

Prof. Univ. Dr. GHEORGHE OPREA

FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC

VOLUMUL I

București - 2000

PARTEA I

CONCEPTUL DE FOLCLOR

CONȚINUT

	Pag.
ARGUMENT. CONCEPTUL DE FOLCLOR.....	3
1. TERMINOLOGIE. TEORII DESPRE FOLCLOR. SFERA NOȚIUNII. DEFINIȚIE.....	5
2. CARACTERE SPECIFICE.....	12
3. FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC DIN PERSPECTIVĂ ȘTIINȚIFICĂ. FUNDAMENTAREA FOLCLORISTICII.....	18
4. FOLCLORISTICA ȘI RAMURILE EI. ETNOMUZICOLOGIA.....	49
5. PRINCIPII, METODE, TIPURI DE CERCETARE A FOLCLORULUI.....	53
BIBLIOGRAFIE.....	56

PARTEA A II-A
ORGANOLOGIE POPULARĂ

CONȚINUT

	Pag.
CLASIFICARE	
1. PSEUDOINSTRUMENTE.....	5
2. INSTRUMENTE IDIOFONE.....	6
3. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE.....	8
4. INSTRUMENTE AEROFONE.....	10
5. INSTRUMENTE CORDOFONE.....	24
BIBLIOGRAFIE.....	34

ARGUMENT

Din timpuri imemorabile, neamul românesc păstrează un arsenal artistic de o rară valoare, bogăție și diversitate – corespondent fidel al concepției sale statornice asupra vieții și mediului înconjurător, al înclinațiilor estetice, al firii pașnice, deschise și echilibrate, al năzuinței spre propășire socială și națională – însemn al vigoriei și originalității sale spirituale spre universalitate. Izvoarele inițiale, ale căror substraturi arhetipale încă se mențin, au fost și sunt alimentate permanent de seva experiențelor culturale ce s-au suprapus treptat. Viabilitatea tradiției, în cazul creației populare românești, se relevă a fi proporțională cu vechimea acesteia în vatra strămoșească. Până în perioada în care a putut fi cercetat științific, folclorul s-a menținut extrem de unitar în structurile de bază, cu toată diferențierea zonală și chiar dialectală, în urma desprinderii unor populații din trunchiul comun străromân. Iată cum cultura populară devine o dovadă primordială pentru demonstrarea continuității neîntrerupte a românilor în spațiul mioritic, Carpato-Pontic-Dunărean, confirmându-se, prin noi și noi cercetări, concluzia lui Nicolae Iorga: „așezarea e caracterul general al acestei civilizații”.

Cântecul folcloric reflectă în modul cel mai direct și mai caracteristic profilul spiritual și geniul artistic al unei națiuni. Marii noștri oameni de cultură au fost entuziasmați de frumusețile folclorului; dar numai pătrunzând în substanța lui au reușit să-i reliefeze semnificațiile și originalitatea într-un context mai larg, european și universal.

Este un adevăr, astăzi larg recunoscut, că la temelia școlii noastre muzicale stă melodia populară; această realitate nu este valabilă numai pentru epoca precursorilor, ci se verifică pe tot firul evoluției muzicii românești. „Din ce în ce începem să devenim mai conștienți de tezaurul uriaș al folclorului” – afirma în 1928, George Enescu, precizând, totodată, că „aici este viitorul muzicii noastre”.

Atât din perspectiva creatorului, cât și a interpretului, înțelegerea operelor desprinse din filonul etnic presupune o cunoaștere adâncă a cântecului folcloric, a semnificației sale.

Creația artistică populară nu se situează numai la baza culturii muzicale românești, în ansamblul ei, ci continuă să fie un domeniu fundamental aparte, cu propria sa evoluție, dezvoltându-se concomitent cu creația „savantă” și întreținând cu acesta schimburi de valori. Deci, nu vom confunda nicidecum viața folclorică însăși – din cadrul său natural și în caracterele specifice – cu modalitățile de valorificare, fie că sunt componistice, științifice, educative sau spectaculare.

Trebuie să admitem, totodată că anumite procese inevitabile din rândul mediilor folclorice pot duce la „pălirea” autenticității și ineditului unor zone ce s-au menținut arhaice până în timpurile noastre. Este necesară atunci intervenția competentă a specialistului, atât în calitatea performării propriu-zise, cât, mai ales, în scopul însușirii de către copii, de la cea mai fragedă vârstă, a unui limbaj muzical românesc, asemenea însușirii limbii vorbite. Continua aprofundare a noțiunilor legate de creația națională va trebui dublată de apelarea, cu talent și discernământ, la cântecul popular; „neîncetat” – cum spunea Constantin Brăiloiu – „să cerem lumina de la monumentele sonore”¹.

Privită în totalitatea sa, creația artistică populară – deci și folclorul muzical – are o mare valoare estetică, valoare determinată mai ales de un limbaj specific, de un „cod” anume, cum îi spun azi specialiștii; să încercăm să pătrundem în tainele acestui „cod”.

Pe lângă scopul didactic mărturisit, această carte am dorit să fie o caldă și sinceră invitație adresată muzicienilor, studenților și tuturor acelor care, cu dragoste de pământul acesta și oamenii săi, își îndreaptă gândul spre fondul străbun de valori artistice și documentare. Căci „nu e osteneală mai de folos, decât să facem părtași pe cei mai tineri, pe cei ce vin după noi, de bunurile sufletești moștenite din vechime, să li le predăm lor ca o zestre de mare preț”².

Autorul

¹ Brăiloiu, Constantin. Muzicologia și etnomuzicologia astăzi. În Opere, vol. II, București, Editura muzicală, 1969, pag. 163.

² Breazul, George. Colinde. Craiova, Scrisul românesc, 1938, pag. 21.

1. TERMINOLOGIE.
TEORII DESPRE FOLCLOR.
SFERA NOTIUNII. DEFINIȚIE.

La 22 august 1846, arheologul englez William Thoms, mai cunoscut sub pseudonimul Ambrose Merton, lansa în revista *Atheneum*, termenul „Folklore” (înțelepciunea sau știința poporului), ce urma să aibă o largă și rapidă răspândire, mai întâi în Anglia, apoi în țările scandinave și slave, în Franța, Italia, România ș.a. În unele țări, termenul n-a fost preluat, germanii utilizând până astăzi cuvântul corespunzător etimologic – „*Volkskunde*”, iar grecii denumirea de „*Laografie*”. Termenul era menit să se refere la o diversitate de denumiri ce desemnau ramuri ale culturii populare: la englezi – „antichități populare”, „literatură populară”; la francezi – „demopsihologie”, „literatură orală”, „etnografie tradițională”, „etnopsihologie”; la italieni – „literatură populară”, „tradiții”, „demologie”, „demopsihologie”. La români, cuvântul este adoptat de Bogdan Petriceicu Hasdeu, în prefața la, „*Etimologicum Magnum Romaniae*” din 15 mai 1885, unde se arată că, alături de limbă, au fost urmărite „credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuria, tot ce se numește astăzi – în lipsă de alt cuvânt mai nimerit – cu vorba engleză „*Folklore*”. În cultura română, anterioare termenului „*Folklor*” fuseseră „cântece, poezii, tradiții populare” utilizate de C. Negruzzi³ și N. Bălcescu (3,12)⁴ sau „etnopsihologie”, la care recurge tot B. P. Hasdeu pentru disciplina care „cercetează credința popoarelor”.

³ C. Negruzzi. Scene păstorești din obiceiurile Moldoviei. Cântece populare a Moldoviei. Dacia literară, 1840.

⁴ Prima cifră din paranteză indică ordinea lucrării în bibliografia capitolului, iar a doua numărul paginii.

Asimilând treptat astfel de denumiri, noul cuvânt, flexibil ca orice convenție, n-a determinat și o generalizare a semnificațiilor. Diferențierile, vizând chiar conceptul însuși, au persistat până în secolul al XX-lea, încă în 1948 Constantin Brăiloiu remarcând că „se poartă mereu discuții în contradictoriu cu privire la accepțiunea sa exactă” (6, 21).

Până la conturarea mai clară a sferei noțiunii, la care s-a ajuns, totuși, în ultimele decenii, menționăm că, de-a lungul timpului au fost elaborate teorii dintre cele mai diverse asupra originii, evoluției, naturii faptelor și fenomenelor de folclor; conținutul acestora a fost în concordanță și cu diferitele delimitări ale obiectului folcloristicii, încă înainte ca disciplina să poarte acest nume (de altfel, termenul folclor a fost utilizat și pentru disciplina ca atare).

Când a început să fie redescoperită, de pe pozițiile cărturărești, arta populară a fost raportată la arte savantă. Mai înainte de a se înregistra îndemnul lui J. J. Rousseau, care cerea „întoarcerea la natură”, istoria conceptului de „cântec popular” înregistrează un pasaj din Eseurile lui Mointaigne (1580), în care se face deosebirea între poezia de salon – vlăguită, artificială, lipsită de preț – și poezia „pur naturală”, plină de „naivitate și de grație”. Entuziasmul romantic de mai târziu, ca și începutul unor preocupări științifice au ca precursor pe Giambattista Vico – filozof, istoric, filolog italian, care, încă din 1725, în lucrarea sa „Știința nouă”, vorbea de limba mai vie, colorată a popoarelor „sălbatică”. Interesul pentru folclor se amplifică prin colecțiile publicate între anii 1778-1779 de Johann Gottfried Herder, „cel dintâi care s-a entuziasmat de geniul poporului” (27, 34). Ideile acestuia vor fi vehiculate apoi de întreaga mișcare romantică; la români, interesul cultural romantic pentru folclor s-a manifestat în contextul ideilor de emancipare socială și națională, creația populară fiind considerată expresie a specificului național, document istoric și nesecat izvor de inspirație pentru creația cultă. În prelungirea entuziasmului romantic⁵ va apărea școala etnopsihologică, prefigurată de Ludwig Uhland și fundamentată de H. Steinthal, M. Lazarus și W.

⁵ Uhland Villemarque, ca și Alecsandri au „îndulcit” exprimarea creatorilor populari; despre darurile artistice ale românilor vorbește Jules Michelet în „Légendes democratques du Nord” – Paris, 1846: „țăranul român este înzestrat cu deosebită sensibilitate, el cântă florile și natura, viața plină de inocență rustică”.

Wundt. Preocupări în acest sens vor avea la români B. P. Hasdeu, apoi Ovid Densusianu, care vor susține că prin folclor se cunoaște psihologia poporului, viața sufletească a acestuia.

O dată cu interesul romantic – în accepțiunea culturală mai largă – se dezvoltă și interesul științific, care apare mai întâi în exegeza basmului, ce va cunoaște o pondere însemnată printre preocupările de folclor până în contemporaneitate. În încercarea de elaborare a unei mitologii germane (după modelul celor antice), Wilhelm și Jakob Grimm, o dată cu publicarea colecției lor de basme, între 1812-1814, emit ideea că basmele ar fi fragmente mitologice. Conceptia mitologică este dezvoltată apoi de Max Müller, care susține originea basmelor în vechile mituri indo-europene; fiecare popor, după despărțirea din unitatea indo-europeană, a preluat miturile pe care apoi le-a dezvoltat sub formă de basm.

După Th. Benfey, poveștile și-ar avea originea tot într-o singură sursă, dar aceasta ar fi vechea literatură indiană; se lansează astfel teoria difuzionistă, prin care se studiază migrația temelor. Dar, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Joseph Bédier va arăta că „orice poveste se poate naște oriunde și în orice timp”; este concluzia la care ajunge și englezul Andrew Lang, ce susține posibilitatea „coincidențelor accidentale”, a poligenezei temelor și formelor similare în spații diferite. Teoria evoluționistă va fi dezvoltată de James Frazer care, pe baza unui material de practici rituale și ceremoniale, adunat de la diferite popoare (negri din Africa de Sud, indigeni din Australia, indieni din America) ajunge la concluzia că toate popoarele care parcurg aceleași etape ale dezvoltării culturale produc, pe anumite trepte, valori culturale asemănătoare.

Conceptia tradiționalistă a aparținut în special școlii engleze – Edward Tylor, Andrew Lang, G. L. Gomme, Ch. S. Bourne – precum și, în mare parte, celei franceze – Paul Sebillot ș. a. La englezi s-a dezvoltat sub denumirea de teorie antropologică; legendele, poveștile, poeziile, tradițiile, obiceiurile sunt relicve, supraviețuiri, „rămășițe ale sufletului primar”. După Sebillot, folclorul este „un fel de enciclopedie a tradițiilor ... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție ...”, tradiții care s-au conservat „mai mult sau mai puțin alterate, până la popoarele cele mai civilizate”. Datele fundamentale ale teoriei antropologice s-au reînnoit în secolul al XX-lea prin J. G. Frazer, Otto Höfler, Jean de Vriss, care emit ipoteze privind straturile străvechi ale culturii populare: magia era o forță

constructivă, iar spiritele bune și rele contribuiau la normalizarea vieții în comunitate. Teoria ritualistă susține că faptele de folclor au la bază rituri cu caracter de cult sau inițiere; teoria originii totemice (explicată prin numărul mare de animale în basme) enunțată de Arnold van Gennep „implică ipoteza evoluției și transformării speciilor, succesiunea etapelor fiind: credințe totemice, legende totemice, mit, legenda propriu-zisă, basmul și legenda eroică”.

Vizând direct originea cântecului folcloric, unele opinii au rezervat poporului numai capacitatea de reproducere: menestrelii, trubadurii și truverii ar fi creatorii cântecelor populare (susțin unii folcloriști francezi) sau, afirmă Vincent d'Indy, „de la cantilena gregoriană a împrumutat poporul, atunci religios, Pernette, pentru că, în acele timpuri vechi, el nu cunoștea altă muzică, decât pe cea a liturghiei” (6, 35).

Dacă teoria reproducerii, având ca reprezentanți pe J. Ponner, Otto Böckel, prezintă unele aspecte reale, printre care acela că poezia și muzica au apărut în procesul muncii, cu toate că unele afirmații sunt exclusiviste („numai acea poezie e populară care s-a născut în popor și continuă să trăiască în sânul său”), teoria reproducerii, în opoziție cu viziunea apologetică a romanticilor, tăgăduiește artei populare originalitatea față de arta savantă. Elvețianul John Meier, la sfârșitul cărții sale „Kunstlieder im Volksmunde” (1906), oferă o listă bogată a cântecelor populare de origine cultă (la 336 dintre ele identifică autori culți, iar pentru 567 „originea cultă nu poate fi pusă la îndoială”). Asemenea constatări l-au determinat să afirme că „poezia populară se hrănește din rămășițele nefolosite ce cad de la mesele celor bogați spiritual” (16, 19); totuși, el e consecvent în a arăta că poporul nu copiază mecanic, ci modifică după structura sa spirituală. Exagerările devin acute prin opinia folcloristului elvețian Hoffmann Kraye, că „poporul nu produce, ci reproduce” și, în special, prin mult discutata teorie a bunurilor culturale căzute („Gesunkenes Kulturgut”) aparținând lui Hans Naumann; cântecul popular „recapitulează doar stadiile artistice ale poeziei academice ce o precede și din care și trage ființa”. „Portul poporului, cartea populară, cântecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sunt bunuri culturale coborâte până în cele mai mici particularități de sus; ele au devenit populare numai pe încetul, într-un răstimp ce poate fi determinat”. Această teorie va fi combătută, în primul rând de către unii folcloriști germani (Adolf Spamer), apoi și de alți cercetători europeni, astfel că pe la jumătatea

secolului al XX-lea era considerată depășită (în 1952, de către italianul Giuseppe Cocchiara).

În cadrul școlii finlandeze, reprezentată mai întâi de Iulius Krohn (care studiază variantele cântecelor din componența epopeei nordice Kalevala), apoi de Antti Aarne, Karel Krohn, Walter Anderson se conturează concepția istorico-geografică⁶, ce reprezintă un pas important pentru deplina independență a domeniului folcloristicii. Ținând seama că folclorul e operă orală, se urmărește reconstituirea cât mai precisă a arhetipului, a locului și căilor urmate în difuzare, a timpului când a fost creat, relevându-se tipuri de cercetare, precum cercetarea monografică, clasificarea documentelor, analiza comparativă.

Unele din concepțiile și teoriile abordate succint mai sus au fost confirmate, altele infirmate de realitatea folclorică însăși. Orientările romantice, mitologice, tradiționaliste, istorico-geografice au avut ecou și în folcloristica românească, fiind ilustrate prin contribuții de prestigiu. Avantajată de existența unei creații viguroase și reprezentând stadii de evoluție diferite, cercetarea românească s-a îndreptat de la început, către un fond concret, extrem de bogat și variat, fiind ferită, de cele mai multe ori, de argumentări speculative; aceste trăsături apar evident la Hasdeu („folclorul reflectă întregul trai prezent și trecut al unui popor”) sau Kiriac („folclorul s-a schimbat o dată cu viața socială a poporului, cu fazele lui istorice”), la Densușianu („folclorul este icoana sufletească a unui popor după localități și timpuri”) sau Brăiloiu (folclorul este „fapt social prin excelență”).

Sfera noțiunii de folclor n-a fost clarificată decât foarte târziu, deoarece etimologia cuvântului presupunea o vastă cuprindere a faptelor și fenomenelor de cultură populară. De fapt, această convențională și treptată restrângere s-a datorat și revendicării numeroaselor și complexelor manifestări de către discipline înrudite folcloristicii.

⁶ În folcloristica românească, metoda istorico-geografică are ca precursor pe B. P. Hasdeu, iar ca reprezentant pe Dumitru Caracostea care, încă din vremea când școala finlandeză era în fașă, introduce „punctul de vedere geografic”, nu numai pentru a urmări succesiunea motivelor, dar și pentru a evidenția „valoarea stilistică a diferitelor plăsmuiri” (4, 137).

O limpezire terminologică necesită surprinderea, măcar aproximativă, a granițelor culturii populare și, chiar raportarea la întreaga cultură, în ansamblul ei, ca totalitate a valorilor materiale și spirituale. O motivație în plus ar fi că cele două tipuri fundamentale de cultură – populară și cărturărească – nu sunt delimitabile, ci întrețin un permanent și fecund schimb de valori. Denumiri relative și insuficient de adecvate, au fost atribuite uneori și celor două culturi:

cultură orală – cultură scrisă;

cultură neprofesionistă – cultură profesionistă;

cultură minoră – cultură majoră.

Sesizând o anumită nuanță peiorativă acordată culturii minore, Lucian Blaga refuză acceptarea unei ierarhii valorice: „O cultură minoră poate să fie deosebit de înfloritoare și bogată. Cât de înfloritoare și bogată poate să fie o cultură minoră care nu merită niciodată disprețul nimănui o știm bunăoară din experiențele noastre cu privire la cultura populară românească” (5, 264).

Pentru muzică s-au folosit paralel termeni ca: muzică populară – muzică cultă, opoziție contestată de Constantin Brăiloiu atunci când o numește pe cea de a doua muzică „savantă”. Deci, evitând termeni care indică raporturi valorice, vor fi preferate denumiri precum cultură populară – cultură cărturărească, iar în privința artei sonore, muzica populară (folclorică) – muzică „savantă”. Dincolo de specificul fiecărei culturi, dacă poate fi vorba deocamdată de un raport, acesta este numai unul diacronic, în sensul priorității temporale a culturii populare.

Ansamblul manifestărilor culturii populare este mult mai organic decât al culturii „literate”, decuparea care urmează fiind operată numai din necesități de studiu, metodologice. Desprindem, așadar, o cultură materială, concretizată în modul de construcție a caselor, a uneltelor muncii, în portul popular, în obiectele de uz casnic și, pe de altă parte, o cultură spirituală ce cuprinde un sistem de cunoștințe cu valoare practică, de credințe tradiționale, de obiceiuri, ritualuri și ceremonialuri, de comportamente individuale și de grup, de manifestări artistice, literare, muzicale, de dans, de spectacol și gestică (4, 57).

Expansiunea semantică a termenului „folclor” va continua până în prima jumătate a secolului al XX-lea, Karl Weinhold înglobând „toate manifestările de viață ale poporului de jos”, iar Paul Saintyves, în 1936, înțelegând prin folclor „studiul culturii materiale și

intelectuale a claselor populare din țările civilizate, iar prin etnografie studiul culturii materiale și spirituale a societăților care ignorează tradiția scrisă” (3, 40).

Printre cei ce limitează sfera folclorului, trebuie menționat A. Diedrich (3, 40), prin încadrarea portului popular în etnografie. O prioritate românească în acest sens avem prin George Vâlsan, care, încă din 1924, separă etnografia de folclor și arta populară și, mai mult decât atât, apreciază că „nota distinctivă dintre etnografie și folclor rezidă în însușirea estetică a acestuia din urmă” (3, 17). Apropiată ca optică este demarcația lui Romulus Vulcănescu prin definirea conceptelor de etnografie (cultură materială), știința artei populare (arte plastice și decorative), folcloristică și, apoi, reunirea lor într-o știință integratoare – Etnologia (28, 28). Pentru conturarea noțiunilor, reținem ca foarte importante considerațiile lui Romulus Vuia privind unghiurile diferite de abordare ale etnologiei, etnografiei și folclorului sau ale lui Claude Lévi-Strauss (19, 21) despre etnografie și etnologie ca etape ale aceleiași cercetări.

Iată cum folclorul și-a restrâns sfera, mai întâi prin detașarea de etnografie și arta populară, apoi prin introducerea criteriului estetic în evaluarea manifestărilor sale – accepțiune astăzi dominantă în lumea specialiștilor. Conceptul este exprimat și motivat cât se poate de tranșant de unii folcloriști: „În practica cercetării, literatura, muzica și dansul au rămas apanajul folclorului, unitatea domeniului fiind cimentată de caracterul lor dominant oral și, mai cu seamă de existența lor sincronă, cele trei arte îmbinându-se neașteptat de organic și condiționându-se reciproc nu numai în prilejurile de manifestare, ci chiar în modalitățile de structurare” (3, 18). Așadar, dacă la muzică, literatură, dans, vom adăuga teatrul popular, vom avea imaginea actuală a sferei noțiunii de folclor. Iar această sferă se reflectă cât se poate de adecvat și succint în definiție: folclorul este totalitatea creațiilor artistice integrate culturii spirituale populare.

2. CARACTERE SPECIFICE.

Chiar dacă n-a fost plasat până acum în prim plan, considerăm că specificul etnic-tradițional⁷ domină viața folclorică. El corespunde atât perspectivei sincronice, cât și celei diacronice din care abordăm creația populară. O asemenea trăsătură s-ar putea atribui și culturii savante, însă cea care a însoțit înfiriparea și consolidarea unei etnii este, neîndoielnic, cultura populară. Totodată, dacă în folclor, valoarea derivă din preluarea continuă și cât mai fidelă a tradiției, în creația cărturărească, oricât de înrădăcinată ar fi în trecut, valoarea este conferită de originalitate.

Se înțelege că atunci când analizăm un material cules de-abia în ultimele două secole, nu socotim folclorul de aceeași vârstă. Compararea variantelor – problemă cheie în cercetare – dezvăluie straturile și stilurile evolutive, ajungându-se până la posibila reconstituire a arhetipurilor. N-ar fi străbătut un asemenea fond, extrem de amplu și complex, până la noi, dacă nu ar fi existat permanent un puternic conservatorism al creației populare, ceea ce explică o continuitate a tiparelor arhaice pe întreaga vârstă culturală etnică.

Printre elementele de continuitate au fost: circuitul închis al valorilor în epoca tribală și în continuare; asimilarea, dar și respingerea elementelor noi sau eterogene; constituirea unui limbaj propriu grupului, ce permite comunicarea în interior și specificitatea acestuia. Însă tradiția se ridică pe un plan mult mai vast, implicând întregul sistem cultural; în ceea ce privește neamul românesc „putem vorbi despre un sistem etico-filozofic folcloric, cu asimilări de

⁷ În tratatul Folclor literar românesc (...), autori Mihai Pop, Pavel Ruxăndroiu, se include caracterul tradițional (pag. 65).

străveche gândire magică și mit, în coordonatele căruia se constituie o viziune unitară asupra vieții și existenței” (23, 67). Epoca modernă n-a dizolvat și nici măcar n-a zdruncinat acest sistem, cu toate înnoirile care s-au altoit treptat pe fondul multimilenar al tradiției.

Permanență și unitate culturală n-au însemnat închistare și uniformizare ci, din contră, o mare varietate stilistică zonală, în concordanță cu evoluția istorică a fiecărui ținut și, chiar, a fiecărei localități. S-a constatat, totuși, că viabilitatea tradiției este întrucâtva direct proporțională cu vechimea grupului folcloric în așezările respective. Cu cât viața folclorică a fost mai organică, „fără conturbări și discontinuități, cu atât repertoriul folcloric se vedește mai bogat și mai bine păstrat” (3, 25). Situația este diferită în localitățile sau ținuturile populate mai recent: este cazul, de pildă, al părții de Nord a Suediei (Norrlund), colonizată mai târziu și care deține o zestre folclorică mai săracă față de alte ținuturi suedeze (după cum observă cercetătorul C. W. von Sidow) sau de sate românești formate în Bărăgan, după împrăștierea țăranilor din 1923, unde repertoriul este eterogen și fără calitatea documentară a vecinilor lor mai vechi din zonă.

În general, constanța vieții folclorice și particularitățile etnice au fost asigurate de mediul rural, nu numai prin primordialitatea temporală și ponderea umană, dar și prin omogenitatea și echilibrul organizării sociale îndătinată. Structura comunităților satești era reprezentată prin cercuri concentrice (individ – familie – neam – comunitate rurală – comunitate zonală – comunitate etnică) și prin cercuri interferente (vecinătate, generație, profesie), presupunând o anume dispunere a locuințelor și o tipologizare a împrejurimilor. Comportamentul cultural se modela după mediul înconjurător, configurația socială, moștenirea arhaică, ceea ce conferea satului o individualitate pregnantă; „pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit; satul se integrează într-un destin cosmic ... dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic” (5, 265). Endogamia locală consolida relațiile intercomunitare, la baza organizării majorității satelor fiind neamul, cu toate raporturile și gradele de rudenie dinlăuntrul și dinafara acestuia.

Componenta orașelor a fost întotdeauna mai eterogenă, dar această situație nu înseamnă excluderea mediului urban din preocupările folclorice; de fapt, culegătorii de prestigiu, printre care frații Grimm, Petre Ispirescu, Anton Pann au investigat asiduu lumea

orașelor, lăsându-ne materiale dintre cele mai interesante și valoroase. În evaluarea rolului localităților urbane românești ca purtătoare de folclor, luăm în considerație atât nașterea lor relativ târzie, cât și contextul diferit în care s-au format și s-au dezvoltat pe o anumită perioadă. Dacă Muntenia și Moldova a cunoscut așezări urbane de tip sud-european cu iz bizantin, apoi cu influențe ale neamurilor balcanice, în Transilvania unele orașe s-au constituit pe modelul burgurilor occidentale. Un folclor inedit a înflorit prin contactul dintre tradiția țărănească și orientală, pe când în Transilvania și Banat, treptat, din vechi sate și târguri, s-au creat orașe cu populație majoritară românească – Beiuș, Blaj, Lugoj, Caransebeș – unde cultura tradițională s-a menținut viguroasă până în zilele noastre. Trebuie să recunoaștem, totuși, că în ultimul timp, prin aglomerarea forțată a multor orașe, viața de tip citadin a diminuat considerabil ceea ce obișnuim să spunem folclor, zonele s-au întrepătruns uneori până la uniformizare, favorizând kitsch-ul („frumosul inadecvat, deplasat”) și exacerbându-se funcția distractivă, până la alterarea gustului estetic.

Atitudinea variată față de tradiție nu se remarcă numai la nivelul grupurilor sociale, ci și pe categorii de vârstă și sex: odată cu trecerea anilor, oamenii devin mai conservatori, „cenzurând” și producțiile tinerilor, de obicei mai înclinați spre înnoiri; față de bărbați, obligați deseori să iasă din mediul respectiv, prin armată, război, păstorit sau alte ocupații și puși în situația de a recepta și alte creații, femeile rămâneau mai legate de vatră, deci mai fidele datinilor locului.

Caracterul etnic-tradițional condiționează și anumita funcționalitate a folclorului. Creația savantă apare din necesități predominant estetice și reprezintă apanajul unui individ, ce acționează, chiar dacă îl întruchipează, independent de context. În mare parte, faptele de folclor se produc într-un anume timp și într-un anume loc, având un rost precis în existența comunității sau marcând un eveniment îndătinat. Lazărul, Paparuda, cântecul Cununii, dansul Călușarilor, colindul, cântecul miresei, cântecul zorilor, semnalele păstorești au o funcție exactă, sunt legate de un prilej. Funcția poate fi, după cum vom vedea, utilitară, rituală, ceremonială, estetică, spectaculară și determină adaptarea anumitor configurații poetico-muzicale sau coregrafice; după gradul și caracterul funcției, se vor clasifica și categoriile folclorice în: ocasionale și neocasionale.

Această însușire a creației populare a opus, în opinia unor teoreticieni (23, 59) un frumos folcloric, mai mult de natură

funcțională, unui frumos estetic, propriu artei cărturărești. Ideea unei estetici unice va fi susținută de George Călinescu: „Pentru toate fenomenele de creație privite ca atare nu există decât o singură estetică; urâtul nu devine frumos, fie și funcțional”. Valoarea artistică, precum și cea documentară nu pot fi, însă, definite, făcând abstracție de funcția faptelor și fenomenelor de folclor, caracteristică întregului sistem al culturii populare tradiționale.

Celelalte caractere specifice – colectiv, oral, anonim, sincretic – rezultă în primul rând, din procesul de creație tipic folcloric. Caracterul colectiv nu înseamnă participare nediferențiată la actul creației, așa cum potrivit viziunii lor apologetice, dar pozitive, propăvăduiau romanticii, conform memorabilei maxime (6, 33) a lui Jacob Grimm: „ca orice lucru bun din natură, cântecele populare emană în liniște din funcția tăcută a totului”. În realitate, se produce numai o alegere comună, și nu o creație plurală, acest act revenind anumitor componenți ai comunității, dotați cu aptitudinile corespunzătoare. Pentru ca o creație să pătrundă în repertoriul colectiv, pe lângă valoare, trebuie să posede calitatea de a exprima conștiința grupului social. Actul performării fiind individual, creatorul devine reprezentantul artistic al comunității, membrii acesteia recunoscându-se în noua producție. Pentru aceasta, limbajul trebuie să fie familiar, să se înscrie într-un arsenal deja cunoscut. Din acest punct de vedere, cu cât cantitatea de elemente înnoitoare va fi mai mică, noul cântec are șanse de a fi preluat de alți indivizi care, pe măsura capacității lor, vor oferi variante mai mult sau mai puțin izbutite; iar din acele variante din ce în ce mai reușite, se revelează modelul, rezultatul unei maxime șlefuiri. Libertatea artistică fiind limitată de grup, creația va rezista uimitor timpului.

Am reținut, așadar, că elaborarea nu este simultană, ci succesivă; numai rareori, la o ocazie colectivă (nuntă, șezătoare) grupul compune ad-hoc, prin contribuție comună, unele strigături sau cântece. În marea majoritate a situațiilor, noul produs va putea fi preluat treptat și supus revizuirilor, circulația constituind, de fapt, o continuare a actului de creație. Continua actualizare se va realiza diferit: modificările vor fi neînsemnate în cazul faptelor de folclor cu virtualități sacre sau performate în grup și mult mai pronunțate printr-o interpretare solistică a categoriilor neocasionale.

Discernerea caracterelor specifice ale folclorului nu se poate înfăptui decât atunci când sesizăm întrepătrunderile dintre acestea. De

pildă, tocmai circulația, la care ne refeream anterior, scoate în evidență caracterul oral al creației populare față de modul în care se elaborează și se propagă creația cărturărească. Atât specificul redării, cât și cel al receptării este, în cazul folclorului, oral; dacă luăm în considerație că acea exprimare a performerului (fie că e individual sau colectiv) poate fi și o nouă creație, deducem că în folclor, creația se confundă cu interpretarea.

Caracterul oral înseamnă că, în mod natural (deci, fără să avem în vedere materialele culese și notate), întregul fond folcloric, cu tot conținutul, structurile și articulațiile sale, sălășuiește în memoria populară. Această trăsătură a presupus întotdeauna un anumit tip de educare a memoriei, bazat, în primul rând, pe asimilarea unor tipare din arsenalul etnic și pe reproducerea lor în momentul interpretării, concomitent cu elementele improvizatorice. Teoria oralității, enunțată de cercetătorii americani Milman Parry și Albert Bates Lord pleacă tocmai de la această realitate, susținând existența unor tipare, mai mult sau mai puțin stereotipe ce asigură caracterul sui generis al artei folclorice. Deci, oralitatea este calitatea care asigură mobilitatea perpetuă a întregii creații populare.

De-a lungul timpului, datorită oralității, atât fraza muzicală, cât și versul s-au cizelat în așa fel încât se confundă cu sintagma. De aceea, dislocarea ideii poetico-muzicale pe mai multe versuri este incompatibilă cu specificul artei folclorice.

Oralitatea nu este o trăsătură exclusivă a folclorului; muzica este o artă în întregime orală, contemplarea ei realizându-se auditiv, chiar atunci când se apelează la scris-cititul muzical, tehnică ce nu e la îndemâna oricui. O retrospectivă istorică ne dezvăluie faptul că, până cu câteva milenii în urmă, cultura omenirii a fost în întregime orală. Pe table de lut a parvenit de la sumerieni prima operă literară scrisă, epopeea Ghilgameș, iar de la egipteni s-au păstrat două basme, datate cu două milenii î.H. Se pare că popoarele indo-europene aveau interdicții religioase în privința scrierii, pe care o considerau tabu, documentele lor apărând mai târziu decât cele semitice.

Numeroasele culegeri și antologii din ultimul timp, nu înseamnă decât o valorificare științifică a folclorului, nicidecum o reducere sau anihilare a oralității. Folclorul nu poate viețui decât în mediul său natural, urmând legile lui dintotdeauna, printre care și caracterul oral.

Iar acesta are drept consecință și intrarea în anonimat, în primul rând a performerilor și a altor informații în legătură cu creația sau

cuprinse la un moment dat în creația respectivă. Datele exacte nu pot fi reținute mai mult de 150-200 ani, atât datorită oralității, cât și apartenenței folclorului la domeniul artistic; cu alte cuvinte, în folclor, imaginația „distruge” memoria.

Dar caracterul anonim nu înseamnă neapărat ștergerea din memorie a autorului unui cântec, pentru că acel cântec sau chiar numai o variantă a lui însumează o pluralitate de contribuții creatoare. Deci, interpretul, oricât de valoros ar fi, este predestinat să fie anonim, pentru că anonim este și în momentul performării ... Câți autori au fost și câți vor fi pentru cântecul lui?

Cu toate acestea, în practică nu puțini interpreți își asumă paternitatea asupra „unei creații” („Eu sânt și mă iscălesc, Sas Maria mă numesc!”), pentru că se identifică cu ea, chiar dacă circulă în toată zona. Iar când titlul indică o apartenență (Hora lui ..., Sârba lui ..., Cântecul lui ...) nu înseamnă neapărat o creație, ci mai curând o preferință. Astăzi, canalele mass-media favorizează o largă cunoaștere a unor performeri; din păcate, ei vor deveni, în mare parte, sub aspectul creației, tot anonimi, atât pentru că producțiile lor aparțin (sau ar trebui să aparțină) mediului din care provin, cât și, în general, calitățile mediocre a producțiilor.

Caracterul sincretic corespunde organicității culturii populare, în care diversele domenii conlucrează simultan la făurirea operei artistice. Sincretismul elementar are loc între poezie și muzică, ce constituie un tot inseparabil, o simbioză în cadrul căreia cele două elemente se structurează împreună și se intercondiționează reciproc. De aceea, purtătorii de folclor întâmpină dificultăți în redarea textului poetic, independent de cel muzical, iar varianta reieșită prin interpretare naturală nu coincide întocmai cu cea obținută prin dictare.

Complexitatea sincretică se amplifică în jocul popular (dans, muzică, strigături) și în speciile rituale sau ceremoniale unde melodiei, poeziei, dansului se adaugă gestul și alte elemente spectaculare.

Față de sincretismul folcloric, manifestare spontană și simultană, sinteza din cadrul unor genuri artistice savante (lied, cantată, operă, film) este rezultatul etapelor succesive și ale participării unor autori diferit specializați.

3. FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC **DIN PERSPECTIVĂ ȘTIINȚIFICĂ.** **FUNDAMENTAREA FOLCLORISTICII.**

Principiile și metodologia folcloristicii muzicale românești n-au început să se contureze decât spre sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu extinderea investigației spre mediul rural, amplificarea materialului cules și, mai ales, apariția mijloacelor de redare cât mai fidelă a documentului sonor. Existase, însă, și anterior, un interes cultural pentru creația populară, mai întâi sporadic, apoi intensificându-se în epoca romantică, a renașterii naționale. Pentru domeniul folcloric, făurit din cele mai vechi timpuri, perspectiva științifică presupune, fără îndoială, și scrutarea trecutului. Or, acest trecut s-a putut descifra din ce în ce mai adânc pe măsura împlinirii bazei informaționale. „Am încercat să decriptăm în documente semnificațiile lor profunde, de multe ori camuflate, degradate sau uitate” (18, 8). Incoerența sau lipsa informațiilor de ordin strict istoric nu a însemnat, pentru unele perioade, și o inconstanță a creației populare, fapt observat de Béla Bartók, la începutul secolului al XX-lea, pentru Ținutul Hunedoarei: „Cântecul nimerește deodată într-o asemenea regiune, te simți parcă întors în Evul Mediu. Atunci abia dobândești convingerea că în vremuri mai vechi (și în regiunile românești amintite) muzica a fost, fără îndoială, o îndeletnicire obștească”. Deci, când „istoria muzicii nu este scrisă pe nici un papirus, ea se mai poate citi în cartea gândului” (6, 394).

Chiar dacă uneori sunt numai întâmplătoare, mențiunile ce se referă la folclorul muzical românesc confirmă persistența în timp și constatările treptate privind răspândirea, bogăția și varietatea acestuia. Atestările provin din scrieri antice și medievale, consemnări ale unor cronicari români sau străini, descoperiri arheologice, manuscrise, tabulaturi, colecții (codexuri). Documentația se va amplifica și va

căpăta un caracter sistematic, făurindu-se apoi, pe parcursul veacului al XX-lea, școala românească modernă de folcloristică muzicală.

În linii mari, s-ar putea contura, sub aspectul atitudinii față de creația muzicală, trei etape, inegale pe scara istoriei, dar concludente prin specificul contextelor social-culturale:

a) – etapa mărturiilor sporadice despre folclorul muzical românesc (până la jumătatea secolului al XIX-lea);

b) – etapa romantică – a aprecierilor entuziaste, a viziunii „apologetice” asupra folclorului (deceniile al șaselea – al optulea ale veacului al XIX-lea);

c) – etapa preocupărilor cu finalitate științifică (deceniul al optulea al veacului al XIX-lea, până în zilele noastre).

a) Lumea antică traco-dacă a practicat genuri muzicale diverse, precum oda (cântec eroic), peanul (cântec liric), torelli (bocet), epodă (descântec) și o varietate de instrumente ca lira („la Apulum a fost scos la iveală relieful lui Apolo cu o liră prinsă la coapsă”), chitara („basorelieful Cavalerul trac de la Gilău-Cluj prezintă un cântăreț purtând în mâna stângă o chitară cu șase coarde”), magadisul (lira geto-dacilor), aulosul (fluierul), naiul, buciumul. În Dacia Romană s-au adăugat alte practici precum calendele, rosaliile, cât și instrumente ca tuba, cornul, bucina, tibia (12, 25-41; 26, 11).

Categorii folclorice vor fi atestate pe tot parcursul Evului Mediu: jocurile cu măști, Cerbul (interzise în lucrările unui sinod bisericesc din anul 575), cântecul epic (secolul al VI-lea – menționat de istoricul got Jordanes; balada va înflori ca gen în această perioadă, fie pe teme străvechi, fie proslăvind faptele domnitorilor cum ar fi Ștefan cel Mare: figura lui Ștefan cel Mare apare în dumele și colindele ucrainene, într-un cântec al croaților din Veneția – 1571, ș.a.), colindul (în Cronica lui Nestor, 1067-1068, sunt criticate obiceiurile de fertilitate), cântecul liric (în secolul al XVI-lea poetul maghiar Balassa Balint compune texte pe poemul „Ciobănița română care și-a pierdut oile”) (11, 98-108), folclorul copiilor (secolul al XVIII-lea, la Anton Maria del Chiaro, secretarul lui Constantin Brâncoveanu).

Din secolele XI-XII datează și prima melodie românească notată, în Rohonczi Codex, după cum demonstrează într-un studiu relativ recent etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu (8, 59-72). Manuscrisul, aflat în Arhivele Academiei de Științe a Ungariei, numără 446 pagini și conține, la pagina 212, o notație muzicală de tip

gregorian. Cercetătoarea Viorica Matei apreciază, ca zonă de concepere și alcătuire a Codex-ului, Muntenia subcarpatică, fiind scris în limba valahă a timpului. După ce transcrie și studiază melodia amintită, Gheorghe Ciobanu o consideră de origine valahă, fiind cea mai veche piesă laică românească cunoscută până acum, „putând fi întâlnită atât în repertoriul de cântece al copiilor, cât și în colinde, gen anterior formării poporului român”.

În tabulatura lui Jan din Lublin, din anul 1540, apar două melodii românești: Haiducky și Conradus; prima parte din Haidukcy este o variantă a dansului Banu Mărăcine, iar Conradus este o variantă a Țarinii Abrudului din Țara Moților.

Izvoare muzicale ale secolului al XVII-lea consemnează și alte melodii românești: Codex Caioni, Codex Victorisz, două „balete” de Daniel Speer. Cel mai important și semnificativ document al acestui secol sub aspectul materialului muzical românesc notat este Codex Caioni, denumire provenind de la Ioan Căianu, călugăr franciscan de origine română (Jan Caioni), personalitate strălucită prin cariera eclesiastică și muzicală: stareț de mănăstiri, organist, autor de lucrări muzicale, literare și religioase. Codex Caioni a fost scris între anii 1632-1671, în tabulaturi de orgă, și are o dublă paternitate: a fost început de Matei din Șerdei (Mátiás Seregely), apoi preluat de Ioan Căianu, în 1652, care, până în 1671, a completat locurile lăsate goale de primul. „Bilanțul celor două caractere grafice dă câștig de cauză lui Căianu, căruia îi aparțin două treimi din materialul muzical” (12, 295). Printre cele 211 melodii diferite ca factură (dansuri de epocă, creații religioase) sunt și zece melodii românești publicate pentru prima dată de compozitorul Marțian Negrea. Două cântece sunt la origine cu text: cântecul de stea „Cantio jucunda de nuptiis Canae Galileae” și „Cântecul voievodesei Lupul” (piesă ce evocă figura soției domnitorului moldovean Vasile Lupu). Celelalte melodii sunt de dans, titlurile indicând uneori și proveniența: „dans valah”, „dans din Nireș”, „dansul lui Lazăr Apor” (variantă la „Banul Mărăcine”).

Codex Victorisz, alcătuit în jurul anului 1680 de doi muzicieni anonimi slovaci cuprinde și două melodii românești: „dans valah” și „cântec de dragoste”. Tot două melodii românești („balete valahe”) sunt preluate în povestirea coregrafică „Musicalisch Turchischer Eulen-Spiegel” (Istorie muzicală turcească Til Buhoglindă – 1688) de muzicianul german Daniel Speer, fost trompetist la curtea domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan.

Secolul al XVIII-lea este marcat mai întâi de una dintre cele mai proeminente personalități ale culturii românești: domnitorul Dimitrie Cantemir. N-au rămas de la marele cărturar melodii românești notate⁸ - se știe că era expert în muzica turcească: instrumentist virtuoz din tanbur și ney, compozitor, autor de lucrări teoretice care au făcut epocă („Explicarea științei muzicii...”, 1703-1704; „Cartea despre știința muzicii cu sistemul literelor”, 1705-1709) – dar este unanim recunoscut (14, 133) ca „părintele etnografiei și folcloristicii românești”.

Cea mai bogată în informații este Descrierea Moldovei, apărută în 1716, în limba latină, dar mențiuni referitoare la cultura populară se află și în alte opere: Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, Istoria ieroglifică, Istoria Imperiului Otoman, Vita Constantini Cantemiri, Sistema religiei mahomedane.

În Descrierea Moldovei, Cantemir prezintă, uneori cu lux de amănunte, o întreagă varietate folclorică, de la jocuri ca Hora, Dansul lung (Danțul), Căluceriul (Călușarul), acompaniate de lăutari cu țambale și alte instrumente, la obiceiuri calendaristice (Drăgaica, Sânzienele, Paparuda, Chiralisa, Colinda) și rituri de nuntă (au prima atestare a orației de pețire) și înmormântare, până la Doină, care întruchipează numele lui Marte și pe care „moldovenii o folosesc ca o preludiere în cântecele lor”. Dacă în Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, este relevat refrenul colindelor „Ler, Aler Domnul care sună Avrelie, Avrelian”, apoi se remarcă „Heiole” ca o expresie în cântecele de jale și se atestă genul de baladă, în alte lucrări ca Istoria Imperiului otoman, Sistema religiei mahomedane, Cantemir își demonstrează erudiția în folclorul universal, privind teme ca jertfa zidirii (construirea mării moschei din Constantinopol a lui Mahomed Fatih) sau ciclul familial.

Din secolul al XVIII-lea provin și alte documente care semnalează practicile și creațiile folclorice ale românilor: „Istoria revoluțiilor moderne ale Valahiei” publicată la Veneția în 1718 de Anton Maria del Chiaro (secretar la curtea lui Constantin Brâncoveanu), în care sunt evidențiate asemănările dintre jocurile copiilor români și italieni, „Cântece câmpenești cu glasuri românești”,

⁸ Din cei 50 ani de viață (1673-1723), doar circa 16 ani a trăit în Moldova, unde a domnit în două rânduri (1693, 1710-1711), restul anilor petrecându-i ca ostatic la Constantinopol, iar după 1711, în Rusia.

carte cu versuri populare, tipărită în anul 1768 în Transilvania și, mai ales, lucrarea lui Joseph Franz Sulzer, Istoria Daciei Transalpine, apărută în trei volume în anii 1781-1782.

Adus de domnitorul Alexandru Ipsilanti la București, ca profesor de drept și filosofie, fostul ofițer austriac, J. Fr. Sulzer, în speranța obținerii postului de consul în capitala Munteniei, realizează o amplă documentare asupra istoriei, culturii și realităților românești --inclusiv asupra muzicii – concretizată în scrierea mai sus amintită. Dacă, sub aspect istoric, teza originii pur sud-dunărene a românilor este neștiințifică și tendențioasă, sunt oferite, totuși, în special în volumul al II-lea, interesante date etnografico-folclorice despre întreaga națiune română. Dintre categoriile folclorice, se referă la drăgaică, paparudă, heiole (cântec de jale), doină (având structura unei „arii întregi”), colind, jocuri ca hora, bătuta, călușarii (căruia îi acordă un spațiu mai mare, susținându-i originea străveche și indicându-i o serie de caracteristici, inclusiv numărul pașilor). Dansurile erau susținute muzical de un tip de formație instrumentală compusă din vioară (fluier), nai, cobză. Sulzer sesizează și descrie trei feluri de fluier (caval, trișcă, tilincă), iar naiului îi menționează denumirile vremii, zonele de răspândire, numărul tuburilor (până la 20) și sunetele ce se obțin. În afară de melodii grecești și turcești, sunt transcrise, în anexa la volumul al doilea, zece melodii românești (două cântece și opt jocuri) ale căror denumiri indică, de regulă, și originea (Călușar sau Boricean, Mocănesc sau Cătănesc, Joc de brâu, acesta din urmă publicat cu dublă pedală, la interval de cvartă, amintind de caraba dublă a unor cimpoaie), majoritatea muntenesti, două dintre ele (nr. 5 și 10) fiind socotite, de specialiști, transilvănene.

Despre o certă valorificare componistică poate fi vorba la începutul secolului al XIX-lea (1806-1807), când compozitorul și violoncelistul german Bernhard Romberg încântă publicul ieșean cu variațiunile sale pe „aria moldovană Mititica”, iar cu ocazia turneului de la București din 1812 scrie „Capriciul pentru violoncel pe arii moldovenești și valahe”.

Revista Allgemeine Musikalisch Zeitung din Leipzig conține în câteva numere din anii 1814, 1821, 1822 melodii românești însoțite uneori de considerații interesante și concludente: studiul „Istoria muzicii din Transilvania” din 1814 acordă prioritate, dintre etnii, românilor, ca element majoritar („muzica și poezia lor fiind atât de nedespărțită cum se crede că erau și la greci, căci nu se cântă fără text

și nu se rostesc versuri fără muzică”) și include câteva cântece din aceeași provincie; numerele din 1821 și 1822 sunt consacrate Moldovei, în 1821 apărând și informații despre componența tarafurilor prilejuite de cântare, caracterul muzicii, iar în 1822 publicându-se numai patru melodii notate pentru pian.

Este perioada în care pianul pătrunde tot mai mult în casele boierilor români, cântecul popular nelipsind din educația muzicală, din saloanele vremii și deci, din metodele de pian: trei și, respectiv, patru piese românești în metodele de pian din 1819 și 1820 ale „fondului Glogoveanu”, două melodii (Dansul valahilor și Ardeleană) în „Piese pentru pian” de Filip Caudella (Sibiu, 1823).

Pe de altă parte, continuă să se afirme lăutarii, organizați în bresle încă din secolul al XVIII-lea, deținând un rol însemnat în peisajul muzical și constituind tarafuri vestite conduse de „corifei” precum Barbu Lăutaru, Angheluță; Nicolae Picu, Chiosea – fiul ș.a. Astfel de formații sunt stimulate de mari boieri ca Dinicu Golescu, Scarlat Bărcănescu, Alecu Niculescu, Tudorachi Burada; în 1825, Dinicu Golescu aduce de la Sibiu un muzician însărcinat cu instruirea tarafului său de lăutari, inițiativă semnificativă prin încercarea de „actualizare” a stilului. Consecințele acestei tendințe vor fi surprinzător de clar consemnate de Nicolae Filimon: „de la introducerea muzicii europene în armata noastră și mai cu seamă de la stabilirea teatrului de operă în București, orizontul lor de imitație se mări; compozițiunile lăutărești începură a lua un caracter european, amestecat cu cel turcesc; prima și secunda parte a horelor începură a se compune din imitațiunea vreunui vals sau mazurcă, iar finalul era luat din muzica orientală” (12 III, 36). Evident că în fața unor asemenea preluări nu putea păli fondul tradițional autohton, cultivat cu precădere de aceste formații. Dincolo de fluctuațiile repertoriale, s-a impus virtuozitatea unor lăutari, elocventă fiind în această privință celebra întâlnire, care a avut loc la Iași în decembrie 1848 între Franz Liszt și Barbu Lăutaru, când marele muzician european a fost cucerit de arta rapsodului moldovean.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe lângă informațiile și documentele anterior menționate, apar și alte materiale extrem de importante pentru cunoașterea muzicii naționale și reflectarea spiritului epocii: Codex moldavus (1824), cele cinci melodii publicate de Eftimie Murgu (1830), colecția lui François Rouschitzki (1834), Manuscrisul Chițulescu, Anonýmus Moldavus, Anonýmus Valacus

(1838-1845), colecțiile lui Alexandru Flechtenmacher (1847), Hori naționale pentru pianoforte de Constantin Steleanu (1847), culminând cu tipăriturile lui Anton Pann.

Codex moldavus a fost alcătuit de un anonim din provincia respectivă și cuprinde 170 piese pentru pian, dintre care 18 sunt cântece și melodii de dans moldovenești. Prin numărul mare de piese și factura exemplarelor, manuscrisul se înscrie în ierarhia colecțiilor valoroase ale vremii.

Cărturarul pașoptist Eftimie Murgu, în polemica („Widerlegung oder Abhandlung...”) angajată în 1830 cu Sava Tököly (care în cartea sa publicată la Buda în 1827 negase romanitatea românilor și continuitatea lor în spațiul carpato-danubian), pe lângă argumente istorice și filologice, apelează la muzica populară, comparând cinci melodii românești (trei dansuri și două arii păstorești aranjate pentru pian) cu patru melodii sârbești, subliniind deosebiri și afirmând că „muzica este o oglindă luminoasă a caracterului național”.

O colecție de referință, prin consistența materialului românesc și sfera geografică în care este circumscrisă – „Muzică orientală, 42 cântece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești...” – a fost publicată în 1834 la Iași de François Rouschitzki și conține, în realitate, 33 melodii din Moldova, 3 muntenești, 2 grecești, 2 turcești. În majoritate de proveniență orășenească, piesele apar cu acompaniament de pian, menținându-se inflexiunile modale melodice, în ciuda unei înveșmântări eminamente armonice.

Anterior volumelor lui Anton Pann este manuscrisul, de 34 cântece vocale, aparținând lui Inochentie Chițulescu, interesant prin notarea în interdependențe vers-muzică și tendința de includere a melosului rural. Alte două manuscrise, denumite de George Breazul „Anonimus Moldavus” și „Anonimus Valachus” conțin 60 și, respectiv, 75 piese pentru pian, în mare majoritate de sorginte autohtonă. Un muzician ca Alexandru Flechtenmacher, în plină afirmare la vremea respectivă, nu putea rămâne străin valorificării componistice a cântecului popular; astfel, publică, începând cu 1846, trei colecții, prima și a treia concepute pentru voce și pian, iar a doua pentru pian. O colecție singulară, elaborată pe principiul unității genului și având o evidentă amprentă lăutărească – „Hori naționale românești pentru pianoforte” – datează din 1847 și aparține profesorului de muzică Constantin Steleanu.

Cu toate meritele incontestabile ale înaintașilor și contemporanilor, această îndelungată primă etapă a istoriei intensului pentru cântecul popular nu se putea încheia mai strălucit decât prin complexa personalitate a lui Anton Pann, care întruchipează cel mai adecvat izul vremii și rămâne, totodată, un adevărat deschizător de drumuri. Considerat de către unii specialiști drept primul folclorist, atât literar, cât și muzical, cu toate că noțiunea de folclor încă nu era clarificată, Anton Pann a fost cu siguranță un prodigios culegător, dar și creator în domeniul literaturii și muzicii, tipograf și editor, teoretician și pedagog, cântăreț de strună și psalt neîntrecut (colaborator și continuator al lui Macarie Ieromonahul în „românirea” cântăreților bisericești, autor al multor volume cu caracter practic, cât și al lucrării teoretice de referință „Bazul teoretic al muzicii bisericești sau gramatica melodică” – 1845): „eu altele nu am învățat în viața mea, decât din mica copilărie mi-am bătut capul ca să ajung desăvârșit în meșteșugul muzicii bisericești, în care am și izbutit”. În „adunarea” creațiilor populare („de prin lume adunate și iarăși la lume date” – motto-ul de pe coperta la „Povestea vorbii”), cu toată eterogenitatea pieselor populare, proprii sau preluate de la unii poeți, i se atribuie câteva atu-uri pregnante: culege cel mai amplu material, aproximativ la fel de mult cât toți ceilalți la un loc, până la apariția, în 1885, a colecției lui Dimitrie Vulpian; pe lângă mediul urban al timpului pe care l-a zugrăvit ca nimeni altul prin discernerea exemplarelor, a apelat și la lăutarii rurali, chiar la țărani; nu numai că a scris melodiile în notație psaltică, dar nu a separat, precum alți muzicieni culegători contemporani lui, melodiile de poezii însoțitoare. În unele publicații de cântece nu sunt notate și melodiile: „Versuri musicești, ce se cântă la Nașterea Mântuitorului Nostru Isus Hristos și alte sărbători ale anului” (1830, 1841, 1846), „Poesii deosebite sau cântece de lume” (1831), „Noul Erotocrit” (1837). Melodii apar în „O șezătoare la țară sau povestea lui Moș Albu” (1852), în „Culegere de povești și anecdote” (1854) și, mai ales, în lucrarea sa fundamentală de cântece: „Spitalul amorului sau Cântătorul dorului”, cu o primă ediție în 1850, având două broșuri și a doua ediție în 1852, cu șase broșuri; în total, cele două ediții cuprind 295 cântece, dintre care 167 sunt redată cu notație psaltică, remarcându-se melodii populare, melodii de influență orientală și europeană (romante), cântece de stea. Continuatorul direct al lui Anton Pann va fi transilvăneanul George Ucenescu venit special de la biserica „Sf. Nicolae” din Brașov între anii 1850-1853) pentru

a-și însuși metoda profesorului, atât în domeniul muzicii bisericești, cât și în culegerea cântecelor populare. Pe lângă lucrările religioase, Ucenescu a alcătuit un voluminos manuscris „Carte de cântări, cu note de psaltichie”, cuprinzând 554 piese, printre care cântece populare, cântece de lume, colinde, cântece de stea, cântece pentru copii.

Parcurend aceste contribuții, de mare însemnătate documentară, desprindem că, până la jumătatea secolului al XIX-lea:

- nu se conturase un concept de folclor;
- culegerile se efectuau mai ales din mediul urban;
- iar materialul era eterogen.

b) Entuziasmul romantic față de creația populară a fost exprimat în primul rând de marii oameni de cultură pașoptiști – Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, George Barițiu, Nicolae Bălcescu, Costache Negruzzi, Andrei Mureșianu, care, în această epocă a renașterii naționale, vedeau în folclor, suprema manifestare a spiritualității autohtone. Intelectual profund, cu pregătire muzicală, Mihail Kogălniceanu, în studiul „Limba și literatura română la valahi” (12 III, 11) considera că melodiile sunt „creațiunea geniului romantic poetic al poporului”, iar muzica este „acordul primordial al sufletului” și „imnul sacru al naturii”. Virtuțile evocatoare ale cântecului popular, vor fi relevate de Alecu Russo, în ierarhia culturii, poezia și muzica reprezentând „întâia frază a civilizației unui neam” sau de Nicolae Bălcescu: creațiile populare „sunt un mare izvor istoric”. Pe lângă asemenea aprecieri apologetice pe care le regăsim și la Costache Negruzzi („cântecul este o răsfrângere a sufletului omului”), în studiul acestuia „Cântece populare a Moldovei” (1840) sunt sesizate și unele trăsături stilistice: „Muzica celor mai multe cântece din gură e în tonul minor, tânguioasă și melancolică”.

Vibrația artistică a folclorului va fi receptată în cel mai înalt grad de către Vasile Alecsandri. Creația populară nu este doar oglindă a caracterului național, izvor istoric sau sursă de inspirație, ci reprezintă modelul, „farul călăuzitor către creația adevărat românească”. Alecsandri este socotit, „ctitorul incontestabil (14, 35) al folcloristicii literare românești prin publicarea primei culegeri de folclor literar din istoria culturii noastre” („Poezii populare -Balade, cântece bătrânești”, adunate și îndreptate, Iași, Buciumul român, Partea I-a 1852, III + 100 pag.; partea a II-a, 1853, 111 pag.). Culegerea a pus pentru prima dată în circulație capodoperele Miorița și Meșterul Manole, atât în

ținuturile locuite de români, cât și în afara acestora. O nouă ediție „Poezii populare ale românilor”, adunate și întocmite de ... apare în 1866 (București, 1866, 416 pag.), mult mai bogată decât prima (200 texte față de numai 31), incluzând și texte din alte ținuturi, precum și din alte categorii, „a constituit la vremea ei un adevărat document artistic al geniului poporului nostru și al unității lui spirituale, contribuind, în epoca de afirmare a naționalităților europene, la cunoașterea peste hotare a națiunii noastre și, implicit, la susținerea dreptului ei la unitate politică și la independență” (14, 36).

Publicațiile lui Alecsandri marchează nașterea școlii romantice, având susținători atât pe plan teoretic (A. Mureșianu, D. Bolintineanu), cât și practic (A. M. Marienescu, A. Bârseanu, I. Pop Reteganul, G. Cătană, ș.a.) și preluând, în parte, concepte de la G. V. Vico, J. J. Rousseau, frații Grimm. Pe lângă trăsăturile reliefate anterior, mai susținea că folclorul este o creație naturală, confundându-se, mai ales prin exprimările epice, cu o cronică a evenimentelor semnificative, alterată însă de timp, de unde obligația de „a întocmi”, „a colege”, „a îndrepta”. Alecsandri, ca și unii contemporani ai săi au „îndreptat” copios, tendință uneori vehement criticată, însă ulterior apariția curentului romantic a fost interpretată ca o necesitate istorică.

Unul dintre meritele incontestabile ale lui Vasile Alecsandri a fost încurajarea preocupărilor muzicienilor vremii privind culegerea muzicii populare, atât colecția lui H. Ehrlich, cât și cea a lui C. Miculi bucurându-se de articole entuziaste din partea marelui poet. Cu toate că apar aproximativ în același timp cu ultimele publicații ale lui Anton Pann, colecțiile respective se deosebesc nu numai prin notație, ci și prin tratare și conținut, melodiile fiind însoțite de acompaniamentul pianului și reflectând o nouă epocă.

Petrecând o parte din viață în Țările Române, pianistul, criticul muzical și compozitorul Henri Erlich (Viena, 5 oct. 1822 – Berlin, 29 dec. 1899) a fost atras de muzica românească, notând melodii populare și improvizând în stil național, cincisprezece piese fiind publicate la Viena în aprilie 1850, sub titlul „Arii naționale românești transcrise pentru pianoforte de Henri”. Volumul prezintă interes nu numai pentru „ariile” adunate, ci și pentru ideile expuse în prefață: „poporul român prezintă un element național compact, tare și unit”, „specificul național este exprimat și prin intermediul muzicii” (12 III, 95). Melodiile provin în special din Transilvania, Banat și Oltenia,

aparținând atât stilului giusto, cât și celui parlando rubato, acesta din urmă fiind ilustrat chiar de o doină.

Între anii 1849-1859, Ioan Andrei Wachmann (Budapesta, 1807-București, 1863) publică la Viena patru caiete de melodii românești: caietul I – „România, recueil des danses et d'airs valaques originaux”; caietul II – „Bonquet de mélodies valaques originales”; caietul III – „L'Echo de la Valachie”; caietul IV – „Le Bords la Danube”. Desfășurându-și mare parte din activitatea muzicală la București, I. A. Wachmann și-a cules melodiile direct de la lăutari, mărturisind, în prefața la caietul al treilea, că s-a străduit să păstreze modul specific de acompaniament al tarafurilor. Pieseile reprezintă documente muzicale concludente pentru epocă, în pofida faptului că unele dintre ele („Horă de intonare”, „Hora militară”, „Hora sentimentală”) nu se înscriu în fondul cântecelor populare, motiv pentru care colecția va fi criticată de George Breazu (7, 376).

Elev al lui Chopin, muzicianul bucovinean Carol Miculi (Cernăuți, 1821 – Lemberg, 1897), după întoarcerea sa de la Paris, publică, între 1850-1854 patru caiete a câte „Douăsprezece arii naționale” („Douze airs nationaux roumains”, caietele I-IV, Leopold, Ed. Charles Wild), cuprinzând doine, hore, cântece de lume, jocuri de proveniență cultă. Cele 48 de melodii sunt mai clar circumscrise zonal, fiind culese în special din Nordul Moldovei și, parțial, din Nord-Estul Transilvaniei. În prelucrarea lui Miculi, piesele capătă valențe componistice superioare, prin limbajul armonic, tehnica pianistică, forța improvizatorică și, în general, întruchiparea spiritului romantic.

Un loc aparte printre culegătorii melodiilor populare din această epocă îi revine lui Alexandru Berdescu, despre care etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu afirmă că „reprezintă o etapă nouă pe calea preocupărilor folcloristice la noi” (9, 238). Însuși Berdescu își va intitula principala colecție, tipărită între 1860-1865 și însumând 9 caiete (41 piese), „Melodii române, scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național, astfel cum le execută Lăutarii României, pentru pianoforte, dedicate Națiunii Române”. Ținuturile investigate de autor se limitează la Muscel, Argeș, Dâmbovița, Buzău, Rm. Sărat, Putna, iar autenticitatea pe care o invocă se traduce printr-o stabilire adecvată a măsurilor, prin sesizarea melodiilor țărănești față de cele lăutărești, prin imitarea acompaniamentului de cobză, relații preferate fiind I – V - I; I - VI; I – V - VII, cadența prin subton.

Inflexiunile cromatice din melodii sunt păstrate, însă, mai târziu (1871), Berdescu însuși recunoaște că a intervenit în profilul melodic „prin mai multe și felurite ameliorări și înfrumusețări artistice” (ca și Alecsandri în poezie!).

Un document inedit, descoperit relativ recent de muzicologul Viorel Cosma, este exemplarul muzical corespunzător Poeziilor populare ale românilor de Vasile Alecsandri (1866), datat între anii 1866-1880, cuprinzând 17 doine și 19 hore. Melodiile sunt însoțite de text, transcrierile surprinzător de corecte pentru vremea aceea, iar materialul în sine prezintă o valoare artistică indiscutabilă.

De mai mică însemnătate sunt culegerile lui Ion Teioșan, A. Gebauer, P. Mezzetti, Ed. Wachmann și, chiar, cea publicată de Caliope Zographos în 1882, cuprinzând 24 de melodii, „Cântece și doine de peste Olt”, notate fără textul poetic și cu un acompaniament săracăcios și stereotip.

Etapă se caracterizează, așadar, prin tendința de „îndreptare” a folclorului, prin publicarea cu acompaniament de pian, prin notare sumară și chiar eronată a muzicii, neglijarea relației muzică-poezie, necuprinderea genurilor în ansamblul lor și chiar confundarea acestora, sărăcia datelor informative, predilecția pentru muzica lăutărească – neajunsuri ce vor fi eliminate treptat pe parcursul abordărilor științifice care vor urma.

c) O adevărată răscruce în acțiunea culegerii folclorului (12 IV, 273), o constituie hotărârea Academiei Române în 1884, la propunerea lui Vasile Alecsandri de a institui un premiu „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești”. Cu toate că n-a îndeplinit decât primul dintre criteriile impuse de comisia Academiei (1 – piesele să fie prezentate pentru pian, iar dacă sunt vocale, cu voce și pian; 2 – să se indice melodiile publicate anterior; 3 – să se indice locul și împrejurarea în care s-a făcut culegerea), va primi premiul, în 1885, Dimitrie Vulpian, pentru colecțiile „Balade, Colinde, Doine, Idyle”, vol. I, 1885 (381 de piese); Jocuri de brâu, 1885 (250 de piese); Salba română vol. II; Horele noastre, 1866 (500 de piese), purtând titlul general de Muzică populară. Pe lângă aceste colecții, Vulpian va mai publica Romante, vol. III, 1891 (300 de piese) și Horele noastre, seria B, 1908 (500 de piese), ajungând la impresionantul număr de 1931 de piese (dintre care 1250 sunt de dans), ceea ce-l indică drept cel mai prodigios culegător al secolului. Masivei colecții nu-i lipsesc, însă,

unele scăderi evidente: nu se face distincție între creațiile populare și cele de origine cultă (unele „idyle” fiind cântece sau romane, iar unele romane sunt adevărate cântece țărănești), scrierea textelor sub melodii nu este întotdeauna cea adecvată, nu este indicată clar originea exemplarelor, iar acompaniamentul pianului este banal. Ca document, materialul oferă posibilitatea studiului evoluției și circulației unor exemplare, a interinfluențelor dintre piese cu diverse origini, conservă un arsenal de valori muzicale, fie ele și eterogene și, totodată, revendică viitoarele clarificări metodologice.

Perioada începuturilor folcloristicii muzicale românești se leagă și de numele lui Teodor T. Burada, personalitate complexă, considerat părintele muzicologiei autohtone, dar, în același timp, violonist concertist, istoric și etnograf. Părăsește cariera juridică, pentru care se specializase la Paris, unde a urmat și Conservatorul, și se dedică unor domenii științifice, între care cercetarea muzicală și etnofolclorică ocupă un loc predilect. Timp de trei ani, începând din 1875, publică la Iași Almanahul muzical, unde, printre studii, apar „Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român” (1876) și „Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale Românilor” (1877), care excelează prin erudiție, recurgând la izvoare vechi și ilustrând jocurile prin notație muzicală. Semnalând categorii puțin cunoscute până atunci ca bocetul, cântecul bradului, paparudele, plugușorul, cântecul cununii, drăgaica, scaloianul, teatrul popular, dedică unora studii de referință, precum „Datinile poporului român la înmormântări” (Iași, 1882, 158 pag.); descrierea completă a obiceiului este însoțită de incursiuni în tradițiile funebre ale romanilor, fiind reproduse pentru prima oară variante ale cântecului bradului din Țara Hațegului și 30 de bocete din toate provinciile românești. Întreprinde călătorii la românii din afara granițelor (Macedonia, Gubernia, Kerson din Rusia, Moravia, Bulgaria, Croația, Dalmația, Grecia, Galiția, Egipt), de unde se întorcea cu prețioase observații pe care le așterne pe hârtie, pentru a demonstra, printre altele, vechimea muzicii românești. Excelează „O călătorie în Dobrogea” (1880) considerată cea dintâi încercare din istoria folcloristicii românești de cercetare monografică etnofolclorică.

„Momentul” Musicescu este unul dintre cele mai semnificative în drumul spre limpeziri teoretice de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În articolul „5000 lei noi!”, publicat în „Arta”, ca răspuns la instituirea premiului pentru culegerea de către Academie, Gavril Musicescu își

exprimă nedumerirea față de unele puncte obscure ale programului de întocmire a colecțiilor. Pentru a armoniza melodiile în „tonalitățile” în care sunt cântate, el face o selecție a acestora, „luate direct din gura poporului”. Astfel procedează cu trei melodii „naționale” culese și armonizate de ... (Văleanca, Vine știuca de la baltă, și Moșulică) publicate în numărul din ianuarie 1885 al revistei „Arta”, continuând apoi cu cele „12 Cântece naționale”. A rămas celebră discuția din coloanele revistei „Arta” dintre Gavril Musicescu și Gheorghe Scheletti, al doilea cerând lămuriri privind notarea celor trei melodii, de pildă, „Știuca de la baltă e scrisă în sol minor și văd la cheie un bemol”? Răspunsul prompt al lui Musicescu marchează saltul decisiv spre înțelegerea structurilor intime ale cântecului popular: „În cântecele naționale armura n-am scris-o cum se practică în prezent, deoarece cântecele de care ne-am ocupat nu face parte din gamele moderne, ci din cele vechi; eram dară dator să le reproduc în toată puritatea, până și cu ortografia lor”.

Folcloristica literară este dominată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, personalitate enciclopedică, cel care folosește pentru prima dată la noi termenul folclor (în *Etymologicum Magnum Romaniae*), după ce un timp îl utilizase pe cel de etnopsihologie. Teoretician și îndrumător, pune bazele cercetării științifice a folclorului literar, anticipând direcțiile de dezvoltare și metodologia de lucru (monografică și comparatistă), definește caracterele specifice și operează delimitarea între creația „poporană” (aparținând poporului) și „populară” (adoptată de popor). Are o contribuție majoră la constituirea arhivei naționale de folclor, un rol deosebit revenind chestionarelor pe care le-a lansat: „Obiceiele juridice ale poporului român. Programa” (București, Editura oficială, 1878, 61 pag., 400 întrebări), prin care a primit trei volume ms. de răspunsuri, „Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română” (București, AAR, seria II, 1884-1885, cu 206 întrebări), în urma căruia a primit 18 vol. ms. de răspunsuri. Hasdeu a sprijinit afirmarea unei întregi pleiade de folcloriști: P. Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, Gr. G. Tocilescu, G. Pitiș, I. A. Candrea, S. Fl. Marian.

În perioada de pregătire a fundamentării școlii moderne de folcloristică muzicală, ultimul deceniu al veacului înscrie încă două nume de rezonanță: Tiberiu Brediceanu și Dumitru Georgescu-Kiriac.

La îndemnul profesorului său (Iacob Mureșianu), Tiberiu Brediceanu publică primele melodii încă din 1894, în *Musa română*,

pentru ca în 1901 să culeagă repertoriul de 250 de piese al lăutarului lugojan Nicu Iancu Iancovici. Din însărcinarea Academiei Române și însoțit de Ion Bârlea, culege, între 13-25 nov. 1910, cântece populare din 19 comune maramureșene, colecția (minus 20 de exemplare pe care le-a prelucrat) văzând lumina tiparului după 47 de ani (170 de melodii populare din Maramureș, București, ESPLA, 1957, 216 pag.). În anii 1921-1925 va mai culege 810 melodii din 82 de comune bănațene, colecția fiind premiată de Societatea Compozitorilor Români în 1925 și achiziționată de Institutul de Folclor în 1949, cifra totală a pieselor adunate de Tiberiu Brediceanu, cu precădere în mediul rural, ajungând la 2065.

Compozitor, folclorist, pedagog și dirijor (este fondatorul, în 1901, al celebrului cor Carmen, pe care-l dirijează până la moartea sa, în 1928), Dumitru Georgescu-Kiriace culege cu fonograful, una dintre colecții – cuprinzând 108 melodii înregistrate în anii 1912-1916, revizuită și completată de Constantin Brăiloiu --rămânând în manuscris. Singura colecție publicată, postum, „Cântece populare românești”, sub îngrijirea și cu prefața lui Vasile Popovici (București, Editura muzicală, 1960, 186 pag.) cuprinde balade, doine, cântece, jocuri, paparude, cântece nuptiale și funebre, culese cu fonograful între 1914-1916, din județele Suceava, Bacău, Neamț, Brașov, Ilfov, Argeș, Dolj, Mehedinți. Așadar, Kiriace n-a cules mult, însă a cercetat muzica populară după toate normele științifice, fapt pentru care Brăiloiu îl socotea „părintele folcloristicii muzicale românești”. Principalul său merit constă în elaborarea unei metodologii de colecționare și studiere a cântecului popular, concretizată mai întâi în 1898 prin două documente : „Propunere relativă la cântecul popular românesc și la muzica bisericească orientală” și „Schiță de plan asupra studiului cântecului popular românesc”; apoi în 1922, când, la unirea Ministerului Cultelor și Artelor, scrie articolul „Câteva indicații asupra folclorului muzical – Cum trebuie culese melodiile populare”. În aceste materiale, Kiriace face considerații pătrunzătoare privind notarea, precum și respectarea structurilor modale, a relațiilor dintre muzică și poezie, a libertății ritmice, dar și a „simetriei speciale” a cântecului popular.

Una dintre cele mai vechi și mai bogate colecții de cântec popular românesc, constând în circa 3000 de melodii, a fost realizată de învățătorul bucovinean Alexandru Voevidca, între 1907-1924, în cadrul amplei cercetări coordonate de Mathias Friedwagner.

Materialul este însoțit de informațiile necesare, iar lipsa fonografului a fost în parte suplinită pentru că așa cum recunoaște Friedwagner, Voevidca avea „ureche fină și mare iscusință pentru asemenea misiune”. O mică parte din colecție (380 de melodii) a fost publicată într-un volum colectiv „Cântece populare românești din Bucovina. Cântece de dragoste” (Würzburg, 1940), pentru ca, după reîntoarcerea în țară a materialului, să fie tipărit volumul „Cântece populare din Bucovina” (ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu-Pășcu, București, Editura muzicală, 1990, 326 pag.).

Constatăm acum că o mare cantitate din materialul chiar bine cules n-a fost valorificat, iar, pe de altă parte, multe colecții alcătuite până la începutul secolului al XX-lea – arată Ovid Densușianu, personalitate proeminentă a istoriei folcloristicii literare românești, care, în studiul „Folclorul, Cum trebuie înțeles?” (București, Viața nouă, 1909) restrânge domeniul folclorului la producțiile spirituale propunând orientarea, cu precădere, pe creația contemporană – „sunt necorespunzătoare exigențelor moderne”.

Utilizarea fonografului a impulsionat enorm evoluția folcloristicii, în primul rând pentru acuratețea documentară și pentru studiul variantelor – problemă cheie în cercetare. Încercări de înregistrare cu ajutorul fonografului au fost încă din 1901, dar prima culegere făcută cu aparate mecanice – „Hora din Cartal” de Pompiliu Pârvescu, cu arii notate de C. M. Cordoneanu – vede lumina tiparului în 1908 și inaugurează publicațiile folclorice ale Academiei Române „Din viața poporului român”, din aceeași serie mai făcând parte: Alexandru Vasiliu – „Cântece, urături și bocete de-ale poporului”, notate de Sofia Teodoreanu (1909), „Cântece și hore” de Gheorghe Fira (1916), „după alegerea și cu îngrijirea D-lui D. G. Kiriac”.

Tot în seria „Din viața poporului român” se înscrie și prima colecție de folclor românesc a marelui muzician Béla Bartók („Cântece populare românești din comitatul Bihor”, București, Librăriile Soceac), tipărită la recomandarea lui D. G. Kiriac și cuprinzând 371 de melodii culese în anii 1909-1919 din 16 sate ale Beiușului și Vașcăului. Născut pe pământ românesc, la Sânnicolau Mare din Banat, în 1881, Bartók va culege între anii 1907-1918 din diferite ținuturi ale Transilvaniei și Banatului (Bihor, Torontal, Cluj, Apuseni, Maramureș, Hunedoara) circa 3500 de melodii românești (la care se adaugă 2700 de melodii maghiare, 3200 slovace, celelalte

piese, până la aproximativ 10000 de melodii reprezentând folclor rutean, sârbo-croat, turco-arab, lapon). Pe lângă colecția amintită, din folclorul românesc vor mai fi publicate în timpul vieții „Volksmusik der Rumänen von Maramureș” (München, 1923), „Melodien der rumänischen Colinde” (Wien, 1935), pentru ca, postum, să fie publicate, la Haga, cinci volume, sub titlul „Rumanian Folk Music”, în îngrijirea muzicologului american Benjamin Suchoff (primele trei volume fiind inedite, I = 1115 melodii instrumentale, II = 1440 melodii vocale, III = texte, volumul al patrulea fiind reeditarea colindelor, iar al cincilea, reeditarea colecției maramureșene). Bartók a învățat limba română din dragoste pentru muzica românească, pentru el „muzica din Bihor e atât de fermecătoare, încât ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei”, socotind, încă din 1914, drept scop al vieții sale „să continue și să isprăvească studierea muzicii poporului român”. La monumentală sa colecție, ce excelează prin acuratețea transcrierilor și notațiilor, se adaugă studiile teoretice, îndreptate spre probleme esențiale ale folcloristicii: culegerea propriu-zisă („De ce și cum să culegem muzică populară”, 1936), clasarea melodiilor, versul cântat, categoriile și instrumentele populare, cercetarea comparată (T. A.). Cu probitatea științifică recunoscută, unele erori formulate inițial, nu au fost decât parțial cercetate, pe parcursul lărgirii și adâncirii investigațiilor și întâlnirilor cu Brăiloiu: originea doinei, influența stilului pentatonic maghiaro-secuiesc, obârșia maghiară a ritmului punctat, înrâuririle iugoslave în jocul bănațean. În acest sens, opiniile lui Bartók se vor limpezi definitiv în ultimii ani ai vieții: „nu sărăcirea unui popor în folosul altuia, ci îmbogățirea patrimoniului artistic al amândorura” („Puritatea rasială în muzică”, New York, Modern Musik, 1942).

Atât de fecundă pentru toate domeniile și compartimentele propășirii societății românești, perioada interbelică a fost decisivă și pentru înflorirea artei muzicale, inclusiv crearea școlii moderne de folcloristică muzicală. Fondată în 1920 și având ca președinte pe George Enescu, iar ca secretar pe Constantin Brăiloiu, Societatea Compozitorilor Români instituie, la inițiativa secretarului ei, premii de Folclor pentru anii 1925, 1928; premiul pe 1925 va fi atribuit lui Tiberiu Alexandru pentru „101 Cântece și jocuri din Banat”, ceilalți concurenți (E. Monția, Gh. Cucu, Gh. Fira, I. Muțiu, I. Dicu și A. Voevidca) primind mențiuni; pe lângă colecțiile bartókienne, vor mai apărea în această perioadă: S. V. Drăgoi, „303 colinde” (1925), Gh.

Fira, „Nunta în județul Vâlcea” (1928), C. Brăiloiu, „Cântece bătrânești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina” (1930), Gh. Cucu, „200 colinde” (1936), G. Breazul, „Colinde” (1938); cântece populare au mai fost tipărite, de asemenea și în revista „Izvorășul” ce a apărut în anii 1919-1940, la Bistrița-Mehedinți, această publicație fiind a doua ca longevitate după „Șezătoarea” lui Artur Goraw (Fălticeni, 1892-1929).

Toate eforturile anterioare de fundamentare a folcloristicii vor căpăta o împlinire concretă determinantă prin înființarea arhivelor fonogramice, moment de referință pentru abordările științifice care vor urma. În anul 1927 ia ființă Arhiva Fonogramică de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor, ce-și începe propriu-zis activitatea la 1 ianuarie 1928, sub conducerea lui George Breazul, Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi, pentru ca, după câteva luni, în același an, 1928, Constantin Brăiloiu să creeze Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români; doi ani mai târziu, în 1930, Academia Română înființează Arhiva de Folclor din Cluj, condusă de Ion Mușlea. Dintre cele două arhive bucureștene, prima, având ca mentor pe George Breazul, cu toate realizările însemnate sub aspect cantitativ și documentar, n-a rezistat prea mult timp, datorită lipsei fondurilor.

Personalitate proeminentă în domeniul științei muzicale, George Breazul n-a fost numai un pasionat culegător și subtil analist, preocupările sale acoperind și alte sectoare primordiale: sondarea datelor, documentelor, mențiunilor istorice și lingvistice referitoare la folclorul românesc și, pe de altă parte, crearea unei pedagogii muzicale moderne bazate pe folclor. Astfel de contribuții majore aveau să-i confere menirea, alături de Constantin Brăiloiu, de fondator al etnomuzicologiei românești. Bogatul material informativ adunat cu migală până la sfârșitul vieții îi înlesnește lui George Breazul emiterea unor opinii ce-și păstrează și astăzi valabilitatea. De pildă, în „Patrium Carmen” el reia problema funcționalității folclorului muzical, genurile diverse ale acestuia fiind determinate de frământările omului și manifestările sociale: „Folclorul muzical nu este neutral, independent de împrejurările în care a fost plăsmuit, izvorât; nici nu se cântă oricând, independent de stările sufletești sau circumstanțele psihice, individuale sau sociale, care au contribuit la crearea lui”.

Asemenea altor mari cărturari atrași de obârșii, George Breazul și-a spus cuvântul în problema mult dezbătută a originii modurilor populare. Considerând terța mică „protocelulă formativă” a melodiilor

pentatonice, el demonstrează cu exemple că în muzica noastră populară se întâlnesc toate tipurile de pentatonii, inclusiv cele numai teoretizate, pentru care încă nu fuseseră descoperite melodii corespunzătoare. Dar, muzica populară cuprinde și valori formative, ea întreținând spiritul de solidaritate și încheiere a obștii, de clarificare a conștiinței comunității, ideile sale contribuind la fundamentarea pedagogiei muzicale.

Înfăptuirile celei de a doua arhive sunt lapidar și concludent prezentate de Tiberiu Alexandru, unul dintre discipolii lui Constantin Brăiloiu (13, 45): „După cum se știe, Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor Români, întemeiată de Constantin Brăiloiu în 1928, instituție particulară, a cunoscut o dezvoltare prodigioasă, fără nici un ajutor material din partea puterilor publice. Prin munca rodnică, însuflețită de elan și pasiune a lui Constantin Brăiloiu și a colaboratorilor săi, arhiva a devenit una dintre cele mai mari din lume. Fac mărturie cele două volume cu date statistice, „Musique et chanson populaires” (1934) și „Folklor musical” (1939), publicate la Paris de Institutul Internațional de Cooperare Intelectuală al fostei Ligi a Națiunilor. În lumina cifrelor, Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor Români, colecție unitară a muzicii populare a unui singur neam, a fost încă în acea vreme cea mai mare din lume”. Colaborarea cu Școala Sociologică a lui Dimitrie Gusti, încă de la primele investigații pe teren (Fundu Moldovei, 1928; Drăguș-Făgăraș, 1929; Runcu-Gorj, 1930), îi stimulează lui Constantin Brăiloiu conceperea și elaborarea celebrei „Schite a unei metode de folclor muzical”, publicată în 1931, aproape concomitent la București și Paris, ce reprezintă o sinteză a preocupărilor de la noi și de pretutindeni în acest sens, punctul culminant al folcloristicii românești și universale.

Prodigioasa activitate publică și științifică a lui Constantin Brăiloiu s-a răsfrânt și în învățământul superior muzical, ca profesor la Conservator propunând în 20 august 1931 înființarea unui curs facultativ de Folklor (ce a și fost introdus în anul următor, pentru ca în 1942, pe timpul Directoratului lui Mihail Jora, cursul să devină obligatoriu) argumentând astfel: „Programele învățământului muzical cer tot mai stăruitor profesorilor de muzică, oricare ar fi materia muzicală predată de ei, să-și bizuie învățământul pe elementele cântecului nostru popular. De altă parte, este netăgăduit că se simte tot

mai mult nevoia unor muzicieni cunoscători ai metodelor științifice moderne, în vederea culegerii muzicii populare de la noi”.

Devenind, în 1943, directorul „Arhivelor internaționale de folclor” de la Geneva, Brăiloiu va avea o puternică înrâurire asupra cercetărilor etnomuzicologice, definitivându-și și publicându-și până la sfârșitul vieții (1958) unele dintre studiile sale fundamentale (mare parte dintre acestea au fost tipărite în ediție bilingvă – franceză și română – de către Editura muzicală a UCMR, în șase volume, sub îngrijirea discipolei sale, Emilia Comișel). Dacă „Viața muzicală a unui sat” reprezintă, într-adevăr o capodoperă, un model inegalabil, după André Schaeffner „neîndoios cea mai însemnată lucrare pe care a scris-o”, la ce nivel pot fi situate studii precum: „Versul popular românesc cântat”, „Ritmul copiilor”, „Giusto-silabicul”, „Despre o melodie rusă” și altele, în care apelând la detalii „decisive” dezvăluie sistemele „ascunse” până atunci ale muzicii folclorice?

Studiul variantelor – după Brăiloiu problema cheie a etnomuzicologiei – are și scopul de a detecta arhetipurile, acele modele primare ideale ce sălășuiesc în memoria colectivă dintr-o viață anterioară și traversează întreaga vârstă culturală a unui neam; dintr-o asemenea fascinație se consolida treptat folcloristica modernă. Nu insistăm prea mult în a-l așeza pe Brăiloiu în galeria unor culmi ale spiritualității românești, precum Cantemir, Hasdeu, Eminescu, Enescu, Brâncuși, Pârvan, Iorga, Blaga, Eliade, pentru că în această constelație îl plasează de la sine geniala sa atracție către obârșii.

Prețuit încă din timpul vieții prin decernarea unor înalte decorații române și franceze și prin primirea ca membru corespondent al Academiei Române, în 30 mai 1946 (17, 81) la propunerea lui George Enescu („Timp de decenii, d-l C. Brăiloiu, Profesor la Conservatorul din București, a dovedit un interes pasionat pentru folclorul nostru muzical, al cărui întemeietor științific, alături de D. G. Kiriac, trebuie să fie considerat ...”), Constantin Brăiloiu ni se dezvăluie din ce în ce mai mult astăzi, prin activitatea și opera sa pilduitoare. Memoria i-a fost cinstită prin organizarea în 1993, cu largă participare și la cel mai înalt nivel oficial, a Centenarului Constantin Brăiloiu, prin atribuirea numelui său Institutului de Etnografie și Folclor și prin generațiile de specialiști care i-au urmat: Ilarion Cocișiu, Harry Brauner, Emilia Comișel, Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Ioan Nicola, Paula Carp, apoi Traian Mârza, Ilona Szenik, Mariana Kahane, Vasile Nicolescu, Florin Georgescu, Ghizela Sulițeanu, Vasile Dinu, Lucilia

Stănculeanu-Georgescu, Elisabeta Moldoveanu, urmași de Corneliu Dan Georgescu, Gheorghe Oprea, Iosif Herța, Cristina Rădulescu-Pășcu, Larisa Agapie, Speranța Rădulescu, Zamfir Dejeu, Ioan Haplea, Steluța Popa, Florin Bucescu, Viorel Bârleanu ș.a.

Institutul de specialitate a luat ființă în 1949 prin înglobarea, la Arhiva Societății Compozitorilor Români (condusă din 1943 de Tiberiu Alexandru, apoi de Harry Brauner), a fostei Arhive fonogramice întemeiate de G. Breazul, apoi prin includerea secțiilor literară, coregrafică, etnografică, directori fiind, pe rând, Harry Brauner, Sabin Drăgoi, Mihai Pop, Ion Ilișiu ș.a. Atât în institut, în filialele acestuia, în alte instituții culturale și în Universități s-au remarcat cercetători de înalt prestigiu, pe plan literar: Mihai Pop, Ovidiu Bârlea, Alexandru Amzulescu, Adrian Fochi, Dumitru Pop, Nicolae Bot, Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, Iordan Datcu, Ion Șeulean, Ion Cuceu, Vasile Adăscăliței, Ion H. Ciubotaru; coregrafic: Vera Proca-Ciorrea, Andrei Bucșan, Anca Giurchescu, Constantin Costea; etnografic: Ion Vlăduțiu, Valeriu Butură, Paul Petrescu, Paul Stahl, Georgeta Stoica, Maria Bâtcă, Ion Ghinoiu.

Principala publicație de specialitate la nivel național este, din 1956, „Revista de Etnografie și Folclor” a Academiei Române, ai cărei redactori șefi – Mihai Pop, Alexandru Amzulescu și, din 1986, Alexandru Dobre – au demonstrat o vastă deschidere către fenomenele și procesele specifice, receptate cu discernământ și rigoare științifică și o profundă înțelegere a complexității, dar și sincretismului organic al culturii populare. Tot Academia Română editează Memoriile Comisiei de Folclor – redactor responsabil Zoe Dumitrescu Bușulenga, redactor responsabil adjunct Alexandru Dobre – publicație unde semnează condeie ilustre și care însumează cele mai autorizate contribuții în domeniu.

ALEXANDRU VOEVIDCA⁹

⁹ În continuare, exemplele vor ilustra morfologia și categoriile, colecțiile respective fiind mai ușor accesibile cititorului.

4. FOLCLORISTICA ȘI RAMURILE EI. **ETNOMUZICOLOGIA.**

Domeniul folcloristicii ca știință este determinat de sfera obiectului său de studiu – folclorul. Acceptăm, deci, în acord cu tradițiile folcloristicii românești, că folclorul este totalitatea creațiilor artistice din cultura spirituală populară. Un adevăr care trebuie afirmat ori de câte ori se încearcă asemenea delimitări este că fenomenele și procesele culturii populare alcătuiesc un ansamblu unitar și dinamic, tratarea lor separată fiind numai de ordin metodologic. Astfel, „sectoarele” culturii populare au constituit obiecte ale unor discipline științifice diferite (etnologie, etnografie, antropologie culturală, etnopsihologie etc.), în care și conceptul de folclor este implicat. Raporturile elastice dintre aceste discipline derivă și din perspectiva diferită de abordare a fiecărui sector; apar, astfel, unele discipline subsumate altora se constituie în ramuri sau etape ale aceleiași cercetări. Decuparea diferită a domeniului de investigație nu înseamnă că se plutește încă în incertitudine, cercetarea multidisciplinară a culturii populare fiind menită, printre altele, să înlăture unele confuzii și exagerări care s-au făcut în trecut.

Folcloristica însăși (știință ce se înfiripă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu toate că interesul pentru folclor este mult mai vechi) a evoluat inițial sub semnul interferențelor între științele integratoare (istorie, filozofie, etc.), folclorul fiind abordat până mai târziu „nu atât ca ax de interes intrinsec, ci ca fond disponibil de materiale, gravitând în orbita altor preocupări” (20, 18). Chiar și atunci, însă, când se profilează ca disciplină autonomă, grație în primul rând revoluției de metodă săvârșită de Constantin Brăiloiu, în cooperare cu școala sociologică a lui Dimitrie Gusti (și unor contribuții din același timp, dar independente, ale lui D. Caracostea, I. Mușlea, P. Caraman), folcloristica menține și adaptează propriului ei

sistem de principii și metode, relațiile și întrepătunderile, nu numai cu disciplinele prin care se cercetează cultura populară, dar și cu istoria, filozofia, geografia, sociologia, psihologia, estetica, lingvistica, matematica. Aceste legături se manifestă cu o anumită pondere în diferitele etape de cercetare folclorică și derivă din eterogenitatea sincretică a culturii populare și caracterul formalizat al structurilor sale.

În general, disciplina nu include numai evidențierea caracterelor specifice ale creației artistice populare, metodele, tehnicile de cercetare, dar și structurile complexe ale faptelor de folclor, sistemele de organizare specifice, precum și categoriile, genurile și speciile folclorice, cu locul lor în cadrul social. Perspectiva din care sunt abordate fenomenele și procesele folclorice este atât sincretică (orizontală, zonală), cât și diacronică (verticală, istorică).

Potrivit domeniului de cercetare, acceptat inițial, se disting ca ramuri ale folcloristicii (în ordinea fundamentării):

- folcloristica literară;
- folcloristica muzicală;
- folcloristica coregrafică.

Despre o folcloristică muzicală se poate vorbi încă din secolul trecut, când – depășindu-se stadiul viziunii romantice asupra faptelor de folclor ce pot servi ca sursă de inspirație pentru creația savantă sau prezintă importanță ca tradiție națională – se înfiripă preocupările științifice în strânsă legătură cu lărgirea ariei de investigație și apariția mijloacelor moderne de culegere. La noi, cele două tendințe, care se vor cristaliza pe plan internațional – cercetarea comparativ-istorică a muzicii și analiza atentă a faptelor de folclor – au ca precursori pe T. T. Burada și D. G. Kiriac.

Pe plan internațional, termenul de folcloristică muzicală este înlocuit, din ce în ce mai mult, cu cel de etnomuzicologie, după lucrarea cu același nume a savantului olandez Jaap Kunst, apărută în 1950. Explicând receptarea noului termen, Brăiloiu arăta în 1958 „că față de crimele comise în numele folclorului, de turism și de comerțul internațional de dansuri populare, folcloriștii, printr-un fel de pudoare, au înlocuit din ce în ce mai mult denumirea comodă (pe care o putem regreta) a disciplinei lor cu cea de etnomuzicologie” (6 I, 157). El remarca atunci existența, după 1900, a două orientări: pe de o parte, vechea folcloristică, sensibil „ameliorată” de utilizarea aparatelor din ce în ce mai moderne (Bartók, Brăiloiu), și, pe de alta, muzicologia

comparată, ce-și fixase ca obiect de studiu muzica extraeuropeană, atât cea savantă, cât și cea populară (Carl Stumpf, Erich von Hornbostel, Curt Sachs).

În linii mari, aceste orientări s-au perpetuat și la un al doilea nivel cronologic, după adoptarea termenului de etnomuzicologie. Cercetătorii francezi și belgieni (Gilbert Roujet, André Schaeffner, Claude Marcel-Dubois, Paul Collaer), în urma activității desfășurate aici de Brăiloiu, pleacă în primul rând de la realitatea folclorică, pe care o studiază atât descriptiv, cât și comparativ, insistând asupra funcționalității muzicii populare, evidențiind utilitatea mijloacelor tehnice și relevând importanța rezultatelor etnomuzicologiei pentru muzicologia clasică. Cercetătorii americani și cei apropiați ca poziție de ei (plecând inițial de la principiile școlii berlineze de muzicologie comparată) dau o accepțiune foarte largă termenului și domeniului etnomuzicologiei, de la integrarea completă a acesteia în muzicologie (Ch. Seeger) până la includerea în obiectul său a muzicologiei clasice, pledându-se pentru o „muzicologie integrală” (William Rhodes, Gilbert Chase ș.a.).

Se pot sesiza unele tendințe de apropiere între aceste orientări, altădată diametral opuse, odată cu transformarea vechii folcloristici muzicale în etnomuzicologie, care presupune atât studiul structurilor muzicii folclorice, al funcționalității categoriilor sale cât și o abordare istoric-comparativă a fenomenelor; preferința pentru creația mereu vie va domina întotdeauna interesul specialiștilor.

Unele diferențieri de opinii vizează, încă noțiunile de folcloristică muzicală și de etnomuzicologie. Sunt cercetători care suprapun total cele două noțiuni. Pe o tradiție mai firească s-ar situa opinia conform căreia sferele celor două noțiuni nu s-ar suprapune total, ci numai s-ar intersecta, în sensul că folcloristica muzicală se concentrează, de regulă, asupra creației unei anumite etnii, în timp ce etnomuzicologia acordă prioritate aspectelor comparative. Un anumit grad de relativitate terminologică nu poate fi evitat; nici disciplina noastră n-ar trebui să se numească Folclor muzical românesc (pentru că folclorul este creația însăși, obiectul de studiu), ci Folcloristică muzicală sau Etnomuzicologie românească.

Considerând muzica fapt social, cu rădăcini adânci în viața oamenilor, etnomuzicologia, ca interdisciplină (25, 36) se interferează cu disciplinele sociale; studiind activitatea muzicală a unei comunități etnice și căutând să-i surprindă specificul, în comparație cu al altor

comunități, etnomuzicologia intră în familia științelor prin care se cercetează cultura populară; ca disciplină muzicală, care se ocupă de fenomenele și procesele creației folclorice, ea prezintă relații cu istoria și formele muzicii, teoria generală a muzicii, organologia, estetica muzicală.

5. PRINCIPII, METODE, TIPURI DE CERCETARE A FOLCLORULUI.

Pe parcursul evoluției cercetării folclorice au ieșit în evidență unele principii, pe care specialiștii le aplică în culegerea, sistematizarea și interpretarea științifică a creației artistice populare. Mai întâi se impune obiectivitatea în cercetare, excluderea oricărui element subiectiv; acest scop poate fi atins prin notarea detaliată a tuturor observațiilor de pe teren, prin utilizarea competentă a mijloacelor mecanice de înregistrare a faptelor de folclor, prin transcrierea muzicală amănunțită (uneori sinoptică); aceeași obiectivitate trebuie urmărită în analiza, clasificarea, interpretarea științifică și evaluarea estetică a melodiilor; „cu obiectivitatea mașinii va trebui să lucreze și creierul folcloristului” (6 IV, 19).

Principiul respectării autenticității se realizează mai întâi prin situarea faptelor de folclor în cadrul social, prin detectarea așa-zisei funcționalități a creației; aceasta presupune însă studierea vieții muzicale a localității, fără a selecta de la început, în chip arbitrar, stilurile muzicale ce ni se par „curate”. Pe de altă parte, este necesară stabilirea inițială a informatorilor – tip, pentru acoperirea repertoriului, cât și pentru calitatea artistică a documentelor. În acest fel, apare necesară și respectarea principiului cuprinderii exhaustive a repertoriului furnizat de o anume sursă, de o anumită localitate.

Un alt principiu metodologic este cercetarea sistematică; anchetele nu se realizează la întâmplare, ci pe baza stabilirii unei problematice complexe, în funcție și de scopul cercetării; sunt necesare, în acest sens, documentele cercetării¹⁰ (fișa monografică,

¹⁰ Indicații practice pentru culegerea folclorică se pot afla la: Mihai Pop. Îndreptar pentru culegerea folclorului. București, Casa Centrală a Creației populare, 1967; Ovidiu Bârlea. Metoda de cercetare a folclorului. București,

chestionarul de anchetă, fișa de observație directă, fișa de frecvență, fișa de repertoriu pe categorii, fișa de informator sau interpret, fișa de text poetic, fișa de magnetogramă, fișa de catalog) și instrumentele de cercetare (magnetofon, aparatura foto și de filmare etc.).

Cercetarea sistematică presupune bineînțeles, o specializare, care constă nu numai dintr-o pregătire complexă intelectuală, ci și din stăpânirea unor tehnici anume: de prospectare a zonei, a localității în care se efectuează culegerea, de conducere a anchetelor, de notare și redactare, de transcriere (cu folosirea particularităților de grafie muzicală și a semnelor diacritice). Cercetările de folclor și, în special, culegerile propriu-zise se realizează, de cele mai multe ori, pe echipe, ce cuprind, de obicei, și cercetători de diverse specialități, pentru surprinderea unei realități complexe, de regulă sincretice.

Pentru culegerea propriu-zisă a materialului sunt îmbinate, mai ales, două metode: observația directă și investigarea indirectă. Chiar dacă prilejurile pentru observația directă sunt mai rare, această metodă se impune, în special, pentru urmărirea unor manifestări folclorice complexe (nuntă, înmormântare, colindat, cunună, șezătoare). Metoda indirectă se realizează pe baza anchetelor orale ca și a chestionarelor scrise; este cea mai la îndemâna culegătorilor, care pot reconstitui astfel repertoriile ocazionale și neocasionale din localitățile investigate.

În toate etapele cercetării se folosește metoda comparativă, ce se impune mai ales în faza sintezelor științifice; este una din metodele de bază ale etnomuzicologiei, utilizarea ei făcând posibilă evidențierea atât a aspectelor comune, cât și a diferențierilor dintre creațiile zonale sau naționale.

Metoda istorico-geografică este indispensabilă cercetării folclorice, adăugându-se și alte premise față de cele care au stat la baza școlii finlandeze. Sunt analizate detaliat structurile și modul în care acestea se constituie în limbaje folclorice. Culegerea și exegeza folclorică necesită, așa cum am mai arătat, o perspectivă atât sincronică, dar și diacronică; demonstrarea vechimii unor categorii folclorice, cât și a ariei lor de răspândire poate fi edificatoare asupra continuității în același spațiu a unui popor; în cazul poporului român, o atestă atât genurile ocazionale, cât și cele neocasionale.

Pentru stabilirea frecvenței unor melodii și repertorii, atât în cadrul obiceiurilor, cât și în anumite localități sau pe stiluri, genuri, vârste etc. se folosește, din ce în ce mai mult, metoda statistică (ce-și găsește un câmp larg de utilizare și în analiza structurală). În studiul variantelor și variațiilor s-a utilizat și metoda experimentului: s-a înregistrat o piesă de către diferiți interpreți, vocal și instrumental și pe vârste diferite, apoi, după o perioadă s-au înregistrat iarăși aceleași piese de la aceiași interpreți și de alții; s-au remarcat astfel variații constante, precum și variații accidentale. Caracterul formalizat al folclorului permite pătrunderea din ce în ce mai mult în cercetarea sa a metodelor lingvistice și matematice.

Ca tipuri fundamentale de cercetare, distingem cercetarea nemijlocită, cercetarea tipologică și interpretarea teoretică. Cercetarea nemijlocită reprezintă culegerea propriu-zisă (la rândul ei precedată de o etapă premergătoare) a melodiilor și a informațiilor în legătură cu ele. Cercetarea tipologică este atât o etapă, ce constă din sistematizarea și clasificarea materialului, cât și un obiect în sine. În a doua ipostază, cercetarea tipologică studiază variantele în părțile lor comune, în funcție de anumite criterii (structurale, arhitecturale, funcționale). Interpretarea științifică a materialului muzical, precedată de analiza lui minuțioasă, exhaustivă, corelată cu rezultatele altor cercetări, reprezintă, de fapt, punctul culminant, corolarul întregii activități a folcloristului. Sunt posibile, în această etapă, considerații asupra genezei și evoluției creațiilor, asupra funcționalității acestora, asupra valorii lor documentare și estetice.

BIBLIOGRAFIE

1. **Alexandru, Tiberiu** Béla Bartók despre folclorul românesc. București, Editura muzicală, 1958.
2. **Alexandru, Tiberiu** Constantin Brăiloiu și Institutul de Folclor muzical. În: Centenar Constantin Brăiloiu, București, Editura muzicală, 1994.
3. **Bârlea, Ovidiu** Folclorul românesc I. București, Editura Minerva, 1984.
4. **Bârlea, Ovidiu** Metoda de cercetare a folclorului. București, Editura pentru literatură, 1969.
5. **Blaga, Lucian** Trilogia culturii. București, ELU, 1969.
6. **Brăiloiu, Constantin** Opere I, II, IV, V. București, Editura muzicală, 1967, 1969, 1979, 1981.
7. **Breazul, George** Patrium Carmen. Craiova, Melos, Editura Scrisul Românesc, 1941.
8. **Ciobanu, Gheorghe** Melodia din Rohonczy Codex. În: Muzica, București, Editura muzicală, 1990, nr. 2, pag. 59-72.
9. **Ciobanu, Gheorghe** Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc în diverse perioade. București, REF, 1965, nr. 6.
10. **Cocchiara, Giuseppe** Storia del folclore in Europa. Torino, 1954.
11. **Comișel, Emilia** Folclorul în România secolelor XVII-XVIII. București, Studii de muzicologie 9, 1973.
12. **Cosma, Octavian Lazăr** Hronicul muzicii românești I, III, IV, VI. București, Editura muzicală, 1973, 1975, 1976, 1984.
13. **Cosma, Octavian Lazăr** Universul muzicii românești. București, Editura muzicală, 1995.
14. **Datcu, Iordan** Dicționarul etnologilor români. București, Editura SAECULUM I.O, 1998.

- 15. Densiușianu, Ovid** Folclorul – cum trebuie înțeles. În: Viața păstorească ... București, Editura pentru literatură, 1966.
- 16. Dima, Alexandru** Arta populară și relațiile ei. București, Editura Minerva, 1971.
- 17. Dobre, Alexandru** Constantin Brăiloiu la Academia Română. În: Centenar Constantin Brăiloiu, București, Editura muzicală, 1994.
- 18. Eliade, Mircea** De la Zamolxis la Genghis Han. București, Editura Humanitas, 1994.
- 19. Lévi-Straus, Claude** Antropologia structurală. București, 1970.
- 20. Niculescu, Radu** Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare și cultura populară. În REF, București, Editura Academiei, tom 20, 1975, nr. 2.
- 21. Oprea, Gheorghe** Constantin Brăiloiu – fascinația arhetipurilor. În: Centenar Constantin Brăiloiu, București, Editura muzicală, pag. 239-241.
- 22. Oprea, Gheorghe** George Breazul. Valoarea actuală a colecției de colinde. În Muzica, Anul VIII, nr. 4, 1997, pag. 85-89.
- 23. Pop, Mihai; Pavel Ruxăndroi** Folclor literar românesc. București, Editura didactică și pedagogică, 1971.
- 24. Stihî-Boos, Constantin** Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei. În REF, tom 13, 1968, nr. 4.
- 25. Sulișteanu, Ghizela** Despre cercetările inter și intradisciplinare în etnomuzicologie. În: REF, tom 37, 1992, nr. 1.
- 26. Tomescu, Vasile** Muzica daco-romană. București, Editura muzicală, 1978.
- 27. Vrabie, Gheorghe** Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii. București, Editura Academiei, 1970.
- 28. Vulcănescu, Romulus** Etnologia. București, Editura Academiei, 1975.

PARTEA A II-A

ORGANOLOGIE POPULARĂ

CLASIFICARE

Numărul și varietatea tipologică a instrumentelor demonstrează o deosebită inventivitate în descoperirea surselor sonore. Organologia populară – știința instrumentelor populare – a acumulat, de-a lungul timpului, un imens și complex material, nu numai concret, ci și cuprinzând date și informații privind originea, particularitățile de construcție, natura corpului vibrator și chiar funcția acestor surse sonore. Se subînțelege că perioada și locul atestării unui instrument popular nu indică nici vârsta, măcar aproximativă, nici apartenența, în exclusivitate, la anumite populații ale globului.

Și la români, cunoașterea majorității instrumentelor considerate tradiționale s-a realizat foarte târziu, iar unora li s-a identificat o largă arie de răspândire. Despre practicarea unor instrumente (al căror corespondent actual nu-l putem afla, în lipsa descrierilor) vorbesc documentele și vestigiile vremurilor: Theopomp pomeneste că geții, când erau trimiși într-o solie, își luau cu ei chitarele, cu care însoțeau rostirea mesajului, iar Jordanes istorisește despre cântările din gură și din chitare ale preoților daci¹¹; un basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia, înfățișează un cântăreț din nai. Mai târziu, în Evul Mediu (veacurile al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea), scripturile și cronicile amintesc de instrumente ca lăuta, buciume, chimvale, tambure, muscaluri, iar Grigore Ureche

¹¹ Vasile Pârvan – Getica, o preistorie a Daciei, București, Academia Română; Memoriile Secției de Istorie, Cultura Națională, 1926, pag. 144-145.

notează în cronică sa că „Aron Vodă (1451-1457) nu se sătura de cimpoiăși”¹².

Cele mai vechi încercări de clasificare a instrumentelor datează din antichitate, la chinezi și indieni; dintre sistematizările moderne, menționăm contribuțiile succesive ale lui V. Mahillon, E. von Hornbostel, A. Cherbuliez, C. Sachs, A. Schaefner, P. Collaer, ș.a. Preocupări speciale, în domeniul organologiei populare au avut și etnomuzicologii români T. T. Burada (secolul al XIX-lea), iar în secolul al XX-lea, Tiberiu Alexandru care a adoptat următoarea clasificare după natura corpului vibrator:

- pseudoinstrumente: frunza, coaja de mesteacăn, solzul de pește, firul de iarbă; ele pot fi socotite idiofone de suflat sau ancii simple (deci, aerofone);

- idiofone sunt cele care produc sunetele prin natura lor, având materialul suficient de elastic pentru a fi pus în vibrație prin lovire, frecare, ciupire ori suflare: drâmba, clopotele, zurgălăii, pintenii, bețele și plăcile de lovit, toaca, duruitoarea;

- membranofone, prevăzute cu una sau două membrane, la care efectul sonor provine din lovire (duba, daireaua, darabana, toba mare) sau frecare (buhaiul);

- aerofone, la care sunetul este produs prin suflarea aerului, pus în vibrație direct prin buzele executantului (buciumul, cornul, goarna, trompeta), printr-un orificiu special prevăzut (fluierul, naiul), printr-o ancie (cimpoiul, taragotul, clarinetul, saxofonul, armonica, acordeonul);

- cordofone, instrumente ce produc sunetele cu ajutorul corzilor, întinse deasupra unei cutii de rezonanță, prin ciupire (cobza, chitara, țitera, etc.), lovire (țambalul) și frecare (lira, kemanul, vioara, viola, violoncelul, contrabasul).

¹² Pe baza unei vaste documentații, muzicologul Vasile Tomescu semnalează prezența unor instrumente idiofone, aerofone și cordofone în spațiul daco-roman: Musica daco-romană, vol. II, București, Editura Muzicală, 1982.

1. PSEUDOINSTRUMENTE

Se pot emite sunete și fără a se utiliza vreun obiect sonor; fluieratul, şuieratul, dârlăitul, sunt procedee prin care se pot atinge chiar performanțe artistice. Dacă bărbații recurg, mai ales, la fluierat și şuierat, femeile preferă, ca imitație instrumentală, dârlăitul.

Pseudoinstrumentul cel mai frecvent este frunza, care vibrează ca o ancie; întâieatea o are frunza de păr, socotită cea mai bună, urmată de frunza de vișin, liliac, cais, gutui, fag, mac, iederă. Aceleași performanțe pot fi realizate cu firul de iarbă și coaja de mestecăn; pe malurile Dunării, în apropierea litoralului Mării Negre, precum și în zonele cu bălți se cântă din solzul de pește, mai des cel de crap, ce poate vibra ca o ancie, producând un sunet asemănător cu al frunzei, dar mai puternic și semănând cu cimpoiul sau clarinetul în registrul acut.

2. INSTRUMENTE IDIOFONE

Dintre instrumentele idiofone (lingvofone) mai apropiate de pseudoinstrumente, drâmba este foarte răspândită, cel mai vechi exemplar european fiind descoperit în ruinele burgului Tanenberg și datând din secolul al XIV-lea (1,28). Este foarte practică și la români, în toate ținuturile țării, sub diferite denumiri – drâmbă, drâmboae, drâmb, drânbă – pentru executarea unor melodii simple și cu ambitus restrâns.

O descriere detaliată a drâmbei ne oferă Bèla Bartók în prefața culegerii sale din Maramureș: este alcătuită dintr-o sârmă de fier, îndoită în formă de potcoavă, având diametrul de aproximativ 35 mm; aceasta se prelungește prin două brațe paralele printre cele două brațe, prelungindu-se 2-3 mm; este îndoit în unghi drept. Instrumentul se acționează prin plasarea între vârful degetelor arătător, mijlociu și mare de la mâna stângă, sprijinirea de rândul superior al dinților și mișcarea, cu arătătorul mâinii drepte, a capătului limbii de oțel; prin deplasarea limbii executantului mai înapoi sau mai în față, sunetele pot fi mai grave sau mai acute, însoțind isonul pe fundamentală.

Alte instrumente idiofone sunt, duruitoarea, toaca, „botul caprei”. Duruitoarea sau „scârțietoarea” este o placă lovită prin rotirea în jurul unui ax, de „dinții” unei roți fixe; folosită mai mult de către copii la unele obiceiuri, în zone oltenești, de pildă, este mânuită de băieți și fete când merg după ouă roșii în Miercurea Mare (1,31). Un instrument străvechi, extrem de important și semnificativ pentru ritualul creștin ortodox este toaca; lovindu-se ritmic, de multe ori cu măiestrie, pe formule tradiționale – cu două ciocănașe, o scândură de lemn sau o placă de metal, sunt marcate momente ale vieții monahale. La jocul caprei, obicei ancestral cu măști animaliere, „falca” de jos a botului este lovită de cea de sus, în ritmul dansului, printr-un mecanism simplu.

În categoria idiofonelor mai sunt considerate: clopotele cu diverse denumiri și dimensiuni, având atât un rol utilitar, cât și intrând în practica unor obiceiuri calendaristice și familiale; zurgălăii, ce însoțesc pe călușerii transilvăneni, sau pintenii ce împodobesc vestimentația călușarilor olteni și munteni, marcând ritmul jocului.

3. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

Duba, daireaua, darabana, toba mare sunt membranofone al căror efect este obținut prin lovire. Însoțind colindele din ținutul Hunedoarei și zonele învecinate ale Aradului, Bihorului și Banatului, duba este construită dintr-un cerc de lemn (de paltin, brad sau salcie) lat de aproximativ 12 cm și cu diametrul de 20-25 cm; pe cerc sunt întinse două membrane din piele de capră, oaie sau câine. Membranele sunt legate între ele cu o sfoară de cânepă, din care se lasă un inel, pentru ca duba să fie prinsă, cu mâna stângă, în timp ce mâna dreaptă bate cu un bețișor de lemn. Ceata de colindători merge de la o casă la alta, în sunetul dubelor, uneori scandând strigături specifice:

„Leagă, nană cânele,
Că venim cu dubele”.

În nordul Moldovei, „Jocul ursului” este acompaniat de dobe, înrudite cu dubele, dar mult mai mari (cu diametrul până la 80 cm) și fiind prevăzute cu o singură membrană; uneori, în partea dinăuntru a cercului sunt înșirate, pe o sfoară sau sârmă, mai multe discuri sau plăcuțe de metal, acționate cu o baghetă de lemn sau cu mâna.

Daireaua este formată tot dintr-o singură membrană întinsă pe un cerc de lemn. Pe cerc sunt tăiate mai multe deschizături dreptunghiulare în care, pe o vergea de metal sau pe o sârmă, sunt prinse plăcuțe de metal. Prin lovirea membranei cu pumnul sau cu degetele, sau prin lunecarea degetului mare (uneori presărat cu sacâz), discurile metalice zornăie, o dată cu agitarea instrumentului. În unele localități de pe valea Oltului, se cântă din dairea, numită prin zona Vâlcei și vuvă, la nunți și la alte petreceri. Darabana și toba mare au fost împrumutate de la fanfare, fiind utilizate în mici ansambluri sau fanfare lăutărești.

Un instrument străvechi și de largă răspândire este buhaiul. Tobele de frecare, din care face și el parte, se întâlnesc, mai ales, în

Africa și Asia, dar se pare, altădată au fost foarte cunoscute și în Europa, unde și astăzi străbat spații întinse: în Boemia se colindă cu un tip de buhai, numit bandaska, iar în ținutul Nisei din Franța se găsește un instrument asemănător buhaiului la români. Nici spațiul românesc nu este acoperit în întregime, instrumentul practicându-se în Moldova și, mai rar, în Muntenia, de unde se pare că a pătruns, în mică măsură, și în Sudul Transilvaniei. Numit prin părțile Ialomiței „bugă”, iar în Sudul Transilvaniei „șteand”, se compune dintr-o puțină mică sau o cofă de lemn, a cărei gură este închisă cu o membrană din piele de oaie. Prin centrul membranei pătrunde o șuviță de păr de cal, prinsă în interior de un căluș de lemn. Trăgându-se șuvița de păr cu mâinile udate în apă sau borș, se produce un sunet, amplificat și în corpul instrumentului, asemănător mugetului buhaiului. Fiind, în general, legat de rituri de fertilitate, la români este folosit la obiceiul plugușorului, de Anul Nou, concomitent cu urarea rostită, sunetul clopotelor, pocnetul bicelor.

4. INSTRUMENTE AEROFONE

Termenul generic de bucium este valabil nu numai pentru Nord-Estul Munteniei și Munții Vrancei, ci se extinde și asupra celorlalte ținuturi românești care mențin instrumentul și unde denumirea populară diferă: Carpații Răsăriteni – bușin, Nordul Moldovei – trâmbiță, Oaș și Maramureș – trâmbiță, trânghită, Munții Apuseni – tulnic. Având rude atât în Europa, cât și în Asia, Africa, America de Sud, el seamănă cu truba lituaniană, luik-ul eston, luur-ul scandinav, trâmbița ucraineană, ligavka – trâmbița poloneză, alphornul elvețian.

Instrument străvechi, buciumul și-a păstrat dintotdeauna funcția utilitară, servind la emiterea semnalelor păstorești („Când vin oile”, „La făcutul cașului”, „Când se suie oile la munte”, etc.) sau destinate altor viețuitoare domestice, femeile din Apuseni sunând „A găinilor”, „A porcilor” și chiar unele „hori” (cântece). În nordul României (Oaș, Maramureș, Bucovina) se cântă din trâmbiță și la înmormântare, marcându-se diverse momente (zori, prânz, seara, priverghi, pe drum), iar în Oaș chiar însoțind bocetele femeilor.

Buciumul este compus dintr-un tub sonor de diferite lungimi, 1,30-3 m (după tipul instrumentului), deschis la ambele capete și se construiește din „doage” de brad, paltin, frasin, tei sau alun, obținute prin tăierea lemnului și curățarea interiorului celor două jumătăți. Lipite la loc, ele formează tubul, ce se înfășoară pe toată lungimea cu coaja tânără de cireș, mesteacăn sau tei, sau se leagă din loc în loc cu inele de lemn sau metal. În Nordul Moldovei și Transilvaniei, instrumentele sunt confecționate din ce în ce mai mult din tablă, procesul înlocuirii lemnului fiind, se pare, destul de vechi.

Clasificarea buciurilor, după forma lor, realizată de Tiberiu Alexandru, indică cinci tipuri principale:

a) drepte:

1) cu tubul drept, cilindric și extremitatea ușor conică, construit din lemn sau tablă (Maramureș, Bucovina);

2) cu tubul drept, conic și cu doage din lemn de brad, legate pe alocuri cu inele (tulnicul din Apuseni);

b) încovoiate:

3) cu tubul conic și cu partea inferioară puternic lărgită și încovoiată ca o pipă, construit din lemn și tablă (Moldova de Nord);

4) cu tubul cilindric, mai scurt și cu partea inferioară curbată și ușor lărgită, construit din lemn (Muntenia și Sudul Moldovei);

5) cu tubul cilindric și capătul ușor conic, încolăcit de două ori, ca goarna militară, construit din tablă (Bucovina).

Configurațiile sonore emise de buciuri sunt formate din armonicile naturale,

tipurile instrumentului având preferință pentru diverse zone ale rezonanței naturale: tulnicul – armonicile (3) 4 – 8; buciurile muntenesti și vrâncene – armonicile 3 – 9, iar trâmbițele – armonicile 6 – 12 și 16.

Înrudite cu buciurul sunt trompetele conice scurte, fără deschizături, făcute din coajă de pom, corn de vită sau chiar din tinichea. Cornul – făcut în trecut și din corn de bour și întrebuințat la vânătoare sau în război, servește crescătorilor de animale ca semnal și nu emite, de obicei, decât două sunete – armonicile 3 – 4. În practica populară au pătruns, pe alocuri, goarna militară, folosită la nunți și înmormântări, precum și trompeta, althornul, heliconul și alte instrumente de alamă, preluate de fanfare și alte formații instrumentale.

Dintre toate instrumentele, cel care deține întâietatea absolută în muzica folclorică, atribuindu-i-se, în credința populară, chiar o origine

divină, este fluierul („Dumnezeu a făcut fluierul și oaia, în timp ce diavolul a făcut cimpoiul și capra”). Present, cu precădere, în mediul pastoral, destinația este multiplă, utilizându-se pentru semnale, pentru redarea poemului „Ciobanul care și-a pierdut oile”, pentru șireaguri (doini) și alte cântece lirice, melodii de joc obișnuite și rituale și, uneori, în cadrul obiceiurilor funebre.

Cei șaptesprezece membri ai familiei fluierului se clasifică după următoarele criterii:

- construcția sonoră: cu gura transversală sau laterală; cu sau fără dop; fără deschizături pentru degete sau cu 5, 6, 7 și chiar mai multe deschizături; simple (cu un tub) sau dublu;
- forma tubului sonor: ușor conic sau cilindric;
- poziția în timpul cântatului: drepte (cele cu dop), semitraversiere (cele fără dop) și traversiere (cele cu gura laterală);
- materialul din care sunt construite: lemn (frasin, prun, corn, alun, soc, cireș, vișin, paltin etc.), trestie, metal (alamă, aluminiu, fier) și, foarte rar, os;
- mărime: mici (până la 35 cm), mijlocii (35 - 50 cm) și mari (peste 50 cm).

Unul dintre cele mai cunoscute și, totodată mai simple fluiere, atestat atât de F. J. Sulzer (secolul al XVIII-lea), cât și de T. T. Burada (secolul al XIX-lea) este tilinca. Întâlnindu-se mai ales în nordul Moldovei (Bartók a descoperit-o și în Maramureș), este un simplu tub din salcie, soc, paltin, răchită sau țevă de metal, de dimensiuni mari (aproximativ 65-80 cm) și diametrul interior de aproximativ 2 cm. Sunetele (de fapt, armonicele 3 - 22 aprox., în cântarea propriu-zisă evitându-se extremele registrului) sunt obținute prin suflarea la capătul îngust al tubului și mișcarea degetului arătător al mâinii drepte în partea de jos a țevii, poziția instrumentului fiind semitraversieră.

Alte fluiere semitraversiere au fost denumite după ținuturile în care se practică: fluierul moldovenesc, mare sau mic (răspândit în Moldova de Nord și de mijloc și în ținuturile apropiate de Transilvania), fără dop și cu șase deschizături pentru degete (grupate câte trei la fluierul mare și la distanță egală la fluierul mic) și fluierul dobrogean, cu șapte deschizături: șase în față și una în partea opusă a tubului. Fără dop este și cavalul bulgăresc, lung de 65 - 90 cm, compus din trei tuburi legate între ele cu inele din corn de vită; fluierul propriu-zis este tubul din mijloc, prevăzut cu șapte deschizături (trei sus, patru jos) plus o deschizătură pe partea opusă a țevii, deasupra celorlalte; de o parte și de alta a tubului al treilea de jos, se află încă patru deschizături, grupate câte două.

Fluierile cu dop sunt ținute drept, având partea mai groasă, de sus, a țevii închisă cu o bucată de lemn, din care se lasă un orificiu dreptunghiular (lung de aprox. 0,6 – 0,8 cm, lat de aprox. 0,1 – 0,15 cm), numit „răsuflătoare” sau „ochi”, tăiat în peretele tubului, cât și în

dop. Pe lungimea dopului (1,5 – 2 cm), în partea din spate a fluierului se află „vrana”, altă deschizătură ce înlesnește punerea în vibrație a suflului. Cea mai mare răspândire pe tot teritoriul românesc are fluierul cu dop și șase deschizături pentru degete; în Muntenia și Oltenia se numește fluier, în Banat fluieră, iar în Moldova și mare parte din Ardeal, trișcă. Construit aproape întotdeauna din lemn, are profilul exterior al tubului ușor conic și deschizăturile, de cele mai multe ori, ovale și grupate câte trei. Mult mai rar decât fluierul obișnuit este fluierul gemănat, datorită dificultăților de construcție. Este compus dintr-un fluier cu șase deschizături și unul fără deschizături sau cu una singură, ambele cu dop. Cele două fluieri sunt întotdeauna paralele și construite fie dintr-o singură bucată de lemn, fie separat și apoi lipite sau legate; se cunosc trei tipuri:

- cu fluierul la fel de lungi, iar al doilea fără nici o deschizătură;
- cu fluierul la fel de lungi, iar al doilea cu o deschizătură, în dreptul primei deschizături de la celălalt;
- cu fluierul al doilea fără deschizătură, dar mai scurt.

Pedala fluierului al doilea este la unison cu a primului sau la octava superioară a acestuia când e pe jumătate mai scurt.

Un fluier răspândit în Sudul României, de dimensiuni mijlocii și mari, este cavalul; fiind prevăzut cu numai cinci deschizături, grupate de sus în jos, trei plus două, ambitusul scării se limitează la un interval de sextă. Și, în sfârșit, în răsăritul Olteniei și în Teleorman pot fi întâlnite fluieri traversiere, cele mari numite flaute, cele mici, piculine; au tubul complet închis la un capăt, în apropierea căruia se taie „vrana”, pe aceeași parte aflându-se cele șase sau șapte deschizături pentru degete.

Naiul este un instrument nu numai străvechi, dar și de largă circulație astăzi, la celebritatea lui contribuind, de-a lungul ultimelor două secole, și mari virtuozii români, în ultimul timp impunându-se, printre alți renumiți interpreți, muzicianul Gheorghe Zamfir. Denumirea de nai (în lume este cunoscut și sub numele de „fluierul lui Pan”, după mitologia greacă) s-a împământenit la români abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea, când Henri Ehrlich, în prefața primei ediții a caietului de „Aus nationaux roumains” (Viena, mai 1850) traduce sistematic „flûte de Pan” prin „nai”. Termenul respectiv fusese utilizat, în secolul al XVIII-lea, și pentru fluierul propriu muzicii orientale, cu țeava complet deschisă la ambele capete și cu șapte deschizături, a șaptea fiind tăiată în spatele tubului. Într-o formă

apropiată de cea clasică apare instrumentul în descrierea lui Franz Joseph Sulzer, având „până la douăzeci de țevișoare și tot atâtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăți de ton” (14, 452); deci, se recunoaște că instrumentul a avut și mai puțin de douăzeci de tuburi, chiar celebrul Fănică Luca, maestrul lui Gheorghe Zamfir și al altora (Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cărlănuș, Nicolae Pârvu, Stanciu Simion ș.a.) a cântat inițial pe un nai cu douăsprezece țevi (T.A. 180).

Atât denumirea de nai, cât și cea folosită anterior, de „moscal” sau „muscal” (cum apare încă la Sulzer, „das Muskal”), sunt de origine orientală: „nay” sau „ney”, înseamnă în persană, arabă și turcă – fluier de trestie, iar „nay mus” în persană chiar „fluierul lui Pan” și, în aceleași limbi, „miskal”, „musiqal” sau „musqal” înseamnă, de asemenea, fluierul lui Pan.

Numele autohtone ale instrumentului sunt, evident, și cele mai vechi – fluierar, fluierici, fluierător, șuierită – aria tradițională de răspândire pe teritoriul folcloric românesc fiind circumscrisă la Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova (inclusiv Basarabia, Bucovina).

Este construit dintr-un șir de țevi de bambus, de diferite lungimi și grosimi (între aproximativ 60 și 215 mm, cu diametrul

exterior/interior între aproximativ 9/7,5 și 22/16 mm). Deschise la capătul superior, tuburile încheiate între ele, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată, mai nou într-un sălaș de formă dreptunghiulară. Capetele de jos ale țevelor sunt înfundate cu dopuri de ceară (mai demult între 1/3 și 2/3 din lungimea interioară, acum s-a redus până la maximum 1 cm) pentru acordarea instrumentului. Țevile se plasează în șir concav, cele mai lungi și mai groase fiind în dreapta, executantul ținând cu mâna dreaptă partea de jos a țevelor scurte. Sunetele se obțin prin suflare (ca într-o cheie) în partea de sus a țevelor, mișcând capul deasupra instrumentului, ținut de obicei fix. Capetele țevelor, în partea unde se suflă, sunt ușor rotunjite, pentru îndreptarea coloanei de aer spre peretele opus și pentru a nu se răni buzele executantului. Naiul obișnuit avea 20 țevi, acordate de la si 1, până la sol 4, scara conținând pe toată întinderea sunetul „fa #”:

În prezent numărul țevelor se extinde de obicei până la 22, lărgindu-se, așadar, și registrul.

Fată de scara naturală, se obțin și sunete intermediare, prin modificarea înclinării instrumentului și mișcarea maxilarului inferior; materialul sonor se îmbogățește cu semitonurile cromatice, cu așa-numitele sunete netemperate, tehnica respectivă permițând și emiterea portamentelor. Naiul este întrebuințat astăzi, mai ales cu rol solistic; dacă se integrează în formații, cântă melodia sau dublează vioara primă, ornând sonoritatea cu diverse artificii. Instrumentul se bucură de mare popularitate în prezent, atât în România, cât și pe plan internațional, fiind inclus și în planurile de învățământ muzical la

nivel mediu și superior, în liceele și, apoi, în universitățile de muzică. Tehnica lui a fost perfecționată și îmbogățită, prin aportul unor interpreți și constructori, Gheorghe Zamfir concepând în 1969 naiul cu 25 tuburi (adăugând patru țevi în registrul grav și una în registrul acut), apoi naiuri mai mari, cu 28 și 30 țevi (1970), un nai grav, cu 22 țevi (1971) și un nai acut, cu 20 țevi (1971); colaboratorului său, bucureșteanul Constantin Popescu (3, 190) i se adaugă și alți merituoși constructori, care modernizează străvechiul instrument: Miron Cernătescu (autorul naiului cu „acordaj reglabil”), Ion Preda, Gheorghe Georgescu ș.a.

Un alt instrument tradițional, cunoscut din vremuri îndepărtate în Asia, Nordul Africii, Europa, menționat în lumea Greciei și Romei antice, apoi aflat la mare cinste în Europa feudală – mai ales la curtea regilor Franței – este cimpoiul. Majoritatea neamurilor europene îl practică și astăzi: slavii, românii, ungurii, spaniolii, portughezii, italienii, francezii, scoțienii, irlandezii ș.a. La români, el a fost păstrat, cu precădere în Sud-Vestul Transilvaniei, Estul Banatului, Nordul Olteniei, Muntenia, Dobrogea, Moldova. Pe lângă termenul de cimpoi, sunt utilizate unele denumiri locale: șimpoi (Banat), cimpoi sau șimpoi (Hunedoara), ciumpoi (Dobrogea), cempoi (Nordul Moldovei), gaidă (în dialectul aromân). Cimpoiul este întâlnit în mediul pastoral, cât și în cadrul unor obiceiuri, la nunți, la colindat, iar pe vremuri, când lăutarii erau rari, susținea muzica de joc.

Se compune dintr-un rezervor din piele de capră (considerată cea mai trainică), mai rar de ied sau de oaie, numit „burduf”, în care se introduce aerul printr-un tub (suflător) din soc, os sau metal. Comprimându-se, aerul din burduf iese prin două fluieri, prevăzute la bază cu ancii: un fluier lung (numit „bâzoi”, „buzoi”, „hang”, „țitor”, „bas”) și unul scurt, cu deschizături pentru degete, numit în general carabă.

Cu ajutorul anciei (din trestii, soc sau salcie), închisă la capătul de sus, bâzoiul, compus din trei tuburi dreptunghiulare prinse la capete, emite sunetul fundamental. Caraba este simplă sau dublă, după cum fluierul care o formează este simplu sau îngemănat. În partea dinspre burduf a carabei este înfiptă o ancie, când fluierul este simplu sau două, când fluierul este dublu. După formația carabei și numărul deschizătorilor pentru degete (cinci, șase, șapte pe un tub și, eventual, câte una la baza celui de al doilea tub al carabei duble) se cunosc în prezent, la români, șase tipuri de cimpoaie. Spre deosebire

de fluierile obișnuite, diametrul deschizăturilor, pentru degete variază între ele chiar la aceeași carabă.

Cimpoiul cu caraba simplă emite o scară diatonică, pornind de la a doua octavă a isonului dat de bâzoi,

de la duodecimă,

sau de la undecimă.

Cimpoiul cu carabă dublă obține trei linii sonore:

Apropierea parțială a deschizăturilor pentru degete face posibilă îmbogățirea scării naturale cu sunete intermediare. Datorită ambitusului mic, posibilitățile tehnice ale instrumentului sunt destul de reduse. Caracteristice muzicii de cimpoi sunt frecvențele reveniri pe fundamentala carabei, prin apogiaturi posterioare.

Dacă instrumentele aerofone prezentate anterior – buciumul, fluierul, naiul, cimpoiul – au o îndelungată tradiție în spațiul cultural românesc – ocarina este împrumutată mai recent, din Apusul Europei. Se construiește din lut ars, având formă de ou sau morcov și este prevăzută cu opt deschizături pentru degete, grupate patru câte patru; pătrunderea aerului se face asemănător fluierului cu dop.

Preluat din mediul urban, alte instrumente de suflat au căpătat treptat un loc important în interpretarea muzicii populare. Clarinetul, întâlnit încă de la finele secolului al XIX-lea, are în prezent o răspândire generală, mai ales cel în *si bemol*, *la* și *mi bemol*, cu cinci sau șase clape. Față de tehnica de execuție cunoscută, sunt utilizate „grifuri secrete”, „poziții false”, ce îngăduie corectarea cântatului, prin suflat și digitație în furcă.

La mare cinste se află în Banat, răspândindu-se și în alte ținuturi, în special din Transilvania, taragotul sau taragoata, care nu este altceva decât un saxofon sopran de lemn sau metal, transformat de constructorul V. J. Schunda. Adus în Banat la începutul veacului al XX-lea de renumitul lăutar Luță Ioviță (un festival folcloric organizat anual la Caransebeș îi poartă numele), instrumentul s-a împământenit prin constructori locali și a dobândit o mare popularitate în mâna unor virtuozii care i-au perfecționat tehnica până la interpreții contemporani: Luca Novac, Ion Milu, Tăbăcar (Reșița), Olan (Caransebeș) sau muzicianul clujean Dumitru Fărcaș.

Din perioada interbelică, rolul solistic al taragoatei, trompetei, clarinetului este împărțit cu cel al saxofonului, mai ales alto, în *mi bemol*.

Tot aerofone sunt considerate armonica de gură (muzicuța), armonica de mână (ambele inventate, în 1821 și respectiv, 1822 de Friedrich Buschmann din Berlin) și acordeonul, instrument complex, pătruns frecvent în muzica populară, cu rol solistic și de acompaniament, dublând sau înlocuind țambalul.

5. INSTRUMENTE CORDOFONE

Prevăzute cu corzi, cum indică și denumirea, se disting după modul de obținere a sunetelor: ciupire, lovire, frecare. Dintre instrumentele cu corzi ciupite, cobza are o îndelungată tradiție la români, chiar dacă originea nu este autohtonă; ea apare pe frescele unor biserici (Voroneț, Sucevița, Horezu) în icoanele care îl înfățișează pe David cântând împăratului Saul.

Întâlnit în popor sub numele de cobuz, căpuș, căbuz, provine din instrumentul arabo-persan „el aud” și, poate, tot dintr-un instrument oriental, „Kopuz”. S-a bucurat de largă răspândire în Moldova și Muntenia (de unde a pătruns, în mică măsură, în Sudul Transilvaniei), fiind destinată, de regulă, acompaniamentului, prin țituri de horă, sârbă, brâu, geamparale etc., chiar melodiilor lente aplicându-li-se formule „mărunte”.

Are forma unei jumătăți de pară, cu „gâtul” din lemn de fag, lat și foarte scurt și „cuierul” răsfrânt înspre spate în unghi drept sau obtuz. Tabla de armonie („în față”) este constituită dintr-o singură scândură de molift, perforată spre mijloc de mai multe deschizături pentru ton. „Burduful” (o cutie adâncă de rezonanță) este format din această scândură de molift și cinci sau șapte „doage” de paltin sau nuc, lipite sau bătute cu ținte. Corzile sunt prinse de o bucată de lemn de brad numit „cordon”, fixată în partea de jos a tablei de armonie și întinse de „cuietele” montate în cuier. Corzile, din sârmă sau maț, în număr de opt sau douăsprezece, grupate în patru „coruri” (de câte două sau câte trei) sunt „ciupite” cu o „pană” de găscă. Acordajul se realizează prin dispunerea „corurilor” la cvarte și cvinte, rezultând structuri primordiale de tipul re – la – re – sol:

Pe la începutul secolului al XIX-lea, a fost introdusă în Principatele Române chitara, mai întâi în saloanele protipendadei, apoi în formațiile lăutărești, înlocuind, pe alocuri, cobza. În unele zone – Oltenia, Maramureș – a devenit tradițională, servind ca acompaniament. De obicei, i se scot două-trei corzi, în Oltenia acordajele fiind: *re – la – re* sau *la – re – la – re* sau *re – fa# – la – re*, „zongora” maramureșană având la început doar două corzi (*re-la*), apoi trei (*re – la – re*, *mi – la – do#*). Cu corzi ciupite este și țitera, întâlnită în unele zone din Muntenia și Moldova; este formată dintr-o cutie de rezonanță din scândurele de brad, pe a cărei tablă de armonie se prind 5-7 corzi, grupate în două coruri (trei – patru plus două – trei) pentru emiterea, cu ajutorul unei pene de găscă, a melodiei și isonului.

Țambalul, instrument cu corzi lovite, este reprezentat de iconografia europeană începând cu secolul al XV-lea, dar originea este mult anterioară, tipuri asemănătoare atestându-se nu numai în Europa, ci și în Asia și Africa. La români, instrumentul este pomenit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (1,98), ceea ce nu exclude o practică mai veche, după cum termeni medievali precum, „chimbaie”, „chimvale” sau „țimbale” nu-l indică în forma sa actuală. O răspândire mare este dovedită pentru Muntenia spre finele veacului al XIX-lea (când se și produc la București de către constructorul Scheffler, țambale mici), iar pentru Moldova în secolul al XX-lea, când începe să elimine cobza.

Țambalul mare, întâlnit și la români, mai ales la orașe, a fost perfecționat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către constructorul József V. Schunda din Budapesta, care i-a mărit cutia de rezonanță, montând-o pe patru picioare, i-a adăugat o pereche de pedale pentru surdină, stabilindu-i la 35 numărul corurilor de corzi.

Utilizat în special pentru acompaniament (rareori și solistic, în mâinile virtuozilor), țambalul se compune dintr-o cutie de rezonanță de formă trapezoidală, pe care sunt întinse 20-25 coruri de corzi la cele mici și 35 la cele mari, perfecționate. Sunetele grave sunt scoase de o singură coardă, pentru ca, pe măsură ce sunetele devin mai acute, corzile să se grupeze în coruri de două, trei patru și chiar cinci. Corzile care emit sunete mai înalte (numite „prime”) sunt separate în două părți inegale printr-un căluș plasat spre stânga tablei de armonie; fiecare dintre acestea trebuie să dea două sunete, acordate la cvinte: „primele” și perechile acestora („soțurile primelor”). Ultimele coruri sunt împărțite în trei, prin două călușe, obținându-se trei sunete.

Corzile sunt lovite cu două baghete de lemn (capetele fiind învelite cu un manșon de bumbac sau postav pentru atenuarea asprimilor sonore), numite „ciocane”, „ciocănele”, „ciocănașe”. Cum simultan nu se pot cânta decât două sunete, prin mânuirea alternativă a ciocanelor se pot executa rapid diferite pasaje, mai ales arpegii. „Țiiturile” se realizează, bătându-se cu dreapta timpii accentuați, iar cu stânga contratimpii:

Sârbă cu „țiitură românească”:

Sârbă cu „țiitură nemțească”:

În Muntenia și Moldova, țiiturile de jos sunt extinse și la melodiile lente, în schimb Țimbaliștii ardeleni și bănațeni înveșmântează cântecele trăgănite cu țiituri bazate pe arpegii și sunete ținute prin tremolo.

Lira

Dintre instrumentele cu corzi frecate, anterioare viorii și apoi înlăturate treptat de către aceasta, au fost lira și kemanul. Lira, instrument străvechi, răspândit încă din secolul al X-lea în toată Europa, ale cărei corzi erau puse în vibrație prin frecarea cu o roată și călcate printr-un mecanism cu claviatură, s-a întâlnit și la români în Nordul Moldovei și în Transilvania, sub același termen sau cu denumirea de lăută. Kemanul, instrument cu corzi și arcuș, din care se cânta frecvent în Moldova și Muntenia la confluența dintre veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea, era, în descrierea lui T. T. Burada, un fel de violă cu șase, șapte sau mai multe corzi, dublate de un număr egal de corzi de rezonanță.

Informații mai detaliate despre utilizarea viorii parvin din secolul al XVIII-lea, chiar dacă terminologia este anterioară. Din secolul al XIX-lea răspândirea este generală, devenind instrumentul lăutăresc preferat, acordându-i-se, de regulă, rol solistic, dar participând uneori și la acompaniament. Îndrăgită în popor, i se conferă denumiri zonale: ceteră, citeră, sau tieceră în Nordul, Sudul și Estul Transilvaniei; lăută, prin Sudul Ardealului și al Moldovei; lăută, în Banat, Hunedoara; diblă dau diplă în Vestul Olteniei; higheghe sau higheză, în Bihor; țibulcă, prin Dobrogea; scripcă, în Moldova (de aici – ceteraș, lăutar, diblaș, higheduș, scripcar).

În mod obișnuit, vioara este prevăzută cu patru corzi, acordate în binecunoscutele cvinte: *sol - re - la - mi* sau nemțește, *ghe - de - a - e*; față de diapazonul normal (la = 880 vibrații), acordajul, de multe ori, este cu un semiton iar, mai rar, cu un ton mai jos; alteori, poate fi cu un semiton sau un ton mai sus, foarte rar dincolo de aceste limite. Uneori, celor patru corzi li se adaugă și altele: în localități dâmbovițene, între sol și re se intercalează o coardă pe sunetul sol la octavă; în ținutul Făgărașului, tot între corzile sol și re se intercalează o coardă pe do. Mai mult decât atât, în Țara Vrancei și în părți ale Olteniei, vioara este îmbogățită cu cinci, șase sau șapte corzi de rezonanță, numite teluri, montate între cele obișnuite și acordate diferit; se pare că este preluarea unei tehnici mai vechi, kemanul (instrument ieșit din uz) fiind prevăzut în mod obișnuit cu șapte corzi de rezonanță.

În cazul viorii, de o mare însemnătate sunt modificările acordajului obișnuit, așa numitele „scordaturi”. Tehnica acestora este întâlnită și în literatura cultă, mai ales în muzica secolului al XVII-lea. Dintre cele 23 scordaturi descoperite în literatura cultă a viorii (8,212),

11 au fost remarcate și la lăutarii români, restul de 26, până la 37 în total, fiind în exclusivitate rodul inventivității acestora.

Unele scordaturi sunt folosite pentru realizarea efectelor imitative (de exemplu, pentru cimpoi):

Dintre scordaturile utilizate pentru sonorități speciale sau pentru ușurarea unor pasaje, menționăm:

Dacă scordaturile de mai sus sunt adecvate viorii cu rol solistic, pentru vioara destinată acompaniamentului – numită brace, braci (chiar dacă e vioară propriu-zisă) sau contră, săcundă, contralaucă – într-o întinsă zonă din Transilvania, se lasă doar trei corzi întinse pe un căluș cu partea superioară retezată (pentru a se cânta simultan):

Printre instrumentele cu coarde frecate a pătruns vioara cu goarnă, numită și vioara-corn, vioară cu pâlnie, iar în Banat – „lăută cu tolcer”; este vioara „sistem Tiebel – radis”, inventată în 1899 de constructorul londonez de origine germană John Matthias Augustus Stroh. Cutia de rezonanță este înlocuită cu o diafragmă pe care se plasează călușul și de un pavilion de metal („goarnă”) pentru amplificarea sunetului. Întâlnită în părțile Năsăudului, Mureșului, Banatului, pe alocuri în Oltenia, astăzi este preferată în ținuturile Aradului și, mai ales, Bihorului.

Viola mai este numită braci, brace, contralaucă și se utilizează cu precădere în Transilvania cu rol de acompaniament, păstrându-i-se acordajul obișnuit (do – sol – re – la) sau eliminându-se o coardă (acută sau gravă). După modul în care este retezat călușul (parțial sau

în întregime), se pot emite simultan două, trei sau patru sunete în acord:

Violoncelul și contrabasul au pătruns relativ târziu în practica populară, dar au dobândit treptat o funcție determinantă în marcarea pilonilor acompaniamentului (mai ales contrabasul). Violoncelul se mai numește cel, gordună, gordon sau broancă, iar contrabasul – bas, gordună mare, broancă. În mod frecvent, sunt lipsite de unele corzi – una la violoncel, chiar două la contrabas – sunetele fiind obținute prin frecare, ciupire și chiar lovire. Unele particularități a căpătat utilizarea violoncelului în Transilvania: în zona Aradului, „broanca” are trei corzi (sol – la – re) acompaniind cântecele sau jocurile lente cu arcușul pe corzile sol, iar la jocurile repezi ciupindu-se cu „piscalăul” (un bețișor de lemn) coarda re și bătându-se cu „bâțul” (o baghetă mai mare de lemn) corzile sol și la; în Munții Apuseni, corzile sunt bătute cu arcușul, iar cu palma se marchează timpii în spatele cutiei de rezonanță; în subzona Gălăuțaș-Harghita este numit direct „tobă”¹³ datorită rolului său în exclusivitate ritmic. Revenind, în paralel, la contrabas, se poate aprecia că acesta s-a impus în diferite tipuri de formații, nu numai ample (unde este aproape nelipsit), dar și restrânse (trio-uri ardelenesti sau tarafuri munteano-moldovenești) prin asigurarea bazei armonice și osaturii ritmice.

¹³ Oprea Gheorghe, Folclor muzical din Gălăuțaș – Harghita. În R.E.F., tom 42, 1997, nr. 5 – 6.

FORMAȚII INSTRUMENTALE **PE ZONE FOLCLORICE**

O conturare a tipurilor zonale instrumentale este relativ târzie, sesizarea acesteia de către specialiști producându-se mai ales din perioada interbelică. Fenomenul se explică în primul rând prin caracterul predominant monodic al muzicii folclorice românești; chiar și jocul, categoria care presupune aproape obligatoriu (cu excepția aromânilor) susținerea instrumentală s-a putut desfășura și după un singur instrument: fluier, cimpoi, vioară, clarinet, etc. Asocierea instrumentelor a fost de obicei legată de anumite evenimente istorice¹⁴ sau împrejurări sociale, care au determinat și formarea treptată a unor executanți și interpreți profesioniști sau semiprofesioniști. Această grupare în formații s-a realizat mai întâi la orașe, pentru ca apoi să pătrundă și în mediul rural, căpătând un caracter mai pronunțat în secolul al XVIII-lea. Este și timpul când, potrivit constatărilor lui Franz Joseph Sulzer, confirmate de Franz Liszt cu prilejul turneului la Iași, din iarna 1846-1847 (audiind taraful lui Barbu Lăutaru), se conturează formule vioară-nai-cobză, îmbogățită, pe parcurs, prin instrumente precum violoncelul, contrabasul, țambalul, chitara și diverse instrumente de suflat.

¹⁴ Printre celelalte formații muzicale ce au însoțit alaiul intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia a fost și o „ceată de lăutari”; din alaiul călătoriei domnitorului muntean Leon Vodă la Țarigrad, în primăvara anului 1633, făceau parte și „ceterași” (T.A., 142).

Profilarea regională la care ne refeream inițial este inegală, nu toate ținuturile fiind reprezentate prin structuri stabile, ci variate. Iar departajarea nu rezultă din numărul instrumentiștilor – duo, trio, grup instrumental, taraf mic, taraf mare, orchestră – ci din funcția compartimentelor, având în vedere că specificul local este conferit mai ales de acompaniament (12,45):

Maramureș: vioară solo (două viori), „zongoră”, uneori și tobă;

Transilvania centrală: vioară solo (+ vioară „contră”), violă (eventual „gordună”), contrabas;

Ardealul de Est (Toplița): vioară solo (+ „contră”), acordeon, „tobă” (violoncelul ca instrument de percuție);

Sudul Transilvaniei, Ținutul Pădurenilor: vioară, clarinet, violoncel; vioară, clarinet, țambal, tobă;

Bihor: vioară (viori), violoncel (contrabas); fluier, vioară, tobă mare; vioară cu goarnă, tobă mare;

Arad: vioară (viori), „broancă”;

Banat: torogoată, saxofon, trompetă (soliste), corzi (acompaniament), tubă, helicon (bas);

Oltenia: vioară (viori), chitară (chitări), contrabas; fluier, chitară, vuvă;

Muntenia: vioară, cobză; vioară, țambal; vioară, țambal, bas; vioară, țambal, acordeon; fluier, dairea; vioară, clarinet, țambal, contrabas;

Moldova: fluier, viori, cobză; viori, cobză, violoncel, contrabas; vioară, țambal, contrabas; viori, trompetă, acordeon, tobă.

Pentru o parte însemnată din Moldova, ca și pentru Sud-Vestul Olteniei, este caracteristică fanfara lăutărească. În general, s-a putut observa, că, pe lângă aspectele particulare, uneori pregnante, combinațiile instrumentale conțin și însemnate elemente comune, ca o consecință a circulației neîntrerupte a valorilor folclorice.

BIBLIOGRAFIE

1. **Alexandru, Tiberiu** Instrumentele muzicale ale poporului român. București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956.
2. **Alexandru, Tiberiu** Tilinca. În: Folcloristică, organologie, muzicologie, I. București, Editura muzicală, 1978, pag. 152-170.
3. **Alexandru, Tiberiu** Naiul românesc. În: Folcloristică, organologie, muzicologie, I. București, Editura muzicală, 1978, pag. 171-196.
4. **Alexandru, Tiberiu** Vioara ca instrument muzical popular. În: Folcloristică, organologie, muzicologie, I. București, Editura muzicală, 1978, pag. 177-238.
5. **Bădulescu, Nicolae** Vioara cu pâlnie. În R.E.F. nr. 12, 1967, pag. 375-382.
6. **Burada, Theodor T.** Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor muzicale la români. În: Opere I. București, Editura muzicală, 1974.
7. **Diculescu, Felicia** Isonul gutural – tehnici de execuție hibride – elemente vocale constitutive proprii execuției instrumentale folclorice. În Anuarul I.E.F., 1993, tom 4, pag. 171-182.
8. **Georgescu, Florin** Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale. În R.E.F. 15, 1970, nr. 3.
9. **Habenicht, Gottfried** Caracteristici stilistice zonale ale semnalelor de bucium. În R.E.F. 12, 1967, nr. 4.

10. **Herțea, Iosif** Cimpoiul și diavolul. În R.E.F., tom 39, 1994, 1-2.
11. **Papană, Ovidiu** Tilincă. În revista Timiensis, nr. 1, Timișoara, 1996.
12. **Rădulescu, Speranța** Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc. București, Editura muzicală, 1984.
13. **Sachs, Curt** Real – Lexikon der Musikinstrumente. Berlin, Julius Band, 1913.
14. **Sulzer, Franz Joseph** Geschichte des transalpinischen Daciens. Viena, Rudolf Gräffer, 1781.
15. **Tomescu, Vasile** Musica daco – romană, vol. II. București, Editura muzicală, 1982, pag. 10 – 218.
16. **Vicol, Adrian** Contribuții la cercetarea monografică a tambalului. În R.E.F. 15, 1970, nr. 5, pag. 355 – 374.