

Sebastian-Vlad POPA

## Ființa rezonatoare / rezonabilă

„Ce instrumente stranii și ce sunete nemaiauzite inventează omul acesta...!” Cam așa întâmpina, prin anii '90, lumea teatrală „muzicile” de scenă ale lui Iosif Herțea, fără să-și pună prea multe întrebări despre poetica acestui creator de abisuri sonore. Era compozitor, și atât.

Bine, să păstrăm, deocamdată, impresia că Iosif Herțea era compozitor și atât, și să vedem ce fel de compozitor era. Întâi, instrumentele erau concepute și construite de compozitorul însuși, în ateliere de meșteșugărie, sub directă supraveghere; erau obiecte-unicat, care participau direct la materia dramatică a spectacolului. Tulnice cu burți enorme, tuburi emițătoare de multisonice, angrenaje gorgonice despletind multiple surse de sunet, obiecte de percuție surprinzătoare ș.a.m.d. Materialele erau de ordine primă: lemn, fier, alamă, piei. Asta explică de ce sunetele produse de angrenajele formidabile sau de cele mai umile obiecte veneau dintr-un timp de la începutul lumii, arhei de sunet (atât de proprii marilor teme de spectacol ale lui Silviu Purcărete). Și tot așa se explică, într-o măsură, și modernitatea radicală a sunetului în scena dramatică, directă lui implicare în organizarea timpului, puterea obiectului sonor trezit la viață de a sugera tempii acțiunilor teatrale propriu-zise, de la ritmul pașilor la cel al vorbirii și al mecanicii personajelor. De fapt, Iosif Herțea făcea aceeași cercetare către un „deep listening” al fenomenului sonor care preocupă și încă preocupă compoziția contemporană românească, însă de pe altă poziție „practică” față de majoritatea celorlalți compozitori: fără instrumente electronice sau digitale, ci, dimpotrivă, pe calea reconvocării materialelor brute, primordiale, producătoare de vibrație.

Adevărul întreg este însă că Iosif Herțea nu este doar compozitor, adică un artist ale cărui instrumente de gândire muzicală ar proveni mai ales din sfera esteticii muzicale, fie ea cultă sau nu. El este în egală măsură un encicloped al fenomenului sonor (nu doar muzical) de pe principiile stricte ale organologiei, antropologiei și folclorului ca știință modernă. Acest „inventator” de sunete în spectacolele

Iosif Herțea



Cimpoiul și Diavolul

O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România



de teatru făcea, încă din anii '60 (și până către sfârșitul anilor '80), cercetare de teren în echipe ale Institutului de Etnografie și Folclor (unde a lucrat două decenii), sub conducerea unor Ovidiu Bârlea sau Mihai Pop... Sau singur, în expediții de cercetare pe care urgența unor deducții teoretice le făcea obligatorii. Cartea lui de organologie **Cimpoiul și Diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România**, apărută în 2014, măsoară studiul perseverent de decenii al sunetului arhetipal în spațiul românesc.

Din capul locului: este neîndeajuns spus „instrumente muzicale”. Iosif Herțea intabulează tot (sau aproape tot) ce produce stimul auditiv și are sens, în lumea satului vechi. Insistă el însuși, avertizând cititorul că nu-l preocupă aspectul estetic sau muzicologic, ci conținuturile sunetului participând la echilibrul dintre fenomenele vizibile și cele nevăzute. Mor de plăcere să aflui despre o anume greblă de adunat fânul, ai cărei dinți sunt „atașați suportului respectiv încât se pot învârti liber în jurul axului lor”, că produce „un *sunet* discret dar perceptibil, atunci când unealta este folosită pentru strângerea smocurilor de fân, pentru întregirea clăii sau pentru «pieptănarea» acesteia în final...” Vasăzică, utilitatea aceasta specială produce sunet. Iar sunetul acesta e rodul arbitrar al unei utilități? Imposibil. Nimic din ceea ce aparține universului senzitiv al țaranului arhaic nu e arbitrar, nimic nu participă la fenomenalitatea lumii ca reziduu; totul se înființează, se enunță pe sine ca purtător de funcție. Iosif Herțea pune acest „detaliu”, acest „sunet discret” al greblei cu dinți rotativi pe seama enormului glosar de clincănituri, dangăte, tropote, plesnituri apotropaice pe care uneltele de lucru ale țaranului le emit în exercițiul lor productiv, ca un garant profilactic al buneii întreprinderi. Apoi, obiecte ca acesta, utile și – fatalmente – sonore intră în regimul de acțiune magică, apte să curețe spațiul de spirite rele, să alunge diavolul, să conserve ordinea.

Încă o dată: nu de muzică este vorba, ci de obiecte rezonatoare. Toate obiectele rezonează și fiecare obiect rezonează în felul lui inconfundabil, precum inconfundabil rezonează la diferitele lui vârste, la anotimpuri diferite, în confruntările lui diferite cu restul lumii. Sunetul e un avertisment, un scut. Oprește manifestarea răului, îl sperie. Prin sunet, ființa devine rezonatoare; adică rezonabilă, nu?

Iosif Herțea e foarte atent să nu pierdem vreo clipă din vedere faptul că fiecare rezonanță specifică îndeplinește o funcție apotropaică. Și-atunci, instrumentele muzicale propriu-zise ale cercetării suntacompaniate de o suită considerabilă de *idiofonii* produse de acțiuni concrete, rituale, magice în orizontul lor arhetipal, sau de obiecte aparent strict utilitare, toate întărind cititorului intuiția că realitatea poate fi trăită prin auz, în substanță continuă. Așa sunt tropotul, bătaia palmelor, „pușcatorul” din degete, șuieratul cu nuiua, pocnetul din bici, lătratul etc., precum sunt salcia, pintenii, grebla, fusul, ciurul, ulciorul, cofa și multe altele.

Abia instrumentele propriu-zis muzicale, mai cu seamă cele mai elaborate, cum e vioara, îl îngăduie în organismul lor pe Diavol. Dar Diavolul viorii e unul al virtuozității interpretului violonist. Iar drumul studiului de la idiofonie și instrumentele membranofone către instrumentele cordofone și aerofone mi se pare că e același, în linie tipologică, cu distanța dintre arhetipul primitiv și arhetipul modern, care îngăduie, acesta din urmă, îndrăcirea ca pe o dimensiune necesară a creativității individuale.

Cercetătorul, etnograful, organologul... sau cine? Poetul? Un ins răsfoit de toate aceste ispite ascultă sunetele care se ivesc din lucruri, ca și cum lumea ar fi o neîntreruptă cutie de rezonanță a propriilor ei lucruri. Astfel încât așa numi această „poveste” a instrumentelor mai degrabă o *ontologie a obiectului rezonant*.



Dacă cineva își închipuie că am citit această carte științifică pe sărite, se înșală. Am citit-o – vorba lui Barthes – la firul ierbii, pe îndelete, cu adese momente de stăruință și de recitare de fraze, de scenarii mitologice, ca să prelungesc deliciul poetic rezultat din citarea „informatorilor” și deducțiile tehnice ale arhetipologului. Nicio ficțiune nu poate înlocui fascinația unei etimologii neașteptate, o analogie simbolică, o revelare a sacrului în expresia derizorie a întâmplărilor înconjurătoare. *Cimpoiul și Diavolul* este o carte din regnul restrâns al cărților de știință care simfonizează în registru inevitabil poetic constatări riguroase, arhetipuri, imuabile. Am citit-o cu fascinația cu care citesc (și recitesc) ample poeme științifice, cum sunt *Scara tâlcuitoare* a lui Cantemir, *Istoria limbii române* a lui Densusianu, *Istoria critică a românilor* de Hasdeu sau studiile de folclor ale lui Ovidiu Bârlea.

Acum mai știu și că muzicile de scenă ale lui Iosif Herța nu erau și nu sunt doar muzici moderne de la începuturile lumii, dar că sunt și un acoperământ apotropaic al spectacolelor.

**Iosif Herța** – *Cimpoiul și Diavolul*. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România. Editura Etnologică, București, 2014.

## Elisabeta POP

### *Un serviciu în serviciul celorlalți*

Din numeroasa ofertă de carte de artă și de teatru din foaierea Teatrului Național Popular din Lyon, am ales volumul lui Jean Vilar, **Notes de service** (*Note de serviciu*), dintr-o serie cunoscută de mult, condusă de reputatul critic George Banu. Pentru cineva care a lucrat mulți ani în teatru, ca mine, este interesant să citească asemenea *Note*, mai ales fiindcă ele vorbesc despre cam tot ce se petrece în culise, dincolo de luminile „orbitoare” – cum spun unii – ale scenei.

N-am greșit. Volumul (ediție nouă, datorată lui Jacques Téphany și Frédérique Debril) conține tot felul de scrisori și de atenționări – uneori ironice, alteori de-a dreptul dure – adresate actorilor, dar și personalului administrativ sau auxiliar al teatrului, observații, interviuri scurte, însemnări personale, uneori simple anunțuri de avizier, care peste ani – iată – dobândesc valoare documentară, testamentară chiar. Cea mai mare parte din aceste materiale au fost puse la dispoziția editorilor de familia lui Jean Vilar și ele contribuie în mod cert la o și mai bună cunoaștere a personalității acestui important artist, fondator al primului Teatru Popular din Franța anilor '50 ai secolului trecut, cât și al Festivalului Teatral Francez – celebru până în ziua de azi – de la Avignon. „Ele constituie” – spune Jacques Téphany în *Prefața* volumului – „o adevărată lecție de conducere, de management” (de resurse umane, cum se spune azi), „ pentru toți cei care slujesc, într-un fel sau altul, Teatrul”.

Ambiția lui Jean Vilar era să demonstreze că se poate face teatru de calitate, de valoare, și dacă destinația acestuia e un public mai modest, dar care, prin actul de cultură, va avea șansa dobândirii unei personalități mai accentuate, a unei conștiințe etc. etc. Sună ușor marxist? Poate, dar ideile lui erau mai degrabă progresiste,