

Redacția:

Muzeul Țăranului Român
Șoseaua Kiseleff 3, sector 1
011341 București, România
www.muzeultaranuluiroman.ro
martor@muzeultaranuluiroman.ro

Comitetul de redacție:

Costin Moisil
Speranța Rădulescu

Prima ediție în franceză:

Mémoire vive: Hommages à Constantin Brăiloiu, ISBN 978-2-88474-232-0
© 2009, Musée d'ethnographie de Genève, CH-Genève, www.ville-ge.ch/meg
© 2009, Infolio, CH-Gollion, www.infolio.ch

© 2011 Muzeul Național al Țăranului Român, pentru prezenta versiune română
© Speranța Rădulescu, pentru traducerea în limba română

Concepția grafică: Atelier B/Christian Bili, Geneva
Tehnoredactarea versiunii române: Gloria Graff

MARTOR
editură

MEMORIE ACTIVĂ

Omagiu lui Constantin Brăiloiu

Sub direcțiunea lui Laurent Aubert

Versiunea română: Speranța Rădulescu

MEG | MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE
DE GENÈVE

VILLE DE
GENÈVE
DÉPARTEMENT DE LA CULTURE

CONSTANTIN BRĂILOIU ȘI CREAȚIA MUZICALĂ COLECTIVĂ

Victor A. Stoichiță

Muzica savantă europeană a stabilit o distincție care pare de la sine înțeleasă celor mai mulți melomani: cea dintre „compoziție”, creație a unor „opere” noi, pe de o parte, și „interpretare”, actualizarea operelor *in situ*, pe de altă parte. Distincția este intim legată de dezvoltarea notației și îndeosebi de capacitatea acesteia de a servi drept intermediar între ideile cuiva și execuția altora.

Primii etnomuzicologi au fost tulburați de faptul că n-au putut găsi în muzicile de tradiție orală această repartitie de roluri cu care îi obișnuise tradiția clasică. Muzicienii tradiționali păreau să „interpreteze” întotdeauna, cu mai multe sau mai puține variații, muzici preexistente. Dar de unde puteau să izvorască acestea? „Compozitorii tradiționali” părea o sintagmă care sfidează bunul simț și, în orice caz, chiar căutați cu sârguință, acești compozitori păreau de negăsit. Oare imaginația muzicală să fie mai limitată în societățile de tradiție orală? Sau absența compozitorilor să fie reductibilă, de fapt, la absența unui statut recunoscut social? Oare o comunitate umană putea realmente să creeze în colectiv forme muzicale? Și dacă da, în ce chip?

Disputa

Aceste chestiuni au suscitât dezbateri vii în prima jumătate a secolului XX, cărora Brăiloiu le-a fost nu o dată ecou. În 1949, el rezuma pozițiile celor două tabere în opoziție:

Iată-ne în miezul unei mari dispute care divizează folcloriștii mai mult decât oricare alta și care nu va înceta prea curând să-i dividă: problema creației rămâne tema controverselor lor celor mai vii și uneori celor mai confuze.

Incertitudinea este aici dublă.

În primul rând, chiar poate fi conceput un act creator nelocalizat, o colaborare universală și într-un anume fel tacită întru producerea aceleiași opere, un creier multiplu lucrând ca un organ unic?

Sigur că nu, răspund cei de pe o anumită parte a bariadei: doar mistica poate să imagineze, sau mai degrabă să se încreadă orbește într-un astfel de mecanism pe care o minte sănătoasă îl refuză. Nu masa în ansamblul său creează, ci doar câteva personalități dotate [...] care acționează, am putea spune, ca mandatar ai grupului din care s-au iscat: iar acest grup recoltează găselnițele lor și le propagă.

La care Bartók, expert eminent, va replica: „nu există niciun indiciu că individualitățile țărănești (*Bauern-Individuen*) vor fi creat vreodată melodii, fapt care s-ar explica de altfel psihologic cu multă dificultate”¹.

1. Bartók dezvoltă teoria sa asupra creativității în introducerea cărții consacrate cântecelor țărănești maghiare. Cartea a fost publicată mai întâi în ungurește, în 1924, dar Brăiloiu a luat cunoștință de ea prin ediția germană din 1925.

A doua întrebare (deja atinsă, pentru că aici totul se întrepătrunde): oricare ar fi modalitățile prin care se manifestă, posedă oare poporul – da sau ba – daruri de creator?

Pentru înaintașii romantici și descendenții lor, neîndoielnic [...]

De loc, replică școala care se consideră realistă. Orice artă își are locul în vârful edificiului social, de unde filtrează lent spre profunzimi, pentru a prelungi, redusă la rudimente, o viață obscură [...] (BRĂILOIU 1949: 281-282 [1973: 67-68]).

O privire contemporană ar putea socoti puțin antipatică această școală „realistă”, care rezervă creația „pură” muzicienilor savanți și care nu le recunoaște celorlalți decât variațiile mai mult sau mai puțin inspirate. Această ipoteză decurge probabil din dificultățile practice legate de identificarea în muzicile tradiționale a compozitorilor individuali. În același articol, Brăiloiu descrie mai multe operațiuni de teren în cursul cărora a încercat să-i repereze pe inventatorii melodiilor recent apărute în cutare sau cutare sat... fără să obțină nimic! Fie pentru că melodiile care treceau drept noi se dovedeau a nu fi altceva decât variante ale unora preexistente, fie pentru că în geneza lor era imposibil de distins între ideile împrumutate și adaptările înnoitoare. „Realistii” susțineau teoria bunurilor decăzute (*gesunkenes Kulturgut*) tocmai pentru că acumulasă o mulțime de astfel de tentative infructuoase. Această ipoteză pare azi depășită, cu mențiunea că folosirea cuvântului „compozitor” rămâne totuși rezervat muzicilor savante.

Spre deosebire de Bartók, Brăiloiu nu se număra printre „realiști” (sau, în orice caz, nu în sensul cuvântului evocat mai sus). Pe de altă parte, îi era greu să se ralieze poziției

„romantice” care presupunea existența unui geniu popular difuz. Obiectivul depășea maniera de a concepe creativitatea muzicală în mediile țărănești. El încorporează și statutul care urma să le fie atribuit muzicilor însele: era oare necesar ca repertoriul unei comunități să fie privit ca un ansamblu distinct de opere, sau ca o simplă colecție de opere posibile mai mult sau mai puțin efemere, rezultând din manipularea mereu diferită a aceluiași sistem muzical?

Brăiloiu abordează aceste chesiuni în două articole, elaborate la un interval de zece ani. Primul este „Le folklore musical” (1949, citat anterior), al doilea este „La création musicale collective” (1959). Compararea lor ne va permite să punem în evidență evoluția gândirii autorului și totodată să ne reamintim de această dezbateră oarecum uitată de atunci, dar ale cărei probleme fundamentale rămân într-o oarecare măsură de actualitate.

Arhetipuri ideale

În 1949, Brăiloiu spera că, analizând variabilitatea muzicilor țărănești, va putea pune în evidență ceea ce numea „arhetipuri ideale”:

În lipsa oricărui text irecuzabil, suntem constrânși să admitem că nu culegem niciodată decât variante și că în spiritul cântăreților sălășluiește latent un arhetip ideal, pe care ei îl prefac în acele încarnări efemere pe care ni le oferă.

Ne interesează să-i găsim proprietățile esențiale ale acestui arhetip, care n-ar fi astfel dacă i-ar fi permis să-și deghizeze simultan toate elementele. Este de presupus, în consecință, că improvizația nu va atinge stâlpii șarpantei

sale, dar și-ar da frâu liber acolo unde nu alterează niciuna din trăsăturile care fac recognoscibil modelul abstract” (1949: 319-320 [1973: 105-106]).

Pentru a degaja arhetipurile de acest fel, Brăiloiu propune metoda transcrierii sinoptice (fig. 1, p. 78-79). Opoziția între pluralul cântăreților și singularul arhetipului nu lasă nicio îndoială asupra semnificației culturale – și nu pur și simplu psihologice – a acestuia din urmă. Stabilind limite pentru variație, arhetipurile latente și colective ar avea aspectul unor opere, în sensul clasic al termenului, cu deosebirea că partitura lor n-ar fi (încă) scrisă.

Pentru ce s-ar îngriji țărani ca arhetipurile lor să rămână recognoscibile? În 1949, răspunsul lui Brăiloiu angajează însăși definiția „muzicii populare”, care s-ar deosebi de cea savantă, explică el, prin eficacitate.

Nu este prin urmare populară, în accepțiunea riguroasă a termenului, decât o muzică strâns asociată cu viața materială a oamenilor, lipsită de autonomie, supusă dar totodată dotată cu puteri supranaturale. Capabilă să acționeze asupra condițiilor primare ale existenței, ea este prin înșuși acest fapt o afacere a tuturor, o proprietate colectivă căreia e important să-i păstrezi integritatea și eficacitatea. În orice etapă de evoluție s-ar afla, un popor va perpetua credința în forța sa sub forma unui conservatorism obstinat, care privește nu doar bunurile preluate din tradiție, ci și pe cele împrumutate din cultura citadină (*ibid.*: 329 [115]).

O muzică strâns împletită cu viața materială nu pune nicio problemă de principiu. După Brăiloiu, etnomuzicologii au confirmat în nenumărate rânduri faptul că e deseori dificil

Bocet

P. 192 (1.1)

[illegible]

să distingă mizele spirituale, economice, rituale sau politice care o determină sau pe care le suportă. În schimb faptul că autorul alătură, în ultima frază, „evoluția” și „conservatorismul obstinat” este mai greu de priceput. Trecând peste asocierea lor paradoxală, definiția sa pare destul de restrictivă (chiar și) din perspectiva muzicilor pe care le-a studiat.

Poate că el avea atunci proaspete în minte bocetele țăranilor din Drăguș și din Oaș (BRĂILOIU 1932, 1938), cântările ritualului de trecere către lumea de dincolo (BRĂILOIU 1936a) sau o anume festivitate teatrală legată de Crăciun (1936b), pe care tocmai le examinase în câteva lucrări. Dar articolele sale fundamentale asupra ritmului copiilor (1956), *giusto silabic*-ului (1952), ritmului *aksak* (1951), sistemelor pentatonice (1955) sau metricii versului cântat (1954) sunt teme mai largi, care acoperă un evantai de muzici în care caracterul popular „în accepțiunea riguroasă a termenului” (cum spune el) nu e neapărat evident.

Monografiile lui Brăiloiu denotă o deschidere de spirit comparabilă. Între 1929 și 1932, de exemplu, savantul întreprinde descrierea exhaustivă a tot ceea ce se cântă în satul Drăguș de la poalele Carpaților (BRĂILOIU 1960). Obiectivul și metoda sa sunt înainte de toate sociologice. Este vorba despre recenzarea melodiilor cântate de locuitori și de estimarea vitalității fiecăreia dintre ele. Pentru a-l atinge, Brăiloiu le cere într-o primă etapă principalilor cântăreți și cântărețe să-i cante toate piesele pe care le știu. El culege astfel melodii pe care le socotește vechi, dar în egală măsură arii oarecare la modă, romanțe, cântece mai mult sau mai puțin patriotice... Într-o etapă secundă el convoacă un sobor reprezentativ de „cobai” (cum îi numește cu umor) și supune membrilor acestuia fiecare din melodiile recoltate în prealabil, între-bându-i dacă le este cunoscută. Demersul este sistematic,

grupul stabilit de un demograf, singurele melodii eliminate din anchetă sunt bocetele. Or tocmai acestea sunt cele care corespund mai bine definiției „popularului”, așa cum o va formula Brăiloiu în 1949 în pasajul citat mai sus.

Prin urmare definiția despre care vorbim nu este în niciun chip cea asupra căreia savantul și-a angajat propriile cercetări. Ea este în schimb necesară modelului pe care îi dezvoltă în articol: poți stabili fără greș care sunt stâlpii de susținere din spatele unui furnicar de variante doar dacă există ceva care le garantează soliditatea. Credința în eficacitatea supranaturală a muzicii pare a fi în măsură să împlinească acest rol... Dar, ca un fin cunoscător al lumii țărănești, soluția nu îl satisface pe Brăiloiu decât pe jumătate. Acesta este probabil motivul pentru care, zece ani mai târziu, el propune un alt model al creativității populare.

Teoria creației muzicale colective

Cu retorica sa abilă (și complicată), articolul „Réflexions sur la création musicale collective” (1959) a reținut ceva mai puțin atenția succesorilor lui Brăiloiu. A fost ultimul scris de savantul român și a apărut de altfel după moartea sa. Ca și în „Le folklore musical”, autorul începe prin a schița un tablou al polemicii care împarte folcloriștii europeni în jurul întrebărilor: de unde vin melodiile populare? Sunt ele opere colective, anonime, sau poate emanații ale „spiritului poporului”? Sau sunt bunuri culturale decăzute, create de autori savanți și propagate, printr-o modalitate sau alta, până în sate?²

2. O a treia alternativă este logic posibilă: în mediul rural ar exista creatori individuali capabili să producă opere propriu-zis noi, așa cum se

În cele două articole Brăiloiu recunoaște că imaginea unei minți creatoare distribuite între membrii unei comunități este dificil de conceput. Pe de altă parte n-are nicio dificultate în a contrazice, cu probe, teoria „bunurilor decăzute”. De altfel, notează el, dacă au existat influențe, acestea au acționat în ambele sensuri, muzica savantă imitând muzica țărănească cel puțin în aceeași măsură.

Pentru a ieși din aporie, explică Brăiloiu, trebuie să renunțăm să mai distingem opera de actualizările sale:

Fără ajutorul unei scrieri, lucrul creat nu poate dura decât prin consimțământul universal al celor care îl au în grijă, consimțământul decurgând din uniformitatea gusturilor lor. „Opera” orală nu există în memoria celui care o adoptă și nu se manifestă în concret decât prin voința sa: viețile lor se confundă. [...] Această operă nu este un „lucru făcut”, ci unul care se face și reface perpetuu. Ceea ce înseamnă că toate realizările individuale ale unui tipar melodic sunt în egală măsură adevărate și cântăresc la fel de mult în balanța judecății. Și mai înseamnă că „instinctul de variere” nu e pur și simplu toana de a varia, ci urmarea necesară a absenței unui model irecuzabil (BRĂILOIU 1959: 88 [1973: 142]).

În zece ani, arhetipul și stâlpii lui de susținere s-au transformat într-un „lucru care se face și reface perpetuu”, fără un „model irecuzabil”³. Desigur, în societățile tradiționale muzica nu se risipește în orice direcție. Dar în 1959, Brăiloiu

întâmplă în muzica savantă... Dar „realității”, ca și „romanticii”, evocă această posibilitate doar pentru a o respinge; niciun etnograf n-a descoperit un asemenea „geniu” în societățile țărănești.

nu mai explică aceasta presupunând că oamenii cred într-o eficacitatea supranaturală a formelor muzicale. Relativa stabilitate a structurilor sonore nu se mai întemeiază pe „conservatorismul obstinat”, ci pe o forță de alt ordin. Așa se face că Brăiloiu revine, la capătul articolului său, la noțiunea de „creație colectivă”.

Ne-am înșela înțelegând prin [creație colectivă] puterea de a extrage din neant o *res facta* fără asemănare: s-a vorbit de altfel îndelung despre aceasta. Problema este de a ști dacă predilecțiile colective pot să poarte o pluralitate umană către anumite artificii permise de un sistem în loc de altele, și dacă această pluralitate este capabilă să facă [din ele], epuizându-le, materia unor structuri mai mult sau mai puțin stabile ce pot trece în ochii noștri drept obiecte distincte. E neîndoielnic (*ibid.*: 92-93 [146-147]).

Ceea ce explică stabilitatea formelor muzicale nu mai este deci regula sau conservatorismul, ci predilecția. Arhetipurile apar nu atât ca realități latente, ci mai degrabă ca efecte de optică. Când atenția se îndreaptă spre „predilecțiile colective”, modelele și arhetipurile aproape că se dizolvă. Intersecția strânsă a multiplelor variante poate trece drept

3. Brăiloiu se apropie aici de maniera în care țărani români folosesc verbul „a face”. Spre deosebire de franceză, limba română este reticentă în privința expresiei „a face muzică”: aceasta *se cântă*. În schimb este curentă expresia „a face o cântare/melodie”, expresie care acoperă un evantai de comportamente mergând de la imitarea cea mai strictă la fantezia cea mai liberă. Puțini sunt termenii care permit să se distingă între aceste două extreme. În vorbirea populară, nicio limită conceptuală nu separă o „compoziție” de o „interpretare” sau o „variație” mai mult sau mai puțin improvizată (cf. STOICHITA 2008).

un obiect distinct doar în ochii noștri. Și probabil și în ochii muzicienilor, pe care Brăiloiu îi înfățișează căutând cu disperare să salveze un bun impalpabil. Dar în realitate astfel de obiecte nu există, iar fiecare muzician are în cap un model sensibil diferit de al celorlalți. Nu o operă cu partitură implicită, ci principii estetice care se exprimă prin câteva tipuri muzicale remarcabile.

Articolul din 1949 („Le folklore musical”) a fost adesea reținut ca o oglindă a gândirii lui Brăiloiu. Am încercat să arăt pentru ce acest text simplu și prea puțin riscant i-a părut autorului său nedesăvârșit, îndeosebi în privința creativității. Soluția pe care a propus-o zece ani mai târziu ne provoacă la o reflecție mai profundă și mai radicală. Acolo unde căutam structuri abstracte comune, Brăiloiu ne invită acum să vedem efecte de optică; acolo unde căutam reguli constrângătoare, Brăiloiu invocă acum predilecții colective.

Dacă descoperirea arhetipurilor angajează în primul rând analiza muzicală, paradigma schițată de Brăiloiu la capătul reflecțiilor sale are nevoie de o etnografie fină, singura capabilă să discearnă predilecțiile colective și să le răsădească într-un loc mai propice decât în arbitrarul unui „gust” cultural immanent. Acest model de creație colectivă devine deosebit de interesant în momentul în care alte obiecte, cum ar fi rețelele informatice, colaborarea științifică sau globalizarea culturală, adresează antropologiei întrebări similare. Etno-muzicologii ca Brăiloiu se văd confrunțați în mod precoce cu forme de creativitate pe care nu le mai pot atribui indivizilor izolați. Termenii dezbaterii au nevoie câteodată de reactualizări, dar chestiunile esențiale înscriu de multă vreme muzicile tradiționale în această problematică antropologică contemporană.

Referințe bibliografice

BARTÓK Béla

- 1925 *Das Ungarische Volkslied*. Berlin și Leipzig: Walter de Gruyter co. (traducere a versiunii maghiare *A magyar népdal*. Budapesta: Rózsavölgyi és Társa, 1924; traducere engleză: *Hungarian Folk Music*. Londra: Humphrey Milford/Oxford: Oxford University Press 1931).

BRĂILOIU Constantin

- 1932 „Despre bocetul de la Drăguș”. *Arhiva pentru știință și reformă socială* X/1-4. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria națională.
- 1936a „Ale mortului” din Gorj. *Colecția Publicațiile Arhivei de folclor* 7. București: Societatea Compozitorilor Români.
- 1936b „Vicleiul din Târgu Jiu”, *Sociologie românească* 1/12.
- 1938 „Bocete din Oaș”, *Grai și suflet. Revista Institutului de Filologie și Folclor*.
- 1949 „Le folklore musical”, *Musica aeterna*. Zürich: M.S. Metz: 275-332 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 61-118).
- 1951 „Le rythme aksak”, *Revue de musicologie*: 5-41 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 303-340).
- 1952 „Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain”, *Annuario Musical* VII (Barcelona): 117-158 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 151-194).
- 1954 „Le vers populaire roumain chanté”, *Revue d'études roumaines* II (Paris): 7-73 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 195-264).
- 1955 „Un problème de tonalité (la métabole pentatonique)”, *Mélange d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, vol. 1. Paris: Richard-Masse: 63-75 (republicat în BRĂILOIU 1973: 407-421).
- 1956 „La rythmique enfantine”, *Les Colloques de Wégimont*. Paris și Bruxelles: Elsevier: 5-37 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 265-299).
- 1959 „Réflexions sur la création musicale collective”, *Diogene* 25. Paris: Gallimard: 83-93 (republicat în: BRĂILOIU 1973: 135-147).

1960 *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)* 1929-1932. Paris: Institut universitaire roumain Charles 1^{er}.

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Geneva: Minkoff Reprint.

STOICHITA Victor Alexandre

2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Colecția *Hommes et musiques*. Nanterre: Société d'ethnologie.

BRĂILOIU REVIZITAT

Moștenirea geneveză a lui Constantin Brăiloiu

Laurent Aubert

„Nu lupt pentru a perpetua această diversitate,
ci pentru a-i păstra amintirea.”

Claude Lévi-Strauss¹

N-am avut norocul să-l cunosc personal pe Constantin Brăiloiu. De fapt în 1958, atunci când el murea la Geneva, eram încă copil. Abia 12 ani ani târziu, pe când când studiam etnomuzicologia, am auzit pentru prima dată vorbindu-se despre marele etnomuzicolog român care, după părerea cunoscătorilor, fusese și rămănea în continuare unul din măestrrii necontestăți ai disciplinei; ba chiar mai mult: un clasic!

În 1974, pe când eram încă un proaspăt absolvent al Universității din Neuchâtel și mă întorceam din primul meu teren în Nepal, am fost angajat pentru întâia dată de Muzeul de Etnografie din Geneva. Eram însărcinat să produc un fișier

1. Alocuțiune pronunțată în 1967, cu ocazia apariției celui de-al doilea volum al *Mythologiques*, citată de Aude Lancelin în „Le centenaire de Lévi-Strauss. Un indien dans le siècle”, *Le Nouvel Observateur*, N° 2269, 1 mai 2008.