RECENZII

Vârstele sunetului. Studii de etnomuzicologie de Nicolae Teodoreanu[1]

Corneliu Dan Georgescu

Prima idee pe care o sugerează cartea lui Nicolae Teodoreanu menționată mai sus (Editura Muzicală, București 2020, 276 pagini, ediție postumă îngrijită de Mihaela Nubert-Chețan, o reușită editorială de prim ordin, atât grafic, cât și din punct de vedere al conținutului) este: nu numai fiecare etnomuzicolog ar trebui să aibă această carte în biblioteca sa, ci și fiecare muzician în general, sau, de ce nu, și fiecare om de cultură, care vrea să se informeze în acest domeniu dintr-o sursă

---

[1] O parte din formulările acestei recenzii le-am preluat din articolul meu *Nicolae Teodoreanu („Nucu"), așa cum l am cunoscut eu. Cu referințe la opera sa etnomuzicologică*, publicat în Muzica nr. 6/2019, p. 25-72], articol gândit inițial a prefața volumul prezentat aici. Ca și acolo, și aici am considerat că valoarea umană deosebită, implicit și cea intelectuală, a lui Nicolae Teodoreanu, obligă la o considerare mai atentă și mai profundă decât cea presupusă de o simplă enumerare a operelor și ideilor sale. Deci va fi vorba mai mult de comentarea decât de simpla expunere a unor idei, eventual de completarea și discutarea lor. Țelul meu este acela de *a releva cititorului acestui text posibilitatea de a evalua el însuși importanța deosebită a unor subiecte abordate de Teodoreanu*, deci calitatea excepțională *a* prestației sale. Dat fiind caracterul general al multor acestor subiecte cât și discuțiile noastre în jurul lor, nu voi putea evita uneori să mă refer comparativ în acest text atât la alte persoane, cât și la colegi comuni sau la mine. Această „extensie" a fost necesară pentru a putea discuta într-un cadru mai larg, liber, optim și, uneori, critic, teoriile lui Nicolae Teodoreanu. Este, de fapt, pe un alt plan, ceea ce a făcut și ar fi făcut el însuși întotdeauna, depășind limitele temelor sale.

deosebită. Pentru că totul este deosebit în această carte, de la precizia cercetării de detaliu și a formulărilor, la perspectiva largă, la informarea actualizată și la țelul înalt al demersului științific. Fără a neglija aspectele extramuzicale, de exemplu sociologice sau organizatoric-administrative, Nicolae Teodoreanu rămâne permanent „foarte aproape" de obiectul cercetării, muzică propriu-zisă. Această fidelitate a cercetătorului față de folclorul tradițional, datorată unei mari dragoste și înțelegeri pentru acesta, mai puțin răspândite decât s-ar crede, asimilează atât tradiția unui Constantin Brăiloiu, cât și contribuții ale muzicologiei comparate germane de la începutul secolului al XX-lea sau orientări actuale ale etnomuzicologiei franceze.

Cartea este concepută ca o antologie a celor mai reprezentative studii de etnomuzicologie ale lui Nicolae Teodoreanu, elaborate pe o perioadă de aproape trei decenii. Volumul debutează cu o prefață scrisă de Mihaela Nubert-Chețan (un substanțial *Praeludium* constând în enumerarea principalelor idei din articolele incluse în carte) și este structurat în două mari capitole, denumite sugestiv *Teme cu variațiuni. Ritm, sunet și structură,* respectiv *Passacaglii. Culegere și arhivare. De la D.G. Kiriac la era digitală.* Capitolele reflectă cele două direcții principale ale preocupărilor lui Teodoreanu: (1) cercetarea de detaliu, dar și de profunzime a unor *aspecte ale structurii muzicale* pornind de la sunet, pe baza unor măsurători exacte ale parametrilor vizați, capitol centrat pe teme ca: probleme de percepție asistată electronic a unor diferite aspecte ale sunetului, sau universalii în muzică (după cum se vede, teme care depășesc sfera etnomuzicologiei clasice), respectiv (2) *probleme de culegere, organizare și arhivare, deci conservare* a documentelor colectate. Raportul între capitole (122, respectiv 72 pagini) este echitabil. Acestor capitole li se adaugă o *Coda* (care extinde domeniul cercetării etnomuzicale prin expunerea experienței componistice proprii, legate însă de acest domeniu) și o *bio-bibliografie* a operei etnomuzicologice a lui Teodoreanu; câteva fotografii întregesc pe plan vizual informația oferită.

Volumul nu include tot ce a scris Teodoreanu în domeniul etnomuzicologiei. De exemplu, nu se explică de ce nu au fost incluse articole importante, unele publicate în volumele colective *Etnologie românească*, cât și articole vizând domenii nu cu totul străine etnomuzicologiei, cum ar fi muzica psaltică. El se încheie cu o culegere de impresii referitoare la Nicolae Teodoreanu (*Amintiri despre Nucu*), segment cu valoare afectivă indiscutabilă; tocmai de aceea, acestui

Apendix i-ar fi servit prezența impresiilor unor colegi sau prieteni ce i-au stat foarte aproape. Iar un index de nume proprii, devenit standard mai ales pentru publicații cu caracter antologic, ar fi fost binevenit. Dincolo de aceste rezerve, trebuie prețuit faptul că volumul a presupus și așa o muncă de colectare și organizare considerabilă și că reprezintă o binevenită primă sinteză asupra operei științifice a lui Nicolae Teodoreanu.

Mi s-ar părea o realizare școlărească, formală, nedemnă de spiritul lui Teodoreanu, un mare iubitor de discuții, inclusiv în contradictoriu, dacă, în continuare, aș limita această recenzie la o descriere descriptivă, neutră a volumului și nu aș discuta liber, și anume, uneori critic, ideile lui. Am ales deci câteva dintre temele care se pretează la o discuție de principii; oricum, nu ar fi fost posibil să mă refer detaliat la toate ideile și studiile incluse în volum.

Primul articol al volumului abordează o temă fundamentală a muzicii în general, temă care a cunoscut contribuții importante și o dezbatere acerbă și este departe de a fi încheiată: ideea *Universaliilor*, respectiv, a *Arhetipurilor* în muzică. Este o îndrăzneală în sine chiar și a aborda această temă, dar Teodoreanu o face cu dezinvoltură, bazat pe o relativ riguroasă informație, ca și pe intenția evidentă de a nu se complica în considerente speculative nesigure. El deschide astfel indirect o discuție care ar fi trebuit de mult să aibă loc. Nu cunosc multe lucrări care să așeze alături contribuțiile esențiale în acest domeniu, dar atât de diferite, ale lui Constantin Brăiloiu, Carl-Gustav Jung, François-Bernard Mâche. Primul merit al modului în care Teodoreanu abordează problema *Universaliilor* este deci o perspectivă mai largă decât cea curentă. Se pare însă că el nu vede întotdeauna că autorii citați de el, chiar dacă pleacă toți declarat de la *rolul inconștientului colectiv* în acest domeniu, se referă uneori la aspecte diferite, ceea ce implică și explică accepțiuni diferite ale noțiunii, situate și ele în planuri diferite. Vom vedea mai jos cât de eterogenă este această problematică. Deși noțiunile *Universalii* și *Arhetipuri* nu se suprapun exact, ceea ce motivează unele diferențe în tratarea lor, ele sunt privite frecvent ca echivalente; această minimă „inexactitate științifică” va fi trecută cu vederea și în cele ce urmează, pentru a nu complica suplimentar o tematică și așa destul de dificil de abordat sintetic.

Astfel, Brăiloiu înțelege prin *Arhetip* („arhetip ideal”) o manifestare spontană a inconștientului colectiv, exprimată sub forma unor formule

muzicale general răspândite [Brăiloiu, Constantin, *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*. În: Opere, vol. IV, București, 1979, p. 84], cu alte cuvinte, *universalitatea unor elemente de limbaj muzical* (de exemplu, formule melodice pre-pentatonice și pentatonice, sau ritmice, sistematizate de el sub numele de sistem *aksak,* sau „ritmul copiilor"), și anume, produse prin „generare simultană paralelă" (*poligeneză*)*,* și nu prin „împrumut" (*difuziune*). Acestea „trăiesc" sub forma unor permanente variațiuni; este modalitatea de existență a limbajelor tradiționale folclorice cu funcționare *orală, colectivă, anonimă*. Brăiloiu se referă la muzici etnice, perspectiva sa este cea a etnomuzicologului, dar accepțiunea dată de el nu se reduce la aceasta.

Carl Gustav Jung consideră *Arhetipurile* un „dat psihic primordial" comun. El vorbește despre *ipostaze* sau *momente cruciale* în viața omului (nașterea, moartea, nunta, copilăria, maturizarea, masculinul-femininul, rolul jucat în societate etc.), care „generează" *Arhetipuri*, cum ar fi *Persona-Umbra, Animus-Anima, Copilul, Bătrânul înțelept*. *Arhetipurile* în sine sunt „vide" [Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, 1963:124,128,129; 1971:167]; ele nu sunt exprimabile în esența lor, pot fi doar sugerate metaforic, printr-un simbol. Deci trebuie diferențiat *Arhetipul*, noțiune abstractă, care se referă la un conținut psihic dificil de definit, de *reprezentările arhetipale*, forme materiale, concrete, de expresie ale acestuia. *Arhetipurile* sunt omniprezente în miturile sau basmele din literatura universală, în general ca expresie a subconștientului colectiv prin fantezia creatoare [după Jung, Carl Gustav, *Archetypen.* 1990:1,9,78-79,124] și deci, și prin artă. Dacă Jung vizează curent domeniul mitologiei, el evită să se refere la muzică. Se pare că nu a fost o omisiune întâmplătoare: conform mărturiei pianistei Margaret Tilly, el ar fi afirmat în 1956 – deci, către sfârșitul vieții sale (1875-1961), când teoria sa despre *Arhetipuri* era complet formulată – că „muzică îl irită", deoarece ea „lucrează cu un material arhetipal extrem de profund, dar cei ce exercită muzica nu realizează acest lucru". Jung are în vedere viața psihică a omului, perspectiva sa este cea a psihologiei analitice. (Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972).

François-Bernard Mâche consideră că anumite „constante naturale", cum ar fi cântarea antifonică, formulele ritmice primare, *ostinato*-ul, repetiția, imitația, variația, transpoziția, dezvoltarea, raportul *accelerando-ritardando, crescendo-descrescendo* etc. sunt

Universalii, care pot fi întâlnite, pe lângă muzică, și în natură: de exemplu, în cântecul păsărilor, la care poate fi presupusă chiar și o *funcție estetică* [Mâche, François-Bernard, *Musique, mythe, nature, ou le dauphins d'Arion*. Paris, 1983:78-80].

Teoriilor rezumate de Teodoreanu mai sus aș adăuga pe cea a lui Jean-Jacques Nattiez, care, într-un amplu volum colectiv intitulat semnificativ *L'Unité de la musique* [Nattiez, Jean-Jacques, *Musique. Une encyclopédie pour le XXI siècle, vol. 5, L'Unité de la musiqu.* Turin, 2005:337-385], se referă nu la *Arhetipuri* (el nici nu-l amintește pe Jung), ci, conform tradiției franceze, la *Universalii,* și dedică un întreg capitol discuției pro și contra existenței lor, ca și a raportului între acestea și tipologizare, prototip, constante. El are în vedere întreaga istorie a muzicii, perspectiva sa este cea a muzicologului comparatist, care nu neglijează muzică etnică, dar nici nu înțelege să-i exagereze „exotismul", pretinsa ei „incomensurabilitate" față de muzica europeană. Elemente universale muzicale ar fi, de exemplu: vocea umană, instrumentele, construcția muzicii pe diferite trepte de înălțime organizabile într-o scară, existența unui *tempo* și a unei ritmici, polifonia etc., elemente care permit toate o mare variabilitate.

Nu este lipsit de interes a observa tensiunea dialectică existentă între concepția lui Nattiez, exprimabilă chiar prin titlul *L'Unité de la musique,* și următoarea formulare a lui Teodoreanu:

> „Totodată, s-a observat că și între diferitele tradiții muzicale orale se fac simțite deosebiri esențiale. Studierea atentă a muzicilor de pe glob a dus, așadar, la conștientizarea faptului că elementele de limbaj și opțiunile estetice diferă pe glob într-o așa de mare măsură, încât nu putem vorbi de o singură muzică, că între diferitele tradiții muzicale se impun granițe reale de limbaj. În fapt, muzica suferă de o diversitate similară cu cea lingvistică, aflându-se și ea în posteritatea divizată a "Turnului Babel'" [Teodoreanu 4].

(NB în toate referirile la Teodoreanu din volumul prezent se indică doar pagina).

Nu este decât o contradicție aparentă: Nattiez are în vedere *Universaliile* propriu-zise, iar Teodoreanu, în textul citat, *formele lor diferite de existență în anumite „limbaje".*

În general, dacă toți autorii menționați se referă la *inconștientul colectiv*, felul lor de a înțelege noțiunea de *Arhetip* este diferit, tocmai pentru că el reprezintă – similar cazului menționat mai sus – o

considerare a diferitelor domenii sau nivele ale lor. Brăiloiu se referă la *sisteme* sau *fomule muzicale cu caracter universal*, care izvorăsc din inconștientul colectiv. El vorbește despre „variabilitatea arhetipurilor", muzica tradițională trăiește prin variație („cheia marelui mister al creației populare" după Béla Bartók și László Lajtha); nu există decât „variațiuni în jurul unui model irecuzabil", pe care nu-l vom găsi ca atare niciodată. Dar, după Jung, nu *Arhetipul* este variabil, el reprezentând *natura umană*, care se schimbă foarte lent, ci doar formele sale de expresie *culturală*, permantent variabile, zonal și temporal. Nattiez și Mâche concep, la rândul lor, un sens foarte general, în care *Universalii* ar exista nu numai în lumea umană sau animală, dar și în cea fizică; deci nu este vorba întotdeauna de *inconștientul colectiv uman*. Voi adăuga aici formulările sintetice ale lui Alain Daniélou, care înțelege generalizat, extins la maximum, prin „număr idee" aceeași idee de *Arhetip:*

> „La musique étant l'expression du nombre idée, exprime les rapports qui existent entre l'ordre humain et l'ordre cosmique" [Daniélou, Alain*, Traité de musicologie comparée.* Paris, 1959:21].
> "Toute musique est basée sur des rapports sonores, dont l'étude nous entraîne vers un monde étrange, celui du symbolisme numérique. Il est difficile d'expliquer l'effet produit par certaines formes musicales si l'on n'admet que les nombres correspondent réellement à des concepts, à des principes abstraits, et que leur application dans tous les domaines de la réalité physique, qui obéit à des lois absolues et inévitables, est la clé non seulement de la nature de la matière et de la forme, mais aussi de la substance des idées et des émotions" [Daniélou 1959:11].

Studiul lui Teodoreanu analizat mai sus [Teodoreanu 3-23) a fost publicat inițial în 2003-2004 [Teodoreanu, Nicolae, *Brăiloiu și ipoteza universaliilor în muzică*. În: Anuarul IEF... 14/15, 2003-2004:355-372] . În acel timp, existau și în muzicologia românească o serie de studii referitoare explicit la *Arhetipurile muzicale*, cele mai importante fiind scrise de Octavian Nemescu [Nemescu, patru studii, începând din 1990 cu *Naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului* [I]. În: Muzica, Nr. 1/1990:37-44], și, înaintea lui, de mine [Georgescu, 23 studii, începând din 1982 cu *Preliminaries to a Theory of Archetypes in Music*. În: RRHA XIX, 1982:75-78], apoi de Dan Dediu, două articole [Dediu, Dan, 1995, începând cu *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creația muzicală*, manuscris], ca și o

serie de referiri, între alții, ale lui Irinel Anghel [Anghel, Irinel*, Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București, 1997, 2018] și Gheorghe Duțică [Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. București, 2016]. Primele două nume sunt citate de Teodoreanu doar într-o notă de subsol [Teodoreanu 20], text care folosește o terminologie parțial neadecvată („muzică arhetipală", „compozitori arhetipali") și lasă impresia că nu a luat cunoștință sau nu a înțeles sensul cercetărilor celor doi autori români amintiți. Dar el are perfectă dreptate să critice folosirea improprie, devenită „loc comun" a termenului *Arhetip*; astfel, într-adevăr, cercurile, spiralele, liniile ascendente și descendente etc. nu sunt *Arhetipuri*, care aparțin *inconștientului colectiv*, ci reprezintă doar „coaja" lor. Dar, spre deosebire de muzicile etnice tradiționale, care nu cunosc teoretizarea, în muzicile culte, ca și în arta cultă în general, elemente similare pot fi folosite și rațional, conștient.

Voi adăuga deci în mod necesar, la cele de mai sus, accepțiunile existente în prezent în muzicologia românească. Cea propusă de mine în 1982, este, spre deosebire de Brăiloiu, o adaptare explicită a teoriei lui C.G. Jung la muzică. Pe scurt (nu voi repeta aici cele expuse de zeci de ori în diferite articole...): o formulă muzicală (melodică, ritmică) nu este un *Arhetip*, ci o *formă de expresie variabilă* a sa (un „component arhetipal", care poate apărea legat și de alte componente într-o structură coerentă), dar inseparabilă de acesta: *Arhetipurile* nu devin perceptibile decât prin forma lor concretă, adoptată de ele. Dar trebuie să evităm să ne limităm la fizică (de exemplu, la sunet în sine sau la calitățile sale fizice), deci la acustică, sau să „dizolvăm" *Arhetipurile muzicale* în noțiuni generale. Desigur că muzica se bazează pe elemente fizice și că, „în spatele" unor trăiri la nivelul *inconștientului colectiv* exprimate muzical pot fi recunoscute noțiuni abstracte (de exemplu, *Incipit-Finis* pentru *Naștere-Moarte*, *Unirea Contrariilor* pentru *Nuntă*). Dar toate acestea *nu sunt încă muzică*. Mulți nu înțeleg că a vorbi despre *Arhetipuri muzicale* este altceva decât a vorbi despre *Arhetipuri,* noțiune platoniciană generală. Nivelul arhetipal ar fi un nivel fundamental al muzicii în general (deci, formula „muzică arhetipală" nu are sens, nu poate exista o „muzică ne-arhetipală" și nici „compozitori ne-arhetipali"), un nivel *natural*, mai mult sau mai puțin pregnant, perceptibil, alături și inseparabil de cel *semantic* și de cel *estetic*, nivele *culturale*: abia acum „rezultă" muzica. Este ceea ce am înțeles, împreună cu Nemescu, prin dualitatea *natură-cultură*, care reflectă și dualitatea

abstractă *invariabil-variabil*. Accepțiunea dezvoltată de Octavian Nemescu mai târziu, în 1990, complexă și liber concepută, include și o serie de elemente generale cu valoare simbolică, elemente care îmbogățesc, dar și diluează noțiunea; iar raportul între *natură*, *cultură* și *transcultură* este reluat de el repetat, reflectând tendința sa spre viziuni metafizice, uneori speculative, dar întotdeauna coerente și solid argumentate. Într-o lucrare rămasă în manuscris, Dan Dediu aplică în 1995 formule clasice retorice la muzică și propune schema „arhetip-arhetrop-ornament", schițând o încercare de sistematizare a domeniului unică prin rigoarea ei – ceea ce pare a contrazice părerea lui Jung, conform căreia, domeniul *Arhetipurilor* nu ar fi nici finit, nici ordonabil. Acestea nu sunt singurele teze sau accepțiuni în muzicologia românească pe tema *Arhetipurilor*.

Aspectele critice expuse aici pe aceasta temă nu ating însă meritul principal al studiului lui Teodoreanu, care constă în încercarea unei perspective globale asupra domeniului și în expunerea clară, simplificată, ci încearcă doar să compleze informația referitoare la o teorie care, chiar și așa, rămâne, pentru mulți, confuză; nu în ultimul rând, pentru că este rareori riguros științific abordată. Dar nu este greu de imaginat ce interesante ar fi fost comentariile de orice fel ale lui Teodoreanu la ultimele idei expuse mai sus.

O altă temă esențială ridicată de el, chiar dacă nu este teoretizată ca atare, se referă la *procesul de generalizare a unor date concrete, în vederea sistematizarii lor*. *Sistematizarea* (prezentă la fiecare pas în etnomuzicologie, de exemplu în definirea sistemului pentatonic, a celui ritmic *aksak*, în tipologiile zonale sau ale genurilor folclorice) este unul din „semnele" unei științe evoluate, care dorește nu doar să descrie, analizeze, ci și „să facă ordine" în domeniul respectiv. Dar obiectele care trebuie sistematizate pun ele însele probleme, între altele, prin ceea ce aș numi „realitatea imperfecțiunii lor generice". De exemplu, nu avem practic în natură nicăieri o formă geometrică perfectă: linii drepte (chiar și razele de lumină își modifică traiectoria în preajma unui câmp electromagnetic puternic), cercuri perfecte (eclipitica pe care se deplasează pământul nu este un cerc, dar nici o elipsă perfectă), pătrate, triunghiuri exacte etc. Acest fapt nu împiedică însă geometria să stabilească, pe baza lor, o serie de modele, de forme ideale perfecte, cu care se operează în mod curent; abaterile de la ele în realitatea concretă le trecem cu vederea. Dacă este însă nevoie de o foarte mare precizie,

vom avea în vedere și aceste minimale abateri. Dar chiar noțiunea de „abatere” subînțelege o „formă perfectă”, de la care ar apărea „abaterile”. În mod similar, niciun sunet, silabă sau cuvânt al vreunei limbi nu cunoaște o expresie perfectă, există permanent abateri, uneori considerabile de la un standard ideal (de exemplu, în pronunția unui străin sau cea dialectală). Și totuși, limba respectivă funcționează fără dificultăți, aceste deformări sunt trecute cu vederea; trebuie să apară abateri mari de la reguli, ca vorbirea cuiva să nu fie înțeleasă. Iar dacă cineva ar reuși să vorbească, respectiv, să pronunțe sunetele unei limbi absolut corect, ar părea artificial. Deci, flexibilitatea fonetică a unei limbi nu poate contesta legitatea ei, ci o confirmă.

Cu atât mai mult în muzică, flexibilitatea sistemelor sau a regulilor cunoaște limite foarte largi. S-ar putea afirma că nicio sonată de Beethoven nu respectă 100% schema clasică a formei, nicio fugă de Bach, schema clasică a fugii, după cum nicio interpretare a vreunui solist nu este 100% exactă, „curată”, conformă partiturii. Dacă abaterile nu depășesc o anumită graniță (care este foarte greu de stabilit), ele sunt tolerate, ba chiar, uneori dorite, dacă ele aduc un plus de informație expresivă semnificativă. Este ceea ce „dă viață” unei improvizații, ceva care lipsește partiturii. Problema este că, uneori, ceea ce consideram un timp „abatere de la un sistem”, se poate dovedi cândva *element constitutiv al unui alt sistem*, diferit, încă necunoscut. De exemplu, ceea ce părea o abatere de la măsura 2/4 poate fi o măsură de 5/8 sau 7/16, iar în loc de sistemul divizionar clasic avem sistemul *aksak*. În mod similar, sunete privite ca „false” sau „netemperate” (formulare vagă, dar curentă), pot fi sunete constitutive în alt sistem melodic (de exemplu, sistemul *râga* sau *maqam*).

Revenind la tema lui Teodoreanu [expusă în acest volum la p. 61-80, dar tratată și în teza sa de doctorat *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Cântecul propriu-zis din Bihor*, 2002, ca și în cartea *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Investigare cu mijloace (psiho)acustice a cântecului propriu-zis din Bihor,* București, 2015], contradicția între folclorul bihorean concret, studiat de el, și sistemul pentatonic clasic, a fost reluată deci repetat în cercetările sale, iar una dintre cele mai temerare concluzii ale sale a fost aceea că *folclorul bihorean nu se încadrează în sistemul pentatonic*, așa cum au propovăduit mulți etnomuzicologi, între care, printre primii, a fost Béla Bartók. Sistemul pentatonic, definit încă din antichitatea greacă și chineză și comentat de o serie considerabilă de muzicologi și

etnomuzicologi (între care se impun nume prestigioase ca Pythagora, Helmholtz, Stumpf, Gevaert, Kodaly, Szabolcsi, Riemann, Wiora, Breazul, Brăiloiu, Daniélou), a privit consecvent cvinta ca interval de bază, iar sistemul a fost considerat, într-o viziune evoluționistă, ca un prim pas în majoritatea fazelor de evoluție ale unui limbaj muzical pe toate continentele.

Concluziile lui Teodoreanu se bazează pe investigații de mare exactitate, efectuate cu aparate moderne, cercetări al căror caracter obiectiv nu poate fi pus la îndoială. Dar nu este de neglijat nici faptul că anumite abateri de la un *sistem pentatonic pur* se pot observa empiric și la un prim contact, chiar și fără mijloacele moderne de investigație pe care Teodoreanu le-a folosit, și anume, chiar și în muzica tradițională chineză. Sigur însă că, definite cu mare precizie, aceste abateri pot fi dovedite științific și controlate. Poate părea paradoxal, dar dacă nici măcar muzica tradițională chinezească, considerată de mulți ca „patria sistemului pentatonic" (cum a sunat muzica grecească nu mai putem fi siguri) nu respectă riguros regulile sale, pe care ea însăși le-a generat, ce valabilitate mai are acest sistem? Dar respectă vreun cântăreț de operă sau violonist virtuoz regulile sistemului temperat, curent în Europa? În funcție de dinamică sau de pathos-ul său, el va modifica liber intervalele și duratele. Alain Daniélou afirma: dacă am considera scara exactă folosită de un asemenea cântăreț, vom ajunge la rezultate absurde. Va trebui să neglijăm unele detalii, pentru a „înțelege" sistemul ce stă în spatele lor [Daniélou 1959:26].

Deci, abaterile de la un sistem, chiar măsurate cu mare precizie, nu ating obligatoriu valabilitatea sistemului. Discuția poate aduce noi exemple și poate continua la nesfârșit. Este o problemă de poziție științifică, să decidem *ce definește un sistem* și *în ce măsură acesta permite abateri*, dar și momentul în care unele dintre acestea, de fapt, în acest caz, pseudo-abateri, *definesc un nou sistem*. Pe scurt: în cazul folclorului bihorean cercetat de Teodoreanu, după părerea mea, în pofida abaterilor, nu se poate vorbi de un alt sistem. De aceea este poate mai prudent să vorbim de *măsurarea exactă a unor abateri mai mult sau mai puțin consecvente de la sistemtul pentatonic*, să observăm limitele lor de variabilitate, și eventual, dacă nu cumva se constituie într-un alt sistem. Teodoreanu consideră că

> „Cercetările psihoacustice, reluând vechea problematică a consonanţei intervalelor, au arătat că *principiul consonanţei*, potrivit căruia auzul

nostru percepe intervalele ca fiind consonante atunci când detectează rapoarte de frecvenţă simple, este amendat de observaţia că, din punct de vedere psiho-fiziologic, un interval melodic trebuie să fie ceva mai mare (mergând chiar până la un sfert de ton la octavă) pentru ca impresia acustică să fie de octavă [...] În plus, pentru explicarea sistemelor muzicale de tip pentatonic şi prepentatonic s-a recurs deseori tot la un model importat din teoria altor tradiţii muzicale (chineză, antică grecească): şirul cvintelor și cvartelor. Irelevanţa acestor teorii pentru folclorul românesc poate fi uşor dovedită, dacă se recurge la acel martor mai obiectiv, care este analiza acustică" [Teodoreanu 65].

Dacă premizele și observațiile sale privitoare la raportul între *sistem* și *execuția vie* sunt incontestabile și de mare valoare, mai ales în cazul muzicii vocale, ultima sa concluzie rămâne îndoielnică.

Dar cercetarea lui Teodoreanu descrisă mai sus este mult mai bogată în semnificații. Ea evidențiază o altă idee: în cazul unei muzici concrete, nu sistemul sau scara ar trebui să fie definitorii, ci realitatea concretă, melodia vie, în execuție. Ca o consecință, chiar neformulată de el ca atare: practica curentă de a reduce o muzică în general la o scară, nu numai că simplifică, dar poate chiar falsifica realitatea muzicală. Teodoreanu sugerează astfel un punct de vedere asupra *organizării înălţimii sunetelor* care ne pare mult mai ştiinţific decât cel tradițional, care se mulţumea să definească *moduri*, iar în cadrul lor, eventual *tonuri stabile („sunete pilon")* şi *instabile, fluctuante* etc. În realitate, structura melodică a unei melodii (și nu este vorba numai de folclorul bihorean sau numai de sistemul pentatonic) este *o structură în timp, în care sunetele se condiţionează unul pe celălalt în lanţ*; a „extrage" doar o scară, chiar cu consemnarea sunetelor care „fluctuează", pare doar o aproximaţie foarte grosolană a unei realităţi complexe, asemenea unui catalog sau dicționarului unei limbi. Ceea ce nu însemnează că reducerea realității muzicale la o scară sau un sistem nu este necesară *metodologic*. Meritul de bază al lui Teodoreanu rămâne deci acela de a deschide o discuție bazată pe argumente obiective într-un domeniu în care mai ales speculaţiile teoretice au dominat netulburate decenii întregi.

În abordarea ritmului muzical folcloric [Teodoreanu 25-43] autorul discută critic, într-un capitol intitulat pretențios *Despre timpul muzical*, idei filozofice ale lui Bergson și, în special, Bachelard [Bachelard, Gaston,

L'Intuition de l'instant. Paris, 1966], referitoare la raportul între *clipă* și *durată*, dar și la noțiunea de „noutate adusă de clipă". Alături de transcrieri detailate (care pun din nou problema acceptării abaterilor de la un sistem) și de o înțelegere lărgită a concepțiilor lui Brăiloiu, Teodoreanu afirmă că

> "Abordarea fină a ritmului muzical nu se poate realiza decât tot prin artificiul imaginării unui sistem ritmic, un *model*, după cum toate sistemele ritmice cunoscute reprezintă, în ultimă instanță, nu atât sisteme ritmice ale folclorului muzical, cât mai degrabă sisteme ritmice de transcriere muzicală" [Teodoreanu 43],

ceea ce arată că el, în acest caz, înțelege pe deplin *necesitatea metodologică* a noțiunii de sistem, deci a unui *model*, în pofida unei simplificări a realității.

Cu toate acestea, absolutizând unele idei filozofice ale lui Bachelard, el trece cu vederea teoriile psihologice ale lui Jean Piaget [Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris, 1961; *L'Epistémologie du temps*. Paris, 1966] și Paul Fraisse [Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris, 1967], referitoare la „mecanismele" spontane psihice, înnăscute, de percepere a timpului (perceperea *duratei* și a *succesiunii* evenimentelor, inclusiv a celor muzicale), care au stat la baza definirii unei „muzici atemporale". Deoarece în noianul modern de informații este azi practic aproape imposibil pentru un cercetător să fie exhaustiv, este mai prudent a renunța la absolutizări. Este ceea ce face Teodoreanu de cele mai multe ori, găsind un echilibru echitabil între diferitele principii, teorii, interpretări expuse. Dar... nu a apărut încă cercetătorul cruțat de contradicții, incosecvențe sau omisiuni.

Iar cercetătorul ultra-riguros Nicolae Teodoreanu nu exclude din arsenalul său de mijloace nici *fantezia*. Originala idee a „vârstelor sunetului", care oferă și titlul întregului volum (cred că el avea în vedere de fapt „vârstele muzicii"), se pretează perfect la o aplicație asupra cercetărilor sale, schițând chiar un fel de sistematizare a lor. Acest procedeu este util, deoarece atât opera componistică cât și cea muzicologică a lui Teodoreanu – chiar dacă felul său de gândi muzical este dominat de o perspectivă unitară ce pleacă de la folclorul românesc și religia creștin-ortodoxă, cărora li se alătură experiența dobândită de el la contactul cu „lumea digitală" – se prezintă ca un fel de mozaic de idei, orientări, puncte de vedere, dificil de a fi prezentat rezumativ.

„Vorbind despre vârstele sunetului, ne referim mai ales la câteva etape de dezvoltare a formelor muzicale, care au loc în plan sistematic și nu istoric [...]. În orice caz, termenul ‚copilărie' nu este echivalent cu cel de ‚primitivism', cel din urmă fiind legat adesea de o perspectivă evoluționistă, oricum depășită. [...] Pe scurt, ceea ce numim ‚maturitate' nu este superior valoric față de ceea ce numim ‚copilărie'; acești termeni neavând defel sens axiologic." [Teodoreanu 128-129]
(NB Am redat aici câteva citate din opera lui Teodoreanu nu în ultimul rând pentru a reliefa claritatea, concizia, precizia, aș spune, *frumusețea limbii române* folosite de el).

În mod analog, s-ar putea vorbi despre „vârstele științei", respectiv ale cercetării științifice; este desigur o privire ne-convențională, care implică o oarecare toleranță din partea cititorului – nu mai mult decât implică și imaginea originală a lui Teodoreanu. Și în cazul „vârstelor cercetării științifice", aceste categorii nu au nimic de a face cu o evoluție sau o ierarhie a valorii lor. Deci, putem considera o vârstă a „copilăriei", în cadrul căreia cercetarea s-ar limita la simpla *descriere* a unui fenomen; o vârstă a „tinereții" în care s-ar baza pe *analiza, disecarea* și *studiul „în adâncime"* al fenomenului respectiv, o vârstă a „maturității", care ar include *interpretări, generalizări, definirea unor principii, sisteme* ce dirijează „funcționarea" fenomenului descris și analizat anterior, în fine, o vârstă a „bătrâneții", care ar consta din considerații foarte generale privind *metodologia, depozitarea, organizarea arhivării* fenomenelor, un fel de *valorificare* a rezultatelor etapelor precedente.

Astfel, vârstei „copilăriei" i-ar aparține *descrierea* de către Teodoreanu a unor sunete „dizarmonice", „urâte" sau „frumoase", a unor scări muzicale, a structurii muzicale în general, a unor practici tradiționale etc.; vârstei „tinereții" i-ar apartine *analiza* în detaliu a sunetului și a curbei sale dinamice, utilizarea spectrogramei, menționarea unor grafice care permit descrierea vizual-intuitivă a „profilului melodic", analiza funcției „sunetelor" descrise mai sus; vârstei „maturității" i-ar corespunde discutarea *mecanismului generator*, „iraţionalitatea" sau „raţionalitatea" intonaţiei implicate în unele sisteme melodice; în fine, vârstei „bătrâneții" i-ar corespunde preocupările sale pentru problemele legate de organizarea (catalogarea, depozitarea etc.) materialelor, inclusiv cele de *marketing*. Și în acest ultim domeniu (la care nu mă voi mai referi aici), punctul său de vedere, de exemplu în ceea ce privește Arhiva Institutului de folclor, preluând o

veche temă, este bine documentat și dovedește înaltul nivel de înțelegere al unei problematici complexe. Rămâne doar să fie și aplicat...

Revenind la comparația operei sale cu un mozaic de idei, de remarcat și faptul că preocupările sale acoperă practic întreaga „scală" a domeniului etnomuzicologiei, depășindu-l adesea, de la studiul sunetului fizic, al calităților și funcției sale, la critica sistemelor melodice „clasice", la probleme legate de forma fixă sau improvizatorică (chiar dacă în studii ne-incluse în volum), până la probleme de arhivare, conservare, transmitere a materialelor folclorice. Această diversitate a preocupărilor sale cunoaște destul de puține precedente în etnomozicologia românească.

Dar studiile sale abundă în obsevații subtile, de mare valoare științifică, la acest nivel aproape unice în muzicologia românească și nu foarte uzuale nici în cea internațională, iar felul său de a pune problemele relevă perspectiva lărgită a intelectualului autentic, implicit sensibilitatea sa pentru aspectul lor moral. Alături de concizie și claritate stilistică, de un larg câmp de interese, informație la zi, spirit fin de observație, inclusiv un explicit spirit critic, uneori și de unele naivități (pe care nu le-aș dispreţui în niciun caz!), principalul merit al cercetărilor de etnomuzicologie ale lui Nicolae Teodoreanu constă, cred, într-o sinteză proprie a unui *punct de vedere istoricizant*, reprezentat la noi mai ales de George Breazul și inspirat de muzicologia comparativă germană, cu *punctul de vedere structuralist* de formație franceză, reprezentat la noi de Constantin Brăiloiu. Sinteza sa este axată pe o experiență considerabilă în calitate de etnomuzicolog, ce nu se limitează doar la studiul folclorului autothton, dar și pe o experiență practică de cântăreț de cor bisericesc, lărgită și de o experiență la fel de redutabilă în calitate de compozitor și cunoscător al tendințelor actuale ale muzicii moderne. De remarcat că, între numeroșii compozitori care „au trecut" prin Institutul de folclor de la constituirea sa în 1949, el este singurul care a rămas acolo „până la sfârșit", dedicându-și permanent generos timpul și energia studiului muzicii tradiționale românești.

Nicolae Teodoreanu a avut norocul să se dezvolte într-o perioadă în care, cultura românească – eliberată de o dominație sovietică și de o dictatură personală la fel de nefaste pentru ea – a cunoscut un avânt deosebit și o eficientă angrenare în diverse organisme internaționale. Ca atare, el a beneficiat de multe burse și studii în centre ca Bucureşti, Berlin, Viena, a contactat aici persoanele cele mai competente și a avut acces la cea mai modernă tehnologie (hardware, software), amândouă

elemente absolut necesare studiului său. El a profitat deci din toate punctele de vedere de aceste noi condiții optime de cercetare, asumându-și cunoștințe și metodologii, până în acest moment istoric, inaccesibile în România și reflectând astfel *entuziasmul unic al primei generații de intelectuali manifestate după eliberare*. Să sperăm că exemplul său va fi urmat la același nivel profesional și de generațiile următoare.

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

***Ages of sound*. *Ethnomusicology studies* by Nicolae Teodoreanu**

The volume contains the most representative studies of ethnomusicology by Nicolae Teodoreanu, elaborated over a period of almost three decades, but its themes and approach go beyond the sphere of classical ethnomusicology. It begins with a preface written by Mihaela Nubert-Chețan and is structured in two chapters, suggestively named *Themes with Variations. Rhythm, Sound and Structure*, and *Passacaglii. Collection and archiving. From D.G. Kiriac to the digital era*, chapters that reflect the two main directions of Teodoreanu's concerns: (1) detailed research of aspects of musical structure starting from sound, based on precise measurements of the parameters concerned, and (2) problems of collection, organisation and archiving, and therefore preservation of the documents collected. These chapters are supplemented by a Coda (which presents Teodoreanu's own compositional experience in this field) and a bio-bibliography of his ethnomusicological work; a few photographs visually supplement the information provided. It ends with a collection of impressions of Nicolae Teodoreanu.

The review focuses on the critical discussion of several ideas such as universals or musical archetypes or the relationship between a specific melody and the system that directs it. The intention is to reveal that Teodoreanu's concerns cover practically the whole "scale" of the field of ethnomusicology, often going beyond it, but also that his way of posing problems reveals the broad perspective of the authentic intellectual, interested in understanding and explaining the intimate mechanism of

functioning of traditional creation. Alongside his stylistic conciseness and clarity, a wide field of interests, up-to-date information, a fine spirit of observation, including an explicit critical spirit, sometimes also some apparent naivety, the main merit of Nicolae Teodoreanu's ethnomusicological research consists in his own synthesis of a historicist point of view, represented in Romania mainly by George Breazul and inspired by German comparative musicology, with the French structuralist point of view represented by Constantin Brăiloiu.