cu deosebită generozitate atât în primele articole majore ale lui Brăiloiu (1929, 1931), cât şi – sau mai ales – în eseurile sale din anii 50[34].

Conchizând pentru moment, voi spune că acea etnomuzicologie românească născută sub influenţa sociologismului holistic al şcolii gustiene îşi află paralele şi contingenţe surprinzătoare cu etnomuzicologia contemporană de tip occidental, dar că, sub comunism, dezvoltarea *acestei* etnomuzicologii a fost aproape inexistentă. Etnomuzicologia de tip occidental, evoluând în condiţii de independenţă ideologică şi fiind condusă spre idealuri antropologice, care pun accentul pe comportamentul uman din jurul actului muzical, a apărut ignorând cercetarea est-europeană; şi, datorită stagnării la care aceasta din urmă a recurs, şi-a văzut mai departe de drum. Ceea ce putea să aparţină şi "estului", creionând o disciplină, o viziune şi o stilistică congruentă pe plan mondial, a devenit patent occidental aproape exclusiv. Ceea ce era mai avansat, inclusiv în şcoala românească, s-a "refugiat" aproape cu exclusivism în occident; iată de ce, practic, putem spune că Vestul a dispărut din cercetarea etnomuzicologică estică o dată cu izolarea epistemologică a acestuia din urmă. Acum, în prag de mileniu 3, discrepanţa e mare. Occidentalilor ea le e evidentă şi de aceea ignoră aproape total experienţa şi expertiza ultimelor decenii ale etnomuzicologiei din epoca comunistă. Puţini cercetători români văd măcar această discrepanţă, şi chiar dacă o pot remarca, puţini mai pot face ceva în sensul relegării firelor epistemologice şi al saltului de stilistică a abordării. De altminteri, în sensul acesta nici nu există vreo intenţie din partea managerilor noştri interni: directorii deceniului 10 nici nu pot concepe o altfel de etnomuzicologie decât aceea factologică, elementară şi şcolărească a culegerii, transcrierii şi cuan-tificării acustico-structurale. Plus că vulgaritatea vremilor şi nevoia de afirmare sau impunere presupune şi "valorificarea" materialului arhivistic în cd-uri şi cdrom-uri, sens în care eforturile exegetice comprehensive, sintetice sau creative devin în mare parte date la o parte.

7. Urmaşii lui Brăiloiu

După plecarea definitivă a lui Brăiloiu (1943) şi după dispariţia carcerală a lui Brauner (1950) grupul etnomuzicologilor bucureşteni rămăsese practic fără lider[35]. Cu toate acestea el a reuşit să coaguleze o metodă şi o viziune analitică ce s-a reapropiat foarte mult de analiticul Brăiloiu. Personal cred că meritul avansului valoric câştigat la Bucureşti chiar de la începutul anilor 50, şi care s-a petrecut în sens teoretic, s-a datorat studiului de laborator, muncii de birou. Până în deceniul anilor 50 folcloristica muzicală s-a concentrat cu preponderenţă pe identificarea, culegerea şi conservarea pieselor, genurilor şi repertoriilor de folclor. Toţi tinerii muzicologi veneau către Institut cu intenţia şi entuziasmul de a profita de facilităţile muncii de teren. Niciunul nu trăgea nădejdea vreunor creativităţi intelectuale (de genul celor demonstrate de

Brăiloiu în lucrările lui din anii 40-50). Inclusiv Ilarion Cocişiu, folclorist cu studii de filosofie germană, s-a consacrat operaţiilor de transcriere şi publicare a culegerilor personale. Filonul acesta, al axării pe culegere şi arhivare, se va continua, desigur. Dar, în vreme ce el va fi aproape exclusiv în alte centre de cercetare sistematică, precum Clujul, la Bucureşti se va dezvolta şi ştiinţa teoretică. În frunte cu Vera Proca-Ciortea, dansatorii Andrei Bucşan, Constan-tin Costea şi Anca Giurchescu se vor converti în coreologi şi vor purcede devreme la alcătuirea unui sistem de notare a dansului folcloric. Sistemul simplu şi simplificator va fi publicat şi omologat şi pe plan internaţional.[36] În vreme ce muzicologii, în frunte cu Paula Carp, vor cădea de acord asupra unui sistem de transcriere muzicală egal flexibil şi exact, care să permită compa-rativismul ("notarea relativă")[37]. Aşa cum a fost pusă în cadrul colectivului bucureştean, problema aceasta a notării fidele şi pragmatice din punct de ve-dere conceptual şi tehnic premerge punerea şi exploatarea sa pe alte meridiane şi are numeroase caracteristici de excelenţă (eliberări de dogma clasică, adap-tări şi semne noi ce augmentează exactitatea). Oricum, chiar dacă "şcoala etno-muzicologică" bucureşteană nu a avut mare trecere şi influenţă pe plan interna-ţional, pe plan intern ea s-a impus drept cea mai autoritară şi a influenţat metodologic orice alte exersări profesioniste, academice sau universitare ale ştiinţei despre folclorul muzical.

În urma marelui maestru etnomuzicolog Brăiloiu, Emilia Comişel trebuie aliniată între primii urmaşi, măcar şi pentru faptul că loialitatea pe care aceasta a păstrat-o magistrului s-a demonstrat şi materializat în sensuri utile întregii comunităţi ştiinţifice. Admiraţia sa subiectivă a dus la opera de traducere şi editare a *Operelor* complete semnate de Brăiloiu. După înfiinţarea Institutului bucureştean Comişel a lucrat foarte mult pentru culegerea şi transcrierea de material, iar apoi s-a consacrat muncii didactice, în cadrul Conservatorului central elaborând şi cursul care a rămas lucrare fundamentală timp de multe decenii. Posedând o vitalitate deosebită şi un entuziasm irefragabil, ea a fost o prezenţă aproape ubicuă, a scris şi rescris mereu articole de sinteză şi a conferenţiat oriunde a fost rost de conferenţiere agreată de sistemul ideologic dominant.

Un alt foarte apropiat colaborator al lui Brăiloiu a fost Harry Brauner. El a fost un culegător asiduu, dar nu şi un teoretician sau măcar un analist. A cules mult folclor muzical, a reuşit să recompună arhiva Societăţii Compozitorilor din risipire, să o adauge pe aceea fondată de Breazul, să angajeze un număr impresionant de viitori muzicologi, recte etnomuzicologi, şi să înceapă sistematizarea respectivelor fonduri. După scurta conducere a instituţiei de sub egida Fundaţiilor Regale şi apoi de sub patronajul Guvernului, în 1950 Brauner a fost arestat. În puşcărie el va petrece 14 ani, iar apoi, cu toate că va iniţia şi pentru alţi doi ani va conduce un laborator de etnomuzicologie la Conservatorul din Bucureşti, el nu va mai lucra deloc în cadrul Institutului. Totuşi va

fi prezent la Electrecord şi în numeroase concursuri şi festivaluri de folclor, rămânând ataşat unui activism purist, axat pe identificarea şi promovarea unor straturi reprezentative şi estetice ale folclorului tradiţional. Pe parcursul întregului deceniu opt, în influenta revistă naţionalistă şi patriotardă *Flacăra* el va semna dese apeluri pentru conservarea folclorului muzical tipic perioadei interbelice, iar în mărturisirile sale îşi va dovedi inapetenţa faţă de cercetarea teoretică[38]. Într-un cuvânt, cu toate că Brauner era o fire cuceritoare, populară, admirabilă, el nu a avut nici timpul şi nici înclinaţia de a crea o şcoală, un curent ideatic sau metodologic.

Alături de Brauner, Tiberiu Alexandru a lucrat mult cu Brăiloiu la editarea şi imprimarea primelor discuri documentare de folclor muzical. El s-a raliat imediat întru refacerea fondurilor şi apariţia Institutului, cea iniţiată în 1941, promisă şi aprobată teoretic în 1943, repornită în 1947 sub auspiciile Fundaţiei Regale şi finalizată cu adevărat abia în 1949. Alexandru s-a specializat pe organologie, în 1956 a şi publicat primul şi ultimul compendiu dedicat instrumentelor muzicale rurale[39], a călătorit mult ca autoritate didactică şi ca etnomuzicolog de serviciu şi a supervizat evoluţia comercială a folclorului pe toată perioada postbelică comunistă.

Un coleg al generaţiei mature, la înfiinţarea în 1949 a Institutului de Folclor, a fost şi Gheorghe Ciobanu. Ca şi Ilarion Cocişiu, el era un discipol mai apropiat de profesorul său G. Breazul şi i-a continuat în mare măsură preocupările istoriste şi bizantinologice. Dacă pe primele le-a asezonat cu admirabilă erudiţie, uneori eşuându-le însă în teze facile, în domeniul din urmă Ciobanu s-a impus ca autoritate şi personalitate de vârf.

La înfiinţarea în 1949 a Institutului, Paula Carp cunoştea deja muzicologia şi a lucrat mult în opera de culegere şi transcriere, stabilirea principiilor de transcriere descriptivă a melodiilor aparţinându-i în mare parte. Adrian Vicol, Eugenia Cernea, Ghizela Sulţeanu şi Mariana Kahane au intrat în domeniu odată cu instituţionalizarea din 1949, dar au evoluat repede ca transcriitori, analişti şi asidui culegători de teren. Vicol a fost un ideolog doar în şedinţele de partid, fiindcă în cercetare a elaborat studii diverse, de profundă analiză şi percepţie. Cernea s-a dedicat folclorului comunist şi genului "cânte-cului de viaţă nouă", inventat de apologeţii sistemului, iar Sulţeanu a cules, transcris şi publicat mult, în paralel mergând însă şi pe calea unei interdisci-plinarităţi (cu teză de doctorat în psihologia muzicală), de o erudiţie fără ecou. Tot de la "începuturile" instituţionale, Elisabeta Moldoveanu şi Constantin Zamfir vor rămâne să exceleze în domeniul culegerii, transcrierii şi publicării de materiale terenistice. Până în 1989, vreme deci de patru decenii, toţi aceştia, plus încă puţine "cadre", au trudit la cartografierea tuturor teritoriilor muzicale româneşti, apoi la proiectul unor tomuri masive, seriale, în care genuri şi specii erau rezumate şi catalogate, formând tipologii, gesturi care au dus etno-muzicologia la o furoare analitică, la un fel de autarhie izolaţionistă şi factologie solipsistă. În

paralel s-au impus numele şi activitatea şi altor vrednici culegători şi transcriitori, ca I. Jagamas, Iulia Szegö, Ioan R. Nicola, J. Farago, Istvan Almaşi, Virgil Medan (Cluj), Lucia Cireş, Andrei Bucescu şi Victor Bârleanu (Iaşi). Iar pe un alt drum, independent, necesitatea didactică a Conser-vatoarelor de Muzică a impus numele cadrelor profesorale Trăian Mîrza şi Ilona Szenik (Cluj), Gheorghe Oprea şi Cristina Rădulescu-Paşcu (Bucureşti), inşi care îşi dublau activitatea de catedră cu aceea de analişti pedanţi.

După pensionare, şi mai ales după 1989, tagma etnomuzicologilor seniori a căzut în fragmentări ciudate. Gh. Ciobanu şi T. Alexandru au dispărut (cel puţin psihologic) chiar la începutul anilor 90. Chiar dacă au rămas intelecte valide, unii au abandonat cu totul (E. Cernea, A. Vicol), unii s-au retras cu o decenţă exagerată (M. Kahane), alţii au continuat inclusiv prin activism ieftin, tutelând prestaţii mediocre (E. Comişel), puţini perpetuându-şi stilul prestanţelor proprii (G. Sulităeanu). Din promoţiile următoare, Corneliu Dan Georgescu şi Gottfried Habenicht au continuat drumul organologiei meticuloase, monografice, drum deschis de T. Alexandru. Iosif Herţea a schimbat macaze, a mai publicat studii vechi şi s-a refugiat în compoziţie; iar Speranţa Rădulescu a cârmit spre prestaţia comercială a festivalurilor, turneelor şi producţiei discografice. La Cluj rutina şi iluzia specializării au continuat mascate sub faldurile mijloacelor computerizate. Folcloristica muzicală predată în Conservatoarele muzicale din ţară devenise strict formală şi maxim superficială; iată de ce generaţiile noi au venit în etnomuzicologie în principal cu marca dezinteresului şi a unei culturi sau educaţii de specialitate precare. De pe la mijlocul anilor 90, însă, condiţionarea promovării şi implicit a augmentării salariale de obţinerea titlului de doctor a creat o bună premiză pentru productivitate şi evoluţie sistematică.

8. Tranziţia deceniului 10

În perioada interbelică ştiinţa despre muzicile orale a fost în România una de vârf intelectual. Ulterior ea a evoluat tot mai în urma obiectului propriu, tot mai incapabilă sau neinteresată să ţină pasul cu viaţa muzicală a rurbanităţii din cadrul populaţiilor şi gusturilor din ţară. Finalul propriului balet exegetic şi comunicaţional se putea întrevedea încă din deceniul 9, când publicarea operelor proprii (analize şi antologii) aflau tot mai puţină susţinere şi simpatie. Editurile scoteau tiraje simbolice, inapetenţa faţă de portativele muzicale era un fapt declarat făţiş în colectivele redacţionale ale publicaţiilor de folcloristică, iar lipsa de dialog cu colegii din celelalte ramuri ale ştiinţelor etnologice era axiomatică, statuată chiar ca fapt imuabil. (Hiper)Specializarea era un pretext pentru abandonul multidirecţionat. În locul producerii unor mutaţii intelectual-valorice marcante, libertatea ideologică de după 1989 a adus mai degrabă refugiul în inerţie. La Bucureşti, *Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice*, desprinzându-şi ramura dialectologiei, a revenit la denumirea tradi-

ţională, de *Institut de Etnografie şi Folclor*, ca şi la tutela Academiei Române. După câteva luni şi-a anexat în titulatură şi numele lui Constantin Brăiloiu. Dar înafara acestor modificări nesemnificative nimic cu adevărat nou – ca paradigmă intelectuală – nu a putut fi implementat. Climatul cercetării academice a devenit caracterizat de lipsa unor intelecte orientate modern, de instalarea unui manageriat conservator, regresiv chiar, marcat de vechi atitudini naţionalist-centripete, plus o susţinere salarială precară. Aceste lucruri au făcut ca institutul bucureştean să supravieţuiască, dar nu să excelеze în mod creativ. Ultimul termen a devenit chiar suspect în ochii directorilor de după 1989, aceştia stabilind în continuare proiecte grandios-pompoase greu fezabile şi mai ales dând conceptelor de "disciplină ştiinţifică" şi "cercetare fundamentală" sensurile reducţionistoţioase de empirie, analiză factologică şi lucrătură arhivistică. Ştergerea din programele de cercetare a lucrărilor individuale şi impunerea unor teme colective masive reflectă un dirijism riscant, focalizarea tărăgănară a energiilor eterogene făcând inevitabilă diminuarea oricărui randa-ment. Veritabila problemă a lucrărilor de grup fiind, ieri ca şi astăzi, absenţa unui spirit rector, lipsa unei viziuni integratoare, sistemic-sistematice, vacuitatea şi aleatoria coordonării fiind vinovate de incongruenţe, super-ficialităţi, amânări, compromiteri, ratări.

După sfârşitul oficial al comunismului etnomuzicologia românească considerase, practic, la fel ca orice alte discipline, instituţii şi forme culturale din ţară (!), că "nu are nimic a-şi reproşa"; astfel că a trebuit să vină alţii, din străinătate, şi să îi caricaturizeze inerţiile, servituţile, izolarea, ipocrizia, inadaptarea[40]. În noua etapă socio-politică şi culturală etnomuzicologia românească a intrat şi ea în tranziţia descentralizării, a diversificării până la pulverizare, pe de o parte a anxioasei torsionări asupra paradigmelor trecute, pe de alta a dialogului stângaci şi a sincronizării. În primii ani ai ultimului deceniu deschiderea a fost dată preponderent de reconectarea la culturile muzicale din preajma graniţelor (cercetători şi muzicieni maghiari sau filomaghiari lansând ample campanii de exploatare a folclorului maghiar, evreu şi ţigan din Transilvania şi Moldova, colegi români pornind la efectuarea de sondaje exploratorii între românii din Republica Moldova, Bulgaria, Serbia). În jumătatea secundă un trend puternic impus era uzufructul selectiv şi comer-cialismul, materializat în producţia de concerte, festivaluri, filme video şi mai ales compact discuri.

Fondată în 1994, *Societatea Română de Etnomuzicologie* intenţiona în primul rând solidarizarea colegilor din ramură, ca şi concertarea programelor de lucru şi a energiilor individuale în proiecte dacă nu convergente, cel puţin sprijinite mutual. Dar tocmai aceste scopuri principale au fost mai puţin atinse. În contextul dezinteresului pe plan intern, câţiva cercetători ne-am orientat spre relaţia comunicării cu occidentul. Periodicul anual *East European Meetings in Ethnomusicology* a apărut tocmai din dorinţa de a diminua discrepanţele epistemice dintre Est şi Vest, de a comunica în ambele direcţii şi de a impune o

cunoaştere reciprocă bazată pe argumente verificabile. Dacă primul volum (1994) conţinea numai contribuţii româneşti, traduse într-o engleză mai puţin idiomatică, următoarele au găzduit producţii din arii geoculturale şi exegetice tot mai vaste. Crescând treptat standardul internaţional al publicaţiei, după cel de-al şaptelea volum, adică începând din 2001, modificarea titlului său în *European Meetings in Ethnomusicology* s-a adeverit adecvată şi s-a impus natural. Publicaţia a intrat în circuitul competiţional global. "Estul" nu a mai fost favorizat cu orice preţ, astfel că numărul colegilor occidentali care au publicat aici a crescut mereu. Oricum, pe toată perioada apariţiei anuarului şi pentru publicarea sa nu din partea vreunei instituţii sau oficialităţi româneşti s-a obţinut vreo susţinere financiară sau morală. Toate cele spuse acum demonstrează că o foarte importantă mişcare, provocare sau avans al etnomuzicologiei româneşti are loc, după 1990, pe terenul şi sub impulsul acţiunii individual private.

9. Ce este, totuşi, etnomuzicologia locală (elemente fundamentale)

Pe tot parcursul celor şapte decenii, scurse de la cea mai matură manifestare a unei discipline care se va numi etnomuzicologie (1931), coordonatele de definire şi exercitare a profesiunii şi disciplinei specifice au fost, ca în cazul folcloristicii literare, reprezentate de următoarele cinci activităţi şi tipuri de operaţii: (1) munca de teren, (2) transcrierea, (3) analiza, (4) sistematizarea, (5) sinteza teoretică. Ceea ce urmează iarăşi nu reprezintă defel survolarea exhaustivă a conţinuturilor şi transformărilor fiecărei munci, ci, ca toate analizele şi comentariile de faţă, doar o rezumare critică. Oricum, e de precizat că oricare au fost, sunt şi vor fi avatarurile, meandrele sau (re)orientările, proiectele sau paradigmele de cercetare, aceste cinci elemente vor rămâne piloni axiali şi axiomatici ai etnomuzicologiei. Iată de unde şi reevocarea lor acum, la final.

1. Munca de teren reprezintă operaţia de *culegere* a materialului etnomuzical direct de la sursa natală, nativă ori cel puţin de existenţă şi funcţionare reală a materialului. În secolul 19 descoperirea folclorului muzical a avut loc iniţial la sursele originale, autentice ale acestuia. Preluarea a fost *directă*, nemediată. Spre finele ultimului sfert de veac, odată cu avântul folclo-risticii, cercetătorii au inventat şi experimentat (abuzând uneori), metoda *culegerii indirecte*, adică prin corespondenţă şi prin intermediul intelectualilor de la sate şi a elevilor sau sătenilor mutaţi la oraş. Literaţii au apelat la chestionare, de completat de învăţători şi preoţi, muzicienii şi muzicologii la surse secunde, ori cel puţin reminiscente[41]. Apoi, în special o dată cu apariţia fonografului, dar chiar şi înaintea acestuia, culegătorii de folclor muzical au dezvoltat metoda unei culegeri pe care aş numi-o *selectiv-festivă*, în care contactul cu sursa vie şi directă era total, însă contextul era totalmente fabricat, artificial, forţat. Tipic pentru felul acesta de culegere a fost B. Bartók, care anunţa oficialităţile sau autorităţile intelectuale ale locului de intenţia campaniei sale, aceştia racolau şi

adunau, la o dată, într-un loc şi la o oră precisă, pe toţi cântăreţii (obligatoriu ţărani şi niciodată ţigani, obigatoriu renumiţi în sat, dar nu lăutari profesionişti), urmând apoi ca fiecare să execute – repetat, iar în cele din urmă ţipând în pâlnia fonografului – fragmente din piesele repertoriului lor. Despre necesitatea, importanţa şi marea relevanţă a culegerii exhaustive şi contextuale Brăiloiu şi-a dat seama abia o dată cu expediţiile sale din cadrul campaniilor monografice ale şcolii sociologice. În *Schiţa...* din 1931 el a insistat pe necesitatea surprinderii faptului muzical în momentul şi la locul performării sale autentice, funcţionale, dar principiul acestei culegeri a devenit normă sau cel puţin ideal indiscutabil abia după anul 1950, când a intrat în joc şi magnetofonul portabil. În cadrul *observaţiei* şi a *participării directe*, muzica era înregistrată chiar fără ştirea cântăreţilor sau a ţăranilor surprinşi în gesturi muzicale, importantă fiind captarea fenomenului şi a obiectului etnomuzical în trupul dat de trăirea vie, spontană, aplicată şi impli-cată activităţii sau ceremoniei care îl motiva. Afară de această metodă a *culege-rii contextuale* s-a continuat culegerea pe care aş numi-o *incidentală şi repro-ductivă*, sau *recuperatorie*, constând în înregistrarea performerilor când şi unde s-a nimerit, cu ce s-au învrednicit aceştia a-şi mai reaminti sau a se face capabili de reconstituire. *Culegerea de tip experimental* – în sensul punerii interpreţilor să creeze, să modifice sau să repete melodii în contexte diverse şi ca urmare a unor stimuli diverşi – a fost şi ea interesantă şi utilă pentru studiul teoretic. Însă metoda aceasta nu a dobândit rotunjime sistematică, rămânând mai degrabă ilustrată sub forma unor încercări circumstanţiale.

2. Transcrierea. Merită accentuat faptul că, încă foarte devreme, urmând exemplul lui Brăiloiu, grupul cercetătorilor bucureşteni a decis recuzarea definitivă a transcrierii muzicale de natură *prescriptivă*, adică simplificatoare, optând decisiv pentru transcrierea *descriptivă*, adică aceea care să redea totalitatea fenomenelor acustico-muzicale care apar în timpul unei performări muzicale. Notaţia prescriptivă, de tip Breazul, va continua să fie practicată în alte centre de cercetare (parţial la Cluj şi Iaşi, unde va fi totuşi abandonată după deceniul şase) şi va continua să caracterizeze culegerile şi colecţiile publicate de majoritatea amatorilor. Dar ea dispare încă de la bun început din cadrul Institutului bucureştean, iar apoteoza transcrierii de tip Brăiloiu, adică descriptivă, este vizibilă în cadrul marilor opuri publicate mai târziu sub titulatura generică a *Colecţiei Naţionale de Folclor*[42]. Printre alte elemente care au devenit admirabile bunuri ale experienţei locale în domeniul transcrierii este şi renunţarea la bara de măsură. Brăiloiu a dovedit peremptoriu că măsura clasică este un element neadecvat în transcrierea corectă a metro-ritmicii folclorice româneşti. Ea rămâne potrivită doar pentru unele piese de dans, eventual pentru repertorii recente; aşa că, în piesele de folclor publicate în România, atunci când apare ea trădează diletantismul culegătorilor improvizaţi, iar în occident, ignoranţa multor universitari care profesează transcrierea infidelă, simplificatoare.

Transpunerea muzicii pe hârtia cu portative este o operație migăloasă, constând în audierea repetată, pe fragmente, a aceleiași piese până la identificarea tuturor elementelor sale constitutive (traiect melodic, ornamente melodice, canava ritmică, detalii și particularități ritmice, elementele de accent, frazare, joc temporal și agogic, conținut poetico-silabic, eventual acompaniament melodic, armonic, ritmic). Afară de substanța muzicală, de transcris se impunea întregul conținut lingvistic-verbal asociat, informațiile auxiliare, fișele de interpret și de localitate, observațiile directe, comentariile. În birou, transcrierea muzicală propriuzisă era o dată efectuată la înălțimea acustică reală și poate că era apoi transferată în sistemul notării relative (sunet final comun mai multor piese și variante), rescriere utilă comparației. De regulă la finele portativelor, după bara dublă, era trecut un sunet cu indicația (de a reprezenta) "finala reală". Pentru catalogare mai putea fi efectuată o fișă a piesei, fișă ce în cadrul colectivului clujan a ajuns la aspect și pretenții pueril-inutile, precum aceea a desenării cu o linie neîntreruptă și apoi a caracterizării printr-un cuvânt a "desenului melodic" (sau liniei melodice). Desen sau termen reilustrând ceva ce putea fi foarte bine văzut cu ochiul liber și pe portativul transcrierii propriuzise, fiindcă doar releva traiectul (descendent, ascendent, curbat/boltit) al melodiei însăși.

3. Analiza compozițională. Muncind mult la punerea pe hârtia cu portative a textului etnomuzical, folcloriștii au început să observe și să se preocupe de cuprinsul și legitățile compoziționale ale respectivelor texte. Astfel că, așa cum a fost cazul cu Brăiloiu, analiza de text meloritmic și studiul concordanțelor, discordanțelor și dependențelor dintre textul poetic și textul meloritmic au devenit materie de investiție intelectuală tot mai consistentă. Cercetătorii din București, începând cu anii 50, și profesorii de folclor muzical de la Cluj, după 1960, au evoluat mult pe calea analizelor cvasiautarhice și a primelor sinteze de gen. Dar la aceasta și compozitorii au avut un merit deosebit, de altfel primul care s-a apropiat de melosul folcloric cu ochi efectiv analitic fiind Sabin Drăgoi[43]. Dacă până în anii 50 tot ce însemna pedagogie muzicală se referea la învățarea, reînvățarea și, la vârf, culegerea și transcrierea (de regulă prescriptivă) a folclorului muzical[44], încă de la începutul anilor 60 cursul universitar de folclor muzical înseamnă materie de cunoaștere analitică și de sinteză bazată pe identificarea elementelor de conținut muzical specific.

Această analiză – pe care în ultimă instanță o putem foarte bine numi factologică, deoarece ea nu mergea niciodată dincolo de elementul material (sonorul) avut în vedere – a devenit practic sinonom cu "etnomuzicologia", în sensul că devenea topul, stadiul final al exercitării acestei științe, al cunoașterii specifice. Dar adevărul este că, pe de o parte, analiza de text melopoetic s-a impus ca atare tocmai pentru a se evita servituțile ideologice, iar pe de alta pentru ca etnomuzicologia (recte analiza) să se impună drept știință autonomă, imbatabilă, specializată, departe de orice diletantism.

4. Sistematizarea (genuri, specii, tipologii). Cu ajutorul transcrierii și a eventualei "fișe tehnice" care, pentru catalogare, oferea primele elemente de identitate compozițională, se puteau efectua operații de comparare, sistematizare și tipologizare. În mare parte mecanică, operația implica însă și simțul intuitiv sau gradul subiectiv-personal de acuratețe a identificării din partea etnomuzicologului. După anii 70 materialul de teren adunat și transcris era atât de numeros încât clasificările și tipologiile constituiau muncă de Sisif. La sfârșitul anilor 80 ele osteniseră atât de tare cercetarea românească încât unii din vechii truditori de gen le-au repudiat public, iar alții n-au mai făcut nimic pentru eventuala publicare a celor rămase în manuscris.

5. Sinteza teoretică. Conceptul de sinteză poate permite numeroase sensuri, conținuturi sau nuanțări. Cert e faptul că, practic, generozitatea sa a fost simțitor restrânsă tocmai în anii în care etnomuzicologia locală și-a atins maturitatea (anii 30-40) și că etapa comunistă a impus o specializare de tip îngust, restrictiv, și care va deveni, în ultimă instanță (ideatică și istorică) rutinieră. În mod firesc, *sinteza* ar fi presupus *colaționarea* (studii tematice, monografii generice, cursuri cumulative), *conexarea interdisciplinară*, *încate-narea sistemică* și *scrutinizarea comprehensiv-reflexivă*. Elemente din toate acestea s-au manifestat din plin, doar ceea ce azi am putea numi speculativul, antropologicul și filosoficul rămânând cu totul străine. Reflectând, pe de o parte, ideologia materialistă a epocii (comuniste), iar pe de alta izolarea, autosuficiența și lipsa de dialog cu cercetarea antropologică și paradigmele etnomuzicologiei occidentale, în România conceptul de sinteză teoretică a fost redus în genere la ceva care prelungea operația de sistematizare pe genuri, specii și tipuri, la opera de monografiere tematică și la corpusul-ansamblu care era doar asamblare de texte sau studii. Oricum, productivitatea cercetătorilor în acest domeniu a fost și ea impresionantă, până în 1990, an din care genul acesta de lucrări s-a retras tot mai mult în sfera activității individual-private, neintegrate în planurile sprijinite instituțional.

6. Liberalismul interpretativ. Numesc astfel virtutea etnomuzicologiei locale de a *deveni*. Desigur, aici se poate încadra antropologia muzicală (care constituie normă solidă a etnomuzicologiei în vest), dar se poate încadra, ca principiu, nevoia de deschidere și rezultatele acesti deschideri teoretice care constituie, în comparație cu făgașele clasice, elementare, ale punctelor enumerate mai sus, o alternativă. Cu punctul acesta suntem, de fapt, pe terenul creativității intelectuale, iată de ce o "sistematizare" apriorică a cuprinsului său trebuie, mai degrabă, evitată.

10. Concluzii "definitive"

Brăiloiu identifica odată piesa muzicală drept suma variantelor sale (reale sau – ar fi de adăugat – virtuale). Actualizarea, audierea, înregistrarea sau transcrierea ar fi doar fantoma "unei făpturi niciodată de prins în sine". Despre et-

nomuzicologie s-ar putea spune același lucru, iar orice definiție adusă ar fi doar palida ilustrare a unei ființe lipsită de un precizabil și definitiv "sine". Aventura de mai puțin de un secol a etnomuzicologiei românești arată clar că personalitatea acesteia a fost una din cele mai puțin uniforme și armonice, contradictorie, adesea oportunistă, subordonată și puțin asumată. Condiția sa a fost superioară demnității și productivității proprii; prezența sa: când forțată, când dispensabilă, iar prestanța sa: liminară. A extrage învățăminte și a evolua rectiliniu i-a fost destul de impropriu, mimetismele și conformismele – adesea nu cele mai admirabile – au caracterizat-o, iar inerțiile și conservatorismul trenat pe parcursul unor întregi, lungi și autoritare perioade, respectiv biografii, au fost cele ce i-au dat un "clasicism" ambiguu, egal respectabil și criticabil. A creiona judecăți capitale și atotrevelatoare, infailibile, este mai mult inutil decât posibil. Cum am văzut deja, a defini etnomuzicologia din perspectiva evoluțiilor și paradigmelor sale istorice e lucru dificil și delicat. Despre profilul său – fie el paradigmatic, epistemic, ori deontologic și teleologic – concluzia cea mai definitivă și adecvată e că orice concluzie reprezintă grafia facil-simplificatoare și jalnic provizorie a unei făpturi cu substanță și consistență variabilă, deși îndrăgostită de sine.[45]

NOTE

[1] Jaap **Kunst**, *Musicologica: a Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam, **1950**: 7. Ediția 3-a: *Ethnomusicology: A Study of its Nature, its Influences, Methods and Representative Personalities, to Which is Added a Bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff, **1959**: 2.

[2] Barbara **Krader**, *Ethnomusicology*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 6/**1980**: 275-282.

[3] Ioan R. **Nicola**, Ileana Szenik, Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, București: Editura didactică și pedagogică, **1963**; Emilia **Comișel**, *Folclor muzical*, București: Editura didactică și pedagogică, **1967**; Gheorghe **Oprea**, Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, București: Editura didactică și pedagogică, **1983**.

[4] Béla **Bartók**, *Cântece poporale românești din comitatul Bihor*, București: Socec, **1913**: *Die Volksmusic der Rumänen von Maramureș*, Munich: Drei Masken Verlag, **1923**; *Die Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Vienna: Universal Edition, **1935**. V. și *Însemnări asupra cântecului popular* (selecție alcătuită de Zeno Vancea), București, ESPLA **1956**, dar mai ales *Essays* (selected and edited by Benjamin Suchoff), Lincoln and London: University of Nebraska Press, **1993** (ediția I, New York: St. Martin's Press, 1976).

[5] Sabin V. **Drăgoi**, *303 colinde cu text și melodie*, Craiova: Editura Scrisul Românesc, [**1931**]; *Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte, culese, notate și explicate*. Craiova: Editura Scrisul Românesc [**f.a.**]; *20 Colinde din comuna Zam - Hunedoara*, în RF 3/**1957**: 55-74; *Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc*, în 'Muzica' 11/**1960**: 20-23; 12/**1960**: 24-27.

[6] [**Anonim**], *Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical cu ajutorul fonografului*, București: Tipografia Reforma Socială [**f.a.**], este o cărticică de 8 pagini, ce poartă cu certitudine marca

gândirii şi a mâinii redacţionale a lui George Breazul. În rest, înafara importantei sale lucrări *Colinde, culegere întocmită de...*, Craiova: "Scrisul Românesc", [**1938**], de consultat rămân *Arhiva fonogramică* (1932, reed. în *Muzica românească de azi*, **1939**: 386-387), *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova: Scrisul Românesc, **1941**, şi mai ales studiile sale de etnomuzicologie matură, *Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice*, şi *Muzica oltenească*, din *Pagini din istoria muzicii româneşti. "Cercetări de istorie şi folclor"* (ed. îngrijită şi prefaţată de Gh. Ciobanu), vol. V, Bucureşti: Editura Muzicală, **1981**: 53-146, 147-344.

[7] Vezi, de pildă, chiar şi numai (sub)titlul lui Tudor **Pamfile**, *Culegere de colinde, cântece de stea, vicleime, sorcove şi pluguşoare. Întocmite pentru folosul tineretului ce urează la Crăciun şi Anul Nou*, Bucureşti: Leon Alcaly, [**f.a.**].

[8] "... numai partea melodică esenţială a cântecului, fără notarea fioriturilor ce îngreuiază zadarnic solfegierea" (P. **Ciorogariu**, *Cântece din popor. Versuri şi muzică adunate de...*, Bucureşti: Editura libr. Socec & Co, **1909**: 3). "Tot pentru înlesnirea învăţării, viersurile au fost scrise cu cât mai puţine semne s-a putut şi n-au fost trecute în carte decât trăsăturile care s-au părut că sunt deajuns de însemnate şi de desluşite, pentru ca să trezească şi să lămurească, în inima oricărui român, întoarcerile melodiei, undele viersului. Scrierea muzicală nu arată decât urmele, albia pe care tălăzuiesc revărsările de viers şi suflet din cântec" (G. **Breazul**, *Colinde, culegere întocmită de...*, Craiova: "Scrisul Românesc", [**1938**]: 6).

[9] Speranţa **Rădulescu**, *La musique paysanne roumaine. Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire*, în 'Ethnologie francaise' XXV/**1995**: 450-461; *Musiques traditionnelles et ethnomusicologie sous pression politique: le cas de la Roumanie*, în *Pom pom pom pom: musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, GHK éds., **1997**: 203-226. Marin **Marian [Bălaşa]**, *Festivalurile – moduri de lărgire a sensibilităţii artistice şi căi de celebrare publică modernă*, în 'Muzica' 1/**2000**: 84-94; *Romanian Traditional Identity – As Searched by the Brăiloiu Institute*, în 'East European Meetings in Ethnomusicology' 7/**2000**: 127-182; *Romanian Folkloristics Abroad*, în vol. *Romanian Studies at the Turn of the Century*, Iaşi, Oxford, Portland: The Center for Romanian Studies, **2000**: 237-254; Dar varianta mult mai extinsă şi definitivă a articolului din urmă, *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*, e de urmărit în 'European Meetings in Ethnomusicology' 8/**2001**: 111-139.

[10] Vezi antologiile zonale: Tiberiu **Brediceanu**, *170 melodii populare româneşti din Maramureş* (Bucureşti: ESPLA, **1957**), N. **Ursu**, *Cântece şi jocuri din Valea Almăjului* (Bucureşti: Editura Muzicală, **1958**), Constantin **Zamfir**, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nistor, *132 cântece şi jocuri din Năsăud* (Bucureşti: Editura Muzicală, **1958**), Nicolae **Lighezan**, *Folclor muzical bănăţean* (Bucureşti: Editura Muzicală, **1958**), **E. Comişel**, *Antologie folclorică din ţinutul Pădurenilor (Hunedoara)* (Bucureşti: Editura Muzicală, **1959**); sau, mai târziu, împrejurimile bilingve ale Huedinului, la Traian **Mîrza**, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinariu, *Folclor muzical din zona Huedin / Huedin környéki népzene*, Cluj-Napoca: Festivalul Naţional "Cântarea României", Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă a jud. Cluj, Conservatorul de muzică "G. Dima" Cluj-Napoca, **1978**.

[11] Vezi lista completă a seriei *Colecţia Naţională de Folclor*, la nota 16.

[12] Gheorghe **Ciobanu**, *Folclorul muzical şi migraţia popoarelor*, în vol. *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Bucureşti: Editura Muzicală, vol. I/**1974**: 59-64.

[13] Situaţie de remarcat la Simon **Bronghton**, *A Cultural Fault Line: The Wild Sounds of Romania and Transylvania*. În: *World Music* (editori Simon Bronghton, Mark Ellingham, David Muddyman şi Richard Trillo), London: The Rough Guides, **1994**: 65-73.

[14] Vezi articolele polemice *Reply to Jenő Hubay* şi *Answer to the Petranu Attack*, în *Béla Bartók Essays* (cf. nota 4), p. 201-203 şi respectiv 227-236, care conţin răspunsurile date naţionaliştilor de ambele părţi. Bartók le replica maghiarilor cum că în scrierile despre folclorul românesc demonstrase indirect "superioritatea maghiară", iar românilor le arăta că ei înşişi nu se învredniciseră cu atâta minuţie, muncă şi ştiinţă câtă dedicase el, un maghiar, folclorului românesc. Primul articol n-a fost niciodată tradus şi publicat în româneşte.

[15] Vezi *Folk Song Research and Nationalism* (1937), în *Bela Bartók Essays* (cf. nota 4): 25-28. Nici articolul acesta n-a fost tradus şi publicat în româneşte vreodată.

[16] Lista completă a lucrărilor din cadrul *Colecţiei Naţionale de Folclor* cuprinde 11 volume publicate şi 7 rămase în manuscris. Acestea sunt: Steluţa **Popa**, *Obiceiuri de iarnă. Folclor muzical din repertoriul copiilor* (1981); Corneliu Dan **Georgescu**, *Jocul popular românesc* (1984); Speranţa **Rădulescu**, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de dans* (1984); Ghizela **Suliţeanu**, *Cîntecul de leagăn* (1986); E. **Cernea** şi Nicoleta Coatu, *Cîntecul popular nou* (1986); C. D. **Georgescu**, *Repertoriul pastoral. Semnale de bucium* (1987); Mariana **Kahane** şi Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cîntecul Zorilor şi Bradului* (1988); S. **Rădulescu**, *Cîntecul. Tipologie muzicală I. Transilvania meridională* (1990); Constanţa **Cristescu**, Chemări de toacă (1999); Iosif **Herţea**, *The Romanian Carols* (1999); Elisabeta **Moldoveanu**, *Cântecele de seceriş ale poporului român* (2000); şi, în manuscris: Andrei **Bucşan**, *Tipologia dansului popular românesc*; Constantin **Costea**, *Tipologia jocurilor feciorești*; G. **Suliţeanu**, *Bocetul de formă liberă*; M. **Kahane**, *Cîntece de clacă şi şezătoare*; idem, *Doina regiunii subcarpatice din Moldova de nord*; Eugenia **Cernea**, *Doina din Maramureş şi Oaş*; Adrian **Vicol**, *Tipologia muzicală a baladei*. Totuşi, în câteva din volumele publicate tipologizările şi mai ales exemplele alese spre ilustrarea tipurilor muzicale pot ridica obiecţii.

[17] Primul vol. din antologia operelor proprii (*Studii...*, cf. nota 12) începe chiar cu articolul *Originea muzicii populare româneşti* (p. 9-13).

[18] Vasile **Tomescu**, *Musica Daco-Romana*. Bucureşti: Editura Muzicală; tome I/**1978**; tome II/**1982**.

[19] Cel mai elocvent exemplu e cartea lui Paul **Nixon**, *Sociality – Music – Dance: Human Figurations in a Trasylvanian Valley*. Göteborg: Göteborg University, **1998**, în care, printre admirabile demonstraţii şi comentări, desfiinţarea folcloristicii româneşti nu se sfieşte să facă apel şi la speculaţii, sofisme sau şiretlicuri. Vezi, de pildă, aiurelile puse în cârca lui H. Brauner la p. 26-29 (interzis şi ignorat total, în 1979, în vreme ce acesta circula nestingherit în ţară şi-n străinătate, era autoritar în Electrecord, publica de zor în *Flacăra* şi tocmai îi apărea o carte). Sau fotografiile din planşa XIV, oferite drept probe care îi acuză pe muzeografi că au reconstruit o casă ţărănească fără hornul original. Doar că poza din situl primordial e luată din faţă, în vreme ce fotografia din muzeu arată dosul monumentului. Injust şi minimalizator este şi S. Bronghton (cf. nota 13). Despre tratamentele discreţionare aplicate etnomuzicologiei româneşti şi inclusiv despre P. Nixon, vezi şi M. **Marian Bălaşa**, *Romanian Folkloristics Abroad*, în vol. *Romanian Studies at the Turn of the Century*, Iaşi, Oxford, Portland: The Center for Romanian Studies, **2000**: 237-254, dar mai ales varianta mult extinsă a acestui articol, *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*, în 'European Meetings in Ethnomusicology' 8/**2001**: 111-139. În volumul de faţă, vezi capitolul *Etnomuzicologia românească în lume: percepţii şi reprezentări*.

[20] Margaret **Beissinger**, *The Art of the Lăutar: The Epic Tradition of Romania*, New York & London: Garland Publishing, **1991**; *Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic*, în vol. *The Oral Epic: Performance and Music* (ed. Karl Reichl), Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, **2000**: 95-113; Robert **Garfias**, *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian* muzica lautărească, în 'Yearbook for Traditional Music', 13/**1981**: 97-107, şi *Dance Among the Urban Gypsies of Romania*, în 'Yearbook for Tradi-

tional Music' 16/**1984**: 84-96. Pentru Beissinger toată lăutăria românească e țigană, iar dacă, excepțional, e reprezentată și de români faptul acesta îi pare invariabil lamentabil valoric. Pentru Garfias tot folclorul muzical românesc are origine țigănească, iar aceasta, la rândul ei, e indiscutabil turcească.

[21] Două extreme sunt de văzut în cazul tinerilor cercetători Susanne **Kratzer** și David **Malvinni**. Prima are depuse la British Library din Londra (National Sound Archive, cota C 778/26) atât cele 25 de casete audio și un film video, conținând dialoguri cu lăutari maghiari și țigani din Ardeal, cât și lucrarea sa *State Values Against People's Values: Music and the Construction of Cultural Identity Among Romanian Hungarians, 1965-1989*. Înregistrările sunt rodul unei munci de teren efectuată după 1990, iar textul autoarei e o superficială compilație jurnalistică lipsită de probități și imparțialitate, în care se fac extrapolări și exagerări ale unor confesiuni și aprehensiuni individuale de gravitate relativă și chiar redusă. La rândul său, californianul Malvinni e un student al "denunțiatorului" muzicolog Michel Beckerman, de la Universitatea Santa Barbara, profesor pornit decis pe calea demascării oricăror extremisme și politizări. Dacă cercetătoarea engleză exagerează prin deformări uneori grosolane și exploatează necritic și tendențios declarații ale lăutarilor maghiari din Transilvania, Malvinni intenționează să scrie o teză de doctorat onestă și critică pe tema manipulărilor și politizărilor din jurul conceptului de "Gypsy Music" pe tot mapamondul.

[22] Pentru toate referințele voi utiliza nu sursa originală, ci mai degrabă epocala serie Constantin **Brăiloiu**. *Opere I, II, IV, V* (traduceri și ediții îngrijite și prefațate de E. Comișel), București: Editura Muzicală, **1967**, **1969**, **1976**, **1979**. *Schița...* este reprodusă bilingv în vol. IV, p. 31-68.

[23] Marin **Marian Bălașa**. *Constantin Brăiloiu și "viața ulterioară" a etnomuzicologiei*, în 'Revista de Etnografie și Folclor' 4/**1990**: 289-307. Și idem, *Ethnomusicology as a Humanistic Science. From Sociology and Technicism to Anthropology and Culture Philosophy*, în 'East European Meetings in Ethnomusicology' 1/1994: 3-17.

[24] *La vie musicale d'un village (Drăguș – Făgăraș)*, apărută inițial la Paris: Institutul Universitar Român Carol I, în 1960. În *Opere IV*, p. 93-258.

[25] *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*, în *Opere IV*, 1979: 69-92.

[26] Ibidem, p. 72.

[27] În extrasul original, p. 3, 4. În *Opere IV*: 34.

[28] Ibidem, p. 34.

[29] Cf. nota 23.

[30] *La vie musicale d'un village...*, în *Opere IV*: 102-103.

[31] Vezi pledoaria și limitele sale în Ligia Toma **Zoicaș**, *Pedagogia muzicii și valorile folclorului*, București: Editura Muzicală, **1987**, practic o probă a eșecului tezei și al implementării sale.

[32] Despre demonizarea cercetătorilor/folcloriști "de stat" ca instrumente ale propagandei comuniste, vezi P. **Nixon**, cf. nota 19.

[33] Vezi antologia *Music, Culture and Experience, selected papers of John Blacking* (edited and with an introduction by Reginald Byron, with a foreword by Bruno Nettl), Chicago and London: Chicago University Press, **1995**, ori clasicele sale lucrări *Venda Children's Song. A study in Ethnomusicological Analysis* (1967), Chicago and London: The University of Chicago Press, **1995**, și *How Musical is Man?* (1973), Seattle and London: University of Washington Press, ediția a 5-a, **1995**.

[34] Vezi C. **Brăiloiu**, *Opere II, IV* (cf. nota 23).

Pentru o survolare critică a "şcolii bucureştene" de etnomuzicologie, vezi Marin **Marian Bălaşa**, *Romanian Traditional Identity – As Searched by the Brăiloiu Institute*, în 'East European Meetings in Ethnomusicology' 7/**2000**: 127-182.

[36] Vera **Proca-Ciortea**, *Despre notarea dansului popular românesc*, în 'Revista de Folclor' 1-2/**1956**: 135-171; 1-2/**1957**: 65-92. Rickey **Holden**, *Romanotation: A Dance Notation System Developed in Romania by Vera Proca-Ciortea*, în: 'Viltis' 6(23)/March-April **1965**: 14-15.

[37] Paula **Carp**, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în 'Revista de Folclor' 1-2/**1960**: 7-24. Pentru problematica internaţională, vezi George **List**, *The Reability of Transcription*, în 'Ethnomusicology' 3/**1974**: 353-377.

[38] Vezi Harry **Brauner**, *Să auzi iarba cum creşte*, Bucureşti: Editura Eminescu, **1979**; Irina **Nicolau** şi Carmen **Huluţă**, *Surâsul lui Harry*, Bucureşti: Editura Ars Docendi, **1999**, şi Marin **Marian Bălaşa**, *Harry Brauner – Field Collector, Director, Victim, and Love*, în 'East European Meetings in Ethnomusicology' 7/**2000**: 183-192.

[39] Tiberiu **Alexandru**, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti: ESPLA, **1956**. Studiile sale au fost adunate în două volume de *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Bucureşti: Editura Muzicală, **1978**, **1980**, iar traducerea *Romanian Folk Music*, Bucharest: Musical Publ. House, **1980**, este până azi cel mai concentrat şi sumar compendiu tradus onorabil într-o limbă de circulaţie.

[40] Cel mai radical proces de acuzare a folcloristicilor româneşti e de urmărit în marele tom al lui Paul Nixon, *Sociality-Music-Dance: Human Figurations in a Transilvanian Valley* (cf. nota 19).

[41] Vezi volumul de colinde semnat de Gheorghe **Cucu**, *200 colinde populare (culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924-1927)*, Bucureşti: "Publicaţiile arhivei de folclor" VI, **1936** (ediţie postumă), în a cărui titulatură se şi recunoaşte tipul şi gradul de mediere din operaţia culegerii.

[42] Vezi cu deosebire Mariana **Kahane**, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor şi al Bradului (tipologie muzicală)*, Bucureşti: Editura Muzicală, **1988**, Ghizela **Sulițeanu**, *Folclor muzical din judeţul Brăila. Balada sau cântecul bătrânesc*, Brăila: CICPMAM jud. Brăila, **1980**; *Cântecul de leagăn*, Bucureşti: Editura Muzicală, **1986**, şi Elisabeta **Moldoveanu**, *Cântecele de seceriş ale poporului român*, Bucureşti: Editura Academiei Române, **2000**. De văzut şi lista completă din nota 16.

[43] Vezi introducerile la volumele sale, apoi articolele din 1960 (cf. nota 5).

[44] Vezi *Îndrumări pentru culegerea de folklor muzical...* (cf. nota 6), şi Nicolae **Ursu**, *Îndreptar pentru culegerea cântecelor populare, cu bibliografie asupra folklorului muzical românesc* (extras din Revista Institutului Social Banat-Crişana, an X, iunie-august **1942**), Timişoara: Institut de arte grafice G. Matheiu (23 p.).

[45] Articol definitivat în decembrie 2000 şi publicat în variantă iniţială în revista 'Muzica' 4/2001: 87-102 şi 1/2002: 110-125. Prima parte a studiului a fost publicată şi în volumul colectiv *Etnologica*, Bucureşti: Editura Paideia (Colecţia Ştiinţe Sociale), 2002: 9-31.

FESTIVALURILE – MODURI DE LĂRGIRE A SENSIBILITĂȚII ARTISTICE ȘI CĂI DE CELEBRARE PUBLICĂ MODERNĂ

Spiritul de dinapoia industriei, a consumului și a comerțului

Lumea afișează, oferă și vinde înăuntrul comunității proprii, și exportă în exteriorul ei, bunuri culturale. Acesta e un adevăr și un comerț vechi de când lumea. Industria exploatării folclorului a început însă cam doar de o sută de ani încoace. Festivalul este una din formele sale cele mai evident comerciale. Utilizările și manipulările politice, cultural-propagandistice sau ideologice ale spectacolului de folclor, au fost întotdeauna, inclusiv în cadrul faimos-rușinoasei "Cântarea României", inferioare ca putere și ca efect – comparativ cu ceea ce simpla prezență a oamenilor comuni, simpla audiție, vizionarea ori participarea directă, prin cântare sau dans, deci simpla "împărtășire" a oamenilor comuni a însemnat și a declanșat atunci când ceea ce place, satisface sau reprezentă sufletul este oferit pe scenă. Festivalul este una din unicele forme prin care contemporaneitatea se mai poate bucura de arta populară într-un mod care aparent e modern, secularizat, comercializat, dar care, în fond, pentru auditor e încă foarte apropiat de modalitățile originare ale împărtășirii, ale accesului și participării la bucuria simplă, la esteticul primar, genuin. Vechile ocazii rurale, care dădeau dimensiune socială formelor aparent domestice, individuale de performare a muzicii și jocului tind să nu mai existe. Muzica și dansul sunt în mare parte similare aceloraşi vechi forme, dar prilejul și funcția lor socială nu au cum să fie aceleași. În acest context, instituțiile actuale care își fac din cultura populară rost al existenței economice și intelectuale trebuie să găsească forma de festival, de "punere în scenă", de regie și de resocializare care să satisfacă în continuare nevoia oamenilor de artă folclorică (nu contează că nevoia respectivă se numește moștenire psiho-spirituală, nostalgie, inerție sau fixație și dependență culturală). Și, în fine, toată problema constă în a afla forma *inteligentă* de festival, în a-i da acestuia publicitatea pe care o merită și pe care o poate acoperi printr-o ofertă cât mai generoasă, ca și în a-și acoperi logistica cu o competență de conținut cât mai amplă.

Acelaşi drum de la trubadurii de stradă până la Filarmonică duce de la doina solo sau dansul de bătătură până la Festivalul Naţional. (Festivalul Naţional *de Folclor*, sau de Artă Populară, desigur.) Publicul creşte numeric, cântăreţul devine vedetă, iar împreună au nevoie de-o sală, un oraş şi o instituţie, toate mereu mai ample. S-ar fi putut crede că patefonul, radioul şi apoi televiziunea vor fi anulat nevoia individului de a fi spectator în sală, ca şi a virtuozilor de a evolua pe scenă. Dar n-a fost aşa, fiindcă muzica ascultată în casă e mai mult neascultată: zgomot de fond, dispensabil, înlocuibil. Inclusiv în faţa televizorului, oricât ar fi de văzut acolo fastul înfrumuseţării prin decor, costum şi regie, omul nu trece prin frenezia pe care i-o infuzează contextul, locul (uneori chiar incomod) într-o sală, alături de inşi care trăiesc, gândesc şi trepidează în unicul ton al muzicii sau al evenimentului scenic. Cu cât sala, cu acustica sa complicată, e mai vastă, cu cât publicul e mai numeros, cu-atât senzaţia, experienţa e mai puternică.

Banul are şi el un cuvânt greu de spus, mişcându-se dinspre sponsori şi spectatori pe nenumăratele canale ale organizării, consumurilor, întreţinerii, reclamei, plăţilor. Banul face posibil evenimentul, locul, stilul şi conţinutul ofertei culturale. Desigur, există şi efecte sau scopuri secunde, pentru mulţi de interes şi importanţă capitală. Interesele de imagine (prin Festival se promovează oraşul şi tutorii sau organizatorii săi), interesele comerciale (întotdeauna e o mică sau medie industrie care însoţeşte evenimentul festivalier), veleităţile, iluziile sau speranţele unor interpreţi. Muzica e o slăbiciune universal umană, pe care mulţi o servesc, de care mulţi se servesc.

Oricum, Festivalul e o instituţie imensă, complicată, având ca miez şi sens managementul senzaţiilor pricinuite de muzică. Managementul dependenţei noastre faţă de ecouri, rezonanţe, reminiscenţe, afectivităţi, nostalgii şi sensibilităţi de tip folcloric.

Festivalul e o invenţie total urbană, iar acela de folclor este o supremă speculaţie a dependenţelor omeneşti faţă de rural. Un rural fie biografic, fie imaginar. Trudindu-se să ofere ce e mai bun în genul propriu, Festivalul alimentează şi totodată reformulează gusturile. Festivalul naţional se insinuează drept puls şi tutore al naţiunii, al gustului public la nivel de maximă amplitudine. Festivalul e o instituţie atât de puternică încât, uneori, ar trebui să se teamă de sine. Jucând şi scenarizând feblețile emotive cele mai populare, Festivalul are şi efecte imprevizibile. Între altele, el elimină nu doar pe cântăreţii nepromovaţi, impune nu doar vedete, crează nu doar un eveniment urban notabil; ci şi inspiră decizii, limite şi tipuri culturale, fasonează gusturi, reformulează mărci sau elemente ale conştiinţei, ale calităţii umaniste a publicului propriu.

Oricum, vanitatea, dorinţa ascunsă a oricărui Festival este ca, în urma sa, naţiunea întreagă să-i poarte recunoştinţă. De la variantă, modernă şi urbană, de sărbătoare obştească, Festivalul nutreşte ambiţia de a deveni exclusivist, mo-

nopolist şi colosal. Festivalul e, prin urmare, nu doar o instituţie, ci şi un "zoon", adică o făptură pasională, instinctuală. Funcţie de comportamentul său politic, Festivalul urmează să încaseze din partea realităţii recunoştinţă şi/sau dezamăgire. Căci, fără îndoială, instituţia Festivalului e fie mediocră şi marginală, fie mirabilă, fie catastrofală.

Cele spuse mai sus ar trebui să nedumerească doar pe străini. Deoarece românii ştiu foarte bine cât de vaste şi complexe sunt istoria şi paradigmele Festivalului. Sub forma "Cântării României", Festivalul a fost un monstru, după chipul şi asemănarea silnică a vieţii şi politicii noastre. Izolată în ireal, naţia toată (fără excepţii!), a ţinut-o tot într-o veselie, într-un Festival Naţional. Însăşi creatorii săi, care n-au fost doar doi, cum în chip ilicit şi pervers se mai scuză, au scăpat din mâini fenomenul, iar consecinţele vor dura încă multă vreme. Încă pentru mulţi, nu doar de la sate sau din săli de concert, cultura e un' heirupism popular, gustul e o fanfaronadă festivistă, frumosul folcloric e naţionalisto-şovin, iar autentic e exclusiv ceea ce consideră intelectualii de serviciu (de şcoală comunistă sau doar autoritaristă). Iată de ce, probabil, Festivalul care va supravieţui cu noblеţe va fi doar acela temperat şi tolerant, a cărui filosofie va fi Măsura.

În cele care urmează voi prezenta şi analiza (oarecum punând faţă în faţă) două festivaluri contemporane: ediţia 1998 a festivalului "Vin colindătorii" din Bistriţa-Năsăud şi ediţia 1999 a "Festivalului internaţional de folclor" din Kaustinen (Finlanda). În amândouă merită reţinute atât aspectele de industrie, consum şi comerţ modern (implicate revalorificării şi reinsituţionalizării tradiţiei populare), cât şi aspectele legate de motivaţia şi genul de satisfacţii sau aşteptări ale celor care participă – fie pe scenă, fie în public. Am pus în titlu "festivaluri", şi nu Festivalul (ca un concept unic), pentru a sublinia faptul că, pe de o parte, lumea are nevoie de diversitate din toate punctele de vedere. Iar pe de alta, pentru a reliefa că eficienţa şi rolul cu adevărat cultural, psiho-spiritual, estetic şi (într-un singur cuvânt) *omenesc* al unei manifestări artificiale – căci astfel este festivalul – trebuie să ţină cont de deschiderea şi evoluţia spre Diversitate, universalitate şi creativitate *continuu actuală* atât a spiritualui uman cât şi a artelor pe care festivalurile le refac şi le oferă pe scenă.

Decembrie 1998, Bistriţa-Năsăud

La 18 decembrie 1998, Centrul Judeţean de Conservare şi Valorificare a Tradiţiei şi Creaţiei Populare din localitate a organizat "Festivalul de Colinde şi Datini de Crăciun: Vin colindătorii". La ora 10, trupele sosite la Centru au fost repartizate in vederea colindării unor instituţii locale. Însoţiţi şi călăuziţi de câte un membru al staffului respectivei instituţii, fiecare trupă a avut de colindat câte patru instituţii. Conform declaraţiilor directorului Alexandru Uiuiu, instituţiile receptoare au fost alese funcţie de potenţiala lor colaborare de perspectivă, ele având deja elaborat dosarul de solicitare (sponsorizări) din partea

Centrului. După o dimineaţă consumată astfel, pe scena teatrului local a avut loc apoi perindarea lungă şi greoaie a peste 12 formaţii, multe numărând peste 30 de performeri, executând colinde şi fragmente scenice legate toate între ele cu ajutorul unor stângace forme de teatru ţărănesc. A fost un spectacol cu pretenţii de festival, născând din spuma şi umbra monstruoaselor festivaluri regionale, judeţene, interjudeţene, naţionale şi eminamente politice de dinainte de 1990. Şi totodată, unul ţintind spre atingerea "saltului calitativ" şi a unor "zori noi", care să aducă organizatorilor beneficii de naturi administrative, sociale şi financiare cu totul nemaiştiute. O colindă-de-obşte, integrându-se în specificul foarte tradiţional al colindatului rural, extinsă acum la dimensiunile unui municipiu, la transformarea birourilor de fabrici şi firme, de office-uri sau de sedii de partide, de bănci, de diferite poliţii, în ogrăzi de show ieftin, nostalgic, desuet, semicerşetoresc. Pe scenă, participarea copiilor şi a adulţilor era mai mult decât apatică, indiferentă, afectată doar de tracul firesc (mai exact, al inadecvării). Acesta a fost impresia generală, şi iată concluziile trase pe urma observării sale.

Adaptându-se ofertelor terenului, reportajul nostru a avut scopul şi rezultatul formulării unor observaţii şi opinii referitoare la stadiul actual al fenomenelor: colindatul tradiţional, repertoriile zonale, revitalizarea scenică, manipularea efectuală de instituţii culturale, educative şi religioase, susţinerea ultimelor fărâme de productivitate autentică, reliefarea relicvelor vii, atitudinile şi opţiunile satului, rolul personalităţii.

1) Colinda şi colindatul tradiţional, înregistrează un dublu proces: pe de o parte restrângere şi dispariţie, pe de alta, omogenizare şi generalizare. Primul impuls se poate recunoaşte prin: a) restrângerea numerică a pieselor "valide", b) dispariţia temelor "laice" şi impunerea tot mai mare a celor evident creştine. Multe din acestea reprezintă creaţii de sorginte eclesiastică, unele, transmise prin casete şi broşuri, semnate chiar de preoţi ortodocşi. Pe de o parte, se recunoaşte şi fructul unei răsturnări opţionale a sătenilor (şi orăşenilor!) înşişi, în sensul orientării lor dacă nu exclusive, cel puţin predilecte, pentru tematica bisericească. Dacă în trecut tematica şi discursul răstit-creştin fuseseră prohibite, libertatea spirituală actuală determină, prin recul, o simpatie exagerată faţă de prelucrarea didahică. Pe de altă parte, numeroase grupuri de colindători sunt în acelaşi timp coruri de strană, în consecinţă, ei promovând numai repertoriul uzitat şi în incinta bisericii, in timpul liturghiei şi după slujbele de Crăciun. Repetiţiile lor se fac exclusiv în biserică şi sub îndrumarea preoţilor, mulţi dintre aceşti preoţi stabilind ei repertoriul, adesea importând piese fie din alte localităţi, fie de pe casete, din cărţi sau de la radio. Iar când alte grupuri au nevoie de spaţiu de repetiţie, dacă nu căminul cultural sau şcoala, tot biserica e cea care li se oferă, plus influenţele corespunzătoare (de mai sus).

2) **Influența vedetelor** folk, a mass-mediei, a industriei casetelor și a interpreților profesioniști de muzică populară este din ce în ce mai decisivă. Pe de o parte, aceștia insistă pe repertoriul religios-creștin, atât din interes comercial (ocazia festivităților hibernale, circulația pe toată țara, de unde succesul financiar), cât și din oportunismul înscrierii în valul cel mai puternic, susținut și agreat mai ales din direcția "de sus în jos". La rândul său, masa publicului agrează din ce în ce mai mult piesele-șlagăr, lansate și consacrate de interpreți de mare succes, ca Ștefan Hrușcă, ceea ce face ca executarea lor mai mult sau mai puțin publică, pe scenă, să garanteze succesul prestației și al prezenței. Adesea, cum am văzut și în cazul câtorva trupe performând pe scena casei de cultură din Bistrița, deși calitatea executării acestor piese lăsa mult de dorit, publicul gusta momentul. Aplauzele din timpul cântării acestor piese, ori mai exact din momentul imediat al recunoașterii lor, constituie un gest de dată cu totul recentă, propriu atât gesticulației audienței de show, cât și unui public deja format pentru acest gen de comportament spectacular.

3) Există deja un **tip de consumator** destul de bine fasonat de prezența sa în publicul sălii de spectacol folcloric. Chiar și atunci când spectacolul nu e unul de lăutărie și folclor comercial, având puține relații cu ceea ce trece încă drept folclor țărănesc, autentic sau românesc, audiența tinde să manifeste o gestualitate comună. În apreciere, șlagărul trece înaintea izolatului cultural, a piesei relict, a mostrei strict zonale. Pe de altă parte, efortul de a ține piept acestui fenomen, din partea unor organisme, organizații și personalități culturale de gen, este evident. Pe scena descrisă mai sus, atunci când o trupă a prezentat doar ceea ce plăcea ușor tuturor, rapsoada Valeria Peter Predescu a criticat subtil prestația, sugerând ca la anul ce vine trupa să ofere publicului cu totul altceva.

4) **Fluctuațiile la nivel funcțional**. Trupele prezente pe scena de concert, executau colinde care, în context autentic, aveau exact același rol. Treaba colindătorilor de a ura, respectiv de a vesti sărbătoarea, este perfecrt îndeplinită și în contextul scenic. Receptorul nu se mai reduce la o singură familie/casă, ci, ca public de sală, este mult extins. Prin urmare, se poate vorbe de o prelungire și respectare a tradiției funcționale. Mai ales atunci când cetele sunt identice cu corul bisericesc, avem o accentuare a funcției genuine. Ei nu se mai produc numai în biserică, ci ies și în alte contexte sociale, ceea ce le confirmă rolul de actanți și slujitori ai divinului. La ideea tinerilor care conduc Centrul Județean de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare din Bistrița Năsăud, cu acest prilej, colindătorii țărani au fost puși să performeze obiceiul colindării tradiționale și în oraș (vizitarea numeroaselor instituții). Faptul acesta trebuie comentat ca o revitalizare și extindere a funcției genuine, cu amendamentul, însă, că la originea sa a stat un mobil exclusiv meschin, comercial.

Colindătorii au fost primiți și dăruiți peste tot în deplină conformitate cu obiceiul străbun. Doar că, pe instituțiile colindate urma să le aștepte apoi, în urma sensibilizării vizate, solicitările financiare ale Centrului.

5) Un element care poate părea bizar este **diploma** de participare, pe care absolut toți participanții, prin intermediul conducătorilor lor, o primeau emfatic din mâna organizatorilor (a prezentatoarei). Era aceeași hârtie-invitație-afiș-felicitare cuprinzând, pe avers, imaginea a șase icoane vechi, pe revers antetul organizatorilor, textul unei colinde, programul spectacolului și originea trupelor participante. Atât diploma, cât și oferirea ei îmi apăreau o relicvă, absolut inutilă, a vechilor festivaluri social-politice. Pe de o parte, Diploma este unul din simbolurile intermedierii, a totalei medieri sub zodia căreia a intrat reprezentația de folclor. Falsul, ori cel puțin inconsistentul ei caracter de gratulație și gratificație subliniază în mod inechitabil, impropriu și de simbolism pur academist, existența, prezența și prestația agenților de folclor. Dar, în ultimă instanță, practic, diploma nu oglinește nimic în afara simplei prezențe fizice. Ea poate fi doar de un folos extra-artistic, meschin chiar, pentru instructorii și activiștii care, la întoarcere, în baza actului de prezență numit "diplomă", pot să-și aroge succese și drepturi private. Piesă de dosar, ori de afișier-gazetă de perete, prin care culturnici locali își susțin funcțiile ori avansează în grade și gradații de salarizare.

6) **Metoda și viziunea** instructorilor-activiști par destul de **omogene și unitare**, toți tinzând spre prelucrarea în formă hibridă, diversă, a cât mai multor elemente de spectacol pe care le prezintă incipient mediul tradițional. Amalgamul obținut concentrează fără respiro și redundanță forme melopoetice, forme coregrafice și forme de dialog teatral, în alternanțe ritmice, temporale și spațiale. Cu toate că montajele lor sunt concentrate în timp, fiecare din ele tinde spre autosuficiență și spre expunerea completă și arhisuficientă a mesajului unitar. Căutând variația și varietatea cu orice preț, puse laolaltă, ele în ansamblu obțin reversul scopului vizat. Fiecare performare spune în fond același lucru, fapt care plictisește, obosește, oprimează percepția.

7) Cetele de colindători, prezentau însă un spectacol cât mai complex, regizat, inventa chiar, un **compost de obiceiuri**, practici, repertorii, genuri, specii și chiar tradiții diverse, în ideea realizării a ceva cât mai interesant, variat și original. Secvențele festivităților hibernale se confundau, se mixau. Eventualele colinde de Crăciun și cântece de stea alternau cu piese de Anul Nou, cu Plugușorul, dansul călușerilor, Capra, Ursul și alte dansuri nespecifice. Fragmente teatrale, precum bizareriile cu ciobanii dormind pe câmpia Viflaim, cu cele trei zâne vestind Nașterea miraculoasă, intervin stângaci și ușor strident în compunerea suitelor spectaculare. Puține trupe au prezentat doar colinde.

8) Cea mai mare parte a participanților activi a fost compusă din copii. În

fond, este cât se poate de firesc, tradiţional şi genuin ca, a-propos de colinde şi colindat, să întâlnim şi să vedem mai degrabă copii. Cu toate acestea, am putut remarca specularea faptului că prezenţa pruncilor pe scenă impresionează mai abitir. Plasarea copiilor, de vârstă cât mai fragedă, în primul rând al cântăreţilor sau al dansatorilor, asigură un succes facil. Oricum, şi colindatul tradiţional era eminamente bazat pe participarea candidă şi pseudo-cerşetorească a copiilor. Iar cerşetorii propriuzişi ştiu şi mai bine cât de eficientă este prezenţa unui prunc în braţe. Însă respectiva speculaţie s-a generalizat şi asupra altor repertorii, datini şi contexte. Cu nenumărate prilejuri s-a putut remarca scăde-rea vârstei actanţilor ca pe o găselniţă strict festivalieră. Scopul: hipersensi-bilizarea publicului. Cu cât sunt copii mai mici şi mai frumuşei, cu-atât aplauzele publicului sunt mai furtunoase.

9) Valorile rurale tradiţionale pe care le deţin încă unii săteni nu sunt decât rămăşiţele celor defuncte, care acţionează ca un fel de substitut pentru ceva, virtual, care nu mai soseşte. Dar în cazul apariţiei unor asemenea noi valori, vezi poeziile, cântecele şi piesele vreunui popă sau vedetă, indiferent de originea geografică, ba chiar şi indiferent de sursa culturală şi etnică, substituirea celor vechi se face într-o veselie, fără nici o rezervă.

10) Este foarte greu să înţelegem şi să precizăm întregul complex motivaţional al performerilor înşişi. O dată, se ştie foarte bine că prezenţa şi prestaţia lor este rezultatul insistenţelor unor activişti culturali locali. Pe un alt plan, cântăreţilor li se satisface: nevoia unei nostalgice şi plăcute ocupaţii, nevoia evaziunii din mediul cotidian şi familial, dorinţa vizitării oraşului, iluzia afirmării şi a vizitării unor alte centre, oraşe, de ce nu?, ţări, curiozitatea (comună consumatorilor de folclor). În Bistriţa, în afara scenei şi a momentelor de cântare, respectiv dans, toţi păreau teribil de apatici şi neimpregnaţi de importanţa sau aura momentului. În lipsa totală a emoţiilor şi a interesului se putea citi efectul inerţiei de a participa de spectacole şi festivaluri populare. Pentru ei, prezenţa la Bistriţa a fost, dacă nu o rutină, un prilej de a scăpa de datoriile şi corvezile domestice (era perioada tăierii porcului şi a curăţeniei generale!), de a chefui (mai ales la întoarcere) şi de a-şi revedea eventuali cunoscuţi.

11) **Satul însuşi pendulează** între ignorarea moştenirii locale, revitalizarea acesteia, mai mult sau mai puţin artificială, şi abosbţia/acceptarea unor forme şi repertorii exogene. Publicul sătesc acceptă şi apreciază texte şi teme chiar dacă sunt trunchiate şi initeligibile, pe de altă parte acceptând şi asimilând pe altele, promovate de massmedia sau de activişti locali (preotul, învăţătorul, instructorul cultural). Transmisia directă dispare, în favoarea preluării mediate. La copii mai există oarecare elemente de mobilizare care ar mai putea fi comentate ca "spontane". Totuşi, mai în glumă, mai în serios, pentru a

le da şi lor un motiv de acţiune, de divertisment şi de interes, copiii sunt încurajaţi şi sprijiniţi de părinţi pentru a practica colindul. Între ei există competiţia şi dorinţa de a afla texte şi accesorii care să le confere mai multă virtuozitate şi în ultimă instanţă cel mai mare succes. Iar interesul lor, ca întotdeauna, este acela material. Dar organizarea de cete adulte nu se mai face deloc cu eventuala "spontaneitate" de odinioară, pe categorii de vârstă, pe grupuri de rudenie şi de vecinătate, ci numai la îndemnul, instigaţia şi interven-ţia unui lider instituţionalizat. La Slătiniţa, un sat la doar 10 km de oraşul municipiu, toată lumea aştepta încuviinţarea şi prezenţa preotului pentru a demara orice activitate adultă legată de colind, joc şi teatru religios. Pe când în celelalte localităţi, în sfera activităţii adulte funcţionarul de cămin cultural, profesorul ori învăţătorul manevrau totul.

12) Susţinerea ultimelor fărâme de productivitate autentică, precum subiectul Ciupa Arghir (76 ani, din Prundul Bârgăului, care a cântat melodia colindei *O ce veste minunată* pe un text original care n-avea nimic de a face cu versificaţia tradiţională, ori poetică măcar), se face doar din pricina insistenţei şi a nevoii de activitate specifică a unor funcţionari ai aşezămintelor culturale locale. Este vorba de inşi exploataţi sistematic în baza capacităţilor lor şi pentru recompensele ieftine ale scenei, spectacolului, transportului şi meselor gratuite. Deşi au dispărut cu totul facilităţile trecute (precum zilele de muncă înscrise la colectiv, premiile şi primele în bani), mirajul fugii de-acasă şi al plimbărilor prin ţară mai poate constitui o slăbiciune în baza căreia oamenii, păstrători de folclor, pot fi mobilizaţi.

13) Trecând dincolo de relevanţele unui festival-spectacol-concert de colinde şi referindu-mă la reprezentaţia de folclor în genere, se poate spune, totuşi, că deşi vorbeşte despre anxietăţi sau bucurii simple, muzica populară din România actuală acoperă şi nevoia interpreţilor de afirmare, de prestigiu social şi profesional, de consacrare şi de statut economic. Festivalul confirmă şi consacră, iar profesia celui numit odinioară rapsod devine carieră în sens propriuzis, modern. Rapsodul modern vrea să atragă şi, dacă poate, să domine, să acceadă la statutul de vedetă. Dacă amatorii doar se exhibă, încearcă, se amuză, au o preocupare extracotidiană, ori "fug" de-acasă, profesioniştii trebuiesc remuneraţi.

14) În ce priveşte motivaţia spectatorilor prezenţi în sală, chiar dacă la spectacolul colindelor din Bistriţa iernii 1998 această audienţă a fost insignifiantă numeric şi calitativ, se poate spun că, în genere, la spectacolele de folclor încă se merge doar de dragul muzicii, al atmosferei şi al vedetelor dragi, ce încă hrănesc sentimente de exaltare vitalistă şi de autentică euforie psihică. Încă nu se merge ca la concertul simfonic, la balet sau la jazz, adică inclusiv pe

motiv extramuzical, cum este acela al prestigiului social şi al demonstrării standardului de viaţă.

Iulie 1999, Kaustinen (Finlanda): Festivalul Internaţional de Folclor

Kaustinen este un sătuc din centrul Finlandei, unde a existat însă o solidă tradiţie, familială (!) de cântare la vioară. La vioara finlandeză, rudimentară, cu două corzi, care a fost firesc substituită cu vioara europeană pe care o ştim cu toţi. Oricum, în 1968 a avut acolo loc prima manifestare cu caracter sau cu pretenţii de adunare muzicală populară, adică de festival, care a devenit repede naţional, apoi internaţional. Succesul a fost rapid, mare şi spontan (se ţinem cont că epoca este aceea a unui curent de revitalizare şi reorientare puternică spre valorile de spiritualitate rurale, pretutindeni în lume). Astfel încât în 1972 se înfiinţează şi un centru de cercetare a folclorului local şi naţional, mai întâi prezidat de Universitatea din Helsinki, apoi total individualizat şi independent. După cincisprezece ani de şedere într-o casă foarte veche, botezată de ei "Casa Pellimanilor" (adică a muzicanţilor), au intrat într-un sediu nou şi de-a dreptul futurist. Actualmente, clădirea acestui centru de artă, mai exact de muzică folclorică doar, arată ca o extraordinară şi extrem de costisitoare investiţie şi experiment arhitectural, având o sală de concert totalmente scobită în munte de granit, un studio de înregistrare, un fascinant de bogat muzeu de instrumente muzicale (plus magazii de rigoare), laborator de reparat sau confecţionat instrumente, birouri de studiu, săli de repetiţii, alte săli de spectacol şi de lecţii de muzică ori dans, restaurant-cofetărie, holuri spaţioase, facilităţi peste număr. Aceeaşi instituţie a centrului de cercetare şi a Festivalului mai plăteşte şi o trupă profesionistă de muzică folk, care însă stăpâneşte un larg evantai de poliinstrumentistică, o disponibilitate şi concepţie componistice şi improvizatorice foarte vaste şi variate, făcând din melodia folclorică adesea forme de subtilitate şi complexitate interpretativă cvasijazzistică. Trupa se numeşte *Tallari* şi are imens de mulţi fani. La concertul lor de la Casa Pellimanilor lumea a venit cu cel puţin o jumătate de oră mai devreme, pentru a ocupa sau a mai găsi loc. Ferestrele au fost dechise larg, pentru a permite şi celor îngrămădiţi afară să audă ceva.

Colaborând cu diverse organizaţii internaţionale de impresariat specific, organizatorii locali au avut multă încredere în recomandările acestora, astfel că la Kaustinen au venit – şi în anul acesta, după părerea critică a colegilor Veşa Kurkela şi Pekka Jalkanen, ba chiar şi a directorului general Hannu Saha – trupe cu compoziţii sau reprezentări hibride, spectaculare dar dubioase artistic. Dar spectatorul infinit de divers de acolo are nevoie, acceptă şi plăteşte şi pentru asemenea trupe sau reprezentaţii la care virtuozitatea şi epatarea primează.

Principiul este deci acela al diversităţii. Majoritatea muzicienilor finlandezi vin acolo ca la o repetiţie generală (copii, elevi de şcoli normale ori muzi-

cale), fără a fi plătiți în vreun fel, și doar de dragul contactului cu publicul ori al exhibării. Trupele, chiar dacă sunt excesive, sunt deja cunoscute de către stafful festivalului, astfel încât li se rezervă spații corespunzătoare calității lor. Tarafurilor ori corurilor mai modeste: mici împrejmuiri din premisele Centrului, coridoare, spații deschise ori cafenele în care pot trece și neobservați, dacă posibilul public o dorește. Dar mulți vin acolo ca la un eveniment special. Trupelor consacrate, de talent sau renume, li se acordă ocazii spectaculare mai ample, săli cu plată la intrare, ori marea arenă-amfiteatru plasată sub coviltirul unui cort imens. Chiar și publicul știe bine "piața" specifică și nu ratează întâlnirea cu profesionalismul și calitatea. La recitalurile importante, incintele respective sunt întotdeauna full. Chiar dacă anumite reprezentații sunt modeste, finlandezii, spirite prin definiție tolerante, extrem de civilizate și generoase, aplaudă, cu ținuta nobilă a lipsei de grimase, chicoteli sau comentarii. Înduioșătoare până spre lacrimi, dansurile unei trupe de arierați mintali de la un sanatoriu sau azil din Tampere au demonstrat nu numai puterea terapeutică a artei, ci au demonstrat însăși mărinimia *conceptului* de folclor, inutilitatea oricărui purism exclusivist, și calitatea folclorului de a constitui bucurie pură, participare, împărtășire, solidarizare și compasiune pură.

Lumea, multă, plătind atât biletul general de acces în zona principală (echivalent 15 USD), acolo unde numeroase spectacole – în special locale și de amatori – curgeau non-stop, cât și bilete individuale (între 4 și 17 dolari) pentru concerte și spectacolele mai speciale, mai bune, mai profesioniste. Imensul buget de festival era astfel acoperit în proporție de 85% din vânzarea de bilete, lucru extrem de rar de-ntâlnit în genere. Mulți sunt familiarii festivalului de decenii. Dar majoritatea veneau acolo de cel puțin 4-5 ani consecutiv. Majoritatea: din dragoste și interes pentru muzică, pentru genul unor arte tradiționale locale care excelează prin – dacă ar fi să o judecăm extrinsec și în calitate de outsider – melancolie, nostalgie, tristețe, eleganță, simplitate copilărească, măsuri, proporții și structurări foarte regulate, exclusiv binare și ternare. Dar adevărat este și că iulie este inima sezonului estival, de vacanță, iar camparea finlandezilor în satul Kaustinen e parte firească a nomadismului lor către nord, către cabanele dintre lacuri sau de pe insulele tihnite și izolate ale refugiului naturist. Festivalul funcționează și ca un bun pretext pentru concediul din afara mediului cotidian, "fuga" de-acasă, pentru relaș. Iar pentru muzicieni și pentru toată elita profesionistă, interpretativ muzicală, muzicologică sau componistică a țării, festivalul constituie un prilej unic de socializare, de reuniune amicală, colegială și de breaslă.

Festivalul acoperă și o imensă investiție sau cel puțin un joc comercial complex. Hrana sau tarabele, buticurile și chioșcurile de artizanat sau de suveniruri sunt masterate în mare parte de oficiul general al Festivalului, iar numeroși artizani sunt deasemenea permiși să-și ofere marfa și arta. Dintre muzicanți, doar copiii – elevi ai școlilor de arte ori amatori naivi și suavi – cântă pe

la colțuri strângând totodată monedele simpatiei trecătorilor, împreună cu romii *Doinei Bucureștiului* (singurii dintre toți adulții), care încearcă să-și rotunjească venitul mai puțin prin muzica executată adhoc și mai mult prin vânzarea casetelor cu muzica proprie, ori a tot felul de kitschuri și mizerii artizanale ieftine. E un obicei pe care inclusiv literatura etnomuzicologică străină l-a sesizat ca pe o caracteristică a lăutarilor țigani din România. (Vezi comentariul din Bronghton 1994, despre practica faimoșilor *Haiduci* din Clejani.)

Câteva observații, reflecții și nu concluzii

Chiar dacă în România încă nu este suficient de evident, faptul că, astăzi, muzica folclorică nu mai funcționează ca un bun sau ca o specificitate a unei singure comunități etnice sau geografice este un adevăr definitiv. Spiritul de proprietate, ca și acela de originaritate, de prioritate sau de preempțiune dispar, ori cel puțin își pierd din relevanță, din greutate. O artă acceptată sau asimilată și de alți indivizi din afara insului sau a colectivului originar aparține firesc, sufletește și noului consumator sau performer, alias proprietar. Faptul că este extrem de dificil de precizat unde se termină sau până unde ține folclorul muzical maghiar din Transilvania și unde începe acela exclusiv românesc – în satele în care contactul româno-maghiar a continuat vreme de secole – n-ar trebui să îngrijoreze pe nimeni. Anxietatea unor cercetători folcloriști sau ale activiștilor culturali români în fața faptului că maghiarii consideră maghiar tot ce se află în uzul comunităților sau al indivizilor maghiari de pe teritoriul Românesc încă, din păcate, caracterizează subteranul pozițiilor și atitudinilor locale. Cândva, poate, va deveni (tăcută) istorie. La fel ca și absolut gratuita deznădejde a unor români din România față de bi- sau tri-culturalismul vlahilor din Serbia, pe care primii nu-l pot pricepe ca formulă de identitate și pe care l-ar dori redus la mono-culturalismul pe care ei înșiși îl dețin.

Există, deci, pretutindeni elemente, exemple și virtualități care conduc la multiculturalism, ori măcar la o deschidere culturală în care elemente de surse diverse pot satisface și caracteriza o entitate cultural-spirituală fără a o trăda sau recomanda drept hibrid stângaci. Astăzi folclorul nu mai e defel un patrimoniu de aflat doar în uzul sau în dorul sătenilor. Numeroși locuitori ai satelor admiră și imită azi nu doar țigănismele sârbo-orientale, ale muzicii de petrecere sau de mahala actuală, ci și muzica disco, rockul, heavy-metal, rapul sau muzica pop românească și internațională, ca și destul din mult din simfonismul clasic și preclasic difuzat de radio sau coralele bisericești ori școlare. Iar la oraș nu numai ruralii de odinioară, ori orășenii de o singură generație adoră muzica ori jocul popular doar pentru că a fost primul și singurul fond ludico-cultural, educativ și estetic din care au gustat în copilărie. Astăzi, mișcarea de renaștere cunoscută sub numele de *revivalism*, începută în anii 60 în occident și generalizată în anii 70 și în estul european, a fost și este proprie mai degrabă grupurilor studențești și intelectualilor medii.

Festivalurile de folclor care au loc în străinătate sunt urmărite şi întreţinute financiar de mii şi zeci de mii de spectatori care numai de filiaţie rurală nu mai pot fi acuzaţi. Urbani din tată-n fiu (respectiv mamă-n fiică), ei rezonează la execuţia artistică numită folclor – fie el local, etnic, fie universal, adică tot etnic, doar că importat de pe alte tărâmuri – deoarece aceasta reprezintă operă de artă, artă în sine. Cu toate acestea, există o vibraţie mai mult sau mai puţin profundă, o reacţie sau satisfacţie diferită faţă de ceea ce e mai proxim sufletului abisal al insului – fatalmente determinat geocultural. În Iulie 1999, la Kaustinen, am putut vedea publicul extaziindu-se în faţa virtuozităţii interpretative, intonaţionale, spectaculare, intensive, de extremă virtuozitate a unui ansamblu muzical-acrobatic din China, a unui grup ritmico-dansant din Africa, a unei armate de cimpoieri din Spania, sau a *Doinei Bucureştiului* (cu piese de folclorism comercial şi rutinier, în stil *Ciocârlia* şi *Hora Staccato*). Cu toate acestea, vibraţia cea mai intimă şi profundă a publicului era evident prinsă de piesele mult mai calme, moderate, melancolice, elegant dansante şi salonarde care se aseamănă tradiţiei muzicale populare a Finlandei însăşi. În marea disponibilitate pe care lumea contemporană o prezintă faţă de ceea ce se numeşte generic *World Music*, folclorul oricărei etnii, cu egală şansă sau îndreptăţire pentru statutul de Artă, persistă totuşi preferinţe afective de varietate mare. În paralel şi simultan cu acestea, fenomenul aderării la forme culturale etnice străine este extrem de răspândit şi e totalmente copilăreşte să se creadă că din cauza unei "sărăcii" locale numeroşi occidentali se îndrăgostesc de muzici etnice de pe alte meridiane. Internaţionalizarea valorilor artistice se datorează calităţii lor de valori, inerent universale. Tarafuri de muzică românească, ori măcar est-europeană, ai căror membri sunt americani getbeget (vezi cazul autobiografic Packard 1998), ori olandezi, francezi sau germani, nu mai surprind, deşi sunt mult mai rare decât formaţiile care imită muzici şi coregrafii africane extrem-orientale, ori chiar nord-americane. În străinătate, când e vorba de festival de folclor, toată lumea înţelege nu numai artă folclorică locală, ci prezenţa unor concerte, performări şi recitaluri de folclor divers, din culturi cât mai numeroase ori variate. Evident, *festivalurile de folclor sunt astăzi căi de lărgire a sensibilităţii artistice a publicului larg*. Iar această lărgire se face atât în sensul autohtonizării unor forme de expresie folclorică tot mai aparent şi anterior străine, îndepărtate, bizare, cât şi în sensul familiarizării şi al câştigării favorii sau a interesului unui spectru tot mai amplu de indivizi şi grupuri umane faţă de categoriile şi repertoriile folclorice, etnice sau populare.

În numeroase părţi ale planetei oamenii nu suportă banalitatea şi lipsa numelui, a prestigiului sub formă sa tribală, de grup, ori comunitară. Administraţii sătesti, comunale ori regionale încurajează numeroase curiozităţi, excentricităţi ori inovaţii despre care realizează că ar putea scoate comunitatea lor de sub anonimat. Se inventează tradiţii, precum *Festivalul Maiului*, din satul

Hankasalmi (centrul Finlandei), unde cinci fraţi, excelenţi muzicieni, parodiază multe genuri muzicale, folosind inclusiv instrumente rudimentare, improvizate, precum percutarea scândurii cu tablă ondulată pe care femeile de altădată frecau rufele în vederea spălării. Azi, acolo unde se descoperă că au existat cândva obiceiuri sau tradiţii mai mult sau mai puţin folclorice, acestea sunt revitalizate. Nici formele minore, modestre, precum arta stradală a cerşetoriei muzicale nu sunt ignorate, ci actualizate prin investiţii ce sporesc eleganţa, atractivitatea şi "turisticitatea" locurilor (Marian Bălaşa 1995: 123). În mâinile occidentalilor, o sumedenie de artefacte, datini, rituri sau măcar fragmente particulare ale acestora capătă noi tonuri, funcţii şi utilizări. Cel mai simplu şi unul din cele mai arhaice instrumente, cum este trunchiul de copac scobit şi fără dopuri din Australia, pe nume *didjeridu*, este azi într-o cumplită vogă occidentală. Poate e cel mai răspândit aerofon *etnic* din zilele noastre, dar care e într-o proporţională dispariţie din uzul celor care l-au inventat şi utilizat timp de mai bine de 1500 de ani. De altminteri în Australia au loc festivaluri de artă aborigenă în care aborigenii însăşi nu prea iau parte. Non-aborigenii sunt cei care cântă cu virtuozitate la instrumente arhaice, exploatându-le pe acestea de maniere care îi fac pe aborigeni să urle de furie şi de indignare. În 1990, la Londra au fost puşi să cânte simultan şi să fie înregistraţi 240 de didjeridişti, desigur de pe tot globul, iar la ediţia 1997 a "Didjfest"-ului, din Melbourne, au evoluat 153 de didjeridişti, între care nu s-a numărat însă nici un aborigen. (Faptele concrete, ca şi comentariile aborigenilor au fost rezumate elocvent în Neuenfeldt 1998).

Tehnica execuţiei de sunete armonice, deci de cântare simultană a mai multor frecvenţe sonore de către un singur instrumentist, a sugerat ample speculaţii şi încercări de utilizare terapeutică a didjeriduului (idem: 40-48). De altfel, în occident abundă specialiştii în cântarea vocală tibetană şi mai ales în acelea mongoliană şi tuvană, care excelează în armonice şi polifonii monovocale. Observându-se efectul bogăţiei timbrale şi audibilitatea multor armonice superioare pe care le emite lovirea sau frecarea constantă a buzei bolurilor tibetane (dar inclusiv a acelora chinezeşti sau japoneze), astăzi se speculează mult, religios şi terapeutic, respectivele instrumente utilizându-se în practici şi momente meditative ori de relaxare ce au mare căutare în vest. Iar când personal am spus unor colegi din străinătate că isonul gutural al ciobanilor carpatini, ca şi faptul că execuţia unor piese din fluier în timpul păscutului, mulsului, al bătutului laptelui şi al făcutului brânzei şi caşului avea efecte coagulante pozitive – fiind demonstrată calitatea superioară a laptelui şi a produselor lactate –, deoarece vibraţiile în sine afectează bacteriile răspunzătoare de respectivele procese biologice, interesul lor faţă de folclorul românesc a crescut şi mai mult. Dar acestea sunt procese firești. Iar faptul că proprietăţile şi particularităţile etnice devin larg transferabile, că nu mai există graniţe culturale, că bunurile culturale tradiţionale pot circula astăzi cu extremă flexibilitate şi flu-

ență. că dispariții și noi avataruri sunt oricând posibile, în dreptul oricăror valori, instrumente sau expresii, constituie unul din principalele fapte, teze sau *principii* ale viitorului cultural.*

BIBLIOGRAFIA CITATĂ

Bronghton, Simon 1994: *A Cultural Fault Line: The Wild Sounds of Romania and Transylvania.* În: *World Music* (editori Simon Bronghton, Mark Ellingham, David Muddyman și Richard Trillo). London: The Rough Guides, pp. 65-73.

Packard, Craig 1998: *Why Am I Studying the East? An International Inquiry.* În: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 6, pp. 144-151.

Marian-Bălașa, Marin 1995: *Street art and Urban Environment: An Introductory Draft.* În: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 2, pp. 122-135.

Neuenfeldt, Karl 1998: *Good Vibrations? The "Curious" Cases of the Didjeridu in Spectacle and Therapy in Australia.* În: 'The World of Music' 2(40), pp. 29-52. [Sub titlul *Old Instruments in New Contexts: Case Studies of Innovation and Appropriation*, întregul volum este dedicat transformărilor socioculturale pe care le înregistrează sau le reflectă utilizarea instrumentelor muzicale.]

* Articol cu variantă inițială apărută în 'Muzica' 1/2000: 84-94.

REPREZENTAȚIA FOLCLORICĂ ȘI SPECTACOLUL FOLCLORISMULUI

I. Definirea "spectacolului de folclor"

Subiectul circumscris de subtitlul acesta nu pare, la prima vedere, nici complex, nici sobru. Atât termenul de "spectacol" cât și acela de "folclor", apar nu doar în conștiința comună ci inclusiv în mintea etnologilor drept subiecte de generalități egal consacrate și vagi, dar totodată abrutizate, statuate definitiv în zona banalului. Personal, însă, privesc fenomenul aducerii în scena artistică a actului estetic implicat în manifestarea de viață și tradiție folclorică ca pe unul cu totul aparte, autonom. Acest fenomen implică apariția unei realități noi, de nesubordonat nici elementului spectacular, așa cum e acesta cunoscut esteticilor clasice și moderne, dar nici de subordonat folclorului, înțeles ca univers al reprezentărilor și expresiilor mentalității rurale. Studierea sa trebuie să sesizeze acest sens terțiar, de dincolo de cuprinsul fiecăruia din cei doi termeni, iar apoi să surprindă:

(1) ce se petrece cu actul performării scenice și comerciale atunci când întâlnește forme și expresii provenind din zonele unui existențialism, experimentalism și pragmatism vital;

(2) ce se petrece cu opera de artă etnomelopoetică (recte etnocoregrafică) odată scoasă din cadrul existențial genuin și urcată pe podiumul execuției profesionale și comerciale;

(3) formele prin care folclorul ca fapt de viață intră în arena distracției și amuzamentului de tipul exploatărilor urbane, a tranzacțiilor dintre emoție/plăcere și remunerare/premiere;

(4) ce și cât din experiența genuină a oralității și ruralității poate fi preluat – și felul în care aceasta este modificată – în vederea adaptării la noile funcții și obiective.

Conceptul de folclor a fost umplut de un conținut foarte bine delimitat – ba uneori chiar delimitat la exces – inclusiv științific. Termenul se referea la ansamblul unor elemente ținând de exercitarea concretă a vieții tradiționale, marcată de elemente de ritualism, ceremonialitate, creație nescrisă, mai mult

sau mai puțin anonimă, circulând liber și cu acces comunitar deschis. Dar ceea ce se servește astăzi drept folclor are puține elemente comune cu cuprinsul genuin, clasic, consacrat, al folclorului. Iată de ce denumesc universul, produsele și scenarizările folclorice din contemporaneitate drept "folclor imaginar", cu variantele (folclor) "presupus" și, în variantă extremă, "fantazat".

Folclorul de factură tradițională era atât de organic unui mod de viață specific, și-n mare parte defunct, încât cu mare greutate i s-ar fi putut aplica concepte moderne precum comercialismul, consumismul, vedetismul, manipularea, exploatarea, piața, economicul. Noul folclor, cel contemporan, este nu doar permeabil la asemenea concepte și la realitățile analitice pe care acestea le impun, dar chiar e imposibil de manevrat, de înțeles și de utilizat în afara acestora. În trecut, folclorul era marcă de *identitate-în-act*, în vreme ce azi identitatea este element de discurs, iar folclorul e expresie și prestație de identitate pretinsă, presupusă, prelevată, declarată, egal contestată și impusă. Folclorul tradițional era vechi și autentic nu fiindcă el se dorea orientat spre trecut și nici fiindcă își impunea în chip metodic păstrarea sa inalterată, pură. Folclorul contemporan este vechi și uneori autentic doar fiindcă toată filosofia și instituțiile din jurul său impun preluarea și perpetuarea de forme, genuri, elemente și piese cât mai arhaice (măcar moștenite de la "străbunii" corect numiți bunici), ori evocarea și elogierea unor proprietăți rurale și regionale cât mai strict și purist delimitate. Acest folclor e unul imaginar nu fiincă ar fi fost extras *ex nihilo*, ci pentru că e bazat pe imaginea, pe *icoana* unui trecut imperisabil, static, pe năluca unui univers infantil stagnant, pe nostalgia unei condiții paradisiace ce nu are nimic de a face cu realitatea în continuă transformare. Sigur că formele externalizării sale sunt preluate sau reînviate direct din trecut, în chip muzeal, inalterabil. Sigur că modificările sau îmbună-tățirile aduse acestuia aproape de toți *rapsozii* actuali sunt mai întotdeauna minimalizate, ignorate, nerecunoscute nici de către autorii lor și nici de către experții și manipulatorii din frontul activiștilor mai mult sau mai puțin profitori. Dar tocmai aceste fapte și aspecte accentuează și mai tare calitatea fantezistă a acestor opere și lucrări, a gesturilor de actualizare a acestora, a tranzacțiilor care se fac la nivelul ideilor și al discursurilor despre folclor. *Paradigma mentală* a folclorului contemporan e totul alta decât aceea tradițio-nală, în care folclorul s-a născut și se dezvolta până spre jumătatea secolului 20.

În același context al paradigmei și palingenezei actuale a folclorului trebuie invocat și conceptul de folclorism. Folclorismul este imitarea folclorului până la caricatură, preluarea și ducerea tendențioasă a acestuia la paroxismele de tipul metafolcloric. Folclorismul este "știința" manufacturării sub licența folclorului așa-zis autentic și sub licența unei științe folcloristice pretinse. Expresia sa plenară este festivalul și producția mediatică intensivă, pompoasă, de radio și mai ales aceea de televiziune. Piesa de puritate, scenariul peizan de tip muzeal (vezi toate programele tv realizate pe fundal de prispe, cuhnii,

şuri, şindrile, căpiţe, oi, poieni, şube sau cai), costumul de teatralism şi opulenţă cochetă, coregrafia aparţinând în exclusivitate unei minţi stilate exce-siv, sunt toate elemente ce consacră un tip spectacular aparte, elemente încadrabile exclusiv universului denumit folclorism.

Folclorismul este veritabilul folclor de astăzi, adică acela bazat nu pe integrare contextuală ci pe frecventare incidentală, nu pe participare ci pe performare, nu pe împărtăşire ci pe execuţie, nu pe catarsă ci pe consum. Folclorismul alungă, sau cel puţin limitează plăcerea imediată (motivaţie şi experienţă esenţială pentru reprezentantul folcloric), instalând scena, virtuosi-tatea profesionistă, admiraţia, publicul şi banii drept motive funcţionale şi intenţionale. Folclorism este folclorul ajuns anexă sau supliment al serviciului turistic, nu cadru existenţial sau "bun cultural", ci mai degrabă condiment ambiental, marfă.

Folclorismul se inspiră din folclor, trece mult mai departe decât acesta, pentru a reveni în vederea substituirii folclorului. Ca orice formă modernă de expresie el îşi racolează şi îşi stabileşte audienţa şi consumatorul propriu atât din rândurile unei pături populaţionale noi, dar mai ales din rândurile iniţialilor consumatori şi reprezentanţi ai folclorului. Folclorismul ajunge atât de puternic, dominant, încât identifică "folclorul"; iată de ce, în vest, însăşi conceptul de folclor este azi evitat, termenii "artă tradiţională", "artă orală" sau "artă etnică" părând a fi mai potriviţi pentru ceea ce în mod tradiţional, în cultura şi cercetarea românească, s-a încetăţenit drept "folclor".

Oricum, în cea mai mare parte, folclorul purist, aşa cum arată el sub lupa actualităţii, e exclusiv de natura folclorismului perpetuat de vedetele comerciale, de audiovizualul de paradă şi de festivalismul agitat de structurile activismului cultural populist. Folclor veritabil, adică acela viu şi dinamic, izvorât şi perpetuat de jos în sus, adică de straturile economic şi mediatic marginale – fiind astfel născut şi colportat azi exact ca la originea de secol 19 a folclorului – e mai degrabă curentul etno, "muzica lăutărească" a ţiganilor de catifea, maneaua gitano-sârbo-turcească, metisajele pop, adică de muzică uşoară, care au cucerit inclusiv satul cu populaţie neaoş românească.

Fie sub forma folclorismului, fie a folclorului (recte muzica tradiţională), de mai multe decenii încoace arta muzicală de sorginte rurală este marcată de fenomenul numit în literatura universală *revivalism*. Adică reînviere, renaştere. Renaşterea muzicilor de tip "folk" a început în statele occidentale chiar la începutul anilor 60, iar în anii 70 s-a generalizat şi în ţările fost-comuniste. Dacă în occident sensul ei şi finalităţile sale sociale au ţinut de intensificarea spiritului civic şi umanist, antidominator şi monopolist al statului, în ţările fost comuniste revivalismul folcloric a avut scopuri şi finalităţi strâns legate de curentul naţionalist. Iată de ce, în spaţiul din care şi România făcea parte, activarea şi intensificarea scenică a folclorului a avut drept corolar naţiona-lismul. În state precum acelea baltice, festivalurile folclorice au premers iar apoi au

acutizat perestroika, glasnostul şi mai ales desprinderea de Rusia, derusificarea culturală şi rapida ridicare a conştiinţei naţionale. Între marile festivaluri de folclor de acolo şi independenţa statală survenită după 1989 legătura e directă şi relevantă (v. Jaremko-Porter 2001). Nu acesta a fost şi cazul României.

II. Elemente conceptual-teoretice fundamentale

1) Spectacularul implicit/inerent

Cu titlul de "implicit" trebuie să ne referim la dimensiunea dramaturgică pe care o au o serie de manifestări tradiţionale genuine, ceremoniale şi ritualice. Calitatea de *teatralism inerent* a fost aceea care a şi impus comentarea şi includerea multor obiceiuri folclorice şi tradiţii populare în tratatele şi dicţionarele dedicate artei teatrale. În lucrările de acest gen teatrul folcloric apare întotdeauna ca un preludiu istoric al artei româneşti de teatru. Propria mea încercare lexicografică (Marian-Bălaşa 2001) a analizat datini şi reprezen-taţii rurale tocmai în virtutea acestui spectacular implicit, inerent multor evenimente de viaţă şi ceremonialitate folclorică.

2) Scena

Atunci când unul din folcloriştii români vorbea despre teatrul folcloric – şi chiar a scris mai multe cărţi şi studii pe tema aceasta –, expresia sa favorită era aceea de *teatru fără scenă* (Oprişan 1981). Delimitarea pe care o fac în materialul de faţă se referă însă la existenţa unui spaţiu consacrat în vederea practicării actului de cultură tradiţională, ca şi a unei audienţe cu rol mai puţin activ. Oricum, "scena" e un element foarte frecvent în cadrul practicii folclo-rice, iar această scenă poate fi, şi ea, o premisă a transferului de la sursa originară la sala festivalieră sau concertistică şi la reprezentaţia comercială. În cadrul unor ceremonii rurale pline de elemente teatrale rolul jucat de receptorii (gazdele şi privitorii) actelor implicate este destul de activ, iar cadrul specta-cular este însuşi peisajul natural şi civic/domestic/arhitectural al aşezării săteşti. Vatra satului, bătătura casei, curtea sau poiana sunt practic ringul de dans, iar urcarea dansatorilor şi a muzicanţilor aferenţi pe scenă n-ar trebui să distingă defel calitatea performării pe scena de concurs sau de recital. Scena de spectacol modifică însă temporal reprezentaţia, transformă dansatorul şi muzi-cantul în artist concentrat exclusiv pe gestul spectacular, exclude orice alte funcţii, motivaţii, nevoi şi instincte sociale implicate altminteri dansului în context social (v. Nixon 1998), reduce culturalul la prestaţie, vizează exclusiv plăcerea unui receptor pasiv, pretinde dansatorului specializarea de ordin profesionist şi modificarea prestaţiei sale pe calea virtuozităţii şi a reprezentării originale, şcolite. Scena, prin urmare, conduce la un tip artistic mult înstrăinat de sursa sa formală, ceea ce e propriuzis "folclor" rămânând mai mult aparenţă, inspiraţie, amintire, formă. Artistul folcloric nu mai prestează pentru o împlinire sufletească individual-intimă şi nici pentru aceea socială la nivel de grup, ci pentru per-

formanţe artistice, economice şi sociale la nivel naţional, ori chiar mai vast. Scena impune profesionalismul, gândirea mercantilă, comer-cială, veleitară şi arivistă, cumulardă. Performerul artei extrase din folclor este prestator de servicii artistice, artist exclusiv, element sau motiv de comerţ competitiv.

3) Înscenarea

Înscenarea reprezintă deja un fapt exclusiv propagandistic sau comercial, de conştientă utilizare a folclorului în scopuri negenuine, şi anume demonstrativ-culturale sau lucrative. De altfel, toate formele de care am putea vorbi de aici mai departe stau tot mai mult sub semnul lucrativului, al prestaţiei, interesului şi câştigului economic.

La actul ocazionalei puneri în scenă a folclorului poate participa şi autorul originar sau colportorul propriuzis al respectivei reprezentaţii folclorice. Primele ieşiri ale folclorului românesc în lume s-au făcut cu ţărani autentici, care au revenit la condiţia lor de ţărani imediat după ce spectacolul, concertul, vizita sau turneul lor a luat sfârşit. Ei au fost artişti şi actori doar printr-o incidenţă mai mult sau mai puţin hazardată, doar pentru o vreme mai mult sau mai puţin limitată, iar evenimentul respectiv a avut pentru ei o importanţă biografică strict personală, poate chiar unică. Starea lor socială, profesională şi economică nu s-au modificat în urma evenimentului sau a evenimentelor cu rol de implicare spectaculară urbană. Această stare socio-profesională se va modifica radical atunci când scena devine prestaţie profesio-nală, loc de muncă, când spectacolul e mod de viaţă şi meserie, festivalul acaparând sau cel puţin dominând, cu tipologia sa, tot ce odinioară ar fi putut însemna expresie vitală, ceremonie existenţială, folclor "autentic".

Pentru artistul de ocazie, "actoria", prestaţia şi performanţa lui scenică, nespecifică, contează mai puţin, iată de ce el trebuie să fie stimulat de alţii, sau de altceva, pentru a crea performanţă. Pentru actantul tradiţiei exclusiv în formă scenică, prestigiul socioprofesional şi activismul cultural sunt motivaţii puternice, chiar dacă nu exclusive. Dar în cazul profesionistului, acestea devin principii existenţiale, interesul economic primând şi el.

4) Spectacolul

Spectacolul este rareori un recital (de grup, sau individual) şi cel mai adesea un concert, cu un conţinut, chiar dacă tematic, mixt şi divers. El reprezintă forma superioară a înscenării, şi totodată o formă mai complexă, hibridizată, sau puternic şi individual dezvoltată. Aici elementul sau repertoriul tradiţional nu e doar pus în scenă, urcat pe podium, fardat puţin şi amenajat în vederea încăperii sale în ringul spaţial şi al unei ocazii culturale ori comerciale improprii. Spectacolul de folclor caută transformarea, evoluţia şi dilatarea elementului sau a fenomenului prezentat, încearcă racordarea sa la elemente şi fenomene noi, îl combină cu noi forme de expresie, îl prelucrează şi traduce înspre limbaje, me-

saje, conotații și coordonate noi. Spectacolul tinde el însuși să constituie un ritual, o formă de experiență completă, totală, anume aceea a *evenimentului*, a rarității și ireversibilității.

5) Festivalul

În ultimă instanță, festivalul e o sumă de spectacole, de evenimente, de experiențe eclatante, puternice și temeinice. Festivalul monopolizează. În periodicitatea sa el rezumă sau concentrează toate celelalte evenimente și tinde să le substituie. Orice altă ceremonie trebuie să pălească, iar publicul spectactor trebuie impresionat atât de puternic încât să trăiască doar cu amintirea evenimentului festivalier trecut sau prezent, și doar în așteptarea revenirii sale, a următoarei ediții.

Festivalurile românești de folclor au unitate tematică, dar un conținut de amplă diversitate. Cele mai complexe și mai discutabile sunt acelea asezonate cu competiții, trofee sau premii. Preselecțiile decid cine să fie expus în concertul public, iar etape ulterioare de selecție perindă prin fața publicului tot ce e mai onorabil în domeniu. Oricum, festivalurile-concurs reprezintă produ-sul unor administrații și negoțuri culturale de duzină (organizatorii), al unor activisme ieftine (profesori care organizează grupuri de cântăreți sau de dansatori în nădejdea afirmării propriului nume și a vânării vreunei compen-sații salariale, activiști culturali și culturnici de primărie, justificându-și postul), ori – de partea participanților – acțiunile unor inși în căutare de eschive existențiale, gesturile unor veleitari fără alte preocupări. Cu prilejul lor, inocenți sunt doar spectatorii, dar numai în măsura în care aceștia nu fac parte dintre participanții care își așteaptă rândul în sală, cum de regulă este cazul. Oricum, puține sunt festivalurile în care vin și consumatorii de folclor, cum în mod masiv e cazul la acelea precum "Maria Tănase" (Craiova), sau "Crizantema de aur" (Târgoviște). În festivaluri sunt invitați și interpreți sau rapsozi cu alură de staruri, vedete de popularitate, care, spre deosebire de restul amatorilor, încasează onorarii. Juriile, și ele trecute bine în statul de plată, sunt menite să genereze prestigiu și pompă, identificând, selectând sau promovând ceea ce toată lumea, în acest domeniu, consideră a fi valoare. Și cum majori-tatea profesioniștilor și a teoreticienilor au formația și mentalitatea specifice școlii anilor 50-60, valoare reprezintă folclorismul purist, arhaizant, neaoș, costumat muzeal, tipic esteticii și ideologiei naționalist-comuniste.

6) Concursul

Ceva de ordinul competiției există și în folclorul clasic, adică în ceremoniile și actele spectaculare proprii vieții rurale care administrează folclo-rul în mod originar, genuin. Cântăreții se întrec între ei, cetele de colindători sau mascații își dispută teritoriile în fel și chip, însă competiționalitatea lor rămâne în cadrul mărunt, al exercitării fără consecințe notabile în alte sensuri ale vieții reale. Festivalul nu are întotdeauna un aspect competițional. Când însă se trans-

formă în concurs, el pune la bătaie premii şi bani, diplome sau alte distincţii, facilitează şansa lansării pe piaţa show-businessului artistic, a înregistrării la radio sau pe disc, a participării la televiziune, deci şansa vedetismului, lucrurile se profesionalizează la modul extrem şi radical (Marian 2000). Concursul are gradul său de subiectivism, compromis şi corupţie, mobilizând, ascunzând sau actualizând interese şi patimi de naturi şi virulenţe diferite. Concursul este o extindere egal utilă şi periculoasă a funcţiei festivalului, ridicând sau doborând valori în conformitate cu legi de care folclo-rul n-a avut niciodată ştire. Doar forma artei folclorice e păstrată, funcţiile ei originare ajungând cu totul străine, irelevante. Pe de altă parte, interpretul de folclor devine automat artistul manipulat de comanda unor monitori de profesie, posesorul unui repertoriu în conformitate cu standarde sau gusturi mai mult sau mai puţin oficiale. În comunism el inventa sau învăţa obligatoriu nişte piese cu conţinut patriotic şi chiar partinic, de folclor oficial, patronat şi comandat de partid şi de stat, cu acestea urmând să-şi agrementeze prestaţiile publice şi să-şi înceapă suita de piese pe propriul disc.

III. "Folclorul oficial" şi "folclorul imaginar"

Distincţii şi diferenţieri

În folclor elementul spectacular putea fi dependent de rituri şi ceremonii cu caracter fie biografic, fie calendaristic. Evenimentul avea prin urmare caracter sacral. Spectacolul de folclor se ghidează însă după calendarul laic al aproximărilor neperiodice, contractuale, al ocaziilor mai mult sau mai puţin aleatorii, al intereselor şi investiţiilor financiare. Actanţii, din folclor, devin actori şi jucători. Rolurile au existat dintotdeauna, în sensul că reprezentanţii obştii săteşti erau întotdeauna împărţiţi în actanţi mai mult sau mai puţin activi, implicaţi cu funcţii sau în grade diferite în actele şi gesturile lumii ceremoniale. În plus, între rolurile lor graniţa era dacă nu extrem de vagă şi reversibilă, măcar flexibilă, tranzientă. În contextul spectacular propriuzis diferenţierea de rol e pe deplin conştientizată, asumată şi în cele din urmă exersată, studiată, devenind specializare. Caracteristică folclorului este *participarea* activă, care se desfăşoară în grade diferite de competenţă şi într-o atmosferă de toleranţă extremă a acestora (în sensul că "artişti" mai puţin hăruiţi se pot totuşi expune cu prilejul sărbătorilor, voci mai puţin dotate pot intra şi ele în corul cetelor de colindători). Prestanţa lor contează prea puţin, mesajul lor e de-ajuns să atingă *suficienţa* comunicaţională şi formală. Pe scenă contează însă *spectacularul*, virtuozitatea individuală şi de grup bine rodat, *excelenţa* comunicaţională şi formală.

Scena, ca termen generic, are şi un rol generator, în sensul calităţii sale de a prevala, susţine şi dezvolta forme unice, fie dispărute în mediul originar, fie nemaivăzute. Fie că înseamnă sau incumbă competiţie, fie că presupune doar

virtuozitate şi performanţă spectaculară, scena presupune publicul şi succesul financiar, iar publicul şi comercialul impun dezvoltarea, varietatea, atât pe plan conţinutistic cât şi formal. Scena şi sala de spectacol, ca spaţii ample, plus publicul din ce în ce mai numeros, impun dezvoltări ale aparatelor de performare. Taraful muzical tradiţional este lapidat în favoarea orchestrelor, iar acestea introduc instrumente noi, ca şi elementul inedit numit dirijor. Împreună cu numărul mare al instrumentelor, spaţiul acustic amplu înăbuşă vocea umană, nici corpul orchestral nu e deloc favorizat, fapt care impune introducerea aparatelor electro-acustice, microfonul şi difuzorul amplificator, electrofonia şi electronica. Pentru că la începutul înregistrărilor conta piesa muzicală şi mai puţin interpretarea sa, fonograful şi primele discuri de ebonită nu aveau pretenţii foarte mari faţă de cântăreţii pe care-i imprimau. Dar industria discului a introdus repede estetismul şi consumismul, vedeta şi vedetismul, comercialismul şi, implicit, prin difuzare şi popularitate, uniformizarea gusturilor şi creşterea circulaţiei unor genuri, piese şi repertorii. Prin radio şi televiziune generica "scenă" se măreşte incredibil, incomensurabil, iar aceste noi scene impun grija pentru calitatea sonoră şi pentru aspectul fizic. Cântăreţul devine stea, iar costumul său "naţional" (recuzita sa în genere) creşte în importanţă, se impune ca strict necesar, rămânând, se pare, pe veci indispen-sabil. La ţară toate aceste elemente au dispărut, iată de ce "folclorul" ilustrat la începutul secolului 21 de către massmedia e adesea unul pretins, simulat, artificios. Şi este ca atare doar fiindcă fenomenul revivalismului, esenţă a folclorului în contemporaneitate, e centrat pe imaginarea, reinventarea şi fantazarea trecutului, a folclorului însuşi.

Noi elemente

În consonanţă cu hibridul pus în joc, ceea ce în trecut era cunoscut sub termenii de "cântăreţ" sau de "lăutar", devine, deşi fără a dizloca termenii tradiţionali, "interpret". Cântăreţul, fie vocal fie instrumental, poate căpăta numele de "solist", iar acesta conferă rang şi cotă superioară de salarizare. Organigrama orchestrelor simfonice e aceiaşi şi pentru orchestrele de muzică folclorică, mai ales că numeroase asemenea orchestre aparţin chiar instituţiilor de muzică cultă fondate de stat. Iată de ce "solist vocal" sau "solist instrumental" sunt titulaturi ce devin, ca acolo, autosuficiente. Doar noţiunea de "rapsod" are o oarecare vechime, ea apărând deja la finele veacului 19, generalizându-se acum cu specificitate. Rapsodul va însemna pe cântăreţul cu calităţi de compozitor, adică pe cantautorul de gen. Noua instituţie a orchestrelor de stat înlocuieşte termenii vechi, nespecifici, de "şef", "primaş", ori cel mult "meşter", cu acela de "maestru". Dirijorul orchestrei populare e automat un maestru, la fel ca stelele "interpretării". Cântăreţii de elită sunt "artişti populari", iar fenomenul vedetismului este pentru "muzica populară" identic aceluia din muzica uşoară (ulterior pop).

Portul, costumul sau costumația interpreților de folclor revivalist constituie un nou simbol. Dacă toată muzica aceasta este axată pe satisfacerea unor "nostalgii originare", iar interpreții își propun tocmai actualizarea unor forme aparținând trecutului, ceea ce ține de prezența lor scenică intenționează aceeași evocare paseistă (Ișfănoni 1999). Costumul paseist-recuperator al cântăreților folclorici de azi este de aceea, și în sensul acesta *simbolic* (ibidem). Simbolismul acesta nu e deloc unul flexibil, diluat, ci din contră, unul cu alură de tartor. Scena și mai ales televiziunea contemporană impun cu despotism scenografia idilică și costumația cât mai tendențios evocatoare, festiv-pășu-nistă, de ruralism cvasimedieval.

Scena, concertul, discul, festivalul, afacerea prin muzică (fie de factura tradițională a ospețelor matrimoniale și domestic-sociale, precum nunta și botezul, fie de factura petrecerilor onomastice sau neceremonial-private) sunt însoțite și de elementul promo. Respectiva reclamă/promovare înseamnă, pentru interpreți, goană după popularitate și în ultimă instanță succes financiar. Numai că industria cântecului popular înseamnă, pe de o parte, concursuri și festivaluri, pe de alta, imprimări radio, de disc și tv, și, într-o măsură mai mică, presa scrisă. Juriile de concurs și de festival decid, impun, capătă autoritate, dijmuiesc și împing pe cei care nu sar peste baremele excelenței. Și, prin urmare, apare o nouă clasă socio-profesională, anume a activiștilor culturali care trăiesc din mobilizarea purtătorilor de folclor și organizarea de evnimente folclorice, care sunt totdată sămădăi autoritari, semientuziaști și semiprofitori. Aproape la fel ca fotbalul, popularul folclor de teatru umple săli și aduce bani. Nunțile românilor devin spectacol lucrativ, fiindcă găzduiesc, fie și pentru puține minute, evoluția unor staruri de gen, plătite regește și care, prin prezență, obligă asistența la daruri regești. Fenomenul tradițional al "nunții cu dar", tot mai disprețuit în ultimele decenii de comunism pentru trivializarea financiară la care reducea matrimoniul, are un corolar în fenomenul "nunții cu vedetă", în cadrul căreia euforia audierii pe viu a "cântărețului preferat" se însoțea cu golirea buzunarelor.

De fapt, abia prin fenomenul din urmă se revine oarecum în mod autentic la ceea ce folclorul însemna în viața comunității și a grupurilor tradiționale din trecut. Adevăratul context păstrător al spiritului folcloric, în ultimele decenii ale secolului 20, este șușa, cheful, bairamul, petrecerea, nunta-cu-lăutari, nicidecum ceremonia și ritul urcate pe scena concertistică de tip festival. "Concertul de muzică populară" e umbra interiorizată a satului interior, imaginar, al consumatorului de folclor, trăit cu aceeași pasivitate și interiori-zare proprii concertului simfonic și melomanului din artă clasică. Iată de ce, în sensul acesta, "muzica lăutărească" și maneaua de astăzi, însemnând dionisie de mahala, debordaj ludico-lubric și jargon sadea, plus monopolul țigănesc, e mai aproape de spiritul performărilor trăiriste ale folclorului genuin, rural, din prima jumătate a veacului 20. Și iată de ce tendințele de revendicare și mono-

polizare a conceptului de "lăutar" şi "muzică lăutărească" de către promotorii muzicii de petrecere de tip manea sunt oarecum îndreptăţite, aceştia fiind oricum mai "autentici" şi mai populari decât manechinele cântătoare ale concertului folcloristic, radiofonic şi telegenic de azi.

La fel ca realitatea împărtăşirii şi a bucuriei întru "iluzia" folclorismului, faptul că prestatorii serviciului numit interpretarea muzicii populare nu readuc spiritul contextual al folclorului genuin nu însemnă nicidecum că ceea ce fac ei este inferior sau inautentic. Gustul celor care comandă şi plătesc aceste prestaţii este *gust*, adică element bio-psiho-spiritual autentic. Numai că acest gust este fondat pe o speculaţie culturală şi mentală ce ţine de imperiul imaginar, al nostalgiei, al ancorării paseiste, al accesului la semnul şi fantoşa trecutului, al ancorării într-o cultură bazată pe rejectul noului şi al Diferitului (ca principiu!), bazată pe – în ultimă instanţă – închidere şi incultură.

Instituţionalizarea (şi instituţia) festivalului

Pentru participarea la actul folcloric în contextul funcţional tradiţional, deci genuin, era în genere suficientă simpla apartenenţă, fizico-biologică la universul rural specific fiecărei regiuni sau comune şi sat. Dar, din moment ce inclusiv străinii pot fi acceptaţi şi chiar integraţi în cadrul manifestărilor folclorice de viaţă spirituală, înseamnă că esenţială era simpla prezenţă a insului uman. Pentru paradigma modernă a "scenarizării" e necesară însă instrumentalizarea şi agravarea mult mai multor elemente sau factori ai vieţii umane. Între acestea din urmă, enumăr doar în linii generale:

Factori psihologici: veleitarismul; dorinţa de a impresiona şi a domina; onoarea publică; şansa afirmării în cazul unor talente pregnante; oportunismul în cazul unor mediocrităţi; nevoia de variaţie existenţială sau de divertisment ("fuga" de-acasă pe timpul unei deplasări de concurs sau festival).

Factori sociali: şansa unei noi afirmări şi profesii; mirajul scenei şi al turneelor; ieşirea din anonimat, popularizarea numelui şi expansiunea faimei personale; evaziunea şi diversiunea socializantă.

Factori economici. De regulă, când se referă la profesionalism folcloristica românească citează doar statutul profesional-semiprofesional care defineşte situaţii, conjuncturi şi meserii precum lăutăria. Este adevărat că inclusiv închiderea restaurantelor şi a cârciumilor private a constituit un factor important în apariţia primei orchestre populare profesioniste, şi anume aceea numită "Barbu Lăutaru", aparţinând chiar Institutului de Folclor (1950-1953) şi ulterior Filarmonicii de Stat din Bucureşti (1953-1969). Însă, în contextul analizei de faţă ne interesează aspectele mai subtile şi delicate, care, prin festival şi concurs artistic, au produs reformuilarea şi într-un fel distrugerea vechiului concept de profesionalism (specific). Ulterior, atunci când Festivalul Naţional "Cântarea României" a impus o implicare şi prezenţă masivă, participanţii transformaţi în artişti aveau timpul participării transformat în timp de lucru,

țăranii primind pontaje ca pentru activitatea cooperativist-agricolă, muncitorii urbani "zile muncă", intelectualii scutiri sau echivalări cu activitatea lucrativă specifică. Participanții în jurii profitau, dincolo de salarizare, atât de posibilitatea de a-și promova creațiile proprii (în cazul compozitorilor și scriitorilor), cât și de slăbiciunile organizatorilor sau de arivismul concuren-ților. Mita, intervenționismul de tip pilă, eventualele lecții particulare și sprijinul condiționat subiectiv erau practici curente în cazul organizatorilor și al juraților puși să gireze prestanța, importanța și succesul respectivelor festiva-luri-concurs. Elita-nomenclatură a artelor spectaculare era formată din domni și cucoane cu standard profesional ridicat în mod oficial, dar cu un grad indiscutabil, deși variabil, de corupție morală. Organizatorii și clica juraților sfârșeau invariabil în chefuri bacchice și se despărțeau cu bagajele pline de atenții și recompense mai ales în natură.

Factori politici. Dacă pentru artiștii suiți pe scenă cu sila faptul participării constituia doar satisfacerea unei obligații impuse de partid, pentru activiștii de partid și pentru activiștii culturali îndeplinirea respectivei obligații era un merit profesional de prim rang. Meritul respectiv era unul pur politic, în felul acesta, chiar dacă profesia lor era una modestă (de pildă aceea de profesor de muzică), conferindu-i-se și ei un statut politic. Activistul cultural, chiar dacă nu era în grațiile sau în statele de plată ale forurilor conducătoare, partinice, era un activist politic în mod automat. Prin Festivalul Național, una din utopiile "demonstrate" drept fapt a fost aceea a dovedirii că "tot românul s-a născut artist" (stupid decalc al emfaticei metafore romantice după care "românul s-a născut poet"). Iar la nivelul ultim, al semnificațiilor și intențiilor pe care conducătorii comuniști le-au avut în vedere, festivalul popular era menit să susțină ideologia de partid și de stat, să demonstreze unitatea în diversitate a națiunii, ca și entuziasmul unanim și solidaritatea monolitică a națiunii în jurul Conducătorului Suprem, în jurul partidului comunist și al idealurilor naționale, politice și sociale apărate de Securitate.

Exemplu istorico-faptic

Imediat după naționalizarea din deceniul cinci, o orchestră de "muzică populară" a fost înființată și în cadrul Institutului de Folclor, care era doar o instituție de tip academic, de cercetare. Pe lângă scopul ei științific, scopul ei politic a fost de a crea modele de urmat pentru întreaga artă populară, de a face înregistrări și antologii de un estetism bine cizelat, în conformitate cu ideile statului despre frumosul artistic peizan. Anacronismul respectivei orchestre a fost deplin, iar în 1953 ea a trecut ca anexă a orchestrei simfonice din cadrul Filarmonicii de Stat din București. Singurele forme viabile de orchestră folclorică (de tip sovietic, adică de dimensiuni mamut), s-au adeverit, ciudat dar revelator, acelea patronate de miliție și armată. Ansamblurile *Ciocârlia* (Ministerul de Interne), sau *Doina* (Ministerul Apărării Naționale), au colectat pe cei

mai buni vocaliști și instrumentiști de muzică folclorică, le-au anexat dirijori și compozitori bine școliți, unora din membrii le-au dat grade și lefuri militare, transformându-i pe toți în vajnici apărători ai esteticii și politicii aprobate de partid și de stat. UTC-ul avea armata sa de cântăreți și dansatori (astăzi "Tinerimea Română"); Consiliul Central al Sindicatelor, o altă instituție gigantică caracteristică sistemului proletcultist și comunist târziu, își avea compania sa folclorică ("Ansamblul CCS", devenit apoi celebra "Rapsodie Română"), iar municipalitatea, eterna "Hora Bucureștilor".

Toate aceste echipe formau elita folclorului oficial, adică aprobat și susținut oficial. Ele dădeau tonul folclorului așazis autentic și influențau puternic masa consumatorilor de folclor, pentru că impuneau cu autoritate stilul folclorului oficial. Tocmai această doză de autoritate sau de exercițiu autoritar dădea acestui folclor caracterul său de ideologie, deci de "folclor imaginar". Promovați în țară și străinătate, nimeni nu a contestat producția și viziunea despre "arta populară" oferită, dezvoltată și impusă de orchestrele, dirijorii, artiștii, soliștii, muzicienii, coregrafii și dansatorii lor. Aservit și servind bine ideologia naționalist-comunistă, estetismul lor a devenit normativ, a dictat, a influențat și a substituit folclorul genuin.

Centrele de cercetare ("academică"), cât și "Centrele de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă" erau inițial planificate să conlucreze cu organele de propagandă ideologică și de educație comunistă la reformularea gusturilor și manifestărilor populare, deci inclusiv folclorice, în conformitate cu ideologia comunistă. Dacă cercetarea academică s-a sustras parțial acestor deziderate – cu toate că inclusiv în anii 80 soseau de la Comitetul de Cultură și Educație Socialistă circulare privind solicitarea cercetătorilor științifici de a contribui la secularizarea ceremoniilor sau a repertoriilor melopoetice tradiționale – sarcina împlinirii depline a politicii comuniste în materie de artă de larg consum, cum prin excelență era "folclorul", a rămas în seama acestor Centre culturale. De la nivel central, național, până la acelea aparținând ramurilor județene ale Ministerului de Cultură, centrele respective selectau, stimulau, promovau creații și creatori (sau doar colportori) ai unui folclor cât mai rafistolat, cosmetizat, oficial agreabil. Obiectivul principal al muncii lor au devenit festivalurile – județene, interjudețene, naționale –, iar din anii 70 până la finele comunismului oficial ele au masterat gigantica *Cântare a României*, festivalul în care aproape fiecare locuitor al României a trebuit să-și dea obolul, iar în felul acesta să ilustreze un grad de cultură și creativitate în deplină conformitate cu normele ideologiei sistemului comunist. Invenția acestui Festival Național de proporții a obligat la o emulație inutilă și artificială, situând nația română, împreună cu toată diversitatea sa, în plin suprarealism culturnic, dacă nu chiar în... inimaginabil.

La începutul anilor 50 a existat o perioadă de internaționalism comunist, în sensul contactelor și al aculturării sau metisajelor programate. Pe scenă au

fost inventate şi performate coregrafii noi, tematice, aşa cum vedem şi în broşura de prezentare a Institutului de Folclor (Anonim 1959), cu fotografia unui curios "dans al bumbacului" (poate de inspiraţie chineză) sau al unui mimetic "dans al fierarului" (poate de inspiraţie sovietică). Un nou gen şi repertoriu a fost declanşat, numit "folclor nou", respectiv "cântec nou" ("cântec de viaţă nouă"), proslăvind binefacerile şi preafericirile sistemului socialist, cooperatist, colectivist, comunist. Chiar dacă în mod practic nimeni – în afara oficialilor şi în contextele pur oficiale – nu aprecia genul acestor improvizaţii, industrioasa sa producţie, total artificială, forţată şi bine remunerată, s-a impus ca un fel de bilet de voie sau paşaport al admiterii publice. Una sau mai multe piese cu versuri preamărind viaţa socialistă vor apare obligatoriu în repertoriul tuturor cântăreţilor şi al instrumentiştilor, ca şi la începutul oricărui disc de "muzică populară". Ele funcţionau drept ofrande oficiale, aduse unei oficialităţi abstracte (căci inclusiv cele mai puternice cercuri ale guvernării agreau folclorul viu, de mahala şi de reminiscenţă rurală), făcând parte din ideologicul cel mai teoretic, deci din irealul total.

Cu masa repertoriilor nou create, menite să ilustreze o viaţă nouă şi clasa muncitoare drept ideal şi supremaţie socială, ne plasăm la extrema creativităţii *artificial inventate*. Iar cu clasa invenţiilor de dragul ilustrării masivei aderenţe la politica partinică (precum aceea a imenselor ansambluri de tulnice), ori a instrumentelor muzicale cu insemne şi mărci ilustrând simbolurile comuniste (fluiere încrustate cu versuri patriotarde sau un instrument inutil din punct de vedere musical, însă în formă de stea sovietică) ne plasăm la extrema utopiei funcţionale şi a aberaţiei serviliste. Glorificarea cuplului dictatorial Ceauşescu, în muzică şi poezie folclorică sau cultă, constituie culmea imorală a acestei implicări a creaţiei intelectuale româneşti întru fantasmagorie.

Festivalul Naţional "Cântarea României"

Atâta vreme cât a durat, despre Festivalul Naţional "Cântarea României" (FNCR) s-a scris exclusiv în termenii apologiei sfruntat adulatorii, megalomane şi mistificante. Genul acelor scrieri (rapoarte şi articole) ne este astăzi inutil din punct de vedere epistemologic şi teleologic. Singura utilitate ar consta în datele exacte ale investiţiilor şi realizărilor sale, mai ales în cazul unor exegeze de caracter statistic, cazual, factologic. Dar nu acestea dau natura materialului de faţă. Articolele cu conţinut critic ar fi interesante, numai că acestea sunt aproape inexistente. După dispariţia sa, despre FNCR s-a scris enorm de puţin. Între cei apropiaţi domeniului muzicologic, articolul Ancăi Giurchescu (1987) şi puţinele sugestii/insinuări ale lui O.L. Cosma (1995), prin puţinătatea lor indică o mare reţinere publică faţă de discutarea fenomenului. În fapt, tocmai "legământul tăcerii" care e sesizabil în legătură cu acest fenomen demonstrează atânca sa implicare în (i)moral şi politic, deoarece, dacă compromisul participării nu era făcut cu silă şi în silă, atunci implicarea în acest festi-

val s-a făcut cu gândurile ignobile ale profitului personal şi ale afirmării socio-profesionale mediate sau sprijinite politic. "Discreţia" aceasta panromânească camuflează ceva care aduce a pactizare interesată. Oricum, şi cu atât mai mult, adică în contextul acestei "discreţii" româneşti, faptul că unii cercetători străini au înţeles foarte bine sensurile, ideologia, ţelurile şi tehnicile FNCR (Nixon 1998, Kratzer 1996) e mai mult decât surprinzător şi de salutat.

Tânăra Suzanne Kratzer a priceput corect că FNCR era caracterizat prin (a) caracter de masă (mass character), (b) varietate (the variety: "participation of professional ensembles as another wish from all social, ethnic and age groups. They function as a symbol for the democratic character of the state cultural politics"), (c) continuitate şi ritmicitate (continuity and rhythmicity), şi (d) caracter competitiv (competitive character). Între transformările care intervin în cazuri ca ale instituţionalizării Festivalului, cercetătoarea germană a identificat: (1) substituirea contextualităţii sociale cu execuţia scenică ("the traditional social context was substituted through scenic performances"), (2) transformarea purtătorilor de folclor în artişti de meserie ("taleted bearers of folklore converted into (semi)professional artists") şi (3) dezvoltarea unor forme exclusiv graţie scenei ("existance and development of some forms because pressented only in scenic version"), adică ceva din ceea ce am denumit aici rolul generator al scenei. Cât despre Paul Nixon (1998), acesta a realizat cea mai globală analiză şi cea mai virulentă critică la adresa Festivalului, totodată înglobând sensurilor şi metodelor FNCR şi munca, ideile şi metodologia abordării ştiinţifice ale cercetătorilor afiliaţi instituţiilor de specialitate din România comunistă. Pentru el folcloristica românească nu a fost decât o anexă a propagandei comuniste, felul cum au fost abordate academic şi intelectual viaţa rurală şi expresiile culturale tradiţionale sprijinind şi prelungind ideologia partidului şi statului comunist.

Spectacolul de folclor – spectacol al naţionalismului în acţiune

Poate mai mult decât orice artă savantă, folclorul a fost întotdeauna asociat sentimentelor identitare de tip naţionalist. Dacă la un concert, spectacol sau festival de muzică cultă cea mai mare parte a publicului merge de dragul artei în sine, la concertul, spectacolul sau festivalul de folclor publicul este permanent împins spre orientarea simţămintelor sale într-un sens ideologic. Faptul că naţionalismul este sensul tuturor spectacolelor, festivalurilor şi concursurilor de folclor este adeverit de discursurile organizatorilor, prezenta-torilor, membrilor de jurii, ba chiar şi ale interpreţilor, discursuri care insistă invariabil pe identitatea dintre folclor şi naţiune. "Cât timp va exista cântecul şi portul popular, poporul român nu va pieri!" – e una din frazele, uşor variate, imposibil de ratat în vreun text spus ori între euforicele exclamaţii ale respectivilor participanţi activi. Educaţia prin folclor e una patriotică prin excelenţă, în felul acesta fiind şi una politică. Iar atunci când festivalurile, emisiunile tv şi concursurile de fol-

clor se aplică "vlăstarelor", "urmaşilor" şi "moştenitorilor" artei "strămoşeşti", adică pruncilor şi copiiilor, grija, mândria, onoarea şi satisfacţia organizatorilor se recomandă drept grijă (mândrie/ onoare/satisfacţie) faţă de viitorul patriei şi faţă de supravieţuirea românilor ca neam sau conştiinţă. Oricum, atitudinea gardienilor şi a promotorilor folclorului sau, mai degrabă, ai produselor folclorizante şi folcloristice din contemporaneitate, prin angajament, entuziasm şi discurs este aceea a unei falange profesionale de natură eminamente militară. Ei nu au spontaneitatea şi sacrul elan personal, materializat prin sacrificiul şi pasiunea de a munci fără remuneraţie, aşa cum era cazul învăţătorilor, poeţilor, preoţilor sau al primilor folclorişti din veacul al 19-lea. Noii impresari şi mentori ai vitalei nevoi de a prezerva folclorul şi de a hrăni naţia cu "adevăratele valori" şi "rădăcini" de spirit sug intensiv din resursele statului, în virtutea unor justificări ce perpetuează şi exemplifică la extrem gândirea confuză, onoarea de tinichea şi limba de lemn.

Deturnarea sau mai exact directivizarea politico-educativă de sensuri şi sentimente este, practic, artificială, indusă/impusă, pretins utilă, imaginară. Aceasta, pe de o parte deoarece e mai mult decât naiv să crezi că ameninţările care privesc naţiunea şi culturile autohtone pot fi spulberate prin portul popular, prin cântecele şi dansurile etnofolclorice, ori că dispariţia acestora din urmă ar echivala cu "dispariţia neamului românesc". Pe de altă parte, toată construcţia mentală din spatele spectacolelor şi festivalurilor contemporane este făcută din hârburile ideologiei comuniste panicarde. Iată de ce emfatica "grijă" şi credinţă în virtuţile salutare, de natură politică, ale folclorului, plasează societatea – ori cel puţin pe cei care iau parte la toată construcţia aceasta – nu numai în confuzii şi manipulări, dar inclusiv pe tărâmul hiperbolelor, al fantazărilor sau utopiilor vetuste sau infantile. Prin urmare, iată încă o dată caracterul sau finalitatea "imaginară" a manipulării folclorului sub forma folclorismului tipic spectacolului contemporan.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

[Anonim] 1959: *The Rumanian Folklore Institute.* Bucharest: Foreign Languages Publishing House.

Cosma, Octavian Lazăr 1995: *Universul muzicii româneşti. Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920-1995).* Bucureşti: Editura Muzicală.

Dascălu Işfănoni, Doina 1999: *Ţinuta scenică a interpretului de muzică populară.* Bucureşti: Olimp.

Giurchescu, Anca 1987: *The National Festival "Song to Romania": Manipulation of Symbols in the Political Discourse.* In: *Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (eds. Claes Arvidsson and Lars Eric Blomqvist). Stockholm: Almqvist and Wiksele Internat. University of Uppsala, p. 163-171.

Jaremko-Porter, Christina 2001: *Commemorating the Latvian Folklore Movement (1976-2001) in Post-Soviet Context*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 8: 26-40.

Kratzer, Susanne-Sonja 1996: *State Values Against People's Values: Music and the Construction of Cultural Identity Among Romanian Hungarians: 1967-1989*. Teză de masterat. London: SOAS. Manuscris păstrat în British Library (National Sound Archive), sub numărul de înregistrare C 778.

Marian-Bălaşa, Marin 1999a: *Old Sounds in the Transition Town*, în vol. colectiv *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, p. 293-306.

Marian-Bălaşa, Marin 1999b: *On the Musical Conquest of the Public Space*, în cartea şi CDROM *Zeitgeschichte.at (4. Österreichischer Zeitgeschichtetag '99*. Editori: Manfred Lechner şi Dietmar Seiler. Innsbruck, Wien, Munchen: Studien-Verlag, 1999. Textul integral, în cdrom: p. 264-274 + VIII planşe (15 fotografii - Budapesta 1994). Acelaşi articol, intitulat *Unconventional Settings for Formerly Conventional Musics*, în vol. *Mosaics of Change: The First Decade of Life in the New Eastern Europe* (editori Susan C. Pearce şi Eugenia Sojka). Gdansk: University of Gdansk, 2000: 245-267.

Marian [-Bălaşa], Marin 2000: *Festivalurile – moduri de lărgire a sensibilităţii artistice şi căi de celebrare publică modernă*. În 'Muzica' 1/2000: 84-94.

Marian [-Bălaşa], Marin 2001-2002: *Etnomuzicologia română: scanare succintă a unor construcţii şi deconstrucţii locale*. În: 'Muzica' 4/2001: 87-102, şi 1/2002: 110-125. Prima parte a studiului a fost publicată şi în volumul colectiv *Etnologica*, Bucureşti: Editura Paideia, 2002: 9-31.

Marian-Bălaşa, Marin 2001: *Mic lexicon al teatrului folcloric*. În: *Memoriile Comisiei de Folclor 9/1996*, Bucureşti, Editura Academiei [volum cu apariţie suspendată].

Nixon, Paul 1998: *Sociality – Music – Dance: Human Figurations in a Transylvanian Valley*. Göteborg: Göteborg University.

Oprişan, Horia Barbu 1981: *Teatrul fără scenă. Evocări ale unor spectacole, personaje şi interpreţi ai teatrului popular românesc*. Bucureşti: Editura Meridiane.

ARTA DE STRADĂ ŞI REVALORIFICAREA AMBIENTULUI URBAN

Preliminarii

Ca un fel de replică la ceea ce însemnase naşterea disciplinelor etnologice în centrul şi sud-estul Europei, şi anume studierea vieţii săteşti în complexitatea şi integralismul promovat de şcolile sociologice – iar într-un caz particular, apariţia etnomuzicologiei din investigarea vieţii muzicale rurale –, observaţiile mele s-au orientat către statuarea ***vieţii muzicale urbane de factură noninstituţionalizată şi de substrat de folclorism (specific)*** drept obiectiv exegetic. Am considerat, deci, că este cazul ca la aproape un secol de la maturizarea atenţiei ştiinţifice acordată vieţii muzicale rurale să înceapă dezvoltarea şi a unui fond de interes academic spre ***varianta urbană*** a creativităţii funcţionale, orale, endemice, (cvasi)anonime.

Iar un studiu etnomuzicologic al vieţii muzicale urbane nu poate apărea fără premisele unei schiţe teoretice, capabilă măcar să creioneze ceva din simptomatica şi elementele caracteristice ale folclorului urban actual. Subiectul întreprinderii de faţă este unul de precizat printre subiectele şi elementele unor obiective, fenomene şi realităţi dispersate şi disparate, în mod egal şi aparent distincte şi prea apropiate. Viaţa folclorului urban contemporan este un domeniu de complexitate extremă şi de vitalitate subtilă. Ea se manifestă adesea unde nu te aştepţi şi se recunoaşte adesea "prea" târziu. Provine din folclorul rural ori se întoarce acolo, ori dipare ca "folclor", vărsându-se în albiile creaţiei şi manifestării legiferate administrativ şi geografic, social şi financiar, de acea factură ce eludează folclorul.

Sub forma unei "schiţe introductive", principalele idei teoretice ale materialului de faţă au fost rezumate şi sintetizate în articolul *Street Arts and Urban Environment. Introductory Draft*[1]. Alte aspecte teoretice şi exemplifica-torii au devenit obiect şi cuprins al altor lucrări[2]. Pe plan mondial, teme ale aceleiaşi cercetări au căzut deja demult sub incidenţa unor observaţii sau exegeze mai mult sau mai puţin generoase[3].

Obiect şi scopuri

Studiul reprezentaţiei artistice care ignoră sala de spectacol (respectiv de concert), ca şi legile manageriatului artistic şi ale show-businessului este un studiu al tuturor conexiunilor pe care această reprezentaţie artistică le provocă. Şi astfel el ţine de sociologia, antropologia şi filosofia culturii.

La o primă privire subiectul său ar fi dat de marginalitatea economică în conjuncţie cu marginalitatea artistică. Însă, privit mai îndeaproape, datorită relaţiilor care se stabilesc între manifestarea conjugată a acestor marginalităţi şi profesionalismul artistic, mentalitatea populară, sentimentul religios (generozitate, milă), amuzamentul (ca distracţie sau relaş), ambientul sonor şi urban, ca şi consecinţele tuturor acestora asupra calităţii şi conţinutului perfor-mării artistice, asupra peisajului uman şi urban, toate acestea îmbogăţesc şi complică nu doar obiectul cercetării, dar inclusiv definirea lui.

În principiu, interesul meu şi obiectul propus în schiţa metodologică de faţă este constituit de arta evenimenţial-temporală a spaţiului public numit în mod generic "stradă". Includ în genul acesta de manifestare tot ce înseamnă performare temporală (muzică, dans, forme teatrale sau oratorice), forme a căror realitate constă în actul şi durata actualizării lor, şi, spre deosebire de reprezentarea plastică, nu lasă urme spaţiale, vizibile, inamovibile prin aderenţa lor la factorul urbanistic static. Tot ce este eveniment (happening) mai mult sau mai puţin artistic, neprogramat de o instituţie sau de un specialist din afara intenţiei şi a practicii performerului sau grupului de performeri respectivi, putând avea funcţia de divertisment pentru publicul de ocazie şi consecinţe economice pentru performer(i), iată încă o dată obiectivul cercetării.

Atrag atenţia asupra faptului că delimitez ferm acest obiect de forma aceea de expresie născută şi devenită specifică artei Pop, numită *Happening*. Apărut în anii 60, continuat azi cu deosebire sub numele de "performance" (anglicism tradus, popularizat şi practicat chiar de către promotorii săi în România sub forma de *performanţă*, cu toată ambiguitatea lingvistică şi cu toate că termenul de *performare* ar fi mai adecvat), happeningul consta şi constă în ieşirea în spaţii neconvenţionale (adeseori strada) a unor artişti profesionişti, care improvizează prestaţii artistice sincretice şi transgresive. Ataşat curentului pop, această formă spectaculară avea şi are o funcţie eminamente intrinsecă, mai exact profesională, în sensul că obiectivul principal al performerilor de happening viza critica şi reformularea însăşi a branşei lor profesionale şi a spiritului general al artei. Ei vizau mai puţin, dacă nu chiar deloc, funcţia lucrativă a prestaţiei respective, cea utilitară în sens financiar. Happeningul şi performance-ul practicat, azi chiar în cadrul unor festivaluri de gen (vezi cel de laTimişoara, ediţia I: 1994, ediţia II: 1996), reprezintă, acum cel puţin, un gen de manifestare artistică cu profesionalismul şi "academis-mul", preţiozitatea şi pretenţiozitatea sa. Un hibrid, chiar dacă izolat, lipsit de popularitate, chiar dacă spectacular, clasicizat şi mai ales elitist.

Arta de stradă nu este una şi aceeaşi cu arta ieşită – accidental sau periodic – ***în*** stradă; ci este arta străzii propriuzise, înţelegând prin stradă teritoriul public în care fluxul uman devine domeniu statistic şi economic, devine piaţă sau loc de desfacere; teritoriu multifuncţional: comercial şi delectant în acelaşi timp, în manierele adesea ale subiectivităţii şi imprevizi-bilului. Mă refer aici la acea artă de stradă ca fenomen viu, ubicuu şi continuu, nu pentru că i-ar aparţine "străzii" cu necesitate, ubicuu nu pentru că este indispensabilă spaţiului oricărei afluenţe umane, ci pentru că reprezintă un fenomen potenţial.

Ca orice manifestare "populară", fenomenul artei stradale ajunge şi reproducere spectaculară, festivitate, minând realitatea în mod superior din punct de vedere artistic. Caz în care este citabil exemplul notabilităţii din Neuchatel (Elveţia), care în luna iulie organizează un festival al muzicanţilor de stradă (prima ediţie: 16-20 iulie 1994). Numele lui este "Buskers Festival", unde *busker* vine din engleză, însemnând cerşetor şi desemnând în special pe muzicantul de stradă. De altminteri majoritatea sărbătorilor în aer liber, carnavaleşti ori de reprezentaţie (mai mult saui mai puţin) medievală, festivităţi, sărbători şi festivaluri – mai ales estivale – din vechile municipii, târguri sau regiuni europene, încearcă să asigure prezenţa unor muzicanţi sau altfel de artişti (clovni, mimi, saltimbanci, acrobaţi, iluzionişti, păpuşari etc.) care să imite pe trubadurul, truverul, menestrelul şi mai ales cerşetorul sau vagabondul de epocă. Asemenea manifestări reprezintă însă concentratul exemplar, reconstituit şi în realitate artificial, al spectacolului viu încă, altminteri diseminat în cotidian. Arta de stradă regizată, ori reactivată spectacu-lar, reprezintă doar imitaţia teatrală, firesc superioară, deci nerealistă, a unui fenomen firesc, viu şi universal. Iată de ce revin cu precizarea că obiectul de cercetare propus aici se referă la acest fenomen viu al spectacolului stradal, adică acela funcţional, dominat de iniţiativa şi motivaţia individuală, ori de grup mic, şi având ca substrat principal, ca funcţie directă, un economic de natură privată, domestică.

Metode, indicii, probleme

Cine ar urmări numărul şi identitatea artiştilor străzii, frecvenţa lor şi câştigul obţinut, statutul profesionist-amator al acestor muzicanţi, dansatori sau actori de întâlnit în locurile publice, repertoriile pe care le actualizează, audienţa şi gradul de simpatie de care se bucură în opiniiile trecătorilor, toate acestea ar putea finaliza un studiu sociologic. În genere aceasta este natura articolelor publicate în străinătate pe tema artei de stradă[4].

Însă prezenţa artiştilor de stradă în locuri şi momente nespecifice (neconvenţionale/neinstituţionalizate) constituie un element decisiv pentru ***configuraţia antropologică*** a oraşului. Prezenţa acestor artişti acţionează asupra ambientului urban, în sens sonor sau/şi vizual. Ea ***revalorifică*** spaţiile publice, le resemantizează, îmbogăţindu-le semantic şi funcţional. Dar această prezenţă are efecte importante şi asupra cetăţenilor – public involuntar, forţat de împreju-

rarea întâlnirii cu evenimentul "artistic" să reacționeze, să-și formuleze oarecare judecăți de valoare specifică. Iată de ce studierea și a acestor aspecte lărgește obiectul cercetării. Studiul lor sfârșește prin a face operă de antropologie și filosofie culturală.

În ce măsură cântărețul stradal este substitutul radioului public, al zgomotului de fond sau al walkman-ului personal, în ce măsură el e doar un ***semn*** sociocultural (amntind de un șlagăr știut și retrezind o emoție), sau în ce măsură el este perceput ca eveniment nou, unic, animând sau ***umanizând*** un spațiu public – constituie topici interesante, cu consecințe asupra întregii teorii a receptării.

Culegerea atentă a unor detalii de opinii poate constitui o bază informatică de la care, pornind, sociomuzicologul poate deveni culturolog și filosof, încercând să se pronunțe asupra misterului care guvernează problema: "în ce constă secretul reprezentației live și puterea de seducție a actualizării?"

În ultimă instanță, mă gândesc, de ce nu?, cercetătorul și-ar putea finaliza demersul gnoseologic într-o acțiune practică. Posedând o sumedenie de date, cunoscătorul fenomenului artei stradale ar putea trece la aplicarea unor idei mai mult sau mai puțin profitabile, mai mult sau mai puțin inteligente. Concret, de pildă ar putea propune interzicerea tuturor formelor de reprezentații care nu varsă impozit legal; ori, ar putea constitui o rețea, o piață cu și pentru acești artiști în genere șomeri. Astfel ar putea propune și angaja artiști marginali pentru evenimente, spectacole deschise, sărbători în aer liber. Ar putea propune administrațiilor locale consacrarea, chiar prin indicator public, a unor locuri propice performării libere (muzicală, dramaturgică sau de orice altă natură). Așa ca în metroul din Montreal, în care semnul muzical al lirei recomandă locul respectiv ca oferit performării libere. Sugestia secundă este aceea a unei monitorizări sau a unui manageriat specific, cu răspundere extrem-limitată, alminteri riscând să denatureze total fenomenul. Totul depinde de poziția-competență și probitate profesională; în conformitate cu care cercetătorul va reprezenta sau sprijini interesele unor administratori sau autorități ce vor să controleze și constrângă inclusiv o asemenea realitate, ori își va fixa interesul și demerul exclusiv în sensul studiului ca pură cunoaștere. Totul, la fel ca în trecutul și prezentul monitorilor "mișcării artistice de amatori și de masă", funcție de orientarea înspre interiorul sau exteriorul social al științei.

Introducerea conceptului de marginalitate

Arta pe care generic am numit-o ***de stradă*** are mai multe determinații. Aspectul caracterului ei marginal a fost deja atins, dar purificarea conceptului, adică adecvarea sa, eliberarea lui de unele conotații se impun cu justețe.

Lipsa normativizării, a regulilor și a instituționalizării, lipsa "atestării" – statuată numai în occident – ca și frecventa mediocritate a calității performării și a conținutului actului performat, iar pe de altă parte determinismul și intere-

sul primordial economic al performerului, ori chiar frecventul dezinteres al multor trecători transformați în public fără voie, sunt toate elemente ce confirmă și întăresc caracterul marginal al artei de stradă. Când însă în spațiile dechise, publice, pot descinde și artiști calitativ superiori, amuzându-se ori promovându-și propriile producții artistice (piese, discuri, casete), caracterul acesta marginal își pierde din conotațiile peiorative.

Marginalitatea este o caracteristică definitorie a artei de stradă. Precizez însă că termenul de marginal trebuie luat aici într-un sens pur tehnic, de amplitudini fenomenologice, și nu moral, de judecată valorică. Chiar și în cazul unui încântător show, care oprește și bucură un număr imens de trecători într-o piață publică ori la un colț de stradă, se poate vorbi de marginalitate. Caracterul spontan și evemer/ireversibil, lipsa consecințelor mediatice și modestia venitului financiar păstrează, în dreptul reprezentației de stradă, caracterul marginal.

Pentru obiectul studiului de față propun cu mai mare serenitate epistemologică și deontică vehicularea termenului de marginal. Aceasta în special pentru a-l feri atât de voga clasificărilor cu tentă ideologizantă, cât și de teoretizarea goală și implicit de caruselul delimitărilor și redefinirilor otioase. Căci spre asemenea lucruri conduc concepte precum cel de subcultură. Eseul de față se dorește nonspeculativ, adică neinteresat de delimitări utile doar teo-reticului pur.

Cum am mai subliniat, conceptul de marginalitate este nu doar adecvat, dar și extrem de complex. În fapt, întreaga artă de stradă este un fenomen și o ramură culturală aparținând vastei arii a artei periferice și a performării marginale. Să analizăm, în sensul acesta, doar câteva exemple.

Primul este relatat de periodicul canadian "Classical Muzic Magazine": cazul violonistului James Graseck[5]. Absolvent de Conservator, violonistul devenise de ani buni familiarul stațiilor de metrou din zona cartierului new yorkez Manhattan. Banii colectați în felul acesta, al performării publice, l-au ajutat nu doar să trăiască, dar chiar și să închirieze, la un moment dat, faimoasa Carnegie Hall, debutând astfel în "lumea bună", a elitelor muzicale academiste. Concertul său a cuprins și piese "serioase", clasice (Paganini, Tartini, Bach, Saint-Saens, Mendelsohn), o "combinație de recital serios" – cum se exprimă cronicarul –, dar și de concert popular în sensul completării repertoriului cu elemențele specifice artei de cabaret și de stradă. În urma solicitării sale și totdată a "ofertei" proprii violonistul a răspuns "comenzilor" muzicale venite din public, a întronat atmosfera destinsă a mai popularelor arii din Sarasate, Gershwin și Porter, și-a agrementat prestația cu gaguri și comicării gestuale, necunoscute unei săli de concert simfonic dar adecvate și eficace în spații publice. Și-acum concluzia. Arta de stradă poate deveni în stare să acceadă la statute superioare și poate dovedi resurse valorice înalte. Situația aceasta este însă marginală. În cazul în care violonistul american a călcat și a cântat atunci pentru prima dar și ultima dată în Carnegie Hall, experiența și aventura sa vor fi

rămas, tocmai prin unicitatea, prin irepetabilitatea, adică prin lipsa de şansă, marginale. Cântatul pe stradă, în metrou sau orice alt spaţiu public, impune un profesionalism specific, un conţinut şi un comportament specifice. Scoase din contextul respectiv, acestea îşi vor adeveri inadecvarea şi vor fi ori acceptate ca excepţie, ori, eventual, sancţionate. Cronicarul articolului menţionat încheia cu recomandarea "Graseck should concentrate on more serious musicianship and cut down his engagements on the 53rd Street station" [Graseck ar trebui să se concentreze mai serios asupra statului său de muzician şi să renunţe la angajamentul său din staţia Strada 53], ceea ce este elocvent.

Nu ştiu dacă muzicantul respectiv, deşi cu reale calităţi şi disponibilităţi de "muzician", va mai fi revenit într-o sală propriu zisă de concert. Dacă a făcut-o înseamnă că a fost unul din indivizii în stare să-şi depăşească statutul, limita, calitatea de artist stradal/de metrou, deci să iasă din respectivul perimetru socio-profesional marginal.

Uşor similar pare a fi şi cazul grupului de cinci mandolinişti "La Strada", grup instruit în cadrul unui orfelinat din Bucureşti şi care s-a "lansat" în perimetrul peroanelor sau ale pasajelor din staţiile centrale ale metroului. Faptul că în primăvara anului 1998 au ajuns să-şi înregistreze o casetă audio (*Muzica lumii pe străzi*, 14 piese, casa de discuri "Tempo Music") şi să o lanseze chiar în spaţiul pasajului subteran al staţiei Piaţa Universităţii a însemnat, desigur, imens de mult pentru protagonişti. Dar de fapt realizarea lor înseamna că şi-au depăşit doar parţial şi vremelnic statutul de artişti marginali. Mai mult chiar, evenimentul a putut marca consacrarea lor ca atare.

Cu un alt prilej am publicat scrisorile-memorii ale unui artist marginal, Denis Sapin[6]. Autor al unei muzici de un minimalism infantil, pretinzând însă că este posesorul unei viziuni salutare cu privire la funcţia umanistă, didactică, socială şi religioasă a muzicii, după ce a împânzit Franţa cu petiţiile şi ofertele sale neluate în seamnă, a venit la Bucureşti, oferindu-şi serviciile cu aceeaşi insistenţă şi lipsă de şansă. Nu are sens să reproduc aici numeroasele puncte care sintetizau planurile şi ideile oaspetelui francez de ameliorare a vieţii sociale şi muzicale a tineretului marginal sub monitorizarea sa[7]. Utopia sa ţintea şi numea inclusiv realizarea unor reţele internaţionale de spectacole şi simpozioane, care, practic şi teoretic, să contribuie la armonia şi ameliorarea umanităţii întregi. Cazul şi exemplul reprezentat de D. Sapin este acela al perifericulul, al marginalităţii ***principiale***, care încearcă să se organizeze şi să tranziteze în altceva, atât social şi didactic, cât şi artistic, net superior. Atunci când diverşi profesori, artişti sau promotori organizeatză grupuri şi orchestre muzicale având ca personal copii ai străzii sau adolescenţi din orfelinate (cum e cazul în cel puţin trei trupe ce activează în metroul bucureştean), atunci când muzicieni omenoşi încearcă să sprijine şi să dezvolte arta unor cerşetori (cum face Academia Syrinx, din Franţa, faţă de orbii muzicanţi ambulanţi din Vietnam[8]), aceştia fac, desigur, o treabă admirabilă, demnă de respectat şi de în-

curajat. Totuşi, întreprinderea lor rămâne una marginală, ca şi de rezultat periferic.

Atâta vreme cât muzicienii vor cânta la colţ de stradă, în interiorul staţiilor de metrou sau de gară, atâta timp cât proiecte ambiţioase ca ale lui D. Sapin nu-şi vor găsi nici un suport instituţional, iar cerşetorii vor rămânea cerşetori – chiar dacă se organizează şi îşi perfectează arta –, la nivelul acesta al unor intenţii frumoase, umaniste şi umanitariste, orice asemenea întreprin-deri rămân marginale.

Economicul definitoriu, incidentalul şi profesionalismul

Arta de stradă este o artă de consum (chiar dacă manifestarea ei e uneori originală, "inovatoare", provocatoare, trăsnită). Totuşi ea respectă sau se subordonează legilor generale ale pieţei: cererea şi oferta.

La polul aproape opus al artei happeningului, a "performance"-ului ostentativ sincretic, ori al artei grafitti-ului – la început executate pe ascuns, dezavuate de cetăţeni şi interzise de administraţii – reprezentaţia de stradă are un mare grad de "conformism" şi sociabilitate. Aceasta, tocmai deoarece ea caută să satisfacă un public şi să aducă bani.

Arareori artiştii sunt în stradă doar pentru amuzamentul personal. Şi chiar când/dacă se petrec asemenea situaţii, banii vor fi întotdeauna acceptaţi, bineveniţi. (În sensul acesta avem mărturia a două situaţii comice. Cazul 1: o solistă de muzică clasică. Aflată la Paris în vederea participării la un dificil concurs internaţional şi neavând oportunitatea beneficierii de mai mult spaţiu pentru repetiţie, decide să-şi deschidă cutia viorii chiar într-un parc public, să scoată partitura şi să repete pasajele lucrării exclusiv în folosul întreţinerii tehnicii şi expresivităţii muzicale proprii. Dar trecătorii se opresc, se apropie, ascultă, unii lăsând sau aruncând bani. După momentele de stupoare şi jenă, celebra violonistă decide să continue prefăcându-se că nu observă comportamentul auditorilor întâmplători, reţinând cu amuzare şi banii. Cazul 2: Livia C., o profesoară de desen din Cluj, ce-şi însoţise câţiva elevi la Budapesta, într-un schimb de experienţă între şcoli. Într-unul din siturile cele mai pitoreşti ale perimetrului istoric şi turistic: Bastionul Pescarilor, se aşază pe trepte şi începe schiţarea unui desen după natură. Un trecător aruncă o privire peste planşa ei şi apoi o monedă la picioarele sale. Un val imens de ruşine inundă brusc faţa doamnei profesoare. Aceasta îşi ia imediat creioanele, blocul de desen, se ridică şi pleacă în grabă, păstrând totuşi şi moneda milei, într-un gest pe cât de contradictoriu pe-atât de confuz.)

În spaţiile publice se pot întâlni uneori şi manifestări ce pot cuprinde elemente artistice (pantomime, cântece, recitări, scene dramaturgice, circăreşti), dar care, cum e cazul actelor de propagandă religioasă, au în primul rând scopuri extra-artistice şi non-profitabile. Acesta nu intră în interesul meu şi al lucrării de faţă.

De cele mai multe ori lipsa celor două mobiluri ale performării stradale: amuzamentul/distracția ca ofertă și banul ca solicitare și profit, într-un cuvânt ***neprofesionalismul***, fac mediocră arta diletanților de ocazie.

Dată fiind pregnanța rolului economic al performării, cercetătorul va nota gesturile sau cuvintele – formule adesea hazlii sau versificate, adesea de invocare religioasă – prin care artistul (sau semiartistul) își reclamă remunerarea. Va fi ușor de remarcat că de regulă artiștii mai înzestrați, și deci mai bine remunerați, par mai dezinteresați față de câștig. Iar pe de altă parte interpreții hiturilor muzicale la modă, imitatorii starurilor de mare popularitate, se bucură de cea mai multă simpatie și câștigă mai mult. Iată de ce culegerea unor date referitoare la background-ul fiecărui perfomer întâlnit (gradul de specializare, educația, aptitutini specifice, calități artistice reale, motivul și istoria prezenței sale în spațiul public, etc.), ca și culegerea unor date referitoa-re la repertoriul interpretului sau grupului sunt foarte importante.

O fișă obținută prin chestionarea detaliată a fiecărui performer sau grup de performeri, cuprinzând date biografice și mai ales profesionale, informații asupra repertoriului și locurilor în care se produc, asupra frecvenței (sporadică/continuă) în stradă și asupra beneficiului obținut, va constitui un obiectiv și un instrument de lucru pentru cercetător. Existența acestei fișe cât mai completă este la fel de importantă ca și înregistrarea pe bană a repertoriului executat de interpret în stradă într-un timp cât mai îndelungat. Această durată de înregistrare se cere prelungită pentru a se vedea extensiunea repertoriului executat într-un timp dat, elementele de repetiție și periodicitatea lor, factorii care influențează conținutul și calitatea performării, ca și diferitele atitutdini ale interpretului sau ale trecătorilor și publicului său. Studiul nu va fi complet dacă nu se va trece și la anchetarea, prin interviu, a celor care se opresc pentru a audia sau a viziona showul performerului.

Un interesant eșantion de psihologie și mentalitate poate fi prelevat și relevat dacă cetățenii vor fi chestionați dacă fac comparație între amatorul vremelnic al străzii și vedeta consacrată (în cazul în care acesta reproduce șlagăre de popularitate), dacă imaginația lor compară showul de moment cu cel din sala de spectacol, de pe film sau caseta audio/video. Părerile trecătorilor obligați să refuze sau să accepte rolul de consumatori (auditori sau contemplatori) ai unui spectacol stradal, opinii legate de fenomenul în sine, de calitatea performării sau de aspectul financiar al problemei, constituie un fișier auxiliar de importanță vitală pentru studierea monografică, adică integrală a fenomenului.

Rolul receptorului

Arta de stradă întâlneşte de regulă şase atitudini-opţiuni principiale din partea trecătorilor. Acestea sunt: refuzul, indiferenţa, acceptul-toleranţă, acceptul-interes, satisfacţia şi, în ultimă instanţă, recunoştinţa. Interesaţi de câştigul pecuniar şi de succesul psiho-moral al artei şi prezenţei lor, artiştii străzii urmăresc atingerea acestui ultim stadiu, urmăresc întâlnirea acelor trecători care sunt conduşi până la stadiul manifestării prin plată a acordului şi satisfacţiei lor. Iată de ce este important să fie chestionate toate categoriile de trecători.

Pentru ochii cercetătorului va fi spectaculos de văzut pentru ce unii nici măcar nu observă prezenţa artistului (într-un spaţiu aparent nespecific şi improvizat, re-creat ca loc de performare). Este interesant de aflat motivele pentru care unii desconsideră prezenţa artiştilor, ca şi motivaţia celor care o acceptă şi apreciază. E interesant de ştiut de ce unii se opresc şi ascultă, iar alţii dăruiesc artiştilor stradali sume mai importante, dar fără să dea prea mare atenţie artei şi prestaţiei lor.

În gemere pihologia şi etica dăruirii sunt extrem de complexe, personalizate, variind – ca factor motivaţional şi ca manifestare/actualizare – de la individ la individ. Iar variabilitatea şi virtuozitatea acestui comportament poate determina un fertil studiu de fiziologie şi sociologie a mentalităţii. În acest sens voi aminti doar importanţa implicaţiei factorului simpatie sau milă: unii trecători răsplătesc, de pildă, o voce plină de talent nu în semn de recuno-ştinţă pentru serviciul şi calitatea serviciului de a li se cânta, ci doar la gândul că persoana/artisul, nu-şi merită soarta, aparent de (semi)cerşetor. În vreme ce alţii răsplătesc un cântăreţ de stradă tocmai din cauza aspectului de cerşetorie pe care, în unele cazuri, îl dă prestaţia sa (sub)mediocră.

În fapt, cu cât arta de stradă este mai proastă, cu-atât ea reuşeşte mai slab să-şi ascundă substratul şi caracterul de pseudoartă şi propriu zisă cerşetorie. Calitatea performării o consacră ca artă şi satisface interesul economic, în timp ce îl şi ocultează pe acesta din urmă din punct de vedere moral, îl subânţelege într-un mod perfect demn. Se întâmplă că, asemeni cerşetorului de pretutindeni, artistul străzii cu o prestaţie slabă să se arate nemulţumit când i se dă mai puţin decât obolul devenit obicei (în SUA: un dolar). În schimb artiştii cu prestaţii de calitate, câştigând probabil mai mult, par adesea dezinteresaţi faţă de suma oferită şi nu se arată jigniţi dacă nu primesc nimic sau dacă li se aruncă în caseta sau pălăria corespunzătoare monede de valori mici.

În privinţa estului (local)

Dacă studiul reprezentaţiilor de stradă face comparaţii, sau se ridică la realitatea internaţională a fenomenului studiat, rămâne totuşi de ţinut cont de faptul că în sistemele fost comuniste conceptul şi licenţa, atestatul sau "autorizaţia" de ***artist de stradă*** erau inexistente. Fenomenul era ilegal, în ultimii ani libera apariţie – o apariţie non-instituţionalizată – a artiştilor în locurile publice constituind o noutate. Iar impresia pe care ei o dau trecătorilor nu este aceea a

unor artişti care-şi caută popularitatea, reclama, ci de disperaţi aflaţi în incapacitatea asigurării existenţei materiale. În Arhiva Institutului Brăiloiu[9] avem înregistrarea unui scurt fragment din prestaţia a doi tineri (blockflöte şi tamburină, melodii preclasice), aşezaţi pe bordura din piatră de deasupra dosului bisericii Kretzulescu (Bucureşti, lângă Palatul Regal). La data înregistrării, 9 noiembrie 1993, ora 14, în faţa lor era depusă şapca pentru colectat banii, iar în dreptul ei inscripţia: "We are two young men who would enjoy to earn some money. Many thanks". Textul explica străinilor prezenţa şi prestaţia lor în stradă, românii parcă nemaiavând nevoie de nici o explicaţie sau apel.

Chiar dacă ar avea satisfacţia de a înălni manifestarea unui talent, a unui maestru virtuos sau a unei piese îndrăgite, trecătorii deveniţi public resimt de regulă, sau mai degrabă, compasiune. O "capacitate" artistică ajunsă ***în stradă*** echivalează pentru ei mai degrabă cu ajungerea la cerşit. În realitate impresia nu este total greşită, numai că ea este şi produsul sensibilităţii marcate a omului din perioada de tranziţie. A cânta pentru bani constituia cândva exclusiv apanajul cerşetorilor sau al copiilor care împânzeau oraşul, autobuzele şi metroul în preajma sărbătorilor hibernale, executând cântece languroase sau de colinde tradiţionale mai mult sau mai puţin decăzute.

În România, imediat după revoluţia din 1989, în locurile publice şi mai ales în metroul bucureştean au apărut mulţi cerşetori şi copii executând cântece specifice ("de cerut"), compoziţii moderne scrise tendenţios în sensul atragerii compasiunii şi filantropiei publice (cântece "de orfan"), sau colinde cu texte corupte, hibride, cu accente encomiastice sau suplicatorii, ori chiar recitând simple rugăciuni.

De altminteri emanciparea fenomenului cerşetoriei infantile, practicată în metroul bucureştean pe suportul prestaţiei melopoetice, a determinat şi intervenţia folcloristică a profesorului Nicolae Constantinescu, cel care a făcut şi o importantă remarcă de ordin teoretic, de altminteri unica în cuprinsul contribuţiei şi articolului său. Astfel, despre copiii cerşetori ce cântă în metroul bucureştean spune că "they are outsiders who perform for a very hetero-geneous, dissimilar group, formed spontaneously and for a short time in a street-car, in a bus, in a subway train. Nevertheless, it is important to note that the participants in this communicative event accept each others condition or status and consciously play their temporary roles. Those who have to adapt quickly and better to the given circumstances are, of course, the young beggars, whose goal is to persuade their occasional listeners to pay. This affects the physical appearance, the way they are dressed, the sound of their voices and, not least, the content of their songs. The repertoire of these beggars ranges from very slighly formalized requests or religious prayers to highly polished poems and songs of varied origins"[10]. În continuare folcloristul a redat versurle cântecului *Nu e nimeni pe stradă*, ca şi primul catren din *Tristă este căprioara*, apreciind capacitatea per-

formerului de a adecva şi compila teme poetice în vederea atingerii scopului său de sensibilizare emoţională (şi financiară!) a auditorului[11].

Spuneam că una din formele cele mai şocante ale ceşetoriei care a ieşit "la lumina zilei" în România postcomunistă a fost aceea a formei trucate, hibride, utilizând ca unealtă sau oferind ca serviciu prestaţia melopoetică de calitate estetică destul de joasă. Cu timpul însă, respectivele producte melopoetice vor fi trebuit să se rafineze tot mai mult din punct de vedere artistic. Aspectul dezordonat, de prea evidentă cerşetorie, le făcea pe de o parte indezirabile pentru public şi, în consecinţă, neprofitabile pentru performeri. Desigur, pe tot parcursul anilor aspectul acela modest (până la mizer) a continuat să se manifeste şi probabil va fi de observat pentru încă multă vreme. Mici cerşetori şi vagabonzi, provenind de la marginile unor lumi interlope, rurale, rurbane, urbane, sau izolate (precum orfelinatul), copii, adolescenţi, tineri sau adulţi taraţi psihic, vor relua mereu acelaşi proces modest-lugubru al recitării sau bâlbâielii semimelodizate de strofe stâlcite ori de rugăciuni. Cu toate acestea, în mare şi-n medie, se poate remarca faptul că pe parcursul anilor de după 1990 ceea ce în genere poate fi numit "artă de stradă", incluzând aici genurile cerşetoreşti ori calendaristice ale metroului, s-a modificat considera-bil pe linia transformării sale tot mai mult ca ***serviciu***, ca ***bun*** de oferit prezenţei umane şi de satisfăcut (această prezenţă umană). Spaţiile publice bucureştene au devenit frecventate tot mai mult de către interpreţi educaţi şi talentaţi, de instrumentişti şcoliţi, de elevi şi studenţi interpretând piese muzicale inclusiv după (şi direct din) partitură.

În doar aceşti câţiva ani[12] evoluţia reprezentaţiei de stradă în Bucureşti – incluzând aici în primul rând metroul ca spaţiu spectacular extrem de prolifiv, generos – s-a dovedit foarte interesantă, complexă. Fenomenul a fost forţat la devenire calitativă de o lege imperioasă a cererii şi ofertei, a creativităţii şi economicului în convergenţă. În numai câţiva ani s-a ajuns şi aici la diversitatea formală şi calitativă, repertorială şi "administrativă" pe care o întâlnim în oricare din oraşele occidentului. Încă în 1997 nu întâlnisem prin Bucureşti artişti profesionişti deja lansaţi, cu înregistrări şi discuri, amuzându-se sau promovându-şi propria artă sau nume; nu întâlnisem în spaţiile publice bucureştene profesionalismul artistic implicat în popularizări ieftine. Dar odată cu lansarea unui disc de către marea vedetă locală Mădălina Manole în pasajul subteran al staţiei de metrou de la Universitate (primăvara 1998), unde ea a venit însoţită de 10 bodygarzi şi a cântat aclamată de mulţimi furibunde, piaţa artei stradale din Estul nostru a atins şi ultimul standard internaţional.

Totuşi, aici economicul primar rămâne cu preponderenţă să domine şi să determine manifestarea – prin improvizaţie şi adaptare – a profesionalismului specific, marginal, "stradal". Poate că în curând vom putea întâlni mai des acel amuzament, gratuitatea sau interesul secund, pentru care gestul în sine (ca hap-

pening), spațiul urban revalorificat și publicul accidental să conteze mai mult decât câștigul pecuniar imediat.

Antropologia muzicală a metroului

Metroul a apărut pretutindeni în lume ca un element și dovadă de mare civilizație, utilitate și prosperitate, ca o realitate adorată și respectată de cetățeni cu o particularitate deosebită. ("Spală-ți mâinile, vom merge la metrou!", sau "vom lua metroul!", se spunea la începutul secolului la Paris, formula riscând să devină o zicală cu generozitate și deschidere de metaforă.) Dar ideea respectivei "sacralizări" specifice, a consacrării metroului ca spațiu select, majest și impresionant, a fost și a rămas conservată la extrem în metroul din Moscova. Construit în 1932, sub Stalin, și inaugurat în 1935, intrările, scările și mai ales stațiile și peroanele interioare ale acestuia fac concurență spiritului de catedrală[13]. Granitul și marmura, mozaicurile, sculptura, stucatura și grandioasele fresce au făcut și țin și astăzi metroul moscovit ce pe un muzeu (egal utilitar), cel mai frecventat muzeu profan, fiindcă șapte milioane de persoane îl frecventează zilnic. Și chiar dacă ideea inițială, evidentă și azi, era ridicarea sa (underground) drept monument al victoriei socialismului, imortalizare a epocii și a unui popor fanatizat de drapele roșii, muzeul moscovit rămâne un palat iar stațiile sale niște galerii trufașe, în care orice altceveva în afara prețiozității și utilității sale ca mijloc de transport și vehiculare umană rămân interzise. Arta de stradă și cerșetorimea încă nu au pătruns în metroul moscovit, după cum interzisă le este intrarea și în metrourile din China. Nu știu să mai existe altundeva pe lume restricții de acest fel. În Stockholm metroul e neospitalier din pricina excesivelor infiltrații și scurgeri masive de apă. În 1995 în subteranul metroului budapestan am auzit scârțâit de vioară, ba chiar și glasuri de acordeon. În decembrie 1995 mi s-a spus că administrația locală a interzis muzicanților ambulanți accesul și staționarea în stațiile de subsol în scopul performării și al colectării de bani. Dar tentativa s-a dovedit zadarnică, colegi maghiari confirmând popularea continuă a unor stații de către artiștii muzicali marginali.

Afară de asemenea excepții, după informațiile și observațiile personale în toate rețelele de metrou din lume se întâmplă să poposească artiști de stradă, în sensul ofertei de "servicii" artistice cu țel și interes comercial. Și drept un asemenea "refugiu" și resursă a fost descoperit metroul și de către marginalii esteuropeni[14]. Dar realitatea metroului occidental este mai complexă decât aceea de prestație artistică semicerșetorească din metroul estic; este o complexitate matură, iată de ce proiectul de cercetare pe care-l schițez în continuare a vizat observarea și analizarea acestei realități din urmă. El poate rămâne valabil și pentru studiul antropologiei muzicale a metroului occidental.

Proiect de studiu[15]

1. Noțiunea de piață artistică în cadrul specific (reprezentați/interpretări muzicale, vânzare de produse audio, ș.a.).

2. "Gestiunea" locurilor în interiorul stațiilor, pasajelor și peroanelor.

3. "Programul" cotidian.

4. Motivațiile indivizilor (observați, anchetați). Geografie umană, practic: studiu sociologic țintind spre identificarea cerșetoriei trucate și distingerea ei față de prestația artistică "propriu-zisă". Lista artiștilor profesioniști, a studenților, șomerilor, amatorilor care se "afirmă", a rataților care se defulează (etc.).

5. Genuri, structuri și organizări (compoziții prestate, forrmații instrumentale și vocale, soliști, ansambluri muzical-coregrafice, pantomime, circari, etc.).

6. Repertorii.

7. Modificări ale materialului executat. Studiu comparat: transformarea structurilor și morfologiilor reprezentațiilor și pieselor executate, influența ambientului fonic și a mediului concret, efectele transferului anumitor piese din mediul de concert, cafenea, stradă, biserică (etc.) în interiorul metroului: adaptări (de forme, genuri, piese), inovații, etc.

8. Diferența – și distincția – dintre muzica de stradă și muzica de metrou.

8.1. Aspecte speciale (evenimente, sărbători, eventual "sindicalism", eventual rackettism, cifre de "afaceri", etc.).

8.2. Reacții și atitudini ale pasagerilor (opinii, receptivitatea respectiv respingerea).

9. Studii de caz (fișe complete de interpreți, grupuri).

Subiectele, mai exact temele enumerate sunt de urmărit și de realizat prin, în primul rând, ***observația completă***. Aceasta ar consta din:

a) înregistrarea întregului repertoriu stăpânit de fiecare din performerii, indivizi și grupuri, care se produc în metrou, în stradă sau în alte spații publice pe care le frecventează/utilizează. Observarea-înregistrare de acest gen trebuie să fie executată prelungit, pe parcursul mai multor zile, ori la distanțe de timp;

b) înregistrarea a tot ceea ce se petrece în jurul și în legătură (cât de firavă) cu prezența și prestația acestor artiști.

Observarea trebuie să fie complexă, încercând să rețină atât comportmentul (integral) al acestor muzicieni (repertorii, ordine-suită a execuțiilor, orarul și modul de utilizare/exploatare a spațiului specific, moda-lități de răspuns față de stimulii "exteriori", eventualul dialog cu publicul, etc.), cât și comportamentul auditorilor (reacții pasive și active, comentarii, atitudini, etc.).

Acestui gen de observare/înregistrare vie i se va adăuga reținerea de informații asupra unor fapte neutre, precum adaptarea, sincronizarea și integrarea prestațiilor muzicale în mediul acustic/sonor al metroului, ca și al străzii, pieței,

cartierului. Urmând, în cele din urmă, inclusiv scormonirea întregii rețele a liniilor de metrou, ca și ale rețelelor stradale, în vederea stabili-rii hărții distribuirii și difuziunii calitative și cantitative a acestor feluri de muzici și de muzicanți, raporturile dintre arta de la suprafață (de stradă) și arta de subsol (metrou), gradul de specializare centru (turistic) respectiv periferie (piață de cartier) ș.a.

În al doilea rând, observării directe și înregistrării extensive audio și (în mod ideal) video, trebuie să i se asocieze ***ancheta***. Interviurile de avut și de menținut cu actanții direcți, muzicanți și public, trebuie să stabilească:

a) identitatea respectivilor muzicanți (pe plan social, profesional, cultural, etc.);

b) gradul lor de profesionalism (muzical, dar și de profesionalism specific, adică de artist al străzii/metroului);

c) motivațiile (performerilor, dar și ale trecătorilor care ascultă și plătesc);

d) opinii și practici referitoare la "gestiunea" locurilor/spațiilor pe care performerii le ocupă, eventuala concurență și eventualele dispute între performeri asupra respectivelor spații propice performării și câștigului;

e) câștigul cotidian și mediu ("cifre de afaceri" și atitudini față de publicul donator/plătitor sau negeneros/neplatnic);

f) contribuția creatoare a performerilor la nivelul textelor și al melodiilor interpretate (creații proprii sau preluate, pe cine și cum imită, etc.);

g) unde începe și unde se termină reclama (self-promotion).

Ancheta va cuprinde desigur și interviuri luate mai multor reprezentanți (indivizi-tip) din cadrul publicului acestui gen de prestație. Căci e interesant de știut care sunt preferințele acestor trecători deveniți auditori, părerile lor asupra muzicii difuzate "oficial" prin megafoanele sau difuzoarele stațiilor de metrou vis-à-vis de muzica life, cântată de acești muzicanți, ca și atitudinile lor față de respectivii artiști.

Așa cum am enumerat și specificat deja, între obiectivele observației și anchetei-culegere de informații unul din cele mai interesante și ipooirtante va viza cunoașterea creativității specifice implicate în arta metroului/străzii, a gradelor și limitelor acestei creativități. Obiectiv la care, cel puțin personal, l-aș adăuga dreptul unul la fel de important, modern și interesant, pe acela al stabilirii de raporturi între muzica și muzicanții străzii și mediul socio-cultural și uman al zonei urbane respective; ca și între arta/prezența respectivilor artiști și ambientul-arhitectură concretă a orașului.

Revenind la imediatețea problematicii generate și oferite de metrou, una din curiozitățile personale ar fi fost și obținerea de informații mai ample asupra asociației realizată de un grup de tineri parizieni, numită *Ligue de Protéction des Grillons du Métro du Paris*, despre care am luat cunoștință din fragmentul unui reportaj difuzat pe canalul internațional TV5. Grupul este format din auto-

rii unei "petiții naționale" și ai unei foi volante, colectori de fonduri pentru hrănirea, cu tutun din țigări sfărâmate, a greierilor care au populat liniile și stațiile de metrou metropolitan. Sensibilitatea și acțiunea lor de sensibilizare se fundează desigur pe aprecierea aportului acestor insecte la ambientul sonor – cu totul special, în condițiile mediului subteran dat[16].

Muzica în metroul bucureștean

Aproape ca oriunde, până în anii noștri și într-o ordine a fregvenței, în metroul bucureștean antroposul caracteristic a apărut marcat de următoarele genuri de prezențe muzicale:

1). Solişti vocali, înțelegând prin această titulatură pe singuraticii cântăreți de imnuri religioase (AIEF Mg. 5793 II ț), câte o oarbă, cu sau fără prunc, însoțită de un văzător (Mg. 5793 I d, i, k, II u; 5794 b-e), copii intonând cântece de cerșit, romanțe specifice, colinde și pseudocolinde (Mg. 5793, 5794, 5795, benzi AIEF pe care majoritatea pieselor – motiv pentru care nici nu le mai precizez aici – e de acest gen de performare vocală).

2). Grupuri vocale mici (2-3 până la 6-8 copii, asociați pe criterii de înrudire maximă, frați-surori, ori de învecinare) cântând la unison atât cântecele-romanțe de cerșit, cât și, mai ales, colindele și pseudocolindele caracteristice sezonului hibernal. (A se vedea registrul aceloraşi benzi citate, ca și al casetelor audio nr. 535-537, din aceeași Arhivă IEF, ultimele cu înregistrări efectuate în 1989 și 1988 de Irina Nicolau.)

3). Ansamblurile corale propriu zise sunt destul de rare, atunci când există, aparținând unor organizații religioase, studenților teologi, celor ai Universității de Muzică. Acestea execută colinde de Crăciun exclusiv inciden-tal, în perioada strictă a Crăciunului și Anului Nou (v. AIEF, Mg. 5795 II aaa).

4). Instrumentiști, categorie din care amintesc mai întâi pe singuraticii executanți izolați/solistici ai unor piese de popularitate:

- la vioară (Mg. 5794 II g – fetiță executând *Balada* lui Ciprian Porumbescu, uneori ea putând fi întâlnită în trenurile metroului secondată de sora ei mai mică și păzită, distant și discret, de tatăl lor);
- (mini)orgă electrică (v. adesea în stația Unirii infirma Daniela T., 28 de ani, în cărucior cu rotile, ținând pe genunchi claviatura și uneori chiar un caiet cu note muzicale. Are un repertoriu de aproximativ 60 de piese și în 1997 continua încă să ia lecții de muzică pentru a putea performa în metrou.)
- nai (v. cei doi adolescenți care apar separat și nesistematic în stația Unirii, având timp de doi-trei ani o virtuozitate superioară adultului Ilie Mercan, care frecventa și el aceeași stație, adesea spațiul mai generos și neafectat acustic al primelor scări, dar care doar exersa în vederea perfecționării tehnicii sale[17], sau pe naistul Marin Vasile, care, mai ales pe peronul Piața Universității I, mânuia instrumentul doar cu dreapta, proteza

mâinii stângi ţinând-o descoperită pentru a-şi sensibiliza şi mai mult ascultătorii);

- acordeon (destul de frecvent);
- chitară;
- blokflöte.

5). Grupuri instrumentale mici, mai ales de factura duo-urilor şi trio-urilor folk: sens în care sunt frecvente combinaţiile chitară (chitare) şi voce, eventual şi alte instrumente (v. de pildă cuplul celor doi pletoşi familiari peronului din staţia Piaţa Universităţii, care repetă fluent una şi aceaşi melodie a grupului Phoenix, *Andri Popa*, la chitare şi voci, uneori plus blokflöte sau vioară).

6). În mod incidental mai apar în metroul bucureştean şi turişti în tranzit, practicanţi ai performării stradale, aducând cu ei şi ceva din specificul practicii şi al genurilor familiare în vest. Astfel, de pildă, în primăvara anului 1991 în pasajul subteran din Piaţa Universităţii mai multe zile la rând a putut fi întâlnit un tânăr sud-american, executând simultan la chitară, tobă şi nai piese de folclor antilez. Se pare că banii câştigaţi astfel îi ajungeau pentru a-şi întreţine întregul său turneu-vagabondaj mondial. Întâmplător, după o lună l-am întâlnit cântând pe străzile centrale ale Istambulului. Iar în Arhiva IEF (Mg. 5794 I f) avem înregistrarea fragmentară a uneia din prestaţiile pe care cuplul a doi studenţi francezi (chitară + trombon) le-au dat preţ de câteva zile lângă scara rulantă a staţiei Piaţa Unirii I în toamna anului 1993.

7). Orchestrele propriuzise, formaţii muzicale mai ample, sunt destul de rar de înmtâlnot aici. Totuşi în staţiile Piaţa Victoriei şi, alteori, Piaţa Unirii II a putut fi întâlnit destul de frecvent grupul de opt mandolinişti, un contrabasist şi doi chitarişti, grup de adolescenţi ce provin din – şi au fost instruiţi muzical în cadrul unui – orfelinat. Presa locală i-a semnalat de mai multe ori în vara anului 1994. Ulterior grupul s-a divizat în două, apoi în trei ansambluri, dintre ele reliefându-se şi formaţia "La Strada", de care am mai amintit. Miniorchestrele de sud-americani, care aproape că, se poate spune, caracteri-zează sezonul turistic al tuturor oraşelor vest-europene, au apărut rar în locurile publice ale Bucureştiului. Fenomenul nomadismului lor muzical rămâne, ca şi alte lucruri, o treabă mai ales de perspectivă pentru viaţa urbei româneşti estivale.

8). Mixturile şi sincretismele de genul recitare + cântare vocală + execuţie instrumentală (acompaniament ori suport ritmic) + dans, performate de grupuri mai mari sau mai mici, infantile sau adulte, constituie un spectacol aparte, încă actualizat doar cu prilejul sărbătorilor hibernale. Acestea din urmă au făcut obiect al studiului meu într-un context exegetic separat şi a cărui perspectivă editorială ţine de viitor. Totuşi varianta urărilor, colindelor, jocuri-lor sincretice şi (semi)teatrale care inundă metroul bucureştean în jurul Crăciunului şi al Anului nou se cuvenea şi acum amintită. Căci ele actualizează cea mai mare diversitate de exprimare artistico-comercială, ca şi cea mai amplă vir-

tuozitate retorico-procedurală, instrumentală şi eficace în acelaşi sens pragmatic.

Ajustări evenimenţiale, temporale şi spaţiale

Arta străzii este vie şi adeseori imprevizibilă, hazardul voinţei artistului liber-profesionist, întâmplarea alegerii şi a ocupării unui spaţiu urban dând fenomenului o relativă şi continuă mobilitate.

Artă a ***consumului*** şi a ***oportunităţii***, aflată întotdeauna în căutarea publicului şi ieşind în întâmpinarea neaşteptată a acestuia, reprezentaţia de stradă profită întotdeauna şi îşi etalează diversitatea îndeosebi cu prilejul unor festivităţi şi aglomerări umane. Un pic de condiment uman şi cultural adaugă şi saltimbancii-artişti ambulanţi care "parazitează" orice festival estival în aer liber din ţări dezvoltate, oricât de mult s-ar fi străduit organizatorii să adune cele mai diverse ansambluri şi trupe spectaculare, şi oricât de "acoperită" (din partea lor) şi gratuită (pentru public) ar fi festivitatea şi muzicile pe care le asigură. Cântăreţi şi "circari" ambulanţi caracterizează şi astăzi, în mod decisiv, orice serbare populară, orice prilej festiv care scoate mase umane în spaţii publice, deschise, în parcuri şi pe străzi. În imaginea tradiţională a urbei europene, duminica şi flaşnetarul apar adeseori de nedesprins.

Sezonul rece restrânge firesc evantaiul artei stradale. Este uşor de imaginat faptul că iarna în spaţiile de metrou densitatea artiştilor marginali este mai mare, în vreme ce vara, strada şi alte spaţii publice deschise sunt mult mai frecventate de artişti.

Un foarte interesant determinism temporal, dar de cu totul altă natură, poate fi observat în cadrul cântecelor şi colindelor copiilor din metroul sau de pe autobuzele bucureştene. Aceste producte îşi modifică structura "originară", improvizându-şi una care să epuizeze piesa şi interpretatrea ei în nu mai mult de 1-3 minute, adică în exact timpul în care vehicolul parcurge distanţa de la o staţie la cealaltă. Copiii şi puberii performeri nu rămân într-un vagon de metrou decât pe parcursul dintre o haltă şi cealaltă, schimbând vagonul după fiecare oprire în vederea "frecventării" cât mai multor pasageri. Iată de ce în răstimpul celor 2-3 minute de transport ei trebuie să îşi încheie forma melopoetică sau recitativă şi totodată să traverseze întreful vagon pentru a-şi colecta eventualul tain. Însăşi durata respectivă – distanţa parcursă între staţii – a impus compoziţii şi moduri de interpretare vocală aflate evident sub constrângerea sa. Şi în metroul bucureştean s-a început să se cânte aproape orice, oricum şi de către "oricine"; totuşi persistă formele şi repertoriile specifice. Acestea din urmă sunt: *colinda de metrou*, şlagărul de orfan (precum poezia "Mitică"), rugăciunea ("Tatăl nostru", "Înger, îngeraşul meu", cel mai adesea recitate în poziţia îngenunchiat în mijlocul vagonului) ş. a. Foarte adesea, ca produs al necesităţii de variaţie, recte de captare a interesului, piesele melopoetice se întreţes cu forme recitative, fie acestea rugăciunile creştine, fie formulele de solicitare cer-

şetorească. Versiunile sau textele compozite se integrează însă aceloraşi constrângeri şi comodităţi temporale. Toate sunt forme de durata unei singure staţii. Este posibil ca numeroase piese din categoria celor menţionate aici drept "specifice" să dispară cu timpul. Opinez aceasta pe de o parte ţinând cont că evidentul lor rol şi substrat cerşetoresc devin tot mai dezabrobate de public, iar pe de altă parte luând în considerare faptul că apariţia concurenţială a performerilor de calitate artistică superioară le dezavuează şi "înlătură" la modul eficace. Dar, orice-ar fi, formele performării pe timpul călătoriei în mijloacele de transport vor căuta totdeauna impactul prin compoziţii stenohorice, concentrate, de temporalitate frugală.

Adecvare/inadecvare spaţială

Revenind la genul propriuzis al artei de stradă, de reţinut este faptul că manifestarea sa are un caracter ***ofensiv*** şi ***suprinzător***, în sensul că ia pe nepregătite pe trecătorul comun, obligându-l la a-şi asuma sau a respinge calitatea de auditor sau contemplator, de consumator (estetic). Arta de stradă forţează pe cel aflat în preajma sa la alegerea şi efectuarea unei opţiuni psiho-mentale, la acceptarea sau refuzul modificării propriului statut momentan şi a propriei stări de spirit.

Arta de stradă surprinde, mai înainte de orice, prin însăşi ***stranietatea*** prezenţei sale. Nici trecătorul nu era pregătit să o întâlnească şi nici spaţiul respectiv nu fusese conceput, la origine, ca să găzduiască noua funcţie. O formaţie de muzică clasică şi o piesă baroc par liniştitoare, reconfortante într-un parc, în mijlocul unei grădini sau al unui spaţiu verde, ca să nu mai vorbim de eventuala vecinătate a unor clădiri sau amenajări în stiluri arhitecturale "de epocă". Senzaţiile psihologice pozitive se datorează însă şi simplei adecvări dintre evenimentul mobil şi ambientul static. Desigur, se mai pot adăuga la aceasta "prejudecata" ori tabietul spiritului educat, fiindcă e important de ştiut că muzica de stil precalsic sau clasic fusese adeseori concepută pentru a fi executată inclusiv în spaţii deschise, în curţi, grădini, chioşcuri sau sub cerul liber. Astăzi, o chitară rece şi un cântec country pot să amintească de viaţa simplă din ferme sau preerie indiferent de locul sau prilejul prezenţei/prestaţiei lor. Un cântec executat în faţa unui zgârie-nori va spune cel puţin prin versuri ceva cu totul altceva decât ceea ce ambientul urban e "tentat" sau obişnuit să comunice. Iar răspunsul trecătorilor – refuzul unora versus satisfacţia şi reveria altora – reprezintă şi un răspuns la oferta spaţiului şi momentului respectiv, fiind totodată un act dependent de memoria afectivă, de abisalul fiecărui individ.

Poate că stranietatea de care vorbesc, legată de prezenţa şi parţiala adecvare/inadecvare la spaţiul urban respectiv, nu este deloc resimţită, deci poate că nu există. Dacă totuşi ea există, care e locul şi rolul, sau efectul, acestei inadecvări în mijlocul senzaţiilor celor care trec sau care stau şi ascultă, cum funcţionează ea la nivelurile profunde ale personalităţii, acelea care duc la

acceptarea şi preţuirea performării ori la refuz sau indiferenţă, toate sunt aspecte pe care întrebările tenace ale cercetătorului le pot aduce la suprafaţă prin interviu.

În cele din urmă, cercetarea va trebui să facă observaţii şi referiri inclusiv la aspectul adecvării dintre ambient şi reprezentaţia de stradă. Numai că, în momentul în care realizăm importanţa urbanisticii, subiectul nostru se lărgeşte spre sfera semnificaţiilor ambientului citadin, impunând extinderea acestei schiţe către o ***antropologie artistică a urbanului***.

Resemnificare, revalorizare

Oraşele, străzile, pieţele, metroului (ş.m.a.) pot fi văzute atât ca evenimente, ca ***evenimente cotidiene***, cât şi ca organisme însufleţite. Fiindcă utilizarea umană conferă acestor spaţii citadine valoarea de "făpturi". Spaţiile urbane pot fi observate şi cunoscute din perspectiva – fie ca schimbătoare, efemeră, neoficializată şi neconsacrată – a happeningurilor artistice sau a reprezentaţiilor spontane. Publicitatea, afişele, reclamele şi pliantele turistice ne spun ce se întâmplă în oraş în locuri şi la ore fixate, alese, organizate, predestinate. Lucru foarte util pentru întreaga masă de consumatori. Dar a cunoaşte ce se întâmplă în afara formelor organizate şi instituţionalizate ale artei spectacolului, ţinând totuşi de arta specacolului, e un lucru interesant şi util îndeosebi pentru sociolog, antropolog şi culturolog.

Un vechi proverb spune că omul sfinţeşte locul. Ceea ce înseamnă că actele umane conferă noi sensuri şi semnificaţii spaţiilor în care au loc. Există întotdeauna un impact şi o amprentă a fiinţei umane asupra neomeneşti făpturi a locului pe care îl utilizează. Una din dimensiunile noi, neprogramate, pe care spaţiul public sau viaţa străzii o pot cunoaşte este aceea conferită de reprezentaţia artistică.

Un parc, cu spaţiile sale verzi, cu iarba, florile şi copacii săi, reprezintă o oază de linişte şi relaxare. Un scuar sau un refugiu pietonal sunt momente de reflecţie, de respiro urbanistic. Trecătorul care reuşeşte să traverseze una din supraaglomeratele intersecţii multiple ale unui sens şi inel girator, refugiindu-se în spaţiul verde sau lângă arteziana din centrul demonicului nod sau ghem rotitor – cum, de pildă, este cazul în numeroasele artere ale metropolelor indiene – se simte acolo ca un eliberat din temniţi, ca un scos din iad sau un renăscut. Autostrada nu permite nici o "interiorizare", sau "subiectivitate"; ea e tiranică. Însă, la un pol opus, pasajul pietonal, total antropocentric, permite aproape orice prezenţă, ipostaziere sau manifestare umană.

Există spaţii mai "umane" sau mai puţin generoase din punct de vedere "omenesc". Atunci când, într-un anumit topos urban un individ sau un grup, pentru câteva minute sau preţ de mai multe orie sunt autorii unei reprezentaţii artistice, atrăgând trecătorii şi implicându-i, bucurându-i sau inoportunându-i prin specacolul lor mai mult sau mai puţin interesant şi improvizat, sau

adecvat, aceştia induc şi fundează o ***alternativă diferită de fiinţare***, de ***funcţionare*** pentru chiar spaţiul sau locul respectiv. Spaţiul acela urban este adus la o nouă viaţă, la o identitate valorică diferită şi, măcar prin inedit, chiar superioară.

Studiul artei de stradă analizeazp cazurile şi condiţiile în care locurile devin spaţii valoric deschise, în care un interval, de regulă monofuncţional (o stradă vehiculând maşini şi persoane, un colţ schimbând direcţii de deplasare fizică, o piaţă forţând oraşul să respire), devine locul unei experienţe inefabile, deci un spaţiu metamorfozat, spiritual. Oamenii se pot opri, pot contempla şi audia, pot reflecta, fantaza şi aprecia. Artistul care e autorul şi pretextul acestei modificări sau metamorfoze poate trage, desigur, un avantaj material din aceasta. După cum şi trecătorul poate avea "avantajul" său, specific transformării sale în public spectator, în consumator spontan. Însă toţi împreună, artist, consumator şi context fizic (mediul-ambianţă şi arhitectura-urbanism), generează şi constituie o resemnificare, şi în consecinţă o revelare. Ceea ce ţine de designul urban şi de ambient constituie doar suportul minor pentru o ***epifanie antropologică***. Artistul marginal, cu măruntul lui interes, şi publicul acesta imprevizibil şi improvizat, neprevenit şi neintenţionat, ajung în ultimă instanţă să însufleţească, să umanizeze oraşul, ambientul urban, utilizându-l în sensul diferit, evenimenţial, spiritual al experienţei festive, care, în felul acesta e o experienţă estetică şi sacralizantă.

Generozitate-deschidere a spaţiului

Există uneori locuri care, din punct de vedere antropologic, doar ***permit*** (tolerează) funcţii sau utilizări artistice. Dar, uneori, unele spaţii citadine aproape că "solicită" fapte ţinând de aria performărilor speciale, artistice. Există spaţii "tânjind" după, de pildă, evenimente sonore, după "tratamente" acustice sau de-a dreptul muzicale. Muzicologul specializat în antropologia urbană va putea identifica respectivele cazuri, relevând şi stabilind distincţiile reale.

De la analiza capacităţii/deschiderii unui spaţiu urban de a deveni ***topos evenimenţial***, amfiteatru şi scenă, se poate merge până la analizarea capacităţii întregului oraş de a oferi ***spaţii spectaculare*** (virtuale sau inerente). Înregistrarea frecvenţei, a repartiţiei şi densităţii reprezentaţiilor artistice dintr-un moment dat conduce pe cercetător la identificarea, descrierea şi caracterizarea spaţiilor adecvate artei de stradă (sau pe care arta de stradă şi le adaptează/apropriază). De la radiografia generozităţii spectaculare a spaţiilor urbane se poate ajunge până la schiţarea unei ***hărţi a oraşului*** în sensul virtualităţii (posibilei sale ospitalităţi) artistice, spectaculare. Desigur, o asemenea hartă nu poate fi decât imaginea-instantaneu a unui moment dat, momentul observării directe, reprezentativă pentru un proces, fenomen şi realitate spontană, fluentă, ireversibilă, caleidoscopică, variabilă, fluctuantă.

Arta de stradă este adesea nomadă. Chiar şi în limite modeste ea aminteşte de originea sa de prestigiu, de varianta trubadurilor şi menestrelilor medievali care au înscris-o în istoria majoră. Desigur, mî ndesc aici la faptul mărunt al schimbării locului în care un artist stradal se produce, adesea doar în cadrul aceluiaşi perimetru urban, al aceleiaşi reţele de trafic, al unui singur cartier, al unui singur oraş sau în perimetrul mai multor localităţi. Însă nomadismul acesta poate deveni şi unul propriuzis, adică al mobilităţii la scară şi pe hartă largă, cum e cazul colindătorului filantrop Vasile Ardelean din Sighetul Marmaţiei. Acesta străbate nu numai România în lung şi-n lat, cu steaua sa ca o cruce şi cu cântecul sau discursurile sale colectoare de fonduri apreciabile, dar este familiarul spaţiilor publice şi din Republica Moldova sau din sudul Ukrainei[18]. Dar în sensul nomadismului la scară largă mult mai bine cunoscute fiind grupurile de muzicanţi din America de Sud, în special de pe coasta vestică a continentului, care pot fi întâlnite în oricare din ţările Europei occidentale, traversând continente şi ţări numai în baza financiară a prestaţiilor lor în aer liber, adică în parcurile, pieţele şi străzile pietonale cele mai circulate[19].

Unele locuri apar şi dispar ca locuri de "deschidere" funcţională înspre arta străzii, faptul acesta aflându-se atât la discreţia performerilor peregrini ori accidentali, cât şi, mai ales, funcţie de capacitatea spaţiilor înşişi de a asigura un flux uman continuu, apreciabil numeric şi darnic. Există însă şi spaţii cu deschidere/toleranţă spectaculară mai mare; în consecinţă multe dintre acestea, în afara artiştilor sezonier-ambulanţi pot găzdui mereu aceiaşi performeri, fiind utilizate mereu de aceiaşi artişti.

Unele locuri sunt consacrate ca atare şi ocupate "pe veci" (vezi pieţele centrelor istorice şi turistice, străzile pietonale şi comerciale). Iar alte locuri sunt descoperite şi utilizate ca atare doar întâmplător sau episodic de către artiştii în discuţie.

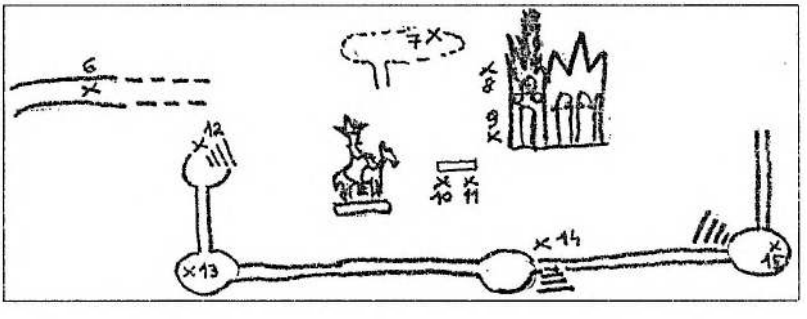
Spaţiile urbane "suportă" în mod diferit variatele genuri şi stiluri de performare, ori "se potrivesc" ele în chip diferenţiat unor anumite stiluri şi ansambluri artistice. La prima vedere, o clădire sau o piaţă de un anume stil istoric ar încuraja, ar pretinde sau "sprijini" mai bine o muzică de acelaşi stil ori o reprezentaţie coregrafică sau dramatică în costume de epocă. Pe străzile şi în pieţele din centrul medieval al Pragăi sau al Cracoviei întîlnim adesea interpreţi de muzică renascentistă şi barocă, îmbrăcaţi în costume mai mult sau mai puţin medievale, cu instrumente mai mult sau mai puţin de epocă (vioară, chitare, flaute renascentiste). Dar pot fi întâlnite tot acolo şi multe formaţii de jazz sau folclor, rockeri, un dansator de step (Cracovia).

Harta unui sit monumental (Budapesta)

În genere locurile de mare interes turistic sunt exploatate cu prisosinţă de artiştii străzii; aici fluxul uman, cu multitudinea dispoziţiilor psihospirituale şi culturale pe care le cuprinde, asigură existenţa unei cote de interes pentru ori-

care din formele şi repertoriile practicate. În sensul acesta este pilduitoare situaţia din spaţiul de vreo doar 500 metri pătraţi marcat de spatele bisericii Máttyás, statuia sfântului omonim şi Bastionul Pescarilor, din centrul istoric al Budapestei. Locul acesta este şi cel mai concentrat punct de atracţie turistică din capitala Ungariei. Aşa cum s-a relevat observaţiei mele efectuată continuu între 8 şi 14 septembrie 1994 (verificată în decembrie 1995 şi apoi în mai 1999), realitatea ilustrată în următoarele rânduri şi documente fotografice putea fi întâlnită zilnic, cu foarte mici variaţii. Cel puţin un acordeonist – interpretând şlagăre de muzică uşoară şi romanţe din repertoriul internaţional –, flaşnetarul cel pitoresc, cu instrument bine întreţinut, rapsodul la folclorica ţiteră şi cel la cimpoi şi voce, toţi făceau parte din peisaj încă din primăvară şi până toamna târziu. Iar sporadic mai apărea pe acolo încă un alt acordeonist (plus/minus voce), ca şi o saxofonistă.

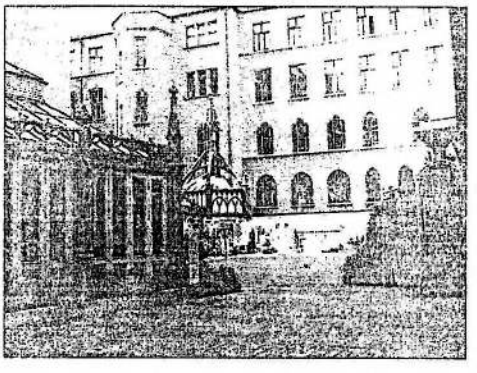
Pentru a ilustra şi mai bine idea unei hărţi, schiţez prin desenul următor cu mai mare exactitate un sit urban ocazionalmente muzical, ori muzicalizat. Aşa cum anunţam, este, practic, harta ***resemantizării muzicale a unui spaţiu urban şi turistic***. Sunt marcate aici principalele monumente istorice din centrul budapestan, cifrele din dreptul loc indicând şi imaginile fotografice din suita următoare, şi care se cer corelate, integrate respectivului spaţiu.



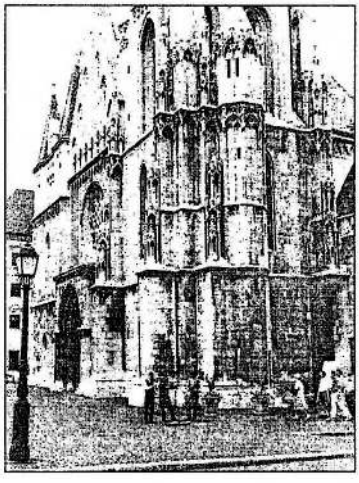
Pe strada principală Orsyágház, care conduce dinspre palatul Buda către biserica Máttyás, un cuplu folcloric (ţiteră + mandolină) "închiriază" locul pe tot parcursul verii (punctul 6).



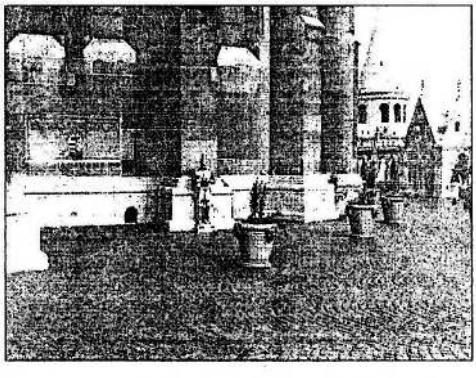
Mai sus, în curtea interioară sau pasajul galeriilor Fortuna, orga de clopote şi clopoţei (palidă imitaţie modernă a carillonului) din turnul-cupolă-acoperiş al unui butic cu artizanat, semnalează muzical ora şi jumătăţile de oră exactă (punctual 7).



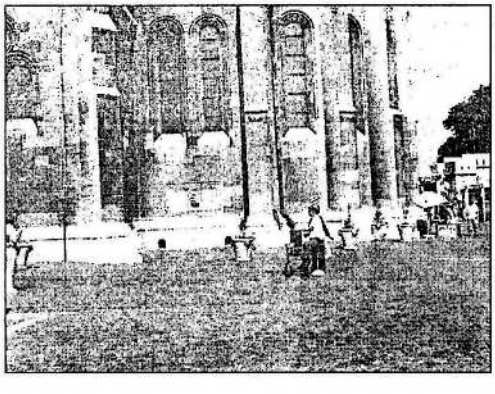
În dreptul turnului din dreapta al magnificei catedrale Máttyás, trioul instrumental interpretează cu foc dansuri folclorice şi aşa-zis ţigăneşti (punctul 8).

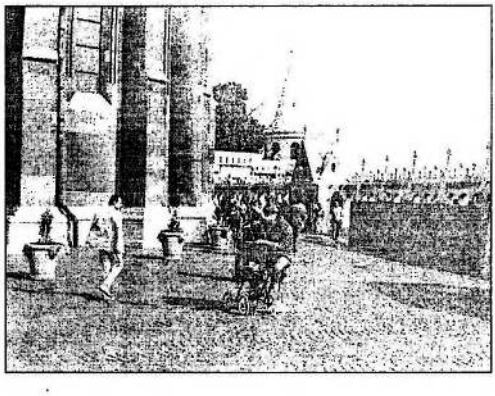


Lângă unul din contraforturile arhitectonice ale spectaculoasei şi magnificei catedrale Máttyás, cavalerul în armură se oferă drept element fotografic, dar are în faţă şi o cutie de tablă pentru obolul celor care-i imortalizează poza (punctul 9).



În dreptul acestuia, spre capătul vestic al aceluiaşi monument, se postează şi cotidianul flaşnetar, cu papagalul său de pluş (punctul 10-11).

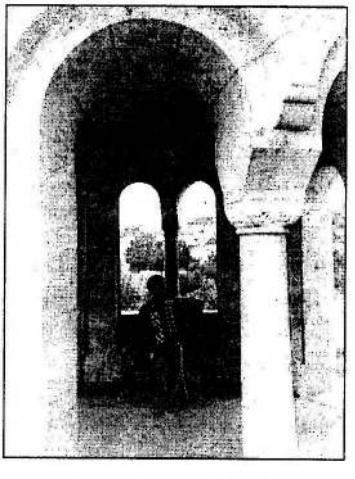




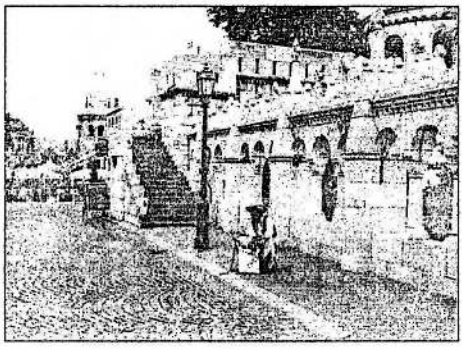
Prima poartă a scării ce duce pe zidul-faleză a Bastionului Pescarilor – locul celei mai superbe panorame asupra Dunării, a podurilor și a jumătății de oraș numită Pesta – umbrește jos, la nivelul pieței, pe unul din cei mai frecvenți acordeoniști ai zonei (punctul 12).



Sus, în primul chioșc de pază din interiorul zidului crenelat al Bastionului, un alt acordionist, cântând nu doar netulburat de sonoritățile primului instrumentist, dar mai ales profitând de spațiul puternic amplificant și rezonator al bolții de piatră (punctul 13).



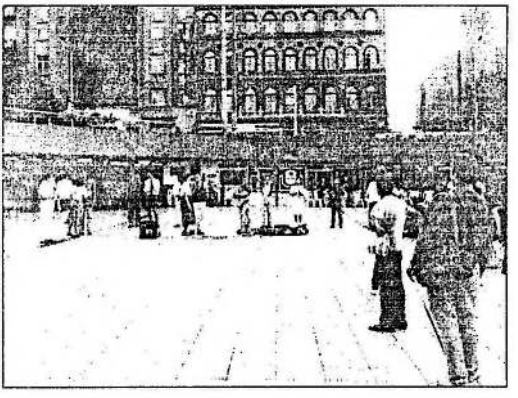
Cântărețul de folclor maghiar, la țiteră, întotdeauna în costum popular, stă exact în dosul bisericii Mátyás și în fața coridorului de coloane, arcade și ornații sculpturale (punctul 14).



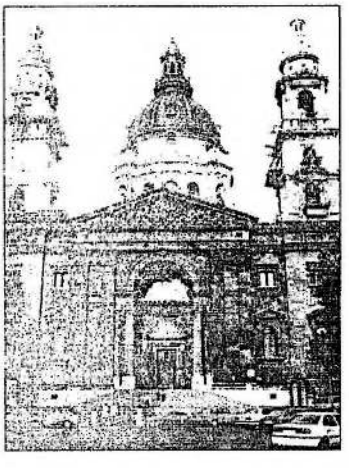
Pe balustrada finală a Bastionului Pescarilor, din colțul de extremă stângă al aceleiași arhitecturi cu rol de "punct de belvedere", șade un cimpoier. Pentru adunat banii, la picioarele sale se află o cutie de vioară miniaturală (punctul 15).

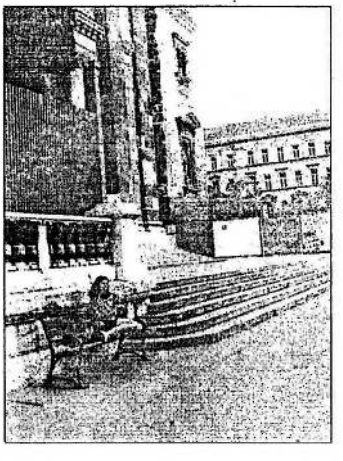


De fapt, dacă ar fi să fac cartografia Budapestei muzicale, ar trebui să încep mai degrabă cu pasajul din fața gării Keleti, unde un grup de misionari neoprotestanți, majoritatea asiatici vorbind perfect maghiara, s-au deprins să-și mărturisească și propage credința. Ei se sprijină masiv pe repertoriile lor muzicale, cântând mai tot timpul, cu sonorități bine sprijinite electric și amplificate.

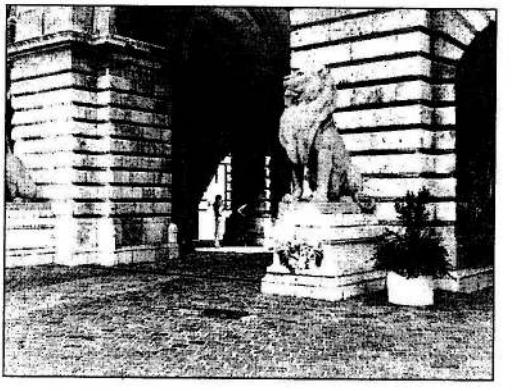


Apoi n-ar trebui ignorată piața și fațada catedralei Sfîntul Ștefan, pe treptele căreia, la data observației mele, scoțianul în fustă (centru jos) nu a îndrăznit să își scoată cimpoiul, dar pe care, puțin mai târziu, o studentă din Polonia a cântat la blockflöte piese de folclor irlandez, evreiesc și ukrainian.

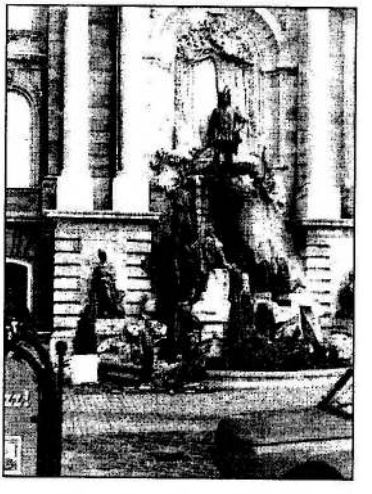




Sub bolțile castelului Buda, adică ale Muzeului Național, studenți ori țigani lăutari execută adesea, primul, după partitură, partite de Bach, ceilalți, piese mai mult sau mai puțin populare, hituri de café-concert.



Lângă un colț al aceluiași castel, în dreptul spectaculoasei fântâni a cavalerului la vânătoare (Lajos Kutya), cam zilnic, în timpul sezonului estival, la violoncel (piscălău) și vioară (sau fluiere diverse), doi muzicanți execută folclor unguresc și vechi piese curtene.



În studiul variabilității și al gradului de imprevizibil de care "are parte" antropologia artistică a unui spațiu trebuie să ținem cont și de timpul fizic sau cultural, adică atât de capriciile climaterice, cât și de evenimentele calendaristice. Alta este utilizarea spațiului turistic, atât de către performeri cât și de fluxul uman, în sezonul corespunzător actului turistic, și cu totul accidentală – oricum puțin lucrativă – poate fi exploatarea sa în alt anotimp. De pildă, între 10-18 decembrie 1995, adică iarna, același perimetru budapestan ilustrat mai devreme arăta mult schimbat. În termen de o săptămână, pe zidul de belvedere al Bastionului Pescarilor am remarcat doar de două ori apariția și performanța câte unui acordeonist. În fața statuii ecvestre a regelui Máttyás, o singură saxofonistă a îndrăznit să sufle aburi de frig în instrument, cu puțin înainte de începerea unui concert de orgă și de colinde religioase găzduit în incinta catedralei.

Fata a improvizat jazz şi puţin după începerea concertului, dar a fost oprită şi rugată să înceteze. În miez de zi, lângă unul din colţurile frontonului aceleiaşi catedrale (punctul 8), cuplul unor ţigani, în care violonistul purta mitene iar contrabasistul mănuşi de piele, executa ceardaşuri avântate şi şlagăre ale muzicii ţigăneşti internaţionale. Dar făcea şi pauze lungi, pentru reîncălzire, şi se producea doar la apariţia unui grup mai numeros de turişti străini.

Cu alte cuvinte, ornamentaţia muzicală a celui mai important punct turistic budapestan păleşte substanţial, şi în mod natural, pe parcursul friguroasei ierni. Însă în aceeaşi perioadă, dincolo de Dunăre, în Pesta, pe toată strada pietonală Vaci, care constituie spaţiul comercial de cea mai mare concentrare, eleganţă şi pre(ten)ţiozitate, municipalitatea organizează un fel de festival comercial în care prezenţa performărilor muzicale joacă rolul principal. Seară de seară, beneficiind de scena unor corturi şi de sonorizare impecabilă, trupe instrumentale de folk, country, jazz, pop şi folclor autentic, ba chiar şi formaţii corale, se produc în faţa trecătorilor şi a cohortelor de consumatori aflaţi acolo pentru tradiţional-excesivele cumpărături de Moş Nicolae, de Crăciun şi de Anul Nou. Dar chiar dacă "totul" este bine organizat şi monitorizat de administraţia şi firmele implicate, din loc în loc se mai insinuează acolo şi prezenţa câte unui acordeonist sau chitarist cu cutiuţa chetei publice în faţă.

"Muzicalitatea" unor alei

Despre pesajul pietonal, cu "generozitatea" sa specială, am mai amintit. În Bucureşti practic nu există un spaţiu pietonal permisiv şi în sensul aflat în prezentarea de faţă. *Lipscanii* şi străzile aferente fac un teritoriu încă copleşit de conţinutul şi atmosfera de bazar suprapopulat, dezordonat, sufocant şi în ultimă instanţă inuman. În iarna anului 1995, pe strada Vaci din Budapesta se puteau "refugia" inclusiv persoane care aşteptau să capete bani doar petru că prezentau publicului căţeluşi ce stârnesc automat simpatia. Un gest ce constituie o variantă mult mai puţin "formalizată", adică ceremonializată şi consacrată decât purtatul mielului norocos (Vasilică) în estul Europei sau purtatul purceluşului cu fundă roz între ţiganii din vestul european. Din punctul de vedere al abordării de faţă, faptul acesta denotă respectivul spaţiu pietonal drept unul extrem de permisiv, de generos pentru tendinţa marginalilor de a exploata aglomeraţia şi fluxul uman în sens semicerşetoresc şi cu "instrumente" corespunzătoare.

În centrul oraşului Malmö, pornind din Piaţa Sfatului (Stor Torget), strada pietonală Södergatan, continuată peste canal cu Södra Forstadsgatan, are la capăt hazliul grup statuar (bronz) a unui şir de patru muzicanţi. Culoar de comerţ de lux şi de perpetuu consum, ea găzduieşte adesea pe marginile sau băncile sale indivizi şi mici grupuri de performeri artistici care-şi câştigă cu greu şi cu entuziasm tineresc traiul. În Stockholm, străzile pietonale din preajma Casei Centrale de Cultură erau, la începutul lui iulie 1996, puternic "con-

dimentate" cu grupuri şi muzicanţi singulari. Ample orchestre de peruani (chitare, tobe mari, naiuri şi fluiere), încercând să-şi vândă şi discurile compact sau casetele, adăugând antrenantelor cântece multiple mişcări de dans simplu, adunau adesea în jurul lor cercuri largi de melomani. Iar pe aleele înguste din Gamla Stan, insulița adăpostind centrul cel mai vechi şi palatul regal, în ciuda traficului pietonal intens şi a suprasaturaţiei comerciale dată de prăvălii, diverşi solişti (saxofon, vioară, ţitera scandinavă "kantele") agrementau totuşi cu pregnanţă întreaga ambianţă. Iar în Kopenhaga, între 28 iunie şi 1 iulie 1996, lunga alee pietonală de la piaţa Primăriei şi până la Canalul central, beneficia de dese prezenţe muzicale şi histrionice, precum cuplul jazzistic acordeon + saxofon (din Moscova), flautista stingheră, un violonist, universalele formaţii sud-americane, armonicarul-circar-clown. Iar lângă emblematica fântână arte-ziană cu cei trei cocori din scuarul care împarte în două întreaga stradă, grupul de toboşari (+ xilofon) care, după ce-şi încheia participarea la un estival al muzicii şi dansului african, "cobora" zilnic şi în strada amuzamentului, a im-presionării şi a colectării unor sume, oricât de modeste, oricum binevenite.

Ultimul flaşnetar

Cursul celor enumerate până acum permite deschiderea şi a parantezei de faţă. O numesc paranteză doar petnru că, în contextul schiţei care se doreşte mai mult cantonată în domeniul teoretic, integrator, fac iarăşi o breşă, insistând pe un caz particular, izolat. Însă cazul de faţă este grăitor în sensul ideii dificultăţii de a beneficia simultan, dar în mod "firesc", nesusţinut managerial, deci instutţional, de adecvări totale sau de suprapuneri între mediu şi perfor-mare, epocă şi instrument, fenomen şi moment congener acestuia. Cazul este acela al "ultimului flaşnetar al Bucureştiului", cum l-am numit pe Nea Marin Flaşnetarul, înregistrat şi chestionat frugal pe banda Mg. 5795 I m din Arhiva Institutului Brăiloiu.

I-am zis ultim deoarece insul întâlnit şi înregistrat duminică, 8 noiembrie 1993, ora 13,30 în faţa Muzeului Municipiului a fost ultima arătare bizară, de mahala şi de bâlci uitat de vreme, care îşi executa "arta" specifică sub forma vechii practici a umilului sincretism: rotirea manetei în vederea armării şi a umflării foiului care împinge aerul în fluierele maşinăriei, strigarea chemării la "planeta" prevestirii şi medierii norocului, prezenţa papagalilor atractivi şi punerea lor să aleagă şi să tragă cu ciocul biletul horoscopic, oferirea deci a unui serviciu mantic pe fondul muzicii care atrage atenţia.

Marin Flaşnetarul face parte din tagma familială în care el îi enumeră pe: Bătrânul Sandu (personaj pitoresc, care jucase rolul propriului personaj real în filmul *Fram, ursul polar* – flaşnetar deci, alături de propriul instrument), Ion Mutu, Baboi, Toma Fleşnetarul, Florea Flaşnetarul, Dochiţa, Anton (olog de ambele picioare), chiar el, Marin, şi în fine, nepotul său, Dobre Leontin. El afirmă că sub regimul comunist toţi aceştia au avut de suferit de pe urma re-

stricțiilor și a abuzurilor polițienești. Fiecare a avut câte cel puțin un instrument confiscat și ars de miliție. După dispariția veritabilelor și amuzantelor iarmaroace, omul ieșea cu flașneta (recte "planeta") sa tot mai rar, oprindu-se doar în fiecare duminică pe undeva prin zona Piața Unirii – Piața Universității.

În perioada 1-8 iunie 1996, societatea "D'ale Bucureștilor" a organizat carnavalului *Bucureștii la 1900*, prilej cu care în spațiul dintre vechea Curte Domnească și Lipscani s-a încercat reactualizarea a ceva din decorul și atmosfera de început de veac în capitala românească. Cu ocazia aceasta Marin Flașnetarul a fost contactat, angajat și plătit (cu 400 mii lei) de către organizatori ca să fie prezent în fiecare zi în fața Hanului lui Manuc, practicându-și "arta" și contribuind astfel la desăvârșirea atmosferei de târg vechi. Dar participarea omului nostru nu mai era decât fizică, trupească și mută, fiindcă mintea și sufletul lui flașnetarului abandonaseră deja cu totul relația sa cu trecutul și cu meseria familială. Papagalul, care extrăgea bilețelele aducătoare de noroc sau prevestitoare de destin, era singurul element al performării sale care mai funcționa eficace. (Cât despre bilețel, iată-i mostra de serviciu sprijinitor de iluzii: "Planetă de Doamne./ Sînt multe femei care te pizmuiesc și te vorbesc de rău pe tine. Lucru lesne de înțeles pentru că ești tuturor mai plăcută decât ele, deși nu se prea arată, dar oricât ai fi vorbită de rău, vei fi mulțumită și fericită că norocul te va face mare și bogată și cu bărbatul tău vei ajunge să vă bucurați de bogăția voastră./ Vei trăi 75 de ani în fericire. Loto: 37, 12, 78"). Flașneta însă nu mai era utilizată ca instrument muzical, aceasta mai mult din comoditatea și plictisul flașnetarului, ca și din ignoranța trecătorilor-clienți, care nu-i cunoșteau și nu-i solicitau niciodată sonorul. Doar insistând am putut obține "învârtirea" ei cântătoare.

În 1996, Marin Flașnetarul mărturisește că are de gând să pună capăt genealogiei profesionale pe care o reprezenta. Deja în 1990 vânduse cu 200 mii lei o flașnetă mare cât un dulap, cu cilindri și discuri cu "partituri" muzicale multiple. Apoi își luase o slujbă, în 1996 declarând că perpetuarea obiceiului de umbla cu flașneta, mai exact cu "planeta" papagalului extractor de bilețele premonitorii, nu mai renta deloc. Ultimul instrument care mai exista în casele rudelor sale devenise iremediabil defect, iar pe cel pe care el îl mai purta cu ocazia carnavalului intenționa să îl vândă cât mai degrabă. Adresa – str. Avram Iancu 30, lângă Hala Traian – și-o dă cu scopul popularizării sale în fața vreunui eventual client. Prețul solicitat este de 3 milioane. Dacă nu-i află cumpărător, omul e decis să încerce el însuși s-o scoată din țară, ca s-o ofere personal vreunei consignații din Vest.

Vorbisem chiar la începutul materialului de față despre eficacitatea sau autenticitatea reactualizării artei de stradă drept mostră a unui trecut romantic, a ideii de "epocă". Însă festivalurile care *simulează* arta de stradă "acoperă" și ascund aspectul comercial într-un sistem și la scară mai amplă, căruia i se pot integra sau pe care se pot baza mult prea puțini artiști stradali/marginali. Mă-

runtul lor comerț și profesionalismul specific – adică practicarea exclusivistă a prestației publice – presupun "contractul" perpetuu, cotidian al nemijlocirii dintre artist și client. Angajarea în cadrul unui festival estival a lui Marin Flașnetarul a constituit poate ultima sa prestație publică, de data asta decorativă și nelucrativă.

[Observație: flașnetarul maghiar, din centrul istoric al Budapestei, purta un papagal din pluș, dar un instrument muzical perfect, în funcționare continuă. Acela conștientizase și exploata comercial caracterul său de atracție turistică și de bizarerie ambientală. Flașnetarul bucureștean însă, mergând pe linia firească a degenerării funcției sale semicerșetorești, a oferirii unui serviciu derizoriu care era "planeta" papagalului viu, extrăgând biletele de horoscop, nu avea deloc conștiința că ar putea funcționa și el ca ornamentație ambientală. Și aproape că uitase complet de capacitatea cutiei sale de a emite sonoritățile de orgă primitivă și rară. Comerțul său decăzuse deoarece, pe de o parte, decăzuse viața de bâlci. Dar mai departe, pe de altă parte, falimentul său definitiv se datora faptului că omul nu sesizase posibilitatea de a se reajusta, de a se adapta împreună cu profesionalismul său de *flașnetar propriu-zis*. Aceasta din urmă putându-se produce prin ameliorarea comportamentului său muzical și prin postarea sa într-un spațiu uman mult mai comercial și turistic, de frecvență și de "competență" umană diferite.]

Competențele spațiului

Dacă arta executată/oferită este similară contextului arhitectural se poate presupune că ea ar avea un mai mare impact asupra trecătorului sau vizitatorului care o surprinde. Aceasta, fiindcă ea însuflețește ambientul, îl subliniază, îl îmbogățește în mod ilustrativ și cumulativ. Ea apare trecătorului devenit consumator o prelungire sau un dar al ambientului însuși, o reciprocă maximalizare a capacității comunicaționale (informațională) a celor două elemente: arta și ambientul. Însă, cum am mai spus, adecvarea respectivă e totdeauna limitată, iar fluxul turistic este asemenea străzii: permite orice, cuprinde pentru clientul potrivit și receptivitatea corespunzătoare oricărui fel de ofertă.

O "inadecvare" poate apărea prezența într-una din stațiile de metrou din Chicago a unui japonez (!) cântând *O sole mio* (!!), caz observat la 15 august 1992. Sau și mai bizară poată apărea prezența unui colindător, cu o tradițională stea devenită o originală și gigantică cruce, aproape în toiul verii (cum este cazul lui Ion Ardelean, colindător prin București și prin toată țara, care colectează bani pentru sinistrați sau pentru manualele de română ale copiilor din Republica Moldova)[20]. Cu toate acestea, tocmai stranietatea apariției lor este aceea care poate atrage, poate interesa și capta, și în cele din urmă poate "satisface" (inclusiv) din punct de vedere ambiental și estetic.

Teoria informației

Există spații "interzise" (sau potrivnice) performării de stradă. Acestea, fie prin funcția lor dominantă, fie prin însăși ambientul uman care le-a "parazitat" deja. Aspectul acestei adversități poate fi văzut și în lumina teoriei informației, sens în care vom putea spune că există locuri cu fo funaționalitate diminatoare, sau totalitară, *încărcate* prin ele însele în mod excesiv. Ele sunt locuri pline, sau umplute, de *mesaj informațional*. Având nevoie, dimpotrivă, de respirație, de *redundanță*, ele nu pot fi dispuse să găzduiască, să își asocieze manifestări care la rândul lor vor *încărca* și intensifica *densitatea informațională* deja deținută.

Nimeni nu își va așeza un scaun și va începe să cânte sau să danseze, ori să picteze portrete sau peisaje la comandă, în fața unui post de poliție sau a unei bănci. Desigur, artiștii de stradă, diletanți săraci și marginali, se tem de strictețea și duritatea comportamentală a portarilor și paznicilor. Dar, revenind la cunoașterea teoretică, se poate spune că instituții (clădiri, locuri) ca acestea (și multe altele) nu prezintă "siguranță" și deschidere tocmai pentru că ele implică deja, prin funcționalitatea prorpie, prea multe semnificații; prea multe lucruri se pot petrece în interiorul și-n preajma lor. Locul pe care-l ocupă și reprezintă în ambient este prea *încărcat*.

Din exemplele concrete date până acum reiese clar faptul că punctul de atracție turistică sau situl de interes turistic constituie astăzi *locul cu cea mai mare deschidere informațională*, consacrat ca loc ce oferă și se oferă consumatorului de peisaj, de eveniment, de informație. Opulența, generozitatea informațională a târgului, a bâlciului de altădată ca și a talciocului contem-poran, cea a festivităților populare și a minifestivalurilor de cartier, a picnicu-rilor publice și tombolelor stradale, cea din *flea-markets* sau *marchés-aux-puces* – atunci când nu au supraabundența comercială a bazarului și lasă loc și elementului amuzament – se regăsește azi cu predilecție în perimetrele citadine de valoare și afluență turistică. Așa se face că, "parazitară" întotdeauna, arta de stradă exploatează punctul turistic în chip excesiv, cu mai mult sau mai puțin discernământ, cu mai mare sau mai mică adecvare stilistică.

Dar, am văzut dej, nu numai punctul turistic. Pasajul comercial și pietonal, ca și spațiul închis (metroul, autobuzul) dar suprasaturat de virtuali clenți, constituie alte oportunități cu semnificații complexe.

Calitatea artistică și calitatea spațiului citadin

Există căi de acces, spații largi (oaze verzi, refugii, intersecții, trotuare, intrânduri) al căror uzaj și aspect uman nu pot fi prefigurate de către designerii inițiali. Arhitecții proiectează doar clădiri și zone urbane utilitare, moarte, ca și căile de acces – practic sau teoretic, oricum relativ provizoriu – corespunzătoare. Dar dimensiunile prezenței umane care va ajunge să le populeze și să le folosească sunt, dacă nu imprevizibile, totuși greu de știut inițial cu exactitate.

După darea lor în folosință, este posibil ca amplasamentele urbane de utilitate publică să devină cu timpul mai mult sau mai puțin deșarte ori supraaglomerate. Oricum, în genere fluxul uman abundent favorizează așezarea/apariția artiștilor de stradă.

Spațiile urmane cu virtualitate (funcțională) artistică trebuie să asigure performerului un anumit flux uman; spațiul trebuie să fie în stare să procure un public și astfel, implicit, să aducă bani. Fluxul uman, adică *capacitatea productivă* a spațiului trebuie să fie stabilă sau cel puțin periodică, având un anumită continuitate. Altminteri, fluctuația acestui flux uman îi va transforma pe artiștii străzii în nomazi, ori în "poli-calificați", deoarece ei nu pot utiliza doar orele de aglomerație, în rest făcând degeaba umbră locului. Iată de ce centrul orașului, siturile turistice, piețele, stațiile de metrou și de autobuz, pasajele pietonale și orice alte spații consacrate de evenimente (târguri de stradă și de cartier, minifestivaluri, evenimente locale) se dovedesc favorabile în acest sens. Dacă însă fluxul uman este excesiv, în felul acesta el nepermițând staționarea unora dintre trecători, atunci locul respectiv nu e prielnic performării.

Cele mai înghesuite spații, cu străzi străbătute de autovehicule și cu trotuare înguste, nu pot reține trecătorii. În genere străzile centrelor comerciale, implicând îndeosebi inși în grabă, trecători preocupați, alergând între două datorii sau afaceri, sunt frecventate – în sens "neprogramat" – de cerșetori propriuzișI, adică de indivizi care nu oferă nimic în schimbul sutei de lei sau al dolarului pe care-l solicită. Numai performerii lipsiți de măiestrie, de exercițiu și talent artistic, adică lipsiți de o conștiință artistică propriuzisă vor prefera spațiile supraaglomerate. Căci în asemenea spații nimeni nu pare interesat de calitatea performării lor; deci nu numai lipsa calității acesteia dar și locul ales îi desemnează drept cerșetori deghizați.

În spațiile cu flux excesiv, de supraaglomerație, adesea prezența performerilor este deranjantă, stânjenitoare până la iritare, deci de evitat. Însăși spațiul (strâmt) și dluxul uman (intens) compromit prezența artiștilor.

Spațiul ideal pe care-l caută performerul veritabil este spațiul nici prea izolat, dar nici prea înghesuit și (astfel) stresant. Nici pustiu dar nici în proximitatea prea mare a arterelor cu flux mare de vehicole. Concurența inega-lă a zgomotului îl alungă atât pe muzicant, cât și pe eventualul auditor.

Cu cât artistul e mai dotat și conștient de valoarea sa, având astfel și posibilitatea de a-și capta și reține publicul, el se va îndepărta de zgomotul și iureșul prea mare. Iar spațiul pe care-l va alege va căpăta funcția unei săli de spectacol, va fi, în momentul performării, un lăcaș artistic.

De regulă artiștii foarte buni aleg și astfel *instituie* el înșiși *spații deschise*, cu valoare artistică și de *importanță antropologică* superioară. Ei devin familiarii anumitor spații publice și totodată figurile familiare, caracteristice, ale acestora. Ei *consacră* locul. Fiind educați (exersați) și talentați, ei atrag lumea; oamenii se opresc și și îi ascultă sau îi privesc, îi apreciază și (probabil)

îi plătesc. Aşa se face că în inima oraşului în mişcare şi în mijlocul mulţimii în curgere, la margini de pieţe, monumente sau clădiri altfel nemailuate în seamă de concitadini, prestaţia lor artistică generează *happeninguri antropologice*, *fapte* ambiental-umane, gesturi sau *instituiri* uma-no-artistice noi. Muzicanţii de stradă introduc spontan în ambient o "breşă" sau un element de ritm special, acela al unui *eveniment existenţial aparte*.

Înapoi la metode, instrumente şi scopuri. (În loc de concluzii)

Cum am mai accentuat deja, *studiul antropologiei artistice a oraşului* se cere făcut prin metode de investigaţie completă: observarea liberă, directă şi insistentă, urmată de interviul-anchetă, fiind foarte importante. Fotografiile, înregistrările video sau măcar audio trebuind a fi apoi serios efectuate, analizate şi arhivate. Un colţ de stradă, o staţie sau un peron de metrou pot deveni – din punctul de vedere al comportamentului uman, al însufleţirii aduse de reprezentaţia artistică şi prezenţa-instituire spontană a publicului – mult mai interesante decât orice alte puncte de virtuozitate urbanistică sau evenimenţială. Iată de ce, aşa cum vorbeam despre fişierele de interpreţi şi de grupuri, cercetătorul va trebui să întocmească şi fişele, sau dosarele, *conjuncturilor urbanistice cu potenţial de ospitalitate artistică*.

Un spaţiu public ocupat frecvent sau accidental de o reprezentaţie stradală trebuie observat, înregistrat pe peliculă, şi înainte sau după ce "evenimentul" performării se consumă. Deoarece astfel se adevereşte "influen-ţa" sau impactul performării asupra fizionomiei şi fiziologiei urbanistice. În aspectul din urmă sunt de inclus atât arhitectura materială şi ambienttul urban strict fizic cât şi "conformaţia" prezenţei umane şi a fluxului uman viu.

Fişa fiecărui loc (virtual sau deja consacrat) va conţine informaţii referitoare la poziţia pe harta oraşului, importanţa urbană, conţinutul vecinătăţii, fluxul uman, timpul monofuncţionalităţii primare şi timpul "utilizării" sale artistice, apoi facilităţile oferite performării, eventuala latură oficială (dacă e cazul implicării/exploatării sale în sărbători sezoniere, în showuri organizate periodic ş.a.).

De asemenea caracteristicile arhitecturale şi urbanistice, istorice şi stilistice ale fiecărui loc vor fi tratate în fişa şi teoria antropologului drept oportunităţi sau circumstanţe (mai mult sau mai puţin) favorizante ori inhibante – pentru un gen sau altul de performare, pentru forme, stiluri sau repertorii mai mult sau mai puţin în armonie cu aspectul şi atributele locului.

Şi iată cum, în felul acesta, spaţiul fizic devine tratat ca deschidere, toleanţă, stimul, receptor sau ofertă, adică în termeni ce ţin de antropologia cea mai intimă, filosofică.

În fapt, pe o asemenea cale se poate ajunge până la o teoretizare filosofică, la o *metafizică a ambientului urbano-antropologic*. Am numit-o metafizică deoarece, reunind ideea comportamentului creativ şi uman în genere,

spațiul arhitectural, timpul cotidian, psihologia și arhitectura, arta și interesul economic primar, această "teorie" dă seama, în ultimă instanță, de unul din cele mai importante Întreguri. Asamblări și Sincreze ale existenței umane.

NOTE

[1] 'East European Meetings in Ethnomusicology' 2/1995: 122-135.

[2] Vezi *Old Sounds in the Transition Town*, în: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 293-306; *For a Musical Anthropology of the Subway*, comunicată la simpozionul "Natura și Omul. Secolul 21 și provocarea antropologiei", 29 aprilie - 1 mai 1998, Sinaia.

[3] Günther Noll, *Strassenmusik in Köln*, în: *Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart* (redactat de Günther Noll și Wilhelm Schepping), Köln: Metzler Schulbuch, 1992: 96-126. Articol consistent, cu interviuri, medalioane și fotografii, ca și cu un bogat aparataj de referințe bibliografice, atestând interesul cercetării germane pentru tema artei de stradă. Alte abordări, precum aceea semnată de Klaus Roth și Juliane Roth, *A Bulgarian Professional Street Singer and His Songs* (în vol. *Narrative Folksongs: New Directions. Essay in Appreciation of W. Edson Richmond*, editat de Carol L. Edwards și Kathleen E. Manley, Boulder: Westview, 1985, p. 339-361), suprind filonul, originea și dimensiunea tradițional-rurală a fenomenului.

[4] Vezi titlurile citate în nota anterioară. La data efectuării acestui studio, volumul lui Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Paris: Hachette, 1994, nu-mi căzuse în mână. Iată de ce articolul *For a Musical Anthropology*...(cf. supra), debutează cu dedicația făcută cercetătorului francez.

[5] Mark Conrad, *Subway Musician Makes Carnegie Hall Debut*, în: 'Classical Music Magazine', vol. 16, nr. 3/iunie 1993: 8.

[6] *Marginal Proposal*, în: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 2/1995: 139-143.

[7] "Sunt gata să mă stabilesc în România, cu următorul scop:/ 1) Să aleg, în cadrul Tinerimii Muzicale, Academiei, Centrului de creație populară, Institutului de Folclor, dintre artiștii șomeri sau din orfelinat, o primă echipă permanentă de opt tineri împătimiți de exprimarea artistică, vorbitori ai mai multor limbi./ 2) Să adaptez și să construiesc împreună cu ei un local, spații, numeroase etajere pentru unelte, mașini, instrumente, costume, decoruri, un colț de bricolaj, mecanică pentru o furgonetă, grădinărit, un birouaș, spații pentru înregistrare și cazare cât mai simple, de un singur etaj, ca și un spațiu central de repetiție și recepție, pentru adunări, stagii, cursuri, serate./ 3) Să îi învăț să fabrice și să practice cu ușurință, din diverse materiale moderne, ieftine, ușoare, solide, opt feluri de fluiere complementare, de la 20 cm. la 3 metri, mai multe modele de metalofone, ceva instrumente cu corzi, percuție și anumite instrumente clasice adaptabile, perfect acordate (...)./ 4) Să pun la punct, repede, afară de orchestra ambulantă, scheciuri de teatru, cântece și dansuri populare ca introducere la proiectul *Dyonissos* și să efectuăm animații publicitare (asemenea fanfarei circului Blaguebolle din care am făcut parte timp de trei ani) pe străzi, în piețe, grădini publice, chioșcuri, școli, orfelinate, ca parte primă a unor mari spectacole, sărbători, în vedera amorsării cheltuielilor, la care se vor adăuga comenzile și vânzările de instrumente, de sculpturi muzicale și porticuri eoliene pentru grădini, partituri, casete, afișe ale trupei, etc." (loc. cit. p. 142).

[8] Vezi *"Ethnys. Bulletin de l'Académie Syrinx"* (Paris), 4/1995: 12-15.

[9] Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor "C. Brăiloiu", Mg. 5795 I n.

[10] *Coming of Age in Romania*, în: 'Nordic Yearbook of Folklore' 51/1995: 91.

[11] V. ibid, p. 91-93.

[12] Pentru tema de faţă cercetarea mea sistematică a început în 1990 şi s-a încheiat în 1995. Observaţiile ulterioare au fost doar sporadice, ca şi micile adausuri făcute acestui material definitivat deja în 1996.

[13] Doar ca un exemplu al grandorii sale voi aminti faptul că în 1941, pe timp de război, staţia Majakowsky, la 40 de metri sub pământ, a găzduit sărbătorirea oficială – cu toată prezenţa şi pompa conducerii statale – a Revoluţei bolşevice.

[14] Marţi, 1 septembrie 1992, ora 23, postul românesc de televiziune Soti arăta, integrat în campania electorală şi în cadrul unui clip al Convenţiei Democratice, cazul unui emigrant român la Paris. Conform imaginilor şi a declaraţiei sale, pentru a câştiga bani acesta cânta în metroul metropolitan la claviolă.

[15] Comunicat şi în articolul *Old Sounds...* (cf. nota 2).

[16] Studierea pe viu a metroului parizian, ca şi de exemplu a aceluia new yorkez, poate fi un deziderat important pentru cine intenţionează cunoaşterea fenomenului în cauză în deplinătatea maturităţii sale, ori intenţionează compararea stadiilor sale iniţiale (estice), cu cele mature (occidentale).

[17] Cazuri menţionate, cu detalii specifice, şi în art. *Old Sounds...* şi *For a Musical Anthropology...* (cf. nota 2).

[18] Caz prezentat în detaliu în art. *Old Sounds...* (cf. nota 2).

[19] În arhiva personală deţin numeroase fotografii care ilustrează fenomenul discutat în metroul sau pe străzile Bucureştiului, Parisului, Budapestei, Kopenhagăi, Stockholmului, Chicagoului, Berlinului. Contextul publicaţiei de faţă nu poate însă permite ampla desfăşurare, care, prin exemplificări sistematice, ar deveni monografie.

[20] Caz prezentat în *Old Sounds...* (cf. nota 2).

* Fragmente ale acestui studiu au apărut în: 'Muzica' 2/2000: 81-111.

MUZICI ŞI MUZICOLOGII COMPUNĂTOARE DE GÂND
(Jurnal finic)

Introducere-scuză

Antropologul muzical e unul din inşii vindecaţi de vulgaritatea de a considera că numai ruralul, tradiţionalul şi instituţiile consacrate sunt sursă de cultură, de sacru, rit şi epifanie (sau orice alte valori la care ne-am deprins a ne referi cu admiraţie). Au trecut deceniile în care discursul academic cânta corul isteric şi homofon al deplângerii decăderii cutmelor peizane şi al desacralizării ca tară tipică oraşelor. Antropologia modernă e una cu interes respectuos inclusiv pentru mărunt şi anecdotic, cu-atât mai mult cu cât oraşul, inclusiv acela occidental, excelează în actualizarea, inventarea şi reinventarea perpetuă a elementelor de creativitate spirituală. E necesară doar observaţia ingenuu-genuină, detaşarea de omenească, dar antiştiinţifica, comparare sentimentală, iar atunci mirarea în faţa gesturilor, contextelor, efectelor, influenţelor, conexiunilor şi comportamentelor, fie prevăzute, dar mai ales neprevăzute, din citadin, se poate transforma în ştiinţă sensibilă şi în conştiinţă imformată cultural. Paginile care urmează sunt file de jurnal, reproduse aici exact în forma însăilării lor la faţa locului, în 1998. Ele trebuie luate doar ca mostră a căutării (şi găsirii) muzicii, ca obiect de reflecţie sau studiu, acolo unde nimeni n-o caută. Mostră a vânării obiectului de studiu şi reflecţie chiar şi-n aparenta-i absenţă, în care însăşi căutarea obiectului de studiu poate fi studiată, poate deveni obiect.

În Tampere, despre statui şi bani

De la hotelul Cumulus, cu ocol prin centru, am mers la templul neoclasic al micului Institut de Studiere al Artelor Populare. Edificiu din granit roşcovan, cu coloane la intrare şi cu doi lincşi străjuind treptele ce suie spre uşa centrală. Clădirea fusese conacul unui industriaş. Între cele două războaie a cumpărat-o municipalitatea, dând-o apoi Universităţii locale. Interiorul e burduşit cu materiale informative şi cu computere. Răsfăţ intelectual. La subsol e arhiva de

benzi, casete şi discuri. La parter, în sala cea mare se ţin cursuri, dar cele mai multe mese şi scaune sunt ocupate de instrumente muzicale de peste tot, vechi dar perfecte, colecţionate de marele entuziast care e maestrul şi părintele tuturor etnomuzicologilor din zonă, Erkki Ala-Könni. Într-adevăr, gazdele mele Vesa Kurkela (şeful departamentului de muzică populară) şi Pekka Jalkanen (compozitorul) îşi văzuseră de viaţa lor. De la o studentă aflu că ea şi cu Risto Pennanen stătuseră degeaba ieri în gară, aşteptându-mă. Acesta din urmă apare, şi, împreună cu Risto Blomster, după ce îmi răspund la câteva întrebări, se roiesc. Oricum, fuseseră impecabil de amabili. Rămân prin biblioteca şi birourile lor oricât doresc, răsfoind volume şi periodice englezeşti. Rouja Neikova, o bulgăroaică la vreo 43-44 de ani, pierde şi ea timpul pe-aici, consultând cărţi şi mai ales fotocopiindu-le.

Treaba pentru care venisem şi lista subiectelor mele de interes profesional era: (1) festivaluri şi evenimente muzicale locale (voi primi a doua zi lista completă de la biroul de informaţii pentru turişti); (2) legăturile calendaristice – şi alte motivaţii – ale fondării sau performării acestora; (3) fenomenul karaoke: apariţie, difuzare aici, tehnologie, popularitate, extensie, numărul barurilor specifice din localitate, afluenţă, succes; (4) iconografia ambienttală, mai exact inventarul statuilor muzicale ale urbei şi al eventualelor instalaţii muzicale (clopote melodice, carilloane, megafoane emiţând curent muzică, zgomot ambiental); (5) comentariile trecătorilor (localnici, pasageri şi străini) despre respectivele instrumente sau instalaţii; (6) locurile de performare utilizate de muzicanţii străzii şi prestaţiile acestora; (7) conţinutul conceptului de World Music şi aplicarea sa în cadrul festivalurilor etnice, populare, folc-lorice, sau de arte pretenţioase (jazzul). Şi, desigur, (8) cercetarea locală, experienţa, expertiza, tematica şi "specificul" finlandez în etnomuzicologie.

Cu Risto Pekka începusem lucrul preliminar, chestionându-l sumar în toate acestea. În legătură cu fenomenul karaoke primesc broşura chiar a unui studiu al său, plus rezumatul acestuia in extenso, în engleză. În Tampere e un singur loc unde se face karaoke în mod special, sau curent; în altele, doar ocazional. În legătură cu statuile muzicale ale oraşului ştie povestea unui monument foarte recent, nu doar nonfigurativ ci total abstract, pus în memoria lui Olavi Virta, un şansonetist foarte popular. De 3-4 ani încoace, cu prilejul zilei de 1 Mai, când vine primăvara şi toată lumea se-mbată porceşte, grupuri tot mai mari se adună pe spaţiul verde din faţa statuii şi cântă din şlagărele cantautorului. Se naşte astfel o nouă tradiţie, locală şi eminamente muzicală. Vizavi e un birt, ai cărui angajaţi pot depune mărturiile cele mai ample. Dintre ei, cercetători ai fenomenelor muzicale populare, nimeni nu a făcut investigaţii, pentru simplul motiv – va spune Vesa – că toată lumea e ameţită-n exces cu acel prilej. Nici cei de la "Tampere Society" – pe care Risto în contactează telefonic – nu ştiu nimic, deşi ei se ocupă cu orice probleme tangente spectacolelor, tradiţiilor şi manifestărilor populare. Colegul finlandez pune iar mâna

pe telefon şi întreabă la muzeul municipal de artă. Până cineva de acolo se documentează şi răspunde, Risto scormoneşte în propria memorie vizuală. Undeva lângă gară, într-un bar, e bustul realist-naiv al compozitorului Juice Leskeinen, ce obişnuia să bea des acolo. După ce a avut mari probleme cu ficatul, individul a abandonat sportul respectiv, dar statuia i-a rămas undeva în apropierea tejghelei. Proprietate privată. Pe faţadele câtorva clădiri: plăci memoriale, atestând trecerea sau locuirea vreunui muzicant sau compozitor. În Hervanta, un cartier de blocuri, există un festival de o zi, menit "să producă ceva atmosferă". Muzică de stradă se poate întâlni în piaţa principală, cea din faţa Teatrului. Tezele lor de doctorat lor apar în 100 de examplare, iar autorul, dacă doreşte, pentru ceva peste 40 de mărci per exemplar, mai poate comanda şi altele. Pe fir, din informaţiile muzeului ni se recomandă lucruri mai puţin interesante: *Sarsapuisto* (Fete dansând), într-un părculeţ, lângă un bazin acvatic chiar din spatele gării; *Leinolan koulu* – cinci piese de artă modernă, între care una e numită *Musiikkivideo* (Video muzical); *Pürikielei, käumenniemi paiväksti* (o horă, pe acoperişul unei grădiniţe); *Äänidallot* (Unde sonore), relief pe un zid al Liceului Tehnic; şi bustul lui Juice Leskeinen, din restaurantul "Kaupunyin valot".

Risto Blomster apare şi mă întreabă dacă-mi mai aduc aminte de el. Deloc. Greu îi refac totuşi vizajul: venise cândva, nu mai ştiu când, prin România, drept un foarte tăcut companion al lui Vesa Kurkela. Nu stătusem deloc de vorbă atunci. Ca şi Risto Pekka Pennanen, el lucrează aici doar ca colaborator, prin contract reînnoit annual şi pe proiecte de maximum cinci ani. Redactase CD-ul cu cântecele ţiganilor din Finlanda, piese din arhiva Institutului. Acum lucrează mai mult asupra muzicii folclorice din Estonia (estonienii fiind foarte apropiaţi lor cultural şi mai ales lingvistic) şi chiar peste o zi se va fi dus acolo. Îşi aduce aminte că mai demult, în copilăria sa, cea mai mare bancnotă (500 de mărci) avea portretul lui Sibelius. Îl întreb dacă azi mai este şi zice că nu, cu toate că nu consideră îndreptăţită, sau motivată, renunţa-rea la imaginea lui Sibelius. Fiindcă nu mă interesează opiniile juste şi "adevă-rurile", ci tocmai reacţiile şi părerile personale ale oricăror inşi, nu-i reamintesc de bancnota actuală de o sută. Tocmai aceasta îi scăpase din vedere, deşi e cea mai curentă bancnotă mare şi-l reproduce pe naţionalul compozitor. Nu ştie prea mult despre sărbătorile muzicale ale urbei. Există un festival mai acătării, de dans şi folclor muzical, tot la doi ani: *Pispalan Sottiisi*. Mai bine ne uităm pe internet, unde la http://www.festivals.fi/english/index.html avem cam totul, pe engleză. *Tampere Pispala Schottische* răspunde la emailul sottisi@sgic.fi (http://www.sgic. fi/~sottisi).

***

Risto Pekka nu observase tocmai statuia din faţa clădirii lor: bronzul unui bărbat tânăr, mânând două oiţe cântând la flautul ţinut imposibil, greşit, spre stânga. La baza piedestalului, trei reliefuri pe plăci din bronz ilustrează trei

etape ale procesării lânii. O femeie tunde o oaie, alta trage fuiorul, o alta țese la război. Datează din 1947 și se apropie tonului dat de clasicul Aaltonen, cu mult prea numeroasele nuduri bărbătești cu sex minuscul, staturi nerafinate, ce răsar foarte adesea în orașele Finlandei. Podul central, ducând la Piața Teatrului, are la capete, pe balustrade, câte două bronzuri egal majeste și caraghioase. Doi bărbați, desigur goi, față cu două dame, mai puțin goale. Deși au statul mult mai mare, de fapt masiv, ca acela al omului natural, modelele sculptorului Aaltonen au fost cu certitudine liliputani. Trupurile sunt stilistic grosolane, cu cap hiperdimensionat. Unul din cei doi bărbați tocmai vânase un râs, acum ținându-i blana de felină pe umăr; celălalt tocmai lasă să cadă din mâna-i întinsă o blană de veveriță. Dacă primul animal era un dăunător, iar gestul cine-getic reflectă organizarea și acțiunea așazis civilizatorie, celălalt animal repre-zenta în vechime o monedă de preț, pielea sa constituind element de schimb și evaluare. Un artist contemporan, mucalit până-n sânge, a pus în dreptul mâinii întinse și a blăniței de bronz un fel de coș de sârmă, înalt, în care stau aruncate alte gogoloaie (ipsos patinat), ca niște deșeuri pe care bărbatul de pe balustrada podului le-ar tot lăsa să cadă. Contribuția recentă, asemeni multor altor elemente de instalație modernă care parazitează statui, fântâni, monumente sau ziduri venerabile, e menită să ironizeze și să înveselească viața și ambientul urban.

De la biroul de turism aflat chiar în fața Institutului iau o hartă și urmez cursul sugerat pentru a nu rata nimic esențial și vulgar pentru memorie și privire. Primele puncte turistice sunt în calea micului spectacol public pe care-l caut. În piața Laukontori (piață de zarzavat și totodată doc portuar), la 11,30 fix o trupă de cinci acordeoniști începe să valseze lent, melancolic. Instrumentele lor sunt mari, ruseşti, cu butoane la başi şi la armonii. Muzicanții șed pe banca circulară din jurul unui copac sau stâlp și își asociază prestația cu o imobilitate perfectă. Partiturile în care se zgâiesc continuu indică melodii simple și un cifraj pentru acordurile acompaniatoare. Citesc de pe ele și cântă ceea ce se cheamă folclor finlandez, a cărui alură tristă a comentat-o Pekka Jalkanen acum câțiva ani, într-un articol publicat în engleză. E soare și lume multă, fie aflată la cumpărături, fie la plimbare. Șezând pe mesele pescărești, ori stând în picioare, de jur împrejur lumea înfulecă. De zor și de toate, cea mai populară (finlandeză) gustare fiind boabele de mazăre, ale păstăilor late și groase, dezghiocate pe loc. Mai încolo, pe una din băncile-mese de descărcat pește noaptea, când în portul de față sosesc marinari, un chitarist cerșește acum cântând pop. O femeie tricotează băscuțe pentru copii – toate cu ciup sau ciucur țâșnind drept din creștet – cu viteza și îndemânarea ireproșabile ale mașinii automate. Artizanatul ei umple două tarabe lungi. Acordeoniștii par apatici, dar nu sunt, căci așa le e felul. Al lor și al muzicii de gen. Ei emit dansuri puerile, parcă tot mai blegite de căldura soarelui, punându-te să te miri cum de stau unii și-i fixează cu drag ori chiar fredonează discret aceleași melodii. După aproape

trei sferturi de ceas muzicanții folclorici cu ştime se ridică, îşi strâng sculele şi o şterg la fel de nesimțitor, timid sau apatic.

Întâlnire scurtă, la institut, cu Vesa Kurkela. Împreună cu Rouja Neikova mergem la barul din dreptul gării, acela chiar din fața memorialului dedicat şansonetistului național, Olavi Virta. Spațiu verde de jur împrejur. Piedestal de beton, de pe care suie tot felul de suprafețe triunghiulare inegale (oțel polisat), sprijinite în parte de bare-gratii. (Să fie acestea strune de lire? Ori tuburi de fluiere?). Dedesupt scrie simplu: "Olavi Virta / 27.2.1915-14.7.1972". Semnează Aimo Taleva, 1984. Este locul de care îmi vorbise Risto, în care, de 1 Mai, lumea a început să se adune, să bea vârtos şi să cânte din şlagărele popularului cantautor. Când e vorba de teoretizări şi hermeneutici, Vesa devine recalcitrant. Nimic dincolo de empirism. Rămân să mă mir de unul singur de capacitatea finicilor de a "pricepe", ori cel puțin de a accepta, arta abstractă. Pe nimeni să nu "deranjeze" că monumentul nu figurează nimic, nici ceva din mecla cantautorului, nici ceva din temele pieselor sale... Asta chiar că e ceva rar, admirabil, scandinav doar.

Vorbim despre muzicienii de pe bancnote, ca argument pentru studiul meu de teorie cultural. Între bancontele finlandeze Vesa o consideră pe cea de 100 de mărci cea mai realizată, mai artistică. Ne uităm la mai multe, diverse, şi-i dăm dreptate. E verde, poartă chipul lui Sibelius, iar pe verso are lebede zburând. În rest, nimic care să accentueze calitatea de muzician, de compozitor sau artist a celui ilustrat. Sibelius e un simbol național arhicunoscut, ceva similar drapelului statal, iar asta ajunge. Exact ca şi pe banii lor, în spiritul lor şi despre spiritul lor finlandezii discută puțin, poate deloc. Ca toți oamenii simpli, nu fac caz din (şi despre) ce este evident. Nu se repetă. Adoră simplitatea, ignoră detaliile, urăsc peroraţia, retorica. În spiritul şi despre spiritul lor. Altminteri, într-ale vieții cotidiene, sau printre beri, doamne ce mai sporovăie! Trăncăneala e muzica ce, pe de o parte, alungă demonii, pe de alta prelungeşte şi impune egoul.

Helsinki: monumentul monumentalului Sibelius

După ce autobuzul trece de lângă imensa şi moderna Operă albă, cobori şi o iei spre stânga. Poți da mai întâi peste clădirea din colțul străzilor Lastenlinnant (Spitalul de Copii) cu Linnankoskenkatu (Strada Castelului). Un edificiu decorat tot, etaj de etaj, cu statui de muzicanți, instrumentişti şi voca-lişti. O bătrânică ce şi-a scos la aer şi la plimbare broasca țestoasă nu-ți poate traduce înscrisurile. (O va face însă Risto Pekka: "Lasten ja nuorten sairaala" = Spitalul de Copii şi Tineri, "Lastenlinan sairalaa" = Spitalul Copiiilor, sau "HYKS Lastenlinna" = Spitalul Central Lastenlinna, al Universității Helsinki.) N-am cum afla dacă arhitectul ori comanditarul a fost un împătimit sau un profesionist al muzicii, al orchestrelor şi corurilor. Oricum, copiilor n-are cum să le fie teamă să intre şi să locuiască aici. Spatele edificiului cu alură de castel, şi el de 10

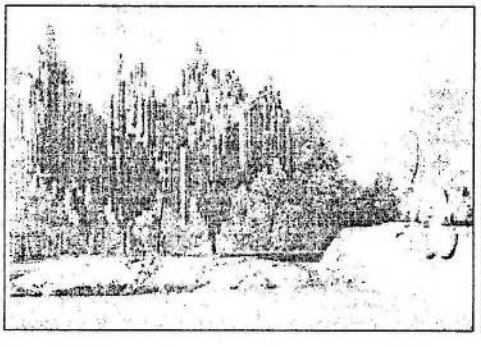
etaje, este semicilindric şi are între fiecare pereche de ferestre câte o statuie. Astfel, per nivel există câte nouă siluete, inşi şi inse egali doar la înălţime, altminteri fiecare pretinzând că este altfel şi altceva. Manevrează fiecare o artă şi o sursă sonoră diversă, şi execută câte o muzică ba păgână, ba dansantă, ba copilărească, ba lubrică, ba dincontră: pioasă, contemplativă, bisericească. Figurile, instrumentele muzicale sau decoraţiile sculpturilor se repetă, desigur, din loc în loc. Dar repetiţiile acestea nu sunt deloc sistematice, periodice ori simetrice. Clădirea toată e un dans static, împietrit, ori o aglo-merare orchestrală egal reglată matematic şi aleatorie. Numai copiii înţeleg asta şi participă necurmat, spre propria bucurie şi taină. Totuşi, în nopţile lungi ale toamnei, iernii şi primăverii, mulţi din localnicii ameţiţi de alcool îi zăresc pe muzicanţii dintre ferestre jucând; îi aud clar întrecându-se-n cântare, schimbându-şi locurile-ntre ei, ba ţiuind, ba urlând, ba răgând zgomotos ori melodioso-simfonic, ba galeş şi pianissimo vocalizând feminin, în producţii spontane şi singulare ori conform unor armonioase combinări coral-camerale. Câte-o dată muzicanţii vrăjiţi în piatră intră şi-n vorbă cu unii din cei pe care băutura i-a făcut mai sensibili. Pe unii îi laudă, pe alţii îi mustră, îi fluieră, şi-i ridiculizează pe cei care urinează-n natură. (Căci, da, finlandezii o fac cu uşurinţă, adesea chiar şi-n amiaza mare.) Dar de regulă muzicanţii noştri sunt destul de răi ca să lovească cu totala uitare pe oricine le-a surprins cântecul, agitaţia muzicală sau intervenţia socială. Iată de ce niciun cetăţean nu-şi mai poate aminti altceva, a doua zi, decât faptul că trecând pe lângă colţul dintre Lastenlinnant cu Linnankoskenk, în dreptul castelului-sanatoriu, cum-necum, s-a simţit fericit, a călcat pe frunze de pace, de fericire beată şi de uitare.

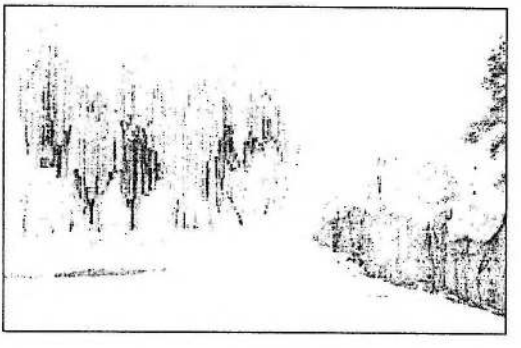
***

După un pâlc de crâng destul de sălbatic, adăpostind printre pini, arţari şi bălării niscai laboratoare, oficii sau anexe clinice sau spitaliceşti, răsare în fine spaţiosul şi elegantul Parc Sibelius. Gazon perfect, ca de mochetă şi de covor persan, arbori, arbuşti, alei, tufe, stânci, denivelări. Boarea pinilor e îmbătătoare. Monumentul compozitorului Sibelius e chiar pe ţeasta de granit a unei cocoaşe scăldată de soare şi având pe fundal golful Balticii. Este făcut numai şi numai din tuburile şi fragmentele de tuburi ale unei orgi colosale. Sunt tuburi din metal alb şi greu, nenumărate, de diverse grosimi şi lungimi, strânse în jurul a trei pilaştri – şi aceştia înnădire de tuburi – care intră adânc în burta de bolovan dur. Granitul respectiv e roşcat, el suportă cele trei grupuri de ţevi lăptoase, dar apoi, deasupra lui ţevile se adună şi se tot adună, formând o bizară corolă de orgă-copac bizar, umbrind piatra şi metamorfozând spaţiul. Iar arborele-orgă devine şi acvilă, căci ţevile-tuburi prelungesc mereu trupul acela ca şi cum ar fi aripile dizarmonice ale unei măiestre grele, gravidă şi nemaizburătoare, încremenită, rămasă cântare. Aglomerarea tuburilor gigantice, însăşi trupul acela de orgă-copac-acvilă generează o simfonie netemperată, paradoxală, de aglutinare a aproape totul şi aproape orice. Numeroase din tuburi, şi cu deo-

sebire acelea care au rămas spre exterior, sunt ornamentate – de fapt marcate – cu broderia-dantelă metalică obținută prin rănirea lor. Căci pe tot trupul lor vertical se văd tăieturi, secționări sau găuriri neregulate, fiordice. Câteva tuburi cu crestătura mai mare lasă să se vadă și pe interiorul lor încrețitura neregulată a împielirii sau năpârlirii. Lateral cu orga, pe dunga unei alte nervuri de monolit granitic se află masca de metal la fel de alb și de greu ca aluminiul sau oțelul tuburilor, masca muzicianului matur. Frunte foarte lată, marcată de o singură denivelare, față masivă și rondă, cu mustață, ochi adânci și largi, sprâncene-ncruntate, păr de nisip, dat pe dreapta. Și e străjuită de câteva drapaje în fluturare, tot din același argint masiv și greu, plumbuit.

Sculptura a fost realizată în 1967, dar artista Eila Hiltunen a semnat-o "1961-1967", fiindcă plecase de la o schiță monumentală a sa din 61. La vremea respectivă finalndezii, se pare, nu erau atât de fani ai artei abstracte cum au devenit. Îndrăzneala sculptoriței n-a plăcut la modul unanim, așa că masca realistă plasată în vecinătatea marelui monument a fost un adaus ulterior, compromis făcut imaginarului mult prea realist-primar, care urla după forme, după o memorie bazată pe amintiri carnale.





Când nu descalecă din autocare grupuri turistice, să comenteze și să facă poze, monumentul zace în singurătate mare și-n poezie deplină. În parcul Sibelius aroma pinilor e o formă de muzică.

Din mijlocul platformei monumentului și de sub cilindri, privind prin ei în sus, cerul se vede ca un cirochine. Tuburile au diametre și lungimi diverse. În unele din ele turiștii își vâră capul, pentru poze grotești. Abia de aproape se vede că secționările de sus până-n josul tuburilor vizibile dinspre exterior au marginea rănii ieșită în relief, ca o buză, dată parcă de fierberea și umflarea metalului la tăierea cu foc. Tuburile au astfel carne și ele însele sunt viscere, sunt tuneluri, canalicule ce ne străbat sau ne constituie trupul. Sunt lăuntrul omului, desfaceri-disecții ce arată pe-afară ce e în interior. Dar nu chiar toate elementele tubulare dinspre exterior au tăieturile curvilinii și din cele fisurate astfel nu toate au dâra buzelor marginale. Unele din cele rănite au doar niște prelingeri sau picături, ca niște carunculi rămași după ruperi de himen. Parcă au crăpat atunci când un falus grobian le-a traversat, ori când duhuri prea brutale

au suflat prin ele. Neavând elasticitate, li s-a sfârtecat peretele şi nu dopul, ca ceva nefiresc, cum de altfel este şi face şi arta în sine. Fisurarea dureroasă a lovit doar fluierele de pe margini. Acestea au sângerat o clipă, apoi s-au uscat, păstrând forma dantelării continue sau a buzelor neregulate. Oamenii se pozează printre elementele orgii, ridicând braţele şi ţinându-se de ele ca de ceva foarte familiar sau drag. Pe nimeni nu înfioară mărimea sau mulţimea cilindrilor, nici sfârtecarea lor, ci dincontră. Grupuri mari vin şi pleacă, în grabă mare, ca lăcustele. Celor care rămân mai mult lucrarea le place tot mai mult, ca şi cum ar înţelege-o mai bine. Ea e la fel ca muzica, făcută din detalii mereu similare, niciodată identice. Mă mulţumesc cu contemplarea personală şi decid să procedez la ancheta profesională, muzicologică. Ce părere au trecătorii, turiştii şi localnicii despre monument, despre relaţia sa cu mediul, despre corelaţia dintre forma lui şi arta muzicală la care se referă.

Primul respondent, un olandez la vreo 60 de ani, îmi declară că îi place. Îi sugerează orga, dar nu şi muzica de orgă, bisericească. E ceva foarte modern, zice, dar nu găseşte absolut nici o legătură între muzica lui Sibelius – despre care afirmă răspicat că nu e modernă – şi monumentul care e foarte modern. Lui îi place Templiankia, biserica cioplită în craterul de granit ceva mai spre sud, între blocurile din inima oraşului. Ceva mai încolo, după meditaţia la care-l stârneşte interviul meu, va zice că îi place materialul ales, ori alegerea lui. Oţel inoxidabil, i se spune, deşi mie îmi părea mai degrabă ceva mai greoi, ca un fel de fontă argintată, albită. Însoţind două babe germane, o localnică tânără e foarte deschisă, curioasă şi dornică de dialog. Faptul de a le fi întrerupt atmosfera (banală dar securizantă), şi poate mai ales declararea originii mele naţionale le face pe cele două bătrâne înţepate continuu, distante. Finlandeza recunoaşte că niciodată nu şi-a pus întrebări, nu şi-a formulat idei sau răspunsuri în legătură cu acest monument. L-a văzut şi-l ştie acolo "dintot-deauna", dar niciodată nu l-a contemplat de dragul inimii sau minţii proprii. Vine aici doar cu musafirii străini, deoarece e element obigatoriu de tur turistic şi e definitoriu pentru patrimoniul local şi naţional. Ca tot ce e "patrimoniu" şi "naţional", şi pentru ea monumentul lui Sibelius există acolo, şi-atât! Îmi traduce însă că uneia din nemţoaice – cealaltă neparticipând defel la dialogul nostru – îi place foarte mult. N-a mai văzut aşa ceva, zice, şi-i pare "foarte impresionant, puternic". Dacă la începutul discuţiei tânăra finlandeză se declarase neimpresionată şi dezinteresată, iat-o însă că începe repede să avan-seze intelectualiceşte, comentariul propriu eseizând deştept. Sculptura ar putea avea de a face cu timpul, în sensul că unele lucruri rămân, altele pier. Ea are de-a face şi cu specificul locului, cu primăvara mai ales, când gheaţa şi zăpada se topesc, prelingându-se, scurgându-se treptat, pe alocuri. Aşa crede că ar putea fi văzută şi interpretată forma rănită a tuburilor şi scurgerea rănilor din cilindrii. Într-adevăr, câteva suprafeţe circulare au multe încreţituri, iar acestea pot bine sugera apa scurgându-se prin muşchiul sau iarba măruntă a primăverii polare.

Cu muzica lui Sibelius însă, nici ea şi nici nemţoaica nu văd şi nu pot face vreo legătură.

Abordez trei americani. Lui, pe la 60 de ani, nu-i spune nimic. Damele se uită ţintă la monument şi una se-ntreabă mereu de ce e oare din oţel. A doua zice că amplasamentul e ales foarte bine, că aici, într-un parc şi nicăieri altundeva trebuia să fie. Muzicianului însuşi îi plăcea foarte mult natura şi liniştea. (Flash mnezic: admiram faptul că bisericile cele mai vechi din centrul ţării sunt numai şi numai din lemn, când Pekka îşi aminteşte că Sibelius fusese oripilat de zgomotul făcut de stropii ploii în streaşinele din metal, ordonând să i se pună la casă din cele tradiţionale, dintr-un trunchi scobit.) Americanii au mai fost şi anul trecut aici şi constată monumentul, locul, atmosfera şi orice altceva prin preajmă neschimbate, identice imaginii din memoria lor. Le place şi masca realistă a compozitorului, dar nu şi flamurile grele din jurul acesteia. În timp ce vorbim apare un grup de şase adolescenţi japonezi, care se aşează pe un rând, cu spatele la monument. Şi, la un oftat discret ori la un semn al profesorului lor, încep să cânte *Finlandia*. (Din gura celei care îi urmăreşte după partitură titlul se aude drept "Orantia" sau "Frantia"). E unul din cele mai simple şi graţioase imne sau lieduri corale ale lui Sibelius. Grupul intonează încet, calm, modest din punct de vedere vocal, dar nu asta contează. Mi-mi-sol-laaaa, mi-mi-sol-sol-#fa-#faaaaaaaaaa; fa(becar)-mi-re-miiii, do-do-mi-re-do-dooooo. Cântecul în sine e admirabil, fermecător, plin de reverie. Doar auzindu-i melodia lină îţi simţi inima uşoară. Textul era în japoneză, iar ştima fusese ţinută de soţia dură a profesorului lor distant, de gheaţă. Numai pe-aceştia doi din urmă cântecul părea să nu-i înmoaie şi umanizeze. După ofranda sa muzicală, grupul pleacă imediat, salutându-ne amuzaţi, cu autohtonul *hei-hei!* Americanii mei recunosc (textual!): cu cât stau şi privesc mai mult cu-atât simt c-ar pricepe mai mult. Apoi se declară foarte impresionaţi de biserica din stâncă şi de acustica sa. Cea mai simplă dintre doamne are o revelaţie spontană, dar pe care proasta raţiune a lipsei explicaţiei convingătoare i-o va reteza repede. I se pare, zice, că vede în monument toată muzica, toată orchestra simfonică. Apoi simte că a "greşit" şi-şi retrage aprecierea, corectându-se prosteşte. "Dar nu văd corzile; lipsesc corzile, nu-i aşa?" Biata femeie, în realitate văzuse ceva mult mai subtil decât instrumentele simfonice concrete. Văzuse *muzica* orchestrei simfonice. În final toţi trei apreciază monumen-talitatea sculpturii şi conchid asupra optimităţii amplasamentului de aici (roca roşcată, pinii, verdele, marea).

Flăcăi înarmaţi cu o minge de baschet profită de absenţa turiştilor. Lovesc mingea de tuburile monumentului, ba chiar încearcă să o arunce de la distanţă în aşa fel încât să nimerească gaura vreunui cilindru component. Un cuplu matur, de germani, se aşează chiar pe banca de sub peretele stâncii cu masca facială a lui Sibelius. Deşi femeia ştie engleză mai bine ca bărbatul ei, urmând să-i sufle sau să-l corecteze câte o dată, îmi va vorbi doar acesta. Primul lucru pe care statuia i-l sugerează este seismograful. Tuburile suind şi co-

borând alandala aduc a graful sau scriitura de ac agitat al unui asemenea aparat sensibil. Atunci când îl pui să redea frecvențele, seismograful traduce într-o asemenea formă chiar undele sonore, știe și zice omul. Și, va spune mai apoi, după ceva pauză și gândire, dacă ai fi în stare să citești o partitură muzicală ai vedea că monumentul însuși e o scriitură muzicală. E voluminos, e bombastic, exact ca muzica lui Sibelius. Și ca trupul și chipul lui însuși. Căci Sibelius însuși era imens, corpolent, era bombastic. Dar monumentul e totodată divers, plin de melodii diferite, asemeni muzicii lui Sibelius, cu textura ei când furtunoasă, bombastică, maiestuoasă, dar uneori și delicată, calmă, caldă, calină. Monumentul trasează chiar desenul obținut la seismograf al muzicii lui Sibelius, desen sau traiect complex, divers și bombastic (da, hotărât, neamțului îi plăcea tare mult cuvântul *bombastic*). În timpul acesta băieții sfârșesc jocul cu mingea în preajma orgii înghețate. Doi indivizi vin și fotografiază tuburile, din lateral, de jos în sus, cerul de deasupra lor și de prin ele, de sub buricul monumentului. Interlocutorul meu admiră materialul ales: oțel inoxidabil. Nu-și va modifica niciodată culoarea! Îi convine locul în care e plasat: în natură, lângă apă, pe-o stâncă. Monument masiv și impunător, ca și sufletul finlan-dezilor, zice, care e greoi, sobru, încet, truditor. Ca fiecare din cei intervievați și interlocutorul de moment îmi cere părerea personală. Pe care, ca de fiecare dată cu cei pe care-i întreb, evit să o lansez înainte de a fi stors totul din imaginația și percepția sa. Așa că, după un slalom mic – și fiindcă tot exclamase "Ce-i Strauss, în Viena? Nimic!" – îi cer să-și amintească dacă în țările germane a mai văzut vreun monument muzical, sau un omagiu statuar adus vreunui compozitor într-o manieră mai simbolică ori nonfigurativă. Zice nu, apoi povestește că în Dusseldorf romanticul Heinrich Heine are o statuie care arată ca viața sa: foarte sfârtecată. Mâinile îi sunt tăiate-n bucăți și aruncate aiurea. Plus alte bucăți din corp, din capul și bustul poetului: împrăștiate pe platforma înconjurătoare, fapt ce arată clar cum a fost viața, mintea și sufletul lui, cât de chinuit a fost omul. Între timp, alt grup mare se fotografiază sub acoperământul îngrămădirii și încercuirii fluierelor gigantice ale monumentului. Neamțul revine întrebându-mă despre ceilalți intervievați. Îi rezum câteva opinii și-i zic că monumentul îi stimulează pe toți să fie creativi, fiindcă înainte, dacă nu-i chestionase nimeni nici ei nu-și puseseră nici o întrebare, nu reflectaseră și nu-și formulaseră impresii ori idei. Poate că acesta fusese cel mai de seamă folos al anchetei mele. Consider că și-a făcut efectul, așa că o declar încheiată. Mai pribegesc câteva minute ocolind tot situl, vizitând și malul Balticii de peste spațiul verde și șosea, și plec. Pe drum mai fac ultima asociere: mai arată monumentul lui Sibelius și ca o neasemuită stân-cărie de cristale sau cuarțuri, aglomerate sau scurse unul lângă altul într-o com-poziție geologică de sute de milioane de ani.

***

Pe golfuleț zburdă caiace. În parc, între boscheți, șapte persoane se joacă de-a cikongul lent, meditativ. Un pic mai jos, tot lângă mal și țâșnind dintr-o stâncă orizontală, statuia romanticului, veșnicul tânăr, Toivo Kuula. Din bolovanul natur se ridică drept piedestal un colț înalt de marmură, cu o singură muche perfect tăiată, în rest doar sfărmânare. Deja icul acesta, neregulat și cu vârful în jos arată tragismul prematur al eroului, violența injustă a destinului său. Iar deasupra, bustul propriuzis repetă bine ideea durității și a durerii. Redat realist și fără cusur, capul este al unei figuri tipice pentru romantismul crugului dintre secole: frunte înaltă, păr bogat, ochi mici dar pătrunzători, mustață, bărbie ascuțită. Însă pieptul bărbatului lipsește ca într-o groaznică sfârtecare, iar un ciot subțire al brațului drept e ridicat în văzduh, dar retezat cu maximă barbarie. Afară de nume și ani (1883-1918) monumentul nu precizează în cuvinte nimic. Zgârcenia sau discreția de tipul acesta e tipic finlandeză. Logic, faptul s-ar explica fie prin popularitatea personalității omagiate, fie prin anonimatului la care reduc (sau pe care-l impun) pietrele tombale lutherane. Apelez la memoria publică, întrebând două persoane ce sporovăie-n preajmă. Cu greu mi se aproximează că Toivo Kuula ar fi fost compozitor. Peste o lună voi verifica apelând la Risto Pekka Pennanen. Acesta va răspunde: "Toivo Kuula (1883-1918) was one [of] the most promising Finnish composer[s] after Sibelius. He was shot dead in Viipuri (Vyborg) by drunken white soldiers during Finnish civil war." Caut repede în istoria culturii o pățanie mai prosteas-că și mai absurdă ca asta. Pușkin împușcat în duel? Nu se poate asemăna nici pe departe. Măcar a fost o luptă bărbătească, iar la mijloc o ofensă "cinstită" și un risc asumat. Arhimede, ucis de soldatul înjurat pentru că îi călcase matematicianului peste cercul trasat pe nisip pentru calcule? Nici măcar, deoarece ostașul criminal era doar un războinic al armatei dușmane. Toivo Kuula nu apucase să fie deja un Sibelius. Așa că o gașcă de bețivani a lăsat în urmă paguba pură, a ratării, acolo unde o cultură și o națiie întreagă "își făceau încercarea" (vorba lui Eminescu) de a atinge măreția, realizarea supremă.

Catedrala din stâncă

Păşesc mai departe spre sud, revin către est. Într-un parc, cinci bărbați și o damă joacă bile. Ca să nu se aplece până la pământ au o sfoară cu magnet la un capăt. Acest magnet va suge bila metalică de jos, iar sfoara lui o va ridica până la nivelul mâinii. La celălalt capăt e o batistă sau cârpă, pentru șters bila de eventualul nisip. Nu se grăbesc defel cu jocul și nici nu exclamă în mod microbistic. Sunt de un calm divin. Înafara lor nimeni nu poate ști când cineva greșește. Îi las fără a le pricepe jocul, admir toneta cu buchete de flori frumoase și scumpe, și cobor panta străzii mari în continuare. În drum spre biserica săpată în piatră cartierul e numai din clădiri, de fapt blocuri aliniate unul după altul, de câte 5-6 etaje, multe din cărămidă bordo. Blocurile acestea de locuințe nu au nimic monoton și inuman în ele. La fiecare tronson există ceva – precum

acoperişul, intrările, forma ferestrelor, poate doar ornamentele (pe cât de austere pe-atât de eficiente) – care diferă. La foarte multe tronsoane distincţia apărând chiar la culoarea faţadelor, ori la direcţia modificată a orientării întregului bloc, la dimensiunea sa generală. În mijlocul unui asemenea lanţ circular de blocuri de locuit se află o movilă gigantică, plată. Din exterior pare un monticul sălbatic, numai şi numai din granit stâncos, când din stânci fărâmate, când din perete sau platou monolit, marcat de iarbă puţină şi de copăcei singuratici. Movila suie până aproape de nivelul creştetului şirurilor de locuinţe suprapuse, din jurul ei; iar dacă urci pe ea afli sus de tot un gard circular, de peste doi metri, din lespezi înşiruite de mâna omului. Ele, mai exact împrejmuirea lor, protejează o cupolă din sticlă, acoperind lăcaşul de dedesupt. Căci dedesupt, muntele a fost săpat ca o căldare perfectă, circulară, cu un diametru de vreo 40 de metri. Şi în spaţiul acela s-a înfiinţat biserica Temppe-liaukio, un fel de templu egal arhaic şi futurist, pământesc şi extraterestru. Înconjurând muntele dintre blocuri dai inevitabil de intrarea ei: vitrine de sticlă ducând înspre ceva ca un refugiu, bunker sau adăpost cavernar. Dar acolo, dedesupt, dai de o veritabilă catedrală, sticla, betonul şi peretele de granit transformând craterul într-un spaţiu maiestuos, impresionant. Sus, la vreo 4-5 metri, unde stânca compactă se termină, preţ de vreo doi metri mai suie un zid foarte neregulat, din tipsii de granit suprapuse. Abia deasupra acestui zid, peste un schelet din grinzi subţiri din beton, e plasată cupola de sticlă. În interior şi în centrul întregi cupole se află capacul unui acoperiş făcut parcă din foiţe de aramă, ori din circulare leaţuri de lemn roşcat. Mii de cercuri concentrice, sprijindu-se unul în celălalt.

Lăcaşul are o singură încăpere, la mijlocul înălţimii sale balconul dinspre intrare demarcând oarecum două niveluri. Jos pe podea sunt plasate bănci lungi, scaune, o pianină, o orgă cu tuburi (şi patru manuale), amvonul, ştandurile de cor, ghivece cu ferigi, candele arzând într-un colţ. Dintr-un difuzor cântă foarte şoptit un cor a capella, madrigalesco-gregorian. Liniştea se impune. Uneori paşi, ori chiar foşnetul foilor mele o sapă. Ascult şi observ. Sub balconul care intră uşor în trupul incintei se află largul perete de sticlă pentru privitori, ca şi pilaştri imenşi de beton, sprijinind galeria. Atârnând de rama de fibre din beton, gigantica cupolă bombată e exact ca un disc extra-galactic, din spaţii şi tehnologii supranaturale. Timpul unei vecernii specifice a venit. Organistul îşi ia locul, iar o femeie vine în faţă, la microfon şi nu la amvon, dictând cântări. Nu înainte, desigur, de a vorbi foarte lung. Abia după primul ei discurs organistul va preludia imnic şi rapid, dând tonul unei cântări comune. La fiece frază, strofă sau refren, instrumentistul umblă la registre şi timbre, schimbând câte ceva, variind deci dedesuptul melodiei colective, altminteri plicticoasă, lentă, fleşcăită. Îmi amintesc de ce-mi spunea Vesa cu privire la coralul lutheran din veacul trecut, ca şi despre stângacea introducere a orgii în scopul reglării anarhiei acustice a individualismului vocal. Şi mi-i imaginez pe bieţii scandi-

navi de acum un secol, cum, înghețați de frig, încerau să se încălzească țipând imnele religioase cât mai euforic, fiecare în legea tempoului, agogicii, ritmului și intensității proprii. Fervoare, sau dionisie, demult apusă. Orga, zice-se, a reglat (demult) totul. (Poate că tot asta explică și faptul că omul din mine se plictisește de moarte, fapt care sugrumă tot mai mult și pe muzicolog.) Femeia revine la pupitrul ei logoreic. Rugăciunea se face stând fiecare pe locul său – carevasăzică nici în picioare, nici pe genunchi, ci șezând binișor –, închizând doar ochii, singură glăsuind fiind dama de la microfon. Cu siguranță aceasta deține funcția de diacon sau presbiter, ajutor prim, în plan spiritual și administrativ, al pastorului protestant. Față de vocea cu care se adresează muritorilor, pe timpul rugii foarte puține tonuri și nuanțe noi, sau tremurături ale vocii, diferă. În plus apare doar o ușoară lentoare și pauze mai mari. *Amen*-ul final va veni ca după un extaz intimist. După cinci secunde de tăcere, vocea revine în rectoton-ul meritat de noi, muritorii. Predica femeii va cita uneori din Biblie. Tot cu un drag și o sensibilitate mai mari decât acelea pe care le merită audiența. Oricum, vocea ei emană și generalizează calm general, pace, împăcare. Femeia-diacon-prezbiter va începe însă și să gesticuleze cu o mână, e-adevărat, pentru puțină vreme, apucând totuși să trădeze plăcerea oricărui fanatic religios de a impune. După ce va termina prezentarea sa va pleca lăsând locul unei altei dame. Aceasta va avansa cărându-și un pupitru propriu, pentru știme. Organistul se va așeza la pianină și va acompania vocalista, care cântă numai după ce va fi făcut o prezentare a piesei, ori dumnezeu știe ce logoctorie apologetică. La fel ca toată piesa introducerea pianistică e a unui cântec american de pe Broadway-ul anilor 30. Solista e gravidă și grăsuță. N-are voce ca lumea, dar nu asta contează, ci pietatea, smerenia, devoțiunea sa. Din public-cul de la biserica Temppeliaukio, ca de altfel de oriunde-n Finlanda, nu se va auzi, niciodată, vreun pâs. După ce termină trece iar în didahie sau în confesiune, apoi iar mai cântă o piesă. Înțeleg de ce localnicii sunt atât de toleranți și de răbdători – atunci când sunt treji: lutheranismul acesta este exercițiu și inducție de temperanță nervoasă, de calm. După ce gravida se retrage încet, la amvonul din fund se duce un bărbos sobru, pastor-popă-prelat propriuzis. Plec.

În fața clădirii Muzeului de Științe naturale se află un elk gigant, din bronz. În apropierea Academiei Sibelius, de muzică, se găsește și Galeria de Artă a Municipiului. Pe strada mare, și mai spre fundal, se-ajunge spre paralelipipedul plicticos al Parlamentului. Vis-à-vis, într-o clădire ca o hală gigantică, albă, se află muzeul municipal de artă și muzeul culturilor (un fel de etnografie globală). Dar mult mai atractiv și popular e acolo *Finnkino*, complexul de cinematografe din interior. Fiindcă aduc bani serioși, sălile respective monopolizează mai toate firmele și reclamele relative clădirii. Blocul alb e un patrulater postat pe patru străzi, cel mai simplu reper fiind autogara orașului – autobuze locale și autocare de lungă distanță –, al cărei imens spațiu deschis e cunoscut întregului oraș. De pe fiecare muche a sa, printre buticuri diverse, pe

uşi de sticlă ori prin ganguri se poate intra şi sui către sălile de cinema. Ca şi muzeele, cinematografele, barurile şi chioşcurile-locante de snack, juice şi dulciuri sunt la primul etaj (nivelul doi, cum zic finlandezii). Acolo sus, intrarea la muzee e cea mai modestă. Cultura de consum de-abia mai permite luxul rar al culturii subtile. În vreme ce către filme se intră electrizant şi zgomotos, pe sub lumini şi decoruri ultramoderniste, de efect tineresc, excitant. Ambianţa gâlgâie de lume, muzici, afişe, gherete, restaurante, baruri, du-te/vino, vino-du-te, McDonalds'-uri în prostie, agitaţie-mişunare, cafenele, patiserii şi cofetării, pop-corn, coca-cola, gadgeturi. Copii şi copile cu cercei peste tot (zău că *peste tot*!), adolescenţi pândiţi de părinţi prin telemobile, adulţi... Doar bătrânii lipsesc pe-aici. Abia ieşite din pubertate, păpuşi Barbie îşi reped politicos tutorii prin telefon, ori cel puţin închid plictisite, ironizându-i ("bla-bla-bla, bla, bla, bla!"). Înainte de intrarea în multiplele săli se ia câte o cutie de floricele de porumb mare cât o ladă şi un păhăroi în care pare să-ncapă un galon de pepsi.

Ceva mai încolo, aproape de regalul hotel Sas Radisson, pe Malminkatu 26, se află o sinagogă de o sută de ani. Se vizitează doar între 9,20 şi 11, dar primesc acum de la portar trei pagini despre iudaismul finic. Străbat străzile spre centru. La Stokmann-ul de pe Alecsandrinenkatu se transmite zilnic un concert simfonic. Azi: Ceaikovski. Pe aceeaşi faţadă este un ceas electronic care numără zilele, orele, minutele şi secundele rămase până la cel de-al treilea mileniu. Bulevardul Alecsandrinen e corsoul central, al plimbăreţilor şi petrecăreţilor. Se bea şi se ascultă muzică live prin curţi, iar pe trotuare muzicanţi cerşetori fac atmosferă. În colţul în care ieri se producea un cvartet instrumental clasic, un vocalist în rubaşcă lungă şi roşie urlă acum *pa ruski*.

Epilog (2003)

Ce nu conţin însemnările jurnaliere de mai sus este, desigur, printe altele, faptul că observarea felului în care cultura karaoke prinde rădăcini în metropolele Europene a constituit un interes abandonat. Ingredientele finice ale abandonului respectiv fuseseră: pe de o parte, Risto Pekka Pennanen deja publicase câteva studii foarte consistente despre karaoke în Finlanda; pe de altă parte, un club de karaoke a fost locul în care două muziciene de profesie, violoniste în Orchestra Simfonică a oraşului Helsinki, mi-au declarat cu o sinceritate agresivă: "oameni ca tine nici n-ar trebui să existe"! Se refereau la profesia mea de muzicolog, pe care, în comparaţie cu facerea muzicii, prin compoziţie sau interpretare, o considerau nu numai inutilă, dar inclusiv pernicioasă. Era o noapte admirabilă, târzie, scurtă, dar cu lună plină, iar cole-gele respective vorbiseră serios. Ieşisem din local cu tristeţe; dispreţul violoni-stelor, pustietatea, răceala şi selenarul de-afară constituiau premise favorabile pentru provocări radicale. În loc de sinucidere am ales, totuşi, introspecţia: în fond, cât de utilă ori cât de dispensabilă este muzicologia (recte etno-muzicologia)? Şi-n fine: ori mă las de meserie, ori îi găsesc acesteia un rost de utilitate vitală! Cu gândul

aflării unei finalități umaniste de eficiență consistentă și indubitabilă am continuat să profesez etnomuzicologia. O etno-muzicologie care, totuși, devenea tot mai mult "antropologie muzicală". Chiar fără să-mi dau seama, tocmai această devenire era răspunsul la provocare.

BANII ŞI MUZICA, PUTEREA ŞI REPREZENTAREA STATALĂ

Argument

Problema studierii banilor ca mijloace de comunicare a fost aplicată până acum doar dintr-o perspectivă sociologică şi excluisv ca utilizare informală, neoficială, folclorică a bancnotei. Spunând lucrul din urmă mă refer la cazul particular al Italiei, unde, se pare, obiceiul de a scrie mesaje e destul de popular[1]. Ideea evaluării prezenţei muzicienilor şi a simbolurilor muzicale imprimate pe bancnotele şi-a impus, progresiv, dezvoltarea. În plus, la un moment dat am realizat că şi în subiectul acesta ancheta şi interviul – care dau posibilitatea culegerii de date ţinând de imaginar, creativitate şi mentalitate – pot fi instrumente complexe de cunoaştere antropologico-culturală. În acest sens, am purces la difuzarea unor chestionare sau interviuri în lumea întreagă[2]. O parte din comentariile primite a fost utilizată aici, pentru un studiu cultural opiniile şi prejudecăţile oamenilor cântărind mai mult decât exactităţile sterile ale investigaţiilor lipsite de interes faţă de sensibilitatea umană.

Relevanţele culturale

Niciodată banul nu a fost numai un instrument financiar. Mărcile şi simbolurile sale transmiteau şi impuneau o autoritate, iar utilizarea banului conducea la extensiunea respectivei autorităţi. Inclusiv cel care folosea moneda marcată de cineva, deci "aparţinând" cuiva, revenea la fi legat de respectiva autoritate, la a-i aparţine el însuşi. Întâmplarea cu Iisus care priveşte o monedă şi văzând pe ea efigia imperială zice "daţi cezarului ce e-al cezarului", e pilduitoare în sensul primitiv al posesiunii prin însemnare, prin marcaj. Un chip, un nume, un semn, o semnătură confiscă, într-un fel, obiectul, făcându-şi-l redevabil.[3]

În state cu economie, politică şi monedă stabile portretul de pe bancnotă a ajuns să identifice bancnota însăşi, iar în vorbirea populară să o substituie. În SUA lumea spune uneori "un grant", pentru suta de dolari care poartă chipul preşedintelui Grant, sau "un jeff(erson)", înţelegând bancnota de 20 de dolari

(şi tot aşa pentru restul banilor de hârtie). Datorită prea marii fluctuaţii valorice şi schimbări a bancnotei, în România nu se poate ajunge la asemenea "familiarisme". Chipurile de pe bancnote, designul şi policromiile lor s-au modificat prea des pentru ca mentalitatea populară să le asimileze cu adevărat, să le lege de o anumită sumă, pentru ca personalităţile să devină substantive comune, simbolizând vreo cifră. Totuşi prea puţina impresie lăsată de personalităţile culturale e un sindrom cu caracter de majoritate absolută, zdro-bitoare chiar, aproape de procentul maximal. Nicăieri în Europa oamenii nu numesc în vorbirea colocvială sau argotică o sumă după chipul celui ipostaziat de bancnotă, preferând pentru orice formulă metaforică repertoriul impersonal dar mult mai lubric, mai suculent şi trivial al argoului de mahala şi de puşcărie. ("Pognon"-ul franţuzesc nu e mai puţin mahalagesc decât "mălaiul", "lovelele", "mardeii" sau "biştarii" din limba română.) Prin urmare va trebui să mai treacă multă istorie, economie şi mentalitate până să se audă şi pe teritoriu european nume celebre în loc de sume pecuniare. Să recunoaştem, personalităţile şi elementele culturale afişate pe bani reprezintă o tentativă de culturalizare pe care statul însuşi o face. Ideea şi obiectivele sunt indiscutabil nobile, însă limitele sale în timp şi în profunzimea mentalităţii sunt majore. Moneda unică europeană, dincolo de avantajul (teoretic) al extinderii ariei de circulaţie a simbolurilor culturale, practic exclude posibilitatea engramării sau a asimilării oricărui mesaj cultural cert sau clar. Prin bancnotele *euro* oameni-lor nu le trece prin mână un nici o reprezentare culturală istoric-reală, iar astfel cunoştinţele şi curiozitatea populară nu vor fi deloc stimulate în sensul educaţiei şi al culturilor tradiţionale. Nu se va putea isca nicidecum posibili-tatea substituirii vreunei valori contabile cu vreun chip sau nume, nici măcar pe teritoriul vreunei naţiuni. Toate naţiunile şi etniile devenind interesate să poată comunica perfect între ele, iată că, se pare, lucru aceasta se poate face eficient prin intermediul cifrei. Rămâne să dăm cifrei importanţa supremă, deoarece imaginile podurilor, ferestrelor şi porţilor decorativ-abstracte care caracterizează bancnotele euro, nefiind legate de nici un spaţiu sau timp real, nu pot mobiliza efectiv conştiinţa. Însă nu doresc să „înghei" discuţia relevanţei bancnotei europene clasice, aşa radical cum o face euroul, înainte de a fi terminat-o pe aceea a analizei iconografiei de secol 20.

Rămânem, prin urmare, în secolul 20, unde important, crucial chiar, e faptul că de la insemnele şi imaginile celor mai "tari" elemente semnificative pentru stat, naţiune, putere politică şi stabilitate – repertoriu dominat de regi sau totemuri, preşedinţi şi evenimente mai mult sau mai puţin armate, revoluţionare – pe teritoriul statelor europene s-a ajuns la *înălţimea de spirit* de a se oferi domeniului culturii spaţiul acesta atât de public al banilor. Numesc gestul acesta rafinament sau "înălţime de spirit" fiindcă, pe de o parte, el e o conescinţă imediată a democraţiei, reflectând acceptul guvernanţilor de a fi tranzienţi şi de a nu-şi impune cu orice preţ perpetuarea. Pe de altă parte, să renunţi la a

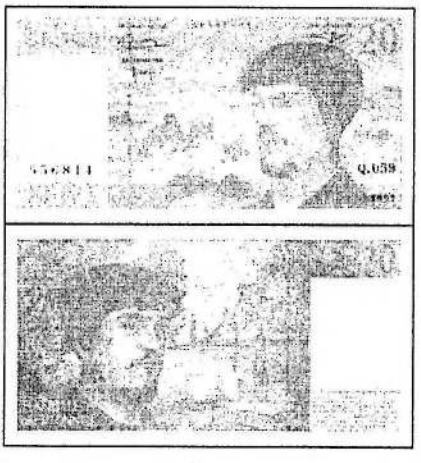
subsuma idei ca acelea de stat, patrie, națiune, putere, demnitate, guvernare (imperialism, regalism, prezidențialism), să renunți la a reprezenta o națiune, un stat și o economie doar prin efigii de autoritate politică constituie probă de mentalitate superioară, de maturitate nu numai politică dar chiar spirituală. Reprezentarea elementelor de stat și națiune prin personalități și moșteniri culturale și artistice reflectă deci nu democrația în sine (democrație existând și pe alte continente), ci maturizarea acesteia, subtilizarea, spiritualizarea sa.

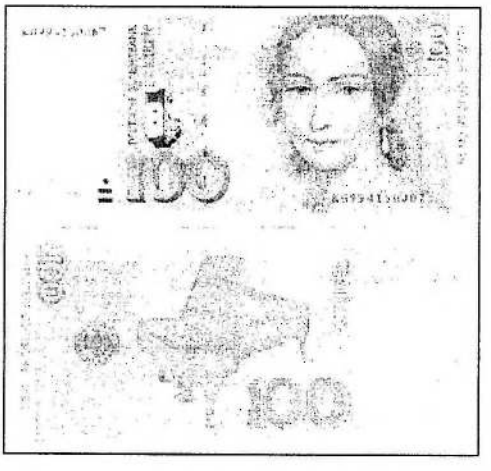
Dacă banii și statul erau, odinioară, ai despotului de pe monedă (recte bancnotă), iar atunci se putea spune, precum Christos, banul e-al cui și-a pus semnătura sau și-a ștanțat chipul pe el, cu niciun chip nu se mai poate spune asta despre banii care reproduc portrete și simboluri culturale, artistice. Banii nu pot fi, în conștiința ori chiar în inconștientul public, ai unor savanți științiști ca Gauss, Freud, Curie, și cu atât mai puțin ai unor artiști ca Bach, Mozart, Enescu, Debussy, Grigorescu ori Eminescu. Spre deosebire de politicienii și războinicii din trecut, personaje care au determinat crucial viața și economiile oamenilor, ei nici n-au avut *nimic* de a face cu banii. Cu toate acestea, iată-i, asumați de stat (adică de cel care emite banii și deci e posesorul lor), deci puși să reprezinte un stat, o nație și o economie. Asumându-i astfel, pe de o parte statul devine mai uman, dar pe de alta execută o acțiune dual㠂. În sens "altruist" și întru folosul comunitar promovează cultura, adică îi face obligatoriu mai cunoscuți pe respectivii artiști. Și totodată, în sens "egoist", vizând interesul propriu, statul se și justifică, se legitimează și îndreptățește, și se promovează pe sine pe un plan superior, modern, recomandându-se ca patron moral și posesor de Valoare.

Marile puteri monarhice "cedează" mai greu. La fel ca timbrele poștale și filatelice din Marea Britanie sau din statele confederale și coloniale ale acesteia, bancnotele Angliei rețin invariabil semiprofilul și profilul reginei. Chipeșul și virilul rege al Spaniei nu lasă nici el locul unor creatori; pe când monarhiile nordice, ori acelea ale unor state mărunte stau mult mai retrase și generoase. În Belgia, al cărei regalism a devenit pură tradiție culturală, bancnota de 2000 de franci îl arată pe Sax, inventatorul instrumentului de alamă care domină jazzul.

Cum accentuam deja, bancnotele fac mai mult sau mai puțină "cultură" prin calitatea graficii (designul) și numărul simbolurilor care se asociază personalității culturale reprezentate. Bancnota de 100 de marci finlandeze e austeră: portretul lui Sibelius, lebede zburând, tablou în care muzica e total subînțeleasă, implicită, redusă la romantismul reprezentărilor de legendă scandinavă și de temă idilic-muzicală (lebedele). Poate, fiindcă muzicianul național e prea profund sau intim așezat în inima cetățenilor de printre lacuri și mesteceni. Ceva similar pare a se petrece și în Danemarca, unde bancnota de 100 de koroane are nu mai mult de trei elemente de conotație muzicală, oricum minimaliste. Pe față portretul compozitorului Karl Nielsen. Apoi numele lui, scris

mic de tot dedesuptul chipului şi două şaisprăzecimi. Iar în filigran (cu niciun semn demarcabil pe avers, cu un cerc gol pe revers) iese imaginea de bătrân a creatorului, fără pălăria pe care o poartă portretul de pe avers. Nimic altceva deci, care să sugereze muzica. Versoul bancnotei, cu cocoşul fantastic de pe fundalul unei cruci, ar putea foarte bine funcţiona alături de alte simboluri, profiluri, cariere sau nume. Discreţia banului danez mi se pare, şi ea, elegantă; iar puţinătatea elementelor muzicale asociate chipului muzicienilor, lipsa ostentaţiei, a licitării sau a supraîncărcării ornamental-didactice, se aseamănă cu sau aminteşte de temperanţa, aparenta smerenie şi lipsă de tendenţiozitate a spiritului scandinav. Doar sobrietatea aproape similară a hârtiei de 20 de franci francezi îmi apare drept austeră, inutilă, banală. Acolo avem doar chipul lui Debussy de pe ambele feţe, numele lui (fără anii vieţii) şi-atât. Nici un element muzical propriuzis; cât despre fundal: peisaje romantice, aproape comune şi, oricum, deloc simboliste sau impresioniste. Oricum, nimic nu depăşeşte discreţia maghiarei banknote de 1000 forinţi, lansată spre finele anilor 80, pe care puten vedea profilul lui Béla Bartók, iar afară de asta absolut nimic care să sugereze ceva din profesia, cariera sau muzica sa. Ori poate, referitor la aceasta din urmă, matroana alăptând, de pe verso, poate duce cu gândul la genul cântecului de leagăn, lucru total irelevant. Oricum, ce semnifică această simplitate sau austeritate? Modestie, în sensul în că spiritual francez ori cel maghiar permite oricui libertatea de a ignora cine au fost Debussy sau Bartók? Ori dincontră, mândria de a presupune că toţi ar trebui să ştie, chiar înainte de a fi atins bancnota, cine-au fost marii artişti.

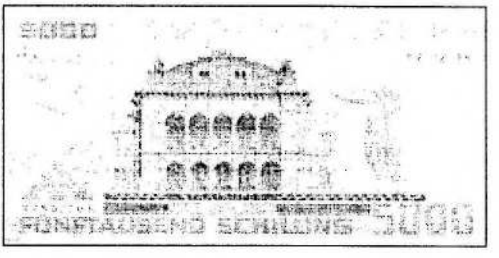




Suficient de grăitoare e bancnota germană. Suta de mărci nemţeşti o arată pe Clara Schumann cu portret (portret artistic şi în filigran), ani şi nume; plus desenul unei lire mari, întretăiat de forma argintie a unei lire mai mici (cea cu reflexe multiple, între care fragmentul de liră revine de cel puţin trei ori). Pe verso are pianul cu coadă, plus diapazoane. Acestea din urmă ori sunt în număr

de cinci, ori reprezintă vibrația în cinci poziții a aceleiași unelte muzicale. "Naratiunea" germană e deci clară, inechivocă și arhisuficientă. Bancnota este sobră, elegantă, totuși cu suficiente elemente care subliniază arta muzicală, profesia și vocația Clarei Schumann. Clădirea Hochsche Konservatorium-ului din Frankfurt, lira, dapazonul, pianul, spun deja destul de mult, iar stilul graficii (afară de lira antică) o și fixează pe eroină în context romantic. Totuși bancnota respectivă are și elementele elitiste ale frontoanelor edificiilor din fundal: Conservatorul de muzică din Frankfurt și o altă clădire din Leipzig, sunt cunoscute unor foarte puțini cetățeni germani, ca să nu mai vorbim de procentul absolut infinitezimal al celorlalți europeni care le-ar putea cunoaște.[4]





Bancnota italiană cu Bellini e aproape plictisitor de clasică, de altfel și austriacul Mozart (5000 de șilingi), unde, afară de portretul trist al compozitorului, se văd profilurile unui oraș ca un Ierusalim celest, iar pe verso opulenta, masiva, imperiala sală de operă. Afișul public reprezentat de aceste bancnote nu aduc privitorului mai mult decât ei ar putea ști despre respectivii compozitori, sugerând doar că opera e un fel de obiect național și o contribuție națională la cultura lumii. O clădire de operă apare și pe versoul hârtiei de 2 *lari* ai Georgiei, pe fața căreia e portretul lui Zacharia Paliashvili și două portative de citat muzical (opera *Absalom*), compunând un design simplu dar elegant. Similar este și "haciaturianul" banilor armeni, care, afară de clădirea operei naționale, adaugă un fragment din *Dansul săbiilor* și pune și doi balerni cu săbii să sublinieze semnificația spartanismului său. Clădiri monumental-greoaie, cvasimonolitice, plus note muzicale, adică un spațiu închis și greu plus o figurație utopică și imponderabilă, concretul cel mai tangibil plus abstractul muzical, au devenit în ultimele decenii ale veacului 20 o temă iconografică universală, tipică.

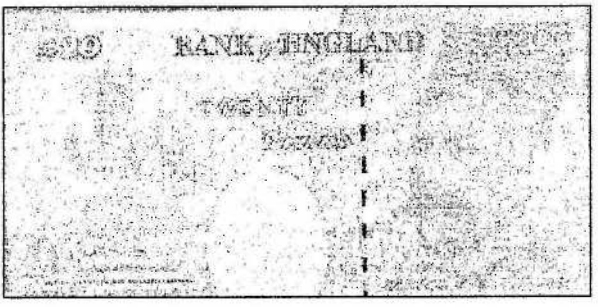


Totuşi, am impresia că numai banii româneşti sunt redundanţi în exces: mult mai multe elemente imagistice care să întărească şi completeze ideea despre profesia, specificul şi conţinutul moştenirii culturale lăsată de cel ipostaziat pe fiecare bancnotă. La Enescu (hârtia de 50.000), afară de chipul repetat mai există: pe avers: profilul viorii cu roz pe orizontală, vioara în relief pe bronzul maroniu, forte-fortissimo-ul, cele două plus două şaizecişipătrimi, notele şi portativele din fundaluri. Iar pe revers: portativul emblematic şi lung din *Oedipe*, profilul viorii pe verticală, forte-fortissimo-ul inversat, nenumăratele chei sol în fundal. (Ca să nu mai vorbim de Sfinxul monolit din Bucegi, care poate face trimitere directă *Oedipe*.) Dar n-am dreptate. Şi alţii vor să spună tot, cât mai mult, cât mai redundant, pe cel mai mic şi popular spaţiu public. Iată, de pildă, bancnota de 20 de franci elveţieni. Pe avers: două fotografii cu "Athur Honegger (1892-1955)". Una, portret de foarte aproape; alta, în colţul de dreapta sus, cu mâna dreaptă scriind pe planşa cu portative, cu stânga clămpănind pe tasta pianului. Chipul compozitorului transpare şi în filigran. Iar pe reversul hârtiei: trei portative cu şaisprăzecimi acordice, clape de pian, roata celebrei locomotive "Pacific 231", pistoanele unei trompete. Asemeni bancnotei româneşti, redundanţa informaţională e maximală, culturalizarea muzicală e insinuată cu forţa. Fără îndoială, designul, desenele, semnele şi simbolurile de pe bancnote reflectă atitudini ale statului însuşi, care îşi afişează şi îşi promovează cultura şi detaliile acesteia mai discret ori mai ofensiv, mai sugestiv ori mai agresiv, forţându-şi (ori nu prea) atât propriul popor ca *să ştie*, cât şi pe străinii care apelează la instrumentariul financiar local: *să afle*.



Unele din cele mai interesante reacții și comentarii am obținut întrebând mai mulți colegi britanici despre prezența compozitorului Elgar pe bancnota de 20 de lire sterline. Dacă toți știau că mica femeie tolănită din stânga bancnotei, numită "St. Cecilia" este patroana muzicii, și foarte puțini că ea are zi de hram pe 22 noiembrie, sau că instrumentul ei este orga,[5] alte simboluri și reprezentări erau mai puțin grăitoare sau logic conexate muzicianului. Tot majoritatea colegilor britanici știau și că Elgar fusese un om al Establishmentului, cu relații bune în lumea monarhică și politică. Prezența catedralei Worcester devenea "deschisă", în sensul impreciziei și al indeciziei. Pentru unii, acolo au avut loc multe premiere muzicale ale lucrărilor lui Elgar, pentru alții era locul în preajma căruia compozitorul trăise.[6] Întrebarea centrală, a relației pe care ei ar vedea-o, sau pe care o pot face, între muzica lui Elgar și simbolurile – în majoritate religioase – asociate figurii compozitorului pe bancnotă, a primit aproape invariabil un răspuns negativ. Despre înger, când nu vedeau nimic, muzicologii englezi emiteau fleacuri (J. Montagu: "it looks pretty"). La întrebarea de ce Elgar, același JM spunea la început simplu, "Why not? Got to have someone", dar dacă mergeam mai departe, cu "de ce el și nu alt compozitor?", răspundea "probably the only one they'd heard of – he was a good establishment figure, dull, pompous and safe". Pentru ca întrebând pe cine altcineva dintre muzicienii englezi și-ar putea imagina pe o bancnotă, replica sa să vină: "Several much better ones, Britten, Purcell, Handel, Sullivan". Elgar, primul și singurul muzician reprezentat pe bani Elgar, a fost ales fiindcă până la el foarte puțini compozitori locali/naționali au dobândit reputație și faimă. Alții, precum Purcell sau Byrd sunt și azi mai puțin cunoscuți, mai puțin sonori. Iar Britten a fost homosexual, lucru care ar putea fi un handicap – după cum mi-a mărturisit un muzicolog gay, îndoindu-se că Britten ar putea fi acceptat să figureze pe o bancnotă națională. Am încercat să verific opinia sa, așa că am întrebat alți trei muzicologi, de orientare hetero-, dacă ar vota pentru punerea sa pe bancnotă.

Răspunsul acestora a fost afirmativ, dar reprezenta, totuşi, opţiunea personală, pe care n-ar fi presupus-o drept generală. Doi dintre el chiar şi-au exprimat îndoiala că Britten ar fi putut fi "promovat" pe o bancnotă britanică.



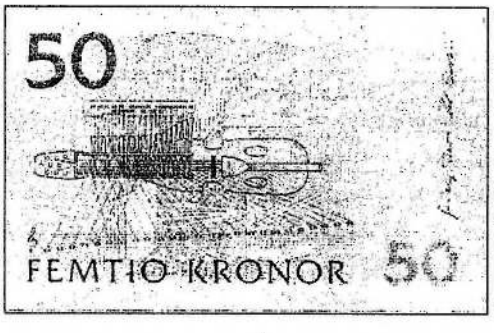
Instrumente naţionale – profiluri şi proeminenţe naţionale

Multe naţii sau etnii au un instrument muzical care era, sau mai este, foarte popular în interiorul membrilor săi, putând în felul acesta să simbolizeze o întreagă cultură. Lucrul acesta poate fi spus despre *sitar*, pentru indieni, despre *didgeridoo*, for aboriginalii australieni, despre *mbira*, pentru mai multe popoare africane, despre *kantele*, pentru finlandezi, despre tobele melodice *steel pan*, pentru locuitori din Trinidad-Tobago, despre *bandura*, pentru ukrainieni, despre *nai*, pentru români. Similare identificări pot fi stabilite, pentru unele naţii, cu privire la dans (*mazurka* fiind poloneză, *menuet* fiind francez, *jig* fiind irlandez, *tarantella* fiind italiană, *flamenco*, andaluzian), ca şi pentru unele genuri sau stiluri muzicale. Atfel, *doina* e evocată drept ceva tipic pentru români, *dumy* pentru ukrainieni, *sevdalinka* pentru bosniaci, *laendler* pentru germani, *arabesque* pentru turci, *cântarea cu armonice* pentru tuvani şi mongoli. *Jojk* e ceva exclusiv sami (lapon), iar *yodel* înseamnă munteni din Alpi.

Banii irlandezi au luat harpa drept un substitut pentru conducerea regală şi astfel au subliniat autonomia ţării prin simbolul amestecului de linişte şi de tensiune care este muzica. În acest caz, muzica este „utilizată" graţie rolului său de mediator pentru dispersarea discordiei, ca şi pentru unificarea sau cel puţin instalarea toleranţei. Harpa irlandeză fusese un simbol naţional chiar cu mult înainte de independenţa statală; numai că de atunci, pusă pe moneda naţională, a funcţionat şi ca un agent politic declarat, eficace. Cu naiul româ-nesc istoria e mai stranie, deoarece instruentul n-a fost niciodată de marcă dep-lin românească, atât originea cât şi popularitatea sa trebuind mai degrabă a fi legate de culturile muzicale latino-americane sau chinezeşti. În România, naiul n-a fost un instrument ţărănesc, pastoral, răspândit. Faima sa a fost obţinută foarte recent şi i se datorează unui număr mic de virtuozi, în frunte cu Gheorghe Zamfir. Oricum, încă din anii 70 el a fost asociat naţionalismului,[7] iar astăzi, prin legătura lui Zamfir cu partidul cel mai naţionalist, s-ar putea asocia inclusiv cu ultranaţionalismul, xenofobia, antiamericanismul şi rasismul. Ţinând astfel

cont de statutul compromis al folclorului şi al naiului în România, deşi ele au adus o faimă consistentă ţării, presupun că nu e nici o şansă ca forţele democratice să accepte – vorbesc, desigur, ipotetic – naiul drept simbol naţional pe o bancnotă.

Kirghizii au făcut lucrul acesta cu două din instrumentele lor folclorice (*komuz* şi *kyaks*), ilustrate pe spatele bancnotei lor de 1 *som*. Surprinzător sau nu, suedezii au făcut-o şi ei. Foarte frumoasa, artistic vorbind, imagine a unei *nykelharpa* ornează o faţă a bancnotei lor de 50 *kronor*. Instrumentul acesta a fost practic redescoperit la finele anilor 60, a intrat într-o fază de puternică reînviere (revivalism), iar popularitatea l-a condus spre consacrarea naţională. Pe bancnotă, imaginea instrumentului este realistă, însoţită chiar de analiza strict muzicologică a scării produse de fiece coardă, însă fundalul este în întregime fantastic, conţinând foarte sugestiva, picturala partitură muzicală a unui copozitor avangardist. Astfel, designul bancnotei suedeze combină cu succes arta imaginativă cu competenţa muzicologică. Tot special este şi faptul că pe versoul aceleiaşi bancnote se vede portretul divei operistice Jeni Ling, un fragment muzical din *Norma*, şi scena din interiorul sălii de operă. Clasica imagine, aproape comună (pentru simplul fapt că o regăsim pe mai multe bancnote), contrastează cu exploziv-înfocata partitură decorativă de pe aversul bancnotei. Totuşi, ea îşi găseşte prin medievalul instruent cu corzi o mediere între vechi şi nou. Cred totuşi că bancnota aceasta a fost proiectată de doi artişti: primul, un pictor modern egal inspirat şi informat, celălalt, un grafician sau gravor mai tradiţional.





Foarte finlandeza *kantele* îşi avea loc pe bancnota de 500 de mărci, deşi ca un element de fundal însoţind portretul lui Elias Lonrot, părintele foarte naţionalei epopei *Kalevala*. Instrumente muzicale tradiţionale apar pe bancnotele multor ţări, mai ales noneuropene (precum pe cei 100 de franci imprimaţi în 1972 de *Institute d'emission d'Outre-Mer* al Franţei – tânără tahitiană cântând la chitară; pe cei 1000 de *ouguiya* din Mauritania – femei cu voal acţionând un cordofon şi-un membranofon; sau emisiunea din 1983 a unei 1000 de *ariary* din Madagascar – ţăran suflând într-un fluier scurt). Dar dac-am face lista completă a detaliilor de pe bancnotele muzicale din Brazilia până-n Insulele

Cook sau din Zwaziland şi Congo până-n Tunis am pierde "pădurea" din cauza "copacilor" şi am subţia antropologia politică de dragul iconografiei descriptive.

I promise to pay the bearer on demand the sum of... cinzej' dă mii

În 1995, anul în care avea loc cea de-a XIII-a ediţie a Festivalului Internaţional Enescu, şi anul în care la Bucureşti se monta opera *Oedip* sub forma celei mai contestate oglinzi a istoriei sau a psihologiei româneşti, a fost lansată şi bancnota de cincizeci de mii de lei. Aceasta poartă în exces elemente de identitate ale compozitorului şi violonistului Enescu, la fel ca şi ale muzicii sale, şi avea la vremea emiterii şi lansării o valoare de aproape patruzeci de dolari americani. În cele care urmează voi vorbi despre semnificaţiile antropologice şi culturologice ale acestei bancnote, cu toate că orice asemena vorbire, astăzi, are nevoie de numeroase contextualizări şi excursuri.



Mai întâi, e de remarcat faptul că în privinţa fabricării bancnotelor România e una din ţările europene de avangardă, ori cel puţin nu mai prejos decât Elveţia, Anglia, Germania. Bancnotele au fost mereu schimbate în vederea multiplicării elementelor de siguranţă; emisiunile pe suport de plastic (2.000, 10.000 şi 500.000 lei) reprezintă un experiment încă rarissim. În plus, după 1990 designul a fost îmbunătăţit şi nu s-a modificat (cu excepţia tristă a "brâncuşiului" de cinci sute, a cărui scurtă viaţă a fost compromisă de renunţarea la prima variantă în favoarea uneia secunde, mult sub nivelul artistic al primei, urmată de dispariţia totală). Aşadar bancnotele româneşti sunt tot mai competitive în sens formal, cu toate că valoarea lor reală scade, după 1990, vertiginos. Oricum, tocmai pentru această competitivitate formală nu e deloc absurd să ne referim la banul românesc evocând motoul aflat pe oricare bancnotă britanică – *I promise to pay the bearer on demand the sum of (...) pounds*, adică "promit a plăti purtătorului, la cerere, valoarea de (atâtea) lire" –, cu toate că zicerea e un desuet lest din greoaiele vremuri medi-evale, în care vorbirea era mult mai empirică şi atehnică decât astăzi, pedestră sau cvasi-agramat explicativă. Spre deosebire de alţi europeni, englezii respectă tradiţia oricum s-ar afla, aşa că nu-i deranjază perpetuarea unei vorbiri care provine de la începuturile inventării bancnotei şi sună astăzi mai mult decât stângaci sau inadecvat. Stabilitatea unui asemenea, astăzi, demiagramatism e solidară cu stabilitatea

valorii (înalte) a monedei lor. La români, schizoidia lingvistică şi academismul snob, adică acelea care impun ca limba scrisă să ignore tentele limbii vorbite, regionale (cu toate că nimeni nu-şi propune să şi vorbească conform tuturor canoanelor literare), însoţeşte *ambiguitatea şi preţiozitatea naţională*, care sunt caracteristici istorice, politice, dar şi temperamentale. Mai mult, limba vorbită pare a fi tot mai deschisă agramatismelor, împrumuturilor şi generalizărilor (recte naţionalizărilor) din argourile marginale, suburbane, interlope şi ţigăneşti; iată de ce titlul meu ilustrează foarte bine realitatea romă-nească contemporană, adică aceea egal proeuropenistă şi fanaro-balkanoidă a României şi a românilor. Acesta e cu adevărat ambientul, acesta e curentul şi faţa patriei şi a locuitorilor săi, iată de ce, dacă am fi oneşti, titlul comunicării mele n-ar trebui să revolte sau să nedumirească pe nimeni.

Dar tema discuţiei de acum este prezenţa lui Enescu pe una din cele mai populare hârtii imprimate din ţară, multiplicată în tirajul celor mai multe sute de milioane şi miliarde de exemplare, pe care e imposibil să n-o cunoască vreunul din concetăţenii români, adulţi şi minori.

Am afirmat deja că pe bancnota românească de cincizeci de mii elementele muzicale sunt excesive, de parcă statul, adică autorul şi veritabilul proprietar al bancnotei, ar dori să spună cât mai mult posibil, inclusiv la niveluri subtile, specializate, despre Enescu şi muzica sa.[8] O similară pletoră inductiv-descriptivă, educativă şi informaţională se întâlneşte şi pe bancnota de 20 de franci elveţieni (două fotografii cu "Athur Honegger (1892-1955)", una portret de foarte aproape, alta: cu mâna dreaptă compozitorul scriind pe planşa cu portative, cu stânga clămpănind pe tasta pianului. Portretul transpare, desigur, ca la oricare bancnote, şi în filigran. Iar pe revers: trei portative cu şaispre-zecimi acordice, clape de pian, roata locomotivei "Pacific 231", pistoanele unei trompete). Pe o scară de echilibru median se află bancnota germană de 100 de mărci (cu Clara Schuman, diapazoane, un pian şi lira antică.), sau aceea de 20 de lire britanice (cu Elgar, înger trâmbiţând, bemoli şi bobiţe curgând din ceruri, plus Sfânta Cecilia, patroana muzicii), şi unde numărul elementelor muzicale domină mai ales în fundalul lipsit de proeminenţă şi culori tari. În comparaţie cu acestea, şi mai ales cu supraîncărcatele bilete româneşti şi elveţiene, bancnota de 100 de mărci finlandeze şi aceea de 100 de koroane daneze sunt austere. Compozitorii Sibelius şi Nielsen au foarte puţin altceva alăturat în afara chipului şi a numelui fiecăruia. Danezul Nielsen are doar portretul, numele şi două şaisprăzecimi, căci cocoşul fantast şi crucea de pe spate reprezintă simboluri deloc personale, deloc stilistice ori măcar clar istorice. Iar lui Sibelius îi sunt asociate doar nişte lebede zburând, adică un semn romantic foarte vag, sau general, şi nu specific sau neapărat muzical. Dar cea mai nepretenţioasă pare bancnota de 20 de franci francezi, pe care chipul şi numele lui Debussy stau într-o mare de singurătate. Plus, desigur, imaginea mării, care doar pentru melomani, muzicieni şi muzicologi trimite cu evidenţă la celebra piesă omo-

nimă. Şi Bulgaria a avut muzicianul ei, pe compozitorul Dobri Hristov, ipostaziat pe cinci sute de leve; dar acesta nu a mai fost reluat pe emisiunile ulterioare de monedă. Ceea ce poate fi interpretat ca gest al statului de a nu se mai identifica sau reflecta pe sine în arta muzicală, ori de a nu mai găsi de cuviinţă să impună naţiei sale şi lumii întregi (care vine în contact cu moneda sa) buna cunoaştere şi recunoaştere a valorilor sale muzicale.

Pe aversul bancnotei româneşti înălnim portretul compozitorului, identificăm – prin vioară, portative şi chei – profesiile sau domeniile sale de excelenţă şi consacrare, iar prin dificultatea pe care o sugerează forte-fortissimoul, cele două plus două acorduri cu o groază de steguleţe (şaizecişipătrimi), ca şi prin fragmentul de partitură polifonic-armonică din fundal, realizăm/intuim ceva din complexitatea, grandoarea sau venerabilitatea muncii şi operelor sale. Pen-tru ca pe revers să intrăm mai intim în universul de conţinut şi mesaj al operei sale. Cum am spus, semnele, simbolurile şi sugestiile muzicale sunt în exces, ba chiar merg până la a face act de identificare a operei, a stilului, limbajului şi ideilor filosofico-muzicale ale compozitorului. Ce reprezintă faptul acesta? Nu altceva decât un discurs semiologic şi informaţional încărcat, poate supraîncărcat, saturat, poate suprasaturat, de tradus prin intenţia de culturalizare maximală, forţată oarecum, a tuturor celor care intră în contact cu imaginea.

Înapoi la semnificaţii

Cum spuneam deja, nu există stat nedemocratic, sau oriental, care să ilustreze pe bancnotele sale personalităţi culturale, în speţă muzica, muzicienii sau instrumentele muzicale. În schimb, cu excepţia Statelor Unite, unde tradiţia istorico-patriotică a exclus orice schimbare a figurilor sau monumentelor care ilustrează statul, aproape toate statele europene, şi prin excelenţă acelea occidentale, au făcut apel la cultură. Desigur, intenţia unui stat care utilizează simboluri sau personalităţi culturale pe banii săi este, pe de o parte şi în primul rând, recomandarea şi ligitimarea sa într-o formă de promovare şi legitimare proprie exclusiv modernităţii, ultimei jumătăţi de secol şi democraţiei prin excelenţă; cât şi, pe de altă parte, intenţia şi interesul său sunt promovarea culturii naţionale în sine. Statul, deci, renunţă la celebrarea şi recomandarea sa sub forma simbolurilor, stindardelor şi efigiilor proprii, a conducătorilor proprii sau a chipurilor politice care au marcat istoria, şi face apel la ştiinţă şi la cultură, demonstrând astfel deschidere şi toleranţă, schimbare de atitudine, evident umanism şi rafinament.

În principiu şi în abstract chiar aşa este, atât doar că pentru cetăţenii obişnuiţi faptul acesta este asimilat doar inconştient. La nivelul conştienţei, şi mai ales la acela al verbalizării, foarte puţin din toate acestea se vor regăsi. Foarte puţini utilizatori ai bancnotelor au privit cu atenţie ilustraţia lor şi nici măcar din partea unui muzicolog sau muzician nu ai putea obţine un răspuns corect la întrebări precum: care e numărul elementelor de identificare a muzicii

și a lui Enescu, pe bancnonta de cincizeci de mii, sau care sunt aceste elemente? Poate că unii (deloc mulți) muzicologi și muzicieni ar putea spune că portativul fluturând deasupra stâncii numită "Sfinxul" e din *Oedip*, dar câți oare pot avea habar ce vrea să reprezinte prezența acestui Sfinx? Din șapte absolvenți de Conservator, Academie sau Universitate de Muzică (trei secția Muzicologie și cinci secția zisă cândva "pedagogic muzicală"), niciunul nu știa care e schepsisul bolovanului de pe Bucegi pe aversul chipului lui Enescu. Sigur că toți auziseră, cândva, la un curs universitar, ori citiseră măcar o dată pe undeva că în capodopera lui Enescu momentul central este dialogul eroului cu Sfinxul teban. Mai puțin probabil să fi citit și vreo biografie detaliată a marelui creator, de unde-ar fi putut afla că Enescu însuși fusese în tinerețe poreclit Sfinxul (de unde și apelativul familiar Pinx), sau că a și compus o piesă multivocală cu același nume. Dacă și-ar fi amintit și amănuntul – capital pentru istoria artei și pentru filosofare – că la Enescu și Fleg răspunsul dat de Oedip enigmeni Sfinxului fusese "Omul!", atunci poate că și-ar fi amintit și de faptul că bolovanul carpatin care aduce a cap uman (Sfinxul de pe bancnotă) este nu departe de Vârful Omul. Dar după câțiva ani de la absolvire asemenea detalii erau cu totul uitate, opera *Oedip* sau comentariile la rarissimele repre-zentații ale acesteia fiind total ignorate.[9] Cât privește "poporul", adică marele manipulator al bancnotei de cincizeci de mii, ignoranța sa în sensul acesta e desăvârșită. De rostul, adecvarea sau poate chiar inteligența insertării curiozi-tății naturale care e Sfinxul monolit din Bucegi se pot bucura exclusiv exegeții enescieni.

În Anglia, emisiunile de bancnotă anterioare aceleia prezentate mai sus (20 lire, din 1999), se integrau unui stil foarte expozitiv, cu ilustrări care purtau dedesupt explicații textuale.[10] În felul acesta bancnotele erau mai generoase față de istoria, cultura, știința și personalitatea ilustrată, efectuând totodată și o culturalizare detaliată a publicului utilizator. Dar probabil că stilul acesta (egal ideatic și iconografic) a fost considerat *prea* explicit, deci nemodern, ori doar s-a schimbat paradigma, cert e că a fost abandonat. În ultima emisiune de bancnote englezești, exact ca în cazul bancnotelor românești curente, opțiunea ideatic-iconografică a fost pentru aluzivitate, ca și pentru cifrul care presupune caracterul inchizitiv, speculația, întrebarea, deci studiul, truda intelectuală. Dar cine e dispus să facă această muncă? Foarte puțini, astfel că, practic sau în fapt, bancnota modernă a renunțat la popularitate, a revenit la elitism.

Ținând cont de toate aceste evoluții, întreb: își îndeplinește oare – sau mai exact nimerește – statul intenția sa de promovare a culturii prin intermediul celei mai populare "poze" care e bancnota? Și răspund, nu, deoarece "jocul" este unul valabil și operant în *teoria* și abstractul reprezentate de înțelegerea și conștientizarea faptelor de către un număr restrâns de persoane, de existența și conștiința semnificațiilor la un nivel social minoritar. Din păcate vulgul unei nații nu e culturalizat mai abitir prin mesajul iconografic de pe bancnotă. Astfel

că ceea ce rămâne instrumental şi eficace este tot prima idee şi necesitate a statului, şi anume *de a se reprezenta şi promova pe sine* prin intermediul efigiilor culturale; ca şi pentru a putea oricând, prin speculatorii şi retorii săi politici, să demonstreze prin bancnotă, în faţa omonimilor şi a spiritelor elevate, calităţile sale de garant al patrimoniilor spirituale. În fond, prin bancnota europeană modernă statul îşi (re)asumă cultura şi re-naţionalizează ceea ce, ca în cazul unui Brâncuşi sau Enescu, risca să devină prea internaţional.

Un străin despre "Enescul" celor 50 de mii

Dan Bora, 23 ani (cetăţean american cu studii muzicale, analizând hârtia de 50.000 de lei): "Sunt două forme de vioară care spun că el a compus sau s-a specializat în muzica de vioară. Ori poate că vioara e considerată un instrument naţional, în sensul că are un rol mai primar decât pianul sau timpanul sau ceva aşa... Văd un simbol de fortefortissimo lângă vioară. Şi foarte multe chei sol. Fragmentul de melodie nu are cheia sol, dar bănuiesc că e în cheia sol pentru că sunt foarte multe chei sol peste tot. În desenul melodic de pe portativ sunt multe cvarte, o terţă mică şi un semiton. Ritmul melodiei pare a fi destul de regulat, cu nu prea multe sincopaţii sau subdiviziuni ritmice; cred că melodia e de o "bătaie" pe fiecare măsură şi parcă unitatea ritmică e optimea. Pauza de optime mi se pare o greşală, fiindcă iese din tiparul metric cuminte de până atunci. Văzând atâtea viori pe o faţă a hârtiei mă gândesc că poate e o melodie de vioară. Dar semnul acela de pedală, ca la pian, mă intrigă. Văd şi o virgulă mică deasupra portativului, de respiraţie, ce mă face iar să mă gândesc la melodia de vioară. Plus o linie mică ce cred că e glissando, tot în apropierea virgulei de respiraţie. Nu ştiu în ce cheie e melodia; văd că ajunge la re becar, care ar însemna că e cel puţin în mi major sau în do diez minor. Sau poate ea n-are nici o cheie. Pe cealaltă faţă sunt două note de 128-zecime [şaizecişi-pătrime], lucru ciudat, pentru că nu prea se vede în repertoriul muzical o notă aşa de mică. Dar faptul acesta mă duce să mă gândesc că Enescu scria o muzică mai complicată din punct de vedere ritmic. Numai că melodia de pe verso nu indică acelaşi lucru. Afară de asta am observat data vieţii; văd că e îmbrăcat bine, ceea ce înseamnă că a făcut parte din clasa medie, burgheză; dar poate că nu, poate a fost un ţăran şi l-au îmbrăcat aşa numai pentru că e un simbol naţional. Lângă pata misterioară [bronz auriu] e o varză sau aşa ceva, o salată. Am observat şi imaginea lui, care se vede în lumină [filigran]. Şi prezenţa fragmentului acela de melodie şi pe partea asta. [De fapt, e vorba de o partitură cu mai multe portative, pe un fundal foarte şters.] Sunt sigur că e vorba de citatul melodic de pe verso. Stânca asta ["Sfinxul"] nu ştiu ce e. Sau poate e un val. Îmi aminteşte de Mount Rushmore, cu feţele preşedinţilor SUA. Dar nu ştiu exact ce poate fi. (Întrebare:) Faţă de ce ştiai despre Enescu, ce afli nou acum? (Răspuns:) Doar indicaţii că ar fi scris muzică care e complicată în ce priveşte ritmul şi că ar fi făcut piese pentru vioară, piese solistice, care sunt renumite.. Ştiam că a scris

piese solistice pentru vioară şi rapsodii, şi poate că imaginile de pe ban la asta se referă. Dar nu le cunosc. (Întrebare:) De ce crezi că l-au ales şi pus pe bancnotă? (Răspuns:) Nu ştiu. Ca să răspund ar trebui să compar şi celelalte personalităţi [de pe alte bancnote. Îi sunt enumerate]. Ştiu că Iancu a fost în mişcarea naţionalistă, de la 1800. Eminescu era tot din epoca respectivă. Despre Iorga nu ştiu nimic, dar despre ăştialalţi doi ştiu că sunt figuri, sunt *icoane* naţionaliste. Şi cred că şi Enescu încape în această descriere, aceea de figură naţională.

Adagiu (după doi ani, un nou Enescu)



Prezenta digresiune reprezintă o inserţie ulterioară (2002) în textul scris în anul 2000. Aceasta, doarece în septembrie 2001, când în cadrul simpozionului internaţional din Festivalul Enescu am citit câteva pagini despre semnificaţiile culturale ale prezenţei lui Enescu pe bancnota de cincizeci de mii de lei, nu ştiam că tocmai în vremea derulării simpozionului respectiv se concepea, datorită generalizării bancnotelor de plastic, o nouă variantă a aceluiaşi Enescu de cincizeci de mii. Noua bancnotă a apărut pe piaţă abia la începutul lui 2002, s-a difuzat treptat, totuşi purtând imprimat pe avers 2001 ca an de lansare oficială. Modificările aduse demonstează că de data aceasta graficianul-designer-gravor s-a consultat cu un muzicolog. Poate că în sensul acesta un rol l-a jucat şi chestionarul pe care i-l trimisesem respectivului artist încă din primăvara lui 2001, când am încercat în mod repetat şi în van să obţin din parte-i un interviu. Pe avers, cele două note cu excesiv de multe steguleţe au devenit rezonabile treizecişidoimi, în locul celor trei "f" intensivi a apărut o liră (romantoid-neoclasică), iar lângă portretul muzicianului stă o vioară mare, lungă şi cât se poate de clară. Pe revers transformarea a fost şi mai radicală: Sfinxul din Bucegi a fost înlocuit cu Atheneul Român (oricum, lăcaş muzical prin excelenţă), aveeaşi liră transpare în locul vechiului fortefortissimo, iar în dreapta a apărut un pian cu coadă scurtă (unul din actualul Muzeu Enescu aflat în incinta Casei cu Lei, prin urmare instrument care chiar a aparţinut lui Enescu). Cât despre fragmentul ondulat, iniţial luat aproape la întâmplare dintr-o partitură enesciană, ei bine, acum a fost înlocuit cu un portativ perfect orizontal, care reprezintă chiar incipitul operei *Oedipe*.

Toate bune şi frumoase, deşi muzicologii (mă rog, doar enescologii!) rămân acum mai supăraţi ca oricând. Superbul, unicul, tulburătorul motiv de

debut melodic, cel care va genera leitmotive şi momente dramatic-muzicale de colosală importanţă discursivă, are numeroase greşeli. Vina e, desigur, a graficianului, care a tratat portativul ca pe o figuraţie plastică şi deloc ca pe un text exact. Astfel, în loc de si bemol, la cheie, apare la bemol; în loc de fa diez e fa becar; iar în loc de do e un fel de mi cu coada tăiată, respectiva tăietură reprezentând linia de mi, cu toate că poziţia bobiţei e plasată pe spaţiul de do. A existat, deci, intenţia reprezentării lui do grav, însă graficianul n-a ştiut la ce era bună şi liniuţa de mi, de deasupra notei. După cum bine se ştie (mă rog, doar de enescologi), melodioara aceasta reprezintă numele şi definiţia lui Oedip însuşi, iar Enescu (cel care repeta "Oedipe c'est moi") o folosea drept semnătură personală. Mutilând însă melodia şi definiţia muzicală a lui Oedip-Enescu în mod agramat, designerul bancnotei noastre naţionale a făcut o grafie care scoate din "Enescu" un fel de "Popescu/Ionescu". Adicătelea iarăşi îi vâră capul (recte unicitatea) într-un fel de omogenizatoare sau populară masă de generalitate (fie ea şi naţională). Intenţia bună persistă, doar că, normal (!?), ca de fiecare dată, şifonată. Oricum, e mult mai bine că ceva din *Oedipe* a fost păstrat şi că nu s-a pus – provincial şi naţionalist-catastrofic – vreun portativ din copilăreştile rapsodii rrromâne. Bref: bancnota de plastic îi mai adaugă lui Enescu calitatea de pianist, ori poate pe aceea de compozitor la pian, că despre cea de acompaniator e prea mult să ne gândim. Ea vorbeşte şi mai explicit – desigur, pentru unii muzicologi (recte enescologi) – despre Oedip (prin prima expresie melodică şi leitmotivul generator din operă), pune Atheneul ca lăcaş cunoscut oricui român drept bastionul muzicii simfonice (mă rog, cine ştie că orga de acolo i se datorează lui Enescu?). Şi, după ce convinge că Enescu a fost măcar un violonist de renume, prin vioara indubitabilă plus alte profiluri violinice, mai sugerează ceva specific şi prin pianul cel inedit.

Deoarece transformarea bancnotelor a devenit parcă tradiţie sacră – deşi atât de risipitoare de bani – a economiei româneşti, mai rămâne ca la următoarea comandă făcută superficialului grafician nu doar să fie rectificat portativul-semnătură, ci să fie adăugată şi o baghetă, pentru a-i recupera şi promova muzicianului şi calitatea de dirijor. Mă întreb, totuşi, dacă ideea banilor româneşti este de a spune "tot" despre personalităţile culturale: oare cu ce simbol va fi sugerată şi funcţia de profesor a lui Enescu?

De ce alţii nu?

La întrebarea de ce americanii nu au un simbol cultural pe banii lor, Margaret Beissinger (filolog) răspunde scurt şi tăios: "Probabil fiindcă Statele Unite este o ţară foarte incultă!". Iar tânărul Bora comentează: "Un răspuns foarte tipic european ar fi că americanii nu au cultură. De fapt eu n-am o opinie personală, dar cred că răspunsul ar fi unul dublu. În primul rând patriotismul ar fi o explicaţie, iar a doua explicaţie este că noi nu avem chiar aşa un compozitor sau artist de relief. N-avem un Beethoven, sau Mozart. Sau ca Enescu,

pentru românii; ori Verdi pentru italieni. (Întrebare:) Ai văzut vreun ban cu Verdi cât timp ai fost în Italia? (Răspuns:) Sincer să-ți spun: nu cred că este. Dar dacă ar fi să fie un muzician pe un ban italian atunci fără îndoială că acela ar trebui să fie Verdi. (Întrebare:) De ce crezi că numai un Verdi sau un Beethoven poate fi un simbol național? De ce nu Gershwin, de ce n-ar fi bun? (Răspuns:) Nu știu. Poate în primul rând fiindcă artiștii și poeții și scriitorii nu vor fi niciodată pe biletele bancare americane, deoarece așa s-a convenit, acesta e precedentul: bancnotele americane să aibă un președinte, pe unul din președinții care au fost renumiți sau care au făcut lucruri mari. (Întrebare:) De ce ai folost cuvântul "patriotism" ca să explici opțiunea americană pentru președinți, iar culturii și artei europeane le-ai lăsat termenul de naționalism? (Răspuns:) Fiindcă la noi termenul acesta e legat mai mult de istorie, de lupta pentru independență și războiul civil, de lupta pentru libertate și unitate. Eu cred că asta e diferența dintre patriotism și naționalism. Patriotismul e ceva mai civic și istoric, și mai puțin cultural. Naționalismul reprezintă o arie mai mare, patriotismul fiind doar un subset al acesteia. Patriotismul e una din formele naționalismului, dar sunt elemente proprii naționalismului care nu aparțin și patriotismului."

Alte persoane, reprezentative pentru cultura populară a țărilor lor, explică absența muzicienilor de pe bancnote prin faptul că, într-adevăr, respectivele state nu au produs ceva foarte consistent și consfințit pe plan internațional în domeniul artelor muzicale. Din Australia, Sophia Chapman spune că valorile Australiei se regăsesc prea puțin în muzică ("I suppose what's on the banknotes should reflect the values of the country, and I am sure Romania has much more focus on music than Australia!"). Iar din Portugalia – țară care se ilustrează pe banii săi prin literații Bocage, Castelo Branco și Pessoa – Ana Soares își mărturisește senzația că nu există muzicieni meritorii ("there are no musicians worth a banknote in Portugal").

Cât de muzical poate fi Euroul?

Am văzut deja că mai toate țările europene cu tradiție muzicală și cu compozitori notabili, de notorietatea internațională, le-au dedicat acestora o reprezentare pe moneda națională. Austria îl avea pe Mozart, Belgia pe Sax, Germania, Italia, Ungaria, Cehia, Polonia, Yugoslavia, Croația, Bulgaria, Estonia, Ukraina, Rusia și țările scandinave ne erau defel mai prejos, și am analizat deja bancnotele franceză (Debussy), germană (Schumann), engleză (Elgar), finlandeză (Sibelius), daneză (Nielsen), elvețiană (Honegger), romă-neascâ (Enescu). O problemă interesantă o ridică moneda euro, care, are pe o față una și aceeași imagine – internaționalistă, ori cel puțin atoteuropeană –, valabilă deci pentru conceptul și ilustrarea federației/Uniunii, și doar o singură față mai rămânând la dispoziția enitităților statal-naționale pentru ilustrarea de sine. Automat, procesul acesta al reprezentării se înjumătățește. Desigur, în continu-

are valori civice, ale culturii sau statului vor fi ilustrate, dar, dat fiind faptul acestei restrângeri de spațiu, muzica, una din ultimele arte și valori acceptate în clubul reprezentării unei nații și-a unui stat, nu mai poate fi defel considerată o marcă prioritară. De obicei, atunci când s-a lansat o nouă bancnotă ori atunci când un design a fost schimbat, modificarea a fost radicală, incluzând și personalitatea sau restul simbolurilor imprimate. State mici, precum România, au epuizat deja figurile cele mai proeminente ale culturii sale și, în viitor, ipotetic vorbind, dacă până la integrarea în sistemul monetar unional ar trebui să se facă o reformă fiscală, reluarea aceloraşi Eminescu, Blaga, Iorga, Enescu, Grigorescu, Vuia, pe care-i are astăzi, ar fi pe cât de ciudată, pe-atât de inevitabilă. Ar găsi oare alte personaje de talia și importanța internațională a acestora, pentru emisiunile ulterioare? Ori poate și-ar grava aceleași personaje-valori culturale, dar în alt stil și aspect grafic. Oricum, deocamdată, în România anilor 2000 lumea e la fel de neîncrezătoare în moneda națională pe cât de indiferentă e față de cultură. Iar când lucrurile se vor mai "aranja", iar moneda națională va dobândi valoare și respect, integrarea în US o va spulbera în favoarea internaționalului euro.

În ciuda faptului că generalizarea euroului aduce avantajul sporirii ariei de circulație a simbolurilor, faptul că idea de „simbol cultural" a devenit transnațional și abstract a minat vechea și obișnuita idee de simbolizare și reprezentare culturală. Practic, nu va fi nici o cunoaștere, învățare, comunicare și schimb, ci doar un simpolu marcaj nonsentimental și nongeografic, celebrarea unei ordini prin nici o poveste, adică mit adevărat, celebrarea unei guvernări și administrații superioare (prin intermediul liniilor, calculelor și figurilor de formalism arhitectural). Curiozitatea oamenilor pentru particular, care era unul din scopurile sistemului anterior de compoziție a mesajului bancar, este eliminată, în favoarea acceptării pasive a universaliilor. Printre multele consecințe, nimeni nu va mai avea posibilitatea identificării unei sume financiare cu o figură umană particulară (care, în trecut, umaniza banii și crea posibilitatea ridiculizării Establishmentului). Astfel, se schimbă limbajul însuși, iar mentalitățile pierd un motiv de joc și veselie. Nici măcar pe teritoriul unei singure nații sau stat nu va mai exista un element ideologic și imagologic ca să egalizeze valoarea monetară a unei unități bancare, banii având acum aceleași identități peste toată Europe, iar o comunicare universală e posibilă doar prin cifra aritmetică. De fapt, nu se mai pune problema impactului cultural-educațional al imaginii de bancnotă. De fapt, așa cum investigațiile, chestionarele și interviurile mele au demonstrat, cu cât mai variate erau bancnotele care circulau prin mâinile oamenilor, cu-atât mai puțin se acorda atenție imaginilor, numelor și simbolurilor purtate de bancnote. Exhibiționsmul cultural al statului putea fi perfect, dar scopul său educațional era destul de ratat. Oricum, înaintea euroului, acel scop educativ era posibil. Acum nu mai e.

Cât de culturală este emisiunea bancară a Uniunii Europene? Evident, dacă o comparăm cu discursul politic al bancnote europene anterioare, euroul nu are scopuri cultural-educative. Euroul nu spune nimic dincolo de sine. Confederația de state din Europa se străduiește să-și construiască identitatea mergând dincolo de idea de națiune (sperând poate că aceasta va implica sfârșitul naționalismului), ca și dincolo de idea "concertului de națiuni". *Concert, consonanță, armonie* – toate aceste referente sau asociații muzicale (fie ele formale sau metaforice) nu mai satisfac Noua, mereu viitoarea Europă. De fapt, tot acel limbaj musical/muzicologic trasferat în discurs politic fusese formalizat în vremuri și sisteme politice apuse. Discursul imagistic imperialist, bazat pe idea pretinsă și utopică de "armonie" și "simfonie" între diverse națiuni – discurs bine ilustrat de bancnotele austro-ungare de la începutul secolului 20, care se adresau în toate limbile națiunilor sale constitutive – a fost tipic formelor statale dispărute. Se pare că o uniune statală democratică trebuie să evite referirile la nații individuale, deoarece, printer alte motive, națiile n-au fost niciodată formulate, identificate și socotite corect, și fiindcă grupurile etnice care n-au avut niciodată statutul de națiuni trebuie să nu mai fie marginalizate sau excluse. Pentru asemenea probleme ideologice ale UE, cartea lui H.R. Wicker (1997)[11] este aproape un opăț intelectual. Atât doar că grija mea, aici, este (auto)reprezentarea statului pe bancnote, fapt pentru care avem de navigat printre ideile politice cu mai mare flexibilitate și risc speculative decât dacă am avea de a face cu texte publicate sau cu declarații oficiale. Oricum, fapt e că, pentru a evita orice sentimente comparative și competitive, ca și reprezentările venind din partea grupurilor lingvistice sau etnoculturale, UE a decis să șteargă imagini și simboluri naționale, fapt pentru care bancnotele nu au imagini naționale, regionale sau individuale. În contextul acesta, alfabetul grec este, evident, o licență și o derogare, utilizarea acestuia încălcând principiul. Dincolo de aceasta, oricum, prezența, rolul și puterea de reprezentare a culturii istoric-reale este minimalizată, exclusă. Așa după cum este dată la o parte și puterea psihologică a icoanelor și a eroilor nominali. În schimb, avem criptografia podurilor, ferestrelor și porților teoretice, care, atât teoretic cât și prin desen, sunt drăguțe. De fapt, sunt mai drăguțe decât multe fațade, portrete nefotogenice, instrumente banale, care pe banii vechi, erau, luate individual, plicticoase, sugerând povești nostalgice. Acum, pe euro, nu există poveste sau discurs, predică sau propagandă, nici reprezentare carnală. Transformarea sau trecerea aceasta de la concretețea vizuală spre un fel de abstracție reprezintă o maturitate mentală care e de dorit, în vreme ce toate studiile etnologice, antropologice și culturale mărturisesc despre un om care încă se află sub vraja și nevoia reprezentărilor și fanteziilor vizuale.

Dacă ar fi să aflăm un echivalent muzical al desenelor de pe euro, acesta ar fi, negreșit, muzica de avangardă a secolului 20, acea muzică ce este universală și cosmopolită fiindcă evită orice figurativism rapsodic-descriptiv. Ab-

stractă, aşa cum simfonismul avangardist chiar este, această muzică excelea-ză şi în concepere nonemoţională, tehnicistă, raţională şi matematică. Pe parcursul ultimelor decade ale veacului 20, arta muzicală modernă a fost repre-zentată pe bani de către acei compozitori născuţi în secolul 19 care fuseseră responsabili de lansarea "şcolilor naţionale" şi a idiomurilor muzicale naţiona-le. Ei fuseseră părinţii fondatori ai diferitelor forme de naţionalisme exprimate muzical, al acelor naţionaliste concurenţiale care nu au adus completă pace şi cooperare politică şi socială. Întrucât desenele de pe euro nu mai amintesc de un anume loc şi nume, ci despre un nicăieri ce poate fi oriunde, euroul "spune" că a venit timpul pentru ca popoarele şi statele să depăşească localismul ori naţionalismul şi să găsească un limbaj universal-cosmopolit-global al modernităţii. În felul acesta, euroul este în accord cu simfonismul cel nou, născut în secolul 20. Aş putea interpreta şi că, prin şi pe euro, vorbăreţul ban, de odinioară, devine tăcut, fiindcă există mai puţin discurs şi oricum deloc muzică venind din iconografia sa. De ce? Fiindcă, probabil, muzica n-a fost, întotdeauna, altceva decât diferenţiere inventată şi bătălie creată, tulburare, comoţie, vagabondaj şi fantazare mentală şi emoţională, menită să instaleze o pace, o bunăstare sau satisfacţie care, practic, durează abia până la zgomotoasele aplauze şi este reţinută doar ca o experienţă de trecut frugal şi iluzoriu. Renunţând la muzică, futuristul design al euroului pleteză ori pentru o muzică eternă, constantă, ori pentru linişte.

NOTE

[1] Fabio **Mugnaini**, *Messages sur billets de banque. La monnaie comme mode d'échange et de communication*. În: 'Terrain: Carnets du patrimoine ethnologique' (Paris), vol. 23: *Les usages de l'argent*, Octobre 1994: 63-80.

[2] Un set de întrebări enumera: "1) Which are the local money bills that illustrate music or musicians? / 2) What's the financial value of each of those banknotes. / 3) Describe each banknote, identifying: composer's or musician's face (both on the paper averse and reverse), his/her imprinting in different positions, angles, profile/semiprofiles, of different age, or clothing elements; the filigree contents. / 4) How many times is his/her name mentioned? Where? / 5) Are the years of his life marked? / 6) Are there also some other written mentions on his life or work? / 7) How many and what are the elements that, on each side of the money bill, underline the idea of music (in general), and which are those signs, images or symbols evoking the music of the respective personality?" Iar câtorva colegi americani li se cerea opinia personală: "Why do you think on the USA banknotes there are no cultural/artistic personalities illustrated?"

[3] Pretextând că are obligaţia de a fi la curent cu absolut tot ce face uz de adresa instituţiei, o directoare primeşte, verifică şi selectează personal toată corespondenţa. Apoi o redistribuie, o vreme obişnuind să scrie cu mâna sa, pe fiecare plic, data acestei redistribuiri. Atfel, nu doar atragea atenţia fiecărui angajat că autoritatea sa era atotprezentă, că personal ştia tot, dar îşi şi extindea, generaliza, prezenţa proprie. În felul acesta, plicurile angajaţilor nu mai posedă doar intimitatea expeditor-destinatar, plus mecanic-impersonalele mijlociri ale serviciilor poştale (menite chiar să asigure această intimitate), dar şi semnul prezenţei indiscrete, potenţial

cenzurantă (şi deci riscantă), a managerului. Însemnarea autografă a ultimei date este resimţită drept imixtiune şi luare în posesie, plus o devalorizare. Plicurilor corespondenţilor îşi pierd orice valoare sentimentală sau documentară, meritând a fi păstrate doar ca probe ale acestei instituţionalizări a alienării, indecenţei, abuzului.

[4] Maurice Mengel: "Images refer more to the time/period/epoch than to her music and also more to biographical dates than her music (Leipzig, Fankfurt). I interpretate the harp as a symbol of romantic music of which Clara is a part, I don't know about a work by her for harp. Considering which other personalities where chosen for the other bills the fact that a relatively unknown musician/composer is chosen for the most important bill (considering value and frequent use) doesn't seem to have importance. More important seems to be the idea of choosing personalities whose appreciations are not in any connection with the value of the bills. It is also important to notice that the bill shows a woman. (Although I doubt that the picture is highly authentic, the portrait doesn't not show a very beautiful woman for present-day standards)."

[5] Organologului şi etnomuzicologului Jeremy Montagu, instrumentul Sfintei Cecilia i se pare "a bad drawing of a portative organ".

[6] "Worcester was the nearest cathedral to where he lived and one of the three centres of the Three Choirs Festival" (J. Montagu).

[7] Vezi Marianne **Mesnil**: *Une flûte de Pan peu bucolique*. În: 'Cahiers de musiques traditionnelles' (Geneva) 3/ 1990: 35-43.

[8] Vezi, din nou, articolul anterior *Muzici şi muzicologii compunătoare de gând*.

[9] Mihaela N. (absolventă 1986) consideră prezenţa Sfinxului litic ca pe o alegere cvasiarbitrară din cadrul unei liste cu momumente sau edificii reprezentative pentru spaţiul românesc. Ca urmare a insistenţei de a-şi folosi imaginaţia sau intuiţia, ea totuşi face o legătură între Sfinxul carpatin şi Enescu spunând că muzica enesciană e la fel de enigmatică şi necunoscută marelui public pe cât de tainic şi nepătruns poate fi un sfinx.

[10] Emisiunea de 20 lire anterioară aceleia cu Elgar îl arăta pe fizicianul Faraday demonstrând studenţilor electricitatea şi fulgerul, totodată grăind textual: "Royal Institution Christmas Lectures initiated in 1826 / The magneto-electric spark apparatus".

[11] Hans-Rudolf **Wicker** (red.): *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The Struggle for Meaning and Order in Europe*. New York: Berg/Oxford, 1997.

REFLECŢII POLITICE DESPRE ACTIVISMUL MUZICOLOGIC

Rezumat-avertisment

În materialul prezent mă voi referi la unele aspecte care fac parte magistrală din fondul tematic ignorat cu desăvârşire de muzicologiile româneşti. Voi porni prin a menţiona câteva din laturile iraţionale ale rostului de face muzică, iar în topul acestora, relaţiile muzicii cu violenţa socială. Apoi, voi sublinia disponibilitatea atât a muzicii cât şi a muzicologiei faţă de politică. Mai mult chiar, voi numi muzicologia "politică aplicată", iar în cele din urmă voi ajunge chiar să vorbesc despre etnomuzicologie ca despre ceva ce poate ajunge inclusiv un fel de ilegalitate (fie aceasta relativă, interpretabilă circumstanţial). Fiindcă, aşa cum vom vedea, efectele secundare ale investigării tipic etnomuzicologice – sau, mă rog, de antropologie muzicală – în cadrul identităţii umane, fapt care poate conduce la autoafirmare etnică şi consacrare etnocentrică, pot foarte uşor să se transforme în tulburare subiectivă sau nelinişte socio-ideologică. Într-o a treia secţiune a materialului încerc să sugerez cercetătorilor contemporani o mai profundă conştientizare, atrăgând atenţia asupra unor implicaţii politice (mai mult sau mai puţin evidente) din partea disciplinelor muzicologice şi a curentelor academice. Aici, inocenţa sau neutralitatea politică a disciplinelor muzicologice va fi negată cu totul, deoarece survolarea mea va identifica nu numai câteva din conexiunile, reale şi virtuale, dintre muzică/muzicologie şi politica propriuzisă, ci va sugera inclusiv o critică a strategiilor şi culiselor cercetării sau ale carierelor intelectuale.

Introducere

Mai mult decât cercetarea terenistică planificată, întâmplarea a fost aceea care a decis să ajung să vizitez două închisori din România şi Penitenciarul Judeţean (County Jail) din Chicago. Dar chiar şi aşa, s-a dovedit că ocaziile respective au constituit, întâi, scuze pentru reflecţie culturală, iar apoi, subiecte de investigaţie academică. Anterior unor asemenea contacte directe cu mediul corecţionar observasem din reportajele de presă faptul că închisorile păreau a fi

pline cu artişti. Ori, măcar, faptul că se-ntâmpla ca puşcăriile să fie populare şi de artişti. S-a putut deseori auzi despre condamnaţi care-şi descoperă talente în interiorul închisorii, administraţia respectivă având şi generozitatea de a le expune, publica sau comercializa lucrările. Nu despre spiritualitatea şi creativitatea internişti1or din mediul corecţional vreau să vorbesc aici. (Într-adevăr, drept compensaţie, poezia şi experienţa religioasă par să se potrivească vieţii de puşcărie, iar faptul acesta ar putea consitui un subiect interesant pentru cercetătorii neturii.) Unii sunt tentaţi că creadă că psihoterapia constând în producţia artistică în interiorul închisorii aduce beneficii mult dincolo de tărâmul recreativ. Totuşi, replica altora este că promovarea respectivei şi even-tualei arte trece dincolo de raţiunile corecţiei judiciare. Odată închişi, se spune, oamenii n-ar trebui să fie ajutaţi să afle supape emoţionale şi mentale, ci să fie în închisoare nu doar cu trupul ci şi cu mintea şi inima, plătindu-şi răutăţile prin orice frustrări. A oferi atenţie, asistenţă şi resurse "răilor", în vreme ce asistenţa şi resursele sunt oferite cu zgârcenie artiştilor de treabă şi de talent poate mult mai consistent, e un gest dezaprobat de moraliştii rigizi. Oricum, pentru mine nu abordarea, subiectul şi discuţia aceasta au vreun sens chiar acum. Problema pe care vreau să o împărtăşesc acum, problemă care, pentru mine, devenise ca rostogolirea bulgărelui de zăpadă, este: *ce se întâmplă în zona gri, ceţoasă, vagă şi ambiguă a transgresării unor situaţii tradiţionale de către, sau datorită, intervenţiei etnologului?* O chestiune aparent banală, dar care a evo-luat, s-a multiplicat, s-a extins şi a condus către câmpuri, tensiuni şi probleme greu de anticipat.

Personal, am scris o dată despre închisoare, mai exact despre muzicanţii ţigani închişi (Marian-Bălaşa 2002a), sperând că am terminat chiar atunci cu respectivul subiect. Totuşi, am scris iar pe o temă uşor înrudită (Marian-Bălaşa 2003b), după care am crezut iar că aceea a fost ultima mea contribuţie la lumea intersecţiei dintre artele muzicale şi chestiuni penale. Acum e a treia oară, ba chiar reiau şi public in extenso materialul legat de contactul cu viaţa muzicală a închisorilor româneşti (în partea a treia a prezentului volum), deoarece am ajuns în faza renunţării la ideea de a renunţa la tema respectivă. Sub imperiul unei chemări de o altfel de tentă morală, acum consider că nu etnologul sau antropologul, în speţă, etnomuzicologul, este acela care-şi decide subiectele de cercetare, ci, dimpotrivă, subiecte cercetării sale (fie ele "terenul" etnologic) îi determină implicarea şi profunzimea sau consecveţa implicării sale. Într-un sens similar, am scris şi două articole cu conotaţii politice (Marian-Bălaşa 2001, 2002b), totodată sperând că o asemenea implicare a fost egal bruscă şi unică. Totuşi, se pare acum că atât conştientizarea cât şi rezistenţa faţă de implicarea politică au devenit pentru mine un fel de materie inevitabilă în chip natural. De fapt, e banal să observi că orice schimb sau interacţiune socială, orice gest performat în public, are conotaţii politice. Totuşi, faptul că cercetarea academică este încărcată politic e foarte puţin discutat. Efectele secundare ale

investigațiilor tipic etnomuzicologice în cadrul identității și intimității culturale umane, ce pot duce la etnică autoafirmare și consacrare etnocentrică, pot ușor să se transforme fie în tulburare personală/subiectivă, fie în neliniște socio-ideologică. În vreme ce, pe de altă parte, în ciuda amplorii și ireversibilității cu care disciplinele muzicologice de astăzii s-au alăturat domeniilor și metodelor largi ale antropologiei și ale studiilor culturale, aceste discipline muzicologice încă au rămas expuse viclenelor manipulări psiho-politice pe care ele tocmai veniseră să le expună, să le critice. Tipul de deschidere sau disponibilitate intelectuală, alături de criticismul "domestic", pe care tocmai le-am ilustrat, constituie cea mai mare parte a perspectivei și epistemologiei pe care le aplic în paginile următoare.

Muzici, muzicologii și diferite forme de fărădelege

În iulie 2001, Simon Bikindi, un muzician din Kigali (Ruanda), a fost arestat în Olanda și, după aproape un an, a fost trimis în Tanzania pentru a fi judecat pentru participare la genocid (cf. McNeil 2002). Acuzația era de nezdruncinat, deoarece fusese bine dovedit că piesele sale melopoetice au promovat ură între etnii care, în timpul unui război civil, se masacraseră reciproc. În ciuda evidențelor, "un artist n-ar trebui închis" – așa suna convin-gerea unui vecin al lui Simon Bikindi. Pentru respectivul, Bikindi era un tip de treabă. Chiar și soția muzicianului a sugerat jurnaliștilor că vina lui se datorase naivității și dorinței de a plăcea conducătorilor. În fond, toată lumea considera că Bikindi, popularul performer și compozitor, fusese genul de persoană care ar fi făcut cântece pentru oricare din partidele și politicile ce-ar fi ajuns la putere. Pentru el, muzica și poezie erau doar instrumente pentru jocuri politice eficiente, iar faptul că politica pe care o jucase el fusese criminală s-a cuplat cu entuziasmul său muzical fără limite sau remușcări.

Acesta e doar unul din cele mai tipice cazuri de prost oportunism. Simon Bikindi a fost doar dependent față de succes și putere. El și-a prefăcut calitățile muzicale într-o unealtă menită să sprijine dictatura și să-i asigure lui înalta funcție guvernamentală. A fost "nebunul regelui" și a urmat curentul puterii și factorul decizional până la capătul haosului social și al catastrofei politice. A consimțit fără regret sau rezervă la politica etnocidală, iar angajamentul său entuziast în sensul acesta s-a materializat și în cântecele sale. Piesele respective au inspirat violență, erau pe buzele tuturor ucigașilor, iar în felul acesta au contribuit efectiv la multiplicarea și propagarea masacrelor. Bikindi a fost pus pe lista internațională a criminalilor de război tocmai pentru această activitate de compozitor. Oare puteau fi evitate efectele implicării sale muzicale? Poate și mai puțin decât ar putea fi evitate crimele, deoarece limitarea expresiei și exprimării artistice este imposibilă. Deja anticul Platon încercase să teoretizeze o asemenea limitare, când, luând în considerare puterea pe care muzica o are asupa emotivității, moralului sau stării de spirit, el s-a exprimat ferm împotriva

muzicanților de mare popularitate. Pentru atitudinea sa marele filosof a fost drastic acuzat, întreaga istorie a gândirii considerându-l și primul mare teoretician și promotor al dictaturii. De fapt, Platon luase în considerație capacitatea muzicii de a excita și mobiliza emoții și porniri josnice, zeluri negative, dependențe, patimi oarbe, toate potențialmente conducând la acțiuni greșite. Acum mai bine de două milenii, Platon propusese interzicerea și exilarea muzicanților de popularitate în vederea prevenirii situațiilor sau a opțiunilor imorale precum cele ilustrate, la extrem, de muzicianul african pomenit.

Totuși, contribuția melopoetică a lui Bikindi nu trebuie judecată doar în termenii alegerii personale și ai setei de putere. Producția sa muzicală legată de activitatea etnicidală trebuie văzută în contextul ei sociopolitic favorabil, fiindcă tot ceea ce muzicianul a făcut, sub umbrela propriului guvern, fusese perfect legal. El a ignorat doar legile internaționale, cum făcuse și guvernul său. Și, așa cum vom vedea în toate celelalte exemple în care are loc o juxta-punere între muzică sau muzicololgie și fărădelege, întotdeauna avem de a face cu delicata chestiune a tăcutei confruntări dintre, pe de o parte, reguli și ideologii local-circumstanțiale și temporare, plus, pe de altă parte, ideologii diferite și legi, principii, deziderate și cutume internaționale, democratice, "eterne". Toate acțiunile, prin urmare, sunt relative și referențiale, în sensul că se înrădăcinează în anumite reprezentări și construcții teoretice neomogene ale cadrelor sociale, politice, ideologice, intelectuale și profesionale. Muzicile și muzicologiile diferă de la epocă la epocă și de la un sistem politic la altul; muzicile și muzicologiile au funcții și slăbiciuni diferite pe timp de pace sau în vremi tulburi.

Într-adevăr, se pare că atunci când e război, nu e nimic în afara războiului. Când violența se instalează aparent consensual, ea se generalizază, devine lege unică. Subjugate, toate valorile sunt puse să mărșăluiască împreună cu agresivitatea și să o servească, toate muzicile se implică într-un fel sau altul în concertul agresiunii. Un exemplu incredibil de cinic, întru ilustrarea lipsei moralității sau a ușurinței interșanjabilității morale, a fost întâlnit în cadrul mișcării naționalist-independentiste din Zambia în anii 60 și 70. Citatul următor e o mostră din dialogul etnomuzicologului cu un compozitor local:

> "Turino: Vrei să spui că nu există contradicție între a fi un naționalist și a te folosi de cântecele bisericești, că asta e ceva-n regulă?/ Chinx: N-a fost nici o contradicție, fiindcă ce ziceam eu era doar 'Ndinoda hondo' [vreau război] în loc de 'Ndinoda Jesus' [îl iubesc pe Isus]... Noi doar preluam un cântec gata făcut, o melodie de-a gata, și îi atașam cuvintele alea. Nu ne plăcea războiul, dar venise și nu puteam face nimic, dacă tot nu puteam fi împotriva acestui război. Deci trebuia să ne batem, în loc să-l iubim pe Isus, cu toate că eu îl iubesc pe Isus. Deci, Isus e doar fratele meu, pe care l-am pus de-o parte și i-am zis 'te rog să ne ierți de data asta și lasa-ne să ne terminăm treaba'" (Turino 2000: 208).

Exemplul dat nu trebuie luat ca unul izolat. Dincontră, el doar vorbește cu sinceritate despre un mecanism mental universal, o dezinhibare morală și un act "bărbătesc" înregistrat în toate situațiile critice. Războaiele iugoslave, care

au încheiat secolul 20 într-o manieră atât de ruşinoasă, au demonstrat foarte bine această angajare a artelor muzicale, iar literatura etnomuzicologică (precum aceea de văzut la Ceribašić 1995, Pettan 1998, 1999, şi Longinović 2000) a scanat varii forme de implicare a muzicii în vederea declanşării, întreţinerii şi încurajării violenţei şi urii. Se pare că războaiele din Europa centrală şi Balcani din anii 1990 au fost primele războaie bine documentate şi din perspectivă culturală. Muzicile compuse, difuzate şi utilizate în multe feluri în scopul de a contribui la marşul violenţei au fost pentru prima oară investigate cu generozitate. Urile şi spaimele civile, militarii, mercenarii şi protestatarii, toţi s-au hrănit şi cu muzică, iar muzicile de popularitate nu s-au putut detaşa de crimele şi monstruozităţile întâmplate atunci. O contribuţie cu totul specială la istoria războiului sârb (Van de Port 1998) a arătat elocvent că violenţa, mai mult imaginară decât socială, care se exprimă în barurile muzicale ţigăneşti în timpul petrecerilor şi al cântării, trebuie legată la modul cel mai direct de povestirile de război şi de actele de cruzime. Căci, într-adevăr, muzica şi violenţa sunt uşor conectabile.[1] Iar această conexiune, în viaţa reală, mult mai adesea decât am fi tentaţi să credem, poate fi profund stabilită, eficient materializată, perfect activată. Faptul că în timpul războaielor iugoslave muzicieni pop şi rock au contribuit consistent prin lansarea unor piese menite augmentării urii etnice şi a acţiunii militare, a cruzimii excesive şi a actelor de teroare, reprezintă doar un vârf de iceberg. Aspectul acesta indică doar implicarea la extrem a ceva – chiar dacă iraţional şi adesea în stare pasivă sau somnolentă – crucial de real, şi care derivă din sau constă în *capacitatea politică* a muzicii de a fermeca, răpi, subjuga, domina, călăuzi şi dirija spiritul, temperamentul, mintea şi trupul.

Pretutindeni, în toate situaţiile de conflict, muzica a fost prezentă, contribuind la instrumentalizarea unor proiecte teribile şi la producerea de acţiuni radicale, de eroi şi crime (Perris 1985). Relaţia dintre muzică şi violenţă se înrădăcinează în aceeaşi instinctuală/iraţională dorinţă de plăcere, senzaţie, putere, expansiune şi transgresare (Attali 1985). Pe de o parte, această relaţie poate fi şi supusă controlului şi vigilenţei. În vreme ce, pe de altă parte, dacă producţia muzicală nu poate fi oprită, ea poate fi restricţionată la capitolul promovare, difuzare, popularizare, comercializare şi consum. Marginalizarea şi în consecinţă anihilarea, ori impunerea şi distribuţia masivă, constituie o problemă cu două tăişuri, care fie că intră în zarea de conştiinţă a autorului, ori, dincontră, îl depăşeşte total. Consecinţele au un mare grad de independenţă faţă de avizarea şi dorinţele, estetica şi morala, intenţiile şi interesele, scopul şi responsabilitatea, artistului. De aceea, a exprima violenţă prin intermediul muzicii poate fi considerat un gest inocent atâta timp cât contextele sociale sunt sănătoase şi cât interesele politice nu vor profita de respectiva muzică, comandând şi sprijinind-o printr-o promovarea tendenţioasă.

Oricum, un reprezentant al culturii populare poate (chiar doar teoretic vorbind) să dobândească o mare popularitate şi astfel să acceadă la un standard

social care să-i permită a aspira la implicarea politică. Anticul rapsod Ion, atât de crud ironizat de Socrate în dialogul lui Platon, *Ion*, considera că muzicantul popular, de succes, precum era propria sa persoană, grație harului lor muzical, incluzând puterea asupra spectatorilor, ar fi îndreptățit și capabil să conducă popoare și să guverneze statul. Atitudinea sa nu trebuie să ne mire. În România de astăzi, după o strălucită carieră ca instrumentist (între anii 60-80), naistul de excepție Gheorghe Zamfir a început să dezvolte un acut simț de superioritate. Respectiva megalomanie a făcut ca, spre finele anilor 90, artistul să se alăture partidului ultranaționalist România Mare, convins fiind că are o crucială misiune socială și politică. În mintea sa o complexă mixtură de mesianism religios, fervoare naționalistă și tehnologie muzicală a ajuns să genereze o viziune destul de îngrijorătoare din punct de vedere politic. Proeminenți reprezentanți ai aceluiași partid și membri în Parlament mai sunt și Irina Loghin sau Ion Dolănescu, care și-au construit faima ca interpreți folclorici și au adunat averi cântând la nunți. Totuși, ca politicieni și intelectuali, aceștia păstrează o adecvată discreție, servind presei mai mult ca obiect hazliu. Insinifianți politic, ei nu pot atinge bizarul profil ideologic atins de Zamfir.

De "sonorul" Zamfir, nu departe se plasează mai tânărul, foarte bine sprijinitul și celebrul vocalist al "horii cu noduri" Grigore Leșe. A cărui teză de doctorat pare a merge pe linia rasismului, xenofobiei, antioccidentalismului și ortodoximului tipice legionarismului. Asta, din moment ce ideile sale despre folclorul muzical românesc consună cu ignorantele aprecieri ale lui Dumitru Stăniloaie (admirabil teolog, totuși un reprezentant al fundamentalismului ortodox și al legionarismului), ca și ale altor ortodocși fundamentaliști și legio-nari contemporani declarați, care susțin și semnează împreună în revista virtuală *Spirit Românesc*. Fragmente din teza lui Leșe, alături de alte studii academice ale altor etnologi autoritari, sunt publicate în mod current în aceeași publicație legionară.[2] Pe cât de facilă și riscantă este transformarea unor staruri ale muzicii folclorice în politicieni, pe-atât de pernicioasă se poate dovedi transformarea lor în etnomuzicologi cu diplome. Oameni care se obișnuiseră să asculte recitalurile sau înregistrările lor cu totală încredere și în abandon sentimental ar putea fi tentați să le îmbrățișeze și ideilor antimoderne, din moment ce acestea din urmă sunt lansate drept cunoaștere științifică, autoritară.

Oricum, cu excepția africanului Bikindi, rapsozii contemporani ai naționalismului, etnocentrismului, antiamericanismului, xenofobiei și urii etnice sunt mai subtili și mai rezervați – cel puțin în mod public – decât inco-mensurabilul antisemit Richard Wagner. N-am să reamintesc aici binecuno-scutele pamflete wagneriene care au întinat amintirea sa deoarece îl caracteri-zează drept un actor sociouman rușinos, deplorabil. Faptul că antisemitismul său s-ar fi originat în problemele, obstacolele și competiția sa profesională cu Meyerbeer e adesea evocat drept scuză. Totuși, oricine trebuie să recunoască faptul că problemele profesionale puteau și pot fi exprimate sau rezolvate pe sute de căi și în sute de

feluri, şi că trebuie ca cineva trebuie să cultive o excesiv de malignă capacitate de a detesta pentru a atinge un climax antisocial aşa cum a atins Wagner în scrierile sale antisemite. O făptură normală şi civilizată, cred, nu poate afla nici o scuză pentru a turna peste nefericirile personale tone de injurii şi chemării inflamatorii la intoleranţă, ură, etnocid, sugerându-le cu multe decenii înaintea "soluţiei finale" a lui Hitler, semnând prefaţa şi textul perfect pentru acţiunea numită azi Holocaust. Wagner, totuşi, a făcut aceste lucruri. Campion al extremelor, pe cât de mare a fost în muzica sa, pe-atât de jalnic a fost în antisemitismul, deci antiumanismul său. Lucrul acesta ne arată că arta nu conduce neapărat la (sau induce) umanism, că artişti plus instrumente ale criminalităţii fac o ecuaţie – din moment ce s-a întâmplat – fo-arte posibilă.

Artiştii sunt, şi ei, victime şi realizări ale propriilor plăceri şi repulsii, anxietăţi şi uri, pulsiuni şi ambiţii, nevoi şi aspiraţii. Din moment ce în toate momentele critice ale istoriei "loialităţile personale erau mai importante decât acelea politice sau ideologice" (Gerhard 2001: 542), e de-ajuns să căutăm după implicaţii personale pentru a vedea politici şi ideologii la lucru. În timpul fascismului, muzicieni oportunişti au preluat catedre şi instituţii liberale, transformându-le în cuiburi naţionaliste. Un compozitor ca brazilianul Villa Lobos şi-a investit energia în crearea unor masive muzici naţionale şi a unor (auto)seducătoare piese şi formaţii corale de mase, menite să profeseze şi să sporească loialităţi politice.[3] În timpul comunismului, muzicile de festival folcloric au avut semnificaţii similare. Toate regimurile şi-au avut proprii poeţi şi muzicieni de curte, care concurau în a flata sistemul şi pe conducători. Adesea efectul respectivelor activităţi a fost dezastruos, deoarece ele cimentau credinţa respectivelor sisteme şi a dictatorilor în îndreptăţirea hotărârilor şi faptelor lor. Uneori, ca în cazul criminal al muzicienilor africani pomeniţi mai sus, asemenea artişti-politruci sunt urmăriţi, demascaţi, pedepsiţi chiar. În alte cazuri, cum s-a întâmplat şi în România cu unii din poeţii şi muzicanţii lui Ceauşescu, ei continuă să vrăjească şi să prostească lumea, conduc partide politice, ocupă fotolii guvernamentale sau parlamentare, ori doar vorbesc pe posturi de radio şi televiziune şi dau lecţii naţiunii.

Dacă până acum am prezentat câteva cazuri extreme de muzicieni în situaţii politice, în secţiunea următoare am să păşesc pe un alt nivel teoretic, discutând paradigma muzicologilor ajunşi fie să contrazică, fie să încalce norme sau aşteptări politice. Ceea ce înseamnă că voi ilustra acum un alt tip de joc "firesc" la limita dintre normalitate, intelectualism şi delicvenţă.

Unde începe şi unde se termină politica

În 1995, Ngawang Choephel [Norbu Chopel], un tânăr etnomuzicolog din Tibet, s-a întors în ţara natală pentru a culege folclor muzical. Asta a fost tot ce

făcuse, totuşi a fost arestat, judecat şi încarcerat ca spion, şi astfel a zăcut în închisorile chinezeşti mai bine de şase ani. Bineînţeles, cum e şi tipic tratamentului corecţionar din toate regimurile totalitare, etnomuzicologul nost-ru a fost supus torturii fizice şi psihice, inclusiv reeducării care înseamnă spălarea creierului. Curând după arestarea sa a luat naştere o vastă mişcare de sprijin (în special în SUA), dar toate apelurile diplomatice venite din partea colegilor occidentali au fost zadarnice. Cine, din partea oficialilor chinezi, ar fi acceptat vreodată ideea că ceea ce tânărul tibetan făcuse prin cătunele himalayene nu era în conflict direct şi nu rănise politica statului Chinez? Cine, în fond, ar mai putea fi atât de naiv aşa încât să accepte că gestul de a culege folclor este un joc inocent din punct de vedere politic? Fiindcă, fapt clar, el nu e. Interesul faţă de muzică sau alte elemente de comportament cultural este şi un interes faţă de sentimentele identitare şi faţă de legăturile emoţionale faţă de timp şi spaţiu, eu şi istorie, oameni şi existenţă ca întreg – toate acestea înţelese ca sens existenţial personal şi ca proiecţie a egoului atât înspre interior cât şi înspre exteriorul persoanei. Întotdeauna, atitudini pozitive şi negative, plus reprezentări iraţionale, se activează, ieşind la iveală cu rezultate mai puţin previzibile ori controlabile. Practic, a veni din străinătate într-o ţară cu regim poliţienesc, aflată oarecum sub continuă lege marţială, a intra în contact cu oameni care trebuie să accepte şi să se descurce zilnic în contextul respec-tivului regim şi ambient, a-i investiga în legătură cu identitatea lor reprimată, arătându-le, chiar şi neintenţionat, munca ta lipsită de constrângeri – toate aspecte curente ale muncii unui etnomuzicolog – vor contribui în mod automat la reactivarea sau stimularea conştiinţei respectivilor oameni. În felul acesta, inevitabil, ele vor contribui la decizia respectivilor parteneri de dialog de a rezista împotriva represiunii măcar prin prezervarea ameninţatei lor identităţi. Asemenea mişcări de conştiinţă constituie fapte politice, de confruntare (măcar) mentală, de virtuală rebeliune, inspirând libertate. Respectul de sine, autoafirmarea, mândria, democratismul, pluralismul, individualismul, libertatea şi normalitatea, sunt mesaje lăuntrice ale purului act de a profesa etno-muzicologia.

Muzica folclorică, la fel ca muzica uşoară, pot inspira şi consolida un acut simţ al apartenenţei, al posesiunii, ataşamentului şi reprezentativităţii. Poate de aceea, în statele baltice, unde a avut loc "revoluţia cântătoare", folclorismul a fost foarte instrumental în a crea mişcări de masă, realizând independenţa politică şi, în cele din urmă, instalarea democraţiei. Am accentuat deja: cercetările sau studiile de folclor mediază şi ele, involuntar, inconştient chiar, acţiuni similare. Atunci când, graţie intervenţiei metodice a etnomuzicologului, consultanţii (până de curând numiţi cu pretinsă neutralitate tehnică, dar şi minimalizator, *informatori*) îşi expun credinţele şi obiceiurile şi astfel verbalizează poate pentru prima oară în viaţa lor despre cunoaşterea lor culturală, este imposibil ca mutaţii, mai mult sau mai puţin semnificative, să nu se petreacă în interiorul lor de conştiinţă. Iar asemenea mişcări subiective pot conduce, prin-

tre altele, la autoevaluare, mândrie personală, recalibrare etnocentrică şi autoafirmare socială. Pe parcursul procesului de împărtăşire faţă cu etnologul, de răspuns la întrebările etnomuzicologului, subiecţii investigaţi nu doar prezintă şi în felul acesta îşi reconfirmă şi îşi reconsacră propria cultură şi identitate socială. Atunci când oamenii reflectă asupra propriei culturi, această reflecţie zămisleşte o repoziţionare a lor însăşi în interiorul culturii, iar în cele din urmă, conduce la o subtilă reconfigurare a identităţii individuale şi comuni-tare. Subiectul investigat capătă un dram nou de conştientizare, iar orice nouă sau mai bine informată conştientizare este grăuntele unei potenţial crescute afirmări sau dezvoltari socio-politice. Aşa cum peformarea culturii folclorice este un drept al omului ca individ liber, cercetarea sinceră şi neobstaculată a acestui folclor, la rându-i, este un act ce suscită peformarea şi deci augmentarea acestui drept uman de mare rezonanţă subiectivă.

Lucrul acesta l-au priceput (şi de el s-au temut) autorităţile româneşti în cazul lui Paul Nixon şi Ann Buckley, în 1979. Drept pentru care au decis să pună capăt brusc sejurului de muncă terenistică al cercetătorilor englezi în România (Nixon 1998, Buckley 1994). Regimul comunist era ospitalier numai faţă de cercetătorii străini care dovedeau respect faţă de canalele oficiale şi care erau fideli paradigmei locale disponibile cercetătorilor români. În consecinţă, nu exerciţiul academic în sine putea fi "bun" sau "rău", pozitiv sau negativ, prietenos sau primejdios, ci cadrul mental-ideologic care caracteriza abordarea şi investigaţiile cercetătorilor. Pentru comunismul despotic şi poliţienesc din România, Nixon şi Buckley erau nişte provocatori, fapt pentru care expulzarea lor a fost "legală". Tot aşa, faţă de standardele şi eticile oficiale chinezeşti, Norbu Chopel a fost într-adevăr vinovat. Iată de ce, chiar dacă presiuni şi negocieri politice internaţionale au încercat să-i obţină libertatea, el a fost eliberat doar pe motive medicale, nicidecum fiindcă tipul său de vină ar fi fost considerat, ca în societăţile occidentale, o virtute. Fără nici o îndoială, e o virtute faptul că etnomuzicologia (atunci când e genuină) e o treabă tulburătoare şi greu de controlat, o muncă ce nu doar preia şi încarcă informaţie în mod neutru de la nişte subiecţi umani ("informatorii"), ci şi facilitează cunoaşterea de sine, instalează o reţea de procese psihospirituale complexe: de la descoperire, interconectare, schimb reciproc, eterogenitate, evoluţie, până la decizie, alegere, insubordonare, noncomformism, reformare. În lumi sau societăţi caracterizate prin limite şi discriminări, prin poveşti şi discursuri impuse, atenţia acordată unor aspecte, obiceiuri şi practici nediscutate, reflec-tarea sistematică asupra muzicii şi semnificaţiilor muzicii, conduc toate la chestionarea critică, la posibila zdruncinare a încrederii în ideologii, la evapo-rarea frontierelor psihospirituale induse politic.

Să luăm încă un exemplu: punerea unei benzi cu muzică kurdă este un gest politic puternic şi subversiv dacă are loc în Turcia, ţară grav obsedată de spaime separatiste şi decisă să distrugă orice acţiune venind din partea interzi-

sului activism kurd. Într-un caz real, petrecut în aprilie 2002: un şofer de taxi a fost condamnat la patruzecişicini de luni de închisoare.[4] Acuzarea suna clar: "sprijinirea şi încurajarea unei organizaţii armate". Tot adevărat este şi că taximetristului i-a fost suspendată pedeapsa, însă decizia din urmă a fost motivată doar prin faptul că omul nu mai avusese antecedente penale. Prin urmare, exact ca în cazul etnomuzicologului tibetan, puterea statală nu contrazice niciodată acuzaţiile care sunt în perfect acord cu regimul său de cenzură. Ea nu acceptă nicidecum valorile occidentale, care ar dovedi ridicolul unor asemenea acuzaţii. Dincontră, statul menţine politica sa drept etalon pentru justiţie, acceptând soluţiile umanitare doar în numele propriilor sale legi de circumstanţă. Executarea unor muzici interzise şi permiterea unor voci condamnate la tăcere constituie o ameninţare la adresa hegemoniei dorite de puterea politică. Războiul, declarat şi legiferat, al talibanilor împotriva muzicii şi a vocii feminine reprezintă doar expresia extremă a aceleiaşi recunoaşteri a puterii politice a muzicii.

Într-un sens similar, când diferite instituţii din Ungaria ofereau bugete generoase pentru înregistrarea şi producţia muzicii maghiare din Transilvania, lucrul acesta putea fi interpretat ca ameninţare politică fără echivoc la adresa sistemului politic din România. Aceasta, fiindcă România părea şi încă pare să fie într-o constantă nevoie de a demonstra românitatea Transilvaniei şi în consecinţă să îşi asigure legimitatea proprietăţii sale asupra regiunii. Portretul şi imaginaţia muzicală definesc o geocultură, iată de ce intensa promovare a muzicii maghiare din Ardeal înseamnă promovarea identităţii ardelene doar ca una maghiară (ori cel puţin drept una esenţialmente maghiară). Culegerea, arhivarea, înregistrarea, difuzarea şi promovarea muzicilor etnice au fost, sunt şi vor fi întotdeauna acte politice eficiente, în ciuda inocenţei culegătorilor de folclor, a muzicanţilor, producătorilor şi vânzătorilor, care cred că doar îşi fac meseria, ignorând beneficiile politice şi de imagine din spatele acestora. Conştienţi sau nu, artiştii la fel ca teoreticienii, profesorii şi activiştii, cercetătorii şi practicienii, toţi fac de asemenea şi favoruri, sau deservicii, de o natură politică. Acţiunile lor profesionale sunt sau nu conforme vremii sau locului lor, pot fi în concordanţă sau în dezacord cu forţele politice sau instituţionale din ţările lor sau din străinătate, totuşi ei se alătură ori desfid interese sau curente politice mai mult sau mai puţin semnificative, sprijină sau subminează, după caz şi context, tendinţe bune sau rele, echilibrate sau dubioase, tari sau mar-ginale, centrale sau de culisă. Spus pe scurt, ori rezumând lucrurile, fie că muzicanţii sau muzicologii ştiu sau nu, munca lor poate fi manipulată, ori doar utilizată ulterior, de varii organizaţii, în vederea atingerii unor ţeluri politice.

În timpul erei comuniste, Ungaria a sabotat guvernarea naţionalistă a României prin bine orchestrate campanii de revendicări referitoare la drepturile minorităţilor (Kürti 2001). În acest context, etnomuzicologii amatori care colectau folclor muzical maghiar din teritoriile Româneşti erau suspectaţi, su-

pravegheați și amenințați de oficialii români. Unii, precum colegul Zóltán Szalay, au petrecut ore în arest, alții, precum Zóltán Kallós, zile (poate săptămâni sau luni). Câțiva și-au pierdut slujbele. Adevărat fiind și faptul că România și-a avut proprii săi etnomuzicologi maghiari, angajați de statul român, care erau plătiți tocmai pentru se îngriji de folclorul maghiar din teritoriile românești, colectându-l și publicându-l. Oricum, nu se aștepta din partea acestor angajați ai statului român să-și vândă colecțiile în Ungaria, cum au făcut cei mai mulți amatori, ci să le utilizeze, transcrie, clasifice, publice sau arhiveze în schimbul micilor salarii oferite de stat tuturor angajaților interni. Iar mișcarea, masivă și amatoare, de cercetare pasionantă a folclorului maghiar din Ardeal a devenit suspectă în ochii oficialităților române și pentru că materialele folcloriștilor care o alimentau erau fie comandate cu anticipație fie sprijinite financiar de către instituții de stat din Ungaria. Pentru disciplinele etnologice românești oficiale, total controlate de stat, lucrul acesta constituia o cercetare de teren paralelă și o știință a folclorului muzical subversivă. Desigur, nici unul din acei folcloriști, etnomuzicologi, etnocoreologi sau muzicanți liber-profesioniști de orientare maghiară n-ar fi trebuit amenințați, intimidați, supravegheați, anchetați, expulzați, iar în câteva cazuri arestați sau lăsați fără slujbe. Trebuie însă să înțelegem și motivația, fie ea despotică, din dosul unor asemenea abuzuri. Un stat totalitar nesigur, atât fiindcă dorește să controleze totul și să numească doar pe fidelii săi, cât și pentru că își simte autoritatea subminată și puterea amenințată, nu va tolera nici acțiunea culturală neautorizată, incontrolabilă, nici cercetarea apolitică sau de o ideologie diferită.[5]

Chiar și regimurilor înapoiate, opresive, le este clar că cultura nu e străină de politică, la fel ca faptul că muzica nu e departe de subiectivitatea irațională, de apartenența imaginară, de consacrarea identitară și astfel aproape de posibila subversivitate, separație sau dizidență. În vestul Turciei, folclorul kurd (estic) sună ca un protest turbulent. Muzica rurală tibetană nu este chinezească și numai un guvern legitimat inclusiv prin folclor are dreptul să guverneze Tibetul – iată ce s-au temut chinezii din Lhasa că va ieși la suprafață în cadrul relației cercetător-consultant folcloric patronată de Norbu Chopel, ca și în simpozioanele sau arhivele internaționale care ar fi profitat de prestația lui. Și iată de ce l-au închis. Mai mult decât atât, tânărul tibetan nu se dusese întâi la autoritățile chineze, nu fusese antrenat în cadrul școlilor ideologice create de guvernul chinez, nu demonstrase loialitate față de guvernul central, nu deplânsese și nu acuzase șederea sa în India și în SUA. Iar pentru asemena "vini", atât de tipice repertoriului și comportamentului chinez oficial, el a fost identificat cu ușurință drept un intrus periculos, drept un virtual inspirator sau diseminator de idei occidentale. Toate, elemente care în ochii sau în acel moment al politicii guvernamentale precizau calitatea de spion. Prezența sa, mintea lui liberă, gradul și calitatea sa de alteritate mental-ideologică, ar fi putut avea asupra celor pe care el ar fi urmat să-i întâlnească și intervieveze efectul sporirii con-

ştiinţei opresiunii chineze şi al creşterii insatisfacţiei faţă de autoritatea statală. Etnomuzicologul a fost cu adevărat o ameninţare la adresa oficialităţii politice. conducătorii ştiind foarte bine ca muzica folclorică nu favorizează doar socializare, comunicare şi împărtăşire, dar şi schimb, interinfluenţă. Acelaşi adevăr e valabil şi în legătură cu oficialii români din comunism persecutând culegători de muzică folclorică de pe teritoriile locuite de maghiari în România. În contact cu folclorişti neoficiali şi străini, muzicanţii maghiari sau ţigani oricum se vor fi plâns de interferenţa şi dispreţul statului, de discriminare, utilizare şi abuz. De fapt, în asemena circumstanţe, *majori-tatea* cetăţenilor români, indiferent de etnie, făceam sau am fi făcut asta. Totuşi, în România comunistă, poate mai mult decât ar fi fost cazul cu situaţiile şi manifestările religioase, atunci când era vorba de problemele culturii rurale tradiţionale, despre folclorul local şi despre muzicile marginale, întotdeauna se năştea o agitaţie sau tensiune etnocentrică, în care o actualizare de sentimente şi idei conflictuale legate de apartenenţă şi posesiune luau naştere (Kurti 2001, 2002, Marian-Bălaşa 2002b). Aşa după cum a conştientizat impecabil literatura de specialitate (vezi Barz & Cooley 1997), schimbul care intervine între cercetătorii de teren şi subiecţii investigaţiei folclorice nu este impersonal şi nici doar informativ sau comercial. El e şi unul formativ, favorizând şi o preluare reciprocă din cadrul culturilor, istoriilor, mentalităţilor, reprezen-tărilor, filosofiilor, valorilor morale, ideilor şi emoţiilor pe care fiecare interlocutor le reprezintă. Mai mult ca atât, interconexiunea respectivă crează prilejul auspicios şi critic pentru reactivarea unei auto-oglindiri, reflecţii şi conştientizări sociopolitice profunde. Un "sunt" (ca formă prescurtată a lui "cine şi ce sunt") mediat de gestul performării de substanţă folclorică, este automat, chiar dacă subconştient, acompaniat şi de distingerea individului faţă de "Ceilalţi" şi raportarea sa faţă de aceştia. În faţa cercetătorului, reprezen-tantul unei alte culturi îşi va activa întotdeauna spiritul său de relaţionare socială şi politică (fie acesta exprimat ori nu). Iată de ce a profesa etnomuzicologia "pe teren" constituie un gest politic, iar lucrul acesta nu funcţionează ca atare doar în societăţile şi regimurile de risc înalt. În circumstanţele politice comuniste, de pildă, valoarea politică a etnomuzi-cologiei e doar accentuată de către reflectoarele puternicelor afectivităţi, parti-zanate, interdicţii şi represiuni, cum sunt teama şi suspiciunile, interesele şi oprimările, ideologiile şi reprezentările.

Secţiunea care se încheie acum purta un titlu ambigu, lăsând în suspensie dacă reprezenta o întrebare sau promisiunea unei afirmaţii ferme. Oricum, dacă, atunci când ne referim la munca etnomuzicologică, "unde începe şi unde se sfârşeşte actul politic" este o întrebare, atunci cel mai corect posibil răspuns este, "nicăieri". Sau mai degrabă, pretutindeni. Nu există moment sau loc precis şi unic, oportun sau neoportun. Muzicile şi muzicologiile sunt, întotdeuna, continuu şi inerent politice. Ce fel de politică, ce alternativă politi-că, ce gen de atitudine politică e disponibilă sau preferabilă – nu doar din punctul de vedere

al intereselor private ale actorilor, ci mai ales din punctul de vedere ale oamenilor ce vor suferi efectele gesturilor politice – acestea sunt elementele stabile, despre care niciodată nu se va discuta prea mult.

Ethnomuzicologiile mileniului 3

Mulţi s-au îngrijorat de soarta muzicii şi mai ales a industriei muzicale în urma lui 11 Septembrie. Muzicieni, impresari, producători, distribuitori şi tot felul de alţi agenţi au fost imediat preocupaţi de mişcările şi răsturnările de situaţii care ar fi putut deveni mai oportune paradigmei momentului. Suntem, acum, cu adevărat în mijlocul unei conştientizări mai ample, care, poate – sau măcar să sperăm – va duce la reconsiderări şi la instalarea unei abordări noi sau a unei înţelegeri mai sensibile, benefice, umaniste. În afara aspectului practic-pragmatic al industriei muzicale există şi categoria noastră, a intelectualilor numiţi în mod tradiţional muzicologi. Iar între toţi aceştia există şi segmentul destul de însemnat reprezentat de cei numiţi, iarăşi tradiţional, etnomuzicologi. Poate necunoscuţi marelui public, uneori numindu-se pe sine antropologi muzicali, etnomuzicologii joacă totuşi roluri culturale importante şi ocupă catedre universitare destul de consistente. Asta, pentru că ceea ce fac ei astăzi nu mai constă doar în descrierea etnografică a culturilor muzicale din spaţii distante sau izolate ale planetei, ci încearcă să interpreteze comportamente socioculturale asociate cu muzica, să descifreze viziuni asupra vieţii aşa cum sunt acesta exprimate cu ajutorul muzicii sau stau ascunse în spatele muzicii. Aşa cum muzica este foarte adesea o scuză pentru o comunicarea sau instau-rarea unor înţelesuri, dorinţe, intenţii sau proiecte extramuzicale, la fel şi această muzicologie particulară care este etnomuzicologia, în postura sa de discutare academică a muzicii, funcţionează ca un pretext pentru a avansa comprehensiuni integraliste, generoase.

De fapt, etnomuzicologia a făcut lucrul acesta de multe decenii, iar vocea sa nu mai aparţine unui corp mărunt şi ultraspecializat de experţi. Rezultatele şi valoarea sa se întind peste teritorii de dincolo de ceea ce a fost conceput ca strict muzică (şi anume analiza şi teoria muzicală, istoria şi practica interpretativă). Etnomuzicologia internaţională din ultimele două-trei decenii cucereşte ori cel puţin influenţează tot mai multe părţi ale spaţiului de investiţie şi exerciţiu intelectual. Aceasta era situaţia înaintea Evenimentelor din septembrie 2001 şi cu siguranţă ea va continua şi se va extinde în vremile ce vor urma. Însă întrebarea este dacă poate şi trebuie etnomuzicologia să continue să-şi facă treaba cu aceeaşi cadenţă ca până acum?

Întrebarea aceasta n-a reieşit în cursul mesei rotunde organizate la Universitatea Californiei din Los Angeles la scurtă vreme după 11 Septembrie (Musical Perspective... 2001). Cu ocazia aceea au fost oferite în principal mărturiile unor muzicieni şi muzicologi fie de educaţie islamică, fie lucrând cu muzici şi culturi islamice. Vorbitorii au amalgamat istoria şi amintirile perso-

nale, fapt care dovedeşte şi că marile evenimente istorice sunt mai bine reflectate de subiectivitate decât de constrângerile teoretice, sistematizante. Dacă sensibilitatea personală reacţionează există siguranţa unei continuităţi, reacţiile emoţionale putând nutri acţiuni succesive. Conversaţiile personale sunt mai grăitoare şi eficiente decât figuraţiile sociale, fapt pentru care în ceea ce urmează voi încerca şi ajung la conştiinţa altora pornind, iar, cu o notă de personalism.

Ca est-european, provin dintr-un sistem formativ în care etnomuzicologia a fost profund subordonată ideologiilor totalitare, ca şi miturilor politice transformate-n cultură. Foarte contraproductiv a fost că disciplina noastră a fost devotată ideologiei naţionaliste, anume cea practicată în Europa centrală şi de est cu nemăsurat cinism. Aici, etnomuzicologia a însemnat cu deosebire arheologizarea culturilor folclorice în vederea demonstrării valorilor etno-centrice şi a miturilor istorice, a susţinerii idealurilor prefabricate politic. Per-sonal, aş fi poate mai îndreptăţit decât cei mai mulţi colegi occidentali să mă plâng de limite şi restricţii, patimi şi fudulii, vicii şi comandamente în cercetare. În situaţii precum cele specifice comunismului, vrând-nevrând, etno-muzicologia a plătit tribut unor interese şi politici care au lansat şi sprijinit interpretări datate, înguste, artificiale, romantice, amatoriste, inconsistente. Atunci, întregul ambient intelectual era marcat de o miasmă paradigmatică ce numai după treptata sa denunţare şi volatilizare s-a adeverit drept ciudată, îngustă, paseistă şi deplasată. Ca-n tot blocul Europei centrale şi de est, în România de după 1990 nevoia unor transformări radicale a devenit evidentă, iar acei cercetători care şi-au conştientizat responsabilităţile intelectuale au încercat să o implementeze. Numai că transformarea implică sincronizare – adică recuperare – cu bibliografia, viziunea şi experienţa occidentală, sarcină dificilă, incomfortabilă, pe care nu mulţi şi-o pot permite. Teoreticieni de modă veche se potrivesc vechilor instituţii, astfel că prezervarea lor, implicit a paradigmei pe care o reprezintă, e asigurată. Interesele majore ale momentului, precum expansiunea NATO şi a Uniunii Europene, ca şi globalizarea ce vine, lasă loc consolidării naţionalismului; iară de ce cei mai mulţi etnologi din regiune, etnomuzicologii inclusiv, sunt parte a pachet al ideologiilor şi curentelor naţionaliste, religioase, localiste şi tradiţionaliste. Va face oare etnomuzicologia post-comunistă saltul, corelarea, ajungând să aibă dialog egal cu elita intelectuală occidentală? Va obţine ea pluralismul, deschiderea, modernitatea şi competitivitatea care sunt standarde legitime şi indiscutabile în Vest? Va pricepe ea că istoriografia dominantă şi analiza empirică, de text, care au caracterizat cinci decenii de savantlâc specific, erau tipice şi adecvate paradigmei comuniste, în sensul că ele fuseseră oficial permise şi încurajate din pricina neutralităţii lor şi adesea a directei lor favorabilităţi faţă de Sistem? Aceste sau astfel de întrebări nu nelinişteşc pe majoritatea colegilor noştri din Centrul şi Estul Europei. Faptul că istoriografia dominantă şi analiza empiric-textuală, care au caracterizat cinci de-

cenii de cercetare specifică, erau totodată tipice şi utile comunismului şi paradigmei naţionaliste – în sensul că fuseseră oficialmente permise şi încurajate tocmai din pricina neutralităţii lor şi adesea a directei favorabilităţi faţă de Sistem – nu constituie o pată sau povară pentru oricine. "Facem ce ştim" (sau, "ce-am învăţat"), e o expresie frecventă ce pare a fi normativă: problema proceselor evolutive prezente şi viitoare nu reprezintă o urgenţă.

Oricum, un lucru e sigur: recentul şoc recepţionat de civilizaţie a clătinat conştiinţa oricui, iar intelectualii, inclusiv etnomuzicologii, reflectează serios asupra semnificaţiei, utilităţii practice, a aplicabilităţii şi eficienţei muncii lor. Dacă nu o etnomuzicologie nouă, cel puţin ceva care s-ar putea numi *etnomuzicologie trează*, un soi de iluminism etic, răsare încet şi sigur. Dacă în Europa centrală şi de est acest răsărit vine fie dinspre periferiile contestatoare, fie din cenuşa pardigmelor învechite, şi se cuvine a fi destul de radical, în Apus mutaţia respectivă ar putea însemna doar o cercetare mai bine direcţionată înspre profunzimile semnificaţiilor ultime ale comportamentelor înrudite cu muzica, o decisă focalizare asupra ceea ce este omeneşte – atât pe plan subiectiv cât şi pe plan social – semnificant şi revelator.

Când nu era istorică şi analitică, a porţiune consistentă a muzicologiei tradiţionale era jurnalistică şi adjectivală; adică, dominată de forţa impresiilor şi a comparaţiilor. Etnomuzicologia tradiţională a fost şi ea sub semnul substantivului, adică nominalistă, condusă drept descriptivism etnografic/empiric, ori drept analitism pozitivist. În vreme ce azi, o etnomuzicologie (sau o antropologie muzicală) post-11 septembrie ar putea deveni *verbalistă*. Într-adevăr, sesizăm tot mai multe fenomene diverse în vreme ce adesea pricepem tot mai puţin semnificaţiile şi fenomenalitatea lor. Am reuşit să reducem uzul adjectivelor, căutăm noi concepte, avansând însă doar substantive comune. "Verbele" noastre revelatoare încă tot slabe rămân. Spunând aceasta nu pledez pentru tipul acela de activism emoţional oportunist, care apare şi dispare iute în urma fiecărui eveniment socio-istoric. Ceea ce sugerez este întărirea şi sprijinirea hotărâtă a ceea ce s-a ajuns să se profeseze în ultimele decenii în etnomuzicologie, anume o accentuare a dorinţei pentru comprehensiunea făpturii muzicale într-un mod hermeneutic-holistic. În comparaţie cu abordarea cantitativ cumulardă, ilustrată de sintagma lui Blacking "cât de muzical e omul?", abordarea "de ce este muzical omul?" ar putea birui, în mod mai eficient şi într-un sens calitativ. Curentul acesta e deja prezent, poate doar uşor umbrit de pădurea lucrărilor influente, tributare cercetării tradiţionale, ori de superficialitatea acumulării de mostre, exotice şi-n cele din urmă comerciale, aparţinând unor geoculturi particulare. Făptura Umană este ceea ce constituie inima cercetării noastre, aşa că oricând se oferă explicaţii şi interpretări creative, în cadrul exerciţiului etnomuzicologic (ca şi în cadrul oricărui exerciţiu antropologic şi etnologic), un înţeles valid şi util poate răsări.

Printre altele, muzica arată că popoare foarte diferite împart simțăminte, aspirații, expresii, gusturi similare, după cum și că națiuni aparent monolitice cuprind varietăți și diferențieri surprinzătoare. La rândul său, muzicologia poate face clar faptul că nu există granițe ferme de spațiu și timp, că modelele mentale și croielile subiective sunt ubicue. Muzicologia, ori, să restrângem, etnomuzicologia, poate aduce o mai bună înțelegere între oameni, cu condiția să-și sublinieze scopul acesta în propria agendă.

Mutația, ori mai bine zis accentuarea în favoarea unei adresări imediate, a unei legături directe și a unui mesaj bine focalizat nu e de atins cu folos prin discursuri populiste, facile. Studiul a ceea ce am putea defini combinând sintagmele lui Alan Merriam și John Blacking: "omul muzical în cadrul cultu-rii", trebuie să rămână o întreprindere savantă, de expertiză specializată. Totuși, o alunecare benefică – precum aceea dinspre conformism și particular către interpretare deschisă, provocatoare și subiectivă – ar putea nutri și inspira, destabiliza-stabiliza, abordări, predispoziții și cadre intelectuale binevenite. Acum, mai mult ca înainte, etnomuzicologia poate fi o disciplină revelatoare, de conștiință subtilă. Poate mai mult decât până acum, etnomuzicologia începe să-și accepte, să-și respecte și să-și cultive propria creativitate.

Iată că, totuși, în contextul acesta, proiectul esențialmente comercial cunoscut drept World Music oferă etnomuzicologiei un nou teren diversional. În fapt, printre altele, World Music castrează identitățile. Favorizează pe unele în detrimentul altora.[6] Într-un album pot fi întâlnite muzici extraordinare, alături de unele de-abia caricaturizate. Una și aceeași formație poate cu greu să execute diferite muzici etnice cu aceeași calitate, virtuozitate, eficiență, gust, prestanță; astfel, involuntar și inconștient, toți acești muzicanți-orchestră și producători universali, creatori de talmeș-balmeș sau mișmaș, trupe și stiluri hibridizând original, se joacă cu identități ștergându-le accentele, diacriticele și, poate, spiritul. Agenții World Music fac fericiți pe toți, cu excepția celor pe care ei îi reprezintă sau de la care doar s-au inspirat. Asta, fiindcă World Music transferă identități în (diverse feluri de) alterități. De dragul reclamei, oamenii acceptă alternativele pe care World Music le proiectează despre ei. Numai că dacă ultimele lor așteptări nu sunt satisfăcute, aceiași aparent ilustrați oameni are putea să experimenteze frustrare și să ia "caricatura" lor drept abuz. Industria World Music doar semnalează existența unui teren mai larg de alteritate, mixează totul și în felul acesta uniformizează, șterge accentele de identitate, în ultimă instanță aducând oamenii mai aproape doar la un nivel superficial. Întâlnirea prilejuită e una de informație (muzicală) eclectică lipsită de comprehensiune, una de picturalism turistic grăbit, care funcționează mai degrabă drept un auxiliar pentru reprezentări imaginare, pentru geografii fictiv-ficționale independente, pentru fantezii occidentale despre Celălalt și despe alteritate, pentru iluzia aproprierii spirituale. Cine se află în spatele acestor muzici mai mult sau mai puțin exotice, care au devenit atât de ușor abordabile?

Cum ar trebui să ne adresăm acelor oameni şi culturi pe care respectivele muzici le reprezintă? Cum ar trebui să ne educăm pentru a deveni capabili să cultivăm relaţii mutual avantajoase cu respectivii oameni?... Dacă asemenea întrebări nu erau cu totul excluse, fiind identificabile în câteva (oricum nu multe) investigaţii etnomuzicologice, ele nicidecum n-au fost diseminate drept valori şi scopuri valabile şi-n plan social (nu doar ştiinţific). Puţini intelectuali şi poate un număr insignifiant de consumatori ai repertoriilor World Music au realizat că aproape toate culturile străine, tot mai puţin îndepărtate, izolate sau inaccesibile, astăzi penetrează, se distribuie şi se instalează tot mai mult, aproape pretutindeni. Muzica respectivelor culturi nu trebuie preluată ca un bun sau obiect neutru, doar ca subiect de asumare subiectivă şi ca plăcere personală, ci şi ca vehicol pentru relaţionare şi înţelegere interpersonală. Cum însă să ne aşteptăm la o asemenea abordare din partea consumatorilor muzicali, atâta vreme cât muzicologii înşişi s-au concentrat cu deosebire asupra unor obiective ştiinţifice aride, solipsiste, nesociabile, adică de scolastism pur teoretic? Foarte adesea, am luat muzica altora doar ca scuză pentru analize mai mult sau mai puţin sofisticate, pentru aşa-zisele lor scări şi sisteme primitive, pentru a ne dovedi sau a ne exercita propriile fixaţii teoretice, obsesia noastră pentru istorii şi mai ales pentru o Ordine de tip eurocentric (uneori chiar etnocentric). Astfel am trecut cu vederea faptul că globalizarea nu doar generalizează cultura, stilul de viaţă şi valorile occidentale, nu doar aduce în casele noastre bunurile şi fleacurile altor culturi, ci aduce înăuntrul comunităţilor noastre şi pe oamenii care crează şi perpetuează mentalităţi, aspiraţii şi credinţe diferite, care se asociază respectivelor muzici. Chiar dacă n-ai fi de acord cu întreaga teorie a lui Samuel Huntington (famosul, acum, "conflict" sau "confruntare dintre civilizaţii"), este indubitabil că civilizaţiile şi culturile nu sunt automat empatice şi ospitaliere între ele. Cu toate acestea, izolarea şi paralelismul ţin de trecut. Astăzi trebuie să fim cu toţii în stare să ne amestecăm, să colaborăm, să muncim şi să trăim împreună cu alţii, foarte diferiţi de noi. Adesea trebuie să ne înrudim, să procreem şi uneori să educăm copii care vor să fie (ori vor deveni) destul de diferiţi intelectual şi cultural faţă de noi. Cunoaşterea etnomuzicologică trebuie să pregătească oamenii pentru asemenea situaţii de deschidere, toleranţă şi disponibilitate. Desigur, cinicii ar putea judeca pretenţia exprimată acum drept romantică, iar pentru a o compromite ar fi capabili de a formula sofisme nesfârşite, egal agresive şi ieftine. Nu polemizez cu asemenea atitudini. Spun doar că, pentru mine, ce sugerez aici se numeşte responsa-bilitate de secol 21, o responsabilitate pe care cele mai recente evenimente istorice o fac mai evidentă ca niciodată.

Activismul muzicologic, astăzi

Nu doar "cultura populară trebuie înţeleasă drept *parte* a politicilor noastre" (Street 1997: 4), ci şi etnomuzicologia contemporană. Fiindcă, din timpuri

coloniale până-n democrațiile liberale de astăzi, etnomuzicologia a crescut sub umbra diverselor judecăți, decizii și proiecții politice.

Au trecut mai bine de zece ani de când s-a publicat un articol curajos despre muzicologie ca politică aplicată (Bohlman 1993). *Muzicologia ca politică aplicată* reprezintă propria mea sintagmă, însă ea reformulează cu fidelitate principala idee și pledoarie ale lui Philip Bohlman. Acolo, cercetătorul american punea pertinent în discuție masiva politică înrădăcinată în muzicologia tradițională sub diversele forme de esențialism (precum trans-cripția și analiza muzicală, dar nu numai acestea). Din punctul meu de vedere, acolo erau numeroase sugestii referitoare la – cum spunea Bohlman despre alte studii – "potențialul re-centrării întregului câmp al muzicologiei" (1993: 425). Totuși, aparent neauzit, semnalul său de alarmă s-a topit în oceanul curentului rutinier, aparent apolitic, neutru și inocent al exercitării muzicologiei. Lipsa de influență păstrează articolul respectiv proaspăt, valid, nedatat. Așa cum e cazul și cu poziția lui Beckerman – aș zice, de conștientizare și criticism generalizate – care indica situații ale cercetării naționaliste și șoviniste încă profesate nonșalant, apărute aparent din antinaționalism și filosemitism (Beckerman 2000). Cu siguranță, studenții și doctoranzii ar fi admirat asemenea propuneri temerare, senzația de "eliberare" resimțită de autori și cititori putând fi ușor împărtășită. Atât doar că cei cu adevărat în nevoia de a fi liberați n-au fost atinși îndeajuns pentru a-și revizuiască propria poziționare, propia dependență față de paradigmele istorice și stereotipice.

De fapt, se pare că vremea manifestelor ideologice s-a sfârșit. Azi, reflecțiile ironice, metaforice și hazlii asupra definiției și statutului disciplinei noastre par a fi mai "adecvate".[7] Aproape toate articolele cu intenție revoluționară, menite să provoace și să inspire, au întâlnit sau au fost receptate cu acea lejeritate intelectuală sofistică ce justifică, fie și fără argumente, negația superficială mai degrabă decât acceptul, rejectul mai degrabă decât asimilarea. Acum îmi mai amintesc de câteva "cazuri": o propunere, din 1987, pentru "o remodelare a etnomuzicologiei" (Rice 1987); sugestia tehnică pentru o abor-dare holistică (Zemtsovsky 1997); sau validitatea morală a cunoașterii etno-muzicologice (Kingsbury 1997). După momentul publicării lor, cu toate că mulți colegi le-au menționat, cele mai multe referiri la respectivele propuneri reprezentau doar note diplomatice: performări superficiale de corectitudine etică și politică. Reala asimilare a respectivelor propuneri originale n-a avut loc niciodată. În fapt, toate au fost urmată de o tăcere egală ambițioasei lor aure de reactivare a investigațiilor esențiale, cruciale și influente asupra naturii și scopului etnomuzicologiei. Fără îndoială, muzicologia pare condamnată să rămână "o disciplină decisiv germană" (Gerhard 2001), expresie ce trebuie luată drept parabolă pentru apolitismul ipocrit, empirismul obtuz, pozitivismul neclintit și autosuficiența inerțială.

De curând, când Philip Bohlman şi Ronald Radano au editat o carte uşor emfatică despre muzică şi rasism, au făcut-o în numele unui activism programmatic şi intenţional accentuat. Şi în loc să se bucure de o asimilare prietenoasă şi largă, volumul a fost recenzat în chip neutru, apreciat parţial şi oricum de voci timide (Agawu 2001, Marian-Bălaşa & Chrispo 2002), fiind totodată criticat sonor şi din greu (Stock & Morse 2002). Criticismul din urmă a fost cu totul particular, ca şi cum ar fi venit de la oameni care priviseră la cartea respectivă ca la un corp cu totul străin, identificând-o drept o ameninţare tendenţioasă la adresa unui establishment muzicologic obscur şi total inocent. În primul rând cercetătorii afro-americani ar fi putu găsi binevenită cartea aceasta, fiindcă ea construieşte un bun eveniment în lupta lor firească pentru a dobândi prezentă egală, prestanţă şi influenţă în mediul academic. Totuşi, răspunsul lor a rămas o chestiune subînţeleasă. Deşi mulţi vor fi avut interes în a se inspira din respectivul volum, nu mulţi au şi prestat gestul colegial de a subscrie public la politica sa, prin, de pildă, recenzii. Oricum, cartea respectivă apăruse cu puţine luni înaintea tragicelor evenimente din 11 septembrie 2001, care au şi declanşat unul din cele mai teribile războaie planetare. Evenimente care au şi întărit convingerea mea că etnomuzicologia ar putea juca un rol subsanţial pentru înţelegerea reciprocă dintre oameni, ca şi pe aceea că întărirea activismului muzicologic – în sensul încurajării concentrării metodelor şi intereselor sale asupra unui *telos* antropologic – ar putea fi o achiziţie valoroasă în vederea creşterii disciplinelor umaniste.

Mi s-a solicitat şi mie o recenzie la cartea despre muzică şi rasism, şi am făcut-o cu două luni înainte de 11 Septembrie. După Evenimente am simţit nevoia să adaug o notă, scuzând oarecum lectura distantă pe care o oferisem cărţii, abordarea neutră profesată iniţial. Deoarece, mi-am dat seama, după atacul terorist şi noul război mondial ce avea să urmeze, cu certitudine se va declanşa şi o aprofundare mentală, epistemologică şi teleologică, ba chiar începusem să sper că toată lumea îşi va asuma această orientare. Astfel că, reluând lectura cărţii lui Bohlman şi Radano, am avut puternica senzaţie că activismul intelectual sugerat şi solicitat de către cei doi autori şi redactori este extrem de adecvat, oportun şi binevenit, demn să definească etnomuzicologiile şi muzicologiile secolului 21. "*Music and the Racial Imagination* va rămâne un catalizator crucial în curentul ce merge spre instalarea unei muzicologii mai etice, o muzicologie acordată după problemele etnice, sociale şi culturale", se scrisese (Agawu 2001: 691). Într-adevăr, o muzicologie cu rezonanţă mult mai etică este necesară, în pofida riscului ca, uneori, în mintea şi scrisul unor colegi temperamentali, ea ar putea fi încărcată cu armonicele idiosincraziilor egoiste şi ale impoziţiilor autoritariste. În era deconstrucţiei posmoderniste, egocentrice şi solipsiste, e uşor ca subiectivităţile şi competiţiile să răsară, iar disciplinele academic să arate ca restul societăţii, incluzând şi atitudini vio-lente.

Există scăpărări violente şi în cartea lui Radano şi Bohlman (mai exact, în cadrul unor identificări acuzatorii uşor exagerate), după cum există multe reacţii violente şi din partea unor lectori şi recenzenţi ai cărţii. Pe de altă parte, nu e un secret că politici şi strategii, competiţii şi lupte – în principal pentru vizibilitate şi influenţă, deci pentru putere şi prestigiu – caracterizează şi comunitatea noastră academică. În extrem de competiţionalul climat al academismului, convenţionalismul şi loialismul atârnă greu în balanţa accep-tului, adesea scuze subţiri fiind evocate în favoarea rejecţiei. Când e vorba de publicaţii, revizori pripiţi se grăbesc să sprijine articole în baza prejudecăţii conferite de nume şi amână răspunsul lor în cazul unor contributori mai puţin cunoscuţi. Totuşi ei îşi păstrează voluntariatul, deoarece poziţiile respective le oferă ocazia exercitării autorităţii. Competiţia nemiloasă, invidia, promovarea selectivă, jocul puterii, toţi aceşti factori sunt omeneşti, reali, universali, şi trebuie să fii naiv să nu ţii seama de ele. Apoi, un fel de sistem de castă, uneori un sistem arogant, principiul susţinere logistic-financiară puternică versus ofertă lipsită de resurse, toate acestea caracterizând în mod diferenţiat cercetări la nivel de şcoală, instituţie, proiect, tradiţe şi chiar naţiune (vezi şi Dressel 2001), crează anxietăţi şi marginalizare, competiţii inegale şi discrepanţe. Beligeranţa academică, excesiva "intoleranţă şi tendinţele de opoziţie" pot descuraja studenţi şi cercetători maturi (cf. Witzleben 1997). Într-adevăr, există în disciplinele noastre şi multe momente, tendinţe şi mode intolerante, şi mulţi carierişti le urmează în vederea accederii la poziţii sau a dobândirii de vizibilitate. Adesea, aspecte cu alură modernă (sex, feminism, minorităţi) sunt abordate oportunistic şi rezolvate în moduri imature, etografiile înguste care pretind a le pune pe tapet imitând abordările revolute pe care iniţial sau aparent le criticau şi voiau să le înlăture. Aşa-zisa "autosuficienţă americană", ori mai degrabă foarte eficienta promovare a ştiinţei americane, frustrează ştiinţa europeană, care, la rândul ei, cultivă un sentiment de vagă aversiune şi refuză cu încăpăţânare să aplice şi să aprofundeze viziunea şi metodele antropologice. Esenţialismul tipic european, care a fost interpretat de Bohlman cu justeţe drept politicianism ascuns şi pervers – deşi el se baza pe empiria reducerii muzicii la elementele sale material/fizico-acustice – intră acum într-o renaştere. În parte, prin continuarea rutinei sale istorice, ca şi, parţial, prin excluisv pozitivista şi adesea antireflexiva şi neimaginativa "muzicologie cognitivă". Globalizarea, teritorializarea şi competiţia dură afectează şi disciplinele intelectuale. Teritorialitatea intelectuală, socială şi profesională este parte a dezvoltării umane, iar toate caracteristicile respective implică măsuri, planuri şi acţiuni de natură politică. Iată de ce, în ultimă instanţă, violenţa academic-universitară poate constitui un subiect interesant (deşi încă tabu) de dezbatere ulterioară. Totuşi, consider că pentru moment e preferabil să insităm asupra nevoii de implicare, de selecţie a scopurilor, de *etică aplicată*, ca şi asupra ideii de grijă relativă naturii şi scopului oricărei acţiuni sau chemări la acţiune.

În loc de concluzii

Cum sugerasem prin titlul acestui eseu, între piedestal şi puşcărie, glories au ruşine, faimă sau ratare, atât cei ce fac muzică cât şi cei ce fac muzicologie pot evolua sau se pot clătina, funcţie de motivaţii personale sau motive sociopolitice. Altminteri, aşa cum am observat în primele pagini, artiştii, ca şi teoreticienii, pot fi uşor respinşi, ignoraţi, deportaţi sau deţinuţi. Întâi, fiindcă îşi pot pune talentul sau expertiza la picioarele despoţilor, fiindcă pot acţiona ca soldaţi sau generali în armatele, găştile sau corpurile politice îmbătate de putere. În al doilea rând, ei confruntă legi nedemocratice prin simpla exercitare a minţii lor, respectiv a cercetării lor, libere. Şi în al treilea rând, ei pot uşor să declanşeze beligeranţă şi competiţie vanituoasă în cadrele academic care, în ciuda bunelor principii şi regulamente, lasă loc alunecărilor personal-temperamentale. Dacă în primul caz, sau postură morală, toate studiile au atins consensul, găsesc că există mai puţină conştientizare în legătură cu aspectele referitoare la relativismul corectitudinii politice. După cum există prea puţină introspecţie critică în legătură cu stratagemele intelectualilor pentru canlizarea procesului de transfer al cunoaşterii în cadrul formatelor specifice. Acesta e motivul pentru care termin acum cu, poate, un accent retoric asupra responsabilităţii intelectualilor.

Cum spuneam, producătorii de artă sau cercetătorii artei, muzicieni sau muzicologi, vor fi uşor şi pe drept acuzaţi sau dovediţi vinovaţi atâta timp cât, pe de o parte, legi sau atitudini locale sunt pline de temeri şi voinţe selective şi cenzoriale, iar, pe de altă parte, performanţele sau produsele artiştilor şi ale teoreticienilor ofensează legi, interese şi moralităţi prezente sau viitoare. Faptul că este posibil, uneori, ca unii artişti să-şi merite încarcerarea nu înseamnă atât de mult că arta e cu adevărat neutră din punct de vedere etic sau că e subiect al uzului şi manipulării morale. Mie, ca muzicolog, lucrul acesta îmi arată şi vulnerabilitatea disciplinelor sau ale rezultatelor muzicologiei. Fără cunoaşte-rea atât de multor feluri de subiectivităţi implicate în procesul creaţiei şi al consumului muzical, datele de tehnică muzicală nu avansează automat şi protecţie mentală, conştiinţă experienţială, generozitate etică sau bogăţie spirituală. Iată de ce, cred, disciplinele noastre muzicologice ar trebui să intre mult mai des în autoinvestigaţie; aceasta, fiindcă ele întotdeauna reliefează una sau alta din paradigmele intelectuale care favorizează una sau alta din tensiunile sau interesele care aspiră la asumarea de mai multă putere politică. Relativa legitimitate şi eficienţă a curentelor politice decid şi asupra calităţilor expertizei teoretice dezvoltată de savanţi. Cercetarea independentă e doar o vorbă, iar dacă nu, adesea condamnată. Asta, pentru că în caz că nu se luptă cu marginalizarea în faţa poziţiilor şi a conţinuturilor puternic sprijinite oficial, ea riscă să treacă drept o ignorabilă excentricitate. Să fie oare greşită senzaţia că viaţa noastră academică e într-o căutare conflictuală în vederea generalizării unor idei, autori, viziuni şi

tendinţe individuale, şi totodată departe de a fi larg ospitalieră faţă de întregul spectru al pluralismului intelectual? Natural, mi-ar plăcea să fiu contrazis. De fapt, cred că acesta e primul articol de muzicologie care doreşte sincer să fie dovedit greşit.

NOTE

[1] Despre violenţa, mai mult sau mai puţin rituală, din muzică, vezi Attali 1985.

[2] Publicaţia http://www.spiritromanesc.go.ro este una din cele mai intelectuale reviste legionare, deci neofasciste, din Romania. Afară de vocalistul Leşe, manageri de instituţii etnologice proeminente din România semnează articole savante despre folclor.

[3] Când l-am întrebat pe Thomas George Garcia, cu ocazia prezentării sale (Garcia 2001), dacă se poate considera că ceea ce a făcut Villa-Lobos poate fi numit fascism, acesta a răspuns: "poate că nu putem numi muzica sa fascistă, însă muzică ce a sprijinit fascismul, da".

[4] Cf. websitului "Freemuse", vizitat în mai 2002.

[5] Mai multe detalii despre "disputa" muzicologică româno-maghiară asupra muzicilor etnice din Transilvania sunt de văzut în Marian-Bălaşa 2002b şi articolele provocate de acesta: Hooker 2002, Kürti 2002, Packard 2002, Szalay 2002, Dejeu 2002.

[6] Paragrafele asupra fenomenului World Music au fost scrise având în minte atât cercetarea personală asupra popularităţii muzicilor balcanice în SUA (Marian Bălaşa 2003a), cât şi una din cărţile recente ale lui Philip Bohlman (Bohlman 2002). Rândurile de aici pot părea polemice, cursul lor diferind de abordările şi discursurile deja stabilite (Bronghton et al, 1994: Nettl et al, 2001), ca şi faţă de cele mai recente viziuni (Bohlman 2002). Totuşi, ele nu sunt polemice: din contră, sunt complementare, intenţionând să aducă în atenţie exact aspectul care e îndeobşte ignorat.

[7] Vezi Seeger 2002, articol în care parabole simple sugerează liberalism-postmodernismul enomuzicologiei de ultimă oră.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Agawu, Kofi 2001: *Music and the Racial Imagination (book review)*. În: 'Journal of the American Musicological Society' 3 (54): 686-691.

Attali, Jacques 1985 (1977): *Noise: The Political Economy of Music*. Translation by Brian Massumi, foreword by Fredric Jameson, afterword by Susan McClary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barz, Gregory F., & **Cooley**, Timothy J. (red.) 1997: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Beckerman, Michael 2000: *Neuro-Nationalism: or Why Can't We All Just Get Along?* În: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 7: 91-100.

Bohlman, Philip 1993: *Musicology as a Political Act*. În: 'The Journal of Musicology' 11: 411-436.

Bohlman. V. Philip 2002: *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford. New York...: Oxford University Press.

Bronghton. Simon: **Ellingham**. Mark: **Muddyman**. David: **Trillo**. Richard (eds.) 1994: *World Music*. London: The Rough Guides.

Buckley. Ann 1994: *Professional Musicians, Dancing and Patronage: Continuity and Change in a Transylvanian Community*. În: 'The World of Music' 3 (36): 31-48.

Ceribašić. Naila 1995: *Gender Roles During the War: Representations in Croatian and Serbian Popular Music 1991-1992*. În: 'Collegium Anthropologicum' 1(19): 91-101.

Dejeu. Zamfir 2002: *Cultural Connections within Traditional Music and Dance in Transylvania*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 114-148.

Dressel. Gert 2001: *Pitfalls and other Traps: A Long Way yet to an Equal European Dialogue in the Anthropological Sciences. An Empiric Report*. În: 'EthnoAnthropoZoom' 1: 55-75.

Garcia, Thomas George Caracas 2001: *Music Education and Fascism: Villa-Lobos, the* Estado Novo, *and a National Music Education System*. Comunicare ținută la cea de-a 46-a întîlnire anuală a Society for Ethnomusicology (Southfield, Michigan, 24-28 octombrie 2001).

Gerhard. Anselm 2001: *Musicology in the "Third Reich": A Preliminary Report*. În: 'The Journal of Musicology' 4(18): 517-543.

Hooker. Lynn 2002: *Transylvania and the Politics of the Musical Imagination*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 45-76.

Kingsbury, Henri 1997: *Should Ethnomusicology be Abolished? (reprise)*, plus *Henri Kingsbury's Response*. În: 'Ethnomusicology' 2 (41): 243-249 şi 259-260. Împreună cu acest articol sunt publicate replici din partea lui Anthony Seeger and Jeff Todd Titon (p. 250-258).

Kürti, László 2001: *The Remote Borderland: Transylvania in the Hungarian Imagination*. Albany: SUNY Press.

Kürti, László 2002: *Ethnomusicology, Folk Tradition and Responsibility: Romanian-Hungarian Intellectual Perspectives*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 77-97.

Longinović, Tomislav 2000: *Music Wars: Blood and Song at the End of Yugoslavia*. În: *Radano, Ronald and Philip V. Bohlman (eds.), Music and the Racial Imagination*. Chicago & London: The University of Chicago Press, p. 622-643.

Marian-Bălaşa. Marin 2001: *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 8: 111-139.

Marian-Bălaşa. Marin 2002a: *Birds in Cages Still Sing Well: An Introduction to the Musical Anthropology of Romanian Jails*. În: 'Ethnomusicology' 2 (46): 250-264.

Marian-Bălaşa. Marin 2002b: *Musics and Musicologies of the "Hungarian-Romanian Conflict"*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 4-44.

Marian-Bălaşa. Marin 2003: *Romany Music and Gypsy Criminality* (sub tipar).

McNeil Jr., Donald G. 2002: *Killer Songs*. În: 'New York Times Magazine' (New York) March 17.

Musical Perspective on September 11: *A Roundtable on Music, Community, Politics, and Violence*. În: 'Eco' III/2, 2001, la http://www.echo.ucla.edu/volume3-issue2/sept11_ roundtable/rice.html. Prezintă Timothy Rice, Hiromi Lorraine Sakata, Nazir Jairazbhoy, Ali Jihad Racy, Gage Averill, Anne Elise Thomas.

Nettl, Bruno: **Capwell**, Charles: **Bohlman**, Philip V.; **Wong**, Isabel K.F.: **Turino**, Thomas 2001: *Excursions in World Music* (3rd edition). Upper Saddle River: Prentice Hall.

Nixon, Paul 1998: *Sociality – Music – Dance: Human Figurations in a Transylvanian Valley*. Göteborg: Göteborg University.

Packard, Craig 2002: *A Research Agenda for Studying the Hungarian-Romanian Ethnomusicological Conflict: Visits by the Ethnic Police to North America*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 149-159.

Perris, Arnold 1985: *Music as Propaganda: Art to Persuade, Art to Control*. Westport. London: Greenwood Press.

Pettan, Svanibor (red.) 1998: *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.

Pettan, Svanibor 1999: *Musical Reflections on Politics and War: An Ethnomusicologist in Croatia in the 1990s*. În: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, red. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 281-292.

Rice, Timothy 1987: *Toward the Remodeling of Ethnomusicology*. În: 'Ethnomusicology' 3 (31): 469-488. Împreună cu acest articol sunt publicate replicile lui Kay Kaufman Shelemay, Anthony Seeger, Ellen Koskoff, Dane L. Harwood, Richard Crawford, Timothy Rice (p. 489-515).

Seeger, Anthony 2002: *A Tropical Meditation on Comparison in Ethnomusicology: A Metaphoric Knife, a Real Banana and an Edible Demonstration*. În: 'Yearbook for Traditional Music' 34: 187-192.

Stock, Jonathan: **Marian-Bălaşa**, Marin; **Chrispo**, Caleb Okumu; **Morse**, Michael 2002: *Review Symposium: Radano, Ronald and Philip V. Bohlman (eds.), Music and the Racial Imagination*. În: 'The World of Music' 3 (44): 172-181.

Stokes, Martin 1994: *Introduction: Ethnicity, Identity and Music*. În: Martin Stokes (red.), *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence (USA): Berg, p. 1-28.

Street, John 1997: *Politics and Popular Culture*. Cambridge: Polity Press.

Szalay, Zoltán 2002: *Interethnic Conflict? Reflections on the Problems Deriving from the Vast Common Cultural Repertoire of the Cohabiting Ethnic Peoples in Transylvania*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 98-113.

Turino, Thomas 2000: *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press.

Van de Port, Mattijs 1998: *Gypsies, Wars & Other Instances of the Wild: Civilization and Its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Witzleben, J. Lawrence 1997: *Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music*. În: 'Ethnomusicology' 2 (41): 220-242.

Zemtsovky, Izaly 1997: *An Attempt at a Synthetic Paradigm*. În: 'Ethnomusicology' 2 (41): 185-205.

ETNOMUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ ÎN LUME: PERCEPȚII ȘI REPREZENTĂRI

"Sonora" faimă românească

Acum o groază de decenii, călușarii munteni cărați la Londra să joace au făcut mari furori. A curs, de-atunci, multă cerneală pe seama asta. La vremea respectivă, Brăiloiu a dat seamă de fenomenalul succes al românilor în conferințe radiofonice; și poate că și-n presa scrisă, doar că textele sale n-au mai fost ulterior colectate și republicate. În schimb eseul lui Mihai Pop a fost reactualizat de curând, nu doar într-un volum de autor, ci și într-o broșură aparte.[1] Iar pe parcursul anilor 70, Harry Brauner a pomenit deseori despre extraordinarele evenimente cauzate de dansatorii și muzicanții argeșeni din 1935 și 1938.[2] În deceniile de după ultimul mare război, cercetătorii de meserie i-au vizitat pe călușarii din Pădureți-Argeș de mai multe ori, iar la Institutul de Etnografie și Folclor din București până spre anii 80 au continuat să sosească scrisorile dansatorilor și muzicanților de altădată. Oricum, la Londra au rămas abordabile cel puțin piesele lor muzicale, fiind înregistrate pe-un disc aparent modest, dar de-a dreptul epocal.[3]

Între timp, muzicile lumii au devenit larg accesibile, iar despre folclorul românesc, în anii 50, se știa destul de puțin. În Anglia a apărut însă un folclorist de mare carieră, pe nume Albert Lancaster Lloyd, iar prin el atât folclorul românesc cât și folcloristica locală au devenit cunoscute, apreciate chiar.

Lloyd a imprimat la Londra primul disc antologic cu muzică folclorică românească,[4] o compilație de piese selectate chiar de el din arhiva Institutului de Folclor (astăzi Institutul Brăiloiu). Începând din anii 50 el a ținut foarte multe conferințe, cursuri, prezentări și emisiuni radio, a publicat articole și numeroase rapoarte referitoare la folclorul românesc. Îi plăcea atât de mult muzica românească tradițională încât exemplifica mult cu vocea proprie. Pentru faimosul disc "Columbia", preluat și redactat, în ultimă instanță, de americanul Alan Lomax și apărut în 1963 la New York,[5] Lloyd a lucrat mult împreună cu Tiberiu Alexandru, cel ce a selectat inițial piesele. Iar semnătura lui Lloyd, alături de aceea a lui Alexandru, sub textele, transcrierile și prezentările care însoțesc discul, nu acoperă numai la calitatea sa de corector și șlefuitor al

traducerii în engleză. Antologicul volum al lui T. Alexandru, *Romanian Folk Music*, apărut în 1980,[6] a avut o traducere bunicică, dar revizuirea acesteia a fost făcută cu osârdie de bătrânul Lloyd. Iar din franceză, Lloyd a tradus în engleză şi a publicat prima şi ultima antologie cu adevărat internaţională a studiilor şi eseurilor capitale ale lui Brăiloiu (*Problems of Ethnomusicology*).[7] Volumul din urmă ar putea fi considerat o contribuţie de valoare perenă a englezului Lloyd, şi poate unul din darurile cele mai mari făcute de un străin ştiinţei etnomuzicologice româneşti. Cu toate acestea, volumul respectiv poate fi găsit cu mare greutate, iar mai ales exegeza americană pare a-l ignora cu desăvârşire, oarecum dinadins. De ce? m-am întrebat uneori.[8] O vreme, răspunsul era acela banal, constând în faptul că Brăiloiu poate fi sărit cu vederea deoarece aparţine unei culturi minore, fără trecere în orientările şi val-vârtejul contemporan, dominat de cu totul alte nume, curente şi şcoli. La aceasta, s-a adăugat apoi o impresie, sugestie sau mai degrabă o tentaţie, ceva mai incitantă: "vina" ignorării şi a obnubilării lui Brăiloiu, pe plan internaţional, ar putea ţine şi de faptul că cei care s-au ocupat de el (postmortem) au purtat mult prea evident stigma afiliaţiei şi aservirii lor politice.[9]

Premise ale demolării

A.L. Lloyd, de pildă, apucase să facă tare multe servicii *acelui* folclor şi *acelei* folcloristici româneşti cât se poate de oficiale (de altminteri unicele abordabile), iar în scopul acesta calitatea sa de prieten al sistemului comunist din România a jucat un rol important. Oricum, sistemul era unul care manipula, mutila şi mai ales ascundea numeroase realităţi, fapte şi oropsiri ce se răzbună astăzi. Exegeza contemporană – aceea occidentală, desigur, fiindcă cea est-europeană încă perpetuează deprinderi populiste, militantisme şi prejudecăţi – este astăzi interesată tocmai de aceste aspecte ocultate de trecut, pe de-altă parte fiind şi peste măsură de sătulă de utopiile, copilăriile şi extazele noastre provincialist-fudule. Occidentalii devin mai capabili decât noi în a identifica tarele socialist-comuniste chiar şi în tiparele noastre exegetice. Iată de ce ignorarea decentă, diplomatică, de până deunăzi şi de peste tot, e astăzi schimbată în favoarea unei critici dure, nemiloase, care desfiinţează. Şi poate că o meritâm cu prisosinţă.

În vreme ce pe plan intern considerăm că n-avem nimic a ne reproşa, şi nici măcar de schimbat, ba chiar ne obstinăm a gândi şi lucra după tipicul unor ani vetuşti, străinătatea n-are cum să ne simtă decât perimaţi. În cei peste doisprezece ani de democraţie – pretinsă şi chiar reală din punct de vedere politic, legal – era de aşteptat ca şi-n plan exegetic, teoretic, ştiinţific, academic să se petreacă deschideri de opinie, toleranţe şi salturi de interdisciplinaritate, de suplete intelectuală şi de modernitate. Însă lucrul acesta nu s-a petrecut, deoarece chiar dacă s-ar fi putut dezvolta şi avansa asemenea noi idiomuri sau coordonate, sistemul deja bine înrădăcinat nu era dispus să le integreze. Iată de ce fol-

cloristica de azi e aceeaşi cu folcloristica, foarte materialistă şi dialectică, pe de o parte, iar pe de altă parte profund naţionalistă, din comunism. Ori, atunci când se face tamtam pe valorile religioase şi pe originea sau conotaţia ortodoxă a textelor şi riturilor folclorice, paradigma e aceea a naţionalismului din anii 30. Gândirea românească din spatele mai tuturor demonstraţiilor contemporane este aceeaşi, tot ignorând Vestul, tot îndrăgostită de sine, tot patriotardă, tot ţanţoş-naţionalistă, tot lipsită de simţul bun al comparaţiei şi al măsurii, tot bazată pe specularea sentimentelor cât mai vanitos-tribale. Iar pe de altă parte: tot axată pe analiza factologică sau empirică a textului-ca-text, pe ignorarea factorului sau comportamentului uman, pe discutarea abstracto-formală a subiectului, pe neabordarea lui holistică şi comprehensivă. Dacă nu fac comerţ (prin discuri şi festivaluri), dacă nu fac activism ieftin (lansând stele de gen, flatarisind la radio şi tv, jurizând în festivaluri care toacă fonduri şi cultivă vedetisme puiandre), folcloriştii de azi se refugiază în efectuarea aceloraşi tipologii sterile, tipice deceniilor 7-9, în transcrieri asistate de computer (care aduc faţă de ureche un nou adesea inutil, irelevant din punct de vedere creator), în culegerea şi publicarea de gen arhivistic. Străinii – cei serioşi, fiindcă sunt pretutindeni sinecurişti şi bătători de apă-n piuă – văd bine asta şi n-au cum să ne simtă parteneri de nădejde. Când simpozioanele sau congresele din occident sunt ceva mai mult decât activităţi formale şi de relaş estival, şcolile etnologice est-europene sunt invitate fie din curtoazia şi curiozitatea pe care occidentul o mai are faţă de arieratele mentalitare (dar ele însele neavând absolut nimic de învăţat de la acestea), fie din dorinţa occident-talilor de a-şi promova propriile contribuţii şi de a-şi extinde influenţa. Căci, fapt el, acolo, Dincolo, adică în vest, paradigmele, abordările, viziunile exege-tice s-au dezvoltat şi modificat radical; şi numai custozii şi arhiviştii strict specializaţi mai au ca plan principal salvgardarea operelor caracteristice trecutului. La ideea şi treaba asta, însă, în estul nostru patriarhal, etatist şi naţio-nalist, monitorizat de creiere formate în irecuperabilele decenii totalitare, toţi lucrătorii din jurul folclorului încă aderă cu trup şi suflet. Ei, adică "ai noştri", încă se cred datori să lupte pe baricadele *Cântării României*, militând pentru autenticităţi, arhaisme, purisme, nostalgii, făcături şi mai ales anti-ţigănisme – exact aşa cum dorea partidul comunist, şovinismul şi orice barbarisme atavice tipice naţionaliştilor de ieşi şi de azi. Chiar dacă rezum sau idealizez, trebuie să spun că "Europa", ca principiu al abordării foarte moderne, gândeşte folclorul în alţi termeni, cu alţi ochi şi cu alt fel de sentimente. Tot ce fusese manipulat, fals, cenzurant, dictatorial, atât în folclor cât şi în ştiinţele etnologice sau folcloristice, e acum aruncat la lada de gunoi, cu copaie şi cu prunc cu tot.

Iar în procesul acesta, bătrânul A.L. Lloyd e denigrat şi desfiinţat – de pildă de un fost student al său, pe nume Paul Nixon[10] – şi o dată cu Lloyd şi moştenirea sa. Moştenire constând în câteva articole şi multe articolaşe, cartea (singura în engleză) cu lucrările majore ale lui Brăiloiu, ba inclusiv marea

colecție de benzi audio a lui Lloyd, cu muzică folclorică, depozitată actualmente la *National Sound Archive*, din Londra.

Despre marea colecție a lui Lloyd se știa dintotdeauna, dar cu atenție nimeni nu a evaluat-o vreodată. Despre neajunsurile sale am aflat și din articolele, bârfele și cartea lui Nixon – la care voi reveni mai încolo, pe-ndelete –, ceea ce mi-a mărit curiozitatea. În plus, tot acolo unde se află colecția lui Lloyd, adică la cea mai mare și mai importantă arhivă sonoră din lume, se află și colecția de benzi audio a lui Paul Nixon însuși, distrugătorul lui Lloyd. Iar despre aceasta din urmă misterul și așteptarea erau mai mari. Iată de ce am decis să le analizez și compar. Așa se facă că, studiind în prestigioasa *National Sound Archive*, din cadrul și mai sonorei *British Library*, din Londra, am obținut efectiva cunoaștere a *veritabilei oglinzi sau cărți de vizită (sau identitate) pe care atât folclorul muzical românesc cât și folcloristica românească le deține în occident*. Sau cel puțin în Anglia, una din cele mai autoritare străinătăți.

Oglinda din "National Sound Archive"

În *Biblioteca Britanică* (British Library), din Londra, mai exact în *Arhiva Națională de Sunet* (găzduită în incinta grandioasei biblioteci) imaginea folclorului românesc e una destul de cețoasă, ambiguă – dacă nu chiar dubioasă, sau chiar contradictorie. Iar această imagine este reprezentată și dată de, în principal, două masive colecții de înregistrări. Una e moștenirea audio a lui A.L. Lloyd, constând în 464 benzi magnetice, între care ilustrările de folclor muzical românesc ocupă cel mai mare loc (peste 70 de benzi). Iar cealaltă este culegerea de teren aparținând lui Paul Nixon, sociolog și antropolog redutabil, și totodată folclorist de ocazie.

În vreme ce primul folclorist muzical, împreună cu colecția sa de benzi, sunt puternic criticate de acesta din urmă, pe motivul aleatoriei și a lipsei de material documentar care să sprijine și să identifice clar și suficient toate piesele – iar în sensul acesta criticile sunt adeseori întemeiate –, culegerea lui Nixon se îneacă în inadecvări, neajunsuri și contradicții perfect similare. În fond, nu depășește cu nimic, ba chiar, în anumite sensuri, cade dedesuptul colecției bătrânului Lloyd. Nu doar că benzile lui Nixon ignoră nevoile oricărei arhivări necesare, dar ele chiar devin inutile, deoarece nu pot fi consultate (adică audiate) fără permisiunea sa personală și nominală. Detaliul din urmă a fost justificat prin aceea că "informatorii" din 1979 ai lui Nixon meritau a fi protejați, adesea pe benzile sale interviurile, întrebările și răspunsurile mergând mult mai departe de ceea ce ar fi fost permis din punct de vedere politic și ideologic de către oficialii vremii, ba chiar și de către intelectualii și folcloriștii "epocii de aur". Astăzi însă, după atâția ani de libertate a cuvântului, o asemenea bună intenție e doar o glumă ipocrită. Personal, nu am cerut lui Nixon permisiunea pentru a audia benzile sale, pentru că, conform experiențelor pe care

le-am avut în trecut cu el, şi mai ales a generalei sale atitudini faţă de cercetătorii români contemporani, aş fi pierdut vremea degeaba. Nixon, de fapt, îşi controlează, selectează şi "vinde" marfa culeasă cu parcimonia dictată de pragmatismul, capriciul, interesul şi profitul propriu. Totuşi, în marea arhivă londoneză există, firesc, şi oarece material documentar, adiacent oricărei înregistrări audio, iar acest fond a scăpat interdicţiei sale. Aşa că am consultat pe îndelete cutiile cu hârtii răzleţe, rapoarte, scrisori şi liste referitoare la conţinutul celor peste 50 de benzi ale sale, toate acestea fiind perfect suficiente pentru a obţine o idee corectă despre seriozitatea, profunzi-mea, sistemul şi onestitatea muncii de culegător de teren a lui Paul Nixon şi a doamnei sale, Ann Buckley. Dar mai bine să vă descriu cele două colecţii.

Catalogate sub numărul de inventar 200, există în NSA mai mult de 70 de benzi (C200/71-142), în cadrul colecţiei Lloyd, care sunt importante pentru folclorul muzical românesc. De fapt, acestea conţin nu doar muzică, adică culegeri de teren, dar şi mostre şi copii, conferinţe, prezentări radio, fragmente muzicale greu de identificat, probabil servind pentru ilustrări în cadrul unor conferinţe, cursuri sau prezentări radiofonice. Şi toate aceste variante şi fragmente apar adeseori reluate, mixate, redactate sau tăiate iarăşi, foarte adesea fără să mai poarte precizări legate de sursa, funcţia, ocazia, scopul, sau orice alte indicii documentare, fapt care le face aproape imposibil de utilizat pentru o cercetare avansată. În realitate, aceste benzi şi note care le însoţesc ar trebui conectate nemumăratelor documente scrise ale lui Lloyd, multelor agende, caiete, fişe, jurnale şi scrisori care au fost donate şi sunt depozitate la Goldsmith's College (Londra). Cu certitudine, benzile din *National Sound Archive* ar creşte mult în valoare ştiinţifică dacă s-ar afla cineva să studieze şi să aranjeze manuscrisele lui Lloyd de la respectiva facultate (Goldsmith's College), fiindcă cea mai serioasă parte a documentaţiei sale se află împrăştiată în lăzile şi cutiile conservate acolo. Cred însă că, inclusiv pentru faptul că Lloyd e contestat astări, nu se va afla nimeni să procedeze la o asemenea operaţie. Printre puţinele documente prezente alături de benzile lui Lloyd, se află şi un raport, semnat la 8 martie, 1994, de către Robert Marcus, care s-a uitat printre mansucrisele lui Lloyd de la Goldsmith în vederea obţinerii "unei păreri generale despre tipul şi amploarea materialului disponibil în arhiva de la Goldsmith's". Acesta căutase în special "informaţie tehnică, relativă echipamentului de înregistrare utilizat în campaniile de teren, detalii identify-când înregistrările comerciale şi acelea pe care Lloyd le-a copiat din arhive", adică amănunte care să-i ajute a nu mai pierde vremea şi a nu risipi resursele de conservare ale arhivei britanice, focalizându-şi atenţia şi grija asupra înregistrărilor unice şi evitând astfel investiţii în cazul acelor benzi şi piese care pot fi disponibile şi din alte surse. Concluzia tehnicianului a fost că e imposibil de precizat ce e "înregistrare de teren originală, preţioasă şi de neînlocuit, faţă de materialul a cărui conservare n-ar fi o chestiune de prioritate maximă". El a recunoscut, totuşi, că "Albert Lloyd şi-a documentat cercetările de teren în o serie de agende-jurnal",

în care "detaliile par a se referi la interpreți și la material". Prin urmare, deși pentru nevoile și prioritățile arhivei britanice situația manuscriselor s-a dovedit inutilă, lucrul acesta totuși probează că, pentru alt tip de cercetare, între manuscrisele lui Lloyd există multe elemente promițătoare, utile.

Oricum, atâta vreme cât benzile lui Lloyd sunt cam singurele mijloace pentru documentare în cadrul marii arhive britanice, orice ascultător poate obține (măcar) o impresie *auditivă* despre cuprinsul și substanța folclorului muzical românesc tradițional. Altminteri, adesea celelalte feluri de informații sunt sărace. De pildă, pentru banda C200/71, după *locul înregistrării* e scris doar "Rumania", apoi numele culegătorului. Iar în dreptul rubricii *titluri*: "Rumanian-Columbia / No other information". Lucrul acesta mie-mi indică faptul că piesele sunt cele 38 care au fost alese din arhiva Institutului Brăiloiu ("Institutul de Folclor", în deceniile respective) de către Tiberiu Alexandru, și care, în 1963, au format cuprinsul celui de-al 18-lea disc din cadrul seriei *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*.[11] Redactarea finală a respectivului disc aparținuse lui Alan Lomax, T. Alexandru și Lloyd semnând doar textul de prezentare. Trebuie însă să se știe că în realitate etnomuzicologul român și cu Lloyd făcuseră cea mai multă și dificilă muncă presupusă de producerea discului. În actualul Institut Brăiloiu există două benzi ("Antologia Lomax"), etichetate și puse între "benzile de protocol", și care sunt oferite și astăzi înspre audiție vizitatorilor nefamiliarizați în scopul introducerii lor în fol-clorul muzical românesc. Faptul că directorii actualului institut consideră și azi că ceea ce Alexandru și Lloyd au selectat și editat în primii ani ai deceniului 7 e încă reprezentativ pentru straturile tradiționale ale folclorului muzical local înseamnă că, pentru managerii folcloristicii actuale, Lloyd și colegul său român au făcut o treabă onorabilă. Firesc, selecția lui Alexandru și Lloyd a depășit numărul pieselor imprimate pe discul Columbia. Numeroase din benzile aflate la NSA sunt copii selectate ori doar comandate de Lloyd, și efectuate special pentru el de către institutul bucureștean.

Revenind la colecția sa londoneză, menționez că pentru banda C200/72 sunt enumerate 13 titluri. Pentru C200/73, conținând "Rumanian Peasant Ritual and Ceremonial Music", există lista dactilo a 12 titluri, redate atât în română cât și-n engleză, plus note referitoare la componența socială și instrumentală a grupului de interpreți. Apoi, numele localității, al județului și al regiunii. Banda 76 are o hârtie listând 15 plus 19 piese, fapt care-mi sugerează că e vorba de copia celor două fețe ale unui disc. Banda 77 (*locul înregistrării*: "Rumania") are în loc de *titluri* sintagma "Rumanian Dance Music and Doinas", apoi 11 piese sunt intitulate în românește. Banda 88 poartă pe lângă titlurile a 9 piese și numele muzicanților. Sub titlul general "Rumania: Lautar Music" există 15 benzi (de la C200/83 mai departe), fiecare având de la 6 la 8 piese, culese din zone diferite ale țării, fiecare bandă reprezentând însă o singură regiune. Aici, toate numele, locurile și titlurile sunt înregistrate și redactate cum se cuvine. Banda C200/101 "include o dactilogramă cu biografia lui Mihai Constantin

(cântăreț bărbat)". Titlurile pieselor de pe banda 102 sunt neconvenționale, non-academice (dacă e să le comparăm cu noțiunile tradiționale, standardizate și comuniste). Traduc: "România: Mulțime și muzică nupțială (*crowd and wedding music*)/ 1. Horă în afara bisericii/ 2. Procesiune spre casa miresei/ 3. Sosirea în curtea casei miresei/ 4. Bețivi cântând ca să ureze grupul miresei (*drunks singing to greet bride's party*)/ 5. Muzică în timpul servirii țuicii/ 6. Bețivani cântând în onoarea domnișoarelor de onoare (*drunks singing in honour of bride's maids*)/ 7. Muzică înainte de masa mare (*big meal*)/ 8. Muzică la începutul mesei mari". Asemenea exprimări par a fi observații și descrieri luate chiar la fața locului, de genul celor care vin ușor unui privitor străin, prin urmare ele demonstrând că Lloyd a fost veritabilul culegător al res-pectivelor piese. De altfel și cu alte prilejuri calitatea aceasta devine incon-testabilă (ca de pildă la banda 134, unde Hora Bârsana e o "înregistrare neredactată, cu vioară și chitară – execuție live, în mulțime", sau banda 139: "selecție de înregistrări de teren, efectuată în regiunea Mureș de către A.L.Loyd, octombrie 1972").

Poate că benzile 104 ("Rumanian Speciments of *Colinde* – Carols"), cu opt fragmente scurte, și 107 ("Rumanian Folk Instruments") sunt copii luate din Institutul Brăiloiu. Pe banda 116 și 124 Lloyd a copiat din arhiva aceluiași institut român o serie de piese acut reprezentative pentru genul de folclorism muzical și de amatorism politizat, care caracterizau o importantă parte a vieții folclorului muzical din comunism: orchestre aparținând diverselor sindicate, fabrici și uzine, ale căror exemple muzicale durează (ca majoritatea pieselor reținute de Lloyd) de la 1,5 la 4-5 minute. Există acolo și piese maghiare (benzile 118 și 119). Banda 122 ilustrează Dobrogea ("potpuriu de muzică populară dobrogeană"), poate copia unui disc comercial, ori poate chiar înregistrarea unei producții din cadrul vreunui festival folcloristic. Detaliul din urmă e întărit de faptul că muzica e executată de o formație a Casei de Cultură din Babadag, în vreme ce banda 124 conține producția unei alte Case de Cultură sătească. Benzile acestea din urmă sunt marcate și cu cifre romane (XIV, XVIII), fapt care probează extracția lor dintr-o suită de execuții de genul celor tipice pentru festivalurile oficiale, la care, cu certitudine, și foarte oficialul Lloyd a luat parte oridecâteori a avut ocazia. Banda 135 oferă 12 piese, cu titluri, numele muzicienilor și al orchestrei, locul de origine, iar în paranteze Lloyd făcând și comentarii, explicând sau prezentând textul, cântecul sau propriile sale impresii în forme foarte sugestive, literare chiar. De fapt, felul acesta de descrieri, utile unei audiențe nefamiliare, apar foarte des în notațiile lui Lloyd.

Lloyd obișnuia să viziteze Romania sub o acoperire, însoțire și ospitalitate foarte oficiale. Mergea pe teren oricând și oriunde dorea; a înregistrat mult cu propria mână, dar și primea din arhivele instituțiilor de stat materiale gata culese; frecventa concerte și festivaluri de folclor, și întotdeauna pleca din România încărcat de selecții muzicale deja îngrijit redactate. El s-a folosit de orice prilej pentru a culege, înregistra sau doar copia materiale muzicale. Cine

n-ar fi făcut la fel, în locul său? Aşa cum vom vedea mai departe, cercetători ulteriori – inclusiv P. Nixon – au procedat identic.

Înainte de a ateriza în România, Paul Nixon a primit de la BIRS (British Institute for Recorded Sound) 100 de benzi goale, pe care avea datoria să le restituie la revenirea în Anglia. Şederea şi terenul său pe Valea Gurghiului n-au fost deloc confortabile. Oricum, după silita sa plecare din România el a depus doar 46 de benzi înregistrate. Pentru benzile rămase virgine, ca şi pentru strict necesarul material informativ legat de benzile cu înregistrări, custozii de la institutul britanic au fost nevoiţi să insiste din greu, pe parcursul mai multor ani. Toată corespondenţa respectivă este păstrată în actuala NSA (National Sound Archive) şi depune mărturie despre dificultatea cooperării cu Nixon.

Nici nu sosise bine în România, şi Nixon imediat a realizat că nu poate coopera cu vreun cercetător de profesie de aici. Faptul avea cauze obiective, exterioare lui, dar şi, vom vedea, premize foarte subiective. Pentru Nixon, ICED-ul (Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, actualul Institut Brăiloiu) nu era nimic altceva decât o instituţie de propagandă politico-ideologică ("cultural propaganda folklore institute"). Până la o anumită limită omul avea perfectă dreptate. Şi cu atât mai mult cu cât, afiliată ICED-ului, departament al acestuia însuşi, funcţiona fosta Casă a Creaţiei Populare şi a Mişcării Artistice de Masă, adică ulteriorul Centru Naţional pentru Conserva-rea şi Valorificarea Creaţiei Populare, a cărui specializare era, înainte de 1990, organizarea, funcţionarea şi masterarea festivalului naţional-ceauşist *Cântarea României*. Apoi, în institutul român erau cercetători – bine selectaţi din rândul celor cultivând excelente relaţii cu ierarhia partidului comunist şi cu Securitatea –, care erau atât politic cât şi profesional însărcinaţi să se ocupe de oaspeţii, vizitatorii şi cercetătorii străini. Poate că Nixon a avut neşansa de a întâlni aici doar folclorişti de tipul cel mai rigid, poate că, el însuşi retractil şi speriat, n-a avut norocul să dea peste alţii, ceva mai flexibili (fiindcă şi de la politrucii cei mai acerbi se putea afla uneori lucruri interesante). Oricum, lucrul acesta e astăzi imposibil de investigat. Pe scurt, Nixon a încasat insatisfacţie după insatisfacţie, la toate nivelurile. Astfel că, la 20 iulie 1979, îi scria lui Anthony King, la Londra, comunicându-i o lungă serie de impresii şi afirmaţii pripite, superficiale, trucate şi pur ziaristice. Totuşi, nu toate dintre acestea sunt de disprețuit. Dimpotrivă, dincolo de stilul emfatic şi disprețuitor, Nixon avea multă dreptate.

"Institutele lor de folclor (spre deosebire de cele din Yugoslavia) sunt politice înainte de orice altceva. Cercetătorilor lor le repugnă vederile ţărăneşti asupra lucrurilor, ei *cunoscând* mult mai bine decât informatorii lor sensurile şi funcţiile muzicii. În gândirea lor consideraţiile contextuale nu-şi au locul. De asemenea, întrebările legate de *timp* şi *loc*, privitoare le înregistrările lor arhivate, nu-şi află răspuns grabnic. Muzica, pur şi simplu, *este*, la timpul prezent, a fost dintotdeauna ca atare şi ca atare va fi. Apoi, fii bun şi acceptă că, aici, difuzionismul şi evoluţionismul sunt realităţi dovedite!" Scrisoarea respec-

tivă trebuie înțeleasă și în contextul datoriei materiale pe care Nixon o avea față de BIRS (British Institute for Recorded Sound), datorie care probabil că-l împingea la supralicitarea propriei și dificilei sale munci. "Avem o groază de lucruri interesante – scria Nixon –, pornind de la muzică nupțială, muzică funarară, interpretare domestică, cântece de puşcărie (care nu vor fi niciodată admise atâta vreme cât lagărele de muncă înfloresc încă), și muzici despre care informatorii noștri jură că nu le vor cânta niciodată pentru cercetătorii români. De-abia așteptăm să prezentăm o conferință, la timpul potrivit. Aceasta, cu siguranță, va da replică unor nonsensuri idilice pe care le-am primit noi în Vest, despre țăria (pardon, autohtona tărie) a folclorului românesc. Căci, întradevăr, el e puternic, doar că aici cercetătorii, în căutarea lor pentru puritate, rădăcini antice, forme perfecte și toate celelalte, se încăpățânează să nu vadă realitățile".

L-am citat pe Nixon pe-ndelete, deoarece, cam în toate cele spuse mai sus, avea perfectă dreptate. Oricum, în anii care au urmat, King, director la BIRS, începe să facă presiuni asupra lui Nixon, pentru ca acesta să-și onoreze datoria de a depune la institutul britanic atât restul benzilor pe care le primise pentru a-și efectua campania de culegeri pe teren românesc, cât și materialele informative auxiliare, vitale. Nixon amână însă mereu pasul acesta, forțându-l pe King să încerce convingerea sa apelând la sprijinul profesorului John Blacking, conducătorul de doctorat al lui Nixon. In martie 1982, profesorul din Belfast îl anunță pe directorul londonez că Nixon și soția lui "s-au retras din programul nostru din cauza unor varii insatisfacții". Înfuriat din pricina acestei manevre dispertate, Nixon nu încearcă să se scuze pe sine, ci dincontră, îi replică lui King într-o manieră de acuză brutală. În fine, în 1986 el își va face datoria față de instituția britanică, returnând ceea ce avea de returnat și oferind și câteva notații, foarte superficiale (!), drept documentație pentru înregistrările sale românești.

Colecția de benzi a lui Nixon e foarte hibridă și dezechilibrată. Un bazar audio, conținând nu doar interviuri private, muzică adunată cu prilejul unor ocazii tradiționale (o nuntă, o înmormântare), dar și înregistrări la mâna a doua, adică copii obținute din arhive românești. Plus înregistrări ale unor emisiuni de radio și tv, o liturghie înregistrată de la biserica română din Londra și o alta de la o biserică din București. Cât despre notațiile informative și explicative, acestea sunt extrem de sumare, totuși îmbălsămate tot timpul într-un spirit semi-secret, semi-aventuros și de pretins pionierat. Datele foarte sărace care însoțesc benzile nu avansează acel gen de informație bine stabilită și pretinsă de toate normele și nevoile cercetării și ale arhivisticii. În schimb, Nixon nu ratează nici o ocazie pentru a insera câte ceva privitor la contextul social sau politic. Să nu vă grăbiți însă a crede că aceste notații sunt substanțiale, promițătoare, sugestive, ori valoroase. Dimpotrivă: natura lor e bună, substanța și rezultatul fiind total dezamăgitoare. De pildă, Nixon scrie "întâlnire *neoficială* cu mai mulți muzicanți" (*unofficial* meetings with several musicians). Dar e imposibil de priceput care e diferența, adică ce-ar trebui înțeles prin, eventual,

o întâlnire *oficială* cu muzicanții rurali. Oare ideea lui Nixon despre *context* – atât de puternic subliniată drept una absentă din vederile folcloriștilor locali, însă crucială propriei sale abordări – să fie rezumabilă la multpreasimplificatele dihotomii de tipul "oficial/neoficial"? Așa după cum am putut constata într-un citat de mai sus, Nixon îi critica cu tărie pe folcloriștii români, ca să nu mai menționez și înregistrările lui Lloyd, accesibile acum la British Library, cum că ei "ignorau întrebările referitoare la *timp* și *loc*". Dar atunci, ce putem spune despre propriile sale înregistrări și notații, câtă vreme poartă doar jalnice indicații, de felul "casă privată", drept "locul înregistrării"? În vreme ce pentru cântăreți, informatori sau vorbitori el adesea ne oferă termeni precum "săteni" (*villagers*), "țigani vătrași" (*settled Gypsies*), și altele la fel. În loc să numească cel puțin satul, Nixon ne dă doar numele județului. Sunt acestea indicii sau indicații serioase și suficiente? Ce fel de cercetător ar putea să le transforme în informații utile? Nimeni din România, nici măcar acei cercetători de propagandă, atât de disprețuiți de Nixon, n-au cutezat vreodată să-și pună culegerile de teren într-o arhivă cu notații atât de precare și neprofesionale, ori cu note de identificare bizare, așa cum a făcut Nixon. În legătură cu munca sa de teren, cu înregistrările și cu obligatoriile date documentare adiacente, numai de precizie, specificitate, consistență, acuratețe, detaliu sau competență arhivistică nu se poate vorbi. Toate acestea lipsesc cu desăvârșire. Iar a aștepta ca benzile sale să aibă și minutaje, cum aveau înregistrările bietului Lloyd, ar fi mult prea mult.

De fapt, și printre altele, benzile lui Nixon demonstrează că el n-a fost martorul *întregii vieți muzicale* a satelor în care și-a petrecut câteva luni de zile. Iată de ce din înregistrările sale multe genuri și repertorii lipsesc. Există totuși câteva bune comentarii și note relevante, dar ele sunt departe de a fi suficiente și de a ilustra competență și profesionalism. Nixon ne comunică foarte rar titlurile pieselor muzicale înregistrate. Numele muzicanților nu e niciodată menționat, și dacă ar fi să-l întrebăm de ce, răspunsul său ar fi acela că voise să-și protejeze iutervievații de hărțuirea și abuzurile polițienești din anii 70-80. Așa cum am zis, grija era justificată, pe vremea aceea. Mai puțin astăzi, dar să nu se aștepte cineva ca Nixon să mai meargă vreodată la British Library și să-și completeze în mod corect și profesionalmente corespunzător fișele, listele și notațiile relative benzilor sale. Amănuntele acestea sunt pierdute pe veci, așa cum, într-un fel, agendele și caietelele lui Lloyd, păstrate într-o altă arhivă, nu se vor alătura și astfel nu vor "reconsidera" niciodată înregistrările sale din British Library. Iată în ce fel revoluționarul Nixon nu reușește să depășească pe oponentul său, "comunistul și oportunistul" Albert Lloyd.

Totuși, pentru a nu fi acuzat de părtinire – atribut caracteristic lui Nixon – voi observa aici și câteva din (semi)generozitățile colecției sale. La C8/18 avem copia unui mănunchi de înregistrări luate direct din Institutul de Folclor din Cluj. Aici notele arhivistice abundă. Titlurile, numele și localitățile sunt redate corespunzător și fidel, dar asta numai fiindcă fuseseră luate de-a gata din fișierele și hârtiile care acompaniau benzile din arhiva românească. La câteva

benzi cu înregistrări de teren, din mai 1979, câteva elemente de informație sprcifică apar, totuși (nume de cântăreți, de localități și de piese muzicale). Ciudata "întâlnire neoficială" cedează locul în favoarea unui indiciu mai subtil, deși la fel de golit de sens: *ședință muzicală privată* ("informal domestic music-making"). La C8/10 numele proprietarului casei care a găzduit ședința muzicală este menționat. Dăm și peste o "informal music-making, for family and friends only" (adică un fel de *serată muzicală neoficială, pentru familie și amici*). Dar muzicanții nu au nume întreg, ci doar prenume. Banda C8/12 conține un program tv, cântece patriotice și o liturghie bucureșteană. C8/34 e o copie căpătată de la Institutul Brăiloiu (pe vreme aceea, ICED), purtând nota cum că "accesul la echipamentul tehnic, pentru supraveghere, n-a fost admis" (*Acces to equipment for supervision not allowed*). După mintea continuu suspicioasă a lui Nixon, treaba asta ar trebui luată, probabil, drept o remarcă egal compromițătoare și revelatoare. Dar unde oare, pe planeta asta, o arhivă profesională ar permite vreodată vizitatorilor să îi atingă echipamentul de înregistrare? Oare oamenii de la National Soung Archive, din Londra, mi-ar fi dat voie mie, de pildă, în cazul în care aș fi solicitat o copie a vreunei benzi, să manipulez eu personal tehnologia lor și să-mi fac singur banda? Oricum, iată ce nu ratează Nixon să menționeze, după care cu maximă tendențiozitate precizează că "aceste piese alcătuiesc baza cărții lui Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani* (București 1969), un manual de instruire pentru grupurile de amatori". Într-adevăr, muzica ar putea foarte bine fi aceea a lăutarilor clejăneni, dar în privința naturii și a scopului cărții lui Ciobanu,[12] informația lui Nixon e complet falsă. Respectiva carte e un studiu istoric și teoretico-analitic destul de pretențios, iar muzicanții chiar că nu pot învăța nimic din ea pentru a-și dezvolta dexteritățile practice. De fapt (vom vedea mai departe), e tipic și specific lui Nixon felul acesta de a mistifica lucrurile, în conformitate cu prejudecățile și răutățile sale, în conformitate cu imaginara sa bătălie, bravură, demonstrație, distrugere, victimizare, substituire, autoimpunere, eroism.

De un interes cu totul special, cel puțin pentru mine, ar putea fi banda lui Nixon de sub numărul C8/3, cu înregistrări făcute la 27 februarie 1979: "Fost prizonier, ajutat de un prieten care a fost intimul acestuia în cadrul istoriei cântărețului principal. Cântece provocate de amintiri și stimulate de alcool". Fapt de-nțeles și de scuzat: numele vocaliștilor nu sunt date. Dar în rubrica standard *autori/compozitori* stă scris doar: "cântece de protest, atribuite de către cântăreț foștilor săi colegi de pușcărie". Iar în rubrica *titlu*: nimic aducând a titlu, ci numai enumerarea: "1, 2, 3, 4 (urmează comentarii), 5 incomplet". Iar la *note*: "N-au fost luate note". Cât despre *acces*: același frustrant "Restricted" (scris cu majuscule). Prin urmare, pe benzi ar putea fi oarece material de valoare (interesante și rare piese melopoetice, ca și comentarii aparținând cântăreților). Dar, așa cum ușor își poate da seama oricine, Nixon și-a luat toate precauțiile pentru a anihila orice consultare și verificare.

Iată de ce, singurul lucru prin care pot încheia este că, alungând şi substituind pe vetustul, ostracizatul Lloyd, modernul Nixon calcă practic exact pe urmele sale. La fel ca volumul său (despre care vom vorbi cu prilejul următor), înregistrările sale din National Sound Archive (de la British Library) dovedesc lucrul acesta. Acele "various dissatisfactions", adică diversele insatis-facţii (cum marele Blacking a scris odată), care au marcat aventura profesio-nală a lui Nixon, se revarsă din lucrările sale, diseminând un halou politic nesatisfăcător din punct de vedere profesional.

O carte de mare şi cuvenit scandal

Paul Nixon, un student frustrat (dar democratic) al comunistului Albert Lancaster Lloyd, vine prin 1998-99 la "New Europe College" (Bucureşti) şi conferenţiază despre comunistul răspopit George Orwell, fostul coleg de ideologie roşie şi de radio BBC al lui A.L. Lloyd. Spre deosebire de marele prozator Orwell, Lloyd a murit tot comunist, fapt impardonabil. Paul Nixon nu i-o iartă şi decide, cu extremă eficacitate, să purceadă la demolarea acestuia din urmă. Opera sa nu e numai una de idei şi metodă, dar şi una de paricid motivat psihanalitic. Oricum, împreună cu distrugerea folcloristului şi ideologului Lloyd, Nixon procedează şi la o eficace desfiinţare a folcloristicii româneşti. Lucrul din urmă îşi află magistrala operă în cărţoiul său *Sociality, Music, Dance: Human Figurations in a Transylvanian Valley*, publicat la Göteborg (Suedia), în 1998.

Volumul în discuţie a fost extrem de bine primit de toată crema etnomuzicologiei, coreologiei şi sociologiei occidentale, nume de mare influenţă recenzând-o în periodicele cele mai specializate. Volumul porneşte şi exploatează la maximum aventura etnologică, sociologică şi antropologică pe care Nixon a avut-o cu începere din 1979, când a stat trei luni în comuna Hodac (Valea Gurghiului), într-un sejur de cercetare terminat brusc de către Securitate. În tandem (şi-atunci, şi mai târziu) cu soţia sa Ann Buckley, după 1990 Paul Nixon a revenit des în România, completându-şi viziunea şi studiul, bibliografia, critica acerbă (dar meritată) şi inclusiv resentimentele.

Masivul tom prin care Nixon îşi "încheie socotelile" cu România e unul excelent şi totodată dificil ca scriitură. Tot ceea ce se întâmplă în jurul muzicilor şi a dansului peizan, a ocaziilor de petrecere şi a manifetărilor de cultură şi mentalitate e pus sub un vizor savant, interdisciplinar, abil şi comprehensiv. Deşi e adesea selectiv, autorul pare a şti totul, şi-n plus comentează cu libertate de spirit şi cu refuzul tuturor părtinirilor care nouă ne-au cam pătruns în sânge. Inclusiv aceste tare şi lesturi ale ideologiilor locale, care mineazâ şi colorează scrisul folcloristicii româneşti, ajung bine puse la zid în analizele sociologice ale lui Nixon. Tot ceea ce exegeza romă-nească s-a deprins să treacă cu vederea, întotdeuna selectând şi subliniind doar aspecte aşa-

zis pozitive ale vieții, societății, culturii și gândirii sătești, e adus aici în prim plan.

Ce recunoaște Nixon și ce au ignorat dintotdeauna cercetătorii locali, este că, de pildă, românii, la chefurile nunții, se-mbată ca porcii. Iar în această calitate – prezentată, comentată și analizată interdiciplinar de Nixon cu mult aplomb – ei nu se simt bine dacă nu cunosc și vaporii lubrici al mîștoului, ai batjocurii, ai umilirii. Pe cine să batjocorească ei, dacă nu tocmai pe lăutari, pe țigani, sau pe oricine altcineva le e prin preajmă în condiție de inferioritate, de slugă. Cum ziceam, momentele de barbarie și discriminare au spațiu și pledoarie extrem de extinsă și necruțătoare în cartea lui Nixon, pentru că, trebuie să recunoaștem, treaba cu umilirea țiganilor și batjocorirea lăutarilor a fost o constantă a vieții sătești est-europene de totdeauna. O fi Nixon un "antiromân", dar faptele vin în întâmpinarea și susținerea demonstrațiilor, interpretărilor și nuanțărilor sale acide fără putere de tăgadă sau scuză. Căci, ca să dau numai câteva exemple, hodăcenii studiați de el fac o distincție radicală și definitivă între "om" și "țigan". Pentru ei (oare doar pentru ei?), românilor li te adresezi cu "domnule (cutare)", "doamnă (cutare)", "lele" sau "bade", apelative care însă niciodată nu vor fi acordate și țiganilor. Țiganilor li se spune întotdeauna doar pe numele mic, ori pe poreclă, și întotdeauna la singular. Românii și ungurii se urăsc reciproc, în mod egal și cam cu aceleași "argumente", și împreună îi detestă pe țigani. Iar în legătură cu umilințele impuse lăutarilor niciodată nu se vor auzi, din partea localnicilor, vreo vorbă reprobatoare. În satul românesc, sau româno-maghiar, bărbați, femei și copii urinează în public, cu jene diferențiate, sau chiar fără. De altminteri o fac la fel ca toți indienii, chinezii și finlandezii de rând (pe care i-am văzut personal), și poate la fel ca mulți alții (pe care nu i-am văzut eu). Doar că exegetul britanic doar pe cei din România îi cunoaște, și, prin urmare, doar pe-aceștia îi înfie-rează eficient. Tot din rândul mureșenilor se umplu camioanele care, în martie 1990, se duc să curme "revoluția" iredentistă de la Târgu Mureș, și astfel se situează la originea primului măcel și a primei mari rușini care pătează iremediabil fața României în lume. Toate astea, și multe altele, sunt bine exploatate teoretic de Nixon.

Scârbit de excesivul naționalism românesc, Nixon îmbrățișează fără rezerve istoriografia budapestană și susține pledoaria de origine iredentist-șovină. De la debutul cărții, harta sa e aceea a unei Românii care, după primul război mondial, anexează cu toptanul provincii vecine. El nu chestionează defel, dimpotrivă, expune in extenso povestea invadării unei Transilvanii pustii de către civilizatorii maghiari, urmată de progresiva infiltrare a ciobanilor vlahi, nomazi din sudul Dunării, care se așează și se încrestinează după 1300 în câmpia ardeleană. Însă desființează cu un condei pamfletard toată cazna românească a traco-dacismului, autohtoniei, vechimii sau priorității românilor. Până aici nimic de zis, fiindca Nixon e doar solidar altor voci, manifestând un pluralism meritat. Numai că Nixon, în unilateralitatea sa, e pătimaș. Minciuna nu-i e străină, nici proasta informare, nici insuficienta informare, nici dezimformarea.

De pildă, atunci când, trecând cu maximă superficialitate prin bibliografia locală, apelează doar la surse puierile, amatoriste, ori decisiv ideologizant-comuniste şi militariste româneşti, el reţine doar idei, expresii şi frânturi de citate marginale, evident compromiţătoare. La pagina 225 învăţăm nu numai că exterminarea evreilor din Ardeal de Nord nu se datorează guvernului maghiar (hortyst), aşa cum recunoaşte inclusiv orice istoriografie israelită, ci chiar romă-nilor, şi după "eliberarea rusă a României". La paginile 26 şi 28 spune exclusiv prostii despre viaţa şi activitatea din anii 70 a lui Harry Brauner, primul director al Institutului de Folclor şi una din primele mari victime ale naţionalismului de partid şi de stat. În planşa 14, două poze ale aceluiaşi monument de arhitectură rurală sunt menite să dovedească incompetenţa muzeografilor români, ca şi spiritul coercitiv şi discriminator ("a sign of other-awareness") care impune totală prăpastie între realităţile rurale şi atitudinea denaturată a intelectualilor. Casa adusă din Hodac la muzeul satului nu mai are hornul original, dar asta numai fiindcă prima fotografie, luată de Nixon în situl originar, arată dosul casei, pe când fotografia de la muzeul satului surprinde monumentul din faţă.. Cine nu priveşte atent imaginile îl ia pe Nixon drept breaz şi onest, ceea ce nu e cazul.

În genere, demonstraţia lui Nixon e bine cusută cu aţă albă; dar asta nu înseamnă că românii ar trebui să-i ignore şi să-i disprefuiască cartea. Din contră. Am spus deja: există acolo o groază de argumente cu greutate, o sumedenie de adevăruri şi demonstraţii stilate, de critici binemeritate; iar etnologii, folcloriştii, etnografii, sociologii şi antropologii români ar trebui să se aplece asupra ei cu deosebită atenţie. În fine, o carte care lasă la o parte diplomaţia ipocrită, refuză tăcerea destul de generalizată, exprimă idei şi sentimente destul de răspândite, ţinute însă de regulă sub obrocul unei prost înţelese bune cuviinţe. *Sociality – Music – Dance...* e o carte care ar trebui să trezească, nu însă atitudini emoţionale, ci mai ales intelectul.

Am pornit împărtăşirea unor observaţii despre imaginea pe care folclorul şi folcloristica românească o au la Londra, mai exact în interiorul Arhivei Naţionale a Sunetului, ca şi a Bibliotecii Britanice (gazda Arhivei). Înainte de final e cazul să vă mai destăinuiesc un lucru. Tot în arhiva respectivă (la cota C778) mai există 25 de casete audio, conţinând înregistrările (interviuri şi ceva muzică) efectuate de tânăra Susanne Kratzer ca material documentar pentru lucrarea sa de masterat. Lucrare care, în manuscris, e şi ea depusă şi astfel abordabilă în cadrul aceleiaşi arhive britanice, şi se intitulează *State Values Against People's Values: Music and the Construction of Cultural Identity Among Romanian Hungarians.* Practic, ea se ocupă de muzicanţii maghiari din Ardeal, mai exact de discriminarea, marginalizarea şi oropsirea lor. Acestea sunt aspectele pe care nemţoaica le vânase din 1994 până-n 1996, dar interesant fiind faptul că ele reies cu extrem de mare greutate din relatările ma-ghiarilor înşăşi, iar cam întotdeauna existenţa acestor aspecte e forţată. La procesul acestui forţaj un rol important îl aduce cunoaşterea extrem de precară, de către

autoare, atât a maghiarei cât şi a românei, de traducerile total defectuoase, şi mai ales de mixarea iresponsabilă, absolut neprofesională, a declaraţiilor orale şi a materialelor scrise. Autoarea pune pe acelaşi taler vorbele şi confesiunile dezlânate ale oamenilor, fără nici un fel de filtrare sau de verificare a acestora, alături (şi cu aceeaşi putere, greutate sau responsabilitate) de cuvântul scris. Nu distinge niciodată între asuprirea şi dificultăţile de care toţi ardelenii au avut parte sub comunism, nu doar (şi nu în mod special) maghiarii, identificând discriminare şi deznaţionalizare şi acolo unde orice om cu cunoştinţe elementare şi cu elementar bun simţ nu le vede. Manuscrisul ei e unul de jurna-lism ieftin, cu handicapurile dar şi cu avantajele oricărui jurnalism, între care acela de a fi persuasivă nu e de neglijat.

Tânăra Kratzer are însă observaţii excelente şi total pertinente cu privire la rolul, caracterul şi caracteristicile *Cântării României*, multe din observaţiile şi criticile sale depăşind cu mult pe acelea efectuate de toţi cercetătorii români luaţi laolaltă. Personal, în subiectul acesta admirabila sa înţelegere m-a uimit. Când vrea, prin urmare, inteligenţa, arguţia şi competenţa nu-i lipsesc defel. În rest, mult din grosul demonstraţiei sale e tras de păr, stors ca lămâia (degeaba), e forţat, e pueril. Fapt e însă că volumaşul respectiv e la liber acces în colosala British Library din Londra, şi că, astfel, manuscrisul respectiv e *sursă documentară internaţională*, şi nu măruntele scrieri, din sertarele, revistuţele sau arhivele noastre provinciale.

În vreme ce studiam la faţa locului toate cele prezentate mai sus, îmi aminteam mereu de articolul dedicat folclorului muzical românesc în prima ediţie a marii enciclopedii cunoscută sub numele *Grove's*.[13] Acolo, în volumul 3, publicat în 1955, cineva semnând A.H.W. şi identificat în index drept "Doamna Edmund Wodehouse", scrisese că România e compusă din Moldova şi Valahia, având un folclor foarte mixt, deşi predominant turc. Scria însă că există vlahi de proveniență balcanică şi limbă latino-albanezo-slavo-maghiară şi în Ungaria, încă de la anul 1230 colindând munţii cu oile (prin urmare pomenita Ungarie reprezintă Ardealul); dar că muzica acestora nu seamănă cu a nimănui. Doina lor e un fel de bocet franţuzesc (*complainte*), şi cântă la un fluier care se numeşte cobză.[14] În ediţia următoare (*New Grove's...*, din 1980), folclorul şi folcloristica românească şi-au luat însă deplină revanşă. Articolele lui Barbara Krader şi Klaus P. Wechsmann, referitoare la conceptele de *etnomuzicologie* şi *folclor muzical*,[15] oferă suficient spaţiu cercetării româneşti şi contribuţiei lui Brăiloiu, iar articolul de fond (*Romania: Folk Music*), semnat de Tiberiu Alexandru, e unul foarte amplu, de consistenţă masivă.[16] Alte numeroase articole, tot de Alexandru, ba chiar şi câteva de Lloyd, impun adesea. Numai că în ediţia din 2000 a celebrei enciclopedii (*New Grove's II...*), răposatul Alexandru a fost, naturalmente, substituit. Iar în locul lui Lloyd, pentru unele din articolele semnate anterior de acesta, cine credeţi că e pe tapetul de autor? Surpriză-surpriză!... Tocmai mizantropul maccarthist Paul Nixon.[17]

Eficiență și ineficiență comunicațională

În urmă cu mai mulți ani am început să lucrez la o bibliografie a materialelor academice, referitoare la muzicile folclorice românești, care au fost publicate în limbi de circulație internațională.[18] De fapt, am fost interesat să verific reala difuzare și circulație a informației academice românești în străinătate, fapt pentru care am selectat doar articolele și cărțile tipărite în engleză, franceză și germană. Jocul acesta profesional a sfârșit prin a-mi confirma ceva ce știusem deja și, firesc, mi-a reactualizat tristețea deontologică. Aveam în față, o dată în plus, rezultatul celor cincizeci de ani de strategie a promovării în străinătate a unei expertize festiviste, de comandă politică, condusă ideologic, autogratualantă, autosuficientă, sau îmbălsămată în aleatoriu, stângăcie a comunicării, persistând într-un stil care excela în generalizări și introduceri. Oricum, în final am găsit că investigația și experiența respectivă meritau să fie comunicate. În ciuda conținutului și a referirii stricte la discipline specializate, precum etnomuzicologia, etnocoreologia și bizantinologia muzicală, și alți colegi, implicați în studiul alor ramuri ale cercetărilor folcloristice, vor putea identifica elemente comune și diferențieri utile.

Este cert că în circuitul informațional și bibliografic a comunica înseamnă, poate mai înainte de orice, a avea acces la limbi străine, internaționale. Sens în care, trebuie să recunoaștem, folclorul și folcloristica românească sunt din cele mai "necomunicate" și necomunicabile. Primul pas înspre evaluarea reală și clară a acestui fapt este să vezi lista a ceea ce s-a făcut de cunoscut până acum. Anterior oricărei cercetări serioase pe tema aceasta știam doar că folcloristicile Românești n-au fost niciodată parte a vreunei politici responsabile de diseminare amplă a muncii și rezultatelor lor. Lucrul acesta era mai mult o impresie decât o concluzie bazată pe investigație. În urma bibliografiei (publicată la finele acestui volum), a devenit convingere. Foarte puțini colegi, români sau străini, trăind și publicând în afara granițelor României, au scris direct în limbi străine. Câțiva culegători și teoreticieni, precum cei germani, scriind în limba maternă, au reușit să înlesnească cercetătorilor străini (germani) accesul la studii dedicate muzicilor folclorice locale sau etnomuzicologiei. Alții, precum Bartók, și-au tradus contribuțiile etnomuzicologice în alte limbi și și-au dat singuri silința să-și afle disponibilități editoriale în lumea largă. Brăiloiu și-a scris și publicat principalele studii și eseuri direct în franceză. Totuși, dincolo de contribuțiile sale la fondarea unei etnomuzicologii universale, ca și de puținele eforturi "patriotice" de traducere și publicare a, mai ales, prezentări introductive a patrimoniilor muzicale locale, pe parcursul ultimei jumătăți a veacului al 20-lea, românii au produs lucrări în limbi internaționale în mod nu pe-atât de zgârcit pe cât de haotic. Materialele publicate au fost ocazionate mai ales de participări la întâlniri academice din străinătate, fapt care le "scuza" atât dimensiunea redusă, cât și caracterul generalizant și introductiv. Traduse în variante nu prea idiomatice ale limbilor străine (o

"engleză est-europeană", o franceză provincial-bizară, o germană de dialect inedit), comunicările etno-muzicologilor români erau adesea ininteligibile urechilor sau lecturilor efectuate de străini. Iar publicarea lor, necritică, neselectivă, adesea se datora fie complezenței occidentale, fie inerției și autosuficienței estice. Oricum, respecti-vele volume de *proceedings*, ca și publicațiile fără succes în cursa impunerii drept surse autoritare în disciplină, au rămas "ușor" de ignorat.

Pe de altă parte, este adevărat și că materialul etnomuzicologic de primă mână este (ori cel puțin era!) muzica: înregistrarea, documentul sonor-auditiv, apoi notele de pe portativ, partitura transcrierii. Culegerile de teren ar fi putut acoperi nevoia de a face cunoștință cu realitatea empirică disponibilă. Numeroase proiecte de publicare, fie susținute, fie doar controlate de instituțiile cu profic specializat, reușiseră să lanseze destul de numeroase antologii de piese și variante, concentrându-se pe genuri, teme, repertorii și zone geofolclorice. Impresionantele tipologii, precum acelea aflate sub titlul generic, al seriei, *Colecția Națională de Folclor*, sunt tomuri exemplare, de transcrieri, adesea sinoptice, extrem de fidele. Astfel că, la nivelul acesta de cunoaștere etnomuzicologică primară, nu există nici probleme de limbaj, nici handicapuri comunicaționale. Cercetătorii străini se pot cufunda în bibliografia transcrierilor muzicale, putându-și face o parte din treaba strict muzicologică fără să-și bată capul și cu ceea ce a fost și explicat, de către folcloriștii locali, despre piesele și tipurile muzicale respective. O imensă cantitate de exemple de muzică folclorică din România sunt disponibile. Numai că nu aceasta este principala problemă în discuție, iar respectiva prezență, mai exact disponibili-tate, deci potențialitate, nu scuză alte tare. Atenți și interesați de circumstanțele implicațiile umane, cercetarea modernă nu se mai focalizează foarte mult pe obiectul de artă etnomuzicală însuși, pe piesa ori produsul muzical concret. Astfel că, dacă e vorba despre comunicarea academică, și-n ultimă instanță de literatura publicată și de bibliografii, problema e mai puțin una referitoare la popularizarea caracterelor muzicii folclorice românești, ci mai degrabă este problema difuziunii abordărilor contemporane, moderne și postmoderne, este problema competențelor și realizărilor experților locali în lumina tendințelor celor mai recente.

Din nefericire, în sensul acesta și la acest nivel, exegeza românească transmisă în limbi internaționale este adesea dezamăgitoare. În loc să-și pună în circulație cele mai bune lucrări, unii autori au profitat doar de ocazii tipografice mărunte, promovând astfel o știință de calibru modest. Adesea, autori prolifici spun în articolașele lor aproape nimic. Iată pentru ce, amplă ori scurtă, o bibliografie (regională) internațională nu spune foarte mult în sine și despre sine. După 1950, dacă a fost vreo strategie referitoare la dialogul cu lumea occidentală ea a fost una destul de proastă. Dacă această strategie n-a existat, rezultatul a fost un acces aleator-haotic la publicații și congrese străine, nebazat pe promovarea și selectarea valorii, foarte adesea controlat, condus sau manipulat de interese neprofesionale, uneori ideologice și nu rareori securistice și de partid.

Cea mai onorabilă sinteză introductivă în cultura muzicală folclorică românească a fost semnată de Tiberiu Alexandru[19] şi era plănuită difuzării în străinătate. Totuşi, după două decenii cartea respectivă nu mai e de găsit aproape nicăieri. Puţinii occidentali serios interesaţi de muzicile tradiţionale româneşti o ignoră. Importante biblioteci etnologice şi etnomuzicologice din străinătate nu o au. În 1998-99, cu ocazia *Folklife Festival* (festivalul vieţii folclorice), organizat şi găzduit de Institutul Smithsonian din Washington, s-a propus însoţirea prezenţei "eternei şi fascinantei Românii" la Washington (23 iunie-4 iulie 1999) şi de către volumul respectiv, într-o republicare de ţinută. În cele din urmă, organizatorii locali au preferat să manufactureze grupajul de cărţi care să complementeze prestaţiile de folclor şi folclorism în conformitate cu interese individuale şi contacte, adică favoruri, personale. Astfel, meritoria (dar postuma!) carte a lui T. Alexandru a fost în cele din urmă uitată.

De asemenea, este adevărat că multe culegeri de teren, antologii, monografii, tipologii şi studii scrise şi publicate în româneşte, de români, conţin rezumate sau introduceri în enlgeză, franceză sau germană. Multe din aceste rezumate, capitole, ori măcar paragrafe, sunt destul de consistente; totuşi, majoritatea sunt slabe. În unele ziare sau reviste mai mult sau mai puţin propagandistice (precum acelea conduse de comunistul Minister al Afacerilor Externe), articole despre muzica, obiceiurile sau literatura folclorică abundau. Cele mai multe sunt de mică valoare şi pot fi trecute cu vederea fără remuşcări. În ciuda faptului că erau scrie în limbi internaţionale, chiar când nu erau obsedate de comandamentele ideologiei roşii, respectivele articole erau de regulă prea introductive, prea generale, prea superficiale. Discografia, casetele şi compac-discurile documentare, multe de mare preţ şi în serii aproape alcătuind discursuri cultural-etnomuzicologice, poartă adesea prezentări demne de încredere şi respect, în limbi străine. Totuşi, în interiorul cercurilor academice aceste texte nu sunt considerate surse ştiinţifice şi de documentare, demne de a fi citate; rareori textele care însoţesc materialele audio sau video sunt incluse în bibliografiile şi referinţele experţilor.

Foarte dispersate, scrierile româneşti asupra muzicilor tradiţionale, publicate în limbi străine, sunt foarte greu de centralizat. Nu doar nenumăratele ediţii sau exemplare inexistente în ţară constituie o problemă. Cum am menţionat, unele articole beneficiază de o traducere foarte stângace, situându-se singure aproape dincolo de domeniul utilităţii. Aceste articole involuntar criptice reprezintă un set cu totul particular (şi bizar), pledând pentru existenţa argourilor sau a dialectelor originale, între care cel pe care l-am numit *engleza est-europeană*. Numai după ce vorbitorul de engleză autentică se obişnuieşte cu un asemenea dialect poate îndrăzni să priceapă respectivul gen de scrieri.

Detaliul din urmă explică, parţial, şi de ce, uneori, occidentalii au încorporat greşit autori români, titluri sau informaţii preluate de la colegi români, ajungând la distorsiuni ale faptelor. De pildă, există mai multe bibliografii specializate, create în străinătate, care amestecă autori şi titluri care sunt mai

aproape de folclorul şi folcloristica literare, împreună cu, sau pe post de, autori şi titluri aparţinând etnomuzicologiei propriu-zise. Titluri având termeni precum *cântec* sau *baladă* ajung indexate generos, chiar cu nemeritată frecvenţă, în vreme ce altele, nu cu un foarte evident conţinut muzicologic, sunt ignorate în mod regretabil.[20]

Acum, după ce am enunţat câteva din handicapurile şi limitele studiilor româneşti în domeniul folclorului muzical, voi adăuga câteva observaţii şi comentarii şi asupra unui mic număr de contribuţii străine. (Contribuţii ce, oricum, n-au fost niciodată numeroase.)

"Ei" contra "noastră"

Poate că, în şi prin muzicile sale, România n-a constituit un caz cu totul deosebit. Întrucât, în trecut, cele mai multe priviri ştiinţifice s-au concentrat asupra Bulgariei şi/sau asupra Yugoslaviei – în prezent Albania, Macedonia ori romii din estul Europei constituind teme mai interesante –, cazul României a apărut ca mai puţin exotic şi atrăgător decât acela al vecinilor săi. Pe de o parte, alegerea e justificată. Trecând prin literatura de specialitate s-ar putea concluziona că, de pildă, folclorul şi folcloristica bulgară au fost mult mai puternic politizate, ideologizate şi manipulate decât folclorul şi folcloristica din România. Elemente "chineze", de "revoluţie culturală", au fost implementate în toate ţările comuniste. Totuşi, de exemplu, "îmbogăţirea" şi "superiorizarea" muzicii populare cu ajutorul timbrelor vocale operistice şi a orchestrelor, acompaniamentelor şi orchestraţiilor de stil vest-european, a fost o orientare care a "prins" în alte ţări mult mai mult decât în România. Pe de altă parte, România a fost mai puţin interesantă pentru cercetătorii occidentali şi pentru că în România statismul era, şi încă mai este, la el acasă, iar trendul contemporan este, dar şi era, *orientat spre schimbări*. Mult mai mulţi colegi occidentali sunt interesaţi de mobilităţi şi schimbări, mult mai puţini de arhaisme şi perpetuităţi, aşa că inclusiv oferta locală se adresa unei cereri (de piaţă profesională) restrânse. O relativă stabilitate, alias conservatorism, a continuat să caracteri-zeze numeroase tradiţii muzicale Româneşti. Oarecum, ştiinţa şi cercetarea locală se asemuiau obiectelor de studiu local, în consecinţă producând şi ofe-rind o abordare foarte tradiţională, simplistă şi materialistă (dar nu şi dialec-tică). Nici îmbătrânirea empirică, nici analiza şi teoretizarea materialistă nu atrăgeau prea mult interes. Oricum, pentru zeci de motive, fapt este că cercetătorii străini nu se-mbulzeau pentru a face studii şi a produce scrieri academice despre tradiţiile muzicale ale României. Dintre cei care, totuşi, au făcut-o, puţini şi-au şi finalizat cercetările, puţini s-au devotat *á la longue* şi au produs studii consistente. De dragul exemplificării, voi ilustra acum câteva cazuri ale cercetării şi bibliografiei internaţionale în domeniul etnomuzi-cologiei. Pentru a evita istoriografia pură nu voi face nici acum o contabilizare strictă a contribuţiilor occidentale la studiul şi cunoaşterea folclorului muzical românesc; mă voi referi

doar la câteva lucrări şi nume mai semnificative sau simptomatice. Dacă atunci când am discutat pe larg cazul lui Albert Lancaster Lloyd am "epuizat" oarecum paradigma occidentalului care prelungeşti în vest viziunea, mesajul şi optimismul viziunii comuniste despre folclor şi folcloristică, acum voi menţiona câteva situaţii evident "neangajate", nesubordonate, liberaliste, totuşi de grade relative de independenţă sau echidistanţă. Cazurile care urmează nu pot fi caracterizate ca fiind influenţate direct de comunism. Totuşi, fie elemente ale abordării *determinate în mod comunist*, fie elemente ale reacţiei şi opoziţiei faţă de discursul comunist sunt identificabile.

Compoziţie de grup

Bazându-se doar pe literatura etnomuzicologică locală, în 1987, Ann Schuursma a produs o teză de doctorat "foarte românească".[21] La vremea sa, lucrarea trebuie că a satisfăcut pe toţi folcloriştii oficiali ai României, dar cu certitudine nu şi pe colegii din vest. Drept urmare, trudnica lucrare n-a fost niciodată publicată, şi, imediat după terminare, a devenit oarecum depăşită. Necazul era că cele două volume ale tezei erau mult prea aliniate – sau în spiritul – tradiţiei etnomuzicologice româneşti. O tradiţie post-Bartók şi post-Brăiloiu, adică de paradigmă monografist-interbelică, datată. Occidentul nu prea putea să mai fie interesat de tipul acesta de prezentare. Doar cercetătorii care nu s-au transformat în reprezentanţi ai gândirii româneşti (agreate de politica românească), ci au păstrat o distanţă mai clară, modernă şi occidentală, au finalizat lucrări care au supravieţuit timpului şi au depăşit graniţele României. Astfel, la rândul său, Margaret Beissinger, care a acordat multă atenţie artei lăutarilor din România, a şi risipit multă energie încercând să umple goluri teoretice locale şi intrând în polemici mai mult sau mai puţin directe cu etnomuzicologia locală. Dacă, de pildă, între 1980-1990 scrierile locale evitau să menţioneze numele de ţigan în legătură cu numeroşi lăutari sau orchestre folclorice, o atitudine reactiv-justiţiară şi vindicativă a împins-o pe cercetătoarea americană să sară la extrema etichetării întregii arte baladeşti din România drept monopol ţigan.[22] Oricum, ea n-a ajuns la manierismul ilustrat de Robert Garfias, mai ales în paginle sale de web,[23] unde culegătorul cvasi-turistic fie amestecă toate lucrurile cu referire la melodica rubato, şi clasifică amatoristic doine de toate felurile, fie vede absolut pretutindeni reminiscenţe turceşti şi proprietate etnică gitană. Pe plan extern, cele două articole publicate de Garfias erau cu adevărat contribuţii majore,[24] dar dacă ar fi avut acces la suma de cunoştinţe a căror etalare era în stare la vremea aceea un T. Alexandru,[25] cu certitudine şi-ar fi nuanţat aproximaţiile şi intuiţiile, mai ales pe acelea prăpăstioase expuse mai târziu pe internet. În privinţa baladei, doinei şi a prestanţei elementului rom, fancezul Lortat-Jacob are note explicative mult mai corecte.[26] Cum, de altfel, sunt şi multe din notele lui S. Bronghton.[27] În rest, prestaţia lui Bronghton este frustrantă, deoarece el a ales să acorde atenţie, binemeritată, de altfel, minorităţilor

etnice din Transilvania (maghiari şi romi), însă totodată să ignore, ori cel puţin să acorde nemeritat de infimă, dezechilibrată şi aiurită atenţie etniei majoritare. Critic, dar corect şi onest, raportul său etnomuzicologic reprezintă, totuşi, o mărturie palidă, compusă din observaţii terenistice mai mult sau mai puţin parţiale, pripite şi subiective.

Compendiul semnat de H. Meyers relativ la etnomuzicologia est-europeană a oferit foarte puţin spaţiu aspectelor româneşti.[28] Scris de un ousider (un muzicolog maghiar), articolul dedicat României se bazează şi se referă la o bibliografie veche şi restrictivă, deci foarte săracă. Constantin Brăiloiu, atât de crucial – credem.noi, românii (!) – pentru etnomuzicologia modernă, nu e deloc contestat, ci, mai rău, ignorat. În vreme ce etnomuzicologia franceză îi recunoaşte modernitatea viziunii şi a realizărilor,[29] pentru etnomuzicologia anglo-americană meritele sale cele mai proeminente continuă să fie ignorate. Orice sinteză comprehensivă dedicată paradigmelor, epistemelor şi ideilor etnomuzicologice trec pe lângă el cu nonşalanţă.[30] Bibliografiile îl evită,[31] iar rapoartele istorice îl marginalizează.[32] În ultimul articol precizat în notă (Elschek 1991), din 79 de titluri citate doar trei aparţin unor autori români (T. Alexandru, G. Sulităeanu, C.D. Georgescu). În text, profesorul slovac menţionează o dată pe M. Kahane şi pe C. Brăiloiu, referindu-se şi la lucrările lui Sulităeanu şi Georgescu. O asemenea zgârcenie poate fi resimţită ca deroga-torie şi nedreaptă; dar ea poate fi acceptată, mai ales evocând ca scuză dreptul autorului de a fi subiectiv, de a agăţa şi alege datele sale după voie. Totuşi, nu e deloc evident că selecţiile au fost făcute în urma unor informări corecte şi că nu se datorau omisiunii şi ignoranţei. Oricum, n-am să-l judec şi nici n-am să-i fac o vină lui Oskar Elschek pentru că a oferit o prezentare inconsistentă a cercetării etnomuzicologice româneşti. Dar absenţa lui Brăiloiu din lista biblio-grafică pare cu totul stranie şi ferm neprofesională. Să reclami acest nepro-fesionalism nu e o chestiune de exercitare a unei pledoarii "patriotice", prodomiste. Ea înseamnă mai degrabă o subliniere stilistică a tendinţei ostentative, a politicii sau strategiei naive de minimalizare a meritelor savan-tului Brăiloiu. Personal, cu toate că am învăţat mult de la el şi am scris adesea despre el, nu sunt un fan sau discipol al lui Brăiloiu, ba chiar îl consider în cea mai mare parte o bornă de hotar – deşi perfect respectabil – istoric, datat. Nu din recunoştinţă subiectivă sau datornică ridic acum întrebarea *cu ce-a greşit Brăiloiu?*, arătând spre poziţia sa subţire şi descrescătoare în cercurile academice internaţionale. Precizez: absenţa lui Brăiloiu din prezentările de referinţă – întodeauna când acestea vin din mâna unor neromâni – e parcă parte dintr-o mişcare politică ce domină, ori cel puţin se impune în academismul etnomuzicologic contemporan pe plan internaţional. De fapt, aşa cum am mai observat în treacăt, uitarea lui Brăiloiu apare drept o trăsătură americană – câtiva autori francezi şi elveţieni îi păstrează o puternică memorie intelectuală – în ciuda volumului antologic tipărit de Cambridge University Press în 1984.[33] Un volum ce pare "interzis" celor mai mulţi autori, cititori, biblioteci şi bibliografii din SUA şi Anglia.

După părerea mea, iar acesta este unul din punctele de vedere menite să suscite discuții, toți străinii care, cunoscând limba română, s-au referit în mod vast și deliberat la literatura etnomuzicologică românească au rămas să se bizuie pe ea prea mult, iar în felul acesta au pierdut prea multă vreme în dialogul cu aceasta. Discursul selectiv al etnomuzicologiei românești i-a afectat, determinându-i și pe ei fie să i se asocieze, astfel ignorând realități eliminate prin discursul oficial, fie să i se disocieze cu revoltă, iar atunci să evite realitățile favorizate de discursul și literatura stas. Pe de altă parte, cei care n-au avut acces la limba română nu au putut să sesizeze cu acuratețe evoluția și mișcările din sânul etnomuzicologiei românești. Iată, prin urmare, două căi prin care un savant străin poate să se înșele sau să se mărginească singur. Oricum, cum spuneam și cum voi reveni, orice vină majoră aparține etnomuzicologiei locale, care doar ocazional și cu greutate a aflat ocazia de a se comunica pe sine prin intermediul limbilor internaționale.

O înțelegere mai profundă poate fi atribuită acelor cercetători care au profesat o abordare antropologică, într-un context regional lărgit. În felul acesta, realitățile est-europene au fost mai bine oglindite de etnomuzicologi occidenttali precum Carol Silverman, Donna Buchanan, Jane Shugarman, Timothy Rice, Vesa Kurkela și alții. Oricum, puțini dintre ei s-au referit și la folclorismele românești. Așa cum am spus cu oarecare maliție, lobby-uri, reclama și evenimentele politice permit culturilor vecine să se bucure de mai mare atenție. În concertul culturilor folclorice balcanice, folclorul și folclorismele românești par să fie, politic vorbind, neatractive. Pe de altă parte, din moment ce abordările și modele teoretice occidentale biruie peste tot, este și firesc ca exegezele românești să fie ignorate de-aproape toți colegii occidentali, comunitatea academică aplicând, evident, politici selective.

Handicapuri structurale: istorism, materialism, naționalism

Cum spuneam, pentru insuccesul etnomuzicologii românești pe plan extern trebuie mai degrabă blamată incompatibilitatea și necompetitivitatea noastră, fiindcă toate "răutățile" sau superficialitățile unora din colegii criticați mai sus nu pot acoperi, scuza sau limita adevărata problemă. Chiar dacă am oferit spațiu îndestulător expunerii unor receptări și ale unor percepții negeneroase față de folclorul, folclorismul și folcloristicile muzicale românești, asta nu intenționam deloc să însemne o contribuție la facila și copilăroasa resemnare sau bocire autocompătimitoare. Etnomuzicologia românească nu e defel sabotată din exterior, ci "beneficiază" de handicapuri structurale, din care deja am enumerat sau am sugerat mereu. Și poate că tocmai gravitatea acestora a putut determina virulențe și desființări de tip Paul Nixon, căci întârzierea rezolvării unor probleme tipice și "scuzabile" anilor 70 și perpetuarea lor în ultimul deceniu poate să ducă la exasperare și critică pamfletardă pe orice spirit liber.

În privința problemelor și handicapurilor generale ale cercetării etnomuzicologice est-europene, O. Elschek a reliefat deja câteva aspecte imporante. Începând prin a enumera disiparea acestei științe în limbi și surse inaccesibile, izolate, a numit apoi multitudinea culturilor naționale etnomuzicale și a straturile stilistice care "fac virtualmente imposibilă utilizarea de proceduri, metode și instrumente de cercetare unice", fapt care implică fragmentarea și nu unitatea. În al treilea rând, "vechile și consacratele tradiții de cercetare au trebuit să fie înainte și completate cu tehnici de cercetare profesională, priecte și facilități etnomuzicologice instituționale". Îmbunătă-țirile tehnice, totuși, nu au fost aplicate în mod consistent pretutindeni în spațiul estic, iar "o multitudine de abordări diferențiate național a urmat". Ca punct patru: "din pricina unei sublinieri a scopurilor naționale, adesea cu o îngustă vână naționalistă sau șovină, dorința pentru conjuncția științifică internațională a avut de a face cu dificultăți cu totul speciale. Obiectivitatea, subiectivitatea și pragmatismul apar în mixaje ciudate". Iar ca punct cinci: "există multe abordări academice comune întregii cercetării europene și mondiale. Europa de est împărtășește multe puncte de vedere și teluri fundamentale cu restul lumii etnomuzicologice. O problemă apare când proceduri similare de lucru sunt asociate cu scopuri și intenții diverse și adesea contradictorii, iar atunci cercetătorii își evaluează rolurile și pozițiile tradițiilor lor muzicale în mod diferit".[34] Deși de o generalitate și un vag tipic discursurilor academice est-europene, explicațiile colegului slovak rămân valabile entru orice discuție pe tema aceasta. Doar că dezvoltarea și mai ales completarea lor e strict necesară. În cele care urmează voi încerca să ating și să aprofundez câteva probleme egal epistemologice și ideologice.

Cum bine se știe, în toate statele comuniste "etnologii au fost prinși în capcana conservatorimului și a tradiționalismului unei discipline încă condusă de romantismul de secol 19, rămânând obsedați de trecut și de necesitatea înregistrării tuturor acelor aspecte ale *vieții folclorice* presupuse a se origina în *timpuri imemoriale*, condamnate să piară în fața modernității ce vine. Reconstrucția unei imagini a vieții sătești idealizate a constituit țelul suprem. Drept pentru care, ei erau continuu și cu ardoare în căutarea de noi date pentru confirmarea vechilor presupuneri. Procesele culturale și sociale care se des-fășurau chiar sub ochii lor deveneau interesante pentru ei erau doar sporadic și parțial. (...) Etnologii continuau să fie văzuți ca experți ai Poporului, Tradiției și a oricărui detaliu de viață sătească antică".[35] De fapt, naționalismul acesta de factură paseistă și de istorism idilic a constituit baza motivației psihologice și a investițiilor economice care au impulsionat dezvoltarea și prestația studiilor dedicate folclorului, tradiționalismului și etnicității. Această bază a fost continuă, din primii ani ai secolului 20 până, în țările cu experiență comunistă, la finele acestuia. Cercetarea muzicilor folclorice și etnice a debutat și a fost suscitată mai ales de reprezentanții unor culturi care dominau, în context imperial sau cvasiimperial, popoare, nații sau grupuri subalterne, minoritare. Ambiția identificării diferențelor culturale dintre populațiile etnice din interiorul im-

periului Austro-Ungar caracteriza toate cercetările şi scrierile timpurii ale lui Bartók. Specificităţile naţionale, unicităţile şi distincţiile constituiau principii şi ţinte ale exerciţiului etnomuzicologic. Cu timpul, este adevărat, comparativismul şi accesul la materialele documentare din arii geoculturale cât mai vaste a temperat din iluziile ordonatoare şi clasificatorii pe criterii etnice şi rasiale. Inclusiv Bartók şi-a rafinat ideile pe parcursul timpului; cu cât accentua mai puţin pe proiectul iniţial de categorisire, identificare, delimitare şi etichetare, cu-atât creştea mai mult ca etnomuzicolog propriu-zis, modern. Încercarea de a fixa "icoana morală" a poporului român, lucrul acesta definind scopul suprem al studiilor de folclor muzical, a fost menţionată şi de Brăiloiu, o singură dată, în 1929, într-o comunicare menită să popularizeze metoda de colectare şi arhivare a folclorului muzical. Formula respectivă era singura metaforă făcută de savant pentru a explrima scopul sau ambiţia ştiinţei pe care tocmai o fonda şi lansa în România (etnomuzicologia). E foarte posibil ca formula respectivă să fi datorat ceva şi atmosferei ideologice ce domina timpul respectiv. Pe de altă parte, în 1930-31, atunci când se adresa comunităţii ştiinţifice internaţionale şi îşi prezenta pe larg viziunea sa metodologică,[36] Brăiloiu nu mai găsea nici o utilitate sau relevanţă a unei asemenea formulări. Ea nu a mai apărut niciodată în scrierile sale şi, de fapt, apoliticul şi non-naţionalistul Brăiloiu n-a urmat sau a suportat niciodată vreun atare curent teleologic. Să se vadă, de pildă, lucrările sale din anii 40 şi 50, în care a profesat o ştiinţă neafectată de nici o culoare ideologică, romantică, patriotică, circumstanţială. Globalismul său, în sens tehnic, modern, era impecabil. Studiile sale care identificau şi teoretizau elemente, structuri şi sintaxe sonore, pentatonii şi sisteme ritmice, erau toate de admirabilă modernitate, mai degrabă insular atunci şi mai mult contemporan chiar cu noi, la cap de mileniu 3. Brăiloiu a ilustrat două mari paradigme: unul al cercetării universului muzical ca analitism autarhic, iar celălalt de stil empatic şi antropologic. Prima paradigmă a devenit Ştiinţa folclorului muzical în perioada comunistă, iar asta fiindcă rezumarea realităţii muzicale la elementul auditiv, la sunete, note, transcripţii, tipologii empiric-pozitiviste constiutia o ştiinţă neutră şi confortabilă din punct de vedere politic. Pe când a doua, cea care situa în centrul cercetării omul real şi procesele sale de conştiinţă, relaţiile dintre muzică şi toate celelalte comportamente ale vieţii, au fost anulate, aici, în toată şiinţa comunistă, devenint şcoală şi disciplină în occident. Limitarea moştenirii lui Brăiloiu la operele de analiză tehnicistă a constiuit o operă a comunismului românesc, ca şi inhibarea tendinţelor sociologist-antropologice spre care Brăiloiu se îndrepta mai ales în anii 50. Iar asta deoarece respectiva paradigmă, aş numi-o fără teamă de risc, antropologică, prezenta un risc ideologic şi politic indubitabil.

În comunism, abordările analitice, strict textuale, ca şi numeroasele, predilectele lucrări de clasificări şi tipologizări au funcţionat şi ca modalităţi de separare a cercetării de ideologie şi descriptivism, iar în felul acesta au oferit cercetătorilor şi iluzia de libertate, de neangajare, fiindcă, într-adevăr, nu se

impunea nici un discurs aplicat – şi nici o conluzie de extras – muncilor de transcriere şi numărare a sunetelor muzicale, apoi de aşezare a acestora în scări melodice de la simplu spre complex. Etnomuzicologii care se rezumau la operaţii strict tehnice trăiau fericiţi şi cu iluzia că nu participă la operaţii mai grave de siluire ideologică, mentală şi emoţională, aşa cum se putea întâmpla cu profesorii, istoricii, psihologii sau mulţi alţi experţi ai disciplinelor academice. Acesta a fost şi unul din motivele majore ale apetenţei folcloriştilor români pentru structuralism şi semiotică – în treacăt fie spus, cea mai consistentă operă etnomuzicologică era şi este nu altceva decât structuralism, deşi în faţa sau dimensiunea sa cea mai simplistă. Oricum, fapt este că cel mai impozant trend al etnomuzicologiei locale a rămas adânc înrădăcinat în empirism, în materialismul cel mai primar, deoarece limita obiectul de artă etnomuzicală exlusiv la componentul său auditiv, acustic, sonor. "Şcoli", proiecte, cercetări, lucrări publicate în spiritul acesta au ţinut etnomuzicologia locală şi regională departe de orice înseamnează interpretare, comprehensiune, corelare, reprezentare. Rutina acestui materialism pretins (unicul) ştiinţific s-a impus, el fiind reprezentat cu brio inclusiv astăzi, şi nu doar de vechile generaţii, dar şi de pletora discipolilor fideli. Într-un sistem bazat pe reiterare şi perpetuare, pe lipsa competiţiei şi a inovării, lipsa de creativitate şi de îndrăzneală e totdeauna comodă. Totul provine din timpul sclavajului intelec-tual impus de comunism, din gestul autoimpus de a nu vedea în muzică altceva dincolo de elemente sonore, din numirea unei discipline şi a unei abordări materialist-empirice suprema etnomuzicologie. Iată ce numesc eu drept *etnomuzicoligie tradiţională*, în ţările fost-comuniste: analize muzicale oţioase, relevând nimic dincolo de note muzicale, formule ritmice, scări şi sisteme sonore, terminând prin a stabili tipologii, fapt ce impune specializare presupus înaltă, dar utilitate îndoielnică. Etnomuzicologia tradiţională şi-a limitat singură obiectul şi sfera de studiu. Ce a lăsat pe dinafară, pe lângă numeroase fapte, roluri şi interacţiuni umane, contexte psihospirituale, era inteligenţa culturală, diversitatea de interese şi abordări, interdisciplinaritatea aplicată, cercetarea orientată spre procesele spontane sau deschise.

O altă problemă ar putea fi formulată drept efect al naţionalismului etnocentric, caracteristic fazelor cele mai dure şi lungi ale comunismului. În fapt, toate fazele comunismului, ale oricărui totalitarism în general, au utilizat folclorul în sens şi beneficiu propriu. Totuşi, naţionalismul comunist şi-a făcut şi din folcloristică, adică din disciplinele etnologice, un aliat de preţ, acestea subscriind la purismele, selectivităţile şi rejectările dictate de modele, moftur ile sau politicile discreţionare ale comanditarilor comunişti. Auzim astăzi voci asociind cultura folclorică şi populară cu "blestemul" care a păstrat dezvoltarea economică, socială, plitică şi mentalitară la stadii inferioare. O afirmaţie făcută de oameni care, printre altele, confundă folclorul cu folclorismul (care înseamnă o producţie şi o demonstraţie scenică artificială, comercială şi ideologică) şi cu folcloristica naţionalistă (care, la rându-i, substiuie cuno-

aşterea ştiinţifică, distantă şi nonemoţională, cu explicaţiile puriste, învechite, idealiste, nostalgice, manipulare, prefăcute şi politizate).

Pe de altă parte, din pricina subordonării şi asimilării duale, atât a obiectului cât şi a metodei, a folclorului ca şi a folcloristicii, cea mai stilată parte a intelectualităţii din România detestă atât foclorul cât şi folcloristica. Paradoxal, totuşi, tot din straturile intelectualităţii apar şi invenţii folcloristice noi, invenţii culturale care prelucrează imagini şi embleme ale unui ţăran idealizat şi a unui folclor ba fantast, tracic şi futurist, ba medieval şi revelat-ortodox, toate acestea nefiind altceva decât forme noi de exaltare naţionalistă. Dacă în vest se poartă inventarea şi reinventarea tradiţiilor, în fostul nostru est-european se pare că idilismul şi romantismul naţionalist sunt în continuă palingeneză: se refuză doar formele perimate, nu şi spiritul sau conţinuturile lor. Iată de ce, astăzi, se perpetuează atât cercetările dedicate legăturilor dintre muzica folclorică şi arhetipurile psihomentale şi istorice ale extazelor neolitice şi antice, cât şi naţionalismul ateu al comunismului interesat de materialitatea cîntecului, dar şi idilismul spiritualist manifestat prin exploatarea repertoriilor medieval-bizantine în estetici modernizante.

În loc de concluzii

Pe de o parte, multe din cele spuse aici ar putea fi tălmăcite de unii colegi, mai ales străini, ca venind din frustrare, ori ca fiind bazate pe senzaţia că expertiza etnomuzicologică românească e valoroasă şi crucială, importantă şi indispensabilă. Iată de ce mă grăbesc să asigur: dincontră, cred că muzica folclorică românească şi etnomuzicologia locală – mai ales dacă le comparăm cu alte culturi tradiţionale şi cu alte tradiţii academice, sau doar privite din perspectivă globală – sunt medii (măcar) şi mai puţin importante. Dacă ele atrag mai puţin sau "merită" mai puţin, din partea comunităţii intelectual-ştiinţifice internaţionale, acesta e o temă de un subiectivism mult prea dificil, poate şi inutil, de disecat, ordonat, sistematizat. Oricum, cred că cercetătorii trebuie să rămână la alegerea şi la banca lor de date selectiv-exclusivă, doar că ar trebui să o facă întotdeauna conştienţi de beneficiul obţinut şi de acela pierdut. Paginile de faţă trebuiesc luate doar ca o asemena pledoarie pentru respectiva conştientizare. Pe de altă parte, dincolo de polemica cu pauperismul acceptării, studierii şi integrării folclorului şi folcloristicii româneşti în circuit internaţional, dincolo de anecdoticul existenţei unor articole sau volume care ne ignoră sau ne critică performanţa academică, rămîne un fapt: anume că existenţa mai mult sau mai puţin demnă a inteligenţei etnologico-etnomuzicale româneşti pe mesele de lucru şi dialog academic din lumea largă depinde, în cea mai mare măsură, chiar de perceperile şi reprezentările noastre, din România. Integrarea lumii, în noi, este şi ea o condiţie pentru a fi integraţi, noi, de lume. Pentru aceasta, reevaluarea continuă a propriilor poziţii şi tradiţii exegetice este necesară.

NOTE

[1] Mihai **Pop**. *Călușarii români la Londra și realitatea folclorică a Bucureștilor*, în (a) 'Sociologie Românească' 10-11/1938, p. 561-564; în (b) *Folclor românesc*, vol. 2: *Texte și interpretări*, ediție îngrijită de Nicolae Constantinescu și Alexandru Dobre. București: Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1998, p. 10-16; și în (c) broșură individuală, tipărită de Centrul de Conservare și Valorificare a Tradiției și Creației Populare al Municipiului București, colecția "Restituiri", București, 1998.

[2] În afara numeroaselor sale articole de ziar din anii 70, v. volumul său *Să auzi iarba cum crește*, București: Editura Eminescu, 1979.

[3] *Folk Dances Accompanied by Cymbalom and Strings: Performances Recorded at the International Folk Dance Festival*. Recordings made for the English Folk Dance and Song Society. Decca SP 12, 1935.

[4] *Rumanian Folk Music: Epic, Pastoral and Lyric Ballads, Doinas and Songs*, 1957. Disc în seria "BBC Archive", cu selecții din arhiva Institutului de Folclor (București).

[5] *The Folk Music of Rumania*, New York. KL 5799, cel de-al 18-lea disc al seriei *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*.

[6] Tiberiu **Alexandru**: *Romanian Folk Music* (Translated by Constantin Stihi-Boos, translation revised by A.L. Lloyd). Bucharest: Musical Publishing House, 1980.

[7] Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

[8] Vezi Marin **Marian Bălașa**: *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*, în "European Meetings in Ethnomusicology" 8/2001: 99-128.

[9] Cf. supra. Oricum, cel mai amplu și acid proces îl aduce comunismului din folcloristica românească P. Nixon, în cartea discutată ceva mai departe.

[10] Remarci asupra contribuției lui P. Nixon am mai avansat în articolul menționat la nota 8.

[11] Cf. nota 6.

[12] *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil*. București: Editura Muzicală, 1969.

[13] *The Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, edited by Eric Blom, vol. 3, F-G, New York: St Martin's Press Inc., 1955.

[14] *Folk Music: Rumanian*, în *The Grove's Dictionary*... (cf. supra), p. 342-343.

[15] *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 1980. Vol. 6, p. 275-282, respectiv 693.

[16] Vol. 16, p. 129-139.

[17] Varianta nerevizuită a textului de mai sus a fost publicată în 'Muzica' 4/2002: 120-135.

[18] Bibliografia care încheie volumul de față.

[19] Cf. nota 8.

[20] În sensul acesta, vezi *Current Bibliography*, publicată până nu demult în prestigioasa publicație 'Ethnomusicology' (periodicul Societății de Muzicologie din SUA), ulterior retrasă doar online.

[21] Ann **Schuursma**: *Colinde cu dubă în Valea Mureșului, Southwestern Province, Romania*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music by..., 2 vol., Los Angeles: University of California, 1987. Manuscris oferit bibliotecii Institutului de Etnografie și Folclor 'C. Brăiloiu' (București).

[22] Margaret **Beissinger**: *The Art of the Lăutar: The Epic Tradition of Romania*. New York & London: Garland Publishing, 1991.

[23] Robert **Garfias**: *The Development of the Romanian Urban Gypsy Song Form from Its Probable Origins in the Folk Doina*. Webpage, 1995. [Updatat la 6 decembrie 1995.]

[24] Robert **Garfias**.: *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musică Lăutărească*, în 'Yearbook of Traditional Music' 13/ 1981: 97-107; *Dance Among the Urban Gypsies of Romania*, în 'Yearbook of Traditional Music' 16/1984: 84-96.

[25] Tiberiu **Alexandru**: *Vechi relații muzicale între țările românești și orientul apropiat*. În: *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii 2*. București: Editura Muzicală, 1980: 252-275.

[26] Bernard **Lortat-Jacob**: *Le métier de lăutar*, în 'Dialogues. Revue d'études roumaines et de traditions orales méditeranéennes' (ed. Jacques Bouët, Montpellier: Université Paul Valery), 12-13/1984: 13-36; *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Paris-Nanterre: Societé d'ethnologie, Collection 'Hommes et Musiques', 1994. Afară de prima lucrare, a se vedea mai ales partea a 3-a, p. 97-126, a celei de-a doua: despre statutul social și profesionalismului muzical al romilor, ca și despre rolul acestora în cadrul creației folclorului muzical românesc.

[27] Simon **Bronghton**: *A Cultural Fault Line: The Wild Sounds of Romania and Transylvania*. În: Simon Bronghton, Mark Ellingham, David Muddyman și Richard Trillo (red.), *World Music*. London: The Rough Guides, 1994: 65-73.

[28] Helen **Myers** (redactor): *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies* (The New Grove Handbooks in Music), New York: Macmillan Press, 1993. Capitolul *Hungary and Romania* (p. 187-196) este semnat de **Sarosi** Bálint.

[29] **Nattiez**, Jean-Jacques 1984: *Brăiloiu – a Structuralist and Comparativist Collector. A Contribution to the History of Ethnomusicology / Brăiloiu, collecteur, comparatiste et structuraliste. Contribution a l'histoire de l'ethnomusicologie*. In: *La collection universelle de musique populaire enregistrée /The World Collection of Recorded Folk Music, établie par / edited by Constantin Brăiloiu (1951-1958) Réédition intégrale / Complete re-edition*. Genève: Archives Internationales de Musique Populaire / International Archives of Folk Music, Musée d'ethnographie, p. 10-29. [Text-articol în interiorul broșurii care însoțește setul de șase LP-uri.]

[30] Vezi Bruno **Nettl**, *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schrimer Books, 1964. Philip V. **Bohlman**: *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

[31] Vezi Ann **Briegleb-Schuursma**: *Ethnomusicology Research: A Select Annotated Bibliography*, New York and London: Garland Publishing Inc., 1992, unde autoarea nu menționează nici măcar articolul lui Brăiloiu *Outline of a Method of Musical Folklore*. Adică articolul tradus din franceză de Margaret Mooney și pe care, împreună cu Mariana Kahane, chiar Ann Briegleb-Schuursma l-a redactat și l-a publicat în prestigioasa 'Ethnomusicology' 3(14)/1970: 389-413.

[32] Vezi Sarosi 1993 (cf. nota 25); Oskár **Elschek**: *Ideas, Principles, Motivations and Results in Eastern European Folk-Music Research*. În: *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology* (ed. by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991: 91-109.

[33] Constantin **Brăiloiu**: *Problems of Ethnomusicology* (redactat și trades de A.L. Lloyd, prefață de Gilbert Rouget), London: Cambridge University Press, 1984. Prefața lui Gilbert Rouget era de la propria sa ediție a studiilor lui Brăiloiu: *Constantin Brăiloiu. Problèmes d'ethnomusicologie*, Geneve: Editions Minkoff, 1973.

[34] Elschek 1991 (cf. nota 30), p. 130.

[35] Mirjana **Prošic-Dvornic**: *Reconstruction of Identity and the Role of National Ethnology: Detached ‚Observation of Active Participation*. În: 'Narodna Umjetnost. Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research' 2/1996: 126, 127.

[36] Mă refer la istorica *Schiță a unei methode de folklore muzical*, publicată de Brăiloiu mai întâi în franceză și în română (1931), și care a fost tradusă în engleză, pentru prima oară, în 1970 (cf. nota 29).

TRANSILVANIA MUZICALĂ ŞI COMPETIŢIA NAŢIONALISMELOR

Pe scurt

Naţionalismul maghiar şi naţionalismul român au, fără îndoială, o natură competitivă, antagonică. Dar nu natura lor e antagonică; în realitate natura şi scopul lor sunt identice. Ambele naţionalisme doresc acelaşi lucru: dominaţie, legitimitate, apropriere, posesiune, expandarea identităţii, toate acestea în legătură cu şi asupra aceluiaşi obiectiv: Transilvania. Diferă doar stilul şi mijloacele la care abordarea, implementarea şi performanţa lor naţionalistă face apel. Faptul că, pentru Ungaria, Transilvania e un pământ maghiar, iar pentru România, unul românesc, se rezumă la acelaşi lucru. Principala problemă ideologic dificilă dintre România şi Ungaria se referă la şi încercuie chestiunea ascendenţei politice asupra Transilvaniei. În sensul acesta, politica comunistă de frăţietate şi prietenie, pretinsă şi predicată până în 1989, a fost ipocrită, eşuând în a tempera tensiunea istorică şi bătălia pentru demonstrarea unei singure legitimităţi, tensiune şi concurenţă care durează între cele două state şi naţiuni interferente de aproape două secole. În textul de faţă nu voi efectua o survolare istorică a conflictului dintre ideologiile naţionaliste şi interesele politice ale României şi Ungariei. Interesul meu este pentru a vedea cum se reflectă aceste naţionalisme conflictuale asupra sferei culturale şi asupra sferei academice a cercetării muzicologice.

Dacă cineva ar putea să identifice cu uşurinţă sursa beligeranţei culturale – la care naţionalismul maghiar şi cel românesc au ajuns – în formele specific regionale de naţionalism, politică şi economie (problematică), iar asta fiindcă datele de teorie politică şi istoriografie abundă,[1] "conflictul" strict etnomuzicologic despre care vorbesc aici a devenit subiect al studiilor libere, critice şi comparative doar foarte de curând.[2] Într-un text anterior am analizat unele aspecte din istoria şi încorporarea de secol 20 a naţionalismelor în muzicile folclorice şi în etnomuzicologiile din România şi Ungaria (Marian Bălaşa 2002). De data asta voi încerca să finalizez discuţia respectivă concentrându-mă asupra consecinţelor respectivelor procese istorico-culturale, aşa cum ele au prins contur în anii 90 şi s-au maturizat chiar în aceşti primi ani ai mileniului 3.

După cum bine se ştie, de mai bine de un secol atât România cât şi Ungaria s-au lansat în bătălia demonstrării românităţii, respectiv a

maghiarității, Ardealului. În sensul și în beneficiul respectivului joc politic, muzicile folclorice, tradiționale, țărănești și etnice din Transilvania au fost toate utilizate în vederea jucării unui rol puternic. Mai mult decât atât, cercetarea academică, culegerea terenistică, arhivarea, transcrierea, analizarea, publicarea, difuzarea, învățarea și predarea, execuarea din nou, imprimarea, turneul internațional, toate asemenea gesturi, care se bizuie și pe cooperarea intelectualului exersat în știința folclorului muzical, au fost și ele asociate sau aservite, într-o consistentă măsură, aceluiași țel naționalist-politic. Iată de ce, muzicanți și muzicieni, practicanți sau teoreticieni, majoritatea conștienți doar de plăcerea proprie și de efectul ofertelor lor asupra consumatorilor sau al guvernanților, au contribuit și ei, cu pasiunea și fervoarea lor muzicală, la susținerea discursurilor politice de tip naționalist. În fapt, cele spuse se referă mai degrabă la colegii noștri maghiari. Românii și România în genere au tratat cu maximă superficialitate capacitatea politic-discursivă a folclorului țărănesc, în vreme ce maghiarii, și Ungaria în principiu, au investit foarte multă energie și resurse pe acest filon. Iată de ce vocea și imaginea maghiarității Transilvaniei sunt mult mai sonore și mai convingătoare decât glasul și icoana românității teritoriului respectiv. Despre calitățile și virtuțile folclorului muzical și coregrafic ardelean ca fiind de spirit sau de excelență maghiară se știe, în multe părți, de către mulți străini; în vreme ce despre virtuțile culturii etnomuzicale ale românilor din Ardeal doar românii, din țară și diaspora, știu sau presupun că știu. În ultimele trei decenii, concentrându-se pe idealul de a obține cât mai mult sprijin politic în străinătate și o mare popularitate în interiorul țării, guvern și intelectuali maghiari laolaltă au promovat și utilizat folclorismul maghiar cu o exuberanță și eficiență uimitoare, atât în interiorul Ungariei cât și în lume. În vreme ce românii s-au dovedit fie incapabili, fie neinteresați de un asemena proiect politic, fapt pentru care performanțele lor în vederea transformării muzicii folclorice în flacără, discurs și ambasador naționalist au fost umile. Prin utilizarea arsenalului culturii folclorice din Transilvania, prin sprijinul și promovarea acestei culturi folclorice, ca și prin medierea unei etnomuzicologii aplicate, în ultimele două decenii Ungaria a reușit să convingă un imens număr de consumatori muzicali de maghiaritatea Transilvaniei, adică de genul acela de valoare și legitimitate care poate antrena oricând sugestia dezideratelor politice. În paralel, România a ignorat cartea folclorismului popular și, cel puțin în străinătate, nu a făcut demonstrație culturală cu eficentă tentă politică. Din observarea a ceea ce s-a întâmplat pe terenul competiției culturale dintre România și Ungaria în ultimii doisprezece ani, concluzia care se poate trage este, fără îndoială, că naționalismul maghiar este în câștig, iar cel românesc în pierdere. Toate cele spuse până acum concentrează o lungă poveste, abreviată, care va fi reformatată și redesfășurată cu un grad mai mare de analitism în continuare.

Textul de față survolează de o manieră comparativă două tipuri diferite, ori mai degrabă doar paralele, de naționalism: cel maghiar și cel românesc, așa cum au fost ele sprijinite de către cercetarea muzicologică și etnomuzicologică. Spus într-o maximală prescurtare, cele două feluri de naționalisme muzical-muzicologice sunt fie (cel ungar), inclusiv, deschis și asimilant, fie (cel român) exclusivist, închis și discriminator-diferențiator.

Atunci când românii au studiat artele etnice, ei au ignorat în mod deliberat multe din muzicile marginale şi minoritare, pe cele neromâneşti sau mai îndepărtate de românescul fasonat romantic. În vreme ce maghiarii au acordat atenţie nu doar caterogiilor „tipice" sau neaoş maghiare, ci şi altor categorii, fie ele minore, totuşi conectabile maghiarismului. Românii nu au prestat politici culturale congruente în privinţa resurselor diasporice, în vreme ce maghiarii au avut o asemenea temă drept strategie continuă şi intimă. Tipul de politici culturale pe care statul şi etnomuzicologii de profesie le-au aplicat oficial au condus publicul general din România să deteste folclorul românesc şi să dezvolte un apetit ascendent faţă de alte genuri şi stiluri (precum acela turco-ţigan numit *manea*). Între maghiari, tipul de folclorism promovat de statul ungar şi de intelectuali a crescut în extrem de sonora şi populara mişcare numită *tánchus* (casa de dans) şi a generat o puternică legătură între muzica folclorică şi identitatea naţională concepută şi resimţită la cel mai popular nivel. Muzica folclorică ungurească este acum intens cunoscută şi promovată în toată lumea, în vreme ce în România nu mai există o reală identificare a românităţii culturale prin folclor. În Ungaria investiţia în muzica folclorică a adus beneficii politice rodnice, atât ca popularitate cât şi ca recuperare emoţională şi teritorial-geopolitică. În România, dacă statul investeşte în cultura folclorică este fie pentru a împinge, involuntar, pe mulţi români împotriva acestei culturi, adică a autoreprezentării idilic-peizane, ori pentru a-i menţine în cultivarea ataşamentelor lor, paseiste şi nostalgice, de slăbiciune psihospirituală. În fond, credinţa mea este că pe terenul şi prin intermediul culturii asistăm astăzi la eşecul naţionalismului politic românesc şi la succesul naţionalismului maghiar. (Ultranaţionalismul e expresia frustrării şi eşecului acestui naţionalism, zbaterea sa de disperare finală.)

Aspiraţii ale etnomuzicologiei maghiare

Faptul că etnomuzicologia maghiară a fost concepută şi s-a dezvoltat ca un instrument în interiorul unui proiect naţionalist este astăzi foarte clar inclusiv pentru cercetarea occidentală, neutră şi obiectivă. Vorbind despre teoria cântecelor "de stil vechi" şi "de stil nou" – teorie dragă şi tipică muzicologiei maghiare – şi după ce observă şi comentează reductivitatea şi eronata simplitate a respectivei caracterizări duale (Bohlman 2001: 203-204), iar apoi subliniind elementele commune, ca şi faptul că mărci ale stilului vechi apar şi-n stilul nou – noul fiind adesea la fel de vechi – iar pentatonia e comună tuturor respectivelor stiluri stabilite teoretic, Philip Bohlman adaugă:

"Această construcţie ungară a istoriei plecând de la stilul cântecului folcloric are clare implicaţii naţionaliste, iar aceste implicaţii trebuiesc înţelese ca idei despre muzica europeană. Transpunerea la cvintă era importantă pentru Bartók deoarece era destul de rară în muzica vestului şi centrului european, dar foarte frecventă în tradiţiile Asiei centrale şi de est. Astfel, un stil muzical care utiliza transpoziţia prin cvinte dovedea integritatea pe care maghiarii o menţinuseră într-o oarecare măsură, cel puţin după plecarea lor din Asia pentru a se aşeza în Europa. Strânsa legătură a stilului vechi cu vorbirea (parlando) arată şi ea o încercare de a lega muzica de unicitatea culturii maghiare, deoarece limba maghiară nu e membră a familiei indo-

europene. Evident, identificarea cântecelor de stil vechi oferea un argument puternic naţionalismului maghiar. Recunoaşterea faptului că cântecele de stil nou au fost influenţate din exterior – că ritmurile lor au devenit regulate şi şi-au pierdut din legătura cu limba – era de o atractivitate naţionalistă la fel de puternică. Această întrepătrundere între stil muzical, istorie naţională şi ideologie culturală e aşa că ne pare dificil să distingem care caracteristici ale unui cântec fuseseră delimitate din raţiuni muzicale, care din motive ideologice şi care din amândouă" (Bohlman 2001: 205).

De fapt, Bartók a fost acela care a lansat curentul respectiv, în care analiza însemna identificarea caracteristicilor etnice şi naţionaliste, comparativismul menit să facă discriminări şi în ultimă instanţă valorizări. Metoda sa s-a continuat chiar şi mult dincolo de climatul favorabil naţionalismului, când, în comunism, etnomuzicologii maghiari au selectat comparativismul numai în măsura în care entităţile comparate dovedeau afiliaţii istorice filomaghiare şi când analiza materialist-empirică a devenit scop în sine. Cu toate că cea mai mare masă a etnomuzicologilor amatori sau profesionişti vor fi continuat să creadă că li se pusese în mâini o metodă politic inocentă, ori apolitică, calitatea lor de asistenţi, măcar şi virual, ai ideilor politice naţionaliste a rămas vie.

"Bartók a rămas devotat caracterului naţional ungar chiar şi după ce a ajuns la înţelegerea complexelor procese ale hibridizării culturale care se petrec pe parcurs de milenii. Atât naţionalismul cât şi intermixajul cultural sunt celebrate în răscitata şi răsdiscutata sa scrisoare care se referă în chip umanist, dar în flagrantă contradicţie cu gândirea sa mai timpurie, la 'frăţietatea dintre popoare'" (Brown 2000: 133).

Colegii occidentali nu interpretează frumoasele scrisori ale lui Bartók către Ioan Buşiţia şi Octavian Beu (v. Bartók 1971: 131, 135, 142) în spiritual împăciuitor şi antipolemic, caracteristic tuturor muzicologilor din România de după 1950. Între alţii, Malcom Gilles, Katie Trumpener, Julie Brown şi Philip Bohlman au subliniat chiar şi acolo continua pledoarie a lui Bartók pentru superioritatea, supremaţia şi legitimitatea dominaţiei culturii, spiritului sau poporului maghiar. "În continuarea pasajului respectiv Bartók continuă să proiecteze un clar ideal naţionalist în topul celui umanist universal. El imagina o integrare a ceea ce ori vor fi fost (în cazul muzicii arabe) ori, la stadiul respectiv, vor fi devenit (in cazul muzicii slovace sau româneşti) elemente etnice străine în cadrul unui stil maghiar dominant. În propria muzică el nu pleda pentru un pluralism sau internaţionalism liber. Bartók mai degrabă argumenta că datorită faptului că 'spirit şi mediu trebuie să se armonizeze', stilul său, 'în pofida surselor variate—are un caracter maghiar'. Cu alte cuvinte, modelul său de cultură maghiară, chiar şi la acest stadiu *cel mai puţin* şovin al gândirii sale pe această temă, făcea ecoul modelului izolaţionist-difuzionist al lui Herder aplicat culturii germane" (Brown 2000: 133). "Totuşi, când în eseul despre muzica slovacă Bartók trădează că era conştient de creşterea valului fascismului şi a opresiunii culturale din vremea sa, el se grăbeşte să absolve Ungaria de acuzaţiile de oprimare culturală deliberată: penetrarea culturală maghiară a fost diferită, pare să justifice. Interesul naţional al lui Bartók e clar" (ibid.: 135-136). Viziunea culturală a lui Bartók a

fost rezumată drept una acumulând un volum tot mai mare de date referitoare la procesele hibridizării muzicii folclorice, pe de altă parte menținând convingerea că arta muzicală cultă și muzica tradițională operează în sfere complet separate, plus "nevoia de a rafina și chiar de a redefini poziții politice în ton cu evenimentele mondiale, rămânând totodată în sinea lui un devotat naționalist maghiar" (Brown 2000: 136).

Vâna egal epistemologică și ideologică bartókiana a fost urmată pe parcursul întregului secol 20. Și poate că ea ar fi fost depășită de alte paradigme exegetice dacă nu, dinspre mijlocul anilor 70, în Ungaria și între maghiarii de pretutindeni, n-ar fi apărut un fenomen de renaștere a folclorului țărănesc și transilvănean de o colosală popularitate. O mișcare politică ce a reînoit atașamentul identitar și naționalist de expresia culturii peizane. "Muzica folclorică a anilor 1980 a fost muzică cu mesaj, mai presus de orice un mesaj istoric despre deplasarea oamenilor și a granițelor naționale, ca și despre puterea muzicii folclorice de a realiza reamplasarea lor la centrul orbitei culturale generate la Budapesta" (Bohlman 2002: 65). Falnicul loc de care se bucură muzica folclorică în Ungaria contemporană e posibil "doar din pricina investiției ample în capitalul simbolic al muzicii folclorice" (ibid.: 66). "În anii 90, muzicienii maghiari și-au pavat drumul spre notorietate muzicală mondială cu folclor, în general un repertoriu dual alcătuit din repertorii maghiare centralizate alături de tradiții din periferiile istorice și geografice în vederea destabilizării și a relocării granițelor alminteri parohiale. Muzica folclorică a întrupat și a crescut dintr-un discurs muzical al maghiarității, iar stadiile acelui discurs erau foarte înalte, deoarece au ridicat întrebări nu doar în legătură cu identitatea etnică ci și cu puritatea rasială și integritatea națională" (ibid.: 66). Și aproape toată lumea a realizat că "muzica și dansul folcloric nu și-au pierdut defel puterea de a reînscrie istoria pe fața Noii Ungarii clădite pe bastioanele Vechii Ungarii" (Bohlman 2002: 69).

Politicile fenomenului Tánchus

Mișcarea de renaștere folclorică, mai exact de folclorism muzical și coreic, care are o extremă popularitate în rândul maghiarilor din Ungaria și de toate celelalte teritorii locuite de maghiari are o istorie mult prea cunoscută ca să mai fie oportună aici o descriere istorică și factuală detaliată. N-am să-i rezum nici bibliografia (vezi Frigyesi 1996 și Kürti 2001), nici n-am să lansez aici gânduri personale. La fel ca în secțiunea anterioară, voi prefera să dau drumul unor voci care nu pot fi suspectate de implicări partizane. În sensul acesta, două sunt pozițiile alese, una aparținând unui cercetător cu atitudini protecționiste, alta reflectând o poziție critică.

În mod obișnuit, cercetătorii minimalizează semnificația politică și potențialul politic al mișcării *casei de dans*, insistând pe aspectul artistic, revivalist și recreativ. Pe linia aceasta, Judit Frigyesi, unul din cei mai proeminenți experți în problele muzicale și muzicologice ale Ungariei, pledează pentru inocența apolitică a mișcării, demonstrând că respectivele muzici și fenomenul dansant fuseseră, de fapt, un fel de avangardă. Oamenii nu căutau o evocare nostalgică a trecutului, ni se spune, ci mai degrabă contrariul, o artă

care se opunea discursului culturii oficiale şi care, totodată, a apărut drept superioară. "Ceea ce am putea numi azi inima mişcării maghiare de *revival* constituie neîndoios o creaţie a intelectualităţii" (Frigyesi 1996: 55). Deşi, mă întreb ce-a fost creat vreodată de intelectuali fără de conotaţii sau intenţii politice. Oricum, s-o urmărim pentru o clipă pe Frigyesi:

"Mulţi au sperat să exploateze mişcarea într-un scop naţionalist, interpretând orientarea sa către muzica maghiară transilvăneană drept un semn al renaşterii dreptei naţionaliste maghiare; cu toate că creatorii mişcării nu aveau o agendă naţionalistă. Unele grupuri au fost foarte grijulii în a sublinia atitudinea lor non-naţionalistă: *Muzikás*, de exemplu, includeau în mod regulat piese româneşti sau evreieşti în programul său. Dar precis nu toate evenimentele revivaliste erau lipsite de armonice naţionaliste, şi deşi muzicienii raroeri encurajau expresiile naţionaliste, uneori le permiteau. În casele de dans se află adesea hărţi ale Ungariei Mari, evocând perioada de dinaintea primului război mondial. Mulţi intelectuali s-au îndepărtat de mişcare pentru că se temeau că va fi utilizată în scopuri politice" (56). "Mişcarea de renaştere a avut o semnificaţie culturală mult mai mare decât s-ar fi putut aştepta în cazul celor mai multe noi evoluţii în lumea divertismentului muzical. La prima vedere, ar putea aproape absurd ca o aparent nesemnificativă mişcare culturală să stârnească sentimente atât de passionate în Ungaria. Paradoxal însă, tocmai pentru că muzica renaşterii a fost considerată 'artă' (atât de creatorii ei cât şi re publicul receptor) a fost evaluată nu doar pentru valoarea sa artistic ci a şi devenit o chestiune naţională şi politică" (57). "Mişcarea de renaştere a anilor 70 a constituit o reală revoluţie. Era motivată de două dorinţe culturale: opoziţia avangardistă a tinerilor împotriva concepţiei de artă în general şi împotriva atitudinii intelectualitlor faţă de arta folclorică în particular" (65).

Contrastând prin arguţie, lectura oferită de László Kürti aceluiaşi fenomen reliefează mult mai bine efectele sale politice. Deşi referirile şi ideile sale sunt împrăştiate în mai multe articole, în ceea ce urmează mă voi axa şi voi cita în principal din cel de-al 6-lea capitol, *Youth and Political Action: The Dance-House Movement and Transylvania* (Tineret şi acţiune politică: mişcarea casei de dans şi Transilvania) a cărţii sale despre locul şi evoluţia Transilvaniei în imaginaţia şi imaginarul maghiar (Kürti 2001: 137-164). Una din definiţiile sintetice ale antropologului afirmă:

"Mişcarea casei de dans semnifică un proces social fundamental prin care populismul literar, ţărănismul şi ardelenismul au fost contopite într-un set coerent de idei oferind maghiarilor senzaţia unităţii şi identităţii naţionale. Mişcarea a fost (...) un catalizator pentru contestarea problemelor naţionale dintre Ungaria şi România în ultimele decade ale secolului 20 (...), un process etnonaţional unic, care a contribuit la conturarea sinelui naţional al Ungariei postcomuniste. Afară de calităţile sale naţionaliste – pe care sigur le-a dobândit prin mijlocul anilor 80 – mişcarea aceasta ar putea fi uşor clasificată drept regionalism populist, din pricina identificării sale cu valori culturale specific teritoriale şi ţărăneşti" (137, 138).

La început, accentuează şi Kürti, muzica şi jocul folcloric au format "o activitate destul de apolitică, nevătămătoare"; totuşi forma de "artă neopopulistă" a mişcării reprezenta şi "o transformare folcloristică a politicului". Cu

cât creştea în dimensiune, frecvenţă şi popularitate, cu-atât se transforma într-o paradigmă şi un catalizator politic deplin.

"Clubul de dans îşi subţia armonicele naţionaliste şi în acelaşi timp îşi reliefa aparentele sale poziţii internaţionaliste. Mai mult, învecinatei Românii îi oferea modelul discriminării positive, cu care statul ungar îşi trata minorităţile" (145). "Neopopulista mişcare de la finele anilor 70 reuşea, în mod ironic, să realizeze exact ceea ce educaţia socialistă n-a reuşit să facă încă din anii 50 – să înveţe tineretul maghiar muzică şi dansuri folclorice, aşa cum pleda cu ardoare Zóltan Kódaly. Pe la începutul anilor 80, mişcarea prinsese un aşa elan încât s-a putut dezvolta într-o forţă culturală şi politică a identităţii naţionale maghiare./ Aceia erau anii în care starea dificilă a minorităţilor maghiare care trăiau în ţările vecine a devenit centrală pentru emergenta conştiinţă naţională" (146). "Astfel, bazată pe elemente folcloristice distilate, împrumutate din tradiţia ţărănească transilvăneană, cluburile de dans s-au transformat într-o mişcare puternică, dinamică, antiguvernamentală şi anticomunistă. (...) Mişcarea casei de dans a fost oricum mai importantă ca forţă cultural-politică: ea a pavat calea spre dezvoltarea Forumul Democratic Ungar, un embrion politic format mai întâi dintr-un grup labil structurat de intelectuali, care a câştigat primele alegeri libere din 1990" (147). "Mişcarea folcloristică, fiindcă aşa a fost casa de dans recunoscută la început, s-a transformat încet în ceva mai serios pe parcurul timpului, de cum minţi iscoditoare au început să se întrebe despre originea acestor dansuri şi cântece, despre oamenii care le-au creat, despre provenienţa şi funcţia lor în ambientul lor native. Acesta a fost punctul de turnură radicală de la finele anilor 70, când mişcarea s-a transformat într-o cultură tânără, de renaştere mai puternic orientată politic" (148-149). "La începutul anilor 80, tinerii din Ungaria migrau în satele din Transilvania în număr tot mai mare. Forma aceasta de pelerinaj cultural era privită cu suspiciune sporită de către grănicerii români şi de poliţia secretă română. Iniţiaţi prin lecţiile de la casele de dans, scopul major al tinerilor era să asiste şi să culeagă cântece, să înveţe paşi de dans, să colecţioneze piese viechi de broderie şi să petreacă câteva zie observând ritualuri pitoreşti, nunţi şi folclor. În căutarea asta de sine naţional, ţăranii 'adevăraţi' au fost redescoperiţi de o nouă generaţie, care învăţase doar despre lucrătorii săteşti 'socialişti' din fermele colective. Pentru ei, Transilvania era locul în care să vadă ţărani maghiari adevăraţi. În felul acesta, teritoriul pierdut, Transilvania, şi maghiarii erau încă o dată găsiţi, recuperaţi şi reintegraţi în imaginaţia ungară ca aparţinându-i" (150). "Redescoperirea Transilvaniei şi variatele sale forme culturale şi politice de reprezentare în literatură, televiziune, cinema, teatru şi cultură populară au condus, într-un fel, la dezvoltarea unui nou spirit al maghiarităţii. (...) În sensul acesta reînnoit al mitologiei naţionale, la întrebarea, 'cine e Maghiar adevărat?' răspunsul era simplu şi uşor: ardelenii (Erdelyiek)" (157). "În concluzie, ce a realizat cu adevărat mişcarea casei de dans a fost o genuină contribuţie la crearea unui discurs politic transnaţional. Pentru fanii casei de dans şi pentru neopopulişti, graniţele de stat n-au mai fost văzute deloc ca graniţe. Ei au identificat cultura maghiară transilvăneană drept îndepărtată şi arhaică şi, mai mult decât atât, că graniţele dintre Ungaria şi România nu erau insurmontabile. Nu conta la cîţi kilometri distanţă trăiau fiecare, pentru ei ardelenii au devenit 'realii' sau 'adevăraţii Maghiari', care erau parte a naţiunii ungare. Identităţile lor necomuniste şi neromâneşti erau văzute ca mărturii ale identităţii lor naţionale statornice – iar construcţia aceasta a ajutat, de fapt, la reconfigurarea noilor relaţii sociale atât în Ungaria cât şi între Ungaria şi România. Pentru motivul acesta, mişcarea casei de dans a devenit o subcultură periculoasă, ofensivă pentru statul ungar şi roman, imediat ce elitele s-au identificat făţiş cu starea dureroasă a

populaţiilor minoritare şi diasporice din Transilvania. Acum graniţele statale ale Ungariei au devenit brusc volatile, iar graniţele naţiunii s-au redeschis. La 27 iunie 1988, în Piaţa Eroilor din Budapesta, maghiarii din Ungaria au fost în stare să pună la cale cea mai amplă demonstraţie antistatală de după revoluţia din 1956, pentru a-şi exprima unitatea cu maghiarii din România. Regiunile îndepărtate din Transilvania, toate interetnice cu siguranţă, însă pentru fidelii casei de dans în primul rând maghiare, reprezentau noi graniţe, între care puteau fi găsite rămăşiţe ale culturii naţionale" (163).

După 1989

Transformările şi mobilităţile sociale, prefacerile democratice şi accesul spre structurile nord-atlantice şi unionale la nivel european nu au slăbit popularitatea muzicilor folclorice între maghiari. Mişcarea populistă a cluburilor de dans e tot în floare; cu diferenţa că în ultimii doisprezece ani ea a obţinut o impresionantă dimensiune comercială şi turistică, depăşind cu mult graniţele sale regionale şi devenind pe deplin internaţională. Au apărut noi activităţi, iar în continuare vor lista frugal doar câteva:

1) Proiectul "Ultima Oră", conceput şi promovat de iniţiatorii şi contributorii săi drept o muncă apolitică (Kelemen 2000, Halmos 2000), este, de fapt, cât se poate de politic prin rezultatele finale care ţin de domeniul imaginii şi reprezentării necritice. Prin faptul că acest proiect constă în înregistrarea pe disc a cât mai multă muzică folclorică din Transilvania, apoi transformarea ei într-un bun disponibil pe piaţa internaţională, nu e conservată doar identitatea tradiţională maghiară. Exportate şi promovate sunt implicit *reprezentarea imaginară* a maghiarităţii Transilvaniei; inferate şi sugerate, desigur subconştient, sunt sentimentul şi mândria excelenţei şi a ades presupusei superiorităţi culturale maghiare. Asemeni mişcării *tánchus*, această campanie de producţie discografică e un gest de "folclorism".[3] Dar folclorismul modern este şi un mod de manipualre a iluziei "autenticităţii" ori a condiţiei culturale şi identitare pure,[4] formând totdeauna o premisă pentru mobilizarea politică. Experienţa acestei iluzii atinge climaxul în cadrul sejururilor turistice prilejuite de campusurile, atelierele şi şcolile estivale de dans şi muzică, organizate de către maghiari în toată Transilvania, şi care au un real şi consistent caracter de pelerinaj spiritual. Iată de ce, cu şi prin asemena gesturi culturale cu impact de masă, ne resituăm în cîmpul valorificărilor romantic-imaginare şi al experienţelor ce marchează şi energizează psihisme – în sensul mobilizărilor expansive şi al implicării personale în reprezentări identitar-politice.

2) În ultimii ani, în numeroase sate ardeleneşti în care există comunităţi maghiare, **taberele de dans şi muzică** s-au multiplicat exponenţial. Cele mai multe au loc vara şi constau în prezenţa de tineri şi maturi din Ungaria, pentru perioade fixe de timp, distrându-se în jurul lecţiilor formale de dans şi muzică rurală şi al petrecerilor de socializare informală. Taberele sunt bine promovate, străini din lumea întreagă fiind invitaţi şi favorizaţi pentru a lua parte la acest tip de reînviere folcloristică, ca şi, implicit, pentru a se lăsa impregnaţi de simţul apartenenţei şi identităţii maghiare, care reies natural şi

irepresibil din satisfacţia celebrantă trăită cu aceste prilejuri. Cum am menţionat deja, sărbătorirea *in situ* prin muzică şi dans ardelenesc se transformă în sărbătorire a maghiarităţii însăşi; conţinutul ei psihomental şi imaginar depăşeşte orice s-a spus până acum despre valoarea turistică şi comercială a *folclorismului*,[5] sfârşind prin a fi alimentare şi eflorescenţă a apartenenţei, posesiunii, jubilaţiei şi identităţii maghiare expandate. Pentru memoria tuturor participanţilor, locul în care asemenea experienţe sentimentale se petrec este locul care va purta legitim identitatea care a fost indusă/experimentată emoţional.

3) Turismul muzical şi coregrafic care constituie un pachet specific al agenţiilor maghiare de pe mapamond contribuie şi el de o manieră semnificativă la convingerea străinilor că Transilvania, leagăn actual al maghiarităţii cvasioriginare, se cuvine identificată cu această maghiaritate. Tururi din state occidentale şi din Budapesta perindă maghiari şi străini prin satele comunităţilor maghiare din Ardeal, iar dacă discursul naţionalist nu este niciodată prezent în agenda sau în prezentările făcute oral, el nu e mai puţin prezent şi eficient la modul indirect, subînţeles sau implicit. Comparativismul etnic este absent, ca şi informaţia egal competentă cu privire la identitatea şi substanţa celorlalte etnii din Ardeal. Astfel, informaţia unilaterală, desigur maghiară, care se oferă conduce iarăşi la construirea unui ochi mental şi a unei atitudini sentimentale favorabile doar maghiarilor. Toate situaţiile acestea de amuzament, turism, experienţă culturală şi afacere sunt, de fapt, totodată ideologice, politice, etnocentrice, naţionaliste. Nu e defel necesar ca asemenea intenţii şi termeni să apară între ţelurile declarate ale tuturor acestor forme de intermediere cultuală, politică şi de imagine. De cele mai multe cazuri, ocaziile şi organizatorii chiar îşi declară non-naţionalismul sau chiar anti-naţionalismul. Doar că, în acest domeniu al culturii şi emoţiei, al experienţei sentimentale şi al reprezentării imaginare, discursul logic, formal sau public contează mai puţin.

4) Deschiderea repertorială a promotorilor de folclor muzical este un proces cu dublu sens. Includerea în cadrul programelor de dans şi muzică oferite de trupele maghiare şi de taberele săteşti, pe lângă folclorul maghiar, de folclor românesc, este de regulă un aspect comentat atât de practicienii săi cât şi de etnomuzicologi drept demonstraţie a antinaţionalismului, apolitismului, echidistanţei şi generozităţii. Numai că gradul de competenţă şi virtuozitate cu care cei mai mulţi performeri maghiari reproduc piesele româneşti este inegal. Din partea a numeroase trupe formate şi educate fie la Budapesta, fie în alte centre urbane – muzicieni care au beneficiat totuşi de asistenţa multor lăutari rurali cu competenţe de muzicalism multicultural – putem asista la redări de excelenţă interpretativă a muzicii şi dansului maghiar, însă de aspect simplist-caricatural al pieselor româneşti. Oare audienţei din străinătate, mai puţin familiară cu virtuozităţile muzicilor şi dansurilor româneşti, nu i se poate induce senzaţia inferiorităţii şi naivităţii folclorului românesc? Oare nu poate fi sugerată, fie şi involuntar, aceeaşi prejudicioasă senzaţie a superiorităţii energetice, compoziţionale şi de virtuozitate a unui folclor etnic, în speţă cel maghiar, în comparaţie cu cel vecin sau coabitant?

5) Internetul, astăzi, este plin de websituri care promovează identitatea maghiară ca una bazată pe şi susţinută de muzicile folclorice din Transilvania, şi ele sunt foarte eficiente în a convinge, direct şi mai ales indirect, de maghiaritatea, dominantă cultural, a Transilvaniei. Lucrul acesta e uşor de priceput şi de susţinut la nivelul percepţiei şi reprezentării individuale, mai ales din moment ce românii fac o treabă – similară sau în acelaşi sens părtinitor – penibilă. Mă refer, desigur, la felul în care românii utilizează folclorul în vederea exprimării coeziunii şi identităţii naţionale. Atât numeric cât şi valoric vorbind, websiturile care fac demonstraţie culturală prin folclor muzical românesc sunt aproape nesemnificative. Kürti (2001:158-159) a arătat cum a fost posibil ca muzica amatorilor entuziaşti care s-au profesionalizat să transforme Transilvania într-un mit şi o mistificare legată direct şi eficient de comercializarea globală şi de imaginarul spaţiului cibernetic.

6) În plin process de cucerire expansionistă, ştiinţele etnologice maghiare contibuie la **discreta echivalenţă dintre Ungaria şi Europa centrală**; procesul nu apare intenţional politic, părând să ţină doar de fireasca luptă pentru vizibilitate şi competiţie internaţională la nivel professional. Totuşi, agenda sa politică devine mai clară atunci când sunt analizate elemente precum substituirea Ungariei şi a maghiarităţii cu Europa şi cu europeanismul. Similar transformării "Commitetului pentru Drepturile Omului din Romania" (o agenţie internaţioanlă fondată în 1977) în "Fundaţia Maghiară pentru Drepturile Omului" (1984), care a fost dinspre scopuri transnaţionale către scopuri pur naţionaliste (vezi Kürti 2001: 132-135), recent, "Institutul European de Folclor" de la Budapesta a fost transformat într-o instituţie folcloristică unic maghiară. Revista acestui centru, care începuse şi ea prin a fi un *Buletin* multinaţional şi transnaţional,[6] după doar câţiva ani a fost transformată în *Hungarian Heritage* (Moştenirea Maghiară), un periodic celebrând maghiaritatea în exclusivitate. Prin aceasta, colegii noştri ne demonstrază că, pentru ei, Europeanism înseamnă maghiarism, o asimilare care iarăşi induce, indirect dar indubitabil, cel puţin marginalizare dacă nu rejecţia celorlalte culturi sau popoare vecine. Utilizând o frază a Juliei Brown aş spune că în Budapesta începutului de secol 21, *Hungarian Heritage* este o revistă "europeană în inima naţionalismului cultural" (Brown 2000: 125).

7) Cvasi-monopolul de care se bucură personalitatea lui Bartók în lumea academică şi cercetarea etnomuzicologiă şi muzicologică internaţională. Cu referire la Europa centrală, Bartók Béla le apare colegilor noştri occidentali singurul reper meritoriu. Bartók constituie un subiect internaţional, acceptat şi sprijinit de agenţiile muzicologice internaţioanel, în vreme ce pare a nu exista compozitor sau etnomuzicolog român care să merite măcar jumătate din atenţia şi interesul garantate lui Bartók. Cercetarea pe urmele sau muzica lui Bartók este considerată o temă de interes internaţional, în vreme ce George Enescu, de pildă, ar găsi cu greutate interesul necesar pentru a fi atrăgător pentru revistele muzicologice sau pentru a asigura burse de cercetare. A se vedea doar seria intitulată *The Cambridge Companion to...*, fiecare volum fiind dedicate unei personalităţi muzicale proeminente, în care Bartók e onorat cu un volum colectiv (Bayley 2001), în vreme ce Enescu este refuzat oficial.[7]

8) Generalizarea în etnomuzicologia maghiară a **conceptului de "teritoriu de limbă maghiară"** pentru o unitate geografică imensă, care, parcă, ar găzdui referenţiale – repertorii, genuri, tipuri – unilaterale, monoetnice, se constituie (sau se integrează) într-un curent de regenerare politică efectivă. Căci este vorba de un teritoriu care reface harta imperială a Ungariei din primele două decenii ale veacului 20, mergând chiar mai departe, adică implicit minimalizând realitatea care identifică acelaşi teritoriu ca unul profund multilingvistic şi multicultural, ca şi cum numai limba maghiară ar avea pondere aici. Culegerile maghiare de teren etnomuzicologic, cumulative şi cantitative prin excelenţă, integrează acest concept şi îl susţin prin faptul că purced la a înregistra absolut tot ce se poate afla în posesia maghiarilor de pretutindeni, fără a reliefa vreodată interferenţele, mixajele, hibriditățile, transferurile şi comunalismele dintre aceste comunităţi maghiare şi etniile, adesea majoritare, din preajma sau interiorul lor. Ignorarea programată a fenomenului aculturaţiei, concentrarea exclusivistă asupra stilului de abordare unidirecţionară, zidită în autosuficienţă la multe niveluri, nu par să tulbure convingerea folcloriştilor respectivi în obiectivitatea propriei munci. Din contră, tipul respectiv de cercetare continuă să fie numit "ştiinţă", o infatuare terminologică lansată acum un secol de către părinţii fondatori ai etnomuzicologiei locale.[8] Pozitivismul şi esenţialismul, plus strategia etnocentric cumulativă a înregistrării, identificării, etichetării, posesiunii tehnice şi teoretice a muzicii aflate drept maghiare, toate asemenea elemente caracterizează etnomuzicologia maghiară într-o largă măsură; şi totodată o califică drept paradigmă îndatorată imperial-istoric, neoccidentală, mai puţin modernă, antiglobalistă, orientată naţionalist-etnocentric. Prin profesarea acestei paradigme sunt satisfăcute şi alimentate simţăminte şi reprezentări naţionaliste, este susţinut un lobby strict politic, iar o imagine de maghiaritate lărgită, amplificată prin producţia şi comodificarea bunurilor muzicale, este legitimată.

În schimb, românii

În vreme ce etnomuzicologia naţionalistă maghiară a acţionat prin includere, ca şi prin "demonstrarea" (am precizat, aici subliniez doar aspectele involuntare!) preeminenţei sau a superiorităţii maghiare, etnomuzicologia naţionalistă română a lucrat prin excludere. Aceasta din urmă a favorizat dacă nu micşorarea prezenţei folclorului muzical maghiar în Transilvania, cel puţin ignorarea sa de către cercetătorii români; şi mai ales a favorizat suspectarea interesului maghiar pentru respectivul folclor ardelenesc drept act subversiv, de subminare a românismului, de creştere a resentimentelor etnice şi a lipsei de loialitate. Discrete dar eficace, metodele româneşti porneau de la ignoarea muzicii respective şi de la evitarea subiecţilor de cercetare etnologică ce nu prezentau cunoştinţe şi fidelităţi filoromâneşti evidente, declarative, până la trecerea cu vederea a numeroaselor nominalizări maghiare. Românii nu au profesat niciodată acel tip de comparativism recomandat de Bartók and Kodály – chiar dacă ei ar fi putut ajunge la concluzii similare, doar că, poate, de sens opus. Adică, în vreme ce Bartók şi Kodály au văzut influenţă, filiaţie

şi dominaţie maghiară, sau de altă natură, asupra repertoriilor şi stilurilor româneşti, românii ar fi văzut, cu certitudine, influenţă şi caracteristici româneşti in folclorul maghiar. De fapt, lucrul acesta s-a şi petrecut, ici-colo, în lucrări ale unor autori mai mult sau mai puţin amatori. Totuşi, în principiu, românii nu au studiat niciodată folclorul maghiar, întotdeauna lăsându-l în seama etnomuzicologilor unguri care activau în Transilvania. Ca fapt minor, curios şi totuşi simptomatic, voi observa aici doar că în toată bibliografia românească de după 1940, nici un autor român nu a citat corect titlul volumului din 1913 al lui Bartók. Colecţia respectivă (Bartók 1913) fusese publicată de către Academia Română şi conţinea piese româneşti dintr-un judeţ care, la vremea aceea, aparţinea Ungariei. Într-o paranteză, titlul lui Bartók menţiona şi detaliul acesta. Totuşi, folcloriştii şi etnomuzicologii români de mai târziu, inclusiv colecţii şi studii care se refereau la acelaşi repertoriu şi zonă (precum Mîrza 1974), atunci când citau titlul volumului lui Bartók's puneau punctual final imediat după "Bihor". Paranteza care urma, conţinând cuvântul Ungaria, deşi imprimată pe volmul acceptat de Academia Română din 1913, dispărea. Acesta ar putea şi motivul pentru care continuarea, care este acelaşi titlu românesc redat în franceză, de către Bartók însuşi (deoarece prefaţa lui e şi în franceză), nu mai e nici ea citată de către români. De fapt, un fel de "replică" similară e dată de cel mai important redactor şi editor bartókian, Benjamin Suchoff: el menţionează acelaşi volum fără titlul românesc, deci doar prin partea secundă, în franceză, a titlului propriuzis, plus propriul său adagiu: "Arias from Bihor" (Bartók 1975: xv, xvi).

De teama poziţiei maghiare asimilaţioniste, inclusivă şi recuperatorie, cercetătorii români au refuzat comparativismul intereînic (de fapt, în aceiaşi măsură în care colegii maghiari au făcut-o). Despre acestă strălucită lipsă de comunicare şi cooperare s-a mai glosat deja (Marian-Bălaşa 2002, Hooker 2002, Kürti 2002, Packard 2002), iar foarte puţinele încercări contemporane au făcut prăpastia aceasta şi mai evidentă (Szalay 2002, Dejeu 2002). Pe de altă parte, în contrast cu muzicologii maghiari, românii au fost exagerat de selectivi. Ei au ales să ignore orice părea "atins" de influenţe străine, fie că afectarea se datora influenţelor străine, fie că venea din alteritatea domestică, adică aceea aparţinând unor categorii socioetnice din interiorul României. Iar, pe de altă parte, Românii nu au făcut nici un efort pentru recuperarea şi integrarea rudelor lor diasporice în paradigma românităţii. Astfel, în vreme ce maghiarii au făcut cercetări şi au scris studii academice substanţiale despre, de exemplu, comunităţile rome care păstrează legături consistente cu limba română (fie cei numiţi de literatura internaţională "Ardelean Roma" şi "Boyash Roma", fie cei aparţinând ramurilor de "Vlach Roma", sunt răspândiţi în Ungaria, Vojvodina sârbă şi Slovacia),[9] nu există român care să se fi interesat vreodată de asemenea grupuri etnice. Chiar şi astăzi (finele anului 2003) pare să nu existe nici un interes în România pentru a considera pe aceşti insulari minoritari ca având vreo conexiune cu cultura română. Savanţii români, se pare, ori nu au priceput, ori nu-i interesează defel că investigaţia exegetică este şi ea o formă de apropriere, de asimilare, de posesiune, nici că prestanţa internaţională se dobândeşte cu cât se

demonstrează mai multă competenţă nu în domenii strict domestice, de cultură asimilată ca insider, ci prin anvergură şi competenţă multiculturală.

Un alt aspect în care românii excelează prin inacţiune este literatura lor abordabilă pe plan internaţional, după cum aproape nulă pare eficienţa lobbyului propriu pe acelaşi plan. Literatura de orientare română aproape că nici nu poate fi comparată, cantitativ, cu cea utilă lobbyului maghiar.[10] Iar, pentru români, "lobbyul negativ" pare o paradigmă tipică sau îndătinată.[11] Cum am menţionat mai sus, doar navigând puţin pe internet se poate aproape-absenţa respectivului lobby românesc, în vreme ce există zeci şi poate sute de websituri naţionaliste maghiare. În privinţa muzicii folclorice, oferta românilor este marginală, firavă, dacă o comparăm cu bogăţia desfăşurată de numeroasele reţele maghiare.

Concluzie

Subiectul discutat aici are legătură cu multicentenara dezvoltare – e drept, amplu redundantă şi iterativă – a politicilor şi ideologiilor legate de conţinutul şi proprietatea culturală şi politică a Transilvaniei. N-am găsit util să prezint istoria acestui process deoarece excesiv de multă literatură istorică a făcut-o deja. Scopul meu a fost să observ, chiar şi dincolo de discursurile, strategiile şi gesturile culturale sau savante, cum se face că, actualmente, acest întreg "conflict" politic e finalizat cumva prin şi drept cultură. Deşi fenomenul acestei camuflări, compensări sau finalizări apărea încă la începutul secolului 20, finalitatea culturală a competiţiei politice a început să se maturizeze pe deplin încă în anii 80, abia în anii 90 şi în debutul anilor 2000 se poate vedea vedea concluzionarea, realizarea finală a naţionalismelor competitive transilvane. Numeroase gesturi cultural-politice din 2002-2003 o confirmă, iată de ce consider că "inovaţiile" ultimei decade doar au finalizat trendurile istorice, demonstrând eşecul naţionalismului politic român de factură tradiţională şi succesul naţionalismului cultural maghiar.

Astăzi, din moment ce maghiarii conduc promovarea culturală a Transilvaniei în străinătate, se poate spune că pe plan regional şi internaţional maghiarii administrează o parte consistentă a capitalului cultural (mixt şi interethnic) al Transilvaniei. Graţie acestui fapt, cei mai mulţi străini ştiu, fie cu totul, fie în primul rând, că Transilvania este o patrie maghiară, cândva anexată (adică ţinută incidental şi fără motiv) de către Romania. Oricum, într-o Europă unită nu naţiile-state vor domina, ci mai degrabă entităţile delimitate regional. O asemenea entitate este acum generos inclusiva hartă muzicală şi dansantă a "teritoriului vorbitor de maghiară", în cuprinsul căruia maghiari, români, romi, germani, slovaci, sârbi şi orice altceva sunt îmbrăţişaţi toţi sub egida hegemonică a folclorismului revivalist maghiar. Este vorba de un patronaj cultural, în care, exact ca la finele secolului 19, minoritatea maghiară în Transilvania domină, de data aceasta cultural, majoritatea românească. Şi dacă s-a schimbat ceva, nou e doar că problema aceasta este discutată, în fine şi de foarte recent, pentru prima oară într-un mod deschis şi cu ton relaxat.

NOTES

[1] Pentru problemele înapoierii drept constituent al Europei Centrale, vezi, măcar ca mostre (destul de diverse paradigmatic): Todorova 1997, Chirot 1989, Kürti 1997, Kaplan 1993; pentru "eternul naţionalism" vezi Todorova 1997, Trond 1990, Tismăneanu 1998, Giordao 1997, Schierup 1997, Llobera 1997, Wicker 1997, Karnoouh 1994, Mureşan 1996; pentru implicaţiile folclorului şi folclorismului, ca şi ale folcloristicii, vezi Oinas 1978, Bausinger 1990, Bendix 1997, Sugarman 1999, Mesnil 1990.

[2] Vezi grupajul de articole găzduit recent de 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: Marian-Bălaşa 2002, Hooker 2002, Kürti 2002, Packard 2002, Szalay 2002, Dejeu 2002.

[3] Folclorismul este "procesul unei culturi folclorice experimentate la mâna a doua. Conceptul vorbeşte despre larg răspânditul fapt că folclorul – în cel mai larg sens, nelimitat la tradiţia orală – apare în contexte care nu îi aparţineau la origine" (Bausinger 1990:127).

[4] Ultimele cuvinte din influentul volum al lui Bausinger sunt: "Folclorismul este mijlocul utilizat pentru a proteja presupusa cultură folclorică esenţială de dezvoltările actuale şi este realizat cu ajutorul întregii tehnologii a industriei culturale. Folclorismul face posibilă ipocrizia cum că problema ţine de *Kyffhäuser* [legende], în vreme ce adevărata mişcare culturală este călăuzită de principiul *Kaufhäuser* [megastorul], adică al consumerismului. Folclorismul pare să prezerve cultura pe tărâmul originalului şi autenticului; el neagă legătura dintre cultură şi industria care, de fapt, a dat folclorismului toată greutatea" (Bausinger 1990:160).

[5] "Dezvoltarea folclorismului influenţată de turism: 1. turiştii confruntă populaţia locală cu un rol expectativ standardizat; ei nu-şi caută egalii, ci puternica vrajă a teluricului şi originalului. 2. Localnicii acceptă această aşteptare şi încearcă să o satisfacă; ei adoptă rolul ce li se solicită. 3. În măsura în care lucrul acesta conduce la conflict cu propriile norme, ei joacă un rol dublu: între ei şi în viaţa privată participă la progresul economic şi cultural; când au de a face cu turişti se prefac a fi relicve vii ale unei epoci trecute" (Bausinger 1990:130).

[6] Vezi recenzia, pentru primele ediţii, din Marian-Bălaşa 1996; în vreme ce, pentru ediţiile ulterioare şi recente, consistentele articole din Halmos 2000 şi Kelemen 2000 sunt definitorii.

[7] Rod al investigaţiei personale, afirmaţia aceasta a fost confirmată de responsabilii de la Cambridge University Press.

[8] Vezi tipul de esenţialism (analytic) profesat în Szalay 2002, care, în perfectă solidaritate cu trendul tradiţional în muzicologia central- şi est-europeană, numeşte "ştiinţă" exclusive identificarea de scări melodice, întâlţimi, intervale, tipuri, şi alte asemenea catagorii convenţionale.

[9] Vezi, de pildă, doar Kovalcsik 1985, 1996 (sau cercetători de alte naţii, precum Stewart 1989 şi Williams 1996). O bibliografie reprezentativă rămâne de consultat la finele articolului următor.

[10] Mostre ale naţionalismului, revanşismului şi şovinismului român antimaghiar, sau cel puţin ale puternicei demistificări a revizionismului maghiar, sunt de văzut în Pâclişanu 1985, Golea 1988 şi Fényes 1988. În lucrarea din urmă se află, de fapt, două cărţi vechi: "Revisionist Hungary", p. 5-250, publicată pentru prima oară în 1935, şi "The Hungarian People Accuses", p. 251-310, scrisă în 1934. Autorul numeşte revizionismul o forţă politică conducătoare şi acuză Ungaria de antidemocratism. O foarte recentă, dar total ignorată contribuţie este misterioasa lucare semnată Dragoş Z. (f. an). Din introducere (p. 5) este evident că volumul a fost compilat imediat după 1990. Toate "documentele" şi mărturiile prezente şi commentate au fost parte in investigaţia făcută oficial de Parlamentului României asupra evenimentelor conflictuale româno-maghiare din primăvara anului 1990, de la Târgu Mureş. Originalele documentelor se află în arhiva Parlamentului.

[11] Vezi antiromânismul exegetic/academic ilustrat în Nixon 1998 şi discutat în Marian-Bălaşa 2001 şi 2002, ca şi în articolul de faţă, *Etnomuzicologia românească în lume: percepţii şi reprezentări.*

REFERENCES

Bartók, Béla 1913: *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor (Ungaria). Chansons populaires roumaines du departement Bihar (Hongrie).* Culese şi notate de... Bucureşti: Librăriile Socec & Comp. şi C. Sfetea, Leipzig: Otto Harrassowitz, Viena: Gerold & Comp.

Bartók, Béla 1971: *Béla Bartók Letters* (collected, selected, edited and annotated by János Demény, prefaced by Sir Michael Tippett, translated into English by Peter Balabán and István Farkas, translation revised by Elisabeth West and Collin Mason). London: Faber and Faber.

Bartók, Béla 1975: *Rumanian Folk Music. V, Maramureş Country.* Edited by Benjamin Suchoff, text translation by E.C. Teodorescu, preface translation by Alan Kriegsman, with a foreword by S.V. Drăgoi and Tiberiu Alexandru. The Hague: Martianus Nijhoff. [Retipărire a volumului publicat iniţial în 1923.]

Bausinger, Hermann 1990 (1961): *Folk Culture in a World of Technology* (translated by Elke Dettmer), Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bayley, Amanda (red.) 2001: *The Cambridge Companion to Bartók.* Cambridge: Cambridge University Press.

Bendix, Regina 1997: *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies.* Madison: The University of Wisconsin Press.

Bohlman, Philip V. 2001 (1992): *The Musical Culture of Europe.* În: Bruno Nettl, Charles Capwell, Philip V. Bohlman, Isabel K.F. Wong, Thomas Turino: *Excursions in World Music* (3rd edition). Upper Saddle River: Prentice Hall, p. 196-226.

Bohlman, Philip 2002: *World Music: A Very Short Introduction.* Oxford, New York...: Oxford University Press.

Brown, Julie 2000: *Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music.* În: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (Georgiana Born and David Hesmondhalgh, red.). Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, p. 119-142.

Chirot, Daniel (red.) 1989: *The Origins of Backwardness in Eastern Europe.* Berkeley: University of California Press.

Dejeu, Zamfir 2002: *Cultural Connections within Traditional Music and Dance in Transylvania.* În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 114-148.

Dragoş, Z.: *Transylvania, Late 20th Century: Romanians Hunted Down in Their Own Country. Harghita, Covasna, Târgu Mureş, Tragic Testimonies (December 1989-March 21, 1990).* [Fără loc, an, editură] ISBN 973-97277-1-9.

Fényes, S. [de fapt, Laszlo] Dr.: *Revisionist Hungary. Part II: Hungarian People Accuses.* Miami Beach: Romanian Historical Studies, 1988.

Frigyesi, Judit 1996: *The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement.* În: *Retuning Cultures: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Mark Slobin, red.). Durham and London: Duke University Press, p. 54-75.

Giordao, Christian 1997: *Affiliation, Exclusion and the National State: 'Ethnic Discourses' and the Minorities in East Central Europe.* În: *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The*

Struggle for Meaning and Order in Europe (Hans-Rudolf Wicker, red.). Oxford, New York: Berg, p. 175-192.

Golea, Traian 1988: *Transylvania and Hungarian Revisionism: A Discussion of Present-Day Developments* (2nd, enlarged edition). Miami Beach: Romanian Historical Studies.

Halmos, Béla 2000: *The Táncház Movement*. În: 'Hungarian Heritage' (Budapest: European Folklore Institute) 1-2 (1): 29-40.

Hooker, Lynn 2002: *Transylvania and the Politics of the Musical Imagination*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 45-76.

Kaplan, Robert D. 1993: *Balkan Ghosts: A Journey through History*. New York: St. Martin's Press.

Karnoouh, Claude 1994 [1990]: *Românii. Tipologie şi mentalităţi*. Traducere de Carmen Stoean. Bucureşti: Humanitas.

Kelemen, László 2000: *The "Final Hour" Folk Music Project*. În: 'Hungarian Heritage' (Budapest: European Folklore Institute) 1-2(1): 50-52.

Kovalcsik, Katalin 1985: *Szlovákiai oláhcigány népdalok / Vlach Gypsy Songs in Slovakia*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Kovalcsik, Katalin 1996: *Roma or Boyash Identity? The Music of the "Ard'elan" Boyashes in Hungary*. În: 'The World of Music' 1: 77-93.

Kürti, László 1997: *Globalization and the Discourse of Otherness in the 'New' Eastern and Central Europe*. În: *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community* (Tariq Modood and Pnina Werbner, red.). London & New York: Zed Books Ltd, p. 30-53.

Kürti, László 2001: *The Remote Borderland: Transylvania in the Hungarian Imagination*. Albany: State University of New York Press.

Kürti, László 2002: *Ethnomusicology, Folk Tradition and Responsibility: Romanian-Hungarian Intellectual Perspectives*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 77-97.

Llobera, Josep R. 1997: *The Future of Ethnonations in a United Europe*. În: *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The Struggle for Meaning and Order in Europe* (Hans-Rudolf Wicker, red.). Oxford, New York: Berg, p. 43-55.

Marian-Bălaşa, Marin 1996: *Hungarian "European Centre for Traditional Culture"*. În: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 3: 102-105.

Marian-Bălaşa, Marin 2001: *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 8: 111-139.

Marian-Bălaşa, Marin 2002: *Musics and Musicologies of the "Hungarian-Romanian Conflict"*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 4-44.

Mesnil, Marianne 1990: *Une flüte de Pan peu bucolique*. În: 'Cahiers de musiques traditionnelles' (Atheliers d'ethnomusicologie, Geneve) 3/ 1990 ("Musique et Pouvoirs"), p. 35-43.

Mîrza, Traian 1974: *Folclor muzical din Bihor. Schiţă monografică*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Mureşan, Camil 1996: *Naţiune, naţionalism. Evoluţia naţionalităţilor*. Cluj-Napoca: Centrul de Studii Trasilvane, Fundaţia Culturală Română.

Nixon, Paul 1998: *Sociality – Music – Dance. Human Figurations in a Transylvanian Valley* (Studies from the Musicology Department, no 34). Göteborg: Göteborg University, 1998.

Oinas, Felix J. (red.) 1978: *Folklore, Nationalism, and Politics*. Columbus: Slavica Publishers.

Packard, Craig 2002: *A Research Agenda for Studying the Hungarian-Romanian Ethnomusicological Conflict: Visits by the Ethnic Police to North America*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 149-159.

Pâclişanu, Zenobius 1985: *Hungary's Struggle to Annihilate Its National Minorities: Based on Secret Hungarian Documents*. Miami Beach: Romanian Historical Studies. [Traducere a unei cărţi din 1941, în germană, plus două articole noi.]

Stewart, Michael 1989: *"True Speech": Songs and Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community*. În: 'Man' 24(1): 79-101.

Sugarman, Jane C. 1999: *Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discoursed of Albanian Nationalism*. În: 'Ethnomusicology' 3(43): 419-458.

Tismaneanu, Vladimir 1998: *Fantasies of Salvation: Democracy, Nationalism, and Myth in Post-Communist Europe*. Princeton: Princeton University Press.

Todorova, Maria 1997: *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.

Trond, Gilberg 1990: *Nationalism and Communism in Romania: The Rise and Fall of Ceausescu's Personal Dictatorship*. Boulder: Westview Press.

Schierup, Carl-Ulrik 1997: *Multiculturalism and Internationalism in the United Sates and EU-Europe*. În: *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The Struggle for Meaning and Order in Europe* (Hans-Rudolf Wicker, red.). Oxford, New York: Berg, p. 111-126.

Szalay, Zoltán 2002: *Interethnic Conflict? Reflections on the Problems Deriving from the Vast Common Cultural Repertoire of the Cohabiting Ethnic Peoples in Transylvania*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 9: 98-113.

Wicker, Hans-Rudolf 1997: *Introduction: Theorizing Ethnicity and Nationalism*. În: Hans-Rudolf Wicker (red.): *Rethinking Nationalism and Ethnicity: The Struggle for Meaning and Order in Europe*. Oxford, New York: Berg, p. 1-43.

Williams, Patrick 1996: *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Paris: Cité de la Musique/Actes Sud.

MANEAUA – O CREAȚIE A POLITICILOR CULTURALE ROMÂNEȘTI

Orientul român: cultura și etnomuzicologia manelei

Din pricina perioadei internaționaliste și multietnice a comunismului, până spre finele anilor 60 în România se putea recunoaște și menționa contribuția țigană la trecutul și prezentul culturii muzicale românești.[1] Pe parcursul următoarelor două decade – în faza etnocentrismului român hegemonic, sau a ultranaționalismului – această contribuție a fost marginalizată și minimalizată, chiar și cuvântul "țigan" dispărând din toate scrierile folcloristice (vezi exemplarele lucrări ale lui T. Alexandru, 1980a,b). Foarte puține au fost vocile care să incrimineze tratamentul acesta (Garfias 1981, 1984) și doar după 1990 a devenit o chestiune publică și controversată, bucurându-se de un criticism întârziat (Beissinger 1991, 1995; Rădulescu 1995, 2000a,c; Nixon 1998; Marian Bălașa 2001, 2003). În următoarele pagini mă voi focaliza asupra unei curent din cadrul producției contemporane a divertismentului și muzicii țigănești de popfolk comercial, care se manifestă prin forme hibride subsumabile conceptului de *manea*.

Ca gen liric – de dor, jale sau frustrare – bine orientalizat, maneaua este menționată foarte devreme în secolul 19, drept parte a culturii populare urbane, mai exact ca repertoriu al lăutarilor țigani din orașe și târguri. Maneaua are precis o origine turcesc-otomană, legată de *mani*, termen indicând improvizația vocală rubatică, liber improvizatorică.[2] Totuși, în ciuda etimologiei sale turcești (*mani* ca improvizație) sau a oricăror alte denumiri subsecvente și în conformitate cu evoluția și multiplicarea stilistcă din contemporaneitate, cuvântul manea este intraductibil. Ori, mai degrabă, e un termen ce trebuie asimilat de către terminologia internațională ca atare.

Sursele manelei sunt variate și se ascund într-o istorie cu totul reprimată, anume aceeea marcată de prezența și autohtonizarea culturii turcești.

De la Constantinopolul de care depindea toată viața politică și economică a majorității provinciilor românești, românii și mai ales domnitorii fanarioți ai secolelor 17-19 au importat și muzica otomană. În repertoriile formațiilor/ansamblurilor de muzică turcească figurau și manelele, explicate

de T. Alexandru (1980c: 256) drept "cântece melancolice de dragoste". La 1830, când un cântăreț și compozitor publica la Constantinopol volumul *Euterpie*, conținând "cântece numite Manele, Turcești, Pesianești și Grecești" (Alexandru 1980c: 265) însemna că genul manelelor era unul deja bine autohtonizat, chiar dacă numai versurile în limba română l-ar fi diferențiat net de celelalte piese orientale. În culegerile, transcrierile și popularizările semnate de Anton Pann nu se poate discrimina sufficient ce este și ce nu este manea, oricum caracterul profund oriental al majorității pieselor pe care le află și a căror circulație el o revigorează și amplifică, este magistral.[3]

Că muzica orientală a influențat puternic și sensibilitatea muzicală a straturilor sociale inferioare, că orientalismul s-a perpetuat peste secole prin intermediul formelor rubatizate românești și prin medierea lăutarilor, majoritatea, dintotdeauna, țigani, sunt fapte dincolo de orice îndoială. Așa sporadice cum sunt, literatura de specialitate muzicologică și etnomuzicologică din România le probează (Riegler-Dinu 1940, Ciobanu 1974, 1969, Cosma 1960, Alexandru 1980c, Garfias 1981, 1984, Giurchescu 2001). În pofida speranțelor de unicitate și originalitate nutrite de orice naționaliști, Bartók a fost acela care a acordat stilul liber, rubat-improvizatoric, al horei și/sau doinei de pe teritoriile românești, o origine perso-arabă. Ideea sa a fost acceptată și de Brăiloiu într-o perioadă mai timpurie și susținută foarte persistent de Riegler-Dinu. Cel din urmă urmase fidel pe Bartók in chestiunea horei lungi, detaliind mult, legând orientalismul horii lungi de makamul arabo-persan și totodată comparând dume ukrainiene, dar insistând și pe moștenirea turcească și influența bisericii orientale (1931: 1940: 54, 74-75, 85-87). Teza a fost ulterior preluată de către Gheorghe Ciobanu din spirit naționalist, pentru a înlătura meritul contribuției țigănești și a se opune orice încercări de a acorda țiganilor originalitate (Ciobanu 1969).

Oricum, la finele secolului 19 și începutul secolului 20 aproape că nu mai este menționat cuvântul *manea*, ceea ce nu e deloc o dovadă a dispariției sale. Din contră, cum știm bine astăzi, "în sfera culturii populare, moștenirea otomană are o viață mai persistentă și continuă" (Totorova 1996: 12). Masivele încercări ale folcloriștilor, literaților și ale altor fani cu alură de etnologi de a eradica elementul de balcanism reprezentat de orientalismul muzical, au eșuat. La începutul secolului 20 încă se mai scrie pozitiv despre țiganii lăutari,[4] ba existența manelei este menționată chiar și în plină stază fascistă.[5] Ulterior, investigațiile istorice o menționează din nou (Cosma 1960; Ciobanu 1969, 1974), iar Tiberiu Alexandru este ultimul care pare a avea atât competența cât și permisiunea de a vorbi detaliat despre țigani, manele și orientalismul muzicii românești (Alexandru 1890c). Una din ideile fundamentale de preluat din T. Alexandru este că "terminologia muzicii orientale ne-a venit prin turci", iar de acolo să avansăm prin a accepta *că o foarte consistentă parte a terminologiei fundamentale a muzicii folclorice românești ne-a parvenit prin țigani.*[6]

Între timp, Gh. Ciobanu revenise la apologia influenței oriental-turcești, iar lucrul acesta doar pentru a-i servi la minimalizarea contribuției și a proprietății țigănești. El, de pildă, reduce "stilul liber" la improvizație, vede că atât muzica bizantină cât și *nomoi*-i greceşti erau liberi și merge până la afirmarea unei preluări directe, prin strămoși, din epica elină (Ciobanu 1969: 28). El analizează savant melodiile țigănești în baza strictă a materialului sonor, compară variante, dar ajunge la concluzia ca majoritatea lor erau de origine românească. Mai mult ca atât, ele "nu pot" fi țigănești. De exemplu, Ciobanu analizează mai multe piese melodice, iar alura de savantlâc pedant devine voal de persuasiune ideologică convingătoare: "Dacă această melodie tipic lăutărească ar fi specific țigănească nu am întâlni-o sub denumiri atât de variate. Melodia nu-i deloc ursărească, ci este creată sub influența muzicii orientale, așa cum ne dovedește modul tipic oriental alcătuit din intervale: T, St, St, Tst, St, T, T, ca în gama makamului perso-arab *Saba*. Dacă această melodie nu este, la origine, chiar orientală, atunci a fost creată sub influența muzicii orientale de către lăutarii bucureșteni, de unde a ajuns apoi și la cei din Clejani" (Ciobanu 1969: 48). Când află o piesă țigănească, cu text țigănesc, unică, spune: "Am întâlnit însă ceva asemănător în unele cântece de influență orientală, care au circulat în Țările Române în prima jumătate a secolului 19, ceea ce ne face să ne gândim la un eventual împrumut de la turci (ibid.: 49). "Situația se prezintă asemănător pe la țiganii din Bulgaria. Toate melodiile "țigănești" cercetate din anul 1957 erau creații orășenești de influență orientală, dacă nu chiar de origine orientală, mai precis turcească" (ibid.: 50). Concluzia sa era pe cât de autoritară și tendențioasă, pe-atât de simplificatoare și naivă.

"Sînt aceste melodii țigănești ca origine? Noi credem că nu sînt țigănești, bazați pe faptul că fac parte, ca subtip, dintr-un tip de largă circulație, pe care-l întâlnim nu numai în toate provinciile românești, ci și în Boemia, în Polonia, în Ungaria, în Bulgaria și în Jugoslavia (...) Cum se explică această apropiere? Să fie melodia de origina țigănească, iar țiganii ursari să fi fost cei ce au răspândit-o pe această întreagă arie goegrafică, ce se întinde pe atâtea țări? Socotim că nu se poate susține așa ceva, întrucât e greu de admis că o melodie ursărească a putut pătrunde până în saloanele boierești, de unde a fost culeasă apoi și introdusă într-o colecție datată din sec. 17-18; la fel de greu este de admis că de la ursari a putut trece la valahii din Moravia și să devină melodia jocului specific: *Odzemecul*. Înclinăm să credem că melodia este românească, și încă foarte veche, de îndată ce se întîlnește tocmai pe căile pe unde păstorii români și-au purtat turmele poate secole în șir" (Ciobanu 1969: 49).

Pentru el, creația muzicală țigănească este "extrem de slabă, dacă nu inexistentă". "Țiganii – și mai ales cei care și-au asigurat existența din practicarea lăutăriei – nu mai dispun de mult timp de o muzică proprie viguroasă, capabilă să influențeze muzica populației din mijlocul căreia trăiesc" (p. 50). În consecință, Ciobanu nu admite ideea și termenul de

"creație/melodie țigănească", ci doar pe aceea de creație/melodie "de influență orientală". Tipic cântecelor de mahala și lăutărești era varietatea mare, ornamentația, și apropierea de makamurile orientale (p. 52-55) "Te izbește mulțimea modurilor cromatice și inflexiunile frecvente dintr-un mod într-altul", "apropierea de scările makamurilor turco-perso-arabe" (p. 53) și ornamentația melodico-ritmică (p. 55-57). Ciobanu atinge toate genurile care ar fi suscitat afiliere, licență și copyright țigan, precum cântecul de mahala ("Toate cele spuse până acum pledează suficient de clar pentru proveniența turco-orientală a stilului de mahala, nicidecum pentru originea lui țigănească": p. 57), maneaua ("Manelele erau romanțele la modă în clasa stăpânitoare turcească, apoi și la noi, după cum am arătat": p. 68), ba chiar și cântecele triviale, "cîntecul de ocnă" (al "apașilor și tuturor scursorilor mahalalelor", revoltătoare ca text, dar prețioase ca muzică, fapt ce explică popularitatea lor: p. 80-85). Iar concluzia sa (p. 144-147) este că "specificul țigănesc" nu există, acesta fiind "specific lăutăresc" și care, la rându-i, era de găsit și la ne-țigani. Este evident că pentru muzicologul anagajat specificul respectiv trebuia să aibă surse mai onorabile decât țiganii actuali, iar acestea erau defuncții otomani și persani, grecii antici.

Cum am spus, T. Alexandru, în anii 70, a fost ultimul care a avut autoritatea și permisiunea de a scrie fără părtiniri și excese naționaliste. Într-un articol din 1980 el a subliniat orientalismul doinei românești și a reliefat substratul manelist al divertismentului muzical patronat de lăutărie:

"Un anume tip de doină, numit în mod current 'de dragoste', sau simplu 'dragoste', poate de obîrșie lăutărească, întîlnit în șesul Munteniei mai ales, s-a dezvoltat din formule tipice de doină, împletite cu o seamă de elemente muzicale orientale. Interjecția-refren 'lele, lele și iar lele', întîlnită frecvent în părțile bogat ornamentale ale acestui tip de doină este analogă cu orientalul (arab) *Ya Leil* (O, noapte!), folosit în contexte muzicale asemănătoare./ Publicațiile muzicale ale lui Anton Pann de acum o sută și mai bine de ani, despre care am mai pomenit, cuprind între alte melodii de factură orientală și cîteva cîntece pe care le-a numit "de mahala". Asemenea cîntece, foarte bogat ornamentate, cu trepte fluctuante și cu abundende cromatisme, cu ambitus mare și structură formală complexă, totodată labilă, cu ritm de asemena liber, se întîlnesc și în zilele noastre, îndeosebi în periferiile Bucureștiului, cîntate cu precădere de lăutarii țigani. Li se spune – ca pe vremea lui Anton Pann – 'cântece de mahala' dar și 'de pahar', 'de masă', 'de ascultat', 'de inimă albastră', 'lăutărești' sau 'țigănești'. Stilul în care se cîntă necesită un meșteșug vocal-instrumental de mare măiestrie. Ici-colo creații de acest gen au pătruns și la țară. Cîte un lăutar bătrîn din provinciile de la sudul Carpaților mai știe cînta o *manea turcească*. Reminiscențe tîrzii ale muzicii orientale de altădată sau creații personale în spirit oriental, *manelele* sînt cîteodată de o rară frumusețe, iar interpretatea lor cere instrumentistului o îndemînare ieșită din comun. Adesea melodia se desfășoară liber, aparent nestingherită, susținută însă de un acompaniament giusto alcătuit dintr-o formulă ritmică ostinată, frecvent întîlnită în muzica Orientului Apropiat, ritm format dintr-un amfibrah urmat de un spondeu, numit de muzicienii turci *düyek*. Această

formulă ritmică este cunoscută şi altor categorii ale folclorului românesc: o întîlnim bunăoară în structura şi în acompaniamentul unui joc de perechi de largă răspîndire, numit *Breaza. Ca la Breaza. De doi...* De asemenea – cu alte valenţe expressive – în refrenul unor colinde. Reminiscenţe ale culturii orientale sînt şi cîteva scări muzicale cromatice, care au pătruns pe alocuri în lumea cîntecului nostru popular" (Alexandru 1980c: 273).

După Alexandru, despre manea a scris consistent doar americanul Robert Garfias:

"Maneaua e o altă formă aparţinând exlusiv ţiganilor din România. Rămâne bine reprezentată (*it remains in strong evidence*) până astăzi. Foarte puţină informaţie despre manea poate fi zărită în izvoarele existente. Forma însăşi e de certă origine turcă, provenind la origine din strigătele (turcescul *mani*) ale vânzătorilor stradali şi evoluând, în Turcia, într-o formă uşoară clasică şi improvizatorică. Este clar că maneaua a fost populară în bogatul mediu greco-turc al marilor oraşe, mai cu seamă în mahalalele din jurul Bucureştiului. Sub formă de cântec, maneau reţine calitatea romantică şi totodată senzuală a vechiului cântec popular turcesc şi grecesc. Elementul distinctiv care identifică caracteristicele manelei – acela care o separă de toate celelalte forme aflate în România – este utilizarea ritmului *chiftiteli*, formula atât de frecvent asociată cu imaginea stereotipică a Orientului Mijlociu şi a dansului din buric. Prezenţa acestui ritm în România este unică între ţiganii orăşeni. Nu apare în niciuna din muzicile folclorice sau regionale din vreo altă regiune a ţării". Mai departe, Garfias subliniată contextual social al nunţii, deci un context privat, ca fiind "perfect" pentru manea, iar apoi descrie maneaua ca un gen dansant prin excelentă. "Impresia mea puternică este că maneaua este un dans al femeilor, cu toate că niciodată nu am auzit-o descrisă în felul acesta. Începutul manelei este anunţat prin enunţarea ritmului characteristic. Imediat se observă că mai multe femei danseazâ decât înainte şi că adesea femeile domină arena de dans, cu toate că, de regulă, există şi câţiva bărbaţi ce dansează. Pulsul manelei este rar, pretinzând patru bătăi pentru completarea ciclului mensural, în contrast cu mai uşoara şi mai vioaia horă, care presupune doar două bătăi pentru orice ciclu de bază. Deşi formula ritmică a manelei seamănă cu aceea utilizată pentru dansul buricului din alte regiuni balcanice, a compara mişcările dansului din buric cu acelea ale manelei înseamnă să pui un Timex lângă un Piaget. La manea, braţele sunt ridicate uşor şi înspre lateral, trupul pivotează puţin pe piciorul staţionar şi există doar o uşoară sugestie a ondulaţiei. Efectul este unul de senzualitate puternică şi totuşi rezervată, de o emoţie ce face ca atmosfera stabilă a nunţii să prezinte siguranţă pentru o asemenea exhibare" (Garfias 1984: 91).

În anii 70, maneaua putea fi întâlnită doar la nunţi (mărturiseşte Garfias). "Într-o societate strictă, precum aceea a ţiganilor orăşeni, în care se aplică un foarte strict cod de comportament formal, pare potrivit ca un dans precum maneaua, permiţând femeilor un înalt grad de exprimare personală, să apară în contextul nunţii./ O incongruenţă referitoare la manea există totuşi: în vreme ce muzica de dans e auzită de regulă ca venind doar din ansambluri instrumentale, maneaua poate fi şi de regulă este o combinaţie de cântec vocal

şi acompaniament instrumental. E dificil de spus dacă acestă combinaţie de vocalism, instrumente şi dans este caracteristică şi distinctivă pentru forma aceasta, sau dacă ea este rezultatul unei schimbări graduale în care se află muzica ţigănească urbană în România. Evidenţele disponibile sugerează, oricum, că e foarte posibil ca maneaua să fi fost întotdeauna o formă de dans, deoarece este găsită în forma aceasta pe toată Câmpia Dunării, dar e şi o formă de cântec şi dans aflată în comunitatea minorităţii etnice tătare care trăieşte în regiunea coastei dobrogene a Mării Negre" (1984: 92). Spunând ultimul detaliu, Garfias trimite la un articol semnat de G. Sulițeanu (1964). În fapt, cercetătoarea română menţionase adeseori termenul de *mané* pentru un gen vocal, fără prea multe indicaţii precise. Doar de două ori *mané* este numit un cântec de dans şi aproape totdeauna este listat independent, fie înainte fie după categoria "cântecelor de joc". O notă de subsol (Sulițeanu 1964: 550, nota 9) spune: "În satul Tătaru, bătrânii negau genul *mané*, realizat în cântecele de dans, spunând că ei obişnuiau să îl recite, nu să-l danseze." Sulițeanu lista *mané* alături de genurile vocale antifonice (ibid.: 553 şi 565) şi între "genurile bazate pe improvizaţie" (555 şi 560). Mai mult, când analiza structura versificaţiilor respectivelor *mané* – versuri de 14 sau 16 silabe – ea recunoşatea că "se pare că aceast tip de versificaţie este de influenţă turcă" (ibid.: 559). Sulițeanu declarase şi că "în privinţa cântecului amplu melismatic, toate acestea, fără excepţie, sunt de origine sau influenţă turcă" (ibid.: 561).

Oricum, o informaţie care poate ajuta mult la înţelegerea fenomenului manelist de după 1990 ne arunca tot R. Garfias:

"Astăzi, execuţia manelei îi revine unei singure şi extraordinare performere, faimoasa cântăreaţă Romica Puceanu. Versiuna sa de manea este aceea pe care o cântă toată lumea şi chiar şi ocazionalele versiuni instrumentale de manea se bazează pe cântarea ei. Întrucât referiri sporadice la manea în vremile de demult nu există, putem presupune că a fost iniţial o formă vocală de un character oarecum improvizat. Ce se petrece în ultima vreme este că o artistă singulară a capturat imaginaţia tuturor cu interpretările sale date acestei forme, încât a ajuns să o domine" (Garfias 1984: 92).

Chiar dacă, se pare, cel puţin din bibliografia declarată, că nu s-a sprijinit deloc pe contribuţia lui Garfias, coreoloaga A. Giurchescu (2001: 183-185) a vorbit despre manea tot ca despre un dans mai degrabă decât despre un gen sau stil strict vocal.[7] Pentru discuţia de faţă este important şi faptul că Giurchescu a şi intrat în problema discriminării şi neorasismului românesc:

"Proprie regimului communist este ascunderea ipocrită a numărului de ţigani români, care merge mână în mână cu teama că românii ar putea fi confundaţi cu ţiganii./ Intelectualii români de o orientare puristă (inclutând etnomuzicologi, folclorişti şi funcţionari culturali), consideră că trebuie să lupte pentru protejarea

'autenticității' muzicii tradiționale românești de 'distorsionarea' și poluarea influențelor țigănești. Chiar muzicanții țigani, în special aceia care s-au bucurat de un statut de prestigiu sub regimul communist, ori cei care sunt mai bine educați muzical, subt ferm împotriva nourilor curente în muzica țigănească, inclusive a stilului oriental și în special a contemporanei manea' (Giurchescu 2001: 178-179). (Iar cercetătoarea lustrează acest conflict între generații cu multe mărturii făcute chiar de muzicieni țigani.)

Oricum, după 1990, mențiunile referitoare la manea sunt împrăștiate pe ici colo, foarte puțin, în revistuțe și ziare.[8] Pasajele apărute în literatura academică română sunt puține și percutante,[9] de altfel ca acelea apărute în literatura internațională.[10]

Maneaua, licență și liant panbalcanic

Nu voi actualiza aici mai mult sau mai puțin învechitele clișee despre Balcani ca pod metaforic și total (vezi discuția, pe lung, în Todorova 1995). Totuși voi prelua și uza imaginea de pod în sensul care a fost mai degrabă ignorat, anume acela de pod în interiorul Balcanilor înșiși, liantul care a informat nuenumărate forme culturale, și anume acela de orientalismele dezvoltate local, perpetuate sau reinventate. Iar în sensul acesta mă voi referi la rolul populațiilor țigănești, care cu adevărat au funcționat ca un pod sau legătură, ignorată dar eficientă. Într-adevăr, dacă luăm în considerare că populațiile de romi/țigani au constituit unul din elementele etnice comune tuturor țărilor din centrul și estul Europei, trebuie să recunpaștem că trăsăturile comune dintre țigani au devenit și trăsături comune între toate celelalte comunități, etnii și națiii regionale. Manelele (în România), *chalga* (în Bulgaria), muzici declarat "orientale", "turcești" sau "arabe", care obsedează astăzi atât muzicile folclorice cât și muzicile populare din toate statele balcanice, demonstrază puternica actualizare a acestui orientalism nativ, inerent și regional. Iar prin faptul că asemenea muzici de agrement constituie cel mai remarcabil semn de identitate țigană – istorică și totodată modernă – ele trebuie văzute și ca un factor care unifică blocul altminteri diviziv, incooperabil, neprietenesc care poate să fie Balcanii.

În privința muzicii, cele mai multe țări în care situația istorică și socială a țiganilor a fost similară aceleia din teritoriile românești, țiganii au luat și au jucat un rol de reprezentațional, de o validitate care acoperă întreaga națiune, cu toți constituenții săi etnici.[11] Pe parcursul regimului communist anti-țigănesc, țiganii n-au fost lăsați să-și cultive și promoveze limba maternă. Muzica în propriile dialecte țigane, sau în alte limbi, dominatoare, dacă acestea din urmă ar fi păstrat caracteristici oriental-țigănești, n-a fost nici promovată, nici acceptată pentru înregistrări comerciale. Cu toate acestea, în undergroundul societății comuniste țiganii au creat un torent și stiluri muzicale magnetizante. Acestea au subminat sistemul, au echilibrat viața reală cu

estetica sa contraculturală, şi-au conservat şi dezvoltat identitatea specifică şi au atras grupurile dominant etnice şi naţiunile din preajmă. Astăzi, în România dar nu numai, o parte masivă a culturii de tip popular s-a predat muzicilor ţigăneşti moderne, orientalizate, ţiganii obţinând astfel o victorie asupra românilor, cucerindu-le un important segment cultural, de gust şi piaţă. Voci rasiste sunt tot mai auzite printre cântăreţii şi instrumentiştii – inclusiv ţigani – rămân fideli stilurilor româneşti tradiţionale, printre activiştii culturali din massmedia şi din reţelele oficiale şi neoficiale de management artistic, printre intelectuali şi în elita pretenţioasă a tuturor oraşelor. Parlamentul şi ministerele culturii din ultimul deceniu sunt pline de muzicanţi şi muzicieni naţionalişti – fie ei cântăreţi folclorici români, fie leaderi ţigani[12] – care lansează anateme sonore împotriva ameninţării şi poluării de inspiraţie ţigănească, toate acestea concentrate în principal în jurul genului şi stilului manelist, care invadează piaţa muzicii şi a culturii de popularitate din România. Pe frontal acesta, ţiganii capătă un profil mai înalt, îşi fac loc, avansează şi câştigă, în vreme ce vechea şi purista dominaţie românească se cutremură şi descreşte. La începutul noului mileniu, problemele ţiganilor români sunt departe de a fi soluţionate de o manieră occidentală; iar procesul acesta complex, greu previzibil al soluţionării este marcat de suişuri şi coborâşuri, lovituri şi eşecuri în economia muzicii ca şi în viaţa socială.

Am precizat deja că pe teritoriile culturale româneşti, maneaua medievală, de import otoman, murise progresiv, în primul rând din cauza campaniei culturale de purificare antiturcă. Aceasta din urmă începuse imediat după evenimentele din 1821-1822 şi consta în excizarea deliberată a markerilor culturali turco-orientali. Spre finele secolului 19, literatura folcloristică ce tocmai debutase nu a reţinut şi cuvântul manea. Adevărat fiind şi că întreaga literatură folclorică s-a concentrat asupra ideologiei puriste a aflării de rădăcini antice, moşteniri ale vechii limbi eline, latine sau trace. Iar tuturor lăutarilor ţigani sau tuturor cântăreţilor de balade înregistraţi vreodată li se cerea să interpreteze doar acele piese acceptabile de către populaţia rurală şi de intelectualitatea cea mai conservatoare şi patriotică şi exclusiv românească. A fost o politică selectivă, implementată constant, care a fost reîntărită de către naţionalismul şi fascismul din interbelic, apoi de către îndelungul ultranaţionalism comunist. Dacă naţionalismul interbelic ar fi putut fi benefic creşterii şi instituţionalizării tuturor disciplinelor etnologice, naţionalismul ethnocentric comunist care a urmat, a dominat cercetarea etnologică românească din finele anului 1960 până astăzi. Cu câteva excepţii şi episoade integratoar-asimilante, cele aproape două secole de accenturarea culturală etnocentrică nu erau deloc empatice faţă de ceva care să semene a manea. Cu toate acestea, dat fiind că în contemporaneitate atât termenul cât şi genul respectiv au explodat, se demonstrează că între ţigani au supravieţuit, atât ca gen şi cuvânt, peste secole. Dincolo de asta, între mulţi muzicieni ţigani, caractere orientale specifice au supravieţuit şi prin alte ilustrări ale performării

tradiționale de muzică folclorică. Decadele din urmă doar au reînviat acele reminiscențe orientale pe căi subversive, mai puțin controlabile, părelnice și totuși eficiente. Iar maneaua contemporană a luat asupra sa scopul de a recupera, aduna și exploata toate potențele sau toleranțele orientalizante în moduri decisive.

Într-un alt eseu (Marian Bălașa 2004) am dat o explicație filosofică complexă (re)nașterii actuale a manelei. Pe de o parte, subiectul a fost atins când am discutat despre apariția de noi forme sau turnuri radicale în interiorul culturii de popularitate drept o consecință a unei *saturații socioculturale interne*.[13] Pe de altă parte, am legat explozia genului manea de metafizica generală a căderii și ridicării formelor culturale, care poate fi rezumată drept *dispariție a potențialităților și invazie a noutăților*.[14] În lumina acelei demonstrații am explicat cum s-a făcut că la începutul anilor 80 o parte majoră a muzicii folclorice tradiționale din România a devenit uscatp și neatrăgătoare, fapt petnru care, din 1990 încoace, curajoasa și amuzuanta manea țigănească a câștigat un teren larg și foarte popular. Mulți români au perceput saturația a ceea ce fusese impus drept folclor muzical de către toate canalele oficiale, au aflat mai mare plăcere în această muzică inițial de ghetto și underground, și au îmbrățișat-o ca pe un fel de folclor muzical real, semnificativ. Improvizata manea este oricum un fenomen care reprezintă, în muzica populară de actualitate, un hibrid muzical balcanic, o formă de "balcanizare". Iată de unde o percepere dual-ambivalentă derivă: pentru inteligența română maneaua reprezintă un strălucit exemplu de prost gust, kitsch, alienare și decadență culturală, în vreme ce pentru românii comuni ea funcționează ca o sursă autentică de distracție jubilantă.

Destul de interesant, maneaua este astăzi în România ceva foarte similar cu ceea ce în Turcia actuală se numește *arabesk*. "Pentru fani, [arabeskul] vorbește despre iubire, separație, manipulare, trădare și vise de strălucire, bogăție și scăpare fără speranțe" (Stokes 2000: 217). Este despre pessimism, sentimentalism, durere (ibid: 227). La fel ca în Romania, cu manelele, "criticii inițialmente au văzut arabesk-ul drept un fel de inacceptabil Orient, zăcând la periferiile unei Turcii a cărui modernism and Occidentalism erau aspecte inseparabile a autodefinirii statului" (ibid: 229).

"The music in question is an urban, 1990s take on traditional Gypsy music, and it's making a lot of noise around Romania these days. Purists deride it as a mindless corruption of the centuries-old traditions of Romanian Gypsy music, seen by some as the most authentic in the Balkans. Fans prize it for its earthy lyrics and catchy, danceable rhythms" (Reed 1999).

Aceste cuvinte de concentrat journalistic spun aparent totul despre un gen și fenomen care e caracteristic pentru viața muzicală a României de astăzi. Sub numele său generic, fenomenul manelei actualmente acoperă un larg evantai de produse muzicale, de la cântecele strofice vocal-instrumentale până la cântarea rubatică, ocazional și din ce în ce mai mult cu amestecuri sau

suprapuneri de tip hip-hop şi de stil rap, sub un sos melodic oriental, melismatic, tot mai elocvent. Din punct de vedere poetic, arta manelei nu depăşeşte standardul minim-infantil de rimă, iar problemele iubirii, banilor şi sexului, motive principale şi obsesive, sunt desfăşurate cu imaginaţie slabă, în maniera naturalistă tipică limbajului stradal sau subculturii agramate de cartier-mahala. Cu toate acestea, realismul, ponderea şi aplicabilitatea mesajului fac aceste versuri atractive şi satisfăcătoare pentru un număr foarte mare de reprezentanţi ai masei populare.

Dincolo de perena conexiune turcă: surse contemporane semnificative

Aşa cum am văzut, deja la finele anilor 70 Rober Garfias (1981, 1984) era convins că toată identitatea muzicală ţigănească din România era turcească. Personal am contrazis şi am scris "împotriva" acestei idei (Marian-Bălaşa 2001), pentru că argumentele sale, mai ales acelea de găsit pe internet,[15] mi s-au părut mai mult decât subţiri, amatoristice, unilaterale. Totuşi, nu i-am refuzat cu totul ipoteza; dimpotrivă, cred şi acum că Garfias a lucrat mai degrabă prin intuiţie şi că la un nivel profound intuiţia sa a fost corectă. De fapt, argumente mai consistente pot fi găsite în lucrările mai timpurii ale lui Gh. Ciobanu, cu speţă în cele câteva eseuri topice publicate în anii 50 şi 60 (Ciobanu 1974), ca şi în cartea sa *Lăutarii din Clejani* (Ciobanu 1969), unde originea şi componentul turc din cadrul repertoriilor ţigăneşti din România erau probate solid. În plus, contactul cu lumea egipteană şi competenţa lui T. Alexandru în probleme de orientalism muzical îl făcuseră şi pe el un erudit de gen. Ceea ce aş adăuga, alături de tezele şi demonstraţiile lui Ciobanu, Alexandru şi Garfias este că sursa şi componentul turc trebuie luate nu doar la modul literal, ci şi simbolic, drept epitome unei realităţi mai largi. De fapt, chiar şi folcloristul muzical tradiţionalist şi naţionalist care a fost Ciobanu a încercat să salveze misterul moştenirii turceşti invocând şi pledând pentru o contribuţie şi mai distantă, atât în timp cât şi în spaţiu, anume aceea persană. Spunând aceasta nu improviza sau specula, fiindcă idea afilierii româno-persane trecuse şi prin mintea lui Bartók, care crezuse că cel mai important, genericul gen muzical românesc, care-ar fi fost doina parlando-rubato, ar fi putut ajunge la români din Persia, via Ukraina (v. Ciobanu 1969: 27). Prin Ciobanu, puţin a lipsit să se spună că şi o ancestrală origine direct indiană ar fi avut loc. Oricum, fie ea preistoric indiană, antic persană, medieval turcă (atunci când şi ţiganii au intrat în scenă, fiind implicaţi masiv în istoria locală), fie influenţa sârbă (şi ea, la rându-i, o altă moştenire influenţată balcano-otoman), mai există un set de relaţii ale contactului cu lumea orientală de care trebuie să ţinem cont. Este vorba de contactele moderne, de secol 20, iar acestea au fost contactele cu India, prin intermediul filmelor şi al muzicii, şi cu lumea orientului mijlociu şi a Magrebului. Iată, în continuare lista care cred că trebuie luată în considerare întru explicarea

succesului elementului oriental patronat de ţiganii din România în anii crugului dintre milenii.

(a) renegatul factor medieval otoman (cel menţinut peste secole în cadrul subculturii ţigăneşti şi parţial, adesea mascat, în cultura folclorică românească, în mare parte masterată de lăutarii ţigani);

(b) contactul, fie el limitat, totuşi sensibilizant, al consumatorilor de film cu mirodeniile sonice ale filmelor indiene;

(c) creşterea popularităţii folclorului muzical din Banat, care era o muzică plină de elemente care vor deveni caracteristice orientalismului de tip manea (melisme, tremolo şi alte ornamentaţii în exces);

(d) influenţa sud-slavică, în principal sârbă, care s-a petrecut prin importul direct (piaţa casetelor audio care treceau graniţa sudică şi a unei piraterii unice şi masive);

(e) contactul afectiv, deşi limitat, al unor clase urbane cu studenţii arabi şi greci;

(f) contactul cu lumea arabă al unei pături sociale influente, anume aceea a muncitorilor de export temporar.

Din toţi aceşti şase factori credibili şi documentabili numai primul, parţial şi al doilea, a fost studiat de muzicologia română, anume, pe de o parte, contactul plurisecular al curţilor domneşti şi al boierimii româneşti cu muzica de curte imperială otomană[16] şi, pe de altă parte, lunga fidelitate a lăutarilor ţigani autohtoni faţă de reprtoriile, melodiile, stilurile, modurile, ornamentele şi inflexiunile vocale care fuseseră tipice muzicii turce în ultimele două secole (al 17-lea şi al 18-lea) de organizare medievală regională.[17] Fiindcă nu există cercetare muzicologică sau etnomuzicologică românească referitoare la recentele, contemporanele influenţei orientale care au penetrat România începând cu anii 50, în continuare voi discuta aceste ultim aspect. Subiectul este mai mult decât important, deoarece consider că maneaua, ca formă contemporană de muzică populară, trebuie văzută mai degrabă ca o consecinţă a accentuării unor elemente şi evenimente socioculturale care au avut loc în special în anii 70 şi 80 ai secolului 20. Fie ele trecătoare, acestea au lăsat, la modul subconştient, o sensibilitate şi deschidere măcar pasive, care ulterior vor folosi acceptării şi diseminării manelei din anii 90. Cred că această deschidere sau disponibilitate sufletească a fost cea mai puternică şi directă consecinţă a aculturaţiei şi hibridizării care s-a petrecut, din anii 70 şi 80 încoace, prin curiozitatea ocazională a românilor faţă de alteritatea muzicală orientală. Efectul psihologic inconştient al acestei experienţe va aduce roade în cadrul masivei simpatii faţă de autohtona manea creată în anii 90.

Astfel, în complexa ecuaţie şi process al dechiderii societăţii româneşti faţă de orientalismul muzical, trebuie avut în vedere factorul schimbului afectiv mediat de filmul indian. Filmele indiene au început să curgă în România şi să amuze consumatorii locali încă din perioada timpurie a comunismului

(anii 50). Aceste filme aduceau în țară orientalismul prin ceea ce el ar fi putut prezenta cel mai atrăgător: poveștile sentimentale și corespunzătoarele lor cântece extrem senzuale. Dar, cu toate că încă din anii 50 ele au aflat în România o piață de desfacere foarte bună, cred că doar din anii 70 contactul cu lumea sonică a răsăritului îndepărtat-exotic a dobândit noi armonice subconștiente, foarte puternice. Timpurile sociopolitice deveneau tot mai dure, iar îndepărtatul orient, adus ca un cadou de către ilustrațiile acelea spice și de către vocile de senzualitate rară actualize, în mod irațional, nostalgia elementară și răspunsul imaginar la represiune, stâmpăra ceva din anxioasa sete de libertate și fantazare. În timpul filmelor indiene din anii 70, sălile de cinema erau pline de țigani și de români senitmentaloizi. Pentru primii, experiența filmului Indian era o chestiune de identitate, o atingere a sinelui, o cale imaginară de a recupera mândrie și vigoare. Pentru cei din urmă, sentimentalismul Indian compensa sau echilibra ceva din atmosfera generală de cenzură și teamă. România a avut și starul său indian, vocalista Narghita, care pentru o vreme a vândut mai multe discuri poate decât toți interpreții și rapsozii de folclor românesc sprijiniți de formațiile folcloristice guvernamental-ministeriale. Piesele sale erau un fel de karaoke pe aranjamentele orchestrale ale muzicilor de film comercial indian. La începutul anilor 1980, după scandalurile și represiunea provocată de răspunsul statului la mișcările yoghinice din România, cărțile despre India și filmele indiene n-au mai fost parte ale vieții culturale popular-obștești. Narghita a dispărut pur și simplu (ca prezență culturală), nimeni n-a mai auzit ceva despre ea, cântecele și înregistrările sale – probabil lipsite de orice licențe de copyright – nemaifiind promovate defel.

Contactul empatic cu muzica orientală a avut loc și prin intermediul muncitorilor exportați începând din anii 70. Mulți dintre ei veneau din masiva forță proletară recrutată din fosta țărănime și reamplasată în orașele industriale, și au fost trimiși să lucreze în state ca Irac, Iran, Siria, Israel, Libia, Moroc, Egipt sau alte țări islamice. Constant, mii de muncitori și ingineri erau trimiși să lucreze acolo pe perioade de la câteva luni la mai mulți ani. În timpul liber, acești muncitori rămâneau fie aproape izolați în dormitoarele lor, fie, destul de rar, campați în apropierea vreunor cătune. Contactul lor cu culturile locale era mai mult decât superficial. Totuși, mulți s-au întors în România cu o brună de înțelegere, toleranță sau simpatie față de respectivele forme culturale exotice, iar între aceste aproape-acceptate forme muzica avea un loc central. Expuși, fie parțial sau incidental, la mediile sonore specifice, unii din acești muncitori au adus acasă o receptivitate față de muzica arabă, ca și discuri sau casete de gen. Elemente sau amintiri care au pavat calea – și au acționat ca o deschidere sau disponibilitate măcar pasivă – pentru maneaua locală ce avea să vină.

Tot în decada respectivă s-a întâmplat ca universitățile române să devină abordabile și ospitaliere pentru studenții arabi, greci și africani. Între acești

studenți străini, arabii și grecii erau mai bogați, stabileau mai ușor contacte sociale și au reușit să dobândească o mai mare simpatie și interes în rândul locuitorilor celor mai importante orașe din România. În anii 80, studenții străini erau populari și fiindcă reprezentau o sursă sigură de aprovizionare a localnicilor cu bunuri de uz banal, dar care deveniseră rare, precum cafeaua sau țigările fine. Chefurile private ale arabilor, ca și spectacolele lor cultrale, se țineau lanț în campusurile universitare. Pe parcursul unor asemenea ocazii, dansurile și muzicile lor constituiau elemente foarte atrăgătoare în meniul activităților. Din moment ce majoritatea acțiunilor culturale erau conectate grupurilor și lobiurilor palestiniene și kurde, respectivele evenimente muzical-dansante inspirau nu doar exotizm senzual, ci și oarecare fervori politice semnificative. Mulți români, care ori întreținеau o prietenie colegială cu studenții arabi, ori, mai ales în cazul tinerelor femei, intrau în relații amoroase cu ei, au dezvoltat și au menținut și o plăcere față de anumite aspecte ale culturii arabe. Și chiar dacă ei nu au devenit promotori ai culturii arabe, au păstrat, cel puțin subconștient, tipul acela de legătură emoțională care de regulă rezonează atunci când auzi muzică. Românii respective își aminteau adesea de muzica arabă cu simpatie, nostalgie, plăcere. Mult după despărțirea de acești colegi sau prieteni arabi, în inimă le rămânea ceva favorabil peisajelor muzicale de factură orientală.[18] Spunând aceasta nu vreau să sugerez că viitorii, adică contemporanii, consumatori de manea ar proveni din categoriile sociale ale foștilor studenți. Cu toate că la petrecerile cu manele vezi și foarte mulți intelectuali, români get-beget, profesori și ingineri care adoră genul. Totuși, patronii manelei aparțin straturilor sociale și profesionale mai joase, mai puțin antrenate intellectual, ale populației din România. Ce vreau să sugerez, mai degrabă, este că un contact și o permisivitate și permeabilitate a societății românești față de sensibilitățile muzicale orientale are o istorie mult mai complexă, multistratificată, inclusiv intimă și discretă, ca și consecințe care au izvorât și în locuri, momente și dimensiuni mai puțin previzibile.

Acești factori au constituit surse de contact, aculturație și inculturație care, datorită sistemului opresiv și politicii oficiale privitoare la formele de amuzament, nu puteau crește singure în forme de comunicare muzicală concepute și lansate pe plan local. Impactul și efectul lor fusese masiv doar pe plan personal, socialmente redus. Alte elemente, precum endogena, autohton și "natural" dezvoltata muzică folclorică din Banat – alt factor de generalizare a gustului – au fost promovate inclusiv de canalele culturii oficiale și au atins inclusive păturile sociale rurale. Numai că, în anii 70, muzica bănățeană fusese deja expusă influențelor sîrbe de la sudul Dunării, iar contactul ei cu ornamentarea și rapiditatea excesivă devenise deja specific sieși. După părerea mea, "muzica bănățeană" a devenit un concept transregional, național, care pentru majoritatea românilor funcționa ca o reprezentare subconștientă și atractivă a spațiului mult mai liberal al zonei transfrontaliere, o zonă de

prosperitate materială, de piață neagră, semicapitalism și libertate inexistente în România. Această muzică a diseminat în sensibilitatea muzicală a tuturor românilor un interes, o plăcere și o disponibilitate evidentă, oficial aprobată, pentru curentul de masă al viitoarei manele. Cine detestă muzica bănățeană și "sârbismele" aduse, facilitate sau preludiate de ea, detestă și maneaua. Și mulți dintre consumatorii ei devin și consumatori și protectori de manea. Desigur, aceasta e doar o ipoteză, ori un fapt cu adecvare limitată. Totuși, așa se explică de ce, în anii 90, "bănățeana" aproape că a dispărut, ca fenomen muzical național, oarecum retrăgându-se din fața viguroasei apariții și circulații a manelei. Măruntele elemente de specificitate, rebeliune și lubricitate ale muzicii bănățene nu mai erau destul de puternice, stranii, nonconformiste ca să țină piept izbitor de orientalei manele.

În afară de asta, anii 80 au crescut exponențial importul și piața neagră în regiunile de graniță cu Yugoslavia, iar popularul comerț semilegal și contrabanda propriuzisă au facilitat împumutul și inserarea muzicilor balcanice care deja caracterizau scena de pop folclorico-folcloristic din Yugoslavia. Sudul României s-a umplut de casete cu muzică grecească și mai ales turco-bosniacă.[19] Ignorând sau sabotând muzica folclorismului oficial românesc, din subteranul consumului muzical de masă s-a născut o puternică cerere pentru respectivele sonorități și stiluri, și mulți români se ocupau cu piratarea respectivelor casete. O fază a constat în audierea ca atare a cântecelor de pe casetele importate și multiplicate ilegal; într-o fază ulterioară, piesele și elemente din respectivele piese au fost traduse și adaptate în muzica românească bănățeană; pentru ca, într-o a treia fază, respectivele cântece sârbești să ajungă să inspire formații locale, compoziții și producții originale; prin urmare, lansându-se noi piese și formații, de alură bănățeană și de inspirație yugoslavă.

În 1990, după deschiderea tuturor granițelor și apariția peței libere, alteptările consumatorilor muzicali erau deja pârguite: muzicile propriuzis orientale își păstraseră atractivitatea, sunau apetisant. Iată de ce, compunerea, performarea și lansarea unei muzici direct și ferm etichetate și reclamate drept orientală a apărut ca un gest firesc.[20] Idei directe, influențe și modele penetraseră deja. Afară de manea, între 1990-1995 numeroase piese orientale – hituri turcești, libaneze sau egiptene – erau pur și simplu plagiate și piratate, cu sau fără adaptări de text în română, și distribuite cu deplină indiferență față de eventualele legi referitoare le drepturile de autor și producător. Totuși, creativitatea locală a crescut rapid, iar starurile locale au dobândit tot mai multe resurese și prestigiu prin intermediul producțiilor lor originale. După explozia manelei, începând cu 1993-1995, o vreme s-a văzut scăzând nevoia de import, interesul pentru muzicile turcești sau pentru alte forme arabe descrescând masiv. Între timp, interesul pentru muzica de film indian a dispărut cu totul. Muzica bănățeană românească, cea puternic influențată de stilul melismatic al folclorului țigan din Serbia, s-a diluat și ea cu totul. Scena

de popfolk al întregii țări este cucerită de producția domestică, născută în Romînia, de către creativitatea muzicală țigană.

Tabloul mai larg: "pop" și "folk" în muzicile românești

Cercetarea românească tradițională a creat un cadru mental-intelectual și theoretic care este egal clar și selective, util și reductive, ordonat și nepotrivit. În conformitate cu regimul autoritar, atotordonator, discriminator și selectiv, academismul local a vorbit despre muzicile rurale și orale drept muzici populare, denumindu-le apoi folclor, pentru a lăsa "muzica populară" în seama a ceea ce pe plan internațional se cheamă folclorism, adică prelucrarea unor forme de folclor naționalizat, de rapsodism și de vedetism care exclud contextul și circulația sau colectivismul, un folclor fasonat pentru audiența uniformizată a unei întregi nații. Ceea ce în vest trece drept "pop", adică muzică populară, la români a fost fixat în cadrul "muzicii ușoare", care e ceva derivând din sofisticările muzicii grele, simfonice, ca și a stilului de estradă și cabaret ruso-sovietic. Puritatea muzicii românești tradiționale, folclorice, a fost totdeauna o dogmă (așa cum se poate vedea și în Alexandru 1980a,b), iar critica respectivului cadru egal terminologic-conceptual și ideologic a fost lansată doar foarte recent, recunoscând pentru prima oară hibriditatea esențială a muzicii folclorice (Rădulescu 1995, 2000a, b). Oricum, problema este că în România, muzica folclorică (cu numeroase limite și explicații otioase, numita "muzică populară") nu a fost niciodată conectată, legată teoretic, de muzica adevărat populară, adică de popularitate amplă, fiindcă abordarea exegetică fusese complet politizată, ideologizată. Ideologia comunistă presupunea că "populară" trebuie să fie cea mai bine dezvoltată și cea mai amplu susținută expresie muzicală a pieselor transmise oral, create anonim, născute la țară și transferate colectiv și intergenerațional. Ruralii trebuiau să prefere și să consume numai acest tip de muzică, în ciuda rigidității pe care ea o dobândea grație gesturilor fprțare de a o reține în formele sale cele mai vechi, presupus pure, nonevoluate și neinfluențate. În vreme ce muncitorii și intelectualii de la orașe trebuiau să respecte și să aplaude această muzică, considetând-o semn al purității entice și al superiorității și continuității istorice, semn al moralității ideale și al sănătății culturale. Dat fiind că orașele românești erau tot mai mult populate de foști țărani, navetiști și proletari trasnferați – ca să nu mai menționez că după 1947 grau s-ar mai fi aflat vreun politican care să fi avut vreo origine și educație familială diferite de acelea ale unui țăran – cultura folclorică a devenit tot mai mult *Cultura* celor mai numeroși, atât la sate cât și la orașe. "Muzica ușoară", echivalent al pop-ului occidental, era emanația unei arte muzicale bine dirijată, antrenată și masterată a profesioniștilor de conservatoare muzicale. Numai că la vremea debarasării de comunism, melomanii reali deveniseră sătui atât de muzica folclorică și "populară" de tip muzeal, cât și de genul acesta de pop egal rigidizat și sofisticat. Așa că, după o scurtă

perioadă de declin a ceea ce fusese anterior conceput drept muzici folclorice şi populare, muzici uşoare şi de divertisment, totodată în paralelă sete agresivă pentru reprimatele muzici vestice, în panica generală a creatorilor şi promotorilor tuturor acestor stiluri şi forme perimate, lucrurile s-au modificat şi alezat în mod firesc. Pe de o parte, numeroşi tineri, amatori, talentaţi şi mai puţin educaţi muzical, au compus şi lansat muzici care ignorau standardele atinse de muzicile populare şi de pop ("uşoare") tradiţional, obţinând însă o mare popularitate din pricina prospeţimii, lipsei de emfază şi accesibilităţii lor. Pe de altă parte, fosta elită standard a început să se organizeze şi să revină profitând de gustul şi dependenţele pe care el le creaseră pe parcursul decadelor precedente. S-a instalat un conflict intergeneraţionale puternic, nou compusele muzici de divertisment şi consum cucerind tot mai multă simpatie şi sprijin, concurând cu brio şi reuşind să recucerească încrederea şi inima românilor pentru producţia muzicală autohtonă.

Între toate aceste curente şi lupte, în cadrul producţiei de genuri muzicale de divertisment o contribuţie majoră a venit din partea tinerelor generaţii de muzicanţi ţigani, care au monopolizat termenul tradiţional de lăutărie, au lansat fără inhibiţii concepte precum "muzică orientală" şi "muzică ţigănească" ca pe nişte termini autoidentificatori şi automandatari, au recuperate şi actualizat termenul de *manea*, iar cu toate acestea au câştigat o tot mai crescută şi multietnică popularitate. Ce fac ei are, desigur, oarecare rădăcini în muzica tradiţională folclorică. Totuşi, ce reuşesc să obţină este fără asemănare cu ceea ce fac grupurile de "ethopop", care doar preiau piese din repertoriile folclorice de popularitate şi le pun pe noi ritmuri (de regulă dance, rock, rap) sau timbre (electronice).

Maneaua arată, sună şi funcţionează ca o fuziune între folclor şi pop, între "muzica uşoară" şi orientalismul atât indigen cât şi de import. Ea defineşte un produs, gen, subcultură şi fenomen care face parte dintr-un trend regional, nominalizabil drept "muzică balcanică neo-tradiţională" sau "folk-pop" (Kurkela 1993, 1997). Ce fac ţiganii manelişti din România e într-adevăr un hibrid muzical folk-pop, cu toate că maneaua poate fi identificată şi drept muzică pop propriuzisă. În cadrul acestui gen nu mai există elemetne care s-ar putea califica drept tradiţii rurale şi orale. Versurile manelei se referă exclusiv la realităţile actuale, mundane, la problemele politice şi economice zilnice, ignorând metaforele cizelate, imaginile idealiste, defuncte, pastorale sau patriotice tipice poeziei folclorice sau populare. Inovaţiile şi adaptările conţinuturilor sale muzicale ale sunt străine atât muzicieilor tradiţionalişti, fie ei români sau romi, iar explozia, opulenţa a ceea ce poate fi perceput drept oriental, sau orientalism, turcesc, arăbesc (sau arabesk), îi este tematică. În contrast cu sofisticarea la care muzica uşoară, a consumului divertismental, apelase pe parcursul uscatelor vremi ale comunismului, tocmai simplismul manelei pare mai interesant pentru marele public român actual. Aici este "uşurătatea" care fusese cândva monopolizată, conceptual dar nu şi practic, de

către pop-ul românesc al "muzicii uşoare" (care, cum aminteam, sub strictul contral al statului şi al compozitorilor de meserie, devenise superbă, totuşi elitistă, sofisticată, excesiv antrenată, artă muzicală de calibru greu). Simplism intellectual, uşurătate raţională (în privinţa versurilor), ca şi complexitate improvizatorică, libertină, viscerală, iraţională şi magnetică (la parametrul muzical) – iată ce înseamnă manea.

Etnicitate difuză, împărtăşită, reformatată, transgresată

Nou-compusele muzici ţigăneşti s-au inspirit din surse destul de similare pe toată aria balcanică. Amintesc aici doar lista făcută de Zvanibor Pettan pentru muzicile "inventate" de ţiganii kosovari:

"În anii 80, reciproc opuşii albanezi şi sârbi a început să ceară repertorii specific entice. Muzicanţii ţigani au răspuns acestei provocări în felul lor prorpiu, prin îmbogăţirea repertoriului lro cu noutăţi din străinătate care erau 'neutre etnic'. Cinci au fost sursele străine incluse în repertoriul lui din anii 80: 1. Muzica de film indian; 2. Populara *novokomponovna narodna muzika* (literal: 'muzică folclorică nou compusă') din Bosnia şi Serbia; 3. Muzica populară a *arabesk*-ului turc; 4. Muzica ţigănească din Turcia, Grecia, Bulgaria şi Macedonia; şi 5. Muzica de pop occidental" (Pettan 1996: 39).

Cercetătorul subliniază şi că ţiganii albanezi au acţionat în felul acesta creativ drept răspuns la presiunile etnice, iar soluţia lor de amplă hibriditate, o muzică multietnică sau mai degrabă transetnică, a venit să împace cu succes particularităţile muzicale entice local-regionale. Fapt este că originala muzică, bazată în principal pe redescoperirea orientalismului, s-a potrivit aşteptărilor (misterioase) ale foarte multor etnii. Această muzică, sub numeroase denumiri, generalizată de ţigani pe tot spaţiul balcanic, uneşte şi stâmpără extazele muzicale ale unor popoare şi naţii în divergenţă sau izolare aproape totală. Maneaua e doar forma locală, românească, a unui fenomen panbalcanic, multinaţional şi multietnic.[21] Prin "românească" manea, creativitatea ţigănească contemporană atinge un multiculturalism popular, transgresează orice etnocentrism, şterge multe divizionări şi în mare stâmpără sau suspendă problema etnicităţii.

Până unde rămâne maneaua o operă ţigănească şi de unde începe românismul ei, până la ce limită este ea asimilată ori doar consumată, ca un ingredient domestic, de către ne-ţigani? – iată o întrebare ce merită interes. Căci, într-adevăr, deşi maneaua vind din zorile de secol 18-19 ale culturii muzicii de popularitate, ca şi, pe de altă parte, din egal vechea şi recenta istorie a muzicii sud-estice (balcanice), în România post-1989 ea reprezintă un *revivalism* particular, marca unei culturi muzicale proaspete, originale, urbane, ţigăneşti. Numai că ea este în mare cerere şi printre români, iar în felul acesta devine un gen, stil şi fenomen perfect naţional. Lucrul acesta poate califica

sau justifica afirmația că maneaua nu e nici măcar indisputabil "țigănească", ci chiar, sau în mod egal, românească. Este adevărat că din pricina succesului manelei, numeroase divizări și reprezentări sociale, culturale, idologice și rasiste au ieșit la suprafață.[22] Totuși, progresiv, fanii oricăror alte muzici înafara manelei par să se împace cu genul acesta, să îl accepte sau să nu mai vocifereze împotriva sa. Au trebuit să-și respecte puterea pe care genul acesta o are în reformatarea reprezentărilor naționale, etnocentrice și naționaliste ale oamenilor, puterea de a dărâma zudurile discriminării culturale dintre clase și etnii.

În fond, masivul repertoriu al nou compuselor manele este în românește. În integralitatea sa, maneaua e ceva pur transetnic, niciunul din etnicii români care adoră această muzică nefăcându-și vreo problemă de conștiință din pricina etniei starurilor, compozitorilor și interpreților maneliști. Pentru ei, muzica în sine și performarea ei este mulțumitoare, chiar dacă unii, mai ales în mediu rural, continuă să aprecieze și muzical folclorică tradițională (mai ales din pricina mesajului nostalgic, de memorie și fantezie paseistă, a reminiscențelor din copilărie și a reacțiilor emotive din prima tinerețe pe care respectiva muzică le actualizează). Vivacitatea, umorul, directețea, ca și furnicătura și lubricul muzicii alerte, scuturate, ornamentate și trenate melismatic și lacrimal, ale noii muzici create și comercializate de țigani, constituie, poate, sau se pare, un supliment adecvat. Manelele aduc oamenilor simpli, consumatorilor de muzică folclorică, acea trepidație vitală care a fost castrată sau exilată din vechea muzică populară într-o mare măsură; maneaua aduce o înțelepciune pragmatică și existențială, simțul realității immediate, ca și frisonul unei muzici care cutremură trupul de o manieră pe care doar defunctul dans folcloric, cu decenii în urmă, oferea.

Surprinși de succesul manelei, succes care a transformat-o în fenomen și-n cultură prorpiuzisă, societatea muzicală țigănească s-a divizat în două majore fracțiuni. Una dominată de generațiile vechi, a acelor lăutari care au activate dintotdeauna drept cei mai buni promotori ai muzicii tradiționale românești, și cealaltă aparținând generațiilor tinere de muzicieni țigani, care au dobândit nu doar independență specifică (adică autonomie repertorială), ci și cele mai numeroase și bănoase secțiuni ale pieței muzicale. De fapt, această diviziune profesională nu e cu totul nouă. Întotdeauna a fost o fracțiune fidelă formelor românești de expresie muzicală folclorică, o clasă a clientelismului muzical care putea să aspire la statut mai înalt în măsura în care reprezenta gusturile comanditarului majoritar cu mai multă virtuozitate. În număr limitat și doar în așezările urbane, acești țigani și-au pierdut limba și cultura proprie și s-au integrat în populația dominantă. Statul a avut grijă de mulți dintre ei, integrându-i în orchestre de stat, promovându-i pe canale oficiale, trimițându-i în turnee propagandistice internaționale, oferindu-se atestate care le garanta drepturi profesionale și categorii de salarizare. Cealaltă eternă categorie de muzicalitate țigană a rămas ignorată de stat, a neglijat factorul educație și

sistemul şcolar, a menţinut un nivel scăzut de professionalism şi performanţă, a menţinut elementele culturale care pot fi concepute sau percepute ca tradiţional ţigăneşti. Cântarea în dialecte romani, exclarea în muzica vocală, rubatică şi improvizatorie, imitarea percuţiilor şi a slalomurilor melodice prin onomatopee vocale de mare virtuozitate, acestea, între altele, au rămas tipice aproape doar acestor muzicanţi ţigani din ultima categorie. Numai că în total contrast cu această situaţie istorică, în ultiul deceniu, ţiganii reprezentanţi ai muzicii folclorice şi folcloristice româneşti au devenit tot mai puţini şi mai săraci, în vreme ce noua creaţie a popfolk-ului numit manea a crescut în cerere, beneficiind de producători, promotori, cantautori şi o popularitate care i-a făcut pe toţi aceştia din urmă bogaţi şi faimoşi.

Din cauza surselor sale, a formaţiilor reprezentative, vedetelor, firmelor, producătorilor şi managementului de piaţă specifică, maneaua este o muzică reprezentativă şi de reprezentare ţiganp. Cea mai mare parte din ceea ce se întâmplă în jurul noţiunii de manele ţinde de o afacere ţigănească declarată. Totuşi, din pricina difuzării şi a consumului între români, din pricina largii cereri şi a popularităţii de invidiat, depăşeşte ampreuta sa originară ţigănească. Iată de ce poate fi numită şi gen panromânesc. Aşa cum în trecut "foarte" românească muzică folclorică tradiţională a fost menţinută, performată şi dezvoltată de ţigani, astăzi, o expresie şi un gust românesc a fost lansat, creat şi dominat de noii muzicienii ţigani. Cuceritoarea manea trebuie văzută ca un fel de răzbunare culturală, o echilibrare rasială, care înlătură diviziunea socială, culturală şi etnică dintre românii dominanţi şi ţiganii marginali; arătând, pe de altă parte, chiar dacă ironic, faptul că distincţia culturală şi abisal psihomentalitară dintre românii neoşi şi conlocuitorii ţigani nu fusese, ori cel puţin nu mai este, substanţială.

Sonorul fenomen al manelei din România trebuie înţeles ca o venire în prim plan, din negurile unui fundal reprimat, a unei sensibilităţi şi exprimări muzicale adormite. Văzută ca atare, problema n-ar fi aşa de dramatică pe cum pare a fi. Deoarece, mai mult, cultura manelei înseamnă *Marginalitate devenită hegemonie, cezurare făcând scor egal* şi *reprimare devenită chit.* Într-o societate în care discursul şi gustul au fost totdeauna convenţionale şi normative, să vezi că ceva aproape străin (chiar dacă vine din interior) devine extrem de popular, prin urmare puternic, suscită temeri, îngrijorări, tulburare. Maneaua e subversivă pentru stilurile şi curentele cristalizate cu grijă pe parcursul a două veacuri de elaborare, selecţie, rafinament, occidentalizare românească etnocentrică. Ea ameninţă stabilimentul cultural-ideologic. Iată de ce, oricine rămâne intim legat de supremaţia paradigmei culturale şi de gust neliberale va considera maneaua drept un fenomen alienant, inferior, ruşinos, sărac, rămânând şocat şi ofensat de popularitatea sa. Atât puriştii ideologi cât şi intelectualii cu pretenţii ar dori să vadă majoritatea cetăţenilor români împărtăşind valorile înalte stabilite de statutul lor intellectual. Dar realitatea socioculturală nu e aceea, ci masiv diferită. Fiindcă, se pare, majoritatea

populariei din România are o conformație psihospirituale care corespunde cu sentimentele, ideile, imaginile, formele de exprimare versificată și patternurile muzicale care caracterizează orientalista, melismatica, senzuala, vitalista, impudica și zdrobitoarea manea.

În mai 2003, concursul Eurovision a fost câștigat de Turcia, cu o piesă bine ornamentată, orientalizată (aproape de genul *arabesk*-ului care în Turcia identifică sau egalizează maneaua românească). În urma jurizării, Nicola, reprezentanta României, s-a clasat pe locul 10. Iar în România s-a spus că pe viitor locala manea s-ar putea califica într-o poziție mult mai bună decât se poate obține cu o piesă de pop tradițional, adică naționalist-etnocentric.

Recuperare de orientalism și balcanism, maneaua a reinsertat în România un interes pentru sonorități orientale. Aceasta explică de ce, în primăvara anului 2003, la ora punctului final pus acestor pagini, cîntecele starului de pop turc, Arcan, la fel ca ritmul de techno-house – egal stressant și captivant – al indianului Punjabi M.C. constituie cele mai populare sonorități ce urlă de pe tarabele cu casete și CD-uri din tot Bucureștiul.

Între concluzii

Rezum: etnicitate, mentalitate și personalitate împărtășită și transgresată, maneaua este privită de sus doar de către acei moraliști care ar dori să vadă societatea românească omogenă și monolitică din punct de vedere cultural, dominată exclusiv de români și orientată doar spre vest. Totuși, societatea românească este, în întregul ei, una foarte complexă, o parte a integralității geoculturale care implică și policentrism, interconexiune și hibriditate. Orientalismul balcanoid al creativității gitane și al apetitului autohton contemporan nu trebuie văzut nici ca o supraviețuire sau renaștere de secol 18, nici ca o inserție sau retardare reactivă ori reactivată. Pentru mine, lucrurile sunt sau operează mai degrabă în ambele sensuri: o moștenire recuperată și în același timp o descoperire, o deschidere modernă; o caracteristică mai mult sau mai puțin adormită, virtuală, adânc-împlântată-istoric, ca și o evoluție firească a vremurilor actuale. Acest orientalism muzical va crește sau descrește, se va rafina ori va păli, va rămâne la suprafață sau va submerge, dar nimic nu ne va ajuta dacă o negăm ca parte legitimă sau justificată a acestei identități popular-folclorice (inclusiv românești).

Paginile care urmează constituie un postludiu cu siguranță polemic. O etnomuzicologie de tip clasic s-ar fi putut rezuma la ceea ce am expus până acum. Totuși continui, sau completez, cu o pastilă cu caracter aproape de pamflet, deoarece las etnomuzicologiei clasic-tradiționale argumentarea în stilistica dulceagă, care nu riscă nimic, dar nici nu mobilizează conștiința. Antropologia muzicală pe care o experimentez este o etnomuzicologie aplicată, conștientă de posibilul risc sau impact politic, dar neinteresată de

menajarea convenţiilor, laşităţilor sau a arivismelor şi protecţionismelor politico-intelectuale.

APPENDIX

Staze ale corectitudinii şi incorectitudinii politice

În România anului de graţie 2003 cea mai mare popularitate o au stângismul, naţionalismul, arivismul disperat, lupta pentru supravieţuire (etc., etc., etc.) şi maneaua. Observ acest lucru fără a face vreo speculaţie asupra legăturilor psiho-afective sau metafizico-psihanalitice dintre seturile de lucruri. Aceasta e "starea de fapt" a naţiunii în pragul deja bine trecut al mileniului 3, iar orice analiză şi discuţie sănătoasă trebuie să pornească de la constatarea nepătimaşă: pâinea şi circul sunt afectivităţile poporului român în dimensiunea sau varianta sa majoritară.

Între numeroasele (oare numărabile?) elemente de caracterizat societatea românească ar trebui, poate, insertată şi simpatia faţă de guvernanţi. Dar despre similitudinile de spirit dintre poporul majoritar şi mentalitatea, viziunea, discursul şi profilul guvernanţilor actuali scriu toate ziarele. Eu vreau să mă refer doar la resorturile simpatiei românilor faţă de cultura manelei, cu-atât mai mult cu cât tema produce furii şi anateme egal sonore şi reprimate. Într-adevăr, nicăieri în interiorul lumii intelectuale şi politice nu se produce mai multă (auto)cenzură ca în problema manelei. Şi nicăieri această cenzură nu e mai ipocrită, fiindcă discursul public o ignoră, cu toate că discursul privat şi colocvial îşi face din ea o copioasă scuză pentru agresiune.

La începutul anilor 90 se ţipa tare şi liber, mai ales în presă, împotriva "palatelor ţigăneşti". Inclusiv mari profesionişti ai arhitecturii se pronunţau împotriva stilisticii lor spectacular-orientale, iar între argumente, demagogia entocentrică (fiindcă respectivele construcţii erau oricum "neromâneşti", "nespecifice", incompatibile cu peisajul mioritic) dănţuia euforic. Despre prost gust s-a vorbit cu revoltă şi a propos de actualul Palat al Parlamentului (Casa Poporului sau piramida pompieristică a lui Ceauşescu). Ei bine, în mai puţin de cinci ani toată lumea (critică) amuţise. Azi nimeni nu mai înjură public nici palatele hindo-gitane, nici arhitectura şi simbolul giganticei opere a lui Ceauşescu. Ori, cel puţin, nici un român. Chiar şi eu îmi amintesc ce scandalizat eram, prin 90-93, în prezenţa occidentalilor care încercau să îi afle actualului Palat al Parlamentului atribute pozitive. Pe-atunci multora din noi ni se părea o oroare şi basta. Dar trecut-au anii, iar ororile prezente ne-au apărut tuturor mult mai grave. Nu ne mai ţinem cultura doar în gusturi comparativist-împătimite, ci i-am găsit termeni poate mai eficace. Oricum, personal privesc astăzi cu oarecare compătimire pe occidentalii care critică Casa Poporului, referindu-se, ca noi, cândva, la prostul gust general şi la mesajul de dominaţie

şi putere abuzivă a marii clădiri. Şi constat cât de tare ne-am schimbat noi, românii, devenind toleranţi cu istoria şi uitători ai urilor noastre de ieri. Tot aşa constat că nicăieri nu se mai scrie sau se pronunţă ceva critic la adresa castelelor ţigăneşti sau a altor instituţii culturale precum monarhia ţigană. Se mai ironizează pe ici pe colo cultura şi afacerea ghicitoriei, magiei şi descântecelor (un monopol gitan), dar pun pariu că peste câţiva ani publicul general le va integra şi oploşi fără răutate şi pe acestea. Vremea trece, iar românul e tot mai deschis, tot mai binevoitor faţă de fleacuri, tot mai empatic faţă de fenomenele marginale pe care le simţea anterior subversive pentru identitatea proprie.

Şi astfel am ajuns şi la manea. Despre care cu amuzament constat că, în paralel cu propria evoluţie de gen, ca şi cu faptul că maneaua se impune drept marcă majoră a juissării şi celebrării panromâneşti, vocile agresive încă bat mare tobă. O aprigă şi penibilă întrecere, de tip care-pe-care, s-a născut, iar ea a devenit chiar politică culturală, politică de stat. Şi, mai presus de orice: politică prin care statul mai speră că va menţine monopolul asupra culturii, că în continuare fabrica de culturnici, muzicanţi, gurişti, imitatori, exportatori de căluşari şi reciclanţi ai folclorurilor de odinioară vor mai continua să reprezente spiritualitatea română. Fideli continuatori ai paradigmei paseiste şi etnocentriste, idealizant-absolutizată de cultura comunistă, toţi aceştia se încăpăţânează să rezume respectiva "spiritualitate naţională" la ce i-a rămas acesteia mai idealist-păşunist. Iar inadecvarea şi ridicolul lor sunt totale, fiindcă, iată, din subteranul marginalizat al aceleiaşi "spiritualităţi" invadează cu succes şi în pofida întregului arsenal de afişată silă o altă alternativă a "sensibilităţii" româneşti, un Alter Ego cu contur de Sine.

Ironic în plus e şi faptul că, deşi majoritatea românilor de la oraşe şi sate degustă genul, majoritatea creatorilor, starurilor, interpreţilor, producătorilor şi colportorilor acestei muzici sunt romi. Astfel, rasismul antiţigan, atât de indubitabil caracteristic păturilor majoritare ale românilor, sucombă în faţa pragmatismului aceloraşi români, devenind, pentru momentele de extaz ale petrecerii, total eludat. Frumoasă expresie a aşazisei toleranţe fundamentale, dacă nu am şti că ne-am obişnuit nu de-ieri-de-azi, ci de generaţii multiple, să lucrăm multifronic sau cel puţin dual. Ne scăldăm în mai multe ape, mentalitatea şi sentimentele noastre se adaptează momentului şi circumstanţei, fapt pentru care românii care adoră maneaua ţigănească nu-şi ameliorează şi părerile, prejudecăţile sau resentimentele pe care le au faţă de ţigani. Azi, la fel ca ieri, ţiganii sunt buni în calitate de producători de juissare, dar puţini români cred că merită să interacţionezi cu ei şi la modul social. Cultura manelei acţionează şi satisface lubricităţi care nu ajung să modifice ceva şi în domeniul afectivităţilor, ideilor, clişeelor, convingerilor, atitudinilor. E drept că multe feluri şi forme de cultură fac la fel, adică se adresează şi rămân la nivelul unor frisoane şi fulguraţii cu efect şi viaţă egal iraţională şi efemeră. Totuşi, în domeniul pieţei manelei şi al perceperii sale putem contempla ca

niciunde spectacolul unor slalomuri mentale şi al imagologiilor inconsecvente. Oricum, fapt e că românul spune un nu foarte clar acelei culturi populare promovate de statul român (comunist şi postcomunist), refuzând tot mai mult ceea a apucat să se impună drept cultură populară oficială. Românul este plictisit de dezabuzatul folclor ca identitate pe care doar demagogii şi ipocriţii nu o văd drept sleită, datată, impusă. Românul încă mai poate surâde sau lăcrima la auzirea şi vederea elementelor de cultură ce-i amintesc de satul propriu; dar lucrul acesta nu-i extirpă orgasmul la supapa mult mai plină de viaţă, realism şi adecvare a manelei. E adevărat că formele evidente ale discursurilor manelei au toată stângăcia infantilismului versificator şi a lipsei de acces la metaforă. Dar esenţialul manelei nu constă în textele sale, ci în caracterul rebel-subversiv şi vindicativ-glorios al impactului său sonic, în pregnanţa funcţiei sale de condiment celebrant.

Oricine ştie, sau admite, că maneaua e o corcitură, e vocea mahalalei moderne care e cartierul, cartier a cărei creativitate de top provine din cultura marginalizării, a criminalităţii şi a jargonului interlop. Dar cui îi pasă? Unul din multele lucruri pe care le demonstrază succesul genului este că românul e sătul şi plictisit de acea cultură populară pe care încă o mai fabrică establishmentul oficial, de mafia festivalurilor de folclor şi a transmisiunilor radiotelevizate, de cenzorii folclorismelor de totdeauna, de snobilissimea vechilor "culturi populare", incapabilă de reciclare.

Maneaua ţigănească – o creaţie românească

În genere evit termenul de *politică culturală* la singular. Există, trebuie să existe, totdeauna, mai multe politici. Cel puţin în cultură. Problema e doar că, referindu-ne la români, politicile culturale autohtone au cam fost de un monocromism sau homofonism disperant. Oricât de diferite, tot semănau. Printre alte caracteristici, etnocentrismul a excelat totdeauna, cu un brio perfect retrograd şi falimentar. Numai "românescul", adică numai identitarul cel mai exclusiv şi exclusivist, a fost selectat şi promovat, iar asta, întru vivificarea unui românism ce, parcă, de la "paşopt" (1800!) încoace n-a evoluat defel. Fetişizarea acestuia a constituit politică statală continuă. Dovadă că alegerea fu proastă stă elocventul faliment al naţionalismului românesc, atât pe plan naţional cât şi pe plan internaţional. În vreme ce, de pildă, naţionalismul maghiar, mergând pe linia asimilării şi a patronajului oricărui element minoritar, este (ca să folosesc o sintagmă dragă naţionaliştilor români) "încununat de succes" pe ambele planuri.

Oricum, lucrul acesta e departe de a fi priceput de naţionalistul român, aşa că nu voi insista să-l popularizez eu. Deocamdată naţionalistul român are o treabă mai aproape de propria piele, iar aceasta e mediată de simţul urechii şi se cheamă *manea*. Iar treaba actuală a naţionalistului român cu pretenţii, adică a intelectualului urban (obişnuit, ca tot românul, să agreeze doar gustul

propriu şi să-l deteste pe al altuia), este să lupte cu orice mijloc împotriva proliferării manelei, împotriva acestei ruşini (nu-i aşa?) naţionale.

Maneaua serveşte astăzi drept cel mai bun pretext pentru recrudescenţa rasismului tipic balcanic şi est-european, iar oricine cleveteşte cu patimă împotriva manelei nu dovedeşte decât aceeaşi despotică dorinţă de reprimare a alterităţii interne, care a caracterizat (şi) civilizaţia românească, vreme de secole.

Problemea cea mai ironică este însă că inteligheţia românească actuală se răsteşte împotriva fenomenului manelei exact cu aceiaşi termeni, şi mai ales exact cu aceeaşi împătimire (demnă de cauze mai mari), pe care ea le acuza altor straturi sociale, altor vremuri, altor ignoranţe, altor activişti, altor politruci. Antisemitismul vechi a devenit acum un antiţigănism licit, iar lucrul ar fi comic dacă nu ar fi penibil şi grav.

Dar ironia cea mai cumplită este că maneaua, creaţie cert ţigănească, marginală, adesea chiar interlopă, captivează românul de rând, faimosul ţăran (pe care toţi sămădăii culturnici de astăzi l-ar dori înamorat de folclorismul românesc, nostalgic, fad, pe care-l promovează toată massmedia, Ministerul Culturii şi televiziunile). Românul majoritar, prin urmare, îmbrăţişează maneaua şi se bucură pe ritmurile şi versurile sale simplist-tâmpe, dovedind simpatie, similitudine, consangvinitate psihospirituală şi mentalitară cu maneliştii ţigani. Asta e ce nu poate intelectualul să creadă, iar oricine a supt doar la vaca artificială a ideologiilor naţionalismului român tradiţional nu are cum să accepte. Nu are, fiindcă în continuare tinde a crede că românul e acela (şi numai acela!) din icoana etnografiilor idealizante şi demagogice, iar universul ţigan nu poate fi decât o marionetă mimetică ori o paranteză ignobilă, acceptabil doar dacă imită gustul şi folclorul majoritarului, admirabil doar dacă slujeşte pe român, cuantificabil doar dacă adoptă identitatea acestuia.

În fine, maneaua şi succesul ei colosal dovedesc, dacă mai era necesar, că distanţa spirituală dintre români şi ţigani nu era atât de mare pe cum a construit-o discursul discriminatoriu şi autoadulant al românismului popular. Despre faptul acesta, odios în ochii şi urechile multor lideri de opinie din cultura românească, s-ar putea sporovăi mult. Dar n-am de gând să pledez aici pentru un adevăr pe care rasisme viscerale *nu pot* să vrea să-l accepte. Mi-am propus aici doar să subliniez responsabilitatea care revine românilor, mai precis acelor politici culturale româneşti care aveau drept obiectiv creşterea etnocentrismului românesc şi-a patriei virginitate, unitate şi omogenitate de simţiri şi gust. Deoarece, orice s-ar spune, cultura românească a cam stat sub semnul purismelor, al vigilenţei faţă de străini externi şi de minoritari interni, a construcţiei monolitice, a masivităţii, omogenităţii şi masificării populare. Iar, după mai multe secole de sclavaj propriuzis, după aproape două secole de aservire culturală (amintiţi-vă teza tuturor etnologiilor: ţiganul nu are creativitate proprie, el doar preia repertoriile locale şi le performează), ei bine, din anii 80 încoace identitatea culturală ţigănească a început să-şi ia revanşa.

A ieşit la suprafaţă şi a cucerit, iar asta nu fiindcă ar fi avut un geniu eclatant (într-adevăr, maneaua e un gen submediocru!) ci pentru că tipul de cultură pe care ideologiile politice româneşti l-au impus nu mai spunea românilor nimic.

Maneaua şi-a început succesul în subteranul folclorismului de paradă, al falsei veselii celebrate de Cântarea României, iar în 1990 a devenit adevăratul, autenticul folclor al majorităţii românilor. Activiştii culturali de astăzi tot n-au priceput faptul că nici ţiganii, cu maneaua lor, n-au nici o vină, şi nici românii care cultivă respectivul gen. De vină este politica culturală a României, totdeauna de un naţionalism etnocentric, purist dar fad, care a obligat naţia să se identifice în folclorul oficial, muzeal, rafistolat, paseist-demodat, deşi acesta nu mai era demult o formă vie, de jubilaţie sau meditaţie actuală. De vină e culturnicismul românesc, care a dat românilor drept definiţie şi imagine ale identităţii şi patriotismului un folclor bleg, aseptic, sleit, banal, lipsit de orice adecvare şi viaţă. În climatul acestei serbezeli, maneaua a venit cu ceva viu (aşa cum pentru maghiari a venit folclorul peizan din Ardeal) şi s-a impus ca formă de celebrare vârtoasă.

Faptul acesta seamănă cu ce se petrece în limba română. Păzită de legiuni de filologi pregătiţi ca o miliţie (fie ea lingvistică), limba română şi-a pierdut orice accente sau pulsiuni lubrice, vitaliste, temperamentale. A înlemnit în propria ciufuţenie gramaticală, ortoepică şi ortografică, în oţioasele sale canoane. Limba literară a devenit tot mai rigidă, în comparaţie cu aceea colocvială, iar intelectualii se miră de ce (dacă observă vreodată!) drăcuiala e atât de deasă, mai ales la ţară sau între proletari, înjurătura e marcă de virilitate esenţială, integratoare în grup, iar pornografia face parte din limbajul obligatoriu al liceenilor şi "muncitorilor". Iar, peste toate, agramatismul şi ticul verbal au intrat în sânge. Politicile grămăticilor de salon, politici tot mai rigide şi mai despotice, au creat un saţiu şi un mediu arid în duhul limbii, fapt care explică de ce pătrunde în română cu-atâta veselie jargonul interlop şi lexicul gitan. Suculenţa cu care se pronunţă astăzi *mişto*, *parai*, *naşpa* (etc.etc.etc.) e una pe care româna, ca şi franceza sau engleza (atât de onorabile întru adopţie) n-o vor obţine sau aduce românului niciodată. Plac ţigănismele şi cuceresc, dar nu pentru ca ţiganul lăuntric să-şi ia revanşa istorico-metafizică (pentru veacurile de deplin dispreţ politic şi social), ci pentru că, pur şi simplu, românii şi administratorii culturii şi identităţii lor au pustiit singuri sensibilitatea românească.

Maneaua ţigănească este o creaţie românească în sensul că, sau deoarece, este una din consecinţele politicilor culturale româneşti.

Eterna oglindă a socialului – muzica populară

Cultura populară a fost la mare cinste politică în toate regimurile cu guverne masiv majoritare. Orice guvernare cu succes popular şi cu tendinţe hegemonic-totalitare a cultivat şi a sponsorizat puternic folclorul. Folclorul e

unul din fundamentele şi aliaţii popularităţii. Cum a putut observa oricine, în România cea mai mare popularitate o au partidul de guvernământ, preşedintele ţării, prim-ministrul, *Vacanţa Mare*, maneaua. Despre primii trei, elitele vorbesc cu respect. Doar despre ultimele două fenomene culturale se vorbeşte urât, iar în mod tacit se lucrează din plin la sabotarea lor prin instigarea şi consolidarea de forme pretins superioare, "autentice".

Personal, nu fac parte nici din fanii comicilor şi ai burlescului trivial al celor de la *Vacanţa Mare*, nici nu găsesc absolut nici o plăcere în sonorităţile, damful sau umanitatea reprezentate de manea. Prin urmare, nu sunt un insider sau consumator care încearcă a-şi salva propria onoare ori a se împotrivi armatelor oficiale şi neoficiale puse pe denigrat sau exterminat respectivele genuri. Ce doresc este doar să atrag atenţia că nici o cultură nu se poate revigora, construi sau, respectiv, elimina, doar prin mecanismele manipulării ignoranţei, ambiţiei, iluziilor şi urii. Ce doresc este să contribui la conştientizarea faptului că argumente şi contraargumente, interese şi mentalităţi cât se poate de reactive şi anacronice ajung să treacă drept logice şi adecvate, şi că în felul acesta se irosesc energii, se ratează prestigii şi se lansează noi fixaţii şi complexe mentalitare, care, în ultimă instanţă, ne ţin psihomental departe de secolul 21 şi departe de Vest.

Vacanţa Mare nu e decât o mostră, foarte realistă, din viaţa destul de tipică a "omului românesc". Înjurătura perpetuă, fudulia găunoasă, batjocura, beţia, preacurvia, violenţa domestică, sunt banalităţile existenţiale cele mai răspândite, caracteristice culturii, vorbirii şi preocupărilor socio-lubrice ale celor mai mulţi români. Burlescul, batjocura, mascarada, intimidarea, jocul dominaţiei şi al supunerii sunt caracteristicele cele mai comune pentru multe din manifestările ce ţin de "teatrul ţărănesc" tradiţional. Faimoasele *Păpuşi*, care însoţeau jocul biblic al Irozilor, care suduiau orice diferenţă, care ilustrau xenofobia şi rasismul cu desăvârşită lipsă de măsură şi perdea, care generau comoţii de veselie publică doar prin scenele (obligate şi nenumărate) de bătaie, erau extrem de similare scenarizărilor ilariante ale comedianţilor "Vacanţei". Ori mai degrabă invers, aceştia din urmă reactualizând la scară naţională farsele săteşti periodice, bancurile preaştiute, cele şiroind de patimi şi zeflemea. Prin urmare, stilul umorului exploatat de grupul *Vacanţa mare* vine destul de departe, din "profunzimea" extrem de ubicuă a mentalităţii ţărăneşti, proletare şi mahalageşti. Grupul nu e original, şi tocmai această consangvinitate de spirit, tocmai această potrivire de mentalitate îi asigură empatia şi succesul atât de popular.

Într-un fel similar s-ar putea vorbi despre manea. N-am să fac aici speculaţii cu privire la vechimea şi influenţa (precis mare!) a minorităţilor rome asupra populaţiilor româneşti pe parcursul istoriei. Nu vreau să-i stârnesc pe istoricii patrioţi amintindu-le că romii se numeau romi încă înainte ca românii să-şi spună români; nu vreau, adică, să sugerez că similitudinea de (auto)denumiri nu se reduce doar la nivel fonetic-fonologic. Oricum, observ

cu mirare că mulți încă evocă Roma ca sorginte a românilor (când aceasta este mai degrabă originea autodenumirii noastre), ignoră starea medievală de "rumânie" ca similară sclaviei romilor, au o cultură istorică construită din dubioase lesturi de memorie afectivă, propagandă, stereotipii demagogice, vanități, prejudecăți, date interpretate unilateral. Dincolo de toate acestea, fapt e că prezența țiganilor între români a însemnat mai mult decât e dispus intelectualul de rând să conceadă, că, în pofida radicalelor diferențe, similitudinile dintre români și minoritarii de pe aceleași meleaguri sunt mult mai mari decât s-ar dori. De asemenea, nu cred că merită osteneala efectuării de incursiuni docte în epoca fanariotă, pentru a arăta cât de mult va fi influențat cultura turco-greacă folclorul românesc. În ultimii treizeci de ani, contribuția țiganilor lăutari la formarea sensibilității muzicale românești a fost sistematic minimalizată. Cu toate acestea, faptul că ea e extrem de vizibilă abia astăzi nu reprezintă o noutate absolută, un fenomen exclusiv critic și de moment. Din contră, astăzi maneaua doar se răzbună pentru aproape două secole de marginalizare și castrare publică, pentru faptul că turcismele au trebuit să se refugieze toate în undergroundul sau gettoul culturii țigănești, ascunzându-se de fața ideologiilor, purismelor, instituțiilor și politicilor culturale care aveau ca program etnocentrismul și hegemonia română.

Problema este că orientalismele n-au fost, defel și niciodată, străine sensibilității autohtone, iar explozia actuală a manelei dovedește că forma respectivă de exotism era o dimensiune sau alternativă virtualmente consubstanțială autohtonului. Consumul și popularitatea manelei îl dovedește pe român a fi mult mai aproape de rom, ori viceversa, la fel cum dovedește că discriminarea respectivă e un artificiu mai mult politic și economic decât antropologico-cultural. Categoria de deasupra oricăror diferențieri etnice și religioase este *Cetățeanul* român, iar orice discuție lucidă și utilă asupra identității și spiritualității Românului trebuie să plece și de la recunoașterea numeroaselor intimități de spirit dintre, de pildă, român și țigan.

NOTE

[1] Ciobanu (1974, 1969) și Cosma (1960) au lansat modele de discutare detaliată asupra contribuției muzicale a țiganilor în istoria muzicii locale.

[2] "O *mani* e o 'improvizație' vocală care împărtășește trăsături ale ruralului *uzun hava*, bocetul, și ale gazelului urban. E asociată cu sudestul Turciei mai degrabă decât cu orașele din vest. Nu știu mult despre istoria sa, dar cred că are ceva de a face cu cultura urbană sud-estică." (Martin Stokes, comunicare personală, ianuarie 2003). Afiliația cu strigătele stradale ale vînzătorilor ambulanți, pe care o propune R. Garfias, e mai mult aleatoare sau incidentală decât originară: "The form itself is of distinctly Turkish origin, coming originally from Turkish street vendors' cries (Turkish: *mani*) and evolving in Turkey into a light classical improvisatory form" (Garfias 1981: 91).

[3] Vezi şi analiza foarte detaliată a lui Gh. Ciobanu din "Studiul introductiv" la volumul Pann 1955: 9-61.

[4] După ce începuse prin a descrie exotismul prezenţei lăutarilor la o înmormântare – sigur petrecând un fost lăutar – văzută la începutul anilor 1900, Bobulescu scria cu patos: "Deci, închin aceste rânduri acelor lăutari, necunoscuţi atunci, ca şi acum, pentru mine, dar despre care pot spune că duceau la groapă încă de pe acea vreme nu numai mortul, dar se duceau să îngroape şi rămăşiţele unor timpuri pe care desfrâul desmăţat al capitalei de astăzi de mult începuse a le dispreţui./ Aşa dar, să începem a povesti cîte ceva din viaţa acestor lăutari, cu al căror arcuş, de multe ori ne-au furat amarul din inimi şi au făcut măcar pentru câteva clipe să aducă în ele iluzia unei fericiri pământeşti, pe care mai ales cei ai trecutului în deosebi o căutau la un pahar cu vin bun..." (Bobulescu 1922: 5).

[5] Vulpescu (f.a., p 47) menţionează că Bragagiul, reprezentant burlesc al bulgarului, apare în scena *Păpuşilor* "cântând pe aria unei manele". Folcloristul reproduce apoi respectiva "piesă auzită/transcrisă în 1940: Ah, aman, aman / Iar sunt cu caftan (Bis), De la Giurgiu vin / Turceşte [?] nu ştiu / Para'n pungă, iok / Mâncare deloc". Melodia e un capăt de doină cu secundă mărită.

[6] "În jurul anului 1800 cei mai buni viorişti din Constantinopol erau ţigani români" (Alexandru 1980c: 267. Pe la 1910, orchestra lui Carabulea (cu care a cîntat şi Fănică Luca, naistul, exact în acest an, la Izmir şi Istnbul) cânta: "Mané taxim", "Souvenir de Brăila", "Suvenir de Prahova" (ibid.). "Atît de viguroasă altădată, muzica orientală nu a lăsat decît superficiale urme în cultura muzicală a României. Spiritul ei mai dăinuieşte însă ici-colo în unele categorii ale folclorului./ *alăuta* sau *lăuta* – foarte probabil o rubedenie a lăutei orientale *el-ud*, similar poate cu *kopuzul* sau cu *lavta* turcească (...) şi-a împrumutat numele muzicanţilor populari de meserie, *lăutari*, numiţi odinioară şi *alăutari*. (...) *Taraf* altadată numit şi *tacîm* - denumire de origine orientală. Poate că lăuta sau alăuta au devenit cobza. Naiul se numea muscal. Caval = *kaval* (turceşe). Tc.*ghaida* = gaida (fluier mare ciobănesc, la aromîni şi macedoromâni). Aksak e tot din muzica orientului apropiat, iar dansuri în acest ritm sunt adesea numite *Turceasca* sau *Cadîneasca*. Surla a dispărut, poate identică cu *zurnaua*." (op.cit.: 271). Turceşti sunt *rast* (coarda sol), *neva* (re) şi *seba* sau *saba* (la). Tel este turcescul pentru instrumentul cu coarde. Sakîz = turc pt. sacîz. Taxîm – tot turc. "Nu numai numele dar şi substanţa lui muzicală îi trădează obârşia. "Recitativul epic" propriu baladelor româneşti are la rîndul său un character vădit oriental. Cristalizarea lui în formele pe care le cunoaştem astăzi s-a făcut probabil în urma asimilării unor înrîuriri orientale venite prin filieră balcanică. Doina românească, o melopee cu caracter reciativ de formă liberă bazată pe improvizaţie, are multe puncte comune cu *taksimul* oriental ca şi cu *maualul* egiptean. Cercetările au dovedit existenţa unor cîntări asemănătoare în întreaga Peninsulă Balcanică, în Orientul Apropiat, în India, Indochina, Indonezia, Tibet, Mongolia etc. Rămîne în sarcina cercetărilor viitoare să explice dacă este vorba de o uriaşă răspândire a unui tip de cîntare sau dacă melodii asemănătoare au putut fi create de popoare diferite aflate în condiţii de dezvoltare similare" (ibid.: 272-273).

[7] "Maneaua aparţine repertoriului tradiţional ţigănesc, se bazează pe muzica turcească, utilizează un vocabular motoric improvizat în stilul ţigănesc şi este jucată mai ales de femei. Astăzi, maneaua se dansează mai mult de cupluri mixte, pe muzică bulgară, aşa-zis yugoslavă sau muzică orientală în general, cântată la instrumente moderne, în special orgi electronice, chitare şi acordeon. Bătrânii lăutari profesionişti consideră maneaua 'muzică proastă', cântată doar de muzicanţi de mâna a doua: 'tare, repede şi murdar', plângându-se că 'adevărata muzică lăutărească dispare fiindcă publicul preferă stilurile orientale' (Andrei Mihalache). Într-adevăr, tânăra generaţie pretinde că 'cea mai bună pentru dansul ţigănesc este muzica orientală şi maneaua'" (Giurchescu 2001: 183-184).

[8] Chiar şi cele mai critice şi generoase materiale ştiinţifice devotate vieţii muzicale ţigăneşti din România (Beissinger 1991, 2001, Buckley 2000, Rădulescu 1996, 2000a,c) tratează aspecte legate doar de dimensiunea tradiţională acesteia, ignorând trasformările recente discutate aici.

[9] "Cântec specific suburbanului, cartierelor muncitoreşti, maneaua, un compozit muzical în care se identifică sonuri orientale, muzică lăutărească, pasaje simfonice, romanţă, acaparează un public din ce în ce mai larg. Din punct de vedere social, el reprezintă o expresie a teritorializării şi legitimării unei populaţii marginalizate (locuitorul neintegrat al cartierelor muncitoreşti sau minoritarul etnic, ţiganul). Stereotipia textelor este un argument indiscutabil. Universal manelelor se poate reduce la prezenţa evasipermanentă a duşmanului, la dorinţa de a face bani şi la dorinţa de a fi iubit, ceea ce subliniază de la sine o anumită "filosofie" a marginalului. Acesta percepe existenţa exteriorului, a societăţii, a Celuilalt ca pe un pericol permanent, pe care doreşte să-l concureze, să-l înfrângă prin agresivitatea nu doar a gestului ci şi a averii, convingându-l, astfel, că este capabil să gestioneze societatea. O astfel de filosofie, destul de primitivă, are ceva din strategia potlatch-ului, atâta timp cât versurile manelelor insistă obsesiv nu doar asupra ideii de avere, ci, mai ales, asupra ideii de a face atâta avere încât să dai şi la duşmani. Criticată de filosofii şi sociologii puritani, de literaţii oripilaţi de vulgaritatea şi stupiditatea versurilor (fapt, de altfel, real!), maneaua este un fenomen social de necontestat, care produce ramificaţii complexe, angrenând diverse reţele sociale. Popularitatea ei este sporită de difuzarea agresivă de către televiziunile comerciale, unele cu acoperire naţională şi, implicit, cu un impact redutabil. Să nu confundăm însă produsul comercial, căci într-un astfel de context cântecul devine un pur produs comercial, generând o modă, cu tradiţia. Maneaua nu trebuie criticată, ci trebuie înţeleasă realitatea care a produs-o: o societate în derivă, (p. 103) incapabilă să asigure un ideal, incapabilă să asigure coerenţă vieţii sociale şi în cadrul căreia fiecare grup social încearcă să-şi structureze strategii de supravieţuire, mai ales, identitară" (Panea 2001: 102).

[10] "Another musical genre that has gained much popularity in postcommunistm is the one called *manea* (plural *manele*). *Manea* represents an eclectic style. It combines Oriental—reminiscent of Turkish-Phanariot cultures—with Roma cultural influences, and rarefied forms of Romanian folklore or suburban styles. *Manea* is also controversial in many musical quarters; it is called by its foes a type of music 'from the periphery' or plain kitsch. There may be un underlying anti-Roma felling expressed in this controversy about *manele*/'Gypsy pop'. Whatever the case, *manele* is highly consumed in the rural and (sub)urban Romanian environment today, and despite its detractors, manele can represent a musical genre in its own right, responding to present postcommunist tastes and social realities, no matter how aesthetically 'illegitimate' – in Bourdieu's sense" (Roman 2003: 67-68).

[11] Tezã unanim stabilitã de etnomuzicologiile regionale şi internaţionale (vezi Beissinger, Buckley, Kovalcsik, Malvinni, Lange, Pettan, Rassmusen).

[12] Vezi agresivele declaraţii împotriva actualei *muzici ţigăneşti* (muzica ţigănească urbană de după 1990) şi împotriva manelei, lansate de Mădălin Voicu. Fiu al marelui violonist Ion Voicu (1925-1997), acesta dirijează şi cântă – mai mult decât modest – folclor muzical tradiţional, editează casete şi CD-uri; iar ca membru al parlamentului român, se impune pe sine drept autoritate şi joacă rolul unui leader influent printre partidele politice şi comunităţile civice ţigăneşti. Totuşi, prietenia sa personală cu conducătorul ultranaţionalist al PRM a fost observată chiar şi de bibliografia internaţională (Barany 2002: 219).

[13] "Rigid and aseptic languages and speech forms were thus released and imposed. Lacking tones and shades of vital lubricity, they soon became boring and unappealing. And it did not take too long for the opposite process to be observed: coming from the underground of

vernacular, living, colloquial speech, fecundated by marginal jargons, those national languages started to look more bizarre than before the antipollution campaign. Let me evoke with more exactness the Romanian only, which is a language of an always proclaimed and protected oldness, as well as Latin "purity" (actually, alleged hegemony), whereas in fact it has always been open to influences. External or co-habiting "enemies" (Slavs, Turks, Hungarians, Russians) have left many marks and linguistic elements in it; apparently influential neighbors (South-Slavs, such as Bulgarians and Serbs) have lent it countless items; "domestic aliens", or inner "others" (Gypsies), have always spiced it effectively. In the 1990s, after decades of ignoring and fighting against the Gypsy identity and influence, the Romanian language becomes at least very permissive, if not very eager, however hospitable, to features, expressions and words which come from the most Gypsy, illiterate, porno and interlope repertoires. The sung poetics of new popular musics in Romania elaborates, develops and demonstrates this fact with ironic brilliance. / To remain in the realm of music, I would give a similar, more striking example, from the same (Romanian) culture. In the 1990s, on the market of the folk music consumption a radically new genre has emerged, and soon it has intensively and extensively conquered this market to an unforeseeable or unimaginable extent: the urban young Gypsies' genre called *manea* (plural, *manele*). This genre has reached an incredibly vast popularity, most of all rural-minded Romanian people cherishing it with passion. The reason has not been only that this both oriental and simplistic style is vivid, magnetic, closer to contemporary themes, issues and fashions, but also that the much too long and saturated period of fakelore, rigid folklorism, and excessive festivalization has killed the capacity of the traditional folklore to grow, develop, vary, perform and exploit its inner potential" (Marian-Bălaşa 2004).

[14] "What disappears will not only manifest itself no more, but will also make room for the arrival of something unpredictable. It is the novelty which comes with a wider baggage of potentialities, and whose strength is not so much in the real products which will be transmitted, actualized/materialized, but in the capacity of offering virtual forms" (Marian-Bălaşa 2004).

[15] Siturile lui Garfias despre doină: http://archiver.ss.uci.edu/doina/doina2.html; http://archiver.ss.uci.edu/doina/doina3.html

[16] Literatura muzicologică românească ar fi nu numai prea lungă, dar şi mai puţin utilă lectorului de antropologie muzicală internaţională: iată de ce pomenesc aici doar două din cele mai recente lucrări ale lui Cantemir (1992, 2000) şi Popescu-Judeţ (1999, 2000).

[17] Vezi menţiunile specifice în Pann (1955), Ciobanu (1969, 1974), Cosma (1960/1999), Garfias (1981, 1984), Sárosi 1970, Barany 2002.

[18] Descoperirea şi experienţa personală depăşesc orice mediu, medieri şi mode culturale. O atitudine deschisă, prietenoasă faţă de noutate şi orientalism poate instala un ataşament superior celui achiziţionat prin moştenire culturală. În vara anului 2000, în cluburile disco din centrul Parisului am observat cu surprindere că toate piesele muzicale din repertoriul internaţional erau dansate într-o atmosferă aproape mecanică, plicticoasă, cu participare redusă, în vreme ce piesele arăbeşti şi melodiile de dans din buric erau trăite cu bucurie nebună. Pentru tineretul zilei, majoritatea franceză getbeget, respectivele melodii, ritmuri şi gesturi erau mult mai pline de sens emoţional şi reprezentau mai multă vivacitate decât hiturile franţuzeşti sau americane la modă. Ceva din procesul acesta, de observat astăzi în vestul Europei, trebuie că se petrecuse şi în estul European încă din anii 1970-1980 (păstrând proporţii specifice).

[19] Despre factorul acesta, vezi Kurkela 1993, 1997 (cu notele sale asupra "culturii casetei" în primii ani după 1990), ca şi Rădulescu 2000a.

[20] Mai multe trupe instrumentale, precum Albatros şi Dan Armeanca, s-au pornit de foarte devreme să creeze o muzică originală şi pretenţioasă, numită egal "orientală" şi "ţigănească". Vezi recenzia de disc în Lupaşcu 1994.

[21] Pentru muzicile similare manelei din România, vezi amplele prezentări şi critici politice din Levy 2000, 2002, Pettan 2001 şi Rice 2002.

[22] Fenomenul nu e singular, la români, ci irită naţionalismele etnocentrice de pretutindeni în sud-estul Europei (vezi Rice, Pettan şi mai ales Levy).

BIBLIOGRAFIE

Alexandru, Tiberiu 1980a: *Romanian Folk Music*. Bucharest: Musical Publishing House.

Alexandru, Tiberiu 1980b: *Romania II: Folk Music*. În: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. Stanley Sadie). London: Macmillan Press Ltd, 16: 129-139.

Alexandru, Tiberiu 1980c: *Vechi relaţii muzicale între ţările româneşti şi orientul apropiat* În: *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii 2*. Bucureşti: Editura Muzicală: 252-275.

Barany, Zoltan 2002: *The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Beissinger, Margaret 2001: *Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania*. În: 'Slavic Review' 1(60)/2001: 24-49.

Bobulescu, C. 1922: *Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Schiţă istorică asupra muzicei noastre naţionale corale cum şi asupra altor feluri de muzici*. Bucureşti: Tip. "Naţională" Jean Ionescu & Co.

Buckley, Ann 2000: *Gypsy Musicians in Transylvania: Changing Lifestyles, Changing Status*. În: Max Peter Baumann (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11), p. 309-318.

Cantemir, Demetrius 1992 + 2000: *The Collection of Notations. Part I: Text*. Transcribed and annotated by Owen Wright. Vol. 1, London: School of Oriental and African Studies, University of London (SOAS Musicology Series). Vol. 2: *Commentary* (by O. Wright), London: Ashgate, 2000.

Ciobanu, Gheorghe 1969: *Lăutarii din Clejani. Repertoriu şi stil de interpretare*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România.

Ciobanu, Gheorghe 1974: *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor. O colecţie de articole publicate deja spre finele anilor 50 şi în anii 60.

Cosma, Viorel 1960: *Figuri de lăutari*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR. Sub titlul *Lăutarii de ieri şi de azi*, o versiune secundă, augmentată şi actualizată, a fost publicată la Bucureşti: Editura Du Style, 1996.

Garfias, Robert 1981: *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musică Lăutărească*. În: 'Yearbook for Traditional Music' 13: 97-107.

Garfias, Robert 1984: *Dance among the Urban Gypsies of Romania*. În: 'Yearbook for Traditional Music' 16: 84-96.

Giurchescu, Anca 2001: *Gypsy Dancing in Southern Romania*. În: Svanibor Pettan, Adelaida Reyes and Maša Komavec (red.), *Glasba in Manjšine / Music and Minorities*. Ljubljana: ZRC Publishing and Institute of Ethnomusicology, p. 177-187.

Kovalcsik, Katalin 1994: *On the European Gipsy Groups and Their Folk Music*. În: Bruno B. Reuer and Lujza Tari (red.), *Perspectiven der Musiketnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22.-26. April 1990)*. München: Südöstdeutsches Kulturwerk, p. 127-139.

Kurkela, Vesa 1993: *Deregulation of Popular Music in the European Post-Communist Countries: Business Identity and Cultural Collage*. În: 'The World of Music' 3(35): 180-196.

Kurkela, Vesa 1997: *Music Media in the Eastern Balkans: Privatised, Deregulated, and Neo-Traditional*. În: 'Cultural Policy' 2(3): 177-205.

Lange, Barbara Rose 1997: *"What Was That Conquering Magic...": The Power of Discontinuity in Hungarian Gypsy Nóta*. În: 'Ethnomusicology' 3(41): 517-538.

Levy, Claire 2000: *Interpreting Chalga: Old Indigenous Sounds in New Configurations*. În: *Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music*. (Proceedings of the IASPM International Conference 1999). Red. Tony Mitchell et al. Sydney: UTS, p. 84-89.

Levy, Claire 2002: *Who is the 'Other' in the Balkans? Local Ethnic Music as a Different Source of Identities in Bulgaria*. În: *Music, Popular Culture, Identities* (red. Richard Young). Amsterdam/New York: Editions Rodopi, "Critical Studies", p. 215-229.

Lupaşcu, Marian 1994: *Gipsy/Non-Gipsy: a Controversed Music*. În: 'East European Meetings in Ethnomusicology' 1: 100-104.

Malvinni, David 2003a: *Gypsy Music as Film Music: Spectacle and Act*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 10: 45-76.

Malvinni, David 2003b: *Adrian, Taraf, and the Political Reception of Gypsy Music in Bucharest*. În curs de apariţie în: *Proceedings of the Gypsy Lore Society Meeting, September 2002, Budapest*.

Marian Bălaşa, Marin 2001: *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*. În: 'European Meetings in Ethnomusicology' 8: 111-139.

Marian Bălaşa, Marin 2002: *Birds in Cages Still Sing Well: An Introduction to the Musical Anthropology of Romanian Jails*. În: 'Ethnomusicology' 2 (46): 250-264.

Marian Bălaşa, Marin 2003: *Romany Music and Gypsy Criminality* (sub tipar).

Marian Bălaşa, Marin 2004: *The Metaphysics of the Folk Song: Actualization of Virtual Forms, Disappearance of Potentialities, and Invasion of Novelties*. În: 'Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae' 1-3(45).

Nixon, Paul 1998: *Music – Sociality – Dance: Human Figurations in a Transylvanian Valley*. Goteborg: Goteborg University.

Pann, Anton 1955 [1850]: *Cîntece de lume* (transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu): Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă.

Panea, Nicolae 2001: *Zeii de asfalt. Antropologie a urbanului*. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Pettan, Svanibor 1996: *Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo*. În: 'The World of Music' 1(38): 33-62.

Pettan, Svanibor 2001: *Encounter with "The Others from Within": The Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia*. În: 'The World of Music' 2+3 (43): 119-137.

Popescu-Judetz, Eugenia 1999: *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music*. Istanbul: Pan Yayincilik.

Popescu-Judetz, Eugenia, and **Ababi Şirli**, Adriana 2000: *Sources of 18th Century Music: Panayiotes Chalathzoglon and Kirillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music*. Istanbul: Pan Yayincilik.

Rassmussen, Ljerka 1996: *Orientalism, Rom Gypsy, and the Culture at Intersection*. În: Ursula Hemetek (red.), *Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik von Minderheitenethnischen Gruppen / Echoes of Diversity. Traditional Music of Ethnic Groups Minorities*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1996: 247-253.

Rassmussen, Ljerka Vidic 2002: *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: Routledge.

Rădulescu, Speranţa 1995: *La musique paysanne roumaine. Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire*. În: 'Ethnologie française' 3(25): 450-461.

Rădulescu, Speranţa 1996: Gypsy *Music versus the Music of Others*. În: 'Martor' 1: 134-145. Retipărit ca *Our Music Versus the Music of Others*. în: Max Peter Baumann (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11) 2000: 293-308.

Rădulescu, Speranţa 2000a: *Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie*. În: 'Cahiers de Musique Traditionelle' (Geneva) 13 (Métissages): 151-162.

Rădulescu, Speranţa 2000b: *Romania III. Traditional Music*. În: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell). London: Macmillan Press, 21: 585-592.

Rădulescu, Speranţa 2000c: *Gypsy Music*. În: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell). London: Macmillan Press, 21/2000: 592-594.

Reed, John 1999: *Romanian Riff: A New Style of Gypsy Music Spurs Dancing and Derision*. În: 'Central European Economic Review' January 25.

Rice, Timothy 2002: *Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music*. În: 'Yearbook for Traditional Music' 34: 25-46.

Riegler-Dinu, Emil 1931: *La Hora, le Maqam et la chanson populaire de l'Orient européen*. În: 'L'Art populaire' (Paris: Editions Duchartre) 2, p. 140.

Riegler-Dinu, Emil 1940: *Das Rumänische Volkslied. Eine musikwissenschaftliche Studie mit 162 Liederbeispielen und 2 Tabellen*. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co.

Roman, Denise 2003: *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*. Lanham-Boulder-New York-Oxford: Lexington Books.

Sárosi. Bálint 1978: *Gypsy Music* (ediție originală, 1970). Budapest: Corvina Press.

Silverman. Carol 1996: *Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia*. În: *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (red. Mark Slobin). Durham: Duke University Press, p. 231-253.

Stokes, Martin 1992: *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Claredon Press.

Stokes, Martin 2000: *East, West, and Arabesk*. În: Georgina Born & David Hesmondhalgh (red.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley, Los Angeles...: University of California Press, p. 213-233.

Sulițeanu, Ghizela 1964: *Introducere în culegerea și studierea folclorului muzical al tătarilor dobrogeni*. În: 'Revista de Etnografie și Folclor' (Bucharest) 6: 545-576.

Todorova, Maria 1997: *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press.

Vulpescu, Mihai (f.a.) [1941]: *Irozii – Păpușile. Teatrul țărănesc al Vicleimului. Scaloianul și Paparudele* (Muzică și fotografii în text). București: Tipografia Ziarului "Universul".

TERENUL, ASTĂZI

Introducere

Bizare vocile etnomuzicologilor care se plâng de puţinătatea sau de restrângerea frontului lor de lucru. Nu lipsă de imaginaţie, ci pur şi simplu de inteligenţă sau adecvare se manifestă acolo unde "folclorul" continuă a fi identificat cu valorile şi plăsmuirile adecvate primei jumătăţi de secol, peste virtuozităţi actuale păstrându-se încă vălul snob al ignorării sau al desconsiderării. "Cultura populară" e poate mai virulentă azi ca oricând, ori cel puţin e suculentă (până la transpiraţie specifică) ca-n toiul celor mai aprigi-fecunde veri. Astăzi, aproape oriunde şi aproape oricând, dacă ţi-ai împlânta privirea dresată etnologic printre oameni, ai putea remarca, strânge şi apoi exploata fapte extrem de relevante pentru ceea ce înseamnă creativitate mai mult sau mai puţin legată de tradiţional, de oral, de stihial, de folcloric.

Materialul de faţă este, în linii mari, o cinstită reproducere a unor mărunte evenimente. Pentru început, un spectacol cu pretenţii de festival, născând din spuma şi umbra teribilelor festivaluri regionale, judeţene, interjudeţene, naţionale şi eminamente politice de dinainte de 1990. Şi totodată, unul ţintind spre atingerea "saltului calitativ" care să aducă organizatorilor beneficii de naturi administrative, sociale şi financiare nemaiştiute. O colindă-de-obşte, integrându-se în specificul foarte tradiţional al colindatului rural, extinsă acum la dimensiunile unui municipiu, la transformarea birourilor de fabrici şi firme, de office-uri sau de sedii de partide, de bănci, de diferite poliţii, în ogrăzi de show ieftin, nostalgic, desuet, semicerşetoresc. Am asistat la toate acestea cu sincera dorinţă de a vedea prefacerile obiectului şi a obiectivelor etnomuzicologiei în contemporaneitate. Am mers şi la ţară, urmărind cum şi ce s-a păstrat din ceea ce până nu demult era considerat şi încurajat drept "comoară perenă" a existenţei româneşti. I-am urmărit şi pe actanţii aşa-zişi autentici, fie aceştia fosile reactivate pe scenă şi în festival, fie ei lefegii ai birocraţiilor culturale, înregistrându-le volutele devenirii şi ale avatarurilor lor socio-profesionale.

Am efectuat experienţa de "teren folcloric" împărtăşită aici împreună cu colegul Marian Lupaşcu şi tot împreună am efectuat şi o mare parte din tran-

scrierea textelor observate şi înregistrate. "Naraţiunea" de faţă include transcrierea brută, poate chiar brutală – fiindcă nu cosmetizează nici măcar gafele sau momentele de inserţie stângace a folcloriştilor care observă şi intervievează – a unei "culegeri de teren". Ea este presărată, desigur, şi cu comentarii mai mult sau mai puţin academice, dar plurivalenţa ei constă în faptul că permite o gamă foarte variată de exegeze. Oricum, ea trebuie legată şi de analizele şi concluziile formulate în materialul de la p. 58-69, privind sensul social al festivalurilor.

Transcrierea textelor este una aproape fonetică, totuşi neconvenţională. Atât pentru ardeleneştile deschideri ale lui "a" cât şi pentru unirea într-un sunet a diftongului "oa" (gura deschisă pentru *o* rosteşte *a*) utilizez în notare "ó". Iar pentru ardelenescul "e" (gura deschisă pentru *a* rosteşte *e*) utilizez "ê", orice alte diacritice îngreunând posibilitatea navigării pe computere şi printre fonturile de litere disponibile, riscând posibilitatea imprimării prin listare şi tipar. De asemenea, pentru "t", "d" şi "n" înmuiate pun imediat în dreapta lor un apostrof. În rest, agramatismele şi ortografiile neortodoxe reflectă graiul real, local şi individual. Iar punctuaţia, când absentă, când excentrică, sugerează ritmul, expresia sau frazarea proprii interlocutorilor.

18 Decembrie 1998

Centrul Judeţean de Conservare şi Valorificare a Tradiţiei şi Creaţiei Populare (Bistriţa-Năsăud, str. Petru Rareş nr. 1), organizează *Festivalul de Colinde şi Datini de Crăciun: Vin colindătorii*. La ora 10, trupele sosite au fost deja repartizate în vederea colindării. Însoţiţi şi călăuziţi de câte un membru al Centrului, fiecare trupă are de colindat câteva instituţii locale. Conform declaraţiilor directorului Alexandru Uiuiu, instituţiile receptoare au fost alese funcţie de potenţiala lor colaborare de perspectivă, fiecare având deja elaborat dosarul de solicitare (sponsorizări) din partea Centrului. Lista cuprinde:

1. Trupa "Livezile": BCR, Finanţe, Direcţia Muncii, Hotel Decebal (însoţitor, Nelu Simionca).
2. "Coşbuc": Prefectură, Consiliul Judeţean, Centrul Creaţiei, Inspectoratul pentru Cultură (Al. Uiuiu).
3. "Telciu": Electoplast, Penitenciar, Vinalcool, Partidul Ecologist (Valeria Peter Predescu).
4. "Leşu Ilvei": Direcţia Sanitară, Spital, Pombis, Bancorex (Horaţiu Baciu).
5. "Salva": Casa Copii Toamnei, Radio Popular & Casa Sindicatelor, DEI & Midarom, Banca Agricol (Silviu Costea).
6. "Prundu Bârgăului": Bere Malţ, Aletheia, Biblioteca Judeţeană (Buta Simion).
7. "Şieuţ & Ruştişor": Radio Bistriţa, Inspectorat şcolar, Muzeul Judeţean, Banca Religiilor (Emilia Bumb).
8. "Şieu": Poşta, Mesagerul, Radio Transilvania (Radu Şeu).
9. "Ilva Mare & Poiana Ilvei": Camera de Comerţ, Romtelecom, Primărie (Rodica Bucur).
10. "Mărişelu": Răsunetul, SRI, Poliţie, Azilul de Btrâni (Costică Şomfelean).

Pe lista cuprinzând toate cele de mai sus, mai există "NOTA: Toate formaţiile trebuie să fie ajunse la Casa de Cultură la ora 12,30./ Toţi însoţitorii

grupurilor vor suna la gazda următoare pentru ca aceasta să se poată pregăti./ Ordinea intrării în spectacol este: Ilva Mare, Telciu, Leşu Ilvei, Salva, Mărişelu, Coşbuc, Şieu, Livezile, Şieuţ, Ruştior, Borşa, Prundu Bârgăului."

Decidem însoţirea grupului 3, Telciu, condus de Valeria Peter Predescu. Electroplastul fusese ales deoarece fabrica a sprijinit-o (financiar) pe rapsoadă în turneele sale. Patroana fusese cândva şefa (de la "Cooperaţie") a acesteia. Iar contabila, consăteancă. Vinalcoolul a sponsorizat toate acţiunile culturale, directorul acestuia susţinând mult Inspectoratul Judeţean pentru Cultură. Vezi, de pildă, festivalul *Nunta Zamfirei*, la care tot "protocolul" e acoperit de respectiva intreprindere. Acesteia, îi spunem că am ales să acompaniem ceata pe care o va conduce pentru că vor colinda şi la puşcărie. Iar cântăreaţa ne povesteşte că prima dată a cântat puşcăriaşilor într-o închisoare din Olanda. Avusese atunci o strângere de inimă, considerând că respectivii n-ar fi meritat sau că n-ar fi putut aprecia "comorile" sale folclorice. Apoi a mai cântat de câteva ori, aici în penitenciarul local, atât din compasiune creştinească, cât şi, poate mai mult, fiindcă se avea în relaţii foarte bune cu fostul comandant. Colindătorii din Telciu sunt elevi între 7 şi 12 ani, 10 persoane, organizaţi de o învăţătoare. De fapt, trupa e alcătuită din două nuclee funcţionale. Un grup de băieţi compun "căluşerul", fetele fiind menite să asigure extensiunea şi polifuncţionalitatea corespunztoare ocaziei de colind. În autobuz, învăţătoarea Floarea Puica mărturiseşte: în satul respectiv tradiţia e într-un grad foarte avansat de descompunere. Dansul băieţilor a fost învăţat de la unul din fraţii mai mari al unuia dintre dansatori. Repetiţiile s-au efectuat la locuinţa acestuia, învăţătoarea respectivă neavând nici o noţiune choreică sau choreologică. În scopul performrilor conjuncturale trupa este însoţită de un viorist, lăutar adult de circa 40 de ani. Unul din copilaşi, chiar cel care va rosti întotdeauna şi textul de *Pluguşor*, poartă şi o capră. De fapt un simulacru (băţ cu două coarne, mărgele, multe panglici colorate şi clopoţel), care nu va fi utilizată deloc în mod consacrat, ci doar ca simplă ipostaziere şi mai ales ca simplu baston purtător de clopoţel, de scuturat la fiecare comandă/chemare urlată. Câteva versuri au fost improvizate de către învăţătoarea însăşi şi inserate în text (care sunt acelea va fi uşor de identificat). Colindele au fost preluate din surse mixte. Cea mai mare parte constituie inspiraţia d-nei V.P.P, originară din satul respectiv, care, însă, pretinde că a preluat repertoriul de la bătrânii locului, ca şi cum piesele ar fi aparţinut localităţii şi de fapt şi de drept. Rapsoada a fost aceea care le-a şi înregistrat pe casetă audio, a dat caseta învăţătoarei, care la rândul său le-a predat elevilor. Trupa s-a produs şi la festivalul internaţional braşovean de anul trecut: "De la Colind la Stea" (debut de decembrie). Au fost atunci doar 7 băieţi, amplificarea actuală, conţinând şi fete, având loc doar de anul acesta şi pentru prima oară cu acest prilej public. Doi băieţi, fraţi gemeni, sunt afoni şi doar mimează în timpul cântului. Costumele sunt făcute de părinţii lor, după modelul de căluşari standardizat în toată Transilvania. Opinci foarte friguroase, de

cauciuc, iar pe spate sumane autentice (vechi, preluate şi ajustate aproape pe măsura lor).

Primul popas are loc la intreprinderea producătoare de cabluri electrice Electroplast. E ora 10, 35 (secvenţa "a" pe banda video). În curtea mică, învăţătoarea îi distribuie rapid în lanţ, pe gemenii afoni îi aşează în spate (rândul 2), şi le dă tonul. Melodie trifrazică.

Slobozâ-ne gazdă-n casă/ C-afară plouă de varsă/ *Bună sara lu Crăciun (R).*// Vreme bună înc-o fostu/ De luna pă cer s-o-ntorsu./ R.// S-o-ntors cătă răsăritu/ Maica sfânt-o şî vinitu/ R.// Şi umbla din casă-n casă/ N'ime de mas nu o lasă/ R.// Când o fo mai cătă sară/ O găsât o boi-escioară/ R.// S-o culcat pă fân uscat/ ş-o născut mare-mpărat/ R.// Şî şine l-o botezat/ Ii l-o botezat Iioan/ R.// Ii l-o botezat Iioan/ Cu apă din Iiordan/ R.// Numile cum ii l-o pus/ Domnul nostu cel de sus/ R.// Numile Isus Cristos/ La tot omu de folos/ R + R.

Băieţii scutură clopoţeii doar la refren, mai ales atunci când li se reaminteşte prin semne (fie de către V.P.P, fie de către învăţătoare). Gazdele sunt şi ele înfrigurate, mulţumesc, dar învăţătoarea ţine la programul prestabilit. Le comadă copiilor următoarea piesă. Urmează imediat Pluguşorul (video "b"). Un băiat păşeşte în faţă şi recită rar textul clasic, şcolăresc, dar "îmbogăţit" cu câteva versuri aparţinând învăţătoarei:

Aho, aho copii şi fraţi/ Staţi puţin şi nu mânaţi/ Lângă boi v-alturaţi/ Şi cuvântu mi-ascultaţi./ Am venit cu pluguşorul/ Din nordul judeţului/ Din ţinutul Telciului/ Să vă facem o urare/ Azi în zi de sărbătoare./ Ia mânaţi cu toţii măi/ Şi sunaţi din zurgălăi: Hăi, hăi!

După formula introductivă şi respectivele versuri, la prima "Mânaţi măi", una din doamnele prezente, patroană, întrerupe şi invită copii în interior (sucuri, ciocolate, napolitane). Copiii vor cânta:

La Betleiem colo-n jos/ Cerul ieste luminos,/ Preacurata naşte astăzi/ Naşte astăzi pe Cristos. (BIS ult. 2 versuri).// Naşte-n ieslea boilor/ Pe-mpăratul tuturor/ Preacurata stă şi plânge/ Stă şi plânge-ncetişor (BIS ult. 2 v.) // N-are scutec de-nfăşat/ Nici hăinuţe de-mbrăcat/ Preacurata n-are scutec/ Pentru pruncul de-mpărat (BIS 2 v.)// Nu mai plânge maica mea/ Scutecele noi ţi-om da/ Preacurata maica mea/ Pruncu sfân de-i înfăşa (BIS 2 v.)// Leagăn scump noi ţi-am adus/ Pentru scumpul prunc Isus/ Să se legene în iel/ Când o fi mai măricel (BIS 2 v.)// Ingerii îi cântă-n cor/ Dormi copile somn uşor/ Prunc trimis de Dumnezeu/ Să ne izbăveşti de rău (BIS 2 v.).

Următoarea haltă, penitenciarul (filmare permisă de commandant). Banda video, ora 11,11, secvenţa "c", începe cu alaiul copiilor, cântând din mers pe aleea spre sala de festivităţi (*Slobozâ-ne gazdă-n casă*). În interior se află cam 40 de cadre de poliţie, inclusiv preotul şi vreo doi angajaţi civili. Continuând să cânte, copiii se aşează în lanţ în faţa publicului (secvenţa melopoetică: naşterea şi botezul şi numirea lui Isus). La terminearea colindei se intră imediat în Pluguşor (video: "d").

Aho, aho copii şi fraţi/ Staţi puţin şi nu mânaţi/ Lângă boi v-alăturaţi/ Şi cuvântu mi-ascultaţi./ Am venit cu pluguşorul/ Din nordul judeţului/ Din ţinutul Telciului,/ Să vă facen o urare/ Azi în zi de sărbătoare./ Ia mânaţi cu toţii măi/ Şi sunaţi din zurgălăi: Hăi, hăi!/ Vă rugăm să ascultaţi/ Pluguşorul din Carpaţi/ Pluguşorul năzdrăvan/ Ce vesteşte noul an/ Să trăiţi să înfloriţi/ Ş-un an nou voioşi să fiţi!/ Câte paie pe casă/ Atâţa galbeni pe masă/ Câte pietre la fântână/ Atâ-

tea oale cu smântână/ Ia mânați cu toții măi/ Și sunați din zurgălăi, hăi, hăi!/ Am venit aztăzi cu drag/ Să vă urăm în prag de nou an/ Viață lungă, sănătate/ Mult noroc și spor la toate/ Iar la anul care vine/ Mai bogat în rod să fie/ Să fii gazdă săntoasă/ Și la anul tot voioasă/ La anul și la mulți ani! (reluat de tot grupul: La anul și la mulți ani!).

Imediat (video: "e") copii se pregătesc de joc, lăsându-și sumanele în mâna învățătoarei. Vioristul trage o dată pe corzi (pseudo-acordaj), și "intră" cei cinci călușeri. Melodia: A A_{vc}, A A_{vc}, B B_{vc}, B B_{vc}. Strigăturile sunt tot din două-n două sintagme melodice, și cad întotdeauna pe primul vers melodic (fie A, fie B, niciodată pe al doilea: A_{vc} sau B_{vc}):

Un'ii-i mama să mă vadă?! [8 timpi pauză]// Cum mă năcăjăsc la joc!// Căluşăr d'i pă câmpii!// Cu opt'inci d'ie mâță jii!// Căluşer d'i păste sat'ie!// Cu opt'inci d'ie mâță mórtă!// Căluşer din dosu stân'ii!// Noi nu jucăm ca bătrân'ii!// Noi jucăm căluşereşt'e!// Să le placă le n'ieveste!

Primele perioade: lanț, apoi cerc, pe toată durata (jumătate de dans integral) plimbării. Urmează formația de "figuri" (culoar traversat de unul, lovirea bâtelor pe deasupra capului, răsuciri). Pe parcursul acesteia nu există strigături și durează tot cât durează tronsonul plimbării. Trecere direct în Alunel, chiar din ultimul cerc căluşeresc (copii țin bâtele pe ceafă).

Alunelul alunelul hai la joc/ Să ne fie să ne fie cu noroc (tot BIS).// Cine hora o să joace/ Mare mare se va face/ Cine n-a juca defel/ Se va face mititel.

Urmează imediat un dans puțin mai rapid, cu strigături periodice (bețele rămân pe după ceafă):

Uşurelul (sus) uşurel (pauza de 4 timpi)/ C-a mâncat carne de miel./ (Pauza 8 & 8)./ Și costiță de purcel/ Di la badea arşinel.

Alt dans, cu bastoanele puse jos – virtuozitate, ponturi, bătăi din palme. Fecioresc clasic. Brio final, urmat firesc de aplauze furtunoase. A fost deci o suită de patru dansuri. Pe parcursul lor fetele au stat cuminți, îngrămădite în colțul din stânga al sălii. În timpul aplauzelor fetele revin pentru a forma lanțul complet și în tutti rostesc urarea finală: "Rămâi gazdă sănătoasă/ Și la anul tot voioasă/ La anu și la mulți ani!" (Alt set de aplauze.)

Urmează partea dedicată deținuților. Ora 11, 36 (secvența video "f"), intrarea copiilor în curtea interioară, cântând "La Betleiem colo-n jos". Traversarea primei curți, prin fața ferestrelor ticsite de priviri și mâini disperate, intrarea în curtea a doua, prin fața șirului de deținuți în picioare (unul își scoate respectuos festul). Învățătoarea se sfătuiește cu copiii, comandându-le o piesă cu mai accentuată tentă creștină (spre satisfacția preotului și a comandantului). Camera (secvența "g") insistă pe fețele deținuților. Melodia variază același desen melodic al colindei anterioare (La Betleiem): identic pe primele 2 sintagme, variat ritmic (multiplicat) la perechea ultimă, aici de refren. Melodia:

D M S S L L S--M
S S L S F M R__
L L S F M R D M__RD
R R M M M R D

Fluența versurilor: (cf. tiparului) 1 1 R R

Rătăcește maica sfântă/ Rătăcește ostenit/ *Cristos de nu să năștea, lumea iadului iera (R).*// Umbla-n sus și umbla-n jos/ Ca să-l nască pe Cristos/ R.// Și umbla din casă-n casă/ Ca pe fiul sfânt să-l nască/ R.// Mai târzâu găsî apoi/ Un staul mândru de oi/ R.// Și acolo tăt în jos/ S-a născut Isus Cristos/ R.// Cete de îngeri coboară/ Staulul de-l înconjoară/ R.// Îngerii cu flori în mână/ Împletesc mândră cunună/ R.// Pă cunună-i scris frumos/ Astzi s-a născut Cristos/ R.// Care cu puterea sa/ Iel va mântui lumea/ R.// Și de-acum până-n vecie/ Mila domnului să șie/ R. BIS.

Imagini cu ferestele blocului modern, în timp ce colindătorii intră în clubul/capelă. Secvența "h" de pe banda video: preotul prezentând troița din exteriorul clădirii. Secvența "i", prezentarea interiorului capelei (preotul, pictura, cioplitoria, icoanele). Secvența "j", surprinde grupul colindătorilor părăsind închisoarea. Cu cântec: *Slobozâ-ne gazdă-n casă*. Ferestrele cu chipurile deținuților de la "celulare". Cortina finală: poarta mare, închizându-se.

La "k", secvența *Pluguşorului* urat la intreprinderea Vinalcool. Secvența "l", la sediul Partidului Ecologist, filiala Bistrița. În interior, semicerc, copii cântă "Slobozâ-ne gazdă-n casă". Ca întotdeauna, pe timpul refrenului ("bună sara...") copiii scutură clopoțeii. Urmează Pluguşorul ("m"). Pentru apariția viceprimarului, copiii mai execută și *La Betleem colo-n jos* (secvența "n"). Urmează secvența "o", în același mediu, trupa de bătrâni a corului bisericesc din Livezile, cântând (unison, voce tărăgănată):

Noi departe-acum venim/ Vêste nóuó vă vestim/ *La creștini pe sate/ Să știți că se naște/ Scumpul nost mântuitor.* BIS (totdeauna ult. 3 v.)// Care peste lumea tótă/ Din păcate să ne scótă/ *Domn Isus Cristos,/ Domnul Prețios/ Al întregului popor.* BIS// Noi vă cêrem ajutor/ Ca să vestim la popor/ *Nașterea lui mare/ Pentru fiecare/ Să ne mântuiască.* BIS// Noi vă zicem să trăiți/ Întru mulți ani fericiți/ *Mulți ani să trăiți/ Să fiți fericiți/ Fii ai Domnului să fiți.* BIS

Imediat începe urătorul, un bărbat scuturând totodată din clopoțel:

Acest prasnic luminat/ Noi cu drag l-am așteptat/ S-auzâm înjerii-n cer cântând/ Magii cu steaua călătorind/ La tot omul voie bun aducând./ Cât sânteț de legea nóstă/ Cât sânteț de n-ar aveți/ Tri buț pline cu curetci/ Șêpte cârnaț lunji pân la tómnă să t'ie-ajunji./ Coțăji pline cu mălai/ Multă șepă și mult ai/ Multe șêpe de-albe oi/ Șêpte rață ș-un rățoi/ Și-un cap d'e iepuroi./ Să șii gazdă sânătoasă/ De aztă colindă frumoasă/ Di la noi de la vreo doi/ Mai prisos de la Cristos/ Domnu sfânt să-ț dăruiască/ Un pluguț cu patru boi/ Și dóuzăși de pogonici ca noi./ Pogonici de pe câmpie/ Boii-n graj câte de-o mie/ Pogoni mai frumușei/ Boii-n graj mai tinerei./ Noi îmblăm să căpătăm/ Pâine și bucate/ Și puțână-nțălepciune/ Să n'e facem haine bune/ Haine-avem da-s ponosât'e/ Și la drum nu-s prea iubite./ Păsărica cucului/ Sui în vârvu nucului/ Și cântă ș-ciripêște/ Și pe gazdă mulțămêște./ Mulțam gazdă de colac/ Că mn'i-ai dat cu ușa-n cap/ Tri tărâță și-o fărină/ Să iasă covata plină/ Că noi nu sânt'iem de-aici de loc/ Că sânt'iem d'ie la Lâpt'ioc/ Und'e-nghiață apa-n tioc/ Și găluștele pe foc/ Și laptele-n doniță/ Și colêșa pe poliță./ Să trăiești gazdă găzdiță/ Noi nu t'ie-am colindat în credință/ Nișî pe cârnați, nișî pe călbaj/ Și pe-o litră d'e jinars/ Și alta cu săcărê/ C-aşê n-om put'ea-o bê./ Papucii-mi călătoresc/ Pintenii îmi zbârniesc/ Și ieu gazdă îți poftesc/ Că nașterea lui Cristos/ Să vă fie de folos/ La anu și la mulți ani!/ (toți:) Zua bună!

Urmează be banda video secvența "r", discursul viceprimarului Marcu, apreciind prezența livezenilor (de la 10 km de Bistrița), care duc falnica tradiție

mai departe. (Soția individului: ex-profesoară la Livezile. Această filiație explică, probabil, prezența livezenilor la sediul partidului, cu toate că organizatorii nu prevăzuseră și nu indicaseră în program colinda și aici.) Pe drumul spre casa de cultură dialogăm cu dificultate cu colindătorii, aceștia părând foarte plictisiți de ocazie.

Secvența "s", atmosfera din Casa de Cultură G. Coșbuc, înainte de începerea concertului. Spectacolul întârzie cu aproape o jumătate de oră. În sală, mai mulți participanți-performeri decât spectatori propriuzișI. În culise vorbesc cu Ciupa Arghir, moș de 76 de ani, aparent promițător din punct de vedere informațional, din Prundu Bârgăului. Secvența "ș" – discursuri de deschidere: Valeria Peter Predescu și Alexandru Uiuiu. De aici mai departe banda video va conține imagini fragmentare, selective și aproape aleatorii, exemplificative doar. Banda audio conține însă tot programul (din punct de vedere auditiv/ muzical).

Prima trupă, Ilva Mare (video, secv. "t", urmând să cuprindă toate cele 7 momente ale montajului-suită scenică de show): colinde și "belciugarii" (instruită de profesorul Pavel Berengea). În scenă intră mai întâi un șir de 8 femei, torcătoare și cusătorese. Cântă un A B (8 + 8) repetat, urmat de două refrene lungi (C, 12 + 4) repetate.

La căsuța d'ingă vale, *dragă Ileană (R)*/ Fac fet'ile șeztóre, R/ BIS (ambele) // *Dragă îi șî da șî nu șî cum șî ca șî pân-amu dăi nu, dăi nu.* BIS.// Șî fac focu d'ie nuiêle, R/ Să vie fișiori la iêle, R/ BIS (ambele)/ R, BIS.// Dar fișiorii li s-o dus, R/ La șăzătorea d'in sus, R/ BIS (ambele)/ R, BIS.

– Oare di cșe nu mai vin fișiorii?

– Ș-ior fi-nched'iecat und'eva, or și pi la vreon făgădău d'eaiesta, ori la vro altă șăzătóre, că vid'ieți cât'ie sânt în zâua d'ie asătzî.

– ... lele dumnitale știi mai multe,... ceva farmece..., ca să vie mai rêped'ê.

– ... hai dragă du-t'ie ș-adă o sâtă.

– No lele Flóre, șcê să fac cu ie?

– Dați sâ-âta pintre pt'ișióre, vă gândiți la numele fișciorului șî zâșceți d'ie nu-i vinii îi crăpa, d'ie-i întârzia îi plesn'i!

– Grigoore, d'ie nu-i vinii-îi plezni... (se grăbește o fată, gafând dar și executând gestul trecerii sitei printre membre. După care la microfon vine o alta, recitând cuminte:)

– De nu-îi veni îț plezni/ De nu-ț intra îț crăpa,/ Stropșâ-v-ar prin obd'iele/ Mușuroi prin burgoi/ Furnici prin opt'inci/ Să n-aveț stare și alinare/ Până nâ-ț vin'i în șăzătóre. Noa, Grigore, (zice rostogolind sita pe jos, printre picioare) d'ie nu-i veni îi crepa!

– D'ie nu-i vini îi plezni (o alta, dar apar bărbații, patru flăcăi și unul mai bătrân, cu bâta).

– Ascundeț sâta că vin feșciorii!

– (Primul bărbat) Bună sara, bună sara, bin'ie v-am găsât! Noa, șce mai faceț dumneavóstă? (Dă mâna cu fetele. Una întreabă ceva greu inteligibil, insul răspunde, motivându-și probabil întârzierea, cu "tare greu să vin'ie", altul cu "îi omătu mare").

– (Torcătoarea șefă:) Noa mă fêt'ilor, s-apropcie sărbătorile d'ie iarnă, da voi nu știț nișci o colindă? Hai să colindăm șceva.

– Hai să colindăm.

Se intonează (unison, dar cu paralelismul haotic generat de afonia deplină

a unui bărbat. Forma melodică este ABC, cea poetică structurată ca 1 R 2):

Coborât-o coborât/ Domnul sfân pe-aiest pământ/ La mijlocu satului/ La casa bogatului./ Bună sara om bogat/ Gata şina-i de şinat/ Gata-i gata pentru noi/ Nu pentru colduşi ca voi./ Domnul sfânt s-o supărat/ şi de-acolo o plecat/ La marginea satului/ La casa săracului./ Bună sara om sărac/ Gata-i şina de şinat/ Gata-i gata puţâniea/ Haideţ cu toţi la ia./ Domnul sfânt s-o bucurat/ Şî în casă o intrat/ La masă s-o aşezat/ Şî cu toţ s-o bucurat.

– Mă fişiori (strigă unul) da noi un purişe nu faşiem?
– Ba da.
– Noa hai să faşem!
– Învârti-t'ie purişe!
– Nu mă pot d'ie pântieşe!
– Până când?
– Până când n-a pupa Mărica on fişor care vrê iê!
– (Mărica:) Hai să t'ie pup pă t'ine-atunşi.
– Êê, da numa pă min'ie m-ai găsât?
– Numai, numa. (Se pupă. Băiatul pupat începe acelaşi joc).
– ... Viorel peee... Ana-Maria. (Cei doi numiţi se execută).

Jocul continuă cu "cearta" protagoniştilor ("Noa mai zî tu, Ba zî tu, ba tu, ba tu!)... "până n-a pupa Lela Flórea gazda căsî pă ba Paul".

– (Gazda:) Vai neruşina', nu vi ruşin'ie vóuă, io femeie bătrână!
– Da şe-i faşe că vi-ţ pupa faţî d'ii lume!?
– (Moşul intervine:) Ăă, mai bine... Voi vă faşeţ cu belşugarii?
– Daa, cum să nu n'ie faşem.
– Hai să vid'iem o probă mă. Să vid'iem...
– Haidaţ mă fişiori!
– (Moşul Paul, în timp ce flăcăii se retrag, către fete:) Haidaţ până vin'ie mai colindaţ şceva. (Fetele cântă:)

Înaint'iea iestor curţ/ *La mulţ an'i cu bin'ie (R)*/ Sân trei rânduri d'ie pomuţ/ R.// Şî naintea pomilor R/ Şad'e dómna curţâlor/ R.// Cu-n păhar galben în mână/ R/ Tăt încină şî suscină/ R.// Împlecaţ-vă vârfuri/ R/ Să rupă dómna struţu/ R.// Că mân'ie la prânzul mare [melostrofă în timpul creia se aude intervenind din culise şi o vioară, uşor neacordată]/ R/ Dómna îi nănaşă mare/ R.

Moşul Paul se aude anunţând: *Hai că vin'ie fişiorii*! În acest moment au intrat restul flăcăilor, plus vioristul. Acesta are bundă ca lumea, dar pe dedesupt blugi. El va continua să lălăie melodia colindei preţ de mai multe strofe, simultan cu apariţia, pregătirea şi începerea celor trei impresionante capre. Caprele clănţăne foarte percutant, sincron, şi joacă. Interludiul pare artificial şi stângaci, cu toate că din punct de vedere sonor avem o poliritmie şi heterofonie bizare, interesante. Unul: "Foicică di,e mărar/Sara bună gospodar". (Plus alte versuri strigate atât fluent cât şi periodic, dar ininteligibile. După cele două melostrofe întregi, după terminarea strigăturilor probabil introductive şi după ce caprele şi-au sincronizat perfect ţopăirea şi clănţănitul rapid, vioristul trece într-un dans iute. Este dansul propriuzis al Caprei ("ăsta-i jocul caprelor/ Şi nainte şi napoi"...). Caprele rămân perfect sincronizate, în triunghi perfect. Moşul cu bâta le conduce, recitând şi textul. Nu atât paşii şi tălpile opincilor cât mai ales bâtele groase constituind corpul caprei, sprijinite întodeauna de podea şi

lovind-o puternic, crează percuția contrapunctică. Bâta-gât urmează pașii jucătorilor atât în salt cât și în mișcarea stânga-dreapta. Rotirea triunghiului-cerc este doar spre dreapta. Simularea universalei morți a totemului e aici comandată ("Pune capu la podea") și imitată prin aplecarea mult a capetelor caprelor spre podea. După o strofă de clănțănire în postura respectivă și în nemișcare corporală, caprele se ridică și continuă același joc inițial, virtuoz. După jocul caprei este chemat imediat ursul (de către același conductor al caprei), melodia viorii schimbându-se brusc. Caprele rămân în scenă, dar apare ursarul bogat mascat, trăgând de lanț personajul travestit în urs. Ursul se ridică și, la comanda "înc-odată măi băieți", caprele reiau jocul lor, pe melodia Perinița. Grotesc, ursul doar se scălămbie în fața publicului, cu mișcări minimale.

Urmează grupul celor 13 copii din Telciu (video, ora 14, secvența "ț"). Formația lor, fată-băiat, fată-băiat în lanț, ca și suita lor interpretativă sunt neschimbate (program standard). (Vezi textele deja transcrise cu prilejul colindului prin oraș: *Slobozâ-ne gazdă-n casă*, *Pluguşorul*, *Rătceşte Maica sfântă*. (Banda video observă sala, public multiplicat. De data asta, colinda e cântată solo de către doi băieți (duo solistic), apropiați de microfon, la versurile propriuzise, pentru ca la refren să intre toți, ca un cor: "Cristos de nu să năştea/ Lumea iadului iera". La sfârșit, pe aceeași melodie a refrenului se repetă ultimele două versuri de text poetic propriuzis, fiind cântate de cor în tutti. Apoi, aceeași melodie adduce un text poetic diferit: *La Betleiem colo-n jos*. Băieții ies, își dau jos șubele și revin dansând (secvența video "u"). Jocul n-are nimic infantil, e doar o imitație a jocului de adulți, fără adaptări majore, dar cu concentrări sau omisiuni firești. Execută Căluşarii – joc cu strigături (jocul cu figurile bețelor lovite), Alunelul, "Uşurelul-uşurel", feciorească finală (virtuozitate). Specific al trupei: la finele fiecărei piese vocale, refrenul se repetă.

Urmează ceata de copii din Mărişelu (coordonator Virgil Mureşan), secvența video "v". Un șir imens de fete și băieți (7 + 7), plus 3 copilași în față, cu costume excelând în paiete. "Am plecat să colindăm" – varianta madrigalescă de cea mai mare popularitate. În aranjament armonic, în principal pe două voci: isonul pedalat "Domn, domn, să nălțăm", preludiind ca un refren primul debut de strofă, apoi ținut de băieți pe parcursul fiecărui prim vers strofic, ca și pe parcursul refrenului comun, iar la final cu descreștere intensivă. În primul rând din sală, organizatorii discută în mod deranjant. Pe scenă, copii falsează de rup. În realitate, cei mai mulți chinuie linia melodică principală, câteva fete încearcă o voce a 2-a, iar... nu se știe cine, bâjbâie din când în când după o a 3-a. Aranjament coral dezastruos. Urmează piesa *Sus la poarta Raiului* (secvența video "x"), în care la refren se petrece o eșuată tentativă de cântare pe 2 voci. (Notă: numai la reluarea refrenului ca cea de-a 4-a sintagmă melodică are loc distribuirea pe două voci).

În cetatea-mpărtească/ *Florile sunt dalbe (R)*/ Prins-au rugii să-nflorească R.// Însă nu e rug în floare R/ (C)și prea sfânta născătoare R.// Lângă maica-n legânel R/ Doar pe pruncul mititel R.// Iar în jurul pruncului R/ Creşte floarea rugului R.// Ucenicu(l) când te-o vinde R/ Şi pe

cruce te-or întinde R.// Din crucea şi moartea ta R/ Lumea vei răscumpăra R.

Urmează ansamblul de copii "Păunaşii Salvei", din Salva (instructor prof. Felicia Moraru şi Ana Filip, coregraf Ani Gavril). Video (fragmentar), secvenţa "z". Formaţia e una bine afirmată, frecventă şi laureată în cadrul multor festivaluri de gen. Costumele formaţiei sunt bogate în ciucuri. De fapt toată costumaţia lor reprezintă o poezie a împodobirii, a împodobirii vii şi cu gust. Fetele poartă şube de lână, cafenii, imense. Afară de trăisti, pe umăr, fetele ţin în mâini şi lămpaşe. Pe tot parcursul execuţiei una din profe va sta în preajma scenei şi va da consecvent tonul. După o masă încărcată stă cuplul gazdei, aşteptând colindătorii. Unul din aceştia intră în scenă:)

– Bună sara gazde mari, primiţi colinda nóstă?
– Primim, primim.
– Noa haaai.

Se intră în scenă cântând la unison. Melodia e cvadrisintagmatică, fără refren, locul acestuia fiind ocupat de versuri propriuzise. Spre final, penultimul vers strofic se repetă (dovedind calitatea sa de substitut al refrenului), dar nu şi cu prilejul ulimtelor două strofe, unde tiparul se modifică. Cea de a treia sintagmă melopoetică dispare, rândul patru, cel diferit cadenţial, apărând ca suficient.

Sculaţi gazde nu dormiţu/ Uşurel nu vă grăbiţu/ Că nu-i vremea de dormitu.// Aprindeţi lumina-n casă/ şi puneţi turta pe masă/ Că vă vin colindătorii.// Turnaţi vin roşu-n paharu/ şâ-njugaţi boii la caru/ Şî suiţi plugu în caru.// Scoateţi caru din ogoru/ Şî băgaţ plugu-n ogoru/ Şî băgaţ plugu-n ogoru.// Trajeţ brazdă cât d'e-adâncă/ S-ajungă fieru la stâncă/ S-ajungă fieru la stâncă.// Să izvorască apa/ şi să n'ie ud'ie hoda/ Să şie cât trestia.// Să trăieşti gazdă cu bin'ie/ Lădoaiele fie-ţ plin'ie/ La mulţi an'i cu sănătat'ie.//

Un copil vine în faţă, la microfon. Urmează imediat capra, cu acompaniament de fluier.

Asta-i capra d'i le munt'ie/ Cu steluţă alb-n frunte/ Asta-i capra d'i le stână/ Bun-i d'ie lapt'ie şi lână./ Capra mê ie d'in Banat/ Şşept'ie mn'ii pă ie am dat/ Capra mê îi din Suceava/ Nu dă lapt'icle dejaba./ Tu căpriţă cu mărgêle/ Pun'ie capu pă pod'ielee./ Tu căpriţă-n capu sus/ Ia răd'ică capu-n sus./ Hai căpriţă după min'ie/ Nu mă face d'ie ruşin'ie./ Căpriţa când sănvârt'ieşt'ie/ Nicid'iecum nu obosăşt'ie/ Hai căpriţă să jucăm/ Cu toţî să ne bucurăm/ Şi la anu care vin'ie/ Să n'ie întâln'im cu bin'ie/ Belşugu să vă sporească/ şi copiii mari să crească/ La anu şi la mulţi an'i!

Pe aplauze, începe colindul:

Doi boieri doamn'ie mai mari-iu/ BIS/ D'imin'ieaţ s-or scula-tu.// Şî pă obraz s-o spăla-tu/ BIS/ Lui Dumn'iezu s-o ruga-tu.// Dumn'iezu că lor li-o da-tu/ Masă galbână d'ie şceară/ D'ieaspra dómn'ie pă masă.// Ochii vêrd'ie d'ie mătasă/ BIS/ D'ieasupra potirulu-i.// Scrisă-i raza sórelu-i/ BIS/ Şî stâlparea mărului.// Cu stâlpări dómn'ie de-arjin-tu/ BIS/ Cu crengele pă pământ.// Suflă vânt d'ie trăgăna-re/ Merele se scuturară/BIS.// Dar şcine le culege-u/ Îngerii din şcer ven'ie-u/ Şi tăt'ie le culeje-u.// Carc un'ie le duşce-u/ La patru cornuri d'ie rai-u/ La patru fêt'ie d'e crai.// Să le ducă lui Cristos/ Lui Cristos la domnul nost/ BIS.

Scara este: Re-Mi-Fa-Sol#-La-Si. Conturul melodic este perfect diatonic când efectuează o scară suitoare (re-la-si-do), doar la coborâre înregistrând

secunda mărită (do-si-la-sol#), pentru reveni apoi în diatonismul cel mai comun (sol natural). Practic, melodia zice:

RR L S_ D S L S#
LL F F_ S S L FM
FMR M_ F M R R

Imediat, secvență teatrală ("– Bună sara logofêt'ie./ – Ce mai faci tu măi băiêet'ie?/ – Io fac bin'ie c-am adus sfântu Crăciun și sărbătorile cu bine"). Și intră direct în *Pluguşorul* cel mai clasic. Textul e distribuit, pe perioade mari, la cinci sau șase băieți și o fată. Aceasta din urmă recită emfatic fragmentul "morăriței harnice".) Recitatorii țin în mâini și niște bețe, imitând probabil plugul înflorit/împodobit. Este ipostaziat și plugul, de fapt două instrumente-simulacre, cu câte două roți. Biciul este tot unul de jucărie. Accesorii de-a dreptul amuzante. Imediat apoi fetele revin în prim plan, în fața băieților, pentru începerea altui colind (creație cultă, eventual emanație "Oastea Domnului", fără refrene).

Umbla mama lui Isus/ Rătăceşt'ie-n jos şi sus/ Pe câmpia unui râu/ Printre grâne pân-n brâu.// Preumbla scăldat în soare/ Prin fânețe numai flóre/ Pân livezi înrourate/ Pe sub pomi cu crengi plecate.// Cată loc să se-dihnească/ Şi pe fiul sfânt să-l nască/ La umbrar de boi sosește/ Acolo ia poposește.// Boii blând la ia privesc/ şi suflând mi-o încălzesc/ Odihnită Maica sfântă/ Din grai astfel le cuvântă.// Boulenilor iubiți/ Binecuvântați să fiți/ Şi de domnul şi de mine/ Şi de fiul care vine.// Pe la cântători târziu/ Preaslăvita naște-un fiu/ Şi când naște maica sfântă/ Îngeri vin în cor şi cântă.// Ieslea cea cu fân pe jos/ Se preschimbă-n rai frumos/ Iară grajdul câmpenesc/ În palat împărătesc.

– Da cu botele şe-s cu-astea, sân să v-apărați d'e câini sau să jucați şceva!
– Sân să jucăm căluşêru.

Băieții își dezbracă pieptarele înflorate. Se joacă căluşeru, formație 10 (5+5) + 1, cu acompaniament de fluier și buhai. Prima e o melodie de cântec, pe care ei fac plimbarea și, mai ales, se aranjează în formația celor două rânduri (plus conducătorul centrat): primele mișcări, pașii de sincronizare. La încrucișarea bâtelor, pe stop muzical și choreic, strigă: "Bună sara xx x. / Foaie vêrde de bujor/ Căluşari ca noi fişciori/ Bateți jos podêlile/ Să răsun'ie blid'iele/ Şi la gazde s-arătăm/ Căluşarul românesc/ Obişcêiu strămoşesc/ Zî măi!"

Abia apoi începe Banul Mărăcine, urmat de Alunel. După aceasta, băieții predau toți bâtele unei fete. Cercul lor face pași de mai mare virtuozitate. Transpus, Banul Mărăcine va reveni pentru scurt timp, se va cupla cu altă melodie. Tot rulând cercul, fiecare băiat reia bâta din brațele fetei.

Fóie vêrd'ie foi trifoi/ Căluşerii sânt'iem noi/ Căluşeri d'in capu stân'ii/ Noi nu jucăm ca bătrân'ii/ Noi jucăm căluşereşte/ Să le placă la n'ieveste/ Bat'ie una bat'ie dóuă/ La lelia cu pólê nóuă/ Bat'ie nóuă bat'ie tri/ La lêlia cu póle mici/ Tri mă tri şi iar tri!

Pe parcursul strigăturilor s-a derulat și găselnița rulării bețelor peste umăr, de la unul la altul. Ultimul vers-comadă, generează continuarea de pași 1, 2, 3 – 1, 2, 3. Refacerea grupului mare. Caseta video nu mai înregistrază și colindul următor (casetă audio):

Noi îmblăm şî colindăm (î)n sara de Crăşciun/ Pe la uşi d'ie mari boieri-în sara lui Crăsciun.// Dar boiêrii nu-s acasă (î)n sara d'ie Crăşciun/ Că-s în codrii a vânară-n sara lui Crăşciun.// Iei vânară cât vânară-n sara d'ie Crăsciun/ Zî d'ie vară pân-n sară-n sara lui Crăşciun.// xx xx x acasă ... [textul e înăbuşit de aplauze, care nu constituie altceva decât efectul recunoaşterii piesei, a piesei făcută celebră de către Hruşcă pe toate canalele]/ După-on pui de lepejoară/ R.// Nu vor puşca să-l împuşt'e/ R/ Şî săjeata să-l săjete/ R.// O a-ho nu m-mpuşcaţ/ R/ Nice nu m săjetaţ/ R.

Instructorul voia să-i oprească din cântec mai devreme. Copiii ar fi continuat. (Notă: la primul refren scurt este "...de Crăciun"; ca vers 4, refrenul este "...lui Crăciun").

Urmează ansamblul folcloric "Cercănelul" din Borşa (Maramureş, instructor Victoria Melianu şi coregraf Vasile Mihali, director al casei de cultură locală). Caseta video, secvenţa "z". Spectacol-spectacol. Copiii intră pe scenă venind din fundul sălii, cântând Chiraleisa şi aruncând excesiv cu boabe de grâu. Chiar şi stând pe scenă vor arunca cu pumnii din traiste. Scena, sala, hainele şi părul capului nostru vor fi pline de boabe. Sunt vreo 20 de adoles-cente şi femei tinere, şi vreo 15 adolescenţi şi bărbaţi în floare.

Chiraleisa, leisa/ Grău de primvară/ Şi-n pod şi-n cămară/ Şi pă prisp-afară./ Chiraleisa leisa/ Grâu de primvară/ Şi-n pod şi-n cămară/ Şi pă prisp-afară.// (Scandat:) Noi umblm pă su butuci/ Să ne daţ vo dóuă nuci/ Noi umblm pă sub pod'iele// Să n'ie daţ vo dóuă mere.// (Cântat:) Chiraleisa leisa BIS BIS.

La spatele lor au apărut cei patru mascaţi fabuloşi. Fetele cântă "Deschide uşa creştine", piesa "lui" Ştefan Hruşcă. Tot timpul cât cântă, ele învârt de zor, rapid, stelele ţinute în mână. Stele-morişti, unele cu poze în mijloc... Mascaţii, buhaşii şi cei doi urători vin în faţă şi vor performa Pluguşorul. Buhaiele se execută stereo (plasate la marginile grupului). Oraţia este introdusă şi inteludiată periodic, la strigările "Sunaţi măi!...", de către salturile pe loc, ritmice şi forţate, ale mascaţilor care poartă pe veşminte – şi astfel scutură – tălăngi. Câteva elemente de text clasic, cu bădiţa Traian, calul Faur, povestea morăritului, acestea însă mult concentrate, extinse fiind elementele de urare conjuncturală (Anul Nou, ziua sfântului Vasile). Cele mai impresionante sunt momentele de hărmălaie, câte 15 şi uneori până la 25 de secunde de sunat clopotele şi tălăngile, plus urlat şi tras din buhaie pe ritm de optimi. Dezlănţuire tumultoasă, virilă. Bestiile ţopăie. De fapt nu e defel Pluguşorul epic, ci "Buhai" de Anul Nou, concentrat pe urări. Urmează "Coborât-a coborât": ABCD melodic, pe patternul textual 1 1 2 2, consecvent. Tonul colindelor e dat de o vioară din background. Aceasta nu acompaniează ceata.

Coborât-a coborât/ *Seara de Crăciun (R)*/ Dumn'iezeu pe-acest pământ/ *Seara de Crăciun frumos*. (R).// Să vadă la fiecare R/ Care d'ie cred'inţă are R.// Dumn'iezeu o văzut bin'ie R/ Căci cred'inţ nu-i la n'ime R.// Nu-i la mn'ic şi nu-la mare R/ Nu-i la-ntreaga adunare R.// Vai fraţilor vai de toţi R/ D'ie n-oi fi nici un război R.// Ş-apoi ve-ţi aduce-amint'ie R/ Că şi-n cer iest-un părint'ie R.// Un părinte iubitor R/ Ce ţăt sfinte sărbători R.

Vioara dă imedat următorul ton. Urmează un A B C D melodic, cu ver-

suri 1 1 2 2 consecvent. Doar la sfârşit nu se mai impune repetarea.

Colo sus la răsărit BIS/ Iesti-un pom mândru-nflorit BIS/ La tulpina pomului BIS/ Şade maica domnului BIS/ Cu-n pahar de plin în mână BIS/ Tot închină şi suspină BIS/ Vin îngerii şi o-ntreabă BIS/ Ce suspini micuţă dragă BIS./ D-apoi cum n-oi suspina BIS/ Că vine dumineca BIS./ Să deschid biserica BIS/ Să intre creştinii-n ia BIS./ Creştin'ii nu vor să intre BIS/ Iei se duc la făgădău/ Suduind pe Dumnezeu.

Urmează grupul mare al bătrânilor din Livezile. Pe video, unde lipsiseră ulimele două piese, urmează secvenţa "aa". Cânt larg, amplu, rărit. Un rubato care nu transpare deloc din textul melopoetic. Interpretarea solemnă reaminteşte acest rubato ca pe o pierdere. Este lălăiala specifică corurilor bisericeşti. La cadenţe: raletando. Pe scenă e o masă cu colac şi un moş aşteptând ca, din sală, pe scenă să urce grupul. Acesta intră, suind treptele şi cântând.

Noi umblăm şi colindm/ Pe Isus să-l căutăm/ *Bună seara lui Crăciun (R).*// Şi umblăm d'in casă-n casă/ La accia care ne lasă/ R.// Sărbătórea cea mai dulce/ Nimen'i nu vrea să se culce/ R.// Noi umblăm pre drum în ţară/ Maica sfânt într-o seară/ R.// Cu Isus în inimoară/ Să găsească o căscióră/ R.// Într-o iesle dă pustie/ În pustia sărăcie/ R.// Astă seară nu să cântă/ Cu Isus şi maicii sfântă/ R.

Piesa a doua (cvadrisintagmatică, A B C D, pe câte două versuri repetate consecvent):

Nici o sărbătoare-n lume BIS/ Nu are-aşa frumos nume BIS.// Ca naşterea lui Cristos BIS/ Din Viflaim mult frumos BIS.// Irod a fost mân'ios BIS/ D'i-n şce s-a născut Cristos BIS.// Ş-a dat o poruncă-n ţară BIS/ Pe toţ pruncii să-i omóră BIS.// De la doi an'i mai în jos BIS/ Să l-omóre pe Cristos BIS.// Dar Cristos a fost scăpat BIS/ Domnul sfânt i-a ajutat BIS.

Urmează o variantă la *O ce veste minunată*, interesantă ca transformare, creaţie clar bisericesc-bătânească. Melodia e lălăită, textul poetic complet altul, deşi ideea textual e identică aceleia clasice/populare. De fapt e vorba de aceiaşi piesă cântată de grup la colindul prin oraş, înregistrată şi consemnată anterior.

De departe-acum venim/ Veste nóuă vă vestim/ La creştini pe sate/ Să ştiţi că se naşte/ Scumpul nost mântuitor BIS (ultimele trei versuri).// Care peste lumea tótă/ Din păcate să ne scótă/ Domn Isus Cristos/ Domnul preţios/ Al întregului popor (BIS ult. 3 versuri).// Noi vă cêrem ajutor/ Ca să vestim la popor/ Naşterea lui mare/ Pentru fiecare/ Să ne mântuiască (BIS ult. 3 v.).// Noi vă zicem să trăiţi/ Întru mulţi ani fericiţi/ Mulţi ani să trăiţi/ Să fiţi fericiţi/ Fii ai domnului să fiţi (rep. ult. 3 v.).

Imediat vine *Pluguşorul* (consemnat deja). Urătorul care scutură de clopoţel la fiecare început de vers. După terminare, cântând varianta clasică a lui *O ce veste minunată*, părăsesc scena coborând tot în sală.

Urmează grupul din Şieu, ansamblu artistic al căminului cultural, instructor învăţătoarea Margareta Ţifrea. Au fost şi la Vârşeţ, Iugoslavia, anul trecut. Video "bb". În faţă se postează trei fetiţe, ţinând toate de un ştergar lung, apoi, două rânduri de neveste (9) şi 3 bărbaţi în spate. Prezintă colinde şi alduituri. Încep cu "Slobozâ-n'ie gazdă-n casă/ *Florile dalbe*/ Că n'ie plóuă d'ie n'ie varsă/ Şi n'ie ninge d'ie n'ie frije/ D'ie nu crez vină şi vez". Text scurt, foarte clasic. Urmează *La Betleem colo-n jos*. Fiece strofă începe cu anunţarea pe

pedală a întregului prim vers. Anticipare rectotonă. E textul melodic prelucrat și definitiv compus de un autor cult. Prima alduitură: bărbat.

Cinstiți gazde că-i xx/ Sara bună s-o luaț/ C-aț ajuns Crăciun frumos/ A naș'ierii lui Crisos/ Să șiț tăți sănătoși/ Și la anu tăt voioși./ Să trăiț să-ntineriț după plac/ Pecum voiț./ S-aveț mult-avêre/ C-acêie-i omului d'ie plăcêre/ Peste nópt'e miluiți/ Ca să nu umble scârbiț/ Ca și după mórte să ai/ Fericitu rai/ La anu și la mulț an'i.

Imediat urmează *La nunta ce s-a-ntâmplat*, același segment de suită armonizată, cunoscută corurilor populare de odinioară. Fiecare strofă e inițiat de ostinația optimi/salt de cvartă: Do-sol-Do-sol-Do-sol-Do: La nun-ta ce s-a-n-tâm-plat. Apoi, pe dedesuptul femeilor ce țin melodia fluent, bărbații punctează ritmic, intervenind și tăcând sacadat, transformând colinda în cântec de voinicie ori haiducie. Prelucrare kitschuristă. Apoi altă alduitură:

Mărire întru cel de sus/ Că astăz s-a născut Isus/ S-a născut în chip d'ie om/ Ș-a ven'it al lumii domn/ Pentru tótă omen'irea/ Iel ne-aduș mântuirea/ Noi de-așêia n'iem grăbit/ La dumn'eavóstă am vin'it/ Vêste bună v-am adus d'ie nașterea lui Isus./ Iar acum, gazdă d'ie cas/ Să n'ie iei pe toț la masă/ Să mâncăm și să bem vin/ Bin'ie să n'ie veselim./ Iar la anul Cristos Domnul/ Va da ajutor./ La anu, și la mulț ani!

Aplauze, după care: *Nouă azi ne-a răsărit*, pe două voci. Secvența video: "cc". Ritmul melcuit asigură păstrarea pe linia de plutire a diferențierii dintre voci. De fapt bărbații țin doar un ison pe 2 sunete (tonică, subdominantă). A B A C (1 R 2 R).

Nouă azi ne-a răsărit/ *Domnul Isus Cristos (R)*/ Mesia șcel mult dorit R.// D'in fecioară s-a născut R/ Și cu lapte s-a crescut R.// Și cu scutec s-a-nfășat R/ Și pe brațe s-a culcat R.// Și ca răul s-a smerit R/ Și pe noi n'i-a mântuit R.

Alduitură:

Mulțămn'ită, mulțmn'ită jupân'ie gazdă/ C-ai ajuns așeastă zî d'ie dulce/ Să dai și la colindtori să-mbuce/ xxx și cârnaț mai aprópe staț/ Că dómn'ie, fasole-n post d'ie sâlă nu mai pot./ Clisă grasă, pe frigare rasă./ Cu furcuța-nmpunsă/ Și cu hrean unsă/ Ș-un colac d'ie grâu curat/ Pe straița popii măsurat./ Că corinda nóstă nu-i n'imn'ică/ Num-ó cupă d'ie horincă./ Ș-o bărdacă mare/ Mare d'ie cârnaț/ Să n'ie bat'iem piste nas/ Să n'ie mai treacă d'ie năcaz./ Și-un ot'icu d'ie mêre/ Că la colindători li rușin'ie-a cêre./ Ș-un ot'icu d'ie mușchi/ Ca-șê-i stă bin'ie la prunși/ La anu și la mulț an'i!".

Montajul continuă imediat cu o cântare pur bisericească, *Nașterea lui Isus*. Tot armonizat, pe 2 voci (pedale, din loc în loc), mișcare lălăită, plus nuanțe obținând alternanțe de piano și forte. Piesa face parte și din repertoriul unui folchist foarte popular. În sală, instructoarea cântă și ea, cu emoția liderului în timpul exercitării acțiunii proprii, cu toate că cei de pe scenă nu au cum s-o remarce.

xx freamtul mulțimii/ Azi se-nscrie câți s-au dus/ Iată alerga fecioara/ Ca să-l nască pe Isus. (BIS ultimele 2 v.)/ *Doamne doamne și noi ție ne-nchinăm/ Când colindul sfintei nașteri colindăm BIS* (2 v.) (= RR).// Vine seara se-noptează/ xx xx xx xx (întors caseta audio)/ Numai Iosif și Maria/ C-au rămas străini în drum (BIS 2 v.)/ RR.// Iei băteau din poartă-n poartă/ Și strigau necontenit/ Nimeni nu-i primea în casă/ Nici o casă n-au găsit (BIS 2 v.)/ RR.// Când în marginea cetății/ Iei ajunseră-n sfârșit/ Găsir-un sărac cu milă/ Ce-ntr-un staul i-a primit (BIS 2 v.)/

RR.// Ş-astfel a născut fecioara/ Pruncul sfânt dumnezeiesc/ Azi şi inimile noastre/ I se-nchină şi-l cinstesc (BIS 2 v.)/ RR.

Pe aplauze, se cântă "Rămâi gazdă sănătoasă/ *Florile dalbe*/ C-ai plăt'it colinda nóastră/ *Florile dalbe*/ C-un colac şi c-un cârnaţ/ R/ Şi c-o cupă d'e jinars/ R/ Şi la anu vom ven'i/ R/ Numai dacă ni-ţ pofti/ R" (Desigur, cu raletando la final).

Urmează grupul din comuna Coşbuc (instructor învăţător Nicolae Parasca, primarul comunei şi colaborator apropiat al Centrului organizator). Grup masiv (~ 20), copii, mascaţi, urşi (blana lor: cojoace întoarse). Prezintă obiceiul îngropatul anului, colinde, Ursul şi Capra. Secvenţa video "dd". Alaiul intră pe scenă din culise, doi câte doi, cântând:

Colo sus în vremea ceia BIS/ În frumoasa Galileia BIS./ O fecioară vieţuia BIS/ Ce Maria se chema BIS./ Nazaret i-a fost oraşul BIS/ Unde ia şi-avea locaşul BIS./ Într-o zi Maria sta BIS/ Singură şi se ruga BIS./ Deodată ce văzuse BIS/ Casa toată se umpluse BIS./ De-o lumină lucitoare BIS/ Ca lumina cea de soare BIS./ Îngerul Gavril intrase BIS/ La sfânta fecioară-n casă BIS./ Nu te spăimânta Maria BIS/ Că-l vei naşte pe Mesia BIS./ Fiu al domului va fi BIS / Şi Isus se va numi BIS.

Două fete oferă unor mascaţi un smoc de paie, rostind de-odată:
– V-am adus anul vechi.
– Vă mulţămim, fain!
Pe bătăi de tobă, trei mascaţi leagănă înainte şi înapoi păpuşa de paie:
– (băieţii:) Unu, doi, tri, patru!
– (cor:) Anu s-o gătat!
– Tri, patru, şinci.
– Să duşce de-aici!
– (toţi) Să duşe în hău, şi n'ie pare rău!
– (cei trei) C-o fos bun şi spornic...
– Şi d'ie viaţă darnic! (Păpuşa e făcută dispărută, undeva spre fundalul scenei).

Urmează dansul Ursului, făcut în cerc de şase mascaţi. După plimbarea cercuală simplă, de pe la mijloc se vor roti în în poziţia ghemuit. Mişcarea lor e continuă, pe sensul ceasornicului inversat. Textul e scandat de un prunc, peste bătaia de anapest (2 optimi + pătrime) a unei tobe dogite pe care tot el o execută. După fiece vers scandat urmează pauza (ritm) de alte 8 picioare metrice. Fetele, pe loc, se fâţâie şi ele în ritmul tobiţei.

Ursule din Spania/ Te-am adus cu sania/ Te-am crescut mare de tot/ Şî ţ-am pus verigă-n bot./ T'ie-am adus cu avion/ Te-am hrănit cu biberon./ Jócă jócă urs btrân/ Că la vară ţ-oi da lân./ Jócă jócă N'iculiţă/ Că ţi-a da tata cărn'iţă./ (16 timpi doar dans).

Invocaţie finală, care va completa ritul îngropării anului: copilul (nu mai mult de 5-6 ani) rosteşte primul vers, iar toţi ceilalţi, în cor, repetă după el:

Anule bunule/ Du-te cu bine/ Şi zi-i la anul nou ce vine/ Să ne-aducă dacă se poate/ Linişte şi sănătate/ Şi colac de grâu pe masă/ Bucurie-n orice casă/ Pace-n ţară/ Şi bucate la vară!

Rugăciunea respectivă e o invenţie bine primită de public. Se aplaudă. Pe banda audio se aude un moşneag, aşezat în primul rând, zicând "Dumn'ezo să vă dea sănătat'ie copt'iilor!". Începe capra, sprijinită muzical de acelaşi puşti,

care acum mânuieşte un fluier. Fluier destul de artizanal, puţin muzical, colorat şi încrustat în stilul celor din Hodac. Vor juca două capre, în vreme ce toţi ceilalţi vor scanda, ţinându-se şi de mâini şi executând un doi la dreapta, doi la stânga. Paşii sunt de pătrimi, scandarea pe optimi. Un vers scandat, o alt sintagmă fără text. Bătăile caprelor cu gâtul-bâtă în podea sunt de dactil + anapest.

Vin'ie capra d'i la munt'ie/ Cu dóuă stele pă frunt'ie/ Asta-i capra-d'ievrată/ Şi pă spat'ie deşlată/ Ţa ţa ţa căpriţă ţa/ Şi la stânga tot aşa/ Ţa ţa ţa căptiţă ţa/ Şi la dreapta tot aşa./ Vin'ie capra d'i la munte/ Cu dóuă córn'ie pă frunt'ie.

După aplauze, Pluguşorul. Variantă clasică, de manual şcolar, recitată de un prunc de vreo 6 ani. (Superbe costumele, desigur, făcute special). Urmează:

Viflaime, Viflaime/ Cum de n-ai primit în tine/ Pe fecioara Maria/ Să nască pe Mesia. (BIS ult. 2 v.)// N-ai ştiut tu Viflaime/ Cu câtă dragoste vine/ Cea mai sfântă-ntre fecioare/ A domnului născătoare. (BIS 2 v.)// Pat moale şi scutece/ Ţi-a oferit vitele/ Lumină i-a druit/ O stea de la răsărit. (BIS 2 v.)// Pe cer noaptea-ntunecoasă/ A fost a domnului casă/ La venirea sa în lume/ Din vina ta Viflaime. (BIS 2 v.)// (rostit în cor:) Vă dorim sărbători fericite!

Video "ee": ansamblul căminului cultural din Săcel (Maramureş), instructor, prezent şi activ din culise, directorul căminului, Vasile Şuşca. Vreo 35 de fetiţe (superbe exemplare blonde) şi băieţi apar cântând o piesă din repertoriul prelucrărilor "clasice" (madrigaleşti). Noroc că e doar la unison. (Nu e tras pe video, doar pe banda audio.)

Deşchid'ie uşa creştine BIS/ Că ven'im şi noi la tine/ La mulţ an'i, mulţ an'i cu bin'ie./ Drumu-i greu ş-am obosât BIS/ De depart'e am ven'iet... [varianta Hruşcă. Urmează madrigalescul:] Colo sus pi-un d'ial frumos/ Unde-i ceriul luminos/ Într-un leagăn stă culcat/ Fiul maicii înfăşat/ *Leagăn verde legnel/ Tot din lemn de păltinel* BIS.

Apoi tot o făcătură cultă, cert de origine occidentală (madrigal neerlandezo-saxon):

Cerul şi pământul BIS/ În cântec răsună/ Îngeri şi oameni BIS/ Cântă împreună./ *Cristos se naşte/ Domnul coboară/ Îngerii cântă/ Magii îl adoară/ Păstorii aleargă/ Ieslea o-nconjoară/ Mari minuni se întâmplară* (BIS de la Păstori...)/ Din cer cuvântul BIS/ Însuşi se arată/ Noaptea din lume BIS/ Zi se face-ndată/ R lung// Din răsărit vin BIS/ Magi cu bucurie/ Cu dar de smirnă BIS/ Aur şi tămâie/ R lung.

Apoi vine *Bună dimineaţa la moş ajun*, aceeaşi piesă pretenţioasă (a Song-ului, Minisong-ului şi Madrigalului). Moment teatral (o romanţă de naivitate bucolică, gen pictură Mirea):

– Ieu sânt zâna cea mai mare/ Şi mă numesc Zor de Floare/ Sunt trimisă de la sóre/ Să v-aduc o veste mare/ Veste mare v-am adus/ De naşt'ierea lui Isus/ Când s-a născut în ieslea oilor/ Pe fundul miorilor.

– Ieu sânt zâna mijlocie/ Şi mă numesc Iasomie/ Sunt trimis de la lună/ Să v-aduc o veste bună/ Vêstea bună v-am adus/ De naşterea lui Isus/ Pe-astă lume a sosit/ Naşterea celui de sus.

– Ieu sânt zâna cea mai mică/ Şi mă numesc Floricică./ Sunt trimisă de la soare/ Să v-aduc o veste mare/ Veste mare v-am adus/ De naşterea lui Isus./ Că-i păstorul oilor/ Şi primit ca tatăl tuturor/ Stăpânul pământurilor.

– (cele trei:) Noi sântem trei zâne/ Care-aduc veşti bune/ De naşterea lui Isus/ La

Viflaim colo-n jos.

– Ia spune tu soră mare/ Ce-ai adus de închinare?

– Io am adus iasomie ca să xxx şi ţie.

– Da tu soră cea mică/ xx xx xx...

– Ieu am adus aşternut/ Pentru noul nost născut. Da tu dragă ce-ai adus?

– Ieu tămâie am adus/ De naşterea lui Isus.

– (toate:) Doamne mult te-am aşteptat/ Până Isus s-a născut/ S-a născut din Maria/ Să numeşte Mesia.

Aplauze. Imediat: cererea finală:

Colindiţa nóst-i gata/ Gazda să n'ie dêie plata/ Plata nóstă n-a fi mare/ Să vă facem suprare/ Plata nóstă va fi mn'ic/ Cu tri litre d'ie horincă/ îndulcită t'ipărată/ Cinci pahare dup-olaltă/ Îndulcită cât d'ie rău/ Numa nu fie (? ruhu)/ Nu t'i t'ieme măi găzdóie/ Şt'iu că nu ţ-om cêre-o oaie/ Că ţ-om cêre-on fătărog/ Ori d'ie oaie, ori d'ie porc/ La anu şi la mulţ an'i!

Grupul iese cântând *Preun-se* [Preumblă-se] *Maria.*

Ceata de colindători a şcolii generale din Şieuţ (instructor-coregraf, învăţător Pantea Ignat). Video "ff". Pe scenă, aranjament cu masă în toată regula: colaci, fructe, horincă. După masă: cuplu plus doi copii. Din culise se aude:

– Primiţi steaua, cea cu colţuri multe şi mărunte, dăruite de Cristos ca un soare luminos, primiţi steaua?

– Primim, primim.

Intră în scenă copii mici cu 7 stele, scuturate aproape ca nişte morişti, continuu. Pe stele sunt lipite poze cu maternitatea sacră ori cu sfinţii protagonişti. În rândul doi, copii fără stele. În interpretarea pieselor, regimul repetiţiilor va fi cu totul eludat, fapt care determină asimetrii/neoconcordanţe între regimul structurii melodice şi versuri. Astfel că primul vers va debuta pe a 2-a sintagmă melodică a melostrofei, iar ultimul pe prima, cu încheiere melodică bruscă.

Coborât-a coborât/ Dumnezeu pe-acest pământ.// În bisêric-a intrat/ Păstorii l-au întrebat/ Ce veste n'ie-aduci în sat.// Ieu v-aduc o veste nóuă/ C-a născut sfânta fecioară/ A născut un fiu frumos.// Pe nume domnu Cristos/ De vi-i voia să-l vedeţi/ La Viflaim vă duceţi.// Căci acolo li-ţ afla/ În braţe la maică-sa/ Şi-acolo vi-ţî închina.// Şi de-acum până-n vecie/ Mila domnului să fie/ Pe la toţi de bucurie.// Şi nóuă de veselie/ (strigat) La anu şi la mulţi ani!

După aplauze, gazda, un adult, li se adresează:

– (Mulţămn'im)... d'ie colind. Parc-aveţ şi zurgalaie. Şt'iţi să jucaţ?

– Şşt'iim, şt'iim. Da n-avem şet'ieraş.

– Aduşem şi şet'ieraş.

Din culise se aude acordul unui acordeonist, care va şi începe melodia încă înainte de dezmeticirea copiilor. Aceştia îşi abandonează trăistile şi stelele spre fundal şi, pe muzică, se deplasează uşor dezordonat, în paşi şi figuri dansante, încercând să formeze un şir drept la mantinelă. Bărbunc în toată regula ("Bărbunc pentru gazde", fusese anunţat de prezentatoare), destul de bine muncit. După ostenitorul dans de virtuozitate retragerea în ceată e la fel de stângace. În timp ce copii vor să iasă, gazda le împarte mere, iar prezentatoarea intră pentru mulţumiri şi pentru acordarea diplomei generale.

Urmează ansamblul căminului cultural din Ieud, Maramureş (banda

video nu are momentul). Scena închipuie tot casa gazdei, reprezentată de masa plină, plus bărbatul postat în dosul ei. Un bărbat ținând în mână un crin de plastic face "anunțul":

– ... să primiț ca mântuitor/ pe la xx muncitor/ Dacă voi binevoiți/ Ceata nóstă să primiți/ Ia vă face pomenire/ Despre-a lui Cristos venire.

După câteva aplauze, se aude corul mixt cântând ceva a bunvestire, clar cântec bisericesc. Armonic, pe două voci:

.../ .../ Ca să-l puteți cunoaște/ Veniți la Viflaim (BIS ult. 2 v.)// Căci a născut în lume/ Pe-acel ce-l așteptăm/ Maria maica sfântă/ Veniți ca să-l vedem (BIS 2 v.).

Imediat, bărbații încep și continuă singuri:

Trei crai de la răsărit/ Cu steaua-u călătorit/ Și-au mers după cum citim/ Până la Ierusalim./ Acolo dac-au ajuns/ Steaua lor li s-au ascuns.

Urmează imediat, recitat, tabloul crailor, făcut de trei flăcăi, unul ținând o stea, doi purtând prapuri ca din teatrul Viflaimilor. Cei trei sunt încoronați, mimând astfel chiar pe craii biblico-apocrifi.

– Oamen'i buni de viță mare/ Facem la voi întrebare/ Unde este așezat/ Cel mai mare împărat/ Care d'in cer a vin'it/ Să se nască pe pământ?

– (altul:) Încă la dânsul ven'im/ Aici în Ierusalim/ Lui să ii n'ie-nchinm/ Și ceva daruri s-i dăm.

– Gata, să nu-ntârziem/ Ci ven'iți să-l întrebăm/ Pe vestitul crai Irod/ Căci icl va șt'i d'espre tot. (Cântat:) *Trei păstori se întâlniră.*

Piesa comună, tot pe două voci studiate. În timp ce cântă, în primul plan al scenei se insinuează cei trei ciobani lânoși, cu ițari imenși, cu bunde imense și cu ciomege, care se vor tolăni și vor adormi în mijlocul scenei. După versul "Haideți fraților să mergem", plus refrenul corespunzător, dublu, plus finalul "Floricele să culegem", se continuă fluent cu piesa (desigur, tot pe 2 voci):

Că iel n'iț ș-o-nchinat BIS/ Tăt'ie oile-o zd'ierat BIS/ Dumn'iezu le-o auzât BIS/ Jos la iêle-o coborât BIS.

Imediat un bărbat cu voce semioperetistică, solo: "Ce-ați văzut păstori?...", plus ceva de genul "Gazdă dup cum xx/ Sculați pân-n x__". Corul, în stil lipovean, îi răspunde cu episoade de priceasnă: "Am văzut pe nou născutu/ Prunc din cer ven'itu/ Fiu dumnezeiesc BIS". Între timp, unul dintre ciobani tot chitise ridicol pe sus, căutând parcă niscai stele. Insomniacul respectiv, în fine, îi va trezi pe ceilalți doi. Cu al treilea va fi însă mai dificil.

– Hăi Mn'iroan'e! (pauză) Hăi Mn'iran'ie!

– Hă...

– Scoal mă!

– Noa!

(pauză)

– Măi Mn'iran'e, scólă sus! Nu dormn'i ca și bouu! (pauză) Lasă somnu la pustia... (Lipsește puțin text, preț cât am schimbat caseta audio.)

– ...Veți veni și voi curând/ Să n'ie rugăm într-un gând.

– (toți trei) Îț dăm cerului mărire/ Pântr-ó-a ta osten'ire/ Că n'iai dat nóuă d'ie șt'ire/ Că

ne-a născut mântuire.

Bărbații cântă alt fragment de priceasnă: "Mărire lui Dumneze(u)/ Că s-a născut fiul său/ Şi toţ pace pe pământ/ Mântuirea a ven'it/ Omul să să-nveselească/ D'ie urarea cea cerească". După care, cei trei păstori, bătând ritmic cu bâtele în podea: "Haideţi fraţi mâna s-o dăm/ Să ne facem răsunaţ/ Şi să tropot'im mulţ an'i/ Pă Cristos să lăudăm/ Pân la tót'ie xxx/ Cu toţ să n'ie bucurăm/ Şi toţ ..." (textul e ininteligibil, aprox. alte 10 versuri cântate, în total 18 heptasilabi, marcaţi de anapeştii largi al bâtelor, plus clopoţei mici, sunaţi în acelaşi ritm al versurilor xx xx xx x). După care se termină cu exclamaţia accentuată *Hăi!* Momentul a fost însoţit şi de mişcrea dansantă a unei rotiri încete şi sacadate. Imediat după aplauze şi peste ele: priceasna cea mai importantă a slujbei de Crăciun, *Naşterea ta Cristoase*. Bărbaţii îşi ţin căciulile în mâini în timpul intonării, iar la momentul "Să se-nchine ţie soarele dreptăţii" îşi fac toţi semnul crucii. După terminarea acesteia ies toţi, cântând iarăşi *Veniţi la Viflaim*.

Urmează formaţia de la Ruşdeori (colinde + sârbă; instructor, învăţător Florin Dumitru Penţa):

– T'iet'ie Dumitreee! Lăsaţ colindătorii?

– Lăsăm, lăsăm.

Coborât-o coborât (ceată de 15 bărbaţi maturi, în şir, îmbrăcaţi toţi cu şube albe. Doi ţin un băţ pe care e tras un colac.) E piesa cântată şi de copiii din Telciu. Pattern: A B C D, 1 1 R R.

C'oborât-a coborât BIS/ *Isus d'e nu să năşt'ea lumea iadului iera (R).*// Dumn'ezeu pe-acel pământ BIS/ R.// Să vad la fiecare BIS/ R.// Care şe cred'inţ are BIS/ R.// Dumn'ezu o văzut bin'ie BIS/ R.// Căci cred'inţă nu-i la n'ime BIS/ R.// Nu-i la mn'ic şi nu-i la mare BIS/ R.// Nu-i la-ntreaga adunare BIS/ R.// Că dumin'ica şea mare BIS/ R.// Bisêrişile sân gólê BIS/ R.// Voai săraşilor d'ie voi BIS/ R.// Cum voi primi un război BIS/ R.// Ş-apoi viţ aduşe-amint'ie BIS/ R.// Că şâ-n şer aveţ părint'ie BIS/ R.

Imediat, romanţa (un fel de *Pe lângă plopii fără soţ*):

Copil iubit cu ochi senini/ Tu vii străin printre străini/ În peşteră pe paie reci/ Tu iarăşi capul ţi-l apleci BIS (ult. 2 v.)// Dar astăzi magii nu mai vin/ Şi nici păstori să-ţi cânte lin/ Copil iubit cu ochi senini/ Tu vii străin printre străini BIS 2 v.// Nici steaua care-a răsărit/ Pe magi când i-a călăuzit/ Luminează astăzi lin/ Peştera din Viflaim BIS 2 v.// Copil iubit cu chipul blând/ Te naşti şi azi ca oarecând/ Şi ştii că cei ce-ţ cântă azi/ Scuipa-vor mâine-al tău obraz BIS 2 v.// L-ai tăi Isuse ai venit/ Iei neştiind te-au răstignit/ Mureai pe cruce între hoţi/ Copilule lovit de toţi BIS 2 v.// Dar să ştii tu copile bun/ Că azi în zile de ajun/ Naşterea ta noi o cinstim/ Şi în colinde o vestim/ Copilule copil sărman/ Tu vii în lume an de an.

Imediat:

Asta-i sara cea mai sfântă/ *Sara d'ie crăciun*/ Iosif şi cu maica sfântă/ *Sara lui Crăciun.*// La oraşe(-n) pórtă bătea R/ Nime nu le deşchidea R.// Un tânăr în toată sa R/ Şî pe-o-ntreagă-i întreba R.// D'ie und'ie veniţ drumeţ R/ Tocmai d'ie la Nazaret R.// Şie-ţ mnilă tânăr bun R/ Şî nu n'ie lăsa pe drum R.// Că afară-i frig şî nópt'ie R/ Maica sfântă nu mai poat'ie R.// Nu d'iepart'ie d'ie oraş R/ Are tata-l meu on grajd R.// Ieu acolo duşe-voi R/ Pat móle aşterne-voi R.// Pat móle d'ie fân uscat R/ S-a născut nou împărat R.// Pat móle d'in fân rohoz R/ S-a

născut domnul Hristos R.

Orație și dialog vorbit între vătaf și gazdă. Colindătorii sunt ospătați. În fine, gazda le amintește că lui îi plăcea, "după dou-tri pahare de jinars", să joace. Îi întreabă dacă știu juca, iar aceștia pornesc o sârbă declarată (fragmentul video "gg"). Strigând cam continuu, acompaniați de vioară și acordeon, bărbații dansează păstrând șubele albe pe umeri. Apoi începe melodia unui dans rar, însă pe care ei doar urlă urările de plecare și părăsesc scena.

Colectivul de obiceiuri al căminului cultural din Prundu Bârgăului (instructor Florin Flămândul, însoțitor, directoarea Ioana Suciu). Pe scenă stă mai întâi și se produce scurt un fluieraș. După introducerea unui cântec – colind rar, care va continua mult – se dispun în scenă vreo opt bărbați, cu două bice și-un buhai, plus urătorii ce fac Plugușorul. Bărbații au toți cizme noi, de comandă, doar moșul Arghir, la centru, poartă opinci autentice. În culise se va fi lăudat că portul său țărănesc este, pentru el, cel actual, cotidian. Spre finalul urării sunt și momente umoristice. Recitarea e rară și suspect de clară (dicția îngrijită, studiată, semiemfatică). După terminare, bărbații ies din scenă și rămâne singur doar moșul Ciupe Arghir. Acesta se apropie de microfon și își va intona creația personală, un text inedit (supranumerații, proză, rime stângace, 8 silabe pe locul a 6, refrenul ciudat), pe melodia *O ce veste minunată*.

Frate gazdă odihnești/ Ori numai ne amăgești/ Óspeți nu primești/ Te posomorăști/ *Nașterea cu bine. (R)*// Noi de-asară am plecat/ Ca să fim pe la-nserat/ Veneam mai de demult/ Da nu ne-am priceput/ R.// Dar acuma încă-i bine/ Căci și nașterea ne vine/ Petreceți sânătoși/ Nașterea lui Hristos/ R.// Că nu colind pe colac/ Că colind că ni-i drag/ *Petreceț sânătoși/ Nașterea lui Hristos* R (= RR).// Cine n'ie-a da cârncioru/ Crească-i porcu mărișor mă/ RR.// Cine ne-a dat brânzâșóră/ Crească-i turma mărișóră/ RR.

Aplauze. Moșneagul iese. Revin bărbații pentru o *Capră*. Simulacrele sunt două la număr, și însoțite de un moș și o babă care va mătura scena aproape continuu. Jocul e pe suportul muzical al unui fluier anemic. Clămpăniturile mandibulei caprei sunt în contratimp cu loviturile (pătrimi) ale bățului în podea. Tempo moderat. O capră va trânti baba la pământ, apoi, la comandă, va "pune capul la podele", pentru ca imediat următorul vers s-o resuscite. La sfârșit de tot o capră se va demasca, arătând publicului că fusese jucată de o femeie tânără, originalitate pe care publicul o va sesiza și aprecia imediat.

Pe autobuzul spre cantina care va răsplăti tuturor prezența printr-o cină, moșul Arghir din Prund cântă fragmente glumețe și strigături pornografice. "Fie la părad'ie/ Fie la războiu/ Toț în șir grămadă/ Când să mêrgem noi!" (– Ăsta de unde-l știi, tataie?/ – Auz, d'ie cân ieram copiiii, la școólă! Poiezii! Poiezii...). Strigtură (rară): Oi, noi amu vin'iem d'ie ieri/ C-o fo bun'ie rânduieli/ Noi amu vin'iem d'i-asară/ C-o fos bună rânduială". Cântec: "Un'ie meri tu fată mare/ Bucuria dumn'itale măi, hei!/ Eiii! Da șe mai ai între pt'işóre măi/ Da tabachera dumn'itale, măi/ Da și s-o vez pe dómna sulă/ Cum mirósă după șură măi, Hăi, hei!/ și-i vin'ie mn'inos d'ie izmă măi/ Da și vin'ie mn'inos d'e izmă/ Da nópt'ea o mănâncă-n cizmă (BIS) hai". Strigtură: "Dau-

ar dumn'ezo să pt'işi/ Tu pă spat'ie io pă brânşi/ Tu să numeri stêlile/ Io s-ţ iêrt greşêlile". La masă, moşul cântă un cântec ritual de nuntă ("Trandafir în colţu mêsî/ Mândru plâng ochii mirêsî"). Apoi fragmentul unui cântec de drag şi dor. Caseta video, secvenţa "ii", conţine imagini din cantină, unde, pentru câteva scurte momente, câţiva lăutari (Sorin Mânzat, din Viişoara, viorist, plus acordeonist) s-au încins ca pentru joc. Lumea mâncase, băuse, şi-acum aştepta să plece acasă.

La masa din separeul localului: organizatorii şi noi, cei doi bucureşteni. Încercăm să ne continuăm treaba de investigatori ai fenomenelor manipulării folclorului, navigând cu mare greutate printre sloiurile de indiferenţă şi antipatie făţişă a oficialilor faţă de abordările teoretizante ale activităţilor lor şi ale creaţiei rurale în sine. Artista Valeria P.P. va începe să cânte tocmai pentru a pune capăt întrebărilor sau a discuţiei despre ce şi cum. Două doine emoţionante, piese-perle, culese de ea personal, aflate şi pe casetele sale.

Jud'iecă duşman'ii-n satî (BIS fără î)/ Ca să şiu talpă la iadî (BIS. minus completare)/ Da dişe dómn'ie să şiu/ Că n-am omorât d'ie jiu (BIS ult. 2 v.)/ Pântru şe-am iubit o dată/ N-am lăsat casa săcreată/ Nişi copt'ii fără tată BIS/ Ieu însurat n-am iubitî/ P-on fişior l-am şeluit./ P-on fişior l-am şeluit/ Că mn'i-o ţânut d'ie iubit.

Despre cântecul acesta spune că l-a înregistrat la TV, dar e nemulţumită de imaginile realizate. Apoi cântă o melodie care se cheamă "a tătuchii". Despre text spune că "au trecut ani de pritoceală până"...

Stau bad'ie şi mă gând'iesc/ Până când să t'ie iubesc, dorule.// Stau în loc şi bin'ie zâc/ C-ar şi vrêmea să t'ie uit, dorule.// Vrême-ar şi fost mai d'iemultî, dorule/ Da io bad'ie n-am putut, dorule// Că şin'ie îi drag odată/ Nu-l uiţ viaţa toată, dorule// Dragostea d'ie tin'ierêţă/ N-o uiţ nici la bătrân'êţă, dorule// Am fost t'in'ierică/ N-am şt'iut d'ie frică.// T'ie-am iubit bad'ie d'ie mn'ică, dorule/ Am fost tin'ierea, doru dragostea// S-a pus la in'ima mea, dorule.// Bad'ia mn'ieu ş-a cui t'i-o luat// Cât d'ie mult dor mn'i-ai lăsat, dorule/ Mn'ia-i lăsat dor cu dulceaţă// Să mn'i-ajungă pă viaţă, dorule/ Dă d'ie grit dor d'ie t'in'ie, dorule// Tu să n-ai part'ie d'ie bine, dorule/ Să n-ai în lume noroc// Nici cât ard'ie-un pai în foc/ Să n-ai în lume tihn'eală// Nişi cât ard'ie-un pai în pară, dorule/ Am fost tin'ieric n-am ştiut d'ie frică/ T'iem iubit bad'ie d'ie mn'ică dorule/ Am fost tin'ierea, dorul dragostea/ S-o pus la in'ima mea, dorule.

Aplauze. Colegul Lupaşcu încearcă s-o întrebe ceva despre procesul creativ personal, la care rapsoada, dispreţuind abordarea savantlâcoasă, începe altă cântare.

Hai la min'ie pui frumos/ Lai lai, lai, la la la, la lai la,// Că nu t'i-oi culca pă jos./ Lai lai, lai, la la la, la lai la.// C-afa(ră?) nu t'i-oi lăsa/ Lai lai, lai, la la la, la lai la,// Fără-n casă t'i-oi băga/ Lai lai, lai, la la la, la lai la.// Fără-n casă t'ioi băga/ Lai lai, lai, la la la, la lai la,// Şî pă braţ t'i-oi purta/ Lai lai, lai, la la la, la lai la.// Şî mândru t'i-oi săruta R/ Să nu n'ie şt'ie lumea R.// Lumea-i cu poveşt'ile R/ Şî noi cu dragostile R// Lasă lumia să grăiască R/ Omu frumos să iubească R.

Următoarele tentative de anchetare a modului în care se calchiază şi mixează textele eşuează. Contribuie şi membrii centrului, la fel de închişi faţă de abordările profesionale. Doi dintre ei horesc din repertoriul personal, alias al înregistrărilor făcute la radioul local, cu trupa lor de *revival* modern.

Înconjurai lumea./ Lumea-n lung şi-n lat/ Ş-am văzut că vrêmea trêce/ Şi-napoi am înturnat (BIS ult. 2 v.)// Omu-i ca şî iarba/ Trêce dejeaba/ Iarba o pasc jit'iele/ Şî pă om gândurile BIS 2 v.// Ş-aş muri ca mâin'ie/ Şî nu-mi pare rău/ Că mn'i-am trăit t'in'erêţea/ Ş(t)âu şce-i bin'ie şî şe-i rău.// Omu-i ca şi flórea/ Flórea ce-nflorêşt'ie/ Vin'ie tómna cad'ie bruma/ Şî flórea să veşt'iezêşt'ie BIS 2 v.// ş-Înconjurai lumea/ Lumea-n lung şi-n lat/ Ş-am văzut că vrêmea trêce/ Şi-napoi am înturnat BIS 2 v.

Apoi, tot din repertoriul propriu, alt cântec de beţie:

Strânje omu ca furnica BIS/ Când móre n-are n'imn'ica BIS// Patru scânduri prinsă-n cuie BIS/ Asta-i tăt-avêrea lui BIS.// Nu şi supărat bogat'ie BIS/ C-ai avêre ş-ai d'ie tăt'ie BIS.// C-a vin'ii mórtea-ntr-o nópt'ie BIS/ Ş-apoi li lăsa pă tăt'ie BIS.// Stai mórt'ie şî nu vin'ii măi BIS/ C-am acasă cinci copii// Satu-i plin d'ie datorii măi./ Lasă-mă să mă-ngrijesc măi./ Datoria să-m plăt'iesc BIS (ult. 2 v.)

A doua zi: 19 decembrie 1998: Slătiniţa

Satul, la doar 13-15 km de oraş. Compus doar din emigranţi, adunaţi de pe văi muntoase. Puţinii băştinaşi, nu mai mult de vreo trei familii, fuseseră slugi la saşii de odinioară. Pieptănar Ionaş îi consideră "cei mai de nimic". Prin urmare, între băştinaşi şi adunături dispreţul e reciproc. După acelaşi interlocutor problema cea mai "rea" a locului este băutura.

Autobuzul suie peste dealuri şi prin păduri care, acum încărcate de omăt gros, par ireale, fantaste, încântătoare şi polare totodată. Debarcarea se face în centrul satului, chiar lângă biserică. Acolo unde se află şi un grup de copaci distribuiţi pe raza unui cerc perfect, loc în care, zic sătenii, se dansaează cu prilejul ieşirii alaiurilor nupţiale venite la slujbă. Cândva, înaintea sosirii saşilor, aici fusese o mănăstire. Iar chiar pe locul acesta central, un lac. O săpătură puţin mai sus, către podeţul actual, a dat la un metru sub pmânt de ruina unui pod iniţial. Altarul mănăstirii fusese constituit dintr-o buturugă naturală, chiar pe locul altarului bisericii actuale. Altarul lutheran, are în centru pictura superbă a Bunei Vestiri (Gabriel în slavă, Fecioara înghenunchiată). Este trilobat, suprafeţele laterale cuprinzând nişe, din care statuile, în realitate nişte ipsosuri, au fost scoase cu mulţi ani în urmă, depozitate/abandonate într-un ungher-depozit abandonat al bisericii, ajungând actualmente în micul muzeu de colecţie din Livezile. Pe latura mică a altarului săsesc, jos, e poza donatorilor altarului, Johann şi Margareta Beier, care locuiseră în secolul 19 în aceeaşi casă a ţiganului-filantrop actual. În anii 79-80, orga bisericii a fost vândută unor nemţi cu 250 mii de lei. Tot cam atunci, edificiul bisericii a fost cumpărat de localnici, cu 87 mii lei. Până la cumprare, biserica fusese utilizată tot de ortodocşi, dar aceştia au dorit-o şi ca proprietate. De gestul achiziţionării sunt foarte mândri, mai ales că fusese atât de ieftin, sub valoare, doar clopotul meritând sute de mii. După restaurare şi zugrăvire, preotul a adus pe protopopul Baciu, care a zis "uită gustul ţăranului!", referindu-se admirativ la decorul cu cruci, petale şi potire de pe pereţi.

Urcăm ulița centrală în căutare de informații și persoane pentru dialog. O femeie pe care am auzit-o încă pe autobuz vorbind nonșalant despre bani, garsoniere, apartamente și milioane de lei, ne propune achiziționarea propriei case. Târgul imobiliar pare monedă curent aici, oamenii dorind mutarea la oraș. Cu toate acestea, pe autobuzul de-ntors, o tânără ne va demonstra beneficiile refugierii la sat, unde creșterea animalelor asigură o hrană mai ieftină și un venit stabil.

Toți locuitorii abordați confirmă sărăcia folclorică a localității, o motivează prin faptul că satul e compus din indivizi și familii de origini geografice foarte diverse, care și-au abandonat tradițiile originare fără de substitut. "Pocăiții" au proliferat și ei, o bisericuță de gen ridicându-se chiar în preajma și în spatele catedralei. Ca subiecți pentru investigația etnologică ne sunt totuși recomandați Sălvan Grigore, fost baci, Nastasia Rus de vreo 76 de ani și fiica sa Floarea, Lucreția Olaru, soția lui Niculiță (care strigă pe la nunți, meșteră în strigături, venită din Poiana Ilvei), și Toader Danciu. Revenim către centru.

Tragem la moșul Sălvan Grigore, fost oier și baci de stână preț de 60 de ani. Conducea peste 1200 de oi, 15 câini și alți zece ciobani. Satul acesta a fost cândva extrem de bogat. La condiția satului moșul a privit însă dintotdeuna de jos, ca slugă, de unde, în mentalitatea sa, și elementele de ranchiună, de șovinism. Refăcând istoria locului, se ajunge inevitabil la bârfe entice, clișee șovine, amintiri din război. Inițial, pe locul satului sașii fuseseră aduși de Maria Tereza, care le-a dat pământ pe vrute, fără măsură. ("Pun'ieți meri, douăzăci d'ie hectare, cinzăci... Pământ dat gratis. Io i-am spus la on sasș: Nu t'ie lăuda. O avut o sută d'ie hectare. Ai dat vron ban pă iel? Atunci?") În timpul ultimului război sașii abandonaseră satul, plecând în Germania. Satul a rămas aproape pustiu, iar în 1948 oameni de-aiurea, adunați prin anunț cu toba, s-au mutat în casele sașilor. Le erau promise case și opt iugăre de pământ pe gratis. Familii numeroase, de la munte, de pe Someș, au vândut tot și-au venit aici, la Slătinița, Dumitra Mare, Livezile. Deși li s-au dat casele abandonate, unii erau sceptici. Tatăl lui zisese: "nu pó să șie-a nóste căsile, d'in cauză că nu le-am muncit noi". Puțin s-au bucurat de ele, fiindcă, la scurtă vreme, sașii s-au întors. Au fost campați ca-n lagăr și după îndelungi anchete și batjocuri (un primar care le fusese slugă îi amenința cu bătaia), li s-au restituit proprietățile. Nu cu totul, fiindcă o bună bucată de timp în casele lor s-a "conlocuit". Statul a pus câte două familii în aceeași casă, până ce "veniturilor" li s-au dat bani pentru a-și construi locuințe proprii. După memoria și experiența fostului cioban, sașii fuseseră "oameni răi, dușmănoși", dar din discursul lui reiese că mai degrabă românii îi băteau și furau pe sași, nu viceversa. ("Iei pe români aveau o bólă... Dacă te-apuca nóptea nu te primea n'ime în casă. Avê o vorbă: *uncă*. Așa zicea, *uncă* du-t'ie la veșinu, *uncă* du-te la altul, și tăt așe pân t'ie scot'ie afară d'in sat. Da îi și fura românii, îi fura și băt'iê!...") Ulterior, sașii au emigrat iarăși în Germania, de data asta definitiv. ("Dup ce s-o făcut colectivu nu le-o

mai convin'iit... Nu s-o gândiseră iei că o vin'i colectivu!... Noa s-o dus iară... şi statu român i-a despăgubit".) Aşa se face că localnicii actuali au cumpărat casele săseşti de la stat.

Bătrânul va încearca să ne cânte la trişcă (fluier normal), însă instrumentul îi va amuţi. Mai întâi, omul va scuipa bine peste găuri, după care îşi va trece degetele peste ele, întinzând saliva, în ideea că instrumentul s-a uscat şi că odată umezit ar cânta mai bine. Va scoate câteva sunete, formule de cântec chiar, aproape o strofă, dar nesatisfăcătoare. Instrumentul îi devenea parcă tot mai uscat. Vârâtă în apă de mai multe ori, trişca va amuţi cu totul. Promisa hore a oilor nu se va naşte deloc. Ca mostră de limbaj şi povestire redau un fragment din dialogul nostru: bătrânul, Marin Marian (MM) şi Marian Lupaşcu (ML), în transcrierea efectuată de mine ulterior.

– (MM) Asta numeşti trişcă?

– Da.

– Are şase găuri pentru degete, şi dop. La asta dop îi spuneţi?

– Dop, da dop.

– Şi la asta cum îi spuneţi?

– Vrană.

– Şi gaura prin care sufli? Cum îi spuneţi?

– (Pauză lungă. În fine:) To vrană, să ţân'ie d'ie... (Intră femeia omului şi i se dau explicaţii de ambele părţi. Apoi:)

– De ce l-ai uns prima data înainte de a sufla?

– Tre să. Cân îi uscată tare bagi în apă. Apă caldă şi iê să uscă-i d'in **lemn**. Asta-i din lemn.

– Nu-i făcută de dumneata?

– Nuuu.

– Ai cumpărat-o.

– Am cumpărat-o.

– Şi iêste şi d'ie alumin. Ăsta-i d'ie prun mai mult să fac prun, tufă, alun cum să zâsă. Şt'ii?

– Ş-atuncia o dai cu apă on picuţ...

– Da ş-atuncea, cântă mai bin'ie.

– Ia să vedem. (Omul cântă o frază, dar nu e mulţumit.) Îi uscată ş-am apă caldă. Cân îi uscată nu cântă cum trebe! (Dacă la început omul îşi linsese vârtos fluierul, acum îl botează bine într-o oală în care se afla apă pentru muiat resturile de mămăligă. Şi probabil că asemenea resturi înfundă ţeava fluierului, deoarece acesta amuţeşte cu totul. Scuzându-şi ratarea, ne mai spune că) Asta-i de cinşpê an'i.

– (ML) Cum l-ai făcut, cine l-a făcut?

– Da, sân oa, scule, şi io po să fac. Tre s-ai sfrêd'ler cum să zâşe. Sfred'ieleşti asta. Dopu, aişi îi mai greu d'ie făcut, asta.

– (MM) Vrana.

– Da, aici îi mai... Tre să şt'ii cum ăi ia uită cum îi făcută.

– Da crezi c-aicea ie simplu la găurile pentru dejte?

– Da, cântarea din din *dêjet'e* o conduşi. Nu din că sufli, po să sufli cât îi vrê! D'in dêjt'e, ia uită ni. Ia uită că v-am zâs cum zâce *hora oii* cum să zâşe-aice la noi în Ard'eal. (Suflă insistent, dar degeaba.) Stai că-i altă treabă.

Renunţare. Fiindcă tot ce discutasem era ambiguu şi incert, revenim asupra originii săseşti a satului.

– Iei vin d'in Sansonia dacă vreț să vă spun mai...

– Așa.

– Nu-s n'êmț, îs țâg*an'ii* nêmțâlor. Ca cum îs țâgan'ii d'in România, nu vă supărați. Limba lor nu să potrivêșt'e cu-a n'êmțâlor.

– Și după ce i-au adus aicea ai zâs c-au plecat în patruzăci?...

– Șîîî o vin'it înapoi, le-o dat... O vin'it înapoi iară-n, îîn Român'ia d'in Jerman'ia. Și i-o ma-garat aici în școlă la noi. Nu le-o dat i-o verificaaaat, care controlat care-o fos scrișI la êsês [SS]...

– (ML) Aoleo!

– Da cuuuum!... Aicea vezi dumneata: ai fos (în)scris la êsês? Nu, ai fost? da! Buuun. Un'e-ai luptat, în război un'e-ai fost? Iera tót'e... Ș-acolo i-o țânut... Le-o dat bucurie (?) că iera on primar român aișI bin'ie-o făcut c-o fo slugă la iei pe timpuri. Și iei ș-o bătut joc d'ie iel. Chema pe vo câțva (...) ș-amu ooo dată-amu (...) O vin'it și lumea mê odată-am fos slugă la voi ș-am am ajuns mare primar – iera on bărbat d'ieșt'iept. Cât'ie să-z dau? către unu, Hani bacii, **cât'ie să-z dau** *amu*?! Da no dat șt'ii numa-o băgat așa o frică-n iei. Ș-odat-aud'ie... Într-o bună d'imin'eață i-o pus d'ie-o măturat tă drumu-aiesta tăt i-o scos cu mături pân, sat, cât îi satu. O făcut... **drept** drumu! (...)

– (MM) Și până la urmă le-o dat casele-napoi?

– Dat căsâle-napoi, da, și s-a dat ban'i d'in bancă... d'ie ș-o făcut óamin'ii căs. Partidu-aiesta comunist (...) ómin'i din urmă viniț, mn'eavóstă-nțâlêjeț nu? Ș-o vândut, d'i pe Someș, casă pământ ce-o avu haieț că să dă... Să făguta cu doba. (...) Slăt'in'ița, Livezâle, peste d'ial... Care vreț să vă dușeț, primiț casă și opt iugăre d'ie pământ! (...) Pământ bun, vez că Someșu îi... la pólele munțâlor. Terenu-i mai zăpos. Nó ș-o vin'it d'ie-acolo, (...) căsâle. Pământu da, titlu, doctor Petru Groza (...). Titlu, ș-amu.... ștampila lui, pe titlu. Pământu nu ți l-o mai luat, da casa... Tata n'e-o zâs. Nu po să șie-ale nóste căsâle d'in cauză că nu le-am munșit noi. Iar **pământu**? Li le-o da Maria Tereza! Ce-o zâs, Hani bacii, cât pământ îț trebe? nu l-o mai măsurat! Ce-o zâs? fac asta... nó, pun'e' (xxx) dóăzăci d'ie hectare cinzăși!... Șt'ii cum zâc, le-o da **graaa**tis... I-am spus la unu (...) -on sas (...) *nu t'e lăuda*, o-avut o sută d'e hectare, *ai dat banu pă iel*? Nu. Atunci?... L-o căpătat d'ie gratis.

– (MM) Ca să-nțelegem mai bine, deci, l-o căpătat din pământu pă care-l aveau nemții?

– Nó poi aicia-o fo pământ românesc! Ard'ealu, cum?...

– Când i-o adus Maria Tereza le-o dat pământ cât au vrut.

– Da, iei o venit cu, cârja-n mână traista-n spate din Sansonia. (...) puțână populație n-o avut cin'e lucra pă, înțâlegi? pe timpurle-acelea.

– Și când ați venit aicia, ați venit pentru că v-au chemat. V-au zis, v-au promis...

– Da, s-o trâmbițat cuuu doba! Cui îi trebe casă pământ, să margă la Slătinița, Dumitra Mare, Livezile! Căși góle!

– Ș-aicea ierau căși goale?

– Da cum nu!? O fost plecați în Germania cân am vin'it. În patruzăși... opt, n-o mai fost nișI, un sas aicia.

– Aaa, deja în patrușopt ierau plecați...

– În patrușnóuă o vin'it d'in Jerman'ia.

– Au început să vină-napoi din Germania?

– O vin'it, aici în comuna, aproape toț. Și i-o garat acolo-n școlă pe toț. I-o lăsat acolo, până i-o verificat, până...

– Ș-atunci le-o dat căsâle-napoi.

– Le-o dat partidu comunist.

– Căși în care vă băgasă pă voi...

– Da.

– V-au scos afară și...

– Nu ne-au scos, băga câțiie (...) ădouă familii într-o sângură casă... Nu t'e scót'ie-n drum, n-avê cum. Uon român c-on sas. Până ce n'io dat ban'i d'in bancă... Şi ş-o făcut ómin'ii căs. (...) statu (...) n-a lăsa lume-n drum.

– Da, în ce fel ierau răi saşii, c-ai ai început zicând că...

– (...) dacă mă-nțelejeț, o fost ómen'i *dujmă*noşi. Dacă dumneata cum ai vin'it d'e la Bucureşt'i, ca să-z dau un egzêmplu... îț povestesc aşa, că io-s om bătrân (...). Îî... un'e-am ajuns cu vorba?...

– Că erau răutăcioşi.

– Aşa. Iei. Pă român'i avêu o bólă...? Şi dacă d'e egzêmplu ia aici-am ajuns. Cum az ven'it dumneavóst-amu d'i la Bucureşt'i. Mă rog. T'e-apuca nópt'ea să spun (...) on caz. Intrai d'in casă-n casă... Nu t'e lăsa n'ime d'e mas, uncă... aşê-avê iei o vorbă prima oară zâcê **uncă**. Sasu. "Uncă dut'e la veşinu"! Şi la veşinu "uncă dut'ie la veşinu!" *până t'ie scót'ê afară d'in sat nu t'e lăsa d'e mas!* Şi fura, pă român'i. Fura român'ii şi-i băt'ê şi-i...

– Da?

– Ăşt'ia-o fost, o nație păgână. A lui Hitlêr! Pă Hitlêr n-o vrut să ă-domin'e tăt globu'?...

– Deci iei din 49 până când o mai rezistat p-aicea?

– Apăi... O stat aici ş-o făcut colectiv când o vin'it nu le-o convin'iit... Le-o dat la tăți, nó fă. "Hani baci să semnez acolo!" Alții n-o vrut să semnez "nu t'e-nscrii?!" Le-o luat şi grăd'ina, numa casa. I-o luat grăd'ina tătă nu i-o lăsat nici d'e-o palmă! Da cum să-i placă el amu-n Român'i-asta colo c-o sută d'e hectare d'e pământ şi când o văzut că-i iê şi grăd'ina căsî. Vă dați sama ce?...

– Ş-atunci deci prin şaizăci o cam început să să ducă.

– S-o-angajat mulț c-o fos gostat aici. S-o-angajat în gostat nu le-o plăcut în ceapcu. Să fi avut iei put'êrea prindê satu-aiest. Hăi d'e min'e! numa săsêşt'e grăiê şi numa... Numa nu avê nici on drept că iei o **fujit** d'e țară! În patruzăşipatru o, o **părăsât** țara...

– O părăsât țara...

– ... deci (...)nu le-o mai dat nimic (...) Nu au nici o valóre.

– (ML) Da de ce-o venit înapoi, de ce i-o trimis înapoi?...

– Şt'ii (...) d'in şe cauză?... Ceva... O vin'it! Iiei s-o cerut, hoți d'ie iei! Ce-o cre' ce-o zâs atât pământ am avut, țară. Nu s-o gând'it că... că s-a face colectivu.

– (ML) Aici aveau mult, şi când au ajuns acolo n-au căpătat nimic.

– Da. Nó, s-o dus iară. Înapoi când s-o dus... Era on om, din prima casa a satului. L-am întrebat io: Hani baci. Cum i-acolo dacă vă duşeț amu-napoi amu când o fos pă urmă. Uncă mn'ie băga iară-n lagăr. Merêu unu ca dumn'eavóstă, care iera cu, piste... un n'iamț!

– Da.

– Ce zâcê: Sălvan! Mn'ie Sălvan mn'i porecla. (...) Câtă, ş-ai avut în Român'ia? Ai casă cât'ie camere? atât'ea grajd şură pământ cît? O sută d'ie hectare. Scriê sus. I-o verificat pe tăț, şi i-o trimăs la statu român şi statu român i-o d'iespăgubd'it... (Banda MG. 5882, cap roşu, din Arhiva IEF se termină brusc.)

Cu bătrânul baci am mai vorbit şi despre război, despre cruzimea germanilor, despre coloanele de prizonieri ruşi, despre crime de război. Apoi despre furatul laptelui, practică foarte curentă în trecut şi aflată aici ca apanaj al "strigoaicelor". Termenul de strigoi nu are, în toată regiunea, nici o conotație post-mortuară. Este vorba de indivizi care farmecă sau aruncă deochiul, atât femei cât şi bărbați. Ei devin "strigoi" atât în mod voit cât şi prin simpla privire, admirativă sau geloasă, aruncată vitelor sau oilor. Întâmplarea unei vite care ar fi căzut din senin bolnavă şi seacă ne va fi relatată, ca una pățită personal, de mai mulți săteni. Cazurile respective fuseseră rezolvate doar prin stingerea de cărbuni şi prin băutul respectivei ape stinse, recte descântate. De furtul laptelui

nu te poți păzi decât cu ajutorul țesăturilor roșii. Bătrânul Slăvan mărturisește că are și acum un fir roșu legat de coada vacilor sale.

În același sat, în ciuda frigului extrem și a sentimentului că vânam ceva dispărut și inadecvat, ori cel puțin total neinteresant pentru oricare din posibilii interlocutori, totuși continuăm să căutăm oportunități de comunicare.

Video "jj": copii executând ad hoc o capră. Apoi "kk" conține prezentarea bisericii, în interior, făcută de brutarul filantrop.

Este vorba de Pieptănar Ionaș, 53 de ani, întreprinzători "cu stațe", în sensul că încă înainte de 1989 a prestat o serie de îndeletniciri mai mult sau mai puțin private, cu sau fără contract legal, beneficiind de o prosperitate mate-rială în valuri. Omul venise în localitate prin 1967, "cu nișt'ie oi, la iernat", din Sântioana, de pe valea Șieului. Nu face deloc caz de etnia sa, nici măcar nu se recomandă ca țigan. Cu toate acestea, dacă e întrebat, cum am făcut-o noi înainte de despărțire, ce fel de țigan este, se recunoaște drept "țigan românesc". La fel ca propriul său fiu, diaconul, omul știe țignește "de la părinți de-acasă". Părinți care-au fost agricultori, proprietari a 12 hectare de pământ, vite, cai și oi. Știe că neam de neamul lui se ocupau doar cu agricultura și creșterea animalelor.

– (ML) Deci nu ursari, nu pălărieri, nu fierari, nu gabori...

– Nu, nu, nu, nimn'ic altceva. Decât țigani, țigani românești. Țiganii ursari și-știa sunt niște șmecheri...

Spirit aventurier în afaceri, trecând de la dulgherie la brutărie, de la confecționarea de mături și târnuri (de nuiele), de obiecte de uz casnic și gospodăresc, toate implicând și câștigul ilicit, omul a reușit să acumuleze sume impresionante, să petreacă vreo șase ani la pușcărie, să revină pe culmile bunăstării locale și în respectul public, efectuând și numeroase acte filantro-pice. Natura acestora din urmă e una predilect religioasă, omul activând multă vreme și drept clopotar. Dar tot el a contribuit cel mai mult, bănește vorbind, la achiziționarea de la arhiepiscopia lutherană a bisericii din localitate, de către obștea ortodoxă, la restaurarea ei, la înlocuirea globului din vârful turnului cu o cruce, zugrăvirea și pictarea pereților interiori, restaurarea elementelor de mobilier și cult, cioplirea, pictarea și montarea iconostasului, cioplirea micului altar din interior. Deoarece tot el suportase zugrăvirea exterioară a bisericii, a ales aceleași culori cu care e zugrăvită și propria casă (situată chiar vis-a-vis de biserică). Auzind de strădania sa, cu ocazia târnosirii lăcașului protopopul a arătat întregii adunări spre casa lui Pieptănaș aducându-i laude subtile. Acesta ar fi rostit ceva în genul: "uitați-vă, unu ce nu-i de neamul vostru" (aluzie la discreta sa faimă de țigan), "v-a făcut biserica". Omul se mai poate lăuda și cu numeroase gesturi de ajutorare a sătenilor, care însă nu l-au scutit și de invidie sau de bârfe semipublice, precum aceea că "țiganul și-a făcut biserică". Actualmente este proprietarul celui mai bogat magazin alimentar din localitate, al unei brutării amenajate în propria locuință, al unei mașini de confecționat cablu spiralat (șerpi) pentru desfundat canale. Tot într-una din camerele anexe din curtea sa am văzut câteva tablouri și icoane comandate de Ionaș însuși, între

care două uleiuri pe pânză de dimensiuni apreciabile (Fecioara plângând + Isus cu cununa de spini şi crucea), cu menirea de danie către "cea mai săracă biserică din judeţ". Urmând înclinaţiile părinteşti, fiul său, pe care l-am cunoscut la tejgheaua magazinului, funcţionează şi ca diacon al bisericii, fiind licenţiat în acest sens. Câteva luni de şcoală specifică, de cântăreţi la strană, la Sibiu, absolvire cu notă maximă. Pentru fixarea pe respectivul post a avut loc un concurs, obştea satului alegându-l pe fiul de ţigan cu toate că el concurase alături de un fiu de preot.

Pieptănar Ionaş a fost cândva şi un vajnic instructor de formaţie artistică. A condus o trupă de dansuri (10 perechi de dansatori), cu costume şi repertorii aduse din satul său de origine, de pe valea Şieului. A activat astfel şi ca acordionist, probabil a contribuit şi în cadrul corului condus de fostul director al şcolii (cor pe trei voci). Cu trupa sa de dansatori a ajuns şi la locul doi pe ţară (la Constanţa). Jucau "de-a lungul, învârtita rară, bărbunc, căluşar, căluşeri", toate din Şieu, satul Sântioara. După părerea lui, pe care a şi aplicat-o, desigur, în cadrul formaţiei conduse timp de mai multe decenii, "costumul din Şieu e regesc faţă de cel local" (mai exact zonal). Ne-a şi făcut o comparaţie în sensul acesta, arătându-ne poalele unei cămăşi bărbăteşti mult mai bogat brodată, specifică costumelor din Şieu. Atâta doar că paietele de azi erau cândva mărgele. În Sântinoara erau tarafuri complete, de lăutari propriuzişi: vioară, ţambal, gurduna (4 corzi, plus arc), contura (= contra). Lăutarii ştiuţi de el erau patru fraţi. Ei erau anagajaţi pe toată perioada sărbătorilor hibernale, până la Sf. Ion. Erau plătiţi parţial pe bani, parţial prin zile de muncă. Pieptnar Ionaş învăţase să cânte la acordeon de unul singur. După 1989 toată activitatea artistică a căzut, fapt care îl face nostalgic şi apărător al fostului partid unic.

De curând, fiul său a înfiinţat o trupă de *Crai*, cu texte preluate de pe casetele religioase. Omul ne-a pus una din aceste casete, artându-ne şi două din revistele parohiei Buna Vestire din Braşov. Texte care pentru el erau exemplare, demne de copiat şi de reprodus, al căror autor este Ierodiaconul Visarion Iugulescu, de la respectiva parohie braşoveană. Am auzit astfel un lung text de Pluguşor, în care obiceiurile tradiţionale sunt înfierate şi ridiculizate la maxim. Ierodiaconul respectiv înregistrează şi difuzează suite muzical-poetice, întrerupte şi de scurte omilii. Piese de teatru folcloric puternic ortodoxizate, colinde cu texte accentuat bisericeşti, probabil puternic inspirate de creativi-tatea Oastei Domnului (dacă nu chiar el un produs direct al mişcării respective).

În stradă, de la copii cu sănii: reconsitutire text (recitat) de Urs: Vascan Adi Adrian (10 ani), Sore D. Dumitru (10 ani).

Jócă, jócă N'icolai/ Pentr-o cupă d'ie mălai/ Jócă, jócă moş Martin/ Pentru un pahar d'ie vin./ Frunză vêrd'ie d'ie mătasă/ Intră păduraru-n casă/ – Bună sara măi ciobên'ie/ – Bună sara măi pădurare/ – Măi ciobên'ie ieşt'i n'iebun/ Ce-mbli nópt'ia cu ursu pe drum?/ Ursul treb să stê-n pădure/ Să mânânce fragi şi mure/ Ursu trê să stêie pă (r)muriz/ Să mânâce biscuiţi/ Cin x xx xx xx/ – Nu că-i.../ – Poooooc!/ – D'ie t'ie x xxx xxx/ Şept'ie an'i d'ie puşăcrie/ – Da ia bate-l piste cur/ Să vez cum să scól. (Pauză, probabil e lovit ursul, care se trezeşte)/ La anu şi la mulţ

ani/ Scót'ie punga şi dă ban'i.

Numărători de la Preda Ştefan (11 ani):

Din oceanu Pacific/ A ieşit un peşte mic/ Şi pe códa lui scria/ Ieşi afară dumneata. (Alta) Domnul doctor ie nebun/ I-a intrat o muscă-n cur/ Bagă mâna după ia/ Ieşi afară dumneata./ (alta) O răţuşcă pe gunoi/ Numră din doi în doi/ Doi patru şase opt zece/ Ieşi afară măi berbece./ (alta) M-am măritat cu un rău bărbat/ Ieu îi zic s-nchidă geamul/ El se joacă cu lighianul/ Eu îi zic s-nchidă uşa/ El se joacă cu păpuşa/ Eu-âl trimit s-aducă pâine/ El mi-aduce-un câine/ Şi pe coada lui scria/ Ieşi afară dumneata.

– După ce ies toţi, la ultimul cum se-ncheie jocul?
– Fără supărare şi cu împăcare.

De Paşti, la casele cu fete, băieţii merg cu parfum şi le stropesc, "să nu se veştejască". "Ne primesc că trebe". Înăuntru nu mai zic nimic.

Din cauza frigului, bateriile scad în putere, viteza rulării creşte iar înregistrarea reţine doar un text ininteligibil. După lungul dialog cu copiii în stradă, prânz precar, apă fiartă băută la bar şi traversarea satului călăuziţi de ciungul Leon Mihaly. La bar, acesta ne reproduce un text de capră:

Înaint'ie d'i-a intra/ S-asculaţ porunca mê/ Cân oi zâce-o dată hop/ Să săriţ cu toţ în joc/ Ţi ţi ţi căpriţa mê/ T'i-am adus d'in Africa/ T'i-am adus cu avionu/ T'i-am hrăn'it cu bibironul.// Mă ţâgan'ie, d'ie vânzare-i capra asta?/ D'ie vânzare./ Cât ceri pe ie?/ Şêpt'ie sut'ie ş-o pêre d'ie jinars/ Nu dă cu pt'işoru?/ Nu./ Aoleu, mn'i-o da capra on pt'işor/ D'i-am sărit peste cupt'ior/ Am sărit peste răgor/ Şi mn'iam rupt cósta şi spinarea.

"Cam asta-i, io cam atâta şt'iu. Parcă mai există o zicală, da pă care io n-o şt'iu. Aia-i mai vêche".

Traversăm împreună satul. Lumea e ocupată cu pregătirile presărbătoreşti (curăţenie, sacrificatul animalier) şi mulţi refuză dialogul, încercând să ne trimită la alţii. De la bunica lui Leon (76 ani), nu obţinem decât câteva versuri eclesiastice ("Sus e ceriul plin de stele/ Jos pământu-i plin de răle/ Numa-n cer ieste dreptate/ Pe pământ e strâmbătate/ Icea-i furt, colo-i minciună/ Colo crişmile răsună/ Haideţi fraţi să rupem lanţul/ Haideţi fraţi s-ntindem braţul/ Să rupem Satanei lanţul"). Plus un fragment de colind-romanţă-priceasnă ("Noi umblăm şî colindămu BIS/ Pe Isus Hristos căutămu BIS/ Pe Isus noi l-am aflatu/ Pe Isus noi l-am aflat/ Mâtâtăl şî-nfăşăţâlu BIS/ Cu scutece de mătasă BIS/ Şî cu noi cu tăţ în casă BIS").

Despre descântece spune că se făceau "cu cărbun'i. Aiesta-i d'ie post, aiesta-i d'ie... strâgătură, aiesta-i d'ie muietură. Cui dăscânt... Să rămâie curat/ Cum Dumn'iezo l-o lăsat". Pentru căsătorie se duceau "la ursât, la o femeie bătrână, care să ocupa cu lucruri d'ie-aiestê. Apoi merê sara, la garduri, şî lega parii în gard. Strâga, pe nume, pe cutare şî pe cutare fecior, dacă-i ursâta fêt'ii..." Strigătură de joc:

Dragu mi-i cu şin'ie joc/ Că mn'inós-a busuioc/ Dragu mn'i-i cu şin'ie săr/ Că mn'inós-a calapăr.

Plus un fragment de bocet, plus preţioasa declaraţie: când mă cântam,

"aşê îmi ven'ieu vorbele, parcă ieram on poiet". Un nepoţel, prezent acolo:

Joacă joacă Niculai/ Pentru-o cupă d'ie mălai/ Joacă joacă moş Martin/ Pentru un păhar d'ie vin/ Frunză vêrd'ie d'ie mătasă/ Intră păduraru-n casă/ Măi cioban'ie ieşt'i n'iebun/ Ce umbli nópt'ea cu ursu pe drum?/ Ursu tre să stai în pădure/ Să mânânce fragi şi mure/ Ursu tre să stêie-n pădure dup xx/ şi să mănânce biscuiţi/ Ia uite ţâ-l împuşc: Pooc!

Înainte de a părăsi satul: în casa bărbosului Leon. Secvenţa video "ll" e una foarte scurtă, conţinând imagini slabe din casa puternic decorată ţărăneşte, mai ales cu broderie, a acestuia. La fel ca alte persoane, mama sa confirmă faptul că deochiul vitelor şi acţiunea strigoaicelor care furau laptele erau contracarate prin descântec şi stinsul cărbunilor.

Duminică, 20 decembrie 1998: Livezile

Loc selectat nu doar din pricina posibilităţilor foarte limitate de deplasare (minus 20 grade Celsius, autobuzele şi trenurile zac), ci şi din dorinţa de a vizita mult prea recomandatul muzeu. Loc în care evităm contactul cu biserica şi cu trupa de colindători cunoscută la Bistriţa, ca şi pe d-na Puşcaş, animatoarea sa, din pricina caracterului unilateral de emanaţie eclesiastă a formaţiei, a repertoriului şi stilului profesat.

Vizitarea "Muzeului de sub Poartă", actualmente "Muzeul Casa Săsească" (secvenţa video "mm"). Câtă vreme fusese situat în locuinţa personală a profesorului primar şi colecţionar, micul muzeu purtase prima denumire. După ce casa săsească, probabil abandonată prin emigrare, a fost cedată de către primărie în scopul găzduirii colecţiei, muzeul a primit cea de-a doua denumire. Adecvarea e pe mai multe paliere; şi-n plus, relevarea etnicităţii sediului aduce capital egal politic şi comercial. Oricum, muzeul local e unul de colecţie personală, aparţinând lui Ioan Rusu, profesor şi primar al localităţii o perioadă lungă de timp. Obiecte amalgamate cu şi fără gust, în principal straie săseşti şi lucruri casnice: de la maşină de spălat, râşniţe, prăjitoare, ventilator, olărie, mobilă, cărţi (de la manuscrise la *Opere* de Lenin), flori de mină, fotografii, cioplitorii kitschuriste, mulejele măştilor funebre ale barzilor regionali (Coşbuc şi Rebreanu), până la maşini agricole (un hangar întreg de batoze, pluguri, grape, storcătoare de vin, pive, şarete) şi lespezi funebre. Plus statui din nişele sau altarul bisericii ex-lutherane din Slătiniţa.

Prundu Bârgăului

La casa lui Ciupe Arghir (nr. 587, lângă Ocolul Silvic), pitorescul bătrân cunoscut cu prilejul concertului din Bistriţa. Secvenţa video "nn". Şugubăţ, omul se prezintă ca "născut din flori", substituind astfel "flocii" şi "părţâle părósă ale oamin'ilor". În realitate avusese părinţi divorţaţi la scurt timp, astfel că el a copilărit "pintre" familiile amândorura. Cândva "pe mamă şi pe tată îi ştrictuiê, dacă nu t'ie-ngrijê îl ducê la... ţuhaus. Îl duşê acolo und'ie-i lăcata cât

traista/ şi fereasta cât palma, la casa fără muzică. Îi ducê la-nt'isóre!"

Născut la 14 februarie 1923. Patru clase primare. Agricultor. Îi plăceau scrierile uşoare, de poveşti şi aventuri. Îi plăcea şi-i place şi acum să citească. Acum utilizează broşurelele de colportaj bisericesc. A început să improvizeze versuri la câmp, dar şezătorile şi strigăturile i-au fost stimulente majore. Flăcău, era faimos ca făuritor de strigături. Vocea sa era puternică şi era recunoscut/identificat de toţi când striga. Desfăşurat pe parcursul derulării autobiografiei, interviul insistă pe procesul de inspiraţie şi improvizare a versurilor. Credinţe/superstiţii legate de însuratul la casa la care gardul sau parii gardului nu sunt arătoşi.

Frunzuliţă pângă vale/ Ce t'ie ţâii lelc-aşê mare/ Că io pe la voi am trecut/ Şi n'imn'ica n-am văzut/ Num-ón şir d'ie leben'iţă/ şi-o urm d'ie biaţă mâţă./ Num-ón şhir d'ie bosuioc/ Şi-o urmă d'ie-on d'iejmoţoc.

Alta, ca să nu să supere fata, zâcêm:

Nu ieşt'i bad'ic rupt d'in sóre/ Să-ţ şiu ţâie rugătóre.// La casa cu fêt'ie mult'ie/ Apa-n cofă nu să-mput'ie.// Sămăna cân'iepă şî zâce femeia cătă bărbat: Măi bărbat'ic bărbătuţ/ Cân'iepă mn'iai sămănat/ Bólă-n ósă mn'iai băgat/ Da ie cósa ş-o cosăşt'ie/ Ş-o cosăşt'ie mai pe sus/ Să mai rămâie d'ie-on fus/ Ca să-l duc în şăzătóre / Să nu-m zâcă că-s putóre./ Măi bărbat'ie bărbătuţ/ Lasă-mă să-m ţâu drăguţ/ Că t'i-oi face să n-auz/ Să n-auz şi să nu vez/ Ce ţ-oi spun'ie să mă crez./ Cân oi zâşe merji să margă/ Cân oi zâşe taci să tacă./ Măi bărbat'ie fii cumint'ie/ Ie cân'iepa şi mn'i-o vind'ie/ Şi mn'io vind'ie mai cu preţ/ Că ieu lun'iea nu lucrez/ Marţa-o ţâu d'ie sărbătóre/ Mn'iercurea d'ie fată mare/ Joia pintu dobitóce/ Vin'ierea n'ime nu tórce/ Sâmbăta la noi îi zî d'ie târg. Sâmbăta-i d'ie mărs în drum/ Şi-i trecută săptămâna./ Dumin'iecă-i d'ie mers la popa şi d'ie-al întreba/ Print'ie sfinţenia ta/ Slobod îi d'ie lucru-or ba? – Ie numa dumin'eca o vrut să lucre...

– Erau strigate numai? sau şi cu glas şi cu melodie. Răspuns afirmativ. Exemplificare (cântat):

Măi bărbat'ie bărbătuţ/ Lasă-mă să-m ţâi drăguţ măi/ Că drăguţ d'ie mn'i-oi ţân'ie/ Scârbă-n casă n-om avê, măi.

Imediat apoi zice că nu mai ştie "cum să le mai tălăluiesc amu... Daa... aşe, cam în rostu aiesta, în sênsu aiesta". Recită:

Are mama-o vacă-n t'indă/ Şi-o vind'ie şi-m iê oglindă/ Are mama doi purşei/ Şi-i vind'ie şi-m iê cercei./ Are-o vacă ş-o jun'incă/ Ş-o jiţălucă mai mn'ică/ Vaca jun'inca u-oi da/ Mn'i-oi lăsa jiţăluca/ Uoamen'ii m-or lăuda/ Că mai ţâi cât'ie ceva./ Mamă in'ima mă dóre/ Să mă leşi în şezătóre/ Să mă duc în şezătóre/ Să nu-n zâcă că-s putóre – da ie numa merê aşa... să asiste, da nu lucra, numa cu uăt'ii după fişiori.

– ? (Strigături pentru fetele iubreţe. Omul se jenează mult, mai ales din cauza prezenţei norei sale. Aceasta pleacă, după care bătrânul se lansează:)

Mêre popa pe cărare/ şi-i pun'e mare-ntrebare/ Ce mai ai între ptşişóre/ Tabachera dumn'itale – da popa zâşe:/ Vai băgamn'i-aş pumnu-n iê/ Şi mă t'iem că t'i-a durê/ Că io sunt bucătaru Sulă/ Şî-m prefac mâncări prin şură/ Şî s-o vez pe dómna Sulă/ Cum îi mórtă dup şură/ Şi-i vin'ii mn'inos d'ie izmă/ Nópt'ia o mănâncă-n cizmă. Aicea... pe ocolişuri, aşê.

(Se spunea şi la fete şi la nunţi, când se îmbătau). Piesa de mai sus era

auzită, preluată. A reținut-o pentru că "on rău îl țâi iut'ie, mai iut'ie ca oń bin'ie".

Mêre popa pă cărare/ S-ntâln'i c-o fată mare/ şce mai ai între pt'işóre/ Lasă-mă să-nt'ing o dată/ Ba nu popă că să gată – asta zâce fata./ Ba nu popă că s-agață.

– ? (Erau spuse ori cântate. Cum e mai uşor, prin cântec? Acuma de ce e mai greu să-ți amintești melodia? Moşul acuză vârsta.)

Urmează faza armatei şi a războiului, perioadă în care el a stat ascuns.

Măi Stalin'ie blăstămat'ie/ Pun'ie pace nu t'ie bat'ie/ Că d'ie când tu ții război/ Lacrămele curg tovoi./ Lacrămile mamilor/ D'ie jêlea fişorilor/ Mamile îşi plâng fişiorii/ N'ievestêle soțiuorii/ Iar copii plâng şî-ntreabă/ Un'i-i tata mamă dragă./ Că d'ie când nu l-am văzut/ Vai mult timp a mai trecut./ ş-api Vară vară d'ie primăvară/ Tót'ie plugurile ară/ La hold'ie d'ie primvară/ Numa io-s străin în țară/ şi Nu mai vez tin'ieri la plug/ Nice patru boi la jug/ D'ie córn'ie țân'ie-on moşneag/ Şi plugu dóuă vaci îl trag/ Ş-o n'ievastă supărată/ Strâgă la vaci cât'ie-odată/ Gân'ind la bărbații lor/ Gân'in ca să le mai scrie/ V-o cart'ie d'in cătăn'ie/ Pe mormânt le crêşt'ie glie/ Şi-i aşt'eaptă să vin-acasă/ Pe mormânt iarba să-nd'easă.

– ? (Folclor de după război, "nou" sau pro-stalinist. Nu a fost, nu era cazul. Dincontră.)

Ce-ai gând'it tu măi Stalin/ Că-i bê ceaiu la Berlin/ Dacă Dumn'ezu va vrea/ L-om bea noi la Moscova.

Urmează descrierea buncărului în care el şi alți flăcăi s-au ascuns de încorporare. Apoi istoria ultimelor patru decenii: colectivizări, exproprieri, jaful postdecembrist.

Despre textul colindei sale cântată pe scenă. A compus-o mental, nu e scrisă niciunde şi a cântat-o de mai multe ori. Încercând să aflu imaginarul şi sursa motivică, spune că în genere le ia "d'e colo, colo". "Îi făcută d'ie min'ie." Cum compune? "Aşa... mai cuprinzî d'ie colo, d'ie colo... La noi aşa îi zâce ca un fêl d'ie sirenadă. Mn'io căzut bin'ie melodia, ş-api am zâs hai că vorbele le-oi put'ie tălălui". La festivalul "Nunțile Bârgaielor", de la Bistrița Bârgului s-a produs iarăşi. Întrebat mai exact ce a executat în vara trecută, nu-şi aminteşte uşor şi fuge în generalizarea: "cânteşe d-aiêstea... d'ie bucurie". Nu fusese luat doar pentru aspectul său pitoresc ci şi pentru memoria sa folclorică, rămasă destul de singură prin toată localitatea. "Dumn'ieata îi întreci pe-aieştia", zisese directoarea căminului despre el. Cu ocazia ultimului spectacol municipal, din lipsă "de personal", directoarea căminului îl solicitase cu, practic, orice. "Să n'ie spui şeva, zâşe, orişce vrêi dumn'iata", fuseseră cuvintele sale. Omul s-a prezentat la cămin şi le-a oferit colinda sa. Piesa a plăcut la toți, aşa că... "Asta s-o lipt'it şel mai bin'ie". Fusese făcută mai demult, dar abia acum a livrat-o. Atât grupul respectiv i-a apreciat solo-ul ("aplauze furtunoase"), cât şi cei de la instituțiile pe care le-au colindat în Bistrița. În fine îşi aduce aminte de strigăturile făcute la spectacolul alaiurilor nupțiale.

Ieşiți muşt'ie d'in bordei/ Să ved'ieț afară ce-i/ Că d'ie hâd'ie ce sânt'eț/ Nu ieşâț să n'ie vid'ieț.// şî Lung îi drumul Clujului/ Da mai lung a dorului/ Drumu Clujului să gată/ Da-a dorului niciodată.// şi Dragostea d'in şe-i făcută/ D'intr-on măr şi d'intr-o nucă/ şî Urâtu d'in şe să

faşe/ D'in omu care tă taşe.

Moşul Arghir e solicitat mereu de cămin fiindcă alţii, mai tineri, nu-s de găsit în scop cultural. "Pe min'ie-ntr-una mă t'iamă-acolo". Una "întreruptă d'in Mioriţa":

Ciobănaş la oi am fost/ Şêpt'ie săptămân'i d'ie rost/ Când vid'iêm on nor d'ie plóie/ Futu-i mama iei d'ie óie./ Ciobnaş la oi am fost/ Şêpt'ie săptămân'i d'ie rost/ Ş-âmblam tăt în butu stân'ii/ Tăt alturea cu cân'ii/ D'i la zăr n-am fost oprit/ Şî-n stână n-am vremuit/ Mâncam brânză biata ceapă/ Bêm la zăr săraca apă./ Ş-aşela-i voin'ic voin'ic/ Care faşe ban'i în târg/ Şi bê cu mândrele-n rând/ Ş-aşela-i voinicaş lotru/ Care faşe ban'i în codru/ Şi bê cu mândrele-n lontru./ şi Mult ii drag sufletului/ Tocma-n vârvu munt'ielui/ Su crenguţa bradului./ şî Pat să-m şie dâlma-n flóre/ Ceru-albastru-nvălitóre/ Pământu să-m şie veşmântu/ Ceriul coperemântu.

Versuri despre care pretinde că sunt făcute de el, nepuse de hârtie, dar spuse şi altora, puse în circulaţie. Şi-a mai auzit strigturile proprii utilizate şi de alţii. Faptul i-a convenit, doar că asculta atent ca să observe dacă respectivii le-au reţinut ca lumea. "Ni mă că li-o prins", zicea.

După pauza de masă. În mândra cameră dichisită şi încălzită, camera cu televizorul, de faţă e şi ginerele bătrânului, Gheorghe, zis Gicu (pe la 50-53 de ani). Om cu studii la Bucureşti – curs de sindicalişti, şase luni, la Academia Ştefan Gheorghiu. Revenim la perioada singurătăţii sale prin păduri şi poieni la munte. Şi-a făcut vreo piesă în asemenea condiţii? Moşul confirmă, iar memoria sa reproduce cu sincope şi volute:

Codrule frunză rotundă...// Codrule frunză rotată/ Lasă-mă să dorm o dată/ Codrule frunză rotundă/ Zloborâ-m-o ţâr d'ie umbră/ Să-ţ şăd şi ieu cu-a mê mândră.// şi Şe t'ie lêjen'i codrule/ Făr d'ie plóie făr d'ie vânt/ Cu crenjile la pământ.// şi Şe t'ie lêjeni codrule...// Nu da dómn'ie nimărui/ Ca mn'iie şi codrului/ Că codrului i-ai dat n'egură/ Mn'ie dor şi babii ură./ Codrului i-ai dat verd'ieaţă/ Mn'ie urât pe viaţă./ că Rău îi dómne...// Bat'ie-l dómne pe-aşela/ Care-şi lasă ţara sa./ că Numa satu mn'i-am lasat/ şi Nici on bin'ie n-am aflat./ şi Nu mă bat'ie dómne rău/ Că şi ieu îs băiet d'ie-a tău/ şi Nu mă bat'ie dómne tare/ Că şi io-s d'ia dumn'itale./ Că cân ieram tânăr iar-avêm.../ Cătun'i-u-aş cătun'i/ La compan'ia mândrii/ Numa puşcă d'ie n-ar şi/ că D'ie-ar şi puşca d'ie rătchită/ Şi rucsacu plin d'ie pită/ Cătun'i-u-aş făr d'ie frică/ şi De-ar şi şurţu mândri steag/ Şî rotchia căpen'ieag/ Cătun'i-u-aş io cu drag.

Nu au şi melodie, aceste poezii? Ba da, cum să nu. Şi cântă una care "să cântă şi la radio", dar el o ştie "de tânăr, de băiêt tânăr".

Mai vino seara pe la noi Ionele dragă BIS/ Uşa îi d'ieschisă/ Lampa îi aprinsă/ Mama s-o culcat/ Io t'ie-am aşteptat.// Tot cu ochii la fereast măi Ionele/ Şi-am văzut io bin'ie/ Cum treci p-ingă min'ie/ Ş-am plâns, ş-am oftat/ Ş-apoi m-am culcat.// Ş-am visat visuri ciudate măi Ionele/ Cum vorbiai d'ie min'ie/ Căci nu-s p-intru t'in'ie/ Că n-am boi nici casă/ Nici zăstre aleasă.// da Zăstre n-am că n-am avut Ionele dragă BIS/ Că tata u-o băut, mama n-o avut/ Io m-am sărutat/ Şi n-am câşt'igat.// Şî cu tin'ie şî cu altu măi Ionêle/ Ş-am rămas săracă/ Gólă, dezbrăcată/ Cu batista-n mână/ Cu dor la in'imă/ Pădurice rară/ Mândra stă-n cămară/ Plânje d'ie s-omóră/ Că Ionel să-nsóră/ Pădurea-i uscată/ Mândra-i supărată/ Că-i n'iemăritată/ Şi rămasă fată.

O cântă Ioana Radu, "da nu aşa ca min'ie. O bucat-i a lui Ioana Radu, da iê o cânt subt alt'ie forme. Di la o vrême la ie să întrerupe. Io o zâc aşa, mai pe ţărânêşt'ie, ştii?

– Afară de versuri, ca cântă şi melodia ca matale? Seamănă la melodie?
– Nu, nu prê.
– Ştii s-o cânţi ca Ioana Radu?
– Nu, nu prê. Că ie îi soprană.

A cântat vreodată la instrumente? Nu, deloc. Astfel că îl recomadă pe fiul său, instructor la liceu şi la casa de cultură, poliinstrumentist... "taragot, ocarină, fluier, caval, tăt'ie instrumênt'iele". A învăţat singur, "d'ie mnicuţ". Îşi construia de mic instrumente muzicale. Odată crestase un butuc care semăna cu un acordeon. Băiatul prinsese ceva şi de la socrul lui Arghir, cavalist. "D'ie la iel o cam prins şî bieţîî. Iel i-o mai învăţat, da iel o murit tânăr, la 65 d'ie an'i, n-o apucat să-i învêţă prê mult. Totuşi o prins şi d'ie la iel. Că zâşêm cât'ie o dată, nó să vadă la cât'ie instrumênt'ie cântă!"

Coborât-o coborât-o/ *Zâurel d'ie zâuă (R)*// Domnu Hristos pe pământu/ R.// C-o turmă d'ie oi domn'ieştu/ R/ Pin hold'ile evreieştu/ R.// Cu suliţ şî cu topóră/ R/ Pe Isus ca să-l omóră/ R.// Şi să n'i-l dêie legatu/ R/ Celui care lo-ou tradatu/ R.// Astăzi Iuda făr de lêge/ R/ În grăd'ină-n grab-a mêrge/ R.// În grăd'ina Gheţămanu/ R/ Să-mplin'iască răuu planu/ R.// Pe Isus să-l dea legatu/ R/ Şî să-l facă spânzuratu/ R.// Şî s-o dus s-o dus s-o dusu/ R/ Pe d'ealu Golgota-n susu/ R.// Pe cruce d'ie brad l-o pus/ R/ Şî cu sulița l-o străpunsu/ R.// Şî cu sulița(-l) străpungea-re/ R/ Apă şi sânge curgea-re/ R.// Jâdojii îl sprijin'iea-re/ R/ Cu coţeţ şî cu ulcêle/ R.// Şî i-l da iară să-l bêie/ R/ BIS.// O cum focu să-l mai bieu/ R/ Sânjele d'in trupu mn'ieu/ R.// Ş-o cum focu l-oi mai biare/ R/ Sânjile d'in carn'ia mea-re/ R.// şî Sórile s-a-ntun'iecatu/ R/ Domnu sufletu ş-a datu/ R.// Şî stêlile încă tót'e/ R/ Cân a fost ceasul de mórt'ie/ R.

– Atâta-i toată?
– Atâta, pân-aicia.
– Să mai cântă pe-aici?
– Rar, mai rar. Io am colindat-o aşa mai, cân ieram, zece ani, cam aşa, mai demult, ş-api o colindam pe la n'iamuri, pe la pretin'i.
– Da ce vrea să spun vorba asta "Zâurel d'ie zâuă"?
– Îi... iera cam în zori d'ie zî.
– Când colindaţ iera zori d'ie zî? Nu iera sară?
– Nu, iera de către zâuă. În zori d'ie zâ. Pe la patru, pe la tri, dóuă... După miezu nopţî, zori d'ie zâuă.
– Şi de-acolo vin'ie vorba asta?
– Da. Zori d'ie zâuă să revarsă.
– De ce se repetă adeseori vorba asta, versu ăsta.
– Îi.. aşa l-am obişnuit. Să să zâcă d'ie dóuă uori. Nu-i cu-nţăles? Înţălegi, s-nţălege!
– Da dacă nu repeţi?...
– Mêre ş-aşa, da, da nu mêre la melodia asta!
– Ie o potrivealã?
– Da.
– Ştii şi alte melodii. Tot cu poveseta asta, cu răstignirea lui Hristos, mai se cântă şi pe alte melodii?
– ... Să cântă, da cam rar. Mai iêste o colindă:

La fântâna cea de piatră./ La fântâna cea de piatră/ *Măruţ mărgăritar (R)*// Şede maica supărată.// Vin înjerii şi o-ntreabă/ R/ Ce oftezi micuţă dragă.// Da cum focu n-oi ofta/ R/ BIS (tot versul).// Că vin'ie dumin'eca/ R/ Să d'iescui beserica.// Ómen'ii-s la făgădău/ R/ Suduie numile mn'ieu.// (BIS toată strofa anterioară.)// Maică pintr-ó ta rugare/ R/ Omu bat are iertare.

– Vorba asta cu măruț mărgăritar ce vrea să-nsemne?

– Asta-i așa cam... nu știu cum să spune. Așa o pasiun'ie mai... mai blândă, mai...

– Și de ce-i musai s-o repeți de fiecare dată?

– Așa mêre melodia.

– Ai pomenit înainte de *Mioriță*. O colindă care seamănă cu textul *Mioriței* nu iera pân zona asta?

Bătrânul se gândește (Oare care să fie?) Intervine ginerele său, Gheorghe:

– Ieste, cum să nu, vai dómn'ie, o colindam noi tăț cân ieram copt'ii! Și zice: Laie bucălaie, de trei zile-ncóce/ Gura nu-z mai tace... Apoi recită: trei turme de miei/ Cu trei ciobănei... Asta-i tata socru! Trei păcurărei. Să colinda și de Anu Nou. Moșul intervine:

Nu sân bogășăi/ Tri păcurărei/ *Hai linu-i linu-i dómne*/ Tri păcurărei.// La munte suiau BIS./ Hai, tri păcurărei.// Unu-i ungurean/ și unu-i muntea R/ Și unu-i moldovian.// Șî cel moldovean/ Șî cu cel muntean R/ Iii să sfătuiră.// Că l-apus de sóre/ Vreau să mi-l omóre R/ Vreau să mi-l omóre.// Pe cel ungurean/ Pe cel ungurean R/ Pe cel ungurean.// Hei, c-are oi mai lânoase.../// (recitat) Are oi mai mult'e/ Mândre și cornut'ie... – nó nu mai pot io să zâc. Șî, are cân'i... Șî-s mai mulț fraț.

– (ginerele) Câini mai ortoman'i.

– (moșul) Cân'i mai bărbați... N-ópoi aișea m-am... m-am turmentat, nu mai șt'iu. Am șt'iut, da dacă nu le repet, batăr... d'in an'i din Paști.

– Numai când ierați copil cântați asta?

– (ginerele) Da, poi numai. Sau dacă cântă-n frânturi șî să uită.

– Cum adică-n frânturi?

– Să cântă ce-o cânta bătrânu pân-amu, ș-apoi gata, nu mai cântă rêstu.

– Da ce-nțelegi matale prin *linu-i linu-i doamne*, vorbele-astea, de ce să pun acolo?

– (bătrânul) Linu-i linu? Păi... Să amplasează-așê, după... după cuvint'ie, șt'ii, să nu șie numa... una, după alta, ca să să mai prelungească. Ampleasează mai... Nó. La tăt'ie colindele tăt ceva mai este-adaos: ă, zâurel d'ie zâuă, sau florile dalbe d'ie măr, sau, iest-am zâs măruț mărgăritar.

– Cu florile dalbe nu mi-ai spus nimic până acum. Cum vine..., cum să amplasează asta?

– (ginerele) Să, să... așa ca o metaforă... a binelui, a ceva... florile dalbe de măr. Ce-i mai frumos decât asta, nu? E ca o metaforă pur și simplu.

Moșul întrerupe:

La pórtă la Țărigrad/ *Florile dalbe (R)*/ Mare-i apa ce-o-njețat.// Șî n-o-ndiețat d'ie îngheț mare/ R/ C-o-nghețat die supărare.// Că să-nsóră on crai mare/ R/ Că să-nsóră on crai mare.// Șî n'ievastă nu-și căpătau/ R/ Numa t'iar pe sora sa.// Șî părint'ie popă Istrate/ R/ Nu ieș popă cu dreptat'e.// Că cunun'i soră cu frat'e/ R/ Că cunun'i soră cu frat'e. – nó, vez? Tot așa le-am...

– Asta vorbește de o cununie...

– Da, da, da da.

– (ginerele) Obligatorie, cumva, cum iera în Egipt. Să nu-și piardă moștenirea. Își căsătorea sora cu fratele, că rămână... cu obiceiuri, cu moștenire, cu avêre, știți cum iera... Așa, ca să consolidieze chestia asta, își însurau soră cu frate.

– Și nu era cu dreptate.

– Păi aia-i! Păi nu-i cu dreptate ca să-nsori soră cu frate. Sigur, omu le-o spus că nu-i cu dreptate.

– Da pe-aicea n-ați auzât o colindă care vorbea de o fată, cu mă luai, luai?

– (moșul) Ba da, (recitând): Mă luai luai/ Joi d'e d'imineață/ Cu rot'iia creață/ Cu săccrea-n brâu/ La holdă d'ie grâu...

– Ia, cum să cântă? Cum era cu melodie?

Mă luai luai/ Joi d'ie d'imin'eață/ Cu rot'ia creață/ Joi d'ie d'imineață.// Cu săşerea-n brâu/ La holde d'e grâu BIS (ult. 2 v).// (după pauză de gândire:) Funză vêrde de mălai/ Tânără mă măritai/ Şî ră sócră-mi căpătai BIS.// Ră sócră şî rău bărbat/ D'imineață m-o sculat/ M-o mânat la săşerat BIS.// şî Săşerai cât săşerai/ ş-Înt-o mână mă tăiêi BIS/ Tai ra rai, rai ra ra ra.// Şî săşerai până la prânz/ Tăt cu lacrămi şî cu plâns/ Săşerai pân la mn'iazu mare/ Cân vin sócrile cu mâncare.// Da numa-a mea sócră nu vin'ie/ C-are in'imă d'ie cân'e/ BIS ult. 2 v.

– V-amintiți de colinda asta?

– (ginerele) Da, poi cum? D-ară-aicea-s nişte lucururi care, noi, cum să le nu ştim?!

– Şi copiii o cântau, sau numai adulții, bătrânii?

– Bătrân'ii. Ştiți cum îi, să piêrde tradiția.

– Da, ca copil ați cântat colinda asta?

– Nu, nu cântam. Cân ieram copil nu cântam colinda asta. O cântam aia cu trei păcurărei, cu... Vai, ce mai era... Nu-mi mai aduc aminte acum. Am trecut, şî n-am mai cântat.

– Da, în memorie o aveți ca auzâtă... Cum ar fi fost cântată de bătrâni.

– Da, da exact aşa. Cântată de bătrâni. Numai ei o cântau.

– Da nu-i aşa că prima dată vă duceați la preot şi prima dată îl colindați pe el... şi-aveați nişte colinde speciale pântru preot?

– (moşul) Nu... nu, n-am mărs la, la...

– (ginerele) Să mergê-au aicea, să mergea la popa. Înaint'ie...

– (moşul) Ê, pe la Iordan, la Iordan...

– (Gin.) Mergeam la popa şi-l colindam pă popa.

– La Iordan aveaț o colindă specială.

– (moşul) Păi, colinda-şeia, a Râului Iordanului.

– Priceasna-aceia.

– Da, priceasna-aceia, a Râului Iordanului.

Ginerele începe să cânte:

La râ-u Iordanului BIS [apoi amândoi:]/ Să-i cântăm tăț Domnului BIS// da Să-i cântăm [moşul rămâne singur în cântare] versul de jale/ Să-i cântăm verşu de jale/ Pintr-ó lui Adam grêşăle/ Pintr-ó lui Adam greşă.// că La râ-u Iordanului/ Să-i cântăm tăț Domnului/ Că aghios îi aghios/ C-acolo-i on râu frumos.// C-acolo vin'ie Hristos BIS/ Apile să le sfințască/ Pe noi să n'ie mântuiască.// Şî să n'ie bot'iêză-n troiță BIS (fără ă final.)/ În proslavn'ica cred'ință BIS.// da Iară cân vin'ii Hristos/ Iară cân vin'ii Hristos/ Iiordanu s-o întors BIS.// Da după iel fuge şî strâgî BIS (fără î final)/ Hai Iioan'ie şî cut'iează/ Şî cu apă mă bot'ează.// da Nu poci dómn'ie mn'i ruşân'ie BIS (fără anacruză)/ Că tu trebuie pe min'ie BIS.

– Şt'ii, aicia, o trebuit, domnu Hristos să... s-o t'iemut, Ion Bot'iezătoru d'ie Domnu Hristos. Ştii, ş-o zâs... Cân o vin'it Hristos la apa Iordanului, Ioan o fujit!... D'ie ruşine-o zâs nu pot dómn'ie mn'ie ruşâne că... o trebuit Ioan s-l bot'iêză pe domnu Hristos. Aşê că, zăşe mn'ii ruşin'ie, că tu trebuie pe min'ie...

– Şi dup-aia i-o dat vreun răspuns, lui Ioan?

– (ginerele) Da, da: ieu cu apă...

– (bătrânul încearcă cu greu să-şi reamintească:) *Ioan binecuvântă*, stai că: *şi cu apă-l botează*. Ş-apoi... *Tu ieşti fiul meu iubit/ Pe care m-am bizuit*. Am uitat, amu aicia nu mai ştiu. Da pân-aicia am ştiut-o bin'ie. (...) cum le uiț...

– Înainte umblau şi femeile şi fetele cu colindu, sau numai bărbații?

– (ginerele) Da, aici, şi bărbații, se colindă. Umblă cu familia.

– Da mai demult era obiceiul ăsta cu crăițele? Când erați tineri exista aşa ceva, cu crăițele, cu trei fete, cu...?

– (ginerele) Da. Asta-i fórte, fórte vêche, să ştiți.

– O ştiți de când erați copil, se făcea?...

– (Gicu) Era fórte. forte veche. fórte-fórte veche. Înainte d'ie... d'ie când o ven'it comunismu... chestia asta cu comunismu... s-o terminat tót'ie.

– Dar ar fi fost înainte?...

– (G.) O fost înaint'ie, da.

– Dar dânsul (către moşneag) îşi aduce aminte să fi fost asta, cu trei femei, trei fete care mergeau şi aveau ele colinda lor... Crăiţele...

– (moşul) Nu, nu, nu le ştiu io pe-aşelea. Nu, nu, nu, nu mi le-amint'esc. Pót'ie că... s-o mai fi... da, n-am, n-am trăit să umblu cu d-ăstea la... Numa aşa noi la colindat...

Banda video, litera "pp", minutul 38.50, despre descântece, descântătoare, farmece şi, eventual, vrăji. Cazul unei fete mari, abandonate de primul iubit, care s-a şi căsătorit. Respectiva fată i-a făcut nevestei aceluia "pe ursâtă, şe şti-o şe posturi o ţânut..."

– (G.) Cân îi gravidă, ştii, şi tre să nască, atunci îi face pe ursâtă, c-atuncea móre şi ie şi copilu. Ş-apoi mêre ş-o ia pe ailaltă.

– (moşul) Şi-aşê o făcut. Iel o fost la uoi, şî s-o suit p-un trenuţ, care merê la Colibiţă... on tren şi să margă la iel. Cu hain'ie nóuă, d'ie Rusalii o vrut să margă la iel. La bărbat. Şî bărbatu-o-aşt'ieptat-o. Ê, d-aşêia d'intâi drăguţă-a lu bărbatu-so, aşêia ş-o făcutî pe... boscón'ie şî şi-o făcutî miroden'ii, şâ... Iê cum s-o suit pe tren, aglomeratâ, o avutî póle... cum iera la noi la ţărânci şâ... póle-aşê, de fuior, tare... Şî o-acăţat, un'ieva dup-on... şi i-o prins, róta. Şi tăt o zdrobd'it-o ş-o omorât-o, ş-o omorât-o şâ... Şî la on an d'ie zâle o luat-o p-aşêia.

– Voi cum aţi aflat că i-o făcut oarece boscoane?

– D-apoi şt'iie şi şt'ii şin'ie i-o făcut? Tăt o bunică d'ie-a iei, d'i-a mórt'ii.

– A recunoscut?...

– Că fata-aşêia şe n-o luat-o, şêl ş-o murit... Î. îâ... O spus bunica: vaaaai, că d'ie ştiêm c-a muri n'iepótă-mê, nu-i făşêm! Bab-o spus. Bab-o spus. O spus la tătă lumê că ie-o omorât-o, iê o şet'it saltirea, iê-o făcut şe şti-o şe posturi... şe şti-o şe fac femeile, nu ştiu. Şî uo omorât, şi-o omorât n'iepóta. Şî-apo-amu, ia îi rămasă şi iê d'ie iel. Şi iel o murit şi iê...

– (ginerele) Cin, da cine-i?

– Florica lu nănaşu Ion a Tomii.

– Da de ce-ai spus "cum fac femeile"? Toate femeile pot face lucruri de-astea?

– N-ópoi...

– Dac vor să facă toate.

– Să-nvaţă una d'ie alta.

– (g) Pot să facă.

– Bărbaţii n-ar putea?

– (g) Ei... nu cum să nu facă! Pentru că şi bărbatu mêre la bab-aia ca să-i facă. Da d'ie obicei la femei să fac astea, că să fac atunci când îs gravide domle. Să, ştiţi că-i o realitat'ie, c-altfêl móre şi iê şi copilu. Şî la uncêşu Sâmn'ion la... cum îi zâşe, la... jud'ieţ. La Hârlău. Tot aşê i-o făcut Flórea. Ş-o murit mătuşa. O fo soră cu mama. O murit şi iê şi copila.

– Flórea asta i-o femeie care trăieşte?

– Nu, nu. Flórea trăieşt'ie, cum să nu!

– Femêia care făcea...

– Femêa care, femêia, femêia-aia o mărs la alta şi i-o făcut... şi mătuşa-o murit.

Poliinstrumentistul Dumitru Ciupa

Banda video (la 2h 45'5", poziţia "rr"). Interviu-autoprezentare. În timp ce vorbeşte: imagini cu instrumentele sale aerofone.

Născut în 1947, octombrie; str. Secului nr. 787, Prundu Bârgăului 4440, jud. Bistrița-Năsăud; telefon acasă: 268251; la școală: 266712. Poliinstrumentist și instructor muzical la liceul local, unde a fondat și conduce ansamblul *Datini*. A prins muzica de la bunicul său, cavalist, dar puțin apucase să învețe de la el, deoarece bătrânul a murit destul de devreme. Acela fusese oier (baci). Avusese un fluier extraordinar, ca "rezonanță", ce fusese fiert în zăr. Fluier de cireș, cu care bătrânul "făcuse" și războiul. Dar lăsase cu limbă de moarte să fie înmormântat cu el. Personal, își alege fluierele după acordaj, în vederea performării în grup. El nu le fierbe, dar le unge cu uleiuri fine (ca cel "de armă"). La fuierele normale, acolo, li se zice trișcă. (Pe bandă, prezentarea instrumentelor, fluier fără dop, trișci, caval, ocarină, taragot.) Până la 20 de ani cântase doar la fluier. O formație de trișcași în localitate îl conținea pe el drept cel mai tânăr. În armată, de la un coleg din Măguri Răcătău, taragotist, învață și respectivul instrument. "Nenorocirea" e că el, la fluier, învățase cu mâna dreaptă sus, "că la fluier nu ie o regulă". Pe fluier cântă cum învățase, iar pe taragot schimbă: cu mâna stângă sus și cu dreapta jos. A făcut și școala populară de artă, la Bistrița, unde pe lângă clarinet și mai ales taragot a acumulat și noțiuni de teorie muzicală. Față de saxofon, "taragotul e mai apropiat de sufletul românului, ie mai românesc". Dar nu vrea să se lase nici de celelelalte instrumente.

În 70, pe lângă Consiliul Județean al Sindicatelor, la Bistrița, s-a format un ansamblu folcloric. Imediat după armată dă concurs și intră în formația respectivă. Acesta era subordonat direct "Rapsodiei Române". Din 1972 până în 1992, când s-a desființat, a rămas activ în formația respectivă. Acum, la școală, mai exact la clubul copiilor din Prund, predă instrumente de suflat. Toate aerofonele elevilor au fost cumpărate din Hodac. Ansamblul "Datina" are efectiv 17 membri. Compus din 6 viori, 11 fluiere, 1 taragot, acordeon, contrabas. Există tot acolo și o echipă de dansuri: 16 perechi (gimnaziu și liceu). Participări: în 1995, locul întâi la Vorona, la festivalul "Moștenite din Bătrâni"; apoi la un festival de muzici de consum la Năvodari (tot locul I); în 1996, la Plovdiv, festival de folclor balcanic; 1997: la târgu Jiu, "Pe fir de Baladă", locul I și trofeu; 1998: tot acolo, obținând același rezultat.

Recent, Dumitru Ciupa a descoperit un dans, uitat, din zona Bârgăului: *Jocul ţugaşâlor*, numit "Cioflâncul". Joc bărbătesc, al muncitorilor forestieri (țugașii). Instructorul a adus un bătrân, Brună Iioan, fost și el membru în formația de trișcași de dinainte de 1970, al cărui tată, Nicolae Brună, îl jucase în tinerețe. După ce descrie costumația jucătorilor (pieptar înfundat, cu chei pe subsuori, cămașă cu poale, căciulă neagră în cap, ițari, opinci) apreciază că e "un dans foarte elegant, și românesc. La prima vedere ai impresia că este un joc dacic". Mișcări spectaculoase, de virtuozitate. Nu-l mai joacă nimeni altcineva.

Instrumentistul își prezintă instrumentele, toate ținute în "trusa" unei valijoare diplomat, unul câte unul. Cavalul este secționat la mijloc, permițând demontarea și astfel transportul comod. Taragotul e cât se poate de sonor. Anciile

sunt de mărci "superprofesionale". O trişcă mică, cu muştiuc-cioc, subţire, din aluminiu, a fost primită la schimb din mâna unui scoţian. Este foarte uşor de "manevrat", permiţând mare virtuozitate în registrul acut. Fluierul negru, din lemn de cireş, îl are de la Marin Chisăr. Maestrul îl văzuse pe scenă, îl plăcuse, şi deşi abia se cunoscuseră, îi dăruise fluierul acesta foarte bun. Este "acordat, şi ie curat", îl caracterizează D. Ciupa acum, motivându-şi preferinţa deosebită pentru respectivul instrument. Cu el a făcut multe înregistrări la Radio, atât la Cluj cât şi la Bucureşti, având înregistrate aproximativ 50 de piese (flueire, caval, taragot). Cu acest fluier, în memoria lui M. Chisăr, face acum o "doină a recruţilor" (exemplificare, "ss"). La caval, un "joc de mână". Taragot: "doină". Originea pieselor sale: nu de pe casete. Pentru el satul mai are încă multe resurse (tatăl lui e un bun "orator în stil popular"). Prelucrează, dar fără multă originalitate personală. Cu copiii se rezumă la folclorul cât mai sătesc, local, propriu subzonei Bârgău şi subzonelor limitrofe (Valea Ilvelor, a Şieului, a Budacului, a Someşului). Copiilor, doar le descrie instrumentele (Re, Do, Sol, La, Mi, Si major), fluiere făcute pe tonalităţi. Apoi le predă totul în mod oral. Tehnica de cântare, de pildă: "un fluier în Re, cu două degete, el ştie că e mi..." (Caseta video termină brusc un interviu care oricum depăşise marjele semnificativului).

Câteva concluzii

Reportajul reprodus mai sus, chiar doar şi prin umbra transcrierii textelor şi ale unor impresii sau reacţii avute la faţa locului, a constituit punctual de plecare şi material primă pentru încercarea de sistematizare – pe tema rolului social şi estetic al instituţiei festivaliere – de la începutul acestui volum. Dincolo de toate cele mărturisite sau utilizate acolo, fac (sau revin aici cu) o singură notă:

Învăţătura cea mai radicală pe care am extras-o cu prilejul hibernalei descinderi rurale a fost că abordarea satului contemporan nu mai poate fi făcută, în mod fructuos, la modul tradiţional al disciplinelor etnologice. Însuşi terenul refuză arheologia culturală pe care folcloristul este tentat să o continue, datoriă metodei de cercetare clasică. Metodologia clasică era justificată de concordanţa "text-context". Modificându-se profund, Contextul face Textul aproape irelevant. Iată de ce centrul de interes al cercetării nu mai poate avansa pe drumul rememorării şi reconstituirii de practici vechi sau în extincţie, ci mai degrabă pe Noul "context-text", pe realitatea de ultimă oră a creativităţii locale. Este vorba de o adecvare între obiectivului cercetării şi obiectul aflat realmente la îndemână, opţiune epistemologică poate mai profitabilă decât tentativa de investigare a unor valori care interesează prea puţin, ori doar la straturi foarte superficiale, metalitatea contemporană. Aşa cum subiecţii investigaţiilor noastre prezintă comportamente motivate foarte abscons, ori superficial, şi noi le apăream adesea nişte inşi neserioşi, preocupaţi de treburi lipsite de importanţă

reală. Experiența nu e deloc prima. De mai bine de două decenii interesul valoric al omului care trăiește la țară este altul decât acela al exprimării de sine prin folclor. Posesorii de folclor, fie el materializat în obiecte artefactuale ori în creații orale, nu-și mai apreciază bunurile culturale tradiționale decât ca valori paseist-pasive și/sau (adesea mai ales) comerciale. Cei care sunt cei mai conștienți de lucrul acesta, fie devin "acționari" (activiști), fie abandonează cu totul interesul pentru o moștenire anostă. Sufletul lor e satisfăcut azi de folclorul mass-mediei, acela care oferă atât politică á la Balcani, cât și artă de consum (în aceasta din urmă putând conveți "perfect" filmele americane și folclorismul festivist și național). Dacă acum trei-patru decenii cercetătorul era primit și satisfăcut cu nespusă plăcere de către purtătorii de folclor, în zilele noastre el n-a fost numai o singură dată evitat și refuzat de către localnici, odată ce aceștia au aflat ce dorea. Prioritatea noastră era pentru ei un moft mai mult decât gratuit. În momentul în care sătenii actuali vor fi surmontat precaritatea economică momentană și vor avea banii cu care să-și cumpere, de pildă, aparatura tehnică sau excursiile visate, etnologul clasic nu va mai prezenta nici un interes. Și poate că inclusiv pentru etnologia modernă cercetătorul va deveni mai interesant cu cât va trece mai mult dinspre focalizarea pe ceea ce astăzi e degenerescent înspre focalizarea pe emergent. Deoarece, foarte posibil, asimilarea altor "folcloruri" și inventarea de noi tradiții, cu sau fără o consistentă legătură cu ceva reminiscent, va deveni și în estul European, ca-n vest, gest cultural aproape banal.

INTRODUCERE ÎN FOLCLORUL LUMII INTERLOPE: MUZICA PUŞCĂRIEI

Introducere

(1) Paginile care urmează reprezintă ceea ce etnologii şi antropologii, recte etnomuzicologii, numesc în mod curent "raport de teren" (field report), adică reportajul sau transcrierea fidelă a unei campanii sau şedinţe de observare şi lucru direct cu subiecţii purtători de date etnologice. Prin urmare, lectorul are acum în mână o materie relativ brută, cu ajutorul şi în baza căreia se va putea purcede la orice fel de operaţie exegetică, interpretativă sau analitică. Am numit "relativ" materialul brut de aici, deoarece, pe de o parte, obţinerea lui a constituit rezultatul unei stimulări, al unei provocări pornită din partea cercetătorului-culegător, fapt care determină doza de "artificialitate", de relativă lipsă de spontaneitate a actualizării şi exercitării produsului melopoetic în cauză. Pe de altă parte, lucrul menit să provoce rememorarea şi performarea pieselor de folclor, apoi tehnologia transcrierii pieselor respective, împreună cu observaţiile auxiliare şi coroborarea contextuală, într-un cuvânt efortul observatorului, un efort îmbibat de antrenament intelectual şi exegetic, de experienţă specifică, toate acestea conferă materialului prezentat rezonanţe şi armonice aparte. Orice *raport de teren*, prin urmare şi cel de faţă, nu poate fi doar o simplă descriere a unui eveniment genuin ("terenul" ca obiect al observării). Între cei doi termeni implicaţi, "teren" şi "raport", relatarea echilibrează cumva balanţa, împarte în mod aproape echitabil accentul de pus deasupra celor doi termeni. "Raportul" atrage atenţia şi asupra sa, nu doar asupra "terenului" ca obiect al observării şi reprezentării. Şi, prin urmare, el este aduce şi ceva de eveniment (quasi)-independent, autonom, ireferenţial; este şi evenimentul aducerii "terenului" (realitatea obiectul observat) în contextul abstract şi cu totul special, unic, al procesării şi arhivării sau al comunicării prin scris.

(2) "Folclorul puşcăriei" este o categorie aparte a creativităţii populare, delimitabilă în primul rând prin conţinutul poetic şi din punct de vedere tematic. El se integrează, eminamente, zonei *creativităţii frustrării* şi prin urmare este primordial liric, cu toate că elementul confesiv-epic apare. Este repertoriul creat în condiţii sau sub impresia condiţiilor de viaţă din detenţie şi are o istorie originată – foarte probabil – simultan cu instituţionalizarea strictei normativităţi a existenţei în societate. O eventuală accepţie largă a conceptului ar putea cuprinde totalitatea producţiilor ce ţin de domeniul comunicării lingvistice şi muzicale, producţii care poartă amprenta situaţiei de grup, statut, psihologie şi mentalitate specifice oricărui cadru corecţionar şi punitiv. O imensă parte a "cântecului social" şi "folclorului haiducesc" datorează mult, ori

chiar se identifică cu şi se extrage din stocul aparte al "cântecelor de ocnă". Puşcăria are – mai exact generează – şi un bogat şi inventiv argou, un dicţionar de termeni, expresii şi "coduri" verbale proprii. În timpul scurt pe care contactul cu închisoarea l-a permis, ne-am concentrat atenţia asupra pieselor melopoetice care au apărut în închisori, care vorbesc despre temniţă, care au fost produse de puşcăriaşi, ori care constituie "viaţa muzicală" a deţinuţilor contemporani.

(3) Am efectuat culegerea de teren între deţinuţii închisorii din Bistriţa împreună cu colegul meu de la Institutul de Etnografie şi Folclor "Constantin Brăiloiu", Marian Lupaşcu. Alături de reportofonul clasic şi de caietul de notiţe, pelicula video a completat în mod fericit operaţiunea. Materialul filmat şi cel aflat pe casete audio au intrat ca atare, ca materie brută, în arhiva Institutului Brăiloiu. Transcrierea versurilor pieselor musicale de la Bistriţa a fost realizată împreună cu Marian Lupaşcu.

(4) Informaţie brută şi descriere mediată/filtrată exegetic, un text precum următorul oferă avantajul de a sta la dispoziţia unui număr deschis de interese şi interpretări etnonogico-antropologice, literare şi muzicologice. Numărul şi lejeritatea acestora ar fi limitate, în cazul în care materia oferită aici ar fi intrat în cadrul unei utilizări particulare. Înregistrările şi dialogurile transcrise aici rămân o sursă pentru numeroase ulterioare abordări, teme, aspecte şi aproximări de competenţe şi stilistice diverse.

(5) Pentru a putea procesa pe computer transcrierile, observaţiile şi comentariile de faţă, totodată evitând pericolul uzual al incompatibilităţilor dintre fonturile de litere şi programele computerelor şi ale imprimantelor, am renunţat la scrierea fonetică. Totuşi am aplicat aici artificiile unei notaţii personale, care sugerează regionalismele fonetice ardeleneşti prin convenţii tipografice proprii. Astfel, reprezint aici înmuierea lui "t" şi "d" cu ajutorul apostrofului. Iar deschiderea lui "a" sau sudarea lui "oa" (când gura se deschide pentru *o* dar pronunţă *a*), la fel ca deschiderea lui "e" sau sudarea lui "ea" (când gura se deschide pentru *a* dar pronunţă *e*) sunt reproduse prin "ó" şi, respectiv, "ê". În cazul transcrierii versurilor am renunţat la multe din normele gramaticale şi ortografice obşteşti, deoarece am optat pentru fidelitatea faţă de aspectul fonetic şi intonaţional al limbajului, acela obţinut spontan, modificat de emoţie şi cântare. Astfel, aici, grafia şi mai ales semnele de punctuaţie capătă din punct de vedere visual aspecte aproape inadminisbile pentru ochii gramaticienilor sau filologilor în genere. Dar, accentuez: transcrierea de faţă încearcă să se apropie cât mai mult de substanţa reală a versificării şi vocalizării *cântate*, supunându-se cu predilecţie regimului extrem de liberal şi eliberator al acesteia. Oricum, când e vorba de reproducerea în scris a momentelor cântate punctuaţia corect gramaticală devine irelevantă, deci inutilă. Acesta e motivul pentru care textele pieselor cântate fie o ignoră, fie apelează la semnele respective pentru a sugera structurări, sintaxe ori efecte ale cântării (precum pauzele, frazarea şi cezurile). În rest, transcrierea respectă întocmai graiul ardelean, ca şi agramatismele, asonanţele sau clivajele impuse limbii de către vorbirea şi cântarea ţigănească ori de mahala.

Penitenciarul Bistrița

Penitenciarul din Bistrița este unul din cele mai moderne pe toată țara. Nu doar organizații umanitare sau juridice din interior, dar multe foruri juridice, religioase și social-civice internaționale îl vizitează mereu. Temniță, am zice: model. Are peste 1300 de deținuți, adică mult peste capacitatea sa proiectată inițial. Afară de un pavilion cu 4 sau 5 etaje, oferind garsoniere cu baie atașată, pentru doar 6 persoane, mai există cel puțin două grajduri imens de lungi, numite "celulare", în care stau înghesuiți câte peste 50 de inși. Mulți: câte doi la un pat. Oricum, în interior tot "confortul" este dat de descurcăreala și finanțele locatarilor. Fiindcă le e permis să-și aducă și să-și păstreze câte televizoare, casetofoane sau radiouri doresc ori pot. În numeroase pușcării din țară afacerile între deținuți sunt monedă curentă, iar banii curg ori se spală în flux nelimitat, inclusiv între osândiți și gardieni. Însă aici, pretinde comandantul, s-a impus o oarecare disciplină în acest sens, sugerându-ni-se că s-ar fi pus capăt tranzacțiilor, abuzurilor și corupției specifice. Dar, poate și pentru că noi am precizat întotdeauna scopul și natura interesului nostru, nimeni nu s-a hazardat la afirmații foarte ferme în asemenea sensuri. Iar deținuții au acuzat o strictețe exagerată, fapt care e însă destul de firesc să se audă din gura lor. Nedreptățiți se consideră cam toți.

21 Decembrie 1998

Pe fondul cântării deținuților din club, în biroul căpitanului Hognogi Ioan, responsabil pe problemele educative ale unității, interviu. Acesta ne prezintă activitatea cultural-artistică din unitate. Există poeți și muzicanți aici. Plus o echipă de dansatori, cu care s-a și produs pe data de 15 pe scena Cercului Militar din localitate. Printre activități de gen: conferințe religioase o dată sau chiar de două ori (câte două ore) pe săptămână. La care iau parte grupuri variate, functie de numărul locurilor din sală. Căpitanul Hognogi, împreună cu preotul Marica George, cu deținuții Pop Ștefan (redactor) și Pavel Cristian (tehnoredactor), plus "coordonatorul" plt.adj. Siridoneanu Tiberiu, fac revista lunară *Promisiunea*. "Revistă de educație socio-culturală". De fapt un dosar conținând pagini dactilografiate, în maximum 2 sau 3 exemplare, care circulă de la mână la mână. Răsfoind-o, e de constatat că cel mai mult scriu în ea preotul și căpitanul, și acesta din urmă fiind îmbibat la exces de spiritualisme ortodoxe, citate biblice și povățuiri catehetice. De altminteri, absolvent de psihologie specifică, el este și student la teologie. Intervenind în dialog, preotul se mândrește cu faptul că prezența și meseria lui este foarte utilă. Mulți aud pentru prima oară de Dumnezeu și Îl descoperă aici.

Căpitanul laudă activitatea muzicală a preotului. Majoritatea colindelor pe care le execută corul lor au fost știute și predate de către preot. Existența unor lăutari de talent (acordeonist, cu instrument împrumutat din oraș, vioriști, organiști, basist) a ușurat predarea și a amplificat rezultatul. Câteva poezii create de deținuți au fost intercalate, obținând formele mixate ale colindelor: cântare plus recitări. Astăzi vom fi martorii muncii în principal a preotului: programul artistico-religios pregătit cu un grup de vreo 20 de inși. De Crăciun, grupul bine antrenat va merge pe la camere, colindând. Insistăm asupra dorinței noastre de a identifica folclorul specific și nu de a înregistra repertoriul ghidat al colindelor. Preotul promite că nu ne vor executa colindele integral, ci doar primele strofe. Cât despre repertoriile argotice, de obidă, de jale

sau de defulare porcească, ambii funcționari morali se arată, dacă nu interesați direct, măcar de acord. Sesizaseră și ei particularitatea unor expresii argotice.

Caseta video II, "a". În clubul unității, preotul conduce primele piese. Versurile sunt scrise pe foi, băieții citesc adesea. Tot grupul e îngrămădit în fundal. Costumele lor sunt cele negre, bune și "elegante", de regulă utilizate doar atunci când deținuții sunt duși la procese. Pe margini, așezați pe scăunele, restul indivizilor aduși ca să ne cânte cântece de ocnă. Aceștia poartă uniformele cotidiene, zeghe zdrențuite și petecite cu verdele resturilor aruncate de militari.

Prezentarea de la început are rostul de a-i familiariza cu interesele și prezența noastră. După care, pe acordul ținut al orgii și al întregului taraf (La major) unul recită o lungă oratie-adresă:

Slobozâ-n'e gazdă-n t'indă/ Că-i omătu până-n grindă/ Și o vrême d'ie viforósă/ Slobozâ-n'e gazdă-n casă/ Că d'e-om sta mai mult p-afară/ N'i-i afla la primăvară/ Când s-or lua troien'ile/ Ș-o-nverzî poien'ile/ Mititei și d'i-a-npt'icióre/ Îmbrăcat în tâmâióre/ Și-n brânduşe vin'etele/ Să tăt plângi gazdă pă iele/ Dă-i d'ie șt'ire în lumină/ Om cu in'imă creșt'ină/ Maica domnului ț-apasă/ Nouă șt'ierguri d'ie mătasă/ Să așez gazdă pă tăt'ie/ Masa ród'ielor bugăt'ie/ Că-i sara Crăciunului/ Și-n casa românului.

Apoi, rar, *Ce vedere minunată* (toți, monovocal, plus orgile, basul, acordeonul; vioara cântă melodia). Apoi preotul indică piesa, iar intrarea (1, 2 și...) e dată de organist. Recitarea introductivă: *Seara asta/ Nu să cântă/ Seara asta se colindă/ Noi acuma nu cântăm/ Astă seară, colindăm*! Și imediat:

Astă seară nu se cântă/ (pe două voci! numai refrenul) *Ziorel d'ie ziuă* (R)/ Astă seară se colindă R.// Scólă-t'ie gazdă d'in pat R/ C-astăzi nu îi d'ie culcat R.// Noi acuma nu cântăm R/ Astă seară colindăm R.

Piesa a 3-a:

(recitare, pe o pedală acordică:) A sosit praznicul iară/ D'e care ne bucurăm/ Ca Isus din ceri cobóră/ Să să nască-n Viflaim.// (solo voce) Sosit-a praznicu iară/ De care ne bucurăm/ Că Isus din cer coboară/ Să se nască-n Viflaim// (BIS ult. 2 v., cântate de toți, pe 2 voci, diferă cadența).// (solo) Iar Maria maica sfântă/ Și mama lui Dumnezeu/ N-are und-să odihnească/ Să nască pe fiul său/ (BIS ult. 2 v. în cor, 2 voci, plus variația "N-are loc să odihnească").

Solo țiganul bătrân, acordionist. Tremolo lăutăresc, ornamentică mai ales la vioara care dublează melodia. Preotul îi ține omului în față textul pe o hârtie. Ca peste tot, "refrenul" ultimelor două versuri strofice, terminat pe cadență melodică suspensivă, sunt reluate de toți (plus modificarea cadențială corespunzătoare).

Astă-i seara de Crăciun/ Și-am venit ca să vă spun/ înconjurat de îngeraș/ Ca să caute-un locaș (BIS ultimele 2 v., + "ca să-și caute locaș")// Îngerii din cer cobóră/ Staulul de-l înconjoară/ Înconjurat de îngerași/ Ca să-și caute locaș (Bis toți, 2 voci clare, dublare la terța superioară).

Recitarea (organistul:) "Acum proorocirile/ Și toate scripturile/ Despre Mesia Cristos/ Toate s-o-mplinit frumos!" Introducere instrumentală, începută cu țiitura dreaptă (nemțească) es-tam, es-tam. Piesă foarte ritmată, dansantă, cu punctații. Preluată de la un grup de soliști clujeni, grup care are o casetă aflată în circulație. Textul a fost adaptat aici. Solo organistul (Casio), pe melodia unui cântec de antren sau joc:

Acum prorocirile/ și toate scripturiele/ Despre mesia Cristos/ Toate s-o-mplinit frumos. (BIS ult. 2 v. toți. Apoi iar solo:) și cum scrie-n sfânta carte/ într-un orășel departe/ Ca un soare lu-

minos/ S-a născut lumii Cristos (BIS 2 v toți)// Sus pe cer s-a arătat/ Un semn foarte minunat/ O stea mare lucitoare/ și se auzea cântare (BIS toți 2 v.)

Piesa "Nici o sărbătoare nu-i". Peon 4 de două ori (acorduri "bătute").

(Nici o sărbătoare nu-i/ Ca nașterea domnului)/ Ș-a fost bucurie-n lume/ De-o așa mare minune./ (Iosif și sfânta Maria/ Săvârșind călătoria)/ și-au ajuns într-un oraș/ Ca să-și caute sălaș (BIS ult. 2 v.).// xx xx xx xx/ xx xx xx xx/ Iar ómin'ii d'in cetate/ I-au răspuns cu răutate.

După o pauză mare, în care preotul dă indicații, recitarea: "Nici o sărbătoare nu-i/ Ca nașterea domnului/ Așa binecuvântată/ De toți creștinii-aștep-tată."

Nici o sărbătoare nu-i BIS/ Ca nașterea domnului / *Seara d'ie crăciun frumos* (R)/ BIS (ult. 2 v.)// Așa binecuântată BIS/ De toț creștin'iaș't'ieptată. R (BIS 2 v.).

Recitare: "Asta-i seară-i însemnată/ într-un an num-ó o dată."

(cântat:) Asta-i seara însemnată/ într-un an numai o dată/ Lăsată d'ie Dumn'ezău/ Pentru iubit fiul său./ (instrument, acorduri pe peon 4: xx xx xx xx.)// Iuda iubitor d'ie ban'i/ L-o vândut l-ai săi dușman'i/ Dațâ-m voi trizăj d'e-arjinți/ Și vi-l dau să-l răstigniț./ (instr. xxx x_, xxx x_)// Trizăj d'ie-arjinț le-o pus jos/ Pe Isus d'in rai l-o scos/ Crucea-n spat'ie i-o pus/ Până la Golgota sus./ xxx x_ xxx x_.

Apoi preotul ne explică faptul că texte de colindă cu patimile hristice sunt comune în zona folclorică bistrițeană. Pentru următoarea piesă organistul schimbă instrumentul și își caută niște efecte impresioniste. Pe parcursul cântării el va face ample fioriturii arpegiate. Toți, romanțios (o romanță):

Aseară pe-nserate/ Fecioara Maria/ În Viflaim cetate / Călători(nd) sosia// Și fiind obosită/ Sălașul îi iera/ În Viflaimul mare/ Și-n vremia o rângea (?).// Atunci sfânta fecioară/ Din oraș ieșea/ Ș-întâlnind o poiată/ Acolo s-așternea.// Și între dobitoace/ Pe fânul uscat/ Născu ea preacurata/ Un mare împărat.// S-aude-un glas spre seară/ xx xx xx/ xx xx vine iară/ Cristos pe-acest pământ.// Pe tine maică laudă/ De îngeri ascultat/ (Sângele?) lumea-l cheamă/ xx xx xx.// De-atunci xx x/ S-aud colindători/ Colinda lor duioasă/ Răsună până-n zori. (BIS ult. 2. v pe 2 voci!)

Repertoriul lor e mai vast, dar pentru noi s-au pregătit doar cu-atât. Va urma pauza și folclorul-folclor. Toți, un cântec de cătănie, circulat și de Grigo-re Leșe ("Tună doamne..."), acum, cântec de beție:

(2 strofe instrumentale) La birtuțu din pădure/ BIS/ Ieu biau vin și mănânc mure/ BIS/ (jumătatea a 2-a strofei, 2 2: instrumental).// D'ie să-ntâmplă să mă-mbăt/ BIS/ Mân acasă și fac gât/ BIS/ (ritornela instr.: a 2-a jum. a strofei).// Nu spărg masa nici dulapu/ BIS/ Numai la n'evastă capu/ BIS/ (ritorn. instr.)// Nu sparg soba nici cuptoru/ BIS/ Numa smulg la sócra păru/ BIS (strofa instr.).// Să mă-torc codrule-n tin'ie BIS/ Cu mândruța lângă mine/ BIS/ BIS ambele 2 v.

Cântă inclusiv cei din taraf, plus câțiva din ceata de colindători. Piesă auzită și învățată de la radio. Organistul mânuiește chitara cu aplomb și virtuozitate. Cei din grupul selectaților pentru cântecele de pușcărie nu-l cunosc, tac mâlc. Preotul zice că textul le-ar aparține, dar toți tinerii neagă. E o piesă "pentru petreceri", zic ei. E o melodie din câmpie, din zona Clujului. Piesa nu există pe banda video, dar a fost înreg. pe banda IEF. (Popa mai adaugă că trei din ceata sa de colindători sunt foarte buni dansatori.)

Pauză. Preotul dă ordinul evacuării. Rămân doar taraful și soliștii vocali. Între toți, cei mai activi vor fi: lider neconstestat, Puiu Hoca (clăpar), 27 de ani. Individ de

mare talent, autodidact și elev privat al prof. Ștefan Gondi, de la Academia de Muzică "Gh. Dima" din Cluj. După știința sa, actualmente, respectivul se ocupă de catedra de jazz și de formația ("organizația") *Napocensis*. "Încorporat" în mai multe formații de muzică ușoară și de jazz. Fost membru în prestigioasa formație *Big Band Gajo*. Instrumentul de bază, chitară armonie și chitară bas. "Clape, așa... d'in plăcere". Nu a urmat cursurile nici unei școli de sepcialitate.

– Note știi?

– Cunosc, cunosc partitura...

– Și armonia, cum o citești?

– Și pe portativ, și cifrat. Nu-i o problemă. Și-n cheia fa și-n cheia sol.

– Alte instrumente, ce mai știi?

– Percuție, chitare, clape, tobe.

Când începusem prezentările, toți ne-au recomandat să începem cu șeful.

Roscaș Ovidiu, "sunt din Reteag, comuna Petru Rareș, sunt basist. Lăutar. Am cântat la taraf, căminu Reteag (?), a comunei Petru Rareș". 31 de ani.

Solist vocal: Muntean Pardalian, din Nimigea de Jos (Bistrița Năsăud), 32 de ani. "Am cântat și ieu pe-afară, așa, mai rar, pe la nunți. Pe la... țiganii noști". La instrumente nu, doar cu vocea.

"Bucșa Daniel Vasile, 26 a opta 70, am 28 de ani, cânt la instrument cu clape (acordeon), învățat aicia-n penitenciar de maistrul Hoca Puiu de la Cluj și-i mulțumesc frumos". "Afară" nu a cântat niciodată: "n-am avut ocazia, nu am știut atuncea să cânt, aici-am învățat de la maistrul Puiu Hoca d'ie la Cluj și-i mulțumesc fórte frumos!". Acordeonul la care cântă este împrumutat de la casa de cultură din Bistrița. Îl are "în brațe" de numai două săptămâni. Este un ins timid și speriat, care a doua zi ne va fi mărturisit: urma să se elibereze peste două zile și n-avea unde să meargă, deoarece venise din orfelinat.

În pauză băieții cântă de plăcere, piese preluate de pe casete. Pe caseta audio (banda IEF): dialog cu Sorin Daroși, despre "ce-i folclor și ce nu e". Plecasem de la comentarea piesei anterioare. Omul zice că "melodia este folcor, da... e multă improvizație". Textul i se pare suspect. "Deci nu-i făcut așa cum ar trebui să fie". Nu știe textul original, dar l-a auzit précis: ar fi din zona Clujului, a Câmpiei. Băieții l-au preluat "de pe-afară, de pe casetele-astea pirat". O muzică amestecată, mixată: "cum ie și Banatul... De la sârbi...". Din ce era făcut repertoriul său? Se axa pe o anumită zonă precisă, unică?

– Nu, am cântat și moldovenește, și din zona Olteniei, așa câte un cântec.

– La Bănățene n-ai ajuns? Ba da. Îi plac și bănățenele. Îi place "orice gen de muzică, ce-i folclor"...

– Da cum simți ce-i folclor și ce nu-i folclor? Cum îl înțelegi, după ce fel de criterii?

– După cum ie curat. Dacă nu-i curat, are mai multe improvizații în iel. De exemplu, îți dai seama, diiin... orchestrație.

– Pe băieții ăștia îi simți bine, îți place cum acompaniază?

– Mă cam cert pe iei. Mă cam cert pe iei că... Vedeți și dvstră, ce rromi sânt și iei... Și fiecare... genul lui de muzică, cum îl abordează, cum îi... place... îl pune-n practică după... deci după iei, după stilul lor. Îi cam cert: nu-i bin'ie-așa, faceți invers! Faceți așa, trebuie-ntâi așa, tu, fă așa.

– Şi colaborează?

– Da, că n-au ce face. Că altfel... Nu mai cânt.

– Deci la ale tale tu îţi impui cuvântul, ca să cânte...

– Şi l-alelalte... Îmi place, adică-m place... Nu ştiu cum să zic... îmi place să intru, să intervin, dacă nu ie bine undeva. Nu cânţi aicia bine. Nu te supăra, nu cânţ bin' ie-aicia! Ia-ncearc-aşa să vez! Şi...

Între timp, Muntean Pardalian începuse să cânte vocal o ţigănească. Novicele acordeonist încearcă stângaci să-l sprijine. Cei doi nu se află defel. Oricum, se vedeau acum pentru prima dată. Totuşi, deşi a pus recent mâna pe acordeon, pentru prima oară în viaţă, tânărul îl mânuieşte uimitor, incredibil de satisfăcător. Piesa spune ceva despre beţie şi sărăcie, cuplată cu versuri din "săracă inima mea". Apoi, ceva puternic melismat, o doină bine "ţigănită":

Da dómne nu mă lua mă/ dómne Că ieu mai doresc ceva, măi lume/ La copiii la casa lor, mă/ au da Şi pe urmă pot să mor/ Da la dă, da la dă, da la, da da, da da tă la la la la...// (int. mare, acordeon solistic)// dacă Şi nóptea mă trăzăsc măi/ dómni Copilaşii mi-i privesc vai lume/ da Mi-aş da şi sufletul meu mă/ dóómne Numa să nu-i văd la rău// (interludiu/solo instrumental)// da Să ai mama ta un băiet/ dómni Copilţu-al tău măi/ Copilă cam rău ţ-am fost mă/ au da Tu mai ai pă cineva, tu mai ai pă cineva mă.

Imediat, fără absolut nici o pauză (exact ca la petrecere) se trece direct în: "M-am trezit de dimineaţă/ *Au măi lume vai mă*/ Mă gândeam la a mea viaţă/ Au mă lume vai..." Reluare, după potrivirea instrumentistului, la comanda de tonalitate a organistului şi la inserarea acestuia, la chitară, în taraful improvizat, ca acompaniator virtuos. Formaţia e acum: contrabas, chitară, vioară, acordeonistul începător.

M-am trezit de dinimeaţă/ *Au măi lume vai mă*/ Mă gândeam la a mea viaţă/ *Au mă lume*// Că o soartă ca ş-a mea mă/ R/ Nu doresc la nimenea/ Au mă lume mă/ BIS toată secţiunea a 2-a, de la "că o soartă..."/ ai di ridi ridi rai/ ai di ridi rai măi/ BIS BIS (+ int. instr. scurt)// Dacă n-aş avea copil/ R/ Aş lua drumuri pustii/ r/ BIS (tot)// Da copiii-m ţine cale/ R/ Şi-(m) mai trece supărarea/ r/ BIS (tot)// (int. instr., solo acordeon)// Unii zic că e-am să mor/ R/ Dacă nu mi-e prea cu dor/ r/ BIS tot/ Am un dor ce mă omoară/ R/ De copil ş-a mea nevastă/ r BIS tot (dor ce "mă apasă")// Hai di ridi ridi radarada radarada/ idem/ BIS BIS.

Acordeonistul cel tânăr execută un tango de inimă albastră. Un violonist absolvent de şcoală de muzică dă ritornela (cel care mai târziu ne va da un microconcert obligat): atât ca introducere cât şi ca interludii interstrofice:

Din toate florile din lume/ Eu doar pe tine te-am ales/ şi eşti xx xx xx/ Cum ai putea să mă-nţelegi/ Din toate florile din lume/ Eu doar pe tine te-am ales/ Şi-ţi spun mereu durerea mea/ Ce n-aş fi dat să fii a mea/ *Eu aş da zile de la mine/ Să mai fiu o zi cu tine/ Căci te iubesc la disperare/ Dea-tâtea zile-amare (R)* (int. instr.: refren acordeon solo, refren solo vioară)// Căci ieu şi noaptea mă trezesc/ Cu luna de pe cer vorbesc/ Şi-i spun mereu durerea mea/ Că mi-ai distrus fericirea/ BIS tot/ R BIS/ (+ interludiu instr. apoi repetarea dublă a refrenului).

A propos de piesa asta, unul spune că "am preluat-o de la... maestrul muzicii, de la dumneavoastră din partea sudului, Ştefan de la Bărbuleşti".

– Vă place genul ăsta de muzică?

– Extraordinar de mult.

– Cum îi spuneţi voi la muzica asta?

– Muzică de mahala!

Apoi vor să ne ofere muzică de-a lui Aurel Tămaş şi Guţă (de pe casete). Mulţi din ei sunt lăutari propriuzişi. Pardalian, ţigănaşul cel frumos şi tânăr, susţinut de acordeon, vioară, bas şi orgă, o doină saturată de melisme. La final va spune că "îl cântă Nicolae Guţă". Şi că el însuşi obişnuia să cânte împreună cu lăutarii, cu ţiganii. "Mai cântam la masă".

Da, sărăcie, sărăcie/ Urâtă mi-ai fost tu mie/ Tu mi-ai mâncat nopţile mă/ Măi dacă nu morî.// Nopţile şi zilele (... fragment lipsă. Orga intră şi ea de acum, vălurind impresionist, efecte, waves)// Da-tuncea când ieşti săracî/ Nu te mai ia somnu-n pat măăăăă/ Alerg noaptea şi ziua/ Vai da mor măi/ Da sărăcia măi copil măi/ (interludiu solo vioară)// Da să poţ să fii bogatî/ S-ai bani pântru d-un pala(t)/ Hai că xx xx xx/ Vai da lume/ (întrerupere bruscă a tarafului, continuă vocalistul) Să nu ai bani nici de (intră şi acompaniamentul) pâine/ (plus două acorduri instrumentale de final brusc).

Urmează o manea improvizată de acordeonistul cel tânăr:

(singur:) Te iubesc aşa de mult/ Cum nici eu n-aş fi crezut/ Da de când [timid intervine şi acordeonul, cu câteva acorduri] tu m-ai lăsat/ Numai în belea am dat/ (acordeonul, apoi vioara, intrând definitiv şi continuu) *Te iubesc, te iubesc, te iubesc mult/ Te iubesc, te iubesc nu te pot uita/ Te iubesc, te iubesc tu ieşti viaţa mea/ Te iubesc, te iubesc nu te pot uita*// Aba didi didi didi dadadada, dadadada/ Aba didi da, dada dada da, dada dada da/ BIS Refrenul.// Dar am mâncat aur şi bani/ Şi-mi făcui mare duşmani/ C-ai plecat te-ai măritat/ Şi pă mine m-ai uitat/ BIS tot/ REFRENUL (+ interludiu instr.: solo acordeon, repetând refrenul dublu)// Şi dac-aş şti c-a mea nu vei fi/ Mai bine mândro-aş muri/ Că nu vreau să mai trăiesc/ Fără ca să te iubesc/ BIS tot/ REFRENUL (= *Te iubesc, te iubesc, eu te iubesc mult/ Te iubesc, te iubesc din tot sufletul/ Te iubesc, te iubesc, tu ieşti viaţa mea/ Te iubesc, te iubesc din tot sufletul).*

Scurt dialog cu solistul, despre originea piesei ("de pe casete") şi despre eventualitatea calităţii sale de compozitor şi lăutar profesionist. Intervine organistul Puiu Hoca, individ de mare talent, care înreabă dacă "o piesă de muzică uşoară, pe temă de puşcărie, se poate cânta". Astfel ne propune un recital: piesa personală. Dar are loc interludiul prezentărilor, după care vocalistul Pardalian insistă să mai intervină el cu o piesă. E vorba de unul din şlagărele mediatizate (înregistrate şi popularizate) inclusiv de Romică Puceanu. E una din acele piese "subversive", pe care Coana Romica reuşise să o înregistreze "ilegal" încă înainte de 1989 (depunând cu totul alte texte spre lectura comisiei).

(Acorduri căutate, pedale la acordeon. Apoi:) da Stai doamne nu mă lua/ doamne C'ă ieu mai doresc ceva, mă vai lume/ (frază instr.) da Copiii la casa lor mă/ au da Şi pe urmă pot să mor/ Da lai la, da lai la, da lai la/ Şi pe urmă pot să mor.// (ritornelă acordică, uşor stângace, clapele negre)// da Zî şi nópt'ia mă trezăsc mă/ Copilaşii mi-i privesc/ da Mi-aş da şi sufletul meu mă/ dómne Numai să nu-i văd la rău/ Numa să nu-i văd la rău.

Organistul Puiu Hoca execută compoziţia proprie (un pop *slow*), piesă pe care, ne spune acum, a cântat-o şi de curând, în cadrul spectacolului dat de deţinuţi la Casa Armatei din localitate.

În cetatea de pe Someş (BIS)/ Zarea este ferecată/ Liniştea e un fior/ Te cuprinde suferinţa/ De speranţele ce mor (BIS ult. 2 v.)/ *Ziduri groase ne apasă/ Valuri umbre şi oftat / Fericit eram odată/ Când eram flăcău în sat/ Ziduri groase ne apasă/ Valuri umbre şi oftat* (=R)/ (BIS toată strofa, + interludiu instr.).// Şi ea plânge pe cetate/ Cerul întristat pe veci/ Scot o mână să mângâie/ Printre gratiile reci/ Scot o mână s-o mângâie/ Printre gratiile reci/ *Ziduri...* R/ Când eram flăcău în sat.

– Pe-ăsta cum l-ai aflat, de unde-ai ştiut că e talentat? (întrebare adresată organistului Hoca despre tânărul acoreonist debutant).

– L-am cunoscut pe cameră. Cu Daniel Bucur... m-am cunoscut pe cameră. Am repetat aşa cum ne-a ajutat Dumnezeu. Păcat... are talent, are talent şi păcat că... Acum dacă i-ajută Dumnezeu se liberează, e-o bucurie foarte mare pentru mine. (...) şi face treabă, sper.

Absolventul de şcoală de muzică, fost inclusiv cântăreţ la restaurant: program de café-concert (potpourri). Tipul e notist (şcoala de muzică din Bistriţa, trei ani vioară, apoi un an la Casa de Cultură). Îl susţine cealaltă vioară, basul şi acordeonul, plus orga mai mică. Pardalian:

Lanţuri zac şi plângî/ dómne Ieu gândesc la-i mei copii mă/ dómne Dac-aş mi-a fos soarta/ La-nchisoarea asta grea/ doamne Şi nu am pă nimenea mă/ dómne La-nchisoarea asta grea/ doamne Şi nu am pă nimenea mă (până acum instrumentiştii pipăiseră timid tonalităţileş abia de-acum "l-au prins" şi vor continua acompanierea)// (vorbit rapid:) Era un băiat frumos înalt cu mustaţă uite cum e băiatu ăsta deţinut la-nchisoare, da la-nchisoarea Rahova, n-a furat de (? la popula)ţie c-a furat de necaz. Şi nu face de hoţ cât face dinadins să trăiască.// (cântat:) Oooo. dómne La-nchisoare Rahova mă/ doamne Un băiat îşi cântă soarta măi/ dómne Nu plâng că m-au arestat/ doamne Plâng că soarta mi-am riscatî doamne/ Oooo doamne şi doamne de supărare/ doamne Şi a mei de supărare/ Cine le-o da de mâncare/ au doamne Mă laşi să mor mă/ o doamne Tata e bolnav în patî/ doamne Mama de mult a plecatî/ dómne Şi a mei de supărare/ dómne Cine le-o da de mâncare, doamne/ doamne Am fost tare ca un munte/ dómne Izolarea face multe/ dómne Am fost tare şi spurcat/ doamne Izolarea m-o mâncat, izolarea m-o mâncatî/ ooo, S-aud paşi pe coridor măi/ doamne Vine un sergent major/ Vine un sergent major/ Hai vină la vorbitorî/ doamne Vorbitor familiar/ Cu măicuţa ta din satî doamne/ Săru mamă mâna ta/ Ce mi-adus în geanta ta/ ooo Ţi-am adus fiule de toate/ Libertatea nu se poate/ doamne Că mai ai încă de stat/ Patru ani de-executatîîî/ ooooo, Azi ie zi de vorbitorî/ dómne Deţinuţii ies pe hol mă/ dómne Le caută cineva doamne/ Dar pe mine nimenea mă/ doamne Dar pe mine nimenea mă/ Da dómne că am să morî mă dómne mă/ aaau doamne Nu mi-e frică c-am să mor mă/ dómne Da mi-e frică de băiat/ Nu vreau să-l las supărat/ dómne Şi când mă gândesc la fată/ Nu vreau s-o uit niciodată/ O doamne că am să morî/ Ooo, Bucureşti în magistrală/ dómne Mergeam cu inima largă/ dómne Io furam şi produceam/ Pentru curva ce-o iubeamî/ Pentru curva ce-o iubeam./ ooof. Dacă mâinilere mele/ o da Tu ţi-ai bătut joc de iele/ o da Nu le-ai mâncat cu un ţigan/ mi Le-a mâncat cu-un bişniţarî/ Nu ca mine lăutar/ Oooof, da Curva-i curvă până moare/ Ia să dezbracă de ţoale/ doamne Şi când trage ca să moară/ Tot mai zâce un cuvânt/ Prostule te-am păcălitî/ Cât ai fost tu arestat/ Ieu cu altu m-am culcatî/ Şi cu tine te-am înşălatî dómne/ ooo, Moşule bătrân mai ieşti/ Multe ştii şi nu vorbeştii/ Spune dacă ştii ceva/ Spune de nevasta mea/ Rău mă doar inima mă/ Că de doi ani şi mai bine/ Nu mai ştiu nimic de ia/ Poate s-o fi măritat/ Şi băiatu me-a lăsat.

Insul pretinde că este compoziţia sa. Nu a mai cântat-o niciodată. Place tuturor celor prezenţi. Apoi:

(M-) am dus într-un sat departe/ Au la o babă cumsecade/ De la toţi am auzit mă/ doamne Se pricepe la ghicit/ De la toţi am auzit mă/ doamne Se pricepe la ghicit./ Mama noastră e bolnavă/ au Şi ia trage ca să moară-ă/ Ea ie tot ce-avem pe lume mă/ doamne Şi nu-ţ apărări mă/ Ea ie tot ce-avem pe lume/ Şi nu ţapărări./ (interludiu acordic)./ Pune-i papucii să face/ au Să facem pe mama bine/ Că dă(m) tot ce-avem pe lume/ Să se facă mama bine/ Că dăm tot ce-avem pe lume/ Numa să să facă bine.

După plecarea colindătorilor şi a tarafului, rămân doar soliştii. Cel mai tuciuriu, urmează (larg, melismat, cu pauze dese, de efect):

Fă-mă doamne o statuie/ hăm Neasupra (t)dea puşcărie/ au Fă-mă doamne o statuie/ ham Deasupra (d)ptea puşcărie/ au Unde nu mă ă ştie nime.// doamne Vorbitor când am avut mă/ au Nime-n lume n-a venit mă/ Ş-a venit măicu-liţa mău măi/ N-a venit nevasta mea mă/ vai lume vai mă(i).// au(m) Să trăieşti domnu procuror mă/ au Nu mă judeca să mor mă/ Judecă-mă să-m trăiesc măi/ C-am trei copii să mi-i cresc măi/ vai lume vai măi/ Judecă-mă să trăiesc măi/ C-am trei copii să mi-i cresc mă/ vai lume vai lume vai mă.

Este Pleşa Petre, 31 de ani, din Sighişioara. A învăţat piesa "afară", de la fratele său care e solist vocal. Işi numeşte piesa "doină, doină de jale". "De inimă albastră" – comentează altul. Urmează tot o doină:

aa-Colo-n vale mai la vale/ ne Trecea dubă cu mâncare/ au Colo-n vale mai la vale/ Trecea duba cu mâncare/ Vai de mâncare va(i) vai ce rău măi/ Plângea hoţii şi mâncău mă/ Vai de mâncare vai ce rău măi/ Plângeau hoţii şi mâncău mă.// au Fă doamne drumu mai lung măi/ La Jilava să n-ajung măi/ Fă doamne drumul mai lung măi/ La Jilava să n-ajung măi/ doamne că Jilava-i puşcăria greu măi/ Trece apă pe sub ia măi/ au că Jilava-i puşcărie grea măi/ Trece apă pă sub iău măi.// au Dau cu sapa la pământ măi/ de Mă doare ficatu stâng mă/ dómne Dau cu sapa căt mai tare/ Amândoi plămân mă doare/ au Dau cu sapa că-ât mai tare/ Amândoi plămân mă dóre.

Îl ştie "de pe Mureş, din penitenciar". Din auzite (Târgu Mureş), auzit şi "scris pe hârtie" de el de la un deţinut prieten, "tot muzicant o fost şi iel, acordionist". Daroşi zice, "majoritatea cântecelor de ocnă sunt cântece vechi, care se cântă peste tot, în toate penitenciarele. Nu anume... zici că Bistriţa, sau Jilava, sau..."

Întrebat ce a învăţat la şcoala de corecţie, unde avuseseră şi o orchestră, tinerelul Elekeş Marius, (21 de ani, din Cluj), secondat prost de acordeonist, cântă, bătându-şi în scaun ritmul de manea, sincopat, cu buricele degetelor. Par să fi auzit toţi cântecul. Reapare şi intervine şi orchestra:

Afară-i frig şi rece/ Şi stingerea-i la zece/ Fac două ore de planton/ Păzesc în dormitor/ Fac două ore de planton/ Păzesc în dormitor.// La cinci ie deşteptarea/ La şase-i echiparea-i/ La şapte bei cafeaua rea/ Şi-ţi pui lacrimi în ia/ La şapte bei cafeaua rea/ Şi-ţi pui lacrimi în ia.// La închisoare, la închisoare/ Inima mă doare/ BIS/ Nu mai am răbdare// A doua zi minune/ Vine majoru-m spune/ În faţă dinspre coridor/ Mă ia la vorbitor/ În faţă dinspre coridor/ Vino la vorbitor.// M-apropiai de masă/ Inima-ncepe-a bate/ Văzui fiinţa ce-am iubit/ Cu mama a venit/ Văzui fiinţa ce-am iubit/ Cu mama a venit// *La închisoare, la închisoare/ Eu nu mai am răbdare/ La închisoare, la închisoare/ Inima rău mă doare.//* Vă rog să-mi daţi pachetul/ Rămâneţ cu regretul/ Mă ia mă ia de lângă voi/ Mă duce înapoi/ Mă ia mă ia de lângă voi/ Mă duce înapoi./ *La închisoare, la închisoare/ Inima mă doare/ La închisoare, la închisoare/ Eu nu mai am răbdare.*

Întrebaţi cam cum şi-ar denumi muzica asta, unul zice: "ca un fel de muzică lăutărească, turceşte". Interpretul o numeşte însă "(de) mahala". Iar ritmul respectiv (es-tam, es-tam) îl definesc drept "oriental". Tot el, tot bătându-şi ritmul, continuă cu:

Ş-am căzut la puşcărie/ Ca pasărea mamă(-n) colivie/ Ş-am căzut nevinovatî/ Ca pasărea mamă din copac/ Mămică tătucu-i la-nchisoare/ Mămică inima rău mă doare/ Mamă lanţurile-a ruginit, ooo/ Mămică tătucu n-a venit.// Mult mâ-ntreabă doamne ăla micul/ Mamă dragă unde ie tătucul/ BIS (ambele v.)/ *Mamă lanţurile-au ruginit/ Mămică tătucu n-a venit/ Mămică tătucu-i la-nchisoare, ooo/ Mămică inima rău mă doare (RR).//* Pentru-n pic de ciorbă acră/ Toată ziua mamă trag la roabă/ Pentr-un polonic de ciorbă/ Toată ziua mamă trag la roabă/ RR.

Piesă auzită afară. A mai avut membri de familie închişi. Deoarece între foile de caiet cu versuri de cântece de ocnă avem piesa *Opt ani mai aveam*, întreb care o ştie şi

cine le-a comunicat textul scris. Daroşi, ins umblat prin multe pârnăi, intervine: "cântarea se cântă în mai multe variante, în mai multe melodii... Cântarea veche, şi în decursul anilor ea s-a mai preschimbat, s-a făcut pe altă melodie, alte cuvinte... Unu-o cântă-ntr-un fel, altul o cântă-ntr-alt fel... Io... mie-m place-n felul meu, altu în felu lui". Nu mai ştie de unde a reţinut-o.

Târziu la poarta unui han/ Ocnaşul nostru bate/ Să ceară la hangiu un loc/ Un loc dacă se poate/ BIS ult. 2 v.// Dar bine bine cine ieşti/ Sânt un ocnaş de seamă/ De la salină vin acum/ Şi mă întorc acasă/ BIS 2 v.// Dar bine bine ce-ai făcut/ Eu n-am făcut nimica/ M-au pus în lanţuri m-au bătut/ Şi ce nu spune frica/ BIS 2 v.// Opt ani opt ani de chin aveam/ Opt ani de chin şi suferinţă/ Pentru-o crimă ce-o ispăşeam/ Şi altul o comisă/ BIS 2 v.// Da bine bine copii ai/ Am un băiat şi-o fată/ Şi dacă n-aş fi fost ocnaş/ Nu iera măritată/ BIS 2 v.// Despre băiat nu ştiu nimic/ O fi prin ţări străine/ O fi vreun mare domn acum/ Sau un ocnaş ca mine/ BIS 2 v.// Lăsaţi-mă vă rog să plec/ În noapte-a-ntunecoasă/ Să-mi văd bordeiul dărâmat/ Şi fiica mea frumoasă/ BIS 2 v.

"O cânt în stilu ăsta c-aşa am auzit-o şi mi-o plăcut mai mult. Alţii o cântă altfel". El a auzit-o şi preluat-o cam "din zona Timişoarei". Întreb dacă alcineva o mai ştie cumva, în alt stil sau cu altă melodie. Un altul:

Opt ani, opt ani opt ani aveam/ De chin şi suferinţă/ Pentru o crimă ce-(is)păşeam/ ş-apoi o suferinţă.// Târziu la poarta unui han/ Cu pumnu-ncepe-a bate/ Şi îl întreabă pe hangiu/ Un loc dacă se poate// Dar bine bine cine ie(şti)/ Sunt un străin pribeag/ Mă-ntorc acuma de la ocnă/ Şi n-am unde să zac// Dar bine bine copii a(i)/ Am un băiat ş-o fată/ De fată ieu nu ştiu nimic/ (O) fi şi măritată// Nici de băiat nu ştiu nimic/ O fi prin ţări străine/ O fi şi iel un domn ceva/ Sau un ocnaş ca mine.

Acesta pretinde că aici a învăţat-o. "Am învăţat mai multe-n puşcărie, aici". El e Blană Mircea, de 27 de ani, din Sighişoara. În continuare transcriu sinoptic toate cele patru variante pe care le-am obţinut cu acest prilej. Primele două fiind cântate, următoarele două, transcrise doar ca poezii pe foi volante.

(Cântat) Daroşi Sorin	(Cântat) Blană Mircea	(notat) Deţ. Chisăliţă Gheorghe Cam. 17	(notat) Moisin Cristian şi Bucătaru Constantin
(1) Târziu la poarta unui han/ Ocnaşul nostru bate/ Să ceară la hangiu un loc/ Un loc dacă se poate (BIS ult. 2 v.).	(1) Opt ani opt ani opt ani aveam/ De chin şi suferinţă/ Pentru o crimă ce-ispăşeam/ Şapoi o suferinţă.	(1) Opt ani opt ani de chin aveam/ De chin şi suferinţă/ Pentru o vină ce-o ispăşeam/ Şi altul o comise.	(1) Opt ani opt ani de chin aveam/ De amar şi de durere/ Pentru-o faptă de nimic/ Ce altul o comise (BIS ult. 2 v.).
(2) Dar bine bine cine ieşti/ Sânt un ocnaş de seamă/ De la salină vin acum/ Şi mă întorc acasă (BIS 2 v.).		(2) Când mai aveam un an de chin/ Un an şi jumătate/ Veni un ordin din senin/ Mă puse în libertate.	(2) Când mai aveam doi ani de chin/ De amar şi de durere/ Veni un ordin din senin/ Se dă o graţiere (BIS 2 v.).
(3) Dar bine bine ce-ai făcut/ Eu n-am făcut nimica/ M-au pus în lanţuri m-au bătut/ Şi ce nu spune frica (BIS 2 v.).		(3) Of, ţie Doamne îţi mulţumesc/ Căci tu mi-ai dat putere/ Tu ai dat minte la nebuni/ Şi orbilor vedere.	(3) O doamne ţie îţi mulţumesc/ De marea ta putere/ Că ai dat minte la nebuni/ Şi orbilor vedere (BIS 2 v.).
(4) Opt ani, opt ani de chin	(2) Târziu la poarta	(4) Târziu la poarta	(4) Târziu la poarta unui

aveam/ Opt ani de chin şi suferinţă/ Pentru-o crimă ce-o ispăşeam / Şi altul o comisă (BIS 2 v.).	unui han/ Cu pumnu-ncepe-a bate/ Şi îl întreabă pe hangiu/ Un loc dacă se poate.	unui han/ Ocnaşul nostru bate Şi îl întreabă pe hangiu Un loc dacă se poate.	han/ Dar cine, cine bate/ Sunt un ocnaş şi vin acum Din puşcărie frate (BIS 2 v.).
	(3) Dar bine bine cine ie(şti)/ Sunt un străin pribeag/ Mă-ntorc acuma de la ocnă/ Şi n-am unde să zac.	(5) Dar bine, bine cine eşti/ De unde vii, străine/ Eu sânt ocnaşul cel bătrân/ Şi vin de la saline.	(5) Dar bine, bine, ce ai făcut?/ Eu nu am făcut nimica/ Mau pus în lanţuri mau bătut/ Vai, vai ce nu spune frica , (BIS 2 v.).
(5) Da bine bine copii ai/ Am un băiat ş-o fată/ Şi dacă n-aş fi fost ocnaş/ Nu iera măritată (BIS 2 v.).	(4) Dar bine bine copii a(i)/ Am un băiat ş-o fată/ De fată ieu nu ştiu nimic/ (O) fi şi măritată.	(6) Dar bine, bine, copii ai/ Am un băiat şi-o fată/ De nueram la ocnă, acum/ Era şi măritată.	(6) Dar bine, bine, copii ai?/ Am un băiat şi o fată/ De nu eram ocnaş acum/ Era şi măritată (BIS 2 v.).
(6) Despre băiat nu ştiu nimic/ O fi prin ţări străine/ O fi vreun mare domn acum/ Sau un ocnaş ca mine (BIS 2 v.).	(5)Nici de băiat nu ştiu nimic/ O fi prin ţări străine/ O fi şi iel un domn ceva/ Sau un ocnaş ca mine.	(7) Dar de băiat nu ştiu nimic/ O fi străin prin lume/ O fi bogat, o fi sărac/ Sau tot ocnaş ca mine.	(7) Dar de băiat nu ştiu nimic/ O fi prin ţări străine/ O fi cumva vreun mare domn/ Sat tot ocnaş ca mine (BIS 2 v.).
(7) Lăsaţi-mă vă rog să plec/ În noaptea-ntunecoasă/ Să-mi văd bordeiul dărâmat/ Şi fiica mea frumoasă (BIS 2 v.).			(8) Lăsaţi-mă acum să plec/ În nopţile cu stele/ Să-i răsăresc un tran-dafir/ La capul mamei mele (BIS 2 v.).

Comparând cele patru variante observăm că aceea interpretată de Daroşi Sorin are o logică, o fluenţă textuală mai rafinată. Variantele 2-4 debutează liric (segmentul I) şi continuă, sar direct în epic (segmentul II). La Daroşi (var. 1) nu este sesizabilă "prescurtarea", motivele "lipsă". Şi aşa cum decurge firul narativ – foarte puţin epic (doar o singură strofă, de debut), micşorând "suspansul" dintre partea I (segmentul epic, la persoana a III-a), şi segmentul autobiografic, subiectiv, la persoana I, iar în final neignorând strofa de încheiere -, totul pare restructurat cu inteligenţă. În rest, modificările terminologice (ca de pildă "salină", "ocnă" şi "închisoare", toate în acelaş loc) dovedesc circulaţia piesei şi caracterul său deschis variaţiei, deci creativităţii orale.

În dialogul "terensitic", revin la caietul de poezii al lui Daroşi. "Am un caiet în care compun. Îmi place mult compunerea şi... Fac poezii şi chiar şi cântece". Intâi face versurile şi apoi le "caută" melodia. O melodie pe care o ştia deja, sau pe care "o învăţ aici". Are 40 de poeme, din care alege acum pe aceea autobiografică, numită *Omor în apărare*.

Afară-i frig, e-ntunecat/ E ceas târziu, e noapte/ Se-aud bătăi în geamul meu/ Dar ştiu că vântul bate./ Aş vrea să dorm dar nu mai pot/ Căci somn eu nu mai am deloc/ Deschid o carte s-o citesc/ Dar gându-mi zboară la cel ce îl iubesc./ Eu sânt ocnaş de multă vreme/ Aici în trista închisoare/ De-acasă nu mai ştiu nimic/ Dar sufletul ce rău mă doare./ Cum s-a-ntâmplat aici de am ajuns/ De ce păcatul vieţii pe mine m-a răpus/ De ce ochii mei senin aşa s-au tulburat/ De

când libertatea mi s-a luat./ O faptă gravă am comis/ Omor în apărare/ Opt ani jumate mi s-au dat/ Să-i fac în închisoare/ Acum mi-e sulfetul pustiu/ E trist şi plin doar cu durere/ Dar poate aşa a fost iel scris/ Destinul vieţii mele./ Dar doamne, e-atât de greu/ Acest destin ce mi l-ai dat/ Ş-acest pahar ce l-am băut/ Ie cel mai greu păcat./ De-ai mei copii nu ştiu nimic/ Şi dorul greu m-apasă/ Iar părul negru mi-a albit/ De dorul greu de-acasă./ Dar mulţi sânt acei doamne/ Ce mă privesc doar pe furiş/ Şi mă judecă atât de strâmb/ Pentru fapta ce-am comis/ Dar fereşte-i doamne de acest pahar/ Să nu cunoască ocna cu gustul ei amar/ Şi dă-le libertatea ca păsării în zbor/ De scumpa libertate nicicând să ducă dor/ Să nu cunoasc-amarul pe care eu îl port/ Să nu cunoască uşa cu găuri pe mijloc/ Aibă libertatea pe care eu o doresc/ Căci închisoarea(-i) grea, cu gratii la ferești./ Cu gratii oţelite, în zidul de beton/ De fier este şi patul pe care ieu dorm/ Pe viaţă simţi în mâini răceala fierelor/ Reuma te atacă, te trage zidul de beton./ Trăieşti doar cu speranţa vieţii/ Visând la clipa libertăţii/ Să scapi cu bine de-i putea/ Dar pe viaţă n-ai să uiţi nicicând celula grea/ Pierzi ani, pierzi ani ai tinereţii/ Ce nu se mai întorc/ Te-ntorci bătrân acolo-acasă/ Mâncat de ocna grea, slăbit de tot./ Păcatul greu ţi l-ai plătit/ Cu anii scumpi ai libertăţii/ Şi nimeni poate nu te-a ajuta acum în pragul bătrâneţii./ Când dubele, prin faţa ta cu deţinuţi vor trece/ Cu cât amar îţi vei aminti de ocna cea atât de rece./ Căci ai greşit în viaţa ta, atunci în mândra tinereţe/ Şi numai Dumnezău de-o vrea./ Te va ierta acum la bătrâneţe./ Căci mai presus ca libertatea/ E viaţa dulce, a oricărui om/ Dar tu ai curmat-o fără milă/ Ca creanga putredă de pom./ Privirea ta cea blândă/ Ce mult ţi s-a schimbat/ Acum priveşti ca un nebun/ La tot ce ai lăsat./ Nu vrei ca să crezi/ De tot ce s-a schimbat/ Şi-n suflet doar păstrezi/ Părinţii tăi cei minunaţi.

Poemul e proaspăt, de aseară doar, prin urmare încă nu a încercat să-l pună pe muzică. Alt cântec din foile avansate: *Nu ştiu ce s-a întâmplat, s-a mărit pedeapsa*, pe care ei îl identifică drept unul de armată, adaptat. Fragmentar, se cântă:

Era în mai, o noapte înstelată/ Şi-am cunoscut-o în parcul înverzit/ Ea mi-a jurat cu faţa-nbujorată/ Ieşti primul om pe care te-am iubit BIS (ultimul vers).// Eu o credeam un înger de pe ceruri/ şi-o adoram ca pi-un ideal-tă/ Ia mi-a promis de-a pururea iubire/ O voi conduce-o până la mormânt BIS.// Ieşind din crişmă/ Cu mintea tulburată/ Cu paşi nesiguri înspre casă mea/ Intrând în casă soţia mea culcată/ Şi-n locul meu pe altul adora BIS// Atunci cuprins de-a vinului tărie/ Am scos cuţitu şi l-am întâmplat/ În pieptul celui ce îmi fură onoarea/ Şi-n pieptul dânsei că dânsa m-a trădat BIS// A doua zi cuprins de lanţuri grele/ Stând în celula negrii închisori/ Afară-i ploaie, ceru-i fără stele/ Şi mă gândeam la groaznicul omor BIS.

Originea? De pe Mureş, de la penitenciarul Târgu Mureş, "de vreo 13 ani". Urmează un puşti cu mustăcioară, închis pentru prima oară. Are 20 ani. *Puşcărie puşcărie, urâtă mi-ai fost tu mie.*

Puşcărie puşcărie vedea-te-a neagră pustie/ Tu mi-ai mâncat nopţile mă/ Vai da lume/ Nopţile şi zâlele mă.// Hai mamă în deal la cruce/ Şi vez duba cum mă duce/ Mă duce mă ocoleşte vai da lume/ La Bistriţa mă opreşte.// Doamne s-aud paşi pă coridorî/ Vine un sergent major (m)ă/ Io-am gân'it că am scăpatî, vai da lume/ Iel mi-aduce alt mandat mă.// Stau la umbra zidului/ Şi mânc pânea statului mă/ Mânc pâne şi arpacaş măi, vai da lume/ Viaţă de puşcăria(ş).

Doraşi iarăşi, bătând şi el cu degetele mâinilor în scaun. Dialog ratat (ca înregistrare). Încerc reconstituirea câtorva versuri, banda audio fiind compromisă:

Când am plecat din satu meu/ Venind la puşcărie/ Ieram tânăr şi frumos/ Şi plin de veselie BIS (ult. 2 v.)// Mă-ntorc acasă-n satu meu/ După multă vrem(e)/ Mă-ntreabă fetele din sat/ De unde vii măi nene BIS (2 v.)// Ieu sânt din sat de-aici cu voi/ Plecat de multă vreme/ Am fost vro doi ani militar/ Şi-am tras şi şapte chinuri grele BIS ult. 2 v.// Mă-ndrept spre casa părintească/ Un preten mă-ntâmpină la poartă/ Spunându-mi că mama mea/ De patru ani e moartă.//

Atunci eu când auzii/ Din cap îmi smulsei tot părul/ Ştiind că mama a murit/ Ducându-mi mie dorul BIS (2 v.).

Stoica Ionatan, de 26 de ani, afirmă că e compozitorul absolut al următoarei piese:

Cât e Braşovul de mare/ doamne Numai două drumuri are/ doamne Două drumuri şi-o cărare/ Ş-ăla duce la-nchisoare/ aaau, ş-am să mor măi măi// doamne Uite colo jos în vale/ doamne Vine mama la-închisoare/ doamne Cu dăsaga în spinare/ S-aducă la băiat mâncare/ aaau ş-am să mor măi mă(i)// doamne Când intru în închisoare/ doamne Acolo e jale mare/ doamne Deţinuţii mor de foame/ Poliţaiu-i dă bastoane/ aaau, Ş-am să mor măi măi.// doamne Să trăiţi domnu major mă/ Am aicia un fecior mă(i)/ Şi daţi-l la vorbitor/ da Că-s bătrână ş-am să mor mă/ aaau, lume vai măi mă.// doamne Femeia s-a supărat mă/ da da La maior a raportat mă/ Să trăiţi domnu maior/ Am aicia un fecior mă/ Şi n-a vrut domnu major/ da Să mi-l dea la vorbitor măi mă.// Vino-ncoaci domnu major mă/ Tot în pas alergător măi/ Scoate-l din izolator/ da Şi bagă-l la vorbitor mă/ da Şi bagă-l la vorbitor vai mă.// doamne Când văzu băiatu/ doamne Ce slăbit era sărmanu/ doamne Era ros de lanţuri grele/ Ca grâu dă păsărele/ aaau, ş-am să mor măi mă.

Pasăre Gh. Constantin, al cărui frate e solist vocal:

Pe drumul cu bolovani / da Trecea doi copii orfani/ *apoi doamne măicuţă măi (R).*// da Unu cadă să ridică/ da Unu cade să ridică măi/ d-Altu strigă la mămică/ apoi doamne măicuţă măi.// Haidaţi fraţilor să mergem/ BIS măi/ că Tatăl vostru nu-i acasă/ R.// Ş-am pornit în drumu gării/ BIS măi/ şi Le-am arătat faţa gării/ R.// După cinci ani dă năcaz mă(i)/ BIS/ Dumnezău m-aduce-acasă mă/ BIS (fără "mă")/ R.// După cinci ani de pedeapsă/ BIS/ Dumnezău m-a duce-acasă măi/ BIS/ R.

Nicolae Marian (născut la 28/8/1978), din Sângeorz Băi, a auzit aici, la Bistriţa ("tot de la hoţi") cântecul *Stau la umbra zidului.* L-a notat, iar acum ni-l cântă urmărind textul scris pe o foaie. Ritm dansant. Se repetă fiecare strofă. "Afară", interpretul a activat şi într-o formaţie, ca solist vocal. Însă cu repertoriul acesta nu s-a întâlnit până de curând. Firesc, din moment ce "cântece de... astea, de puşcărie, nu se cer la nunţi".

Un lungan: *La un orăşel din România.* După prima strofă repetată ritmul se modifică într-unul rapid. Şi acesta bate în scaun cu degetele ca într-o tobă.

... casă/ Că m-ai lăsat cu inimioara arsă/ da la la la la la/ Şi m-aş întoarce mama mea cea bună/ Da-s păzit de gardă şi celulă// Ş-acolo mamă când am ajuns/ Mi-am blestemat şi ziua care m-am născut/ Lucram din zori lucram din zi în noapte/ Cu mâinile în apa îngheţată/ da la lala lai la la la la la, lalalala lala la la la, la lalalalalai, la lala lai la la... (toată strofa).

Învăţase piesa aici, în penitenciar, dar o ştie şi altul din cei prezenţi: Stoica Ionatan (tinerelul cel hiperdisciplinat). Astfel că o încearcă şi el. Bate cu degetele în "daireaua" scaunului şi mai abitir, ritmul perfect de manea: ta-tam, ta tata ta.

Într-un orăşel din România/ La o margine de un hotar/ Se (î) ridică o clădire mare/ Pentru deţinuţi şi militari/ Întoarce-te băiatul meu acasă/ Căci m-ai lăsat cu inimioara arsă of of/ Ieu m-aş întoarce mama cea bună/ Dar sânt păzât de câni şi de lumină.// Când uşa la celulă s-a dăschis/ Mă liberasem gândul meu m-am zis/ Şi ce să vez măicuţa mea cea dragă/ M-au pus pe cursă înspre Poarta Albă of of BIS ult. 2 v (fără of,of)/ Aiud, Aiud, în tină mi-e destinu/ Cuprins de remuşcare/ Căci cine intră-n tine/ Pe celulare moare/ Aiud, Aiud, cu zidurile nalte/ Mai dă-e la o parte/ Să ies în libertate/ Să ies în libertate.// Unii lucrează la lădiţe/ Alţii repară cizmuliţe (BIS ambele v.)/ Întoarce-te băiatul meu acasă/ Căci m-ai lăsat cu inimioara arsă of

o/ Leu m-aş întoarce mamă dar mi-i jele/ Da sânt păzât de câini şi santinele./ Aiud, Aiud, cu zidurile nalte/ Mai dă-le la o parte/ Să ies în libertate BIS.// Ş-acolo măiculiţă ce-am văzut/ Mi-am blăstemat şi ceasu care m-am născut/ Lucram la stuf la trestia cea naltă/ Cu mâinile prin apa îngheţată oo/ (BIS ambele v.)/ Cu mâinile prin apa îngheţată.

După pauza de prânz are loc săptămânala conferinţă religioasă. În club sunt adunaţi aproximativ o sută de deţinuţi care vor audia predica preotului Teofil, de mănăstirea de maici din Salva. Prezenţa sa e asigurată prin sistemul schimburilor de servicii: se pare că deţinuţii au executat munci la construcţiile mănăstirii. Mai bine de o oră de discurs aiurea, dezlânat la extrem, pe care, totuşi, deţinuţii au audiat-o foarte atent. Cu recalcitranţele fireşti, surdinate, precum interesul faţă de camera de luat vederi, ronţăitul bomboanelor, somnul ori neridicarea de pe scaun a câtorva în timpul rugăciunii finale. La sfârşit, în ciuda insistentelor solicitări/oferte, niciunul n-a pus întrebări. Dar au cântat colinda *Deschide uşa creştine*. Interesant, sub forma cântecului, sau mai degrabă a cântării, mesajul religios e unanim acceptat.

22 Decembrie 1998

Poetul Daroşi are doar patru clase. De meserie: zidar-mozaicar. "Înainte" citea orice, însă poezii doar aici a început să scrie. Afară de cele 40 pe care le poate număra în caietul adus cu sine multe altele sunt în circulaţie pe la băieţii-colegi, pe altele le dăduse "bibliotecii" sau redactorului în vederea selecţiei pentru dosarul-revistă a unităţii.

Pentru operativitate, cer subiecţilor să se aşeze pe un rând (mai exact semicerc) de scaune şi să nu-şi mai schimbe locurile. Se vor prezenta cuminte, atât pe banda video cât şi pe cea audio. Vor primi astfel o cifră, urmând apoi să intervină şi să comenteze sau să cânte oricând, deoarece la fiecare intervenţie caietul la va nota numerele de ordine, urmând ulterior să fie identificaţi cu exactitate. Procedeul e simplu, ajută memoria şi e de folosit exclusiv pentru notarea tuturor observaţiilor cu rapiditate şi fidelitate. Desigur, la transcriere cifrele vor fi automat transformate în nume. Pentru ilustrarea simplei metode, redau aici ca în caietul de observaţii directe.

1 = Pasăre Gh. Constantin, judeţul Braşov, loc. Făgăraş, 19 ani.

2 = Stoica Ionatan (Braşov), 26 ani.

3 = Daroşi Sorin (comuna Sărata, jud. BN), 29 ani. (Cu greu se observă trăsăturile de fizionomie care-l revenică drept ţigan. Totuşi, despre sine spune că e ţigan "rumungur". Genul acesta de ţigan este numit, de către alţi ţigani, "lolo pă păr", însemnând "cu păr roşu pe burtă".)

4 = Elekeş Călin (Cluj-Napoca), 21 de ani.

5 = Nicolae Marian (Sângeorz Băi, jud BN), 21 ani.

6 = Moisin Cristian (Rebra, jud. Mureş), 21 ani.

7 = Bucătaru Constantin (Piatra Neamţ), 21 ani. (Singurul ce nu pare ţigan. Oare acesta să fie şi motivul pentru care e cel mai puţin dotat muzical?)

8 = Pleşa Petru (Sighişoara), 31 ani. (Figură tipică de ursar.)

Primul va fi 3 (Daroşi): *Ş-aveam, aveam o bună mamă*. Romanţă doinită.

o dómne, Era cu părul înalbit/ Era bună de pus în ramă/ o doamne, Pe mama mea nu ştiu nimic// Ridică doamne-obloanele, o doamne/ Să-mi încălzească soarele/ Să-m încălzească lan-

ţurile o doamne/ Că mi-a distrus piciórele.// În lanţuri zac de ani de zile, o doamne/ Şi lanţu-a ruginit pe mine/ Legat de mâini şi de picioare, o doamne/ De (rup o fum a o [ţigăneşte?]) penale.// Dar mai aveam şi o nevastă, o doamne/ Şi cât de mult ia mă iubea/ Ţin'ica la mine nu ca mama, o doamne/ Acum nu ştiu nimic de ea.// Dar va veni şi ziua-aceea/ Iubito când m-oi libera/ Tu să mă-aştepţi cu mama-n poarte, o doamne/ În braţe cu fetiţa mea.

1 – *Şapte lanţuri şi-o căţuşe*, cântecul cu puşcăriile din Poarta Albă. Manea scoasă de Liviu Mateiaş prin 1988-89. Melodia circulă şi pe o casetă cu muzică religioasă.

Şapte lanţuri ş-o căţuşe/ Mă ţinea legat de uşe/ Şi de uşe şi de pat/ C-aşa mi-o fos mie drag/ Şama namai namai na, namai namai na/ N-am ştiut ce viaţa-i grea/ Şamai namai namai na/ (d)a Viaţa şi puşcăria.// Pórta Albă şi Ti-i-chileşti/ Puşcăria este grea/ da Să n-aveţ parte de ia/ Să n-aveţ parte de ia/ Opa nană nana na, namăi namai na/ N-am ştiut ce-i viaţa grea/ Şamai nama nama na/ da Viaţa şi puşcăria.// De vrei mamă dă mă vezi/ Urcă dealu prin livezi/ Urci un deal cobori o vale/ Şi dai de-o clădire mare/ REF./ Da(-n) puşcărie c-am intrat, of doamne vai vai/ La mine... muncă opt ani, of doamne vai vai/ şi Vină mamă pe la mine, vai vai vai vai [băilbăieli la care ceilalţi privese cruciş şi zâmbesc cu înţeles]/ Să mi-aduci ţigări şi pâine, vai vai măi-măi// Să-mi aduci ţigări şi pâine vai vai vai-vai/ Că-aicia ie greu măi doamne vai vai vaivai.

3 – *De când am terminat şcoala*. Imagini cu "stuf" şi "trestii", "lanţuri la picioare". Întrebat despre originea sa: "ăsta-i un cântec vechi, (...) l-am auzit şi-nainte de ia alţii. E-nvăţat tot prin pârnăi".

nn De când am termina(t) şcóla, umblu haimâna/ BIS/ Tata-m căuta service/ Mie nu-mi plăcea mă(i)/ BIS ult. 2 v. fără ultimul măi.// Îm plăcea să stau în baruri şi-n restaurante/ BIS/ Cu prietenii mei dragi şi cu vagaboante/ BIS.// N-am ştiut că viaţa asta/ E trai de golan/ BIS ambele v./ Mă vor duce şi pe mine/ Pe la tribunal/ BIS ambele.// Era joi de dimineaţă/ Când m-au arestat/ BIS ambele/ Într-o celulă în baltă/ Mamă m-au băgat/ BIS ambele [în loc de în baltă acum este "din" baltă].// Vino mamă să mă vezi cum mă odinesc/ BIS/ Truăpuşoru jumătate ieu mi-l otrăvescî/ BIS, fără "î".// Urcă trenu printre munţi ca un şarpe lung/ BIS/ Ieu am lanţuri la picioare nu pot să-l ajung/ BIS.// Căpitane nu ţi-e milă că ieu am să mor/ BIS/ Nu mi-e frică măi golane căci tu n-ai fost om/ BIS.

3 – *De nimica nu mi-e frică* – tot din caiet, tot auzit prin ocne. În pauză, interpretul recunoaşte: "versuri făcute de bandiţi".

De nimica nu mi-e frică/ Numai de-o maşină mică/ Maşina poliţia noaptea vine şi mă ia/ *Da haida haida nu-i nimic mă (R)*/ BIS (ambele v.)// Ş-acasă-am fost foarte fraţi mă/ Pe cuţite-am fos juraţi măi/ Pe cuţite şi pumnale/ Şi pe uşi la tribunaşle/ R.// dar Cine-mi intră-n cartier mă/ Frate-meu cu pumn de fier mă/ Telefoane la judeţ/ Iar să bate la bufet/ R.// da Poliţaiu-n fugă mare/ Să mi-l bage la răcoare/ Pentr-un pomn care l-a dat/ Şase ani l-au condamnat/ R.// Şi puşcărie puşcărie/ Ai distrus viaţa din mine/ Puşcărie rea şi grea/ Mi-ai distrus tinereţea/ R./ BIS (ult. 2 v.)// şi Fă doamne fereastra uşă/ Lacătile praf cenuşă/ Santinele să doarmă/ Să iasă băieţii-afară/ R./ BIS (2 v.)// şi Hai decret decret decret mă/ De mulţ ani te tot aştept mă/ Mi-a şoptit u papagal/ C-au schimbat codul penal/ R/ BIS 2 v.

5 – *Pentr-un portofel furat*. Manea făcută de Constantin Ionel Călin, din Banat, prin 1984-85. Individul fusese arestat, iar după eliberare a scos o casetă.

Pentru-un portofel furat/ Şapte ani m-au condamnat/ Şapte ani ş-o zi în plus/ Să n-am dreptu la recurs/ BIS (toate 4 v.)/ *Of o puşcărie, viaţa-i foarte grea/ căci acolo nu ieşti lângă mama ta* (R)/ BIS R.// O viaţă de puşcărie/ Nu-i doresc la nimenea/ Căci acolo toată lumea/ Ieste împotriva mea/ BIS tot/ R.// Să mă ferească Dumnezeu/ Să n-ajungi în locul meu/ Să câştigi banii

cu caru/ Să-i mânânce tribunalu/ BIS tot/ R.// Adă doamne vinerea/ Să vină măicuța mea/ Cu țigări și cu mâncare/ Că-i băiatu la-nchisoare/ BIS tot/ R/ BIS R.

7 – *Era într-o seară* (bețivul care-și ucide soața adulteră). Un soi de romanță, a cărui melodie, își amintește M.L., circula cândva drept cântec studențesc.

Era într-o seară de mai înserată/ Și nu știu ce mi-a trecut prin gând/ Să intru în crâșma ceia blestemată/ Să-m tulbur liniștea să beau la vin/ BIS (ult. 2 v.)// Atunci cuprins de-al vinului tărie/ Când mă-ntorceam înspre căsuța mea/ Unde-mi vedeam nevasta mea culcată/ Și lângă ea dormea altcineva/ BIS (2 v.)// Atunci cuprins de-al vinului mânie/ Am luat cuțitul și l-am împlântat/ În peptul celei ce mi-a fost soție/ În pieptul celei care m-a trădat/ BIS (2 v.)// A doua zi cuprins de gânduri rele/ Într-o celulă-a unei închisori/ Privream ca cerul cel fără de stele/ Și mă gândeam la groaznicul omor/ BIS (2 v.)// Copiii nu știau unde-s părinții/ Și nu știau unde-i mămica lor/ Iar ieu de-aici din ocnele de sare/ Aud suspinul copilașilor/ BIS (2 v.)

6 – O piesă în două variante. Prima este cântată ca piesă de ocnă. Confruntat cu sursa și vairianta "originală" acesta o va recunoaște drept cântec de armată. Grupul va stabili că e a formației Albatros, ba chiar a solistei grupului. Naste din Berceni. (În realitate, Albatros și solista doar preluaseră piesa și, după orchestrație, o lansaseră iarăși). Același interpret, cântă:

VARIANTELE CÂNTATE:

(1) Nu știu ce s-a întâmplat/ S-a mărit pedeapsa Iar de-acasă nu mai vine/ Nici mama nici tata/ (BIS tot).
R: *Stau în pușcărie*
Că e dușmănie
Între hoți și polițai
Că-i democrație (R)/ BIS tot R.
(2) De vrei mamă să mă vezi/ La acceleratul/ Și vino la Bistrița/ Ca să-ți vezi băiatul/ BIS./ R x 2.
(3) Jumătate din inimă/ Moare în pârnaie/ Iar cealaltă jumătate/ Moare din bastoane/ (BIS tot)./ R x 2.
VARIANTA ORIGINARĂ: ("reconstituită" de același solist)
(1) De vrei mamă să mă vezi/ La acceleratul/ Și vino la Caransebeș/ Ca să-ți vezi băiatul.
R: *Stau în unitate*
Fac târâș pe coate
Fac sectoare și plantoane
Pentruân la liberare.
(2) Jumătate din inimă/ Bate pentru mama/ Iar cealaltă jumătate/ Bate pentru tata. (BIS tot)./ R.

VARIANTA SCRISĂ (Moisin C. și Bucătaru C-tin):
1. Nu știu ce s-a întâmplat/ S-a mărit pedeapsa/ Iar de acasă nu mai vine/ Nici mama nici tata (BIS tot).
R: *Stau în pușcărie*
Că e dușmănie,
Între hoții și polițai
Că e democrație.
2. Jumătate din inimă/ Moare în pârnaie/ Iar cealaltă jumătate/ Moare din bastoane./ R.
3. Timpul trece foarte greu/ Am pedeapsă mare/ Dar mai fac și izolare/ Până la liberare./ R.

8 – doină. Provine tot de la faimosul Călin. Contradictorie, acum se cristalizează informația că respectivul cântăreț, originar din Beregsău (Arad), a fost închis la Gherla în 1994 (!?).

doamne, Pe drumu cu bolovan'i mă(i)/ BIS/ Treceau doi copii orfani măi/ *Vai doamne c-am să mor măi (R)*// dómne Ne duceam în drumu gării/ Ne duceam în drumu(l) gării/ doamne da Ne-arăta(m) în fața gării/ R.// doamne Vai săraci copiii mei mă/ doamne Vai săracii copiii mei

măi/ doamne N-are tată lângă iei mă/ R.// doamne Fă-mă doamne pui de cuc măi/ Fă-mă doamne pui de cuc măi/ doamne Să mă duc pă su pământ măi/ R.

2 – Însul care poartă la piept medalionul-portret al unei femei foarte frumoase. Pe verso însă e chipul tatălui său. De ce? Răspunde: "Mai vine dorul. Şi mă uit la el şi-mi trece". Probabil e şi scuză pentru a i se permite păstrarea fotografiei femeii. *Intr-un orăşel din România* – cântec rapid. Cu degetele în scaun, ca şi cu piciorul pe podea, se bat ritmuri (manea de *ta tam ta, tam, tam*). Percuţia aceasta este, desigur, adecvată şi de întâlnit aproape întotdeauna când ţigănaşii cântă solo vocal. Dar, poate cel mai mult, ea este expresia unei nervozităţi temperamentale. Piesa aceasta este compusă de el (!), în închisoarea Codlea, cu toate că textul survolează inclusiv Aiudul şi Poarta Albă. În interviul din pauză, 2 (Stoica Ionatan) pomeneşte şi de Maceu, din Târnăveni, autor al unei casete cu cântece de puşcărie, dar pe care el îl consideră slab şi din repertoriul căruia niciunul din grupul nostru de investigaţia nu reţine nimic. La rândul său, Daroşi va numi pe Todor Grebenaru, zis Ică din Cenei, coleg de cameră cu el (timp de un an şi şase luni) "în pârnaie la Timişoara", care a promis băieţilor că după liberare va scoate o casetă cu piese de gen. Fapt petrecut în 1993 ("volumul I").

Într-un orăşel din România/ La o margine de un hotar/ Se vede o clădire mare/ Pentru deţinuţi şi militari/ Întoarce-te băiatul meu acasă/ Căj m-ai lăsat cu inimioara arsă of of/ Icu m-aş întoarce mama mea cea bună/ Dar sânt păzit de câni şi de ruină.// Şi unii lucrează la lădiţe/ Alţii repară cizmuliţe/ Unii lucrează la lădiţe/ Alţii repară cizmuliţe/ *Aiud Aiud în tine mi-e destinul/ Cuprins de remuşcare/ Căci cini intră-n tine/ Pe celulare moare/ Aiud Aiud cu zidurile nalte/ Mai dă-le la o parte/ Să ies în libertate/ Să ies în libertate (R).*// Când uşa la celulă s-a deschis/ M-am liberase-n gândul meu am zis/ BIS ambele v./ Şi ce să vez măicuţa mea cea dragă/ M-a pus pe cursă înspre Poartă Albă o, o/ BIS ult. 2 v. (fără o,o).// Ş-acolo măiculiţă ce-am văzut/ Me-am blăstemat şi-n ceasu care m-am născut/ Lucram la stuf la trestia cea înaltă/ Cu mâinile prin apa îngheţată o, of/ Lucram la stuf la trestia cea înaltă o, of/ Cu mâinile prin apa îngheţată/ R.

4 – *Era joie-n joia preserată* (pe-nserat?). Şi acesta îşi bate ritmul cu unghiile în scaun, foarte eficace. Melodia le pare cunoscută celorlalţi, dar aud textul pentru prima oară. Interpretul o "făcuse" când era la Gherla, acum doar adaptând-o.

Era joia pe-nserat măi/ De furat m-am apucat mă/ Ş-am furat un prtofel/ Potera m-a prins cu el mă/ BIS.// Se vorbeşte de trei ani mă/ Că să schimbă codu penal mă/ Şi se va pune în vigoare/ Săptămâna viitoare/ BIS.// Fraţilor mergem acasă/ Indiferent de pedeapsă/ Primar sau recidivist/ În curând vom fi civili/ BIS.// Aş veni mândro la tine/ Dar e garda lângă mine/ Aş veni să te sărut/ Nu pot că sânt deţinut/ BIS.// Doamne ce m-am săturat măi/ De uşile cu lăcat mă/ De zgomotul cheilor/ De gura sergenţilor mă/ BIS/ De gura sergenţilor/ De gura plotonerilor mă/ BIS.// Bistriţa-i puşcărie grea mă/ Noi ne chinuim în ia mă/ Pă dinafară zugrăvită/ Înăuntr-i chinuită/ BIS/ Pă dinafară-i dat cu var/ Înăuntru-i chin ş-amar/ BIS mă.

Ne dă apoi şi prima variantă, care vorbea despre Gherla, numindu-i pe adjutantul-şef Fekete şi pe plutonierul major Panţa, variantă care fusese făcută de deţinuţi chiar acolo, odată sosită aici a devenit adaptată şi prescurtată. Desigur, fără nume şi eventual alte aspecte care ar identifica locul, situaţiile şi oamenii de aici. Întrebarea dacă peste tot sunt cântece care devin de comunicat abia după ce le-ai părăsit, primeşte, desigur, o afirmare indiscu-tabilă, deşi mai mult tacită.

Când cobor pe palier mă/ Fekete mă ia mereu mă/ Mă bate de mă îndoaie/ Mă bagă pe izolare/ Fără ţigări şi mâncare/ BIS ult. 3 v.// De chite ori vin la vorbitor mă/ Vez pă Panţa lent major

mă/ Îl cunoşti de la distanţă/ Că-i periculos la faţă/ BIS/ Vorbeşte cu iel frumos/ Că-i un om periculos/ BIS mă.

În dialogul care a urmat, întreb dacă circulă şi aici cântece cu referinţe la personaje reale. Daroşi ne asigură că "păi aşa se întâmplă de obicei. Ce se face-aici se cântă dincolo, şi ce se face-acolo se cântă aici". Întrebare: aveţi şi alte cântece care nu-s de spus? Se zâmbeşte cu subânţeles, iar Daroşi se recuză: "eu nu ştiu, poate ştiu băieţii".

1 – *Şi năcazu pă neaşteptate*. Individul care execută vibrato cu ajutorul mandibulei, mişcată sus-jos foarte evident. Doină cântată mai întâi de Lili Istvan (casetă). Clasica formulă "într-o sală de şedinţă/ se citea a mea sentinţă" este mutilată aici.

Năcazuri pă neaşteptate/ La toată lumea asta bate/ aaau C-aşa s-a bătut la mine măi/ au Ş-a(m) rămas singur în lume/ *au vai vai doamne c-am să mo-or măi (R1).//* a Ş-am o mamă bolnăvioară/ au Stă pe pat trage să moară/ aaau. Dacă moare mama mia măi/ au Nu mai am pe nimenea măi/ R1.// au Şi mai am ş-o surioară/ a Ce are viaţa toară/ aaau. Că ia vrea ca să m-ajute/ au Şi are năcazuri multe/ R1.// Ş-intr-o sară de credinţă/ Să cetea la şedinţă/ aau Să trăieşti domn procuror măi/ Nu mă condamna să mor măi/ *vai doamne măicuţă ma măi (R2).//* Pân la anu să trăiesc măi/ Pântl-a an să trăiescî măi/ Căci am copii mici să-i cresc măi/ R2.

3 – *La poartă la Medgidia*. "Versuri făcute de hoţi". Cât despre melodie: "e din folclor. O cântă şi Dolănescu, melodia... Ionela Prodan şi mulţi alţii".

La poartă la Medigidia/ Plânge mamaă şi Măria/ Doamne nu ştiu Măria de plânge/ Da măicuţa varsă sânge/ Dar măicuţa varsă sânge.// Şi du-te mamă în grădină/ Şi te roagă la lumină/ Roagă-te la sfântul soare/ Să mă scape dân închisoare BIS/ Roagă-te la sfântul soare/ Să mă scapi din închisoare BIS.// Doamne căci acolo în grădină/ Mi-a prins dorul rădăcină/ Şi io vreau să merg acasă/ Comandantul nu mă lasă BIS/ Doamne şi ieu vreau să merg acasă/ Comandantul nu mă lasă./ da BIS.// Şi-s băgat pe izolare/ Şi n-am dreptul la mâncare/ mamă Da de voi mi-e tare dor măi/ Fricâ mi că am să mor/ BIS mă.// şi Vinde mamă pe Joiana/ Şi scoate-mă din Jilava/ Vinde-ţi rochia vişinie/ Scoate-mă din puşcărie/ da BIS.

5 – Cântă urmărind textul pe hârtie. Cântec "învăţat de la hoţi". Colegul Lupaşcu presupune că îi aparţine Irinei Loghin. Piesă creată de ea şi bucurându-se de mare popularitate/circulaţie. Interpretul de-acum afirmă că a învăţat-o "de la hoţi".

Lanţ la mâini lanţ la picioare/ Te mai gândeşti la mine oare/ C-ai fost primul tău bărbat mă uoof/ Seara când m-a arestat măi/ BIS (ult. 2 v.)// Pe mine când m-a arestat măi/ î. Jurăminte mi-ai lăsat măi/ Şi jurai credinţa ta o-o-o/ Că nu te vei mărita mă/ BIS 2 v.// păi Şi se vez fetiţă dragă/ Ieu îşi doresc casă de piatră/ Mulţ copii în jurul tău o-o-o-o/ Şi unul pe numele meu măi/ Mulţ copii în jurul tău măi o-o-o-o/ Unul pe numele meu măi.// A doua zi din săptămână/ Vine la mine a mea mumă/ Şi plângea şi-ngenunchea o-o-o-o/ Şi de mine povestea măi/ BIS.// După nouă luni de zile/ O mică scrisoare vine/ Trimisă de la mama măi o-o-o-o/ Că s-o mărita curva mă(i)/ BIS 2 v.

2 – *Cât îi Braşovu de mare* – unde absolut fiecare vers începe cu anacruza "doamne!" (afară de refren).

Doamne Cât îi Braşovu de mare/ doamne Numai două drumuri are/ doamne Două drumuri şi-o cărare/ Ş-alea duce la-nchisoare/ *au, lume vai măi măi (R).//* doamne Uite colo jos în vale/ doamne Vine mama la-nchisoare/ doamne Cu dăsaga în spinare/ S-aducă la băiat mâncare/ BIS măi mă(i).// doamne Când intru în închisoare/ doamne Acolo ie jale mare/ doamne Deţinuţii mor de foame/ Poliţaii dau bastoane/ BIS măi mă.//doamne Să trăieşti domnu major măi/ Am aicia un fecior măi/ Şi daţi-l la vorbitor/ Că-s bătrână ş-am să mor mă/ da BIS măi mă.// Măi

femeie dute-acasă/ Băiatul are pedeapsă/ N-are drept dă vorbitor/ I bagat pă izolator mă/ da C-a dormit asear planton m.ăi mă(i).// doamne Femeia s-a supărat mă/doamne La maior a raportat mă/ Să trăiţi domnu maior/ Am aicia un fecior mă/ dară Şi n-a vrut do-mnu major/ Să mi-l dea la vorbitor măi mă.// Vino-ncoaci domnu major măi/ Du-te pas alergător măi/ Scoate-l din izolator/ Şi bagă-l la vorbitor (m)ă/ dară Şi-l bagă la vorbitor măi mă.// doamne Când văzu băiatu/ doamne Ce slăbit era sărmanu/ doamne Era ros de lanţuri grele/ Ca grâu dă păsărele/ dară Ca grâu dă păsăre/ Ca grâu de păsăre(le) lume.

8 – *Fă-mă Doamne o statuie/ Deasupra la puşcărie.* O ştie de la fratele său care a decedat. Dar circulă. Vezi Sandu Ciorbă, "caseta volumul I".

şi Fă-mă Doamne o statu(i)e/ au Mneasupra de puşcărie/ au Fă-mă doamne ho statuie/ Deasupra dă puşcărie/ au Unde nu mă ştie nime/ lume vai mă.// au Vorbitor cân(d) d-am avut mă/ au Nime-n lume n-a venit mă/ au Ş-a venit măicu liţa mea măi/ N-a venit nevasta mea mă/ Au au-oau-oau-oau, ce greu mi-e doru/ au Să trăieşti dom procuror măi/ au Nu mă jude ca să mor mă/ au Judecă-mă să treiesc măi/ Copilaşii să mi-i cresc măi/ Au au-oau-oau-oau, ce greu mi-e doru.

3 – *Era iarnă şi ningea* (portofele, portofele) – vechi cântec de pârnaie, de auzit şi "pe-afară". "E un cântec vechi de pârnaie, l-a cântat mai mulţi. L-am auzit şi pe-afară, cântat de Constantin Ionel Călin". Tot din caseta underground a acestuia, din (precizează Daroşi) 1984.

Era iarnă şi ningea mă/ Foamea-n gât mă dobora mă/ doamne Ş-atuncea-m întins mâna/ Ca să fur şi ieu ceva/ a *portofele portofele (R)*/ Atuncea-m... BIS ult 3 v./ *Portofel catifelat viaţa mea tu mi-ai mâncat/ Portofele şi inele, mi-a(ţ) distrus zilele mele* (RR).// da S(e)-aud paşi pe coridor mă/ Vine-on plutoner major mă/ C-o hârtie ş-un creion/ Căci astăzi am vorbitor, da portofele portofele/ BIS 2 v.// da Vorbitor cu mama mea mă/ Că n-o mai am pe nimenia mă/ N-am nici frate n-am nici soră/ De când sânt aici în ocnă, da portofele portofele/ BIS 2 v./ RR [în loc de "şi inele" zice iar "portofele".]// da Puşcărie puşcărie/ Mori tinerii toţ în tine/ Pentr-un porto fel furat/ Tinereţea mi-ai luat, da portofele portofele.// şi Fă doamne fereastra uşă/ Lacătile praf cenuşă/ Santinela să-m adoarmă/ Să mai ies şi ieu afară, da portofele portofele/ BIS (2 v. [la sfârşit, în loc de "portofele portofele" zice "portofele şi inele"]).

3 – *Ş-un tren în gară a sosit.* "Învăţat la Arad". "Cântec compus de un profesor de română, prin 1988-89, în închisoare. Profesorul era originar din Bârcea Mare (Deva), şi îşi povesteşte viaţa".

Ş-un tren în gară a sosit/ Un tren în gară a sosit/ Din iel un domn a coborât/ Din iel un domn a coborât/ tăticul meu.// Ochii prin gară ş-a rotit/ BIS/ Şi o fetiţă a zărit/ BIS/ fetiţa lui.// O cunoştea că ie a sa/ BIS/ Că semăna cu maică-sa/ căci BIS/ fetiţa lui.// Fetiţa mea te-aş întreba/ BIS/ Unde-i acum mămica ta/ BIS/ fetiţa mea.// Mămica mea ie pe peron/ BIS/ Dar măritată c-un alt om/ BIS/ tăticule.// De la mine nu vrea nimic/ BIS/ Da ieu nu pot să-i spun tătic/ BIS/ tăticule.// Căci am ştiut că tu trăieşti/ BIS/ Şi numai tu tătic îm ieşti/ tăticule.// Pe omu-acela-l ştiu şi ieu/ BIS/ A fost cândva prietenul meu/ BIS/ fetiţa mea.// Ie un bandit ie un mişel/ BIS/ Din toţ m-a condamnat chiar iel/ BIS/ fetiţa mea.// Tăticule ce faci acum/ BIS/ Doar n-ai să stai haihui pe drum/ tăticule.// Mă stabilesc într-un sătuc/ BIS/ În tihnă viaţa să mi-o duc/ BIS/ fetiţa mea.// Şi voi munci noapte şi zi/ BIS ... [interpretare întreruptă de intrarea în sală a comisiei care judecă eliberarea unora dintre deţinuţi].

ÎN TIMPUL PAUZEI: mostre de argou. Când vor să facă tranzancţii sau să împrumute bani: "beţe" (în expresii ca "trimite-mi şi mie două-trei beţe") = mii de lei, "a face" (pe cineva, la jocuri de noroc) = a ruina, "oase/cai" = zaruri, "a aburi" = a păcăli,

"bulangiu/ târtan/ lache" = homosexual, "şavă" = gagică tare, "caraliu/şingalău" = poliţai. Între ei apelativul e în conformitate cu încadrarea juridică: bandit, criminal, violator, etc. Casetele lor favorite: "Leo, prinţul ţiganilor, Adrian (copilu minune) şi Carmen Şerban".

DUPA PAUZA. Lângă mine, 8, mă întreabă, la fel ca ieri, dacă "e voie" să cânte şi cântece ţigăneşti, adică pe ţigăneşte. El se defineşte drept "ţigan de casă" şi va cânta un cântec foarte rapid, de joc.

şi Bate mândră meică mau mă/ dagada dagadaga da, t(r)ai ga da/ bate mândră meigea meai mă/...

La sfârşit, 3 explică pe româneşte cam ce înseamnă. Se cântă şi "pe-afară", de unde cei doi îl şi cunosc. Nu are variantă în româneşte. Titlu (primul vers): *Ciurăriţă nai şucar*. Daroşi ne spune "despre ce este vorba. Este vorba despre o ţigancă numită ciurăriţă. Ciurar ie... ie un soi de ţigan. Ciurăriţă fată frumoasă, deci aşa s-ar înţelege pe româneşte. şi... după ia ieu vreau să merg, şi... asta-i tot".

3 – *Târziu la poarta unui han* (cântecul cu "opt ani opt ani"). ştiut tot din pârnaie. Ca de fiecare dată anterior, şi acum, atât înainte de a cânta, cât şi la sfârşit, precizează că maniera sa îi aparţine. Prin urmare nu cunoaşte originea melodică a cântecului, a auzit şi cealaltă variantă, oricum altă versiune melodică, dar nu o poate reproduce. Melodia pe care o ştie el este "de cântec de dragoste". "Se cântă în două variante. Deci melodia, ce-o cânt io, ie folosită de lşa un alt cântec, de dragoste... şi normal, originale melodie a cântecului ieu n-o ştiu, dar am auzit-o... şi-i altcumva". Se cântă şi "pe-afară, pe casete". Unul pe nume Călin, "o cântă în stil de romanţă". Textul e identic aceluia de ieri, doar cu inversarea dintre strofele 6 şi 7 (după 5, urmează 7, apoi 6), după care mai adaugă o strofă necunoscută niciuneia din cele 4 variante notate anterior. Deci strofa nouă, a 8-a:

Adio ani ai tinereţii/ Adio tu iubirea mea/ Ieu plec vă las vă las acum/ Pe drumul greu al bătrâneţii/ BIS ult. 2 v.

2 – *Jur pe libertatea mea...* Despre care spune ferm că el a compus-o. (Probabil se referă la text.)

– Cum i-ai spune la melodia asta?

– Manea. Am auzit-o la un coleg de-al meu, bucătar. Tot la Codlea. Melodia. El cânta alte cuvinte.

– Versurile-astea... exprimă cumva ceva din situaţia ta?

– (Ferm:) Nu! şi nici n-aş vrea să să-ntâmple! (Omul bate tare din picioar, plus cu degetele în tăblia scaunului, ritmurile punctate, specifice:)

au Jur pe libertatea mea/ Curvă când m-oi libera/ î Că-ţ tai i(o) puţin din nas/ Cicatrice pe obraz/ ai (BIS tot)/ *Râd cu tine şi glumesc/ Să nu crezi că te iubesc/ Ochii mei te bagă-n boală/ Te seacă la inimioară (RR).//* ai După două luni de zile/ O mică scrisoare-mi vine/ Trimisă de la mama/ Că s-a măritat curva/ îi (BIS tot + RR.)// au Las-o mamă să mânânce/ Că nici ieu n-am fost cuminte/ O lăsam sara în pat/ Şi plecam după furat/ (BIS tot/ RR/ BIS/ RR).// îi Jur pe libertatea mea/ Mândro când m-oi libera/ îi Că-ţ tai ieu puţin din nas/ Cicatrice pe obraz/ (BIS tot/ RR) (Apoi, tot pe melodia refrenului:) Ochii tăi privirea ta/ Mă scoală din somn noaptea/ Râd cu tine şi glumesc/ Să nu crezi că te iubesc.

6 – *Nopţi şi zile*. Refrenul: *Of, tu femeie rea, de ce m-ai minţit* – refren de manea populară, cunoscută. Cei de faţă denumesc şi definesc stilul piesei drept "muzică ori-

entală" şi "arăbească", "din partea Constanţei". În şoaptă, la urmă de tot, unul adaugă: "sau sârbească".

Nopţi şi zile plâng într-una/ în De când noi ne-am despărţit/ Iară noaptea stau la stele/ Mă trezesc nereficit/ BIS tot./ *O(f) tu femeie rea/ de ce m-ai minţit/ Te-ai jucatî cu viaţa mea/ Mult am suferit* (RR) BIS.// Azi când totul se destramă/ Şi când totul s-a sfârşit/ Ieu te rog iubito dragă/ Revino că te-am iubit/ BIS tot/ RR BIS.// N-am avut să-ţi dau avere/ Nici să-ţi fac cadou smaralde/ Căci dragostea pentru tine/ Sufletul în mine arde/ BIS tot/ RR BIS.

3 doineşte. La strofa a 3-a vârâ versuri şi în ţigăneşte. 2 ne explică/traduce: "când am fost închis...". Refrenul e pe româneşte, iar pe alocuri, alte versuri propriuzise şi formule apar tot în româneşte, alternând cu vorbe, formule, versuri şi expresii ţigăneşti. Versuri cu nuanţe bănăţene. A introdus el, chiar pe moment, câteva versuri pe ţigăneşte, după care a încercat să ni le traducă pe româneşte chiar în curpinsul care a urmat al cântării. Doină, tot de-a lui Călin, de pe una din casetele acestuia, despre care 2 precizează că a fost "scósă după 90". "Cam în 91", adaugă alt coleg. În realitate jocul lui improvizatoric fusese invers: tradusese pe ţigăneşte versuri compuse şi circulate în româneşte, aşa cum se găseau şi în caietul său. Tradusese ad hoc în limba maternă.

doamne d-Azi ie luni şî mâine-i marţî mă/ d-apoi Mer surorile la fraţi/ vai lume vai măi/ doamne Şi neveste la bărbaţ mă/ Şi cumnte la cumnaţ/ vai lume vai mă/ dar(ă) La mine n-are cine mă/ Că sânt singurel pe lume/ vai lume vai mă/ da C-aşa-i viaţa noastră-amarî/ Omu năcăjât să móre/ vai lume vai mă/ dómne Să rămână cui i bine/ Să să sature de lume/ vai lume vai mă/ Căci şi ieu m-am săturat măi lume/ Dă jăle şi dă amar/ vai lume vai mă/ Djă la sore sola standa tomă/ Nasta tal nastaia lo/ vai lume vai mă/ jo lala... / Camicasta losa lo/ vai lume vai mă/ D-aia beau şi chefuiescî/ doamne Că nu şt'iu cât mai trăiesc/ vai lume vai mă/ dómne Cât am fost ieu arestatî/ Nemurile m-or uitat/ vai lume vai mă/ î doamne Dar acum că iar mi-e bine/ Şî doşmanii-s neam cu mine/ vai lume vai măi/ Da ieu beau şi chefuiesc măi/ Dă nimic nu mă gândgesc/ vai lume vai măi.

7 – *Ionel băiat frumos*. Un cântec de armată, pe care interpretul îl preface ad hoc "de puşcărie", doar prin simpla substituire a cuvântului "armată" cu acela de "pârnaie". O dată uită jocul şi zice "armată", dar la reluare (refren) bagă "pârnaie". Proces inteligent, sau clasic? Băiatul se simţise obligat să o facă, deoarece fusese cel mai puţin activ şi risca să nu-şi justifice prezenţa. Zice că piesa e auzită de la un bătrân, din închisoarea Bacău. Iar la urmă recunoaşte că improvizaţia de faţă a fost prima lui tentativă de acest gen.

Ionel băiat frumos măi/ BIS/ Ionel băiat frumos/ Din pârnaie s-a întors/ of of că viaţa-i grea măi/ BIS ult. 3 v.// Ce folos că s-a întoras măi/ BIS/ Ce folos că s-a întors/ Cu piciorul rupt la os/ of of armata-i grea măi/ BIS ult. 3 v. (în loc de "armata" va zice "pârnaia").// La poartă la cimitir măi/ BIS/ La poartă la cimitir/ A-nflorit un trandafir/ of of pârnaia-i grea măi/ BIS 3 v.// Of of mamă ce mă fac mă/ BIS/ Of of mamă ce mă fac/ Pârnăii nu-i dau de cap/ of of pârnaia-i grea măi/ BIS 3 v.

2 – *Puşcărie, puşcărie* – începe pur şi simplu, din senin. Doină lungă. Este clar că repertoriul lor e mic, iar 2 poate că improvizează acum doar pentru a-şi întârzia revenirea la cameră. Oricum, o cântă superb, din tot sufletul, cu talent şi cu multe elemente de ornamentare noi. A auzit-o pe o casetă a lui Nicolae Guţă, "ieşită prin 95, 96". O casetă pe care o deţin şi ei, aici, fapt care asigură melodiei memorizarea şi fredonarea sa inclusiv de către deţinuţii locali. Acest Guţă ar fi frecventat şi el puşcăriile.

De fel este din Toflea, județul Brăila, zic băieții, dar trăiește la Petroșani și "cântă muzică bănățeană".

Pușcărie pușcărie/ au Urâtă mi-ai fost tu mie/ au Tu mi-ai mâncat nopțâle măi/ vai lume va(i).// Nopțile și zilele (mă)/ au Tu mi-ai mâncat nopțile măi/ vai lume va(i)// Nopțile și zilele mă/ Ș-astăz poț să fii bogat/ Să ai bani să-mprumuț un sac mă/ au Că vez că-n ziua de mâine/ vai lume vai.// Că nu ai bani nici de-o pâine/ au Și când vez că ieșt sărac/ Nu te mai ia so mnu-n pat mă(i)/ Alerji noapte alergi în zi măi lume/ Ca să-ț crești ai tăi copii mă/ Alergi noapte alergi zi măi/ vai lume vai./ doamne Ca să-ți crești pe-ai tăi copii mă.

3 zice că și-a epuizat repertoriul de cântece. În caiet nu mai are decât poezii.

1 – *E greu la-nchisoare/ Lanțuri și zăvoare.* "Am auzit-o și eu, pe-afară, pe casetă". Dar se mai cântă și aici, "înăuntru".

E greu la-nchisoare/ În lanțuri și zăvoare/ I greu i greu ii foarte greu/ Aicia unde-s ieu/ BIS ult. 2 v.// Vă rog să-mi dați pachetul/ Rămâneți cu secretul/ Mă ia mă ia de lângă voi/ Mă duce înapoi/ BIS 2 v./ *La închisoare la închisoare/ ieu nu mai am răbdare/ la închisoare la închisoare/ inima mă doare* (RR).// La cinci îi deșteptarea/ La șase-i echiparea/ La șapte beau cafeaua rea/ Ce-i cu lacrimi în ia/ BIS 2 v./ (BIS toată srofa.)// Vă rog să-mi dați pachetul/ Rămâneți cu regretul/ Mă ia mă ia de lângă voi/ Mă duce înapoi/ BIS 2 v.

În dialogul care încearcă să afle dacă există piese de circulație internă, 3 afirmă că au venit de "afară" cu repertoriile știute. Ei interpretează mai mult "cântece de pe-afară, mai de suflet, de pe casete". Muzica lui Guță, a lui Călin, a lui Traian Barbu.

2 – începe fixându-și/bătându-și ritmurile inclusiv ca preludiu.

Să vă spui cum s-a-ntâmplat mă/ Cu mândra când m-am luat mă/ Era sala filmelor/ "Lanțul amintirilor"/ "Lanțu amintirilor" mă/ BIS ult. 3 v.// Ș-o luai pe mândra de mână/ Ș-o-aduce lâng-o fântână/ Și-i spune lu mândruța/ Dac-ar vrea să fie-a mea/ Dac-ar vrea să fie-a mea mă/ La mi-a spus c-ar vrea să fie/ Da să scap din cătănie/ BIS.// Și până m-a-ncorporat/ În pârnaie m-o băgat/ Ochii iei ca murele/ Îm luminau zâlele/ Îîmi luminau zilele/ Buzele de trandafir/ Ne-nțălegeam din priviri/ BIS.// Am ș-o fetiță frumoasă/ Frumoasă ca o garófă/ Ochii iei ca murele/ Îmi luminau zilele/ Îmi luminam zilele măi/ BIS ult. 3 v.

Cântec de cătănie, în care "cătănie" e înlocuit cu "pușcărie". Ironia: "Până la-ncorporat/ În pârnaie m-a băgat"... "E compus de mine, cuvintele, și melodia e a fratelui lui Ion Dolănescu" (Nicolae). Daroși precizează: *Ce n-ș da să mor deseară*, "a lui Ion Dolănescu. Melodia aia".

2 + 3 vor cânta pe țigănește. Începe 2: cântec de joc, tempo rapid. L-a auzit "pe casetă. Sandu Ciorbă îl cântă chiar în țigănește". Primul vers ar însemna "am găsit-o pe uliță". Fiindu-ne ininteligibil, textul e pentru noi intranscriptibil ("Ara clemo pe uliță/ ki gealaka pomenița...").

3 – tot pe țigănește, dar cu silabele de completare "vai-vai". Cântec de pahar. *Corda birto aval matol*, însemând "De la birt ieu vin biat". Apoi, ni se traduc pe sărite versuri ca "aș bea dar n-am bani", etc., etc. E învățat tot de pe una din casetele lui Guță și se poate auzi, fredonat, chiar și în penitenciarul local.

3 – *Mă bătui aseară* – tot cu *doamne*-le de incipit la fiece vers. Voce de tenor, multe acute. Gâtul îi cedează adesea. O doină mult ornamentată, cu sunete lungite, pline de triluri lente. Acestea din urmă par a proveni din vibrato și ajung până la mordente de trioleți și optimi. Nu doar interpretarea, dar și fonologia textului poetic trădează sorgintea bănățeană a piesei (de pildă: "stăceau toț"). Auzit/ preluat tot de pe casetele lui Guță.

dómne Mă bătui asară-n birt măi/ da Nici un prêtcin n-o sărit/ laaaaa la la dorule na măi nană/ Stăceau toţ şi să uitau măi/ Şî dă mine să râdgeau/ Stăceau toţ şi să uita măi/ nană nină nană/ Şi dă min'ie să rădgeau mă.// dómne Dădui şi io cât putui măii/ dómn'e leram beat a dracului/ naaa na dorule nină nană/ dómne Duşman'ii mă doborârâ/ Ci-începur-a mă lovirâ/ Şi-ncepur-a mă lovirâ/ vai viaţa mea măi nană nană/ şi Dă min'e n-aveau milă.// dómne Cum stăceam încins pă jos/ vai doamn'e leram beat şi mânio(s)/ laaa nana n'ină nană/ dómn'e Şi-n gându meu mă gândgeam măi/ Oare ieu pă n'ime n-a(m)/ n da Nici acasă n-am spate/ nană n'ină nană/ Pă cân'ii ăştia să-i bate(m).// doamn'e Cum săltai capu un pic măii/ doamne Văzui fracili mai mic/ laană nină nină nană/ Plângea dómne şi-mi ofta măi/ Şi-n toată lumea dâcea/ Şi striga în gură mare/ măi nană nină nană/ Ce-ţ făcură frăţioare.// n Dumnezeii mamii lor măi/ C-o mâna mea îi omor/ Să nu mă ţână Dumn'ezău măi/ Pă iei dă nu îi bat ieu/ m Da(r) ce văzur-o ţâră biat/ văi nană nană/ Toţ duşman'ii s-or dunat măi.

3 se mai chinuie puţin pe notele acute şi lungi. Gâtul îl lasă cu totul. Piese auzite pe casetele lui Guţă, fost criminal şi puşcăriaş şi el. Caseta video "trage" o pagină cu una din poeziile sale pornaografice. Semantă, ca fiecare pagină, "deţinut Daroşi Sorin".

Băieţii îşi epuizaseră repertoriul specific, pentru care fuseseră solicitaţi dinadins. Doar pentru a-şi prelungi şederea aici continuaseră să cânte tot ce ştiau. Ne-a interesat şi pe noi posibilele lor repertorii, i-a interesat şi pe ei să întârzie. Repetarea, a doua zi, a majorităţii pieselor înregistrate în ziua precedentă era fructuoasă pentru noi, ajutând mult la observarea fenomenului variaţional. După ce va să plecăm, cu siguranţă, subiecţii încarceraţi vor deveni şi mai atenţi la piesele specifice, ca şi la casetele pe care le ascultă. Casetele, care alungă atât nevoia de a cânta singur (pentru sine sau pentru grupul auditor), cât şi necesitatea colportării orale.

ANEXE: Profesorul, popa, comandantul

Afară, la un liceu local, Pop Ştefan era profesor de limba şi literatura română. Aici: bibliotecar şi redactor-fac totum la revista unităţii. Scrie poezii, uneori mai e folosit şi ca suplinitor al învăţătorului care face alfabetizare. El însă spune că este extrem de preocupat, plin de activităţi şi că face multe alte treburi interioare, despre care însă nu se grăbeşte să spună mai multe. Una din poeziile care acompaniază, preludiind, executarea unei colinde, îi aparţine. La viaţa lui, a cules şi folclor, asigurându-ne că nu are nevoie de prea multe indicaţii în privinţa metodei de culegere şi notare a pieselor de oralitate. Aşa că îi vom propune să continue treaba noastră, concentrându-se atât asupra pieselor melopoetice, cât şi asupra argoului specific, incluzând ţigănisme şi obscenităţi, în vederea alcătuirii unui dicţionar specific. Îi vom trimite şi scrisori oficiale în acest sens, pentru a putea obţine permisiunea de rigoare. Iar omului îi vine să plângă şi să chiuie de bucurie şi emoţie pentru idee. Va fi salvat profesionalmente, după...

Preotul locului, Marica George. După două decenii de slujire în satul Arcalia, omul a preferat să vină în Bistriţa, mai aproape de familie. Locul nu l-a speriat, zicându-şi că nu cei sănătoşi ci cei bolnavi au nevoie de doctor. Nu l-a speriat nici faptul că atunci când a trecut prima oară pe culoarul dintre celule auzea vorbe de mare ocară la adresa sa, a veştmântului şi a funcţiei sale. Vorbim, în timp ce noi sorbim o limonadă iar popa şi comandantul înghit cafele grele, interzise de soţiile lor. După ce

dezbracă sutana şi revine trăgând din ţigară, preotul închisorii pare unul din cei mai lumeşti şi joviali indivizi.

Conduşi de căpitanul "educativ", căutăm biroul comandantului pentru ortul protocolar: formalităţile exprimării satisfacţiei noastre, ca şi ale schimbului de platitudini. De-acasă îi vom mai trimite o depeşă de mulţumiri, plus solicitarea de a permite continuarea culegerii din interiorul grupului uman deţinut, de către întemniţatul profesor bistriţean. La adio, reţinem: lt.col. Ioniţoaia C-tin, tel. birou: 232439, centrală: 250800.

Plecăm de-acolo încurajând pe profesorul de limba română la a continua munca noastră. O cooperare de viitor stabilisem, ca principiu, şi cu comandantul instituţiei. Aşa că, la aproape trei luni după revenire îi voi scrie şi trimite acestuia din urmă, în numele directoarei Institutului, o scrisoare. Depeşă de mulţumire oficială şi de rugă: să fie sprijinit deţinutul-profesor de acolo întru recuperarea lui profesională, oferindu-i-se libertatea alcătuirii unui dicţionar argotic. Răspunsul colonelului va veni extrem de corect, pragmatic şi clar.

În urma primirii scrisorii Dvs. ne simţim onoraţi şi vă mulţumim respectuos pentru frumoasele aprecieri făcute la adresa unităţii noastre, bucurându-ne că putem contribui şi noi la îmbogăţirea fondului etnologic naţional./ Dorim să vă asigurăm că vom acorda şi în continuare acelaşi interes şi deschidere şi pentru alte solicitări similare ale institutului Dvs., punând la dispoziţia cercetătorilor ce ne vor vizita întregul fond etnologic existent şi [de] personal care să le asigure acestora o activitate cu maximă eficienţă./ Ne bucurăm de asemenea pentru propunerea făcută pentru un deţinut din unitatea noastră (dl. Pop Ştefan) de a colabora cu institutul Dvs. în consonanţă cu exigenţele cerute de o astfel de activitate./ Vă rugăm, în acest sens, să ne puneţi la dispoziţie îndrumări metodologice specifice muncii de culegere şi stocare a materialelor etnologice şi de artă orală de care dispunem şi [pe] care dorim să le punem la dispoziţia institutului Dvs./ Mulţumindu-vă încă o dată, vă urăm multe succese în activitatea ce o desfăşuraţi./ Comandantul unităţii./ lt. col. Constantin Ioniţoaia

Va trece încă destul de multă vreme, abia în august învrednicindu-mă cu răspunsul.

Stimate domnule Comandant./ Ne-a făcut o cu totul deosebită plăcere să primim scrisoarea Domniei Voastre, în care am aflat că propunerea noastră se bucură de apreciere din partea Dvs. personal şi a tuturor colaboratorilor Dvs. din instituţia pe care o conduceţi. Este adevărat, răspunsul de faţă a întârziat foarte mult, motiv pentru care vă rugăm să aveţi toată îngăduinţa şi înţelegerea profesională şi omenească. Trecem printr-o perioadă destul de delicată din multe puncte de vedere, iar răspunderile şi urgenţele profesionale ne obligă adesea să amânăm multe din proiectele care ne sunt chiar foarte dragi. Ne-am gândit la Dvs. foarte mult, ca şi la domeniul de creativitate care, alături de deţinuţi, zace suspendat în ignorare ştiinţifică./ Vă rugăm deci să acceptaţi reluarea relaţiei noastre, în ciuda răstimpului scurs. Sunt dr. Marin Marian-Bălaşa, unul din cei doi cercetători care v-am vizitat în ajunul Crăciunului, şi am fost rugat de directoarea Institutului nostru să vă răspund, preluând colaborarea noastră directă./ În mesajul Dvs. amintit mai sus, ne-aţi solicitat sugestii de profesionalism în munca de culegere a folclorului puşcăriei. În plicul de faţă veţi găsi câteva materiale ce pot fi utile. Unele sunt destul de vechi, însă conţinutul lor mai are multe elemente de actualitate, chiar perene prin informaţia lor ce ţine de *metodologia culegerii* specifice. Vă rugăm să le oferiţi atât responsabilului cultural cât şi deţinutului Pop Ştefan (ori celui pe care îl veţi selecta Dvs.), pentru a-şi putea perfecta metoda de lucru./ Din nefericire, nu vă putem pune la dispoziţie aparatură de înregistrare şi benzi sau casete pentru stocarea cu maximă fidelitate (şi în extensia reală) a materialelor de folclor specific. Aceasta ar fi forma ideală, atât pentru conservare cât şi pentru

studiul multidisciplinar, ştiinţific. Institutul nostru poate doar să copieze prin şi pe mijloacele sale statice informaţii etnologice, în vederea conservării şi a punerii lor la dispoziţia experţilor. Dacă, însă, instituţia Dvs. şi-ar putea permite investiţia într-un aparat de înregistrare de mare fidelitate şi în benzi sau casete, să aveţi propria arhivă a penitenciarului poate că în viitor va constitui o raritate, o prioritate şi un merit. Oricum, important este de reţinut că toate materialele (cântece, poezii, bancuri cu şi fără perdea, termeni argotici şi de dicţionar specific) este ideal a fi însoţite şi de informaţii auxiliare. Acestea să se refere nu numai la numele, vârsta şi locul în care s-a născut şi trăieşte ("afară") purtătorul respectivelor informaţii şi piese, dar şi la experienţa sa de detenţie (ani, frecvenţă şi penitenciarele frecventate). Trebuie precizate data efectuării operaţiei de culegere şi numele celui care a consemnat sau înregistrat informaţia etnologică respectivă. Strict necesare sunt apoi datele pe care subiecţii investigării le pot oferi privitor la: originea piesei respective (atât ca individ şi ca punct geografic), circulaţia acesteia, diferenţele cu care au mai auzit respectivele date şi piese şi elementele pe care le-a introdus el sau alţi colegi ai săi, prilejurile cu care sunt folosite, scopurile, ca şi sensurile colaterale sau subînţelesurile lor. Fondul de informaţii auxiliare, foarte utile cercetătorilor profesionişti, mai cuprinde toate comentariile pe care un interpret de muzică, de poveşti, cuvinte specifice, bancuri şi istorii de detenţie le poate face pe marginea ştiinţei sale, adică a pieselor de cultură orală pe care le deţine. Este important ca să fie reţinute explicaţiile şi comentariile subiecţilor cu care lucrăm cu o totală fidelitate, inclusiv discuţiile despre piesele înregistrate să fie înregistrate pe suport magnetic, ori notate între ghilimele, exact cu termenii şi expresiile utilizate de subiecţii investigaţi. Este de asemenea foarte util să se culeagă cât mai multe versiuni şi variante ale pieselor şi informaţiilor etnologice culese, aceleaşi întrebări fiind puse mai multor subiecţi, ba chiar aceiaşi subiecţi fiind chestionaţi şi intervievaţi la diferite perioade de timp, deoarece aceasta indică felul şi gradul de evoluţie, de transformare şi în ultimă instanţă de creativitate a subiecţilor şi a mediului social în care trăiesc./ Desigur că există şi pot oricând interveni îmbunătăţiri şi adaptări ale limbajului de lucru. De pildă, în unele publicaţii folcloristice puteţi încă întâlni numele şi calitatea de "informator" (utilizat de folcloristica românească tradiţională). În locul acestuia – şi cu privire la munca de culegere de *date ce ţin de cultura orală a mediului corecţionar* – v-am sugera să utilizaţi termenul de "subiect", "cântăreţ", "povestitor", ori chiar acela de "deţinut", pentru a evita orice conotaţie desuetă şi peiorativă pe care vechiul termen le poate avea./ Cel mai important element metodologic ţine însă de măiestria, tactul, delicateţea şi capacitatea culegătorului de a-şi face din subiecţii chestionaţi parteneri sinceri, cooperanţi şi plini de încredere. Din nefericire, reţete în acest sens nu vă putem oferi, totul fiind o chestiune de talent personal şi de adecvare la specificul locului, al caracterului fiecărui subiect de dialog şi al momentului de lucru./ În nădejdea că v-am putut fi de folos prin sumarele sugestii de mai sus, închei urându-vă cele mai fericite zile şi realizări, inclusiv pe planul activităţii de identificare, colectare şi studiere al creativităţii orale specifice puşcăriei./ Cu cele mai înalte consideraţii...

JILAVA, 23 februarie 1999

După experienţa vieţii muzicale din penitenciarul Bistriţa vizitarea etnologico-muzicologică a Jilavei a devenit certitudine. Decizia de-a o face degrabă i s-a datorat, oarecum, senioarei Anca Giurchescu. "Stau aici şi mă plictisesc. Hai, mergeţi undeva pe teren şi luaţi-mă şi pe mine!" – insistase dânsa sentimental. Profit de lucrul acesta şi mă decid. Sun în zeci de locuri până aflu telefoanele cele mai potrivite. La Jilava, de la

comandant şi până la şeful însărcinat cu probleme culturale, se răspunde cu interes şi solicitudine.

La câteva zile, chiar în zori, cu doamna Anca şi Marian Lupaşcu ajungem la închisoarea Jilava. Locotenenta Cristina Păduraru, responsabil cu problemele cultural-educative, adunase aproape treizeci de oameni. Posesori de repertorii muzicale şi inşi reprezentativi pentru viaţa muzicală a puşcăriei. Dar nu încăpeam toţii în niciunul din spaţii. Încăperile de la Jilava sunt toat minuscule, marea sală de adunări sau spectacole e acum impracticabilă, aşazisele "cluburi" fiind iarăşi odăi mici, cu mese şi bănci pentru maximum zece persoane. Aşa că ni se oferă capela: o sală ceva mai spaţioasă, pictată şi dotată cu toate auxiliarele lăcaşului de cult ortodox. Aici, unii refuză să fie filmaţi, altora li se pare inacceptabil să execute piese profane în spaţiul sacrosanct. Iată de ce decidem separarea. Va rămâne aici doar cine acceptă camera video (mânuită de Marian Lupaşcu). Ceilalţi, fie mai pioşi şi discreţi, fie suspicioşi sau revoltaţi, vor fi împărţiţi în două. O parte rămân cu mine într-o săliţă de lectură, numită şi *club*, altă parte merg cu Anca Giurchescu pentru a-i demonstra paşi şi figuri de dans (scop pentru care doamna îi va pune să procure un casetofon şi să joace). Împărţirea-n trei şi lucrul independent au fost mai mult decât profitabile. Programul, atmosfera, cântecele şi modurile de execuţie au fost extraordinare. După mai bine de trei ore ne-am reunit toţi trei, cu băieţii rămaşi, în aceeaşi cămăruţă. Am mai stat vreo două ore, extinzând ancheta, plecând apoi satisfăcuţi de recoltă, exaltaţi de experienţă.

Textul care urmează reprezintă transcrierea de fidelitate aproape auditivă (dacă nu chiar acustică) a înregistrărilor şi interviurilor obţinute în cea mai mare parte independent de către cei trei cercetători (cf. benzii din Arhiva IEF, Mg. 5882). Şi aici, transcrierea utilizează sistemul fonetic permis de fonturile universale ale computerului. "E"-ul foarte deschis devine *ê*, "a"-ul foarte descis e redat prin *ó*, iar apostroful din interiorul cuvintelor indică înmuierea lui *t*, *d* sau *n* ardelenesc sau moldovenesc. Ortografia scolastică este trădată în folosul fidelităţii faţă de pronunţii şi fonisme particulare, individualizate. Vizualizarea şi astfel sugerarea versificaţiei cân-tate impune şi ea ignorarea normelor de punctuaţie sau ortografie curente, iată de ce, şi-n cazul de faţă, licenţele lingvistice au scop şi eficienţe muzicologice. În principal discuţiile sunt conduse de subsemnat, motiv pentru care abia când intervine o altă persoană sunt precizate identităţi diverse.

Primii interlocutori muzicali de la Jilava au fost:

1. Ionescu Adrian, 31 de ani, din Bucureşti.
2. Trestian Liviu, 36, Râmnicu Vâlcea.
3. Ion Ioniţă, 51, Ploieşti.
4. Vasile Robert, 22, Bucureşti.
5. Breazu Iulian, 21, Giurgiu.
6. Vereş Vexler, 34, Oradea.
7. Bordei George, 18, Bucureşti.
8. Borcea Daniel, 56, Bucureşti.
9. Constantin Giovanni Mircea, 32, Bucureşti.
10. Lungu Adrian, 23, Bucureşti.

Încă de cum am intrat pe primele holuri, aşteptând deschiderea "capelei", Constantin Giovanni Mircea (9) încerca cu insistenţă să afle amănunte, apoi să se confeseze. E băiatul unei secretare de la Academie, drept pentru îşi va dovedi filiaţia enu-

merând mai multe "nume mari". Nu ştie să cânte nimic, dar s-a alăturat grupului pentru a obţine o "evidenţiere". Evidenţierile respective sunt evenimente ce se adaugă drept calificative pozitive la evaluarea comportamentului din cadrul închisorii.

După înscrierea numelor lor în caiet şi solicitarea de a nu-şi schimba locul pentru a nu-i întreba mereu cum îi cheamă, unul din deţinuţi (Daniel Borcea, 8) spune că ştie cântece vechi de puşcărie, de la "politicii" pe care-i întâlnise încă în anii 70. Rubicond, perfect chel, jovial, bătrânul promite cântarea a "trei, patru, cinci piese". Unele vor fi pe versuri de Radu Gyr. Se gândeşte câteva clipe, rememorează versuri şi enumeră ce ştie sau ce va cânta. *Anina, Tristă-i duminica zilelor mele, Nu ştiu cu ce ţi-am greşit Doamne.* (Banda e parazitată.)

Aniiii-inaaaaaa./ Îţi scrie-acum tăticul tău/ Îţi scriu copila mea de-aici de undeva/ de unde toate gândurile-mi zbor şi totul parcă plânge-n calea lor./ Şi pietrele şi stelele şi cetina de brad/ Şi-al Bistriţei talaz/ Îţi scriu de la Bicaz./ Cum te-am iubit şi cum te dezmierdam./ La sânu-i cald te-a încălziiii.../ Copilă şi n-ai fiiii, orfană prin străini... ca floarea dintre spini.../ Aninaaaa, când vei primi scrisoarea mea/ S-alergi cu ea de zor la domnu-nvăţător/ Să-l rogi să-ţi tălmăcească slova mea/ Şi-apoi să-ţi facă şi răspuns la iaaaa./ Micuţo nu uita să-l rogi din partea mea/ Să scrie-ncet aşa, chiar cu mânuţa ta./ Aniiina, să-mi scrii de toate câte ştii/ Să-mi scrii cum o mai duci şi seara cum te culci/ Şi cum te joci cu păpuşica ta/ Şi cum îţi plângi necazurile la ea./ Să-mi scrii dac-ai urmat la grădiniţă-n sat/ Şi ce-ai mai învăţat de când ieu am plecat./ Anii-ina. Închei acum scrisoarea mea./ Micuţo ieu nu ştiu acas când am să viu/ Să fii cuminte copiliţa mea/ Şi sănătate Dumnezeu să-ţi dea./ Să te-nveleşti să nu răceşti şi să-mpleteşti cununi de dalbe rugăciuni/ La îngerii tăi buni.

– De unde ştiţi cântecul ăsta?

– L-am învăţat ăă... la *Gher*la... Am fost ăîî... tânăr fiind am fost arestat şi am fost împreună cu-u, deţinuţii politici... Şi îl cântaaa... prinţu Ghica. Care-a fost liberat prin... şaptezecişidoi abea...

– Şiii, deţinuţii politici cântau, tot, toate titlurile pe care mi le-aţi spus mie adineaori?

– Da, şi mai multe n-am reuşit n-am reuşit *ieu* să, le-nvăţ pe toate, da aşa câteva-am prins. Şi bineînţeles că şi deţinuţii penali au prins de laaa, deţinuţii politici şi-au transmis mai *departe* melodiile au rămas ăă... în **vigoare**. Şi-au aceiaşi ăă, au acelaşi mesaj.

– Aici, ăă, l-aţi mai cântat, i-aţi învăţat şi pe-alţii?

– Aici l-am cântat şi-n spectacole-aici, laaa, penitenciar... Cântecele au efect, normal, pentru cei care sunt aici sunt privaţi de libertate normal că-au efect... Un efect deosebit.

– (Către ceilalţi, despre piesele auzite:) Afară de când a cântat dânsul, pe... pe scena de spectacol, voi aţi mai auzit cântecul-ăsta, vreodată?

– ... nu (gesturi de negaţie).

– Prin puşcării...

– ... (nu)... Nu, asta nu.

– Ştiţi-ă ale, ale cui sunt versurile?

– Da. Âî poooetul ăă, Radu Gyr.

– Şi chiar-îî, Şerban Ghica cânta cântecul ăsta.

– Prinţul Ghica îl cânta... exact aşa cum ăă...

– Chiar de la iel l-aţi învăţat...

– Da. (pauză scurtă) A fost arestat şi-ăî... în perioada când Radu Gyr era dejaaa.

în pușcărie. L-a ascultat Radu Gyr... a făcut de fapt o poiizie pentru fetița lui care poiizie s-a pus pe muzică nu știu cine-a făcut muzica... Darăă, se simte că... versurile sunt ale lui Radu Gyr. (Pauză).

[În volumul *Stigmate*, cu postume Radu Gyr publicate în 1998, nu există a asemenea piesă. În Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor mai există înregistrate pe bandă două versiuni ale aceleiași romanțe. Prima este înregistrată la cota de magnetofon (MG.) 1641 II b și a fost culeasă de Eugenia Cernea, de la Ion D. Holban, 24 de ani, din Ciobanu (Hârșova), la 5 noiembrie 1959. A doua, Mg. 5829 I f, a fost cântată de Elena Popa, de 70 ani, în august 1997 în Târpești (Neamț) colegei Laura Jiga. Varianta din urmă a fost publicată de Cornelia Călin-Bodea în volumul *Folclorul rezistenței anticomuniste I*. Cluj-Napoca, Ed. Studium, p. 55-56. Versurile sunt aceleași, doar că intervin aici mai multe repetări și reluări cvasistrofice. În plus, nu există nici o referire la poetul Gyr, conștiința piesei ținând de domeniul oralității pure și al anonimatului legendar. Nota care însoțește transcrierea și publicarea variantei înregistrată la țară în 1997 pretinde: "Cântecul are următoarea poveste: soția unui deținut politic murind, acesta i-a trimis o scrisoare fiicei sale, Anina. Impresionați de întâmplare, ceilalți deținuți au versificat scrisoarea și au transformat-o în cântec (tot ei au făcut și melodia), care, apoi, a circulat printre deținuții închisorilor politice comuniste. Unii l-au dus cu ei acasă, l-au cântat familiilor, consătenilor etc. Începutul poveștii s-a petrecut la hidroncentrala de la Bicaz, la a cărei construcție au lucrat numeroși deținuți politici" (vol. cit., p. 55).]

Următorul cântec al lui DB este:

Să-mi spui cu ce ți-am greșit doamne/ De zi și noapte stau legat/ Legat de mâini și de picioare doamne/ De nu pot face o țigară (rep. ult. 2 versuri)./ Aveau și ieu o bună mamă/ Și ea-avea părul înalbit/ O fi murit sătmana mamă doamne/ Că despre ia nu știu nimic (rep. ult. 2 v.)./ Aveam și ieu un copilaș/ Și iera mic și drăgălaș/ O fi umblând prin țări străine doamne/ N-o fi știind că sânt ocnaș (rep. ult. 2 v.).

– Aceeași sursă și istorie?

– Aceași sursă da normal că dacă... Aceeaș îî... poet.

– După ce le-ați învățat și-ați ieșit afară, le-ați mai cântat?

– Da. De fiecare dată când am avut ocazia. Cântece care... Nu-i neapărat să fii la pușcărie să-ți placă. Sun' frumoase sun' deosebite.

– Și-aici cu ce prilejuri, la ce spectacole le-ați cântat.

– Îîî, compartimentu' educativ faceee... de fiecare data cân' există câte-o sărbătoare spectacol. De Paști... de Crăciun, de... Și cu alte ocazii. De Mărțișor... Se fac niște spectacole care, făcute cu deținuți... și **pentru** deținuți.

– În cameră, direct la colegi le-ați mai cântat?

– Și mai cântăm așa dar ăă(n), camràăă... Mai puțin posibil pentru că-avemăă... televizor avem afce-, nu poți să faci concurență unui solist profesionist sau, unui film de acțiune să, să, să cânți ceva de genu' ăsta normal. Mai există momente când... neapuc-amofu-așa, mhîm.

– Versurile vi le-ați notat într-un caiet sau le-ați ținut minte?

– Nu, le-am ținut minte. Eram tânăr aveam ținere de minte mai bună ca-acuma. (Râde scurt).

– Până vă odihniți vocea și vă gândiți la altul... altcineva? (Pauză. Către 7, care încearcă să silabisească de pe caiet un cântec.). Tu ai niște versuri scrise pe caiet? Da? (Pauze, pregătiri, tatonări foarte timide). Primele cuvinte, versuri le-ai auzit de la alt cântec...

– Da.

– Şi restu' ai continuat tu?

– Da.

– Dar melodia o ştii tot de la... deţinuţi.

– (Vorbeşte destul de mult, dar nu se aude defel. Fapt e că omul încercase adhoc să îşi fredoneze creaţia.)

– Dar o cânţi! O cânţi cu... cu glas nu?

– (Răspunde iar lung, dar ininteligibil. În plus, de pe fundalul benzii se aud tot mai sonor nişte bizare voci şi muzici iraniene.).

– Deci ie doar o poezie făcută de tine.

– Da.

– Şi cum o spui?

– (... Muzica din fundal domină.)

– O citeşti sau o cânţi cuuu melodie?

– Nuuu, o citesc.

– Te rog.

(Citit:) Sărut mâna mamă bună/ Ce-ai venit lună de lună/ Cu ţigări şi cu mâncare/ Cu prezenţă la vorbitoare./ Dacă n-ar... daca mama n-ar mai fi/ De ce oare-aş mai trăi./ Că ia ie speranţa mia/ Mi-ie... mi-ie mai scumpă ca viaţa./ Chiar.... chiar tot aurul din lume/ L-aş dădea lu' mama mea/ O iubesc la disperare/ Că ies(te) speranţa mea./ (vorbit:) Acesta ieste... un alt cântec.

– Şiii, pe următorul ştii să-l cânţi?

– Oarecum.

– Te rog.

– Ie greu la închisoare, în lanţuri şi zăvoare...

– Dă-ţi drumul fără frică...

Ie greu ie greu, ie tare greu/ Aicea unde-s eu/ La închisóre, la închisóre/ Şi inima mă dóre/ Ie greu ie greu, ie tare greu/ Aicea unde-s eu./ Astăz primesc pachetu/ Rămân doar cu regretu/ Mă ia mă ia de lângă de voi/ Mă duce înapoi (rep. ult 2 v. Plus. pe aceleaşi ultime 2 linii melodice, mai mult vorbit decât cântat, coda:)/ Ie greu ie greu, ie tare greu/ Aicea unde-s eu.

– Pe ăsta de unde-l ai auzit?

– De la... nişte colegi.

– Colegi cântând în cameră (... Vocea şi acordeonul turkmeno-irakian domină sonorul...) de pe o casetă sau...

– (...)

– Mai ştie cineva cântecul ăsta? (4 se oferă) Te rog.

Ie greu la închisoare/ Lanţuri şi zăvoare/ Ie greu ie greu, ie tare greu/ Aicica unde-s ieu (rep. ult. 2 versuri)./ Vă rog să-mi daţi pachetul/ Rămân doar cu regretul/ Mă ia mă ia de lângă voi mă duce înapoi (rep. ult. 2 v.)./ La cinci e deşteptarea, şa şase ie-chiparea/ La şapte-m biauu cafeaua ria/ Ce-mi curg lacrimi în ia (rep. ult. 2 versuri)./ (Refren:) La închisoareee, la închisoareee nu mai am răbdareee./ La închisoareee, la închisoareee inimaaa-m mă doareee. (Pauză).

– Altu-l mai ştie altfel, cântecu ăsta? (Pauză, consultaţii. Acelaşi 4 se oferă să "cânte" poezia lui 7, de dinainte, preluând caietul şi privind la textul scris). Te rog.

ă Sărută-măăă mamă bunăăăă/ ăi Ce-ai venit luuu-nă dă luuunăăăă./ Cu ţigări şi cu mâncare/ ă

Prezentă la vorbitoaaarecee./ Dacă mamăăă n-ai mai fi-iiii,/ De ce oare aş trăi-iii/ Că ia e speranţa mea măăăă/ Mi-e mai scumpă ca viaţa-aaa./ Chiar tot auru din lu-me-e-eee/ L-aş da (stop bursc) l-aş dădea lu mama mea-aaa./ O iubesc la disperarece/ Că ia e speranţa mea-aaa. (Pauză)

– Chitara. Da? (Confirmări. Urmează deţinutul 6, chitarist folk)

– (După un arpegiu şi un acord pe strune). O piesă care nu s-a mai auzit o cânt... *Recurs la fericire* am scris-on penitenciaru Oradea în urmă cuuu... nouă luni, opt luni. La două luni după ce m-au arestat. (Introducere acorduri ritmate:)

În lumea ta de visă pliii-năăăă (acorduri modulante)/ Deschid azi poarta sufletuuului meu/ Dar noaptea-aceasta ne desparte/ Că eu sânt ud (?tu) şi tu eşti greee-cu (?eu)/ (refren:) Descătuşază-mă iubire/ De ce pot fi însă nu simt/ Când fac recurs la fericire şi mă-amestec cu pământ./ Mă-nchin în faţa ta lumină/ Izvor de dor şi suferinţă/ Dar simt în ea o umbră plină/ Ce te desărinde de dorinţăăă (Refren. Refrenul se repetă, cu frază melodică nouă. Iar în fine se repetă:) Când fac recurs la fericiii-ireee şi mă amestec cu pământ.

(Aplauze din partea colegilor. Se aude şi un "bravo!")

– O cânţi pentru prima oară?

– Da. Am scris-o deci... versurile şi muzica îmi aparţin. Am publicat-o-înăăă... revista... Avem o revistă *Şi totuşi speranţa*, sub conducerea domnului colonel, Ardelean Gheorghe. Acolo-am publicat de mai multe ori.

– Aicea n-ai mai cântat-o niciodată?

– Ba da, am cântat-o-n cameră.

– Chitara e-a ta.

– Da. Numai, nu prea am corzi. (O pişcă pe una). Îs corzile uzate. Altfel...

– Afară te ocupai de muzică...

– Da, da.

– ... aşa profesional?

– Da. Da am cântat într-un bar.

– Voce chitară?

– Da. (Pauza) De scris am scris mai puţinî, daaa, dar fiind faptu că am căzut laaa, ăsta, o fost de aşa natură m-am simţit, trebuia să... ă transmit ceva... Iera-n mine, trebuia să...

– De-atunci n-ai mai scris nimic.

– Nu, nu.

– După asta n-ai mai scris nimic, tot legat de situaţia...

– Nu!

– ... sau de puşcărie în general.

– Nu-nu-nu-nu! de puşcărie *nici* n-am să mai scriu că nu-i o chestia care, care m-ar pasiona pe mine, nu mă mândresc că-s aici. De-aia-m, *re-curs* la fericire, iăă, am transmis ceva ce, în mod *sigur* va înţelege, ascultând...

– (ininteligibil).

– Dar nu, nu am înregistrat.

– ("publicat-o"...)

– Laaa, în revista penetenciarului, *Şi totuşi speranţa*.

– (...)

– Nu, nu-nu. Nu, o să ajungă, deci în mod sigur după ce mă voi libera o să...

– Aici ce mai cânţi?

– Am preluat aşaaa, -am mai furat, de la deci (acorduri)... piese auzite, de puşcărie... deci am... (Acorduri introductive; apoi:)

Dă-mi o ţigară, vin de la colonie/ Că am ramas în pana de ţigară/ Dă-mi jumătate, daca nu-ai una-ntreagă/ Să trag un fum la inimă să-mi meargă./ În închisoare o ţigară i-o comoară.

(Imediat, vorbit:) Deci numaaa, strofa asta am reţinut-o da-i o piesă veche... şi, în ultimul timp, când vreau să cer cuiva o ţigară nu mai cer, dă-mi, te rog o ţigară, îi cânt piesa. Fac rost de-o ţigară. (Se râde. Apoi către bătrân:) Dânsu... **tre**buie să ştiţi versurile.

– (Bătrânul 8:) Dar chiar şi melodia... (inaudibil), iera, un pic altfel.

– Vă amintiţi melodia altfel?

– Ăă tot aşa un pic din ea, nu-mi aduc aminte de tot. (Zi)ce (începe imediat, pe melodie diferită): *Dă-mi o ţigară pân la colonie* (vorbit:) în genu ăsta iera, nu mai ţin minte. (...) Nu nu, n-o am în cap (...) Deja stilizat...

– Altcineva îşi aduce aminte altfel? (Tăcere). Ce-ai mai învăţat aici? (Începe bătând mai mult acorduri, imprimând ritmul. După o semistrofă lentă, ritm vioi).

Dacă vrei că să mă afliii/ Vino la mine la gîratiii/ Şi sărută-mă cu foc/ Ca să scap şi s-am noroc (rep. ult. 2 v.)/ (Refren:) Taram, ba ribidamî, taram, ba ribidam (BIS)./ Tu afară ieu închis/ Şi te văd mereu în vis/ Nu pot dorrmi fără tine/ Crapă inimioarra-n mine. (rep. 2 v., Refren).// Suie-te mamă pă cruce/ Să văd duba cum mă duce/ Mă duce mă ocoleşte/ La Jilava mă opreşte (rep. 2 v., Refren).// Gardianul strigă tare/ Deţinuţi la-nviorare/ Gardianul strigă tare/ Gardian la-n... [sesizând greşeala, tace brusc din voce şi continuă doar acordurile ritmate]. Refren./ Rău mă doare şalele/ Splina şi picioarele (rep. 2 v.). Refren.

– Cam aşa l-ai auzit?

– Daaam, deci aşa le-am *furat* şi io, le-amm... Nu am... statî să, să spun "mă învaţă-mă piesa că, sân înebunit după ia". Nu... Am ascultat-o-ammm, şi-am furat-o.

– (Spre ceilalţi:) Aceeaşi piesă o mai ştie-altcineva? (Pauză, vociferări, în urmă Breazu Iulian (nr. 5):)

– El a făcut-o frumos cum a făcut-o.

– Pot s-o cânţi urât? (Râsete). Da? Hai să-ncercăm.

aaaau, Sui-te mamă sus pă crucceee.../ aaai Sui-te mamăăăăă, sus pă cruceee/ Să vez duba cum mă duce./ auu Mă duce mă ocoleşte/ Mă duce măăă-ăă-ăă ocoleşteee/ Laaa Jilaaava mă opreşte.

(Vorbit:) cam ceva dă genu-ăsta aşa. Nu mai cânt (râde intimidat), deranjez lumea nu-mai-cânt.

– Nu, nu, de crezi că deranjezi lumea?

– Nu-mai... (jenându-se).

– Exact aşa ai auzit-o cum o cânţi?

– Da, aşa, se cântă p-aici pă la pârnăi (despre chitarist:) iel a făcut-o foarte frumos.

– Şi, mai departe ştii versurile, nu?

– Aşa şi-aşa.

– Eu cred că varianta ta ieee, la fel de interesantă. Hai, hai încearcă, cel puţin pe mine mă interesează.

– Vă cânt eu ceva mai... (tuşeşte pregătitor).

aaau Pă Sineş pă magistrală/ Mergeam cu inim-amărăăăă/ Mădam turi şi produceamî/ Pentru

curâva ce-o iubem-(m)ăăă.../ Lume vai-ee să nu moră-ăă./ aaau La puşcărie-am picatî/ Şi de belea ieu am dat-ăăă/ dómne Că ieu sântîîî supăratîîî/ Că curva me-a m-a lăstatăă ă.../ (ritm de manea lentă, comandat cu gura:)/ Ta-tam, tăi tăa, tăka ta-tam!/ aaai, Curvă iii-nelele mele/ Ţi-ai bătutî jocî de iele.../ au-au Te ducea-ii şi te plimba-ii/ Tu altu mă trişa-ii/ Lume va-iii ş-am să mor-îî./ aaaau fă!... Tu purta-ii fustă şi geacă-/ Ieu purtam haină vărgată-ăă.../ Tu fumai americane/ Ieu făceamm curvă penal-eee/ Lume va-ii, ş-amî să mor-îî... (vorbit:) mai multe cuvinte da...

– De unde-o ştii pe asta?

– D-aici.

– De-aici de laaa, din gura altor băieţi, sau de pe casete.

– Din gura la al... la băieţi d-aici din penitenciar şi după casetă d-asta.

– De pe casetele care le aiicea sau le-ai ascultat...

– Nuuu, l-am ascultat aşa...

– Deci ştiati de cântecu ăsta. Mai ţii minte ce casete ierau?

– (Pauză de gândire) Nu, nu...

– De alea-a lui Guţă şi de povestea lui cu închisoarea nu ştii nimic, nu?

– Nu, nu ştiu nimic.

– Şi acuma de ce te-ai întrerupt iar?

– Îmi trezesc nişte amintiri ale mele şi nu pot...

– Dar, ţi se şi par... comparându-le cu ce-a cântat el (6, chitaristul) ţi se par uurâte, ţi se par stângace?...

– Ale luiii, cum să vă spun, sân' mai-ăă, un pic mai vesele... ("Mai româneşti" spune altcineva, 3 sau 2) Da mai româneşti, vorba la colegul meu astea sânt... ieu sânt de etnie romă... (surâs înfundat) Şiii, prietenii mai râd dă mine, acu', ieu am trăit în mahala... Colegii mei de cameră, sân mai elevaţi, mai... Ie o diferenţă mare. Şi cum a făcut iel melodi-aia a făcut-o foarte frumos faţă dă ce cân(t) ieu.

– Da tu le mai cânţi în cameră, uneori.

– Da mai mă ia şi pe mine aşa câteodată ofu' şi mai în dau drumu la gură-aşa.

– Şi colegii râd de tine?

– Da, râd dă mine. (râde) Nu am nici voce, cânt şi io...

– Aha. (pauză.) Şi acuma ăsta-ar fi motivu' principal? sau ruşinea faţă de colegi, căăă, nu prea l-ai cântat.

– Şi ruşinea faţă dă colegi... Îîs mai multe chestii îmi trezeş-şi amintire-n mine cât-o-datăăă... M-apuc... nu mai pot să mai...

– Deci ie drept c-astea... ţigăneştile te emoţionează mai tare decât celelalte?

– Da. De exempluuu, dac-ascultîî... Sânt acuma un fel de kiciuri ţigăneşti. Aşa ceva ieu nu pot s-ascult. Deci cum sunt ălealalte, ale noastre, astea româneşti vorbesc... kiciuri, aşa sunt şi la-astea ţigăneşti. Deci-îî... cum ar fi cântate dă români da', ie ceva... nu po' s-asculţi aşa ceva.

– Ai vrea să-ncerci să-mi dai un exemplu de kici din ăsta ţigănesc, îmi spui?

– Ce să vă spun io?...

– Deci ce nu-ţi place?...

– Cum ar fi fraţii Peşteee... Sân' mai mulţîîî, mai multe formaţii d-astea-afară sân mai multe şi... Reproduc şi nu este... (Pista 1 a casetei negre se termină.)

– (Faţa 2) Mai spui o dată chestia asta da?

– V-am spus deci, cum ar fi să cânte un român, muzică ţigănească ă cum ar fi să cânte Maria Cârneci muzică ţigănească ieste foarte urât. Urât dă tot. Nu ştiu da io **nu**

po' s-ascult așa ceva. Și-acumass ascult și muzică românească cum ar fi *Trei sud-est*, *K Unuuu*, îmi place foarte mult deci sân niște melodii care-m plac foarte mult. Deci le-ascult cu plăcere. Și iele-m trezesc amintiri-înn...

– Când a cântat iel ți-a plăcut, da?.

– Foare mult.

– Da să-ți vină să plângi nu prea-ț vine.

– Dă plâns cum să vă spun...

– Ai zis la-ale, la ale taleee, îțăăă... te cam-î emoționează.

– Mă emoționează dar lacrimi nu prea mai sânt. Nu mai sânt.

– Te mai gândești și mai...

– N-am mai plâns d-un an dă zile cre că n-am mai plâns; vine mama la vorbitor, plângeee. ma– tata la fel. Da nu, io n-aș putea să mai plâng. Nu știu dă ce, mă reține ceva da nu po să mai plâng.

– (Către chitarist:) Ce voiai să zici când a zis iel deee, diferența asta-ntre... kiciul cântecelor țigănești și al celor românești?

– Nuuu.

– Voiai să spui ceva?

– Nu, am vrut să spun ăă, cu*vin*tele îl... îll pasionează și... intră-n inima lui. Atât. Il simt și ieu că... (Pauză, șoapte. Cred că bătrânul 8 e acela care șoptește: "Ie o fire foarte sensibilă... romantic...").

– (Alt deținut, poate tot dintre 3 și 2:) Am luat și noi un casetofon și i-am pus ăă... Și de-aia știu. De-aia cu Guță. Șiii, am văzut cum, îi **place**... melodiile țigănești. (Pauză.)

– (Bătrânul) Simte.

– (Către ultimul interlocutor "nou":) Da dumneata știi cântece din-astea?

– Nu, nu, nu. Sunt brunet dar nu sunt țigan.

– Guță a făcut niștece casete, cu cântece pe care le-a făcut chiar el, când era închis...

– Nu, nu știu.

– Nu știți treaba asta?

– Nu, nu. (Pauză).

– Te mai gândești și-mi spui alta?

– (6, chitaristul) Mai știu oricum... da....

– (Ultimul brunet, dar român) O să mă mai gândesc.

– Te mai gândești, da? Hai să revenim la...

– (Bătrânul Borcea (8):) Ăă apropo de versuri. Să vă spun o poezie care-am scris-o-aici.

– Bun.

– Ăă, nainte de un pro*ces*. Asta pe vremuri... Atunci când am fost de fapt ăă, condamnat pentru niște *texte*. Așa-m ajuns ieu la Gherla închis cu cei politici pentru niște texte.

– Când a fost asta?

– (Pauză de gândire) ... Sunt niște ani de-atunci. (Pauză). Șapteșunu.

– Șapteșunu. (Pauză)

În fața unei gropi/ Egali suntem cu toți/ Depinde cine intră-n ia/ Viii, sau morți./ Dar ce sadism, feroce/ Are-acel ce sapă cu zâmbetul pe buze pentru-un viu/ O groapă./ Nu-i pasă nici de chin.

de jale, de durere/ Nu-i pasă de coşmarul acelui viu când piere/ Priveşte-n spre mâna bătută de hârleţ/ Din cupa răutăţii, a mai băut un deţ/ Se-ntoarce viu-n groapă, se prijină pe coate/ Îşi strigă disperarea în veşnicia-i noapte/ Şi curge-ncet pământu ce sună înfundat/ Să prelungească chinul la viu.../ Nedecedat./ Ii gata moviliţa deasupra de mormânt/ Se mai aude-o boare, de geamăt, din pământ/ Şi-atâtea muşuroaie... dosare judecate.../ Se-ntoarce spre cel proaspăt şi zice: sănătate!/ Aşa priveşte legea cu-al iei cântar fatal/ În secolul vitezei cu ochelar de cal/ Poate regreţi greşala/ Se pare în zadar/ Mai greu atârnă fierul/ Ca sufletu-n cântar/ Iar mentorii dreptăţii săpaţi în frontispiciu/ Ne duc pe-un drum ce duce la groapă... sau ospiciu./ Ucideţi libertatea şi versul fericirii/ Am proza răzbunării şi versul nemuririi/ Le iau cu mine-n groapă să le hrănesc cu chin/ Ş-or răsări de-acolo tot *negre*... flori de crin./ Şi-acum vă rog, daţi verdictul pe drum să nu şchioapete/ Că-mi arde lumânarea la ambele capete.

(Pauză lungă.)

– Şi-un cântec, tot de-aici?...

– Mda...

Bate-un vânt rece din baltă la Chilia-n post (BIS)/ Auzi cucută cum se-nalţă să-l mai tai nu pot (BIS)./ şi La Chilia şi tătaru dă-i hoţule dăi (BIS)/ Bate-n maromet cu parul, ah ce dureros./ Bate-n maromet cu parul, vai de mama mea./ şi Fraţilor de la Chilia ie de rău cu noi (BIS)/ Ne mănâncă şerpăria, ah ce dureros/ Ne mănâncă şerpăria, vai de mama mea./ şi Fraţilor de la Chilia ie de rău cu noi (BIS)/ Ne mănâncă şerpăria, aaah ce dureros/ Ne mănâncă şerpăria, vai de mama mea./ şi Când văd păsări călătoare tare-aş vrea să zbor (bis)/ Să am aripi la picioare şi apo-ii să mor (BIS).

(Pauză).

– (Către altul, pate chiar 10:) Ce ai acolo? (Omul, care afirmase că nu e ţigan, în ciuda tenului foarte brun, caută continuu în caiet şi bâiguie ceva despre conţinut.) Programul şi cântecele care fac parte din slujba propriuzisă, da? (...) Le-aţi învăţat aicea sau sânt... (Răspuns: "aici") Dar înainte de a le învăţa... Voi cântaţi de felul vostru? Adic-aţi fost cântăreţi, aţi... (...) A, nu ie niciunul din cei care ziceau că sunt lăutari de meserie, aici, da? Nu. (Parca cineva spune "au fost da au plecat".) Ai găsit acolo ceva? (Pauză, oamenii caută în caiet, se consultă. Bătrânul îi întreabă "Dacă vreţi săă, cântaţi ceva muzică uşoară, de genu ăsta, un pic aşa..." Tăcere.)

– (Unul din grup, cred că 10) Vreţi voi să cântăm cântecu-ăsta toţi. (Pregătiri, tuşeli. Din grup fac parte 1, 2, 3, 5, 8 şi 10. Dar chiar şi nr. 9 li se alătură, falsul cântăreţ, care îngână afon. Deşi e pe jumătate ţigan, n-are voce. Şi lor li se alătură şi preotul venit mai târziu, care îi va conduce dirijând cu o mână.)

Pecentru tiii-nee Doa-a-a-a-mneeee, flooorile-n floreeeesc./ Pentru tine (ultimele două silabe pe 2 voci!) noaptea, stele strălucesc (BIS)./ Pentru tine ploa-a-a-a-ia, picură şi cântă(ri)/ Pentru tine (ult. 3 silabe: pe 2 voci) cete bucurie (ult. 3 silabe: 2 voci) sfântă/ Şi-n grădină (ult. 3 slb.: 2 v.) cete bucurie sfântă./ Lângă tine Doamne cei-săraci se strâng/ Şi îşi cer iertare ochii care plâng (BIS)./ Pentru tine Doamne, în altare ard/ Cu lacrime sfinte miluieşti cu dar (BIS)./ Şi copiii care, osteniţi de joc,/ Pe iconostase cară busuioc (BIS)./ Către tine Doamne, în genunchi trudit (?)/ Numai tu Stăpâne, nu m-ai părăsit (BIS)./ Dă-mi răbdarea pietrei, şi din cerul sfânt/ Picără-mi pe gene, roua dă pe câmp (BIS)./ Picură-m(i) în suflet, balsamul durerii/ Şi pe buză pune-mi, străjile tăcerii (BIS).

– Ăsta sunteţi tot corul de-aici?

– Da.

(Fragment de discuţie neînregistrat pe bandă. Din caietul notiţelor reiese că avuseseră un cor grozav, instruit de un deţinut care era preot. După eliberarea sa, ca şi

a câtorva coriști, grupul s-a subțiat inclusiv calitativ. Neinteresat de cunoașterea repertoriilor eclesiastice, adică nespecifice și uniforme, se intră în discuție cu folkistul chitarist. Înainte de a începe să cânte, acesta tușește, bate corzile).

– Am mai avuut, am mai adăugat puțin așa s-o, înfrumusețez laaa, linia melodică... (Acorduri, apoi introducere melodică marcată cu arpegii. Urmează un cântec în stilul pieselor din filmul *Șatra*. Rar, rubato:)

Te-am iubit! Să moară mama./ Te-am iubit cu foc!/ Te-am iubit vedea-te-aș moartă./ N-am avut noroc. (Bine ritmat, rapid:) Te-am iubit, să moară mama/ Te-am iubit cu foc!/ Te-am iubit vedea-te-aș moartă/ N-am avut noroc. (Câteva acorduri.) Tai lamută, tai rari, rup paratâ tairarai, Taina nupricina, taina nu pri ceafa. (Acorduri.) Foaie verde foaie fragă/ Doar ți-am spus fă că mi-eș dragă/ Ș-am să iau din cer cinci stele/ Să-(ți) fac salbă de mărgele (Rep. toate ult. 4 versuri.)// Te-am iubit, să moară mama/ Te-am iubit cu foc!/ Te-am iubit vedea-te-aș moartă/ N-am avut noroc (BIS tot. Apoi Refrenul țigănesc, ușor modificat/aproximat. Acorduri.)// Boarfă nu ți-a fos(t) șucar/ Să-mi bagi mâna-n buzunar/ Să mă certi și să mă furi/ Cum putut-ai să te-nduri (Rep. toate 4 v., imediat:)/ Te-am iubit, să moară mama... (etc. Repetiție.) Dai la mukles tailanes/ (M)uparaka rakanes/ Tai ramu pricina/ Tairamu gâlceava (BIS tot R țigănesc).

(Aplauze.)

– Tot ce-ai introdus e doar introducere-aceea...

– Da numa...

– ... ce-ai pus-o de la tine?...

– Da-da, da. În rest linia melodică ăiii...

– Exact așa ai auzit-o.

– Da dada.

– Aici de la băieți?

– Ă nu (...) în penitenciar în Oradea.

– Cine-o cânta acolo?

– Xx x, xx în Oradea... Un țigan din Dobrești. Erau doi frați, da unu dintre iei cânta...

– De la ei ai învățat mai multe.

– Nnnu mai multe, asta am reținut-o... Mi-o... mi-o plăcut.

– Te mai gândești cât noi (spre bătrân:) o cântăm pe-alta. (Către bătrânul 8:) Aceea promisă cuuu... Cu un... fler de muzică ușoară-ați spus.

– (Bătrânul) Ăă... Să cânte un pic (către și despre chitarist) să vedem poate mă poate ajuta la... (Va cânta, în timp ce chitaristul va freca în zadar corzile. Nici ritmul și nici gamele melodiei nu ies).

Să-mi dai alinarea, să-mi dai un sărut./ Să-mi dai și iubirea să-mi dai viața ta,/ Poate depărtarea îți va spune dorul meu/ Să-mi dai alinarea, să-mi dai un sărut./ Tu nu știi că de necaz lacrimile-s pe obraz/ Lângă tine-aș vrea să fiu/ (strigat:) Sânt închis nu pot să (cântat) viu/ Să-mi dai alinarea, să-mi dai un sărut,/ Să-mi dai și iubirea să-mi dai viața ta,/ Poate depărtarea îți va spune dorul meu/ Să-mi dai alinarea, să-mi dai un sărut./ Să-mi dai un sărut, să-mi dai un sărut, să-mi dai...

– Unde l-ați auzit p-ăsta?

– Aa-ii, l-am făcut io versuri. Nu știu, nici nu știu de unde, mi-a, venit idee-așa de, de melodie, clar e c-am auzit-o undeva nu știu; da-n orice caz îî, ce-am mai pus eu ce-am mai auzit ce-am mai... Așa, cât de cât, cât de cât. Ce-am pus ieu, ce-am auzit am croșetat pe lângă ceva. Și dumneavoastră, știți căăă, și melodiile originale sânt

făcute după alte douăzeci de originale. (Râde. Pauză) De altfel în materie de versuri ieu... Ieu lucrez permanent, aici în penitenciar... fac, textele pentru grupul satiric. Pe melodie, pe nu știu ce poate să... Pân-acum cel puțin că mai am un pic ș-am să mă liberez nu mai ie cazu'.

– Și pentru ultimele (zile?) cuvinte tot așa le-ați improvizat?

– Șiii da! Eu am, improvizez, mai căutăm mai. Și iau de-o... ascult o melodie îmi place și, pun versuriă de penitenciar, deci deee, de educativ ăă... de educativ ăă, pe iele și-atunci le lucrăm, cu grupu satiric, cu lucrătorii care suntem la, **zăbrele**. Hăhă! Pe care l-am, ăă, l-am... (numit) *Zăbrele*.

– Vă mai gândiți la anii șaptezeci, da?

(Grupul bisericoșilor vrea să plece, și-atunci insistă ei să mai cânte una. Se-aude startul: "Una, două, trei")

O Măicuță sfântă, te rugăm fierbinte/ Să mi-auzi de-a pururi, marea rugăminte/ Nu lăsa Măicuță, să pierim pe cale (melodia acestui vers e întâtdeauna identică aceleia a versului anterior)/ Căci noi sântem fiii, lacrimilor tale (BIS ult. 2 v. La rep. intră și susține și chitaristul cu acorduri.)// Să xx pe marea, veșnic tulburată/ Noi am pus în tine, și nădejdea toată/ Nu lăsa Măicuță, să pierim pe cale/ Căci noi sântem fiii, lacrimilor tale (BIS 2 v.)/ Iar când nori de ceață, înnegri-vor zarea/ Să ne-arăți de-a pururi, Maică tu cărarea/ Nu lăsa Măicuță, să pierim pe cale/ Căci noi sântem fiii, lacrimilor tale (BIS 2 v.).

(Nimeni nu aplaudă. Către preot:)

– Dumneavoastră i-ați învățat cântecul ăsta?

– (...)

– L-au învățat iei, dar nu de la dumneavoastră.

– (Inaudibil.)

– Tot așa, ăă, preotul care-a fost înainte (adică deținutul popă) v-a... învățat...

– Nu, pe-ăsta l-am învățat noi singuri.

– De unde?

– Ăaa avut un băiat un caiet în camerăăă, mai știa el cuvintele și... Melodia...

– (Bătrânul 8:) (...) care a mai fost la biserică la... la mănăstire șiii. Știa cântece din-astea și l-am învățat de la iel. Din caiet.

– (Un corist:) Și de la părintele. Părintele ne dădea... Ne-aaa explicat cum, și cu vocea, care...

– (Bătrânul:) Dar majoritatea melodiilor de la părintele.

– (Coristul) e la părintele, ăă, dânsu...

– De la părintele care era înainte.

– (Bătrânul:) Majoritatea pentru că părintele care a fost înainte îl punea pe... îîî, deținutu-acela să cânte șiii, noi-am învățat de la el niște cântece care erau de faăt, populareee, de biserică, populare de credință. Însăăă, cuuu părintele am învățat și niște cântece care de fapt sunt... *specifice* de biserică deosebite mai frumoase chiar decât alea. Nu-știu-acum depinde de gustibus mhă-hă-hă.

– Și după fiecare slujbă cântați, una două trei bucăți?

(tot bătrânul) – Da, și mai multe. Cântăm și la mijlocul între, între... pasaj la slujbă și la slujbă și, și și în timpul slujbei avem slujba efectivă pe care-o cântăm. Cu cântecele specifice de slujbă.

– În strană n-aveți pe nimeni părinte, nu?

– (Bâiguieli inaudibile).

– Da' răspunsurile vi le dați singur, nu?

– (Idem.)

– (Către 6. Vexler, folkistul cu chitară:) Afară de astea bisericești știi ceva? Nu? Ăsta, cântecul Jilavei nu l-ai auzit niciodată în mod deosebit?

– (6:) Poate că l-am auzit darr nu, nu, nu l-am reținut. (...) cântec de factura asta nu (...).

– (Poate 10, românul brunet din cor) Dacă vreți vă cânt ooo, cântare care... îm place foarte mult din repertoriu', liturghiei. Deci al bisêricii. Deci ce-mi place mie cel mai mult. În liturghie. Melodie... îm place.

(singur:) Pre tiiii-ne-e-eee teee lăăă-uu-uudăm. (Toți:) Pre tine bine te cuvântăm și ție îți mulțumim Doamne. Și ne rugăm (2 silabe pe 2 voci) ție Dumnezeului nostru (BIS ultimul vers). (Totul fusese foarte amplu, solemn, melismat.)

– În mod deosebit noi le căutăm pe astea pe care nu ni le pot cânta nimeni alții, decât cei aflați în pușcărie. Deci le mai cântăm și pe celelalte, însă aș vrea tare mult ca, dacă tu-ți mai amintești de, din-astea, fie ele așa cum ai spus "mai țigănești"... Astea... pier foarte ușor.

– (Bătrânul 8:) Mai sânt și din astea care se... de **râs**. (... Ininteligibil).

– (5) Mai mă ajută și iel, că... și iel, e cam tot de etnie rom.

– Pefect. Perfect, dacă puteți împreună foarte bine. (Bătrânul zice ceva de "cuplu". Se întreabă "un cuplu?", se surâde înfundat. Omul reflectează asupra melodiei.)

– Da nu ie de pușcărie oricum. (Vorbesc și alții, inclusiv peste primul său vers. Omul cântă foarte intimidat, cu vocea tremurând.)

Zăream (?) plâns pă drum/ Și am jurat să mă răzbun/ Te iert cu fruntea aplecată/ Te iert și-ț spun că ie ultima dată./ Cu vorbele ieu nu glumesc/ Și xxx și nu glumesc/ Am fost și ieu la fel ca tine/ Iești vinovată, știi tu foarte bine./ Că d-aia sânt ieu arestat/ Că prea mult ieu am umblat/ Am umblat numai... după tine/ Iești vinovată, știi tu foarte bine.

(Cineva face mișto de el. "E un talent". Râd. Se aude și cuvântul "panaramă". Încercarea tânărului fusese fie o improvizație, fie doar o ratare. Către bătrân:)

– Una de pe vremea politicilor. (Caseta originală se termină aici. Dar banda Mg. 5882 – cap verde – mai continuă puțin, cu debutul feței 2 a Casetei Albastre.)

– (Bătrânul 8:) *Tristă-i dumineca zilelor mele*. Nu știu dacă...

– Creație personală, nu?

– Nu, ieste, de la politici, de pe vremuri. La canal. Așa zișii chiaburi. Oricine... era... un pic mai cu școală deja era, împotrivă.

Tristă-i duminica zilelor-mele/ Mai tristă c-am fost prin și pus lanțuri grele/ Tristă-i duminica zilei în care/ am fost condamnat și-am fost dus la-nchisoare/ tristă-i duminica./ Și lanțul mă strânge și mâna mă doare/ simt o durere chinuitoare,/ De-afară-mi arunc-o bucată de pâine/ ce grea este viața-aceasta de câine/ tristă-i duminica./ Adesea în visuri mi-apare chipul mamei/ Ce trist și ce umezi sânt ochii-i sărmanii...

Num-atâta știu din ăăă.. din melodia asta. Mai departe nu mai știu. Ș-am să vă mai cânt unu ș-am terminat.

M-ai înșelat cu nespusă ușurință/ Deși-ai jurat că-mi vei purta mereu credință/ M-ai înșelat și-acuma vii să-mi cer iertare/ Acum când vin acas de la-nchisoare/ Aș vrea să măp răzbun lovindu-te sălbatec/ Să văd scântei cumplite-n ochii-ți de jeratec/ Să mă răzbun simțirea strigă viu în mine/ Dar știu că n-aș putea trăi fără de tine.-/ Mai stai cu toate că te-ai abătut/ Din dru-

mul sfânt al dragostei divine/ Nu pot să port în suflet ce-ai făcut/ Dar şi mai rău mă simt fără de tine./ Ştiu că păcatul tău e vechi şi ştiu că-i moştenit/ Înscrisă în destin ţi-a fost căderea/ Ştiu că nu-ii prima oară-n viaţă când to m-ai minţit/ De-aceea nu pot să îmi alint durerea./ În ochii tăi nu mai citesc ca altădată/ Iubirea caldă-a unei dragoste curatăe/ Şi nu mai simt strânsoarea caldă-a mâinii tale/ Şi nici parfumul gurii tale de petale./ Aş vrea să plec din lumea asta fără urme/ Ca dorulî ce m-apasă să se curme/ Să te privesc de la hotarul veşniciei/ Să nu mai simt fiorul crud al geloziei/ Mai stai, de toarnă-mi sufletu-mi venin/ Căci m-am obişnuit cu suferinţa [moment în care omul face semnul mâinilor încătuşate]/ De-acuma ieu tot ţie-am să mă-nchin/ Căci tu eşti ceea ce mi-ai zdrobit credinţa/ Ştiu că păcatul tău ie vechi şi ştiu că-i moştenit/ Înscrisă în destin ţi-a fost căderea/ Ştiu că nu-i prima oară-n viaţă când tu m-ai minţit/ De-aceea nu potî să îmi alint durerea.

(Pe uşă intră grupul de "dansatori" ai coreoloagei Anca Giurchescu.)

– Altele nu mai ştiţi?

– Mai ştiu, da... nu mai lasă vocea.

– Facem nişte pauze, nu?

– Bine, mai sunt şi melodii din astea de... De râs, să râde efectiv. Chiar de... efectiv de... programu-ăsta... de regimu de penitenciar. Mhă,mhă...

În "pauză", discuţii neînregistrate. Vereş Vexler îmi solicită adresa lui Adrian Păunescu, idolul folkiştilor români. A lui este: Penitenciarul Jilava, strada Sabarului nr. 1, camera 612. Apoi 7 se oferă să culeagă el alte piese de puşcărie, până la eventualitatea că voi mai reveni. Apoi, merge banda:

– (7:) Am un cânte-ec de la un copil orfan, care-a fost la casa de copii. Nu ieu (am fost la orfelinat). Ieu l-am ajutat pe copilu ăsta. L-am ţinut în casă, l-am ajutat cu ce-am putut. Şi cânta un cântec. Pe care.. nu prea... Încerc, dacă e să-l cânt. Vi-l spun? Suna cam aşa:

Iubesc fetiţa mare/ Iubi'a nu apare/ Iar pescăruşii zboară chinuind şi dansând./ Ţi-am dăruit atunci o flóre, flóre/ Cu dragoste şi candóre, dóre/ Simpatică tu mi-ai fost, fost/ Iubirea noastră n-are rost, n-are rost.// Luceafărul răsare iubita nu apare/ Iar pescăruşii zboară chinuind şi dansând./ Ţi-am dăruit atunci o flóre, flóre/ Cu dragoste şi candóre, dóre/ Simpatică tu mi-ai fost, fost/ Iubirea noastră n-are rost, n-are rost.// Ţii minte tu iubito/ Ţii minte seara-n care/ Ţi-am dăruit atunci o stea/ O stea din Carul mare... (Vorbit:) Cam atât.

– Tu n-ai un caiet în care scrii versurile şi cântecele pe care le...

– Nu m-a preocupat. Am aflat, de, această... activitate, cu câteva zile în urmă.

– Ai văzut la alţi, la alţi deţinuţi că au caiete, în care îşi scriu versurile...?

– Da, da., da-da. Am văzutî... era un deţinutî foarte retras. Nu prea vorbea cu... Şi, făr să vreau, i-am... văzut un caiet cu cântece.

– Erau cântece-cântece, sau poezii de-ale lui?

– Nu, cântece... cântece, scrise de iel, compuse de iel; din imaginaţia lui.

– Nu-i aici, sau dincolo la cameră...

– Nu-nu-nu. Cu mult timp în urmă am văzut... chesti-asta. Nu po' să-mi dau seama, acuma, pe unde se află.

–Nu-i aici, la Jilava...

– Aicia s-a-ntâmplat, da' cu... o perioadă de timp în urmă; anu' trecut. Nu po' să ştiu, că între timp... Iel nu iera de-aici, probabil... a fost transferat în alt penitenciar.

(Din nou către 8, bătrânul cantautor:)

– Deci, aţi făcut texte de, pentru, muzică populară, special pentru anumiţi solişti.

– Am făcutî, cam în toate zonele din ţară, pentru că ieuu... io-s tot felu'. Ieu am fost prezentator, am făcut şi prezentarea spectacolelor... şi... am şi cântat solist vocal. Muzică populară. Şi... Cânt din toate zonele din ţară. Cuuu accent, specific, moldovenește, oltenește... Şi le-am făcut texte, mai ales la... moldoveni, probleme de text.

– Aţi lucrat pentru cineva anume?

– Am făcut pentru... Anton Achiţei, pentru... ăăă, ăă... Laura Lavric, Viorel Costin la... Caransebeş; de la Baia Mare. Şi oşeneşti şi, mă rog, de tot felul, hăh, hă... Şi olteneşti...

– Ziceţi-mi un cântec pe care-l cântă Lavric, şi pe care l-aţi făcut Dvs.

păi Foaii vêrd'i d'i mohor/ M-o pus dracu să mă-nsor, da-/ Am n'ievastă ca a mn'iê/ Nu mai găsăşt'i cât ai vrê/ păi Ies afară foc şî pară/ Întru-n casă stau d'ie sfadă/ Pân ogradă-i mân'ioasă/ Şî zâce stai după masă.-// Ăh tai dai, da taritai da-ii/ Taridari daridari da/ Ăh tai dai, da taritai da-ii/ Taridari daridari da.// păi Di la min'i-a treia casă/ N'iam găsât altă nevastă/ Uocheşică şi-nfocată/ Şi folos că-i măritată/ Şi n'-o prins un dor de ia/ Să mă duc la ia disar'/ Că barbatuso-i plecat/ Cu o treabă (strigat:) ş-a lasat-(ăuăi)-/ Tai tai dai, ta-ragada dai/ Taridari-daridari daridari dai./ Tai tai dai, ta ragadai dai./ Taridari-daridari da.// păi Cân să intru-n casă fratie/ Hop barbatu pi la spate/ Ieu îi zâc şe faşi veşin'i/ Iel şe cat în cas la min'i/ Dau să iau cuşma din cui/ Iel şe cat în casa lui/ pă Ieu m-aplec pi după (plasî)/ Iel cu (vorbit-strigat:) mâna pi şomag mă(i)/ Tai dai dai, ta ragadai dai/ Taridari daridari daridari dai,/ Tai dai dai, ta ragadai dai/ Taridari daridari dai.// păi Ş-apoi cân să ies afară/ Dupa min'i foc şă pară/ Nu ştiu d'iavol ori ie pum (?n'iebun)/ Dar d'in spate'm ieşa fum/ păi Pârâieu oasele mêli/ Cum trăjêu la şomăjêli/ U(ş) şe rău m-a scarmanat/ (vorbit:) Pântru-n pic d'ie sărutat./ [de acum acompaniamentul cobzist al chiatristului folk e audibil pe bandă] păi Şi dac-am văzut aşê/ M-am dus (?lino leaua) mê/ Draga neichii uocheşâcă/ Scumpa bad'iului brânfuşă/ Langa tin'i-i tot mai bin'ii/ Că tu zâşi că dai şî dai/ Da şomag-în mână n-ai/ Cum avê bad'ea N'ihai (BIS ult. 4 versuri).

(Râde imediat:) Hăe,hăe, hăe-hăe. V-am dat un exemplu.

– Cine-l cântă?

– Anton Achiţei.

– (Anca G.:) Ăsta-i făcut, făcut de dumneata?

– Da. Ieu, am făcut pentru mulţi. Ieu... da... să ştiţi că, nuuuu ridic pretenţia asta. (?Nu) Mi-a plăcut... Io, io am făcut textu'... muzica... şi-au cules-o iei cum era normal. Din zonă. Şi, iei au spus "lalala" şi io-am... io am luat metrica şi am văcut versu; mai ales versuri umoristice, că... Asta ie specialitatea; îm plac, îm place teribil... sunt acidic, (râde) mhămăhă.

– La ce fel de cântece vă refereaţi cuuu, despre cântece aici, făcute aici, despre puşcărie, dar umoristice?

– Da bineînţeles, ie... ştiţi ce se-ntâmplă... Se mai face şi haz de necaz. La puşcărie nu toată lumea plânge şi auă-au că... nu toată lumea... ţine pe muzica *neagră*, a *noastră* neagră, mhăh... Ăă, de exemplu, pe "titlămên", pe melodia engleză, "Titlămên", cuvinte de puşcărie. (Imediat, bătându-şi ritmul:)

Ce bine-i la pârnaie/ Că nu mănânci bătaieeeee./ Şi-ţ dă numai clătite/ Să n-ai amigdalite./ Cum stăteam, cum stăteam cum stăteam la-ncolonare/ Ne gândeam, ne gândeam la pachet/ Ne gândeam la liberare.// La patru deşteptarea/ La cinci încolonarea/ Şi vine poliţaiu şi îţi aduce ceaiul (acordurile ritmate ale chitaristului se aud)/ Cum stăteam, cum stăteam cum stăteam la-ncolonare/ î-Ne gândeam, ne gândeam la pachet/ î-Ne gândeam la liberare.

(Vorbit imediat:) Cam în genu ăsta, mhe-he! Din astea deee... xxx din astea de

râs.

– Da' le-aţ făcut personal, sau...

– Se fac,.. versurile le-am făcut peee... melodii din astea, de le-am făcut ieu pentru grupu satiric, o serie-ntreagă deee... de melodii care-s tare frumoa' adică de texte, care-s tare drăguţe şii... Nu am textele aicia, da există texte la-a... Le aveţi deja imprimat şi filmat, sunt casete la grupu, la-a... educativ,-care... Îî, sunt melodii cântate foarte frumoase, de exemplu melodia *Planuri*, că toată lumea-ş face planuri cu... noi. Şi, hueh-heh!... şi-ncă nu s-au, rezolvat planurile. Şi-o serie-ntreagă de, texte din-astea, care... vizează situaţiile din penitenciar.

– *Planuri* pe ce melodie-aţi pus-o?

– Vă rog?

– Asta cu planurile, pe ce melodie-aţ pus-o?

– A, nici nu ştiu de unde-am auzit melodia... Tăam, tam tam tidi, tada, tada daaam, tam tam tidi, tada, dăăă. Tăam, tam tam tidi, tada, tada daaam, tam tam tidi, tada.– Că avem planuri, este bine să ştiiim/ Şi plănuleţe, să le acoperiiim/ Planuri pentru liberat şi planuri pentru scăpat/ Planuri pentru condamnat pe nevinovat/ Dacă-unul de foame moare... (vorbit:) Nu ştiu mă rog... chestii de genu' ăsta. (râde).

– Să vă mai gândiţi la-acelea din 70, da'?

– Aaaa... Nu mi ştiu cine ştie ce multe-aşa... Adică ştiu foarte multe dar îî, nu le mai reţin textu'. Ie foarte greu, din 70, dela douăzeşinouă de ani...

– Îineţi mai uşor minte melodia decât textul?

– Decât că şi meloda care am cântat-o, că... Asta-i şi melodia mea şi textu care-am cântat mai devreme. (pauză) Cântecu cu înşelatu... soţia. Sunt cântece pe care, nici nu realizezi de unbde le iei. Sunt melodii pe care, nuuu, nu mai reţii de unde le-ai luat faci un text pe iele îţi umblă melodia-n cap şi ai făcut un text şi l-ai cântat.

– Nu v-aţi făcut niciodată un cântec mai... autobiografic?

– Autobiografic?

– Aşa. Cu viaţa personală.

– Păi ş-ăsta ieste tot unăă... cântec autobiografic: "m-ai înşelat cu nespusă uşurinţă". Şi fiecare... Mai are câte ceva în viaţă şi-ncearcă să pună-n versuri, nu?. Nu ie tot autobiografc? (râde) xxxx.

– (către 5) Ţi-ai mai amintit de vreo manea?

– Am să vă cânt o melodie... compusă de el (de 8) da' am cântat-o recent acuma-ntr-un spectacol aici, în penitenciar. (pauză) Ceva dă genul la *Macarena*, da... specific aici. În pârnaie.

Când mişti cu viteză şi eesecuţi îndată/ Îţi iei şi evi(den)ţiere şi purtarea ţi-e cotată/ Iar toţi cei ca tine pot să strigen-n cor măi tată/ Aaaaai liberare!// Iar dacă nu vrei să respecţi regulamentu'/ Iejti recalcitrant şi răspunzi în tot momentu'/ Îţi iei un raport consemnând evenimnentul/ Oooo sancţionare!// Ai grijă de-acum şi fă-ţi bine opţiunea/ Că vezi la comisie care ie minunea/ Iar noi vă dorim să-atingeţi perfecţiunea/ Haaaai liberare! Haaaai liberare! (vorbit:) Mai ai răbdare. (Râsete).

– (Bătrânul 8) Sunt texte pe care ieu le fac pe diverse melodii. Le pun în...

– (Anteriorul, 5:) Mai ştiam una tot din spectacolu' ăsta...

Hai moşuţ cu săniuţa-n zbor/ Printre poiene peste troiene/ Cântul drag al clopoţeilor/ Du-l tu vântule-n zbor./ Şi adu-ne astăzi o speranţă/ Pentru tot ce este în restanţă/ Să strigăm în ulimă istanţă (strigat) Haide, soare, haide liberare!

– Astea sânt compuse de iel.

– (Altul:) Pe noi ne încălzesc. Mai dă o bucurare ş-o speranţă. (...)

– (Cântăreţul iniţial, 5:) Nu ştiu dacă mai ştiu cu vocea... dialogul ăla cu păduchi...

– Vreau să scot maneaua din tine. Ai? (unuia care vrea să înceapă un cântec:) Tot aşa de pârnaie?

– Nu de pârnaie că nu prea, nu prea ştiu.

– (Bătrânul 8:) Ştii ce se-ntâmplă, ăă majoritatea melodiilor, de pârnaie, să-au pierdut. Cele autentice şi adevărate. Acum exact cum se spune xxx, se-aud, mai ales î. muzică neagră, care este făcută *iei* sunt cei care în primu rând romii-s cei care cântă, şi se vaită cel mai tare şi suferă cel mai mult pentru că... Ieste înnn... Ie o particularitate a naţiei. Ştiţi, libertatea ieste în primul rând, este ca o pasăre închisă într-o colivie, şi în momentul când îl ţii aici **cântă**, cântă cât cântă... sparge capul de gratii, ce să facă (râde:) xxx.

– Ce-nseamnă muzică neagră?

– Păi dumneavoastră cred că realizaţi, io dacă m-am referit la... la rromi, m-am referit la muzica, de *genul ăsta*. Pentru că iei sunt mai negri li se spune muzică neagră. Muzică neagră de-a **noastră**! Avem şi noi negrii noştrii, nu? mhăhăhăhă... Ce-aş putea să spun altceva. Vedeţi îîî... Lumea-i critică, muzica... muzica ţigănească este o muzică melodic teribilă; dar lipsa de cultură... a coborât-o mai jos decât îîî... *pretenţia* românilor. Pentru că... ţiganul cântă cum ştie, se exprimă agramat şi cântă agramat. Aşa cum cână iel. Iel cântă din suflet şi din inimă, însă are un bagaj mai limitat de cuvinte şi normal să şi ieu sunt jumătate ţigan, asta este, nici ooo, ruşine. Da' mie nu mi-e ruşine să spun chestia asta.

– N-aţi cântat niciodată ţigăneşte.

– Am încercat să cânt, să ştiţi că nu-mi place, nu-mi place pentru căăă... Dac-aş încerca să cânt cu cuvintele mele, n-ar mai fi ţigăneşte. Mneh. Adică ce-nseamnă că atunci când încerci să cânţi mai elevat, să cânşi un pic mai altfel, să te exprimi mai altfel, îî, etnia deja te ia înnn, te ia-n vizor, ce faci? ne dai lecţii? (ie) chestia de mândrie. Câte-odată şi... câteodată chiar şi prostia e o mândrie (râde: X XXX!...). Zice, de-aiaa-de-aia: ieu sunt prost în felul meu, tu vezi-ţi de treaba ta! Nu vreau io să mă deştept. Avem exemple concludente, nu-i nici o pro... (râde). M-am oferit vorba aia şi al... şi-altuia i-am spus hai învaţă o limbă străină, da de ce nu mi-ajunge asta? (pauză) Însă am încercat să cântîî, ăăă... de exemplu *Melodia bucuriilor* a lui Denis Russos... Cântată-n ţigăneşte. Şi sună tare frumos. Dacă... nu-i genu de muzică, da' sună extraordinar de frumos.

– Hai s-auzim şi noi.

– Bine-am să vă cânt numaii-îî... refrenu (u)n pic aşa...

Ando bal del madă draaa-aguuuu/ Alo paaa sus mioooo/ Lulughia dăl mandă draaaguuuu/ Aghez miţi mea landoale a tetraize andol-î meee-/ lalalala lai, la lai la lai...

(vorbit imediat:) vezi ce frumos sună... Şi în ţigăneşte! Dacă nu există *accent* deja muzica ţigănească este atât de frumoasă fantastic! Şi cum...

– (Anca Giurchescu) Da cum de-aţi învăţat ţigăneşte?

– Vă rog?

– (AG) Aţi învăţat ţigăneşte?

– Aaa, sunt**ă**, jumătate ţigan.

– (AG) Da dar... Cunoşti limba?

– Limba-m învăţat-ooo, cu ceilalţi romi dacă te apropii de iei, ştiţi cum ie, sângele apă nu se face; trăieşti-între... între iei, le-nveţi limba, ca să nu... să nu ai alte necazuri. (râde: Mhee-mhee-mhee!) Normal. Darîî... nu vorbesc bine. Nici n-aş putea vorbi pentru că numai în România se vorbesc cel puţin... î şase şapte dialecte. Fiecare... *clan!*... de exemplu, rudari, ieu ştiu?, cocalari sau... spoitori, sau... ursari sau fiecare-au... cuvinte specifice-ale lor care, nu seamănă. (Un deţinut mormăise şi el ceva privitor la diversitatea şi enumerarea triburilor-dialecte. În urmă pomenise de lingurari.) I-am spus, rudari ţine de lingurari dacă spun rudar spun lingurar, ce... Ce sunt rudarii.

– (MM) Voi din ce clan ieraţi?

– Ieuăăă... ieu nu fac parte dintr-un clan.

– Da dar ca limbă...

– Ă, nici ca limbă pentru că ieu v-am spus nu vorbesc perfect; ieu am învăţat de la toţi. Am prins un cuvânt de-acolo de multe ori ă... cel care ieste dintr-o... le **specific**, io ştiu, ursar de exemplu şi ieu vorbesc, sân'... În cuvinte la care iel râde! şim... mă corectează! şi altăă, un altu-năă... spoitor vine şi spune nu-i aşa, ş-un ursar vine şi spune ba-i aşa da' nu-i aşa, şi fiecare, are expresia pentru un cuvânt îî... în alt fel. Apropiate dar oricum exact ca la noi, dacă de exemplu te duci în Banat şi spui... "sau suta la zbor" un român nu-nţelege, iar dacăă, îi spui că nu-nţelege, bănă-bănăţeanu spune ieşti nebun ie-n româneşte. Mhă-hă!

– (MM, către alt deţinut) Dialectul tău ie mai precizabil?

– ... Ieu... acasă la min'e... nu s-a vorbit în familie ţigăneşte. Ăă... ce-am învăţat aşa... după stradă. Tata vorbeşte ţigăneşte perfect, spoitoreşte c-a trăit acolo-ntre iei. Mama fiind ţigancă şi tata român; dar mama... Nu s-a vorbit în casă la ia nu s-a vorbit ţigăneşte. Provenea(u) dintr-o familie de oamini... mai, elevaţi să zicem. (pauză. Cineva dintre ei face o glumă pomenind de vorbirea "cu poliţaiu".) Vă daţi seama nu s-a vorbit. Fiind în Sinaia n-am... Deci, nu s-a vorbit. Şi nici acasă la mine nu s-a vorbit şi nici tata... Ştie limba da nu vorbeşte niciodată.

– (Bătrânul artist) (Sunt) foarte mulţi rromi care nu vorbesc nici în casă,– romano, nici-ăă, pe stradă nici nicăieri. Şi n-au de unde să ştie efectiv. Iei, î, se spune că-s ţigani pârâţi. Dar indiferent cum ar fi...

– Pârâţi?

– (Confirmând:) Pârâţi! (râde). Fiindcă nu ştiu îîî... romano,– dar indiferent cum ar fi să ştiţi că... ăă... Chiar dacă nu ştiu limbaa ţigănească, *nici* româna n-o-nvaţă ca lumea. N-o-nvaţă... n-o-nvaţă, pentru că nu vor!

– Cântecu' de adineaori aţi spus, uite ce frumos sună. "Sună" pentru, urechile personale sau, orice ţigan l-ar aprecia?

– Nu. Togmai asta ie! Ţiganii nu l-ar aprecia pentru că nu are **accent**. Ai scris-o...

– Dar melodia?

– ... cu versurile ţigăneşti, dar lipsită de accentuu, ăsta... ă nu-mai îî... Nu mai zgârie. Ie o chestie, nu ştiu; pe români îi zgârie. Nu ştiu dacăă, pe ceilalţi dar pe români îi zgârie, şi... Genu ăsta de muzică-cu î-î-î la sfârşit î, ceia ceee, ieste ***spe***cific pentruuu... muzicaaa romanes ăă, pentru muzica românească ie obositor şi deranjant. V-am spus nu ie... sunt nişte, sunt nişteee... **Percepte** care seee... se păstrează şi seee,

urmează, eu știu?... (Pauză).

– (AG) Ă vreau să-ntreb de muzica arăbească. Asta ce ieste?

– (același) Muzica... doamnă, muzica arăbească a fost preluată de, deăă... de etnia țigană... datorită ritmului. Și chiar și a melodiei vedeți dum(n)eavoastră... nimeni n-ar putea să spună de unde sunt țiganii. Dac-o luăm așa, *drept*. Pentru că... suntăăă... Și indienii au țiganii lor; aici e chestia teribilă, indienii ***au*** țiganii lor, și dacă indienii au țiganii lor... (Pauză. "Noi mai putem sta?..." se aude fie din partea grupului care intrase pe ușă, fie din partea unor deținuți pasivi. "Stați liniștiți" le spune reporterul. Interlocutorul revine spre microfon.) Și dacă indienii au țiganii lor bine-nțelesă căăă... Nu se știe efectiv de unde vin. Dar!... ieste specificul ritmului, ieste în sânge, ieste...

– (AG) Și le place țiganilor de-aici...

– Ăă,– ieste *normal* că le place; în primul rând că(-în) muzica arabă, există, acest ***vaiet***, care există și la muzica... romanes; și-ăă, ritmul, atunci când ieste vorba de o melodie îăă, în ritm, ieste exact pe specificul-îî, țigănesc, ieste nor**mal**!... Ieu v-am spus, nu mi-e rușine să spun că sunt-ăă jumătate țigan. Nu mi-e rușine! Dar...

– (AG) Și ce fac cu textu'?

– Vă rog?

– Cu **tex**tu ce fac'?

– Ce vedeți dumneavoastră, aici î ieste chestia. Textele se-adaptează. Ăă... românii, țiganii de-aici, cântă, și nici măcar țigănește de foarte multe ori îl cântă românește **tocmai** pentru a-l prezenta, aici ieste chestie de mândrie, spune domle ăsta ieste genul nostru. Și pentru a-l prezenta, largului public; deci pentru a-l prezenta inclusiv românilor și celorlalți, în cântă **în** *limba* română, așa cum poate iel, agramat, cum poate dar îl cântă în limba română, cu versuri, î-românești, spuse de la iel, din suflet c-așa-i... ăștia sunt, asta-i nația [surâzând] noastră... Puse de la iel din suflet... și le... îl transmite! (scurtă pauză) Vede dumneavoastră că și românii de-acumăă, au luat muzica arăbească de capitală. Și ie păcat pe undeva pentru că... asta ieste o muzică specifica arabilor și chiar șiii... v-am spus și nouă, ca... ca etnie. Darăă... românii au muzica lor foarte furmoasă. Nimeni nu contestă. Mie efectiv îmi place teribil. Dar nu tutulor îăă... romilor le place muzica... Muzicaaa, românească. De ce? -pentru că... de foarte multe ori vedeți dumneavoastră, și muzica românească... ieste tot î, și cuvintele din muzica românească sunt tot atât de, de... lipsite de sens, și de valoare ca și, (un altul: "... în general") ca și ca și înăă, ca și-n muzica țigănească. Deci sunt, mai puțin inspirați cei care fac texte și de exemplu când asculți o melodie "în pădure la Băneasa Veto"! **Ce-i aia**?!, de unde și până unde nu știu nici un fel de melodie de genu ăsta! În afară de-asta... noiăă... noi țiganii noi nu... nu iubim muzica vorbită. Noi considerăm că cei care-au scos muzica asta cuuu, (bine ritmat:) "ou mistăr Pit, alaang vită dan tuu nau său wrei-tu get strolon!" povestește pe muzică... Ăștia sunt niște afoni... niște oameni lipsiți de ureche muzicală care s-au angrenat în muzică pentru-a câștiga un ban. Dacă băieții nu pot să cânte și n-au ureche și n-au voce, vorbesc! Și muzica-n spate n-are decât să cânte. Chestia asta a prins, și prinde pentru că în general șaizeci la *sută* din oamenii de pe acest glob nu au ureche muzicală și n-au nici voce și de ce n-ar cânta și *iei*! Așa cum în Statele Unite egzistă Coru' de Voci False, și se plătește enorm să-i asculți să poți râde cu lacrimi, ăști-au spus domle noi o să scoatem o muzică... care nu ie muzică o să vă *povestim* noi pe muzică de-o să vă zăpăcim. Cât mai mult zgomot... (un altul comentează ceva) Cât mai mult zgomot și îăă... Pentru nimic

(râde).

– (întrebare răspunzând dorinței d-nei AG) ... dacă ieste un dans țigănesc...

– (AG) Da, da!

– N-am înțeles ce vreți să spuneți.

– (AG) Daca ieste... dans, **joc** țigănesc.

– **Absolut**! *Absolut*, țiganii...

– Care joacă... care-l joacă numai țiganii?

– Sunt, jocuri, țigănești care, le joacă **numai** țiganii n-au nici un fel de tangență de... cuuu românii; jocul țigănesc ieste un joc *specific*, săltat, un joc mișcat. Asta depinde de muzică. În afară de asta țiganii dansează și ăă... și oriental. Oriental foarte mult, pentru că iee normal...

– (AG) Manea... manea!

– (MM) Nu ie mai nou asta?

– Ce?

– (MM) Dansul oriental?

– Nuo! Nuo, niciodată n-a fost nou, păi de când au venit...

– (AG) Manelele...

– Vă rog!?

– Manele?...

– Maneaua... păi maneaua ieste, maneaua ieste venită de la turci. (mnhăhă) Deci ieste muzică, muzică turcească... De când, de când țiganii-au fost robi aici... au fost robi aici înăă... în țara asta românească pentru că toți țiganii-au fost robi, la-nceput n-a fost nici unul liber. Deci de când au fostă, țiganii robi, au dansat turcește. (Mhăhăhă...)

– (AG) Da mai am o întrebare.

– Vă rog.

– (AG) Da, hora țigănească lăutărească nu?...

– Știți ce se-ntâmplă...

– (AG) ... pe care...

– ... horă nu există, nu iexistă horă țigănească, ci *joc de trei*! Adică, ăă, te prinzi, se prind și se-nvârt, ie ooo, ie-un fel de mișcare scurtă; ieu cel puțin așa știu ieu și, ieu cred c-am văzut multăă...

– (Alt deținut) Horă de trei horă de mai multe persoane.

– Da da... În general, în general hora țigănească ieste horă de trei. Adică se prind și se-nvârt ca niște palete; câte trei...

– (AG) Aaa!

– Un doi trei, un doi trei, un doi trei.

– (MM, către alt deținut) E-adevărat sau... ie altceva.

– Nu.

– (Respectivul) Așa ieste.

– (Bătrânul) Mhaha ieu am studiat să știți foarte mult folclor în țara asta, inclu inclusiv folclor negru.

– (AG) Și... melodia de horă țigănească ie alceva decât o horă de bătăi românească sau...?

– Nu, nu-nu! ieste... Tocmai, asta spun... Țiganii au, au ăă... au linia melodică **specifică**. Indiferent, în ceeă... în ce zon-ar fi în țara asta țiganii au linia melodică **specifică**, lor! Nu se poate... există șiăîî... ieu știu *contrafaceri*. Mai se, fură de colo-

de-colo, dar şi dac-ar fi oo, o melodie românească, iei o transformă şi-o fac în... *felul* lor.

– (AG) Dar.., joacă de unul singur?

– (Un altul) Cum ie melodia aia, *Cum s-o-mpărţit norocu...*

– Da.

– (AG) Joacă de unul singur?

– Da bine da... Asta ieste... în **primul** rând joacă de unul şi pe-urmă cu...

– (AG) Pe ce melodie joacă de unul singur?

– Pe-orice fel de melodie să ştiţi. Ţiganul dacă are **ritm**... Dacă are ritm, joacă, joacă de rupe pământu, cuu, *paşi lui*... pe care-i are, specifici lui... (Altcineva intervine)... Iar dacă nu are ritm, şi ieste o melodie, ieu ştiu, orientală din asta de, atunci... ăă, se mişcă oriental. Mişcă din corp, nu ştiu ce face iel ce face da' oricum o **trăieşte**! Asta-i normal.

– (AG) Joacă pe ritm de sârbă de exemplu?

– Nu!

– (AG) Joacă pe ritm de brâu?

– Nu, nu!

– (AG) Da pe horă!?

– Şi pe horă dar ă, ieste o horă stilizată, ie cu totul, ie un pic maii deosebit decât ă *hora*. Ieu v-am spus sunt **paşi**, specifici, pentru ţigani, avem aici un băiat care, de-altfel ştie o grămadă de paşi de genu ăsta, ieooo, ieu de exemplu, cunosc paşi de... paşi ţigăneşti mai *vechi*, maiăă *bătrâneşti*. Ştiţi că există două, tinerii care dansează... tinerii care dansează, ţigăneşte, în *viteză*, şi, *bătrânii* care dansează *aşezat*, cu totul altfel. (Pauză) Ieu v-am spus, ieuu sunt jumătate ţigan. Ieu, mama mea e româncă... Ieu sân... din familie de români, profesori universitari şi oameni cu ăă, cu o cultură deosebită am cunoscut oameni mari, înî ţara asta... Şi niciodată nu mi-a fost ruşine să spun ce sânt. Asta ie!

– (AG) Dar iartă-mă că iarăşi mă-ntorc.

– Vă rog.

– Î, la joc. ÎÎ, când, jucaţi. Repetaţi cam aceleaşi figuri? Sau, cum să zic io, *improvizaţi*.

– Mai există şi o improvizaţie, dar în general există *linia* normală a... a, a *paşilor*. Care se urm-, se urmăreşte. Bineînţeles mai faci câte-o figură mai faci asta, în geral, la dansuri...

– (AG) Ce zici mata că-i o improvizaţie-n dans?

– Vă rog?

– Ce-i o improvizaţie-n dans?

– O mişcare care nu face parte efectiv, din mişcarea ăăă, **clasică** a dansului. Oriceea ce se face *pe lângă*... ieste improvizaţie. Spre exemplu unăăă... unăă, tip dansează ieu ştiu... şi cum dansează face... (gesturi de dans) îşi face dungă la pantaloni sau face chestii d-astea se uită la tocuri la... la, la tocu pantofului, sau chestii de genul ăsta care... le face **special** pentru privitori... pentru că în primul rând ţiganul fără... fărăăă, spectatori... **nu** se produce! Mhă-hăhă... tre' să fie cel puţin doi!, trei, ca să... Iel s-arate *celuilalt*... cât de frumos dansează iel şi binenţeles atunci când iesteee-oo... când se formează... armonia. Da, toată lumea... trăieşte, momentul. Şi se angrenează, se... Ieste ca un fel de gripă, care se ia rapid. Mhă, mhă.

– (MM, către altul) Ai zis adineaori că... ştii cum transformă un ţigan *Cum so-mpărţit norocu*?

– Da!

– Cum-o cum ăăă... Uite încearcă să o cânţi cum o zici, cum o cântă un ţigan şi cum o cântă un român.

– (Sfat între doi camarazi, vorbit:) Cân s-o-mpărţit norocu, jumate după casă... (Fredonare:) Cân s-o-mpărţit norocu... Nu ştiu cum o face. (Vociferări colective.)

– (Bătrânul) Îl cântă mai tărăgănat un pic da tot aşa îl cântă nu există nu-i transformat...

– (Anteriorul) Să cântă mai lent ăă...

– Ia să vedem.

– (Bătrânul) ... există muzică, există muzică de exemplu ăla de cântaaa... *Din bucata mea de pâine*... care-l cântă ţiganii *într-un* **fel**... şi românii în alt fel. Nu pot să vă redau exact dar... Dară, ştiu sigur ăă, am auzit sigur cum ăăă...

– (Tânărul anterior) Cam ceva de genu ăsta-aşa se cântă deci cânta Marin Doru ce-am auzit ieu:

aau. Când s-a-mpărţit norocu/ Ieram doamne la lucru.../ au-au Când s-a-mpărţit norocu-...

(Faţa 2 a casetei albastre se termină aici. Restul e copiat de pe faţa 1 a acestei casete. Cât despre banda Mg. 5882, pista cu cap roşu, cifra de numerotare este 1512. Mai departe, de la 1520-1528: partea II a înregistrării de la Jilava.)

"Dansatorii" din grupul care fuseseră cu Anca Giurchescu intraseră şi ei. Grup aparent mai compact, deoarece refuzaseră să intre şi să cânte în capelă. Aici acceptă însă să se expună filmării. După "pauza" forfotei, aceştia recompun un cerc, restul, evitând banda video, strângându-se într-un colţ securizant. Fiindcă cei dinainte îşi epuizaseră repertoriile, rămân activi doar aceştia din urmă. Şi anume:

1. Catană Ion, 25 de ani, din Braşov.
2. Zahiu Mircea, 24, Bucureşti.
3. Iancu Nicolae, 20, Bucureşti (care se va muta lângă mine, astfel încât va deveni 8).
4. Rudaru Nicolae, 31, Bucureşti (vătraş/rudar, dar pe jumătate ursar).
5. Makula Manix, 24, Bucureşti.
6. Muscalu Ion Carol, 28, Bucureşti.
7. Gheorghe Radu, 29, Bucureşti.

Acesta din urmă va fi primul, care va şi încerca să-şi "comande" ritmurile. Iar 4 va încerca stângaci să îl acompanieze/susţină cu chitara lui Vexler. La rândul său, 6 îi va bate ritmurile cu ambele palme peste proprii săi genunchi. (Mg. 5882, metraj pe aparatul Uher: de la 1520-1528 mai departe.)

Tăăăn-gă-dă-ngă, tă-ngă-dăă-gă.../ Haaaaaai, hai duludă dimineaaaa-ţăăăăăă.../ Tan-dăn-dăn... tan-dan.../ Mamă, ladă de dimineaţă (doi scandează ritmuri şi bat cu degetele poliritmii. 7 de asemenea revine cu acompaniament ritmic silabic)./ Doamne...

Text intinteligibil. Doină de of, bogat melismatică şi ornamentată. Formă liberă, improvizatorică. Pauze lungi. Ritmuri de virtuozitate.

– De unde ştiţi cântecu ăsta?

– (Xx xxx).

– Cum îi ziceți? Are un nume'?

– De supărare. Cântec de supărare. De ascultat.

– Cânți și pe-aici?

– L-am mai cântat de câteva ori, p-aici.

– Până te gândești la altul... Următorul. (Vociferări în grup.)

– 6: Tan-dan-dan (ritmuri autoavansate. În cele din urmă, sincopatul – es-taaa-ta tam tam – se va impune, peste o canava perfect regulată. Piesă lungă)...

Lacrimile-m curge/ Tu ești viața mea/ Nu te pot uita// Te iubesc cu patimă/ Lacrimile-m curg/ Nu pot să te uit/ Tu iești viața mea/ Iești fetița mea...

– Care dintre voi știe cântecul acela care vorbește despre Jilava.

– Care?...

– Un cântec cu Jilava și despre Jilava.

(...)

– 5: (O creație proprie) O... melodie țigănească.

– (AG) O manea?

– O manea.

– (MM) O știi de afară, nu de-aicea?

– Melodiaaa... ieste cântată dă un cântăreț careee, cântă de-afară, nu cântă (xxx). Darăă cuvinte sântăă... compuse deee, mine deci ăă.

– Aicea.

– Da aicea, la pușcărie.

(Introducere: ritmuri în bancă). Ie greu la închisoa-a-reee/ În lanțuri și-n zăvoareeee/ Ie greu ie greu, ie foarte greu/ Aicia unde-s ie-ee-eu (BIS ult. 2 v.)./ (Refren:) La închisoare, la închisoare, inima mă doareee (BIS).// Vă rog primiți pachetul/ Rămân doar cu regretul/ Mă ia mă ia de lângă voi/ M-aduce înapoi (BIS 2 v., Refren).

(Unde se încurcă, ceilalți râd, ritmurile continuă, câțiva fredonează mai departe.)

– Cam toți îl știți... cântecul ăsta, îî? (Râsete.)

– Îl știți mulți, nu?

– (Altul:) Îl știu toți.

– Da cum de-l știți toți?

– Păi io de-asta-m (xx) stare din libertate.

– Bun, da voi aicea v-ați întâlnit.

– (...) *ascultat*.

– Îi ascultam în libertate.

– L-ați ascultat afară.

– (Doi:) Da. (De altminteri tot momentul a fost discutat în climatul contibuției confirmatoare a mai multor inși.)

– Se cântă s-a cântat pe la nunți. S-a cântat pe la nunți pe la botezuri. Și... Ascultându-l o dată de două de trei dă patru...

– Se impregnează melodia.

– (Unul care voia să cânte ceva) – Deci pot să zic asta?

– Dar voi o cântați și pe-aicea, în camerăăă?...

– Ie foarte veche melodia da se mai cântă și p-aici.

– (...) în cameră?

– Da.
– Pot să zic asta?
– Te rog.

(Discuții. "Dă-i chitara"... După puțin timp, debutează ceva lent, adică tărăgănat și pauzat la capăt de vers. Deci, introducere.) Cum cântă cocorii.../ Păsări călătoare/ Cântă la cuiburi/ Din depărtare (BIS ult. 2 v. [Apoi ritmic, binar marcial, dat totuși melismatic, ca îi-n transcrierile cântecelor de lume antonpannești. Melodia este și va rămâne aceeași. La revenirea de codă: cadență frigică. Ce fusese până acolo un mi minor, cu fa diez, devine ca în cromatismul întors, fa becar, deci cadența frigiana, evidențiind și "dramatismul" lui si-la-sol-fa natural-mi]). Numai tu iubito/ Nu te mai întorci/ Inima mi-o lași/ Darul tinereții (BIS 2 v.// Floarea din fereastră/ Apă nu mai are/ De când ai plecat/ Până-n depărtare/ De când ai plecatăăăăă/ Până-n depăăăăăăără-tareee.// Au înflorit salcâmii/ Păsări călătoare/ Se întorc la cuiburi/ Din în depărtare.

(După reluarea cadențială, formulă ritmică prelungită, de final. Apoi, după vociferări în surdină, omul va spune:) Ieste... ieste un cântec, făcut dăă mine și de soția mea când eram acasă.
– Versurile.
– Da versuri.
– Melodia...
– Melodia este dintr-ooo-oo, doină romanțată.
– Doină romanțată? Ai mai cântat-o pe-aici, pe la colegi?
– Nu.
– Pe la vreun spectacol, al penitenciarului?...
– Nu că, sânt arestat de trei luni.
(Pe banda de mag. mai există fondul unor discuții de grup, după care înregistrarea de acest gen se termina brusc. Suntem la metrajul cu nr. 2070-2075 al benzii, pista roșie. În continuare pe bandă: băieții din Bistrița cântând la banchetul final al festivalului din decembrie 1998, apoi, de la 2268 pâna la sfîrșit, 2580, moșul-cioban din Slătinița. Revenind la Jilava, restul notat aici se afla doar pe caseta video.)

Rudarul 4: "Da da-dalai, Jilava-i închisoare mare". Muscalu (6) îl susține ritmic foarte plin de virtuozitate. Următorul cîntec începe fără ca ritmurile să fi contenit, peste pedala lor. Aproape toți intră contribuind ritmic. 6 și 7 se întrec în virtuozitatea aceasta. E cântecul despre pușcăriașul înșelat și abandonat de nevasta sa. Chitaristul Vexler ține și el hangul tot timpul. Apoi 6 vorbește, comentează piesa. Apărută prin 93-94, la Cristofor, dar apreciată "ca voce", fapt pentru care se comandă și se cântă și la nunți. Apoi același 6 cântă pe țigănește *Camera*. El se consideră ursar, deși mama lui era neam de lăutari, tatăl "țigan". Tot pe țigănește, un cântec lent. Apoi comentează asupra originii sale. Apoi o piesă compusă de el (textul) și de "Neluțu Ursu" (4): "Să bată Dumnezeu acel ceas de-am furat ș-am venit la pușcărie". E o improvizație a cărei melodie o revendică lui Dan Armeanca, lor aparținându/le doar textul. Acum o cîntă și Neluțu și mai mulți. El, tot ursar, își numește recidivismul "cariera" sa.

– 1 (ursar din Brașov): *Pe doișpe octombrie seara* ("... c-așa-m fost eu blestemată/ Să moară și a mea fată/ Curva mea s-a măritat/ Ea cu altu a plecat/ Las-o soro (să se mărite)/ Că nici ieu n-am fost cuminte..."). Nicolaescu ("La Codlea") era prietenul cu care a compus-o în 1995. Pretinde că melodia le aparține tot lor. Ceilalți nu o recunosc. Urmează *Jurăminte mi-ai lăsat*, învățată la școala de corecție. E foarte veche, are peste 15 ani – zice 4.

– 5 (Makula Manix): "Doamne mult am suferit/ Atunci când ne-am despărțit". Scoasă prin 95-96 și cântată de băiatul lui Mihăiță Nămol. Tot el: *Te-am iubit numai pe tine*, auzită când avea 14 ani de la formația Generic, ce cânta și *Am vânat dac-ai mai ate* (!?).

– 4: Strofe compuse acum 3 zile, în timp ce 7 se pune pe dansat. Neam de lăutar baterist (?). Despre mama sa zice că toți sunt muzicieni. Cântă mai mult muzică orientală. El e cel care îmi oferă o pagină cu versuri, scrisă față-verso. Conținut: două piese intitulate fiecare *cântec*, cu strofele despărțite printr-o linie lungă, catrenul final fiind notat drept "refren".

"Cîntec/// Jilava închisoare mare/ intri dar nu ai scăpare/ doar atunci cînd dovedești/ libertatea să-ți primești.// stau și-aștept apelu frate/ și cu ciocanu-în geam bate/ sufăr și încep să plîng/ ceam fost și-acuma ce sînt// cînd mă duc prin tribunale/ și stau în haine penale/ mă uit la mama cum plînge/ și inima rău îmi frînge// puşcări aglomerate/ doar de tine să nam parte/ doresc numai fericire/ să nu mai aud de tine// (refren) Vreau să fiu acasă/ cu ai mei la masă/ nu în puşcărie/ că sufăr și nu e bine".

"Cîntec/// În comisie-am intrat/ dar de ce ma amînat/ că nu am fost pedepsit/ și sînt tare nefericit// ce rău doamne leam făcut/ de sînt așa chinuit/ ca-m fost deținut, exemplu/ și trebuia să trec testul// cu dorm pe un par de fier/ și-mi vine mămă să zbier/ nu mor cai cînd vor cîini/ ca tot noi vom fi stăpîn i// e greu la închisoare/ trebui să ai răbdare/ ca-sa e infractorul/ și nui vine ajutorul// ani tinereți mele/ în detenție iam stat/ nu știu ce-i copilăria/ și-am fost nu-mai supărat// (refren) și totuși mai sper nițel/ că am dreptul la apel/ la forul superior/ și poate-mi dă ajutor."

– 1 (Cătană): *Și-ntr-un orășel din România*. Piesa vorbește despre Aiud, adică despre închisoarea de acolo, dar a auzit-o la Codlea. Așa o cânta un coleg de celulă. Tot el, apoi: *Mamă nu fi supărată*. O știe demult, tot de prin puşcării. 7 zice că o știe de la Bârcea.

– 4: (Reflecție:) "Astea mai vechi au dispărut de pe casetă. O ducem la rebuturi. Asta nu e muzică clasică, să țină așa sute de ani. Te plictisești de ea".

Alte informații mai mult sau mai puțin răzlețe (băiatul acordeonistului Onoriu e la Rahova, bătrânul Borcea Daniel e naşul care organizează toate spectacolele. 4 îi coordonează pentru dansurile moderne, inclusiv step). Apoi 1 cântă mai multe piese, în timp ce eu manevrez camera video.

Ca o completare la transcrierea de față, notez foarte schematic ce se poate vedea pe banda video executată de colegul Marian Lupaşcu. Acesta filmase în interiorul capelei, drept pentru care filmul său remarcă pe tavan pictura apostolului eliberat din temniță de un înger. Jos, pe banci de-a lungul peretelui: șirul dezolant al puşcăriaşilor. Primul cântăreț, Drăgan Mircea, vocalizează excelând în tremollo. Piesa se numește *Uită-te mamă, pe rond*.

S-aud pași pe colidor/ au Vine un sergent major/ au mamă Și deschide vezeta/ .../ Nu mă condamnat să mor (BIS)/ C-am acasă doi minori, lume măi...

– De unde știi cântecul?

– L-am făcut ieu.

– Cuvintele?

– Nu le-am mai auzit.

Pretinde că nici melodia n-a mai auzit-o. N-a scris-o niciodată, nici pe loc nu a făcut-o, ci mai demult. Alte cântece n-a mai făcut. Toți zic că le-a plăcut și că n-au

mai auzit cântecul niciodată. Bizareria se explică mai încolo. Cu ton autoritar, folcloristul întrebase "de unde ai cântecul ăsta! De unde (sau de la cine) l-ai luat!" În mediul hoților și al anchetei, tonul și formularea nu puteau trezi decât spaime. Omul nu luase nimic de la nimeni, iar dreptul de autor afirmat era un fel de afirmare a nevinovăției și a necomplicității altuia. După presiuni referitoare la faptul că motive poetic-tematice, la fel ca muzicale, circulă, deținuții încep a-și acoperi sau scuza tovarășul. "Așa sunt majoritatea cântecelor țigănești, fixe, cu nevasta, de dragoste" (adică cu teme sentimentale), sugerează unul. Voicu Viorel (zis Țuica), practic primul din rând, zice că e prea multă lume, n-are curaj, "întâi să cânte ei, ș-apoi!" Și se îndeamnă între ei. Cineva mai în vârstă:

De când am terminat școala umblu haimana/ Tata îmi găsea servici, mie nu-mi plăcea.

Versuri foarte clare, text complet, cântec bine ritmat. "L-am auzit de la niște băieți de prin sat, de-afară. Și melodia tot de la ei. Oameni care-au mai făcut pușcărie, și..." Ceilalți n-au mai auzit piesa. Tinerelul Nicolae Constantin Roberto va fi susținut ritmic de mai mulți:

Pe Sinești pe magistrală/ Mergeam cu inim-amară/ Aduceam și produceam/ Pentru curva ce-o iubeam... [motivul cu mosneagul chestionat, care-i spune cum să-și prindă nevasta aduleterină, dar tot mama, sosită la vorbitor, îi va spune băiatului închis despre adulter].

"Tot de pe-aicea l-am învățat. Să cântă și p-afară, dar nu așa, altfel." Și ceilalți recunosc că l-au mai auzit în închisoare. La întrebarea cum se modifică versurile, unul răspunde că "fiecare și-l face cum vrea. Pă inima lui. Poate unul are băiat, altu are fată..." Oricum, "la ora actuală nu se mai cântă astea. Lăutăria în general nu se mai cântă. Acuma au ieșit d-astea, orientalele"... Despre prilejurile cântării, voci diverse, din grup, justifică:

– În general să cântă când nu mai ai de papa.

– Când te sare vizita.

– Țiganu cântă de foame și românu de nemâncare.

– În general se cântă când ești supărat. Stai acolo-n pat și cânți ce-ți vine-n cap.

– Înainte nu existau casetofoane în pușcărie și se cânta. Acuma există astea, toată tâmpenia de muzică. Bagă unu caseta și cântă mai bine ca mine; mă simt jignit să mai cânt ieu.

Vocalistul Voicu Viorel, egal vorbăreț și timid, e din familie de lăutari (sat Bărbulești, spre Oltenița). Colegii lui spun despre el că e foarte bun cântăreț. Unchiul său e acordionist și vocalist de meserie, iar celebrul Jean de la Craiova e vărul său. Mai departe, Sorin Șerb e de-a dreptul un virutoz. Degetele și unghiile lui bat acompaniamente de ritmuri complexe în lemnul băncii sau coperta cărții-caiet-agendă. Interludii instrumentale mimate, lălăite. Un altul doinește tot peste tamburinări manuale. Voci, ritmuri, rubato-uri, stil și intonație foarte reprezentative, genuine. Mai întâi spune că el a făcut piesa, dar apoi concede că unele piese au fost auzite. Un altul afirmă că a auzit și-n alt penitenciar piesa, dar că tovarășul de față o execută cel mai bine. Cum numerește, construiește sau inventează melodia? "Îi vine-așa", zice. "Stau în pat și mă gândesc/ Viața grea ce o trăiesc".

– Melodia o bagi așa, mai în față, mai în spate.

Și următorul își simulează interludiile sau refrenele instrumentale cu onomatopee ritmate.

La cireşul din grădina (BIS)/ Plânge mama mea cu milă/ Plânge că ie supărată/ a Numa pentru a mea soartă...

Ştie piesa "de-afară". O cântă, pe casetă, Merişor de la Bărbuleşti. O casetă apărută prin 90-91. Dar se mai cântă şi pe-aici, "înăuntru". Merişor a fost şi el închis, pe timpul lui Ceauşescu. De ce? Fiindcă n-a avut servici. Şi Marin Doru ştie bine piesa, numai de-astea cântă. Holocanin Marius, următorul deţinut, turuie şi el onomatopee ritmice, cu voce şi sprijin de percuţie manuală. "Asta am focut-o eu mai demult, după un lăutar de la Craiova". După interludiul "instrumental" continuă vocal:

Rău e doamne fără tată/ (vers plus pseudorefrene variabile şi improvizatorice, plus ritmuri).../ Condamnat la patru ani/ Lacrimile curg pe faţă/ Că nu mai am speranţă/ Că s-a dus tăicuţul/ Şi m-a lăsat la greu/ lume lume ş-am să mor... (versuri neregulate, fără rimă).

Apoi, o piesă făcută de el pentru nevasta lui, care l-a părăsit:

De ce te-ai măritat/ Căci ieu te-am blestemat/ Lacrimi amare-au curs/ Inima mea a plâns (BIS 4 versuri, apoi interludiu "instrumental"-ritmic)// Nici acum nu pot să uit/ Clipele ce-am petrecut/ Mă gândesc cu dor la tine/ Inima-mi plânge în mine (BIS toată strofa, plus mima interludiului instrumental şi ritmic).

Omul se explică. În '93 a murit tatăl său, care-l ajutase foarte mult, inclusiv scoţându-l din puşcărie, iar lucrul acesta l-a marcat foarte cumplit. De cinci ani de zile e "debusolat complet". Cântecul e "puţin de la Angheluţă de la Craiova, o parte de la Fulgerică, de la un cântec carel cântă Adrian Copilu Minune... Şi câteva cuvinte de la mine. Melodia e puţin de la Angheluţă". Pentru ritmul cu care se acompaniază singur nu a auzit niciodată să aibă un nume, să fie identificat-identificabil în vreun fel. Însă îl ajută la cântare, "pentru a putea cânta melodia aşa clar". Oricum, ritmul acesta merge doar la melodia de manea, de jale şi de horă. Prima piesă era una "de supărare", doar a doua se poate numi manea. În altă ordine de idei, "cel mai greu lucru case se întâmplă la puşcărie e când nevasta ţi se mărită. Pedeapsa cea mare nu e aici, ci ce e afară. Asta afectează cel mai mult: nevasta, părinţii... Nevasta, se duce şi face prostii. La mulţi, de fapt la cei mai mult, nu vin [în vizită] nevasta. Vin bunicile, mamele..." Obsesia sexuală e puternică: "ne e gândul la neveste".

Marin Sandu începe tot cu ritmuri ("E greu la-nchisoare/ Lanţuri şi zăvoare"...) O ştie de pe o casetă. Melodia e mai veche, de prin 93. O cânta formaţia lui Cristi Rizescu din Găieşti, care a fost educator la închisoare. Şi era "luată tot de la hoţi". Cineva afirmă ca unul pe nume Moldoveanu îl învăţase pe Cristi Rizescu, iar acesta şi-a tras casetă prin 91-92.

Fără întrerupere, următorul leagă două piese: "Colo-n vale la fântână/ Stă moartea cu barda-n mână" şi "Mor şi nu te pot uita, Delia, Delia". Primul e un cântec al lui Adrian Copilu Minune, scos prin 91-92, iar despre al 2-lea i se pare că îl cânta Jean de la Craiova. Apoi se îndoieşte de exactitatea referinţei ultime. Glumeţ, omul mărturiseşte că "afară" a stat între 1995-1998; în rest, după gratii a petrecut 19 ani.

O BIBLIOGRAFIE A LITERATURILOR ETNOMUZICOLOGICE ROMÂNEŞTI ÎN LIMBI DE CIRCULAŢIE INTERNAŢIONALĂ

Cele spuse deja cu privire la "incomunicabilitatea" pe plan internaţional a ştiinţelor etnomuzicologice româneşti vor fi acum, întrucâtva, echilibrate. Deoarece, iată, un fond de referinţă ce poate fi consultat şi judecat cu totală detaşare, cu relativa satisfacţie sau insatisfacţie dată de dovezi, în conformitate cu interesele, atitudinea, opţiunea, nevoia sau cunoaşterea fiecăruia. Am totuşi sentimental că trebuie să dau seamă pentru felul în care bibliografia de faţă arată cum arată şi de ce n-ar prea putea să arate altfel, poate mai bine.

Este adevărat că, în capitolul consacrat tatonării circulaţiei, vizibilităţii şi pătrunderii scrierilor etnomuzicologice româneşti pe "terenul de luptă" al comunicării academice globale, tonul criticii referitoare la slăbiciunile etnomuzicologiilor româneşti era destul de nemilos. Am expus atunci articolele româneşti inconsistente, introductive, descriptive, repetitive, patriotice şi plicticoase, cele mai multe din acestea fiind prezentate în conferinţe internaţionale şi apoi publicate în reviste şi volume de rapoarte. Pentru a nu lăsa o scuză să alunge eficienţa criticii, contraargumentele fiind adesea folosite pentru a subţia sau neutraliza şi elemente sau atitudini pe care nici nu le pot atinge, nu menţionasem tot atunci şi faptul că înainte de 1990, cercetătorii care mergeau în străinătate trebuiau să treacă întâi de filtrele cenzurii. Prelegerile sau comunicările lor ştiinţifice trebuiau depuse mai întâi în locul de temut numit *Direcţia Presei*, fieful cenzurii, unde toate textile vor fi fost lecturate cu grijă şi de unde se va fi primit un document ce dădea voie fiecărui autor dreptul să-şi citească sau să-şi publice contribuţia intelectuală în străinătate. Aprobarea respectivă trebuia arătată în vamă şi abia astfel intelectualii puteau părăsi ţara pentru a-şi comunica lucrările. Colegii de-atunci ştiau foarte bine cerinţele cenzurii; iată de ce, pentru a preîntâmpina hărţuielile sau chiar interdicţia, se cenzurau singuri în gradul cel mai eficient. Uneori, mai mult decât s-ar fi pretins. Iată de ce, de fapt, multe din articolele acestei bibliografii poartă urmele respectivei autocenzuri eficace, caracterele discursului care plăcea şi ilustra ideologia comunistă, şi care, din păcate, vor fi devenit caracteristice

pentru multe cariere individuale, pentru cele mai vajnice curente ale cercetării pentru întreaga perioadă comunistă.

Oricum, atunci când am lucrat la efectuarea acestei bibliografii a trebuit să las la o parte insatisfacția din fața unei discipline depășite (și mă refer aici la abordarea "tradițională" din etnomuzicologia communist-est-europeană), să trec cu toleranță peste acele textele ce mi se păreau scrise degeaba (în engleză, franceză sau germană), și să iau în seamă orice puteam afla, verificând conținut, surse, autoreferiri și inclusive bibliografiile atașate de autori la propriile studii și eseuri, ori menționate în extreme de diverse ocazii editoriale. Ținând cont de heterogenitatea materialului abordabil, tentația de a face doar o bibliografie critică a fost foarte mare; roadele ei ar fi fost, atunci, utile, didactice chiar. Numai că, în catul acesta, dimensiunea listării care urmează ar fi fost mult mai modestă. În loc de a rămâne între asemenea limite, negreșit demonstrative, poate moralizatoare și polemice, am preferat să joc rolul unui arhivist sau biblioteconomist discret și distant, profesând generozitatea de a oferi cititorului cât mai mult posibil din informația obținută.

De fapt, lucrarea aceasta bibliografică a debutat în 1996 doar ca un instrument de lucru pentru uz personal. Abia mai târziu m-am gândit să identific în mod sistematic lucrările publicate, să le centralizez și să le fac publice.

Cum am menționat deja, adesea bibliografii etnomuzicologice importante, fie internaționale, fie doar făcute în altă țară, amestecă autori și titluri mai apropiate de cercetarea literară cu acelea ținând de etnomuzicologia propriu-zisă. Doar fiincă anumite titluri poartă termeni melopoetici, lucrări despre folclorul literar sunt intexate pe demerit, în vreme ce altele, fără o evidentă referire la conținutul musical, totuși de conținut muzicologic pur, sunt ignorate. Evitarea unei asemenea confuzii arbitrară sau risc impersonal însemna să nu mă limitez niciodată la surse seconde, ci întotdeauna să verific orice indiciu mediat, întotdeauna să văd textile și publicațiile originale. A trebuit, astfel, pe de o parte, să ajung să destul de mult din toate domeniile illustrate, iar pe de altă parte, să trec cu ochii peste toate lucrările. Din păcate, ultimul deziderat a fost imposibil de realizat în aboslut toate cazurile.

Dificultatea de a găsi și astfel de a verifica atent tot ce s-a publicat a fost foarte mare. Cum am menționat, referințele bibliografice ale articolelor nu trebuiau privite cu totală încredere, toate izvoarele, titlurile și paginațiile trebuind a fi verificate. Din nefericire, difuzarea și vizibiliatea lucrărilor etnomuzicologiilor românești sunt sărace. Cele mai multe articole s-au obscurizat fizic, au devenit inacesibile. Puținele extrase ale articolelor primite de autori de pe urma volumelor colective ori a colecțiilor de comunicări științifice au fost fie păstrate de către autori, fie împrăștiate prin biblioteci private, care le-au și "înmormântat". Iată de ce multe din articolele listate aici nu sunt de găsit în România. Foarte adesea, însăși autorii își citează sau menționează unele din lucrările lor cu mari variații și incertitudini, cu elemente de identificare incorecte. Iată de ce, inclusiv în bibliografia de față se pot întâlni câteva cazuri

în care fie avem două specificări ambigui, fie elemente lipsă (ani, cifre de pagină, editură). Între a lăsa cu totul pe dinafară asemenea intrări şi a le reda cu descompuneri şi neclarităţi am optat pentru a doua alternativă, astfel conservând şi "salvând" inclusiv materialele nesigur. Până la un punct, sau în cele din urmă, aceasta este şi o *bibliografie a lucrărilor rare, o listă cu lucrări periclitate*. În ultimă instanţă, sunt încredinţat că această bibliografie, chiar inexhaustivă, constituie măcar o oglindire corectă a stadiului cercetărilor etnomuzicologice şi a scrierilor academice care au vreo legătură cu cultura din România, aşa cum pot fie le întâlnite şi consultate, cel puţin teoretic, în cele mai importante limbi internaţionale.

Redefinirea etnomuzicologiei

Aceasta este o lucrare atât selectivă cât şi cumulativă. Restrânsă la realităţi şi subiecte româneşti, totuşi extinzând aria disciplinară şi geoculturală pentru a include şi ceea ce, chiar şi doar teoretic, ar putea să aibă contact cu domeniile specificate. Şi, pe de altă parte, neignorând contribuţii şi contributori români care au atacat probleme mai mult sau mai puţin direct legate de ceea ce etnomuzicologia este sau ar putea fi. Şi fiindcă e o bibliografie a ceea ce e *conectabil* culturilor româneşti, pe lângă materialele care operază cu probleme româneşti la modul direct, am inclus lucrări ale etnomuzicologilor români care se ocupă şi cu probleme neromâneşti (cu condiţia să fie dedicate muzicilor sau dansurilor tradiţionale).

Evident, etnomuzicologia e disciplina centrală avută aici în focalizator. Dar, fiindcă i-am adăugat acesteia câteva discipline înrudite, am pluralizat în titlu termenul de etnomuzicologie (altminteri, în mod convenţional, un nume unic), atât într-un chip artificial, cât şi într-un sens metaforic. Nu pentru a minimaliza postura altor discipline, sugerând că ar putea dispune de şi juca roluri subordinate, în sfera mai largă şi oarecum patronatoare a etnomuzicologiei. Dincolo de plasticitatea titlului se află mai degrabă idea centrării disciplinelor care se ocupă cu artele musicale tradiţionale în jurul modern-integratoarei abordări care a devenit familiară etnomuzicologiei şi antropologiei musicale. Aşa se face că, alături de "tradiţionala" etnomuzicologie, sunt puse împreună etnocoreologia şi bizantinologia muzicală. La fel ca importanţa lor individuală, şi nenumăratele, virtualele conexiuni dintre toate acestea – pe de o parte, cercetarea muzical-muzicologică, pe de altă parte, ştiinţa dansului folcloric şi a celei mai vechi muzici eclesiastice – se impugn oarecum de la sine. Etnocoreologia este faţă de etnomuzicologie mai mult decât o disciplină surată; ea este imposibilă fără de cunoaştere muzicologică, iar etnomuzicologia este continuu hrănită de studiile dedicate dansului folcloric sau tradiţional. Deşi o disciplină independent-autonomă, bizantinologia muzicală obţine spaţiu aici şi pentru că reprezintă cea de a doua ramură a celor mai mari tradiţii muzicale vii din Europa de est. Istoric vorbind, domeniul ei – de practică

semioralã şi semiprofesionalã – este paralel cu acela al folclorului, iar etnomuzicologia contemporanã, mai ales prin stilistica permisã de integratoarea şi flexibila antropologie muzicalã, şi-a extins aplicaţia asupra tuturor tradiţiilor musicale. De fapt, din moment ce am precizat deja principiul (re)centrării diferitelor discipline muzicologice în jurul aspectelor antropologice, devine inutil sã argumentez sau sã justific amploarea acestei indexări.

"Românesc" – până unde?

"Studile entice", prin care înţeleg lucrările despre muzicile folclorice ale diferitelor comunităţi entice, sunt amplu reprezentate. Desigur, nu fără goluri sau contribuţii absente. Pe de o parte, e trist (dar adevărat) să recunoaştem că în România s-a lucrat foarte puţin asupra muzicilor şi comportamentelor muzicale ale comunităţilor mai mult sau mai puţin consistente de Ţigani, Evrei, Bulgari, Turci, Tătari, Ruşi, Lipoveni, Ukrainieni, Slovaci, Sârbi, Armeni. Pe de altă parte, chiar dacă s-au făcut substanţiale şi numeroase studii de acest gen – cercetări de teren, culegeri, arhivări, transcrieri, analize, clasificări – majoritatea materialelor finalizate drept articole ştiinţifice au fost (dacă au fost) publicate doar în română. Oricum, puţinele titluri acesibile cititorilor occidentali sunt menţionate aici.

Apropiate de problema aceasta, am de făcut şi de inserat aici două importante note. Una e în legătură cu repertoriul bibliografic dedicat studierii muzicilor folclorice aflate la maghiarii care trăiesc în România. În fond, cercetătorii maghiari, atât cei din Ungaria cât şi cei din România, au fost foarte activi în a studia respectivele muzici ale vorbitorilor de limbă maghiară; chiar şin Ungaria o parte semnificativă a studiilor folcloristice şi etnomuzicologice sunt dedicate maghiarilor din teritoriile româneşti (Transilvania, Maramureş, Banat, Modova). Această bibiografie maghiară nu e doar foarte consistentă, dar şi mai uşor şi abundent abordabilă în ungureşte decât în orice alte limbi. De fapt, cele mai multe lucrări referitoare la muzicile maghiarilor din România au apărut doar în maghiară. În afară de acestea, identificarea tuturor articolelor relative etnomuzicologiilor maghiare mi-a fost imposibilă, aşa cum i-ar fi oricui din România. În parte, fiindcă lucrările academice scrise de colegii maghiari (din România şi din Ungaria) au fost publicate în limbi internaţionale aproape în exlusivitate în afara graniţelor României. Cred că multe din aceste contribuţii lipsesc în bibliografia de faţă (în capitolul "E. Comunităţi entice"). Ce am putut idenfica şi cerceta a fost inclus aici, în ideea că o legătură, fie cât de mică, cu cultura şi geografia românească trebuie întotdeauna respectată şi, prin urmare, pusă la dispoziţia variilor cercetări ulterioare prin indexare.

O a doua notă de importanţă principială şi epistemică trebuie făcută în legătură cu posibilele studii şi eseuri dedicate muzicilor folclorice româneşti (sau cvasi-româneşti), din diaspora, ca şi dintre românii (sau cvasi-românii)

care trăiesc în alte teritorii decât acelea ale statului român. Nu există un accent sau interes particular, de această natură, în bibliografie, pentru simplul motiv că o bibliografie este alcătuită din ceea ce documentele oferă şi nu din intenţii sau idei preformulate. Nu am acordat o atenţie specială grupurilor entice sau rudelor dialectale "vechi-româneşti" (precum aromânii, meglenoromânii şi vlahii împrăştiaţi în Grecia, Bulgaria, Macedonia, Yugoslavia, Albania şi Slovacia). Ca în situaţia cercetătorilor maghiari din Ungaria sau România, care investighează muzicile grupurilor minoritare maghiare, contribuţiile la studiul muzicii unor asmenea minorităţi sau enclave etnice corelabile culturii româneşti sunt mai degrabă publicate de colegi străini şi traversează rar către eventuala audienţă academică din România. Atât în secţiunea dedicată etnicităţilor (E), cât şi în secţiunea F ("Studii comparate"), se află mai multe asemena intrări. Poate că dacă în cercetarea academică românească ar fi mai populară idea de a se racorda sistemului local de interes şi de a fi "assimilate" interesului cultural şi alte etnii care sunt mai departe de interesele politice ale României, poate că am deveni mai conştienţi şi de munca etnomuzicologică exercitată de colegii străini în legătură cu aceste minorităţi. Dau aici doar exemplul ţiganilor vlahi din Ungaria, Yugoslavia şi Slovacia, care sunt studiaţi cu generoasă atenţie de către cercetătorii Ungaria şi din alte ţări. Numai colegilor din România se pare că acest *vlah* nu le spune nimic, nici un compendiu local nearătându-se interesat în a-i pune pe lista studiilor culturale de interes naţional. Aceasta, cu toate că măcar prin istorie, prin nume, ca să nu mai vorbim de numeroasele elemente de limbă şi muzică românească pe care le prezervă, aceşti minoritari pot fi corect şi eficient corelaţi unui concept mai amplu de cultură folclorică românească, putând, în felul acesta, spori însăşi evantaiul ideii de românesc. Puţine cum sunt, intrările de acest gen din bibliografie mărturisesc şi despre noţiunea tolerant-integratoare a acelui naţionalism de factură deschisă, modern-europeană.

Prezenta bibliografie acoperă foarte puţin din cultura folclorului muzical şi din etnomuzicologia performate în Republica Moldova. Asta nu din pricina situaţiei politice dintre România şi Moldova, ci din pricina aproapeinexistenţei publicaţiilor în limbi internaţionale scrise de cercetători moldoveni. Există, totuşi, câteva asemenea intrări aici, de titluri listate cu adecvare.

Includeri, excluderi şi explicitări de principiu

Cum am menţionat şi când am criticat nehărnicia noastră pe tărâmul comunicării internaţionale, măruntele rezumate în limbi străine, tipărite la finele articolelor de revistă sau la finele unor volume, cu toate că abundă în litearatura etnomuzicologică românească, au o eficienţă foarte redusă. Nu am menţionat niciunul din respectivele texte aici. După cum am ignorat articolele publicate în ziarele de propagandă externă ale României din seolul 20. Nu am inclus nici recenziile de cărţi şi nici textele de pe mape de disc, poate doar cu

două-trei excepții, excepții justificate prin faptul că, excepțional, ele au mers mult mai departe de caracterul general al unei recenzii sau al unei prezentări comerciale, probând generozitate într-ale ponderii informaționale și intelectuale. Au fost omise și tezele doctorale nepublicate, ca și comunicările prezentate oral, notele, comentariile sau rapoartele scurte.

Nu am inclus nici lucrările discografice, audiocasetele, filemele documentare, LP-urile și CD-utile documentare, toate materiale de mare valoare științifică, toate însoțite și de texte explicative, adesea în limbi de circulație internațională. Focalizat mai mult pe explicitarea intelectuală a fenomenului sonor, am găsit prea adesea textile acompaniatoare redundant simpliste. Am considerat că pentru etnomuzicologia "propriu-zisă" (dacă există sau poate fi acceptată o asemena infatuare), etnocoreologia și bizantinologia constituie sau servesc un pachet de teme mai apropiate decât discografia.

Departe de a fi exhaustivă, lista de publicații care urmează este, totuși, reprezentativă, mai ales deoarece, așa cum am sugerat mereu, literature românească (și cvasi-românească), e dificil de centralizat.

Numeroase din articolele listate transgresează orice clasificare sau înregimentare tematică. Multe sunt interdisciplinare și politematice, situându-se pe "suprafețe de contact" ample. Ar fi putu fi listate, chiar de mai multe ori, în secțiuni tematice diferite. Cercetătorul atent va observa ușor că multe piese din index, precum acelea incluse în capitolele E sau F (comunități entice și studii comparate), au o afiliație tematică multiplă și o linie de demarcaj foarte fragilă, imprecisă, poate chiar absentă. Secțiunea A oferă și ea intrări care s-ar potrivi aproape tuturor celorlalte secțiuni, numai că celelalte articole merg mai adânc, fie în modalități specifice (istorice sau analitice), fie creative. După cum unele piese listate sub "Organologie", "Etnocoreologie" sau "Bizantinologie" sunt doar survolări introductive și minimale. Cea mai largă secțiune, (D) oarecum recomandă contribuții mai creative, deși multe din ele pornesc prin a reflecta conținuturi descriptiviste, empiric-factuale.

Și fiindcă marea provocare a constat în identificarea, centralizarea și facilitarea dialogului cu bibliografia internațională, prezentarea, notele, explicările și comentariile care asezonează indexarea se fac mai departe în engleză, materialul devenind astfel util colegilor străini.

Structurarea materialului se face pe secțiunile:
A: Prezentări generalele și introductive, schițe tematice
B: Rapoarte, culegeri, prezentări și sistematizări terenistice
C: Cercetări istoriografice, portrete și biografii
D: Sinteze analitice și eseuri teoretice
E: Comunități entice: culegeri, observații și analize terenistice
F: Studii comparative
G: Organologie
H: Etnocoreologie

* Sub titlul *Romanian Ethnomusicologies: A Shortly Commented Bibliography of Scholarly Literature in International Languages* (plus index de autori, editori şi traducători), o versiune restrânsă a acestei bibliografii a apărut în: 'WM' 2+3 (43)/2001: 259-304 (listat sub nr. 69 în prezenta versiune actualizată).

Abreviaţii

AE = 'Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae' (Budapest: Academy of Science in Hungary).

AM = 'Acta Musicologica' (Bulletin de la Societé Internationale de Musicologie. Basel: Bärenreiter Verlag).

CMT = 'Cahiers de Musiques Traditionelles' (Geneva, Athéliers d'éthnomusicologie).

DS = 'Dance Studies' (red. Roderyk Lange, London/Jersey: Centre for Dance Studies).

Dialogues = 'Dialogues. Revue d'études roumaines et de traditions orales méditeranéennes' (red. Jacques Bouét, Montpellier: Université Paul Valéry).

EEME = 'East European Meetings in Ethnomusicology' (ed. Marin Marian-Bălaşa, Bucharest: Societatea Română de Etnomuzicologie).

EME = (From 2001 on, the above yearbook, called until 2000, EEME).

'ESEM Point' = (Periodical of the 'European Seminar in Ethnomusicology').

'Ethnomusicology' = (Journal of the American Society for Ethnomusicology).

JIFMC = 'Journal of the IFMC [International Folk Music Council]' (1949-1968); turned into YIFMC (1969-1980), and YTM (1981-).

JM = 'The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History, Criticism, Analysis, and Performance Practice'.

JV = 'Jahrbuch für Volksliedforschung' (Berlin).

Lares = Rivista trimestriale di studi demo-etno-antropologici, diretta di Giovanni Battista Bronzini (Firenze: Leo S. Olschki Editore).

MAEO = 'Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica' (Bydgoszcz: Philharmonia Pomorska).

Martor = 'Martor. Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain' (Bucureşti).

MF = 'Makedonski Folklor' (Skopije: Institut za Folklor).

Muzica = monthly magazine (1956-1989) and trimestrial (1990-): 'Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (UCMR) [Association of Professional Composers and Musicologists in Romania]'. From 1968 news and abstracts in French came out there. From no. 4/1969, a 'Nouvelles musicales de Roumanie. Bulletin d'information de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie' is added, publishing news, notes, reviews, and consistent portraits dedicated to Romanian composers and musicologists.

NSF = 'Narodno Stvaralastvo Folklor. Obran Saveza udrujenia folklorista jugoslavije / Folklore. Organe de l'Union des associations des folklorists de Jougoslavie' (Belgrad).

OM = 'Orbis Musicae' (Tel-Aviv: Dept. of Musicology, Tel-Aviv University).

OSP = 'Oxford Slavonic Papers' (Oxford: Clarendon Press), New Series.

RESE = 'Revue des Études Sud-est Européenes', (Bucureşti: Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie).

RO = 'Rocznick Orientalistyczny' (Warsaw: Panistwowe Wydwnictwo Naukowe, Komitet Nauk Orientalistycznych).

RRHA = 'Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Séric Théâtre, Musique, Cinéma' (Bucharest).

RRSS = 'Revue Roumaine des Sciences Sociales, Série de Philosophie et Logique' (Bucharest).

RS = 'Recorded Sound' (London: Journal of the British Institute for Recorded Sound).

SEER = 'The Slavonic and East European Review' (London: Cambridge University Press).

SIMP = 'Studia Instrumentorum Musicae Popularis' (ed. by Gustav Hilleström. Stockholm: Nordiska Musicförlaget for the Musikhistoriska Museet).

SM = 'Studii de Muzicologie' (Bucharest).

SMASH = 'Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae' (Budapest: Akademiai Kiadó).

SAO = 'Studia et Acta Orientalia' (Bucharest: Societé des Sciences Historique et Philologique de Roumanie, Section d'études orientales; from vol. 8: Association d'études orientales de la République Socialiste de Roumanie).

Rad (...) KFJ / KSFJ / KSUFJ = [Proceedings of the (...th) Congress '(Saveza) (Udruženija) Folklorista Jugoslavije' – Union of Yugoslav Folklorists].

WM = 'The World of Music' (Quarterly Journal of the International Music Council [Paris] in association with the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation – Berlin. Later on it remained only the 'Journal of the International Institute for Traditional Music' (Berlin). Since 1990 it moves to Bamberg: University of Bamberg. Edited by Max-Peter Baumann).

YIFMC = 'Yearbook of the IFMC [International Folk Music Council]' (1969-1080). Continuare a fostului 'JIFMC'.

YTM = 'Yearbook for Traditional Music' (anuar al ICTM [International Council for Traditional Music], 1981-). Produced by the same organization, the now ICTM, 'YTM' continues the former JIFMC and YIFMC.

A. General Presentations and Introductions, Thematic Sketches

1. [**Anonymous**]: *Geschichte der Musik in Siebenbürgen.* In: 'Algemeine Musikalische Zeitung' (Leipzig) 46/November 16, 1814: 765-768, and 47/November 23, 1814: 781-785. [Musical ethnography, plus examples, from musics with Romanians, Hungarians and Germans in Transylvania.]
2. Idem: *Zustand der Musik in der Moldau.* In: 'Algemeine Musikalische Zeitung' (Leipzig) 30/July 25, 1821: 523-524, and 32/August 7, 1822. [Both articles present 9 folk songs, 5 from Transylvania, 4 from Moldavia, and 1 Greek song circulating in Moldavia, aclnowledging the Turkish and Greek influences in Romanian folk music.]
3. Idem: *The Rumanian Folklore Institute.* Bucharest: Foreign Languages Publishing House, 1959, 47 p.
4. **Absil,** Jean: *Quelques aspects de la musique et de la poésie populaire roumaines.* In: 'Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie Royale de Belgique' (Bruxelles: Palais des Académies), 5-9(40)/1958: 69-80.
5. **Alexandru**, Tiberiu: *Rumanien - Die Volksmusik.* In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Algemeine Encyclopädie der Musik* (begrüdet von Friederich Blume, herausgeber [edited by] Ludwig Fischer), Kassel, 1966-.
6. Idem: *Les chansons épiques d'Egypte.* In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu, 1968), Sarajevo 1971: 243-244.

7. Idem: *Romanian Folk Music* (translated by Constantin Stihi-Boos, translation revised by A.L. Lloyd). Bucharest: Musical Publishing House, 1980, 272 p. [Comprehensive book, fairly (but not more than) introducing the subject to all foreigners, scholars and general readers alike. On pages 223-266: a quite extensive, professional bibliography.]
8. Idem: *Romania II. Folk Music*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. by Stanley Sadie), London: Macmillan Press Ltd, 16/1980: 129-139. [Excellent article, in total contrast with the article devoted to Romanian art music, which is unsigned and full of mistakes.]
9. Idem: *La doïna roumaine et le folklore musical comparé*. In: 'Muzica' 1/1975: 43-45.
10. **Apan**, Valeriu: *Romania*. In: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Volume 8: *Europe* (edited by Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen), New York: Garland Publishing, 2000: 868-889.
11. **Aubert**, Laurent: *Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaire*. In: 'Musée de Genève' (bulletin) 27/1985: 17-20.
12. **Bartók**, Béla: *Rumanian Folk Music*. In: *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, London, 1924: 426. German version, in *Das neue Musiklexikon*, translated by Alfred Einstein, Berlin, 1926: 546. Idem, in: *Bartók Béla Studies in Ethnomusicology* (edited by B. Suchoff), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997: 136-137.
13. Idem: *Rumanian Folk Music* (1931). In: *Béla Bartók Essays* (selected and edited by B. Suchoff), New York: St. Martin's Press, London: Faber and Faber, 1976: 115-118, reprinted in Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
14. Idem: *Rumänische Volksmusik*. In: 'Schweizeriche Sängerzeitung' (Bern), 1933. Extract of 12 p. English translation in *Béla Bartók Essays* (selected and edited by B. Suchoff), New York: St. Martin's Press, London: Faber and Faber, 1976: 119-127, reprinted in Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
15. Idem: *Rumanian Folk Music* (initially published in 1935, in Hungarian), in: *Bartók Béla Studies in Ethnomusicology* (edited by B. Suchoff), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997: 166-167.
16. Idem: *Réponse a l'attaque de Petranu*. In: 'Archivum Europae Centro Orientales' (Budapest), 3-4(2)/1936: 233-244. German version, in 'Ungarische Jahrbücher' (Berlin-Leipzig) 2-3(14)/1937: 276-284. English translation (*Answer to the Petranu Attack*), in *Béla Bartók Essays* (selected and edited by B. Suchoff), New York: St. Martin's Press, 1976: 227-236, reprinted in Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993.
17. [Idem]: *Béla Bartók Letters*, collected, selected, edited and annotated by János Demény, prefaced by Sir Michael Tippett, translated into English by Peter Balabán and István Farkas, translation revised by Elisabeth West and Collin Mason, London: Faber and Faber, 1971. [Correspondence with many Romanian collaborators, discussions on aspects of Romanian folk music.]
18. **Beissinger**, Margaret: *USA: European-American Traditional Music: Romanian*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 26/2000: 104-106.
19. **Bloland**, Sunni: *Report from Romania*. In: 'Viltis' (Denver) 4(27)/1968: 8-10.

20. **Brăiloiu,** Constantin: *La musique roumaine*. In: 'L'Indépéndence Roumaine' (Bucharest) 23.04.1927. Bilingual version, French and English (the first, with musical examples, the second, without), published also in: 'Fidac' 3-4(5)/1929: 11-13, then in: *Opere/Oeuvres* [see entry 233] 3: 268-272 and 112-115.
21. Idem: *La musique populaire roumaine*. In: *La musique des pays latins*. Special iisue of 'La Révue Musicale' (Paris), février-mars 1940: 146-153, plus exctract. Republicat în *Opere/Oeuvres* [entry 233] 3: 128-135. German version, *Die rumänische Volksmusik*, came out in: 'Donaueuropa. Zeitschrift für die probleme des Europäischen Südostens' (Budapest: Verlag Societas Carpatho-Danubiana), 5(3)/1943: 349-356. Reprinted in *Mélanges offerts à Zoltan Kodály*, (...) 1943: 300-....
22. Idem: *Les Archives Internationales de Musique Populaire*. In: 'Archives suisses d'anthropologie générale' 12/1946: 164-166.
23. **Brâncuşi**, Petre: *Le caractère functionel du folklore* (I, II). In: 'Muzica' 10/1978: 43-47, 11/1978: 41-47.
24. **Breazul**, George: *Die Musikerzichung: Rumänien*. In: 'Mélanges D. Gusti. Archives pour la science de la réforme sociale' (Bucharest) 13/1936: 399-407.
25. Idem: *Die Musikerziehung in Rumänien*. Bucureşti: Institutul de Arte Grafice „Luceafărul" SA, 1936. (51 pp. text, 22 pp. photos, 10 pp. charts.)
26. **Brediceanu**, Tiberiu: *Historique et état actuel des recherches sur la musique populaire roumaine*. In: *Art populaire. Travaux du I-er congrès international des arts populaires. Prague 1928*, Paris, tome I, 1931: 133-140.
27. Idem: *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie*. Excerpt from *La Transylvanie*, Bucharest, 1938, 38 p.
28. **Bronghton**, Simon: *A Cultural Fault Line: The Wild Sounds of Romania and Transylvania*. In: *World Music*, ed. Simon Bronghton, Mark Ellingham, David Muddyman and Richard Trillo, London: The Rough Guides, 1994: 65-73.
29. **Brunvand**, Jan H.: *The Study of Romanian Folklore*. In: 'Journal of the Folklore Institute' (Bloomington) 2-3(9)/1972 (1973): 133-161.
30. **Buhociu**, Octavian: *Folklore and Ethnography in Rumania*. In: 'Current Anthropology' 3(7)/1964: 295-314. [Contains also references to dance, music, and musical instruments.]
31. **Ciobanu,** Gheorghe: *La recherche de la chanson ouvrière en Roumanie*. In: 'NSF' 17-19(5)/1964: 1342-1344.
32. **Comişel**, Emilia: *La ballade populaire roumaine*. In: *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra*, Budapest: Aedes Academiae Scentiarum Hungaricae Budapestini (2nd edition), 1957: 27-50. Abridged version in: 'Rad KFJ' (Varaždin 1957), Zagreb 1959: 135-139. English version of the first, larger version *(The Romanian Popular Ballad)* in: *Studia Memoriae...*, the 3rd edition, 1959: 31-54.
33. Idem: *Le folklore musical roumain depuis 1945*. In: 'AM' 32/1960: 90-93.
34. Idem: *La musique populaire roumaine* (Sinaia 1-31 Août 1962), Bucarest: Université de Bucarest, 1962, 17 p. [Typescript multiplied by phtocopying, for summer school offered to foreign students.] Revised, expanded version printed at Braşov, 1976, 27 p.

35. Idem: *Le folklore des coutumes qu'on observe au cours d'une année. Le cycle de la période du printemps.* In: 'Rad IX KSFJ' (Mostar and Trebunu 1962), Sarajevo 1963: 299-313.

36. Idem: *La musique de la ballade populaire.* In: 'Les Colloques de Wégimont' IV/1958-1960 (Paris-Brussels-Liège: Université de Liège), 1964: 39-73.

37. Idem: *Le folklore des coutumes. Les musiques du printemps. Le cérémonial et le répertoire.* In: 'Rad XI KSUFJ' (Zagreb), 1964: (?).

38. Idem: *Le folklore des coutumes: L'enterrement, le cérémonial et le répértoire.* In: 'Rad XI KSFJ' (Novum Vinodolskom 1964), Zagreb: 1964: 443-457. Reprinted, as *Le coutumes de l'enterrement: le cérémonial et le répértoire*, in 'Lares' (52) 3/1986: 401-408.

39. Idem: *La diversité des genres et du styles dans le folklore roumain* (Sinaia 25 Julliet-25 Août 1966), Bucarest: Université de Bucarest (Cours d'été. Colloques scientifiques), 13 p. [Typescript multiplied by photocopying, for classes delivered to foreign students.]

40. Idem: *Le folklore d'hiver* (Sinaia 25 Julliet-25 Août 1967), Bucarest: Université de Bucarest (Cours d'été. Colloques scientifiques), 1967, 25 p. [Typescript multiplied by photocopying, for classes delivered to foreign students.]

41. Idem: *La musique populaire roumaine dans les conditions nouvelles de la vie sociale.* In: 'Referat XIII KSFJ' (Dojran 1966), Skopje: [Publishing House of the Institute for Folklore of Macedonia] 1968: 523-527.

42. Idem: *Coutumes et rites de la noce.* In: 'Zbornik KSUFJ' (Celje 1965), Ljubljana 1968: 207-213.

43. Idem: *Éléments archaïques dans les coutumes nuptiales du peuple roumain.* In: 'AE' 17/1968: 171-175.

44. Idem: *La forme architectonique de la musique populaire.* In: 'Izvestiya na Institute za Muzika' [Bulletin of the Institute for Ethnomusicology], (Sofia) 13/1969 (?1968): 261-273.

45. Idem: *La musique populaire roumaine.* In: 'NSF' 29-32/1969: 171-175.

46. Idem: *Classification de la musique populaire.* In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu 1968), edited by Kumer Zmaga et all, Sarajevo: Oslobodenje, 1971: 287-291. Reprinted in 'MF' 27-28/1982: (?).

47. Idem: *Formes traditionnelles de la chanson épique.* In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu 1968), Sarajevo 1971: 91-95.

48. Idem: *Classification de la musique populaire.* In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu, 12-16 September 1968), Sarajevo, 1971: 287-291. Uncheckable reprint in 'MF' 27-28/1982.

49. Idem: *Du style musical libre dans le folklore roumain.* In: 'RRHA' 13/1976: 79-88.

50. Idem: *La doïna Roumaine (un style musical commun aux peuples Capath[o-] Balkaniques.* In: 'Rad XVI KFJ (Igalu 1969), Cetinje 1978: 445-450. A slightly different and larger version is to be seen, as *Les genres de la musique populaire roumaine – doïna (genre commun aux peuples balkaniques)*, in: 'Zbornik Radova u čast Akademika Svjetka Rihtmana. Posebna Izdanjia, Odojelmjenje Društvenih Nauka', knjiga [tom] 16, Sarajevo: Akademia Nauka i Umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1986: 89-108.

51. Idem: *The Romanian Folklore Calendar and Its Age Categories*. In: *The Performing Arts: Dance and Music* (ed. John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku), The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers: 1979: 185-201. Paper presented at The 9th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Chicago 1973. See also the French resumé in the photocopied brochure with *Paper[s] prepared for distribution in advance of the...* Version translated in French, and maybe expanded, as *Le folklore roumain et les catégories d'age*, in 'Lares' (52) 2/1986: 183-196.
52. **Dejeu,** Zamfir: *Folklife in Romania*. In: Elsie Ivancich Dunin, Turtko Zebec (eds.), *Proceedings: 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. 2000 Korčula. Sword Dances and Related Calendrical Dance Events. Revival, Reconstruction, Revitalisation.* Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology, and Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001: 165-167.
53. **Delu,** I[oan]: *Romänien Kunsthistorische Skizzen. A. Musik*. Bucharest, [1942], 22 p.
54. **Drăgoi**, Constantin: *L'Institut de Folclore*. In: 'Muzica' 7/1969: 41-43.
55. **Drăgoi**, Sabin V.: *Musical Folklore Research in Rumania and Béla Bartók's Contribution to It*. In: *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra*, Budapest: Aedes Academias Scientiarum Hungaricae Budapestini, 1956: 9-25. Reprinted in 2nd and 3rd editions, 1957, 1959.
56. Idem: *Organization of the Folklore Institute, Bucharest, Rumania*. In: 'The Journal of the Music Academy' (Madras), 1-4(29)/1958: 96-99.
57. Idem: *The Production of New Songs in the Romanian People's Republic*. In: 'JIFMC' 12/1960: 36-42.
58. Idem: *Le style nouveau dans la musique populaire roumaine*. In: 'Izvestiya na Institute za Muzika' (Sofia), 13/1969: 121-127.
59. **Georgescu**, Corneliu Dan: *Rumänien*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Algemeine Encyclopädie der Music*, (begründet von Friederich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von [ed. by] Ludwig Fischer), Kassel, Basel (...): Bärenreiter-Verlag, 8/1998: 587-605. On columns 589-597, chapter *Traditionelle Musik*.
60. **Grigorovici**, Lucian: *Socialist Politmusic, Viewed Sociologically*. In: 'WM' 1(12)/1970: 6-18. [Trilingual: English, French and German.]
61. **Hunt**, Alana; **Chapman**, Sophia; **Marian-Bălaşa**, Marin: *[Short Comments, Corrections, Reactions, Replies, Retorts, and a Post Scriptum]*. In: 'EME' 9/2002: 158-165.
62. **Lloyd**, A[lbert] L[ancaster]: *Recent Developments in the Folk Song of Hunedoara*. In: 'YIFMC' 9/1957: 67-70.
63. Idem: *Rumanian Folk Music: In Reality and on Disc*. In: 'Recorded Folk Music' 1/1958: 25-30.
64. Idem: *The Music of Rumanian Gypsies*. In: *Proceedings of the Royal Musical Association* (90th Session), 1963-1964: 15-26. Perhaps a longer version of the article *Gypsy Music*, published in 'RS' 19/1965: 357-361.
65. Idem: *Béla Bartók and Romanian Folk Music*. In: 'RS' 57-58/1975: 406-408.
66. Idem: *Eastern Europe: Romania*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie), London, 6/1980: 301-306.

67. Idem: *Hora lungă*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. S. Sadie), London, 6/1980.
68. **Marian-Bălaşa**, Marin: *What 'EEME/EME' Actually Is?* In: 'ESEM Point' 29/2001: 21-25.
69. Idem: *Romanian Ethnomusicologies: A Shortly Commented Bibliography of Scholarly Literature in International Languages*. In: 'WM' 2+3 (43)/2001: 259-304.
70. Idem: *Managing the Academic Inflation*. In: 'ESEM Point' 31/2001: 10-11.
71. Idem: *On the Disputed Usefulness of Another Journal*. In: 'ESEM Point' 31/2001: 11-12.
72. Idem: *The American "Society for Ethnomusicology"*. In: 'ESEM Point' 32/2002: 26-28.
73. **Mesnil**, Marianne: *Une flüte de Pan peu bucolique*. In: 'CMT' 3/ 1990: 35-43.
74. **Miller**, Rod: *Romanian Folk Dance Music*. In: 'Cemberim' 2(5)/1977: 7-12.
75. **Mironenko**, Jaroslav P.: *Moldawien*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Algemeine Encyclopädie der Music*, (begründet von Friederich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von [ed. by] Ludwig Fischer), Kassel, Basel (...): Bärenreiter-Verlag, 6/1997: 436-440.
76. **Moldoveanu**, Elisabeta: *Aspects evolutifs du folklore roumain contemporain*. In: 'Rad XIII KSUFJ' (Dojranu 1966), Skopje 1968: 541-546.
77. Idem: *Des éléments archaïques communs au cérémonial de la noce et à la coutume agraire "La couronne de la moisson", dans le folklore roumain*. In: 'Rad XII KSUFJ' (Celje 1965), Ljubljana 1968: 215-222.
78. Idem: *La fête de la moisson dans le cadre du folklore roumain*. In: 'Rad XVI KSUFJ' (Igalo 1969), Cetinje 1978: 231-237.
79. Idem: *Aspects caractéristiques du chant épique roumain*. In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu 1968), Sarajevo 1971: 203-211.
80. **Montandon**, Marcel: *La musique en Roumanie*. In: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fondateur Albert Lavignac, directeur Lionel de la Laurencie, Première partie, *Histoire de la musique*, vol. V, Paris: Librairie Delagrave, 1922: 2656-2664. [Very few pages on the history of the folk song, then, on the art music.]
81. **Murgu**, Eftimie: *Widerlegung der Anhandlung welche unter den Titel vorkömmt: Erwais, dass die Wallachen nicht römischer Abkunft sind...*, Ofen, 1830.
82. **Newmarch**, Rosa: *Rumanian Folk Music*. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, 3/1954: 342-343.
83. **Nixon**, Paul: *Hora lungă*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 11/2000: 704-706.
84. **Petranu**, Coriolan: *Ars Transsilvaniae. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens. Etudes d'histoire de l'art transsylvain*, Sibiu: Tiparul Kraft & Drotleff SA, 1944. On p. 302-310 it contains the polemical article *M. Béla Bartók et la musique roumaine* (first published as a brochure, [at] Bucureşti: Imprimeriile Naţionale, 1937, 20 p.); p. 310-319 contain the text *Observations en marge des réponses de M Béla Bartók* (first published in 'Revue de Transylvanie' (Cluj) 3(3)/1937: 355-371); on p. 320-333, *Epilogue de la discussion avec M. Béla*

Bartók sur la musique roumaine (first print: Extrait de la 'Revue de Transylvanie' 2(5), Bucarest: M.O. Imprimerie Nationale, 1939, 14 p.).

85. **Pop**, Mihai: *La collecte et la diffusion de la musique traditionelle en Roumanie.* In: *Creating a Wider Interest in Traditional Music.* Proceedings of a conference held in Berlin in co-operation with the International Folk Music Council, 12th-17th June 1967. Berlin: International Institute for Comparative Studies and Documentation, (edited by Alain Daniélou et al.), 1968: 186-193.
86. **Popescu-Judetz**, Eugenia: *Meanings in Turkish Musical Culture.* Istanbul: Pan, 1996, 95 p.
87. **Rădulescu**, Nicolae: *Unité et diversité dans la musique des coutumes periodiques du folklore des peuples balkanique.* In: 'Zeitschrift für Balkanologie' 7 (1969/70): 118-124.
88. **Rădulescu**, Speranța: *Romania III. Traditional Music.* In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 21/2000: 585-592.
89. **Sárosi**, Bálint: *Hungary and Romania.* In: *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*, ed. by Hellen Myers (The New Grove Handbooks in Music), New York: Macmillan Press, 1993: 187-196.
90. **Sihleanu**, Stefan: *De la musique populaire dans les pays Roumains.* In: *Report of the 4th Congress of the International Musical Society*, London, 1911: 205 [Just a summary].
91. **Schmidts**, Ludwig: *Die Musikkultur in Rumänien.* In: 'Die Musik', 31/1938: 11-24 (+ 2 pl.). [Strongly disapproved at that time in Romania for the author's superficial, incorrect and denigrating statements and opinions.]
92. **Suchoff**, Benjamin: *Bartók's "Rumanian Folk Music" Publication.* In: 'Ethnomusicology' 2(15)/1971: 220-230.
93. **Sulițeanu**, Ghizela: *Ethnomusicology in the Socialist Republic of Romania. Some Premises in the Problem of Establishing the Aspects, Principles and Laws of Ethnomusicology.* In: 'Folklore. International Journal with Class Leadership' (Calcutta) 11/1972: 440-451.
94. Idem: *About the Institute of Ethnography and Folklore in Bucharest. Organisation and Work Principles.* In: 'Review of Folklore' (New Delhi: Sangeet Natak Academy), Sept. 1972: (?).
95. **Starkie**, W.: *Raggle-Taggle: Adventures with a Fiddle in Hungary and Romania*, London: J. Murray, 1933, 399 p.
96. **Stihi-Boos**, Constantin: *George Enescu's Use of the Folk Intonations and Tunes.* In: *Enesciana IV, compositeur roumain* (edited by Mircea Voicana). București: Editura Muzicală 1985: 105-121.
97. **Varga**, Ovidiu: *Le rôle de la Radio concernant le recueil, la valorification et la circulation du folklore.* In: 'JIFMC' 13/1961: 85-87.
98. Idem: *Les variants folkloriques et les conditions de leur survivance.* In: 'JIFMC' 14/1962: 91-95.
99. **Wagner**, Otto: *Das rumänische Volkslied.* In: 'Sammelbande der Internationale Musikgesellschaft' (edited by Oskar Fleischer and Johannes Wolf, Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel) 4/1902-1903: 164-169.

100. **Vulpesco**, Michel: *Les coutumes roumaines périodiques* (etudes descriptives et comparées précédées d'une préface par A. Van Gennep et suivies d'une Bibliographie Générale de folklore roumain). Paris: Librairie Émile Larose, 1927, 304 p. [Although most of his ethnographical descriptions are accurate, his mythologic explanations are questionable. However, the bibliography on p. 259-303, where he also translates the Romanian titles into French, is merituous. Oversimplifying musical transcriptions.]

101. Idem: *La chanson populaire en Roumanie*. In: 'La Revue Musicale' (Paris) 11(24)/1927 [incorrect].

102. **W.**, A. H. [Mrs. Edmund Wodehouse]: *Folk Music: Rumanian*. In: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, edited by Eric Blom, New York: St Martin's Press Inc, vol. 3/1955: 342-343. [One of the most pitiful articles on Romanian folk music ever known.]

103. **Ziehm**, Elsa: *Volksmusik in Rumänien*. In: 'Völkische Musikerziehung', 1942: 135-139.

104. **Zottoviceanu**, Elena: *Interchanges between Urban and Rural Musical Cultures: Some Evidence from the Romanian Countries (17th and 18th Centuries)*. In: Doris Stockmann & Jens Henrik Koudal (eds.), *Historical Studies on Folk and Traditional Music. ICTM Study Group on Historical Sources of Folk Music: Conference Report, Copenhagn 24-28 April 1995*. Copenhagen: Danish Folklore Archives, Museum Tusculanum Press, 1997: 139-144.

B. Field Reports, Collections, Presentations, and Systematizing

105. **Baud-Bovy**, Samuel: *Chansons Aromounes de Thessalie*. Preface by Despina Mazaraki. Thessaloniki: Ekdotikos Oikos Adelfon Kyriakidi, 1990. 68 p. + CD. [All texts in French and Greek.]

106. **Bartók**, Béla: *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad* (1914). In: 'Zeitschrift für Musikwissenschaft' (Leipzig) 6(2)/1920: 352-360. English translation, *The Folk Music Dialects of the Hunedoara Rumanians*, in: *Béla Bartók Essays* (selected and edited by B. Suchoff), New York: St. Martin's Press, and London: Faber and Faber, 1976: 103-114 (vol. reprinted also in Lincoln: University of Nebraska Press, 1993).

107. Idem: *Volksmusik der Rumänien von Maramureș* (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft IV, edited by Carl Stumpf and E. M. von Hornbostel), Munich: Drei Masken Verlag 1923. XXXVII + 228 p., 343 tunes. Reprint as *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke II*, red. de D. Dille. Budapest: Zenemükiadó Vállalat; Mainz: B. Schott's Söhne, 1966, 10 + XXXVIII + 288 p; versiune revizuită a intrării 110/5.]

108. Idem: *Melodien der rumänischen Kolinde (Weihnachtslieder)*, 484 Melodien mit einem einleitenden Aufsatz. Wien: Universal Edition, 1935, XLVI + 106 p. [Revised version, with unpublished texts, translated in German by G. Habenicht, in: *Bartók, Béla, Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke IV*, herausgegeben von D. Dille, Budapest: Zenemükiadó Vállalat; Mainz: B. Schott's Söhne, 1968, 16 + XLVI + 472 p, and at 110/4.]

109. Idem: *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihor. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke III* (herausgegeben von D. Dille. Übersetzung der Liedtexte von Frau M. Kenyeres, revidiert von G. Habenicht). Budapest: Zenemükiadó Vállalat; Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, 17 + XXII + 452 p. Facsimile reprint of *Cântece românești din comitatul Bihor*, published first by the Romanian Academy in 1913, XXII + 360 p, 371 tunes. English version of the introductory text, *Preface to Romanian Folk Songs from Bihor County*, in: *Bartók Béla Studies in Ethnomusicology* (edited by B. Suchoff), Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997: 1-23.

110. Idem: *Rumanian Folk Music*, 5 vol., edited by Benjamin Suchoff (New York Bartók Archive Studies in Musicology, no 2-6), The Hague: Martinus Nijhoff, 1967-1975. Vol. 1: *Instrumental Melodies*, with a foreword by Victor Bator, 1967, XLVII + 704 p. + 8 pl.; 2: *Vocal Melodies*, XXXIII + 756 p.; 3. *Texts*, translations by E.C. Teodorescu, CVIII + 661 p. (2555 tunes, 1752 poetic texts, unpublished material collected between 1908-1917); 4: *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, texts translated by E.C. Teodorescu, preface to part one translated by Abram Loft, preface to part two translated by Ernst H. Sanders, XLII + 604 p.; 5: *Maramureș County*. Text translation by E.C. Teodorescu, preface translation by Alan Kriegsman, with a foreword by S.V. Drăgoi and T. Alexandru, XXXII + 297 p.; with charts, musical transcriptions, forewords, prefaces, bibliographies, appendixes, indexes.

111. Idem: *Musique paysanne serbe et bulgare du Banat*. In: 'Documenta Bartókiana' (Budapest) 4/1970: 221-244.

112. Idem: *Observations on Romanian Folk Music* [first published in 1914]. In: *Béla Bartók Essays* (selected and edited by B. Suchoff), New York: St. Martin's Press, and London: Faber and Faber, 1976: 195-200 (vol. reprinted in Lincoln: University of Nebraska Press, 1993). [Just a defensive/polemic article, but with explanations concerning his first published collection of Romanian folk songs in 1913.]

113. **Bouët**, Jacques: *Le récit chanté: portraits the haidouks (tradition orale des bardes tsiganes de Valachie*. In: 'Dialogues' 22/1992-1993.

114. Idem, and **Lortat-Jacob**, Bernard: *Quatre-vingts ans après Bartók: Pratiques de terrain en Roumanie*. In: 'Revue de musicologie', 1(81)/1995: 5-24.

115. **Brandsch**, G.: *Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder. I Band. Lieder in Siebenbürgisch-sächsischer Mundart. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auslage der Sammlung. "Siebenb.-sächsischer Volkslieder" von Fr. Wilhelm Schuster.* Herausgegeben von [edited by]... (Schriften der Deutschen Akademie, Heft 7.), Hermannstadt: Verlag von Kraft & Dratleff A.G., 1931, 258 p. [Song collection]

116. **Brandsch**, Walter: *Über den Liedervorrat eines siebenbürgisch-sächsischen Dorfes*. In: *Musikalische Volkkunde aktuel: Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*, ed. Günter Noll and Marianne Bröcker, Bonn: Wegener, 1984: 61-'81.

117. **Brăiloiu**, Constantin: *La vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929-1932*, Paris: Institute Universitaire Roumain "Charles I", 1960. 166 p. Reprinted in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 87-203.]

118. **Cristescu**, Constanța: *Pilgrimage and Pilgrimage Song in Transylvania.* In: 'EEME' 1/1994: 30-43.
119. **Defrrosse**, ...: *21 Melodie Natzionalisch* (?).
120. **Faragó**, Jósef: *Typologien der rumänischen Volkspoesie von Béla Bartók.* In: 'AE' 1-2(24)/1976: 107-118.
121. **Friedwagner**, Matthias: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina. I Band: Liebeslieder, mit 380 von Alexander Voevidca aufgezeichneten Melodien.* Würzburg: Konrad Triltsch Verlag. 1940, XLIII + 582 p., 6 plates.
122. **Kuckertz**, Josef: *Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden*, Regensburg: Gustav Bosse, 1963, 178 p.
123. **Lampert**, Vera: *Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze.* In: 'Documenta Bartókiana' (ed. L. Somfai), 6/1981: 15-149.
124. **László**, Ferenc: *Nochmals über die Entstehungsgeschichte der rumänischen Folkloresammlung von Maramuresh.* In: 'SMASH' 1-4(23)/1981: 329-351.
125. Idem: *Bartóks Beziehungen zu den Völkern des Banats und Sieberbürgens.* In: Franz Metz (ed.), *Beiträge zur südosteuropäischen Musikgeschichte. Musikleben der Deuschen im Kontext südosteuropäischer Musikkultur. Positionen und Traditionen (Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im Südöstlichen Europa. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Löwenstein, 1-3 April 1997.* München: Edition Musik Südost, 2001: 58-66.
126. **Lortat-Jacob**, Bernard; **Rădulescu**, Speranța 2002: *Á tue-tête. Chant et violon dans Le Pays de l'Oach (Roumanie).* Paris: Société d'ethnologie, collection "Hommes et musiques" (+ DVD).
127. **Lupaşcu**, Marian: *Aspects of the Music of Folk Dances in the Corabia Area (Olt County).* In: 'EEME' 1/1994: 56-64.
128. **Marian-Bălaşa**, Marin: *Chinese Diary.* In: 'EEME' 4/1997: 91-203.
129. Idem: *How the Balkans Have Conquered the USA.* In: *Symposia. Caiete de etnologie şi antropologie 2003 / Symposia: Journal for Studies in Ethnology and Anthropology 2003.* Craiova: Aius, 2003: 445-471.
130. **Popa**, Steluța: *The Revolution in December 1989 Reflected in the Musical Folklore.* In: 'EEME' 1/1994: 65-97. Republished, in abridged version, in: *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe* (ed. Mark Slobin), Durham and London: Duke University Press 1996: 156-175.
131. **Riegler-Dinu**, Emil: *Das rumänische Volkslied und die Instrumentalmusik der Bauern.* In: *Beethoven Zentenarfeier.* Wien, 1927: 340.
132. Idem: *Das Rumänische Volkslied. Eine musikwissenschaftliche Studie mit 162 Liederbeispielen und 2 Tabellen.* Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1940, 171 p. + 2 tables.
133. **Rusnac**, Constantin: *Folclor muzical din Moldova. Folklore musical de Moldavie.* Chishinew: Tipografia Centrală, 1997, 440 p. [Anthology of musical and poetic texts; lyrics translated into French by M. Şerbănescu.]
134. **Tiersot**, Julien: *Chansons et danses étrangeres I: Musiques et dances roumains.* In: 'Revue des traditions populaires' (Paris), 5/1890: 112-116.

135. **Ziehm**, Elsa: *Rumänische Volksmusik. Dargestellt an den Schallaufnahmen des Instituts für Lautforschung an der Universität Berlin, unter Leitung und Mitarbeit von Fritz Bose*. Berlin-Halensee: Max Hesses Verlag 1939, VIII + 134 p. [Fritz Bose signs the foreword and some chapters. The volume renders 27 vocal melodies, 6 instrumental tunes, and 34 lyrical texts, together with their scientific presentation, analysis, study: 56 p., recorded from WWI prisoners in Berlin.]

136. **Rădulescu**, Speranța: *Fiddlers' Contracts and Payments*. In: 'EEME' 3/1996: 76-87.

137. **Sulițeanu**, Ghizela/Gisela: *Kommandorufe bei der Forstarbeit. Ihre Bedeutung für die musikethnologische Forschung*. In: 'Deutsches Jahrbuch für Volkskunde' (Berlin: Akademie-Verlag), 1(15)/1969: 66-83.

138. Idem: *Ceremonial 'Down' Songs in the Romanian Folklore*. In: 'YIFMC' 1972: 70-87.

139. Idem: *The Experimental Method in Ethnomusicology and Some Experiments Utilized in the Collecting and Study of Lullabies with the Romanian People*. In: 'OM' 5/1975-1976: 34-44.

140. Idem, and Ingo **Sperl**: *Die totenklage in Rumänien. Musikethnologische und psychologische Studien / Bocetul în România. Studii etnomuzicologice și psihologice*, Munster (Studien zur interdisciplinären Thanatologie, band 5): Lit Verlag, 1998, 364 p. [Bilingual; p. 9-188: *Musikethnologische Untersuchungen and Musikalische Beispiele* by G. Sulițeanu; p. 189-361: *Die rumänischen totenklagen*, and *Die Klagefrauen von Mohu* – fieldwork, by Ingo Sperl].

C. Historiographical Research, Portraits and Biographies

141. **Alexandru**, Tiberiu: *Tiberiu Alexandru, Teodor T. Burada, Dimitrie Cantemir* (...). In: 'Die Musik in Geschichte und Gegewart' (Kassel), 1973. [About T. Alexandru there are portraits made by Seeger Horst in *Musiklexicon*, Leipzig, 1966; then also in Riemann's *Music Lexicon*, Mayence 1972; Frank & Altmann, *Kurzegefasstes Tonkünstler Lexicon*, Wilhelmshaven 1974; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 2000.]

142. Idem: *Béla Bartók et la musique populaire roumaine*. In: 'Muzica' 12/1971: 43-46. [Has Romanian, Hungarian and Serbo-Croatian printed versions, too.]

143. Idem: *Démétre Cantemir et la musique orientale (turque)*. In: 'Muzica' 11/1973: 130-133. [Romanian and Russian versions.]

144. Idem: *Romania - Folk Music*; *Viorel Cosma*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians (London), 1980.

145. **Almási**, István: *János Seprődis Auffassung über die Bedeutung der Volksmusikforschung für das Studium der Geschichte der ungarischen Music*. In: 'SMASH' 1-2 (44)/2003: 63-67.

146. **Baud-Bovy**, Samuel: *Un musicologue roumain: Constantin Braïloïu*. In: 'Schweizerische Musikzeitung' (Zürich) 1(95)/1955: 10-14.

147. **Bloland**, Sunni: *Constantin Brailoiu*. In: 'JIFMC' 12/1960: 87. [Obituary, in French].

148. **Brauner**, Harry: *G.D. Kiriac – l'homme*. In: 'RRHA' 3/1966: 191-195.

149. **Brâncuşi**, Petre: *L'oeuvre de George Breazul et ses significations actuelles.* In: 'Muzica' 5/1975: 40-48.

150. Idem: *Breazul, George.* In: 5/2000: 299-230.

151. **Brăiloiu**, Constantin: *Béla Bartók Folklorist.* In: 'Schweizerische Musikzeitung' (Zurich) 3/1948.

152. **Burada**, Teodor T.: *Un prince moldave musicien.* In: 'Revue de Roumanie' (Bucharest) 1/1910: 8-9. [On Dimitrie Cantemir.]

153. **Cantemir**, Demetrius: *The Collection of Notations. Part I: Text.* Transcribed and annotated by Owen Wright. Vol. 1, London: School of Oriental and African Studies, University of London (SOAS Musicology Series), 1992, 22 + 734 pp. [Critical edition, 353 transcribed pieces, mostly instrumental.] Vol. 2: *Commentary* (by O. Wright), Ashgate, 2000, 620 p. (150 musical examples, 6 illustrations).

154. **Ciobanu**, Gheorghe: *Créations populaires rurales et urbaines inspirée de la Guere d'Indépendance.* In: 'RRHA' 14/1977: 3-12.

155. Idem: *Recherches d'histoire et de folklore – de George Breazul.* In: Gh. Ciobanu: *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 55-83.

156. **Comişel**, Emilia: *L'oeuvre de Jovan Cvijić (à l'occasion de son centenaire).* In: 'RESE' 1-2(3)/1965: 305-328.

157. Idem: *Particularitées stylistiques musicales des genres folkloriques au cours de différents périodes historiques.* In: *VII Mezhdumarodnyi kongress anthropologicheskikh I etnograficheskikh nauk, Moskva (3-10 avgusta 1964 g)*, tom 7. Maskva: Nauka, 1970: 221-225.

158. Idem: *Aspects du folklore roumain au moyen-âge du XIIIe au XVe siécles.* In: 'MAEO' 1973. Reprinted in 'Muzica' 11/1975: 44-48.

159. Idem: *De l'importance des études de Béla Bartók pour la recherche des genres folkloriques roumains.* In: 'RRHA' 18/1981: 13-40.

160. Idem: *La correspondance de Constantin Brăiloiu avec Milica Ilijin.* In: 'RRHA' 20/1983: 87-96.

161. Idem: *Aspects de l'activité musicale de Constantin Brăiloiu en Suisse.* In: 'RRHA' 24/1987: 41-58.

162. **Constantinescu,** Liliana: *Constantin Brăiloiu.* In: 'Muzica' 7/1969: 45-48.

163. **Cosma,** Viorel: *Aspects de la culture musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XIVe et le XVIIIe siècle.* In: 'MAEO' 1966: 403-418.

164. Idem: *Archäologische musikalische Funde in Romänien.* In: 'Beiträge zur Musikwissenschaft' (Berlin) 1(8)/1966: 3-14.

165. Idem: *Der Musiker Demeter Cantemir.* In: 'Dacoromania. Jahrbuch für Östliche Latinität' (edited by Paul Miron), Freiburg-München: Verlag Karl Alber, 2/1974: 342-346.

166. **Dille**, Denis: *Einige Bemerkungen zur Ausgabe von "Die Melodien der rumänischen Colinde".* In: *Documenta Bartókiana* (edited by D. Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó; Mainz: B. Schott's Söhne) 4/1970: 180-183. Same paper, in a French, revised version: *Notes conplémentaires concernant l'édition de "Die Melodien der rumänischen Colinde"*, In: *Bela Bartók. Regard sur le passée*, edité par Yves Lenoir (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de

l'Université Catholique de Louvain, 67. Musicologica Neolovaniensia, Studia 5. *Etudés Bartókiennes*, 1. Louvain-la-Neuve, Institut Supérieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art; Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, fascicule 72), Namur: Presse Universitaire de Namur, 1990: 191-198.

167. Idem: *Zur Entstehungsgeschichte der 'Volksmusik der Rumänen von Maramureş'*. In: *Documenta Bartókiana* (edited by D. Dille, Budapest: Akadémiai Kiadó; Mainz: B. Schott's Söhne) 4/1970: 184-189.

168. **Drăgoi**, Constantin, and Liliana **Constantinescu**: *Profil George Breazul*. In: 'Muzica' 4/1969: 46-48.

169. Idem: *Profil Sabin V. Drăgoi*. In: 'Muzica' 5/1969: 42-46.

170. **Firca**, Gheorghe: *La pensée historique de Constantin Brăiloiu*. In: 'RRHA' 2/1965: 153-167.

171. **Frăţilă**, Niţă: *On Béla Bartók's Track. II: Béla Bartók's Contribution to the Study of Rumanian Musical Tradition*. In: 'New Sound, International Magazine for Music' 6/1995: 37-48.

172. **Ghil**, Eliza Miruna: *A Romanian Singer of Tales: Vasile Tetin*. In: 'Oral Tradition', 1(3)/1986: 607-635.

173. **Habenicht**, Gottfried: *Honnes Möler*. In: 'Volk und Kultur' 12/1958: 33-34.

174. **Hafner**, Ottfried: *Brăiloiu in Österreich. Versuh einer Anhäherung*. In: *Centenar Constantin Brăiloiu* (V. Tomescu and M. Roşu eds.), Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1994: 183-185.

175. **Herţea**, Iosif: *Tiberiu Alexandru. Portrait*. In: 'Muzica' 11/1985: 41-48. [In French.]

176. **Kowar**, Helmut: *Musical Automata of the 19th Century, a Hitherto Unexplored Source of Romanian Folklore*. In: 'EME' 10/2003: 77-84.

177. **László**, Ferenc: *"... und Béla Bartók"*. In: *Enesciana II-III: Georges Enesco, musician complexe*. Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1981: 193-197.

178. Idem: *Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volkweisen*. In: Andreas Traub (ed.), *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Gebutstag*. Berlin: Verlag K. Haseloff, 1986.

179. Idem: *36 Bartók-Briefe aus dem Nachlaß von Constantin Brăiloiu*. In: 'SMASH' 40/1999: 391-457.

180. **Lupaşcu**, Marian: *The Dynamics of a Personality: the Lăutar (Folk Performer) Marin Chisăr*. In: 'EEME' 3/1996: 88-92.

181. Idem: *Old Recordings and New Records in the Brăiloiu Institute*. In: 'EEME' 6/1999: 113-122.

182. **Marian-Bălaşa**, Marin: *Romanian Traditional Identity – As Searched by the Brăiloiu Institute*. In: 'EEME' 7/2000: 127-182.

183. Idem: *Harry Brauner – Folklore Collector, Director, Victim, and Love*. In: 'EEME' 7/2000: 183-192.

184. **Metz**, Franz: *Musik und Politik entlang der Donau – Die Musikgeschichten einer bunten europäischen Region*. In: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Inter-

nationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 325-340.

185. **Nattiez**, Jean-Jacques: *Brailoiu – a Structuralist and Comparativist Collector. A Contribution to the History of Ethnomusicology / Brailoiu, collecteur, comparatiste et structuraliste. Contribution a l'histoire de l'ethnomusicologie.* In: *La collection universelle de musique populaire enriegistrée /The World Collection of Recorded Folk Music, établie par / edited by Constantin Brailoiu (1951-1958) Réédition intégrale / Complete re-edition.* Genève: Archives Internationales de Musique Populaire / International Archives of Folk Music. Musée d'ethnographie, 1984: 10-29. [Paper within the six LPs' accompanying/presenting brochure.]

186. **Popescu-Judetz**, Eugenia: *Dimitrie Cantemir's Theory of Turkish Art Music.* In: *Studies in Oriental Arts*, Pittsburgh: Duquesne University Press (Duquesne University Tamburitzans, Institute of Folk Arts), 1981: 99-170.

187. Idem: *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music.* Istanbul: Pan Yayincilik, 1999, 224 p.

188. Idem, and **Ababi Şirli**, Adriana: *Sources of 18th Century Music: Panayiotes Chalathzoglon and Kirillos Marmarinos' Comparative Treatises on Secular Music.* Istanbul: Pan Yayincilik, 2000, 156 p.

189. **Rădulescu**, Mihai Sorin: *Les ancêtres de Constantin Brăiloiu.* In: *Centenar Constantin Brăiloiu* (V. Tomescu and M. Roşu eds.), Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1994: 11-28.

190. **Rădulescu**, Speranţa: *Constantin Brăiloiu et l'ethnomusicologie d'aujourdhui.* In: 'Martor' 3/1998: 82-90, 275.

191. Idem: *La collection 'Constantin Brăiloiu' dans le patrimoine du Musée de l'Homme de Paris.* In: 'Martor' 3/1998: 91-96, 276.

192. **Rouget**, Gilbert: *Brăiloiu Constantin.* In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 4/2000: 229-230.

193. **Stahl**, Henri H.: *Souvenirs.* In: Stahl, Paul H. [ed.], *Constantin Brailoiu et Henri H. Stahl* (sous la rédaction de...), Société Européennes 11 [CNRS], Paris-Bucarest, 1995: 5-10. [Article on C. Brăiloiu, excerpt from the author's memories, previously published in Romanian.]

194. **Schaeffner**, André: *Bibliographie des travaux de Constantin Brailoiu.* In: 'Revue de Musicologie' (Paris), 43/1959: 3-27. [Some mistakes are corrected in a review-essay by T. Alexandru, in 'Revista de Etnografie şi Folclor' (Bucharest) 1/1986: 59-68.]

195. Idem: *Memorial to Constantin Brailoiu.* In: 'Ethnomusicology' 3/1959: 128-129. [Reprinted (and translated from French) from 'Les Colloques de Wegimont'.]

196. **Schneider**, Marius: *Constantin Brailoiu.* In: 'Acta Musicologica' (Bâle), 2/1959: 46-48.

197. **Stihi-Boos**, Constantin: *Contribution de Constantin Brăiloiu (1893-1958) et de George Georgescu-Breazul (1887-1961) à l'étude des modes musicaux populaires.* In: 'RRHA' 1/1973: 77-80.

198. **Sulițeanu**, Gisela/Ghizela: *Prémisses méthodologiques pour une relation entre la musique folklorique et la musique non-folklorique au cours du moyen âge de la musique roumaine*. In: 'RRHA' 15/1978: 41-45.

199. Idem: *Prémisses concernant l'origine thrace de cerains éléments du folklore musical roumain*. In: *Actes du IIe Congrés International de Thracologie: III. Linguistique, Ethnologie (Ethnographie, Folkloristique et Art populaire), Anthropologie* (edited by Radu Vulpe), Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980: 355-365.

200. Idem: *Ethnomusicology and History: Interdisciplinary Research Applied to Roumanian Musical Folklore*. In: *Ethnomusicology and the Historical Dimension* (papers presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, May 20-23 1986, edited by Margot Lieth Philipp), Beuzlen: Philipp Verlag, 1989: 97-109.

201. Idem: *Vinko Žganec and the Ethnomusicology of the 20th Century*. In: 'Narodna Umjetnost. Godišnjak Instituta za etnologiju i folkloristiku' (Zagreb), 3/1991: 19-29.

202. Idem: *The Antique Sources and Some Aspects of the Epos in the Contemporary Romanian Folklore*. In: *Historische Volkmusikforschung* (papers of the 10th meeting of the ICTM Study Group on Historical Sources of Folk Music, ed. by Doris Stockmann and Annette Erler), Göttingen: *Orbis Musicorum* 10/1994: 103-115.

203. **Tomescu**, Vasile: *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Première partie, des origines au commencement du XXe siècle*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1973, 495 p. [Monumental work. Though dealing primarily with scholarly music, many oral, traditional and peasant forms are presented, evoked, researched, connected.]

204. Idem: *La "Hora"*. In: 'Muzica' 1/1977: 43-49.

205. Idem: *Musica Daco-Romana*. București: Editura Muzicală, vol. 1/1978, 472 p., vol. 2/1982, 746 p. [Monumental work, in French, with ancient, original scripts. Most comprehensive historiografic research, concerning the ancient musical cultures, also related to modern and contemporary remnant proofs within folk tradition, byzantine chanting, oral literature, organology, iconography, and living performance.]

206. **Vancea**, Zeno: *Einige Beiträge über des erste Manuskript der Colinda-Sammlung von Béla Bartók und über seine einschlägigen Briefe an Constantin Brăiloiu*. In: 'SMASH' 1-4/1963: 350-356.

207. **Voicana**, Mircea: *Sur les méthodes et les étapes de recherche du fond autochtone de la musique roumaine*. In: 'RRHA' 4/1967: 197-201.

D. Analytical Synthesis and Theoretical Essays

208. **Alexandru**, Tiberiu: *La doïna roumaine et le folklore musical comparé*. In: 'Muzica' 1/1975: 43-45.

209. **Arauco**, Ingrid: *Bartók's Romanian Christmas Carols: Changes from the Folk Sources and Their Significance*. In: 'JM' 2(5)/1987: 191-225.

210. **Beissinger**, Margaret: *Text and Music in Romanian Oral Epic*. In: 'Oral Tradition' 3(3)/1988: 294-314. [Reprinted as the 6th chapter – 'Story in Song', p. 131-153 – of the next mentioned volume.]

211. Idem: *The Art of the Lăutar: The Epic Tradition of Romania*. New York & London: Garland Publishing, 1991, 186 p. [Excellent, of an outsider-like style and mind, etic survey. Focuses almost exclusively on the Gypsies' contribution and role to the epic song tradition. A critical reaction towards the local, official cultural policy; justified prosecution against the local, socialist ethnomusicology.]

212. Idem: *Creativity in Performance: Words and Music in Balkan and Old French Epic*. In: *The Oral Epic: Performance and Music*, ed. Karl Reichl, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000: 95-113.

213. **Bouét**, Jacques: *Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain. (Essai)*. In: 'SM' 9/1973: 353-397.

214. Idem: *Fioritures et accompagnements dans les faubourgs et les villages*. In: 'Dialogues' 12-13/11984: 63-80.

215. Idem: *Elasticité de la forme et renouvellement: Musique de danse pour violon, pays de l'Ouach (Roumanie)*. In: 'Ethnomusicologie', vol. 4 (L'Improvisation dans des musiques de tradition orale), Paris, 1987: 221-234.

216. **Brăiloiu**, Constantin: *Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les Archives de la Societé des Compositeurs Roumains*. In: 'Revue de Musicologie' (Paris), 40(XV)/Novembre 1931: 233-267. Excerpt, idem, 'extrait de la...', Paris: Fischbacher, 35 p. Reprinted in: *Problémes* [see entry 234], p. 3-40, and in: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 4: 55-68. A first English version was made by M. Mooney, A. Briegleb and M. Kahane, with consistent 'editors notes', comprising Brăiloiu's biography, and references, by M. Kahane, *Outline of a Method of Musical Folklore*, in 'Ethnomusicology' 3(14)/1970: 389-417. A second English version is to be seen at entry 235: 59-85.

217. Idem: *Techniques des enregistrements sonores*. In: *Travaux du I-er Congrés International de Folklore*, Tours (Publications du Département et du Musée National des Arts et Traditions Populaires): Imprim. Arnault, 1938: 286-289. Since the first publishing retained the paper's resumé, the integral, extended version came out in 'Muzica' 8/1968: 20-21; both variants, to be seen in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 5: 13-22.

218. Idem: *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)*, Geneve: Imprimerie Kundig, 1946, 13 p. Reprint: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 4; *Problémes* [entry 234] p. 41-54; and, as *On a Romanian Ballad* (English translation), in *Problems* [entry 235] p. 113-119.

219. Idem: *Le giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*. In: 'Polyphonie', 2e chaier: *Le rayhme musical* (Paris: Richard Masse Editeurs), 1948: 26-57. Reprinted in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 173-234. As *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, it was first revised and reprinted in 'Anuario Musical' (Consejo Superior des Investigaciones Cientificas. Institut Espagnol de Musicologia), Barcelona, 7/1952: 117-158. Reprinted in *Problémes* [entry 234] p. 151-194, and *Problems* [entry 235] p. 168-205.

220. Idem: *Le Folklore musical.* In: *Musica Aeterna II. Le folklore musical*, Zurich-Lausanne-Bruxelles: Max S. Metz, 1948: 277-332. 2nd edition, idem, ibidem: 1949: 221-232. Reprinted also in: *Encyclopédie de la Musique*, vol. 2, Paris: Ed. Fasquelle, 1959: 108-113, + excerpt, 26 p.; *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 19-130, *Problémes* [entry 234] p. 61-118, and (English version) *Problems* [entry 235] p. 1-58.

221. Idem: *A propos de Jodel.* In: 'Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft' (Basel: Bärenreiter Verlag), 1949: 69-71. Reprint: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 5; *Problémes* [entry 234] p. 55-60. As *Concerning the Yodel*, in: *Problems* [entry 235] p. 110-112.

222. Idem: *Le rythme aksak.* In: 'Revue de Musicologie' (Paris) 1951: 71-108. Excerpt: Abbeville: Imprimerie F. Paillard, 1952, 42 p. Reprinted in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 235-279, and in *Problémes* [entry 234] p. 301-340. English translation, *Aksak Rhythm*, in *Problems* [entry 235] p. 133-167.

223. Idem: *Sur une mélodie russe.* In: *Musique russe II* (Pierre Soutchinsky ed.), Paris: Presses Universitaires de France, 1953: 329-391. Reprint: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 305-399, and *Problémes* [entry 234] p. 341-405. English translation (*Concerning a Russian Melody*) in *Problems* [entry 235] p. 239-289.

224. Idem: *Le vers populaire roumain chanté.* In: 'Revue des Etudes Roumaines' (Paris) 2/1954: 7-74. Reprinted at Paris: Ed. de l'Institut Universitaire Roumain Charles I, 1956, 71 p.; *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 15-118; *Problémes* [entry 234] p. 195-264.

225. Idem: *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales.* In: 'Domaine Musical' (Paris: Université Radiophonique Internationale), 1/1954: 1-8, 95-101. Reprints in: 'Revue des études roumaines' (Paris), 2/1954; in 'Muzica' 10/1965: 24-26; *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 225-236. Translated in English as, *The Widening of Musical Sensibility*, in *Problems* [entry 235] p. 120-124.

226. Idem: *Une problème de tonalité (le métabole pentatonique).* In: *Mélanges d'histoire et d'esthetique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, tome 1, Paris: Richard-Masse, 1955: 63-75. Reprint *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 281-303, and *Problémes* [entry 234] p. 407-421. English version: *A Problem of Tonality: The Pentatonic Metabole*, in 'EEME' 6/1999: 123-137.

227. Idem: *La rythmique enfantine. Notions liminaires.* In: 'Les Colloques de Wégimont. Cercle International d'Études Ethno-Musicologiques' (edited by Paul Collaer) 1/1956: 64-96. Reprinted/extrait: Paris-Bruxelles: Élsevier, 1956, 37 p.; *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 119-171; *Problémes* [entry 234] p. 265-299; English trans. (*Children's rhythms*), in *Problems* [entry 235] p. 206-238.

228. Idem: *Pentatonismes chez Debussy.* In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest: Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956: 375-416. Reprint within the 2nd edition/1957: 385-426; the 3rd edition, English version, ibidem, 1959: 377-417. Reprint also in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 1: 401-454; *Problémes* [entry 234] p. 423-466.

229. Idem: *Musicologie et éthnomusicologie aujourd'hui.* In: *Bericht über den Siebenteninternationalen Musikwissenschafltiche Kongress* [Köln, 1958], Kassel-Basel: Bärenreiter Verlag, 1959: 17-28. Reprint in 'Muzica' 1/1967: 10-16; *Op-*

ere/Oeuvres [entry 233] 2: 131-165; *Problémes* [entry 234] p. 119-133. English translation in: *Problems* [entry 235] p. 86-101.

230. Idem: *L'éthnomusicologie II. Etude interne* (in cooperation with Claude Marcel-Dubois). In: *Précis de musicologie* (edited by Jacques Chailley). Paris: Presses Universitaires de France, 1958: 41-52. Reprinted in *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 167-185.

231. Idem: *Réflexions sur la création musicale collective*. In: 'Diogène' (Paris), 25/ janvier-mars 1959: 83-93. Idem: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 205-223, *Problémes* [entry 234] p. 135-150. English translation (*Reflections on Collective Musical Creation*) in *Problems* [entry 235] p. 102-109.

232. Idem: *La vie antérieure*. In: *Histoire de la Musique, I, Encyclopédie de la Pléiade*, NRF, Paris: Librairie Gallimard, 1960: 118-127. Idem: *Opere/Oeuvres* [entry 233] 2: 187-203. English translation (*Former Life*), in *Problems* [entry 235] p. 125-131.

233. Idem: *Opere/Oeuvres* (5 bilingual volumes, Romanian-French, critical edition, translations and forwords by E. Comişel), Bucureşti: Editura Muzicală 1/1967: 455 p.; 2/1969: 238 p.; 3/1974: 382 p.; 4/1979: 294; 5/1981: 347 p.

234. Idem: *Problémes d'éthnomusicologie* (textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget), publication placée sous le patronage de la Societé française de musicologie, Geneve: Minkoff Reprint, 1973, 466 p.

235. Idem: *Problems of Ethnomusicology* (edited and translated from French by Albert Lancaster Lloyd, forward by Gilbert Rouget), London: Cambridge University Press, 1984, 299 + 19 p.

236. Idem: *Songs 'Of the Dead' from Gorj*. In: *Problems* [entry 235] p. 291-297. [English translation with an introduction by A.L.Loyd.]

237. **Breazul**, George: *Pagini din istoria muzicii româneşti, vol. V. "Cercetări de istorie şi folclor" / Pages de l'histoire de la musique roumaine, tome V. "Recherces d'histoire et de folklore"* (ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Ciobanu / Edition soigné et préfacée par Gheorghe Ciobanu, traduit du roumain par Tatiana Nichitin), Bucarest: Editions Musicales, 1981, 503 p. [Bilingual, Romanian-French edition, comprising Breazul's major ethnomusicological contributions, such as: *Idées courantes dans les recherches sur la chanson populaire. Modes pentatoniques et prépentatoniques*, with sections, 'Théorie des biens culturels tombés', 'Le principe de la consonance. La tierce', 'Les gammes pentatoniques anhémitoniques', 'Oligocordies prepentatoniques anhémitoniques', p. 53-145; *Musique d'Olténie*, made up of, 'Moments du passé de la musique d'Olténie', 'Le système prépentatonique et pentatonique anhémitonique d'Olténie. Les modes de Mi, de Ré et d'Ut', 'Les modes prépentatoniques et pentatoniques anhémitoniques d'Olténie comparés à ceux qu'on trouve dans la musique des régions roumaines voisines (La Munténie, la Transylvanie, le Banat)', p. 147-343; lots of 'Articles, comptes rendus, rapports', p. 345-453; 'Mélodies et fiches', p. 455-499. Gh. Ciobanu's foreword, p. 5-50, is a substantial paper, too, although its dominant nature is historical.]

238. **Breuer**, János: *Kolinda Rhythm in the Music of Bartók*. In: 'SMASH' 1-4(17) /1975: 39-58.

239. **Buckley**, Ann: *Professional Musicians, Dancing and Patronage: Continuity and Change in a Transylvanian Community*. In: 'WM' 3(36)/1994: 31-48.

240. **Ciobanu**, Gheorghe: *La structure du système de versification populaire roumaine: sa relation avec la versification latine*. In: *Etudes d'ethnographie et de folklore au VIIe Congrés International des Sceinces Anthropologiques et de Ethnographiques* (Moscou, 1964), Bucarest: Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la R.P. Roumanie, 1965: 56-58. Reprinted in 'Muzica' 3/1976: 42-45, as well as in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 30-35.

241. Idem: *Quelques tendences dans l'évolution actuelle de la chanson "proprement dite" roumaine*. In: 'Rad XII Kongresa SUFJ' (Celje 1965), Ljubljana 1968: 73-76.

242. Idem: *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine*. In: 'Izvestiya na Institute za Muzika' (Sofia) 13/1969: 385-394.

243. Idem: *Rapport entre mélodie et texte dans la musique roumaine*. In: *Colloquium Music and Word/Musik und Wort* (Brno 1969). Brno: International musical Festival/Internationales Musikfestival, 1973: 215-218. A slightly expanded version was published in 'Muzica' (26) 2/1976: 40-44.

244. Idem: *Le rapport entre le rythme du vers et de la melodie dans le chant populaire roumain*. In: *Colloquium Music and Word/Musik und Wort* (Brno 1969). Brno: International musical Festival/Internationales Musikfestival, 1973: 295-297.

245. Idem: *Sur le rapport structural entre le vers et la mélodie dans le chant populaire roumain*. In: 'Muzica' 7/1977: 40-48. Reprinted in Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 11-29.

246. Idem: *Les origines de la musique populaire roumaine*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 7-10.

247. Idem: *National et universel dans le folklore musical roumain*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 36-41.

248. Idem: *Le folklore – preuve de l'ancienneté et de la continuité des Roumains sur leur territoire*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 42-48.

249. Idem: *Le folklore musical et la migration des peuples*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 49-54.

250. Idem: *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 84-92.

251. **Diculescu**, Felicia: *Guttural Ison - a Hybrid Technique and a Vocal Element Specific to Folk Instrumental Performance*. In: 'EEME' 1/1994: 44-55.

252. **Garfias**, Robert: *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musică Lăutărească*. In: 'YTM' 13/1981: 97-107.

253. **Georgescu**, Corneliu Dan: *On the "Syntactic Flexibility" in Romanian Folk Music*. In: 'RRHA' 18/1981: 101-106.

254. Idem: *Das "Hăulit" im subkarpatischen Oltenien*. In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf den Balkan* (ed. A. Elscheková), Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1981: 115-131.

255. Idem: *Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik*. Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner (Beiträge zur Ethnomusikologie 310), 1995, 370 p. [Improvising in folk dance music; typology of melodic motives, cells and formulas involved in improvisation moments of the performance; indirect description of dance music forms and repertories.]

256. **Giurchescu**, Anca: *Folklore im Dienste von Staatsideologien, dargestellt am Beispiel Rumänien*. In: *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Gunther Noll (ed.). Essen: Die blaue Eule, 1995: 166-176.

257. **Ghilaş**, Victor: *Timbre Organization and Function in the Popular Ensemble Music in Moldavia*. In: 'EEME' 3/1996: 39-75.

258. **Habenicht**, Gottfried: *Erscheinungformen des Kehrreims im ostdeutschen Volkslied*. In: 'Jahrbuch für Ostdeutsche Volkskunde' (Im auftrag der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der deutschen Gesellschaft für Volkskunde E.V.). Edited by Erhard Riemann, Marburg: N.G. Elwert Verlag, 18/1975: 212-226.

259. **Herţea**, Iosif: *Quelques particularités stylistiques de la musique de danse de la zone de Oaş*. In: 'Izvestiia na instituta za muzikoznanie' 17/1974: 125-135.

260. Idem: *Romanian Carols*. Bucharest: The Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999, 303 p. [On pages 7-116 there is a study introducing the subject to reader and presenting the level of knowledge reached by the local scholarship up to the mid 1970s. Pages 119-303 host a musical anthology of pieces from all Romanian territories, with the tentative of making a typology proper.]

261. **Iştoc**, Lucia: *Melodic Types of Transylvanian Laments*. In: 'EEME' 2/1995: 24-51.

262. **Kahane**, Mariana: *La base prépentatonique de mélodies populaires de l'Oltenie sous-carpathique*. In: 'RRHA' 2/1964: 347-365.

263. Idem: *Du systheme sonore à la forme architechtonique (Relative a l'indiference functionalle)*. In: 'Dialogues' 12-13/1984: 119-166.

264. **Lajta**, László: *A propos de l'*intonation fausse *dans la musique populaire*. In: 'Colloques de Wégimont. Cercle International d'Études Ethno-Musicologiques' (edited by Paul Collaer) 1/1956: 145-153. Reprinted/extract: Paris-Bruxelles: Élsevier, 1956.

265. **László**, Ferenc: *Rumänische Stilelemente in Bartóks Music: Fakten und Deutungen*. In: 'SMASH' 3-4(36)/1995: 413-428. [Romanian folk tunes in Bartók's works].

266. **Lortat-Jacob**, Bernard: *Le métier de* lăutar. In: 'Dialogues' 12-13/1984: 13-36.

267. Idem: *Le champ expérimental: Dictée musicale à Baia Mare (Roumanie)*. In: *Ndroje balendro: Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, edited by V. Dehoux et al, Paris: Peeters, 1995: 339-364.

268. **Marian-Bălaşa**, Marin: *Folklore Dimensions of a Psycho-Analytic Concept*. In: 'RRSS' 3-4/1989: 293-300. Its expanded, final version, *Psychoanalytical*

Fiddlers: A Use of a Musical Motive as a Psychospiritual Meaning, is to be found in 'EEME' 3/1996: 93-101.

269. Idem: *Ethnomusicology as a Humanistic Science: From Sociologism and Technicism to Anthropology and Culture Philosophy*. In: 'EEME' 1/1994: 3-17.

270. Idem: *Street Art and Urban Environment: Introductory Draft*. In: 'EEME' 2/1995: 122-135.

271. Idem: *Manipulating the Sacred: Winter Folk Songs under Communist Pressures*. In: 'EEME' 5/1998: 103-130.

272. Idem: *Old Sounds in the Transition Town*. In: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 293-308.

273. Idem: *On the Musical Conquest of the Public Space*, in the volume and CDROM *Zeitgeschichte.at (4. Österreichischer Zeitgeschichtetag '99)*. Eds. Manfred Lechner and Dietmar Seiler. Innsbruck, Wien, Munchen: Studien-Verlag, 1999. The integral text, on the cdrom: p. 264-274 + VIII plates (15 photos - Budapest 1994), while inside the "volume": short quotation on p. 0035. The same article, titled *Unconventional Settings for Formerly Conventional Musics* [text with 15 illustrations and one sketch), in vol. *Mosaics of Change: The First Decade of Life in the New Eastern Europe* (ed. by Susan C. Pearce and Eugenia Sojka), Gdansk: University of Gdansk, 2000: 245-267.

274. Idem: *Romanian Folk Music Studies Abroad: Perceptions and Representations*. In: 'EME' 8/2001: 111-139. This is the final version of the paper, compared with the draft, much shorter version, titled *Romanian Folkloristics Abroad*, which was published in: *Romanian Studies at the Turn of the Century* (edited by Kurt W. Treptow), Iaşi, Oxford, Portland: The Center for Romanian Studies, 2000: 237-254.

275. Idem: *Musics and Musicologies of the "Hungarian-Romanian Conflict"*. In: 'EME' 9/2002: 4-44.

276. Idem: *The Real Being of the Folk Song: Actual and Virtual Forms*. In: 'SMASH' 1-2 (44)/2003: 119-126.

277. Idem: *Experiencing Religiousness through Joyful Noise and Playful Order: Notes on Shapenotes Singing*. In: 'EME' 10/2003: 117-176.

278. Idem: *Music on Money: State Legitimization and Cultural Representation*. In: 'Music in Arts' (New York) 2003.

279. Idem: *Artists in Jail and Theorists on Platfroms (A Few Political Thoughts about Musical and Musicological Activism)*. In: 'JBFE' 2/2003.

280. **Nixon**, Paul: *Sociality – Music – Dance. Human Figurations in a Transylvanian Valley* (Studies from the Musicology Department, no 34), Göteborg: Göteborg University, 1998, 636 p. [An excellent sociological study, where dance and music-making are solidly related to all the other life aspects and living contexts. Justified severe prosecution of intellectual communist manipulations and ideologically dominated research. Yet, subjective accents emerge, and, at its whole, this is a politically conducted work.]

281. **Oprea**, Gheorghe: *Pentatony in the Romanian Musical Folklore*. In: 'EEME' 1/1994:18-29.

282. **Rahn**, Jay: *Text-Tune Relationships in the* Hora Lunga *Versions Collected by Bartók*. In: 'YIFMC' 8/1976 (1977): 89-96.

283. **Rădulescu**, Nicolae: *Choreios alogos. Contemporanéité et protohistoire dans la rhythmique musicale*. In: *Anatypon ek tes epetiridos toy kentroy Epeynis Ellinlaographias ton k'-ka'* (1967/68), Athens: Akadimia Athinon, 1969: 171-184. [A comparative paper on the aksak rhythm.]

284. **Rădulescu**, Speranța: *Caractère spécifique roumain dans le langage harmonique de la <III^e Sonate pour piano et violon> de Georges Enesco*. In: *Enesciana II-III. Georges Enesco, musicien complexe*. București: Editura Academiei RSR, 1981: 75-94.

285. Idem: *La conotation "populaire" dans la "IIIe Sonate pour piano et violon" de Georges Enesco*. In: *Enesciana II-III. Georges Enesco, musicien complexe*. București: Editura Academiei RSR, 1981: 95-101.

286. Idem: *Musique d'ensemble: le* taraf *traditionel*. In: 'Dialogues' 12-13/1984: 37-62.

287. Idem: *Das rumanische Volkslied. Formenreichtum und Einstimmigkeit*. In: *Enesciana IV. Georges Enesco, compositeur roumain* (edited by M. Voicana). București: Editura Muzicală 1985: 75-90.

288. Idem: *Le "taraf": formation musicale de menetriers*. In: *Enesciana IV. Georges Enesco, compositeur roumain* (edited by M. Voicana). București: Editura Muzicală 1985: 91-104.

289. Idem: *L'apprentissage du lăutar roumain*. In: 'CMT' 1/1988: 87-99.

290. Idem: *Erscheinungsformen der Einstimmigkeit im rumanischen Volkslied*. In: *Volks- und Kunstmusik in Sudosteuropa* (ed. Cornelius Eberhardt, Gunther Weiss, Klaus Mohr). Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1989: 101-134.

291. Idem: *Traditional Music in Man-Oriented Cognitive Acts. Some Romanian Cases*. In: 'RRHA' 27/1990: 41-48.

292. Idem: *L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine*. In: 'CMT' 6/1993: 55-68.

293. Idem: *Consequences of the Political Changes in Romanian Peasant Music*. In: 'RRHA' 31/1994: 27-30.

294. Idem: *La musique paysanne roumaine. Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire*. In: 'Ethnologie française', 3(25)/1995: 450-461.

295. Idem: *Musiques traditionelles et ethnomusicologie sous pression politique: le cas de la Roumanie*. In: *Pom pom pom pom: musiques et caetera*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, GHK eds, 1997: 203-226. Its English translation, *Traditional Musics and Ethnomusicology under Political Pressure: the Romania's Case*, to be seen in 'Anthropology Today' (London) 6/1997: 8-12.

296. Idem: *Musique de métissage pan-balkanique en Roumanie*. In: 'Cahiers de Musique Traditionelle' (Geneva) 13 (Métissages)/2000: 151-162.

297. **Sulițeanu**, Ghizela/Gisela: *Eléments archaïques dans la chanson de la marié chez le peuple roumain*. In: 'Rad XII KSFJ' (Celje 1965), Ljubljana 1968: 223-232.

298. Idem: *Les déterminantes et les caractéristiques dans l'étape actuelle d'évolution du folklore musical roumain.* In: 'Referati XIII KSFJ' (Dojran 1966), Skopje 1968: 429-441.

299. Idem: *Les caractéristiques musicales de la ballade "Meşterul Manole" (le sacrifice de l'emmurement chez le peuple roumain). Coordonées typologiques d'un style d'interpretation lyrico-narratif.* In: 'Rad XV Kongresa SUFJ' (Jajcu 1968), Sarajevo 1971: 213-228.

300. Idem: *Le lieu et l'importance de la catégorie des chansons pour enfants dans le folklore musical.* In: 'Rad XVI KSUFJ' (Igalu 1969), Cetinje 1978: 323-333. Its English version, *The Role of Songs for Children in the Formation of Musical Perception*, was printed in *The Performing Arts: Music and Dance*, The Hague, Paris, New York (ed. John Blacking, Joann W. Kealiinohomoku): Mouton Publishers, 1979: 202-219. See also the vol. 'Résumés of Contributions' to the 9th International Congress of Anthropologic and Ethnologic Sciences, Chicago 1973: 123-124.

301. Idem: *La valeur d'un "temps rythmique primaire" dans le folklore enfantin.* In: 'Rad XVII KSUFJ' (Poreč 1970), Zagreb 1972: 467-473.

302. Idem: *A problem of Ethnomusicology: An Attempt to Delimit Principles and Laws.* In: 'NSF' 11-12(44-45)/1972-1973: 117-126.

303. Idem: *Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation concernant le folklore musical roumain.* In: 'YIFMC' 8/1977: 97-107.

304. Idem: *The Value of Document of Oral Attestation in the Study of Musical Folklore in the Earlier Periods. Methodological Premises Applied to the Romanian Folklore.* In: *Historische Volksmusikforschung: Kongressbericht Seggau 1977* (Musikethnologische Sammelbände 2, edited by Wolfgang Suppan and Alois Mauerhover), Graz: Akademische Druck, u. Verlagsanstalt, 2/1978: 221-234.

305. Idem: *Antiphonal Performances in Romanian Folk Music.* In: 'YIFMC' 11/1979: 40-58.

306. Idem: *A Problem of Interdisciplinary Research Regarding Musicology, Psychology and Ethnomusicology: The Formation of Musical Language. Preliminaries, the Sonorous Element in the Process of Musical Consciousness.* In: 'Zbornik Radova u čast Akademika svjetka Rihtmana. Posebna Izdanjia', Knjiga [tom] 77, Sarajevo: Akademia Nauka I Umjetosti Bosne I Hercegovine, 1986: 47-61.

307. Idem: *The Psychological Bases of the Relationship between the Sonorous and Form Systems in the Process of Stylistical Stratification of Musical Folklore.* In: *Probleme der Volksmusikforschung*. Bericht über die 10. Arbeitstagung der Study Group for Analysis und Systematisation of Folk Music im ICTM vom 17. bis 22. Mai 1987 in Freiburg i. Br., Bern-Frankfurt a M.-New York-Paris, ('Studien zur Volksliedforschung 5', Berna: Peter Lang), 1990: 61-79.

308. Idem: *The Law of Psychological Implication and the Comparative Method in the Contemporary Ethnomusicology.* In: *European Studies in Ethnomusicology: Historical Development and Recent Trends. Selected papers presented at the 7th European Seminar in Ethnomusicology, Berlin, October 1-6, 1990.* Edited by Max Peter Baumann, Artur Simon, and Ulrich Wegner. Wilhelmshaven: Florian

Noetzel Verlag, 1992 (Intercultural Music Studies, ed. by Max Peter Baumann; assistant editor Ulrich Wegner, vol. 4), p. 399-418.

309. Idem: *The Law of Origin and Social Development of Folklore in Ethnomusicology*. In: 'EEME' 3/1996: 23-38.

310. **Yeomans**, David: *Background and Analysis of Bartók's Romanian Christmas Carols for Piano (1915)*. In: Elliot Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff (eds.), *Bartók Perspectives. Man, Composer, & Ethnomusicologist*. Oxford, New York (...): Oxford University Press, 2000: 185-195.

311. **Zamfir**, Constantin: *The Instrumental Basis of the Vocal Style in Năsăud*. In: 'JIFMC' 12/1960: 60-63.

E. Ethnic Communities: Field Collections, Observations, and Analyses

312. **Almási**, István: *Siebenbürgische Volksmusik – gestern und heute*. In: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 309-314.

313. **Bartók**, Béla and Zoltan **Kodály**: *Chanson populaires de Transylvanie*. Budapest, 1921.

314. Idem: *Transsylvanian Hungarian Folksongs*. 1923.

315. **Beissinger**, Margaret H.: *Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania*. In: 'Slavic Review' 1(60)/2001: 24-49.

316. **Berlász**, Melinda: *Die Moldauer Sammlung von Sándor Veres und ihre Notationsweise in synoptischen Tafeln*. In: Bruno B. Reuer and Lujza Tari (eds.), *Perspectiven der Musiketnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22.-26. April 1990)*. München: Südöstdeutsches Kulturwerk, 1994: 118-126.

317. **Baumann**, Max Peter, **Lenz**, Patrizia and **Tari**, Lujza: *Bibliographie zur Musik der Roma und Sinti*. In: Max Peter Baumann (ed.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11) 2000: 491-528.

318. **Buckley**, Ann: *Gypsy Musicians in Transylvania: Changing Lifestyles, Changing Status*. In: Max Peter Baumann (ed.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11) 2000: 309-318.

319. **Copoiu**, Petre: *Les chants de Haïdouks*. In: 'Études Tsiganes' 1/1990: 45-48.

320. **Dietrich**, Wolf: *Rom Music for the Tatars of the Crimea*. In: Svanibor Pettan, Adelaida Reyes and Maša Komavec (eds.), *Glasba in Manjšine / Music and Minorities*. Ljubljana: ZRC Publishing and Institute of Ethnomusicology, 2001: 207-214.

321. **Domokos**, Mária: *Die Volksmusik der Moldau-Ungarn*. In: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern*

Europe (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 315-324.

322. Idem: *Hungarian Folk Music from Moldavia and Bukovina.* In: 'SMASH' 1-2 (44)/2003: 127-136.

323. **Faragó**, Jósef: *Die Erforschung der ungarischen Volksballaden in Rumänien.* In: 'JV' 12/1967: 177-181.

324. Idem, and János **Ráduly**: *Die Volksballaden im heutigen Bewusstsein eines ungarischen Dorfes in Rumänien.* In: 'JV' 16/1971: 54-63.

325. **Feldman**, Walter Z.: *Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Trasformation of a Klezmer Dance Genre.* In: 'Ethnomusicology' 1(38)/1994: 1-35.

326. **Fracile**, Nice: *The Place and Role of the Roma in the Instrumental Tradition of the Romanians in Vojvodina.* In: Svanibor Pettan, Adelaida Reyes and Maša Komavec (eds.), *Glasba in Manjšine / Music and Minorities.* Ljubljana: ZRC Publishing and Institute of Ethnomusicology, 2001: 189-197.

327. **Garfias**, Robert: *Dance Among the Urban Gypsies of Romania.* In: 'YTM' 16/1984: 84-96.

328. **Giurchescu**, Anca: *Identität und Strategien der Anpassung. Die Rolle der Tradition beim Entstehens einer neuen Identität der in Dänemark lebedens Walachen.* In: G. Noll and H. Stein (eds.), *Musikalishe Volkskultur als soziale Chance. Tagungsbericht Hildesheim 1994.* Essen: Die blaue Eule, 1996: 84-95.

329. Idem: *Between Tradition and Modernity: The Current Role of Ballads from the Vlachs Settled in Denmark.* In: Sigrid Rieuwerts & Helga Stein (eds.), Clare George (edit. assistant), *Bridging the Cultural Divide: Our Common Ballad Heritage / Kulturelle Brücken: Gemeinsame Balladentradition. 28. Internationale Balladenkonferez der SIEF-Kommission für Volkdichtung in Hildesheim, Deutschland, 19.-24. Juli 1998.* Hildeshein, Zürich, New York: George Olms Verlag, 2000: 115-122.

330. **Habenicht**, Gottfried: *Liedgut und Liedfeben in einem Hauerländer Dorf.* Freiburg: Johannes Künzig Institut für ostdeutsche Volkskunde, 1987, 364 p.

331. Idem: *Deutsche Umgestaltungen einer ungarischen Volkweise.* In: 'Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde' 28/1985: 206-219.

332. Idem: *Melodien im zwischenvölkischen Umlauf. Über Gemeinsames im ungarischen, deutschen und slowakischen Liedgut.* In: 'Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes' 34/1985: 68-93.

333. Idem: *Die Volksliedersammlung Linzter (1933/1934) aus Hatzfeld im Banat.* Freiburg: Johannes Künzig Institut für ostdeutsche Volkskunde, 1988, 308 p.

334. Idem: *Volksliedgut und Volksliedleben der Donauschwaben heute. Gedanken über Stellenwert und Wandel einer Tradition.* In: Helmut Brenner (ed.), *Beiträge zur Erforschung und Pflege der Volksmusik in Baden-Württemberg. Referate des Volksmusik-Symposiums in Ochsenhausen vom 23.-27. Mai 1990.* Karlsruhe, 1990: 51-74.

335. Idem: *Die banatdeutsche Volkliedforschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen.* In: 'Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde' 33/1990: 286-317.

336. Idem: *Szimits als Volkliedsammler und –herausgeber.* In: 'Banatica. Beiträge zur deutschen Kultur' (Freiburg) 8(4)/1991: 36-54.

337. Idem: *Die donauschwäbische Volksliedforschung – Geschichte und gegenwärtiger Stand.* In: Bruno B. Reuer and Lujza Tari (eds.), *Perspectiven der Musiketnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internationalen Symposiums in Budapest (22.-26. April 1990).* München: Südöstdeutsches Kulturwerk, 1994: 140-169.

338. Idem: *Eine Silchervolksliedbearbeitung und ihre vorlagen im Spannungsfeld der überlieferung.* In: *Musikalische Volkkunde aktuel: Festschrift für Ernst Klusen zum 75. Geburtstag*, ed. Günter Noll and Marianne Bröcker, Bonn: Wegener, 1984: 221-235.

339. **Jagamas**, János: *Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusic in Rumänien.* In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (Budapest), 1956: 469-501.

340. **Kása,** Béla: *Transylvanian Musicians / Erdélyi zenészek.* New York-Budapest: American Hungarian Folklore Centrum, 1997. [Bilingual, short presentations/portraits of folk musicians, with excellent photos.]

341. **Kovalcsik**, Katalin: *Szlovákiai oláhcigány népdalok / Vlach Gypsy Songs in Slovakia.* Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. 1985.

342. Idem: *Roma or Boyash Identity? The Music of the "Ard'elan" Boyashes in Hungary.* In: 'WM' 1(38)/1996: 77-93.

343. **Kürti**, Laszlo [László]: *The Remote Borderland: Transylvania in the Hungarian Imagination.* Albany: State University of New York, 2001. [Chapter 6, on p. 137-164, treating on the "dance house" movement, tackles important issues pertaining to Hungarian folk music and dance in Transylvania, of ethnologic, ethnochoreologic, and ethnomusicologic competence, as well as of political, ideological, social and cultural relevance.]

344. **Lortat-Jacob**, Bernard: *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie.* Paris-Nanterre: Societé d'ethnologie, Collection "Hommes et Musiques", 1994, 158 p. [The 3rd part, from p. 97 to 126, dedicated to Gypsies' social status and musical professionalism.]

345. **Marian-Bălașa**, Marin: *Birds in Cages Still Sing Well: An Introduction to the Musical Anthropology of the Romanian Jail.* In: 'Ethnomusicology' 2/2002: 250-264.

346. **Moser**, Hugo: *Alte schwabische Volklslieder aus Sathmar* (mit ihren Meisen herausgegeben von...). Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 1953, 148 p. [Elementary collection and transcription of songs.]

347. **Nicola**, Ioan R.: *Jewish Wedding in Maramureș.* In: 'EEME' 4/1997: 49-66.

348. **Nubert-Cheţan**, Mihaela: *The Carol Singing Custom with the Gypsy "Rudari" in the Olt County.* In: 'EEME' 2/1995: 68-82.

349. **Petri**, Norbert and **Gane**, Viorel: *Alte siebenbürgisch sächsische Volkslieder.* Kronstadt, 1967.

350. **Pietsch**, Rudolf: *Between Romas and Jews: An Ethnomusico-logical Field Expedition to Romania.* In: 'EEME' 6/1999: 3-10.

351. **Rădulescu**, Speranța: *Gypsy Music versus the Music of Others.* In: 'Martor' 1/1996: 134-145. Reprinted as *Our Music Versus the Music of Others.* In: Max Peter Baumann (ed.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti.*

Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11) 2000: 293-308.

352. Idem: *Gypsy Music*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 21/2000: 592-594.

353. **Sárosi**, Bálint: *Eine 'mehrsprachige' Zigeunerkapelle in Transilvanien*. In: 'SIMP' 8/1985: 94-102.

354. **Sebat**, Hussein: *Notes sur le folklore musical des Tatares de Doubroudja*. In: 'SAO' 1/1958: 259-264.

355. **Schuster**, Marie Luise: *Deutsche Volkstänze die man in Siebenbürgen tanze und zum Teil noch tanzt*. Sibiu: Kreiskomitee für Kultur und Sozialistische Erziehung, 1981, 272 p. [Dance descriptions, musical pieces, dance notations.]

356. **Sulițeanu**, Ghizela/Gisela: *Sur les recueils de folklore chez les Tatares et Turcs de Dobroudja*. In: 'SAO' 4/1964: 420-457.

357. Idem: *Recherches sur le folklore des minorités nationales Tatare et Turque de la Dobroudja*. In: 'SAO' 5-6/1967: 395-398.

358. Idem: *La musique de "Sîñ"*. In: 'SAO' 8/1971: 175-198. [A song and style among the Tartar youth in Romania].

359. Idem: *The Traditional System of Melopeic Prose of the Funeral Songs recited by the Jewish Women of the Socialist Republic of Rumania*. In: 'Folklore Research Center Studies' (Jerusalem: The Hebrew University, The Magnus Press), 3/1972: 291-349.

360. Idem: *About the researches concerning the Musical Folklore of the Turks in Ada-Kaleh*. In: *Atlas of Researches Undertaken in "Porțile de Fier"*, București: Academia Română, 1973: 260-262.

361. Idem: *Les chants funébres du folklore tatare de la République Socialiste de Roumanie*. In: 'RO' 38/1976: 247-276.

362. Idem: *Situation de la musique populaire et de la liturgie synagogale chez les Juifs sephardes de Bucarest*. In: *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage. Studies*, Jerusalem (edited by Issachar Ben-Ami), The Hebrew University: The Magnes Press 1982: 421-488.

363. Idem: *Le cérémonial nuptial dans le folklore musicalo-poétique des Tatares de Dobroudja*. In: 'RO' 42/1982: 65-86.

364. Idem: *About the Vocal-Instrumental Style in the Folklore of the Turkish Community of the S.R. of Roumania*. In: 'II Milletlerarasi Türk Folklore Kongresi Bildirileri. Cilt III. Den Ayribasim', Ankara: G. Ü. Basin, Yeyin Yüksekokulu, 1983: 263-285.

365. Idem: *About the Method of Stylistic Stratification in the Study of Musical Folklore. Applying on the Turk Musical Folklore of S.R. Romania*. In: 'III Milletlerarasi türk folklor kongresi bildirileri. III. Cilt. Halk, Müzigi, Oyun, Tiyatro, Eglence' [The 3rd Turkish Folklore International Congress, Izmir 1986], Ankara: Başbakanlik Basimevi, 1987: 261-288.

366. Idem: *'Gir', 'Beyt', 'Meyt', in the Musical Folklore of the Dobroudja Tatars. Some Aspects of the Relationship between Function, Terminology and Morphological Structure*. In: 'IV. Milletlerarasi Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri.

III Cilt. Halk Müzigi, Oyun, Tiyatro, Eglence', Ankara: Offset Repromat Matbaasi, 3/1992: 257-281.

367. Idem: *Ein archaisches Zeugnis in der siebenbürgisch-sächsischen Folklore: Die Totenklage ("Klauen") im prosa-melopoetischen System.* In: 'SMASH' 1-2(36)/1995: 91-133.

368. Idem: *The Turk Musical Folklore in the Context of Contemporary Ethnomusicology. Several Theoretical and Musicological Aspects.* In: 'V. Milletlerarasi Türk Halk Kültürü Kongresi. Halk Müzigi, Oyun, Tiyatro, Eglence Seksiyon Bildirileri', Ankara: T.C. Kültür Bakanligi Yayinlari, 1997: 344-359.

369. Idem: *Archaic Jewish Elements in the Structure of the Yiddish Musical Folklore.* In: 'EEME' 4/1997: 9-48.

370. Idem: *On 'Hascala' Movement and the Music of Jews in Romania.* In: 'EEME' 7/2000: 48-66.

371. **Szirmai**, Palma: *A Csángó-Hungarian Lament.* In: 'Ethnomusicology' 3(11)/1967: 310-325.

372. **Vaux de Foletier**, Francois et M. D.: *Tsiganes musiciens de l'ancienne Roumanie.* In: 'Études Tsiganes' (Paris) 4(20)/1974: 1-8.

373. **Waldmann**, G.: *Sammlungen deutscher Volklieder aus Rumänien und Ungarn.* In: 'Musik und Volk' 3/1935-1936: 190-(?).

F. Comparative Studies

374. **Alexandru**, Tiberiu: *Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux des pays des Balkans.* In: 'Rad XV Kongresa SUFJ' (Jajcu 1968), Sarajevo 1971: 327-340.

375. **Almási**, Stefan: *Interethnische Beziehungen in den Melodien der siebenbürgischen Balladen.* In: Sigrid Rieuwerts & Helga Stein (eds.), Clare George (edit. assistant), *Bridging the Cultural Divide: Our Common Ballad Heritage / Kulturelle Brücken: Gemeinsame Balladentradition. 28. Internationale Balladenkonferez der SIEF-Kommission für Volkdichtung in Hildesheim, Deutschland, 19.-24. Juli 1998.* Hildeshein, Zürich, New York: George Olms Verlag, 2000: 17-27.

376. **Bartók**, Béla: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker* (first published in Hungarian, in 1934). In: 'Ungarishce Jahrbücher' (Berlin) 15/1934, and in 'Ungarische Bibliothek' (Berlin: Walter de Gruyter), 20/1935. French version: *La musique populaire des hongrois et des peuples voisins*, in 'Archivum Europae Centro Orientalis' (Budapest) 2/1936: 197-244. Separate extract of this last mentioned version, in 1937.

377. **Ciobanu**, Gheorghe: *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik.* In: 'RESE' 1-2/ 1964: 71-91.

378. Idem: *Les liens folkloriques musicaux des peuples du Sud-est de l'Europe.* In: *Actes du premier congres international des études balkaniques et sud-est européennes* (Sofia 1966), vol. 2. Sofia: Academie Bulgare des Sciences, 1969: 1085-1088.

379. Idem: *Les traits caractéristiques de la musique folklorique et de culte roumaine et certains aspects des ses rapports avec la musique slave.* In: 'Muzica'

12/1978: 44-47. Reprinted in Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 181-188.

380. **Comişel**, Emilia: *Le folklore des coutumes. Les musiques du rituel nuptial roumain. Éléments communs dans le folklore roumain et le folklore des autres peuples balkaniques*. [In numerous quotations, the author refers to that paper as *Éléments folkloriques balkano-roumains dans les musiques du rituel nuptial*.] In: 'RESE' 3-4/1964: 511-525.

381. Idem: *Traits caractéristiques communs du domaine de l'architecture dans le folklore macédonien et roumain*. In: 'MF' 7-8(4)/1971: 229-246.

382. Idem: *Eléments communs dans le folklore printanier des peuples balkaniques et pré-balkaniques*. In: 'MF' 12(6)/1973: 159-165.

383. Idem: *Systèmes rhythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques*. In: 'Rad XIV Kongresa SUFJ' (Prizren 1967), Beograd 1974: 315-319.

384. Idem: *Éléments communs dans les musiques folkloriques des peuples carpatho-danubiens et mediterranéens*. In: *Tradizioni popolari fra l'Adriatica ed il Danubio*, Gorizia, 1982: (?). Reprinted in 'Etudes et documents balkaniques et mediterranéens' 19/1996: 13-27.

385. **Dejeu**, Zamfir: *Cultural Connections within Traditional Music and Dance in Transylvania*. In: 'EME' 9/2002: 114-148.

386. **Djidjev**, Todor: *Les systemes musicaux-rythmiques dans la musique folklorique bulgare et roumaine*. In: *Centenar Constantin Brăiloiu* (V. Tomescu and M. Roşu, eds.), Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1994: 112-121.

387. **Edwards**, Warwick: *Parallel Performance Traits in Medieval and Modern Traditional Mediterranean Song*. In: 'Tradiciones musicales del ámbito mediterráneo III' / 'Revista de Musicologia' 4(16)/1993: 1979-1987 [27-35]. [A discussion of note value rendering of different musical transcriptions. Bartók's and Brăiloiu's opinions, as the present author's version versus other Romanian folklorists' transcriptions of the same Romanian folk lyric song, are all compared, confronted, evaluated.]

388. **Frăţilă/Fracile**, Niţă/Nice: *Common Elements and Aspects of Interinfluence in the Vocal Musical Folklore of the Serbians and Romanians from the Socialist Autonomous Province of Voivodina*. In: *Glazbeno stvaralastvo narodnosti*. Zagreb: Zavod za istrazivanje folklora 1985: 29-44.

389. Idem: *Some Comparative Insight into Ballads of the Serbs and the Romanians in Vojvodina (Former Yugoslavia)*. In: *Historische Volkmusikforschung*, (papers of the 10th meeting of the Study Group on Historical Sources of Folk Music, ICTM), ed. by Doris Stockmann and Annette Erler, Göttingen: *Orbis Musicorum* 10/1994: 95-102.

390. Idem: *In the Wake of Bartók's Recordings. The Changes and Evolutionary Tendencies in the Serbian and Romanian Folklore in Vojivodina, Yugoslavia*. In: 'EEME' 2/1995: 15-23.

391. Idem: *The Aksak Rhythm as a Fundamental Mark of the Traditional Music of Rumanians in Vojvodina, Yugoslavia, and as a Common Thread with the Romanian Folklore in Rumania*. In: Ursula Hemetek (ed.), *Echo der Vielfalt. Traditionelle Musik van Minderheitenethnischen Gruppen / Echoes of Diversity. Tra-*

ditional Music of Ethnic Groups Minorities. Wien, Köln, Weimar: Bohlau Verlag, 1996: 145-155.

392. Idem: *The Influence of Social Change on the Musical Tradition of the Yugoslav Romanians*. In: *Music im Umbruch. Culturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe* (Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin, 22-27 April 1997, ed. Bruno B. Reuer), Munchen: Südostdeutsche Kulturwerk, 1999: 45-58.

393. Idem: *The* Aksak *Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore*. In: 'SMASH' 1-2 (44)/2003: 197-210.

394. **Ghircoiaşu**, Romeo: *Structures, modeles et éléments acoustiques dans la musique est-européenne et orientale*. In: 'Muzica' 10/1986: 44-48.

395. Idem: *Musical Theory and Practice in South-Eastern Europe and Mesopotamia in the light of the Ancient Culture and the Folklore. A Comparative Study*. In: 'Thraco-Dacica' (Bucharest), tom XI, 1-2/1990: 270-276.

396. **Habenicht**, Gottfried: *Die Frage deutsch-rumänischer gegenseitiger Volksliedeinflüsse im Banat. Ein musikethnologischer Beitrag*. In: 'Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde' 21/1978: 20-45.

397. Idem: *The Principles of Mutual Relationships Between the Romanian and German Traditional Songs*. In: *Zbornik radova za znanstvenog skupa u povodu Evropske godine glazbe*, Zagreb, 1985: 9-28.

398. Idem: *Zur Melodie eines rumänischen Sternsingerliedes*. In: Naila Ceribašić & Grozdana Marošević (eds.), *Glazba, Folklor I Kultura. Svečni zbornik za Jerka Bezića / Music, Folklore, and Culture. Essays in Honour of Jerko Bezić*, Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, Croatian Musicological Society, 1999: 145-161.

399. Idem: *Das volkslied bei den Donauschwaben*. In: Franz Metz (ed.), *Beiträge zur südosteuropäischen Musikgeschichte. Musikleben der Deuschen im Kontext südosteuropäischer Musikkultur. Positionen und Traditionen (Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im Südöstlichen Europa. Internationales musikwissenschaftliches Symposium. Löwenstein, 1-3 April 1997*. München: Edition Musik Südost, 2001: 47-57.

400. **Hooker**, Lynn: *Transylvania and the Politics of the Musical Imagination*. In: 'EME' 9/2002: 45-76.

401. **Kürti**, László: *Ethnomusicology, Folk Tradition and Responsibility: Romanian-Hungarian Intellectual Perspectives*. In: 'EME' 9/2002: 77-97.

402. **Moldoveanu**, Elisabeta: *Coordonnées du folklore musical roumain dans le contexte des influences culturelles orientales dans l'Europe du Sud-est*. In: 'MF' 3-4(17)/1984: 163-171.

403. **Packard**, Craig: *A Research Agenda for Studying the Hungarian-Romanian Ethnomusicological Conflict: Visits by the Ethnic Police to North America*. In: 'EME' 9/2002: 149-157.

404. **Rădulescu**, Nicolae: *Unité et diversité dans la musique des coutumes périodiques du folklore des peuples sud-est européens*. In: 'Zeitschrift für Balkanologie' 1-2(7)/1969-1970: 118-124.

405. **Riegler-Dinu**, Emil: *La Hora, le Maqam et la chanson populaire de l'Orient européen*. In: 'L'Art populaire' (Paris: Editions Duchartre) 2/1931: 140.

406. **Sárosi**, Bálint: *Ungarische Beziehungen eines rumänischen Themas von Bartók*. In: *Von der Vielfelt musikalischer Kultur* (ed. by Ruediger Schumacher), 1992: 339-342.

407. **Sulițeanu**, Gisela: *La formule de la finale répétée dans la structure du folklore musical des peuples roumain et yougoslave*. In: 'Rad IV KSUFJ' (Prizren-Metohia 1967), Beograd 1974: 370-396 (?565-574).

408. Idem: *Les chansons de danse des peuples balkaniques et les Noëls du peuple roumain*. In: 'MF' 3-4(2)/1969: 265-282.

409. Idem: *La musique dans les narrations des Orientaux de la République Socialiste de Roumanie*. In: 'NSF' 29-32(8)/1969: 265-285.

410. Idem: *Several Methodological Aspects Regarding the Presence of some Elements from the Romanian Musical Folklore in the Folklore of the Cohabiting Nationalities in Romania*. In: 'Rad XVIII KSUFJ' (Kruševo), 1972: (?).

411. Idem: *Quelques aspects des chansons de la mariée chez les peuples roumain et macédonien*. In: 'MF' 9-10(5)/1972: 173-182.

412. Idem: *Les chansons de danse des jeunes filles tatares de Dobroudja (République Socialiste de Roumanie) dans le complexe du folklore balkanique*. In: 'MF' 12(6)/1973: 183-192.

413. Idem: *Les cantiques de souhait ("Colindatul") des jeunes filles chez le peuple roumain dans le complexe du folklore balkanique*. In: 'MF' 15-16(8)/1975: 291-307.

414. Idem: *Antique South-European Elements in the Romanian and Greek Contemporary Musical Folklore*. In: 'Musikethnologische Sammelbände. Tagungsbericht Limassol 1982' (Graz, ed. Alois Mauerhover), 7/1985: 181-208.

415. **Szalay**, Zoltán: *Interethnical Conflict? Reflections on the Problems Deriving from the Vast Common Cultural Repertoire of the Cohabiting Ethnic Peoples in Transylvania*. In: 'EME' 9/2002: 98-113.

416. **Tomescu**, Vasile: *Sur la continuité et l'originalité de la culture musicale roumaine et sur les rapports avec la musique des peuples slaves*. In: 'Muzica' 11/1978: 41-47.

G. Organology

417. **Alexandru**, Tiberiu: *Tilinca. Ein uraltes rumänisches Volksinstrument*. In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956: 107-121. The 2nd and 3rd edition of the same volume, 1957, 1959: 107-120, contains the English version of the same article, *The Tilinca. An Ancient Romanian Folk Instrument*. Idem, in 'JIFMC' 9/1957: 78-80.

418. Idem: *The Study of Folk Musical Instruments in the Romanian People's Republic*. In: 'JIFMC' 12/1960: 13-16.

419. Idem: *Les instruments musicaux du foklore égyptien et ceux des pays de Balkans*. In: 'Rad XV KSUFJ' (Jajcu 1968), Sarajevo 1971: 327-340.

420. Idem: *An Account of the Teaching Methods of Some Folk Instruments in Romania: the Panpipe*. In: 'YIFMC' 3/1971: 143-145. A Frech version, *Sur*

l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie: la flûte de Pan, came out in 'Muzica' 11/1971: 43-44.

421. Idem: *Die rumänische Panflöte. Monographische Skizze*. In: 'SIMP' (Festschrift to Ernst Emsheimer on the occasion of his 70th birthday January 15th 1974. Musikhistoriske Museet Skrifter 5) 3/1974: 13-21, 257-258. Same article reprinted in 'Tibia' 1(9)/1984: 20-30. [Translated by G. Habenicht.]

422. Idem: *Acordeon, Bucium, Buhai, Caval, Caval dobrogean, Chitară, Cimpoi, Clopot, Cobză, Dubă, Fifă, Fluier, Frunză, Lăută, Nai, Solz, Tilincă, Toacă, Tobă, Vuvă*, and other much smaller articles, in: *The New Grove Dictionary of Music Instruments* (ed. by Stanley Sadie), London: Macmillan Press, 1984. [Has, actually 74 articles, among which only these 20 are signed.]

423. Idem: *Quelques repères chronologiques des violons comme instruments populaires chez les Roumaines*. In: 'SIMP' 8/1985: 103-107 (or 105).

424. **Apan**, Valeriu: *How to Play the Romanian Panpipe*. Santa Monica: Cocec Press, 1991. [Very introductory schoolbook; blowing technique, reading the notes; daily exercises; renown Romanian folk and popular tunes. Accompanied by a demo audio cassette.]

425. **Burada**, T.T.: *Die Musikinstrumente der Rumänen*. In: 'Das Literarische Rumänien' (Bucharest) 4(1)/1889: 140-145; 5(1)/1889: 184-192.

426. **Cristescu,** Constanța: *A Cult Instrument in Romania – The Wooden Plate*. In: 'JV' 39/1994: 117-124.

427. **Critico**, M.: *Folk Dance Instruments: The Tzimbalum, Roumania*. In: 'The Folklorist' 6(3)/1957: 155-156.

428. **Diculescu**, Felicia: *Contributions to Studying the Mythology of Folk Musical Instruments*. In: 'EEME' 2/1995: 52-67.

429. Idem: *Strange Instruments, Strange Use: Late Political Craziness Hounting the Folk Creation*. In: 'EEME' 5/1998: 89-102.

430. **Fredonnet**, Patrick and **Barrot**, Michel: *Instruments traditionnels de Roumanie* (in the serial issue 'Voyages aux Pays des Sons. Un outil pédagogique pour une approche de l'organologie des instrumetns de musique dans le monde'). vol. 1, *Les instruments à vent*, vol. 2, *Les instruments à cordes et à percussion*, CPDP de Poitou-Charentes, 1996, 85 + 153 p. [Didactic focus. Booklets accompanying two audiocassettes and a videotape. Since the authors' main interest was upon context, similarities and world spreading of organologic types, the place for Romanian instruments is minimal, but also well connected and set on the globe.]

431. **Georgescu**, Lucilia: *Rumänische Volksmusikinstrumente*. In: 'Musica' (Kassel), 5(22)/1968: 395-397.

432. **Habenicht**, Gottfried: *Die Musik der rumänischen Hirtentrompeten*. In: 'Deutsches Jahrbuch für Volkskunde' (Berlin: Akademie Verlag) 2(13)/1967: 244-259.

433. Idem: *Methoden zur Erforschung der rumänischen Volkmusikinstrumente*. In: 'SIMP' 2/1969: 176-182.

434. Idem: *Ein rumänischer Sackpfeifentyp*. In: 'SIMP' 3/1974: 68-74, 266-267.

435. Idem: *Die rumänischen Sackpfeifen*. In: 'JV' 19/1974: 117-150.

436. Idem: *Der Informationswert von Franz Joseph Sulzers "Geschichte des transalpinischen Daciens" (1781/1782) für die Erforschung der rumänischen Musikinstrumente*. In: 'SIMP' 5/1977: 121-126.

437. **Herţea**, Iosif: *La cornemuse et le diable*. In: Stahl, Paul H. [ed.], *Constantin Brailoiu et Henri H. Stahl* (sous la rédaction de...), Société Européennes 11 [CNRS], Paris-Bucarest, 1995: 43-70. [Both case study and synthetic essay, joining extensively mythology, historiography, organology, technology, acoustics and puppets playing, all involved in relationships between bagpipe performance and the idea of Devil. French translation from a much longer article in Romanian.]

438. **Karlinger**, Felix: *Zur Ikonologie der rumänischer Volksmusikinstrumente*. In: 'RRHA' 5/1968: 183-188.

439. **Kersalé**, Patrick & **Aleman**, Anca: *La flute de Pan, une raison d'aimer*. Versailles: Éditions Armiane 1996. [A beginner's method; with didactic musical examples: Romanian folk tunes or original compositions of Romanian folk inspiration.]

440. **Moldoveanu**, Elisabeta: *Aspects interdisciplinaires dans la recherche des instruments de musique traditionalle en vue d'établir l'identité et la continuité ethnique*. In: (?) 1988: (?).

441. **Packard**, Craig: *Some Comparative Aspects of Romanian Folk Instruments Today. A Balkan Perspective*. In: 'Miorița' (Hamilton, New Zealand), 5(1)/1978: 73-87.

442. **Papană**, Ovidiu: *Drîmba's Acoustic and Performing Secrets*. In: 'EEME' 6/1999: 33-59.

443. **Petrescu**, Paul, and Paul H. Stahl: *Les artisans flûtistes du village de Urşani (Roumanie)*. In: Stahl, Paul H. [ed.], *Constantin Brailoiu et Henri H. Stahl* (sous la rédaction de...), Société Européennes 11 [CNRS], Paris-Bucarest, 1995: 71-80.

444. **Rădulescu**, Speranța: *The Peasant Brass Band in Romania*. In: 'EEME' 6/1999: 61-68.

445. **Tomescu**, Vasile: *Origines de la trompette et sa place dans les coutumes des roumains*. In: 'Muzica' 9/1976: 39-49.

446. **Zamfir**, Gheorghe: *Traité du naï roumain. Méthode de flute de Pan*. Paris: Chappell, 1975, 125 p. [Text, musical examples, diagrammes, photos].

H. Ethnochoreology

447. **Balaci**, Emanuela: *Traits stylistiques des danses populaires roumaines dans le contexte sud-est européen*. In: 'RESE' 4-5/1968: 671-681.

448. Idem: *Some Notes on Certain Transformations Occurring in Romanian Folk Dance*. In: 'DS' 8/1984: 49-66.

449. **Bodeut**, Peter: *Romanian Folk Dances*. In: 'Journal of the Music Academy' (Madras) 1-4(29)/1958: 100-120.

450. **Bucşan**, Andrei: *Similitudes entre les danses populaires roumaines et balcaniques*. In: 'RESE' 3-4/1964: 607-613.

451. Idem: *Modes of Expression in Roumanian Folk Dance. Expressive Traits in Roumanian Folk Dance.* Trondheim: Rådet for folkemusikk og folkedans, Rff-senteret, 1999, 42 pp., and 9 pp. with illustrations (photos). [On pp. 4-11, a 1981 article, and on pp. 12-41 the resume from the doctorate thesis held in 1980. On p. 42: a biographic note. Translation and editing work by Emanuela Balaci, short preface by Egil Bakka.]

452. **Costea**, Constantin: *Romanian Folk Dances.* In: 'Folklore Review' (Calcutta), January-February 1961: 34-37.

453. Idem: *Rhythmical Aspects of the Transylvanian Young Men Dance.* In: 'EEME' 6/1999: 87-95.

454. **Forner**, Michelle: *From Village to Stage to Archive: A Cornucopia of Romanian Folk Dance Documentation.* In 'Folklife Center News' (American Folklife Center) Fall 1995: 3-8.

455. **Freedman**, Diane: *Gender Identity and Dance Style in Rural Transylvania.* In: 'East European Quarterly' 4(23)/Winter 1989: 419-430. [Irrelevant for music-focused studies, yet valuable for accounting on a general ethnographic and anthropologic framework.]

456. **Giurchescu**, Anca: *Opportunities for Folk Dancing in the Muresh Valley.* In: '[IFMC] Information bulletin', Bucharest: National Committee of the IFMC, 6-9/1962.

457. Idem: *Was erqarten wir von einer zeitgenossischen folkloristischen Choreographie?* In: 'Der Tanz' (Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit), 12/1964: 19-21.

458. Idem: *Probleme des rumänischen Volkstanzes.* In: 'Der Tanz: Fachausgabe der Volkskunst' (Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit), 1/1965: 18-21.

459. Idem: *La danse comme object sémiotique.* In: 'YIFMC' 5/1973 (1974): 175-178.

460. Idem: *Une contribution à l'étude comparé du folklore choreographique roumain et celui de la Yougoslavie, la danse de 'Căluşari'.* In: 'Rad XIV KSUFJ', Beograd, 1974: 389-394.

461. Idem: *Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus.* In: 'YIFMC' 6/1974: 115-135.

462. Idem: *The Căluş.* In: 'Balkan-Arts Traditions' (edited by M. Koenig), New York, 1974: 25-29.

463. Idem: *Entwurf einer Klassifizierung der rumänischen Kettentänze.* In: *Analyse und Klassification von Volkstänzen. Klassifikation der europäischen Volkstänze mit besondere Beruucksichtigung der Reigen and Solotänze* (ed. by Grazyna Dabrowska, Kurt Petermann). Krakow: PWM, 1983: 160-190.

464. Idem: *The Process of Improvisation in Folk Dance.* In 'DS' 7/1983: 21-56.

465. Idem: *European Perspectives in Structural Analysis of Dance.* In: *Dance - a Multicultural Perspective. Report of the third Study of Dance Conference.* Guildford: University of Surrey, 1984: 33-48.

466. Idem: *Danse et transe: les Căluşari (Interpretation d'un rituel Valaque).* In: 'Dialogues' 12-13/1984: 81-117.

467. Idem: *Power and Charm. Interaction of Adolescent Men and Women in Traditional Settings.* In: 'YTM' 18/1986: 37-46.

468. Idem: *The National Festival "Song to Romania": Manipulation of Symbols in the Political Discourse.* In: *Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (eds. Claes Arvidsson and Lars Erik Blomqvist). Stockholm: Almqvist and Wikselle International, University of Uppsala, 1987: 163-171.

469. Idem: *The Dance discourse. Dance Suites and Dance Cycles of Romania and* [*?Elsewere in Europe*] *Some other European Dance Cultures.* In: 'DS' 11/1988: 9-71.

470. Idem: *A Question of Method: Contextual Analysis of Dancing at the Vlachs 'Hora' in Denmark.* In: *The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon* (edited by Lisbet Torp), Copenhagen: Proceedings from the 15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1989: 34-43.

471. Idem: *Le Căluş: procés de transformation d'un rituel roumain.* In: *Tradition et Histoire dans la culture populaire. Documents d'ethnologie régionale*, Grénoble: Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie régionale, 11/1990: 71-79.

472. Idem: *The Dance Symbol as a Means of Communication.* In: 'NOFOD Kollekolle Rapporten 1990', København: Nordisk Forum for Dansesforsikning, 1991: 35-41.

473. Idem: *Methods of Research: Studying a Dance Event Among the Vlachs living in Denmark.* In: *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology. Cambridge, 5-10 August 1989*, edited by Ann Buckley, Karl-Olof Edström & Paul Nixon, Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborgs Universitet nr 26, Musikmuseets skrifter 21, 1991: 341-355.

474. Idem: *The Use of Traditional Symbols for Recasting the Present: A Case Study of Tourism in Romania.* In: 'DS' 14/1991: 47-63.

475. Idem: *The Power of the Dance and Its Social and Political Uses.* Printed initially in: I. Loutzaki (ed.), *Dance and Its Socio-Political Aspects*, and *Dance and Costume. Proceedings: 17th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Nafpolion: Peloponesian Folklore Foundation, 1992 [or 1994?]: 15-23. A revised version of the same article is printed in 'YTM' 33/2001: 109-122.

476. Idem: *A Comparative Analysis between the Căluş of the Danube Plain, and Căluşerul of Transylvania (Romania).* In: 'SMASH' 34/1992: 31-44.

477. Idem: *The Contextual Dimension of Dance.* In: *Dansens dimensjoner. Rapport fra NOFOD Seminar.* Trondheim: Dansens Rädet for folkemusikk of folkedans, 1993: 29-35.

478. Idem: *The Dance Symbol as a Means of Communication.* In: 'AE' 1-2(39)/1994: 95-102.

479. Idem: Past and Present in Field Research: A Critical History of Personal Experience. Theresa J. Buckland (ed.) Dance in the field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography. London: Macmillan Press LTD, 1999: 41-54.

480. Idem: *Dances.* In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 21/2000: 592.

481. Idem: Căluş *Between Ritual and National Symbol: Survival and the Strategy of Adaptation to Contemporary Social Settings.* In: Elsie Ivancich Dunin, Turtko

Zebec (eds.), *Proceedings: 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. 2000 Korčula. Sword Dances and Related Calendrical Dance Events. Revival, Reconstruction, Revitalisation.* Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology, and Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001: 62-69.

482. Idem: *Interpreting a Dancer's Discourse on Improvisation.* In: Frank Hall and Irene Loutzaki (eds.) ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings. August 19-26, 1998 Istanbul - Turkey. Istanbul: Botanic University Folklore Club, 2000: 259-274.

483. Idem: *Gypsy Dance Style as Marker of Ethnic Identity.* In: Max Peter Baumann (ed.), Music, Language and Literature of the Roma and Sinti. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung (Intercultural Music Studies vol. 11) 2000: 321-329.

484. Idem: *Gypsy Dancing in Southern Romania.* In: Svanibor Pettan, Adelaida Reyes and Maša Komavec (eds.), *Glasba in Manjšine / Music and Minorities. Proceedings of the 1st ICTM Study group Music and Minorities.* Ljubljana, Slovenia, June 25-30, 2000: 177-187 and 5 melodies on CD. Ljubljana: ZRC Publishing and Institute of Ethnomusicology, 2001: 177-187.

485. Idem: *Le danseur et le musicien. Une connivence nécessaire.* In: 'Cahiers de musiques traditionnelles' 14 (Le gest musical)/2001: 79-94. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie.

486. Idem: *Between Conservation and Adaptation: Căluş, a Traditional Romanian Ritual Today.* In: Gisela Probst-Effah (ed.) *Musik kent keine Grenzen. Tagungsbericht Wien 1998 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.* Essen: Die Blaue Eule, 14/2001: 143-153.

487. Idem, with Sunni **Bloland**: *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach.* Bucharest: "Express" Publishing House, 1992, 510 p. Reprinted at Mill Valley: Wild Flower Press, 1995, 428 p.

488. Idem, with Lisbet **Torp**: *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance.* In: 'YTM' 23/1991: 1-10.

489. Idem, with Lisbet **Torp**: *Folk Dance collections and Folk Dance Research in Denmark and the Føroe Islands.* In: 'YTM' 25/1993: 126-135.

490. **Holden**, Rickey: *Romanotation: A Dance Notation System Developed in Romania by Vera Proca-Ciortea.* In: 'Viltis' 6(23)/1965: 14-15.

491. **Joukawsky**, Anatol: *The Teaching of Ethnic Dance: Macedonia, Greece, Serbia, Bulgaria, Rumania, Czechoslovakia, France, Poland, Russia, Ukraine.* New York: Pratt, 1965, 190 p.

492. **Kligman**, Gail: *From the Village to the Stage. Ritual Dance and Dancers.* In: 'Balkan Arts Traditions', 1974: 32-36. [Rather anthropologic than musicological or choreological perspective.]

493. **Kürti**, László: *The Bachelors' Dance of Transylvania.* In: 'Arabesque' (New York), 6(8)/March-April 1983: 8-15.

494. **Lloyd**, A. L.: *The Ritual of the Căluş: Any Light of this Morris?* In: 'Folk Music Journal' 3 (4)/1978: 316-323.

495. **Martin**, György: *Der siebenbürgische Haiduckentanz.* In: 'SMASH' 11/1969: 301-321.

496. **Oteteleşanu**, Ruxandra: *Les danses populaires roumaines*. In: 'Arcades' 2/1947: 65-72. [With English and Russian resumé].

497. **Pop**, Mihai: *Volkstänze in Câmpu lui Neag (Rumänien). Algemeine Vorbemerkungen*. Angaben zum Film und Kurzgefaßter Filminhalt (deutsch, englisch, französisch), s. S. 17 u. 18. Institut für den Wissenschaftlichen Film, B 1065/1972, Mit 3 Abbildungen und 2 Noten- und Tanzbeispielen. Göttingen, 1974: 3-18. Reprinted in *Folclor Românesc* [Romanian folklore], vol. 2: *Texte şi interpretări* [Texts and interpretations], (ed. by Nicolae Constantinescu and Alexandru Dobre), Bucureşti: Editura Grai şi Suflet - Cultura Naţională, 1998: 251-266.

498. **Proca-Ciortea**, Vera: *Der Rhythmus der rumänischen Volkstanze*. In: *Volkskunde und Volkscultur. Festschrift für Richard Wolfram* (edited by Helmut Fielhauer). Wien: Institut für Volkskunde der Universität Wien: A. Schendl Verlag, 1968: 343-365.

499. Idem: *On Rhythm in Romanian Folk Dance*. In: 'YIFMC' 1969: 176-199.

500. Idem: *Kinetic Language and Vocabulary*. In: 'YIFMC' 1970: (?).

501. Idem: *Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: a Syllabus*. In: 'YIFMC' 6/1974 (1975): 115-135.

502. Idem: *Participation et representation dans le folklore*. In: 'Monde de la Danse' (...) 2/1977: (?).

503. Idem: *The Căluş Custom in Romania: Tradition – Change- Creativity*. In: 'DS' 3/1978-1979: 1-43.

504. Idem, and Anca **Giurchescu**: *Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire*. In: 'Languages' (Paris: Didier/Larousse) 10/1968: 87-93.

505. **Popescu-Judetz**, Eugenia: *Sixty Folk Dances of Romania*. Pittsburgh: Duquesne University Tamburitzans, Institute of Folk Arts, 1979, XII + 250 p.

506. Idem: *Köçek and Çengi in Turkish Culture*. In: 'DS' 6/1982: 46-58.

507. Idem, and James **Roncevic**: *Judetz Folk Dance Notation* (edited and revised by...). Pittsburgh: Duquesne University Tamburitzans, Institute of Folk Arts, 1979, IX + 68 p.

508. **Quigley**, Colin: *Revival, Presentation and Identity Representation through Dance in Transylvania*. In: Elsie Ivancich Dunin, Turtko Zebec (eds.), *Proceedings: 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. 2000 Korčula. Sword Dances and Related Calendrical Dance Events. Revival, Reconstruction, Revitalisation*. Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology, and Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001: 248-250.

509. **Vasilescu**, Theodor, and Sever **Tita**: *Romanian Choreographic Folklore*. Bucharest: CCCP, 1969. Reprinted: Bucharest: CCES, 1972.

510. **Wolfram**, Richard: *Altforn im Tanz der Völker der Panonischen und Karpaten raumes*. In: 'Volksmusic Südösteuropa-Schriften' (München, ed. Rudolf Trofenik) 7/1966: 109-139.

I. Byzantinology

511. **Agapie**, Larisa: *L'Idiomèle de Saint-Jean-le-Nouveau de Suceava et le problème de l'origine de la musique psaltique de Putna*. In: *Actes du XIVe Con-*

grès International des études byzantines. Bucarest, 5-12 septembrie, 1971 (publiés par les soins de M. Berza et E. Stănescu), Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976: 489-491.

512. **Alexandrescu**, Ozana: *The Pentekostarion in Byzantine Manuscripts.* In: 'RRHA' 26/1989: 47-60.

513. **Barbu-Bucur**, Sebastian: *La musique Byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIe siècle.* In: *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971* (publiés par les soins de M. Berza et E. Stănescu), Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976: 505-511.

514. Idem: *Manuscrits roumains et bilingues du XVIIIe siècle, de notation koukouzélienne.* In: 'Muzica' 11/1977: 39-47.

515. Idem: *A l'occasion de le réedition d'un ouvrage fondamental de la culture musical roumaine, le "Théorétikon" de Macarie le Moine.* In: 'Muzica' 11/1976.

516. Idem: *Documents de la culture musicale vocale en Munténie, Moldavie et Transylvanie.* In: 'Muzica' 10/1977.

517. **Ciobanu**, Gheorghe: *Les manuscrits musicaux en notation byzantine dans la République Populaire Roumaine.* In: 'Sanderdruck aus Musik des Ostens 5. Bärenreiter', 1969: 23-24.

518. Idem: *Un 'Kyrie eleison' à quatre voix en notation byzantine au commencement du XVIIIe siècle.* In: 'RRHA' 7/1970: 45-52. Reprinted in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 189-196.

519. Idem: *Sur l'ancienneté du genre chromatique dans la musique Byzantine.* In: *Actes du XIVe Congrés International des Etudes Byzantines, Bucarest, 6-12 septembre, 1971* (publiées par les soins de M. Berza et E. Stănescu), Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976: 513-519. Reprinted in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 93-99.

520. Idem: *Les manuscrits de Putna et certains aspects de la civilisation médiévale roumaine.* In: 'RRHA' 13/1976: 65-77. Reprinted in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 135-150.

521. Idem: *L'école musicale de Putna.* In: 'Revue Roumaine', Bucarest, 7-8/1980: 248-253. An English version appears in the same issue of the same state magazine on p. 251-257. A much more substantial version, *L'école de musique de Putna*, is to be found in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 116-134.

522. Idem: *Théorie, pratique, tradition: facteurs complémentaires indispensable pour déchiffrer l'ancienne musique byzantine.* In: *XVI Internationales Byzantinistenkongress, Akten II/7*, 'Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik', 32/7, Sondendruck, Wien, 1981: 29-37. Reprinted in: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 100-106.

523. Idem: *Adoption de la musique byzantine comme musique liturgique. Ancienneté et voies de pénétration.* In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine.* Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 107-115.

524. Idem: *Les langues liturgiques chez les Roumains à la lumière des manuscrits musicaux*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 151-164.

525. Idem: *La musique psaltique roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècle*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 165-174.

526. Idem: *Le rapport entre le texte et la mélodie dans la musique psaltique roumaine*. In: Gh. Ciobanu, *Etudes de musique ancienne roumaine*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984: 175-181.

527. Idem: *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de J.D. Petrescu et de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*. In: *Rhytm in Byzantine Chant* (Acta of the congress held at Hernen Castle in November 1986), Hernen: A.A. Bredius Foundation, 1991: 21-35.

528. **Conomos**, Dimitri: *The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century*. In: Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală / Music in Medieval Moldavia (16th Century)* (collected articles by..., edited by T. Moisescu, Romanian version by C. Stihi-Boos), Bucureşti: Musical Publ. House, 1985: 221-267.

529. **Cuclin**, Dimitrie: *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir*. Bucureşti: Institutul de arte grafice "Bucovina", I.E. Torouţiu, 1936.

530. **Drăgoi**, Mihaela: *Ioan D. Petresco*. In 'Muzica' 1/1970: 39-41.

531. **Elian**, Alexandru: *Les études byzantines en Roumanie: 1939-1945*. In: *Études byzantines en 1939-1945*, (?): 393-405.

532. **Grăjdian**, Vasile: *Rumänisch-orthodoxe Kirchenmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Algemeine Encyclopädie der Music*, (begründet von Friederich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von [ed. by] Ludwig Fischer), Kassel, Basel (...): Bärenreiter-Verlag, 7/1997: 1139-1140.

533. **Jakovljević**, Andrija: *Inventory of Romanian Musical Manuscripts of Agios Paulos Monastery on Mount Athos*. In: 'RRHA' 19/1982: 63-66.

534. **Lungu**, Nicolae, **Croitoru**, Costea G.: *A Guide to the Music of the Eastern Orthodox Church*. Translated and edited by Nicholas K. Apostola. Brookline: Holy Cross Orthodox Press, 1984, XIV + 168 p.

535. **Moisescu**, Titus: *Musique byzantine dans les manuscrits roumains des XVe et XVIe siècles*. In: 'RRHA' 19/1982: 55-61.

536. Idem: *Turning to Account the Byzantine Music Treasure Lore in Romania*. In: 'MAEO' (Supplemmentum) 1982: 1-25. Reprinted in: 'RRHA' 20/1983: 3-9.

537. Idem: *A Catalog of Those Engaged in the Art of Byzantine Music along Time (MS 923/BAR)*. In: 'MAEO' (Supplemmentum) 1985: 37-45. Reprinted in: 'RRHA' 22/1985: 67-76.

538. Idem: *Nouveau documents sur la musique médievale roumaine: "L'Anthologion de 1515 d'Evstatie de Putna" (M 1102)*. In: 'RRHA' 23/1986: 59-74.

539. Idem: *Anciens Codex musicaux roumaines: "Le manuscrits de Dobrovăţ" (Ms 258/Leimonos)*. In: 'RRHA' 24/1987: 79-98.

540. Idem: *Anciens manuscrits musicaux roumanies: "Le manuscrit B 283" de la Bibliotheque de l'Académie Roumaine (B 283 BAR).* In: 'RRHA' 25/1988: 75-94.

541. Idem: *Grammaires musicales de tradition byzantine des quelques vieux manuscrits et livres roumains.* In: 'MAEO' (Folia Musica) 6(3)/1989: 5-27. Reprinted in: 'RRHA' 26/1989: 37-46.

542. Idem: *Le problème de la musique médievale roumaine et les recherches de l'école nationale de musicologie. Un de ses représentants: Gheorghe Ciobanu.* In: 'Muzica' 9-12/1989.

543. Idem: *Un ancien manuscrit musical de Putna: "Ms. 816/S".* In: 'RRHA' 27/1990: 3-40.

544. Idem: *Quelques aspects peu particuliers de déchiffrage de la transcription de la musique de tradition byzantine. Transcripta IV.* In: 'RRHA' 28/1991: 25-50.

545. Idem: *Un péricope évangélique en notation ekphonétique (Ms. Gr. 28.529/B.N.).* In: 'RRHA' 29/1992: 39-46.

546. Idem: *Aspects stylistiques et de forme dans l'oeuvre musical d'Evstatie le protopsalte de Putna.* In: 'RRHA' 30/1993: 47-62.

547. Idem: *La musique byzantine au long du moyen âge roumain.* In: 'RRHA' 31/1994: 3-18.

548. **Moldoveanu**, Nicu: *Les manuscrits musicaux byzantins anciens dans les bibliothèques de Roumanie.* In: *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines. Bucarest, 5-12 septembrie, 1971* (publiés par les soins de M. Berza et E. Stănescu), Bucureşti: Editura Academiei RSR, 1976: 551-555.

549. **Panțiru**, Grigore: *Une nouvele interprétation de la notation écphonetique d'un manuscrit à Iasi, Roumaine.* In: *Studies in Eastern Chant*, vol. 3 (edited by Egon Wellesz and Miloš Velimirović), London: Oxford University Press, 1973: 124-139.

550. Idem: *Un manuscrit musical du Moyen Age à la Bibliothèque de l'Academie de la R.S. Roumanie.* In: 'Muzica' 2/1976: 44-49.

551. **Pennington**, Anne E.: *Evstatie's Song Book of 1511: Some Observations.* In: 'RESE' 3 (9)/1971: 565-583.

552. Idem: *A Polychronion in Honour of John Alexander of Moldavia.* In: 'SEER' 1972: 90-99.

553. Idem: *The Composition of Evstatie's Songbook.* In: 'OSP' 6/1973: 92-111.

554. Idem: *Stefan the Serb in Moldovian Manuscripts.* In: 'SEER' 1973: 107-112.

555. Idem: *Music in Sixteenth Century Moldavia. New Evidence.* In: 'OSP' 11/1978: 64-83.

556. Idem: *Seven Akolothiai from Putna.* In: *Studies in Eastern Chant* (edited by Miloš Velimirović, Crestwood), New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1979: 112-133.

557. Idem (ed.): *Muzica în Moldova medievală / Music in Medieval Moldavia (16th Century)* (with an essay by D. Conomos. Collected articles by..., edited by T. Moisescu, Romanian version by C. Stihi-Boos). Bucureşti: Musical Publ. House, 1985, 284 p., 24 p. of plates. [Bilingual edition, and an afterword by T. Moisescu, p. 268-275.]

558. **Petresco**, J.D., le Père: *Les idiomèles et le Canon de l'Office de Noel. (D'après des manuscrits Grecs de XIe, XIIe, XIIIe et XIVe s.)*, préface de A. Gastoué, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.

559. Idem: *Les principes du chant d'église byzantin.* In: *Actes du IV^e Congrès international des études byzantines*, Sofia: 'Bulletin de l'Institut archéologique bulgare' 9/1935: 242-249.

560. Idem: *La lecture des manuscrits musicaux byzantins des X^e, XI^e, et XII^e siècles.* In: 'Studi Bizantini e Neoellenici' (*Atti del V Congresso Internazionale degli Studi Bizantini, Roma, 1936*), 6/1936: 509-520.

561. Idem (... I.D., Rev. Père): *Études de paléographie musicale byzantine (I).* Bucarest: Éditions Musicales de l'Union de Compositeurs de la République Socialiste de la Roumanie, 1967, 677 p.

562. **Petrović**, Danica: *A Polychronion to the Moldo-Wallachian Voivoda John Alexander.* In: 'Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines' (Belgrade) 13/1971: 345-352.

563. Idem: *Music for some Serbian Saints in Manuscripts Preserved in Romania, in Comparison with Different Melodic Versions Found in Other Manuscripts.* In: *Actes du XIV^e Congrès des études byzantines, Bucarest, 6-12 septembre 1971* (publiés par les soins de M. Berza et E. Stănescu), Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976: 557-567.

564. **Şirli**, Adriana: *De la continuité des chants psaltiques depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle.* In: 'RRHA' 17/1980: 37-60.

565. Idem: *The Akathistos Hymn in the Musical Manuscripts of the 14^th and 15^th Centuries.* In: 'RRHA' 19/1982: 37-54.

566. Idem: *Orthodox Church Music.* In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition* (edited by S. Sadie, executive editor J. Tyrrell), London: Macmillan Press, 21/2000: 583-585.

567. **Tit**, Simedrea: *Les "Pripéla" du Moine Philothée. Études, textes, traduction.* In: 'Romanoslavica' (Bucureşti: Editura Muzicală), 17/1970: (?)-224.

568. **Trebici-Marin**, Hrisanta: *La recherche sur la musique psaltique, un domaine de la musicologie roumaine contemporaine.* In: 'RRHA' 21/1984: 47-58.

569. Idem: *A New Approach to the Form in the Byzantine Chant.* In: 'RRHA' 24/1987: 19-26.

570. Idem: *Le répertoire des anciens manuscrits psaltiques. L'Anthologion.* In: 'RRHA' 25/1988: 95-98.

Evoluția studiului muzicilor orale/folclorice/tradiționale de la "folklore muzical" la etnomuzicologie, ulterior la antropologie muzicală, e una firească, directă, curentă. Antropologia muzicală nu e decât dezvoltarea naturală a etnomuzicologiei, ori cel puțin dimensiunea finalistă, egal sociologică și filosofică, ce include analitismul de tip clasic-tradiționalist, însă îl și "salvează" în speculativul interpretării, explicării și comentării sale umaniste. În cadrul paradigmei antropologice, analitismul utilizat de etnomuzicologia modernă (și, dacă vreți, postmodernă) nu mai este unul autonom-autarhic, sieși suficient. La rându-i, istorismul utilizat în cadrul acestei etnomuzicologii nu e unul aservit ideologiei. Etnomuzicologia modernă e una care spune ce vede și dă văzutului demnitatea autonomă a consecinței acestuia, ori îi acordă alternativa și variabila unei investiții intelectuale personalizate. În varianta sau din perspectiva antropologiei mu-zicale, etnomuzicologia contemporană dovedește obiectivitatea studiului de tip clasic drept pretenție dogmatică, lasă loc subiectivității inteligente, facilitează comprehensiuni, stimulează sensuri.

Antropologul muzical e unul din inșii vindecați de vulgaritatea de a considera că numai ruralul, tradiționalul și instituțiile consacrate sunt sursă de cultură, sacru, rit și epifanie (sau orice alte valori la care ne-am deprins a ne referi cu admirație). Au trecut deceniile în care discursul academic cânta corul homofon al deplângerii decăderii cutumelor peizane și al desacralizării ca tară tipică orașelor. Antropologia modernă e una cu interes respectuos inclusiv pentru mărunt și anecdotic, cu-atât mai mult cu cât orașul, inclusiv acela occidental, excelează în actualizarea, inventarea și reinventarea perpetuă a elementelor de creativitate spirituală. E necesară doar observația ingenuu-genuină, detașarea de omeneasca, dar antiștiințifica, comparare sentimentală, iar atunci mirarea în fața gesturilor, contextelor, efectelor, influențelor, conexiunilor și comportamentelor, fie prevăzute, dar mai ales neprevăzute, din citadin, se poate transforma în știință sensibilă și în conștiință imformată cultural.

EDITURA MUZICALĂ ISBN 973-42-0339-8