

**ANUARUL**  
**INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE**  
**ȘI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”**

**SERIE NOUĂ**

TOMUL 28 • 2017

**YEARBOOK**  
**OF THE “CONSTANTIN BRĂILOIU”**  
**INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE**

**NEW SERIES**

TOME 28 • 2017



**ACADEMIA ROMÂNĂ**

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR  
„CONSTANTIN BRĂILOIU”



**ANUARUL  
INSTITUTULUI  
DE ETNOGRAFIE  
ȘI FOLCLOR  
„CONSTANTIN BRĂILOIU”**

SERIE NOUĂ • TOMUL 28 • 2017



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE



## CUPRINS

### Pagini consacrate împlinirii a 140 de ani de la declanșarea Războiului de Independență

MIHAIL KOGĂLNICEANU, <i>Cuvântare în Ședința Camerei din 9 mai 1877 (fragment)</i> .....	9
NICOLAE GRIGORESCU, <i>Gornistul – Alarma</i> .....	10
Acad. RĂZVAN THEODORESCU, <i>Neatârănarea statală și artele românești</i> .....	11
File din manuscrisul nr. 35 B al Arhivei Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”: <i>Hora Griviței, Soldații din Plevna, Poesia Plevnei,</i> .....	15
Pagini din Biblioteca Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”: <i>Din Război, Plevna, Plevna și Vidinul, Plevna (II), Bătălia de la Plevna, Carol și turcii, Din Giurgiu, Joi ne strigă la apel, Cântă cucul vinerea, Trec voinicii Dunărea, Mă gătesc la război, Soldat mândru, Fost-am căciular</i> .....	19

#### I. STUDII

MARIAN LUPAȘCU, <i>Aspecte ale polimorfismului în ritmurile asimetrice din muzicile tradiționale</i> .....	35
CONSTANTIN SECARĂ, <i>De la tabulaturi la diagrame. O perspectivă diacronică asupra notației folclorului muzical în România</i> .....	75
MIHAELA NUBERT-CHEȚAN, NICOLAE TEODOREANU, <i>Transcrierea muzicală analitică, instrument de configurare a structurii melodiilor din Căluș</i> .....	99
MARIUS CIPRIAN POP, <i>Canon și apocrif, două noțiuni antinomice. Corpusul apocrifelor neotestamentare</i> .....	123
MONICA BERCOVICI-RATIOIU, <i>Crucile din județul Buzău ridicate în memoria proce- siunilor cu moaștele Sfintei Filofteia</i> .....	135
IULIAN ANDREI BOBÎRNEA, <i>Mesajul religios – comunicare și comuniune</i> .....	153
LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU, <i>Simbolistica cerbului în lirica funerară românească</i> ..	165

#### II. MATERIALE

CRISTIAN MUȘA, <i>Călușul argeșean. Comenzi de joc</i> .....	179
CARMEN BULETE, <i>Balade culese de Alexandru I. Amzulescu, în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”</i> .....	185

#### III. DOCUMENTE DIN ARHIVA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA, <i>Patentul exhibit și refulat al folclorului românesc</i> .....	199
Proces-verbal al ședinței Comitetului [Uniunii Compozitorilor] din 18.02.1934 (Manuscris 1C din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”).....	209

**IV. NOTE ȘI DISCUȚII**

Acad. SABINA ISPAS, <i>Continuitate și înnoire în cercetarea culturii populare românești</i> .....	241
--	-----

**V. RECENZII**

Valeriu Papahagi, <i>Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea</i> , prefață, schiță biografică și postfață de Viorel Stănilă, București, Institutul Cultural Român, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale, 2015, 447 p. (Emil Țîrcomnicu).....	255
<i>Pravila de la Govora</i> , coordonator, diortosire, glosar și corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu-Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p. (Iulia Wișoșenschi).....	261
<i>Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri</i> , coord. Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Mușă, Ploiești, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; <i>Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative</i> , Ploiești, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il. (Elena Șulea).....	264

**VI. VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ**

Manifestări științifice.....	267
Plan de cercetare – 2017.....	269
Doctorate.....	271
Noutăți editoriale.....	271

## CONTENTS

### Pages Dedicated to Celebrating 140 Years Since the War of Independence

MIHAIL KOGĂLNICEANU, <i>Speech in the Chamber Meeting of May 9, 1877</i> .....	9
NICOLAE GRIGORESCU, <i>Bugler</i> .....	10
Acad. RĂZVAN THEODORESCU, <i>Romanian State Independence and the Arts</i> .....	11
Files of Manuscript N <sup>o</sup> 35 B from the Archives of the “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore .....	15
Pages from the Library of the “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore .....	19

#### I. STUDIES

MARIAN LUPAȘCU, <i>Some Aspects of Polymorphism in the Asymmetrical Rhythms of Traditional Music</i> .....	35
CONSTANTIN SECARĂ, <i>From Tablatures to Diagrams. A Diachronic Perspective on the Notation of Musical Folklore in Romania</i> .....	75
MIHAELA NUBERT-CHEȚAN, NICOLAE TEODOREANU, <i>Analytical Musical Transcription, a Tool for Configuring the Structure of the “Căluș” Tunes</i> .....	99
MARIUS CIPRIAN POP, <i>Canon and Apocrypha. Two Contradictory Concepts. The Corpus of New-Testament Apocrypha</i> .....	123
MONICA BERCOVICI-RATOIU, <i>Wayside Crosses from Buzău County Erected in Memory of the Processions with St. Philoptheia’s Relics</i> .....	135
IULIAN ANDREI BOBÎRNEA, <i>The Religious Message – Communication and Communion ..</i>	153
LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU, <i>The Symbolism of the Stag in Romanian Funerary Lyricism</i> .....	165

#### II. MATERIALS

CRISTIAN MUȘA, <i>The Argeș County “Căluș”. Dance Commands</i> .....	179
CARMEN BULETE, <i>Alexandru I. Amzulescu’s Ballad Collections from the “Constantin Brăiloiu” Ethnography and Folklore Institute Archives</i> .....	185

#### III. DOCUMENTS FROM THE “CONSTANTIN BRĂILOIU” INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE ARCHIVES

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA, <i>Romanian Folklore’s Exhibited and Overflowing Pattern</i> .....	199
Minute of the Composers’ Union Committee Meeting from 18.02.1934 (Manuscript N <sup>o</sup> 1C from the Archives of the “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore) .....	209

#### IV. NOTES AND DISCUSSIONS

Acad. SABINA ISPAS, <i>Continuity and Renewal in Researching Romanian Folk Culture</i> .....	241
--	-----

#### V. BOOK REVIEWS

Valeriu Papahagi, <i>Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea</i> [Cultural Life of Aromanians in the 18 <sup>th</sup> and the First Half of the 19 <sup>th</sup> Century], prefață, schiță biografică și postfață de Viorel Stănilă, București, Institutul Cultural Român, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale, 2015, 447 p. (Emil Țircomnicu).....	255
<i>Pravila de la Govora</i> [The Rule from Govora], coordonator, diortosire, glosar și corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu-Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p. (Iulia Wisoșenschi) .....	261
<i>Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri</i> [Starchiojd. Cultural Heritage. (Part One). Housing, Occupations, Crafts], coord. Ioana-Ruxandra Frunteletă, Cristian Mușă, Ploiești, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; <i>Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative, Starchiojd, Cultural Heritage (Part Two) Holidays, Customs, Folkloric Repertoire Representative Local Traditions</i> , Ploiești, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il. (Elena Șulea) .....	264

#### VI. SCIENTIFIC ACTIVITY

Scientific Meetings .....	267
Research Plan – 2017 .....	269
PhD Degrees .....	271
Editorial News .....	271

**PAGINI CONSACRATE ÎMPLINIRII  
A 140 DE ANI DE LA DECLANȘAREA  
RĂZBOIULUI DE INDEPENDENȚĂ**

„Suntem independenți, suntem națiune de sine stătătoare... nu am cea mai mică îndoială și frică de a declara în fața reprezentațiunii naționale că noi suntem o națiune liberă și independentă”.



(Mihail Kogălniceanu, cuvântare în Ședința Camerei din 9 mai 1877,  
în „Monitorul oficial”, nr. 118, 27 mai 1877, p. 3452)



Nicolae Grigorescu, „Gornistul” – *Alarma* (Studiu) 1878–1885. Ulei pe pânză,  
Muzeul Național de Artă al României.

Sursa: Costina Anghel și Mariana Vida, *Repertoriul picturii românești moderne. Secolul al XIX-lea*, vol. II,  
București, Editura MNAR, 2016.



## NEATĂRNAREA STATALĂ ȘI ARTELE ROMÂNEȘTI

Acad. RĂZVAN THEODORESCU

Pornind de la specificul fundamental al istoriei românești, cel al statalității neîntrerupte – ca o situație unică în peisajul sud-est european – și deslușindu-i cele două vârste principale, cea a suzeranității statale ungaro-polone și aceea a autonomiei statale din vremea Turcocrăției, socotesc momentul 1877–1878 drept cel al dobândirii neatărnării statale, împlinire a unuia dintre cele trei mari și singure proiecte naționale realizate de români prin ei înșiși, alături de cele două uniri din 1859 și 1918 (voi adăuga de îndată că așa-zisele „proiecte” ale secolului XXI despre care vorbim atât de des aparțin strict unui context internațional de alianțe militare, politice și economice, nefiind legate de o dimensiune care să țină de ceea ce numim „durata lungă” a istoriei).

Înainte de toate, existența unor dinastii ce au reprezentat statalitatea românească a fost ilustrată simbolic, pentru pământenii și pentru străini deopotrivă, prin arhitecturi și prin picturi – cele mai eficiente forme de comunicare vizuală –, de la narthexurile-mausolee dinastice ale unor lăcașuri de la Curtea de Argeș și București din veacurile XVI, XVII și XVIII, la galeria de nouă voievozi zugrăvită după 1697 în biserica domnească din Târgoviște, și de la imaginile comandate la Iași, de un ilustru prinț fanariot pictorului genevez Jean Etienne Liotard – „tous les vodas qui avait régné précédemment en Valachie” –, la portretele de strămoși brâncovenești („die Brustbilder der Bessaraben”) pe care Franz Josef Sulzer le vedea pictate câteva decenii mai târziu, la Mogoșoaia.

Din pictura votivă premodernă avea să se nască portretistica secolului al XIX-lea, în vremea pașoptistă și unionistă precedând, într-un fel, faza compozițiilor istorice ce aveau să întretină propagandistic un ethos patriotic, pregătind mental și vizual, alături de opere literare și dramatice, marile acte istorice ale epocii. Așa s-a întâmplat cu numai doi ani înaintea „unirii celei mici”, când pictorul Constantin Lecca înfățișa un moment de concordie moldo-munteană, *Împăcarea lui Bogdan cel Orb cu Radu cel Mare*, după cum aidoma s-a petrecut, în bună tradiție a picturii batailliste, cu dinamica *Bătălie de la Călugăreni* a lui Theodor Aman din 1872, cu numai doi ani înaintea unui moment și a unui monument pe deplin grăitoare: știm că la 8 noiembrie 1874, pe chiar absida dispărutei biserici bucureștene a Mănăstirii Sf. Sava, într-un loc ales de principele Carol, era dezvelită prima ecvestră din România înfățișând ostentativ, într-o țară încă vasală, pe luptătorul de la Călugăreni; statuia de bronz a Viteazului, pe un soclu de marmură sigilat cu

stemele Țării Românești, Moldovei și Transilvaniei, datorată lui Albert Ernest Carrier Belleuse – elev al lui David d'Angers și director al manufacturii din Sèvres – anticipa, cu exact doi ani și jumătate înainte, celebrul discurs al lui Mihail Kogălniceanu din Parlament prin care se anunța că românii sunt „în stare de rebel [...] dezlegați de legăturile noastre cu Înalta Poartă [...], independenți, [...] națiune de sine stătătoare”.

Moment de emulație națională fără precedent, punctat de evenimentele militare cuprinse între vara 1877, cu trecerea Dunării, luptele de la Grivița și Plevna, și toamna – iarna 1877–1878, cu cele de la Rahova, Smârdan și intrarea în Vidin, aveau să aibă un ecou pe măsură în grafica, pictura, teatrul și muzica epocii, ba chiar și peste ani, în abia născuta artă a filmului<sup>1</sup>. Învolverarea evenimentelor, participarea emoțională la ele a opiniei publice, miza uriașă a operațiunilor de pe teatrul de război au antrenat artiști de facturi diferite – desenatori, gravori, litografi, pictori, actori, compozitori –, au condus la încheierea de opere felurite mergând de la nivelul operei de artă la acela mult mai modest, dar plin de suflu patriotic, al produsului de propagandă vizuală și auditivă.

Eroul colectiv al acestui demers artistic este unul singur: Armata Română. Cea despre care într-o polemică politică cu guvernarea liberală, „Timpul” conservatorilor scria, sub semnătura lui Mihai Eminescu, la 8 octombrie 1878, ziua în care trupele învingătoare intrau în Capitala țării sub un arc de triumf improvizat ce purta inscripțiile „Apărătorii Independenței” și „orașul București” cu o statuie „a Victoriei”: „oștirea, această singură reprezentantă a poporului român adevărat, cum este el la plaiuri și la șes, dovedește încă urmele unor virtuți care în restul societății s-au pierdut”<sup>2</sup>.

Inițiativa Marelui Cartier General de a invita artiști – în buna tradiție ottocentescă de sorginte napoleoniană – să însoțească trupele pe front a condus la realizarea de autentice reportaje plastice de război, desenele de pe câmpurile de luptă devenind foarte repede gravuri reproduse în ziare ce făceau cunoscute publicului cititor, din țară și din străinătate, evenimente de la Corabia, Calafat, Turnu Măgurele, de la Nicopole, de pe plaiurile bulgare. Principele Carol – cel pe care primul-ministru I. C. Brătianu îl numea, la 10 mai 1877, „întâiul oștean și domnul României libere și independente” –, dar și anonimi roșiori și dorobanți, sanitari ai generalului Davilla, grupuri de ofițeri, tabere cu bivuacuri și animale de povară devin materia vizuală a artiștilor invitați, ei înșiși de valori diferite. Este bine știută și mereu evocată prezența unui desenator și pictor de anvergura lui Nicolae Grigorescu – primul artist, amintesc, care avea să devină, în 1899, membru de onoare al Academiei noastre –, cel care se întorcea din Franța pentru a participa la război, ale cărui carnete de schițe în creion, în cărbune, în penițe conturează o

<sup>1</sup> *Arta și literatura independenței naționale*, coordonatori Ion Frunzetti, G. Muntean, București, 1977, cu studii despre: teatru (M. Florea, p. 67–85), grafică (M. Nicolau-Golfin, p. 137–155), pictură (I. Frunzetti, p. 187–200), muzică (E. Zottoviceanu, p. 201–223), film (M. Gheorghiu, p. 225–238).

<sup>2</sup> M. Eminescu, *Opere. X. Publicistică*, București, 1989, p. 136.

adevărată grafică picturală plină de forță și de realismul remarcat cândva de Delavrancea, din care vor ieși opere finite – *Trecerea Dunării la Corabia*, *Dorobanț*, *Spionul*, remarcabilul *Atac de la Rahova*, numeroasele figuri de prizonieri turci sau de țărani bulgari pătrunse de o umanitate profundă, fără declamații inutile în asemenea subiecte, concluzia plastică a acestui demers artistic fiind, opt ani după evenimente, în 1885, bine-știutul, chiar dacă nu superlativul *Atac de la Smârdan*. Celălalt vârf al plasticii românești prezent pe front a fost Carol Popp de Szathmary, pictor și fotograf al Curții Domnești, cele două îndeletniciri artistice influențându-se reciproc. El rămâne principala sursă vizuală pentru Războiul de Independență, comentat ca atare de Nicolae Iorga, schițele sale în creion devenind adesea gravuri pentru ziare, cum este *O stradă din Giurgiu în timpul bombardamentelor*, publicată în „*Illustrierte Zeitung*” sau reluate în foi volante de amatori ce dovedeau – spre a-l cita pe Ion Frunzetti – „o indigență de meșteșug”<sup>3</sup>.

Prezența unor artiști de prim-rang ca Grigorescu și Szathmary va fi regăsită și în spectacolele de teatru, unde un Matei Millo dădea reprezentații la Iași pentru răniții de la Plevna sau un Mihai Pascaly care, la București, recita versuri de Alecsandri ținând în mână un tricolor, în fața unui public electricizat.

Nu mai puțin, trebuie spus, vârfurile teatrului românesc, ale Teatrului Național, aveau să se regăsească, după trei decenii și jumătate, în distribuția primului film de lungmetraj realizat în țara noastră, *Independența României*, datorat lui Grigore Brezeanu și produs de bogatul senator Leon Popescu. În acest produs artistic din 1912, care reconstitua cât mai exact evenimentele și în care se regăsesc eroi din lirica lui Alecsandri – Peneș Curcanul sau Cobuz –, erau prezenți în distribuție mari actrițe și mari actori ai momentului și ai viitorului, de la Aristizza Romanescu – fie și în rol secundar – la Constantin Nottara, interpretul lui Osman-Pașa, de la Vasile Toneanu la Gheorghe Ciprian, de la Agepsina Macri la Sonia Cluceru, de la Maria Filotti la Elvira Popescu.

Același lucru – implicarea elitelor artistice – se va fi petrecut pe planul creației muzicale prin Gavril Musicescu, ce compunea lucrarea al cărei titlu spune totul – *Arme, arme, arme căutați* – sau prin Constantin Dimitrescu, cu *Marșul 1877*.

Așa cum era firesc în asemenea împrejurări, elanul patriotic implica valori felurite, alături de maeștri activând și artiști ce-și începeau cariera – acesta a fost cazul, printre pictorii invitați pe front, lui G. D. Mirea, spontan, chiar dacă ușor superficial în studiile sale în creion, sau Sava Henția, sau artiști străini precum polonezul Henrik Dembitzki și elvețianul Henric Trenk, autori de ilustrații pentru „*Resboiul*”, „*Ghimpele*” și „*L’Illustration*”.

Prin natura sa, creația muzicală implica, în timpuri de război, mult patetism și era receptată mai puțin pentru valoarea sa artistică, cât în primul rând pentru forța sonorilor din muzica de fanfară și din muzica corală pe texte de poeți minori, de la *Hora Tunului* la *Asaltul Griviței*, de la *Marșul proclamării Independenței României* la *Hora armatei române la Plevna*.

---

<sup>3</sup> *Arta și literatura...*, p. 182.

Iarăși stimulatoare de entuziasme, fie ele și facile, au fost unele producții teatrale mult prizate de un public ușor impresionabil, lăudate de cărturarii mai vârstnici și celebri – Ion Ghica și Vasile Alecsandri –, dar ironizate de spiritul critic nimicitor al lui Eminescu; a fost, de pildă, cazul poemului dramatic cu lungi tirade *Visul Dochiei* al lui Frédéric Damé, „o tarara lungă de declarații asupra lui Ștefan, Mircea, Mihai Viteazul, care se sfârșește prin defilarea de dorobanți și vânători”<sup>4</sup>.

În aceeași categorie se pot rândui *Sergentul rănit* a lui George Baronzi, drama *Curcanii* a lui Grigore Ventura, prezentată de trupa Tardini de care legenda îl leagă pe poetul național, drama *La Plevna* a lui George Sion, mergând până la cupletele lui I. D. Ionescu, cel nemurit de Caragiale.

Judecata de valoare decisivă asupra acestei producții patriotice, dar mediocre, o face tot Eminescu și concluzia istoricului nu poate ocoli amintirea încheierilor poetului: „Este permis ca un scriitor rău să se folosească de nenorocirile țării pentru a atrage pe public la panoramă? Este permis ca un război, nesfârșit încă” – Eminescu scria în „Timpul”, la 12 noiembrie 1877 – „să fie pus pe scenă, pentru ca agitația naturală a publicului să dea salve de aplauze pe care autorul în împrejurări normale nu le merită?”<sup>5</sup>.

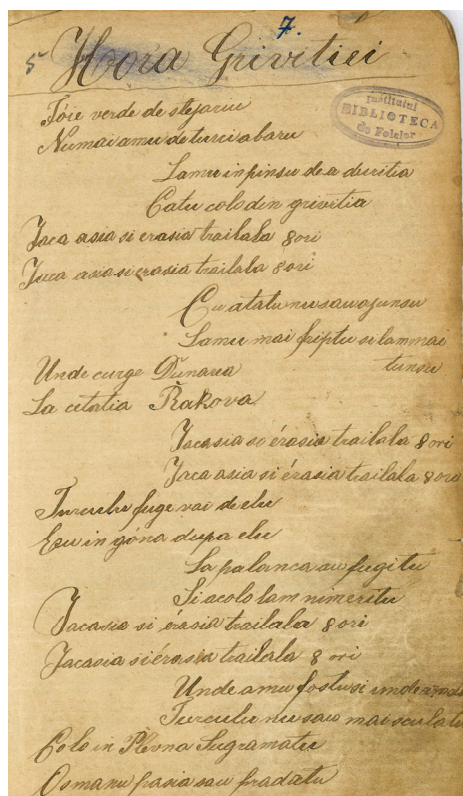
Dincolo însă de decalaje valorice, dincolo de talent, toți artiștii români, notorii sau minori, au răspuns solidar unui comandament moral și suprem patriotic: transformarea neatârării statale eroic dobândite pe câmpul de luptă într-un reper perpetuu al națiunii române pe care ei au servit-o ca oșteni ai culturii.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 7. Aceleași considerații critice face poetul asupra altei creații a lui Damé, *Oștenii noștri*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

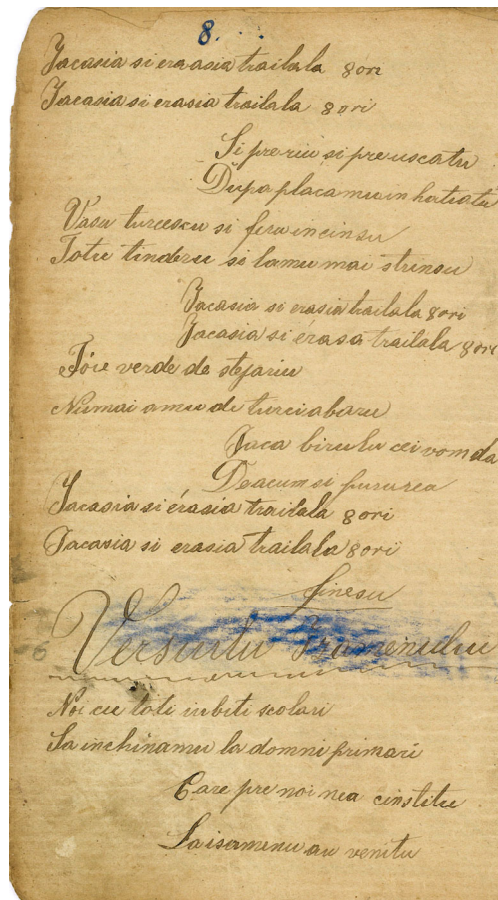
**FILE DIN MANUSCRISUL NR. 35 B AL ARHIVEI INSTITUTULUI  
DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”:  
HORA GRIVIȚEI, SOLDAȚII DIN PLEVNA, POESIA PLEVNEI**



**Hora Griviței**

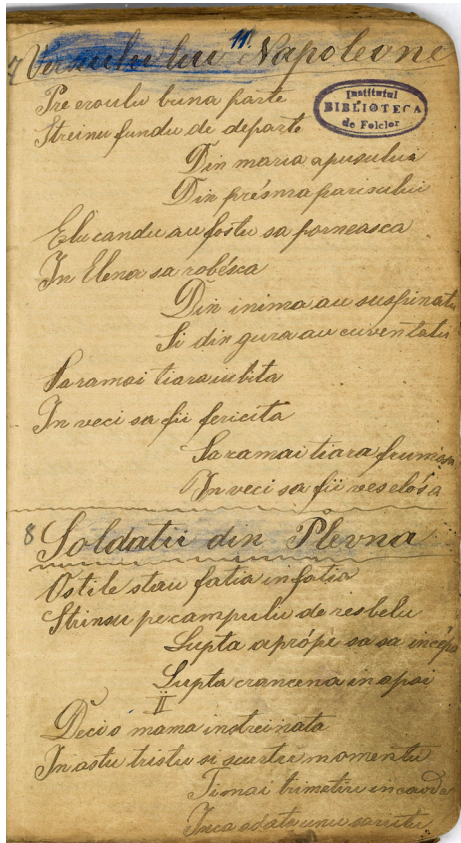
Foaie verde de stejari,  
Nu mai am de turci abar,  
I-am împins de-a durița  
Cât colo, din Grivița,  
/: Iac-așa și iar așa,  
Trailala (8 ori) :/  
Cu atât nu s-au ajuns,  
L-am mai fript și l-am mai tuns.  
Unde curge Dunărea  
La cetatea Rakova.

/: Iac-așa și iar așa,  
Trailala (8 ori) :/  
Turcul fuge, vai de el,  
Eu, în goană după el.  
La palanca au fugit  
Și-acolo l-am nimerit.  
/: Iac-așa și iar așa,  
Trailala (8 ori) :/  
Unde-am fost și unde-am dat,  
Turcul nu s-a mai sculat,  
Colo-n Plevna sugrămat,  
Osman Pașa s-au pradat



/: Iac-așa și iar așa,  
 Trailala (8 ori) :/  
 Și pre râu și pre uscat  
 După plac am înhățat  
 Vas turcesc și fer încins  
 Tot.....și l-am mai strâns.  
 /: Iac-așa și iar așa,  
 Trailala (8 ori) :/  
 Foaie verde de stejari,  
 Nu mai am de turci abar,  
 Iacă birul ce-i vom da  
 De acum și pururea.  
 /: Iac-așa și iar așa,  
 Trailala (8 ori) :/



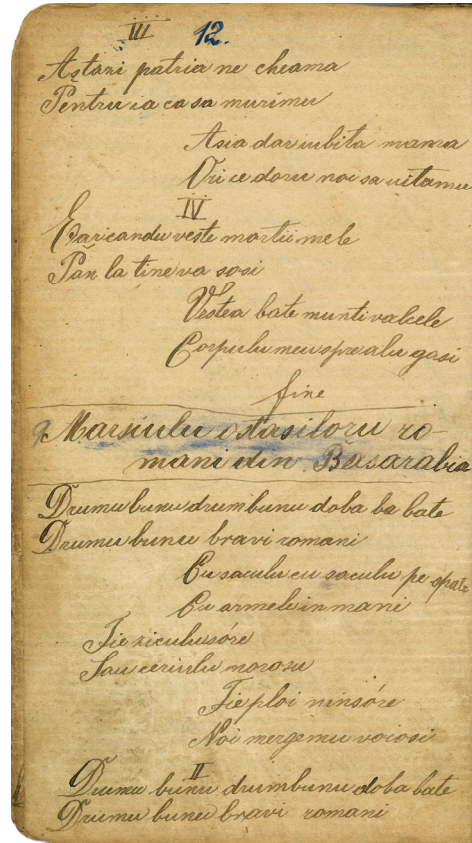


### Soldații din Plevna

Oștile stau față în față  
 Strâns pe câmpul de răsel,  
 Lupta aproape să să începă,  
 Lupta crâncenă înapoi.

#### II

Deci o mamă înstreinată  
 În ast scurt și trist moment  
 Îi mai trimeti încă odată,  
 Încă odată, un sărut.



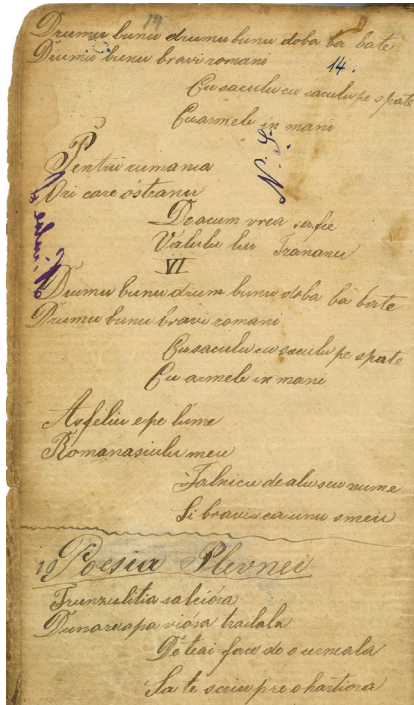
### III

Astăzi patria ne cheamă  
 Pentru ia ca să murim,  
 Așadar, iubită mamă,  
 Orice dor noi să uităm.

#### IV

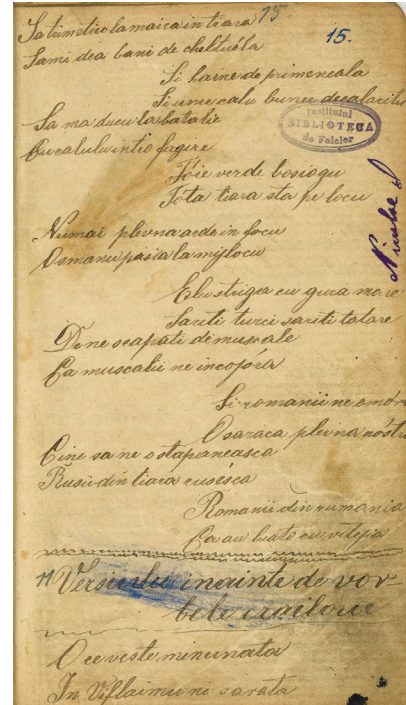
Ear când veste(a) morții mele  
 Pân la tine va sosi,  
 Vestea bate munți, vâlcele  
 Corpul meu spre a-l găsi.

#### Fine



### Poesia Plevnei

Frunzuliță sălcioară,  
 Dunăre, apă vioară,  
 Trai-la-la  
 De te-ai face de-o cerneală  
 Să te scriu pe-o hârtioară  
 Să trimet' la maica în țară  
 Să-mi dea bani de cheltueală  
 Și haine de primeneală  
 Și-un cal bun de călărit,  
 Să mă duc la bătălie  
 Cu calul într-o fugie.



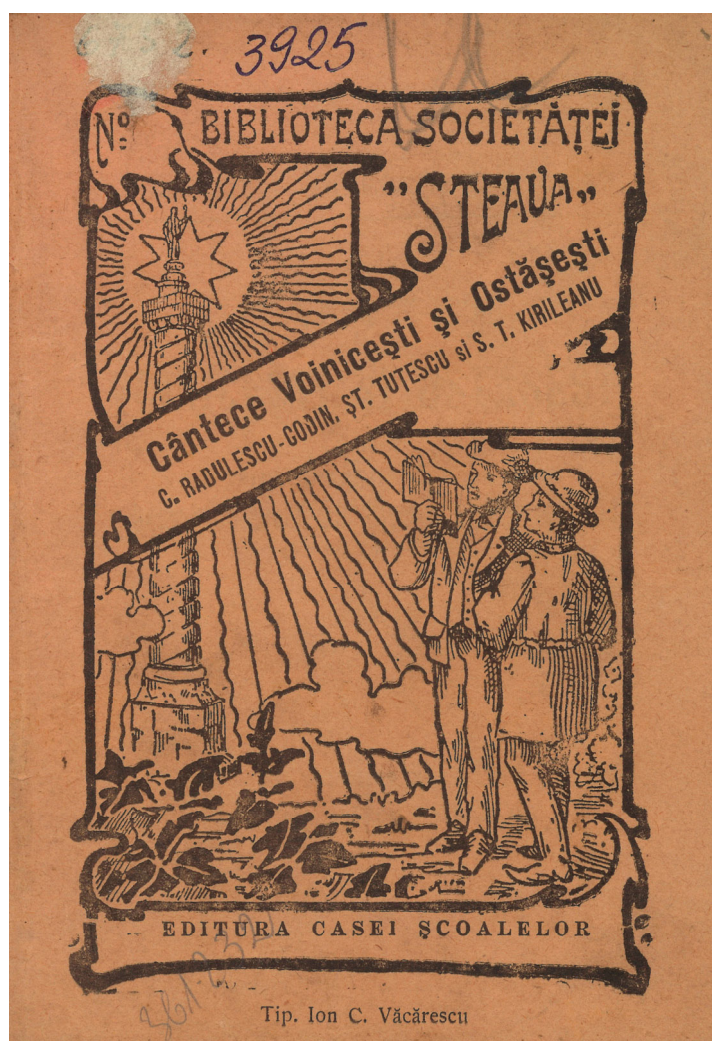
Foaie verde bosioğ,  
 Toată țara stă pe loc,  
 Numai Plevna arde-n foc,  
 Osman–Pașa la mijloc.  
 El striga cu gura mare:  
 „Săriți, turci! Săriți, tataru',  
 De ne scăpați de muscale,  
 Că muscalii ne înconjoară  
 Și românii ne omoară.  
 O, săraca Plevna noastră,  
 Cine să ne-o stăpânească?!  
 Rușii din țara rusească,  
 Românii din România,  
 C-au luat-o cu vitejia”.

Ms. nr. 35 B din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, Dumitru Fogoroș, localitatea Drăguș (Făgăraș) – jud. Brașov. Despre manuscris vezi în: *Scrieri țărănești. Documente olografe în Arhiva IEF*. Antologie de texte alcătuită de: Laura Jiga-Iliescu – coordonator, Anca Stere, Cristina Neamu, Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, București, Cheiron, 2005.

Mulțumim domnului prof. univ. dr. Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române, pentru sprijin în realizarea transcrierii textelor.



PAGINI DIN BIBLIOTECA INSTITUTULUI  
DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”:  
*PLEVNA, PLEVNA ȘI VIDINUL, PLEVNA [III], BĂTĂLIA DE LA PLEVNA,  
CAROL ȘI TURCII, DIN GIURGIU, JOI NE STRIGĂ LA APEL,  
CÂNTĂ CUCUL VINEREA, TREC VOINICII DUNĂREA,  
MĂ GĂTESC LA RĂZBOI, SOLDAT MÂNDRU, FOST-AM CĂCIULAR*



## IV.

**Din Război**

## 1.

**Plevna**

Frunzuliță flori mărunte,  
trec Dunărea ca pe punte,  
trec soldații Dunărea,  
câte doi alătura,  
și la Plevna se ducea.  
Iar Plevna e răcoroasă:  
cine intră, nu mai iese!  
Dela Plevna pân' la Lom,  
n'a rămas picior de om!

---



42

2.

## Plevna și Vidinul

---

Frunzuliță trei lămâi,  
oștire de unde vii?  
— Dela Plevna trec la Dii,  
cu cinci mii de călărași,  
c'o sută de piotași,  
să luăm Diii 'ntr'un ceas!  
Frunzuliță trei lămâi,  
ardă-mi-te-ași hoț de Dii:  
toată iarna te păzii,  
cu ranița 'n căpătâi,  
cu obrazii pe zăpădă,  
cu pușculița 'ncărcată.  
Frunză verde ș-o lalea,  
rândunică, soru-mea,  
du-te la nevasta mea,  
să-mi trimeată haine 'ncoa,  
că mi s'au rupt țoalele,  
lovindu-le gloanțele!

---



43

3.

P l e v n a

Frunzuliță simiñoc,  
tot orașu-i cu noroc,  
numai Plevna arde 'n foc,  
cu-Osman-Pașa la mijloc.  
Strigă Pașa 'n gura mare:  
— săriți Turci, săriți Agale,  
că Muscalii ne 'mpresoară,  
și Români ne omoară.  
Ș'a sosit Carol în vale,  
ca soarele când răsare,  
cu oștire sumă mare,  
îmbrăcați 'n mușamale,  
cu sulițele 'n spinare,  
și cu săbii tăietoare,  
și cu puști cu varga mare,  
împușcând și bombardând,  
și de Osman întrebând,  
cu Curcani și Dorobanți,  
ce te taie la ficați.



44

Și ne taie, ne omoară,  
de nu mai eșim din țară!...

. . . . .  
Dela Plevna la Rusciuc,  
numai capete de Turc;  
Dela Plevna pân'la Dii <sup>1)</sup>,  
trec Români mii și mii!...

---

4.

### Bătălia dela Plevna

---

Foiliță ș'o para,  
bate vântul Miercurea,  
Miercurea și Vinerea,  
trec soldații Dunărea;  
câte patru — alătura,  
Frunzuleană captalan,  
trecui Dunărea, pe deal,  
mă 'ntâlnii c'un Turculean,  
cu fes roș și cu tulpan.  
— Bună calea, Turcule!  
— Mulțămescu-ți, Domnule!

---

1) *Dii*=Vidinul.



— De unde vii, Turcule?  
— Dela Plevna, Domnule!  
— Ce-i la Plevna, Turcule?  
— Bătălie, Domnule!  
— Cin'se bat, Turcule?  
— Bate Rusu cu Turcia  
și Carol din România.

Dumnezeu să te ferească,  
de bătaia românească:  
că se pun spate la spate,  
și dau cu pușca de moarte.  
Ziua, noaptea gloanțe plouă,  
tot pământu-i plin de rouă,  
și nu-i rouă din senin,  
numai sânge de păgân!  
Sângele păgânului,  
bate'n coama murgului,  
sângele creștinului.  
Foiliță foi de nuc,  
tot îmi strig'un pui de Turc:  
— Vai săracă Plevna noastră,  
țara'i mândră și frumoasă,  
cine-o fi s'o stăpânească?  
— Ia un Rus din Rusia  
și Carol din România!



46

5.

**Carol și Turcii**

---

Colo jos la Grivița,  
unde sună trâmbița,  
Turc bătrân îmi cobora,  
c'un voinic mi se 'ntâlnea.  
Turcu sta și cuvânta:  
— Voinice, und'-ți-i pușca?  
— Da-i din jos de Rahova!  
— Da acolo de ce-o-ai lăsat?  
— Eu din mână-o-am scăpat,  
că și mâna mi-a picat.  
Mi-a picat,  
că mi-a tăiat,  
om strein,  
de neam păgân,  
pizmaș mare la Român!  
— Da unde ți-i urechea?  
— Da-i din jos de Țarigrad,  
că c'un strein m'am luptat.



47

M'am luptat,  
m'am hărțuit.  
Da și el m-a ciungărit,  
că de unde-a apucat...  
tot a prins ș-a sfârticat!  
Prinsu-mi-a și urechea,  
prinsu-o-a,  
ba ruptu-o-a!  
In ciudă m'am mâniat,  
și prin cap l-am împușcat,  
capu'n patru i-a crăpat  
creerii în slavă i-au zburat,  
i-au zburat la Țarigrad,  
la dușmani de știre-a dat!..  
Dușmanii s-au adunat,  
ș-au pornit,  
l-au biruit.  
Dară rău li s'a sfetit,  
dar rău li s'a nimerit!  
Că ai noștri cum îl vedea,  
la Carol știre dădea;  
Carol porunci trimetea:  
că pe cine or vedea,  
pe loc să mi-l și oprească,  
ca pe frați să-l omenească.



48

Turcii cum îl auzia,  
rușinea mi-i cuprindea,  
păcatele-și pocăia:  
că ei pe unde au trecut,  
numai rele mi-au făcut;  
că ei pe unde treceau,  
numai rele îmi făceau.  
Dar creștinii,  
săracii,  
pe unde treceau,  
bine făceau,  
că pe toți îi omeniau!...

---

6.

### Din Giurgiu

---

Frunză verde trei banați,  
din Giurgiu până'n Galați,  
numai roate de soldați,  
făr'de surori, făr'de frați,



49

par'că sunt făcuți din brazi:  
făr'de frați, făr'de surori,  
par'că sunt făcuți din flori;  
făr'de surori, făr'de veri,  
par'că sunt căzuți din cer.

---

7.

### Joi ne strigă la apel

---

Frunză verde troscatel,  
Joi ne strigă la apel,  
Și Vineri ne pornește!  
— Aoleo! vă prăpădește.  
— Ba puicuță, bine-mi pare,  
să m'așin la Turcu'al mare.  
Hai să mergem împreună,  
să batem oastea păgână,  
că păgânul jefuește,  
tot ce'n cale întâlnește,  
tot ce simte creștinește.

---



50

8.

**Cântă cucul Vinerea**

---

Cântă cucul Vinerea,  
Carol trece Dunărea,  
drept la Osman că trăgea,  
pe Osman că mi-l găsia,  
și 'ntr'o casă'l închidea.  
Osman-pașa se preda,  
lui Carol întreg se da.  
Iar Carol că mi-i zicea:  
— Osman-Pașa, dumneata,  
ce ți-ai făcut oștile?  
— Oastea mea cea măricică,  
mi-ai mâncat-o dumneata.  
Iar Carol că mi-i zâmbia:  
— să-mi trăiască România,  
c'a luat sate 'n Turcia.

---



51

9.

**Cântă cucul Vinerea**

---

Cântă cucul Vinerea,  
Vinerea și Miercurea,  
trec voinicii Dunărea,  
cu cuțite alămuite,  
cu curele țintuite,  
și se bat noaptea pe lună,  
strălucind bumbii la mână.

---

10.

**Trec voinicii Dunărea**

---

Frunză verde ș-o lalea,  
Trec voinicii Dunărea,  
câte patru alătura,  
voinici nalți și subțirei,  
nu trece plumbul prin ei.



52

Și calcă din piatră'n piatră,  
Par-că sunt făcuți d'un tată!  
Și calcă din urmă'n urmă,  
Par-că sunt făcuți de-o mumă!

---

11.

### Mă gătesc la războiu

---

Venit-a vremea să mă duc,  
cătră spurcatul de Turc!  
Azi 'mi las și plug și boi,  
și mă gătesc de război.  
Imi las curtea și sălaș<sup>1)</sup>,  
și mă duc către vrăjmaș.  
Azi te las, mamă, pe tine,  
te desparți acum de mine,  
că-i poruncă împărătească,  
trebuie să se 'mplinească.

---

1) Gospodăria



53

12.

**Soldat mândru**

---

Și mă chiamă Siminoc,  
soldat mândru cu noroc!  
Bate toba, cornu sună,  
toți soldații mi s'adună.  
Goarna sună, toți gândesc,  
și'ntre dânșii că grăesc:  
— Ci-că Turcul, liftă rea,  
ne-a secat și Dunărea.  
Ci-că Turcul, neamul rău,  
n'ascultă de Dumnezeu.  
Să-l învăț s'asculte, eu,  
cu pușca și cu halice,  
unde-oiu da, Turcu să pice!  
Cu pușcă de cea domnească,  
unde-oiu da, să nimerească!  
Carole, Măria Ta!  
să ne treci și Dunărea,  
să mă plimb prin cei Balcani,  
să 'nspăimânt pe cei dușmani!



54

Să 'ntâlnesc pe Dumnezeu,  
Și să-i spun câte știu eu...  
Câte știe neamul meu!

---

13.

**Fost-am căciular**

---

— Frunză verde crinișor,  
fost-ai, bade, roșior?  
Frunză verde toporaș,  
fost-ai, bade, călăraș?  
— Leleo, fost'am căciular,  
cu căciulă mocănească,  
cu gloanțu'n pușcă domnească.  
Din Brăila'n Calafat,  
Leleo dragă, m'am plimbat,  
cu pușca, cu ranița,  
ca să păzesc granița.  
Frunză verde ș'o lălea,  
ș-am trecut și Dunărea,



55

goarna c'auziam că sună,  
Domnul Carol ne adună.  
Ne-a sunat și trâmbița,  
pe câmpul din Grivița.  
Când trâmbița răsuna,  
Osman-Pașa tremura!  
Când sunat-a doua oară,  
Osman-Pașa sta să moară!  
Bate pușca, tunul bate,  
bate Plevna de departe.  
Și-ți mai spun, Lele, o-poveste:  
Că Plevna, azi, nu mai este!...



**ASPECTE ALE POLIMORFISMULUI  
ÎN RITMURILE ASIMETRICE  
DIN MUZICILE TRADIȚIONALE\***

MARIAN LUPAȘCU

*Some Aspects of Polymorphism in the Asymmetrical Rhythms  
of Traditional Music*

Traditional music requires a methodic, thorough, and adequate perspective. The ethnomusicologists are trained at the school of classical music, and the western model has stereotypical and conventional ways of perceiving, transcribing and analyzing the oral phenomenon. They promote the standardized, unilateral and exclusivist view of the outsiders, thus ignoring the insiders' perspective on the folkloric items.

In the Bulgarian researchers' view, the asymmetric patterns are distortions of the original symmetric meter (characteristic of western divisionary rhythmic system) achieved by a hypothetical augmentation of a/some duration(s). Accordingly, the rhythmic units are not considered and analyzed as units, but as cumulative durations, which leads to many confusions and errors.

The asymmetrical rhythm is not a theoretical artificial and simplistic construct, but a natural and refined phenomenon, which is intimately linked to practice, global perception and sensorial acuity, and to the insiders' memory.

This research tries to identify asymmetrical rhythmic structures and the ways they are individualized. The analyses demonstrate the structural-functional flexibility and polymorphism of the asymmetrical folkloric rhythm which concretizes in the game of number, order, reports between unequal or unequal and equal units, accompanied or not by accents, and also the increase, decrease and/or the circulation of the profile.

**Keywords:** *traditional music, asymmetrical rhythms, polymorphism*

**Cuvinte-cheie:** *muzici tradiționale, ritmuri asimetrice, polimorfism*

Muzicile tradiționale<sup>1</sup>, ramuri ale culturii imateriale, necesită o abordare metodică, riguroasă și adecvată domeniului. Etnomuzicologii sunt formați la școala muzicii savante, iar modelul occidental induce stereotipii și convenționalisme în procesele de receptare, transcriere, analiză și teoretizare a fenomenului oral. Mai grav, în numele unei discutabile obiectivități, ei promovează viziunea standard,

\* Studiul rezumă fragmente din lucrarea *Ritmul asimetric în muzicile tradiționale din sud-estul Europei* (ms.).

<sup>1</sup> Conceptul include toate genurile vehiculate oral, de la folclor la muzica populară de consum.

unilaterală și exclusivistă a outsiderului, ignorând scopul, mijloacele, abilitățile, motivația și perspectiva actanților<sup>2</sup>.

Concepția modernă privind ritmul asimetric a apărut și s-a dezvoltat concomitent cu afirmarea etnomuzicologiei în arealul balcanic, zonă europeană de maximă concentrare a acestor structuri. Folclorul bulgăresc, intens explorat de muzicologii autohtoni încă din secolul al XIX-lea, a pus numeroase probleme legate, la început, de notarea și, mai târziu, de teoretizarea unor ritmuri care nu existau în muzica savantă.

### CRITERII METODOLOGICE

Vasil Stoin grupează 4076 melodii în antologia *Narodni pesni ot Timok do Vita* (1928). Zona de proveniență, nord-vestul Bulgariei, este dens populată de etnici români<sup>3</sup>. Ei alcătuiesc o comunitate compactă, omogenă, distribuită în aproximativ 30 de localități situate în zona Vidin, la granița cu Serbia și România (între orașele Vidin<sup>4</sup>, Kula și Valea Timocului), la care se adaugă cele de pe malul drept al Dunării până la satul Gulianți, la confluența cu râul Vita. Aici repertoriul este aidoma celui din sudul Olteniei, fapt atestat de investigațiile de teren pe care le-am efectuat în perioada 1994–2006. Ne îndoim că piesele notate în satele cu populație românească au fost cântate în bulgărește; mai degrabă, textele au fost traduse. Din datele înregistrate de noi rezultă că până prin anii '70 ai sec. al XX-lea, limba bulgară era învățată și vorbită doar la școală. În biserică se folosește și astăzi slavona, pe care nici bulgarii nu o înțeleg. Cu toate că toponimele fuseseră schimbate, iar onomastica bulgarizată cu forța<sup>5</sup>, oamenii nu erau școlarizați, deci nu aveau cum să cânte bulgărește în 1928.

Volumul este tipic pentru modul în care a fost cules și publicat materialul bulgăresc în acea perioadă. Informațiile adiacente sunt sărace, uneori lipsind cele elementare: titlul, instrumentul, numele și vârsta performerului. Notate sumar, pe teren, direct (neînregistrate sonor), melodiile au fost de fapt „prelucrate” de culegători conform fineții auzului și nivelului de pregătire. În acest sens menționăm caracteristica perpetuată și în contemporaneitate, încadrarea inadecvată, în măsuri, a tuturor pieselor, indiferent de configurația lor ritmică, de elementele conexe (text, acompaniament și/sau coregrafie), precum și de gradul de regularitate a mișcării (*rubato* sau *giusto*). Este notată doar prima strofă melodică, uneori nu este specificată gruparea duratelor în unități ritmice și succesiunea acestora, sunt marcate accentele tonice, rar cele metrice ale versificației, lipsesc referințele despre










<sup>2</sup> Termenul *actanți* are semnificația de colectivitate participantă la crearea și perpetuarea culturii tradiționale *in situ*: performeri (cântăreți, instrumentiști, dansatori, povestitori etc.) și receptori.

<sup>3</sup> Bulgarii, slavii în general, îi numesc „vlahi” sau „valahi”.

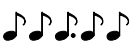
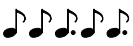





<sup>4</sup> Românii îi spun „Dii”, „Diiu” fiind vechea denumire, românească.

<sup>5</sup> Florea a devenit Florov sau a fost tradus Țvetan. Numele proprii vechi, românești, s-au păstrat numai în cătunele izolate.

cele muzicale. Valorile metronomice (aproximative) sunt înscrise fie prin cumularea duratelor formulei<sup>6</sup>, fie prin reducerea la un ipotetic numitor comun, respectiv la șaisprezecime sau optime. Sunt consemnate astfel 296 de piese vocale de dans și 74 instrumentale (Stoin, 1928 nr. 3707–4002, 4003–4076). Autorul nu realizează un studiu, ci ordonează materialul conform unor norme diverse. În melodii, grupate după metrul în care au fost înglobate, formulele ritmice asimetrice sunt omniprezente (v. Stoin, 1928: 1095–1098). Pentru început, am spicuit 177 de exemplare cu structură mai clară, am sistematizat și am tabelat informația preluată din lucrare:

Măsură	Formulă	Indicativ notație	Categorie		
5/16		3873–3897	melodii vocale de dans		
		4046–4051	melodii instrumentale de dans		
5/8		3870–3872	melodii vocale de dans		
7/16		3904	melodii vocale de dans		
		3900–3903, 3905–3916	melodii vocale de dans		
		4052–4060, 4062	melodii instrumentale de dans		
7/16		148	colinde		
		8/16		3919, 3920	melodii vocale de dans
		4063		melodii instrumentale de dans	
9/16		3758, 3921–3960, 3962–3984	melodii vocale de dans		
		4064–4071	melodii instrumentale de dans		
9/8		3961	melodii vocale de dans		
9/16		3985	melodii vocale de dans		
		4072	melodii instrumentale de dans		
11/16		3989	melodii vocale de dans		
		4074	melodii instrumentale de dans		

<sup>6</sup> Utilizăm termenul generic *formulă*, pentru succesiunea de sunete dintr-un interval de timp determinat, în locul celor specializați: *măsură* / *celulă* / *tipar* / *podie*, *dipodie*, *tripodie* etc. Evităm, astfel, confuziile cauzate de încărcătura semantică acumulată de cei din urmă, în sistemul ritmic divizionar și în prozodie.

		4073	melodii instrumentale de dans
		3987, 3988, 3990, 3991	melodii vocale de dans
12/16		824	cântece rituale de nuntă
		4075	melodii instrumentale de dans
12/8		2882	cântece istorice
12/16		177	cântece de Sf. Vasile
		700, 704	cântece rituale de nuntă
		1345	cântece de coasă
		1443	cântece mitologice
		2495	cântece de dragoste
		3515	cântecele de amor
13/16		3995, 3996	melodii vocale de dans
		4076	melodii instrumentale de dans
14/16		273	cântece de Lazăr
		875	cântece de secetă
		1314	cântece pastorale
		1847, 2005, 2048, 2346, 2400–2402, 2509–2511, 2674	cântece de dragoste
		3998, 4000–4002	melodii vocale de dans
14/8		3999	melodii vocale de dans

#### CRITERII TEORETICE

Béla Bartók examinează ritmul asimetric, folosind în titlul și în cuprinsul articolului său sintagma „așa-numitul ritm bulgăresc” (1956). Autorul pune în discuție denumirea, probând existența ritmului asimetric și în folclorul românesc, unguresc, ca și „la o parte din popoarele de sânge turcesc” (Bartók, 1956: 103–105). El susține ideea genezei naturale a acestuia și îl definește: „este acel fel de ritm în care valoarea arătată de numitorul fracției ce indică măsura este excepțional de

scurtă, de circa 300–400 la M. M. și în care aceste valori fundamentale foarte scurte, în cuprinsul unei măsuri, nu se grupează în valori egale mai mari, deci nu se grupează simetric” (Bartók, 1956: 101–102)<sup>7</sup>. Muzicologul subliniază faptul că unitățile de timp din „măsură” se grupează asimetric, precizare importantă pentru interpretarea corectă a transcrierilor sale. Pornind de la supoziția că așa-numita „lărgire a valorii nu este decât proiectarea în timp a accentului dinamic”, B. Bartók concluzionează că formula alcătuită din trei unități ritmice din dansul *Răceștița* (notată  $2 + 2 + 3/16$ ) ar proveni din măsura  $3/8$  prin augmentare cu o șaisprezecime (1956: 105–107). Autorul era sub influența principiilor teoretice ale muzicii occidentale; ritmul asimetric îi apărea ca un derivat al ritmului divizionar.

Boris Kremenliev elaborează o sinteză a evoluției folcloristicii muzicale bulgare de la începuturi și până la mijlocul secolului al XX-lea: *Bulgarian-Macedonian Folk Music* (1952)<sup>8</sup>.



B. Kremenliev la University of California, Los Angeles, în 1970<sup>9</sup>.

Sunt folosite pentru documentare și exemplificare, alături de alte publicații: V. Stoin, *Narodni pesni ot Sredna Severna Bulgaria, Narodni pesni ot Timok do Vita, Bulgarski narodni pesni ot Iztochna i Zapadna Trakia, Bulgarskata narodna mŭzika*; Ivan Kamburov, *Illustrovan mŭzikalen rechnik, Bulgarski narodni pesni, Mŭzika i narod*; Dobri Christov, *Technicheskia stroez na bulgarskata narodna mŭzika*; Stoian Djudjev, *Bulgarska narodna horeografia*; Mihail Arnaudov, *Ocherki po bulgarskia folklor*; Iosif Cheshmedjiev, *Bulgarski Makedonski pesni*. B. Kremenliev dezbate orientările teoretice legate de elementele muzicii tradiționale, completându-le cu clasificări, ritmul asimetric fiind în centrul preocupărilor.

<sup>7</sup> Limita superioară a metronomului Maelzel este 208 bpm, deci numai prin măsurători pe suprafețe sonore ample și calcule matematice s-ar putea indica viteze mai mari.

<sup>8</sup> Volumul este punct de referință pentru majoritatea considerațiilor despre această zonă.

<sup>9</sup> Foto Don Addison, student la UCLA.

D. Christov, unul dintre pionierii domeniului, își construiește teoria pe principii șubrede: „in Bulgarian music the sixteenth note is a basic unit (the *chrónos prôtos* of Greek theorists) and as such is indivisible. Two such notes result in one measure unit, which lends itself to a dance step. Three such basic time units result in an elongated measure unit,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩}$ , with approximately 400 sixteenth notes per minute. The relationship between the ordinary measure unit ( $\text{♩}$ ) and the elongated measure unit ( $\text{♩}$ ) is therefore 2:3 (irrational relationship). The elongation is mathematical and not agogic. Thus 5/16, 7/16, 8/16 and so on are merely results of the combination of regular and elongated measure units” (Kremenliev, 1952: 21).

S. Djudjev pretinde însă că această teorie se bazează pe înțelegerea greșită a terminologiei eline: „Since the prime unit (*chrónos prôtos*) is a unit of measurement, it cannot possibly be altered from regular to elongated and so have different values within the same measure. [...] We may not speak of regular and elongated measure units, but only of regular and elongated *beats*” (Kremenliev, 1952: 21). Într-o altă lucrare, S. Djudjev afirmă că sistemul metric occidental este impropriu măsurării valorilor și notării schemelor ritmice, dar recurge, practic, la același sistem, păstrând din teoria antică numele, nu și sensul timpului prim: „*hronos protos* este o valoare minimă, care divide toate celelalte valori ale melodiei, fără nici o excepție. Ea este, prin urmare, cel mai mare divizor comun al valorilor din melodie. Marea majoritate a formelor metrice care se întâlnesc în muzica și coregrafia populară bulgară se împart în patru grupe principale: 1) măsuri simple, 2) măsuri compuse, 3) grupe metrice mixte, 4) șiruri heterometrice. Simple sunt măsurile de doi și de trei timpi. Ele stau la baza tuturor măsurilor compuse, mixte și a șirurilor eterogene. Astfel, de ex., măsura de patru timpi poate fi privită ca fiind constituită din două măsuri binare; măsura de cinci timpi dintr-o măsură binară și una ternară” (1958: 9). Demonstrația, ghidată de preceptele specifice muzicii savante occidentale, prin care autorul încearcă să ne convingă că nu există nimic neregulat în „metrica” bulgărească, vine în contradicție cu ideea inițială și cu majoritatea exemplurilor muzicale inserate<sup>10</sup>.

V. Stoin își conduce discursul teoretic la fel ca D. Christov: „the most reasonable explanation of the phenomenon of the elongated metric unit found in Bulgarian folk music is that Bulgarian naturally think in terms of phrases which are a combination of duple and triple meter” (Kremenliev, 1952: 22). Ideea este ilustrată cu patru eșantioane din diverse cântece. Mai clar este ultimul, pe care îl cităm împreună cu argumentația:

„Example 18.



the metric accents reveal the following scheme:

<sup>10</sup> V. Djudjev, 1958.

## Example 19.



Examples 15–18, as the metronome indications show, are sung rather slowly. But let us suppose, [...] that they are sung much faster. Because of the difficulty in following the various changes, the ear will be forced to group the different patterns. Just as 6/8 in rapid tempo becomes two groups of three eighth notes each, so will the meters in the foregoing examples assume simpler forms. If the melodies in examples 15, 16, 17 and 18 were sung twice as fast, the duple meter would become one metric unit and the triple would become one and one-half, so that the signatures would read 5/8, 7/8, 8/8, and 12/8, respectively. The quarter note which was the basic unit of the measure would thus have been reduced by half. If we continue this procedure still further, we may reduce the note value again, and the result will be the denominator which is most popular in Bulgarian folk dances, the sixteenth note” (Kremenliev, 1952: 23). Este o speculație prin care V. Stoin încearcă să justifice, mecanic, încadrarea forțată a ritmului asimetric în sistemul ritmic divizionar occidental și să explice totodată filiația directă între ritmul cântecelor propriu-zise și cel al dansurilor. În esență, la viteze în jur de M.M. = 500, niște accente metrice ar grupa două sau trei durate egale în „unități metrice” inegale, caracterizate prin raporturile<sup>11</sup> 1 la  $1 \frac{1}{2}$  și  $1 \frac{1}{2}$  la 1. De fapt, am ajuns tot la ipoteza lui B. Bartók (1956: 101–102). Procesul, subiectiv, s-ar baza pe imperfecțiunea auzului și, în consecință, ritmul asimetric ar fi doar o iluzie.

Premisele, raționamentul și concluziile sunt false. În majoritatea mostrelor, analiza ritmică din perspectiva versificației evidențiază două unități inegale, monolitice și independente. Indiciile privind silabele accentuate sunt incerte, nu știm nici dacă privesc și muzica. Practic, urmărind versificația și profilul melodic în primul exemplu citat, putem codifica ritmul în formulele  $\bullet \bullet \bullet \bullet : \bullet \bullet \bullet$  și/sau în expresiile  $1 + 1 + 1 + 2 + 2 : 2 + 1 + 2$ . Ultimele, accesibile și celor care nu cunosc limbajul muzical, reflectă numărul, succesiunea, duratele unităților ritmice și proporțiile<sup>12</sup> dintre cele inegale. Duratale în sine sunt irelevante. Importante sunt diferențele dintre unități, concretizate în proporțiile raționale  $1:2$  și  $2:1$ <sup>13</sup>, ușor sesizabile auditiv, chiar și în tempo rapid. „Metrlul” din

<sup>11</sup> Folosim termenul *raport* cu sensul de relație numerică între două/mai multe unități ritmice inegale, eventual și egale, încadrate eronat în măsură pe baza unei ipotetice diviziuni convenționale, cel mai mare numitor comun.

<sup>12</sup> Termenul *proporție* are înțelesul de relație numerică între două/mai multe unități ritmice inegale, eventual și egale. Unitățile sunt entități naturale, monolitice, independente, nu derivă dintr-un numitor comun și constituie formula care nu este încadrată în măsură. Etalonul analizei este unitatea scurtă, reală, marcată cu cifra 1.

<sup>13</sup> Enumerarea respectă ordinea în care apar unitățile inegale în formula ritmică asimetrică repetitivă, iar fiecare relație este consemnată o singură dată.

muzica savantă nu există aici, iar prezumțiile privind viteza metronomică nu au legătură cu realitatea. Obișnuit, când un cântec propriu-zis are și variante din categoria muzicii de dans (vocale, vocal-instrumentale, instrumentale), organizarea ritmului (unități, număr, succesiune, proporții) strâns legată de metrica versificației, este similară. Variațiile vizează mai ales accentele, fracționările, contopirile, comprimările unităților, ornamentica, prea puțin tempoul. Și mișcarea coregrafică este influențată, dar tempoul va rămâne în limite rezonabile, fiind subordonat elementelor organizatorice ale ritmului. Proporțiile raționale, precum și cealaltă posibilitate, transformarea melodiilor de dans în cântece propriu-zise, nici nu sunt menționate.

B. Kremenliev consideră că „These three theories on the nature of the asymmetric meters in Bulgarian folk music should be borne in mind while examining the music itself. It is also important to realize that the complications already noted have resulted partially from the dynamic rhythms of the poetic text in Bulgarian and Macedonian folk verse. The language lends itself to irregular poetic scansion, and the relation of vocal syllables to one another is naturally reflected in the musical notation” (1952: 23). Reținem această precizare.

Autorul își definește poziția pornind, ca și predecesorii săi, de la o prezumție scolastică pe care încearcă să o susțină prin preluarea și reinterpretarea unor dogme: „The music which we will discuss here is built by addition instead. The principle of *hemioia*, of lengthening the note value by one and one-half times the original time unit, was known to the Greeks and used in their paeonic meters. They borrowed this irrational relationship from their method of octave division, where the interval of the perfect fifth resulted from the relationship of 3:2, and so on. Thus, pitch and time relations were founded on the identical principle” (Kremenliev, 1952: 23). Concret, muzicologul juxtapune teoriile lui D. Christov, S. Djudjev și V. Stoin asupra așa-numiților „metri asimetrici”: „A great many of the Bulgarian dance songs bear such metric signatures as 7/16, 9/16 and 15/16. These tunes are by far the most interesting, since the combinations of seven, nine and fifteen in these instances are not septuple, compound triple, and compound quintuple time, respectively, but are, instead, measures which contain three, four, and seven asymmetrically combined beats, each beat containing two or three sixteenth notes” (Kremenliev, 1952: 20). Autorul afirmă, în consens cu ceilalți: „Bulgarian musicologists frequently call them «Bulgarian» meters, since Bulgaria is the only European country where these metric and rhythmic forms are an integral part of a national art” (Kremenliev, 1952: 23–24). Enunțul este infirmat de propriile lor trimiteri la variante turcești, macedonene, grecești și albaneze.

În concluzie, cei patru abordează problema ritmurilor asimetriche din folclorul bulgăresc într-o mixtură confuză de precepte teoretice eline și clasice occidentale. Preiau teza influenței metrului versificației asupra muzicii, timpul prim (*hronos protos*) și raporturile iraționale 2:3 și 3:2. Timpul prim este tratat în manieră occidentală, folosind normele contopirii sau divizării duratelor și înglobarea lor în măsuri.




*Hronos protos* nu mai este, ca în teoria antică, cea mai mică unitate ritmică<sup>14</sup> existentă ca atare în textura muzicală, reper pentru duratele mai mari. El se transformă într-un prezumtiv numitor comun al unităților ritmice, fiind notat cu o valoare fixă, convențională (șaisprezecime). Obiectiv, în speciemenle citate de specialiștii bulgari, unitățile ritmice nu sunt fracționate; dacă unele sunt fragmentate, părțile nu sunt egale și doar rareori toate unitățile sunt fracționate în șaisprezecimi. Nu mai vorbim de relațiile matematice iraționale, care au fost preluate fără a fi măsurate cu precizie, ci approximate, pe baza timpului relativ apreciat numai după auz.

### CLASIFICĂRI

Principiile teoretice menționate se reflectă în sistematizarea structurilor ritmice asimetrice, ordonate de B. Kremenliev în „grupe”, mai întâi după locul ocupat de unitatea/unitățile lungi („prelungite”), apoi după măsură și după numărul total al unităților. Configurațiile sunt însoțite și de diagrame ale sistemelor de tactare derivate din cele folosite în muzica savantă. Pornind de aici, sunt făcute analize și încadrări de multe ori în vădită contradicție chiar cu exemplele muzicale, ceea ce mărește confuzia pentru specialistul nevizat.

Clasificarea începe cu grupa în care unitatea lungă ocupă ultimul loc. *Paidûshka* (bg. *paidám* = a șchiopăta) are o formulă asimetrică alcătuită din două unități ritmice:




 The 5/16 serves as the metric pattern for one of Bulgaria's most popular and spirited dances, the *Paidûshka* [...]. The third sixteenth is heavily accented, [...] each measure consists of two beats (♩ and ♪), the second beat being elongated to equal one and one-half times the first (ratio of 2:3). [...] Christov quotes the melody in 5/8 instead of in 5/16. [...] In different parts of the country, dances which use the identical metric pattern, but in other tempos are known as *Zad-krák* (♩ ♪ = 70) and *Klátено hóró* (♩ ♪ = 40)” (Kremenliev, 1952: 24–26). Autorul menționează explicit și notează diferențiat accentul secundar *tenuto*, care afectează unitatea scurtă, față de cel principal *marcato*, de pe unitatea lungă (Kremenliev, 1952: 26)<sup>15</sup>. Mai important, consemnează viteza metronomică, măsurată și înscrisă global, referindu-se la durata reală a întregii expresii, nu la șaisprezecime, cel mai mare divizor comun presupus. Este evidentă contradicția cu orientarea teoretică pe care tocmai am prezentat-o.







Codul 2 + 3 reflectă fidel configurația ritmului, așa cum au înțeles-o, au încadrat-o în măsură și au notat-o cercetătorii, cu durate. Redăm astfel numărul,



<sup>14</sup> Sintagma neutră *unitate ritmică*, în accepțiunea de monolit natural, înlocuiește termenii *timp / valoare / durată / notă*. Ne ferim de confuzii și derapaje spre sistemul ritmic divizionar.

<sup>15</sup> V. și <http://www.dolmetsch.com/musictheory21>.

sucesiunea unităților ritmice, raporturile 2:3 , 3:2 <sup>16</sup> dintre ele, în funcție de presupusul numitor comun (șaisprezecimea/optimea), și accentul principal<sup>17</sup>. În cazuri speciale vom consemna și analiza accentele secundare, deoarece ajută mai ales la identificarea și reconstituirea unităților ritmice fărâmițate. Nu am întâlnit încă, formule care să se deosebească doar prin accentul/accentele secundare.

Într-unul dintre exemplele oferite de B. Kremenliev, versul, uneori mai amplu decât rândul melodic, determină segmentarea unității lungi (v. 1952 nr. 20). Este o situație obișnuită în folclor și, dacă nu se repetă consecvent în toată piesa, nu afectează profilul ritmului. În alt exemplu, dimensiunile coincid (v. Kremenliev, 1952 nr. 22). Adăugăm mostre publicate de V. Stoin (v. 1928 nr. 3870–3897, 4046–4051)<sup>18</sup>. În Oltenia circulă variante de *Rustem* cu structură identică sau apropiată. Sunt versiuni în care formula  oscilează în jurul raporturilor 3:4 și 4:3 . Alteori, în aceeași piesă,  alternează frazal regulat cu  (Lupașcu, 1994: 177).

„The 5/8 in moderate tempo ( = 200) is used frequently, and does not differ essentially from the 5/16 pattern, of which it seems to be an augmentation. The difference between the two is in the number of accents contained within the measure: 5/16 has only two accents (), whereas in 5/8 there are four stressed units, one of which is twice as long as the others: , ,  or ” (Kremenliev, 1952: 26). Socotim că presupusul numitor comun (optimea) apare în configurații total diferite de cea inițială, prin numărul dublu de unități ritmice individualizate (accentuate) echivalente codului 1 + 1 + 1 + 2 sau 1 + 1 + 2 + 1 sau 1 + 2 + 1 + 1 sau 2 + 1 + 1 + 1 și prin relațiile 1:2 și 2:1 ce se stabilesc între duratele inegale. Din păcate, nu avem informații despre ierarhia accentelor.

Formula cu trei unități ritmice, ultima lungă purtătoare a accentului principal precedat de două accente secundare , integrată în măsura 7/16, cod 2 + 2 + 3, este specifică dansurilor *Ruchenitza* (bg. = batistă, batic), *Obiknovénna*, *Ženska Ruchenitza*, *Chépnitza*, *Povúrnato hóró*, *Vétrensko hóró* (Kremenliev, 1952: 26–29). Autorul citează câteva piese în care fizionomia este clară (v. Kremenliev, 1952 nr. 23, 25, 27). Mai adăugăm din cele publicate de V. Stoin (v. 1928 nr. 3900–3903, 3905–3916, 4052–4060, 4062)<sup>19</sup>. Ultimul exemplu dat de B. Kremenliev, o colindă (v. 1952 nr. 28) cu structura  4 + 3 și raporturi 4:3 și 3:4 , ar fi trebuit integrat în altă categorie, inexistentă în clasificare. Varianta nu este unicat (v. Stoin, 1928 nr. 3904).




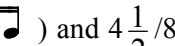
<sup>16</sup> Raportul 3:2 apare la repetarea formulei și trebuie menționat pentru că există în realitate. La fel procedează și C. Brăiloiu (v. 1967a: 184–185; 229; 1967b: 243–244). De altfel, actanții produc și percep simultan, sincretic, structuri ritmice ample. Reflectăm continuul sonor.

<sup>17</sup> În prelucrarea statistică, B. Kremenliev apelează la un cod asemănător, din care lipsesc însă accentele (v. 1952: 50).

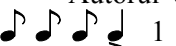
<sup>18</sup> V. și <https://www.youtube.com/watch?v=EcgzADxH6tw> .

<sup>19</sup> V. și <https://www.youtube.com/watch?v=0DxnxXd4h6Q> .


Prezentarea melodiilor în care formula are patru unități ritmice prilejuiește câteva aserțiuni reprezentative:

 The 9/16 [...] serves as the metric basis for the *Kiuchek*, danced by wandering gypsies [...]. In tempo M. M. ♩ = 320–420, the *hóró* is known as *Radomirska igrá*, *Tropliva igrá*, *Hoiisa*. In certain parts of the country is called *Lúdoto*, *Povúrnushka* (bg. = șchioapa), *Izrichánka* [...]. The strong accent falls on seven, giving the effect of 3/8 + 3/16: ; there are weaker accents on the first, third, and fifth sixteenth. Other possible interpretations are 4/16 + 5/16 (  ) and  $4\frac{1}{2}/8$  (  )” (Kremenliev, 1952: 29, 31).

Sunt aici două forme de agregare ale acelorași unități ritmice, evoluând în aceeași ordine. Prima este formula ritmică unitară alcătuită din patru unități, ultima lungă și evidențiată de accentul principal, cod  $2 + 2 + 2 + \underline{3}$ , ilustrată cu varianta unui cântec propriu-zis (v. Kremenliev, 1952 nr. 31). Categoria este bine reprezentată la V. Stoin (v. 1928 nr. 3758, 3921–3984, 4064–4071). Variante ale dansurilor *Șchioapa* și *Mărunțica*, din sudul României, au același profil (Lupașcu, 1992: 237; v. nr. 6; 1994: 176–177)<sup>20</sup>.

Autorul citează critic și altă notație a aceleiași piese, unde structura este   $1 + 1 + 1 + \underline{2}$  cu raporturi 1:2 și 2:1 (Kremenliev, 1952 nr. 30). Argumentele împotriva nu ne-au convins, cu atât mai mult cu cât el însuși a prezentat-o chiar în prima grupă. Hibridul din finalul citatului, cod  $2 + 2 : 2 + \underline{3}$ , care combină simetria<sup>21</sup> și asimetria, rămâne la stadiul de ipoteză.

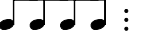

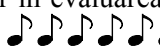
Formula alcătuită din cinci unități ritmice, ultima lungă și accentuată, este tratată identic. Unitățile monolitice sunt divizate arbitrar, iar configurația asimetrică este considerată combinația unor „măsurî simple” sau o măsură cumulativă:

 The 11/16 is quite similar to the 9/16 meter [...]. The combination may be viewed as 2/16 + 2/16 + 2/16 + 2/16 + 3/16 or as  $5\frac{1}{2}/8$ ” (Kremenliev,

1952: 31, 32). Exemplul (v. Kremenliev, 1952 nr. 33) contrazice teoria, unitățile ritmice și structura codificată  $2 + 2 + 2 + 2 + \underline{3}$  sunt unitare. Am găsit specimene și la V. Stoin (v. 1928 nr. 3989, 4074). Configurația există și în varianta instrumentală de dans *Slata bulgărească*, din sudul Olteniei (Lupașcu, 1992: 235). Acolo, unitatea lungă este subliniată prin densitate sonoră concretizată în accentul melodic ornamental: mordent, apogiatură dublă, pasaj melodic, mixturi (v. Lupașcu, 1992 nr. 2).

<sup>20</sup> V. și <https://www.youtube.com/watch?v=iSxgaWkYp9A>.


<sup>21</sup> Folosim noțiunea *simetrie* în sensul de „corespondență exactă (ca formă, poziție etc.) între părțile [...] unui tot” (Coteanu, Mareș, 1996: 988). Deci formula simetrică este constituită exclusiv din unități ritmice egale.


Îndoielile planează și asupra formulei cu șase unități ritmice: „The 13/16 meter [...] seems to be a combination of  $4/8 + 5/16$  (  :  ), but since the strong accent falls on the sixth rather than on the fifth beat, such a subdivision is not altogether convincing” (Kremenliev, 1952: 32). Autorul recunoaște rolul primordial al accentelor în evaluarea ritmurilor. Conform notațiilor, precizărilor și analizelor, profilul este .  $2 + 2 + 2 + 2 + 2 + \underline{3}$  (v. Kremenliev, 1952 nr. 34; Stoin, 1928 nr. 3995, 3996, 4076).

Formula cu șapte unități ritmice înglobată în măsura 15/16 nu există ca schemă ritmică independentă și acoperă doar parțial țesătura unor cântece (Kremenliev, 1952: 32–33). Cea cu opt unități, ultima lungă și accentuată, introdusă în 17/16, este confirmată, într-un singur caz, numai de V. Stoin (Kremenliev, 1952: 33). Aici repetiția primului cuvânt fracționează versul și determină agregarea  $2 + 2 + 2 : 2 + 2 + 2 + 2 + \underline{3}$  (v. Kremenliev, 1952 nr. 37). O formulă cu trei unități, simetrică, se alătură uneia cu cinci unități, asimetrică. Privim cu rezervă ambele situații; motivația o vom da mai târziu.

Sunt necesare câteva precizări. Transcrierile amănunțite lipsesc, sunt puține informații complementare din domenii conexe (coregrafie, versificație, tehnică instrumentală). Reflectarea fidelă a fenomenului suferă, clasificarea prin prisma unor precepte teoretice extrinseci și confuze determină interpretări contradictorii, inconsecvente și neconvingătoare. Invocarea tehnicii „măsurilor adăugate” ( $3/8 + 3/16$  sau  $4/8 + 5/16$ ), specifică muzicii savante moderne (Giuleanu, 1975: 488), este improprie în domeniul ritmicii asimetrice folclorice. Se neglijează caracterul unitar, ba chiar se segmentează arbitrar formula ritmică, deși aceasta are un singur accent principal<sup>22</sup>. B. Kremenliev pare mai aproape de realitate când încorporează două dintre ritmurile asimetrice, cu patru și cu cinci unități, în măsuri cumulative:


$4 \frac{1}{2} / 8$ , respectiv  $5 \frac{1}{2} / 8$  (1952: 29, 30; 32). Ele reflectă însă numai numărul și durata unităților ritmice, fără nicio informație despre succesiune și accente.



Ierarhizarea continuă cu grupa în care unitatea lungă ocupă primul loc. Formula ritmică alcătuită din două unități  încadrate în 5/16, cod 3 + 2 și raporturi 3:2 și 2:3, este mult mai puțin frecventă decât reversul ei, iar „the metric scheme results in duple meter, with strong first and fourth sixteenths” (Kremenliev, 1952: 33). Cadențele din extras impun această organizare, deși versul, mai amplu decât muzica, fracționează unitatea lungă în celelalte celule<sup>23</sup> (v. Kremenliev, 1952 nr. 38).

Aici este și locul formulei  (v. Kremenliev, 1952 nr. 28), pe care am analizat-o mai înainte.

<sup>22</sup> Rareori, formula asimetrică poate avea două accente principale.

<sup>23</sup> Celula din forma arhitectonică = formula din ritmică.


Formula cu trei unități ritmice, prima lungă și accentuată,  înglobate în 7/16, cod  $\underline{3} + 2 + 2$ , este distinctivă pentru cunoscuta melodie *Mužki ruchenik* din Dobrogea. Apare în invocațiile pentru aducerea ploii<sup>24</sup>, în dansul național *Makedónsko hóró*<sup>25</sup>, în cântece din vestul Macedoniei cu tempo mai lent (v. Kremenliev, 1952 nr. 39–41). Există și în muzicile tradiționale albaneze, turcești (*usul devr[i]-hindi*)<sup>26</sup> și în cea modernă din Grecia (Kremenliev, 1952: 34–35).

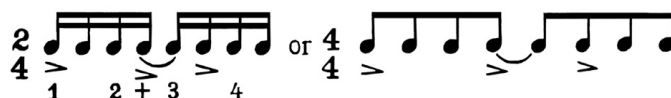
Formula alcătuită din cinci unități  introduse în 11/16, cod  $\underline{3} + 2 + 2 + 2 + 2$ , este caracteristică dansurilor *Krivo hóró*<sup>27</sup>, *Haidûshka igrá* și *Gáninata máika*. Exemplul muzical este însă o colindă (v. Kremenliev, 1952 nr. 42; Stoin, 1928 nr. 126). Versificația ar impune regulat comasarea primelor două unități scurte, iar silaba lungă rezultată este și accentuată (Kremenliev, 1952: 35). Evident, formula ritmică reală   $3 + 4 + 2 + 2$ , aparține altei categorii, ce lipsește din clasificare. Nu numai B. Kremenliev, ci majoritatea cercetătorilor nu pot accepta existența unei formule cu patru unități ritmice între care trei inegale (M, L, S)<sup>28</sup> și a raporturilor 3:4, 4:2, 2:3, 2:4, 4:3 și 3:2. Nici astăzi ritmul safic, înrudit, nu este înțeles pe deplin, nici acceptat (v. Brăiloiu, 1967a: 228–229; Lupașcu, 2016: 23).

Analizele de până acum probează elasticitatea structural-funcțională și atestă polimorfismul ritmului asimetric concretizat în jocul numărului, ordinii, raporturilor între unitățile inegale sau inegale și egale, marcate sau nu de accente.

Urmează grupa cu două unități lungi și accentuate, de obicei prima și ultima. Subcategoria însumează două formule cu câte trei unități ritmice, care pot fi exprimate prin codurile  $\underline{3} + 2 + \underline{3}$  și  $\underline{2} + \underline{3} + \underline{3}$ , raporturi 3:2 și 2:3. Sunt și alte opinii.



The 8/16 [...] forms a measure of triple time,  $3 + 2 + 3$ , with accents on the first and third beats . This asymmetric grouping cannot and should not be construed as a syncopated measure of four beats,



not only because it is confusing in appearance and inaccurate in feeling, but also because of the choreographic requirements, which [...] call for three steps. The only virtue which the syncopated version might have is that it displays a familiar time signature; otherwise the two are as dissimilar as are 3/4 and 4/4. The pattern

<sup>24</sup> *Paparuda*.


<sup>25</sup> V. <https://www.youtube.com/watch?v=Yy7jUtYdBow>.


<sup>26</sup> V. <https://www.turksanatmuzigi.org/usullerimiz/devr-i-hindi-usulu>.

<sup>27</sup> V. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_aluDWvZI8E](https://www.youtube.com/watch?v=_aluDWvZI8E).

<sup>28</sup> Simbolurile literale nu reflectă caracteristicile primordiale ale formulelor ritmice. Le folosim doar ca prescurtări.

2 + 3 + 3 is also possible. Some theorists believe that melodies notated in 8/16 (3/16 + 2/16 + 3/16) are in reality in septuple meter (3 + 2 + 2). Although a melody in 7/16 may easily be converted into 8/16 by merely elongating the last eighth note, and although occasionally the same song may appear in both forms” (Kremenliev, 1952: 35–36). Aserțiunile privind sincopa confirmă deosebirile fundamentale dintre ritmul asimetric și cel divizionar. Mai important, trimiterea la cei trei pași de dans demonstrează existența concretă a celor trei unități ritmice naturale, monolitice, independente, două inegale, cele din extremitățile formulei fiind lungi și accentuate. Fără să vrea, chiar autorul insinuează că măsura (metrul muzical), indiferent dacă este 8/16 sau 2/4 ori 4/4 nu are nicio relevanță și creează confuzie. Nici șaisprezecimea, investită artificial cu rolul de cel mai mare divizor comun ipotetic al unităților inegale din ritmul asimetric sau fiind doar cunoscuta subdiviziune din ritmul divizionar, nu clarifică situația. Aceste perspective strict teoretice, forțate, sunt construite pe nevoia savantului outsider de a integra un fenomen complex, straniu, necunoscut, într-o construcție simplistă, familiară. Cu toate eforturile, cele două se dovedesc a fi incompatibile. Din păcate, în final am ajuns la aceeași presupusă prelungire a unei unități ritmice, despre care vorbea B. Bartók (1956: 105–107). Sunt teoreticienii care cred că 3 + 2 + 2 s-ar transforma în 3 + 2 + 3, ca și cum procesul invers nu ar fi posibil sau cele două entități nu ar putea fi independente. Este drept, o singură unitate ritmică lungă în formulă poate fi acceptată de un muzician, dar dacă apare încă una, la bază trebuie să fie neapărat o aberație cu substrat teoretic. Tocmai aici, B. Kremenliev nu oferă exemple. Am găsit totuși câteva la V. Stoin (v. 1928 nr. 3919, 3920, 4063).

În subcategoria cu patru unități ritmice, „The strong accents are on the dotted first and last eight notes; the weaker, on the second and third” (Kremenliev, 1952: 36). Formula  încadrată în 10/16, cod  $\underline{3} + 2 + 2 + \underline{3}$ , este ilustrată cu o melodie instrumentală de dans. La început, deasupra portativului, este marcată clar configurația ritmului și viteza metronomică. Și aici tempoul, măsurat și înscris global (M.M. = 42), se referă la durată reală a întregii expresii, nu la șaisprezecime, cel mai mare divizor comun ipotetic (v. Kremenliev, 1952 nr. 43). D. Christov este cel care a notat specimenul (Kremenliev, 1952: 36), iar amănunțele acestea ridică serioase semne de întrebare asupra încadrării în măsură și contrazic propria lui teorie (v. Kremenliev, 1952: 21).

Urmează grupa cu cinci unități  integrate în măsura 12/16, cod  $\underline{3} + 2 + 2 + 2 + \underline{3}$ , exemplu fiind cunoscutul cântec de dans *Eléno môme* (v. Kremenliev, 1952 nr. 44)<sup>29</sup>. Accentele nu sunt înscrise, dar B. Kremenliev le menționează în comentarii (v. 1952: 37), iar noi le-am consemnat. Logic, structurile de acest gen, cu două unități lungi purtătoare ale accentelor principale și cu două sau mai multe scurte, ar putea fi incluse în grupa finală, „Combinations of

<sup>29</sup> V. și <https://www.youtube.com/watch?v=3TjTfCiomhc> .

Different Asymmetric Measures” (v. Kremenliev, 1952: 44–47). Aceeași concluzie transpare și din precizările autorului, el având în vedere, de această dată, reperele ritmic și arhitectonic proprii coreologiei: „A measure of 12/16 consists of five beats, the first and last beats having the strong accents. The measure is readily subdivisible into two groups (7/16 + 5/16) [...]. A dance figure in this instance consists of six dance motifs, three in 7/16 and three in 5/16 repeated, so that the complete periods consist of twelve simple dance motifs in all” (Kremenliev, 1952: 37). Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că folclorul este un fenomen viu, nestandardizat, care de obicei nu se supune „logicii” din teoria muzicii savante.



Am analizat amănunțit mai multe piese (v. Stoin, 1928 nr. 177, 700, 704, 1345, 1443, 2495, 3515), iar formula unitară se confirmă. Reproducem prima strofă dintr-un „cântec mitologic”, baladă notată de V. Stoin de la Ilarion Kirkov (38 a.) din Gușanți în ianuarie 1928:

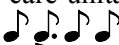
M. M.  = 280





При- стă- на- ла се ма- ми- на Ян- ка, ма- ми- на Ян- ка, сл- на на май- ка

(Stoin, 1928 nr. 1443).

Rareori, rimele interioare secționează structura care se metamorfozează în combinația , menționată și de B. Kremenliev. Nu este o configurație fixă, nu se păstrează pe tot parcursul unei piese, se transformă sporadic și în . Pentru scurt timp, ritmul pare să oscileze între formula unitară și combinații (v. Stoin, 1928 nr. 177, 700, 1345, 1443). Versul mai scurt poate să determine și comasări ale primelor trei unități (v. Stoin, 1928 nr. 1345; Kremenliev, 1952 nr. 44). Sunt variații pe același profil, argumente în plus pentru polimorfismul ritmului asimetric.

În continuare este descrisă grupa în care unitatea lungă ocupă un loc central. Formula alcătuită din patru unități ritmice  încorporate în 9/16, corespunde expresiei  $2 + \underline{3} + 2 + 2$ . Se pare că versul stabilește locul accentului și determină uneori fragmentări și/sau comprimări ale unităților (Kremenliev 1952: 37–38; v. nr. 45, 46). Am verificat și această configurație (v. Stoin, 1928 nr. 3985, 4072).

În formula cu cinci unități ritmice  introduse în măsura 11/16, cod  $2 + 2 + \underline{3} + 2 + 2$ , „is only one strong accent, which comes on the elongated third beat” (Kremenliev, 1952: 39). Exemplu este melodia instrumentală de dans *Krivo Panagiúrsko hóró* (v. Kremenliev, 1952 nr. 47).

Despre formula ritmică asimetrică notată 13/16 , autorul spune: „So unusual is this metric pattern that for some time authorities doubted whether examples existed in Bulgarian folk music. However, in recent collections the grouping appears (example 48) as a sextuple meter with a strong accent on the

second beat (third sixteenth note)” (Kremenliev, 1952: 39). Citind eșantionul muzical, colindă notată de P. Ev. Stefanov de la Mladen Kartalev (34 a.) din Berkovița, în octombrie 1927, constatăm că formula este alcătuită din numai patru unități:

M.M.  $\text{♩} = \text{c. 264}$

Do-ma-ki - nû dom dól-do - mo, do-ma-ki - na ne nai-do - mo

(Stoin, 1928 nr. 23; Kremenliev, 1952 nr. 48).

Pentru a o putea include, totuși, în „grupa” cu șase unități ritmice, B. Kremenliev divizează arbitrar ultimele două unități lungi. Fizionomia reală o plasează însă într-o altă categorie, inexistentă aici. Mărturie stau cele trei unități inegale (S, M, L) între duratele cărora se stabilesc raporturile 2:3 , 3:4 , 4:2 , 4:3 , 3:2 și 2:4 , trei iraționale și două raționale. Sintetizând, rezultă formula  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} 2 + \underline{3} + 4 + 4$  , care amintește din nou de ritmul safic și trimite tot la polimorfismul despre care am vorbit.

În „grupa cu mai mult decât o notă prelungită, cu distribuție neregulată în măsură”, sunt implicate două sau trei unități ritmice lungi, una plasată la o extremitate (deseori la sfârșit), iar cealaltă/celelalte în segmentul median. B. Kremenliev relevă mai întâi formula cu patru unități ritmice, primele două lungi și accentuate,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  integrate în măsura 10/16, cod  $\underline{3} + \underline{3} + 2 + 2$  (Kremenliev 1952: 40; v. nr. 49). V. Stoin publică și alte colinde cu același profil (v. 1928 nr. 47, 49, 141).

Subcategoria cu cinci unități este înfățișată în două ipostaze. Schema  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Kremenliev, 1952: 40) este infirmată de exemplul muzical, cântec de dragoste notat de P. E. Stefanov de la tinere slujnice din Vidlița, în octombrie 1927. Aici apar tot patru unități ritmice, trei inegale<sup>30</sup>, dar formula diferă:

M.M.  $\text{♩} = 360$

Sed-ná mom-ché da ve - ché - ra,


(Stoin, 1928 nr. 1758; Kremenliev, 1952 nr. 50).



B. Kremenliev afirmă însă: „It is [...] a measure of five beats, the second and last beats being hemiolic. The additive form, therefore, is 12/16: (2 + 3 + 2 + 2 + 3). One measure thus derived may be subdivided into two smaller groups, one of 5/16: (2 + 3), as in example 22, and another of 7/16: (2 + 2 + 3), as in example 23. There

<sup>30</sup> V. și exemplul citat anterior (Stoin, 1928 nr. 23).



is only one accented beat in each 5/16 and 7/16; therefore, a measure of 12/16 meter, being a sum of these two, would have only two accented beats, the second and the last. The five beats of which a measure of 12/16 in this category consists may be presented graphically as 5: 2(2+3) + 3(2 + 2 + 3)” (1952: 40). Pronunția literară impune accente pe ultima silabă din primele două cuvinte (Kremenliev, 1952: 40–41), dar nu și în continuare. Oricum, sunt doar sofisme care ar trebui să justifice segmentarea formulei.

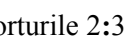
Relația simbiotică muzică–text a fost eludată, nici gruparea duratelor în unități ritmice, aici corectă, nu a fost luată în seamă. Schema este greșită, silaba a treia a fost scindată, iar unitatea lungă divizată din nou arbitrar. Grafia cântecului sugerează regularitatea ritmului de dans. Consemnăm formula  și codul 2 + 3 + 4 + 3 cu raporturile 2:3 , 3:4 , 4:3 , 3:2 , 4:2 și 2:4 .

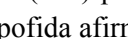
În completare, adăugăm câteva versiuni înrudite.  3 + 4 + 2 + 3 , raporturi 3:4 , 4:2 , 2:3 , 3:2 , 2:4 și 4:3 , am găsit-o într-o baladă „cântec de familie” (v. Stoin, 1928 nr. 1632). Formula  2 + 2 + 3 + 4 cu raporturile 2:3 , 3:4 , 4:2 , 4:3 , 3:2 și 2:4 există în melodii vocale de dans (v. Stoin, 1928 nr. 3987, 3988, 3990, 3991). Interesant este și cântecul ritual de nuntă, notat de Iv. Kamburov de la Părvan Mitov din Mali-Drenoveț în martie 1927. Performerul este român, iar accentul metric al versului cântat subliniază de obicei prima silabă din pereche, ca în limba maternă:




М. М.  = 360


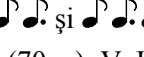


(Stoin, 1928 nr. 824).

Formula  2 + 2 + 3 + 5 evidențiază raporturile 2:3 , 3:5 , 5:2 , 5:3 , 3:2 și 2:5 . Aici toate raporturile dintre cele trei unități inegale sunt iraționale; în celelalte patru configurații analoge, prezentate anterior, sunt și raporturi raționale, dar în minoritate. Accentele versificației diferă.

Cea de-a doua formulă din subcategoria cu cinci unități este ilustrată printr-o melodie instrumentală de dans cântată cu fluierul de trei (sic!) performeri români. Datele atestă formula  2 + 2 + 3 + 2 + 3 , în pofida afirmațiilor autorului despre „subdivizare” (Kremenliev, 1952: 40–42; nr. 51; Stoin, 1928 nr. 4075). Am găsit și două „cântece istorice”, cu același caracter unitar, publicate tot de V. Stoin (v. 1928 nr. 2882, 2883). El a investit și optimea ca unitate de timp (v. nr. 2882), dar formula ritmică și expresia matematică sunt aceleași peste tot. Inclusiv tempoul are valori identice sau apropiate.

Subcategoria cu șase unități, două lungi și accentuate, încorporate în măsura 14/16 are, și ea, două înfățișări, prima fiind  2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 (Kremenliev, 1952: 42; nr. 52). Pentru verificare, am căutat și am identificat 18 notații (v. Stoin, 1928 nr. 273, 875, 1314, 1847, 2005, 2048, 2346, 2400–2402, 2509–2511, 2674, 3998, 3999 <sup>31</sup>, 4001, 4002). Din nou, rimele interioare și/sau cezurile fragmentează structura unitară: patru piese prezintă preponderent agregarea  (v. Stoin, 1928 nr. 1314, 2511, 2674, 3998) și patru pe cea  (v. 1928 nr. 875, 1847, 2509, 2510). Uneori, în aceeași piesă, cele două forme alternează neregulat (v. Stoin, 1928 nr. 2511). Sunt tot ipostaze ale aceluiași profil și argumentează, încă o dată, polimorfismul ritmului asimetric.

Aparent, există și alternanțe regulate  și , ca în cântecul de dans notat de V. Stoin de la Țv. Hristova (70 a.), V. Kostova (70 a.), Sgh. Țvetkova (55 a.) din Kameno-Pole, în decembrie 1927:

M. M.  = 304



Са- де Цă- но хо- ди, Цă- но ле, сй- не ле

(Stoin, 1928, nr. 4000).

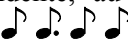
Optimea din paranteză, cu înălțime (frecvența sunetului) neprecizată și codița în sus, ne atrage atenția, dar autorul nu o explică. Nu pare, dar suntem în fața uneia dintre puținele notații care ne permit o analiză a fenomenului sincretic pe cele trei paliere principale. Alternanța a doar două sunete, neornamentate, la interval de secundă mică dovedește că linia melodică aparține stratului folcloric arhaic. Probabil, la origine a fost o incantație, o invocație, un descântec, poate chiar un ritual care le unea cu dansul.

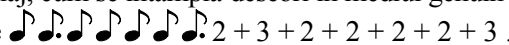
Dimensiunea rândului melodic este hotărâtă de vers. Accentul tonic nu se suprapune întotdeauna cu cel presupus a marca unitățile lungi. Textul este epic, dar performerele l-au „făcut” cântec propriu-zis: versul hexasilabic acatalectic alternează cu pseudo-refrenul<sup>32</sup>. Rima interioară fracționează pseudo-refrenul, dar, lucru neobișnuit, nu are efect asupra ritmului. În realitate, suntem în fața unui recitativ ritmico-melodic, aproape de *recto tono*, subordonat necondiționat mișcării coregrafice. Cezura, fără îndoială reflex al dansului, joacă un rol complex și important, departe de limitele uzuale: nu este obișnuita „respirație” cu durată foarte scurtă, din melodia vocală; nu împarte versul în emistihuri, ci secționează cuvinte. Ar putea fi doar manifestarea unui stil vocal particularizat, ca în doină<sup>33</sup>. Dar aici, această pauză acționează în cadrul mișcării regulate a dansului: durata ei este fixă, egală cu

<sup>31</sup> Situație aidoma celei semnalate la notația nr. 2882.

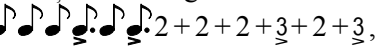
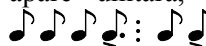
<sup>32</sup> Egal, ca număr de silabe, cu rândul melodic.

<sup>33</sup> V. Kahane, 2007: 35; transcriere nr. 23; CD *Doina A* track 5.

unitatea ritmică scurtă, și revine în aceleași locuri. Întâi de toate, cezura atestă neconcordanța dimensiunilor frazei muzical-literare față de cea coregrafică. Orizontal, muzica și textul, interdependente, au șase unități ritmice care, în succesiune regulată, alcătuiesc motivul  și, prin repetare, fraza. Motivul coregrafic are șapte unități, iar fraza 14. Diferența o umplu cele două cezuri, iar frazele se egalizează vertical. Principiul completării cu pauze în care se dansează, pentru reglarea dimensiunii frazelor, se manifestă identic în aceeași categorie (dansuri de femei, acompaniate numai vocal) din România, spre exemplu în *Purtata fetelor*<sup>34</sup>. În folclorul românesc, aceeași normă funcționează și în simbioza muzică-text, unde se materializează în procedee de restituție: silaba de completare, disocierea diftongului, transformarea semivocalei în vocală etc.

Revenim la specimenul bulgăresc. Doar văzând mișcarea coregrafică, poate și numai ascultând înregistrarea audio făcută în timpul unei observații directe, am putea afla dacă frazele sunt sincronizate sau în decalaj, cum se întâmplă deseori în mediul genuin<sup>35</sup>. Sintetizând, structura ritmică reală este  .

Avem acum destule argumente ca să nu indicăm măsura la cheie în muzicile tradiționale, nici să măsurăm și să înscriem viteza metronomică, nici să analizăm ritmurile și să le segmentăm după principiile teoretice ale metricii savante, occidentale. Importantă este și folosirea stegulețelor și/sau stinghiilor, în funcție de situația particulară a fiecărei unități din formula ritmică, într-un anume punct dintr-un anumit specimen. Problema grafiei cumulative, zisă „instrumentală”, are două aspecte: trebuie folosită ca să împlinească grafic imaginea mai multor sunete care fac parte dintr-o singură unitate ritmică naturală; este greșită și generatoare de confuzii dacă unește mai multe unități ritmice monolitice și independente sau fragmente din unități diferite. Sunt multe situații complicate, tratate superficial nu numai în muzica vocală, instrumentală, dar chiar și în mișcarea coregrafică.

Cealaltă formulă din subcategoria cu șase unități, , apare unitară, dar B. Kremenliev afirmă că ar fi posibilă și combinația  (1952: 42; v. nr. 53). Chiar din modul de exprimare al autorului rezultă că aceasta este doar o ipoteză. Nu înseamnă că în realitate nu există și configurații care alătură două sau mai multe formule. De aceea, fiecare caz trebuie bine documentat și verificat din mai multe surse. În antologia lui V. Stoin am depistat încă două „cântece de dragoste” cu aceleași însușiri, dar, ca în mai toate notațiile publicate de el, lipsesc informațiile despre accentele muzicale (v. 1928 nr. 1919, 1920).

<sup>34</sup> V. WLFPM, 2001 CD track 15; broșură: f.n., fragment dintr-o variantă din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”. V. mg. 2716 Ig-t; 2717 Ic, d, f-h, j, p, t. Orig.: Tătărlăua – AB. Culeg.: Anca Giurchescu, Iosif Herțea. Tehn.: Nicolae Mănescu, 19-20.10.1964.

<sup>35</sup> V. Comișel, Kahane, Lupașcu, 1999 CD track 53; broșură: 30.

Afirmațiile despre profilul cu trei unități ritmice lungi confirmă labilitatea interpretărilor și a criteriilor ierarhizării: „The 19/16 is a much more complex meter than any thus far discussed. As in Hindu music, where a *vibagha* (metric pattern of an entire period) consists of several *angas*, so in Bulgarian folk music a measure of 19/16 constitutes a musical sentence consisting of three smaller groups of 7/16, 3/16 and 9/16. The last group [...], may further be subdivided into 2/8 (2/16 + 2/16) and 5/16 (2/16 + 3/16). A measure of 19/16 sets a complete strophe of the text” (Kremenliev, 1952: 42–43). Există o variantă macedoneană *Déversko hóró* „brother-in-law’s dance” (Kremenliev, 1952: 43), posibil cu caracter ceremonial. Exemplul, cântecul propriu-zis *Kiten Déver* (variantă la *Déversko hóró*) notat de I. Cheshmedjiev, de la Arso Nestorov din Dzeraienița, nu clarifică problema:

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivo'. The time signature is 19/16, with a bracket above the staff indicating a subdivision into three groups: 7/16, 3/16, and 9/16. The 9/16 group is further subdivided into 2/8 (2/16 + 2/16) and 5/16 (2/16 + 3/16). The melody consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Romanian and are aligned with the notes below the staff.

“Ki - ten mi ki-ten dé - ve - re,  
 kói mi te tól-ko na-ki - ti, ta mi te tû-ka do-prá - ti  
 û ná-she sé-lo za mó - ma? û ná-she sé-lo za mó - ma?”

(Kremenliev, 1952 nr. 54).

Octosilabul acatalectic acoperă structura repetitivă cu patru unități ritmice inegale. În lipsa unui set de variante care să ofere informații suplimentare, și fără mișcare coregrafică, nu putem să ne pronunțăm, deocamdată, asupra acesteia.

Cu siguranță, pentru outsider, odată cu complexitatea formulelor (multe unități, de diferite dimensiuni, accente diverse, sincretism etc.) crește și dificultatea acclimatizării și analizei într-un peisaj straniu și complet străin. Soluția simplă era plasarea acestor configurații în ultima grupă, alături de cele introduse în măsurile 18/16, 20/16, 21/16, 23/16, 29/16: „The various metric combinations [...] are due to the variety of dance steps and figures, or, when those songs are not derived from dance motifs, they are grouped in these unique patterns because of the lyrics [...]. For that reason it might seem desirable to notate many of these songs as one measure for each phrase” (Kremenliev, 1952: 44–45). Nici aici, deși vorbește de „combinații”, autorul nu le identifică.

Este momentul să punctăm câteva idei. Pentru cercetător, sistematizarea trebuie să aibă la bază un criteriu logic, general valabil, verificat și acceptat de lumea savantă. În cazul de față este vorba de principiul dezvoltării de la simplu la

complex prin adăugare și augmentare, aplicat unor notații muzical-literare schematice, cu informații adiacente coregrafice sărace. De aceea, structurile cu o singură unitate ritmică lungă sunt punct de referință și argument al demersului științific. Când principiul teoretic nu mai corespunde fenomenului real, cel din urmă este ignorat sau sunt căutate/inventate interpretări care să-l forțeze să intre în canoane. Însă insiderii nu au astfel de probleme, nu ierarhizează, nici nu creează prin însumare și multiplicare: unitățile ritmice monolitice sunt egale ca importanță, indiferent de dimensiune (durată), număr, loc în formulă, accent. Pentru ei contează doar întregul, „blocul” sincretic (melodie, acompaniament, text, mișcare), ceea ce muzicologii numesc frază/perioadă/rând melodic/strofă melodică. Pe de altă parte, în laboratorul de cercetare întregul există doar conceptual. Limbajele sunt întâi separate, apoi fiecare este segmentat artificial în mai multe etape, până la particule presupus elementare, care obligatoriu trebuie să justifice principiul teoretic menționat mai sus. Nu numai că analiza este unilaterală, nu abordează mai multe fațete ale fenomenului, nici relațiile dintre ele, îl mai și denaturează. Fragmentele sunt identificate, ierarhizate și etichetate prin analogie și comparație cu cele care alcătuiesc limbajele respective în cultura savantă. Dar cultura orală tradițională se exprimă altfel, iar producătorii și utilizatorii au cu totul altă viziune. Outsiderii cunosc fenomenul viu doar superficial și îi interesează mai ales latura estetică a acestuia. În cel mai bun caz, etnologi, antropologi, culturologi speculează pe marginea câtorva elemente disparate.

Între ritmul coregrafic și cel legat de metrica versului există corespondențe și discrepanțe, fapt care ar trebui reflectat în transcrierea și analiza ritmului muzical, aflat în interdependență relativă cu celelalte două. În condițiile în care cercetătorii bulgari nu au notat dansul, care aproape sigur a lipsit și la culegere, situația este și mai complicată. Nici surprinderea și transcrierea amănunțită a fenomenului, în sincretismul său natural, nu garantează obiectivitatea rezultatelor analizei. Multe dintre inadvertențele și confuziile din lucrările de specialitate sunt consecințele unor investigații parțiale, luându-se în discuție numai aspectele comune, nu și diferențele specifice dintre cele trei domenii.

Paradoxal, tocmai în această grupă, unde sunt adunate cele mai stranii fizionomii, autorul neagă explicit regula sistematizării și chiar titlul: *Combinations of Different Asymmetric Measures*. Toate mostrele oferite de B. Kremenliev sunt piese vocale, ale căror măsuri nu oglindesc, ci ascund structura ritmică reală. Cu o excepție, citatele muzicale sunt extrase din culegerile lui V. Stoin, în special din *Narodni pesni ot Timok do Vita* (v. 1928 nr. 3521, 3435, 3548). În fapt, B. Kremenliev încearcă să includă în clasificare, cu prețul distrugerii unității de principiu, notații discutabile, care generează dezacorduri chiar între cercetătorii bulgari<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> V. Krader, 1980: 33–35.

Statistic, din cele aproape 12 000 de piese examinate, „34 per cent are in asymmetric meters, 19 per cent in regular meters<sup>37</sup> [...], and 47 per cent in various combinations of unmeasured groups with asymmetric and regular meters. Among the asymmetric meters, the 7/16 signature appears to be more frequent – 20.3 per cent (18.5 per cent of the 2 + 2 + 3 type and 1.8 per cent of the 3 + 2 + 2). In other meters, 19 per cent are in 5/16, 13.7 per cent in 9/16 (11.6 per cent of the 2 + 2 + 2 + 3 type, 1.8 per cent of the 2 + 3 + 2 + 2 type, and 0.3 per cent combining both), and 11.5 per cent are in 8/16. The remaining 35.5 per cent is distributed as follows:

Meter	Per cent
5/8	7.7
9/8	2.8
10/16	0.2
11/16 (3 + 2 + 2 + 2 + 2)	1.6
11/16 (2 + 2 + 2 + 3 + 2)	0.9
12/16	0.8
13/16	1.5
14/16	1.5
Combination of asymmetric meters	18.5

(Kremenliev, 1952: 50).

Însumând observațiile noastre, constatăm că atât formulele ritmice asimetrice bine individualizate, cât și conglomeratele sunt mai numeroase.

Abordarea ritmului asimetric folcloric prin prisma legilor muzicii savante vest-europene, pe care s-au grefat câteva elemente din teoria elină și chiar din muzica indiană clasică, reflectă tributul plătit de muzicologii bulgari prejudecăților acumulate prin educație. În concepția lor, asimetria rezultă din deformări ale metrului originar simetric, specific sistemului ritmic divizionar, acțiune concretizată prin ipotetica augmentare a unei/unor durate. De altminteri, ei nu sondează ritmul, ci metrul asimetric<sup>38</sup>. În consecință, unitățile ritmice nu sunt considerate entități, ci durate cumulate pe care fracția măsurii le ilustrează prin numărul diviziunilor egale. Un element definitoriu al ritmului asimetric, raportul dintre unitățile inegale tipice, este tratat superficial, ceea ce conduce la numeroase confuzii și erori. Raporturile 1:2 și 2:1 (v. codul 1 + 1 + 1 + 2) sau coexistența relațiilor 2:3 , 3:4 , 4:3 , 3:2 , 4:2 și 2:4 (v. 2 + 3 + 4 + 3) ori 3:4 , 4:2 , 2:3 , 3:2 și 4:3 (v. 3 + 4 + 2 + 3), respectiv a trei unități inegale (S, M, L), sunt judecate arbitrar sau ignorate. Pe de

<sup>37</sup> Ritm divizionar.

<sup>38</sup> V. terminologia pe care o utilizează.

altă parte, B. Kremenliev intuiește specificitatea accentelor în organizarea ritmului asimetric și menționează, adesea, locul accentului principal („strong”) și al celui/celor secundare („weaker”). Accentul principal afectează frecvent unitatea lungă, rareori unitatea medie. De cele mai multe ori, accentele contrazic normele muzicii savante.

Configurațiile cu trei unități ritmice inegale, citate mai sus, cărora le alăturăm ritmul safic din colindele și cântecele propriu-zise românești, nu pot fi asimilate teoriei muzicii savante în niciun fel și ar trebui să formeze o categorie aparte:

Nume	Cod	Serie <sup>39</sup>
<i>Bájova Jórda, Jordánke; Ce ceúlo li se, vidélo; Povéla Todorá óro; Vanú se óro godémo</i>	1 + 1 + 1.5 + 2	
<i>Léle Kádo, kádin Dóko</i>	1 + 1 + 1.5 + 2.5	
Safic	1 + 1 + 2 + 4	
<i>Sedná momché da vechéra</i>	1 + 1.5 + 2 + 1.5	
<i>Domakinú, dom dóidomo</i>	1 + 1.5 + 2 + 2	
<i>Nadpevat se do dvá sláŕŕa</i>	1.5 + 2 + 1 + 1	
<i>Sábráli sa do dve momí</i>	1.5 + 2 + 1 + 1.5	









Așezarea în acest tabel urmărește, în principal, reliefaarea polimorfismului. „Oglinda paginii” nu ne permite repetarea fiecărei serii și codului aferent, cum ar trebui pentru împlinirea profilului tridimensional al fenomenului. Folosim însă imaginația și matematica. În plan vertical, toate seriile au câte patru unități, armătură fiind tandemul ML în jurul căruia gravitează cele scurte. M pare că o pregătește pe L. Constatăm că nu numai unitatea S se clonează, ci și M și L, iar proporțiile dintre cele trei inegale nu sunt atât de stabile pe cât ne-am aștepta. Se conturează policronia ritmului asimetric, efect concret, dar și cauză a polimorfismului.

Greu de înțeles și de acceptat de către un outsider, unitățile se dovedesc a fi egale ca importanță, indiferent de dimensiune temporală, loc ocupat, apariții repetate sau singulare în serie. Nici accentul principal nu le diferențiază, fiindcă

<sup>39</sup> Termenul *serie* se referă la rezultatele analizei structurii ritmice a formulei privită ca o succesiune de unități ritmice naturale, întregi, monolitice, independente. Facem abstracție de metru-măsură. Marcăm eliberarea de sub tutela principiilor muzicii savante. Pentru amănunte, v. *Tabele*.

afectează clar, o dată o unitate M și altă dată una L. Privind în același timp de sus în jos și de la stânga la dreapta, remarcăm deplasarea spre dreapta a structurilor. Când ne uităm de jos în sus și de la dreapta la stânga, profilurile se mișcă spre stânga. În adâncime, trebuie să ne închipuim că simbolurile muzicale ar avea grosimi diferite, în funcție de timpul pe care îl parcurge sunetul corespondent sau eventuala pauză. Aici ne ajută și codul: S, adică cifra 1, poate fi echivalată cu 1 cm grosime etc. Numai renunțând la măsură și metru am putut proiecta această hologramă virtuală. Nu întâmplător am evidențiat cu fond colorat diferite unitățile L, M, S. Rezultatul mental este echivalent al imaginilor tridimensionale obținute cu softuri specializate în analiza de sunet. Important este faptul că analizele sunt ușor de înțeles, chiar și de cei fără educație muzicală.

Cu toate obiecțiile ridicate, B. Kremenliev se apropie de realitate, confirmând existența unor structuri ritmice asimetrice spontane, diferite de cele standardizate, occidentale: „The Bulgarian folk singer does not achieve his complex metric signatures through any process of abstraction; his asymmetric meters and rhythms are, on the contrary, quite natural and functional” (1952: 47).

Nikolai Jancov Kaufman, cunoscut etnomuzicolog bulgar, grupează ritmurile asimetrice pe zone. În Tracia, între Pazardjik [Bazargic] și Marea Neagră, găsim și hore (dansuri în cerc) în măsura 9/8, cod 2 + 2 + 2 + 3, în 7/8 *Răcenița* și cântece „in the measure of the *Paidushko horo* (in 5/16 time). [...] in the Strandja Mountain [...] Spring songs in 8/16 time with the second and third part lengthened are also found [...] (  )” (Kaufman, 1976: 159). În muzica vocală de dans din Bulgaria vest-centrală se afirmă formulele: 10/16 , cod 2 + 2 + 3 + 3; 11/16  2 + 2 + 3 + 2 + 2; 13/16  2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3. Sunt amintite și câteva combinații: 7/16 + 11/16 (*Cântecul lui Yova*) și 7/16 + 7/16 + 11/16 (dansul *Donca Sitting in the Shop*). Cântecele din arealul Pirin au formula tipică 7/16  (Kaufman, 1976: 160). Configurațiile unor exemple, transcrise în 7/8, diferă:  cod 3 + 2 + 2;  1 + 1 + 1 + 2 + 2;  2 + 1 + 2 + 1 + 1 (v. Kaufman, 1976 nr. 6a, respectiv b, c). Inedit este profilul 2 + 2 + 3 + 3, care nu apare la B. Kremenliev. Între cele câteva extrase sunt și două colinde cu diverse combinații de formule asimetrice (v. Kaufman, 1976 nr. 7a, b).

Nu este un studiu propriu-zis, ci doar o comunicare, unitățile ritmice sunt unite prin stîngii, greșeală frecventă<sup>40</sup>, accentele nu sunt notate și lipsesc demonstrațiile.

Americanul Walter W. Kolar, performer la tambură, fondator și director al Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, publică, prin metoda rotaprint, o lucrare didactică aplicată despre metru și ritm în Balcani (1974), sinteză selectivă a unor studii despre folclorul din Bulgaria, fosta Iugoslavie și România. În bibliografia majoritar slavă se regăsesc, printre alții, Constantin Brăiloiu, B. Kremenliev, N. J. Kaufman și coregraful Gheorghe Popescu-Județ. Sunt reproduse *ad litteram* paragrafe întregi, fără semnele citării.

<sup>40</sup> Unitățile ritmice nu sunt diferențiate și par diviziuni.



W. W. Kolar încearcă să „împace” metrul cu ritmul și completează informația deja publicată, cu trimiteri la piese albaneze, macedonene, grecești, sârbești, românești, bulgărești și cu eșantioane muzicale. Iată sistematizarea:

„1. Regular Meters



2. Irregular Metro-rhythmic Patterns




A. Aksak

B. Other Asymmetric Patterns

3. Free or Unmeasured Structures

4. Combinations of Regular, Irregular and/or Unmeasured Meters” (Kolar, 1974: 5–6).





Prima categorie include „unbelievably complex syncopated patterns of dance steps, stamps and pauses”, în care excelează românii, și formule răspândite din Croația până în insulele grecești: „three-count pattern taking one measure of 2/4 time [...]  and counted «one, two and» [...] the hold on count one [...]  [...] «one and two», that is, with the hold on count two” (Kolar, 1974: 7). Structura în sine și numărătoarea ritmică, uzuală în coregrafie, probează asimetria. Încadrarea în măsura 2/4 și unirea celor două optimi prin stinghie sunt erori grave. „Măsurile” 3/4 și 3/8 de sine stătătoare, mai rare, sunt implicate deseori în combinații, în timp ce 6/8 apare în cântece dalmate și dansuri românești cu tempo lent (Kolar, 1974: 8). Probabil este vorba de *Horele boierești* din sudul și estul României. Fără îndoială, W. W. Kolar nu l-a înțeles pe C. Brăiloiu. Nu insistăm acum asupra niciunei formule în care sunt implicate raporturile raționale 1:2 și 2:1 .



Clasificarea „tiparelor metro-ritmice neregulate” preia și amestecă teoriile lui C. Brăiloiu despre ritmurile *aksak* și *giusto silabic*, „demonstrațiile” muzicologilor bulgari și sistematizarea lui B. Kremeniev cu toate viciile semnalate (v. Kolar, 1974: 8–26). Printre cele 58 de extrase muzicale, sunt și câteva din România: mai întâi *Paidușca de la Plopu* 5/16  , alături de o variantă bulgărească și alta intitulată *Kostensko horo*, și *Cadâneasca* în varianta Făgărașul Nou 9/16  2 + 2 + 2 + 3 (v. Kolar, 1974: 33, 34, 35, 44). O mențiune pentru formula  încadrată în măsura 11/16, cod 2 + 2 + 3 + 2 + 2 , din dansul care circulă și sub numele *Kopanița* (bg. *kopam* = a săpa). Trimiterea la „kopanari”, cum îi numesc slavii pe etnicii rudari vorbitori de română, ca limbă maternă, este directă. Arealul cuprinde sud-vestul Bulgariei, sud-estul Serbiei și estul Macedoniei (Kolar, 1974: 19–20, 51)<sup>41</sup>.

Categoria „Other Asymmetric Patterns” se referă explicit la ritmul *giusto silabic*. Sunt câteva remarci interesante: „musical structure is often not only far more complex than textual but also shows essential specific Balkan characteristics not necessarily present in a text. One of the distinguishing characteristics is the location of the accent, the stress or rhythmic impulse, within a measure of this class of asymmetric structure. This often offers an additional beat within a measure as compared to its similarly assigned time signature counterpart within an aksak




<sup>41</sup> V. și <https://en.wikipedia.org/wiki/Kopanitsa> ; <https://www.youtube.com/watch?v=0WNPuDg5Rrc> ; <https://vimeo.com/3835070> ; <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5E0B1EZGY> .

arrangement” (Kolar, 1974: 22). Din nefericire, am ajuns din nou la metru și măsură, de fapt la ritmul divizionar și ritmuri aditive.

Majoritatea aserțiunilor și mostrelor se referă și la dansuri românești: *Șchioapa de la Pietroșani* 5/8  cod 1 + 1 + 1 +  $\underline{2}$ ; *Păpușica* 7/8  2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$ ; *Păhărelul* 11/8  2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  + 2 + 2. Așa cum am arătat mai înainte, *Șchioapa* și *Mărunțica* circulă în sudul României și în variante cu alte proporții între unitățile inegale (Lupașcu, 1992: 237; v. nr. 6; 1994: 176–177). Cele bulgărești *Lilovata horo*<sup>42</sup>, *Lomskata horo* și cântecul de dans bosniac *Anterija* sunt notate în 9/8  2 + 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  (Kolar, 1974: 23–24, 81, 84, 87, 85, 86). Ca profil, *Cadâneasca* și *Șchioapa de la Pietroșani* diferă doar prin proporțiile 1:1.5, respectiv 1:2.

Nume	Cod	Serie
<i>Cadâneasca; Șchioapa; Mărunțica</i>	1 + 1 + 1 + $\underline{1.5}$	
<i>Șchioapa de la Pietroșani</i>	1 + 1 + 1 + $\underline{2}$	

Specimenele în care formulele ritmice au o singură unitate S și una L care este accentuată permit dezvoltarea unui alt experiment menit să releve polimorfismul:

Nume	Cod	Serie
<i>Păpușica</i>	2 + 2 + 1 + $\underline{2}$	
<i>Lilovata horo; Lomskata horo; Anterija</i>	2 + 2 + 2 + 1 + $\underline{2}$	
<i>Păhărelul</i>	2 + 2 + 1 + $\underline{2}$ + 2 + 2	

Pornind de la seria cu patru unități, ultima lungă și accentuată, cod 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  (*Păpușica*), prin adăugarea unei unități inițiale, lungi și neaccentuate, trecem la 2 + 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  (*Lilovata horo*, *Lomskata horo* și *Anterija*). Deplasând apoi structura spre stânga cu o unitate<sup>43</sup> și alipind încă una lungă la sfârșit, ajungem la 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  + 2 + 2 (*Păhărelul*). Și raționamentul invers este valabil: plecăm de la seria corespondentă codului 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  + 2 + 2 (*Păhărelul*), eliminăm ultima unitate L și mutăm întreaga configurație spre dreapta cu o unitate<sup>44</sup>, trecem la 2 + 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  (*Lilovata horo*, *Lomskata horo* și *Anterija*). Dacă suprimăm și prima unitate (L), ajungem la 2 + 2 + 1 +  $\underline{2}$  (*Păpușica*).

<sup>42</sup> Singurul exemplu care include și o transcriere coregrafică, sumară.

<sup>43</sup> Prima unitate L neaccentuată se va muta la finalul formulei.

<sup>44</sup> Unitatea L neaccentuată se va muta din final, la începutul formulei.

Iată imaginea grafică centrată pe unitatea L accentuată:

Nume	Cod	Serie
<i>Păpușica</i>	2 + 2 + 1 +	
<i>Lilovata horo, Lomskata horo, Anterija</i>	2 + 2 + 2 + 1 +	
<i>Păhărelul</i>	2 + 2 + 1 +  + 2 + 2	

Toate par a fi doar exerciții de logică, dar ilustrează un posibil mecanism variațional, care ar putea dezvălui rădăcinile comune ale unor formule ritmice asimetrice diferite. La bază sunt aceleași două unități ritmice inegale, monolitice și independente. În consecință, variantele ritmice ar apărea nu atât prin inventarea de noi elemente, ci mai ales prin mobilitatea și clonarea sau dispariția unora existente. Această flexibilitate structural-funcțională se traduce atât în jocul raporturilor unităților ritmice inegale, cât și în augmentarea, diminuarea și/sau deplasarea profilului. În esență, sunt fațete ale polimorfismului ritmului asimetric. Insiderii nu fac astfel de corelații, care pot exista, totuși, la nivelul subconștientului.

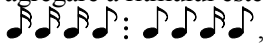
Ultima categorie, „Combinations of Regular, Irregular and/or Unmeasured Meters” ascunde capcane legate de departajarea formulelor. W. W. Kolar scrie doar câteva rânduri cu generalități (1974: 25–26), în schimb, oferă cinci exemple, primele trei sârbești. La dansurile *Gine* și *Korcea*, variante ritmico-melodice, formula, fragmentată arbitrar , este înscrisă în 4/8 și 3/8, fizionomia concretă fiind cea din *Păpușica* (v. Kolar, 1974: 88, 89, 84). La fel, *Jelko, tavničarko*, un cântec cu vers hexasilabic acatalectic, pare să combine încadrate în 3/8 și 5/8 (v. Kolar, 1974: 90). În realitate, structura este unitară.

Cel mai interesant se dovedește a fi *Șobolanul* [*Șocâtele*], dans oltenesc notat 5/8 | 7/8 7. Ultima formulă are rol cadențial, fapt relevat și de accentele *tenuto* și de pauza finală (v. Kolar, 1974: 91). Nu putem accepta nici măsurile, nici folosirea stinghiilor. În opinia noastră, ținând cont și de mișcarea coregrafică, sunt juxtapuse formulele : 7, 1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 1 + 1 . Puțin mai înainte am văzut aceleași două configurații ritmice, însă afirmate independent: prima în *Șchioapa de la Pietroșani*, a doua în *Păpușica*, *Gine* și *Korcea*, cu pauza topită în ultima unitate ritmică L.

*Șobolanul* are o serie cu patru unități, urmată de una cu cinci: în prima, doar ultima unitate ritmică este lungă; în cea de-a doua, doar ultimele trei sunt scurte. În acest balans, echilibrul este asigurat de elementele comune: ultima unitate, L/S<sup>45</sup> și purtătoare a accentului principal, pregătită și evidențiată, prin contrast, de S care o

<sup>45</sup> Ne referim la spațiul sonor continuu, pauza fiind element de discontinuitate.

precede. Tot un tandem, cu comportament identic, am consemnat inițial în seriile ritmice cu patru unități, trei inegale.

În cântecul macedonean octosilabic *Sad si odam*, forma de agregare a ritmului este asemănătoare celei din dansul *Șobolanul*. Notat 12/16 (5 + 7/16) , alătură codurile 1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 2. Aici pauza nu există și, drept urmare, sunt alăturate două ipostaze antonime ale aceleiași formule. Repetițiile și rimele interioare împart versul octosilabic acatalectic în emistihuri egale (v. Kolar, 1974: 92).

Am analizat mai înainte cântecul *Zaliubil Stuian*<sup>46</sup>, cod 1 + 1 + 1 + 2 + 2 : 2 + 1 + 2. Structura ritmică a rândului melodic este asemănătoare cu cea din *Șobolanul* și identică celei din *Sad si odam*. Datorită versificației și profilului melodic, în cântecul bulgăresc cele două serii ritmice alăturate sunt inegale, iar în cel macedonean sunt egale. Pe de altă parte, prima serie din *Zaliubil Stuian*, independentă, apare într-o transcriere a lui N. J. Kaufman (v. 1976 nr. 6b). Cealaltă există sub înfățișarea 1.5 + 1 + 1.5 în antologia lui V. Stoin (v. 1928 nr. 3919, 3920, 4063). Este menționată și de B. Kremenliev în grupa cu două unități lungi, accentuate (v. 1952: 35–36). Diferă proporțiile dintre unitățile inegale.

Avalanșa de coincidențe și asemănări nu poate fi întâmplătoare. Peste toate, polimorfismul ne surprinde cu varietatea, bogăția și rafinamentul modalităților de diversificare a ritmurilor concretizate prin exploatarea intensivă a unor resurse limitate, chiar sărace.

Ultimele două variante amintite au formule ritmice asimetrice bazate pe două unități inegale S, L între care se stabilesc raporturile raționale 1:2 și 2:1. Practic, sunt desființate ipotezele care condiționează apariția ritmului asimetric de atingerea unui prag ridicat de viteză (peste M.M. = 400), când iluzoria unitate de timp a măsurii (șaisprezecime sau optime) ar da naștere unor grupuri asimetrice<sup>47</sup>. Totodată este validată opinia noastră exprimată în comentariul la sofismul lui V. Stoin.

În lucrarea lui W. W. Kolar, importante sunt recunoașterea fără echivoc a disimetriei ritmului giusto silabic, deși demonstrația este contradictorie (v. Kolar, 1974: 21–24), și conturarea unor spații de circulație mai clare și mai largi pentru câteva serii asimetrice.

## TABELE

Prezentarea informației preponderent pe orizontală, de la stânga la dreapta, un viciu învățat și perpetuat de muzicologi, legat de scris în general și de notația muzicală în particular, îngreunează și chiar poate face imposibilă sinteza comparativă. Experimentele anterioare<sup>48</sup> demonstrează că perspectiva tridimensională, în primul rând proiecția verticală, apoi orizontală și în adâncime, este obligatorie pentru percepția și analiza corectă a fenomenelor ritmice din creația orală. De aceea, am

<sup>46</sup> V. Kremenliev, 1952 nr. 18.




<sup>47</sup> V. B. Bartók, D. Christov, S. Djudjev, V. Stoin, B. Kremenliev, W. W. Kolar.

<sup>48</sup> V. *Clasificări*.



sintetizat și am tabelat pe aceleași principii ritmurile cercetate, cu informațiile și trimiterile adiacente. Le-am eliminat pe cele care sunt consemnate într-un singur specimen și/sau pentru care datele (notații, descrieri, analize etc.) sunt incerte.

Unitatea ritmică lungă din serie (prima dintre ele, când sunt mai multe) constituie axul vertical al sintezei grafice. Orizontal, am pornit de la unitățile ritmice scurte spre cele lungi, de la seriile cu două unități spre structuri mai ample. Numărul destul de mare al variantelor analizate și poziționarea diferită în spațiu a seriilor scoate în relief și alte valențe ale polimorfismului, apropiate de analiza combinatorie din matematică<sup>49</sup>, dar și de „quantitative linguistics”<sup>50</sup> și „computational linguistics”<sup>51</sup>. Evident, sunt necesare explicații la nivelul fiecărui tabel și apoi corelații între ele. Amănunte vom prezenta într-o altă lucrare.

În ritmica asimetrică din muzicile tradiționale, niciun sistem de notare a măsurii nu ne ajută, ci dimpotrivă. De aceea o excludem din sistematizările noastre, fără să afectăm materia fenomenului real. Concret, inovăm codul matematic, dublura celui muzical, pentru a ne desprinde definitiv de iluzoriile unități de timp, de ipoteticele diviziuni convenționale și de cel mai mare numitor comun, implicit de obsesia metricii din muzica savantă occidentală. Etalon va fi unitatea scurtă, notată cu cifra 1 indiferent de durata muzicală înscrisă, iar celelalte vor reflecta proporțiile așa cum le percepem, nu așa cum am fost învățați să ni le reprezentăm. Spre exemplu, codul 1 + 1.5 va desemna seriile , ,  etc., pentru că toate exprimă aceeași realitate sonoră. De grafia ruptă de realitate și de toate confuziile derivate sunt vinovați cei ce încadrează ritmurile asimetrice în măsuri. Faptul că tempoul este în unele piese mai rapid și în altele mai lent nu are nicio importanță pentru ritm și în niciun caz nu scuză încadrarea în măsuri diferite. Dihotomia rațional-irational, transferată din sfera matematicii și practică de majoritatea muzicologilor, fără niciun impact în percepție, analiză și clasificare, dispare de la sine. În exemplul nostru, ceea ce specialiștii ar scrie 2:3 , 4:6 sau 1 la  $1\frac{1}{2}$ ,

devine 1:1.5 . Menționarea proporțiilor în tabele, alături de codurile specifice, este tautologică, deci nu se justifică. În acest fel nu pierdem nimic, nu distorsionăm nimic, ci dimpotrivă, totul se clarifică și se simplifică. Întreaga informație analizată, condensată și recodificată, va fi tipologizată pe aceste principii.

Tabelele s-au așezat unul după altul, așa cum au cerut structurile. Fiecare și-a găsit singură locul între cele asemănătoare, multe s-au suprapus, au rămas și spații neocupate. Principiul funcționează și în transcrierea sinoptică, tot un fel de tabel care cuprinde aspecte diferite (sonore, ritmice, lingvistice, de formă arhitectonică etc.), dar ale unei singure piese.







Nu am umplut golurile, prin extrapolare sau căutând dinadins ceva care să se potrivească, așa cum se procedează de obicei.

<sup>49</sup> „Analiză combinatorie = capitol din calculul probabilităților care studiază aranjamentele, permutările și combinațiile” (Coteanu, Mareș, 1996: 200).


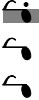
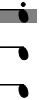





<sup>50</sup> [https://en.oxforddictionaries.com/definition/quantitative\\_linguistics](https://en.oxforddictionaries.com/definition/quantitative_linguistics) .

<sup>51</sup> [https://en.oxforddictionaries.com/definition/computational\\_linguistics](https://en.oxforddictionaries.com/definition/computational_linguistics) .


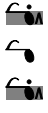
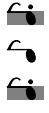
I. Serii ritmice asimetrice cu două unități  
 A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 24–26; Kolar, 1974: 13	Kremenliev, 1952 nr. 20, 22; Kolar, 1974: 33, 35
1 + 1.5		Kaufman, 1976: 159; Lupășcu, 1994: 177	Stoin, 1928 nr. 3873–3897, 4046–4051
1 + 1.33		Kremenliev, 1952: 25	Stoin, 1928 nr. 3870–3872; Kolar, 1974: 34
1.5 + 1		Lupășcu, 1994: 177	
1.33 + 1		Kremenliev, 1952: 33	Kremenliev, 1952 nr. 38
1.33 + 1		Kremenliev, 1952: 29	Stoin, 1928 nr. 3904; Kremenliev, 1952 nr. 28

II. Serii ritmice asimetrice cu trei unități  
 A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

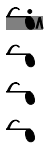
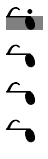
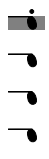
Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952 nr. 23, 25, 27 Bartók, 1956: 105-107	Kremenliev, 1952 nr. 23, 25, 27
1 + 1 + 1.5		Kolar, 1974: 5; Kaufman, 1976: 159	Stoin, 1928 nr. 3900-3903, 3905-3916, 4052-4060, 4062
1 + 1 + 2			Stoin, 1928 nr. 3900-3903, 3905-3916, 4052-4060, 4062
1.5 + 1 + 1		Kolar, 1974: 7	
1.5 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 34-35	Kremenliev, 1952 nr. 39, 40
1.5 + 1 + 1		Kaufman, 1976: 160	Stoin, 1928 nr. 148
2 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 34-35; Kaufman, 1976: 160	Kremenliev, 1952 nr. 41; Kaufman, 1976 nr. 6a
2 + 1 + 1		Kolar, 1974: 7	

B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1.5 + 1.5	Kaufman, 1976: 159	
	1.5 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 35–36	
	1.5 + 1 + 1.5	Stoin, 1928 nr. 3919, 3920, 4063	

III. Serii ritmice asimetrice cu patru unități

A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 29; Kolar, 1974: 14–15; Lupașcu, 1992: 237	
	1 + 1 + 1 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 31; Kaufman, 1976: 159; Lupașcu, 1994: 176–177	
		Kaufman, 1976: 159	




1 + 1 + 1 + 1 + <b>2</b>		Kremenliev, 1952 nr. 30; Kolar, 1974: 23	Kremenliev, 1952 nr. 30; Kolar, 1974: 81
1 + 1 + 1 + 1 + <b>2</b>		Kremenliev, 1952: 26, 31	
1 + 1 + 1 + <b>2</b> + 1		Kremenliev, 1952: 26	
1 + <b>1.5</b> + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 37-38	Kremenliev, 1952 nr. 45, 46
1 + <b>1.5</b> + 1 + 1			Stoin, 1928 nr. 3985, 4072
1 + <b>2</b> + 1 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 26	
<b>2</b> + 1 + 1 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 26	


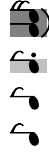


B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + <b>1.5</b> + <b>1.5</b>		Kaufman, 1976: 160	
<b>1.5</b> + <b>1.5</b> + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 40	Stoin, 1928 nr. 47, 49, 141; Kremenliev, 1952 nr. 49
<b>1.5</b> + 1 + 1 + <b>1.5</b>		Kremenliev, 1952: 36	Kremenliev, 1952 nr. 43

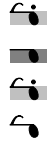

C. O singură serie ritmică, două unități inegale, trei lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	2 + 2 + 1 + 2	Kolar, 1974: 23	

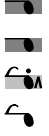
D. O singură serie ritmică, trei unități inegale, una lungă, una medie

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1.5 + 2		Stoin, 1928 nr. 3987, 3988, 3990, 3991	
1 + 1 + 1.5 + 2.5		Stoin, 1928 nr. 824	
1 + 1 + 2 + 4		Brăiloiu, 1967b: 228-229; Lupașcu, 2016: 23	
1.5 + 2 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 35	Kremenliev, 1952 nr. 42

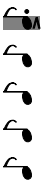
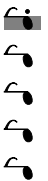
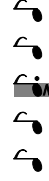

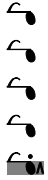
E. O singură serie ritmică, trei unități inegale, una lungă, două medii

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5 + 2 + 1.5		Kremenliev, 1952: 40-41	Stoin, 1928 nr. 1758; Kremenliev, 1952 nr. 50
1.5 + 2 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 1632

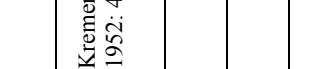
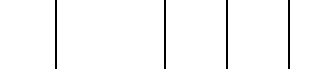
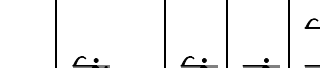
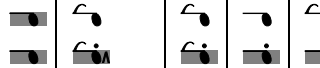
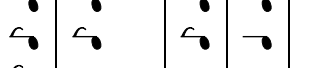
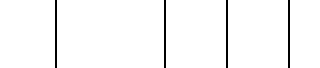
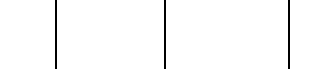
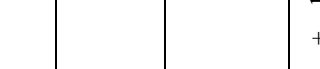
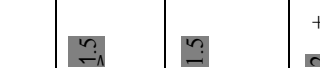
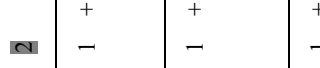
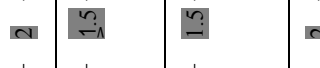
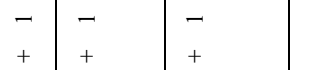
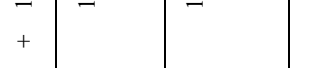
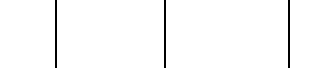
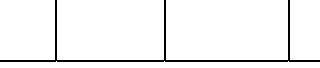
F. O singură serie ritmică, trei unități inegale, două lungi, una medie

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1.5 + 2 + 2	Kremenliev, 1952: 39–40	


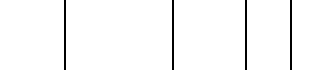



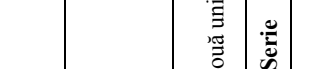
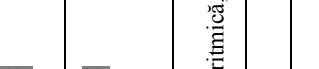


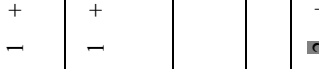

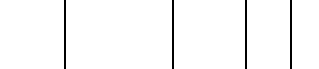


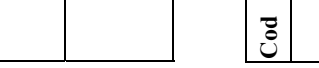
IV. Serii ritmice asimetrice cu cinci unități  
A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 31, 32; Lupașcu, 1992: 235	
	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5	Stoin, 1928 nr. 3989, 4074	
	1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1 + 1	Kremenliev, 1952: 39; Kolar, 1974: 19–20	
	1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1 + 1	Kaufman, 1976: 160	
	1.5 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1	Kremenliev, 1952: 35	

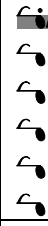
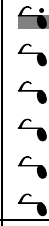
B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 2 + 2		
	1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 40-42	
	1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5		
	2 + 1 + 2 + 1 + 1		
	1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5	Kremenliev, 1952: 37	
	1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5		
			
			
			
			
			
			
			
			
			


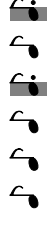
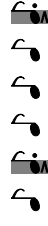
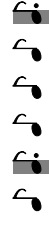
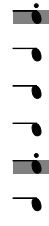
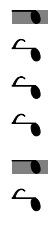
C. O singură serie ritmică, două unități inegale, patru lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	2 + 2 + 2 + 1 + 2	Kolar, 1974: 24	
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			

V. Serii ritmice asimetrice cu șase unități  
 A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 32	Kremenliev, 1952 nr. 34
1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kaufman, 1976: 160	Stoin, 1928 nr. 3995, 3996, 4076

B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 42	Kremenliev, 1952 nr. 53
1 + 1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 1919, 1920
1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 42	Kremenliev, 1952 nr. 52
1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 273, 875, 1314, 1847, 2005, 2048, 2346, 2400-2402, 2509-2511, 2674, 3998, 4001, 4002
1 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2			Stoin, 1928 nr. 3999
1 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2			Kolar, 1974: 90



C. O singură serie ritmică, două unități inegale, patru lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	2 + 2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 2	Kolar, 1974: 24	
		Kolar, 1974: 87	

VI. Serii ritmice asimetrice cu șapte unități

A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		
			Stoin, 1928 nr. 4000

VII. Juxtapuneri de serii ritmice asimetrice

A. Două serii a câte patru unități, cu aceeași două unități inegale, una lungă în prima serie, trei în cealaltă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 1 + 2		
			Kolar, 1974: 92

B. Două serii, una cu cinci unități cealaltă cu trei, cu aceeași două unități inegale, câte două lungi în fiecare serie

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 2 : 2 + 1 + 1 + 2	Kremenliev, 1952: 23	
			Kremenliev, 1952 nr. 18

C. Două serii, una cu patru unități cealaltă cu cinci, cu aceeași două unități inegale, una lungă în prima serie, două în cealaltă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
	1 + 1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1		
			Kolar, 1974: 91

## REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

### 1. Bartók, Béla

1956 *Așa-numitul ritm bulgăresc*, în *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, București: 97–108.

### 2. Brăiloiu, Constantin

1967a *Le giusto sillabique*, în *Opere*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București: 173–234.

1967b *Le rythme aksak*, în *Opere*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor București: 235–279.

### 3. Comișel, Emilia, Mariana Kahane, Marian Lupașcu

1999 *Rădăcini – Roots*, seria „Document. Arhive Folclorice Românești – Romanian Folk Archives”, CD audio, 54 de piese muzicale și broșură explicativă cu 40 p. (editor Marian Lupașcu), IEF.

### 4. Coteanu, Ion, Lucreția Mareș (coord.)

1996 DEX. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București.

### 5. Djudjev, Stoian

1958 *Ritmul și măsura în muzica populară bulgară*, în „Revista de folclor”, nr. 2: 7–47.

### 6. Giuleanu, Victor

1975 *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, București.

### 7. Kahane, Mariana

2007 *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, volum și colecție muzicală cu 177 de transcrieri sinoptice; ediție cu două CD-uri audio *Doina A și B*, 61 de piese muzicale și catalog CD-uri (îngrijitor de ediție, restaurator și editor sunet Marian Lupașcu), Editura Academiei Române, București.

### 8. Kaufman, Nikolai Jankov

1976 *Bulgarian Traditional Folk Music*, în „The Folk Art of Bulgaria”, Papers Presented ATA Symposium, publicat de Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, Pennsylvania.

### 9. Kolar, Walter W.

1974 *An Introduction to Meter and Rhythm in Balkan Folk Music*, tipărit de Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, Pennsylvania.

### 10. Krader, Barbara

1980 *Vasil Stoin, Bulgarian Folk Song Collector*, în „Yearbook of the International Folk Music Council”, vol. XII: 27–42.

### 11. Kremenliev, Boris

1952 *Bulgarian-Macedonian Folk Music*, Berkeley and Los Angeles University of California Press.

### 12. Lupașcu, Marian

1992 *Aspecte ale muzicii dansurilor populare din zona Corabia – județul Olt*, în „Imagini și permanente în etnologia românească”, Editura Știința, Chișinău: 233–240.

**1994** *Marin Chisăr. Dinamica unei personalități folclorice*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»”, Editura Academiei Române, București: 173–186.

**2016** *Ilarion Cocișiu promotor al unei abordări teoretice novatoare în ritmica muzicală*, în „Deschideri etnologice. In honorem Sabina Ispas la 75 de ani”, Editura Etnologică, București, p. 23–27.

**13. Stoin, Vasil**

**1928** *Narodni pesni ot Timok do Vita. Chants populaires bulgares du Timok à la Vita (Bulgarie du N-O)*, Ministerstvoto na Narodnoto Prosveshthenie, Sofia.

**14. WLFPM (World Library of Folk and Primitive Music)**

**2001** *Romania*, vol. XVII, „The Historic Series”, CD audio, 35 de piese muzicale și broșură explicativă, compiled and edited by [Tiberiu Alexandru and] Alan Lomax, Rounder Records, Cambridge.

# DE LA TABULATURI LA DIAGRAME. O PERSPECTIVĂ DIACRONICĂ ASUPRA NOTAȚIEI FOLCLORULUI MUZICAL ÎN ROMÂNIA

CONSTANTIN SECARĂ

*From Tablatures to Diagrams. A Diachronic Perspective  
on the Notation of Musical Folklore in Romania*

Like any manifestation of human spirituality, folklore is characterized by dynamism. My diachronic presentation of the musical notation, from tablatures to diagrams, also reveals the continuity and dynamism of the traditional Romanian culture, subject to the historical, social, political and economic transformations, trends and contexts. The current conditions generated by the globalized society (through modernization, accessibility of information, and resetting to cultural paradigms) impose the reconsideration and reinterpretation of folkloric phenomena, as well as so many other important contemporary challenges that future ethnological studies have to deal with.

**Keywords:** *ethnomusicology, Romanian folk music, music notation, music transcription, traditional music collections*

**Cuvinte-cheie:** *etnomuzicologie, folclor muzical românesc, notație muzicală, transcriere muzicală, colecții de folclor muzical*

## INTRODUCERE

*Notația muzicală* reprezintă, în sens general, un sistem de scriere a muzicii, cuprinzând totalitatea semnelor grafice care permit consemnarea tuturor parametrilor sonori ai unei entități muzicale (înălțime, durată, intensitate și timbru). Sistemele de notație tind să asigure acoperirea unui număr cât mai mare de parametri cuantificabili muzical, care dau posibilitatea atât interpretului, cât și analistului să înțeleagă cât mai exact intențiile compozitorului (în cadrul muzicii culte). În contextul muzicilor de tradiție folclorică, semiografia muzicală trebuie să surprindă trăsăturile proprii (intonationale, ritmice, arhitectonice) și să permită cristalizarea lor în sisteme; în acest caz, notația reprezintă fundamentarea metodologică privind transcrierea, analiza, clasificarea și sistematizarea tipologică ale acestor muzici.

Notarea folclorului muzical a fost supusă unei evoluții diacronice și conceptuale, începând cu *tabulaturile* din secolele al XVI-lea și al XVII-lea și continuând cu celelalte tipuri de notare a colecțiilor, apărute ulterior: *notația*

*psaltică*, derivată din cântul ortodox de tradiție bizantină, și *notația pe portativ*, provenită din muzica instrumentală și vocală de tradiție europeană cultă. Este cunoscut că încă din a doua parte a secolului al XVIII-lea interpretarea muzicală s-a polarizat între cele două categorii profesioniste existente, lăutarii și cântăreții bisericești<sup>1</sup>, astfel încât colecțiile epocii (care adunau cântece diverse, de largă circulație) au fost grupate generic sub titulaturi specifice. Chiar și un secol mai târziu, diferențierea stilistică dintre cele două medii ale muzicii populare (rural și urban) încă nu era foarte clar delimitată; de aceea, pentru culegerile în notație psaltică, menite a fi interpretate vocal, întâlnim titluri precum: *Cântece de lume* (Pann, 1831), *Câteva irmoase vesele* (Ms. rom. 3244 BAR; Ms. 696 BUCMR), *Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare* (Ms. 692 BUCMR, 1838), *Carte de cânturi* (Ms. rom. 3497 BAR, 1852) etc. Pentru celelalte colecții, empirice, cuprinzând piese instrumentale în *notație pe portativ*, dedicate, în general, pianului, titlurile au fost alese în concordanță cu tipul muzicii: *Codex moldavus* (Ms. rom. 2663 BAR, 1824), *Cântece și dansuri (Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques et Turcs traduit, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et la Valachie, lieutenant Général, Aide-de-camp. Général de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand croix de plusieurs ordres etc., par François Rouschitzki, publié dans la lithographie de l'Abeille à Jassy à 1834)*, *Cântece valahe pentru pian* (Ms. rom. 2575 BAR), *Arii naționale (Douze aires nationaux roumains – Ballades, Chants des bergers, Airs de danse etc. – recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi, Caietele I–IV, Léopol, Ed. Charles Wild, f.a.)* ș.a. Se constată, în epoca la care facem referire, două direcții în notarea melodiilor folclorice: prima oglindește stilul muzicii românești în tradiția muzicii bizantine și circumscris notației psaltice (prin neume ale muzicii bizantine), iar a doua reprezintă stilul muzicii europene, ca o concretizare a transcrierilor în notație guidonică (prin note muzicale pe portativ), făcute de compozitorii de formație clasică<sup>2</sup>. Adresabilitatea acestor colecții muzicale era, din acest punct de vedere, strictă, iar din „publicul-țintă” vizat făceau parte atât cântăreții și dascălii bisericești (utilizatori ai notației psaltice), cât și artiștii instrumentiști profesioniști și amatori, cunoscători ai notației pe portativ.

*Notația științifică*, care stă la baza transcrierilor detaliate ale melodiilor și studierii variantelor acestora, este legată de apariția fonografului (inventat în 1878 de T.A. Edison), utilizat ca mijloc de înregistrare și redare mecanică a muzicii. Utilizarea acestui aparat a permis studierea parametrilor sonori care fuseseră inaccesibili cercetătorilor până în acel moment (înălțimea, tempoul, intensitatea, timbrul vocal sau emisia vocală specifică unei zone sau unui informator),

<sup>1</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 3, București, Editura Muzicală, 1975, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 59.



permițând, în același timp, dezvoltarea unor metodologii de culegere și transcriere, care au fost progresiv perfecționate ulterior.

Vom menționa, succint, în cele ce urmează, câteva dintre reperele temporale, sistemice și metodologice privind tipurile de notație muzicală și evoluția lor în cadrul culegerilor de folclor muzical în România.

### NOTAȚIA FONETICĂ (TABULATURILE)

Acest tip de notație, prin tabulaturi (fr. și engl. *tablature*; germ. *Intabulierung*, *Intavolieren*; it. *intavolatura*), s-a impus în muzica europeană cultă începând cu secolul al XVI-lea, fiind dedicat, în special, instrumentelor cu claviatură (orgă, clavecin, clavicord) sau cu coarde ciupite (teorbă, lăută). Cele mai importante tabulaturi (pentru orgă și pentru lăută) au folosit combinații de litere și cifre însoțite, uneori, și de câteva semne ale notației muzicale guidonice (pe portativ).

După anul 1500, în cadrul unor manuscrise de acest tip, au început să fie notate și diferite dansuri cu origine folclorică, purtând indicația locului sau țării de proveniență, chiar dacă apartenența națională era încă relativă în epocă, fiind dominată de interferențele culturale care fac astăzi dificilă o delimitare clară<sup>3</sup>. De asemenea, multe dintre aceste culegeri au fost dominate de subiectivismul muzicienilor vremii, care au recurs frecvent la uniformizarea și simplificarea profilurilor și formulelor melodice specifice, ducând, inevitabil, la estomparea particularităților originare. Într-un astfel de context, multe piese care se regăsesc în aceste colecții muzicale sunt apte să genereze numeroase asociații și comparații care privesc atât existența unor stileme intonaționale și a particularităților stilistice comune spațiului cultural european din sec. al XVI-lea, cât și tangențe și împrumuturi interculturale. Multe dintre caracteristicile enunțate sunt găsite în tabulaturi scrise în Polonia, Germania și Franța, cu unele exemple notabile: *Tabulatura* lui Jean de Lublin (1537–1548), *Tabulatura* lui Wolfgang Heckel (*Lautenbücher* – 1556; 1562), *Tabulatura* lui Jacob Paix (1583), *Tratatul de dans* al lui Thoinot Arbeau [Jehan Tabourot] (*Orchesographie* – 1588–89), *Tabulatura* din Dresda (*Tabulatur Buch* – 1592) și *Tabulatura* lui Augustus Normiger de la Dresda (1598). Titlurile pe care le-am citat cuprind și câteva melodii care înglobează tangențe structural-melodice cu melodia dansurilor românești, întâlnite frecvent în melodiile de joc transilvănene și moldovenești<sup>4</sup>, cu asemănări melodico-ritmice cu două dintre cele mai frecvente arhetipuri muzicale ale epocii („Banu Mărăcine” și „Țarina”), dar și cu alte melodii de largă circulație în epocă, considerate, la origine, drept dansuri păstorești și haiducești („Bătuta”, „Călușarii”, „Voiniceasca”, „Banu Mărăcine”),

<sup>3</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 1, București, Editura Muzicală, 1973, p. 212.

<sup>4</sup> Romeo Ghircoiașiu, *Melodia dansului Banu Mărăcine și dansurile haiducești în feudalism*, în: „Studii de muzicologie”, nr. 4, 1957, p. 40.

care concentrează, prin trăsăturile melodice, motivice și prin structurile modale fundamentale, o unitate și o apartenență stilistică de necontestat.

Tabulaturile din secolul al XVII-lea păstrează, în linii mari, aceleași caracteristici structurale și de atitudine întâlnite și în perioada anterioară, dublate însă printr-o mai precisă indicare a apartenenței. Din această perioadă sunt cunoscute patru lucrări în care figurează dansuri românești: *Dansul* notat de Pál [Paul] Eszterhazy (1647), *Codicele Căianu* (1652–1671), *Codex Vietoris* (c. 1680) și „baletul” lui Daniel Speer, *Musicalisch Turckischer Eulenspiegel* (1688). Se poate concluziona că dansurile din tabulaturile secolului al XVII-lea poartă pecetea gustului și culturii celor care le-au transcris, prin tipul de notație selectiv și eliminarea particularităților stilistice proprii ale folclorului românesc (ornamente, intervale mărite și micșorate, moduri cromatice). Din această perspectivă se afirmă că respectivii muzicieni au modificat tipul melodic auzit sau l-au cunoscut deja modificat, însă estomparea atributelor specifice nu a mutilat profilurile melodice ale melodiilor, care mai conțin elemente parțiale, dar definitorii în susținerea apartenenței<sup>5</sup>.

Cel mai reprezentativ codice al acestei epoci, apreciat ca și cel mai prețios dintre puținele documente ale istoriei muzicii transilvane, este, fără îndoială, cel al lui Ioan Căianu. Redactat între anii 1634 și 1671, mai întâi de Mátyás Seregély (1634–1642) și ulterior de Ioan Căianu (1652–1671), codicele conține un număr de 346 piese muzicale (213 notate de Căianu, 130 de Seregély, 3 piese și 2 subiecte de teorie muzicală anonime). Notația în tabulatură folosită în *Codice* prezintă o scriere corespunzătoare cu treapta evolutivă a manuscriselor vremii, situate, prin coexistența cu elementele de notație guidonică, după momentul de vârf al tabulaturii germane. Existența portativelor cu cinci linii, a cheilor de *sol*, de *do* pe linia întâi și pe linia a patra, precum și a cheii de *fa* îi conferă acestui codice calitatea de punct dinamic al fenomenului notației muzicale dar și punte de legătură între cele două extremități temporale care delimitează, în istoria muzicii, tabulaturile pentru orgă: anul 1448, reprezentat prin manuscrisul pe pergament care cuprinde o culegere de preludii (reprezentând cea mai veche tabulatură cunoscută) și manuscrisul lui Johann Sebastian Bach, *Orgelbüchlein* (1716), în care se găsește ultima tabulatură consemnată din muzica savantă occidentală.

Literatura de specialitate care s-a concentrat în timp asupra *Codice* lui Căianu se articulează relativ inegal. Primele informații, studii și transcrieri legate de manuscris și conținutul lui, provenind de la cercetători amatori, au fost în mică măsură sau chiar deloc consultate de specialiștii români sau unguri de la începutul secolului al XX-lea. Prima contribuție notabilă îi aparține profesorului Seprődi János din Cluj<sup>6</sup>, citată

<sup>5</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, ed. cit., vol. 1, 1973, p. 287.

<sup>6</sup> Seprődi János, *A magyar népdal zenei fejlődése* [„Dezvoltarea muzicală a cântecului ungar”], 1908, în *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* [„Operele alese și colecțiile muzicale ale lui János Seprődi”], București, 1974, p. 82–142. Idem, 1909 a, *A Kájoni-códex dallamai* [„Melodii din Codexul Caioni”], Académiai Értesítő, Budapeșt, 1909, p. 61–70. Idem, *A Kájoni-códex irodalom- s zenei történeti adalékai* [„Adăugiri literare și muzicale la Codexul Caioni”], Irodalomtörténeti Közlemények, 1909, p. 129–146, 282–301, 385–424, în *Seprődi János válogatott*

ulterior drept o lucrare fundamentală privind viața și opera lui Căianu. După Sepródi, Szabolcsi Bence a scris prima prezentare științifică axată pe conținutul codicelui<sup>7</sup>, definindu-l și integrându-l în contextul dezvoltării muzicii instrumentale din secolul al XVII-lea. Literatura românească din perioada interbelică este reprezentată prin două scrieri muzicologice mai ample, datorate lui George Simonis<sup>8</sup> și lui Marțian Negrea<sup>9</sup>; ambele contribuții au încercat să completeze scrierea lui Sepródi, vădind o cercetare mai avansată a manuscrisului. După al Doilea Război Mondial, muzicologia românească a tratat problema *Codicelui Căianu* în moduri diferențiate, începând cu articolul lui Sigismund Toduță<sup>10</sup> și continuând cu lucrările lui Romeo Ghircoiașiu<sup>11</sup>, Doru Popovici<sup>12</sup>, Petre Brâncuși<sup>13</sup>, Octavian Lazăr Cosma<sup>14</sup>, Viorel Cosma<sup>15</sup>, Gheorghe Ciobanu<sup>16</sup> și Vasile Tomescu<sup>17</sup>. Toți acești autori au considerat *Codicele Căianu* drept unul dintre primele izvoare scrise ale muzicii românești, subliniind specificul național al melodiilor respective și rezumându-și concluziile în trei puncte: (1) au fost identificate zece melodii populare românești, împreună cu alte piese din repertoriul european al timpului, care dovedesc o conviețuire a diferitelor culturi naționale; (2) Căianu este purtător al culturii baroce în dezvoltare și, în același timp, o punte între Apusul și Răsăritul european; (3) Căianu este un muzician foarte bine informat în epocă și, de aceea, muzica occidentală notată în *Codice* se află la nivel de egalitate față de cultura muzicii românești, care apare ca un fenomen bine încheiat. Cele zece melodii

---

*zenei irásai és népzenei gyűjtése* [*Operele alese și colecțiile muzicale ale lui János Sepródi*], București, 1974, p. 187–252.

<sup>7</sup> Szabolcsi Bence, *A XVII. Század magyar főúri zenéje* [„Muzica aristocrației în secolul al XVII-lea”], 1928, în: *A magyar zene évszázadai* [„Secolele muzicii ungare”], Budapeșt, 1959, vol. I, p. 209–280.

<sup>8</sup> George Simonis, *Din începuturile muzicii românești. Ioan Căianu (1629–1687)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1936.

<sup>9</sup> Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea. Ioan Caioni (1629–1687)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1940.

<sup>10</sup> Sigismund Toduță, *Îndemnul lui Ioan Caioni*, în „Tribuna”, Cluj, 6/1958, p. 10.

<sup>11</sup> Romeo Ghircoiașiu, *Codex Caioni și unele probleme de istoria muzicii românești*, în: „Steaua”, Cluj, 8/1958, p. 92–95. Idem, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963. Idem, *Les mélodies roumaines de XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles*, în „Musica Antiqua Europae Orientalis”, vol. I, Warszawa, 1966, p. 431–439.

<sup>12</sup> Doru Popovici, *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966. Idem, *Începuturile muzicii culte românești*, București, Editura Muzicală, 1967.

<sup>13</sup> Petre Brâncuși, *Istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1969. Idem, *Muzica românească și marile ei primeniri*, București, Editura Muzicală, 1978.

<sup>14</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, ed. cit., 1973.

<sup>15</sup> Viorel Cosma, *300 ani de la apariția antologiei de cântece a lui Ioan Căianu*, în: „Revista Muzica”, 1/1977, p. 23. Idem, *Ioan Căianu: un mare umanist român din secolul al XVII-lea*, în: „Tribuna României”, XVI, 7/1977, p. 4.

<sup>16</sup> Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 2, București, Editura Muzicală, 1978.

<sup>17</sup> Vasile Tomescu, *Ioan Căianu*, în „Revista Muzica”, 7/1987, p. 39–41.

românești au fost analizate comparativ cu exemple din muzica folclorului românesc și muzica occidentală cultă, iar Căianu a fost încadrat ca „primul compozitor care s-a îndreptat spre melodia populară, sesizându-i virtuțile artistice și potențialul demn de a fi ridicat pe coordonatele artei profesioniste”<sup>18</sup>. Cel mai recent demers a fost realizat între anii 1986 și 1989, prin studiul întreprins de Saviana Diamandi și Ágnes Papp<sup>19</sup>. În acest context s-a făcut primul pas în reconsiderarea tuturor afirmațiilor privitoare la manuscrise, redactanți, notație și conținut, legate de problematica *Codexului Căianu* și s-a încercat formarea unor noi imagini obiective, bazate pe sursele manuscrite. A rezultat, astfel, o antologie (concepută într-un volum de facsimile și două de transcrieri, tipărită ca urmare a colaborării dintre Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România și Institutul de Muzicologie al Academiei de Științe din Ungaria) în care sunt reproduse, transcrise și analizate toate piesele *Codicelui*, împreună cu un studiu introductiv, un indice, note stilistice ale repertoriului și catalogarea genurilor muzicale, completate cu o bibliografie considerată exhaustivă.

Din numărul total de 346 unități muzicale din acest manuscris (213 notate chiar de Căianu), 21 piese reprezintă culegeri de folclor în notație de tabulatură; singura consemnată în notație guidonică este nr. 233, „Lepus intra sata quiescit” („Iepurele printre semănături”). Celelalte se circumscriu genurilor religioase sau laice ale epocii: motete și piese religioase diverse, forme ale barocului muzical instrumental, dansuri instrumentale și piese vocale laice.

Piesele folclorice vocal-instrumentale notate de Ioan Căianu au fost transcrise de J. Seprődi<sup>20</sup> și au fost reluate ulterior de M. Negrea<sup>21</sup>. În timp ce analiza muzicală a lui J. Seprődi s-a limitat la probleme de transcriere, de grupare a textului sub note, de comparare a scrierii de tabulatură cu notația modernă, punctul de vedere analitic propus de M. Negrea, treizeci de ani mai târziu, este cu mult mai evoluat, având în vedere evidențierea scopului principal: reconsiderarea originii culegerilor de folclor, prin referire strictă la două dintre piesele vocal-instrumentale: nr. 78, „Messias [iam] venit” și nr. 264, „Lupul vaidane eneke” („Cântarea voievodesei Lupu”). Autorul citat consideră prima piesă drept un bun românesc cu justificări muzicale, prin aducerea de variante, iar pe a doua o analizează din punct de vedere al modului, metrului, cadenței, dar și din perspectiva istorică determinată de trimiterile semantice ale titlului. „Amprenta specific românească” a fost sesizată

<sup>18</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, ed. cit., 1973, p. 305.

<sup>19</sup> Saviana Diamandi; Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile)*, colecția „Musicalia Danubiana” vol. XIV a, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și MTA Zentudományi Intézet, București, 1993. Idem, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, colecția „Musicalia Danubiana” vol. XIV b I, II, UCMR și MTA Zentudományi Intézet, Budapest, 1994.

<sup>20</sup> Seprődi János, *A Kájoni-códex...*, op. cit., 1909, în *Seprődi János...*, op. cit., 1974, p. 210–215; 226.

<sup>21</sup> Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean...*, ed. cit., 1940, p. 41–46.

ulterior și de studiile lui Romeo Ghircoiașiu<sup>22</sup>, Emilia Comișel<sup>23</sup> și Octavian Lazăr Cosma<sup>24</sup>.

În același context, piesele folclorice instrumentale (dansurile) au fost interpretate, în timp, cu apartenențe naționale disputate. J. Sepródi a considerat că originea acestor piese este maghiară și doar două dintre acestea (nr. 252, „Ola[h] Tancz” și nr. 254, „Mas ola[h] kettős”, care au în titlu specificarea „valah”/„românesc”) ar fi românești. „Cântarea voievodesei Lupu” (nr. 264, „Lupul vaidane eneke”) a fost socotită de Sepródi drept „cea mai interesantă și pură melodie maghiară”, iar „Dansul lui Lazăr Apor” (nr. 266, „Apor Lazar Tancza”), una dintre cele mai interesante piese muzicale de dans secuiesc<sup>25</sup>. Însă, tocmai în cazul acestui dans, Marțian Negrea demonstrează originea lui românească, suprapunând versiunea lui Căianu peste aceea care aparține folclorului românesc. Analiza relevă similitudinile clare, evidențiate mai ales prin pilonii melodici comuni ai piesei analizate cu „Banu Mărăcine”<sup>26</sup>. A fost deschisă, astfel, oportunitatea specificării în problema originii dansurilor și constituirea lor în trei grupe: a) românești (nr. 252, 254–257, 266, 268); b) maghiare și/sau slovace (nr. 251, 253, 262); c) asemănătoare cu gagliarda italiană din secolul al XVI-lea (nr. 258, 259, 267).

Tipul notației muzicale a materialului muzical din *Codicele Căianu* utilizează sistemul Ammerbach, al „noii tabulaturi germane pentru orgă”, oglindind imaginea unei partituri clare, potrivite cântatului la instrumente cu claviatură, în care vocile se diferențiază net<sup>27</sup>. Numărul vocilor augmentează sau diminuează, oscilând între o singură voce și opt voci, prin însumarea a două coruri de patru voci (piesele 269 și 272). Astfel, *registrul acustic* este repartizat octavei 2 (pentru piesele instrumentale) și octavei 1 (pentru piesele vocal-instrumentale). Redarea *înălțimii* sunetelor, bazată pe desenul literelor, exprimă salturile intervalice ascendente și descendente care determină direcția și expresivitatea melodică. *Valorile* (duratele) sunetelor, exprimate fonetic în tabulatură, determină *ritmurile* specifice: dansurile de curte sau populare și piesele instrumentale introductive prezintă valori scurte și medii, simple sau punctate (care sunt urmarea firească a instaurării stilului instrumental în epocă), iar piesele religioase sunt notate prin valori medii și lungi. Grupele de valori scurte repetate sunt marcate de virgule, cu scopul de a delimita aceste grupe. *Pauzele* beneficiază și ele de o notație specifică, ce determină ritmul și expresivitatea muzicală; ele sunt întâlnite cu precădere în cazul pieselor la multe voci. Un element al notației guidonice, *armura*, este absent din acest tip de

<sup>22</sup> Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții...*, op. cit., 1963, p. 437.

<sup>23</sup> Emilia Comișel, *Folclorul în România secolelor XVII și XVIII*, în: „Studii de Muzicologie”, vol. IX, 1973, p. 326; 338.

<sup>24</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, ed. cit., 1973, p. 299.

<sup>25</sup> Saviana Diamandi, Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, ed. cit., II, 1994, p. 833.

<sup>26</sup> Marțian Negrea, *Un compozitor român ardelean...*, ed. cit., 1940, p. 56.

<sup>27</sup> Saviana Diamandi; Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, ed. cit., II, 1994, p. 670.

tabulatură; notele alterate sunt redate de fiecare dată prin desenul grafic al sunetului corespunzător, literele notației de tabulatură exprimând, astfel, clar și consecvent notele alterate, care la rândul lor hotărăsc și tonalitatea întregii părți. Un alt element de notație guidonică, *bara de măsură*, nu există în sensul strict al termenului, însă aspectul exterior al partiturii este dominat de unitățile de câte o măsură a sunetelor, delimitabile datorită grupării adecvate a notelor, limita fiecărei grupări putând fi considerată analogă unei bare de măsură. De asemenea, din manuscris lipsesc și notațiile *metrului* de la începutul părților sau, în cazul aparițiilor sporadice, acestea apar inconsecvent, deoarece s-a presupus că prezența acestor indicații se datorează completărilor editoriale. Semnul *alla breve* este prezent atât în cazul uzual al unei măsuri binare de 2/2, cât și, mai rar, pentru a indica o măsură ternară de 3/2. *Semnele de repetiție* aflate în interiorul pieselor au un dublu sens, stând sub comandamentele practicii curente și manierei de interpretare specifice epocii, fiind folosite preponderent în muzica instrumentală, la dansuri. *Fermata (coroana)* indică finalurile părților sau al unor secțiuni mai importante, dar nu reprezintă, în aceste cazuri prelungirea/valoarea notei, așa cum se va utiliza în secolele următoare. Semnul la care ne referim este prezent și în legătură cu notele finale însă, în aceste situații, el produce augmentarea de la finalul discursului muzical. *Legato-ul de expresie* și *legato-ul de prelungire* sunt alte două elemente grafice definitorii atât pentru notația prin tabulatură, cât și pentru cea guidonică. *Însemnările adiționale* sunt prezente în măsura în care autorul a considerat necesară introducerea lor în text, în vederea unei mai bune interpretări a lui. Ele sunt legate atât de cursivitatea citirii partiturii, cât și de cântarea într-o anumită tonalitate sau pentru a indica unii termeni de agogică (ex. *Presto, Adagio* etc.).

Din cele prezentate se remarcă bogăția semantică a *Codicelui Căianu*, reflectând atât caracterul culturii muzicale cristalizate în secolul al XVII-lea în Transilvania, cât și preocupările muzicale, stilistice și estetice ale autorului, concordante cu dezvoltarea vieții muzicale și cu tendințele europene ale epocii. Dintre sutele de piese muzicale consemnate în acest codice, multe conțin și inevitabile erori de redactare, îndemnând mai multe generații de cercetători și editori să realizeze noi și permanente reevaluări, care să ilustreze cât mai pertinent amplitudinea vieții muzicale a epocii respective și să îmbogățească datele istoriei muzicii și ale practicii interpretative.

#### NOTAȚIA PSALTICĂ NEOBIZANTINĂ (NEUMATICĂ)

Tipul de notație muzicală prin neume, ale celor dintâi colecții muzicale destinate interpretării vocale a cântecelor populare (în sensul de „largă circulație”), este concordant cu atmosfera politico-socială instituită de domniile fanariote care au stăpânit Țările Române, începând cu secolul al XVIII-lea și până în primele decenii ale celui următor. Acestea au influențat cultura urbană prin elemente stilistice și opțiuni estetice diverse, dintre care se detașează creațiile lirice, poetice



și muzicale, cu un pronunțat caracter erotic. Melodiile cântecelor de dragoste provenite din Fanarul constantinopolitan sunt prezente în numeroase manuscrise din România și constituie o importantă bază documentară pentru relevarea surselor și influențelor muzicale diverse (turcești, grecești, bizantine și occidentale) din perioada amintită, cunoscută și prin atmosfera multietnică și multiculturală proprie Imperiului Otoman.

Primele culegeri muzicale cunoscute, care folosesc notația psaltică ca tip semiografic eminent vocal, sunt date în secolul al XVIII-lea, reprezentând consemnări ale acestor creații lirice, mult mai cunoscute sub titulatura de *cântece de lume*<sup>28</sup>. În faza incipientă a cristalizării genului, în Țara Românească și Moldova, numărul textelor care însoțeau aceste piese a fost amplificat printr-o serie de poezii de origine sau de influență grecească sau turcească, cu versuri scrise de poeți români, nelipsind nici creațiile bilingve. Ulterior se dezvoltă și *cântecul de lume românesc*, inițial tributar influențelor fanariote și apoi cristalizat ca gen autonom.

Unul dintre cele mai vechi cântece consemnate în *notație neobizantină* (numită și *koukouzeliană*, aflată încă în uz la finele secolului al XVIII-lea, cu elementele caracteristice anterioare *notației hrisantice* sau a „*noii metode*”, introduse în muzica bizantină în anul 1814), cântecul «Τύχη μου αθλία...» („Soartă a mea nenorocită...”) se află în ms. gr. 784 BAR, f. 78<sup>v</sup>–79<sup>v</sup>, fiind atribuit lui Dimitrie Cantemir<sup>29</sup>. Altă piesă, la fel de veche, consemnată în ms. gr. 925 BAR, f. 37<sup>v</sup>–39<sup>v</sup>, este anonimă și încadrată în categoria cântecelor bilingve, turco-române; cercetătorul citat o intitulează generic «βλαχη κηζη» (în lb. turcă: „vlah kizi”, „fata valahă”)<sup>30</sup>, titlu care poate fi dedus din contextul poetic, în situația în care și în manuscris este notat un titlu atribuit de copist: «βλάχικων» („cântec vlah”). Spre deosebire de alte cântece similare, textul poetic al acestei creații lirice este scris în limba turcă, refrenul este românesc, iar alfabetul este grecesc, cele trei elemente conducând spre ipoteza copierii acestui manuscris în spațiul Țărilor Române.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, în contextul delimitării mai puțin riguroase a categoriilor folclorice, *cântecele populare* au fost consemnate în colecții comune, alături de *cântece de lume* și *cântece de stea*. Prezența lor poate fi urmărită începând cu manuscrisele date în primele decenii din acel secol, continuând cu tipărituri din a doua jumătate a lui, până în primele decenii ale veacului al XX-lea. Ultimele două culegeri tipărite în care se utilizează *notația psaltică* (în transcriere paralelă cu cea *guidonică*) cuprind *colinde* și *cântece de stea*;

<sup>28</sup> Gheorghe Ciobanu, *Cântece de lume; secolele XVIII–XIX*, colecția „Izvoare ale muzicii românești”, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1985, p. 13.

<sup>29</sup> Gheorghe Ciobanu, *Muzica instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI–XIX*, colecția „Izvoare ale muzicii românești”, vol. II, București, Editura Muzicală, 1978, p. 119.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 121.

prima este bine-cunoscuta colecție întocmită de George Breazu<sup>31</sup>, iar a doua, mai puțin notorie, îi este datorată lui Constantin A. Ionescu<sup>32</sup>. Cunoașterea celor doi factori caracteristici tuturor acestor colecții (adresabilitatea directă și caracterul funcțional) poate contribui la explicarea longevității notației psaltice, într-o perioadă istorică în care modernizările și achizițiile noilor limbaje muzicale au constituit preocupări constante. Cele două aspecte pot fi urmărite în paralel, conducând la relevarea caracteristicilor teoretice și practice ale notației psaltice, așa cum este ea oglindită în sursele manuscrise și tipărite existente. Un argument care pledează în favoarea utilizării notației psaltice în culegerile de folclor muzical este oferit de George Breazu în studiul intitulat *Colinde... Întâmpinare critică*<sup>33</sup>. Autorul susține notația psaltică utilizată în volumul de colinde, pe care-l editase, mai ales din punct de vedere funcțional, prin „atracția deosebită și preferința de care notația psaltică se bucură în fața cântăreților bisericești și clericilor deopotrivă”, subliniind că „pentru cântărețul de biserică – în cea mai mare parte și pentru preot – notația psaltică este aproape exclusiv unicul mijloc de citire a muzicii”<sup>34</sup>. Ținând cont de anul când a fost făcută această afirmație, cu atât mai mult se poate imagina impactul aproape exclusiv pe care notația psaltică îl avea cu un secol mai înainte, explicabil tocmai prin prisma factorului de adresabilitate a cântecelor tipărite. Nu putem încheia aceste considerații preliminare fără să facem referire la opinia celui care a consacrat notația psaltică a melodiilor populare în primele tipărituri de acest gen, Anton Pann, care menționa că a scris melodiile cuprinse în *Spitalul Amurului* „pe note bisericești, ca să rămâie neuitate modurile lor după veacuri”<sup>35</sup>.

Câteva colecții reprezentative sunt concretizate prin mai multe manuscrise: ms. gr. 784 BAR (fine sec. al XVIII-lea), ms. gr. 925 BAR (prima jumătate a sec. al XIX-lea), ms. rom. 3244 BAR (prima jumătate a sec. al XIX-lea), ms. 692 BUCMR (autor Inochentie Kitzulescu, anul 1838, cu titlul: *Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare*), ms. 696, BUCMR (anul 1844), ms. 4650 BUCMR (autor Ștefan Basilescu, anul 1912, cu titlul: *Biblioteca melodiilor populare române pe note bisericești. 12 cântece populare*) și ms. 4647 BUCMR (autor Ștefan Basilescu, anul 1913, cu titlul: *174 Cântece populare*) etc.

<sup>31</sup> *Colinde*, culegere întocmită de G. Breazu cu desene de Demian, Fundația Culturală regală „Principele Carol”, colecția „Cartea satului”, nr. 21, Craiova, Editura Scrisul Românesc, f.a. [1938]; reed. 1993, cu o *Postfață* de Titus Moisescu, București, Editura Fundației Culturale Române.

<sup>32</sup> Const. A. Ionescu, *Colinde cu text și melodii culese de...*, în colecția „Satul românesc”, Sibiu, 1944.

<sup>33</sup> George Breazu, *Colinde... Întâmpinare critică*, Craiova, 1940.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 41–42.

<sup>35</sup> Anton Pann, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului adică cântece vechi populare dupre or ce întâmplare pe care junii la cântă și babele le descântă. Însă pe lângă cele sătene s-a pus și din orășene de [...]*, București, în tipografia sa, ed. I, br. I–II (1850); ed. II, br. I–VI (1852).

În aceeași paradigmă se înscriu și colecțiile de cântece ale lui Anton Pann, personalitate complexă, care s-a exprimat în egală măsură în domeniul literar, în publicistică și în muzică. Scriitor și folclorist, tipograf și editor, interpret, traducător, compozitor și teoretician al muzicii psaltice de tradiție bizantină, el se încadrează printre personalitățile culturale cele mai pregnante din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Anton Pann este considerat primul muzician care a efectuat culegeri de muzică populară, chiar dacă, așa cum am precizat anterior, noțiunea de „cântec popular” era ambiguă în epocă, după cum o dovedește alăturarea cântecelor populare cu cele de proveniență cultă, de circulație orășenească. În consecință, rezultatul culegerilor sale îmbracă un aspect general eterogen, de o mare varietate, care ar putea induce, la o primă lectură, impresia impurității folclorului din prima parte a secolului al XIX-lea. Pe un alt palier semantic se situează influențele muzicii psaltice, evidente în culegerile de folclor muzical semnate de Anton Pann și decelabile la niveluri diferite, de la repertoriu la semiografie. Cea mai reprezentativă colecție datorată lui Pann o constituie, desigur, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului* (1850; 1852), cuprinzând un total de 295 cântece, dintre care 167 în notație muzicală psaltică. Cercetătorii muzicii lui Anton Pann au stabilit afilierea cântecelor cuprinse în această colecție în 4 categorii stilistice: *cântece populare*, *cântece traduse din muzica greco-orientală*, *cântece aflate sub influența muzicii europene* și *cântece de stea*<sup>36</sup>.

Aceste cântece implică aceeași problematică specifică tuturor colecțiilor de acest tip; filtrate prin aportul personal al autorului, cântecele respective au fost, după expresiile lui Pann, „corectate”, „drese”, „reparate” sau „prelucrate”. Desigur, în cadrul combinației dintre culegere și creație se poate sesiza intervenția personală asupra conturului melodic și ritmic, asupra scârilor muzicale și asupra ornamenticii, fapt care conferă tuturor pieselor o anumită omogenitate. Analiștii au sesizat particularități stilistice specifice, dintre care se remarcă: structura variată, bogat melismatică și ornamentată a ideilor melodice, mobilitatea ritmică, folosirea frecventă a diviziunilor neregulate, varietatea scârilor modale, formele libere, bazate pe micro-structurile formulelor melodico-ritmice, de cele mai multe ori variate.

O altă colecție importantă alcătuită de Anton Pann este *O șezătoare la țară*, lucrare considerată reprezentativă pentru o nouă reorientare și lărgire a orizontului său folcloric<sup>37</sup>, dar în care complexitatea genurilor și categoriilor folclorului muzical românesc rămâne mai puțin concludentă. O cercetare mai atentă a sumarului demonstrează că, spre exemplu, baladele și doinele din această carte au fost consemnate doar în măsura în care autorul le-a circumscris circulației urbane. De asemenea, cântecele de leagăn, cântecele ceremoniale, cântecele repertoriului

<sup>36</sup> Idem, *Cântece de lume. Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu*, București, ESPLA, 1955, p. 33.

<sup>37</sup> Anton Pann, *O șezătoare la țară sau povestea lui Moș Albu*, partea I, București, 1851, în tipografia lui [...], partea a II-a, 1852.

păstoresc și alte piese reprezentative ale folclorului muzical sunt cu totul absente din colecția lui Pann, demonstrând aspectul subiectiv al selecției. Din această perspectivă se poate conchide că volumul este valoros mai ales sub aspect documentar, însă reflectă mai mult standardele stilistice ale epocii și în mai mică măsură realitatea folclorului din secolul al XIX-lea.

Lui George Ucenescu, discipol al lui Anton Pann, i se datorează un volum intitulat *Carte de cânturi cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, la 1852, 567 cânturi* (ms. rom. 3498 BAR; titlul aparține achizitorului Academiei; anul, 1852, desemnează perioada când Ucenescu se afla în București ca „student al domnului Anton Pann”; în realitate începerea redactării ar putea fi plasată în anul 1860, iar finalizarea operei, în jurul anilor 1877–1880)<sup>38</sup>. Acest manuscris, considerat opera cea mai interesantă și mai completă a lui George Ucenescu, are o importantă valoare documentară nu numai prin cântecele pe care le cuprinde, ci și prin prețioasele însemnări adiacente. Caracteristica principală privind conținutul manuscrisului este dată de varietatea tematică (întâlnită la toate colecțiile epocii), ceea ce îi conferă aspectul unui miscelaneu, însumând sinteza repertoriului de cântece și poezii care au circulat în această perioadă, atât în Principate, cât și în Transilvania.

Comparând manuscrisul lui George Ucenescu cu *Spitalul amorului*, se constată similitudinea mai multor parametri, în special la nivelul procedurilor tehnice și grafice. *Semiografia* este conformă cu tradiția *notației psaltice*, cu *semnele vocalice și consonante (intervalice și ornamentice)*, scrise cu cerneală neagră, și cu *semnele de alterație, de ritm și indicațiile modale* (denumite *ftorale, timporale și mărturii*), scrise cu cerneală roșie. Ucenescu a optat pentru menținerea structurii modale și a intonațiilor specifice ale melodiilor, cu unele diferențe și inconsecvențe, raportate atât la stilul melodic, cât și la metoda transcrierii efective a melodiilor. De asemenea, datele extramuzicale asupra originii, informatorului, modului de interpretare și circulației cântecelor devin, în această colecție, mai substanțiale, deși suferă și ele o aplicare inconsecventă. Important este și aspectul existenței mai multor variante ale unor melodii, prin adaptări și modificări. Procedeele stilistice sunt variate: de la texte diferite cu aceeași melodie la concentrări și simplificări melodice, modificări în structurile modale (prin tendința de evitare a cromatismelor) și până la melodii identice, dar cu formule finale diferite etc. Manuscrisul lui George Ucenescu are meritul de a continua direcția impusă de culegerile lui Anton Pann, reprezentând un moment valoros pentru etnomuzicologia românească.

Oprea Demetrescu este un alt important discipol al lui Anton Pann; după exemplul maestrului său, a desfășurat o bogată activitate didactică, teoretică, componistică, editorială și publicistică, de o consistentă importanță în cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Colecțiile sale de cântece

---

<sup>38</sup> Vasile D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu. Cânturi*, București, Editura Muzicală, 1979, p. 32; 36.

populare, în manuscris sau tipărite – *Colecțiune de cântări populare...* (1858), *Cântece naționale adunate de...* (1859), *Melodii române, italiene și arabe* (1860), *Imnuri și cântări religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice și populare* (1874) – preiau tradiția instituită de Anton Pann, fiind organizate după aceleași criterii care le conferă aspectul de miscelaneu<sup>39</sup>.

Notăția psaltică utilizată în puținele cântece populare consemnate în edițiile lui Oprea Demetrescu se încadrează în principiile anterior consacrate, demonstrând un pronunțat caracter funcțional și didactic al acestor culegeri care, departe de a fi organizate sistematic, reprezintă mai mult un act de restituire și valorificare selectivă.

Semnalăm și existența unui manuscris atribuit lui Oprea Demetrescu (ms. 4660 BUCMR), care conține 27 file de caiet, nenumerotate, legate în copertă de carton de culoare albastră, cu dimensiuni de 200/160 mm. Scris cu creionul, are aspect de ciornă, cu numeroase corecturi și ștersături. Titlul, stabilit de George Breazul, definește conținutul: *Manuscrisul lui Oprea Dumitrescu. Imnuri și cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice și populare de Oprea Demetrescu. Râmnicul-Vâlcei 1874*. Cântecele au fost notate în sistemul *hrisantic* și se regăsesc în tipăritura *Imnuri și cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice și populare de mai mulți autori. Adunate, unele corijate și imprimare de Oprea Demetrescu, Râmnicul-Vâlcei, 1874*.

În ultimii ani de la finele secolului al XIX-lea și în primele decenii ale celui următor, activitatea de întocmire a culegerilor de cântece populare consemnate în notație psaltică este concentrată prin contribuțiile psaltților, profesorilor de muzică bisericească și teoreticienilor proveniți din arealul cultural al muzicii bisericești de tradiție bizantină care au avut preocupări și în acest sens. Lipsa metodelor adecvate va face, însă, ca și aceste culegeri să fie caracterizate prin lipsă de unitate și imprecizie repertorială, precum și prin subiectivismul transcrierii melodiilor, astăzi dificil de cuantificat.

Între aceste încercări, păstrate mai mult în manuscrise, se distinge colecția lui Ioan Zmeu (Botoșani, 30.01.1860 – Curtea de Argeș, 20.04.1922, protopsalt al bisericii episcopale și profesor al școlii de cântăreți din Curtea de Argeș, între anii 1886 și 1894), intitulată *Souvenire de la Râmnicu Vâlcei. Cântece vechi și noi. Adunate, puse pe note și manuscrise de subscrișul I[Ioan] Zmeu, 1888, febr. 22* (ms. 4653 BUCMR). Manuscrisul conține 16 file, sub formă de fascicul, dimensiuni 185/125 mm, hârtie comună, scris cu cerneală violet. Într-o notă atașată manuscrisului (datată 13.01.1981) muzicologul Gheorghe Ciobanu remarcă lipsa unor file, fapt observabil și prin absența începuturilor sau finalurilor unor cântece.

<sup>39</sup> Oprea Dumitrescu (Demetrescu), *Melodii române, italiene și arabe. Unele române și italiene descrise cu note bisericești și cele arabe cu litere romane*, broșura I, București, Impr. Nifon Mitropolitul, 1860. Idem, *Imnuri și cântece religioase, morale, patriotice eroice, naționale, istorice și populare. Compuse de mai mulți autori. Adunate, unele corijate, imprimare de Oprea Demetrescu, Romniculu [Râmnicul] Vâlcei, 1874*.

Lucrarea, rămasă inedită, este un foarte bun exemplu de notație muzicală psaltică de tip analitic, autorul încercând să surprindă, prin procedeele de notare în amănunt a ritmului și ornamentelor, inflexiunile particulare ale cântecelor, care au fost consemnate ocazional, așa cum se deduce din titlu.

Un alt manuscris care se păstrează în același fond cuprinde *Cântece naționale puse pe psaltichie de Ath[anasie] Iordănescu* (ms. 4662 BUCMR, existent sub forma a 4 fascicule volante, grupate în 64 file), nedatat, dar care poate fi localizat la începutul sec. al XX-lea, consemnat în notație hrisantică și caligrafiat îngrijit.

Mai menționăm: *Colecțiuni de cântece naționale bătrânești și călugărești, aranjate pe muzica orientală de N[icolae] Severeanu* (1904), *Dorul. Cântece vechi românești scrise pe muzica bisericească (psaltichie)* de Pană C. Brăneanu (ms. 4700 și ms. 4701 BUCMR, datate 1906), *Colecțiune de cântări bisericești, școlare și populare* (1912) și *Colecțiune de cântări bisericești alese, imne școlare și cântece populare* (1921), ambele tipărite sub îngrijirea lui Ion Popescu-Pasărea<sup>40</sup>.

Seria acestor colecții de cântece populare cu semiografie psaltică se încheie prin cele două publicații de *colinde*, pe care le-am menționat anterior: cea îngrijită de George Breazu și cea realizată de Constantin A. Ionescu. În cuprinsul ambelor lucrări cântecele sunt consemnate în dublă notație (psaltică și guidonică), mult simplificată, fapt ce reliefează caracterul preponderent didactic și de popularizare al celor două volume. O notă aparte, de o importanță majoră în obiectivitatea și acuratețea realizării acestor două ultime colecții, o constituie existența materialului documentar cules cu fonograful și transcrierea melodiilor după înregistrările astfel obținute. Utilizarea dublei notații, atât în cazul celor două colecții, cât și în cel al repertoriului liturgic ortodox, poate fi considerată ca un compromis acceptabil bazat pe considerente practice, deoarece s-a avut în vedere că „notația orientală, deși este mai veche, este accesibilă unui număr restrâns de cunoscători și amenințată permanent de necunoscătorii valorii reale, de a fi înlocuită cu notația apuseană; folosirea acesteia însemnează pentru studiul colindei un mare progres științific și nicidecum întoarcerea la o scriere muzicală învechită și roasă de vreme”<sup>41</sup>. În egală măsură, au fost surprinse și esențializate și posibilitățile reale, expresive și interpretative, ale notației psaltice, afirmându-se că „folosirea semiografiei muzicii ortodoxe în transcrierea melodiilor însemnează o nouă concepție despre melodie”<sup>42</sup>.

Din această prezentare succintă rezultă că, pe parcursul unui secol, notația psaltică a muzicii populare a cunoscut o evoluție care a trecut de la funcționalitate la anacronism. Lipsa metodologiei specifice culegerilor, precum și adresabilitatea restrânsă au determinat părăsirea acestui sistem de notație în favoarea altora, mai

<sup>40</sup> Ion Popescu-Pasărea, *Colecțiune de cântări bisericești, școlare și populare*, București, 1912. Idem, *Colecțiune de cântări bisericești alese. Imne școlare și cântece populare*, București, Tipografia cărților bisericești, 1921.

<sup>41</sup> Const. A. Ionescu, *Colinde...*, ed. cit., 1944, p. 12.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 13.



riguros științifice. Cu toate acestea, semiografia psaltică, prin capacitatea sintetizării sistemelor modale și ornamentelor muzicale, poate rămâne pentru cercetătorii avizați un mijloc eficient de reprezentare a stilurilor de interpretare existente în secolul al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea.

#### NOTAȚIA GUIDONICĂ (PE PORTATIV)

Tipul de notație care utilizează portativul muzical și toate semnele adiacente pentru notarea muzicilor folclorice s-a cristalizat în muzica românească, începând cu secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, și până în primii ani ai secolului al XX-lea, prin toate acele colecții realizate pe baza pieselor de largă circulație, ca mărturii scrise ale unor realități sonore pline de prospețime, spontaneitate și candoare, dar care, practic, nu au fost înțelese în esența lor. Descoperirea muzicii folclorice, cu potențialul ei expresiv, s-a pliat peste noile atitudini de valorificare (concentrată însă doar pe coordonate estetice și nu funcționale), presupunând o multitudine de manuscrise și tipărituri muzicale care au pendulat între pitoresc, superficialitate și neînțelegere.

Direcția principală a fost imprimată de compozitorii de formație clasică, în stilul muzicii europene, prin asumarea unor compromisuri care au încercat să integreze structurile muzicale folclorice în cadrul conceptului tonal funcțional major-minor. Aranjamentele armonice, de cele mai multe ori rudimentare și impropii structural, au ținut doar finalitatea artistică, fapt ce explică predominanța melodiilor de joc și absența generalizată a textului. În acest context, colecțiile melodiilor populare nu reprezintă decât antologii de piese gustate în acea epocă.

Vom exemplifica prin enumerarea unora dintre colecțiile reprezentative din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care oglindesc caracteristicile anterior expuse.

*Codex Moldavus* (ms. rom. 2663 BAR, Cabinetul de muzică, datat 1824) reunește piese notate într-un stil pianistic, în care melodia este brodată pe un acompaniament armonic stereotip, pasiv, asimilat unei pedale ostinate.

*Colecția lui François Rouschitzki* (1834) (autor numit în mod diferit: Rujitchi – de Costache Negruzzi; Rusitschi – de George Breazu; Ruzitski, Rouschinski, Rujinski, Rujitchi – de Viorel Cosma; Ruzitski – de Octavian Lazăr Cosma) cuprinde 42 de cântece și dansuri<sup>43</sup>. Caracteristica predominantă a colecției gravitează în sfera concentrării autorului asupra surprinderii inflexiunilor modale, preponderent orientale, prin utilizarea treptelor mobile și a ornamentelor melodice, chiar dacă notația pieselor este încadrabilă aceleiași tipologii, eminentemente armonică, în care ritmica și metrica sunt însă reduse la formule stereotipe.

---

<sup>43</sup> *Cântece și dansuri (Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques et Turcs traduit, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et la Valachie, lieutenant Général, Aide-de-camp. Général de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand croix de plusieurs ordres etc., par François Rouschitzki, publié dans la lithographie de l'Abeille à Jassy à 1834).*

Între aceleași coordonate se încadrează și colecția intitulată *Cântece valahe pentru pian* (ms. rom. 2575 BAR, Cabinetul de muzică, datat aproximativ între 1838 și 1845)<sup>44</sup>, ca și colecțiile publicate de Alexandru Flechtenmacher (*Collection des chansons moldaves* (1846), *Colecție de cântece naționale* și *Colecțiune de melodii naționale române*), urmate de *Hori naționale românești pentru piano forte* (1847), colecție datorată lui Constantin (Costache) Steleanu.

Mijlocul secolului al XIX-lea mai este marcat de trei autori, cu un aport notabil la cunoașterea muzicii românești: Henri Ehrlich, Ioan Andrei Wachmann și Carol Miculi. Henri Ehrlich a publicat *Arii naționale românești transcrise pentru piano-forte de...* (Viena, 1850); tot lui îi aparține una dintre secțiunile din albumul *Rumunia. Collection des Aires et Danses roumaines transcrits pour le piano-forte* (caietul I de Henri Ehrlich, caietul II de Ioan Wachmann, ms. rom. 2504 BAR, Cabinetul de muzică, f.a.). Demersul lui H. Ehrlich, solidar cu cele similare ale contemporanilor săi, s-a concentrat pe demonstrarea valențelor muzicii românești, prin transcrierea melodiilor „așa cum le-am auzit cântate...”, cel mai probabil de la lăutari<sup>45</sup>. Colecția inedită a lui Ehrlich este importantă pe mai multe paliere, de la contribuția teoretică, materializată în prefața albumului tipărit, la transcrierea pieselor cu respectarea *ritmului parlando-rubato* și a *ritmului giusto*, până la respectarea stilului improvizatoric și a principiului variațional, proprii cântecului folcloric românesc.

Ioan Andrei Wachmann a publicat, între anii 1847 și 1857, patru caiete de cântece și jocuri românești, toate tipărite la Viena, cu următoarele titluri: *Romania, recueil des danses et d'aires valaques originaux, transcrits pour le piano seul*; *Bouquet de mélodies valaques originales, transcrits pour le piano*; *L'Echo de la Valachie, chansons populaires roumaines transcrits pour le piano seul*; *Les bords du Danube, chansons et danses roumaines, transcrites pour le piano seul*. În succinta prefață la cel de-al treilea caiet, autorul expune criteriile de notație folosite în colecțiile sale, menționând că melodiile au fost notate „așa cum le-am auzit din gura cântăreților populari, fără a-mi permite să schimb măcar o notă, adăugând însă un acompaniament armonic; la melodii de dans (hora) am încercat să imit felul specific de acompaniament al lăutarilor”, indicând componența unui taraf lăutăresc: nai, trei-patru vioi și cobză<sup>46</sup>.

Muzicianul bucovinean Carol Miculi a fost și el atras de originalitatea și pitorescul muzicii cântate de țărani și de lăutari. Rodul admirației sale pentru folclorul românesc îl reprezintă în principal cele patru caiete tipărite<sup>47</sup>. Se consideră că bogăția sonoră a melodiilor culese și prelucrate de Miculi este superioară

<sup>44</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 3, București, Editura Muzicală, 1975, p. 85.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>47</sup> Carol Miculi, *Arii naționale. Douze aires nationaux roumaines – Ballades, Chants des bergers, Airs de danse etc. – recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi*, Caietele I–IV, Léopol, Ed. Charles Wild, f.a. [aprox. 1850–1854].

întreprinderilor similare contemporane, fiind potențată și prin acompaniamentul armonic: „mobil, variat și colorat”<sup>48</sup>.

Dacă în „folcloristica muzicală” din prima jumătate a secolului al XIX-lea (dezvoltată empiric la nivelul scrierilor descriptiv-teoretice) preocupările s-au concentrat mai ales pe culegerile și prelucrările melodiilor populare (dar cu un pronunțat caracter pragmatic), ulterior, principiul păstrării autenticității a fost dezvoltat începând cu deceniile al șaselea și al șaptelea, atunci când muzicienii au început să colaboreze cu specialiștii folclorului literar. Interesul pentru autenticitate poate fi sesizat în colecțiile lui Alexandru Berdescu: *Melodii române. Scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național astfel cum le eczecutează lăutarii români. Pentru piano-forte de...* (9 caiete, București 1860–1862) și *Melodii arangiate în adevăratul lor styl național. Pentru piano de...* (3 caiete, București, 1871). „Autenticitatea” este permanent invocată de autor, chiar dacă el recunoaște că a intervenit în profilul melodic al pieselor, „prin mai multe și felurite ameliorări și înfrumusețări artistice, spre a fi cu mai multă plăcere ascultate când se vor executa”<sup>49</sup>. Cu toate acestea, cele două colecții reprezintă o etapă nouă pe calea preocupărilor folcloristice românești<sup>50</sup>, prin evidențierea structurilor melodice bogate și prin valoarea documentară a pieselor, culese de autor în zone precum Prahova, Dâmbovița, Buzău, Argeș, Muscel, Râmnicu Sărat, Putna.

După A. Berdescu va trece mai mult de un deceniu până la apariția unei colecții importante. Nicolae Filimon își formulează opinia sa asupra folclorului, delimitându-l atât după genuri (țărănesc și lăutăresc), cât și istoric, în articolul *Lăutarii și compozițiile lor*<sup>51</sup>. O altă idee interesantă asupra culegerilor de folclor muzical este propusă de T. Ionescu<sup>52</sup>, care consideră că „muzica trebuie culeasă fără preocupățiune pentru regulile stabilite de clasicism”, fiind guvernată de legi proprii care nu se sincronizează cu teoriile muzicii occidentale. Un demers inedit îi aparține și lui Teodor T. Burada, pentru care muzica populară capătă noi valențe, determinate de contextualitatea desfășurării sărbătorilor, ritualurilor și obiceiurilor, cu includerea muzicii în cadrele acestora, dintre care, autorul citat enumeră colindatul, steaua, vicleimul, plugușorul, păpușile, nunta, cântecul de leagăn, călușul<sup>53</sup>, fără a neglija și dansurile, ca manifestări complexe coregrafice și muzicale (Burada, 1877, 41–104). Ulterior publicațiilor lui Burada au mai fost semnalate culegeri sporadice (dintre care, cel mai mare interes sub aspect documentar îl suscită *Cântece și doine de peste Olt*, de Caliopi Zographos, 1882) care nu le depășesc

<sup>48</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, ed. cit., vol. 3, 1975, p. 115.

<sup>49</sup> Idem, *Hronicul...*, vol. 4, București, Editura Muzicală, 1976, p. 270.

<sup>50</sup> Gheorghe Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român (Contribuții la istoria folcloristicii românești)*, în: REF, tom 10, nr. 6/1965, p. 559.

<sup>51</sup> În „Buciumul”, nr. 311/1864.

<sup>52</sup> T. Ionescu, *Cultura muziceii în țara noastră. Muzica populară*, în: „Lyra română”, București, an II, nr. 38/1880, p. 301.

<sup>53</sup> Teodor T. Burada, 1876, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, Almanach musical, II, Iași, p. 51–79.

însă, valoric, pe cele precedente. Noutatea colecției consta în faptul că cele 24 piese aveau drept criteriu de întocmire o anumită zonă folclorică. Notația folosită în această culegere, prin care cântecele vocale au fost transcrise pentru pian, apare astăzi mai schematică, mai sărăcăcioasă și mai stereotipă, în comparație chiar cu cea utilizată de François Rouschitzki, cu o jumătate de veac mai înainte, a cărei bogăție ornamentală specifică, îi crea acel farmec specific în epocă.

Hotărârea Academiei Române de a institui un premiu „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești”, în 1884, este datorată lui Vasile Alecsandri, fiind considerată un moment de răscruce în acțiunea culegerii folclorului, pentru motivul că, prin premiul de 5000 lei, se va angaja o lungă dar fructuoasă dezbateră asupra caracteristicilor metodologice ale străngerii melodiilor într-o culegere și clarificarea criteriilor și principiilor specifice. Cele trei clauze prevăzute de comisia Academiei Române, formată din Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu și Ion Ghica, cereau ca „piesele să fie aranjate pentru clavier și voce cu însemnarea cuvintelor sub note, să fie însoțite de indicarea publicării anterioare a melodiilor, pe cât posibil mai completă, și să se indice locul și împrejurările în care au fost culese melodiile”<sup>54</sup>. Unul dintre cei mai receptivi culegători și, în egală măsură, acerb critic, a fost Gavriil Musicescu; în articolul *5000 lei noi!*<sup>55</sup>, el va ridica o serie de probleme legate de acest proiect: dacă melodiile urmau să fie culese la unison sau cu acompaniament, dacă urmau să fie scrise ritmat sau nu, dacă urmau să fie păstrate tonalitățile originare sau melodiile se cereu transpuse în cadrele majorului sau minorului tonal-funcțional și dacă melodiile vor avea sau nu textele cu care circulă în popor<sup>56</sup>. Culegerile lui Musicescu vor conduce către descoperirea caracterului modal al melodiilor populare și vor impune o radicală schimbare de optică în scrierea și prelucrarea lor, prin folosirea transcrierilor modale (incluzând armuri și sunete finale specifice) și respectarea parametrilor structurilor sonore – melodica, metrica, ritmica și ornamentica.

Cel mai prodigios culegător de melodii populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea a fost Dimitrie Vulpian care, începând cu anul 1867, a inițiat o vastă muncă de culegere, materializată prin publicarea unui impresionant număr de 1931 piese muzicale, incluse în mai multe volume. Opera sa, răsplătită în 1886 cu premiul Academiei Române, s-a concretizat în cinci volume (publicate între 1885 și 1909) care constituie un important fond muzical de o mare valoare documentară. Metodologia transcrierilor, folosită de Vulpian, nu presupunea însă culegerea integrală a melodiilor însoțite de texte, ci se încadra în aceeași metodă de instrumentalizare a melodiilor populare, folosită și de predecesori; din acest motiv piesele publicate de el se prezintă într-o scriitură pianistică destul de rudimentară, cu un acompaniament ritmic de cele mai multe ori monoton și neinspirat.

<sup>54</sup> „Analele Academiei Române”, Seria II, tom VI, 1883–1884, Secția I, București, 1884, p. 74.

<sup>55</sup> În: „Arta”, Iași, an II, 1884, nr. 11, p. 167.

<sup>56</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol. 4, ed. cit., București, Editura Muzicală, 1976, p. 275.

În concluzie, din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și până în primii ani ai celui următor, autorii culegerilor și transcrierilor de folclor muzical au persistat în perpetuarea confuziei privind înțelegerea mecanismelor de întocmire a culegerilor; în absența unor criterii disociative nete, totul apărea sub formă relativă, cu riscurile unor false reprezentări, prin care compozițiile erau văzute drept culegeri și culegerile drept compoziții, prin confundarea folclorului cu unele cântece de largă audiență, folclorizate prin cântarea excesivă. Din această perspectivă muzicologia românească reține patru tipuri categoriale ale colecțiilor din epoca menționată<sup>57</sup>:

1. categoria melodiilor populare pentru un instrument (de obicei pian), tipărite în volum anonim sau în volume de autor; melodiile din aceste colecții, chiar dacă nu sunt exclusiv instrumentale, au textele suprimate și rămân recunoscutibile doar prin titlu;

2. culegeri în care autorii rețin melodii vocale, dar le oferă în versiuni acompaniate de instrument (pian), cu un grad mai mare de autenticitate;

3. cântece populare prelucrate pentru ansamblu coral, după modelul impus de Musicescu;

4. culegeri propriu-zise, în accepțiunea modernă a termenului, conținând melodii populare notate fără intervenții asupra lor (doar aceste colecții din ultima categorie pot fi considerate culegeri efective, celelalte încadrându-se în rândul pseudoculegerilor sau compozițiilor).

Toate aceste concluzii demonstrează că linia evolutivă a folcloristicii muzicale din secolul al XIX-lea a relevat traseul sinuos al gândirii muzicale inspirate de cântecul popular (propriei începutului acestei perioade), de la ideile insuficient conturate până la noile teorii, viabile și fundamentate științific. Notația culegerilor (încă empiric și diletantic alcătuite), în marea lor majoritate adresate pianului, lasă totuși să se întrevadă o arie stilistică bogată, în care predomină grija pentru amănuntul semiografic și pentru factorul estetic.

Primele *clarificări metodologice* apar la finele secolului al XIX-lea și la începutul celui următor, atunci când, în perimetrul cercetării folclorului muzical, se întrevăd schimbări de mentalitate care au fost determinate, în egală măsură, atât de cristalizarea unei metodologii proprii acestui domeniu, cât și de inventarea aparatului mecanice de înregistrare sonoră (fonograful) și vizuală (aparatură de fotografiat și cel de filmat). Au fost create astfel condițiile pentru ca Școala folcloristică românească să evolueze în virtutea unei tradiții deja conturate. Mutația centrului gravitațional al culegerii melodiilor de la cele orășenești la cele țărănești și abordarea cercetării muzicii populare cu metode de notație tot mai perfecționate și mai riguroase vor conduce la întocmirea de colecții constituite, în mare parte, pe baza culegerilor de teren.

---

<sup>57</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 6, București, Editura Muzicală, 1984, p. 362.

În primii ani ai secolului al XX-lea au continuat culegerile empirice realizate de diletanți, de obicei învățători de țară. Melodiile erau notate sumar, direct după auz (neînregistrate sonor), iar informațiile adiacente erau sărace sau absente. Menționăm, în continuare, câteva dintre cele mai importante colecții de acest tip, apărute la începutul aceluiași veac.

Unul dintre primii culegători din acest timp a fost neobositul ofițer de cavalerie Tudor Pamfile, care a îmbrățișat o vastă gamă de manifestări folclorice, descriindu-le cu minuție. Folclorul muzical apare în *Jocuri de copii adunate din satul Țepu* (1907; 1908; 1909) și în volumul *Sărbătorile la români – Crăciunul* (1914). Jocurile sunt descrise cu lux de amănunte, însă partea muzicală este foarte slab reprezentată, fiind axată, în volumul secund, pe dansurile practicate de copii, cu o ilustrație muzicală de cele mai multe ori livrescă<sup>58</sup>. Notația muzicală este concretizată prin știmate pentru pian sau prin simple linii melodice cu sau fără text, preluate de la alți autori (Teodor T. Burada în cazul volumului al treilea al *Jocurilor de copii*), exemplele muzicale având doar un caracter informativ-ilustrativ.

Volumul lui Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, cu arii notate de C.M. Cordoneanu (București, 1908), cuprinde 63 de melodii de joc din Dobrogea. Realizând transcrierile după înregistrări fonografice, profesorul C.M. Cordoneanu a căutat o fidelă redare grafică a melodiilor notate, făcând (în premieră pentru acei ani) o analiză structurală a fiecărei melodii, insistând mai ales asupra constituției tono-modale și încadrării metrice.

Volumul al IV-lea al seriei *Din viața poporului român*, editat de Academia Română în 1909, *Cântece, urături și bocete de-ale poporului*, este important pentru materialul bogat cules în comuna Tătăruși-Suceava de învățătorul Alexandru Vasiliu. Informatorii (țărani și nu lăutari) au fost solicitați de autor pentru capacitatea lor de a păstra autenticitatea materialului folcloric și prin prisma diferențierii între stratul vechi și cel nou rural, ca o atitudine ce va fi mult vehiculată în epocă. Transcrierea celor 43 de cântece a fost realizată de Sofia Musicescu-Teodoreanu, într-o manieră indirectă (Al. Vasiliu i-a cântat acesteia, din gură și fluier, repertoriul pe care el îl învățase de la informatori), dar metodică și atentă la amănunte (melisme, ornamente și tempouri), inspirată de transcrierile modale care fuseseră impuse de Gavriil Musicescu.

Alți doi învățători, C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, perfect integrați în viața satului, publică *Sărbătorile poporului* (seria *Din viața poporului român*, vol. VII, Academia Română, 1909), reprezentând culegeri din zona Muscelului. Referințele muzicale sunt schematic și foarte sumar notate, fiind puse în legătură mai ales cu Jocul Călușului sau alte piese de joc, susținute de lăutari.

O colecție mai bine încheată este publicată de P. Ciorogariu (*Cântece din popor. Versuri și muzică. Adunate de...*, București, 1909), reprezentând 60 de melodii notate împreună cu versurile însoțitoare. Detașată în mod evident atât de

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 405.



stilul orientalizant, cu frecvente elemente cromatice, cât și de cel occidental, simplificator și instrumental, colecția cuprinde o notație declarată simplificată, cu omisiuni în privința semnelor de alterație și cu încadrarea într-o metrică simplă.

Alexandru Voevidca (27 mai 1862 – 6 iunie 1931) este, probabil, cel mai important dintre învățătorii culegători, realizând, în perioada 1907–1924 (sau 1926), o colecție amplă, conținând circa 3000 de notații directe în Bucovina, păstrată în manuscris și reeditată, parțial, în două ediții critice diferite<sup>59</sup>. Marcat de ideea de a realiza o colecție reprezentativă pentru muzica bucovineană, el a colindat satele, ascultând cântece și jocuri pe care le-a notat amănunțit. Neavând fonograf, s-a folosit de vioara sa, cu ajutorul căreia a exersat fizionomiile exacte ale melodiilor, notate ulterior fără modificări. Nu a reținut variantele, notând doar melodiile pe care le-a stabilit drept reprezentative. În colecțiile lui sunt consemnate doine, balade, colinde, cântece de stea, bocete, cântece propriu-zise, melodii instrumentale de joc. Piesele sunt notate schematic, doar cu prima strofă melodică pe diverse finale, iar ritmul este încadrat în măsuri. Colecțiile lui Voevidca reprezintă concretizări ale proiectului Ministerului Cultelor și Învățământului de la Viena, din 1904. Pentru pregătirea culegerii, în 1906 a fost desemnat un comitet coordonat de Matthias Friedwagner, profesor universitar la Cernăuți. Comitetul a elaborat un ghid și un chestionar, la nivelul științific al folcloristicii și în conformitate cu metodologia cercetării din epocă. Ghidul prevedea, ca principal scop al acțiunii, culegerea exhaustivă a „întregii poezii și muzici populare”, care, după o analiză științifică, ar fi fost editată. Culegătorii, intelectualii satelor, plătiți și menționați în viitoarea lucrare, urmau să transmită comitetului numele informatorilor tip, dacă nu puteau să culeagă ei înșiși. Se încerca delimitarea culturii orale de creația în stil popular: „urmează a fi consemnat tot ceea ce poporul a cântat sau cântă în felul său, pe de rost, [...] fără să-i fi fost transmis la școală sau în asociațiunile muzicale”<sup>60</sup>. Fiecare piesă trebuia să fie însoțită de informații privind data și locul culegerii, numele informatorului și al culegătorului, vechimea probabilă a cântecului, explicarea expresiilor dialectale, a numelor proprii și de localități, observațiilor pentru înțelegerea textului. Era abordată și problema sincretismului specific folclorului: „în cântecul popular, poezia și muzica sunt legate într-o unitate vie, indisolubilă [...]. Dacă [interpretul] trebuie să transmită cuvintele cântecului, textul, nu o poate face decât cântându-le și, invers, cine dorește să asculte numai melodia trebuie să accepte și cuvintele [...] ambele trebuie notate”. Se recomandă obiectivitatea maximă a notației, „fidelitatea fotografică”, fără niciun fel de prelucrare a materialului, redarea particularităților dialectale cu semnele grafice

<sup>59</sup> Alexandru Voevidca, *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. Idem, *Folclor muzical din Bucovina*, vol. I, *Repertoriul ritual-ceremonial vocal*, ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015.

<sup>60</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece populare din Bucovina*, op. cit., 1990, p. 7–11.

uzuale, stabilirea „tonalității”, a „trepte armonice” și a „măsurii”; ultimele trei indicații reflectă uzanțele metodologice ale vremii, inadecvate însă caracteristicilor folclorului muzical românesc<sup>61</sup>.

Culegerile ocazionale nu au putut împlini dezideratele proiectului, iar Friedwagner apelează, în 1907, tot la Voevidca pentru culegerea și notarea folclorului muzical bucovinean. Doar 384 de melodii cu text, dintre cele notate de Al. Voevidca sunt publicate de Friedwagner, alături de alte 571 de texte, toate cu tematică de dragoste, într-un volum cu tiraj redus și circulație restrânsă. Pieseile provin din 130 de localități, au fost culese de 65 de persoane ale căror nume sunt înscrise într-un index, alături de lista localităților, catalogul temelor poetice, un glosar și o hartă a zonei. Sunt reproduse și șase tablouri cu scene pastorale. Colecția este structurată în 33 de capitole tematice, precedate de un studiu amplu. În *Introducerea* semnată de Friedwagner (reprezentând un veritabil eseu asupra liricii de dragoste) sunt menționate câteva caracteristici ale versificației și metricei populare: dimensiunea redusă a textelor, structura nestrofică, rima pereche și versul fără rimă, ritmul trohaic cu cezura, de obicei după al doilea picior metric, apariția silabelor de completare cerute de melodie. Este evidențiat caracterul monodic al cântecelor și doinelor cântate de obicei vocal, sau cu frunza, fluierul, cavatul, buciul, vioara [acompaniate uneori cu] cobza<sup>62</sup>. De asemenea, sunt evidențiate structurile melodice pendulatorii *major-minor*, cele *cromatiche*, *cadența frigidă* etc. *Ritmica* este analizată doar în relație cu măsura, fără nici o conexiune cu versificația<sup>63</sup>. Prin culegerea și sistematizarea acestui material, contemporan cu primele culegeri ale lui Bartók și Brediceanu, Al. Voevidca a demonstrat că se pot realiza colecții ordonate (prin delimitarea la un teritoriu caracteristic), în același timp interesante, ale căror conținuturi să poată fi analizate cu metodele acelor ani.

Colecția bănățeanului Romul Popa (1882–1940), *Cântece populare*, întocmită între anii 1909 și 1911, în comunele Berliște, Maidan, Iam, Rusova Nouă, Roșcani, Oravița, Valea Mare (toate din Caraș), dar și în Arad sau Mediaș, poate fi considerată analogă celei realizate de Voevidca. Cântecele au fost notate sub dicteul direct al informatorilor (metodă ce va fi folosită cu predilecție de către folcloriștii bănățeni). Surprinde, în notarea melodiilor, aspectul meticulozității liniei vocale, cu acordarea unei atenții deosebite detaliilor, materializate în broderiile ce însoțesc stilul *parlando-rubato* al cântecului popular bănățean. Există și carențe, privind notarea ritmului și încadrarea forțată în măsuri izometrice, fapt ce determină în unele cazuri denaturarea accentului tonic<sup>64</sup>. Notația acestei colecții denotă germenii unei concepții științifice, atât prin specificarea locului, datei, numelui informatorului, profesiei acestuia, cât și prin unificarea sistemelor

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 23–24.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>64</sup> Rodica Giurgiu, *Cântece populare adunate de Romul Popa (1909–1911) – O culegere inedită de folclor muzical bănățean*, în: „Studii de muzicologie”, vol. XVI, 1981, p. 397–432.

intonaționale de tip major pe nota *sol* și a celor bazate pe paralelismul major-minor pe nota *mi*, prin care Romul Popa a intuit că linia melodică populară are legi specifice, fiind o entitate<sup>65</sup>.

În volumul profesorului Nicolae Păsculescu, *Literatura populară românească*, publicat de Academia Română în ciclul *Din viața poporului român* (1910), există un apendice: *30 Arii*, notate de Gheorghe Mateiu, șeful muzicii comunale din Huși. „Ariile” reprezintă, de fapt, doar balade, notate muzical printr-un număr strict de versuri, pentru susținerea melodiei, iar versurile sunt notate separat, în culegerea literară paralelă semnată de N. Păsculescu. Din punct de vedere muzical, culegerea este relativ unitară, conținând doar legende și balade din toate categoriile, având textul integral, numele informatorului, ocupația și localitatea în care s-a efectuat culegerea lui Păsculescu. Menținerea stilului recitativic și a celui parlando-rubato, folosirea formulelor melodico-ritmice cu un relief pregnant și desfășurări sinuoase, cadențele melodice specifice constituie reperele pe care culegerea menționată le oferă într-o eventuală sinteză sau comparație a evoluției acestui gen.

*Monografia comunei Rășinari* (Sibiu, 1915), de Victor Păcală, marchează, într-un scurt capitol, *Cântecele* pentru culegerea cărora autorul a apelat la priceperea compozitorului Timotei Popovici și a lui Ioan Ignaton. Materialul muzical este redus la un număr de 21 piese (5 cântece de stea, 1 bocet, 9 cântece de lume și 6 dansuri), cu insistență asupra repertoriului ciobănesc, cântecele nereprezentând o culegere, în sensul strict al termenului, ci doar un aparat demonstrativ, auxiliar, introdus fără criterii riguroase<sup>66</sup>.

Deși a tipărit o singură colecție, învățătorul Gheorghe Fira (1886–1936) din Ștefănești-Vâlcea, a notat și publicat, într-o primă etapă, 78 de cântece și 46 de melodii de joc, din mediul rural și urban, din Oltenia, Muntenia, Moldova și sudul Transilvaniei, intitulată *Cântece și hore* (1916). Informatori i-au fost atât țărani, cât și intelectualii satelor (învățători, preoți) și, uneori, lăutarii, autorul căutând ca notarea să corespundă „modului adevărat de a cânta al săteanului” (Fira, p. 3). Dacă sub aspectul rigorii culegerii există și curențe, volumul apare foarte interesant din punct de vedere muzical, cu o notație temeinic realizată, având o bogăție melodică în care abundă melismele, ornamentele, stilul recitativic, parlando-ul și modalismul, adeseori cromatic. De asemenea, marcarea vitezei metronomice și a unor ornamente evidențiază grija pentru o notare cât mai exactă.

În ordine cronologică, menționăm încă o serie de culegeri, datorate, la începutul secolului al XX-lea, majorității muzicienilor (profesori, compozitori), care au abordat și folclorul, dintre care vom sublinia cele mai importante contribuții.

Emil Monția a cules folclorul muzical din zonele Arad, Timișoara și Câmpeni (jud. Alba), utilizând metoda notației directe. Augustin Bena (AIEF, ms. 54) a realizat, în perioada 1897–1928, culegeri în Alba, Bistrița-Năsăud, Sibiu, Arad, Bihor, Brașov, Hunedoara, Maramureș, Mureș. Nicolae Lighezan a notat un număr

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>66</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol. 6, *op. cit.*, 1984, p. 424.

însemnat de melodii, preluate de la informatori, în general intelectuali; volumul său postum, *Folclor muzical bănăţean* (1959), include 335 de piese bănăţene și sud-ardelenești: cântece propriu-zise, rituale și ceremoniale, de joc, jocuri, doine. Aurelian Borșianu a publicat, între 1922 și 1925, patru caiete cu cântece și jocuri ardelenesti. În culegerea *Cântece și jocuri populare din com. Deda – jud. Mureș*, datată 30 octombrie 1928, el a notat 62 de piese: colinde, doine, cântece haiducești, de seceriș, de nuntă, de recrutare, jocuri. Gavriil Galinescu a înregistrat, în perioada 1928–1930, 266 de piese din județul Neamț: cântece propriu-zise, balade, jocuri. Gheorghe Cucu a notat de la elevii săi 200 de piese, majoritatea din folclorul obiceiurilor de iarnă din Muntenia, Oltenia, Moldova, apărute postum în îngrijirea lui C. Brăiloiu (1936), volum premiat de Societatea Compozitorilor Români în anul 1925.

Toate aceste contribuții, disparate, vor netezi calea către metodologizarea culegerilor și, implicit, a *notației științifice*, care va deveni tot mai precisă, pe măsură ce autorii lor vor conștientiza importanța ei în păstrarea, perpetuarea, analizarea și clasificarea ulterioară a genurilor folclorului românesc cântat.

# TRANSCRIEREA MUZICALĂ ANALITICĂ, INSTRUMENT DE CONFIGURARE A STRUCTURII MELODIILOR DIN CĂLUȘ\*

MIHAELA NUBERT-CHEȚAN, NICOLAE TEODOREANU

*Analytical Musical Transcription,  
a Tool for Configuring the Structure  
of the “Căluș” tunes*

The present study intends to demonstrate the deep analytical features triggered by the graphic reconfiguration of musical transcription. Therefore, the main objective of the complete transcription of the “Căluș” tunes performed in Argeș was to render the pattern of structural-formal articulation. The analytical transcription, by setting some adequate techniques of musical notation, has the potential to highlight these structural variations, which mark the architecture of the dance tunes.

**Keywords:** *transcription parameters, structural segment, generic form, analytical transcription*

**Cuvinte-cheie:** *parametrii transcrierii, segment constructiv, formă generică, transcriere analitică*

## PROBLEMATICA GENERALĂ A TRANSCRIERII MUZICALE<sup>1</sup>

Etnomuzicologia (denumită inițial „muzicologie comparată”) se cristalizează ca știință abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea,

---

\* Prezentul studiu se înscrie într-o cercetare mai amplă, intitulată *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluș*, inclusă în planul de cercetare al Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, unde figurează ca *Proiectul nr. 3 – Colecția națională de folclor (CNF) din cadrul Programului I. Sintezele domeniilor etnologice: etnografie, folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie*. Din această cercetare au fost publicate până acum două articole: Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare tipologică a melodiilor de Căluș* (în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «C. Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 26, 2015, p. 71–76) și Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, *Structuri muzicale paradigmatică în „Plimbările” din Călușul argeșean* (în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «C. Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 26, 2016, p. 305–337). Pentru actualul studiu, corpul de transcrieri muzicale a fost realizat atât de autorii articolului, cât și de kolegele din colectivul de cercetare a Călușului muzical: Elena Șulea și Raluca Potârniche.

<sup>1</sup> Această temă a fost tratată pe larg de Nicolae Teodoreanu în *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Investigare cu mijloace (psih)acustice a cântecului propriu-zis din Bihor*, București, Editura Muzicală, 2015, p. 80–86.

odată cu dezvoltarea tehnologiilor de înregistrare muzicală și, respectiv, cu perfecționarea metodei de transcriere muzicală. În perioada anterioară, lipsind dispozitivele de fixare a sunetului pe un suport material, se obișnuiau notații după auz, realizate direct la teren sau din memorie, dar aceste notații muzicale nu puteau fi decât inexacte, deoarece nu permiteau ascultarea repetată a fragmentului sonor ce urma să fie consemnat.

Înregistrarea sonoră, inițial mecanică, pe cilindri sau discuri fonogramice, ulterior electromagnetică, pe bandă de magnetofon, oferă, așadar, posibilitatea nu doar de a audia o piesă muzicală, ci de a dobândi o perspectivă analitică asupra detaliilor sonore, prin ascultarea repetată, prin compararea fragmentelor și, nu în ultimul rând, prin elucidarea tuturor planurilor sonore: profil melodic, ornamente, metru, ritm, tempo etc.<sup>2</sup>. Transcrierea este, în consecință, mai mult decât o reflectare a unui fapt sonor, este un mijloc de analiză, valorificat cel puțin pe plan melodic și ritmic.

Consemnarea unei muzici provenite din tradiția orală, lipsită de suport grafic, implică un anumit grad de subiectivitate a transcriitorului, reprezentând doar o „interpretare” a realității sonore, astfel că documentul grafic rezultat trebuie considerat nu mai mult decât o sursă secundară de documentare, nefiind o oglindă fidelă a faptului muzical<sup>3</sup>. În procesul de transcriere suntem determinați de propria formare culturală și de educația muzicală primită. Așadar, transcrierea nu reflectă felul în care a cântat interpretul, ci modalitatea în care a înțeles transcriitorul muzica respectivă<sup>4</sup>. Ceea ce poate limita gradul de relevanță a transcrierii ține de doi factori, unul individual, altul general. Cel dintâi vizează cunoașterea insuficientă de către transcriitor a gramaticii și stilului muzical investigat. Cel de al doilea este dat de utilizarea unui sistem de semiografie muzicală preluat din muzica europeană cultă, de cele mai multe ori total inadecvat muzicii investigate<sup>5</sup>. Acest sistem de notație pe portativ are scop *prescriptiv*, anticipând și prefigurând un fenomen muzical ce urmează a se concretiza în viitor, în timp ce, în etnomuzicologie, acesta este folosit în scop *descriptiv*, pentru a reprezenta o muzică deja existentă<sup>6</sup>. În procesul transcrierii are loc un transfer mai mult sau mai puțin concordant de informație de la interpret la transcriitor, de la subiectivitatea primului la a celui de al doilea, fiecare fiind format și familiarizat cu anumite coduri specifice de producere și, respectiv, decodare; canalul propriu-zis este reprezentat de fenomenul

---

<sup>2</sup> Oskár Elsček, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *Wissenschaftsgeschichte und Forschungsmethoden*, în Dahlhaus, Carl (Ed.), „Volks- und Populärmusik in Europa”, Laaber, 1997, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15, 17.

<sup>4</sup> Oskár Elsček, *Musikethnologie und Elektroakustik*, în Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan, (Ed.) „Handbuch des Volkliedes”, vol. II: „Historisches und systematisches – interethnische Beziehungen – Musikethnologie”, München, 1975, p. 637.

<sup>5</sup> Oskár Elsček, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> Charles Seeger, *Prescriptive and descriptive music writing*, în Kaufman Shelemay, Kay (Ed.), „Musical Transcription”, The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4, 1990, p. 26.



sonor, fizico-acustic, singurul „obiectiv”<sup>7</sup>. Un alt factor important care poate restrânge gradul de relevanță a transcrierii muzicale este nivelul tehnic al înregistrării și redării sonore<sup>8</sup>.

Sistemul de notație poate fi, în funcție de interesul științific, mai rafinat sau mai simplificat. În acest sens, Oskar Elschek deosebește trei tipuri de transcrieri: *de structură*, *detaliată* și *sintetică*<sup>9</sup>. Cel dintâi tip, *de structură*, transcriere „sumară”, are menirea de a prezenta schematic profilul melodiei, prin standardizare. Ar corespunde, pe departe, cu ceea ce Simha Arom și Frank Alvarez-Péreyre numesc *partitură modelată*, care pentru ei ia naștere în urma unui studiu aprofundat al repertoriului și constă în extragerea unei forme melodice *epurate*, a unui *model*, ce ar contura *referința mentală* aflată la baza execuției fiecărei piese<sup>10</sup>. Amintim că și Constantin Brăiloiu se referă la „un arhetip ideal, din care el [*interpretul, n.n.*] ne oferă întruchipări trecătoare”<sup>11</sup>, observație care nu a dus, însă, la perfectarea unei metode speciale de transcriere.

Cel de al doilea tip, transcrierea *detaliată*, încearcă să consemneze orice largiri sau scurtări ale duratelor, fiecare fluctuație a înălțimii, tempoului, a modalității de interpretare. În principiu, o melodie poate fi văzută fie ca o succesiune de sunete separate, „lanț” de obiecte, lesne de redat în partitură, fie ca o „curgere” continuă, aspect ușor de observat în graficul de analiză electronică<sup>12</sup>. Or, aceste aspecte infinitezimale de nuanță melodică și ritmică pot fi redade în partitură numai prin utilizarea unor semne suplimentare, care dau o imagine mai exactă a cursivității melodice, a fluctuației ritmice<sup>13</sup>. Deja la începutul secolului al XIX-lea, reprezentanții de seamă ai muzicologiei comparate berlineze, Carl Stumpf și Erich Moritz von Hornbostel, dezvoltaseră, după modelul lingvisticii, numeroase semne „diacritice”, care indicau *glissando*-ul, *tremolo*-ul vocal, timbrele, registrele dinamice, zgomotele respirației, înălțimile imprecise, scurtările și lungirile duratelor, pulsațiile ritmice ale sunetelor ținute etc.<sup>14</sup>. Această metodă, denumită „cvasifonetică”, a fost dezvoltată de Béla Bartók și de școala maghiară. Simha Arom și Frank Alvarez-Péreyre, referindu-se la notația *fonetică*, numită de ei *etică*<sup>15</sup>, arată, dincolo de

<sup>7</sup> Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 15.

<sup>8</sup> Oskár Elschek, *op. cit.*, p. 636.

<sup>9</sup> Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 17.

<sup>10</sup> Simha Arom, Frank Alvarez-Péreyre, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 65.

<sup>11</sup> Constantin Brăiloiu, *Folclorul muzical*, în *Opere* vol. II, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Socialistă România, 1969, p. 106–107.

<sup>12</sup> Charles Seeger, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 16.

<sup>14</sup> Doris Stockmann, *Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden*, în Kaufman Shelemay, Kay (Ed.), „Musical Transcription” (The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4), 1990, p. 221.

<sup>15</sup> Noțiunile *etic* și *emic* sunt folosite de cei doi autori în sensul dat de cercetările sociologice, antropologice și folcloristice, conform [https://en.wikipedia.org/wiki/Emic\\_and\\_etic](https://en.wikipedia.org/wiki/Emic_and_etic) (23.03.2017).

anumite avantaje, inconvenientul principal al acestora de a fi prea încărcată, greu de citit, drept care o consideră utilă doar ca etapă „provizorie”<sup>16</sup>.

Cel de al treilea tip, transcrierea *sintetică*, îmbină structura cu detaliul, fiind numită „fonemică”, cu un termen preluat din lingvistică. Acest tip de transcriere, obișnuit începând cu anii 1950, încearcă să redea atât conformația generală, cât și particularitățile actului interpretativ. Pentru S. Arom și F. Alvarez-Péreyre, această notație, denumită *emică*, tinde să elimine variațiile melodice și ritmice accidentale, dând totuși seama de variațiile constitutive ale melodiei, desprinse din investigarea mai multor piese din cadrul aceluiasi repertoriu<sup>17</sup>.

#### DATE PRIVIND PIESELE MUZICALE DE CĂLUȘ INVESTIGATE

Este în general admis faptul că dansurile călușărești sunt grupate într-o suită sau ciclu coregrafic<sup>18</sup>. Probând o structură unitară pe întreg arealul județelor Argeș și Olt, clasificarea realizată de cercetătoarea Anca Giurchescu, evidențiază într-un demers analitic de profunzime al amplelor campanii de culegere a Călușului din anii 1972–1973 următoarele categorii: a) *jocuri proprii călușărești*, compatibile circumstanței rituale, reprezentate de „un număr variabil de *mişcări* care pot fi considerate unități structurale individualizate prin denumire și delimitate prin introducere și final, ca și un număr variabil de *plimbări*, majoritatea având denumiri proprii”<sup>19</sup>, b) jocuri asimilate din alte contexte, ca hora satului, nunta etc., reprezentate de *Hora Călușului* și *Sârba din Căluș* cu rol de încheiere și c) jocuri neasimilate, care se interpretează la solicitarea gazdei, *Tărășelul*, *Alunelul*, *Amploieții*, *Băluța* etc.<sup>20</sup>. Proporțiile Călușului argeșean sunt evaluate și de coregrafii Dorin și Cătălin Oancea care totalizează peste o sută de titluri de jocuri: „aceste *mişcări*, dimpreună cu toate celelalte, nu pot fi reproduse în fiecare curte vizitată ci, așa cum preciza vătaful Petre Măsală: *cinci-șase colea, cinci-șase colea*”<sup>21</sup>. Pe de altă parte, dansurile generic denumite *Plimbări* și *Mișcări*, sunt considerate de către Silvestru Petac aparținând aceleiași vârste culturale și funcții rituale<sup>22</sup>. Subsumând acești parametri procesului de selectare a melodiilor, audițiile muzicale au impus, la rândul lor, selectarea pentru transcriere a *jocurilor proprii călușărești* din cadrul întregului repertoriu stocat în arhivă. Piesele au fost culese ca *observații directe* sau *reconstituiri* ale obiceiului Călușului.

<sup>16</sup> Simha Arom, Frank Alvarez-Péreyre, *op. cit.*, p. 64.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 64–65.

<sup>18</sup> Silvestru Petac, *Texte și contexte în cultura dansului tradițional*, București, Editura Etnologică, 2014, p. 46.

<sup>19</sup> Anca Giurchescu, *Este Călușul fără steag Căluș adevărat?*, în *Călușul – emblemă identitară*, coordonator Narcisa Alexandra Știucă, București, Editura Universității din București, 2009, p. 80.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Dorin Oancea, Cătălin Oancea, *Hălăi-șa. Călușul argeșean*, Centrul Creației Populare al județului Argeș, Editura Paralela 45, 2001, p. 38.

<sup>22</sup> Silvestru Petac, *op. cit.*, p. 46.

Materialul muzical care a stat la baza acestui studiu însumează înregistrările melodiilor din Călușul argeșean conservate în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” (AIEF). Asupra acestui material a fost operată o selecție rezultată în urma parcurgerii referințelor bibliografice etnocoreologice și a audierii preliminare a melodiilor. Cercetările asupra tipurilor și structurii dansurilor, coroborate investigațiilor de tip etnomuzicologic, au condus la coagularea unui nucleu de piese reprezentative, care au fost ulterior transcrise și analizate.

Prima înregistrare îi aparține lui Constantin Brăiloiu (disc nr. 545 a), în anul 1935, în satul Pădureți, unde, două decenii mai târziu, etnocoreologul Vera Proca realiza cea dintâi culegere a dansurilor de Căluș (mg. 600 a-s). Acestor anchete punctuale li se alătură exemplarele provenite din campaniile realizate de etnocoreologul Anca Giurchescu, în perioada reală a desfășurării obiceiului, în anii 1972 și 1973 (mg. 4455–4459), în localitățile: Stolnici, Hârsești, Zorile, Cornățel, Ungheni, Pădureți, Fălfani și Mozăceni.

A rezultat un ansamblu de piese dispartate, *Plimbări* și *Mișcări* (în observație indirectă), și o serie de suite (în observație directă și indirectă), însumând peste două sute de melodii transcrise integral. Fiecare ciclu de Căluș este catalogat cu un singur index, numeric și alfabetic, indiferent de numărul pieselor constitutive, astfel încât transcrierile dansurilor componente vor purta aceiași indici, cu precizarea suplimentară a numărului de ordine în ciclul de joc. Menționăm că în această etapă au fost exceptate înregistrările festivalurilor, care impun o abordare analitică particulară.

## PROBLEME TEHNICE ALE ÎNREGISTRĂRILOR

Repertoriul muzical al Călușului din Argeș a fost înregistrat exclusiv pe bandă de magnetofon (un singur exemplar stocat pe disc). Calitatea imprimărilor s-a datorat, în cea mai mare parte, condițiilor particulare pe care le induce culegerea în spațiu deschis. Nu se poate ignora importanța elementelor tehnice și conjuncturale asupra procesului de transcriere. Atât sursa de alimentare, banda magnetică, microfonul, tipul instrumentelor muzicale, cât și amplasarea aparatului de înregistrare în exteriorul spațiului locuit, distanța față de muzicant și de grupul dansatorilor exprimă nivelul tehnic al înregistrării și redării sonore, care, așa cum am amintit deja, delimitează gradul de relevanță a transcrierii muzicale. Pentru a profila dimensiunile analitice pe care le presupune acest proces, detaliem fiecare modalitate de soluționare grafică a factorilor menționați.

În situațiile în care înregistrarea a fost supusă tensiunii oscilante a curentului, piesele au fost transcrise la o înălțime constantă, făcând abstracție de fluctuații. Trebuie subliniat faptul că anunțurile pieselor pe bandă nu sunt însoțite de intonarea camertonului, astfel încât viteza de înregistrare, precum și acordajul

originar rămân necunoscute. Pentru piesele interpretate la vioară, au existat cazuri în care acordajul nu a corespuns cu frecvența etalon *la* de 440 Hz, situații în care transcrierile au fost realizate, totuși, luând ca referință nota *la*<sup>23</sup>, indiferent de înălțimea reală a acesteia (notarea pe o înălțime alterată superior sau inferior ar fi fost improbabilă deoarece ar presupune dificultăți insurmontabile de tehnică instrumentală).

Ne-am confruntat cu circumstanțe în care neclarități ale înregistrării s-au datorat fie distanței dintre sursa de înregistrare în raport cu locul performerilor, fie suprapunerii strigăturilor și pașilor de dans peste muzică. Astfel de fragmente, marcate de o inteligibilitate redusă a stratului muzical, au fost supuse unor analize comparative cu fragmente similare ale unor piese asemănătoare. Intensitatea scăzută a unor sunete, imprecizia înregistrării sau interpretării au necesitat aproximarea lor prin intermediul unor note reduse ca dimensiune, utilizate deja și de către Béla Bartók<sup>24</sup>.



Fig. 1 – Exemplu de transcriere realizată de Béla Bartók, care conține note reduse ca dimensiune.

Unele înregistrări sunt deficitare prin echivocul dat de incipitul piesei. Spre exemplu, lăutarul începe să cânte, dar suprapunerea anunțului pe bandă îl determină fie să se oprească și să reia, fie să aibă ezitări, fie să interpreteze la un nivel scăzut al intensității sonore; contextele confuze au fost soluționate de la caz la caz, corespunzător *intenționalității lăutarului*. În aceste cazuri, sesizarea gradului de siguranță a execuției corelat comenzilor de joc ale vătafului marchează debutul real al transcrierii, fiind omise acele fragmente executate cu ezitări.

O altă serie de probleme cu care ne-am confruntat a fost cea în care debutul înregistrării nu coincide cu cel al performării propriu-zise: imprimarea piesei este inițiată după ce lăutarul a început să cânte. Neconcordanțele și lacunele au fost delimitate în transcriere prin *spațiu liber al portativului care marchează absența respectivelor fragmente* (fig. 2).

Observăm și o situație în care, pe parcursul unei înregistrări, s-a constatat dezacordajul viorii; textul muzical a fost transcris ca și cum ar fi fost executat la aceeași înălțime, cu menționarea deplasării registrului; a se vedea figurile 11 și 12.

<sup>23</sup> Aceste situații frecvente în cazul instrumentelor cordofone au fost clarificate de către Tiberiu Alexandru în *Instrumentele muzicale ale poporului Român*, București, 1956, E. S. P. L. A., p. 159.

<sup>24</sup> Béla Bartók, *Roumanian folk music. Volume one. Instrumental melodies*, editat de Benjamin Suchoff, Haga, 1967.

Muz. 4457 II u

Rit. Balus: „Cu ma”  
(Miscare)

Inf.: Lautaru Enache, 69a, Filip Nicolae,  
† jucători  
Orig.: Hârsești, Argeș  
Culeg.: Anca Giureșcu, teh. Radu Ion  
Locul și data culegerii: Volceni, 18.06.1973  
Trombă: Raluca Potârniche, 18.09.2014

Vioară  $\text{♩} = 190$

Variații:

1) 11 w      2) 14      2) 18      2) 21

Fig. 2 – Exemplu de transcriere realizată de Raluca Potârniche, care evidențiază omiterea începutului piesei la înregistrare.

Semnalăm și unele probleme legate de catalogarea înregistrărilor, care comportă, în mod implicit, un set de proceduri ce au rolul de identificare ulterioară a pieselor pe banda de magnetofon: anunțurile genului, categoriei, numelui interpretului și locului culegerii. Cele mai multe imprecizii au fost constatate la nivelul titlurilor anunțate, care în anumite cazuri par a fi orientative și nu reflectă întotdeauna conținutul real. Pentru a clarifica aceste aspecte am recurs la o analiză funcțională rezultată în urma corelării bibliografiei coreologice cu cercetarea repertoriului muzical. A fost stabilită o normă privind menționarea următoarelor rubrici: „Rit Căluș”, *tipul* dansului – *Plimbare* sau *Mișcare* –, *titlul* piesei, dacă este cazul, și, eventual, numărul de ordine, dacă sunt mai multe piese denumite similar în cadrul aceluiași ciclu. În același timp, în situația în care titlul piesei indicat în catalogul AIEF nu corespunde anunțurilor de pe banda de magnetofon, am optat pentru cele din urmă.

## PARAMETRII GENERALI AI TRANSCRIERII

Dintre parametrii transcrierii, planurile ritmic și melodic trebuiau clarificate înainte de începerea procesului de notare a muzicii. Astfel, *armura* – ceea ce înseamnă determinarea scării modale sau a tonalității –, *tempoul*, *metrul* și *diviziunea ritmică principală* au fost stabilite preliminar pentru fiecare piesă în parte<sup>25</sup>. Alți parametri ai transcrierii, precum *ornamentele*, *repetițiile și variațiile*, tratate mai jos doar din punctul de vedere al redării grafice, constituie, însă, elemente importante în determinarea *structurilor muzicale paradigmatică*<sup>26</sup>.

### *Armura*

Practică generalizată, melodiile instrumentale sunt transcrise la înălțimea reală, cea la care au fost cântate la înregistrare<sup>27</sup>, cu precizarea că tonica este cea care coagulează notația armurii. Subliniind faptul că opțiunea pentru armura tonală constituie o dominantă a notațiilor melodiilor de joc, etnomuzicologia românească a manifestat, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, o concepție flexibilă asupra armurii care exprimă, în numeroase cazuri, o realitate sonoră preponderent modală. Includerea modalului în accepțiunea de *tonalitate*, cu care adesea se întrepătrunde, în special la nivelul funcțiilor tonicii și dominantei, a fost exprimată printr-o normă admisă, și anume armura „modală”: *omogenă*, configurată din diezi

<sup>25</sup> Aceste elemente au fost tratate sistematic în studiul nostru asupra *modelului de clasificare tipologică a melodiilor de căluș*: Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare...*, p. 71–76.

<sup>26</sup> Aceste aspecte au fost tratate, de asemenea, într-un studiu anterior: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, *Structuri muzicale...*, p. 305–337.

<sup>27</sup> Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 159, Iosif Herțea, István Almási, *245 melodii de joc*, Târgu Mureș, Casa Creației Populare, 1970, p. 4.

sau bemoli (uneori, cu forme eliptice prin absența anumitor alterații în ordinea cvintelor) sau *eterogenă*, formată din combinarea diezilor cu bemolii. Transcrierile în care figurează armurile „modale” aduc un aport substanțial analizei sistemelor sonore și, implicit, tipologiilor muzicale. Fără a epuiza lista autorilor care au folosit armura „modală”, amintim aportul specialiștilor: Béla Bartók<sup>28</sup>, Gheorghe Ciobanu<sup>29</sup>, Ghizela Sulițeanu<sup>30</sup>, Corneliu Dan Georgescu<sup>31</sup>, Ioan T. Florea<sup>32</sup>, Gottfried Habenicht, Cornelia Tăutu, Traian Mârza, Constantin Zamfir, Constantin Prichici, Vasile Nicolescu<sup>33</sup>.

Astfel, elementele intrinseci oricărei piese instrumentale, alterațiile care intervin pe parcursul piesei și tonica ar trebui să fie suficiente determinării armurii; dar, în anumite cazuri, marcate de modulații și transpoziții, se impun investigații suplimentare pentru fixarea unei armuri adecvate.

În cazul melodiilor din Căluș, armura tonalității *La major*<sup>34</sup> a fost convenită în urma corelării unei serii de factori muzicali intrinseci și a unor concluzii analitice rezultate din compararea melodiilor.

Pe plan analitic, investigarea întregului repertoriu muzical al *Plimbărilor* a evidențiat, în această etapă a cercetării, prezența cu preponderență a cromaticului trei, (mixolidic cu treptele a doua și a patra alterate superior<sup>35</sup>) specific zonelor Munteniei și Olteniei<sup>36</sup>. A fost remarcată, totodată, relația *dominantă-tonică, mi-la*, ca o prezență generală la nivelul întregului repertoriu, fapt ce s-ar putea subsuma unei orientări către tonalitate, sugerată și de formulele arpegiate.

Aceste trasee analitice au fost complinite de analiza aplicată tehnicii instrumentale, din care s-a detașat cea specifică vioarei, fiind perceptibile audiției coardele libere. Mai mult, observația pe care Gheorghe Ciobanu o făcea referitor la aspirațiile lăutarilor privind maximizarea intensității sonore completează argumentația noastră privind fixarea armurii lui *La major* pentru întreg repertoriul

<sup>28</sup> Béla Bartók, *op. cit.*

<sup>29</sup> Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969.

<sup>30</sup> Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1976.

<sup>31</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1968.

<sup>32</sup> Ioan T. Florea, *Folclor muzical din județul Arad. 500 melodii de joc*, Arad, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă al județului Arad, 1974.

<sup>33</sup> Autorii transcrierilor la care facem referire se regăsesc în volumul publicat de către Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1984.

<sup>34</sup> Menționăm că armura lui *La major* există în transcrieri ale repertoriului de Căluș, aflate ca manuscris în AIEF (Argeș) și publicate în volume: Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 294 (Ilfov).

<sup>35</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc...*, p. 62.

<sup>36</sup> Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p.130.



călușeresc: „nevoia de a se face auziți cât mai departe a făcut ca lăutarii să cânte *în registru înalt* [...] pentru muzica instrumentală tonalitățile preferate sunt *Re, La și Mi* [major n.n.]”<sup>37</sup>.

### *Ornamentele*

Notația ornamentelor în melodiile din ciclul călușăresc argeșean s-a conformat procedurii comune. O problemă deosebită, corelată gradului de rapiditate a execuției, a reprezentat-o opțiunea pentru mordent, notat ca atare sau cu triolet de *șaisprezecimi*. Dacă deosebirea între forme este evidentă, atunci ea poate fi redată în scriere prin formule diferite.

### *Ritmul și metrul*

Muzica instrumentală de joc cultivă preponderent un ritm regulat, ce pare înrudit fie cu metrica apuseană, cunoscut ca ritm *distributiv*<sup>38</sup>, fie cu muzica folclorică vocală, fiind numit ritm *de dans (orchestic)*<sup>39</sup>. *Plimbările și Mișcările* transcrise relevă o structură metrică binară cu predominanța subdiviziunilor binare. Totuși au existat anumite cazuri în care prezența subdiviziunilor ternare s-a considerat a fi o combinație a două subunități ritmice în care prima, fiind mai lungă, ar putea fi considerată o *accentuare expresivă* a timpilor celulelor. Luând în considerare predominanța subdiviziunilor binare, notarea ca subdiviziuni ternare rezolvă doar o problemă de prezentare grafică a acestei situații<sup>40</sup>.

### *Tempoul*

Cercetările au demonstrat importanța tempoului ca parametru esențial în determinarea tipurilor muzicale. În studiul introductiv al volumului *Muzica dansurilor populare din Muscel*, Ghizela Sulițeanu explică relevanța pe care o are tempoul în definirea tipologiei dansurilor: „Importanța tempo-ului în determinarea tipului muzical-coregrafic este atât de mare încât uneori poate duce la schimbări determinante pentru însuși caracterul coregrafic. De pildă, intensificarea tempoului unei hore cu ritm binar în diviziune ternară poate presupune o identificare cu sârba”<sup>41</sup>.

Pe de altă parte, tendința de accelerare a tempoului, sesizată în ultimele decenii la nivelul întregului repertoriu de joc românesc, determină denaturarea și uniformizarea ritmului sincopat la nivel de ritm drept (binar) și conduce la

<sup>37</sup> Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p.113.

<sup>38</sup> Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 174–180.

<sup>39</sup> Traian Mîrza, *Ritmul orchestric (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare*, în „Studii de muzicologie”, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, p. 231–262.

<sup>40</sup> Este o problemă comentată pe larg într-un articol anterior: Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare...*, p. 80.

<sup>41</sup> Ghizela Sulițeanu, *op. cit.*, p. 107.

dispariția unor motive cinetice (pinteni, cârlige, sărituri în *Ardelenele* din zona Bihorului)<sup>42</sup>.

Există cazuri în care tempoul poate condiționa chiar structura însăși. În acest sens exemplificăm cu o situație particulară: transcrierile unei clase de *Mișcări* singulare prin dimensionarea minimală a materialului muzical și repetitivitatea exclusivă a acestuia<sup>43</sup>. Comprimarea *optimilor* în *șaisprezecimi*, cu valoarea metronomică a pătrimii de 104, configura o unitate de construcție echivalentă unei *celule*, după cum se observă în exemplul de mai jos:

Fig. 3 – Exemplu de transcriere inițială realizată de Mihaela Nubert-Chețan, în care celula este unitatea de construcție.

Pe de altă parte, aprecierea unei valori metronomice de 208 ar fi profilat o unitate superioară sintactic, un *motiv*. Această ambiguitate sintactică a fost soluționată ca urmare a demersurilor prezentate în continuare.

Pentru definitivarea transcrierii am apelat la analiza constituenților muzicali asemănători identificați și în alte piese. În primul rând au fost investigate acele melodii de factură repetitivă similară; însă, în unele dintre acestea, formulele melodice prezentau în mod constant variații cu profil descendent, specific unor cadențe pe tonică, executate la fiecare a patra unitate constructivă. În funcție de notarea valorilor se puteau profila două entități structurale diferite: în cazul notării în *șaisprezecimi*, discursul muzical s-ar fi integrat unei *fraze*, formate din patru *celule*, în timp ce, în cazul notării în *optimi*, acesta ar fi fost amplificat la nivelul unei *perioade*, alcătuite din patru *motive*. Această ultimă variantă, ca în exemplul de mai jos, *Măldăreanca*, pare ceva mai probabilă din punct de vedere structural-formal, fără însă a se impune în mod definitiv ca singura valabilă:


<sup>42</sup> Zamfir Dejeu, *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*, Cluj, Editura Clusium, 2000, p. 63.

<sup>43</sup> Astfel de piese „minimalist-repetitive” definesc o marcă interpretativă singulară, aparținând unui singur interpret: acordeonistul Voicu Gică.

mg. 4456 I i "Mădărasuța"  
- rit. Căluș; mișcare -

Stelvia, Argeș, iunie 1972\*  
culeg. Anca Giurchescu  
Folcl. Mădărasuț  
Tr. Elena Șulea 2017, ian.

♩ = ± 207 bpm



\* 3 vibri, 2 acordioane, tambal, joo; Duca Sandu 45, Băcănuț Maria 31,  
Luta Petre 50, Voicu Gică 31, Penelicia Flores 25, Stomai Ilie 39,  
9 călușari, un mut - Mădărasuț

Fig. 4 – Fragment dintr-o transcriere realizată de Elena Șulea, în care motivul este unitate de construcție.

În al doilea rând, a fost remarcată prezența aceluiași constituenți în contexte structurale explicite, și anume în acele piese care dețin mai multe secțiuni formale, cu material muzical contrastant. Profilul acestor formule muzicale distincte nu corespundea reprezentării în *șaisprezecimi*, după cum se poate observa în exemplul următor, în care sistemul trei introduce o structură diferită de prima, conturată, în mod incontestabil, ca *motiv repetat*:

mg 4459-I-x(24)

Rit Căluș: Suită de plimbări +  
mișcări + dialog (mut)

Mișcare 3  
(Codreanca?)

inf: Dură Ștefan, 65 ani  
+ 5 jucători (Bădilă, Voicu...)  
Fălfani, Stolnici, j. Argeș

Culeg: A. Giurchescu, 1973  
Transc: N. Teodoreanu, 2016

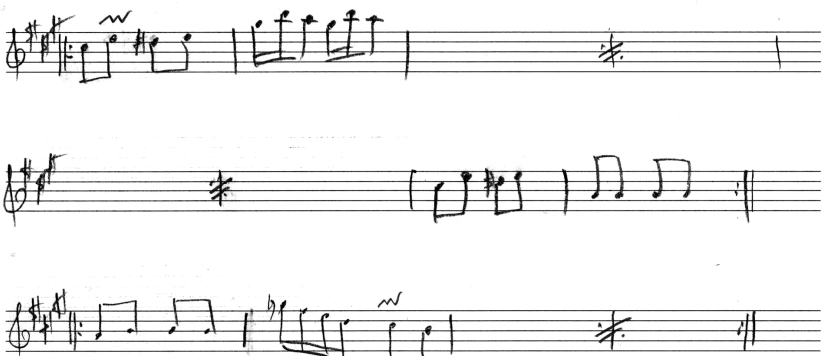


Fig. 5 – Exemplu de transcriere realizată de Nicolae Teodoreanu, în care motivul este unitatea de construcție, desprinsă dintr-un context structural explicit.

Toate aceste investigații au adus clarificări suplimentare asupra modalității de notare. Totuși, fără a supraevalua rolul tempoului, invariabilitatea rapidității sale (cu valori metronomice care depășesc 120), definitorie pentru întregul repertoriu călușăresc, a constituit un factor important de reglementare a exprimării grafice, în acest caz în favoarea *optimilor*.

### *Repetițiile*

Spre deosebire de folclorul vocal, muzica instrumentală nu cunoaște gruparea rândurilor melodice în strofe repetate aproape identice, așa cum întâlnim în majoritatea genurilor vocale, exceptate fiind poate unele bocete, baladele sau melodiile din folclorul copiilor. Modalitatea de alcătuire a pieselor vocale în strofe melodice a permis cristalizarea unui sistem de notație adecvat. Uneori s-a notat numai prima strofă. Totuși, atunci când este vizată piesa în ansamblu, s-au practicat în etnomuzicologia românească două metode de transcriere: a) notarea completă a primei strofe și marcarea variațiilor ca „note de subsol”, b) *transcrierea sinoptică*, folosită mai întâi de Constantin Brăiloiu, care presupune notarea primei strofe pe un singur portativ și redarea pe portativele corespondente următoare, în paralel cu textul, numai a notelor sau duratelor care sunt variate. Cu un termen mai savant, Simha Arom numește o astfel de transcriere *paradigmatică*<sup>44</sup>. C. Brăiloiu arăta avantajul deosebit oferit de acest tip de transcriere în deosebirea momentelor esențiale de cele mai puțin importante ale melodiei, cele din urmă fiind cele mai atinse de mecanismul variațional. Un alt beneficiu este acela că o asemenea transcriere poate reda, dacă e cazul, modificări ale structurii formale, desemnate de Brăiloiu ca „prefacere a tiparului arhitectonic însuși”<sup>45</sup>.

Muzica de joc, deosebită de cea vocală, nu cunoaște construcția prin strofe melodice. Din punctul de vedere al alcătuirii formale, o astfel de piesă se poate situa între repetiția identică a unor segmente foarte scurte și adevărate construcții muzicale extrem de complexe. În situația în care un discurs muzical conține repetiții, de cele mai multe ori a fost transcris doar segmentul inițial, fără indicarea expresă a repetiției și, cu atât mai puțin, a numărului de reluări. În cazul pieselor care nu conțin repetiții, soluția la care s-a recurs în practica obișnuită a fost fie cea a transcrierii complete, fie cea a notării unui fragment considerat reprezentativ pentru piesa respectivă.

În ceea ce ne privește, atunci când apar repetiții, am optat pentru transcrierea integrală a segmentului compact, cu marcarea numărului de reluări. Pentru transcrierile de arhivă, am recurs la o altă formă de marcarea a repetiției nemijlocite, folosind un semn obișnuit mai ales în știmele de orchestră pentru fragmente *similare*<sup>46</sup>, atunci când acestea vizează o măsură ( /.) sau două consecutive ( //.); a se vedea exemplul

<sup>44</sup> Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm. Musica Structure and Methodology*, Cambridge, New York, Merlbourne, Sydney, Cambridge University Press, 2004, p. 163.

<sup>45</sup> Constantin Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Opere”, vol. IV, București, 1979, p. 43–45.

<sup>46</sup> Semn numit *simile mark*, conform [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_musical\\_symbols](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_symbols) (23.03.2017).

muzical de mai sus. Desigur, în situația în care nu există repetiții, am procedat la transcrierea integrală a piesei.

### *Variațiile*

Notarea variațiilor a fost tratată de către cercetători în două modalități divergente: pe de-o parte, variațiile sunt ordonate diacronic la nivelul fragmentului muzical transcris complet, iar pe de altă parte, sunt menționate în succesiunea reală a apariției lor, indiferent dacă este vorba de prima execuție sau de repetiție. Deceniul șase al secolului trecut este perioada în care această direcție de notare se generalizează. Piesa de joc *Țarina din Dealu Negru*, înregistrată în comuna Călățele, Cluj, consemnată de Virgil Medan<sup>47</sup>, este un exemplu sugestiv în acest sens:

**ȚARINA DIN DEALU NEGRU**

Mg. 527 d Clarinet: *Gheorghe Bîtea*, 56 a.  
Călățele, 19 IX 1961

Allegro ♩ = 132

Fig. 6 – Exemplu de transcriere realizată de Virgil Medan, care conține notarea variațiilor în succesiunea prezumtiv reală a apariției lor.

<sup>47</sup> Virgil Medan, *160 melodii populare instrumentale*, Cluj, Casa Județeană a Creației Populare, 1968, p. 133.

Un element suplimentar cu sens variațional, întâlnit în unele transcrieri de muzică instrumentală, este *volta*. Oferind o perspectivă izolată, notarea repetițiilor, prin intermediul voltelor, practică de către Béla Bartók și Corneliu Dan Georgescu, poate fi considerată o corespondență a formei strofice din cântecul vocal. În interpretarea dată de etnomuzicologul maghiar<sup>48</sup>, atribuțiile *voltei* se amplifică: pe de-o parte, sunt notate finalurile diferite, adaptate ca metodă de către etnomuzicologi din partiturile muzicii clasice, iar pe de altă parte, *volta* este asimilată ideii de reluare a aceluiași fragment muzical (un fel de „strofă melodică”), marcată de Bartók prin: *volta 1, volta 2, volta 3* etc.:

49 A. I. 4. 5①⑤

708.  $\text{♩} = 108$  Pă-alungu Violino

*sempre simile*

1. volta

2. volta

3. volta

4. volta

1) 2)

1) 2) I° II°

II°

M. F. 34836), *Dumbravița-de-Codru* (Bihor), Petrișor Pusco (61, analf.), II. 1914.

Fig. 7 – Exemplu de transcriere cu volte, realizată de Béla Bartók.

<sup>48</sup> Béla Bartók, *op. cit.*

În transcrierile melodiilor din Căluș din prezenta cercetare, variațiile au fost consemnate urmând diacronia structurală, fiind notate prin intermediul cifrelor arabe. În subsolul paginii, unde sunt date diferitele variante, au fost folosite cifrele romane, prin care este marcat numărul repetiției la care se face referință. Dacă o unitate melodică aduce mai multe variațiuni, acestea vor purta același indice numeric. În anumite situații, în care o variație are amploarea unui motiv, afectând sfârșitul unei fraze, deci are rol de structurare în formă, am recurs la utilizarea voltelor în loc de trimiterile variaționale.

Variațiile accidentale care provin din interpretarea defectuoasă a interpretului au fost neglijate, aplicând metoda transcrierii *emice*, la care ne-am referit mai sus. Deosebirea dintre o variațiune structurală și una accidentală a rezultat din transcrierea integrală a melodiei și din compararea melodiei cu altele înrudite.

Existența mai multor linii melodice, în general două, era, de obicei, consemnată pe un singur portativ<sup>49</sup>. În cazul unui număr mai mare de interpreți, cum sunt înregistrările Călușului din Stoenеști (1972), suprapunerea unor voci solistice, vioara și acordeonul, a creat impresia existenței unor suprafețe de polivocalitate pe care le-am asociat *heterofoniei instrumentale*. Aceste superpoziționări particularizează un tip involuntar de execuție concomitentă a fragmentelor respective, dictată în special de rutina individuală a muzicanților, de instinctul de variație, de lipsa de preocupare a interpreților pentru concordanța „perfectă” în unison a melodiilor. Celulele muzicale în discuție coincid în privința intonării simultane a pilonilor principali ai arpegiului lui *La major*, ceea ce face ca suprapunerea lor să nu creeze disonanțe. Pentru vizualizarea profilului diferit al celulelor am optat pentru folosirea unui portativ juxtapus, similar cu *ossia* din partiturile muzicii clasice, prin care se marchează varianta concomitentă a unui fragment muzical notată deasupra portativului principal (fig. 8).

## CONFIGURAREA TRANSCRIERII ANALITICE

### *Premise*

Ceea ce deosebește, după toate aparențele, repertoriul de Căluș de alte repertorii de joc, sau cel puțin piesele provenite din observații directe de cele realizate prin culegeri indirecte, este faptul că piesele din Căluș cercetate de noi prezintă aspecte remarcabile de arhitectonică muzicală, insuficient investigate până acum, care nu sunt sesizabile la o transcriere obișnuită. Pentru studierea acestora, s-a impus, de la început, transcrierea integrală a melodiilor din Călușul argeșean, cu precizarea tuturor detaliilor structurale și aplicarea principiilor transcrierii *emice* (*sintetice*), care dau seama atât de structura melodico-ritmică, cât și de variațiile structurale.

<sup>49</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, p. 218–219.



Mg. 4456 I ♂  
 trans. M. NUBERT CHEȚAN

Rit. C♯m  
 Mișcare: „Răsucita”

imp. Păceanu Marin,  
 Duca Sandu, Lăță Petre,  
 Voicu Gică, Stanca I. E.,  
 Pande Eica Flina, Giocăreanu  
 oup. STORNICI, ANGEȘ  
 alleg. A Giurghiescu  
 1. 06. 1972

Fig. 8 – Exemplu de transcriere realizată de Mihaela Nubert-Chețan, care include *ossia*.

În analiza noastră sunt implicate două planuri, pe care le vom dezbate separat: 1) construcția segmentelor muzicale constitutive și 2) orânduirea acestor segmente în ceea ce numim *forma generică* a piesei. Aceste planuri, observate acum aparte, vor putea fi integrate într-o cercetare viitoare, dedicată sintaxei muzicale.

### Construcția segmentelor muzicale

Ceea ce ne interesează pentru relevanța transcrierii este redarea modului de articulare structural-formală, mai precis, modalitatea de alcătuire sintactică. Acest aspect va implica și stabilirea unor procedee adecvate de notație. Discursul muzicii de joc se compune din segmente mai mici sau mai mari, denumite în mod curent – cu o terminologie preluată din muzicologia clasică – *celule, motive, fraze, perioade*. Corneliu Dan Georgescu amintește, în volumul său dedicat muzicii de joc, aceste elemente (exceptate fiind *perioadele*), doar că el nu urmărește construcția întregii piese și nici articulațiile ample ale piesei, ci modalitatea de raportare a primei secțiuni („frază”) la cea de a doua, fiind posibile două situații: *izomorfie*, când ambele secțiuni sunt construite similar, și *heteromorfie*, când secțiunile diferă ca mod de structurare<sup>50</sup>. Alcătuirea fiecărei secțiuni („frază”) permite șapte situații structurale: *celulară, celular-motivică, motivic-celulară, motivică, frazală, motivic-frazală, bifrazală*<sup>51</sup>, cu mențiunea că autorul ia în considerare nu construcția de ansamblu a unei secțiuni, ci cea mai mică unitate structurală, „cărămida”, identificată pe baza criteriului repetiției/nonrepetiției. În mod excepțional, o „frază” poate avea, la Georgescu, o structură mai amplă decât extensia ei prezumtivă, când apare o alcătuire *bifrazală*, ceea ce înseamnă că cele opt celule constitutive se succed fără nicio repetiție<sup>52</sup>.

Din punctul nostru de vedere, vom identifica, la nivel macrostructural, dincolo de repetițiile sau nonrepetițiile observabile la microstructură (ale „cărămizii”), segmentele constructive cele mai mari ale formei („zidurile”), care nu coincid decât arareori cu tipul de structură de bază. Astfel, un segment muzical oarecare va putea avea o construcție de un tip și o structură de un alt tip. Spre exemplu, o *perioadă* poate avea structură *celulară, motivică*, sau *frazală*, sau chiar *bifrazală*, după cum un *motiv* nu poate avea decât structură *motivică* sau *celulară*<sup>53</sup>. Exemplificăm în tabelul de mai jos variantele de structurare omogenă pentru cele patru segmente constructive posibile, fiind excluse structurările eterogene de tipul: *celular-motivic*:

<sup>50</sup> Aceste aspecte au fost preluate și adaptate în studiul nostru anterior *Model de clasificare tipologică a melodiilor de Căluș* (Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, Nicolae Teodoreanu, *op. cit.*, p. 75).

<sup>51</sup> În studiul său asupra *Improvizației*, Corneliu Dan Georgescu renunță la denumirile clasice și numește segmentele structurale *unități de construcție de o măsură, de două, de patru*, eventual de *opt* (Corneliu Dan Georgescu, *Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik*, Eisenach, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1995, p. 65–66).

<sup>52</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, p. 40, 64.

<sup>53</sup> Nu intrăm în detalii în această etapă a analizei legate de condițiile în care un număr de celule sau motive repetate pot da naștere unui segment mai amplu decât ele însele. Această problemă va necesita o discuție aparte, care ține de sintaxa muzicală.

Segment	celulă	motiv		frază				perioadă							
	celulară	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.
Structură		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică	
		frazală				frazală				frazală					
		bifrazală													

Un aspect care merită relevat, legat de segmentele formale, este alcătuirea binară, *cvadrată*, văzută ca o formă de „simetrie” constructivă, prezentă semnificativ în jocul popular, după cum observa și Corneliu Dan Georgescu<sup>54</sup>, inclusiv în repertoriul de Căluș. Această *cvadratură* poate fi exprimată prin formula matematică:  $2^N$ , astfel:  $2^0 = 1$  (*celulă*),  $2^1 = 2$  (*motiv*),  $2^2 = 4$  (*frază*),  $2^3 = 8$  (*perioadă*).

Dacă C.D. Georgescu nu pare a urmări reflectarea grafică a *cvadraturii* în transcrierile sale, alți autori notează, când este cazul, secțiunile simetrice, *frazele*, unele sub altele, pentru a fi mai ușor observate. Spre exemplu, Virgil Medan, în volumul *160 melodii populare instrumentale*<sup>55</sup>, precum și Zamfir Dejeu, în volumul de transcrieri muzicale și coreice *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*<sup>56</sup>, evidențiază *cvadratura* pieselor prin ordonarea frazelor pe portative.

În mod similar, notează Ioan T. Florea unele dintre piesele de joc în *Folclor muzical din județul Arad. 500 melodii de joc*<sup>57</sup>, urmărind o dispoziție grafică simetrică a melodiilor, fapt care reflectă interesul vădit al etnomuzicologului pentru structura muzicală. Acesta, în *Nota introductivă* a volumului, semnaleză modalitatea de organizare a melodiilor în *motive*, care se supraordonează de obicei „parimotivic” („pătrat”) în – ceea ce el numește – *linii melodice*<sup>58</sup>. Exemplificăm din volumul acestuia cu următoarea transcriere<sup>59</sup>:

149 ARDELEANĂ

♩ = 138

The image shows a musical score for a piece titled '149 ARDELEANĂ'. It is in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 138. The score consists of four staves of music. The first two staves are connected by a brace on the left, and the last two staves are also connected by a brace on the left. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the symmetrical structure mentioned in the text.

Fig. 9 – Exemplu de transcriere realizată de Ioan T. Florea, care evidențiază încadrarea simetrică a frazelor.

<sup>54</sup> Corneliu Dan Georgescu, *Improvisation in der...*, p. 66.

<sup>55</sup> Virgil Medan, *op. cit.*

<sup>56</sup> Zamfir Dejeu, *op. cit.*

<sup>57</sup> Ioan T. Florea, *op. cit.*

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 95.

Este un tip de alcătuire care pare înrudită cu tiparele muzicale clasice, iar această observație va fi valabilă și în situațiile când apar „asimetrii”, abateri de la *cvadratură*, extrem de întâlnite în repertoriul de Căluș. Aceste „asimetrii” devin, în cadrul tipului de transcriere pe care o configurăm noi, elementul determinant pentru conturarea unei metode speciale de notare și așezare în pagină.

### Forma generică

Evidențierea articulațiilor structurale deschide drumul analizei formale de ansamblu, care va identifica și va departaja, pentru început, segmentele propriu-zise ale formei, indiferent de dimensiunea lor reală. În etnomuzicologia românească, Tiberiu Alexandru și Ghizela Sulițeanu au marcat prin litere majuscule arhitectura pieselor ample, deseori cu forme libere<sup>60</sup>. În cazul secțiunilor care sunt reluate, cercetătorii au proiectat scheme în care literele alfabetului, combinate sau nu cu semnele de repetiție, substituie transcrierea anumitor secțiuni<sup>61</sup> (fig. 10).

O metodă utilă, în actuala etapă a analizei, este procedeul perfectat de muzicologul și lingvistul Nicholas Ruwet<sup>62</sup>, procedeul prin care sunt identificate secțiunile muzicale unitare, ce includ de obicei segmente structurale bazate prioritar pe repetiții (eventual variate) și permite separarea acestora de segmentele cu material diferit. Obținem, astfel, *forma muzicală generică*, pe care o determinăm, așadar, prin cele două procedee: 1) identitate-contrast, cum am arătat, și 2) segment constructiv unitar, care poate fi *periodă*, *frază*, *motiv* sau chiar *celulă*, cu sau fără repetiții.

Asemenea aspecte odată circumscrise vor impune o anumită metodă de notație, care să scoată în evidență modalitatea de articulare în forma muzicală generică a segmentelor, ținând cont de ambele puncte de vedere. În acest domeniu Călușul, cel puțin, aduce numeroase abateri de la o regulă simplă, ceea ce impune o atenție specială în analiza și consemnarea acestui repertoriu.

Un pas mai departe în analiză ar presupune identificarea relației de înrudire–variație–opoziție observate la toate nivelurile structurale din toate segmentele generice, ceea ce ar constitui analiza *sintactic-formală* propriu-zisă, aspect care depășește, însă, cadrul studiului de față.

### Definire

Dacă transcrierea uzuală a muzicii instrumentale se rezuma la transpunerea grafică a parametrilor muzicali: tempo, armură, ritm, metru, ornamente, variații etc., aceasta nu reda în mod expres nici *forma generică*, nici *construcția segmentelor*, cu unele excepții, precum cele amintite mai sus. Cercetarea noastră, aplicată asupra întregului

<sup>60</sup> Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 194–199, Ghizela Sulițeanu, *op. cit.*, p. 164, 170, 183–189, 270–271, 293, 433 etc.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 200, 201.

<sup>62</sup> Tehnică de analiză aplicată de noi în segmentarea paradigmatică, prezentată în studiul: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, *Structuri muzicale...*, p. 311.

Mg. 415 o

## 30. BRÎU

Geabelea

Allegro ♩ = 160

Vioară

♯A ♯E ♯B ♯Bv

♯B ♯F ♯C ♯D ♯A ♯D ♯E ♯A ♯B

tamb.

Fig. 10 – Exemplu de transcriere realizată de Ghizela Sulițeanu, în care este folosită notarea formei generice și a fragmentelor substituite prin litere.

repertoriu de jocuri din Călușul argeșean, a impus elaborarea unei noi modalități de consemnare muzicală, pe care am denumit-o *transcriere analitică*, al cărei scop este evidențierea și a acestor aspecte. Astfel, *transcriere analitică se definește ca o formă de notație care reflectă în mod explicit atât forma generică, văzută ca dispunere în diacronie a paradigmatelor distincte*<sup>63</sup>, cât și relațiile sintactice definitorii pentru construcția segmentelor muzicale. Desigur, orice transcriere este, în esență, și o formă de analiză<sup>64</sup>, dar folosirea termenului „analitic” în acest context subliniază o investigație suplimentară a nivelelor constructiv-formale, care este reflectată în partitură.

Am urmărit, așadar, ca, printr-o anume așezare în pagină a fragmentelor muzicale, să realizăm și o analiză aprofundată a formei muzicale. Au fost identificate numeroase cazuri în care celulele muzicale identice pot forma una sau mai multe unități sintactice (motiv, frază, perioadă) în cadrul unei singure secțiuni; dar există și suficiente cazuri de combinare a unităților constructive în cadrul aceleiași forme generice. În același timp, reamintim că înregistrările sunt realizate în prezența echipelor de dansatori coordonați prin comenzile de joc ale vătafului, fapt care, nu de puține ori, a determinat apariția unor „flexiuni” ale cvadraturii; iar aceste parcursuri evenimentiale necesită o exprimare grafică adecvată. Pe scurt, așezarea în pagină va trebui să fie conformă construcției interne a pieselor.

Așadar, *transcrierea analitică* se aplică astfel: în situația segmentelor constructive mai ample, precum *fraza* și *perioada*, se va urmări notarea lor integrală pe un portativ pentru frază și pe două pentru perioadă. Dacă o *perioadă* constă din repetiția unei fraze, variată sau nu, aceasta va putea fi scrisă pe un singur portativ, cu notarea semnului de repetiție și, eventual, cu precizarea voltelor. În situația segmentelor constructive mai reduse, precum *motivul* sau *celula*, care singure constituie o secțiune generică, oricare dintre acestea se va nota pe un portativ separat, fără cumularea mai multor segmente pe același portativ, chiar dacă aceasta înseamnă un spațiu gol pe portativ.

Aceste segmente, mai ales cele mici, pot aduce, însă, multiple reluări, care vor fi marcate prin semn de repetiție însoțit de precizarea numărului de repetiții, marcat prin semn înmulțirii și cifra corespondentă. În exemplul de mai jos se pot observa toate tipurile de construcții posibile: *frază* (repetată, în primul sistem și simplă în ultimul sistem), *perioadă* (sistemul doi, prin folosirea voltelor), *motiv* (sistemul patru), *celulă* (sistemul trei și, mai ales, cinci):

---

<sup>63</sup> Acestea au fost prezentate de Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Șulea, în *Structuri muzicale...*, p. 305–337.

<sup>64</sup> Spre exemplu, etnomuzicologul Constantin Secară folosește termenul de *notație analitică* sau *tip de notație descriptiv-analitic* (în *Notația muzicală*, publicat în *Etnologie românească. Folclorică și etnomuzicologie, Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru*, partea 1, București, Editura Academiei Române, 2007, p. 239–240), dar sensul pe care îl dă acesta este de notare detaliată, *fonetică*, a cântecului vocal și instrumental

*Rit Calus: Scita de plimbare + miscari*

*plimbare 3*

*Aut. Dum. Stefan, 60, vocare  
 + 5 jucatori  
 Folklor, Stelnic, jud. Ialohi,  
 Ulsig + D. Gurdaru, 1973  
 Transc. N. Teodorescu, 2014*

*mg 4459 T-C (2A)*

Fig. 11 – Exemplu de transcriere analitică realizată de Nicolae Teodorescu.



Fig. 12 – Exemplu de transcriere analitică (continuare).

#### *Aspecte conclusive*

Repertoriul de Căluș din Argeș relevă o anumită redundanță la nivelul constituenților melodici care manifestă, uneori, tendințe de structurare divergente: aceleași celule muzicale pot configura unități sintactice distincte (motive, fraze sau perioade). Transcrierea analitică, prin modelul de așezare în pagină, are potențialul de a evidenția aceste variații structurale care în anumite circumstanțe se manifestă ca matrice stilistice individuale sau generale, specifice unui repertoriu. Mai mult, acest model de transcriere poate susține o tipologizare morfologică sau sintactică a melodiilor de joc.

# CANON ȘI APOCRIF, DOUĂ NOȚIUNI ANTINOMICE. CORPUSUL APOCRIFELOR NEOTESTAMENTARE\*

MARIUS CIPRIAN POP

## *Canon and Apocrypha, Two Contradictory Concepts. The Corpus of New-Testament Apocrypha*

The study contains a condensed overview of the most significant apocryphal gospels that have played an important role in configuring Christian-related legends in folk and popular literature over a long period of time. These themes are also present in Romanian folk literature.

**Keywords:** *apocryphal, canonical, uncanonical-canonical dialectics, Holy Mother, literature*

**Cuvinte-cheie:** *apocrif, canonic, dialectica necanonic sau canonic, Maica Domnului, literatură*

În context medieval românesc, literatura veche înregistrează o revigorare între secolele al XIV-lea și al XVI-lea printr-o categorie de scrieri ce se adresează unui cerc de cititori mai larg decât boierimea bogată și decât cel al cititorilor literaturii religioase, istorice sau juridice. Aceste scrieri sunt de proveniență străină, diferite fiind în privința conținutului și a formei. Ele cuprind literatura religioasă apocrifă și cărțile populare.

Îndemnați de râvna cu care poporul primea cartea tradusă în limba română, clericii au început să traducă din mulțimea textelor slave care circulau în Europa acelor vremuri, legende religioase cu caracter popular, numite oficial legende *apocrife*.

Alături de literatura oficială de esență religioasă s-au dezvoltat, în paralel, o literatură și o artă cu mult mai vie și mai apropiată de tradiția siriană, egipteană, orientală. Tehnici mai puțin somptuoase, un stil realist, căutarea elementelor pitorești, multă mișcare, emoție dramatică sunt caracteristicile acestei literaturi monahale și populare. Dincolo de tendința permanentă de laicizare, complementaritatea aceasta devine posibilă și datorită faptului că producția artistică profană de mare circulație, în textele apocrife sau în romanele populare, concurează cu succes spiritul religios, dogmatic, contaminat de elemente realiste prelungite din universul Eladei de altădată. În momentele de strălucire bizantină se poate vorbi de o literatură monahală și populară, în același timp.

---

\* Lucrarea valorifică un capitol din teza de doctorat intitulată *Reflexe ale literaturii apocrife în cultura populară românească*, susținută de Marius Ciprian Pop la Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, în anul 2016, sub coordonarea acad. Sabina Ispas.

Radicalul semitic *qanu* a format în limba greacă câteva cuvinte cu un sens semantic destul de departe de ceea ce înseamnă el astăzi în literatura de specialitate.

*Kanon*, *kanonicos* și *kanna* înseamnă „trestie” sau „coș împletit din trestie”. Cuvântul ebraic *qaneh* are un caracter polisemantic, „trestie parfumată”, „măsură”, „țija balanței”. Cuvântul își dezvoltă o serie de sensuri figurate, astfel în limbajul zidarilor înseamnă „echer” sau „riglă”. Treptat, și acest sens se abstractizează. *Kanon* ajunge să însemne „normă”, forma perfectă pe care tinde să o ia un anumit obiect, apoi „criteriu”. Cuvântul ebraic a fost tradus în *Septuaginta* prin *kalmos* ori *kalamos* cu sensul de „cot” (unitate de măsură). În *Cartea Iuditei* (13, 6) apare cu sensul de „regulă”, „lege”<sup>1</sup>, iar Epictet afirmă că a filosofa înseamnă a stabili niște norme *kanones*<sup>2</sup>.

În *Noul Testament* cuvântul *kanon* apare în câteva epistole, la Corinteni (10,13, 16) și Galateni (6, 15), în care canonul vieții creștine a lui Iisus este „făptura cea nouă”, iar apostolul Pavel dă un înțeles filosofic termenului, respectiv „câmpul apostolatului său”<sup>3</sup>. Primele mărturii creștine despre *canon* se află în prima scrisoare a lui Clement Romanul adresată corintenilor, iar Marcion a avut un rol decisiv în formarea canonului Marii Biserici (Alain le Boulluec).

Criteriile teologice după care s-a instituit canonul au fost enunțate încă de la sfârșitul secolului I d.H.) dar n-au fost puse în practică decât la sfârșitul secolului al II-lea (d.H.). Aceste criterii sunt foarte importante pentru lucrarea noastră întrucât ele ne vor permite să definim în mod corect termenul de *apocrif*. Primul criteriu se referă la apostolicitatea textelor sfinte, adică *Vechiul și Noul Testament*, al doilea, catolicitatea, caracterul universal al textelor; toate comunitățile creștine trebuie să fie de acord în acceptarea acestora ca sacre, sfinte. Biserica a acceptat și a recunoscut drept canonice cele patru evanghelii din Noul Testament: *Evanghelia după Luca*, *Evanghelia după Marcu*, *Evanghelia după Matei* și *Evanghelia după Ioan*.

Celelalte evanghelii sunt considerate necanonice. Primul susținător al canonicității evangheliilor a fost episcopul Lyonului, Irineu, care în cartea sa (III, 11: 8 – 9) se ridică împotriva ereticilor și gnosticilor valentinieni ce vedeau în existența mai multor evanghelii despre Iisus o aberație, o contradicție în interiorul credinței creștine. A crede în patru relatări deosebite constituia dovada neautenticității mesajului propovăduit de Biserica apostolică.

Alături de cartea lui Irineu trebuie să amintim și lucrarea *Lista lui Muratori*, denumită așa după numele celui care a descoperit-o în secolul al XVIII-lea și a publicat-o. Lucrarea a fost scrisă în limba latină (probabil la Roma) în secolul al II-lea d.H. și recunoaște caracterul canonic al celor patru evanghelii. Pentru Muratori lista avea o valoare strict lingvistică (exemplu de „latină barbarizată, stâlcită”).

<sup>1</sup> *Evangheliile apocrife*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 8.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> Iustinian, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, *Noul Testament cu Psalmi*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe Române, 1972, p. 120.

Ulterior s-a descoperit adevărata valoare și importanță de ordin istoric a lucrării. Nu este de fapt o „listă” cu intenție normativă, ci o scriere cu caracter informativ.

În secolul al IV-lea d.H. au loc marile decantări dogmatice, purificări ecleziastice și liste definitive ale canonului neotestamentar. Conciliul din Laodiceea (anul 360 d.H.) recunoaște douăzeci și șase de texte canonice. Conciliul de la Niceea (325 d.H.) stabilește trei clase de texte:

- a) texte unanim acceptate și folosite;
- b) texte discutate și acceptate de unele comunități creștine, dar respinse de altele;
- c) texte eretice, neacceptate de Biserică, ci numai în afara spațiului liturgic, pe care noi le putem numi *apocrife*.

Termenul *apocrif* provine din limba greacă, *apokriphos* (format din cuvântul *apo* și verbul *kryptein*), și înseamnă „a ascunde”, referindu-se la cărțile de cult ebraice uzate în urma unei îndelungate utilizări și „ascunse” într-un depozit special, unde nimeni nu avea voie să pătrundă. Se naște astfel un aer de mister în jurul acestor texte depozitate. Originea termenului de *apocrif* se leagă de curentul gnostic; gnosticii afirmă că doar inițiații, capabili să înțeleagă sensul profund al textelor, aveau acces la aceste texte ascunse. Născute la marginea creștinismului primitiv, ele intrau în conflict cu mesajul deschis, pe înțelesul tuturor, al lui Iisus. Ezoterismul practicat de gnostici era în contradicție cu exoterismul canonic, constituind o ecuație cu caracter antinomic.

Al doilea sens al lui *apokriphos* este acela de „fals”, „de proveniență suspectă”, „neautentic” și se referea la scrierile ereticilor considerate neortodoxe. Al treilea sens se referă strict la caracterul necanonic, nelegiuit, nenormativ al unor texte.

Ele trebuie „ascunse” de ochii credincioșilor în biserică și folosite doar ca lectură personală.

Apocrifele *Noului Testament* sunt cărți neinserate în canon. Ele pot fi evangheliile, epistole, fapte ale apostolilor, apocalipsă sau ziceri ale lui Iisus, care nu apar menționate în Evangheliile canonice. Aceste ziceri sunt denumite *agrapha*, adică cele nescrise datorită faptului că ele s-au transmis oral în comunitățile creștine. Aceste ziceri sunt atribuite lui Hristos și dublează genurile neotestamentare.

Faptele apostolilor prezintă activitatea celor doi apostoli misionari, Petru și Pavel, și constituie modelul „faptelor” celorlalți apostoli precum Andrei, Toma, Ioan. Conform tradiției, aceștia au evanghelizat Orientul. Dublate sunt și categoriile epistolelor, realizându-se *Epistola lui Barnaba* și *Păstorul lui Herma*, schimbul epistolar între Pilat și Irod sau Pilat și Tiberiu.

Genul apocalipselor e reprezentat de *Apocalipsa lui Petru*, precum și de cea a lui Pavel. Specialiștii grupează evangheliile apocrife în trei tipuri distincte, după modelele și împrejurările care le-au inspirat. Primul tip îl reprezintă evangheliile așa-numite *sinoptice*, care sunt replici ale celor trei evangheliile canonice, după Marcu, după Matei, după Luca. Ele au apărut în mediul iudeo-creștin, în comunitățile creștinismului primitiv care nu erau desprinse, încă, de legea sinagogilor. Amintim,

printre altele, *Evanghelia lui Petru*, *Evanghelia evreilor*, *Evanghelia ebioniților*, apărută în Iordania, locul lor de baștină; ei îl considerau pe Iisus ultimul mare profet al lui Iahve, și *Evanghelia nazareenilor*, apărută în Siria, unde trăiau nazareenii, evrei stabiliți în această țară, practicantți încă ai riturilor iudaice<sup>4</sup>.

Al doilea tip îl reprezintă evangheliile gnostice, de la Nag Hamadi, împărțite în treisprezece cărți. Descoperirile de la Nag Hamadi au adus lumină în clarificarea unor zone obscure din mediul creștinismului primitiv. Cărțile cuprind o serie de texte considerate apocrife, printre care: *Cartea secretă a lui Ioan*, *Înțelepciunea lui Iisus*, *Evanghelia adevărului*, *Evanghelia lui Toma*, *Evanghelia lui Filip* și o *Apocalipsă*.

Tipul al treilea îl reprezintă textele izvorâte din imaginația omului simplu care e curios să cunoască cât mai multe amănunte despre viețile sfinților, ale persoanelor divine, ale Sfintei Familii etc. Aceste texte sunt adevărate romane cristice, de aventuri duhovnicești, proto-evanghelii. Amintim în acest sens *Viața lui Iosif tâmplarul*,

*Evanghelia lui Pseudo-Matei*, despre cum s-a născut Maria, cum și-a petrecut copilăria, *Proto-evanghelia lui Iacob*, *Evanghelia arabă a copilăriei*, despre nașterea și copilăria lui Iisus, cum au venit Magii până la Ierusalim, călăuziți de o stea cu chip de înger, cum scutecele lui Iisus au vindecat o copilă de lepră, cum se juca copilul Iisus plâsmuind vrăbii din noroi cărora le dădea viață trimițându-le spre cer. Mai amintim *Evanghelia lui Nicodim*, *Evanghelia lui Petru* despre moartea și învierea Mântuitorului, *Evanghelia lui Pseudo-Toma* și alte texte cu o serie de amănunte și curiozități exotice care atrag omul de rând la o lectură plăcută plină de miraculos.

Primii creștini au dorit să știe câte ceva în plus despre Fecioara Maria, despre părinții ei, copilăria, urcarea la ceruri etc. *Protoevanghelia lui Iacob* este cea mai veche (proto)apocrifă ortodoxă care încearcă să răspundă acestor întrebări și a influențat textele extracanonice, despre Maria și despre Hristos<sup>5</sup>. Autorul presupus este Iacob cel Mic, fratele Domnului. Evangheliile canonice vorbesc despre frații lui Hristos referindu-se la fiii bătrânului Iosif dintr-o primă căsătorie. Se știe, conform tradiției și textelor canonice, că în momentul alegerii lui Iosif ca soț al Fecioarei de către Duhul Sfânt, acesta trăia singur, în văduvie, după moartea primei soții. Sprijinindu-se pe aceste informații, unii cercetători au înaintat ipoteza că cel puțin o parte a actualei *Protoevanghelii* circula printre creștini de pe la sfârșitul secolului al II-lea. Se pare că ulterior s-a adăugat *Evanghelia lui Zaharia*.

Autorul trebuie să fi fost un creștin elen din Egipt, care urmărește un scop apologetic, apărarea virginității Mariei „ante și post partum”. Semnalăm în această apocrifă episoade remarcabile, adevărate pagini literare, lirice cu sens metafizic, precum *Bocetul Anei* și *Nașterea lui Iisus*. Primul este un bocet-rugăciune, rar întâlnit în literatura creștină, iar al doilea o palingenezie, o „recapitulatio” a lumii.

<sup>4</sup> J. Danielou, *Simboluri creștine primitive*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 9–47.

<sup>5</sup> Sabina Ispas, *Maria, Maică a Domnului, Maică a întregii umanități în sens ontologic*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «C. Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 5, București, Editura Academiei Române, 1994.

Întregul Cosmos se naște, renaște odată cu Iisus. Singurul mod de a participa și înțelege prin reflexie acest eveniment unic și extraordinar este trăirea lui mută (Iosif încremenește odată cu Cosmosul) contemplând sfera creației. Este un moment de cristogeneză, în sensul că lumea însăși poartă pecetea lui Iisus, se îmbracă în chipul divino-uman al Mântuitorului<sup>6</sup>. Iisus se naște și naște întreaga lume.

Pentru edificarea cititorului asupra valorii și originalității acestui text apocrif exemplificăm prin câteva fragmente semnificative cele afirmate.

### *Protoevanghelia lui Iacob*

#### *I. [Întristarea lui Ioachim]*

1. În cronicile celor douăsprezece triburi ale lui Israel se spune că trăia odată un om pe nume Ioachim din cale-afară de avut, care aducea mereu la Templu daruri îndoite zicând: „Prisosul darurilor va fi pentru întreg poporul, iar ceea ce se cuvine pentru iertarea păcatelor mele voi dărui Domnului ca să mă aibă în pază”.

2. Iată, sosi și ziua cea mare a Domnului. Fiii lui Israel au început să aducă daruri, după cum era obiceiul. Atunci Ruben a stat înaintea lui Ioachim și i-a zis: „Nu ți-e îngăduit s-aduci tu, primul, daruri, căci n-ai născut vlăstar în Israel”.

3. S-a întristat Ioachim foarte tare și s-a dus la tablele celor douăsprezece triburi zicând: „Am să caut în cele douăsprezece triburi să văd, oare numai eu n-am născut vlăstar în Israel?”. Și a căutat și a găsit că toți dreptii ridicaseră câte o seminție în Israel. Apoi și-a amintit de patriarhul Avraam căruia, spre sfârșitul vieții, i-a dat Dumnezeu fiu pe Isaac.

4. S-a întristat Ioachim foarte tare și nu s-a mai arătat femeii sale. Ci s-a dus în pustiu, și-a pus acolo cortul și a ținut post patruzeci de zile și patruzeci de nopți zicând în gândul lui: „Nu voi coborî la casa mea după mâncare și băutură până când Domnul și Dumnezeul meu nu se va uita la mine; până atunci rugăciunea îmi va ține de foame și de sete”.

#### *III. [Bocetul Anei]*

1. Ridicându-și privirile spre cer zări un cuib de vrăbiuțe în frunzișul dafinului și prinse a jeli de una singură zicând: „Vai mie, nefericita, cine m-a născut? Din ce pânțece am ieșit la lumină? Blestem am devenit în ochii fiilor lui Israel și cu batjocură m-au alungat ei din Templul Domnului.

2. Vai mie, nefericita, cu cine aș putea să mă asemăn? Nu sunt ca păsările cerului, fiindcă și păsările cerului aduc pe lume pui, în vreme ce eu nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine aș putea să mă asemăn? Nu sunt ca vietățile pământului, fiindcă și vietățile pământului pot zămisli, în vreme ce eu nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine oare mă asemăn? Nu sunt ca vietățile din ape, căci și

<sup>6</sup> Ibidem.

*ele pot zămisli, în vreme ce eu, nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine aş putea să mă asemăn? Pământului, nici lui nu-i sunt asemenea, căci şi pământul rodeşte la soroc şi pe tine, Doamne, te binecuvântează!”.*

*VI. [Cei şapte paşi ai Mariei]*

*1. Zi după zi prindea puteri copila. Când a împlinit şase luni, a pus-o Ana jos, pe pământ, să vadă dacă poate sta în picioare. Şi ea, făcând şapte paşi roată-mprejur, s-a întors în braţele Anei. Iar aceasta, ridicând-o, grăi așa: „Să trăiască Domnul Dumnezeul meu, n-o să mai umbli pe pământ până când nu te voi duce în Templul Domnului”. Şi i-a făcut copilei loc de rugăciune în odaia ei, nemaîngăduindu-i să se atingă de lucruri pângărite şi impure. Apoi le-a chemat pe fiicele neîntinate ale evreilor, ca să se joace cu ea.*

*2. Când pruncul împlini un an, Ioachim făcu masă mare şi chemă preoţii, învăţaţii, bătrânii şi întreg poporul lui Israel. Şi o aduse pe copilă înaintea preoţilor care o binecuvântară zicând: „Dumnezeule al părinţilor noştri, binecuvântează pe copila aceasta şi dă-i un nume slăvit în veci de toate neamurile pământului”. Şi întreg poporul răspunse: „Aşa să fie, aşa să fie, amin!”. Şi o duse apoi Ioachim înaintea arhierilor care o binecuvântară zicând: „Dumnezeule preaînalt, coboară-ţi privirea peste copila aceasta şi dă-i o binecuvântare desăvârşită!”.*

*3. După aceea Ana o luă în braţe, o duse în micul templu din odaia ei şi începu s-o alăpteze. Şi cântă Ana întru slava lui Dumnezeu așa: „Voi înălţa un cântec de slavă Domnului Dumnezeului meu pentru că m-a luat în seamă şi a şters batjocura duşmanilor mei; şi mi-a dat rod sfânt, unic după fire, dar cu mai multe chipuri înaintea Lui. Cine va vesti fiilor lui Ruben că Ana îşi alăptează pruncul? Auziţi, auziţi toate cele douăsprezece triburi ale lui Israel, Ana îşi alăptează pruncul!”. Apoi o culcă pe Maria în pătuţul ei din templu şi se îngrijea de oaspeţi. Aceştia, după terminarea petrecerii, se risipiră pe la casele lor slăvindul cu mare bucurie pe Dumnezeul lui Israel.*

*VII. [Prezentarea la Templu]*

*1. Lunile se adăugau una câte una la vârsta copilei. Când împlini doi ani Ioachim îi zise Anei: „Iată, a venit timpul s-o ducem la Templul Domnului. Trebuie să ne ţinem cuvântul dat, ca nu cumva să ne-o ceară Atotstăpânitorul şi să rămână darul neprimit”. Dar Ana răspunse: „Hai să mai aşteptăm un an, ca să nu plângă mititica după tatăl şi după mama ei”. „Să mai aşteptăm”, încuviinţă Ioachim.*

*2. Când Maria împlini trei ani, Ioachim zice: „Chemaţi pe fiicele neîntinate ale evreilor. Fiecare să ţină în mână o făclie aprinsă pentru ca pruncul să nu tânjească după ce lasă în urmă, iar inima să nu-i fie răpită de vreun lucru străin de Templul Domnului”. Fecioarele merseră cu făclii în mâini până la Templul Domnului. Aici preotul o întâmpină pe Maria şi, sărutând-o, o binecuvântă zicând: „Domnul a preamărit pe veci numele tău. La sfârşitul veacurilor El îşi va arăta prin tine răscumpărarea fiilor lui Israel”.*

3. Și a așezat-o pe a treia treaptă a altarului, iar Domnul Dumnezeu a pogorât har asupra ei. Atunci Maria începu să danseze și toată casa lui Israel o îndrăgi.

VIII. [Marele preot Zaharia]

1. Părinții plecară uimiți și mulțumeau Dumnezeului atotstăpânitor că fiica lor nu și-a întors privirea înapoi. Maria rămase în Templul Domnului curată ca o porumbiță și primea hrană din palma unui înger.

2. Iar când a împlinit doisprezece ani s-au adunat preoții și au zis: „Iată, Maria a petrecut doisprezece ani în Templul Domnului. Ce facem cu ea, ca nu cumva să ne pângărească locul de rugăciune!?”. Și au grăit arhiereului: „Tu, care ai grijă de altarul Domnului, intră și roagă-te pentru dânsa, iar de va fi să-ți arate Domnul ceva, aceea vom face»”.

3. Atunci marele preot, îmbrăcat în veșmântul cu doisprezece clopoței, a intrat în Sfânta Sfințelor și s-a rugat pentru ea. Și, iată, un înger al Domnului a stat deasupra lui și i-a zis: „Zaharia, Zaharia, mergi și cheamă aici pe toți bărbații care au rămas văduvi; spune-le să vină fiecare cu câte o nuiă în mână, iar cel căruia Domnul îi va arăta vreun semn, acela o va primi pe fată de soție!”. Atunci o mulțime de crainici sunând din trâmbița Domnului s-a împrăștiat prin toate colțurile Iudeii. Cei chemați se adunară în grabă.

X. [Maria țese catapeteasma]

1. Tot atunci s-au adunat preoții și au hotărât să facă o nouă catapeteasmă pentru Templul Domnului. Marele preot a poruncit: „Aduceți câteva fecioare din tribul lui David!”. Iar slujitorii s-au dus, au căutat pretutindeni și au găsit șapte fecioare. Marele preot și-a amintit de Maria. Căci și ea făcea parte din tribul lui David și era neîntinată în fața lui Dumnezeu. așadar slujitorii au chemat-o și pe ea.

2. Apoi le-au dus pe toate în Templul Domnului. Iar marele preot le-a zis: „Trageți la sorți ca să știm cine va țese aurul, amiantul, inul, mătasea, hiacintul, purpura și porfirul acel adevărat”. Mariei i-au picat porfirul și purpura. După ce le-a luat s-a întors acasă. Pe timpul acela Zaharia rămase mut, iar Samuel îi ținea locul până ce avea să-i revină graiul. Și Maria începu a țese purpura.

XVIII. [Nașterea lui Iisus]

1. Până la urmă au găsit o peșteră. Iosif intră, o lăsă pe Maria în grija filor săi, iar el plecă să caute o moașă evreică prin ținutul Betleemului.

2. Eu, Iosif, mergeam fără să înaintez nici un pas. Am privit aerul și l-am văzut încremenit de uimire. Am privit bolta cerului și am văzut-o nemișcată. Păsările își încetară zborul. Am privit pe pământ și am văzut câțiva oameni așezați în jurul unui blid, gata să mănânce. Dar mestecând nu mestecau, luând dumaticatul nu-l luau și ducându-l la gură nu-l duceau. Toți stăteau cu ochii spre cer. Era și o turmă de oi la păscut, care însă nu se mișca din loc. păstorul ridicase toiagul, dar mâna îi încremenise deasupra capului. Am privit spre râu și am văzut cum stăteau



iezii cu boturile aplecate, dar fără să bea. Apoi dintr-o dată toate-și reluară mersul lor firesc<sup>7</sup>.

*Viața lui Iosif tâmplarul* este un text apocrif bizar care are la bază o variantă arabă publicată în anul 1722, după un manuscris aflat la Biblioteca regală din Paris și care provenea din Egipt. Unii cercetători au presupus existența unui original *copt*, ce a stat la baza traducerii arabe. Textul apocrif relatează viața și moartea lui Iosif, povestite de însuși Iisus discipolilor lui pe Muntele Măslinilor după Înviere. Originalul poate fi datat până la sfârșitul secolului al IV-lea.

Unii cercetători presupun că *Viața lui Iosif tâmplarul* nu este altceva decât o rescriere creștină a mitului lui Osiris. Forma sub care se prezintă textul sugerează utilizarea lui în cadrul liturgic la sărbătoarea Sfântului Iosif. Textul se vrea o parabolă despre Judecata de Apoi. Centrală rămâne tema morții raportată la faptele din această lume, în care nimeni nu scapă de moarte, căci fără ea nu există înviere și nici mântuire. Moartea e indisolubil legată de păcatul originar. Frica de moarte provine din frica de păcat. Iosif însuși, înainte de a muri, se spovedește cu lacrimi de curățire Fiului său Iisus. Iisus spulberă frica de moarte a lui Iosif.

Cultul lui Iosif a căpătat o mare amploare în Apus și la Conciliul Vatican I (1890) Papa Pius al IX-lea îl declară pe Iosif patron al Bisericii Catolice. Luna martie este și astăzi, în întregime, consacrată de catolici Sfântului Iosif. Biserica Răsăritului nu practică cultul Sfântului Iosif.

Apocrifele au constituit principala sursă de inspirație pentru cunoscutele texte și culegeri despre viețile sfinților cum sunt: *Legendele de aur*, *Oglinda istorică*, *Istoria scolastică*, precum și cunoscutul roman al lui Michel Fournier, *Gaspar, Melchior și Balthazar*. În sculptură, pictură, în iconografie textele apocrife au fost secole de-a rândul principalul izvor de inspirație pentru artiști și pentru poeți. Evul Mediu ar fi fost mult mai sărac dacă n-ar fi existat aceste apocrife, afirmă Emil Mâle în *Arta religioasă a secolului al XIII-lea în Franța*. Filonul ascuns al apocrifelor a influențat și opera unor mari scriitori laici. L-am pomenit pe M. Tournier, dar nu trebuie să uităm că fragmentul coborârii la iad a lui Iisus a influențat *Infernul* lui Dante, *Paradisul pierdut* al lui Milton.

Cea mai răspândită scriere apocrifă care înfățișează chinurile iadului este *Apocalipsa lui Pavel*. Ea împrumută elemente din *Apocalipsa lui Petru* și prin scenariu se înrudește cu *Evanghelia lui Nicodim*. Aceasta din urmă a exercitat o influență deosebită în Orient.

În apocrife se află înmagazinată memoria sacră, memoria creștină neconsemnată în textele canonice. Amintim modul în care este descrisă coborârea lui Iisus în infern, cu lux de amănunte, cu întâmplări picante despre draci, ce nu țin de niciun text canonic. Evangheliile (canonice) din *Noul Testament* se referă vag la episodul „infernă” al morții lui Hristos, pe când apocrifele ni-l descriu pe larg, cu lux de amănunte (*Evanghelia lui Nicodim*).

---

<sup>7</sup> *Evangheliile apocrife*, ed. cit.

În *Protoevanghelia lui Iacob*, precum și în alte evanghelii apocrife, *Evanghelia Pseudo-Matei*<sup>8</sup> sau *Cuvântul sfântului Ioan Teologul despre adormirea Preasfintei Născătoare de Dumnezeu* se dezvoltă un adevărat cult al Maicii Domnului. Părinții, nașterea, petrecerea în templul din Ierusalim a Mariei până la vârsta de paisprezece ani, precum și adormirea și înălțarea ei la ceruri sunt prezentate doar în aceste texte. Cele patru sărbători de cinstire a Fecioarei sunt consemnate doar în textele apocrife, mai precis în *Evanghelia lui Pseudo-Matei* și în *Protoevanghelia lui Iacob*.

*Evanghelia lui Pseudo-Toma*<sup>9</sup> nu are nicio legătură cu *Evanghelia lui Toma*. Toma, presupusul autor a fost identificat cu apostolul de mai târziu, după secolul al III-lea, când cultul lui Toma s-a extins în tot Orientul creștin. Iisus, ca personaj în această scriere, apare ca răzbunător și aspru, uneori chiar crud. Două sunt calitățile copilului divin asupra cărora se fixează autorul, aceea de taumaturg și aceea de învățător (sau discipol). Minunile pe care le săvârșește Iisus provoacă atât spaimă, cât și repulsie. Cum poate Iisus, cel care predică iubirea de Aproapele și chiar de dușmani, să ucidă pe oricine Îi rănește marele orgoliu de Dumnezeu întrupat? Iisus taumaturgul îl contrazice pe Iisus învățătorul.

#### *Evanghelia lui Pseudo-Toma*<sup>10</sup>

III. 1. *Împreună cu Iisus era și fiul învățătorului Ana. Acesta începu să împrăștie cu o nuielușă de salcie apa adunată de Iisus.*

2. *Atunci Isus se mânie și-i zise: „Copil nelegiuit, necredincios și fără minte, cu ce ți-au greșit zăgazarile mele și apa aceasta? Usca-te-ai ca un copac și să nu ai nici frunze, nici fruct, nici rădăcină!”*

3. *Și chiar în clipa următoare copilul acela s-a uscat din cap până-n picioare. Isus n-a mai rămas, ci s-a întors acasă, la Iosif. Atunci părinții celui blestemat să se usuce și-au luat plodul în brațe și, jelindu-i vârsta fragedă, au venit cu el la Iosif și au început să-l învinuiască pe tată pentru faptele fiului.*

IV. 1. *Altă dată mergea prin sat și un copil l-a îmbrâncit în fugă. Isus s-a burzului și i-a zis aceluia: „Nu ți-ai mai sfârși drumul!”. Și chiar în clipa următoare acela căzu mort la pământ. Câțiva, care văzuseră ce s-a întâmplat, s-au mirat foarte tare și au zis: „De unde-o fi copilul acesta, pentru că tot ce spune se-mplinește!”*

2. *Părinții celui mort au venit la Iosif și au început să-l învinuiască zicând: „Cu un asemenea copil n-ar trebui să locuiești în satul acesta. Măcar învață-l să binecuvânteze în loc să distrugă! Iată, nu vezi că ne omoară copiii!?”*

V. 1. *Atunci Iosif l-a chemat pe Isus deoparte și a-nceput să-l certe: „Pentru ce faci toate astea? Nu-ți dai seama că oamenii suferă de pe urma ta și-au prins să*

<sup>8</sup> *Evanghelia lui Pseudo-Matei*, București, Editura Herald, 2014.

<sup>9</sup> *Evanghelii apocrife*, ed. cit.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

*ne urască și să ne hăituiască? ”. Isus i-a răspuns: „Eu știu că vorbele acestea nu sunt ale tale. Totuși voi tăcea din respect pentru tine. Aceia însă își vor primi pedeapsa ”. Și îndată toți cei care-l învinuiseră și-au pierdut vederea<sup>11</sup>.*

*Evanghelia lui Pseudo-Matei* are mai multe surse, în primul rând *Protoevanghelia lui Iacob*, dar și *Evanghelia lui Pseudo-Toma* și *Evanghelia arabă a copilăriei Mântuitorului*<sup>12</sup>. Data elaborării poate fi fixată în secolul al VI-lea, când apar primele mănăstiri occidentale, căci unele episoade din text trădează proveniența lor monastică, precum viața Mariei în Templu, care se desfășoară după rânduiala mănăstirilor benedictine. Partea a II-a a *Evangeliei* are multe similitudini cu *Evanghelia lui Pseudo-Toma*, evidențiind același copil Iisus răzbunător, aspru, crud.

*Evanghelia lui Petru* nu este un text izolat. El rezonază cu numeroase alte texte din secolul al II-lea. Manuscrisul acestei evanghelii a fost descoperit în anul 1886 în mormântul unui călugăr din Egiptul de Sus. Este vorba de o carte compusă din treizeci și trei de file de pergament, din care numai opt sunt ocupate de textul evangheliei noastre. Restul cuprinde o descriere a cerului și infernului, descriere cunoscută sub numele de *Apocalipsa lui Petru*<sup>13</sup>. Apocrifă ne înfățișează scenele pătimirii, răstignirii, îngropării, învierii și înălțării Mântuitorului din evangheliile canonice atât prin imagini, formule, cât și prin pericope întregi luate din surse canonice. Dar libertatea cu care autorul rețopește scenele canonice apropie textul de apocrifele vremii, având un caracter apologetic. Autorul îl absolvă pe Pilat de orice vină. Prima scenă ni-l prezintă pe Irod poruncind soldaților săi executarea răstignirii, și nu pe Pilat. Din text aflăm că Maria Magdalena era „ucenica Domnului”, fapt consemnat numai în textele apocrife și în cele gnostice, mai ales.

#### *Evanghelia lui Petru*

*I. 1. Și pentru că niciunul dintre iudei n-a vrut să-și spele mâinile – nici Irod, nici judecătorii – Pilat s-a ridicat în picioare.*

*2. Atunci regele Irod a poruncit să-l ia pe Domnul zicându-le: „Faceți totul precum v-am zis!”.*

*II. 1. Acolo se afla și Iosif [din Arimateea], prietenul lui Pilat și al Domnului. Știind el că au de gând să-l răstignească, s-a dus la Pilat și a cerut trupul Domnului, ca să-l îngroape.*

*2. Pilat a trimis la Irod să-i ceară trupul.*

*3. Și Irod i-a zis: „Frate Pilat, dacă nu l-ar fi cerut nimeni, noi înșine l-am fi îngropat, căci se apropie ziua sabbatului și în Lege stă scris că soarele nu trebuie să apună peste vreun cadavru”. Așadar, l-au încredințat poporului iudeilor cu o zi înainte de sărbătoarea azimilor.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

XI. 43. *Atunci toți cei de față au început să se sfătuiască între ei dacă să meargă să-l înștiințeze pe Pilat.*

44. *Și pe când discutau ei, iată că din nou se deschid cerurile și un om coboară și intră în mormânt.*

45. *Îndată cei din preajma centurionului au părăsit mormântul pe care-l păzeau, au alergat în toiul nopții la Pilat și i-au povestit tot ce văzuseră. Iar la sfârșit au zis cu glas cutremurat: „Într-adevăr era Fiul lui Dumnezeu”.*

46. *Și răspunzându-le Pilat a zis: „Eu nu m-am pătat cu sângele Fiului lui Dumnezeu. voi singuri ați hotărât așa”.*

47. *După aceea s-au apropiat cu toții și l-au rugat stăruitor să poruncească centurionului și soldaților să nu vorbească despre ce-au văzut,*

48. *„căci, ziceau ei, mai degrabă să avem de ispășit un păcat mare în fața lui Dumnezeu decât să cădem în mâinile iudeilor și să fim omorâți cu pietre”.*

49. *Iar Pilat a poruncit centurionului și soldaților să nu vorbească<sup>14</sup>.*

*Evanghelia lui Nicodim* este alcătuită din două părți distincte, prima denumită *Acta Pilati* și a doua, *Coborârea lui Cristos în iad*. Numele de *Evanghelia lui Nicodim* dat celor două părți (fragmente) este atestat după secolul al X-lea. Autorul fragmentului *Acta Pilati*, numit în text *Anania*, pare a fi un iudeo-creștin, un bun cunoscător al legilor, ce își propune să refacă procesul lui Iisus din perspectiva lui Pilat (o perspectivă neutră). Evident că Pilat e absolvit în cele din urmă, iar vina e lăsată să cadă exclusiv asupra iudeilor. Textul are o tentă politică evidențind interesele politice și pasiunile lumești ce se amestecă indiscret cu adevărul tăcut al altei lumi. Creștinii din Orient îi acuză pe evrei de uciderea Mântuitorului, pe când cei din Occident pe Pilat.

Partea a doua a *Evangeliei lui Nicodim* are un puternic caracter metafizic. Ne aflăm în fața unei puneri în abis unică în literatura creștină. Înainte de a se urca la dreapta Tatălui, Iisus coboară în sălașul întunericului pe care îl mântuie de rău. După ce îl leagă în lanțuri pe Satana, îi eliberează din infern pe protopărinți.

#### *Coborârea lui Hristos în iad (versiune greacă)*

V (XXI). 1. *Pe când Satana și Iadul vorbeau între ei, s-a auzit un glas puternic ca un tunet: „Ridicați, căpetenii, porțile voastre, ridicați-vă, porți veșnice, ca să intre Împăratul slavei!”. Auzind, Iadul îi zice Satanei: „Ieși, dacă te încumeți, și stai împotriva Acestuia!”. Și Satana ieși. Apoi Iadul poruncește slugilor sale: „Întăriți bine ușile de aramă și drugii de fier, păziți zăvoarele și fiți peste tot cu ochii în patru! Dacă Acela apucă să intre aici, va fi vai de noi!”.*

2. *Auzind acestea strămoșii au început să se răstească la dânsul, zicându-i cu îndrăzneală: „Deschide, căpcăunule nesătul, ca să intre Împăratul slavei!”. Profetul David: „Orbule, nu știi că încă pe vremea când trăiam în lume*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

am poruncit despre glasul acesta zicând: «Ridicați, căpetenii, porțile voastre, ridicați-vă, porți veșnice, ca să intre Împăratul slavei!»?. Isaia: „Eu, învățat de Duhul Sfânt, am scris: «Din stăpânirea locuinței morților îi voi izbăvi și de moarte îi voi mântui. Unde este, moarte, biruința ta?»”.

3. Și iarăși a strigat: „Ridicați-vă porți!”. Dar Iadul, auzindu-L pentru a doua oară, prefăcându-se că nu știe, întrebă: „Cine este acest Împărat al slavei?”. Atunci grăiră îngerii Domnului: „Domnul cel tare și puternic, Domnul cel tare în război”. Și o dată cu vorbele [îngerilor] porțile de aramă se sfărâmară, drугii de fier se făcură zob și toți morții fură sloboziți din legături – noi, de asemenea. Și cum intră Împăratul slavei – cu înfățișare omenească – tot întunericul Iadului se luminează.

VI (XXII). 1. Iadul strigă cu grăbire: „Am fost biruiți, vai de noi! Dar cine ești Tu, atât de curajos și de puternic? Cine ești Tu, care intri aici fără nici un păcat? Cel ce pare mic, dar face lucruri mari, smerit și înălțat, sclav și stăpân, ostaș și Împărat, Cel ce stăpânește peste vie și morți!? Ai fost spânzurat pe cruce și pus în mormânt, dar Te-ai slobozit și ai sfărâmat toată puterea noastră. Tu esti Isus, Cel despre care ne povestea arhisatrapul Satana cum că prin cruce și prin moarte vei moșteni întreaga lume”.

2. Atunci Împăratul slavei îl apucă de creștet pe arhisatrapul Satana și incredințându-l îngerilor Săi zise: „Legăți-i mâinile, picioarele, gura și grumazul cu lanțuri de fier”. Apoi îl dădu Iadului zicând: Ia-l și păzește-l cu strășnicie până la a doua mea venire!”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

# CRUCILE DIN JUDEȚUL BUZĂU RIDICATE ÎN MEMORIA PROCESIUNILOR CU MOAȘTELE SFINTEI FILOFTEIA\*

MONICA BERCOVICI-RATOIU

## *Wayside Crosses from Buzău County Erected in Memory of the Processions with St. Philophteia's Relics*

Wayside crosses are usually erected at crossroads, near roads, bridges and wells, in the proximity of waters, at borders, in places related to an extraordinary event (battles, the completion of an important construction, tragic deaths), in high places (on hills, peaks) or deep ones (mines), in the vicinity of crops and livestock paddocks, where missing churches used to be. Most of the time, the motivation for building such a cross is noted in the associated inscription and it is on the basis of the existing inscriptions that we were able to discover an interesting context: the construction of crosses in the nineteenth century along the path of a procession with Saint Philophteia's relics. We intend to relate the hagiographical text about Saint Philophteia, the processions with her relics, the building of wayside crosses in the above-mentioned places, and the role of the cross in Romanian rain-invocation rituals.

**Keywords:** *wayside cross, inscription, procession, Saint Philophteia, rain invocation rituals*

**Cuvinte-cheie:** *cruce, inscripție, procesiune, Sfânta Filofteia, ritualuri de aducere a ploii*

## DEFINIȚII, TERMINOLOGIE

Conform definițiilor contemporane, troița reprezintă o „cruce mare de lemn sau de piatră (împodobită cu picturi, sculpturi, inscripții și uneori încadrată de o mică construcție), așezată la răspântii, pe lângă fântâni sau în locuri legate de un eveniment”<sup>1</sup>. *Dicționarul de sinonime*<sup>2</sup> (2002) oferă pentru *troiță* cuvântul *cruce*, precum și pe cel de *rugă*, cu utilizare în Transilvania și Banat; al doilea sens este cel de „treime”, cu referire inclusiv la „Sfânta Treime”. Tot astfel regăsim termenul

---

\* Lucrarea valorifică o parte din teza de doctorat intitulată *Troița în peisajul cultural al Munților Apuseni. Istorie, legende, toponimie, inscripții*, coordonator acad. Sabina Ispas, Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române, București, 2017. Imaginile din cuprinsul acestui articol au fost realizate de Monica Bercovici-Ratoiu și fac parte din colecția privată a autoarei. În lipsa unui acord prealabil, reproducerea este interzisă.

<sup>1</sup> *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

<sup>2</sup> Mircea Seche, Luiza Seche, *Dicționar de sinonime*, București, Editura Litera Internațional, 2002.

și în *Dicționarul limbii românești*<sup>3</sup> (1939), dar cu trimitere inclusiv la sărbătoarea aferentă: „Pop. Treime. Sărbătoarea Sfintei Treimi: *a sosit Troița*. Icoană sau cruce care reprezintă [!] Sfânta Treime și care, pe alocuri, e așezată pe la răspântii p[entru] închinare”. În *Dicționarul universal* al lui L. Șăineanu<sup>4</sup> (1929), acesta apare direct sub forma „sfânta Treime”, fără completări cu privire la obiectul crucii: „troiță: 1. sfânta Treime; 2. icoană cu două obloane lăturașe zugrăvite cu sfinți [ceea ce astăzi am numi *triptic*]; 3. număr de trei persoane”. Cuvântul este de origine slavonă și, inițial, era tradus drept „Sfânta Treime”<sup>5</sup>. Se observă că, în definițiile recente, s-a renunțat la componenta trinitară; mai mult decât atât, cuvântul *troiță* desemnează, conform acestora, doar o „cruce mare de lemn sau de piatră”. Explicația modernă este, așadar, săracă în conținut, întrucât nu surprinde totalitatea notelor sale caracteristice: troițe sunt și icoanele oltenești, și coloanele muntenești care nu au forma crucii, și sfânta masă a altarului unei foste biserici, și unele incinte de tip capelă, precum și bisericile miniaturale, plasate pe un stâlp. Crucea, „obiect format din două bucăți de lemn, de piatră, de metale prețioase etc. așezate perpendicular și simetric una peste alta și care constituie principalul simbol al religiei creștine, reprezentând jertfa de răscumpărare pentru oameni a lui Isus Hristos”<sup>6</sup>, cunoaște, de asemenea, interpretări locale: poate fi înscrisă într-un cerc, poate lua forma literei T (crucea Tau) sau poate fi formată dintr-o multitudine de cruci suprapuse, fără ca toată această diversitate să se traducă și în interpretarea semnificației.

Denumirile troițelor variază de la o zonă la alta: cruci la răscruți (în Moldova), răstigniri (în Maramureș), icoane (în Vâlcea), rugi (în Ținutul Pădurenilor), lemne (în documente vechi), cruci (în Transilvania, Oltenia)<sup>7</sup>. Formula „cruce la răscruce” face trimitere la locul consacrat de amplasare a troițelor. *Răstignirile* reprezintă, de fapt, cruci peste care a fost suprapusă imaginea pictată, de obicei pe un suport de tablă, a scenei răstignirii lui Iisus. Denumirea de *icoane* se explică prin forma aparte pe care troițele o primesc în zona Vâlcei. Forma *rugă* este folosită în zona Hunedoarei, dar nu puține sunt inscripțiile din Muntenia care fac trimitere la acest termen. Astfel, indicarea hramului sau a sfântului patron al unei cruci se face prin formulări de tipul „s-a ridicat această cinstită cruce în hramul...”, dar și „întru ruga”, „în rugăciunea”, „în lauda”. Deseori, apar variantele „întru ruga și lauda”, „întru ruga și slava” sau „în rugăciunea și lauda” sau forma veche slavonă „molenie rabu Boji”, cel mai adesea tradusă prin „cu milostivirea robului lui Dumnezeu”. „Molenie” s-a păstrat ca atare

<sup>3</sup> August Scriban, *Dicționarul limbii românești (etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme)*, Edițiunea întâia, Iași, Institutul de Arte Grafice „Presa Bună”, 1939.

<sup>4</sup> Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, ediția a VI-a, Editura „Scrisul românesc” S.A., 1929.

<sup>5</sup> A se vedea și A. de Cihac (Alexandru Cihac), *Dictionnaire d'Étymologie daco-romane. Éléments slaves, magyars, turcs, grecs-moderne et albanais*, vol. 2, Francfort s/M, Ludolphe St-Goar, 1879, p. 423: „Troită, s. trinité”.

<sup>6</sup> *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, ediția a II-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

<sup>7</sup> I. Opreșan, *Troițe românești. O tipologie*, București, Editura Vestala, 2003, p. XII.

și în limba română: în forma contemporană, cuvântul denumește una dintre cele două icoane plasate deasupra iconostasului, în stânga și în dreapta crucii, și pe care sunt reprezentați Maica Domnului și Sfântul Ioan; în limba română veche, „molenie” însemna rugăciune.

Față de situațiile enumerate anterior, conform definițiilor citate, tipurile de amplasamente specifice troițelor includ: proximitatea apelor, anumite terenuri (troița ca semn de proprietate moștenită), la hotare, lângă poduri, pe înălțimi, în apropierea sau în mijlocul culturilor (grâu, porumb, viță-de-vie), în relație cu adâncimile (mine) ș.a. Acestor cruci li se asociază elemente precum pietrele de moară, mese de pomenire, bunare (merindare), copaci și flori plantate la bază. Ridicată la drum, troița poate avea două fețe, întâmpinând călătorul de oriunde ar veni.

### ATTRIBUTELE SPAȚIULUI

Dintre problemele ridicate de încercarea de a sistematiza aspectele care compun viziunea unui anumit grup asupra spațiului, apar ca esențiale: alegerea locului, delimitarea acestuia (cu sensul stabilirii hotarului – situație ce presupune crearea centrului, raportarea la acesta, stabilirea vecinătăților), modalitatea de orientare în spațiu (identificarea sensurilor, stabilirea direcțiilor). Este vorba aici de o componentă geografică, cadastrală am spune<sup>8</sup>, schematizând, dar care ia seamă de suma de simboluri proprie modalității de raportare la spațiu, specifică unei culturi. „Spațiul pe care îl ocupă o societate nu este niciodată omogen: posibilitatea utilizării sale ține de principii precise de diferențiere”<sup>9</sup>; chiar alternanța anotimpurilor influențează maniera de valorificare a spațiului locuit. Lipsa de omogenitate a acestuia derivă însă și din atributele locurilor, calități investite sau revelate, în cazul spațiului sacru. Ne referim aici la motivațiile care stau la baza alegerii unui loc ce urmează a fi sacralizat, cum este cazul ridicării unei biserici, sau la perceperea calității sacre a unui loc deja investit cu asemenea atribut, cum poate fi situația spațiului bidimensional, al „amprente la sol” a unei foste biserici dispărute. Dacă admitem că un loc poate fi definit „prin calitatea lui specifică, în datele lui materiale (în sens de concret) și [prin] potențialul său spiritual”, printr-o formulă de tipul „locu’ bun îi loc sfânt”<sup>10</sup>, aspectele care interesează cu privire la spațiul perceput și construit subiectiv se referă la identificarea mecanismelor prin care un topos este recunoscut drept bun, favorabil, prielnic: „Locul ferit e un loc bun, dar care, în general, nu poate deveni rău, așa cum deseori se întâmplă cu celelalte

<sup>8</sup> Facem trimitere aici la modalitatea de fixare a hotarelor care, cel puțin începând din secolul al XVII-lea, conform atestărilor disponibile, s-a realizat inclusiv prin însemnarea unei cruci pe piatră (sau pe trunchiul unui copac) sau prin ridicarea de cruci din piatră. A se vedea, în acest sens, Florența Ivaniuc, *Instituția hotărniciei în Țara Românească. Secolele al XIV-lea – al XVIII-lea*, București, Editura Academiei Române, 2003.

<sup>9</sup> Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicționar de etnologie și antropologie*, ediția a II-a, Iași, [Editura] Polirom, 2007, p. 635.

<sup>10</sup> Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 23.



locuri atunci când pe ele se produc fapte care le transformă calitatea [...]. Locuri ferite sunt, bunăoară, în primul rând biserica, grădina sau mormântul”<sup>11</sup>.

Dintr-o perspectivă diacronică, spațiul suferă nenumărate modificări, uneori făcând aproape imposibilă reconstituirea unei forme anterioare: dispariția pădurilor, dar și împădurirea naturală, asanarea unor terenuri sau, la nivel uman, strămutări, reconfigurări nu doar ale granițelor, ci ale întregului teritoriu cuprins între acestea. Peisajul geografic se poate schimba, antrenând modificări de ocupație, de pildă, și, deci, reconfigurări ale peisajului cultural. Păstrarea unui caracter sacru al unui spațiu delimitat sau continuarea percepției acestuia prin intermediul unei asemenea calități ne apare drept un proces relevant cu privire la forța de rezistență a unei memorii culturale. Ca exemplu, menționăm practica ridicării unei noi cruci pe locul uneia degradate<sup>12</sup>, precum și pe cea a înălțării unei troițe pe locul altarului unei foste biserici<sup>13</sup>. Sacralitatea însăși devine astfel un atribut perpetuat, căci, în lipsa *amintirii despre*, calitatea locului se pierde pentru comunitățile umane. „Modalitățile de ocupare a spațiului și de exploatare a surselor sale nu pot fi separate de un codaj simbolic. [...] Antropologii și sociologii urbani arată că spațiul orașului, chiar dacă este artificial, nu scapă diverselor forme de marcare”<sup>14</sup>.

#### TIPURI DE AMPLASAMENTE

Cele mai multe dintre cruci sunt ridicate în proximitatea drumurilor, la limitele proprietăților, în vecinătatea fântânilor, a podurilor, în intersecții, iar fiecare dintre aceste locuri îi este asociată o motivație cu profunde semnificații. Există și câteva note particulare cu privire la amplasamentul crucilor: în orașul Câmpulung și în localități apropiate se pot găsi cruci de piatră încastrate în zidurile unor construcții ecleziastice sau laice, fapt care, în opinia lui Grigore Constantinescu, s-ar explica prin atributele apotropaice ale crucii<sup>15</sup>.

Anumite cruci permit, prin amplasamentul lor, reconstituirea traseelor unor drumuri abandonate, așa cum este cazul vechilor căi de legătură dintre Godeni și

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>12</sup> Constantin al II-lea Brâncoveanu, fiul domnului Constantin Brâncoveanu, ridică în anul 1713 o cruce de piatră, pe locul unde fusese o cruce de lemn ce amintea de răscoala seimenilor din anul 1655 – cf. Marcu Petcu, Nicolae Lihănceanu, Adrian Pintilie, Ramona-Anca Crețu, *Pagini din istoria monahismului ortodox în revistele teologice din România*, vol. 3, *Cultură, artă, documente*, carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, București, Editura Bibliotecii Naționale a României, Putna, Editura Mitropolit Iacov Putneanu, 2011, p. 388.

<sup>13</sup> Pe locul unei biserici din Sinaia, ruinată în anul 1788, se înalță în anul 1838 o cruce – idem, vol. 2, *Așezăminte monahale*, p. 443.

<sup>14</sup> Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 636.

<sup>15</sup> Calinic Argeșeanul, Grigore Constantinescu, *Monumente memoriale din județul Argeș. Cruci de piatră*, cu un „Cuvânt înainte” de Radu Florescu, Episcopia Argeșului și Muscelului, Editura „Europroduct”, Pitești, 1999, p. 71. A se vedea, în acest sens, și informațiile culese din teren: „Crucea slavonă din Dragoslavele inclusă în soclul casei Arsu era, pe amplasamentul anterior, permanent periclitată de viiturile unei ape din apropiere. Motivația acțiunii de transfer în soclul supraînălțat al propriei case este – potrivit informatorului Dumitru Arsu din Dragoslavele – [...]: «Să ferească pă toți ai casii dă rele!»” – *ibidem*, p. 71.

Câmpulung și dintre Hulubești și Câmpulung, cazuri citate de Calinic Argeșeanul și Grigore Constantinescu în lucrarea menționată, sau al vechiului drum prin pădure, spre Mănăstirea Ciolanu, din județul Buzău, situație identificată de noi pe teren. Modificarea limitelor unor terenuri a dus, de asemenea, la reamplasarea unor cruci care serviseră drept semne de hotar. De multe ori, acest fapt conduce la comasarea mai multor exemplare care, odată dislocate, sunt folosite în alte scopuri culturale; sunt consemnate și situații în care crucile de piatră sunt reutilizate<sup>16</sup>. Spațiu liminal, hotarul este conotat pozitiv, în virtutea posibilității de cunoaștere precisă a graniței și numai ceea ce se află dincolo de hotar devine incert și periculos<sup>17</sup>. „Comunitatea satului se întinde dincolo de vatra sa, până în hotar. [...] Hotarul îi indică unde se sfârșește locul care, deși nu-i aparține material, îi aparține în sens spiritual, pentru că aici este încă satul, comunitatea de viață din care face parte”<sup>18</sup>. Troița de hotar marchează astfel un loc bun și facilitează trecerea către necunoscut; aceasta se constituie drept reper al familiarului pentru călătorul care revine în localitate. Amplasată într-un context similar, troița „cap-de-sat” protejează comunitatea din interiorul arealului astfel marcat.

„Loc rău”, „loc gingaș”, „nu e loc hotărât”, „loc slab”, „risipit”, „ca la o probă”, loc unde „se lasă semne și se fac farmece”, „umblă duhurile rele” și „Netrebuitu”<sup>19</sup>, crucea drumului pare a fi locul în care ridicarea de troițe își găsește cea mai puternică justificare. Crucea ajută în momentul de cumpănă al alegerii drumului. „Să pune cruce la respintii de să roagă omu la drum”, căci „unde e troița, Necuratu nu-și face de lucru”<sup>20</sup>, iar în lipsa obiectului concret se face apel la semnul crucii. Semnul se face cu mâna dreaptă, poziționat fiind spre răsărit, spre „lumină”, întocmai cum se așază casele și bisericile<sup>21</sup>. Crucea mai poate să apară în asociere cu puțurile, cu fântânile și punțile peste ape, construcții comunitare a căror finalizare era urmată de un praznic, ridicate prin asocierea membrilor unor grupuri locale și cu binecuvântarea preotului, cu o puternică semnificație legată de ritualurile funerare<sup>22</sup>.

*Rânduiala sfințirii crucii și a troiței celei noi* presupune, printre altele, invocarea harului Sfântului Duh, chemat să se pogoare, prin voința divină, asupra

<sup>16</sup> „Crucea lui Socol din Câmpulung, atestată prin catagrafia din anul 1832, dispăruse înainte de august 1889, când arheologul Grigore Tocilescu consemna, în raportul său, că fusese utilizată ca material de construcție” – *ibidem*, p. 72.

<sup>17</sup> „În hotar merge omu liniștit, merge ca pe locu lui; n-are de ce se teme. Hotaru e așa ca o îngrădire de cuprinde satu-ntreg. Hotaru nost e satu nost.»; «Cine a trecut hotaru nu mai e la el acasă. Dincolo e altceva și nu știi ce; poate-i o lume bună, poate nu. Eu știu că de trec, nu mă mai simt bine; am așa o teamă, știu eu?» – cf. Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 42.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>19</sup> „Când am fost deunăzi la Zărnești, colo, la Predeluș, unde să desface drumu, a ieșit din pădure așa, o umbră. Era pă seară, nu tomna întunerec. M-am băgat sub coperiș, lângă cruce, și m-am închinat. S-a slobozit parcă o lumină și umbra a fugit” – *ibidem*, p. 53.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>21</sup> „E bine să cați tot la răsărit că de-acolo vine ziua, de-acolo vine lumina și lumina-i de la Dumnezeu. Întunericu-i de la diavolu. Răsăritu-i locu ăl bun, îi locu de unde încep toate helea.” – Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 81.

<sup>22</sup> Tudor Pamfile, *Industria casnică la români. Trecutul și starea ei de astăzi. Contribuțiuni de artă și tehnică populară*, Academia Română, „Din viața poporului român. Culegeri și studii”, VIII, Librăria Socec & comp., Leipzig Otto Harrassowitz, Viena, Gerold & Comp., București, 1910, p. 469.

„semnului crucii” și binecuvântarea lui, astfel încât troița să devină „semn înfricoșător și tare asupra tuturor vrăjmașilor văzuți și nevăzuți, spre izgonirea și înfrângerea tuturor curselor, ispitelor și asupririlor diavolești”, „acoperământ puternic” poporului, „credinței întărire, nădejdie sprijinire, la războaie biruință și sporire în toate faptele cele bune”. Celor ce se vor închina „înaintea acestui semn”, milostivire și mântuire, iar celor care închină semnul Crucii (troița) lui Dumnezeu, așadar ctitorilor, „toate bunătățile Tale cele pământești și cerești”. Călătorii închinători, ctitorii se vor bucura, astfel, de ajutorul divin, în timp ce comunitatea, în sens larg, este povățuită spre bine, cu scopul de a ajunge „la primirea cununilor cerești”<sup>23</sup>.

### IMPORTANȚA INSCRIPTIILOR

Inscripțiile de pe cruci pot fi reduse la un mesaj esențial, același care fusese înscris cu slove de aur, din porunca împăratului Constantin: Is Hs Ni Ka, respectiv „Iisus Hristos biruie”. Dincolo de aceste litere omniprezente, marcă a semnificației universale a crucii creștine, inscripțiile conțin informații legate de momentul ridicării, despre comanditar și meșter, pomelnice de neam, vii și morți, dar, mai ales, despre motivația ridicării: date despre confruntări armate, epidemii, construcții edilitare, asocierea cu puțuri și fântâni, consemnarea unor momente marcante (vizite importante), decesul unei persoane, protecția culturilor (grâu, viță-de-vie) etc.

Cuvântul *inscripție*, care desemnează un text scurt, de cele mai multe ori gravat sau sculptat în piatră, metal sau lemn, cu scopul consacării memoriei unei persoane, a unui eveniment<sup>24</sup> etc., a pătruns în limba română prin intermediar francez, având la bază lat. *inscriptio, -onis*. Vedem astfel că inscripția și monumentul reprezintă un tandem coerent, dat fiind caracterul profund memorial al celor două.

În cadrul domeniului istoriografiei, prin intermediul epigrafiei, specialiștii analizează inscripțiile care conțin informații legate de istoria culturală a comunităților, evenimente, contexte, motivații, date de tip onomastic, toponimic, lingvistic etc. Importanța epigrafică a obiectelor purtătoare de inscripții a condus la nevoia firească de inventariere a acestora. Crucile au fost figurate pe hărți detaliate, realizate în perioade de ocupație militară, cu scopul reprezentării cât mai fidele a teritoriilor acelora. În al doilea rând, acestea au servit politicii interne de întărire a imaginii puterii statele. Un astfel de exemplu este catagrafia din anul 1832: „În scopul îndreptării «hronologhiii domnilor Valahiii», adjutantul lui Kiselev, Mihail Fanton de Verrayon, cerea, prin oțnoșenia nr. 12 din 1832, ocârmuirii județului Muscel «să pună în lucrare... descrierea tuturor crucilor de piatră și a pisaniilor aflate într-acest județ». [Dosar Ocârmuirea Jud. Muscel 3/1831, f. 17 – Arh. Stat Filiala Argeș]. Se recomanda ca înregistrarea pieselor epigrafice menționate să fie

<sup>23</sup> *Molitfelnic*, tipărit cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2013, p. 693.

<sup>24</sup> *Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. cit..

întreprinsă de «boiernașii județului care să vor socoti mai dăstoinici și mai vrednici ca să îndeplinească această cerere». [Idem, f. 15]. Se stabilea o metodologie pentru efectuarea catagrafiei: «orice cruci sau pietre vechi vei găsi, scrise deasupra cu slova și vor fi vrednice de auzire, numai decât luând în scris toate cuvintele ce vei găsi pă dânsule, să le trimiți la ocârmuire, iar pentru cele ce vor fi scrise cu slove streine le vei lua și pă acestea în scris în ce sat sunt și în ce loc anume». [Idem, f. 19]<sup>25</sup>.

O altă etapă în cadrul inițiativei de repertoriere a crucilor pare să fi fost importarea din Europa Centrală a interesului pentru „antichități” și, de aici, prefigurarea unei intenții de protejare a ceea ce ulterior se vor numi monumente istorice. Astfel, în anul 1860 a avut loc o campanie „de depistare și conservare a vestigiilor trecutului inițiată de către ministrul cultelor și instrucției publice, Al. G. Golescu, cu acordul lui Alexandru Ioan Cuza<sup>26</sup>. D. A. Pappasoglu fusese desemnat responsabil pentru județul Muscel, iar Alexandru Odobescu, pentru Argeș. Acesta din urmă fusese însoțit, în vara anului 1860, de pictorul elvețian Henri Trenk, în sarcina căruia intra și realizarea calcurilor de pe inscripții: „«La Vărzarul, am zărit o cruce de piatră într-o porumbiște pe malul Argeșului; m-am dus acolo, am copiat inscripția ce e slavonească» [crucea de la Borlești, *n.n.*]. În drum spre Cetatea lui Țepeș de la Poienari, «trecând prin Albești, am văzut o cruce, ce n-am copiat-o cu gând că la întoarcere o voi face-o... Am urmat prin Corbeni, unde și acolo e o cruce ce a rămas necopiată», iar între Valea Iașului și Mușătești, caută «în zadar o cruce veche ce este pe multe»<sup>27</sup>. Grigore Tocilescu avea să întocmească pentru Ministerul Cultelor și Învățământului Public *Raporturi asupra câtorva mănăstiri, schituri și biserici de țară*, ocazie cu care menționează prezența unor cruci de piatră, cu reproducerea inscripțiilor devenite prețioase, întrucât unele dintre acestea sunt astăzi inaccesibile. Tocilescu înaintează propunerea grupării acestui tip de monumente în cadrul unui muzeu și amintește situația unei cruci ridicate în secolul al XVII-lea „de către egumenul Mănăstirii Negru Vodă, Melchisedec, în memoria marelui boier Socol Cornățeanu, ucis în 1653, – precizându-se că «a fost făcută bucăți și întrebuințată în zidirea caselor lui Ghiță Paul»<sup>28</sup>.

Nicolae Stoicescu, în lucrarea *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, publicată în două volume, în anul 1970, menționa „crucile sau troițele din Țara Românească despre care ni s-au păstrat mărturii mai precise” sub forma unui „Indice cronologic de cruci sau troițe”, respectiv o listă a crucilor de piatră, „chiar dacă troițele<sup>29</sup> – fiind expuse mai ușor distrugerii – au dispărut între timp”<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Calinic Argeșeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 12–13.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>29</sup> În cadrul lucrării citate, termenul „troiță” este folosit pentru obiectele votive realizate din lemn, motiv pentru care crucile de piatră sunt tratate separat.

<sup>30</sup> Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I – Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea)*, 2 vol., vol. 1: A–L, cu o prefață de I.P.S.S. Firmilian, Arhiepiscopul Craiovei și Mitropolitul Olteniei, editată de Mitropolia Olteniei, [f.l.], 1970, p. 795.

Informațiile despre aceste monumente sunt relevante mai ales sub aspect funcțional: „cruce veche pe drumul spre Bobu”<sup>31</sup>, hotărnicii din 1702 și 1845, amintind și „cruci de hotar spre moșia m-rii Mărgineni”<sup>32</sup>, „o altă cruce din 1781, *fostă în via mănăstirii* [s.n.], se află la Muzeul de Artă”<sup>33</sup> etc. N. Stoicescu face trimitere inclusiv la cazul semnalat de Nicolae Iorga, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” din anul 1933, și sesizat de dr. Stepleanu-Horbatsky, cu privire la o cruce „veche și foarte frumoasă”, restaurată în Călimănești de cel din urmă și așezată la margine de drum. Monumentul fusese găsit în Jiblea, „într-o curte unde cineva a găsit cu cale s-o transporte din drum, să o decapiteze, iar din piciorul ei să facă *troc de porci* [s.a.], din fericire pe versul inscripției. După ce a făcut acest păgân oficiu și trocul s-a spart în două, cele două cioburi au fost aruncate în dosul unui grajd, iar partea superioară a crucii a rămas în grădină, probabil ca ornament”<sup>34</sup>. Satul Ciocănești din comuna Văleni (jud. Argeș) are patru cruci de piatră inventariate: pe șoseaua Pitești – București (? Sf. Paraschiva, 1713), la fântâna veche (Sf. Paraschiva, 1724), între vii (autorul nu menționează hramul, 1758) și o a patra, nelocalizată cu exactitate (Sf. Paraschiva, 1722)<sup>35</sup>. Actuala biserică din satul Radu Negru, din aceeași comună, avea să primească în anul 1787 hramul Sf. Paraschiva, așadar la mai bine de 60 de ani distanță față de cele trei cruci. Însăși construirea schitului este atestată pe o altă cruce, ridicată deodată cu acesta și datată 1760–1761.

Menționăm alte categorii de motivații pentru ridicarea crucilor de piatră, consemnate în *Bibliografia* lui Stoicescu: „cruce din 1655 ridicată după lupta de la Șoplea din acel an”<sup>36</sup>; „cruce de piatră ridicată de Matei Basarab în amintirea luptelor cu oștile lui Vasile Lupu și cazacii din 1653”<sup>37</sup>, așadar o citorie domnească; „cruce de piatră, sec. XVIII, pe fostul drum al sării”<sup>38</sup>; „la 1873 două cruci vechi, din care una pe locul fostei biserici”<sup>39</sup>; „cruce din 1708 pe vatra fostei biserici de lemn, mutată pe malul drept al Cărcinovelui”<sup>40</sup>; cruce „consacrată evenimentului «săvârșirii» podului construit din piatră de Albești peste râul Dâmbovița”<sup>41</sup>; „casele și crucea lui Socol Cornățeanu clucerul, 1648, cu hramul Adormirea, pe locul unei biserici de lemn”<sup>42</sup>; „crucea mișeilor” – „cruce de hotar, sec. XVI, având textul unui document din 1580”<sup>43</sup>; „crucea de la Vama Veche, la

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>34</sup> N. Iorga, *Cronică*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XXVI, fasc. 77, iulie – septembrie 1933, Așezământul tipografic „Datina Românească”, Vălenii-de-Munte, 1933, p. 140.

<sup>35</sup> Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 170.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>39</sup> *Ibidem*, vol. 2: M-Z, p. 247.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 447.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 501.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 532.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 545.

hotarul cu Transilvania, sec. XVII<sup>44</sup>; „cruce din 1845 pe locul bisericii mutată la Grindași<sup>45</sup>; „o cruce din 1655, amintind luptele cu slujitorii răsculați<sup>46</sup>; „cruce din 1692 la 5 km nord-vest de satul Vadul Săpat, pe locul unui schit dispărut<sup>47</sup>. Inventarul crucilor și troițelor realizat de Nicolae Stoicescu nu este complet, iar acest lucru se poate observa din compararea conținutului indicelui realizat de acesta cu elementele înscrise în categoria IV (monumente memoriale și funerare) din *Lista monumentelor istorice*, actualizată în anul 2016: numărul celor clasate îl depășește pe cel al crucilor inventariate în anii '70 ai secolului trecut.

Alte cruci atestă terminarea sau repararea podurilor sau construirea de noi drumuri (satul Podu Dâmboviței, comuna Dâmbovicioara, județul Argeș, dataată 1710–1711). O situație mai puțin întâlnită este reprezentată de o cruce de mormânt din Mihăești, județul Argeș, amplasată „pe locul fostei biserici de lângă Dealul Vacii” și care are hram: „Anu 1849, luna iuliu 31. S-a pristăvit [a murit] robu lui Dumnezeu Gheorrie, Io(n), Stana în vârstă de an(i) 50. Și să odihnește aici în hramu sfin(ților) v(eo)vozi. Satu Mihăești<sup>48</sup>. O categorie aparte o reprezintă crucile ridicate de către cei feriți de ciumă sau de către supraviețuitorii molimei pentru apropiați care decedaseră (Cocenești, com. Mioarele, 15 august 1721, cu hramul Născătoarei de Dumnezeu Maria; crucea din curtea bisericii episcopale a Mănăstirii Curtea de Argeș, ridicată în perioada 1 septembrie 1661–31 august 1662). În legătură directă cu perioadele de răspândire a ciumei, Sfântul Haralambie devine o prezență din ce în ce mai activă în spațiul iconografic. Este interesant, însă, cum acesta reușește să nu părăsească registrul picturilor bisericesti, pentru a se integra celui votiv. În cazul crucilor menționate, care atestă astfel de izbucniri ale epidemiei, hramul ales pentru acestea nu este cel al Sfântului Haralambie; nu cunoaștem, până în prezent, niciuna care să îi fie închinată. Mai mult decât atât, bisericile cu hramul sfântului datează – în marea lor majoritate – din secolul al XIX-lea, în timp ce hramurile crucilor de piatră cel mai des întâlnite sunt legate de Sf. Maria (cea Născătoare de Dumnezeu) și de Sf. Nicolae.

Evenimentele neprevăzute soldate cu moartea tragică a unei persoane reprezintă încă o motivație pentru ridicarea de troițe. Astfel, o cruce de hotar din Mățău, comuna Mioarele, a fost ridicată în 1751–1752, „întru ci(n)stea și slava sfinților slăviților verhovni(ci)<sup>49</sup> apostoli Petru și Pavel [...] pântru fiălu lor, Stoica necumenecat, călcat dă car<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 553.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 589.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 623.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 692.

<sup>48</sup> Calinic Argeșeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 210.

<sup>49</sup> *Vârhovnicm* (vsl. *vrühovnikū*, rus. *verhóvnik*), șef. – cf. August Scriban, *Dicționarul limbii românești (etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme)*, Edițiunea întâia, Iași, Institutu de Arte Grafice „Presa Bună”, 1939.

<sup>50</sup> Calinic Argeșeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 214.

## REFERINȚE HAGIOGRAFICE

Sfânta Muceniță Filofteia este prăznuită de Biserica Ortodoxă în data de 7 decembrie a fiecărui an. Astfel, *Viețile sfinților pe luna decembrie* cuprind istorisirea pătimirilor sfintei, aducerea sfințelor sale moaște în Țara Românească și așezarea acestora în biserica de la Curtea de Argeș. Născută în „marea cetate a Târnovului, din părinți creștini, de neam *bulgari* [s.n.]”<sup>51</sup>, Filofteia rămâne de tânără orfană de mamă. Fiind din timp călăuzită de aceasta, se apropie, după moartea părintelui, de învățătura creștină și, conform tradiției, este impresionată de un fragment din Evanghelie, fericirea milostivilor, motiv pentru care începe „a hrăni pe cei flămânzi, a îmbrăca pe cei goi cu hainele sale, a milui pe cei săraci cu cele ce avea și cu cele ce-i da mâna”<sup>52</sup>. Tatăl Sfintei, sub influența noii soții, o pedepsește pe Filofteia pentru actele de milostenie: „Atunci el o chinuia pe dânsa cu multe feluri de bătaii, o târa de păr, o lovea cu biciul și cu lemne, o bătea cu pumnul, cu palma peste obraz, ca pentru niște greșeli prea mari și cu altele mai multe decât acestea o chinuia și o muncea în toate zilele, până a ajuns la vârsta de doisprezece ani”<sup>53</sup>.

Povestea vieții și patimilor Sfintei continuă cu episodul morții sale. Astfel, „*a sosit vremea de semănături* [s.n.], în care tot omul se sârguiește a arunca în pământ semințele pentru trebuința hranei celei trupești”. Vom vedea că, nu întâmplător, pe teritoriul românesc, ulterior aducerii moaștelor la Curtea de Argeș, vor începe procesiunile pe câmp pentru alungarea secetei și, implicit, atragerea fertilității, a rodului semănăturilor. Tatăl Sfintei se înfurie când află că hrana pe care o aștepta la câmp era zilnic împărțită de copilă săracilor și aruncă spre ea „cu barda cea plugărească”<sup>54</sup>, rânind-o la picior. Chinuită pe timp de pace de propriul părinte, Filofteia devine, prin moarte, muceniță, întocmai precum cei ce fuseseră prizoniți pentru credința lor, încununându-se „cu cunună mucenicească”<sup>55</sup>, acesta fiind motivul pentru care, așa cum vom vedea, este întotdeauna reprezentată cu însemnul martiriului; crucea amintește de jertfa pentru credință.

Trupul neînsuflețit al Filofteii începe imediat a străluci și a lumina cele dimprejur, semn al sacralității rămășițelor pământești devenite pe loc sfinte moaște. Însăpăimântat, tatăl încearcă să ridice trupul Sfintei, dar este împiedicat și să se apropie și să îl atingă și conștientizează că este martorul unei minuni, ipostază care, în tradiția populară, se continuă: moaștele Sfintei pot face minuni, motiv pentru care se organizează ample procesiuni pe timp de secetă. Tatăl povestește cele întâmplate arhiepiscopului din cetatea Târnovo care, împreună cu clerul, cu mai-marii cetății „și mulțime de popor, auzind lucrul acela minunat, au alergat *cu făclii și tămâie, cu*

<sup>51</sup> *Viețile sfinților*, vol. 4, *Viețile sfinților pe luna decembrie*, sub îngrijirea P. C. Arhim. Ioanichie Bălan, 12 vol., retipărite și adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, ediția a II-a, Mănăstirea Sihăstria, Vânători-Neamț, 2005, p. 162.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 168.

*slujbe și cu rugăciuni* [s.n.]; și, ajungând, au văzut sfântul ei trup strălucind cu acea dumnezeiască lumină și s-au minunat cu toții. Apoi au preamărit pe Dumnezeu minunilor”<sup>56</sup>. Este vorba, așadar, despre atestarea primei procesiuni: cu toții se duc pe câmp „făcând rugăciuni și psalmodii multă vreme”<sup>57</sup> în prezența sfintelor moaște, ritual ce va fi reiterat până în zilele noastre. În ciuda ierurgiei, moaștele nu pot fi ridicate și mutate din câmp în interiorul cetății, pentru înmormântare, acesta fiind momentul narativ în care rugăciunile încep a fi îndreptate direct către Sfânta Filoftea (aceasta se așază în rând cu sfinții și devine astfel mijlocitoare a bunătății divine). Pomenind aceștia nume ale unor locuri deja consacrate pentru păstrarea de sfinte oseminte (Constantinopol, Sofia etc.), Sfânta reacționează la unul singur, menționat – conform necesităților de construcție narativă – „în treacăt și fără nădejde”<sup>58</sup>, respectiv la biserica domnească din Curtea de Argeș. Trupul devine astfel ușor, cu mult peste obișnuita greutate, semn al acceptului total din partea Sfintei. Abia aici intervine posibilitatea de datare relativă a evenimentului, întrucât se consemnează faptul că domnitor al Țării Românești era Radu Voievod, pe care textul îl asimilează lui Negru Vodă, „poate acela care se poreclea Negrul, care zidise din temelie biserica mai sus numită, care a alcătuit și târgul, și multe alte târguri, și a ridicat mănăstiri precum se văd și până acum”<sup>59</sup>. Este de menționat faptul că actuala biserică domnească de la Curtea de Argeș a fost construită în intervalul 1351–1370 și înglobează, conform *Listei Monumentelor Istorice*, fundațiile unei biserici din secolul al XIII-lea. Se apreciază astfel, că moaștele ar fi ajuns în Țara Românească în secolul al XIV-lea.



Biserica Sfântul Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș,  
monument istoric inclus în patrimoniul UNESCO.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 170.



Textul consemnează faptul că dorința Sfintei este de a ocroti poporul român, iar nu pe cel bulgar, luminându-l și întărindu-i credința și, mai ales, ajutându-l cu „facerile de minuni și cu tămăduirile ei”<sup>60</sup>. Voievodul, înștiințat printr-o scrisoare că trebuie a se osteni să vină până la Dunăre, pentru a duce apoi odorul scump în biserica aleasă, vine bucuros la graniță (*apa Dunării*), cu tămâie și făclii, și aduce moaștele la Biserica domnească din Curtea de Argeș „cu cântări de psalmi și doxologii”<sup>61</sup>, unde sunt păstrate și astăzi, dar în altă biserică, respectiv în Mănăstirea Curtea de Argeș, construită de Neagoe Basarab între anii 1515 și 1517.

Minunile atribuite Sfintei, prin intermediul moaștelor, cuprind: „orbilor vedere, bolnavilor însănătoșire, izbăvire celor supărați de duhuri necurate și, în scurt, oricine aleargă la dânsa cu credință fierbinte, cu sânguință și cu lacrimi se roagă ei, își dobândește cererea sa”<sup>62</sup>. Vedem astfel că textul hagiografic nu pomenește nimic despre puterea moaștelor de a aduce ploaia, dar că se poate identifica punctul de pornire al tradiției populare privitoare la alungarea secetei, acceptat ulterior de biserică.

#### SFÂNTA FILOFTEIA ȘI CRUCILE DE PIATRĂ DIN ZONA BUZĂULUI

Zona Buzăului prezintă câteva particularități legate de realizarea crucilor votive de piatră, respectiv utilizarea reprezentărilor antropomorfe cu înfățișarea personajelor biblice și, de asemenea, colorarea pietrei, atât a scenelor în meplat, cât și a celor de tipul picturilor murale. Reliefarea personajelor prin intermediul culorilor este atestată la anul 1880; date mai vechi nu ne-au parvenit<sup>63</sup>, dar este posibil ca această practică să fi fost mult mai veche.

Sfânta Filofteia apare reprezentată pe câteva cruci din această regiune. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cel mai probabil în anul 1875, racla cu sfintele moaște ale muceniței se păstra, după cum am văzut, în incinta bisericii Mănăstirii Curtea de Argeș și, datorită puterilor care îi erau atribuite, se realizau ample procesiuni.

Ne-am propus să semnalăm fenomenului ridicării crucilor în locuri ce au constituit opriri în timpul procesiunilor. Acestea erau organizate în vreme de secetă, pentru că în tradiția populară a fost reținută și reinterpretată calitatea moaștelor de a „aduce ploaia”. În afara reprezentărilor propriu-zise ale Sfintei pe crucile de piatră din această regiune, câteva cruci din comuna Tisău (jud. Buzău) atestă, prin inscripții, locuri exacte în care moaștele au poposit. Cu alte cuvinte,

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>63</sup> Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu (redactori responsabili), *Arta populară românească*, Institutul de Istoria Artei, Academia Republicii Socialiste România, București, Editura Academiei R.S.R., 1969, p. 524.

printr-un transfer de sacralitate, locurile atinse de sfintele rămășițe își schimbă natura, iar faptul este marcat prin ridicarea în aceste locuri a crucilor de piatră. Așadar, nu este vorba despre o simplă componentă memorială, de aducere aminte a procesiunii.

Alte cruci din zonă, realizate la câteva zeci de ani de la atestarea procesiunii, continuă să o reprezinte pe muceniță, semn al păstrării momentului aceluia în memoria colectivă: Greceanca – cruci din anii 1894 și 1915, Tisău – 1904 etc. În toate aceste scene, Sfânta este reprezentată ducând în mâna stângă coșul cu mâncare, iar în dreapta, o cruce; deseori apare și *barda cea plugărească* îndreptată spre Sfântă de tatăl ei. Monumentul din Tisău fusese amplasat la intrarea în satul aflat la mică distanță de mănăstirile Ciolanu (sec. XVI) și Barbu (sec. XVII); ridicată în anul 1904, în ziua Sfântului Mucenic Gheorghe, crucea este pictată pe toate fețele; remarcăm faptul că Sfânta Filofteia primește un loc „privilegiat”, fiind zugrăvită în fața Sfântului patron al crucii. Programul iconografic reprezintă: Sfântul Duh în chip de porumbel, deasupra lui Iisus răstignit care e flancat de Sfinții Marcu (!) și Matei; pe părțile laterale, perechile corespondente sunt Sfinții Gheorghe și Filofteia, Maica Domnului și Sfântul Ioan (tânăr, nu evanghelist, martor al răstignirii), Sfinții Petru și Pavel; pe revers: Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril, Sfinții Împărați Constantin și Elena alături de simbolul crucii și, în fine, Sfântul Ioan Bogoslovul și Sfântul Ierarh Vasilie.



Tisău, jud. Buzău. Sfânta Filofteia reprezentată pe o cruce de piatră ridicată în anul 1904.



Greceanca, com. Breaza, jud. Buzău. Reprezentări ale Sfintei Filofteia.  
Cruce din anul 1894 și, respectiv, 1915.

Cele mai valoroase dintre crucile identificate în teren rămân însă crucea cu puț și „casă” din Haleș, com. Tisău, și crucea din apropierea Mănăstirii Ciolanu, ale căror inscripții atestă actul depunerii moaștelor. Prima dintre acestea menționează faptul că, la întoarcerea de la mănăstire, prin mijlocirea „părinților ciolăneni”, respectiv a călugărilor de la Mănăstirea Ciolanu, moaștele au „stătut” pentru o clipă pe locul unde avea să fie ridicată crucea. Ansamblul care datează din anul 1875 este refăcut mai târziu, în 1940, ocazie cu care este menționat încă o dată în scris motivul ridicării: „în cinstea Sfintei Mari Mucenicei Filofteia”. Inscripția inițială se păstrează integral și o redăm ca atare: „[fața principală] ÎN SLAVA LUI/ D-ZEU ȘI ÎN ME/MORIEA SF. M./ FILOTEI SAU/ RIDICAT ACEA/ [lateral] STĂ SF. CRUCE DE RO/BU LUI D-Z/EU NICOL/AE IVAN/ BULGARU/ ȘI SOȚIEA/ SA ANA./ 1875 IUN 26/ [revers] ANU 1875 IUN. 26./ CU OCASIEA DU/CERII SF. FILOTE/II LA M-REA CIO/LANU. LA ÎNTOAR/CERE, PRIN MI/ [lateral] ȘLOCIREA/ PĂRINȚILO/RU CIO/LĂN/ENI AU STĂ/TUT PE ACE/ST LOC SF./ MOȘTE; SPRE/ POMENIRE/ SA FĂCUT ȘI/ ACEST PUȚ”. Soclul conține inscripția adăugată ulterior, cu ocazia refăcerii: „ACEST PUȚ CRUCE ȘI/ CASĂ SA REFĂCUT DE/ D. L. ION SOȚIE VERONICA/ DUMITRU SOȚIE MARIA/ ÎN ANUL 1940 OCTOM. 28/[revers] ÎN CINSTEA SFINTE/I MARI MUCENICEI/ FILOFTEIA”.

Considerăm notabil faptul că numele – posibil și porecla – ctitorului este Nicolae Ivan Bulgaru. Așa cum am menționat, Sfânta Filofteia s-a născut și a trăit la sud de Dunăre, pe teritoriul actual al Bulgariei.

În tradiția populară, Sfânta Filofteia este pusă în relație cu Sfântul Ilie, în baza calității de aducătoare de ploi: „Sora lui Sf. Ilie e Sf. Filofteia, care umblă cu ploile pe timp de secetă”<sup>64</sup>. Ziua de 7 decembrie se ține „mai ales de fete, ca să le

<sup>64</sup> Th. D. Speranția, *Răspunsuri la chestionarul de sărbători păgânești*, vol. IV (Prahova, Buzău, Râmnicul Sărat) – ms. 4963, f. 10, B.A.R., 1907, *apud* Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului român*, București, Editura Paideia, 2001, p. 521.

ajute sfânta de a ajunge și a trăi bine în căsătorie”<sup>65</sup>, dar și de femei, „pentru lehuzie”<sup>66</sup>. În general însă, „se ține ca să dea rod mult la roade”<sup>67</sup>, deci putem afirma că atributul esențial este fertilitatea, iar acestuia i se subsumează puterea de aducere a ploii. Sărbătoarea se ține, de asemenea, pentru a fi feriți de boală, iar în acest caz este evidentă trimiterea la textul hagiografic, cu scop apotropaic, pentru protejarea împotriva animalelor sălbatice și împotriva bolii viilor, a filoxerei<sup>68</sup>.



Cruce cu puț și „casă”, Haleș, com. Tișău, jud. Buzău.  
Sfânta Filoftea este reprezentată pe reversul crucii.

<sup>65</sup> Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. III (Argeș, Dâmbovița, Muscel) – ms. 4962, f. 115, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

<sup>66</sup> Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. VI (Ialomița, Brăila, Tulcea, Constanța) – ms. 4965, f. 169 v, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

<sup>67</sup> Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. VI (Ialomița, Brăila, Tulcea, Constanța) – ms. 4965, f. 80 v, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

<sup>68</sup> Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. I (Mehedinți, Gorj, Vâlcea) – ms. 4960, f. 78, f. 369 v, f. 381 v, f. 384 v; vol. II (Romanai, Dolj) – ms. 4961, f. 173 v; vol. V (Olt, Teleorman, Vlașca, Ilfov) – ms. 4964, f. 126 v, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

Datele culese în secolul al XIX-lea prin intermediul chestionarelor folclorice fac trimitere explicită nu doar la credința în puterea de aducere a ploii, ci și la practica procesiunilor cu moaște: „Sf. Filofteia sau Filothea e «mijlocitoare către Dumnezeu pentru ploaie» [...] și vindecă bolile. [...] Moaștele ei, de la Mănăstirea Curții de Argeș, «fac și astăzi minuni» printre bolnavi”<sup>69</sup>. Obiceiul Paparudei, menționează Ovidiu Bîrlea și Ion Mușlea, „e semnalat a fi în regres. Pe alocuri, se crede mult în «aducerea moaștelor»”<sup>70</sup>.

De altfel, crucea apare în directă legătură cu practicile de invocare a ploii sau de „legare” a acesteia: ploaia se leagă „cu o cruce luată din cimitir în timpul nopții, care se bagă în râu și se leagă bine acolo”; „cu o icoană furată din biserică și îngropată în pământ”; „cu o piatră (dacă se face cu ea trei cruci la un pod și se azvârle dincotro vine ploaia)”<sup>71</sup>; „ploaia se mai leagă cu o păpușă (figură mică făcută din lut, smoală, turtă de pământ cu chip de om)”<sup>72</sup> îngropată „la răspântii”, „sub o cruce”, „la spatele crucii”<sup>73</sup>; „ploaia de dezleagă cu descântece”, „cu farmece”, „cu rugăciuni”, „făcute la biserică” „sau la câmp cu preotul”, „cu procesiuni”, „cu molitve”, „cu sfeștani”, „cu paparude” „și de către șolomonari”<sup>74</sup>; „se dezleagă ploaia [...] cu o cruce [...] furată din cimitir și aruncată în apă curgătoare”<sup>75</sup>; Caloianul „îl îngroapă la hotare”, „la câmp”, „în grâne”, „la răspântia drumurilor”, „pe la cruci”, „la un loc de izvor”, „la fântână”, „în apă”<sup>76</sup>.

În vreme de secetă, se face apel la divinitate, prin mijlocirea preoților și a ierurgiiilor: „Când nu plouă, iese popa din biserică, cu oameni și prapuri, într-o duminică și se duc în țarină; popa citește rugăciuni”; „în caz de secetă, iese preotul și lumea cu icoanele și podoabele de la biserică la câmp, mai ales la o fântână și acolo se fac rugăciuni ca să ploaie”; „la secetă se scot icoanele din biserică... odăjdiile... se colindă satul și se opresc la un izvor. Se fac rugăciuni pentru ploaie”; „preoții, la sărbători, ies cu icoanele la locuri anumite, unde se fac rugăciuni pentru ploaie” – informație din Botoșani, Dorohoi, Iași<sup>77</sup>. În unele cazuri, mijlocitorul divin poate fi eludat cu ajutorul riturilor magice menite să atragă fertilitatea: „O muiere groasă pune o cruce în apă, acoperind-o cu pietre, ca să ploaie” – informație din Vașcău, Transilvania<sup>78</sup>.

<sup>69</sup> Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1970, p. 412.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 477.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 478.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 479.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 480.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 481.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 483.

<sup>77</sup> Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsuri la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Editura Minerva, 1976, p. 257.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 221.





Cruce din apropierea Mănăstirii Ciolanu,  
ridicată în memoria procesiunii cu moaștele Sfintei Filofteia.

Pe baza informațiilor prezentate, apreciem că procesiuni cu moaștele Sfintei aveau loc foarte des. Astfel, o însemnare din anul 1868, de pe icoana Sfântului Nifon, aflată în Biserica Cojasca, județul Dâmbovița, consemnează încă o astfel de procesiune: „Acești preoți au fost slujitori(i) acestui sfânt locaș, sfințit în cinstea sfântului ierarh Nicolae. La anu(l) de la Hristos 1868, luna lui mai 19, în ziua de Rusalii, trecând cu sfintele moaște ale sfinții Filofteia, au mas noaptea în acest sat Cojasca, iar sfintele moaște au stat în biserică. Între cei ce venise cu sfintele moaște să le ducă în orașul Ploiești au fost și preotul Preda, cel ce au făcut această sfântă icoană spre veșnica pomenire”<sup>79</sup>. Tot astfel, o însemnare din anul 1947, de pe Mineiul lunii ianuarie, aflat în biserica din Pierșinari, comuna Văcărești, județul Dâmbovița, atestă o nouă procesiune: „În ziua de 4 mai 1947, fiind secetă mare, au venit sfânt, moaște(le) (sfintei) Filofteia de la Curtea de Argeș în sat, făcându-se rugăciuni la câmp. Din mărturiile celor mai în vârstă, se spune că cu vreo 30 de ani în urmă, să mai fi fost sf(intele) moaște în sat, tot cu ocazia unei secete mari”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Mihai Oproiu, *Inscripții și însemnări din județul Dâmbovița*, 5 vol., vol. II, cu un cuvânt înainte de Înalț Prea Sfințitul profesor dr. Nifon Mihăiță, Arhiepiscopul Târgoviștei, Târgoviște, Editura Transversal, 2003, p. 95.

<sup>80</sup> Mihai Oproiu, *Inscripții și însemnări din județul Dâmbovița*, 5 vol., vol. IV–V, cu un cuvânt înainte de Înalț Prea Sfințitul profesor dr. Nifon Mihăiță, Arhiepiscopul Târgoviștei, Târgoviște, Editura Transversal, 2004, p. 77.

Motivele ridicării de cruci și troițe, înregistrate de literatura de specialitate, nu epuizează diversitatea variantelor existente. Crucile de piatră din diferite localități din județul Buzău, ridicate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în locurile de oprire, atestă prin inscripții procesiunea propriu-zisă, precum și fenomenul aparte, menționat de noi, în timp ce altele, ridicate în localități învecinate, la câteva veacuri distanță, o au pe Sfântă reprezentată, dovadă a persistenței credințelor despre puterea apotropaică a acesteia. Un caz asemănător celui din Buzău, dar mai recent, a fost semnalat în presă, în anul 2015, cu privire la crucile ridicate în câteva sate din Olt, în împrejurări similare, dar nu cunoaștem până în prezent dacă acestea prezintă inscripții sau dacă informațiile despre motivul ridicării au fost transmise pe cale orală: „O poveste locală legată de o asemenea troiță-fântână spune că, în anii '30, a fost o secetă mare. Biserica a organizat atunci procesiuni cu moaștele Sfintei Filofteia. Acolo unde s-ar fi oprit oamenii, sătenii au ridicat apoi o troiță-fântână. Asemenea dovezi ale unor astfel de întâmplări sunt în comuna Stoicânești, unde a fost ridicată o troiță-fântână și o cruce de piatră în anii 1931–1934, dar și la Mihăiești, unde tot o cruce de piatră a fost ridicată în 1934”<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> [http://adevarul.ro/locale/slatina/foto-troițele-sicrucile-hotar-piatra-olt-abandonate-vorbim-despre-elemente-palpabile-istoriei-1\\_55e85c73f5eaafab2c37519c/index.html#gallery\\_currentImage](http://adevarul.ro/locale/slatina/foto-troițele-sicrucile-hotar-piatra-olt-abandonate-vorbim-despre-elemente-palpabile-istoriei-1_55e85c73f5eaafab2c37519c/index.html#gallery_currentImage).

# MESAJUL RELIGIOS – COMUNICARE ȘI COMUNIUNE\*

IULIAN ANDREI BOBÎRNEA

## *The Religious Message – Communication and Communion*

Achieving its mission through modern communication has always been a challenge to the Church and will continue to be so in the future. Through the present work, which is not pretending to be an exhaustive one, we intend to understand and bring to light communication ways in the Holy Bible, the founder and the origin for any other communication method. Although the Orthodox Church lacks a historical tradition in using mass communication to spread the word of Christ, it possesses the most important treasure, that of the Bible, and this is why we hope the present work is useful to the development of communication methods and communion in the Orthodox religious environment.

**Keywords:** *communication, audiovisual, Christianity, communion, modernity*

**Cuvinte-cheie:** *comunicare, audiovizual, creștinism, comuniune, modernitate*

## AUDIOVIZUALUL: ISTORIE, DINAMICĂ ȘI MODERNITATE

Trăim într-o lume guvernată de tehnologii complicate, în care comunicarea reprezintă o provocare pentru oamenii proveniți din diferite generații, precum și pentru cei din diferite comunități tradiționale. Este o provocare pe care o trăim sub imperiul ritmului accelerat al evoluției mijloacelor de transmitere și receptare a mesajelor.

Termenul *comunicare* este de obicei utilizat cu accepțiuni diferite. Conceptul evidențiază o relație cu „celălalt”, cu care se intenționează a „pune în comun” ceva, a participa în comun. Comunicarea presupune interacțiune și *feed-back*, împărtășire de semnificații, puncte de vedere pe problematici comune de interes. În procesul de comunicare, primesc o relevanță semnificativă atât conținuturile, cât și sistemul de valori, prejudecățile, stilurile de comunicare ale interlocutorilor. O serie de factori condiționează actul comunicării și influențează comportamentul comunicativ al celor implicați în comunicare<sup>1</sup>.

---

\* Lucrarea valorifică o parte din informațiile obținute pe parcursul documentării întreprinse pentru elaborarea tezei de doctorat intitulată *Mesajul religios – comunicare și comuniune*, în curs de pregătire în cadrul SCOSAAR, la Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, sub coordonarea acad. Sabina Ispas.

<sup>1</sup> E. Gaur, *Tehnici de comunicare*, Cluj-Napoca, Editura Mediamira, 2001.



Nu putem înțelege conceptul de *comunicare* fără a înțelege, de fapt, sensul acestui cuvânt. Se presupune că la temelia formării verbului latin *comunico*, *-are* ar sta adjectivul *munis*, *-e*, al cărui înțeles era „care își face datoria, îndatoritor, serviabil”. Acest ultim cuvânt a dat naștere unei familii lexicale bogate, din care reținem adjectivele *immunis*, care înseamnă „scutit de sarcini, exceptat de la îndeplinirea unei datorii”, de unde îl avem pe *imun* „exceptat de la contractarea unei boli”, și pe *communis*, *-e* „care își împarte sarcinile cu altcineva”. În latina clasică însemna „care aparține mai multora sau tuturor”<sup>2</sup>. Deși termenul este de origine latină, primele preocupări, cu deosebire practice, pentru comunicare le-au avut grecii. Pentru aceștia, arta cuvântului, măiestria de a-ți construi discursul și de a-l exprima în agora era o condiție indispensabilă statutului de cetățean<sup>3</sup>.

*Communicare* a însemnat, la început, „punerea în comun a unor lucruri”, indiferent de ce natură. Odată cu răspândirea creștinismului s-a conturat și sensul sacramental, euharistic, împărtășirea credincioșilor, în cadrul Liturghiei. Până astăzi, în vocabularul românesc avem, astfel, cuvântul *cuminicare*, antonimul *excomunicare* desemnând „interdicția de a primi împărtășania”, echivalentă cu excluderea din comunitate. Astfel, pentru noi românii, sensul originar al comunicării este deopotrivă profan și sacru: comunicarea stă la baza organizării sociale, mijlocind raporturile „orizontale” dintre oameni, dar angajând și aspirațiile lor verticale, într-o mișcare ascensională către planurile superioare ale existenței<sup>4</sup>.

Omul comunică încă din cele mai vechi timpuri, fie pe cale orală – verbală sau nonverbală –, folosind diferite mijloace de a-și exprima ideile, sentimentele. Chiar și așa, în secolul vitezei, nu există o definiție a *comunicării*, una care să înglobeze toate însușirile acesteia.

Cercetătorii conceptului de *comunicare* subliniază dificultatea definirii acestuia, în special datorită terminologiei diferite utilizate în cele mai diverse domenii în care fenomenul comunicării este întâlnit. Profesorul pentru științele comunicării Frank E. X Dance de la Universitatea Denver și Carl E. Larson, în încercarea lor de a controla „acest proces de proliferare semantică”, au găsit nu mai puțin de 1265 de formulări ca fiind cele mai reprezentative<sup>5</sup>.

Nevoia de a comunica, de a transmite sau de a afla de la semenii noștri idei, informații, sentimente este o trăsătură fundamentală a omului, ea condiționându-i existența și întreaga evoluție, devenind în același timp o funcție vitală. B. Voyenne afirmă că „schimbul de informații este pentru societate tot atât de important ca și respirația pentru organism. A trăi în societate înseamnă a comunica”<sup>6</sup>. Omul comunică prin întreaga sa ființă și prin toate formele de manifestare expresivă, nu

<sup>2</sup> Mihai Dinu, *Introducere în teoria comunicării*, București, 1993, p. 3.

<sup>3</sup> Vasile Tran, Irina Stăncingelu, *Teoria comunicării*, București, 2001, p. 15.

<sup>4</sup> E. Graur, *op. cit.*, 2001, p. 5.

<sup>5</sup> M. Dinu, *Comunicarea*, București, Editura Științifică, 1997, p. 8.

<sup>6</sup> B. Voyenne, *La presse dans la société contemporaine*, Collection U. Librairie A. Colin, Paris, 1962, p. 22 (trad. ne aparține).

numai prin cuvânt. Individul nu-și poate trăi viața fără să se manifeste în relație cu alții, adică să-și exprime prezența, gândurile, interesele și aspirațiile. Orice gest are o semnificație pentru ceilalți, astfel că putem îndrăzni să punem semnul echivalenței între comunicare și comportament. În universul uman, semnele și comunicarea sunt omniprezente, pentru că nu putem să nu avem un comportament, adică un fel de manifestare. Chiar tăcerea sau refuzul de a schița vreun gest, într-o situație anumită, sunt purtătoare ale unui sens. În comunitățile tradiționale românești întâlnim costumul popular, cel care reprezintă o metodă originală de a transmite mesaje, adeseori cu caracter creștin, mesaje din viața de zi cu zi a țaranului român. Prezența unei multitudini de forme geometrice, cu conținut religios, florale, sau pur și simplu inspirate din natură, fac din costumul popular românesc un important instrument de comunicare, care este capabil să transmită mesaje din generație în generație.

A comunica înseamnă faptul primar prin care oamenii, ca ființe raționale, fac schimb de mesaje inteligibile și interacționează complex în spațiul social. Procesul de comunicare este vital pentru existența omului și pentru desfășurarea tuturor activităților care produc și reproduc viața societăților și de aceea el se manifestă ca fundament în crearea cadrului social. Societatea sau ceea ce numim fapte sociale nu există în afara comunicării<sup>7</sup>.

Comunicarea înțeleasă ca proces laic are la bază patru componente fundamentale: emițătorul, canalul de transmitere, informația și receptorul. Esența procesului constă în transferul sau trimiterea informației de la receptor la emițător<sup>8</sup>. Acest model elementar trebuie însă extins, deoarece comunicarea nu se încheie niciodată cu simpla preluare sau receptare a informației. Este evident faptul că în procesul de comunicare, informația circulă și în sens invers, întrucât comunicarea se realizează în vederea obținerii unui răspuns, a unui *feed-back*.

Prin comunicare se creează și se dezvoltă anumite însușiri ale personalității umane: entuziasm, originalitate, inteligență, capacitatea de a folosi cunoștințele, simțul realului, observația, gustul pentru frumos, experiența de viață<sup>9</sup>.

Pentru exprimarea sa, omul folosește mai multe metode de comunicare, printre care cea *interpersonală*, unde accentul este pus pe echilibrul emoțional, presupune prezența interlocutorului și totodată poate include și limbajul nonverbal; *comunicarea de grup*, deseori folosită în procesul de *brainstorming*<sup>10</sup>, prezența unui anumit public restrâns, echipă; *comunicarea publică*, unde este prezent un public numeros, iar mesajul transmis are de multe ori ca obiectivul să câștige publicul prezent, să-l convingă; *comunicarea de masă*, folosită în special de mass-media prin producerea

<sup>7</sup> [http://www.cmi.interculturel.org/files/disertatii/nadejde\\_g\\_d\\_o\\_cultura\\_europeana\\_o\\_provocare\\_pentru\\_comunicarea\\_religioasa\\_si\\_sociala.pdf](http://www.cmi.interculturel.org/files/disertatii/nadejde_g_d_o_cultura_europeana_o_provocare_pentru_comunicarea_religioasa_si_sociala.pdf)

<sup>8</sup> E. Graur, *op. cit.*, p. 5.

<sup>9</sup> S. Bejan, *Arta comunicării în misiunea moral-pastorală a Bisericii reflectată prin audiovizual*. Teză de doctorat, București, 2010, p. 35.

<sup>10</sup> *Brainstorming-ul* este o tehnică de creativitate în grup, menită să genereze un număr mare de idei, pentru soluționarea unei probleme (conform Wikipedia).

de mesaje scrise sau audio-vizuale, transmise pe canale proprii, cu un public-țintă, unde informația se răspândește rapid, având un impact măsurabil prin cifrele de audiență, tiraje etc.

Potrivit dr. Leonard Saules, de la Grand School of Business, Universitatea Columbia, în procesul de comunicare pot interveni bariere de limbaj, de mediu, datorate pozițiilor emițătorului și a receptorului, precum și, în unele cazuri, de concepție. Barierele de limbaj sunt reprezentate de cuvintele care au sensuri diferite pentru diferite persoane, de starea emoțională a receptorului, de ideile preconceptuate și de rutină, de dificultățile de exprimare și de utilizarea unor cuvinte și expresii confuze. Barierele de mediu sunt reprezentate de climatul de muncă necorespunzător, de folosirea de suportați informaționali necorespunzători și de atmosfera de lucru care poate determina angajații să-și ascundă gândurile adevărate pentru că le este frică să spună ceea ce gândesc. Poziția emițătorului și receptorului în comunicare poate constitui, de asemenea, o barieră datorită imaginii pe care o are emițătorul sau receptorul despre sine sau despre interlocutor, datorită caracterizării diferite pe care o fac emițătorul și receptorul situației în care are loc comunicarea și sentimentelor și intențiilor cu care interlocutorii participă la comunicare. În ceea ce privește barierele de concepție, acestea sunt reprezentate de existența unor presupuneri, de exprimarea cu stângacie a mesajului de către emițător, lipsa de atenție în receptarea mesajului, concluzii grăbite asupra mesajului, lipsa de interes a receptorului față de mesaj și de rutina în procesul de comunicare<sup>11</sup>.

Spre deosebire de comunicarea laică, comunicarea religioasă se desăvârșește în comuniunea euharistică, urmată după vechea tradiție creștină de agapa frățască, unde comunitatea tradițională se regăsește în lumina Duhului Sfânt ca trup tainic al lui Hristos, în care fiecare persoană este chemată să lucreze mântuirea împreună cu ceilalți. Dar pentru a spori eficiența lucrării misionare, apostolii mențin legătura cu noile comunități fondate în diferite regiuni ale lumii și prin folosirea mijloacelor de comunicare din vremea respectivă<sup>12</sup>. Comunicarea religioasă a adoptat, încă din cele mai vechi timpuri, o întreagă varietate de mijloace, acestea fiind puse adesea împreună pentru a le spori forța de expresie. Însă, cea mai complexă formă de comunicare religioasă este ritualul, în care cuvântul, imaginea și sunetul, gestul și mirosul se îmbină într-o expresie unitară.

Comunicarea prin cuvânt deține un rol fundamental în istoria religiilor lumii. Luat ca entitate de sine stătătoare, sub forma structurată a limbii sau în țesătura plurisenzorială a altor mijloace de comunicare, cuvântul este intim legat de ideea de umanitate și, implicit, de spiritualitate. La origini, cuvântul nu este doar un simplu mijloc de comunicare interumană, ci este calea prin care Divinitatea aduce la ființă întreaga creație și se revelează omului, menținând cu acesta o permanentă legătură. Sacralitatea cuvântului dobândește sensul cel mai deplin în creștinism,

<sup>11</sup> Vasile Tran, Irina Stăncingelu, *op. cit.*, p. 22.

<sup>12</sup> Pr. dr. N. Dascălu, *Note de curs, Master Comunicare și comuniune eclezială în spațiul ortodox*, București, 2011.

religia Logosului divin întrupat în istorie: „Și Cuvântul S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi; și am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har și de adevăr” (Ioan 1, 14)<sup>13</sup>.

Savantul german Rudolf Otto afirmă că esența oricărei religii constă în relația omului cu sacralul, ca realitate ultimă, ireductibilă, *mysterium tremendum* și *mysterium fascinans*. Religia este, așadar, o realitate dinamică, un proces de comunicare între om și Dumnezeu. Spre deosebire de toate celelalte forme de comunicare, cea religioasă depășește sfera relațiilor interumane și se deschide către transcendență. Din punct de vedere religios, persoana este intenționalitate spre comuniune și trăiește experiența întâlnirii cu sacralul, fie prin nostalgia căutărilor înfrigurate, fie prin certitudinile credinței și calea deschisă către Cineva mai presus de lume, „Dumnezeul cel viu” al scrierilor sacre<sup>14</sup>.

Iubirea este forma sublimă a relației interpersonale de comunicare, transmitere în vederea comuniunii, prin respectul libertății celuilalt și printr-o cultură a darului. Teologia comunicării se află, astfel, în simbioză cu teologia persoanei, iar răspunsul creștin privind obiectivul comunicării are o finalitate spirituală: comuniunea, cu dimensiunea verticală a rugăciunii și cea orizontală, a iubirii față de persoana apropiată.

Referindu-se la sfințenie, ca transparență a lui Dumnezeu în conștiința omului, părintele Dumitru Stăniloae vorbește despre latura spirituală a comunicării: „Ființa noastră se găsește eliberată pentru o viață adevărată într-o comunicare reală. Cei care se simt iertați de conștiința lui Dumnezeu și eliberați de starea de păcat au îndrăzneală înaintea lui Dumnezeu și a semenilor, au conștiința deschisă și o mare libertate în relații; nu există nimic temerar în aceasta, doar sinceritatea inocentă a copilului care nu se simte atins de păcat. E o eliberare imprimată de o mare încredere deopotrivă în Dumnezeu și în semenii: omul iese din sine și se lipește de Dumnezeu și de ceilalți; în acest fel, Dumnezeu și semenii îi deschid ușa lor. Sfântul este departe de îndoiala care îl închide pe om în el însuși [...]. Sfințenia este transparența lui Dumnezeu și a conștiinței Lui [...] în mintea omului [...] În această transparență, deopotrivă subtilă și densă, se actualizează adevărata natură a omului care în plan spiritual constă în comunicare”<sup>15</sup>.

Tot părintele Dumitru Stăniloae ne arată că predispoziția pentru comunicare religioasă este constitutivă ființei umane: „Există, fără îndoială, în om impulsul de a căuta dincolo de lume temeiul ei, de a transcende cele văzute, fiind mânat și de evidenta insuficiență a lor și a sa proprie. Și acest impuls, această necesitate de a transcende cele imediate, putem să-l numim predispoziție funciară spre credință, ajutată de structura lumii și de structura existențială atât de amar experimentată a

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Pr. dr. N. Dascălu, *Parabola făcliei aprinse. Comunicarea religioasă în era informațională*, București, 2012, p. 31–32.

<sup>15</sup> <http://ziarullumina.ro/societatea-perspectiva-crestina/pierderea-dimensiunii-sacre-comunicarii-distruge-prietenia>

propriei ființe, care nu-și poate găsi mulțumirea în mărginirile, mizeriile și neputințele sale și nici în ce-i dă lumea. Această înclinație spre credință e o parte din chipul umbrat al lui Dumnezeu rămas în om. Ea este comună tuturor oamenilor și stă la baza întregii strădăni de înălțare a lor prin cugetare, artă și faptă etică, încât am putea spune că e inima apriorică a tot ce face din om o ființă deosebită de animal. Ea nu poate fi smulșă din om decât odată cu omenitatea lui, cu coborârea lui în animalitate, cu încetarea lui de a mai privi în sus, spre largi orizonturi”<sup>16</sup>.

Într-o încercare de definire a comunicării religioase, putem spune că specificul ei este această deschidere către transcendență, manifestată prin legăturile ce se stabilesc pe verticală între om și sacru, la modul cel mai general, precum și prin încărcătura pe care această relație o aduce asupra comunicării în plan orizontal, între persoanele umane. Pentru că așa cum este cazul comunicării dintre oameni, nu numai manifestările pozitive (cuvinte, gesturi, atitudini) stabilesc raporturi de comunicare, ci și absența acestora sau renunțarea temporară la ele<sup>17</sup>.

Observăm cu ușurință în lumea în care trăim cum dezvoltarea tehnologiei, într-un ritm alert, a schimbat fața societății. Oamenii nu mai au răbdare, vor ca totul să se întâmple acum, informația nu mai este verificată, ci este asimilată așa cum vine „ambalată”, fără a se mai face deosebirea între bine și rău, fără a mai fi trecută prin filtrul personal.

Încă din cele mai vechi timpuri, omul a fost interesat de studierea fenomenului comunicării, indiferent de forma pe care aceasta a îmbrăcat-o. Ea a fost dintotdeauna o caracteristică fundamentală a vieții umane, omul aflându-se mereu într-o permanentă nevoie de comunicare.

Trăim într-o lume în care modernitatea metodelor misionare capătă noi aspecte, menite să propovăduiască cuvântul lui Dumnezeu în rândul oamenilor. Existența unui pluralism religios și a unei „concretențe” confesionale îndeamnă Biserica Ortodoxă, în misiunea sa, să se perfecționeze și să se adapteze mijloacelor moderne de comunicare, pentru a putea transmite în mod eficient mesajul său evanghelic. Trăim într-o lume care, deși are tot mai multe mijloace de comunicare, în mod paradoxal, comunică tot mai puțin. Acestei lumi zdruncinate din temelii de tot felul de crize și probleme, mai ales de ordin spiritual, Biserica trebuie să-L împărtășească pe Hristos, Cuvântul cel tămăduitor și nutritor. De aceea, misiunea prin mijloace moderne de comunicare reprezintă pentru Biserică o nouă provocare la care Ea a răspuns deja și trebuie să răspundă și pe viitor cu succes. Într-o societate cu tendințe de secularizare și de uniformizare, trebuie să înțelegem și să punem în lumină modul de comunicare prin *Sfânta Scriptură*, ca temelie a oricărui tip de comunicare. Întrucât Biserica Ortodoxă nu are o tradiție istorică referitoare la folosirea mijloacelor de comunicare în masă pentru propovăduirea cuvântului lui Hristos, dar are bogăția cea mai mare: neprețuitul tezaur nealterat al învățăturii scripturistice.

<sup>16</sup> Pr. dr. N. Dascălu, *op. cit.*, p. 32–33.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 33–34.

Misiunea în Biserică are o dimensiune ontologică<sup>18</sup>, iar aceasta „este reflecția vieții religioase într-o biserică. O biserică fără activitate misionară este o biserică inactivă”<sup>19</sup>.

Scopul misiunii creștine este reprezentat de evanghelizarea lumii și clădirea Bisericii lui Hristos. Înseamnă „convertirea necreștinilor și necredincioșilor și aducerea la adevărata credință a ereticilor, sectanților și schismaticilor, precum și lupta contra relelor sociale”<sup>20</sup>.

Fenomenul globalizării, cu care ne întâlnim tot mai des începând cu anii '90 ai secolului trecut, reprezintă o provocare pentru identitatea creștinilor ortodocși români. Prin globalizare ființele umane sunt văzute ca indivizi, și nu ca persoane în comuniune. Competitive, și nu cooperative. Consumiste și materialiste, și nu duhovnicești<sup>21</sup>. Biserica nu devine misionară doar prin proclamarea universală a Evangheliei lui Hristos, ci prin universalitatea Evangheliei pe care o proclamă.<sup>22</sup>

### TRIALOGUL COMUNICĂRII ÎN *VECHIUL TESTAMENT*

Se pune o întrebare legitimă: *Ce a fost la început: dialog sau trialog?* Dacă noi suntem obișnuiți să vorbim de dialog, în *Scriptură* se poate vorbi mereu despre un trialog, deoarece punctele de referință sunt totdeauna cel puțin trei, după modelul Treimic. Capitolele 2 și 3 din *Cartea Facerii* au suscitât, în interpretarea exegetică scripturistică, nenumărate probleme de ordin hermeneutic și teologic. Sunt capitolele care descriu proiectul lui Dumnezeu și într-un sens negativ „proiectul”, așa cum l-a actualizat omul prin căderea în păcat. Această parte a *Vechiului Testament* nu poate fi privită doar ca pe niște pagini istorice, în sensul unei cronologii de date și evenimente, cât mai ales ca pe esența reflecției teologice asupra comunicării omului cu Dumnezeu și ruperea acesteia odată cu căderea în păcat.

Antropologia biblică referitoare la natura umană este o antropologie funcțională, și nu esențială, căci omul este o ființă deschisă comunicării, *ad extra*, și nu închisă în sine. Omul apare în universul creat de Dumnezeu, el însuși creatură, într-o triplă relație de comunicare:

### LEGĂTURA DINTRE DUMNEZEU ȘI ADAM

Potrivit traducătorilor moderni ai *Bibliei*, Adam este un nume comun tuturor oamenilor<sup>23</sup>. Omul, încă de la creația sa, apare ca fiind o ființă cuvântătoare, o

<sup>18</sup> Ontos, „viață, viața Bisericii”.

<sup>19</sup> Prof. dr. Vasile Ispir, *Curs de îndrumări misionare*, București 1929.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Asist. Radu Petru Mureșan, *Misiunea misiologiei. Câteva considerații actuale privind misiologia ortodoxă*, Note de curs, București, 2010. [http://ftoub.ro/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=112&Itemid=138](http://ftoub.ro/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=112&Itemid=138).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>23</sup> În ebraică există expresia „ha-Adam”, unde „ha” reprezintă un nume comun tuturor oamenilor. Vezi G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 22.

ființă care se distinge radical de celelalte viețuitoare, prin rațiune și cuvânt, purtând în sine chipul Creatorului său. Pe de o parte, datorită acestui chip el se arată pe sine însuși creator, iar pe de altă parte, arată apropierea sa de Dumnezeu. Dacă la Facerea Lumii a zis Dumnezeu: „Să fie lumină!” (*Facere* I, 3) și cuvântul omului, atunci când gândirea lui este stăpânită de cele dumnezeiești, izvorăște din aceasta ca o lumină din lumină, pentru că *Dumnezeu este Cuvânt, și pentru că Se revelează și creează prin Cuvântul Său, pentru aceea și noi, cei zidiți după chipul Său, suntem, prin ceea ce e mai reprezentativ în noi: „cuvânt”, ființe cuvântătoare.*

Este semnificativ că, odată cu crearea primului om, în mod simbolic el este reprezentantul întregii umanități care izvorăște din el. Este o parte din întreg și întregul dintr-o parte; un bipolarism, două extreme, căci viața omului se va desfășura între primul și al doilea Adam (Hristos), Cel ce îmbrățișează prin Întrupare întreaga umanitate. Dumnezeu se comunică omului printr-o relație personală, de aceea prima relație este față de celălalt, sau față de aproapele. La Facere, Dumnezeu însuflă nu doar spiritul – *ruah*, ceea ce vrea să semnifice spiritul de viață pe care îl au și animalele, potrivit *Bibliei* –, ci *neshamah*, care este de obicei, interpretat cu termenul de *autocunoaștere*.

În versiunea ebraică a *Bibliei*, în *Proverbe* (20, 27), se spune că *neshamah* este ca o făclie a lui Dumnezeu care iluminează inima și camerele ei obscure. Atunci, aceste daruri pe care omul le are și care vin de la Dumnezeu, căci *neshamah* – aplicat lui Dumnezeu și omului (ființelor raționale) –, este capacitatea de cunoaștere a inimii și conștiința, căci în *Biblie*, *inimă* și *conștiință* sunt sinonime. Este vorba de capacitatea omului de a intra și a pătrunde tainele din adâncurile obscure ale existenței umane. Aceasta este legătura dintre om și Dumnezeu.

Chipul și asemănarea lui Dumnezeu după care este zidit omul (*Facere*, capitoul 1), ne indică și un alt lucru, și anume, că legătura cu Dumnezeu este în mod probabil capacitatea generativă, așa după cum se poate demonstra din punct de vedere literar. Omul, după cădere, a pierdut slava dumnezeiască cu care fusese îmbrăcat, chipul nu este distrus, dar este denaturat de păcat, iar pentru a ajunge la asemănare omul trebuie să lupte. Deci, există un alt mod de reprezentare a legăturii noastre cu Dumnezeu.

*Nesehmah* este posibilitatea omului de a stabili o comunicare și o comuniune cu Dumnezeu, deoarece omul poartă în sine ceva din dumnezeire, chiar și după cădere. Între Dumnezeu și om există o legătură, dar nu o identitate naturală.

## LEGĂTURA DINTRE ADAM ȘI PĂMÂNT

Textele *Facerii* ne amintesc că omul a fost creat din pământ peste care Dumnezeu a suflat „suflare de viață”. Apoi tot același Dumnezeu l-a pus stăpân peste „grădina cea din Eden ca s-o lucreze și s-o păzească” (*Facere* 2, 15)<sup>24</sup>. Omul

<sup>24</sup> Originalul ebraic este mult mai fin în nuanțele pe care termenii *a lucra* și *a păzi* le dezvăluie: înseamnă și „a sluji” și „a observa”. Conform G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 23.

a fost lăsat pe Pământ ca să lucreze, dar în același timp să asculte de legea divină. Din aceasta observăm un legământ primordial al omului: din pământ și pe pământ. Este *legământul Edenului*, primul legământ pe care Dumnezeu l-a făcut cu omul.

Omul va da mai apoi nume animalelor, prin aceasta evidențiindu-se că el, omul, este „cunoscător”, deoarece transformă materia și cunoaște realitatea, adică dă nume animalelor. Această a doua relație urmează firul vertical-ascensional, în legătură cu Dumnezeu, și pe cel vertical, în legătură cu materia. Omul este „frate” al materiei prin trup și deci într-o strânsă legătură cu aceasta. Animalele și realitatea materială nu sunt ființe negative; doar pentru filosofii greci trupul însemna mormântul sufletului. În *Scriptură* însă, materia este și ea creația lui Dumnezeu și un termen de dialog între omul luat din pământ, întru care se va și întoarce, și un termen de comunicare: omul comunică prin materie și cu materia, reflectând la poziția sa căzută, dar și la posibilitatea mântuirii sale prin Hristos-Omul.

#### LEGĂTURA DINTRE BĂRBAT ȘI FEMEIE

Omul, care este din Dumnezeu și din materie, nu este însă complet. Calitatea de a fi om autentică și perfectă o descoperă atunci când el își găsește pe cel asemenea lui. Omul, în legătură cu Dumnezeu și cu materia, nu poate fi fericit și nici împlinit și nici complet: „Și a pus Adam nume tuturor animalelor și tuturor păsărilor cerului și tuturor fiarelor sălbatice; dar pentru Adam nu s-a găsit ajutor de potriva lui” (Facere 2, 20). Darul de a fi om i se descoperă, pe deplin, când în față îi este prezentat ajutorul în care se poate oglindi. Darul pe care Dumnezeu îl face lui Adam – femeia vine într-o „noapte”, într-un somn. Somnul, în concepția biblică, înseamnă Revelația. Darul femeii pentru om este un dar divin: o epifanie a lui Dumnezeu, și nu o teofanie a Sa. Femeia este coasta omului. Între om și femeie este o comunicare strânsă, deoarece trupul este realitate profundă și parte a ființei bărbatului, deci, între om și femeie este o comunicare pe care animalele nu o posedă. Cei doi sunt identici, căci sunt un singur trup, adică o singură realitate ontologică. Pentru bărbat, asemănarea cu femeia sa înseamnă durerea amândurora, bucuria unuia și bucuria celuilalt, fericirea unuia, fericirea celuilalt etc. Comunicarea perfectă își găsește expresia în relația dintre bărbat și femeie. Din comunicarea dragostei dintre ei se nasc fiii, un singur trup, provenind din amândoi, ca soluție lăsată de Dumnezeu ca omul să viețuiască și să se regenereze printr-o identitate dinamică.

Este clar că această relație de comunicare și comuniune este una directă și simbolul tuturor comunicărilor umane (comunicarea dintre prieteni, comunicarea dintre maestru și ucenic, comunicarea dintre membrii aceleiași societăți etc.). Acest tip de comunicare este bazat pe iubire și jertfelnicie. Textul cel mai elocvent al comunicării dintre bărbat și femeie în *Vechiul Testament* este cel exaltat în *Cântarea Cântărilor*, paradigmă pentru a încarna toate celelalte tipuri de comunicări posibile.



## SFÂNTA TREIME, MODELUL SUPREM DE COMUNIUNE

După tradiția ortodoxă, citirea Evangheliei în Biserică începe în fiecare an la slujba de Sfintele Paști, cu prologul ioaneic: „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut; și fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. Întru El era viață și viața era lumina oamenilor. Și lumina luminează în întuneric și întunericul nu a cuprins-o...” (Ioan 1, 1-18). Izvorul nesfârșit al unei înțelegeri creștine rezidă în persoana teandrică a Mântuitorului Hristos. Originea și sensul comunicării își au loc veșnic în comuniunea de viață treimică<sup>25</sup>.

La baza existenței Sfintei Treimi stă iubirea care se împărtășește între Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Această atmosferă este vizibilă în creație: „Și noi am cunoscut și am crezut iubirea, pe care Dumnezeu o are către noi. Dumnezeu este iubire și cel ce rămâne în Dumnezeu și Dumnezeu rămâne întru el” (I Ioan 4,16: „I” se referă la Întâia Epistolă Sobornicească a Sfântului Apostol Ioan. Nu este Evanghelia lui Ioan).

Începutul unei asemenea comuniuni are ca punct de pornire și acțiune libertatea, primită ca dar din partea lui Dumnezeu, prin care persoana umană co-participă la propria mântuire, devine părtașă la fondul creat pentru desăvârșirea-i proprie și se angajează într-un dialog veșnic cu Creatorul. Comuniunea<sup>26</sup> însăși presupune un permanent schimb de iubire și de cunoaștere, care nu se mărginește la un simplu act de receptare–redare, ci este o veșnică atmosferă de deschidere, înțelegere, compasiune, respect.

Între persoanele Sfintei Treimi nu este subordonare, ci egalitate, nu este absorbție sau pierdere a identității proprii. Fiecare Persoană își păstrează, în mod distinct, identitatea ei, fiind, în același timp nedespărțită de celelalte Persoane divine<sup>27</sup>.

În comuniunea Sfintei Treimi există un început, dar nu poate fi vorba de un punct final, ea se dezvoltă și crește în veșnicie, în măsura în care suntem dispuși să fim co-părtași la viața lui Dumnezeu.

Comuniunea în plan uman reprezintă, în fapt, o reflectare a comuniunii de iubire existentă în Sfânta Treime, unde Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt realizează comunitatea și comuniunea perfectă de trăire, egalitate și lucrare; unde, totodată, fiecare își are propriul aport de trăire, egalitate și lucrare. „Întotdeauna sunt o Triadă. Sunt în mine însumi o triadă. Sunt o icoană, un chip al Sfintei Treimi. Sunt un chip trimic, dar îndeosebi o icoană a Fiului și prin El, sunt în legătură cu Tatăl. Nu există un eu izolat, nici numai eu și tu, cum spunea Martin Buber: există și un el.

<sup>25</sup> Pr. N. Dascălu, *Comunicare pentru comuniune*, Iași, Editura Trinitas, 2000, p. 13.

<sup>26</sup> În limba română, cuvântul *comuniune* vine de la latinescul *convent* sau *conventus*, care înseamnă „adunare împreună de persoane, unire întru înțelegere”.

<sup>27</sup> Daniel, Patriarhul B.O.R., *Credință pentru fapte bune – Lucrarea Bisericii în societate în anul 2010*, București, Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2011, p. 151.

Tu și eu avem o responsabilitate față de un celălalt. Această responsabilitate este importantă și ea ne unește într-o mare seriozitate”<sup>28</sup>.

Comuniunea se realizează prin Duhul Sfânt, Duhul comuniunii, care face o dublă legătură, absolut necesară: întâi între noi și Fiul lui Dumnezeu, iar apoi între noi și Tatăl tot prin Fiul. Aceste legături ne dau o identitate unică, deși enunțată diferit: frații Fiului și fiii Tatălui.<sup>29</sup>

Așadar, originea și sensul comunicării își au loc veșnic în comuniunea de viață treimică. Iubirea Sfintei Treimi s-a manifestat prin crearea omului, pe care l-a făcut părtaș al comuniunii Sale, dar și în recrearea sa, prin trimiterea Fiului, unul din Treime, în lume. Puterea și iubirea Fiului se văd în minunile pe care El le-a făcut în numele Tatălui și prin lucrarea Duhului. Minunile Sale însă, nu „mor sub cruce”, ci sunt continuate într-un chip tainic în cei ce cred în puterea Sa dumnezeiască și în cuvintele Sale. Minunile, ca manifestare a Dumnezeului Treimic, sunt în serviciul crucii<sup>30</sup>, adică al operei mântuitoare a omului, căci gesturile puterii dumnezeiești, confirmată de Tatăl și care-L însoțește, ne fac credibilă jertfa Sa dumnezeiască ce-și găsește împlinirea în cel mai mare miracol dintre toate săvârșite de Dumnezeu, și anume Învierea Fiului Său din morți.

## CONCLUZII

Abordarea problemei comunicării și a comuniunii în viața Bisericii nu se poate face fără a ne referi la Scrierile Scripturistice ale *Vechiului Testament* și *Noului Testament*, deoarece *Sfânta Scriptură*, depozitara Revelației divine, constituie fundamentul oricărei lucrări în Biserica lui Hristos.

Am văzut că o definiție exactă a comunicării nu a fost încă stabilită de către cercetătorii din domeniu, în schimb, cert este faptul că atunci când vorbim de comunicare nu putem să ne gândim la un act unidirecțional ce nu necesită un răspuns din partea semenilor. De-a lungul timpului, comunicarea omului cu semenii a cunoscut mai multe forme ce i-au permis acestuia transmiterea de gânduri, idei, sentimente și informații în lumea înconjurătoare.

Focul, fumul, sunetele, mișcărilor corpului sunt câteva dintre formele inițiale de comunicare la care omul a apelat pentru a transmite idei, sentimente celor din jur. Pentru schimburile de mesaje între om și semenii săi, acesta s-a folosit de mai multe tipuri de comunicare, inclusiv de limbajul nonverbal, nefiind nevoie de cuvânt, sau de limbajul para-verbal ce ține mai mult de exprimarea vocală prin tonalitate și inflexiunile vocii.

Încă de la Facerea Lumii, Dumnezeu și-a făcut simțită prezența în viața oamenilor prin diferite moduri și chipuri de comunicare. Dumnezeu a comunicat cu

<sup>28</sup> M-A. Costa de Beauregard, D. Stăniloae, *Mică dogmatică vorbită – dialoguri la Cernica*, trad. Maria-Cornelia Oros, Sibiu, Editura Deisis, 1995, p. 54.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>30</sup> G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 81.

omul atât în mod direct, cât și în mod indirect, prin intermediul unor simboluri, legăminte, prin profeți, iar odată cu Întruparea Mântuitorului Hristos, Dumnezeu comunică cu omul prin intermediul minunilor săvârșite și mai ales prin intermediul Bisericii, ca mod de comuniune.

Comunicarea, în sens teologic, presupune o apropiere a omului de Dumnezeu în dorința de a ajunge la comuniune cu Acesta. Comunicarea și comuniunea în viața credincioșilor reprezintă un act indispensabil, întrucât ființa umană este îndreptată spre „a comunica”.

Cuvântul, ca dar al lui Dumnezeu pentru om, este instrumentul principal prin intermediul căruia omul comunică cu Dumnezeu și cu semenii. Dumnezeu l-a creat pe om ca ființă cuvântătoare și se adresează oamenilor tot prin cuvânt. Cuvântul lui Dumnezeu poate fi aflat de către om chiar din *Sfânta Scriptură* care este locul prin excelență unde Dumnezeu vorbește lumii.

Cele mai vechi și totodată cele mai citite reportaje ale umanității sunt considerate a fi Evangheliile și Epistolele. Dacă ar fi să privim Evangheliile din perspectiva unui act jurnalistic, acestea întrunesc toate condițiile necesare pentru a se încadra în categoria de reportaje de la fața locului, scrise cu sufletul la gură de către cei patru martori oculari. Ele răspund în mod sigur la întrebările fundamentale ale jurnalismului, cunoscute sub denumirea de „The 5 W” (W: *who; what; where; why; whose* – cine; ce; unde; de ce; cu cine).

Cei patru evangheliști pot fi considerați „precursorii genului jurnalistic pur, onest, dar mai ales ziditor. Ei se deosebesc de cronicari, care scriau de multe ori la comanda unui rege, principe, șef religios sau militar, și a căror cronică era plină de exagerări, date confuze, neadevăruri etc. Cronicarii erau plătiți pentru cronică lor, evangheliștii, în schimb, au avut parte de altă „plată”: moartea, exilul sau neîncrederea contemporanilor. Din acest punct de vedere, avem în față patru oameni care au plătit un preț scump pentru onestitatea celor descrise – și neretractate – în Evanghelii; ei sunt exemplul absolut pentru ziaristii din toate timpurile, dovedind o conștiință morală impecabilă.

Tema comunicării și a comuniunii este foarte vastă și este o preocupare permanentă pentru societatea contemporană. Astăzi, fiecare comunicator al mesajului religios trebuie să înțeleagă mecanismele de funcționare a societății și formele moderne prin care se exprimă religiozitatea în societatea contemporană. Așadar, religia este ea însăși un fapt de comunicare ce se bazează pe credința, nu atât în Dumnezeu, cât mai ales în posibilitatea unei comuniuni cu El.

# SIMBOLISTICA CERBULUI ÎN LIRICA FUNERARĂ ROMÂNEASCĂ\*

LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU

## *The Symbolism of the Stag in Romanian Funerary Lyricism*

The present study depicts the extent to which, in the space between the Carpathians and the Danube, the stag plays the role of guide towards the sacred land. Therefore, this critical lecture of the oral texts, as it is performed nowadays, is based on the idea that the stag has been one of the totemic animals that enabled the passing towards the Great Beyond. The millenary endurance of this guide-animal is attested by the intra-textual plan of the ritual-ceremonial songs that describe the dead, or the goddess of Death, carried on its antlers. Its purpose of a guide-animal, towards another existential level, can be explained through the depiction of its long and forked antlers, which have led to the belief that “it is wearing the tree of life on its head”.

**Keywords:** *stag, folk mythology, Romanian funerary lyricism, guide animal*

**Cuvinte-cheie:** *cerb, mitologie populară, lirica funerară românească, animal ghid*

Descoperirea secretului tinereții veșnice sau a continuării existenței la un alt nivel ontologic au fost preocupări permanente ale omului și au constituit motivația apariției a numeroase credințe și mituri care își propuneau să lămurească originea și sensul morții, dar, ceea ce era cu totul fascinant, era ce se afla dincolo de pragul existențial. Sofisticata mitologie a morții, frica și fascinația referitoare la tărâmul „lumii de dincolo” rezultă din nevoia de a găsi explicații și argumente pentru reprezentările postexistențiale.

Între credințele populare, care sunt povestiri fantasmagorice sau sofisme și mituri, întâmplări simbolice, există deosebiri relevate de Gerald A. Arbuckle: „Un mit este o povestire sau o tradiție care cere descoperirea unui adevăr fundamental într-un mod imaginar sau simbolic despre lume și viață. [...] Miturile sunt pline de inspirație și de simțire și spun oamenilor despre cine sunt aceștia, despre ce este bine și ce este rău, cum trebuie să se organizeze și să-și mențină sentimentele legate de identitatea unică din lume”<sup>1</sup>. Dar, mitul nu este o simplă povestire, ci un

---

\* Lucrarea face parte din proiectul intitulat *Poezia funerară din Oltenia*, inclus în programul de cercetare al Institutului de Cercetări Socio-Umane „C. S. Nicolăescu-Plopșor” al Academiei Române, Craiova: *Dezvoltarea economico-socială, politică și culturală a Olteniei istorice, condiție a integrării în comunitatea euroregiunilor*.

<sup>1</sup> Gerald A. Arbuckle, *Culture, Inculturation, Theologians. A Postmodern Critiq*, Liturgical Press, Collegeville, Minesota, 2010, p. 30.

sistem complex definit de alcătuire a unui ansamblu de reguli specifice pentru gândire și punere în practică. Întreaga viață socială se desfășoară sub semnul „eternei reînnoiri” a timpului mitic, deci al repetabilității aceluiași gesturi și structuri verbale complexe în cadrul ritual cu fundamentare mitică.

Pentru May Rollo, miturile sunt „ca și grinzile dintr-o casă: nu sunt expuse pentru a fi văzute în afară, ci ele au rolul de a susține structura care ține casa împreună, pentru ca oamenii să locuiască în ea”<sup>2</sup>. Nu trebuie uitat faptul că ritual precede mitul, dar mitul modelează întregul comportament uman, previne momentele de criză, asigură coeziunea grupului social. Folosim aici termenul nu atât în accepțiunea dată de Mircea Eliade, care vedea în mit o istorie sacră, exemplară, ce povestește cum au apărut lucrurile<sup>3</sup>, cât în opinia lui Vasile Avram, care considera miturile ca fiind „forme de trăire a unor convingeri adânc implantate în spiritul oamenilor și nicidecum ca povești, basme ori alegorii”<sup>4</sup>.

Deși esența mitului este semnificarea, evidentă este și funcția comunicabilității pe care acesta o îndeplinește la nivelul unui grup social, într-un anumit stadiu al dezvoltării sale. Prin intermediul comunicării, omul își descoperă și redescoperă locul său în lume. Cu ajutorul acestui tip de comunicare se trece dincolo de experiența imediată, urmărindu-se intrarea într-un contact direct cu ceea ce este *dincolo*, „o lume ce iese de sub incidența abstractului prin marea putere a omului arhaic și tradițional de a-și reprezenta, cu ajutorul imaginilor, tot ceea ce-l înconjoară dincolo de vizibil și perceptibil”<sup>5</sup>. Drept urmare, comunicarea indirectă ne apare ca formă a cunoașterii indirecte, prin intermediul căreia abstractul nu este anulat, ci evocat, adus în stare de transparență. De reținut că abstractul este cel care îi permite rămânerea în *mister*, condiție necesară în vederea menținerii stării de echilibru între toate planurile lumii<sup>6</sup>. Ținând cont de faptul că ritualul este cu precădere un fel de comunicare care se poate realiza pe mai multe paliere, în funcție de context, de performer, de destinatar și de tipul de canal pe care este transmis mesajul, putem afirma că performarea orală în contextul ritualului funerar devine o situație de comunicare specifică care întrește mesajul transmis.

În cele ce urmează, nu ne propunem să intrăm în detaliile miturilor și legendelor care au cerbul drept protagonist și nici în profunzimile simbolismului arhaic al acestui animal din „paradigma dragonului”. Problematika e mult prea amplă și, de altfel, asupra ei vom reveni cu altă ocazie. Ne interesează, deocamdată, pentru dosarul mitologic al cerbului, câteva mărturii mitofolclorice.

În reliefurile funerare, cervidele apar cu numeroase conotații simbolice sau cu funcție de adjuvant inițiativ începând cu neoliticul inferior. În spațiul românesc,

<sup>2</sup> Rollo May, *The Cry for Myth*, New York, Delta, 1991, p. 26.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 31.

<sup>4</sup> Vasile Avram, *Creștinismul cosmic – o paradigmă pierdută?*, Sibiu, Editura Saeculum, 1999, p. 250–251.

<sup>5</sup> Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, București, Editura Paideia, 2006, p. 17.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

cervidele erau nelipsite în cultura traco-dacică și în cea romană. La tracii sud-dunăreni, cerbul „simboliza soarele care se urca pe cer”<sup>7</sup>. Siluete „în relief aplicat de cervide decorează vasele din cultura Criș (Dudești), iar figurinele zoomorfe de acest fel apar și în alte centre din aceeași perioadă istorică: Gura Baciului, Sălcuța, Gumelnița, Sultana ș.a.”<sup>8</sup>. Animalul cornut însoțea deseori Marea Zeiță din arta geto-dacică, așa cum se poate observa pe falerele din argint din stațiunea arheologică Lupu<sup>9</sup>.

Studiind cultura primitivă, Mircea Eliade atrăgea atenția asupra faptului că, deși „mitologia cerbului” este atestată și în folclorul românesc, este dificil de precizat cu certitudine „care structuri sunt autohtone (adică aparțin protoistoriei balcanice) și care este aportul, mai recent, al legendelor orientale. Ca peste tot în Europa Orientală, tradițiile religioase populare românești s-au constituit printr-o serie de aluviuni succesive”<sup>10</sup>. Marele savant nu acceptă explicația lui J. Weisweiler, potrivit căreia cultul și miturile cerbului sunt originare din nordul Europei: „Dacă Weisweiler are, poate, dreptate să conchidă că indo-europenii au împrumutat «cultura cerbului» de la «hiperboreeni» și au difuzat-o în sud și în vest, nu are desigur dreptate să considere această cultură ca o creație nordică. Eurasia septentrională a primit și conservat, adaptat și îmbogățit o cultură și o spiritualitate care cunoscuseră deja o strălucită epocă creatoare în Paleoliticul franco-cantabric”<sup>11</sup>. „Cultul cerbului – nota Mircea Eliade – se întinde spre est până în China și Japonia și în sud până în Italia (Val Camonica, Diane de Nemi etc.), în Iliria, în Grecia (Artemis), Marea Neagră, Caucaz și Asia Mică (zeul hittit al furtunii călărea pe un cerb etc.)”<sup>12</sup>. Mircea Eliade examinează miturile vânătorii cerbului în India, pe care le compară cu miturile similare din Asia Centrală<sup>13</sup>.

La celți, zeul Cernunnos – cel care însoțea sufletele morților pe celălalt tărâm – era considerat a fi „spiritul unui cerb sacrificat”<sup>14</sup>. Numele cornului și al cerbului poate fi asociat cu porecla zeului celtic Cernunnos. Pe vasul din Gundestrup, rezumat iconografic al mitologiei celtice, este reprezentat acest zeu cu coarne de cerb, înconjurat de alte animale, dar și de simboluri ale fecundității și belșugului<sup>15</sup>.

<sup>7</sup> Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Române, 1985, p. 509.

<sup>8</sup> Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 368.

<sup>9</sup> Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Editura Albatros, 1986, p. 366.

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 163.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 152–153.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 153–162.

<sup>14</sup> Antoaneta Olteanu, *Dicționar de mitologie. Demoni, duhuri, spirite*, București, Editura Paideia, 2004, p. 87.

<sup>15</sup> Philippe Walter, *Mitologie creștină. Sărbători, ritualuri și mituri din Evul Mediu*, traducere de Rodica Dumitrescu și Raluca Tulbure, București, Editura Artemis, 2005, p. 56.

Atribuindu-i cerbului funcția de călăuză, vechii germani<sup>16</sup> înveleau decedații în piei de cerb<sup>17</sup>.

În ansamblul mitologiei clasice, cerbul era consacrat diferitelor zeități. În Focida, cu ocazia sărbătorilor care se celebrau în martie – aprilie, zeiței Artemis îi erau oferite ca sacrificiu carne de cerb și prăjituri care imitau forma acestuia<sup>18</sup>. În Edda, „patru cerbi pasc din coroana arborelui cosmic Yggdrasill. Ei mănâncă din copac mugurii (orele), florile (zilele) și ramurile (anotimpurile)”<sup>19</sup>. Rădăcina acestui Copac cosmic din mitologia germanică este roasă de balaurul pizmei, Nidhoggr, căruia i se opune vulturul, așezat în vârful Frasinului Lumii. Neînțelegerile dintre ei sunt alimentate de către veveșita Ratatoskr (Dinte de șobolan), care aleargă pe trunchiul Frasinului, spunându-i fiecăruia vorbele de ocară rostite de celălalt<sup>20</sup>. Și în cântecele rituale funebre din Gorj, Țara Hațegului și Banatul muntos, se vorbește despre cele trei animale sacre asociate Arborelui cosmic: șarpele (sau dulful) la rădăcină, șoimul (sau pajura) la vârf și vidra (sau lupul) la mijloc. De asemenea, în cadrul misterelor dionisiace, cerbul îndeplinea un rol deosebit. Când s-a născut, Dionysos a fost așezat de către Hermes într-o piele de ciută, care „a devenit un atribut caracteristic în iconografia zeului, fiind înlocuit uneori de pielea de leopard”<sup>21</sup>. Ca jertfă, Dionysos primea de la menade pui de cerb<sup>22</sup>.

Într-o legendă a colecției G. Popa-Lisseanu (*Cerboaica cu coarnele de aur*), Hercule reușește să prindă cerboaica cu coarnele de aur și picioarele de aramă și să o ducă, vie, lui Eurystheu. Ca să câștige nemurirea, zeul Apollo, prin intermediul preotesei Pythia, îi poruncește lui Hercule să îndeplinească, timp de doisprezece ani, toate lucrurile cerute de Eurystheu, rege în Mycene. Aceasta este una dintre cele douăsprezece lucrări la care a fost obligat Hercule de către Eurystheu<sup>23</sup>.

<sup>16</sup> Despre nemurirea sufletului și cultul morților la vechile popoare vezi: Loredana-Maria Ilin-Grozoiu, *Concepte, credințe și tradiții privind nemurirea sufletului și cultul morților*, Craiova, Editura Universitaria, București, Editura Pro Universitaria, 2014, p. 9–50.

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale...*, p. 152.

<sup>18</sup> Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, București, Editura Polirom, 2003, p. 193.

<sup>19</sup> Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I, traducere din limba germană de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 86.

<sup>20</sup> Vasile V. Filip, *Universul colindei românești (În perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică)*, București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 37.

<sup>21</sup> Anna Ferrari, *op. cit.*, p. 194.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> „În pădurile Arcadie erau cinci cerboaice la fel, având coarnele de aur și picioarele de aramă. Patru erau înhămate la carul Dianei, a cincea însă era lăsată în libertate. Eurystheu îi poruncește lui Hercule să-i aducă această cerboaică. Fiind însă consacrată Dianei, eroul nu voia să o omoare, de aceea a fost silit să o urmărească un an întreg până la Hyperboreeni, care locuiau în părțile cele mai îndepărtate de la miază-noapte și până la izvoarele fluviului Istru și apoi, iarăși, înapoi în Arcadia. În cele din urmă, o prinde și o duce vie, în spate, lui Eurystheu” (G. Popa-Lisseanu, *Mitologia greco-romană în lectură ilustrată*, II. *Legende eroilor*, ediție îngrijită și prefață de I. Opreșan, București, Editura Vestala, 2010, p. 23).

Trebuie semnalat și faptul că în legenda creștină a Sfântului Hubert<sup>24</sup>, cerbul a îndeplinit rolul de animal psihopomp, de mediator între „lumea de aici” și „lumea de dincolo”, „într-un moment critic de tranziție și de trecere: Samhain-ul”<sup>25</sup>. O altă legendă religioasă ne vorbește despre cerbul miraculos care-l convertește pe vânător. Generalul roman Placidus, aflat la vânătoare, zărește un cerb impresionant. Privindu-l, i-a atras atenția o cruce între coarnele animalului și astfel a decis să se convertească<sup>26</sup>.

Ocupându-se de statutul simbolic al cerbului în perimetrul mitologiei populare românești, Mihai Coman conchide: „Cerbul și ciuta, așa cum apar în folclorul românesc, relevă numeroase conotații simbolice arhaice, pe firul cărora coborâm spre mituri de factură cosmogonică, spre imagini ale ființelor primordiale, ale viețuitoarelor stăpâne peste energiile și tainele firii, ale animalelor fecunde, donatoare de viață și putere, călătoare și ghid între diversele paliere ale lumii, protectoare ale tinerilor în pragul consacării și trecerii de la un mod de viață la altul. Ele trăiesc și controlează spațiile greu accesibile, fie expresie a naturii stihiale, fie întrupare a lumii de dincolo”<sup>27</sup>. În consonanță cu acest context, colindele românești ne vorbesc uneori despre transformări ireversibile ale eroilor în cerbi: culegerea V. Medan din 1979, a lui, conține o colindă despre un tată plecat să-și recupereze din munți cei nouă fii care, pe când se aflau la vânătoare, se transformaseră în nouă cerbi sălbatici și amenințători: „Cel uncheș bătrân-u/ El că și-o avut/ Nouă fii a’ lui./ El nu i-o-nvățat/ Nici plugărași./ Nici vâcârași./ Fără i-o-nvățat/ În codru la vânat./ Și-atâta-o vânat/ De Domnul Dumnezău/ Nu i-o mai răbdat./ Făr’ i-o învelicit/ Nouă cerbi de munte./ Cel uncheș bătrân-u./ În zi de Crăciun-u./ S-o luat, luat, / Codri la vânat./ P-on picior de munte/ Vede-și coborând/ Nouă cerbi de munte./ Stat-o-ntr-on jenuche/ Tras-o să-i săgete./ Cerbul cel mai mare/ Din grai o grăit:/ – Taicule bătrân-u./ Nu ne împușca./ Nu ne săjeta./ Că noi suntem a’ tăi./ Nouă fiușori./ Nu ne-ai învățat./ Nici plugărași./ Nici vâcârași./ Făr’ ne-ai învățat/ În codru la vânat./ De Domnul Dumnezău./ Nu ne-o mai răbdat./ Făr’ ne-o-nvelicit/ Nouă cerbi de munte./ Cel uncheș bătrân-u/ Din grai își grăiește:/ – Dragi fiuții mei/

<sup>24</sup> „Hubert era atât de pasionat de vânătoare, încât chiar și în Vinerea Sfântă (în care se comemorează patimile lui Hristos și moartea sa pe Cruce), se dedica activității sale favorite prin pădurile din Ardeni. Or, în acea zi, un cerb mare pe care îl urmărea i-a apărut dinainte ca să-i arate lui Hubert sacrilegiul pe care avea să-l comită. El purta între coarne icoana lui Hristos crucificat și această inscripție: «Până când această pasiune zadarnică te va face să uiți de mântuirea sufletului tău?» În aceeași clipă, o voce din cer a strigat: «Gândește-te la mântuirea ta! Renunță la viața mondenă». Tulburat, tânărul prinț și-a aruncat arma de vânătoare și înțelegând gravitatea păcatului a vrut să se pocăiască printr-o viață umilă dusă în mănăstirea Stavelot (în Belgia). Mai târziu, numit episcop de Tongeren și Maastricht, a ajuns la sfințenie și a devenit un tămăduitor strălucit al turbării, atât la oameni, cât și la animale” – cf. Philippe Walter, *op. cit.*, p. 54–55.

<sup>25</sup> Philippe Walter, *op. cit.*, p. 56.

<sup>26</sup> David Hugh Farmer, *Oxford. Dicționar al Sfinților*, traducere de Mihai C. Udma și Elena Burlacu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 198.

<sup>27</sup> Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 141.



Hai deți voi acasă/ La măicuța voastră,/ Că maica v-așteaptă/ Cu mesele-ntinsă,/ Cu făclii aprinsă,/ Cu pahare pline,/ Hai deți voi cu mine./ Cerbul cel mai mic/ Din grai își grăiește:/ – Taicule bătrân-u,/ Du-te tu acasă/ La măicuța noastră,/ Că noi nu ne-om duce,/ Om rămâne aice./ Nu bem din pahară,/ Că bem din izvoară;/ Nu călcăm cenușă/ Că călcăm pe frunze;/ Și coarnele noastre/ Nu intră pe ușă./ Făr' numai pîn munte./ Că te-om lua în coarne,/ Și din coarne-n coarne,/ Și din stânci în stânci,/ Până te adânci.<sup>28</sup> În variantele acestei colinde despre frații cerbi (culese de B. Bartok, I. R. Nicola, T. Mârza), la nivelul mentalității totemice, moartea simbolic-inițiativă este percepută ca metamorfozare<sup>29</sup> definitivă într-un animal sălbatic.

În tipologia Monicăi Brătulescu, colindele cu *vânători preschimbați în cerbi* sunt încadrate în categoria celor profesionale, la tipul nr. 69. Nouă (șapte) vânători sunt metamorfozați în cerbi pentru că au băut din urma unui cerb mare, sau în unele variante, Dumnezeu este cel care îi transformă. Variante ale acestui colind, care păstrează o puternică amprentă mitologică, se întâlnesc la Covasna, Sibiu și Mureș. Referitor la pătrunderea elementelor creștine în acest tip de colinde, Monica Brătulescu observa că „sub influența eticii creștine vânătoarea a căpătat înțelesul de păcat; fiii uncheșului sunt preschimbați în cerbi de către Dumnezeu care pedepsește astfel practica excesivă a vânătorii”<sup>30</sup>. Probabil, colindele tinerilor metamorfozați în cerbi sunt între cele mai vechi colinde creștine, dar acest subiect nu îl propunem spre dezbateră în cele ce urmează.

Tot în categoria metamorfozelor definitive se încadrează și cazurile întâlnite în basmele fantastice românești<sup>31</sup>. Este de amintit aici transformarea unui copil în cerb după ce bea apă dintr-o urmă aparținând acestui animal, din basmul *Cerbul* cuprins în colecția Ion Pop Reteganul<sup>32</sup>, basm în care doi copii, frate și soră, la îndemnul mamei vitrege, au fost părăsiți de tatăl lor într-o pădure. Fiindu-i sete, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de bou, dar este oprit de sora lui „că-ndată ce bei, te faci bou și mă iai în coarne”. Mergând mai departe prin pădure, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de lup, fiind și de astă dată oprit de sora lui. Nemaiputând suporta setea, fratele cel mic a băut apă dintr-o urmă de cerb, deși sora îl avertizase că „îndată ce bei, te face Dumnezeu cerb și mari necazuri vor veni peste noi, că vor năvăli pușcașii peste tine și te vor împușca!”.

<sup>28</sup> V. Medan, *Cântece epice*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, Cluj-Napoca, 1979, p. 98–100.

<sup>29</sup> Cf. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 339. Metamorfoza este „însușirea de care dispun zeii și alte persoane mitice sau ființele fabuloase din folclor, de a-și transforma aspectul ori structura sau de a deveni alte ființe ori obiecte (oameni, animale, plante, pietre), alteleori fenomene (ploaie, fulger, vânt, ceață) cu ajutorul magiei” – cf. *ibidem*.

<sup>30</sup> Monica Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 62.

<sup>31</sup> Motivul în discuție a fost urmărit de Lazăr Șăineanu în lucrarea *Basmele române*, București, Editura Minerva, 1978, p. 484–490.

<sup>32</sup> Ion Pop Reteganul, *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea, București, Editura Minerva, 1986, p. 28–32.

Dar, „îndată ce beu, se făcu un cerb mare și frumos, cu coarnele aurite”<sup>33</sup>. În această narațiune mitic-folclorică, flăcăul are parte de o transformare totemică, după ce a băut dintr-o urmă de cerb, gest magic recurent în mentalul popular. Este evidentă simbolistica solară, razele soarelui fiind figurate de ramificațiile coarnelor cerbului, care emană luminozitate. Coarnele cerbului sunt și elementul pe baza căruia se realizează asocierea cerb – arbore cosmic<sup>34</sup>. Tot în acest basm regăsim imaginea leagănului de mătase aflat între coarnele cerbului; despre acesta vom vorbi la timpul potrivit.

Motivul mamei vitrege este întâlnit și în basmul *Cerbul de aur* din colecția Dumitru Stăncescu. Fiindu-i sete, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de vulpe plină cu apă de ploaie, apoi dintr-o urmă de urs, fiind oprit, de fiecare dată, de către sora lui. „Cum bău, se făcu un cerb foarte frumos numai de aur și între cele două coarne, semănate cu pietre scumpe, era împletit un leagăn din fire de mătase. Fata se sui în acel leagăn și plecă cu cerbul în pădure, unde trăiră mult timp: cerbul făcuse soră-sei un culcuș, într-un copac înalt”<sup>35</sup>.

Într-un alt basm din colecția Victor Eftimiu, *Cerbul fermecat*, feciorul împăratului Negură va fi metamorfozat provizoriu în cerb de către Zâna-Pădurii, drept pedeapsă că a tras cu arcul într-o căprioară<sup>36</sup>.

Numeroase sunt cazurile de autometamorfozare (!), adică „prefacerea prin propria putere sau voință”<sup>37</sup> a eroului. Spre exemplu, în basmul *Cerbul de la baltă* (colecția C. Sandu Timoc), tatăl va îmbrăca o piele de animal pentru a încerca tăria de caracter a celor trei fii ai săi<sup>38</sup>.

Pentru prezenta cercetare, ceea ce ne interesează însă în mod deosebit din largul spectru de funcții simbolice și mitico-rituale ale cerbului, este reprezentarea

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>34</sup> De altfel, în legătură cu imaginea mitică cerb – arbore cosmic, Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia. Comentarii mitologice*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2012, p. 88, precizează că aceasta „transpare și din alte ritualuri păgâne. Grecii, slavii, tracii, geto-dacii, nordicii ș.a. sacrificau animale (berbeci, tauri, cerbi etc.) pe un altar în fața copacului sau la rădăcina lui, stropind pământul cu sângele victimei (libații fertilizatoare ?) sau spânzurau animalul de crengile copacului și apoi îl înjunghiau”.

<sup>35</sup> Dumitru Stăncescu, *Basme, culese din gura poporului*, București, Editura Tineretului, 1955, p. 30.

<sup>36</sup> „Și flăcăul povesti tatălui său ce i se întâmplase: – Precum știi, mă afundasem în codru, la vânatoare, și am tras cu arcul într-o căprioară [...]. *Eu sunt Zâna Pădurii – vorbi acea arătare – și-am venit să te pedepsesc pe tine și pe tatăl tău, ca să știi și voi ce e durerea! Să afle și taică-tu suferința de a-și pierde copilul! Să i se mai moaie inima și lui Negură-Vodă, care nu face alta decât să prigonească oamenii și dobitoacele!*

Apoi, ridicând toiagul, Zâna Pădurii făcu câteva semne în jurul capului meu.

*Te prefac în cerb – strigă ea – și cerb ai să rămâi până-n ziua când vei cunoaște răutatea celor puternici și bunătatea celor slabi*” (Victor Eftimiu, *Fluierașul fermecat*, București, Editura Ion Creangă, 1995, p. 48).

<sup>37</sup> Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 251.

<sup>38</sup> Cristea Sandu Timoc, *Povești populare românești*, București, Editura Minerva, 1988, p. 123.

sa ca animal psihopomp, dintr-un cântec funerar. Abordarea la care vom apela pentru a desluși textul acestei poezii de ritual funerar este cea simbolică; prin intermediul simbolurilor vom repeta un arhetip, iar prin această repetare vom „dobândi”, de fapt, prezentul, după cum menționa Mircea Eliade<sup>39</sup>.

Ovidiu Bîrlea consideră că într-un cântec ceremonial funerar din Gorj apare un cerb călăuzitor, „probabil prin contaminare cu cerbul din colinde care poartă în coarne leagănul cu fata”<sup>40</sup>. Vorbind despre transformarea cerbului în animal psihopomp, Mihai Coman observă că spre deosebire de celelalte mitologii indo-europene, unde valențele sale funerare sunt reactualizate, „cerbul, luat singur, nu conturează, în folclorul românesc, profilul unui animal psihopomp. [...]. Ori de câte ori apare cerbul cu leagăn în coarne, călător peste marile praguri, finalitatea traseului său este una direct maritală și, implicit, fertilizatoare: animalul fabulos duce sau conduce pe unul din participanții la căsătorie către alesul său”<sup>41</sup>.

În cele ce urmează, ne vom axa comentariul asupra variantei de cântec ritual funerar *Zorile de afară*, din localitatea Valea Mare, jud. Gorj, culeasă de Mariana Kahane și Lucilia Georgescu-Stănculeanu și publicată, în anul 1988, în lucrarea *Cântecul Zorilor și Bradului (Tipologie muzicală)*<sup>42</sup>. Textul constă în rugămintea adresată de către zoritoare ca zorile să nu răsară, să amâne răsăritul pentru ca dalbul de pribeag să-și finalizeze pregătirile ocazionate de plecarea în incursiunea mitică. Numai sub protecție solară cel plecat de curând din lumea albă se poate îndrepta către o cale care îl îndrumă spre o stare superioară, anulând limita și făcându-l părtaș la veșnicie. Ca astru al morții, soarele „traversează în fiecare noapte împărăția morții și re apare a doua zi, etern el însuși, egal cu sine în eternitate”<sup>43</sup>. „Soarele – scrie Mircea Eliade – devine astfel prototipul *mortului care*

<sup>39</sup> Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reînnoierii. Mituri, vise și mistere*, București, Editura Științifică, 1991, p. 12.

<sup>40</sup> Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, București, Editura Minerva, 1981, p. 437.

<sup>41</sup> Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I. *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986, p. 173.

<sup>42</sup> Textul relevant pentru contextul în discuție trebuie citat: „Zorilor, Zorilor./ Și voi, surorilor./ Tu, draguț die soarie./ Să nu tie grăbiești./ Ca să răsăriești./ Până să gătiește./ Tot anumie Ion./ Cu-o turtă de ceară./ Să aibie viedeală./ C-un văluj die pânză./ Altu die dimie./ S-aibie die vecie./ Un cuptuor die pânie./ Altu die mălaie./ Să aibie die calie./ Iar iel să-ș' trimeată/ Cârț'cu coalie vierz./ Arsă-n colțurielie./ Pi la niemurielie./ Să vină și ielie./ Să vadă ce jemie./ Că iel să gătiește/ Iară, ca să treacă/ Dintr-o țară-ntr-alta, /Din țara cu duoru/ În ha fără dour/ Din țara cu milă/ În ha fără milă./ La gură die vale/ I-o gâlceavă mare: /Ceartă-mi-să, ceartă/ Soariele cu moartea./ Iar soariele zice/ Că iel îi mai mare./Ca iel îi mai mare./ Că iel că cuprindie/ Toatie văi adânci./ Toatie câmpur' lungi./ Iară moartea zice/ Că ia că-i mai marie/ Că ia că să duce/ Tuot la bălcuor' mari/ Și ia că și-aliegie/ Nieveste pie cârpie./ Fietie pie cuosăță./ Voiniși pie căciuli./ Pi-o câmpie lungă./ Un cer(b) mohorîți/ În coarnie ce arie?/ Leagăn die mătasă./ În leagăn ce arie?/ Un biet die voinici./ Iară iei zice:/ Fuji, cerbulie, fugi./ Că ieu că mi-și amî/ Trei fraz' vânătuori./ Pie tin'ti-a pușca./ Pie min'm-o-ngropa”. (Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor și Bradului (Tipologie Muzicală)*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 586–587).

<sup>43</sup> Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere din franceză de Mariana Noica, ediția a V-a, București, Editura Humanitas, 2013, p. 153.

*învie în fiecare dimineață*<sup>44</sup>. Asemănător, trecerea omului nu înseamnă a merge spre moarte, ci a renaște, a deveni. În continuare, textul închipuie un dialog între soare și moarte, fiecare susținându-și atotputernicia: dacă soarele este cel mai puternic, deoarece cuprinde toate văile adânci, toate câmpurile lungi, moartea este cea mai mare, deoarece se duce la toate bâlciurile și își alege „nievieste pie cârpie”, „fietie pie cuosîță” și „voiniși pie căciuli”. Cântecul ritual ceremonial se încheie cu imaginea cerbului cu leagăn în coarne asociată unei „câmpii lungi”. Considerăm că asocierea s-a făcut pe temeiul rolului ritual al câmpiei care, în prezentul context, este locul unde ajung cei „mutați” din această lume, dacă au reușit să depășească toate obstacolele. Este necesar să aducem în discuție și simbolismul grădinii, ca loc al nemuririi, precum și simbolismul culorii verzi<sup>45</sup> care ne trimite la ideea de renaștere: „Dumnezeul duhurilor și a tot trupul, Care ai călcat moartea și pe diavol l-ai surpat și ai dăruit viață lumii Tale, Însuși, Doamne, odihnește sufletul adormitului robului Tău, în loc luminat, în loc de verdeață, în loc de odihnă, de unde au fugit toată durerea, întristarea și suspinul”<sup>46</sup>. În linia acelorași interpretări apare și un cerb care poartă în vârful cornelor „leagăn verde de mătase” în care Maria coase o „basma verde-al Voinea-i ei”<sup>47</sup>. Destinația unde trebuie să ajungă defunctul o aflăm și într-un bocet din localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj: „Și rugați cerul – părinte/ S-asculte ruga-mi fierbinte/ Să-mi dea locul fără chin/ Și tihnă fără suspin [...]. Rugați toți pe Dumnezeu/ S-așeze sufletul meu/ Unde-i locul fără chin”<sup>48</sup>.

Motivul animalului cu leagăn în coarne, mult prea bogat în semnificații simbolice, pentru a încerca să le descifrăm în rândurile de față, este din abundență atestat în textele folclorice românești, ca în colinda din Țara Loviștei, din care redăm un fragmentat citat de Constantin Mohanu: „Sus din plai de-al muntelui./ Ler Doamne-le!/ Supt cetina bradului./ Supt poala molivului./ Ler Doamne-le!/ Zace, zace-acel tretin [...]. / 'Noată, 'noată acel tretin./ Dacă-noată coarne-și poartă./ Dar de coarne ce mi-și poartă?/ Poart-un leagăn de mătase./ Dar din leagăn cine mi-este?/ Mi-e Ileana doi ochi negri./ Ion din gură îmi grăia-ră:/ -'Noată, Cerbio, ca mai bine/ Pe Ileana să n-o-neci./ Din ce ceas tu mi-neca-o/ Tu mie nu mi-i scăpa!/ Cerbia din gură-mi grăia:/ - De ți-e, Ioane, să n-o-nec./ Intră-n râu, și până-n brâu./ Și de corn tu să m-apuci./ La margine să mă tragi./ Ion bine de-l asculta-ră:/ Intră-n râu și până-n brâu./ Și de corn mi-l apuca-ră./ La margine că-l trăgea./ D-unde-i Ileana cea frumoasă?/ Ea să-mi fie sănătoasă!”<sup>49</sup>. Imaginea animalului cornut este

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Silvia Chițimia, *Simbolistica verdelui*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 5/1994, p. 97, observă că „Iisus, în calitatea sa de regenerador al umanității, posedă evident și virtuțile magice ale *Verdelui*”.

<sup>46</sup> *Aghiasmatar*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 2016, p. 208–209 (în continuare se va cita: *Aghiasmatar*...).

<sup>47</sup> Iordan Datcu, *Colinde populare românești*, vol. II, București, Editura Minerva, 1992, p. 19.

<sup>48</sup> Inf. Elisaveta Buneci, 87 de ani, localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj, 2015.

<sup>49</sup> Constantin Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, în *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. VI, București, Editura Minerva, 1975, p. 100–101.

asociată cu pomul cosmic, cu trei zile de boală a animalului-divinitate și cu apele revărsate. Imagini similare se regăsesc și în alte variante ale colindelor tip *Bourul (cerbul) cu leagăn între coarne*<sup>50</sup>. Animalul cornut iese din starea letargică, „disturbând ordinea cosmică, instaurând starea precosmogonică”<sup>51</sup>. Despre motivul leagănului cu fata<sup>52</sup>, în universul colindei, Andrei Oișteanu scrie: „Fecioara este doar aparent o victimă a fiarei. De fapt, ea domină bourul pe care îl călărește. [...]. Nu fecioara este *dusă de bour*, ci acesta din urmă este condus de fecioară. În acest scop, ea posedă și uzează de un întreg arsenal de mijloace magice”<sup>53</sup>.

Într-un text de colind – *Toader Diaconul* – dintr-o cunoscută colecție elaborată de către G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*<sup>54</sup>, trupul neînsuflețit al călugăriței „mult evlavioasă”, „albă la peliță, neagră la costiță”, este așezat de către sfinții (Petre, Ilie, Ion, Mihail și Gavril) la porunca lui Dumnezeu: „Tot într-un mormânt,/ Mai sus de pământ,/ Într-un legănel/ Verde, mititel,/ Leagăn de mătase/ Tot cu vița-n șase,/ Să se odihnească,/ Să se pomenească!”. Sfinții, „d-auzea Domnul cum grăia,/ Cu toții pleca/ Ș-acolo mergea,/ Printre văi adânci,/ Prin dealuri cu stânci,/ În neagra pustie,/ Neagră schimnicie;/ Sfântul Mihailă/ Cu sabia-n mână,/ Iar Sfântul Gavrilă/ Tot cu crucea-n mână,/ Și Sfântul Ion/ Tot botezător,/ Petre, Petrișor,/ Ș-un toiag ușor./ Ei, de-mi ajungea,/ Măre, ce-mi făcea?/ Suflet că-i lua,/ În brațe-l primea,/ Aripi că-i dădea/ Și mi-l trămitea/ Unde se cădea/ Și unde-i plăcea,/ C-așa Domnul va./ Apoi o plângea,/ În făși c-o-nfășea/ Cu har mi-o stropea/ Și se pregătea/ Să-i facă mormânt/ Mai sus de pământ”. Pentru atârnarea leagănului mortuar, Sfinții caută copacul potrivit: „Prin păduri umbla/ Paltin c-alegea,/ Mătase scotea,/ Dar nu mi-și știa,/ Nici se pricepea./ Sfântul Mihailă/ Cu sabia-n mână, /Dac-așa vedea,/ Cu ea c-adia/ Și amenința:/ Leagăn se-ntindea,/ Leagăn de mătase/ Tot cu vița-n șase,/ Legat cu alamă/ De nu-i bagi de seamă./ După ce-o-ngropa/ 'N leagăn c-o punea,/ Acasă-mi pleca,/ La cer se suia,/ Domnului spunea/ Domnul, d-auzea,/ Îi blagoslovea,/ Poruncă le da,/ Din cer se lăsa,/ Pe pământ sosea,/ Oameni se făcea/ Ș-acolo mergea,/ Leagăn de privea./ Domnul ce făcea,/ Dacă mi-o vedea?/ Mâna că punea,/ Deget atingea,/ Peste ea sufla/ Și mi-o învia”. Vorbind despre cele două

<sup>50</sup> Reluăm firul textului, după C. Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, în *Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. V, București, Editura Minerva, 1970, p. 86: „Boul negru se sculară./ De rouă se scuturară./ Munți înalți se clătinară./ Văi adânci se tulburară/ Și de vale c-apucară./ Rupse maluri, rupse dealuri./ Rupse brazi și pâlținași./ Cu molizi amestecați”.

<sup>51</sup> Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, ediția a II-a, revăzută, adăugită și ilustrată, Iași, Editura Polirom, p. 343.

<sup>52</sup> După Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 65, „leagănul este și el un motiv adaptat atât ideii de «naștere» (inițiativă, după modelul celei cosmogonice), cât și celei de «plutire», întru traversarea Apelor despărțitoare de nivele ontologice, fiind înrudit, pe linia acestei din urmă funcționalități, cu motivul «corabia sufletelor»”.

<sup>53</sup> Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 343.

<sup>54</sup> G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, prefată de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva, 1982, p. 43 *passim*.

motive mito-simbolice: relația defunct-paltin<sup>55</sup> (fie că paltinul crește din trup, fie că trupul e pus într-un paltin sau leagăn de paltin) și învierea defunctului, Andrei Oișteanu remarca faptul că această colindă „pare să descrie (destul de amănunțit) etapele unui ritual de înmormântare sui-generis: «înfășurarea» trupului, stropirea cu «har», expunerea «mai sus de pământ», într-un «leagăn» în paltin (probabil pe o platformă de scânduri fixată sau atârnată în crengile copacului)»<sup>56</sup>. Comentând această tehnică (expunerea la înălțime, atât în varianta platformei ridicate între doi stâlpi sau între două vârfuri de arbori, cât și a așezării sicriului cu decedatul ori doar a cadavrului într-un conifer), Petru Caraman<sup>57</sup> și, pe linia lui, Ion H. Ciubotaru<sup>58</sup> sau chiar Andrei Oișteanu<sup>59</sup> ajung la concluzia că este vorba despre un străvechi rit funerar practicat, probabil, de populațiile carpato-dunărene.

Pornind de la studiul lui Petru Caraman, Ion H. Ciubotaru afirmă că originea sicriilor cu ferestre se află în practica înmormântării pe platformă sau la înălțime<sup>60</sup>, acest motiv fiind unul dintre cele mai cunoscute din poezia funerară românească. În cântecele ritual-ceremoniale din Oltenia, dalbul de pribeag este îndemnat: „... Roagă-mi-te, roagă,/ Tu, de cei zidari,/ Șapte meșteri mari,/ Ca ei să-ți mai lase/ Șapte fierăstui;/ Pe una să-ți vină/ Miros de tămâie;/ Pe alta să-ți vină/ Buciumel de vie;/ Pe alta să-ți vină/ Spicul grâului,/ Cu tot rodu lui;/ Pe alta să-ți vină/ Izvorel de apă;/ Să te răcorești,/ Să nu putrezești;/ Pe alta să-ți vină/ Miros de sulfină,/ C-ai plecat cu milă;/ Pe alta să-ți vină/ Miros de bujor,/ C-ai plecat cu dor” (Runcu – Gorj)<sup>61</sup> sau, într-o altă variantă, a motivului casei sau al sicriului cu una sau mai multe ferestre, din Negrușa-Mehedinți, celui plecat din această lume i se spune: „– Scoală, dragă, scoală,/ De ieși până afară,/ Au, de mi te uită/ Bătuta-n tălie./ Vezi cine-o venit:/ Tot trei dulgărei,/ Cu berde la ei/ Cum cioplesc, cioplesc,/ Ei nu și glumesc,/ Tu le-ai poruncit,/ Casă să-ți mai faci,/ Casă de vecie,/ Tot ție să-ți fie;/ Casă pe plăcere/ Cum inima-ți cere;/ Casă cu nouă ferestre,/ Către drumul ăl mare,/ Cu ușa la soare”<sup>62</sup>.

În Moldova, dar și în alte zone ale țării, se confecționează una sau chiar două ferestre de forme diferite, în pereții laterali ai sicriului, de o parte și de alta a

<sup>55</sup> Referitor la funcția funerară a paltinului în folclorul mitic românesc, vezi Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 158–174.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>57</sup> În acest sens, Petru Caraman, în *Porțile monumentale ale României. Considerații asupra genezei și semnificației lor*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, VI, Iași, 2006, p. 12, nota: „Aspectul arhitectonic al porților monumentale românești reprezintă, din punct de vedere genetic, o contaminare a schemei porților gospodărești, atașate gardului de la intrarea în curte, cu schema mormântului pe stâlpi”.

<sup>58</sup> Ion H. Ciubotaru, *Obiceiurile funerare din Moldova în context național*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, p. 384–385.

<sup>59</sup> Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 168–174.

<sup>60</sup> Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 330.

<sup>61</sup> Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *op. cit.*, p. 513.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 617.

capului, uneori închise cu geam<sup>63</sup>. Aceste ferestre sunt, de fapt, două orificii laterale, în lada sicriului, făcute în dreptul capului, în formă de triunghi, de cerc sau pătrat, uneori paralele și în formă de cruce. Destul de rar, aceste ferestre pot fi identificate în acoperișul sicriului, în dreptul ochilor, orientate spre Cer<sup>64</sup>. Ritul ferestrei sufletului demonstrează că în imaginarul tradițional românesc, Lumea de Dincolo este o copie a Lumii de Aici, comportamentul funerar conținând performări ce urmăresc ca defunctului să nu-i lipsească nimic din ceea ce a avut cât timp a trăit pe pământ.

Ritul înmormântării suspendate a fost atestat în nordul Eurasiei, în Caucaz, în Lykia, India, Indonezia, Australia, în America de Nord și de Sud<sup>65</sup>. „Închinarea la soare, caracteristică populațiilor patriarhale, duce la dezvoltarea obiceiului de a înmormânta morții în vârfurile copacilor sau pe schele anume făcute, pentru ca mortul să se poată bucura cât mai mult de razele binecuvântate ale astrului sfânt. Din această pricină, multe triburi de indieni din America de Nord își înmormântează morții în copaci sau pe schele sprijinite pe crăci înfurcate”<sup>66</sup>. Practica expunerii cadavrului la înălțime apare și în creațiile folclorice din Europa Orientală, la un popor ugro-finic de pe Volga: „Nu mă-ngropa, tătucă, la cimitir,/ Poruncește să mă ducă la răscrucea drumului mare,/ Poruncește să m-așeze, tătucă, în vârful mesteacănului”<sup>67</sup>. Animal subsumat simbolisticii solare, cerbul „va fi conceput ca un mediator între cer și pământ, ca simbol al soarelui ce răsare și urcă spre zenit”<sup>68</sup>.

Din punctul nostru de vedere, în textele literare mai sus citate, considerăm că prezența decedatului și a expunerii lui la înălțime era percepută, în mentalul colectiv ca afiliindu-se mediului ceresc și divin, mutându-se într-o dimensiune a existenței autentice, la care cei din lume trebuiau să-și aștepte rândul și, prin faptele lor bune, să dobândească „înălțimea cerească” sau nemurirea.

Pe de altă parte, practica înmormântării și depunerii trupului în pământ, așa cum o putem observa și în ritualul funerar al multor popoare, e mai apropiată de gândirea și concepția creștină, cea care specifică faptul că trupul „se va întoarce din pământul din care a fost, iar sufletul se va întoarce la Dumnezeu care l-a dat” (*Eclesiastul*, cap. 12, 7). Percepția despre dualitatea trup-suflet în creștinism nu respinge sub nicio formă elementele creatoare ale ființei umane. Elementul „pământ” este văzut ca având o acțiune continuă regeneratoare și transformatoare, după cum, prin el, bobul de grâu care este însămânțat produce prin „moartea” lui sau prin germinare o nouă apariție, crescând și dezvoltându-se în spic cu roade

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 189.

<sup>65</sup> Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 78.

<sup>66</sup> Iulius E. Lips, *Obârșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, București, Editura Științifică, 1964, p. 538.

<sup>67</sup> Petru Caraman, *art. cit.*, p. 28.

<sup>68</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, București, Editura Artemis, 1995, p. 291.

nenumărate. Astfel este văzut și trupul uman, cel care, după Judecata de Apoi, va fi transfigurat și restabilit în forma lui autentică. Precizăm că în slujba înmormântării, „pământul” este materia prezentă, întrebuințată în ritualul trecerii din lumea pământească către cer. Iată, de exemplu, ce ni se prezintă în ultima parte a ierurgiei înmormântării: „Și după ce este coborât coșciugul în groapă, preotul, luând pământ cu lopata, aruncă cruciș deasupra, zicând: „*Al Domnului este pământul și plinirea lui, lumea și toți cei ce locuiesc întru ea*”<sup>69</sup>.

Într-o altă variantă, culeasă din localitatea Vaidei, județul Gorj, apare imaginea cerbului care poartă în coarne leagăn de mătase în care stă „niagra de moarte”: „Pe câmpu mce’ lung/ Merge cine merge./ Merge-un cerb strein./ Da-n coarne ce are?/ Leagăn de mătasă./ Da-n iel cine ieste?/ To’ niagra de moarte/ La Costeiu scrie./ Rabdă, dragă, rabdă/ To’ de lumea asta. /În poartă de rai/ Cucoșal cel gai”<sup>70</sup>. Prezența animalului cornut într-un moment anume semnifică vestirea părăsirii Lumii de Aici, trecerea pragului spre existența veșnică: „Da-n coarne ce avea?/ Un fir de mătase./ Împletit în șase./ Să te ia de-acasă./ Și-un fir de arnici./ Împletit în cinci./ Să te ia de-aici”<sup>71</sup>.

În textul unei variante oltenești din localitatea Runcu, județul Gorj, dalbul de pribeag este înștiințat că într-un anumit loc (livezile verzi), cerbul este cel care îl va conduce către tărâmul sacru: „Să merj’, Paraskivo./ To’ pe livez’ verz’/, Și ’năntea ta/ Un cerb ai vedea./ Și-n cârcă te-o lua”<sup>72</sup>. Chiar dacă defunctul aspiră la reîntoarcerea pe pământ, animalul cornut îi reamintește de faptul că omul nu poate alege între a muri și a nu muri, căci toți pământeni cu o moarte sunt datori. Fenomenul morții este perceput ca o trecere într-o altă lume, populată de către aceia plecați dintre cei vii, și nu ca o ruptură a destinului fiecăruia: „Și tu i-ai spunia:/ – Am trei frățiori./ Tot trei vânători./ Iei mi ti-or vâna./ Și pie min’ m-uor lua./ – Las’, că nu să poatie/ Ca să tie mai scapie/ Di la niagra moartie”<sup>73</sup>. Sfârșitul vieții pământești, drumul fără întoarcere al morții este surprins într-un bocet din Blahnița de Sus, județul Gorj: „Taică, maică, soră, frate/ Ceasul despărțirii bate/ Soarele vieții mele/ Au apus sub neguri grele/ Plec pe o cale neumblată/ N-oi întruna niciodată/ Mâinile să ni le dăm/ Și frumos să ne iertăm”<sup>74</sup>. Sau: „Drage fiice și dragi nepoate/ Vă las cu bine pe toate/ Că moartea nu mă mai lasă/ Să mai merg cu voi acasă/ Că merg și se ascund acum/ Ale tatii vorbe dulci/ Eu vă zic la revedere/ Ca și cuvânt de încheiere/ Rămas bun vă zic la toți/ Eu trec pragul la cei morți”<sup>75</sup>. Procesul de trecere (inițierea) a fost definit de către Mircea Eliade ca fiind „rit de formare

<sup>69</sup> *Aghiasmatar...*, ed. cit., p. 244.

<sup>70</sup> Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, op. cit., p. 527.

<sup>71</sup> Vasile Cărăbiș, *Poezii populare românești*, București, Editura Minerva, 1986, p. 195.

<sup>72</sup> Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, op. cit., p. 543.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 505.

<sup>74</sup> Inf. Elisaveta Buneci, localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj, 2015.

<sup>75</sup> *Ibidem*.



discontinuu și ireversibilă a individului ca reprezentant al unei categorii sociale cu experiență culturală comună”<sup>76</sup>.

În simbolistica creștină, cerbul semnifică puterea, statornicia: „Binecuvântat este Dumnezeu, Cel ce te încinge cu putere și a făcut fără prihană calea ta, Cel ce întocmește picioarele tale ca ale cerbului și peste cele înalte te pune”<sup>77</sup>.

Simbolica implicată în desfășurarea ceremonialului funerar face trimitere la o gândire mitică. Actele și manifestările ceremoniale, care însoțesc *Marea Trecere*, sunt performate tocmai în vederea asigurării restabilirii echilibrului pierdut odată cu părăsirea statutului existențial anterior. Codul verbalizat, gesturile simbolice primare, dar și secundare au rol de stabilire a unei legături permanente între defunct și comunitatea celor rămași.

În spațiul carpato-danubian, rolul de călăuză către tărâmul sacru al cerbului are o vechime milenară atestată de planul intratextual al cântecelor ritual-ceremoniale care descriu defunctul sau Zeița Morții purtată în coarnele acestuia. Menirea lui de animal-ghid spre un alt nivel existențial poate fi explicată prin sugestia coarnelor lungi și ramificate care au format credința că „poartă pe cap arborele vieții”.

---

<sup>76</sup> Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994, p. 177.

<sup>77</sup> *Arhieracticon*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, p. 18.

## II. MATERIALE

### CĂLUȘUL ARGEȘEAN. COMENZI DE JOC

CRISTIAN MUȘA

#### *The Argeș County “Căluș”. Dance Commands*

The characteristic of traditional dance is that music, movement and shoutings are syncretics. The primary aim of this paper is to distinguish between the different categories of shoutings, that is the common and the special ones, in the very case of the Romanian ritual dance “Căluș”, as it is performed in Argeș county. We also aim to analyse the interferences of the shouting with the dance and musical structures. We used audio records of music and shoutings from “Căluș” documents, existing in the Archive of the “C. Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore of the Romanian Academy.

**Keywords:** *dance commands, syncretism of expressions, changes of music and rhythm, interferences between dancers and musician, performance, Căluș ritual dance*

**Cuvinte-cheie:** *comenzi de joc, sincretismul expresiilor, schimburi ale muzicii și ritmului, interferențe între dansatori și muzicieni, performanță, Căluș dans ritual*

Dansul tradițional este o manifestare sincretică în care, alături de mișcare, se găsesc sunetul muzical și versul, aceste limbaje formând un tot unitar, inseparabil.

În sensul afirmației lui Andrei Bucșan<sup>1</sup>, în cultura tradițională românească dansurile însoțite de muzică și strigătură sunt cele mai frecvente, în studiul de față ne propunem să analizăm relațiile sincretice (muzică, strigături, mișcări) actualizate în cursul dansurilor din complexul ritual al Călușului.

Silvestru Petac a definit strigătura de joc drept „[...] un act comunitar, o comunicare deschisă, performată cu precădere în acele ocazii în care numărul participanților este mare”<sup>2</sup>. În timpul dansului, conținutul strigăturii este exprimat cu voce puternică, în așa fel încât mesajul ei să fie clar, apelându-se frecvent la un cod nescris, format din simboluri de diferite tipuri (gesturi, interjecții etc.). Strigătura are legătură cu întreaga desfășurare a dansului, însă nu este lipsită de o

---

\* Lucrarea face parte din proiectul intitulat *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluș*, inclus în programul de cercetare al Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române.

<sup>1</sup> Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, p. 391.

<sup>2</sup> Silvestru Petac, *Texte și contexte în cultura dansului tradițional. Călușul din Izvoarele (Olt). Călușerul din Boșorod (Hunedoara)*, București, Editura Etnologică, 2014, p. 39.

componentă ce ține de estetică. Pentru redarea mesajului dansatorii adoptă diferite tehnici, se folosește un sistem la care comunitatea are acces, prin care poate să decodeze mesajul. De exemplu, prin acesta sunt atenționați muzicantul și dansatorii în cazul unei schimbări de ritm sau a direcției dansului.

Un prim criteriu de sistematizare a strigăturilor de dans ar putea fi reprezentat de influența lor, atunci când sunt executate (sau, dimpotrivă, de lipsa acestora) asupra arhitecturii dansului. Această împărțire este strâns legată de o a doua, ce îmbină criteriile contextual și funcțional, din care rezultă două categorii: *strigături comune* și *strigături speciale*.

*Strigăturile comune* au rolul de a scoate în evidență, a ironiza și sancționa verbal abaterile unui individ sau ale unui grup de la norma socială (de exemplu, sunt strigături despre fetele bătrâne și leneșe etc.), de a marca animozități sau competiții în cadrul comunității sau între comunități, de a exprima principii și valori sociale și morale ale grupului etc.; alte strigături sunt improvizate în funcție de ocazia respectivă. Aceste strigături „[...] sânt de obicei lirice, având un puternic caracter satiric, și sânt străbătute de multă senzualitate”<sup>3</sup>.

Dacă *strigăturile comune* pot fi performate în orice context dansant și (aproape) de către oricine, tematica putând fi improvizată sau adaptată (în funcție de moment sau ocazie, actanți, spațiu etc.), cea de-a doua categorie de strigături are cu totul un alt rost. *Strigăturile speciale* „[...] sânt legate direct de desfășurarea jocului, constând în formule de începere (enunțuri, îndemnuri la joc etc.), referiri la numele jocului sau la conținutul acestuia, comenzi, numărători și versuri de completare a acestora, descrierea manierei de joc etc.”<sup>4</sup>.

În studiul de față ne îndreptăm atenția spre analiza celui de-al doilea tip, *strigătura specială* de joc, parte integrantă, îndeosebi, a jocurilor din Căluș. Ne propunem să evidențiem diferența dintre strigăturile generale pe care le putem întâlni în desfășurarea unui dans și aceste comenzi călușărești, precum și maniera prin care strigătura influențează structura muzicală și mișcările propriu-zise.

Deși, deopotrivă, actele rituale și suita coreologică din cadrul Călușului au fost descrise și interpretate de către cercetători, cunoaștem puține lucrări care au avut în vedere comunicarea dintre membrii întregului grup, pe de o parte, și influența unui limbaj asupra altuia, în cadrul comunicării sincretice, respectiv influența strigăturii asupra muzicii și cineticii, pe de altă parte.

Structura unui dans călușăresc este compusă din trei etape: Călușul (care cuprinde plimbare și mișcare), Hora și Sârba.

În studiul nostru, am analizat șase variante de plimbare din Căluș – județul Argeș, localitățile: Ungheni, Hârsești, Cornățel, Stolnici, Mărghea<sup>5</sup>. Pentru culegerea

<sup>3</sup> Andrei Bucșan, *op. cit.*, p. 127.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Document din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor (în continuare AIEF), fond mgt. 4455, culeg. Anca Giurchescu, 1972, București.

materialului nu s-a făcut observație directă, ci o reconstituire coordonată de Anca Giurchescu, în București<sup>6</sup>.

Din analiza materialului sonor reiese că, de obicei, comunicarea în interiorul grupului, din timpul dansului, este inițiată de muzicant, cel care, de la început, imprimă tempoul; ulterior, celelalte coduri de comunicare se vor exprima succesiv cu un control din partea vătafului. Strigăturile din Căluș (comenzi de joc) fac să existe o bună comunicare între membrii cetei călușărești, respectiv între călușari, vătaf, muzicant, fiecare dintre aceștia având un rol bine determinat.

Legătura profundă dintre călușari și muzicant se stabilește odată cu jurământul de constituire a cetei (prin care se face promisiunea ca în timpul Rusaliilor să fie uniți, să asculte unii de alții, îndeosebi de conducătorul lor, vătaful etc.), act ritual la care este de față și muzicantul. În localitățile de unde provine materialul analizat, muzicanții sunt parte a cetei și mai ales se supun regulilor acestei instituții ezoterice. Din unele informații aflate în AIEF, reiese că lăutarii nu părăsesc ceata pe durata Rusaliilor, refuzând să meargă la vreo nuntă sau la alt eveniment care ar necesita prezența lor. De asemenea, în cazul în care s-ar fi angajat să cânte în altă parte, ar fi trebuit să refuze prezența în Căluș. „Sigur și lăutaru depunea jurământ cu ei toți... Puneam mâna cu toți pe steag și juram toți odată după vătaf să nu ne lăsăm de căluș până la spartul lui... Nu mai aveam voie să cântăm în altă parte în timpul acela...Dintâi cântam cu cobza și apoi am cântat cu țambal. Dacă aveam nuntă în timpul Rusaliilor nu mă băgam la călușari”<sup>7</sup>.

Rolurile actanților sunt bine determinate deoarece structurile muzicale se nasc prin intermediul comenzii vătafului. Totul se desfășoară în funcție de comanda, prin strigătură, a vătafului.

Între vătaf și muzicant există o comunicare indirectă, deoarece dansul cetei este în strânsă legătură cu muzica: „Fără muzică nu merge! Melodia ne-o dă muzicantu’. Mișcările are aceeași melodie, numa’ în partea a doua a mișcărilor schimbă muzica. Muzicantu’ schimbă în raport de jocu’ piciorului. El cunoaște mișcările și se uită la picior și în special ascultă la comanda vătafului”<sup>8</sup>. De asemenea, gesturile călușarilor se desfășoară tot după comanda *strigată* a vătafului. Prin comenzi se deține un control asupra întregii desfășurări muzicale și coreice.

Alte componente importante ale expresiei sincretice sunt reprezentate de tonul celui ce dă comanda (de regulă vătaful), dar și de ritmul folosit de acesta. Am

<sup>6</sup> Culegerea a fost făcută de Anca Giurchescu în anul 1972, la București. Lăutarii: Luță Petre, în vârstă de 50 de ani, și Voicu Gică, în vârstă de 31 de ani, au interpretat toate melodiile din repertoriul călușarilor din satele menționate. Dintre călușari, sunt amintiți doar cei care au dansat solistic, probabil cei mai buni din ceată. Este vorba despre: Bucică Fl. și Gligorescu E. din Stolnici; Șerban Ilie, Ilie F. Nic., Filip Nic. și Șerban Marinel din Hârsești; Gogu Ștefan și Bujor Viorel din Ungheni.

<sup>7</sup> AIEF: informația nr. 24.798; informator: Manea Alexandru; originea, localitatea Furești, jud. Argeș; culegător, Ghizela Sulițeanu; locul culegerii, Furești, Argeș; data culegerii, 20 octombrie 1961.

<sup>8</sup> Anca Giurchescu, *Este călușul fără steag „Căluș adevărat”?*, în Narcisa Alexandra Știucă (coord.), *Călușul, emblemă identitară*, Editura Universității din București, 2009, p. 83. Interviu cu călușarii din localitatea Stolnici, jud. Argeș, 1994.

observat folosirea unui ton grav atât de către vătaf – pentru lansarea comenzilor –, cât și de călușari – cei ce dau răspunsurile, ca o impunere a puterii, a bărbăției.

Pe baza materialului analizat de noi putem cataloga comenzile vătafului în felul următor: *formule de început*, *mediane* și *finale*, fiecare categorie având roluri speciale în desfășurarea momentului respectiv.

*Formulele de început*, care marchează debutul jocului, sunt: „Gata, taică!”; „Bine zice!”; „Zice-așa!”. În variantele de la Ungheni vătaful începe cu o interjecție: „Hă!” (care poate fi și o atenționare), după care, într-una dintre plimbări – *Plimbare la trei* –, dă comanda: „Gata, taică!” iar în *Plimbare sus* formula de comandă este dată de călușari.

În variantele din Mârghea și Hârsești se întâlnesc anumite excepții de la regula de mai sus. Aici, după lăutar, încep călușarii cu o strigătură introductivă:

1. Mârghea: „Iar acuma, iar așa! Hăp, hăp, iar așa! Hăp, hăp, iar așa, și-așa, și-așa! Zi-i mai zi-i! Eeei, hei, hei!”.

2. Hârsești: „Hai la șa! Hăp, hăp, hai la șa! Hăp, hăp, iar așa, și-așa, și-așa!”.

Credem că, în cazul ultimelor două exemple, abaterea de la regulă se poate explica prin faptul că reprezintă variante prelucrate pentru spectacol, nicidecum o desfășurare a ritualului în context genuin. Înregistrarea a fost făcută în afara cadrului ritualului (având libertate de exprimare și desfășurare fără să fie constrânși de condiționările specifice ritualului), însă cunoașterea acestor formule sugerează posibilitatea ca ele să fi fost folosite și în cadrul desfășurării dansului obișnuit, neritual, din sat. Aceste formule fac, într-un fel, ca întreaga performanță să iasă din tiparul obișnuit, iar dansul să capete mult mai multă funcție estetică.

Totuși, în cele două exemple de la Mârghea și la Hârsești, formulele călușarilor, reproduse de noi, sunt precedate de comenzi ale vătafului: „Haide, acuma, sus cu ea!” și „Haide, taică, dă-i pă ia!” care, practic, pot fi prezentate tot ca formule de început.

În desfășurarea ritualului, comenzile date de vătaf vin ca un impuls atât pentru muzicant, cât și pentru călușari. Acestea marchează începutul unei secțiuni de dans și, totodată, închid o altă secțiune.

Între formulele care marchează începutul și sfârșitul dansului se găsesc formule *mediane*, care contribuie la structurarea dansului. Acestea sunt comenzi ce au în vedere: numărul figurilor, direcția de deplasare, formule de îndemn la joc etc., după cum urmează:

a) formule prin care este indicată direcția: „Și-nainte, măi flăcăi!”;

b) formule care indică repetiția și numărul figurilor repetate: „Înc-o dată!”, „Încă două!”, „Încă trei!”, „Și cu două iar așa!”, „Și-nc-o dată, măi băieți!”;

c) formule prin care vătaful îi îndeamnă la joc: „Așa, mă!”, „Un, doi, trei!”, „Pă ia, taică!”;

d) formule care vizează continuitatea aceleiași figuri: „Tot așa!”, „Iar așa!”;

e) comenzi identice cu răspunsul: „I-auzi, ia!”;

Ultima categorie de comenzi, cele care marchează sfârșitul jocului, *formule de încheiere* sunt: „Unu-doi!”, „Bine-i zice!”, „Gata, taică!”, „Zice-i, zi-i!”. Observăm că nu sunt cu mult diferite de comenzile de început.

Confirmarea înțelegerii comenzilor date de vătaf vine prin răspunsurile călușarilor, cea de a doua instanță a actului de comunicare:

a) formulele obișnuite sunt: „Hăi, hăi/i-auzi, ia!”, „I-auzi, ia/hai la șa!”, „I-auzi!”, „Iar așa!”, „Hăp, hăp, hai la șa./ Hai la șa/ hai la șa!”, „I-auzi ia, pă ia, pă ia!”, „I-auzi, mă!”, „Hai la șa!”, „Hei!”, „Hai la șa!/ hai la șa!/ hăp, hăp/ hai la șa!”;

b) se găsesc și contracomenzi din partea călușarilor (după comanda vătafului vin călușarii cu o altă comandă) „Ia mai zi-i!”, „Tot așa!”, „Zice-așa!”, „Tot așa!”;

c) formule care continuă comanda vătafului: „Un, doi-trei” (vătaf), „Și iar așa!” (călușarii); „Sus la trei” (vătaf), „Ca la două!” (călușarii)!;

d) comenzi date de călușari din proprie inițiativă: „Hăp, hăp!/Iar așa, și-așa, și-așa!/Și-ngenunche tot așa!/Hăi, hăi, hăi, hăi, hăi!/Hăp, hăp, iar așa!/Hai la șa!/ Hai la șa!/ Hai la șa!/ Hai la șa!”;

e) atenționare dată muzicii: „Muzica!”;

f) formule prin care dansatorii își controlează ritmul, numără figurile: „I-auzi una!”, „I-auzi două!”.

Între desfășurările coregrafice, în timpul așa-zis „de odihnă” al călușarilor, în secvența în care ei merg pe cerc pregătind un alt moment de dans, strigă în grup: „Hălăi șa!”, formulă scandată pe ritmul redat de muzică.

Unele variante lasă să se întrevadă o legătură foarte strânsă între vătaf și călușari, cei din urmă răspunzând prin interjecții sau anumite scandări după fiecare comandă. În varianta din Cornățel, după primul răspuns, călușarii continuă cu formule venite din propria inițiativă fără a avea un îndemn din partea conducătorului lor: „Hai așa!/ Hai așa, și-așa, și-așa!/ Haide, taică la Căluș!/Hai că viu acuș-acuș!”. Asemeni variantelor de la Mârghea și Hârsești, prezentate în rândurile anterioare, cea de la Cornățel poartă o pecete impusă de spectacolele la care membrii cetei au participat, deoarece își dau comandă și răspund din proprie inițiativă. Totul se desfășoară într-un mod care pare să fie lipsit de reguli, mai degrabă se arată ca un dans neritual, ce poate să fie performat în orice context.

Ultimul tip de formule sunt cele de încheiere, care, în variantele analizate, sună așa: „Hei-hei!”, „Hăi-hăi!”.

Tipul de comunicare între vătaf și ceilalți membri ai cetei se bazează pe structura întrebare – răspuns sau comandă – execuție, structură posibilă doar în timpul performării unei figuri de dans. În momentele de deplasare simplă vătaful nu mai dă nicio comandă. În acest timp călușarii aderă la intonarea anumitor interjecții sau strigături simple și scurte, posibil pentru a controla ritmul de dans și a menține *egală* și pulsația lăutarului.

Pe baza materialului analizat, putem spune că strigăturile au un rol foarte important în desfășurarea unui dans tradițional, mai ales în cadrul unui ritual

precum Călușul, fiind parte a actului de comunicare internă a grupului, esențial pentru buna desfășurare a ritualului. Conchidem că în contextele performative strigătura sau comanda de joc are influență asupra limbajului muzical și coreic necesare cel puțin aceste trei coduri atât pentru desfășurarea unor ritualuri ce implică dansul, cât și în toate contextele ce necesită dansul. De asemenea, din variantele analizate observăm libertatea de care dispun călușarii atunci când dansează în afara cadrului ritual (anumite strigături pe care le scandează fără o inițiativă din partea vătafului) și importanța pe care spațiul și timpul o au asupra întregului complex coreic și taumaturgic.

# BALADE CULESE DE ALEXANDRU I. AMZULESCU, ÎN ARHIVA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”\*

CARMEN BULETE

## *Alexandru I. Amzulescu's Ballad Collections from the "Constantin Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute Archives*

This paper contains a repertoire of the ballad collections made by the renowned folklorist Alexandru I. Amzulescu with specialists from other areas of the Romanian folklore (ethnomusicologists, choreologists). The paper was made using the tape recorder catalogues available at the "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute. I consulted around 18 tape recorder catalogues. The main criterium used to compile the repertoire was the classification in thematic classes. At the same time, in this paper I attempt to explore the topic of my PhD thesis entitled *Researcher Alexandru I. Amzulescu's personality and processes of methodological innovation in the research of the epic song. Application on the heritage in the Archives of the "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute*. The ballad collections made by researcher Amzulescu, as recorded in the tape recorder catalogues, begin in 1951 and last until 1981.

**Keywords:** *repertoire, ballads, Alexandru I. Amzulescu, field collections, tape recorder catalogues, "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute Archives.*

**Cuvinte-cheie:** *repertoriu, balade, Al. Amzulescu, culegeri de teren, cataloage magnetofon, Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor "Constantin Brăiloiu".*

În prezent, specialiștii folcloriști nu mai culeg balade. Intrarea în fondul pasiv a cântecului narativ nu a putut fi evitată. Motivele care să explice această retragere sunt, în primul rând, de natură socială. Pentru interpreți și ascultători era nevoie de o educație specială și de un cadru particularizat pentru ca o asemenea specie deosebită să poată fi executată.

Interpreții autentici ai cântecelor epice au trecut „în eternitate”, iar urmașii lor nu le-au continuat vocația. De aceea, activitatea specialiștilor care, prin culegerile

---

\* Lucrarea valorifică o parte din documentarea întreprinsă pentru elaborarea tezei de doctorat intitulată *Personalitatea cercetătorului Alexandru I. Amzulescu și procesele de inovare metodologică în studierea cântecului epic. Aplicarea asupra patrimoniului din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”* în curs de pregătire în cadrul SCOSAAR, la Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, sub coordonarea acad. Sabina Ispas.



lor, au contribuit la îmbogățirea acestui fond cultural, prin cercetările amănunțite și lucrările fundamentale publicate, au oferit o viziune științifică obiectivă asupra acestei specii, trebuie să fie cunoscută, iar contribuția lor, valorificată.

În acest material ne-am propus să alcătuim un repertoriu al culegerilor de cântece epice efectuate de reputatul folclorist Alexandru I. Amzulescu, în perioada în care a lucrat în calitate de cercetător la Institutul de Etnografie și Folclor (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice) din București, fiind secretar științific și coordonator al Sectorului de folclor literar din cadrul acestei instituții. Sursele pe care le-am folosit în demersul nostru de inventariere a cântecelor epice sunt cele 28 de cataloage de magnetofon (în care sunt notate înregistrările pe bandă magnetică, făcute de cercetători, în timpul culegerilor de teren), existente în Arhiva institutului. Consemnări referitoare la înregistrări de balade aparținând distinsului cercetător găsim în 18 asemenea cataloage.

Criteriul care a stat la baza alcătuirii acestui repertoriu a fost cel tematic. Ca punct de referință, am luat sistemele de clasificare tipologică publicate de cercetătorul Alexandru I. Amzulescu în cele două tipologii de epică versificată: *Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice* (1981) și *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice* (1983), conform cărora cea mai pertinentă clasificare a cântecul epic românesc „de ascultare”<sup>1</sup> este: *cântec epic eroic și baladă familială*.

„Al. I. Amzulescu stabilește modelele actanțial și funcțional ale eposului eroic și structura baladei familiale, făcând, astfel, o diferențiere clară, la nivelul structurilor, a celor două specii ale cântecului povestitor”<sup>2</sup>.

În cele ce urmează vom prezenta categoriile tematice ale celor două specii distincte ale epicii versificate, așa cum apar în cele două volume amintite mai sus: I. Fantastice; II. Vitejești: 1. Ciclul cotropitorilor (turci, tătari), 2. Haiducii; 3. Hoțomanii; III. Pășorești; IV. Despre curtea feudală; V. Familiale (vol. tipărit în 1981); I. Fantastice; II. Ciclul cotropitorilor; III. Haiducii; IV. Hoțomanii; V. Pășorești; VI. Despre curtea feudală; VII. Îndrăgostiții; VIII. Soții; IX. Părinți și copii; X. Frații (vol. tipărit în 1983).

Folcloristul nu include, în niciuna dintre structurile tipologice alcătuite, subspecia epică versificată a jurnalului oral<sup>3</sup>. Se cuvine, în acest context, să amintim opinia pe care o avea despre tipologia folclorică Al. I. Amzulescu: „Clasificarea este însă numai un mijloc, și nu un scop în cercetare. Cea de față poate deveni o bază de discuție și un stimulent pentru noi cercetări și studii pe calea cunoașterii mai adânci și a valorificării cât mai temeinice a cântecului nostru bătrânesc”<sup>4</sup>.

Fiind un observator atent al evoluției epicii orale, de-a lungul timpului, cu pasiunea, consecvența și rigurozitatea ce i-au caracterizat întreaga activitate de

<sup>1</sup> Cf. Al. I. Amzulescu, *Prefață, Balada familială*, p. 5.

<sup>2</sup> Sabina Ispas, *Cântecul epic-eroic în context sud-est european*, p. 6.

<sup>3</sup> Acesta a constituit materia unei alte tipologii elaborate de Cornelia Călin, *Jurnal oral. Index tipologic și motivic. Antologie de texte*, 1993.

<sup>4</sup> Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, I, *Introducere* p. 100.

cercetare în domeniu, Alexandru Amzulescu a știut că poate găsi răspunsurile cele mai pertinente la problemele legate de preocupările sale predilecte pentru studiul baladei doar aflându-se în mijlocul creatorilor adevărați de folclor. Astfel a participat la numeroase și ample campanii de culegere, foarte multe în calitate de unic culegător, nu numai ale speciilor epicii versificate, ci și ale celor epice în proză (realizate prin metoda observației directe, completată de imprimarea pe bandă de magnetofon), care au debutat în anul 1951 și au continuat până în anul 1981. A lucrat și alături de alți mari specialiști în diferite domenii ale folcloristicii românești: Adriana Sachelarie, Paula Carp, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, Ghizela Sulițeanu, Adrian Vicol (etnomuzicolog), Andrei Bucșan (etnocozeolog), Ovidiu Bîrlea (folclorist literar). Zonele geografice în care cercetătorii mai sus numiți au efectuat unele dintre cele mai importante culegeri au fost județe din Oltenia, Muntenia, Moldova sudică și „toate județele Câmpiei dunărene, de la Mehedinți la Brăila”<sup>5</sup>.

Trebuie precizat că, în conformitate cu „canoanele” tehnicilor de culegere, după încheierea „terenului” și întoarcerea la institut, munca cercetătorilor continua cu o altă activitate importantă, aceea de transcriere a înregistrărilor – texte literare și muzicale – pentru ca acestea să poată fi indexate și sistematizate în arhivă. Ulterior, conform rigorilor impuse de cercetarea instituționalizată, materialul consemnat era prelucrat în vederea elaborării instrumentelor de lucru fundamentale pentru disciplinele etnologice.

Lucian Blaga spunea: „Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”<sup>6</sup>. Extrapolând sensul afirmației poetului, putem spune că balada: a fost cântată cel mai frumos de lăutarul de la sat, „fără carte multă”, dar cu glas duios și repertoriu bogat de cântece, transmis din generație în generație.

Cu flerul și sensibilitatea omului născut „la țară”, Alexandru I. Amzulescu a reușit să descopere cântăreți de balade excepționali, înzestrați cu un talent artistic deosebit, cu o memorie remarcabilă, de la care cercetătorul a înregistrat un număr apreciabil de variante<sup>7</sup>. Menționăm doar câțiva dintre ei: din jud. Dolj – Mihai Constantin (Lache Găzaru) din localitatea Desa, Gruia Florea din Poiana Mare, Ștefan Neagu din Sadova, Alexandru Stângă din Bârca; din jud. Olt – Dumitru Candoi și Nicolae Candoi din Corabia; din jud. Giurgiu – Andrei Cotârlă din Greaca; din jud. Ilfov – Constantin Mustăța din Malu; din jud. Teleorman – Constantin Staicu din Blejești, Marin Dorcea din Ciuperceni; din jud. Argeș – Veta Zipiș și Florica Slonaru din localitatea Jugur; din Brăila – Dumitru Șolcan.

„Cartea” culegerilor de balade aparținând lui Al. I. Amzulescu se deschide cu nr. mgt.<sup>8</sup> 17 a, *Tanislav*, înregistrată de la Mihai Constantin și Stan Gruia, în

<sup>5</sup> *Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie. II. Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru.* Partea a 2-a. Coordonatori: Sabina Ispas și Nicoleta Coatu, p. 37.

<sup>6</sup> *Sufletul satului*, în vol. *În marea trecere*, 1924.

<sup>7</sup> Folcloristul Al. I. Amzulescu, în peste 30 de ani de activitate, a cules 600 de balade.

<sup>8</sup> Număr din catalog de magnetofon AIEF.

22 februarie 1951, la București, și se încheie cu nr. mgt. 5350 o, *Doi tineri s-avură dragi (Logodnicii nefericiți)*, înregistrată de la Florica Slonaru, în 9 iunie 1981, la Jugur, Argeș.

## CÂNTECE EPICE EROICE

### I. Fantastice

- *Cea fată de frânc (frâng)* (mg. 589 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1586 II j, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1804 d, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2111 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);
- *Bogdan Dimian / Bogdan din Dimian (Sâla Samodiva) / Bogdan Dimian și Sâla Samodiva* (mg. 1146 a, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1398 b, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 2107 f, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2213 c, Ciuperceni, Teleorman, 20 iulie 1962; mg. 2221 b, Corabia, Olt, 28 iulie 1962);
- *Gerul / Geru' din fântână / Crivățu' puternicu' / Crivățu'* (mg. 587 g – 588 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1586 II f, Cerăt, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1801 c, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1804 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2109 b, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2393 c, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2874 I d, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 3499 d, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);
- *Sfânta Vinerea* (mg. 588 b, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1155 g, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1801 b, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1805 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2104 c, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 3499 b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);
- *Antofiță a lu' Vioară / Vidros / Vidros, pește frumos / Viohosul* (mg. 20 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1150 c, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1380, Corabia, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1801 e, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; 1804 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2401 I b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2682 a, Băduleasa, Teleorman, 15 iunie 1964; mg. 3088 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 3223 b, 3224 a, București, 17 mai 1967; mg. 3499 II a, Desa, Dolj, 25 oct. 1968);
- *Cântecu' nașului / Letinu' bogat / Cântarea nunului / Pătru-Vodă – Cântecul nunului* (mg. 1154 d, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1155 h, Ianca, Olt, 25 iunie, 1957; mg. 1394, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1801 f, Desa, Dolj 11 februarie 1961; mg. 1805 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 1947 e, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1953 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1993 c, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2106 c, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2401 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2991 a, București, 31 martie 1966; mg. 5230 a, București, 2 noiembrie 1979);

- *Trei frați cu nouă zmei* (mg. 1585 e, Cerăt, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1589 II a, Cerăt, Dolj, 2 iulie 1959; mg. 2108 c, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2398 II c, I a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962);
- *Trei păsări lebede albe / Câte târguri sunt în țară / Trei feciorași de domn / Ai trei coconași de domn* (mg. 1586 II k, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1801 a, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1805 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2100 c, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2397 II a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 3499 I a, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);
- *Mizilea / Mizâlcuța* (mg. 1589 I b, Cerăt, Dolj, 2 iulie 1959);
- *Iovan Iorgovan* (mg. 25 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1804 a, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 3499 c, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);
- *Scorpia* (mg. 1947 c, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1992 a, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2878 II a, Blejești, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2996 b, Blejești, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 3090 I a, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966; mg. 5227 a, București, 1 noiembrie 1979);
- *Șarpele / La cea casă mititică / Cântecu' șarpelui / Șarpile / Mistricean* (mg. 1151 c, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1395, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1993 a, Furești, Argeș, 5 octombrie 1961; mg. 2099 g, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 I c, 2395 II b, Giurgiu, 10 noiembrie 1962; mg. 2403 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 II f, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2876 I a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965; mg. 2990 a, Blejești, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 3089 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 5229 a, București, 1 noiembrie 1979);
- *Arghiul crăișor* (mg. 3209 c, 3210, București, 13 mai 1967);
- *Gruia lui Novac (Cu fata sălbatică)* (mg. 2103 c, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961);
- *Voinicul adormit* (mg. 2682 c, Băduleasa, Teleorman, 15 iunie 1964);

## II. Vitejești

### 1. Ciclul cotropitorilor (turci – tătari)

- *Tănizlav / Tanislav / Tănizlav al mătușii / Stănislav* (mg. 17 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1805 d, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2878 I a, Blejești, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2995 h, 2996 a, Blejești, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 3500 I a, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968; mg. 5226 c, București, 1 noiembrie 1979);
- *Chira Chiralina / Kira Kiralina / Kiera-Kiralina / Kera-Keralina / Chiralina-Lina* (mg. 20 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 526 h, Slatina, Argeș, 24 mai

- 1955; mg. 1147 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1154 a, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1155 f, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1156 d, Ianca, Olt, 27 iunie 1957; mg. 1388, Celeiu, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1587 II b, Cerăt, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1806 c, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1950 e, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1991 c, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2102 c, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2396 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2403 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 c, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2874 II g – 2875 I a, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2876 II b, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965; mg. 2881 I a, Blejești, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 3500 I b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968; mg. 5229 b, București, 1 noiembrie 1979);
- *Marcu / Marcu Viteazu'* (mg. 20 c, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1151 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1390 b, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1801 d, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1806 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2399 I d, II a, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 3089 II b, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);
- *Ilincuța Șandruului / Sandului / Șendruleasa* (mg. 428 k, Jugur, Argeș, 26 noiembrie 1954; mg. 589 b, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1808 c, d, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1951 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1991 b, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2099 a, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2103 b, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 II a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2401 II c, 2402 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2880 I b, Blejești, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2997 a, București, 1 apr. 1966; mg. 3089 II a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 4066 b, Craiova, 28 feb. 1972; mg. 5227 c, București, 1 noiembrie 1979);
- *Tinerel moldovean (Moldovean Dobrogean)* (mg. 1141 b, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1378, 1379, Celeiu, Olt, 8–9 aprilie 1958);
- *Robirea Vișinii / Vișina* (mg. 1142 d, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1148 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1372, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1386 a, Celeiu, Olt, 8–9 aprilie 1958; mg. 2221 d, Celeiu, Olt, 28 iulie 1962);
- *Gruia lui Novac (Gruisor de la-nchisoare)* (mg. 2105 b, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961);
- *Novac / Novac și Liova (Lidva) cârciumărița* (mg. 1152 d, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1377 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 2394 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2397 I c, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962);
- *Novac și Fata Cadiului (Fata craiului) / Ioviță, nepoțălu' lu' Novac* (mg. 2110 b, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2598 I j, Cetate, Dolj, 6 ianuarie 1964);

- *Doicin / Doicin bolnavu' / Doieciu bolnavu'* (mg. 1152 e – 1153 a, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1387, București, 9 aprilie 1958; mg. 2109 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 3228, București, 18 mai 1967);
- *Badiu / Badea haiducu' / Badea cârciumaru' / Badu cârciumaru'* (mg. 23 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1806 a, București, 13 februarie 1961; mg. 1957 b, Herăști, Ilfov, 16 septembrie 1961; mg. 1992 e, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2401 I d, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 a, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963);
- *Pătru haiducul / Pătru haiduc Pătru / Haiduc Petru* (mg. 1149 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1374 a, București, 8 aprilie 1958; mg. 1586 II n, București, 30 iunie 1959);
- *Buica Becheanu* (mg. 2400 I c, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);
- *Vidi țăranu'* (mg. 3221 c, 3222 a, București, 16 mai 1967);
- *Stoian bulibașa / Stoian s-a 'bolnăvit* (mg. 3224 b, 3225 a, București, 17 mai 1967; mg. 3229 b, București, 18 mai 1967);
- *Rădoinea (Rădoiță)* (mg. 3211 b, 3212, București, 13 mai 1967);

## 2. Haiducii

- *Miu / Miu haiducul* (mg. 18 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1150 d, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1381 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1588 II b, București, 1 iulie 1959; mg. 1809 a, București, 14 februarie 1961; mg. 1953 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1951; mg. 2105 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2399 II b, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 2875 II b, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965; mg. 2991 b, 2992 a, București, 31 martie 1966; mg. 5230 b, București, 2 noiembrie 1979);
- *Radu lu' / lui Anghel / Radu haiducu'* (mg. 1990 b, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2100 e, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2874 I b, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2875 I c, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);
- *Radul mării, Radule / Cântecul lui Radu* (mg. 430 d, Jugur, Argeș, 27 noiembrie 1954; mg. 526 k, Slatina, Argeș, 24 mai 1955);
- *Corbea* (mg. 1586 f, București, 30 iunie 1959; mg. 1808 e, f, București, 14 februarie 1961; mg. 1957 a, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 1994 b, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2112 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2400 II d, mg. 2401 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 b, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2875 II a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);

- *Jianu / Iancu Jianu* (mg. 526 i, Slatina, Argeș, 24 mai 1955; mg. 1144 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1155 c, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1155 j, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1358 a, București, 9 decembrie 1953; mg. 1396, București, 10 aprilie 1958; mg. 1810 b, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1993 d, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2106 a, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2221 d, Celeiu, Olt, 28 iulie 1962);
- *Toma Alimoș / Toma lu' moș / Toma Dalimoș / Toma d-a lu' moș* (mg. 1152 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1382 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1389, Celeiu, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1586 I a, Cerăt, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1952 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1992 b, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2100 i, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2108 b, Sadova, Dolj; mg. 2577 II a, Brăila, 5 octombrie 1963; mg. 2880 II a, Blejești, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2994 a, Blejești, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 3090 II b – 3091 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);
- *Mihu Copilul / Micu Copilu' / Micu Copilaș / Miu Zglobiu* (mg. 1586 I b, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1951 d, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2099 b, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2111 c, Sadova, 8 decembrie 1961; mg. 2399 II c, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 2576 II c, 2577 I a, Brăila, 5 octombrie 1963; mg. 3090 II a, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);
- *Ion ăl Mare* (mg. 592 a, Desa, Dolj, 1 decembrie 1955; mg. 1809 b, Desa, Dolj, 14 februarie 1961);
- *Stanciu al Bratului (Voica Bălaca)* (mg. 1149 c, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1156 e, Ianca, Olt, 27 iunie 1957; mg. 1373, București, 8 aprilie 1958);
- *Baba Sârba* (mg. 1153 b, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1156 a, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1393 a, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958);
- *Golea* (mg. 1156 b, Ianca, Olt, 26 iunie 1957; mg. 1586 I e, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959);
- *Busuioc haiducul (Petre Busuioc)* (mg. 1586 I c, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 2108 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);
- *Țăranul și ciocoiful* (mg. 2575 I d, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963);
- *Gheorghilaș / Căpitan Gheorghită* (mg. 2105 c, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2577 II b, Brăila, 5 octombrie 1963);
- *Burulean* (mg. 2404 I b, Malu, Ilfov, 15 noiembrie 1962);
- *Petrișor a lu' Sfântoc / Petre a lu' Chirtoc* (mg. 2881 b, Blejești, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 3088 II a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 5232 b, București, 2 noiembrie 1979);

### 3. Hoțomanii

- *Codrean / Codreanu* (mg. 1143 c, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1155 d, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1383, Corabia, Dolj, 9 aprilie 1958; mg. 2099 f, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2104 b, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2402 II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2577 II b, Brăila, 5 octombrie 1963);
- *Moș Stan din Bărăgan / Stan din Bărăigan / Stan din Piersica* (mg. 1587 II a, Cerăt, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 2404 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 3223 a, București, 17 mai 1967);
- *Ghemîș / Ghimiș* (mg. 2576 II d, Brăila, 4 octombrie 1963; mg. 2874 II e, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 3088 b, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);
- *Zdelea* (mg. 3216 b, 3217 a, București, 16 mai 1967);
- *Cârlăioru' (Voinicul și furul)* (mg. 25 b, mg. 1810 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951, 14 februarie 1961);

### III. Păștorești

- *Gealat Costea / Costea Gealat / Gealip Costea (Costea și Fulga)* (mg. 19 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1149 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1385 a, Corabia, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1588 II a, Bârca, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1810 d, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1950 d, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1993 e, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2879 II b, Blejești, Teleorman, 10 septembrie 1965);

### IV. Despre curtea feudală

- *Aga Bălăceanu / Căpitan Costin / Costin* (mg. 1585 f, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 2599 a, Cetate, Dolj, 6 ianuarie 1964; mg. 2878 II b, 2879 I a, Blejești, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2993 a, Blejești, Teleorman, 31 martie 1966);
- *Brâncoveanu / Costandiu Brâncoveanu* (mg. 1142 c Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1146 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1376 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958);

### V. Familiale

- *Ghiță Cătănuță* (mg. 1142 e – 1143 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1358 b – 1359 a, Vârteju, Ilfov, 9 decembrie 1953; mg. 1812 d, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1956 b, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 2402 II b, 2403 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 II a, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2992 b, Blejești, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 5231 c, București, 2 noiembrie 1979);



## BALADE FAMILIALE

## I. Fantastice

- *Voica / Voica din Nadolii / Voica din Țări Nadolii / Vochița* (mg. 21 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1153 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1382 b, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1804 e, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2399 II c, 2400 I a, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 3222 b, București, 17 mai 1967);
- *Trei fete surori / Trei surori la flori* (mg. 526 g, Slatina, Argeș, 30 mai 1955; mg. 1147 a, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1393 b, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1989 b, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961);
- *Soarele și luna / La cea casă mare* (mg. 1586 II a, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 2100 b, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2102 d, e, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2107 d, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2393 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2400 I b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I c, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965);
- *Ioane, Ioane / Maica bătrână / Cea babă bătrână / D-o babă bătrână (Voinicel rănit)* (mg. 1947 b, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1949 e, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2099 e, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2398 I b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 3088 II b, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);
- *Dăscal-Păscal* (mg. 2110 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);
- *Cel popă din piatră* (mg. 2369 I c, d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2400 II b, c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

## II. Ciclul cotropitorilor

- *Agușit-a lui Topală / Agușiță a lui Topală* (mg. 1586 II i, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 2397 II c, I a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962);

## III. Haiducii\*

## IV. Hoțomanii

- *Chirigiu' / Cântecul chirigiului* (mg. 2880 I a, Blejești, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2404 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

---

\* În fondul de informații AIEF.

### V. Păstorești

- *Miorița* (mg. 430 e, Jugur, Argeș, 27 noiembrie 1954; mg. 774 e, București, 12 mai 1956; mg. 1586 d, 29 iunie 1959; mg. 1947 d, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 2101 c, d, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2397 I b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2401 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I f, II a, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2998 a, Blejești, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 4725 II c, d, București, 1 aprilie 1976; mg. 5231 a, București, 2 noiembrie 1979);
- *Când a pierdut ciobanul oile / Ciobanul când și-a pierdut oile / Ciobanul cu oile pierdute / Ciobanul care și-a pierdut oile* (mg. 17 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1144 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1397, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1690 b, București, 25 mai 1960; mg. 1817 a, Desa, Dolj, 17 februarie 1961; mg. 2107 a, Călărași, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2877 I a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);
- *Ciobanul care și-a băut turma* (mg. 591 c, Desa, Dolj, 1 decembrie 1955);

### VI. Despre curtea feudală

- *Meșterul Manole* (mg. 1990 a, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961);
- *Dobrișan / Oprișan / Oprișan din Stoenesti* (mg. 1588 II b, București, 1 iulie 1959; mg. 2100 g, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2393 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 I a, d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2576 II a, Brăila, 4 octombrie 1963);
- *Vartici* (mg. 1141 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1384 a, București, 9 aprilie 1958);
- *Iordăchiță a Lupului* (mg. 22 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1586 II h – 1587 I a, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1811 b, Desa, Dolj, 15 februarie 1961);
- *Îngenunchiat-a (Ciobănaș, fecior de crai)* (mg. 2107 e, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);
- *Vlăduț* (mg. 1148 c, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1375 a, București, 8 aprilie 1958);

### VII. Îndrăgostiții

- *Iencea Săbiencea / Encea / Enea Sobiencia / Encea Simiencia / Ienciu / Iencea Simiencia* (mg. 19 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1587 I c, Cerātu, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1811 f, Desa, Dolj, 15 februarie 1961; mg. 2100 a, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961);

- *Brumărelul* (mg. 518 i, Slatina, Argeș, 23 mai 1955);
- *Logodnicii nefericiți / Doi copii de când erau / Doi tineri s-a avut dragi / Doi tineri s-avură dragi*: (mg. 526 j, Slatina, Argeș, 24 mai 1955; mg. 2099 c, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 3000 b, Blejești, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 5350 o, Jugur, Argeș, 9 iunie 1981);
- *Milea / Milea purcărea / Mignea* (526 l, Slatina, Argeș, 30 mai 1955; mg. 590 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1588 I a, 1 iulie 1959; mg. 1812 b, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1955 a, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 2103 d, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961);
- *Voinicel străin / Subt (Sub) umbră de nuc / Vai, voinic strein (străin!)* (mg. 1151 d, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1391 a, București, 10 aprilie 1958; mg. 1738 bb, Malu cu Flori, Dâmbovița, 28 septembrie 1960; mg. 1989 c, d, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961; mg. 2393 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 II c, II d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2403 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I e, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2877 I b, Pătroaia, 9 septembrie 1965; mg. 2879 I c, Blejești, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 3000 a, Blejești, Teleorman, 1 aprilie 1966);
- *Rădița* (mg. 1586 II e, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1948 a, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1951 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2876 II a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);
- *Două surățele / Prin târg, prin Brașov / Pân' Brașovu' vechi (Surățelele)* (mg. 1947 f, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1950 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2404 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);
- *Vălinaș* (mg. 2101 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961);
- *Diniță* (mg. 2405 II a, Malu, Ilfov, 15 noiembrie 1962);
- *Mierliță, mierliță (Mierla și Sturzul)* (mg. 2874 II d, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965);

### VIII. Soții

- *Oleac / Voinicel Oleac / Olea / Vară, primăvară* (mg. 16 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1141 c – 1142 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1154 b, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1386 b, București, 9 aprilie 1958; mg. 1587 I b, București, 30 iunie 1959; mg. 1811 e, Desa, Dolj, 15 februarie 1961; mg. 1831 b, București, 6 martie 1961; mg. 1954 c, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie, 1961; mg. 1958 a, Herăști, Ilfov, 16 septembrie 1961; mg. 2100 j, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2102 b, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 3499 II b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

- *Moșneag bătrân / Moș bătrân / Uncheșeii / Doi betegi de uncheșei / Fost un biet uncheșel / Are moșu-un băiețel / Moșul cu via* (mg. 19 c, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 772 d, București, 12 mai 1956; mg. 520 b, Slatina, Argeș, 24 mai 1955; mg. 1145 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1154 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1155 b, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1385 b, Corabia, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1555 n, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1690 a, București, 25 mai 1960; mg. 1812 c, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1954 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2100 k, 2103 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2403 I d, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2875 I b, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2876 I b, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965; mg. 2995 a, București, 31 martie 1966; mg. 3091 I b, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);
- *Vlaicu / Aurel Vlaicu / Vlaicu din Câmpulung / Oancea* (Oancea chirigiul și Vlaicu pârălăbul (*Neguța*)) (mg. 18 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1144 c – 1145 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1391 b – 1392 a, București, 10 aprilie 1958; mg. 1586 g, București, 30 iunie 1959; mg. 1813 a, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 2104 a, Călărași, Dolj, 6 decembrie 1961);
- *Dinu, om sărac* (mg. 2394 c, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 3211 a, București, 13 mai 1967);
- *Cu turculeanu' (Nevasta vândută)* (mg. 2574 d, Șutești, Brăila, 2 octombrie 1963);
- *Bine, maică, ți-a părut (Fata măritată după hoț)* (mg. 512 o, Nucșoara, Argeș, 14 mai 1955);

### IX. Părinți și copii

- *Stoican / Stoican haiducul* (mg. 1948 e, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1954 b, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 3229 a, București, 18 mai 1967);
- *Manole* (mg. 1989 a, 1990 a, 1994 a, Furești, Argeș, 4 octombrie 1961);
- *Dănuță* (mg. 3226 b, București, 17 mai 1967);

### X. Frații

- *Fratele otrăvit (Sora otrăvind fratele)* (mg. 1737 e, Malu cu Flori, Dâmbovița, 25 septembrie 1960);
- *În oraj la Buiuviță (Frații întemnițați și sora)* (mg. 2111 d, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

Cercetarea în domeniul folcloristicii urmărind, prioritar, analiza textului poetic, mesajul acestuia, funcția, raporturile cu alte specii și determinările dobândite ca urmare a situării într-un context anume individualizat, structuri poetice și stilistice etc. nu se poate realiza fără variante obținute de specialiști în procesele migăloase de culegere, transcriere, indexare. De aceea apreciem că prima și cea mai importantă expresie a cercetării folcloristice este culegerea. Atunci când obiectivul principal al specialistului este realizarea unei sistematizări tipologice, culegerea este activitatea științifică necesară pentru înțelegerea mecanismelor de adâncime ale nașterii unei specii sau subspecii a culturii tradiționale, pentru care sursele livrești, oricât de corect și riguros ar fi alcătuite, nu sunt suficiente. Nu trebuie trecut cu vederea că ne aflăm în fața unui fenomen marcat de oralitate și orice sistematizare sau generalizare nu se poate realiza fără o clară și convingătoare demonstrație referitoare la: frecvență, arie de răspândire, nuclee narrative specifice, gradul de acceptare a variabilității și multe alte particularități ale genului. Activitatea de culegător a celui care a fost un reprezentant de referință al cercetării epicii versificate cântate în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea este un exemplu edificator.

## **PATENTUL EXHIBAT ȘI REFULAT AL FOLCLORULUI ROMÂNESC**

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Vigoarea folclorului autohton, ceea ce presupune frumusețe, expresie, pitoresc și vitalitate, componente ale spiritualității noastre, au fost și continuă să fie admirate și recunoscute, nu de ieri, alaltăieri, și nu numai de către noi, românii. Păstrându-și esențele nealterate în decursul timpului, acest folclor dispune de atribute ce-i conferă un patent, un specific, un etos nedisimulat, care a atras atenția, fiind râvnit și preluat pentru a infuza prospețime și forță de propensiune, inclusiv în partituri datorate unor prestigioase personalități, dar și micilor profesioniști, pentru repertoriul uzual al tarafurilor.

Compozitorii care au valorificat zăcămintul au adoptat acest patent, în două modalități distincte, sub formă exhibită, răspicat afirmată, dezvăluind identitatea românească a acestui folclor, sau refulată, adică refuzând să o facă, nemărturisindu-l, având o motivație oarecare sau nu, ceea ce induce, pe drept cuvânt, acuzația de furt intelectual. Din nefericire, dovedirea, probarea acestui act voluntar, intenționat, este dificil de susținut, inefabilitatea demersului artistic ridicând scuturi protectoare, inclusiv din sferele influențelor și contaminărilor artistice, survenite pe parcursul deceniilor, aproape imposibil de indicat cu rigurozitate.

Un moment edificator, arătând că problema nu este nouă, în această ordine de idei, are protagoniști trei figuri emblematice ale folcloristicii: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, care se confruntă direct și, indirect, Béla Bartók, cu toții membrii Academiei Române. Toți trei, culegători de cântece și jocuri populare românești, cu activitate impresionantă, complexă, bine știută, în domeniu, fapt care ne determină să nu insistăm; în plus, compozitori care au fructificat, în mod exhibit, patentul folclorului românesc. Desigur, sunt personalități uriașe, foarte distincte. Cum au ajuns să se înfrunte? Despre ce este vorba?

Arena în care s-au încrucișat spadele a fost Comitetul de conducere al Societății Compozitorilor Români, la București, în data de 18 februarie 1934. Întrunirea, foarte încinsă, aproape explozivă, excesiv de lungă, s-a derulat în prezența compozitorilor de frunte ai țării, membri ai respectivului for: președintele Societății, George Enescu, vicepreședintele, Ion Nonna Otescu, secretarul general, Constantin Brăiloiu, casierul central, Simeon Niculescu, precum și a membrilor Tiberiu Brediceanu, Alfred Alessandrescu, Ioan D. Chirescu, George Enacovici, Mihail Jora, Theodor Rogalski, ca și a invitatului special, Avram Imbroane,

secretar general al Ministerului Cultelor, bănăţean, Constantin Nedelcu, inspector în respectivul Minister. De asemenea, avocatul Devesel, M. Constantinescu, director, compozitorii Ştefan Popescu şi Constantin C. Nottara.

Întrunirea a fost convocată la cererea insistentă a lui Tiberiu Brediceanu, venit de la Braşov, unde domiciliu, invocând chestiuni importante şi urgente, îndemnat de rugămintile bănăţenilor, cărora nu le convenea că Societatea consimţise să i se treacă denumirea pe o placă de marmură, ce urma să fie amplasată pe locuinţa din Sânicolaul Mare, unde văzuse lumina zilei Béla Bartók. Contextul apărea foarte complicat, datorită atmosferei tensionate generate de un concert al Orchestrei Municipale din Timişoara, dirijat de Radu Urlăţeanu, personaj contradictoriu, nu lipsit de cultură, critic muzical, inclusiv, la Chişinău şi Iaşi, unde, o vreme, dirijase, apoi, angajat al Operei bucureştene, în mandatul lui Ionel Perlea, care îl aprecia, fără carieră marcantă, căruia i se oferise şansa vieţii în oraşul de pe Bega, atunci când primăria înfiinţase o orchestră de peste 60 de instrumentişti. Numai că, din start, Radu Urlăţeanu gafează, tipărind o broşură-program a stagiunii, pe coperta căreia imprimase sigla fostului imperiu, în ideea de a reda Timişoarei „prestigiul muzical, adică cel din vremea fericitei stăpâniri”. Într-unul din programe a inclus *Dansuri de pe Mureş* de Zoltán Kodály, în care se scria, într-o avangardică: „folclorul românesc este tratat în mod genial”.

Pentru a înţelege în profunzime contextul momentului, se cuvine reţinut că acţiunile iredentiştilor unguri luaseră amploare şi locuitorii acelei zone de graniţă erau sistematic presaţi şi inoculaţi cu binefacerile răposatului imperiu. Astfel, nu era de mirare că românii aveau o sensibilitate acută la acest fel de provocări. Radu Urlăţeanu nu părea să dea atenţie unor asemenea acţiuni, fiind chiar amăgit de un posibil turneu al orchestrei ce urma să se deruleze la Budapesta, unde se plănuia să se cânte o compoziţie semnată de Sabin Drăgoi, muzicianul îndrăgit al Banatului. În schimb, se cerea să se înscrie într-un program *Psalmus Hungaricus* de Zoltan Kodály, ceea ce Radu Urlăţeanu a şi dat curs, prezentându-l în simfonicul din 3 ianuarie 1934. Mai mult, dirijorul şi-a asumat organizarea amplasării plăcii de marmură pe casa unde s-a născut Béla Bartók. În acest scop, s-a recurs şi la concursul Societăţii Compozitorilor Români, cerere de care nu era străin dirijorul Orchestrei Municipale, care se folosea de autoritatea primăriei, fără asentimentul acesteia. Constantin Brăiloiu, admirator al compozitorului, pianistului şi folcloristului ungur, cu care se afla în relaţii de amicitie, Béla Bartók, a fost de acord să se consemneze pe placă denumirea Societăţii, obţinând şi acceptul Comitetului. Este de reţinut că Béla Bartók era membru al acesteia şi întreprindea turnee artistice în calitate de pianist şi conferenţiar, în oraşele României. Mai mult, Constantin Brăiloiu îi traduce şi publică, muzicianului din ţara vecină, numeroase studii, în limba română. Cu ocazia amplasării plăcii, se preconiza organizarea unui concert la Timişoara, de muzică românească, în care să figureze şi un titlu datorat lui Béla Bartók, invitat de onoare pentru respectivul eveniment.

Numai că simfonicul de la începutul lunii ianuarie 1934, cu *Psalmus Hungaricus* în program, a generat un imens scandal, înscriindu-se în cortegiul intensificării

acțiunilor iredentismului ungar. Invitat, venise de la Budapesta compozitorul Zoltán Kodály, pentru a fi sărbătorit. Concertul, ținut într-o sală arhiplină, cu timișoreni maghiari veniți în număr mare, după intonarea compoziției imnice pentru cor și orchestră, s-a terminat în delir; cei prezenți ovaționau și nu mai conteneau să scandeze numele autorului. Românii aflați în sală nu realizau motivul acelei stări euforice, căci nu priceuseră textul. S-a înțeles, mai apoi, că respectiva piesă etala măreția nației ungare. Oficialitatea timișoreană s-a autosesizat; drept urmare, a desființat orchestra, iar pe dirijorul și inițiatorul acelei manifestări, Radu Urlățeanu, l-a concediat. Rămas pe drumuri, debusolat, aflat într-o stare depresivă, acesta s-a sinucis în anul următor.

Brașoveanul, pe atunci, Tiberiu Brediceanu, fiind sesizat de cele petrecute și, mai ales, despre cele ce se plănuiau, cu implicarea Societății Compozitorilor Români, a întocmit un amplu memoriu, pe care l-a supus atenției Comitetului, al cărui membru era și a cărui convocare a cerut-o, de urgență. Constantin Brăiloiu a condus lucrările respectivei întruniri anunțându-i scopul: discutarea memoriului care se axa pe atmosfera creată în jurul sărbătoririi, la Timișoara, a lui Zoltán Kodály, cu ocazia interpretării compoziției *Psalmus Hungaricus*, problema dezvelirii plăcii de marmură la Sânicolaul Mare, cu participarea Societății și atitudinea vizavi de Béla Bartók, care, mai nou, în conferințele sale vehicula ideii defavorabile muzicii românești și, implicit, necesitatea conștientizării atitudinii sistematice de adjuicare a valențelor folclorului românesc de către muzicienii și mass-media din Ungaria. Evident, aceste chestiuni antrenau și altele, subdiacente, ceea ce a imprimat respectivei întruniri a forului de conducere al compozitorilor români o tentă extrem de complexă și, adeseori, tensionată, datorită poziției ferme a lui Tiberiu Brediceanu și, pe de altă parte, atitudinii contemplative a muzicienilor bucureșteni, care manifestau o optică tolerantă, neiritantă, chiar indiferentă, fiindu-le străine sensibilitățile transilvănenilor și bănățenilor în fața iredentismului ungar, tot mai agresiv și insinuant.

Din start, Tiberiu Brediceanu prezintă ideatica poemului vocal-orchestral datorat lui Zoltán Kodály, cântat de Orchestra Municipală, alcătuită, în principal, din șvabi și un cor maghiar, dirijată de românul Radu Urlățeanu, *Psalmus Hungaricus*, care „nu este nici mai mult, nici mai puțin, decât plângerea ungarilor pentru țara lor trunchiată și rugăciunea pentru a o vedea din nou întregă”, cum a fost prezentată de Tiberiu Brediceanu. Acesta deținea și o altă caracterizare, primită de la un prieten, culeasă chiar din presa maghiară din Timișoara: este „fanfara profetică a durerii maghiare de pretutindeni și simfonia tragediei maghiare din toate timpurile, până la rănilor sângerânde de astăzi”. În continuare, autorul memoriului afirma: „am aflat că și la Lugoj s-au dus cu *Psalmus Hungaricus* și, iată, nimeni nu întreabă ce fel de râvnă a prins dintr-odată pe cei din Orchestra Municipală a Timișoarei, să colinde granița de vest cu „rugăciunea de dezrobire?”. Pretutindeni, asistă și autoritățile, și comandamentul garnizoanei cu ofițeri; cei mai perspicace realizează, după ovațiile sălbatice ale unei părți a publicului, că e ceva deosebit și abia atunci își dau



seama că au fost unelte ale revizioniştilor, dar lipsiți de cavalerism nu-și mărturisesc greșeala, nu se revoltă, ci tac, ori chiar aplaudă și ei. Aplaudă la rugăciunea de dezmembrare a României! Ce inconștiență! Ce ignoranță!”

Tiberiu Brediceanu ține să precizeze că nu se pronunță asupra personalității artistice a lui Zoltán Kodály, însă observă că acesta recurge, refulat, la bogăția melosului nostru popular, nedeclarându-i identitatea. „El este un compozitor de mare talent și de renume mondial, încât sub acest artistic raport, nimeni nu poate avea ceva împotriva dânsului. De tot altcum se prezintă însă situațiunea luând de o parte, latura politică în considerare – cazul cu *Psalmus Hungaricus* –, de altă parte, analizând operele sale și văzând că în ele apar tot mai des și mai consecvent minunatele noastre melodii populare din Ardeal și Banat, fără ca această împrejurare să se recunoască pe față. Așa este cazul cu cunoscutele dansuri *Marosszeki Tancok* (Dansuri de pe Mureș), așa este cazul cu opera sa *Szekely fono*, icoană secuiască din Transilvania, cum o numește autorul, și în care de asemenea vedem figurând, fără nicio jenă, melodii dintre cele mai caracteristice românești. Mai mult, pilda lui Kodaly a devenit sistem, așa că în felul acesta purced astăzi mai mulți”.

Într-adevăr, este de reținut că absolut toți compozitorii de renume unguri nu trec indiferenți pe lângă patentul folclorului românesc, preluându-l, în cele două maniere, relevate în titlu: refulat, Franz Liszt, în *Rapsodiile ungare*, unde zburdă unele dintre melodiile noastre, preluate și date sub altă identitate etnică. La fel se întâmplă și cu două teme din *Fantezia ungară* a aceluiași compozitor, pentru pian și orchestră, ca și pentru pian, versiune ascultată la București, în recitalul Emiliei Saegiu, în toamna anului 1882, de către cărturarul orădean Iosif Vulcan, redactorul revistei de salon „Familia”, care notează, printre altele: „al cărei final curat (era) ca o bătută românească și care, deci, nu înțelegem cum de e o fantezie ungurească. Oricât de mare compozitor muzical ar fi Liszt, nu-i este îngăduit a lua tot ceea ce găsește frumos la oricare alt popor și a ne da apoi acele frumuseți ca producțiuni ale nației sale. Nu e vorbă, pot fi ungurii oricât de bogați în motive de fantezii muzicale, cu toate acestea, motivul cel mai frumos al fanteziei de față e românesc, ceea ce și explică entuziasmul cu care a fost primită această parte” (*Cronica bucureșteană. Concerte. Fantezia de Liszt*, în „Familia”, 18, 45, 5–7 decembrie 1882, p. 594–595). Așadar, problema asimilării, refulării patentului folclorului românesc nu este nouă și nici descoperită de către noi.

Se poate vorbi și de folosirea exhibită a folclorului românesc de către Franz Liszt, în *Rapsodia Română*, pe care n-a avut curajul s-o intituleze și s-o cânte în marile sale recitaluri, ca și pe suratele rapsodii. Aceasta a fost descoperită și pusă în circulație abia în 1930, de către Octavian Beu și pianista Aurelia Cionca, manuscrisul păstrat la Weimar fiindu-i semnalat de Béla Bartók. În respectiva partitură se găsesc teme indicate precum *valahă*, *Corăbeasca*. Mai mult, teme din această postumă creație se regăsesc în *Rapsodiile Ungare*, Nr. 6, Nr. 12, ceea ce îndreptățește afirmațiile că motive folclorice românești circulă și prin alte rapsodii, subiect inedit pentru viitoare cercetări muzicologice. Timid, au fost vehiculate teze potrivit cărora

muzicieni unguri au preluat patentul nostru folcloric în partituri, ghidându-se după absurda teorie că au apelat la folclorul care se găsea în hotarele imperiului, făcând abstracție de proveniența etnică, națională, ceea ce nu poate fi o scuză serioasă și nici o explicație.

De altfel, o arată și Tiberiu Brediceanu în memoriul la care ne referim: „S-a făcut o adevărată școală în Ungaria, [...] așa-zisul transilvanism al ungarilor, prin care vor să demonstreze lumii că tot ce e frumos și de valoare în arta populară din Ardeal și Banat derivă din binefăcătoarea (?) influență a superiorității culturii maghiare. [...] Astfel de muzică românească, dată drept maghiară, se aude la Radio Budapesta de multe ori (d.p. suita de Weiner etc.)”.

Așadar, Tiberiu Brediceanu susține teza „refulării” folclorului românesc, într-o asemenea modalitate. „Aceasta este o teorie veche a lor și o folosesc în serviciul șovinismului lor maghiar. Nu vreau să vă rețin mult – continua Tiberiu Brediceanu –, dar aș putea arăta lucruri extraordinare, cum de pildă, atunci când publică «autori transilvăneni», nu admit sub denumirea aceasta de autori transilvăneni, decât unguri, ca și cum românii n-ar exista, ca și cum sub noțiunea de transilvănean, nici nu s-ar putea înțelege altceva decât numai ungar”.

Mai departe, se abordează cazul Béla Bartók, atitudinea acestuia în problema muzicii noastre. „Acest curent neloial și șovinist se pare, durere, că într-un anumit chip, a avut, în timpul din urmă, o înrâurire și asupra D-lui Béla Bartók. Personal îl cunosc și sunt un mare admirator al artei sale încă de pe la 1910: stând cu dânsul în corespondență, vizitându-l acasă la dânsul la Rakoskeresztur, asistând la premiera baletului său *Fabul faragott Kiraly* (Prințul cioplit din lemn), mi-a propus să public împreună cu dânsul colecția mea de melodii maramurășești, făcută cu trei ani înainte de dânsul, a fost oaspetele meu la Brașov etc. Va să zică din acestea puteți vedea raporturile dintre mine și D-l Bartók.

Pe când însă înainte de război, B. Bartók era un obiectiv culegător al melodiilor noastre populare românești, observ și eu, observă și alții, că de o vreme încoace nu scapă nicio ocazie de a plasa la adresa muzicii noastre păreri care fac să se creadă ca și cum temelile ei sunt a se căuta în muzica populară maghiară. Astfel de afirmații riscante – zic riscante, fiindcă mai curând se poate dovedi tocmai contrarul –, strecoară D-l Bartók deja în colecția sa de melodii populare din Maramureș; astfel de afirmațiuni se găsesc în conferința sa de la Congresul internațional de arte populare de la Praga (1928), unde susține teza «siculizării» (?), sub raport muzical, al unui ținut românesc din jurul Turdei, și astfel de afirmațiuni face și în conferințele sale de la Radio Budapesta, cea din urmă ținută de curând și ascultată de multă lume din Ardeal și Banat”.

Tiberiu Brediceanu oferă mai multe informații în acest memoriu, despre relațiile dintre cei doi muzicieni-folcloriști, dezvăluind și motivele pentru care nu a acceptat să tipărească împreună. „Am lucrat și eu în aceleași locuri ca și D-l Bartók și preotul Bârlea. După ce a sosit, D-l Bartók mi-a trimis câteva scrisori în care mi-a spus că cunoaște colecția mea. Foarte elogios scrie dânsul despre aceasta. Și mi-a

făcut propunerea să publicăm colecția împreună. Nu mi-am dat seama de cine este Bartók. Nu-i contest meritele lui; să se știe. Ar fi fost o mare cinste ca în colecția Maramureșului să figureze și numele de Brediceanu. Eu însă l-am rugat să nu se supere, însă eu altceva am văzut în Maramureș decât dânsul. Fiecare culegere are o pecete individuală. Este foarte însemnat ce află de bine să colecționezi într-un ținut și de ce nu. Sub raportul acesta, altele vor fi probabil concluziile pe care le voi trage eu din această colecțiune. I-am zis, dar, că e bine să publicăm separat colecțiunea... După război, în 1923, prefața lui merge frumos, obiectiv, însă la sfârșit sunt vreo 10 puncte în care susține teza generală că cântecele noastre din Maramureș sunt influențate, ici și colo, de muzica ungurească. Cu ce dovedește? Mai întâi, este o afirmație simplă. El susține că aceasta se poate crede. Eu nu pot să cred. Cine a influențat mai întâi? Căci tot așa de ușor puteau românii să ia de la unguri, ca și ungurii de la români. Cine are deci întâietate?

Al doilea lucru, d-l Bartók zice că acestea sunt cântece cu text unguresc. Dar aceasta nu este nicio dovadă. Cu textul nu se poate dovedi caracterul național al unui cântec... Faptul că se cântă cu text unguresc nu este un argument că însăși melodia ar fi ungurească. Este o melodie luată de la români. În această privință nu este în cartea d-lui Bartók niciun document, că melodiile sunt luate de la unguri.

Eu, în cercetările făcute pe baza colecției mele, am ajuns la alte concluzii. D-l Bartók transcrie melodiile într-un ritm care se apropie foarte mult de muzica ungurească. De pildă, melodia aceasta, *Vai, mândruțo, gura ta*, se scrie foarte bine într-o măsură de 6-8. Cântecele acestea sunt intitulate de popor *hore*. Transcriindu-le așa, noi ajungem la concluziunea că aceste hore nu sunt melodii ungurești, așa cum susține d-l Bartók, pe baza unei transcrieri într-o măsură inexactă”.

Referitor la compozițiile bartokiene, este de remarcat că, în mod răspicat, exhibează, în cazul unor partituri camerale, patentul folclorului românesc, prin titlatură. Însă, sistematic recurge, stilizat, la atributele acestuia, care se încorporează nedisimulat. În asemenea situații, sunt grăitoare afirmațiile lui Tiberiu Brediceanu, din respectivul *Memoriu*: „Dragostea lui Béla Bartók pentru muzica românească nu trebuie să fie interpretată așa ca și când Bartók ar vrea să ne ferească. Bartók ne-a făcut un mare serviciu că ne-a dus muzica noastră în străinătate, dar i-am făcut și noi un serviciu, pentru că a prezentat un lucru care i-a făcut și lui onoare”.

Moștenirea creatoare a lui Zoltán Kodály apare, în ceea ce privește patentul folclorului românesc, refuțată, netrădându-l în partituri semnificative. Tiberiu Brediceanu a pus degetul pe rană, indicând câteva dintre cele mai importante pe care le-a semnat: *Dansuri de pe Mureș* și *Icoana secuiască*. La acestea se cere adăugat și *Dansuri din Galanta*, datând din 1934, de după întrunirea Comitetului Societății Compozitorilor Români, unde se aud pregnante zone refuțate ale patentului folclorului românesc.

În legătură cu partitura *Dansuri de pe Mureș*, invocată la respectiva întrunire, s-a produs o dispută extrem de vie, Tiberiu Brediceanu fiind suspectat că lansează afirmații gratuite, nesustenabile, cerându-i-se partitura, pe care n-o avea la el.

Altfel spus, compozitorii bucureșteni nu se lăsau convinși de imprecățiile ce i se aduceau lui Béla Bartók, nu numai Constantin Brăiloiu, și Ion Nonna Otescu manifestând neîncredere. În mod special, secretarul general al Societății nu era câștigat de multe dintre acuzațiile ce i s-au adus lui Béla Bartók. Acesta, chiar în ziua întrunirii respectivului for al compozitorilor români, se afla în capitala României, seara fiindu-i programată o conferință la Sala Dalles. Lui Constantin Brăiloiu i-a fost teamă ca nu cumva Tiberiu Brediceanu, care înfierase considerațiunile negative folclorului românesc, în anterioarele ieșiri publice, îndeosebi la microfonul Radiodifuziunii din Budapesta, să nu solicite suspendarea conferinței, aflată sub auspiciile Societății Compozitorilor Români; Tiberiu Brediceanu a cerut doar ca Societatea să se retragă din acțiunea depunerii plăcii de marmură la casa unde s-a născut Béla Bartók, ceea ce s-a și obținut. Aceasta, fără sigla Uniunii Compozitorilor, se va depune după 1990, într-o festivitate grandioasă, la care am fost și eu prezent, reprezentând Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, cu colegul Gheorghe Firca. Cât privește conferința, Tiberiu Brediceanu nu s-a opus să aibă loc. Totuși, manifesta teamă, suspiciune în privința a ceea ce ar fi putut să se afirme defavorabil la adresa folclorului nostru. În tot cazul, Béla Bartók, de astă dată, n-a reiterat superioritatea folclorului unguresc.

Revenim la intervenția lui Mihail Jora, care nu vedea necesară, ca și Ion Nonna Otescu, specificarea prin titlu a patentului folcloric românesc, în cazul *Dansurilor de pe Mureș*. Constantin Brăiloiu, în această privință, nu s-a pronunțat și chiar a cerut în câteva rânduri să nu se amestece poziția lui Béla Bartók, cu cea a lui Zoltán Kodály, să fie tratați separat. În această privință, Tiberiu Brediceanu, în principiu, a fost de acord, propunând să se analizeze, într-un cadru special, gradul de folosință a patentului folcloric românesc, pentru ca „să vedem până la ce limită sunt românești”.

„Ai pomenit D-ta, intervine Mihail Jora, în întâmpinare, de *Dansurile de pe Mureș* ale lui Kodaly. Acelea sunt ungurești ?

– Sunt românești. Perfect românești”, răspunde Tiberiu Brediceanu. La aceasta, Mihail Jora dezvoltă următorul raționament. „Dar mi se pare că se spune *Dansuri de pe Mureș*, cum s-ar spune „*Dansuri de pe Dunăre*” sau „*de pe Dâmbovița*”. De ce e neapărat nevoie să spuie „*Dansuri românești de pe Mureș*”? A, dacă ar fi spus „*Dansuri ungurești de pe Mureș*” era altceva. Atunci ar fi grav. Este oare Mureșul neromânesc, ca să trebuiască să fie spus „*dansuri românești de pe Mureș*”?

D-I T. Brediceanu: Gravitatea e în faptul că le-a scris Kodaly și el nu spune că sunt românești.

D-I M. Jora: Dar nu spune nici că sunt ungurești.

D-I Nedelcu: Are o introducere în limba ungară, franceză și engleză, unde le dă drept săcuiești.

D-I C. Brăiloiu: Unde este volumul ?...”

Tiberiu Brediceanu, în demersul său, invocă o sumedenie de scrisori primite din Banat, prin care i se cerea să intervină, pentru a nu se permite „să fie aplaudată

cu mare însuflețire muzica românească, drept muzică maghiară” Și, în acest caz, era vorba de o *Suită* de Leo Weiner, cântată la Budapesta, în primă audiție. În fine, un alt compozitor de frunte, contemporan, Gyorgy Lighești, care cunoaște patentul folclorului românesc, exhibează, atunci când folosește balada *Miorița*, ca și alte motive, denumindu-și una dintre importanțele sale creații, *Concert românesc*, nici mai mult, nici mai puțin.

Apare interesantă poziția lui George Enescu, sosit cu întârziere la întrunirea Comitetului; venea de la repetiția cu orchestra Filarmonicii, pentru simfonica din seara aceleiași zile. Ion Nonna Otescu, care-l întâmpinase, l-a informat despre cele ce se discută, astfel că George Enescu a intervenit în discuție.

„D-lor, sunt solitar. Nu știu ce o fi făcut Kodaly, dar știu ce a făcut Bartók. Ne-a făcut mare cinste făcând colecția de cântece. Am aflat, din contră, că în Ungaria Bartók este ținut printre Români. Așa am auzit și eu, nu pot să afirm. Nu am niciun document. Dar așa am auzit.

Sunt obosit. Să nu vă formalizați. Am spus cuvântul meu, ceea ce am de spus eu. V-aș propune un lucru: cum nu îmi fac datoria mea de președinte, de nu știu câte luni, aproape un an de zile, nu vreți D-voastră să mă înlocuiți cu altcineva ?

D-l Brăiloiu: Nu este pe ordinea de zi. Discutăm altădată.

D-l George Enescu: Sunt un dezertor față de compozitori.

D-l Brăiloiu: Nu putem discuta aceasta, acuma, Maestre.

D-l G. Enescu: Eu am făcut propunerea, D-voastră înregistrați-o [...]”.

George Enescu a intervenit doar lapidar, în câteva rânduri, după care a părăsit Comitetul; trebuia, probabil, să se relaxeze, în vederea concertului. A asistat însă destul de mult, înțelegând problematica aflată în dezbateri. Doar un singur aspect dorim să mai relevăm: poziția lui în chestiunea cinstirii muzicienilor. Tiberiu Brediceanu, cum s-a văzut, n-a fost de acord cu amplasarea plăcii de marmură pe casa unde s-a născut Béla Bartók, propunând Societății să se ocupe, mai întâi, de compozitorii români. „Și atunci, dacă o să sărbătorim pe cineva, nu credeți că înainte de D-l Bartók, gândul nostru ar trebui să se îndrepte asupra lui Ciprian Porumbescu de pildă, de la a cărui moarte s-au împlinit 50 de ani și pentru care nu știu dacă Societatea a făcut ceva mai de seamă, sau, dacă e vorba de Banat, cu vechea sa tradiție muzicală, cu sutele de coruri și fanfare pe care le are și în prezent, în loc de a sărbători pe un ungar, oare nu ar fi mai cu cale să ne aducem aminte de maestrul Ioan Vidu, cel atât de binemeritat prin acțiunea sa pe terenul muzicii românești?

D-l G. Enescu: Aici aprob. Vidu ar trebui comemorat.

D-l T. Brediceanu: Pentru toate aceste motive, părerea mea sinceră: să reveniți asupra sărbătorilor proiectate... Societatea noastră, repet, în actualele împrejurări trebuie să se abțină de a patrona asemenea acțiuni, care, să mă credeți, din partea ungarilor nu pot fi primite decât cu zâmbete ironice și compătimire, iar din partea românilor adevărați, cu resens și dezgust”.

Momentul în care George Enescu, nedorind să se implice într-un domeniu îndepărtat preocupărilor sale, a părăsit întrunirea, după ce Constantin Brăiloiu, sceptic și rezervat în legătură cu acuzațiile lui Tiberiu Brediceanu, afirmase: „Dar uite ce spune Bartók, după război, în 1929 încă, despre muzica noastră – «Dintre toate popoarele vechii Ungarii, Români sunt aceia care au păstrat probabil mai neatinsă muzica lor primitivă»”.

Simțim nevoia câtorva completări pe marginea celor de mai sus. Titlul conferinței lui Béla Bartók, din 18 februarie 1934, ținută la București, a fost *Posibilitățile de utilizare a muzicii populare în muzica savantă*, iar a doua zi, afișele, prezente pretutindeni în Capitală, anunțau recitalul de pian al celebrului muzician. Discuțiile purtate în Comitetul Societății Compozitorilor Români sunt incitante, extrem de vii, încărcate de nerv, de patriotism. Stenograma respectivei întruniri, păstrată în registrul nr. 2 de procese-verbale ale Comitetului Societății Compozitorilor Români, în manuscris, a fost realizată de Henri H. Stahl, stenograful Parlamentului României. Se mai cuvine arătat că, în periodicele românești din acea vreme, se întâlnesc nu numai articole ori studii admirative la adresa lui Béla Bartók, ci și întinse acuzații că a abdicat de la tezele dinainte de 1920 referitoare la atributele folclorului muzical românesc, de care a fost atât de atașat și, de altfel, va rămâne, până în ultimele sale zile.

Mai reținem un pasaj din intervenția lui Avram Imbroane, secretar al Ministerului Cultelor: „Chestiunea cealaltă, ce fac compozitorii maghiari cu muzica noastră, aceasta rămâne să o vedeți D-voastră, compozitorii, în mod științific, documentat... Vă rog să credeți că întreaga opinie publică din Ardeal [...] dorește să vadă pe reprezentanții muzicii românești stând alături de noi, apărându-ne față de valurile de peste Tisa [...]. D-l Tiberiu Brediceanu, care a apărat întotdeauna tradiția muzicii românești, era firesc să fie acela care să fi venit cu acest Memoriu. [...] Trăim în vremuri de ispite și este bine să ne luminăm atitudinile față de aceste ispite”.

Concluzii nu avem. Însă rămâne de importanță capitală cunoașterea trecutului, în goliciuma lui, deoarece nu trebuie uitat. Istoria se răsfrânge în spirale.

\*

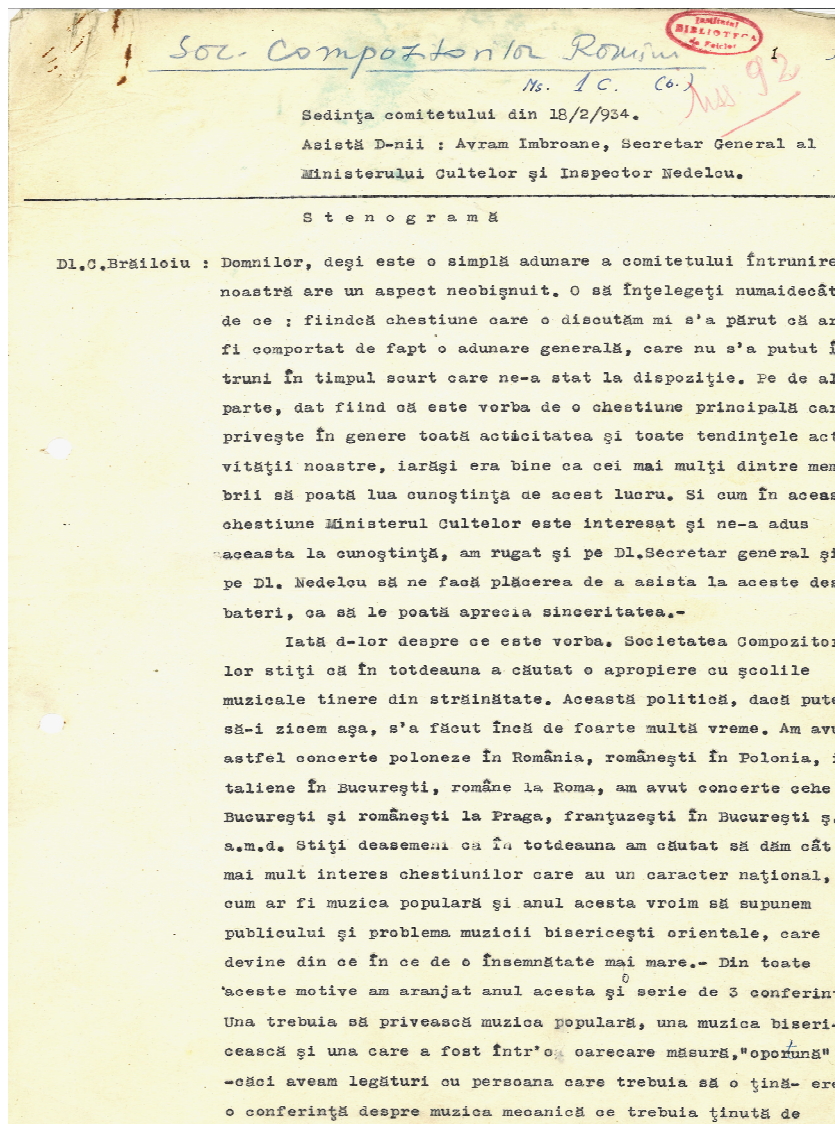
Acest material a fost prezentat la sesiunea festivă din cadrul Atelierelor „Brăiloiu” pe data de 21 octombrie 2016.

Procesul-verbal al ședinței Comitetului de Conducere al Societății Compozitorilor Români din 18 februarie 1934 a fost publicat, în transcriere, în revista „Muzica”, serie nouă, anul VI, nr. 1 (21) ianuarie – martie 1995, cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la crearea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

În paginile prezentului „Anuar” publicăm, sub formă scanată, textul care se află în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” pentru a oferi cititorilor imaginea concretă a documentului.



**PROCES-VERBAL  
AL ȘEDINȚEI COMITETULUI [UNIUNII COMPOZITORILOR]  
DIN 18.02.1934 (MANUSCRIS DIN ARHIVA INSTITUTULUI DE  
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”)**





- 2 -



2

Vuillermoz care ne-a făcut, nouă Românilor, nenumărate servicii în străinătate. Pentru prima din aceste conferințe ne-am gândit să-l aducem pe un membru al nostru, destul de cunoscut, care este Dl. Béla Bartok, o somitate incontestabilă în această materie. Vă aduceți de altfel aminte că în primul concert dat de Societatea Compozitorilor figura Dl. Béla Bartok care a cântat alături de Maestrul Enescu, în Sala Ziariștilor, acum vre'o zece ani.-

În același timp am primit o întâmpinare din partea Primăriei orașului Timișoara care ne spunea că profitând de prezența d-lui Bartok la București, ar fi de părere să se facă un concert românesc la Timișoara, un concert de muzică românească, dirijat în parte de unul de ai noștri de la București și cu concursul D-lui Bartok. Lucrul ni s'a părut foarte înbucurător și am consimțit. În același timp /aceiași orchestră a orașului Timișoara avea de gând să așeze la casa unde s'a născut Bartok în Sănnicolaul Mare/ o placă comemorativă spunând că acolo s'a născut Bartok și ne ruga cu ocaziunea aceasta a concertului, fiind și noi acolo, să permitem ca numele nostru să figureze pe această placă. Am discutat chestiunea și am găsit foarte normal să aprobăm acest lucru. Între timp am primit întâmpinarea D-lui Brediceanu, membru în comitetul nostru, de la Brașov. Această întâmpinare o să vi-o citesc.

Dl. Tiberiu Brediceanu: Imi dați voie : această întâmpinare ași vrea să o citesc eu și la fiecare moment să dau explicațiunile necesare pentru ca atuncia merge mai ușor.

Dl. C. Brăiloiu : Adaug că pe de altă parte am fost chemați să dăm informațiuni, ceea ce am și făcut ducându-ne la Minister la Dl. Secretar General care ne-a spus că Dl. Ministru și Primăria Timișoarei consideră atât concertul cât și așezarea plăcii ca neoportune din punct de vedere național. Am răspuns, bine înțeles, imediat că nu înțelegem și nu vrem să ne amestecăm în hotărârile Ministerului și ale Primăriei și dacă ni se va face cunoscut că Ministerul nu este de acord cu aceste două manifestații, noi o să le părăsim.-

Dl. Nonna Otescu : Sau Primăria!

..//..

= 3 =



3

Dl.C.Brăiloiu O autoritate de stat oarecare. Suntem deci gata să renunțăm a ne amesteca.

Adică nu mai facem concert românesc, nici nu permitem ca numele nostru să figureze pe placă. In ceea ce privește conferința de la București, motivele rămân altele și aceasta nu poate să fie părșită.-

Acum, să vedeți : se ridică aici, o chestiune care privește pe unul dintre membrii noștri, căci Dl. Bartok încă de la înființare a fost un membru al nostru. Vedeți importanța acestei chestiuni. Este deci vorba de un membru al nostru care este acuzat, dupe cum o să vedeți în memoriul d-lui Brediceanu, că are o atitudine în potriua Românilor, opinie pe care, până la proba contrarie, nu o împărtășim. Am rugat deci pe Dl.Brediceanu să vie să spuie din viu graiu care îi sunt argumentele iar pe Dl.Secretar General să vie să audă argumentele și contra argumentele, iar D-voastră d-lor, care nu sunteți membrii în comitet să asistați, căci chestiunea ne interesează pe fiecare din noi.-

Așa dar cedez cuvântul D-lui Brediceanu.

Dl.Brediceanu : Vă mulțumesc, d-lor, că îmi dați voe să iau cuvântul la chestiunea sugerată de Dl.Brăiloiu.Tin să aduc mulțumita mea, faainte de toate, d-lui Secretar general care ia parte la această ședință căreia i-a dat un caracter românesc, mai mult : curat românesc, ca să zic așa, izvorât din interesul pe care îl poartă muzicii noastre naționale, în general luat, și care nu se îndreaptă în contra unei persoane sau a doua persoană care sunt vizate în memoriul meu către Societatea Compozitorilor. Aceștia sunt numai exemple pentru o școală întreagă care; în timpul din urmă, s'a făcut în Ungaria și care este îndreptată în potriua interesului muzicii noastre naționale. Să-mi dați voe să vă citesc memoriul meu și să vă arăt că memoriul acesta l-am făcut nu numai din inițiativa mea proprie, ci din inițiativa mai multor care urmăresc chestiunea muziceii noastre în Ardeal.-

/citește/: Am citit în "Dimineața" că Societatea noastră intenționează să așeze la 25/1.c. în Com.S.Nicolaul Mare, în cadrul unor mari serbări, o placă comemorativă pe casa în care s'a născut

..//..



= 4 =



Béla Bartok.-

Dl.C.Brăiloiu: Nu este dat de noi comunicatul.Nici nu l-am cunoscut.-

Dl.Brediceanu: Comunicatul este publicat în "Dimineața".

Dl.Brăiloiu : Nu l'am văzut că l'ași fi desmințit.

Dl.Brediceanu: /citește/

"Cred că această sărbătoare în actualele critice împrejurări pr care trece țara noastră, e un lucru cu desăvârșire greșit și ie de ce :

Sânt numai câteva zile de când o orchestră din Timișoara desigur aceeași care s'a angajat să execute programul muzical ș la proiectata sărbătorire a D-lui Bartok - studiind bucata sim- phonică de Z.Kodály "Psalmus hungaricus", care nu este nici mai puțin decât plângerea ungarilor pentru țara lor trunchiată și r găciunea pentru a o vedea din nou întreagă cum a fost, - a debu cu această lucrare în Timișoara și în alte orașe de vest /pare- se Lugoj și Arad/, ca mai pe urmă să se prezinte cu ea și la Bu dapesta. Se pare însă, că publicul românesc de bună credință, dându-și numai ulterior seama de ceea ce se petrece, a reacționat și astfel plecarea la Budapesta s'a zădărnicit."

Informația mi s'a dat de către un prieten, care a scos-o dintr'o foaie ungurească care spune așa :

"Cu privire la Psalmus Hungaricus...../citit/

....sângerândă de astăzi"

"Orchestra din Timișoara...../citește/

Dl. M.Jora Acest "Psalmus Ungaricus" a fost cântat prima dată în Ti mișoara ?

Dl.Brediceanu: Nu s'a cântat în Pesta și în multe părți. Chiar și în Ors dia a ținut Dl.Kodaly un discurs la concert și îmi pare rău că nu am aici textul, dar dânsul spune că este fericit că a văzut ..//..

= 5 =

că se poate înfăptui un ideal ca acesta : adică o orchestră compusă din nemți, svabi, cu un cor compus de unguri și dirijat de un român.-

Dl.M.Jora : Aceasta este unire sufletească.-

Dl.T.Brediceanu: Si a vrut să se ducă și la Budapesta să arate lucrul acesta, ce s'a petrecut în România.....

/Maestrul George Enescu s'așește. Intâmpinat de Dl.I.Nonna Otescu, dupe câteva cuvinte de conversație particulară, se adresează tutulor astfel :

Dl.G.Enescu: D-lor, sunt solidar. Nu știu ce o fi făcut Kodaly, dar știu ce a făcut Bartok. Ne-a făcut mare cinste făcând colecția de cântece. Am aflat, din contra, că în Ungaria Bartok este ținut printre Români. Așa am auzit și eu nu pot să afirm. Nu am nici un document. Dar am auzit.-

...Sunt obosit.Să nu vă formalizați. Am spus cuvântul meu, ceea ce am de spus eu. V'ași propune un lucru : cum nu îmi faceți datoria mea de președinte, de nu știu câte luni, aproape de un an de zile, nu vreți Dvs. să mă înlocuiți prin altcineva ?

Dl.C.Brăiloiu: Nu este pe ordinea de zi. Discutăm altădată.

Dl.G.Enescu: Sunt un dezertor față de Compozitori.-

Dl.C.Brăiloiu: Nu putem discuta aceasta, acum, maestre.

Dl.G.Enescu: Eu am făcut propunerea. Dvs.o înregistrați.

Dl.Brediceanu: Maestre, voi citi din nou memoriul pe care l-am înaintat Societății Compozitorilor :

/Dl.Brediceanu, repetă citirea de până acum./

Dl.C.Brăiloiu Dl.Brediceanu citea, în legătură cu aceasta, și un interviu al lui Kodaly care a spus la Arad că se bucură că este posibil să vadă o orchestră de svabi, cu un cor de unguri și un dirigent roman.-

Dl.C.Nedelcu: Programul conținând această rugăciune "Psalmus Ungaricus"

Dl.Brediceanu: Despre care presa ungară înăși spune că este cântul profetic al durerii maghiare de pretutindeni, simfonia tragediei maghiare din toate timpurile.-

Dl.C.Brăiloiu: Dar presa maghiară nu este în măsură.....

..//..



= 6 =



Dl.T.Brediceanu: Să nu discutăm așa în contradictoriu. Ași vrea să spun până la capăt ce am de spus și Dvs, să reflectați dacă este adevărat ceea ce spun eu.-

/citește/Să fiu bine înțeles : nu discut personalitatea artistică a D-lui Z.Kodaly. El este un compozitor de mare talent și de renume mondial, în cât sub acest artistic raport nimenea nu poate avea ceva împotriva dânsului. De tot altcum se prezintă însă situațiunea luând deo parte laturea politică în considerare -cazul cu "Psalmus ungaricus", - de altă parte analizând operele sale și văzând, că în ele apar tot mai des și mai conștient minunatele noastre melodii populare din Ardeal și Banat, fără ca această împrejurare să se recunoască de față. Așa este cazul cu cunoscutele cazuri "Marosséki tancok", așa este cazul cu opera sa "Székely fono", icoană secuiască din Transilvania, cum o numește autorul, și în care deasemenea vedem figurând, fără nici o jenă, melodii din cele mai caracteristice românești. Mai mult: pilda d-lui Kodaly a devenit sistem, așa că în felul acesta purced astăzi mai mulți.....

Dl.G.Enescu: Kodaly ? De dansul se vorbește ? Nu de celălalt ?

Dl.C.Brăiloiu: Dl.Brediceanu i-a pus în legătură.

Dl.T.Brediceanu: Eu arăt atmosfera care se petrece. Au fost o serie de concerte date cu autori unguri la granița de vest, Este un întreg sistem, care a sfârșit cu cererea adeziunii Societății noastre pentru pînerea unei plăci comemorative lui Bartok. Cu aceasta s'ar fi sfârșit toată seria de manifestări la granița de vest.-

/Citește/: "S'a făcut o adevărată școală în Ungaria, extrem de bine venită, așa zisul transilvanism al ungarilor prin care vor să demonstreze lumii că tot ce e frumos și de valoare în arta populară din Ardeal și Banat derivă din "binefăcătoarea" /?/ influență a superiorității culturale maghiare.- Astfel de muzică românească, dată drept muzică maghiară, se aude în Radio-Budapesta de multe ori /d.p.suita de Weiner etc/.

Vechea teză a lor că ei au fost întâi în Ardeal. O susțin și pe teren politic și în toate ocaziunile. Intâi au fost Un-

..//..

= 7 =

gurii în Ardeal și pe urmă au venit Români. Căci tot ce avem noi sub raportul cultural, nu numai muzică, ci și industrie, obiceiuri, toate le avem de la ei. Aceasta este o teorie veche a lor și o folosesc în serviciul șovinismului lor maghiar. Nu vreau să vă reșin prea mult, dar ași putea arăta lucruri extraordinare, cum de pildă atunci când publică "autori transilvăneni" nu admit sub denumirea aceasta de autori transilvăneni decât unguri, ca și cum românii nu ar exista, ca și cum sub noțiunea de Transilvănean nici nu s'ar putea înțelege altceva decât numai Unguri. Si atunci, toată lumea în Budapesta și în Ungaria este angajată în serviciul acestui șovinism.-

Dl.C.Brăiloiu:            Trebue să facem ca și ei ?

Dl.T.Brediceanu:        Evident, nu fac reproș ungurilor, din punctul lor de vedere.

/Citește/: Acest curent neloial și șovinist se pare, durere, că într'un anumit chip a avut, în timpul din urmă, o înrăurire și asupra d-lui. Bartok. Personal îl cunosc și sunt un mare admirator al artei sale încă de pe la 1910: stând cu dânsul în corespondență, vizitându-l acasă la dânsul la Băkoskeresztur, asistând la premiera baletului său "Fából faragott királyfi", mi-a propus să public împreună cu dânsul colecția mea de melodii pop.maramurășești făcută cu trei ani înainte de dânsul, a fost oaspetele meu la Brașov, etc."

Va să zică din aceste puteți vedea raporturile dintre mine și Dl.Bartok.

/Citește/: Pe când însă înainte de războiu B.Bartok era un obiectiv culegător al melodiilor noastre populare românești, observ și eu și observă și alții; că de o vreme încoace nu scapă nici o ocazie de a plasa la adresa muzicii noastre păreri cari fac să se creadă ca și cum temeliile ei sunt a se căuta în muzica populară maghiară. Astfel de afirmațiuni riscate -zic riscate, fiindcă mai curând se poate dovedi tocmai contrariul- strecoară Dl;Bartok deja în colecția sa de melodii populare din Maramureș; astfel de afirmațiuni se găsesc în conferința sa dela congresul internațional de arte pop. din Praga /1928/ unde susține tesa "siculizării" /?/ sub

..//..



= 8 =

raport muzical al unui ținut românesc din jurul Turdei și astfel de afirmațiuni face și în conferințele sale de la Radio-Budapesta, cea din urmă ținută de curând și ascultată de multă lume din Ardeal și Banat.-

Dl.A.Imbrăne: Multă lume a supărat în Ardeal .

Dl.T.Brediceanu: Intreg capitolul asupra lui Bărtok..../citește/:

"In fine dacă luăm în considerare și aluziunile semnificative, făcute, evident, în scop politic, în prefața studiului "Erdély népdalok" /cântece populare ardelenesti/, lucrarea comună a d-lor Bărtok și Kodály, nu mai încape nici o îndoială că acești mari muzicieni sunt ambii deabinelea angajați în serioasa acțiune revizionistă a ungarilor.-

Ii privește. Poate că e datoria lor ca să fie așa.....

Dar ce facem noi față de această acțiune ? Admitem, ci o admirabilă nepăsare, plimbări pe granița de vest cu "Psalmus hungaricus".. Le facem primiri și sărbătoriri fastuoase tocmai lor și într'o epocă când pentru ideea revizionistă ungarilor au câștigat deja 1/2 parte din Europa și America.-

Revin la ceea ce am spus la începutul acestei scrisori : Societatea Compozitorilor Români apucă o cale greșită ? Nu-și dă seama că prin pasul ce vrea să-l facă oferă maghiarilor -pe lângă ce li s'a oferit din partea Timișorenilor cu "Psalmus hungaricus"- un nou și neprețuit material documentar pentru teza lor revizionistă,- pas pe care în curând'l va regreta și pentru care-și ia asupra-și o imensă răspundere în fața opiniei publice românești. Alta e datoria noastră a celor din jurul Societății Compozitorilor Români .Noi trebuie să reacționăm față de cele ce vedem că se petrec lăsând la o parte ori și ce considerente de ordin secundar în comparație cu marile interese ale țării, să punem umăr la umăr pentru a veni grabnic întru apărarea și salvarea muzicii noastre naționale.Lupta poate să fie grea, fiindcă d-nii.Kodály și Bărtok sunt incontestabil personalități marcante în lumea muzicală internațională, dreptatea cauzei însă e pe partea noastră și astfel trebuie să biruim . Din partea-mi cu tot sufletu-mi ofer colaborarea

..//..

= 9 =



la o asemenea acțiune bazat pe experiența mea de peste 40 de ani în materie de folclor muzical din părțile noastre și ca unul care cunosc în deajuns și muzica populară a ungarilor pentru ca să mă pot pronunța asupra ei.-

Față de maghiari, care în evoluarea lor culturală au fost, multe veacuri în șir, mai favorizați de soartă ca și neamul nostru cel puțin așa de talentat, dar mai sărac și mai părăsit, -nu e permis să cadem în greșeala snobismului. Ori cât de modeste ar fi încă în prezent puterile noastre să nu ne lășăm pradă diversiunilor, ci unind forțele noastre să ne dăm silința a ne ridica la nivelul cultural și artistic al popoarelor apusene. Să prețuim ce e al nostru. Să încurajăm și să ocrotim întâi și întâi pe ai noștri

S'atunci, dacă e să sărbătorim pe cineva : nu credeți că înainte de B.Bartok, gândul nostru ar trebui să se îndrepte asupra lui Ciprian Porumbescu d.p., de la a cărui moarte s'au împlinit 50 de ani și pentru care nu știu dacă Societatea a făcut ceva mai de seamă. Sau dacă e vorba de Banat, cu vechea sa tradiție muzicală, cu sutele de coruri și fanfare pe care le are și în prezent în loc de a sărbători pe un ungar, care nu ar fi mai cu cale să ne aducem aminte de Maestrul Ioan Vidu, cel atât de bine meritat prin acțiunea sa de multe decenii pe terenul muzicii românești ?"

Dl.G.Enescu: Aici aprob : Vidu ar trebui comemorat.

Dl.Brediceanu:/citește/ Pentru toate aceste motive, părerea mea sinceră este:

"Să reveniți asupra serbărilor proiectate. O formulă elegantă pentru contramandarea lor sau pentru amânarea lor pentru alte, mai bune, vremuri se găsește ori și când: Societatea noastră, repet, în actualele împrejurări trebuie să se abțină de a patrona asemenea acțiuni cari, să mă credeți, din partea ungarilor nu pot fi primite de cât cu zâmbete ironice și compătimire, iar din partea românilor adevărați cu resens și desgust.-

Iar la dragostea ce ne-o arată ungurii față de muzica noastră românească și la interesul ce ni-l poartă pentru cultivarea ei, noi să le răspundem cu demnitate : "Quid quid id est, timeo Danaos et dona ferentes".

Vreau să citesc încă o scrisoare de la o personalitate foar-

...//..



= 10 =

te distinsă din Banat, care urmărește lucrurile culturale și muzicale. Intr'o zi, capăt scrisoarea următoare. "Îți atrag atenția că eri seară, la ora 10 s'a transmis din Buda Pesta...../citit/

Este o scrisoare de la o personalitate foarte distinsă din Banat, în legătură cu școala șovinistă ungurească de care vorbeam.-

Dl.C.Brăiloiu: Trebuie să-mi plasez cuvântul aici. Altfel cred că discuțiunea nu se va sfârși. Asupra lui Kodai și altora asemenea nu aveam a ne pronunța.....

Dl. Brediceanu. Dă-mi voce până la sfârșit : avem foarte mult să ne pronunțăm.

Dl.Brăiloiu : Trebuie să adaug un cuvânt.Maestrul Enescu a venit târziu dela concert și nu știe ce s'a petrecut cu concertul de la Timișoara....

Dl.T.Brediceanu : Vin numai decât. Tu stiu ce stiu din scrisorile acestea de la fața locului. Lasă-mă pe mine să le citesc până la sfârșit și dupe aceea vei lua D-ta cuvântul.

În Banat muzica a mers întotdeauna în paralel cu acțiunea culturală și politică. Acolo nu au fost despărțite lucruri care în alte părți erau despărțite. Acolo acțiunea muzicală a mers mână în mână cu naționalismul și acolo în Banat lumea știe ungurește și urmărește Radio-Budapesta și toată propaganța culturală care se face.Si de aceea față de lucruri din acestea, cum a fost sărbătorirea lui Kodaly "Psalmus Ungaricus", Banatul este irascibil și sensibil. De aceea din toate părțile ne-au venit scrisori și adrese și pentru nemulțumirea ce s'a petrecut acolo sub raportul acesta. Am fost la 2 Decembrie la Timișoara la întrunirea dirigenților corurilor de acolo. Atunci era la Simfonicul de la Timișoara "Psalmus Ungaricus" în prima audițiune. Lumea era foarte intrigată însă nu știa ce se petrece. Am plecat lăsând lucrurile încurcate Dupe ce însă s'a dat "Psalmus Ungaricus" am căpătat mai multe scrisori. În ele mi se spune :

"Am văzut că și la Lugoj s'a dus cu "Psalmus Ungaricus.....

/citit/

..//..

= 11 =



11

Intr'o altă scrisoare se spune și mai precis :

"Psalmus Ungaricus ! Mare consternare..... /citit/

.....nu a găsit de cale să răspundă"

Dl.M.Jora : Asta este cam adevărat.

Dl.Brediceanu : /citit/

Dl.C.Brăiloiu De data asta era un concert românesc, unde se cântau cinci opere ale unor membri ai noștrii, plus Dl.Bartok care și el e membru al nostru.

Dl.Brediceanu: Dar vedeți vă rog lanțul.Au fost o serie întreagă de manifestări ungurești cari au mers lanț.

Dl.C.Brăiloiu : Asta nu ne privește.

Dl.T.Brediceanu : Ba să vezi că ne privește. Deci, pentru Dl.Bartok se aranjează un concert festiv...../citit/

Dl.C.Brăiloiu: Nu a acceptat. Societatea Compozitorilor. Dl.Bartok a fost rugat să țină o conferință despre muzica populară românească ceea ce a mai făcut de atâtea ori.

Dl.T.Brediceanu: /citeste/"si se va pune o placă comemorativă"

Mă opresc întâi asupra acestei chestiuni. Am căpătat multe vești în urma conferinței D-lui Bartok dela Radio. Dl.Secretar General este martor ce s'a petrecut în urma acestei conferințe în Banat : toată lumea fusese sezizată și indignată de felul cum a prezentat Dl.Bartok lucrurile. Pentru București am o persoană de bună credință, cu garanție morală care ne poate spune cum s'a desfășurat această conferință. Dacă doriți să-i aduc mărturia mai de aproape.

Eu de la locul în care mă găsesc, salut cu dragoste pe Dl. Bartok cu ocaziunea aceasta. Si atâta rog ca în ceea ce privește conferințele acestea, dacă el este prietenul nostru adevărat și vrea să rămână prietenul nostru adevărat, sentimentul care noi am vrea să rămână neschimbat, atunci ar trebui ca această conferință să nu o diminueze și să nu aibă un conținut așa, care dă diminueze prestigiul muzical național al nostru





12.

= 12 =

- Dl.C. Brăiloiu: De conferința viitoare dela București vorbiți ?
- Dl. Brediceanu: De ce a spus. La București va spune o conferință de toată frumusețea sunt convins. Dar și la Radio trebuia să nu facă declarațiuni de acelea care diminuează prestigiul muzicii noastre naționale. Dvs.o să-mi răspundeți că o conferință nu este un lucru scris. Puteți spune și așa și așa. Pentru mine este destul însă impresiunea. O conferință spusă la Radio are drept scop să impresioneze, să creeze o atmosferă. Dacă conferința aceasta a creat o atmosferă nefavorabilă, atunci nu a fost bine voitor față de noi.
- Dl.C. Brăiloiu: Raționamentul este foarte slab.
- Dl. Brediceanu: Te rog să mă lași în pace.
- Dl.C. Brăiloiu: O impresiune este suficientă ca să judeci ?
- Dl. Brediceanu : Absolut. O conferință nu se ține pentru savanți. Se ține pentru ca să facă impresiune.
- Dl.C. Brăiloiu: Dar trebuia să vedeți ce a spus.
- Dl. Brediceanu: Iți dau persoană martoră.
- Dl.C. Brăiloiu: Mie să-mi dai textul. Nu pot să resping un om care mi-a fost o viață întreagă prieten, pentru că sunt trei oameni care au impresiunea că nu ne e prieten.
- Dl. T. Brediceanu: Conferința a fost ascultată de întreg Ardealul și Banatul
- Dl.G. Enescu: Această conferință este scrisă ?
- Dl.C. Brăiloiu: Ar trebui să punem textul scris în discuțiune. Ar trebui să-l citim și să vedem dacă într'adevăr conține lucruri diversive din punctul nostru de vedere național și numai atunci să-l învinovățim.
- Dl. Brediceanu: Nu-l învinovățesc. Am spus că este pus în serviciul casei sale naționale. Nu avem nimic cu asta. Spun numai că nu este ertat să exagerezi în altă privință. Sesizându-se, luând cunoștință de faptul că lumea este nemulțumită, noi nu putem să ne lăsăm neimpresionați de lucrul acesta și să zicem: "continuă mai departe ! Nu ne pasă de națiunea română. Poți să faci ce vrei".
- Ce Dumnezeu ! Chestiunea nu stă așa. Noi avem demnitatea noastră națională și este o limită până unde se poate merge.

..//..

= 15 =

In ceea ce privește plata comemorativă, să fim fericiți că nu s' mai pus. Dl. Bucuță a și spus : Enescu încă nu are o placă comemorativă ? In România de la război, s'au pus numai două plăci comemorative: una de 100 de ani de la moartea lui Avram Iancu și a doua pentru Andrei Mureșeanu. Să rămânem cu însemnătatea acestor plăci și să nu ne grăbim a așeza altele noi, fără alegere.

Dl. Nonna Otescu: Dvs. știți că ideea nu a venit dela Societatea Compozitorilor ci a venit dela Timișoara.

Dl. Imbroane: Dela un singur om de acolo.

Dl. Ana Otescu: Noi am știut că de la Primăria Orașului. Nu noi putem fi făcuți responsabili de chestiunea cu Kodaly de acolo.

Dl. T. Brediceanu: V'ati anexat.

Dl. Nonna Otescu: Să-mi permiteți. Când Primăria Timișoara ne propune ca să punem o placă comemorativă pe casa lui Bartok și ne întrebă dacă noi Societatea Compozitorilor Români, din care Bartok face parte nu am vrea să figurăm acolo, iscăbind această placă, ereză de datoria noastră să zicem da. Placa nu am făcut-o noi. Placa nu am plătit-o noi. Plătesc cei dela Timișoara. De unde știm noi că nu era Primăria Timișoara care ne propunea această ci Dl. Urlățianu în numele Primăriei ?

Dl. Imbroane: Nu avea cunoștință Primăria Timișoara de aceasta. Este vorba de o acțiune personală a D-lui Urlățianu.

Dl. Nonna Otescu: Să mergem mai departe. Este acuzat Dl. Urlățianu de excocherie în această privință : pe noi ne-a indus în eroare zicându-ne că Primăria Timișoara face propunerea, pe Dvs., zicându-ne că Societatea Compozitorilor Români a luat inițiativa ? Dar atunci noi dela început trebuia să spunem că nu avem nici un amestec în această chestiune a plăcii comemorative și nici un amestec în chestiunea concertului Kodaly. Vă rugăm să nu amestecați aceste chestiuni cu conferința D-lui Bartok. Dl. Bartok este dispus să vină aci să facă o conferință..... D

Dl. Brediceanu: Absolut. Sunt pentru asta.

Dl. Nonna Otescu: Ce va zice Dl. Bartok se va stenografia și nu se va mai



= 14 =

putea zice că l'a auzit X sau Y sau că mi se pare că a reeșit cutare lucru din conferința lui. Vom avea textul conferinței.

Dl. Brediceanu: Foarte just-suntem cu toții de acord.

În chestiunea dela Timișoara, repet că am primit o mulțime de scrisori care ele m'au făcut să trimit această întâmpinare a mea. Acuma ca să discutăm mai departe chestiunea cu muzica unghurească, ar fi să fac o adevărată conferință. Dar cred că acuma nu este cazul.....

Dl. Brăiloiu: Sunt aci două motive de nemulțumire. Unul este rolul jucat de Societatea Compozitorilor în legătură cu Bartok și cu venirea lui în țară. Aci este un rând de motive. A doua serie de motive, de nemulțumiri pur personale.....

Dl. Brediceanu: Nu, nu, Au fost nemulțumiri cu Kodaly mai mult.

Dl. Brăiloiu: Dar nu ne privește Kodaly.

Dl. Brediceanu: Iar în cecece privește Societatea Compozitorilor eu vi-am adus la cunoștință că omul acesta face școală și că în urma influenței lui se afirmă că muzica românească trebuie atribuită muzicii românești.

Dl. M. Jora: Evident că trebuie să luăm act de cecece spui D-ta. Este foarte grav.

Dl. C. Brăiloiu: Însă nu ne-o dovedești cu nimic. Eu vreau dovadă.

Dl. Brediceanu: Iată dovedesc.

Dl. M. Jora: Dacă spui D-ta că Enescu vrea să te înjunghie pe D-ta sau pe mine este desigur foarte grav, dar trebuie să dovedești.

Dl. C. Brăiloiu: Așa cum spui D-ta că patru oameni au interpretat așa conferința dela Radio, Aceasta nu dovedește nimic, pentru că îți opun cele 10 volume, pe care le-am adus aci de față, și care îți probează contrariul.

Dl. T. Brediceanu: Cel de acuma nu a vorbit așa de obiectiv, ca cel dinainte de războiu.

Dl. M. Jora: Aceste cărți sunt scrise, pe când d-ta opui interpretări ale unor conferințe la Radio.

Dl. C. Brăiloiu: Iar în cecece privește Societatea, Bartok este separat de Kodaly. Să nu-i amestecăm nu au nici o legătură.


= 15 =

- Dl. T. Brediceanu: Eu socotesc că de îndată chestiunea este pusă de mine, așa, Dvs. trebuie să luați act și vă fac în această privință și o propunere concretă : Noi să luăm lucrările acestea a lui Kodaly și să le studiem, să vedem până la ce limită sunt românești. Să facem o bibliotecă a tuturor acestor compozițiuni bănuite că ar fi românești. Să ne sesisăm și vom găsi mijloacele și posibilitățile ca să ne procurăm sau să copiem aceste opere.
- Dl. M. Jora: Ai pomenit D-ta în întâmpinare de "Dansurile de pe Mureș" ale lui Kodaly. Acelea sunt Ungurești?.
- Dl. Brediceanu: Sunt românești. Perfect românești.
- Dl. M. Jora: Dar mi se pare că se spune " Dansuri de pe Mures" cum s'ar spune "Dansuri de pe Dunăre, sau dupe dâmbovița. De ce neapărat nevoie să spui "dansuri românești de pe Mureș?. A, dacă ar fi spus "Dansuri românești de pe Mureș" era altceva. Atunci ar fi grav. Dar dacă spune numai "Dansuri de pe Mures" nu găsesc nimic grav. Este oare Mureșul ne românesc ca să trebuiască să fie spus el "Dansuri românești de pe Mureș?
- Dl. Brediceanu: Gravitatea este faptul că le-a scris Kodaly și el nu spune că sunt românești.
- Dl. M. Jora: Dar nu spune nici că sunt ~~xxx~~ ungurești.
- Dl. Nedelcu: Are o introducere o limbile ungară franceză și engleză unde le dă drept săcuști.
- Dl. C. Brăiloiu: Unde este volumul ?
- Dl. Nedelcu: Sunt afirmate aceste lucruri în pagina I-a, într'o carte de propagandă. Spune că sunt din cele mai vechi melodi săcuști. Ori ele sunt din cele mai curate melodi ~~xx~~ românești.
- Dl. M. Jora: Nici vorbă că sunt românești.
- Dl. C. Brăiloiu: Dar de ce nu aduceți partitura? Eu înțeleg să discut aci pe dovezi. Eu am adus aci operele complete ale lui Bartok. De ce nu aduceți și Dvs. dovezi certe pe care să putem discuta.
- Dl. T. Brediceanu: Dacă știam ~~xxxxxx~~ le aduceam de acasă.
- Dl. M. Nedelcu: Eu am văzut partitura. Sunt melodi perfect românești.

..//..



= 16 =

- 
- Dl.M.Jora : Eu nu spun asta. Zic că nu spune Kodaly că ~~am~~ sunt un-  
gurești.
- Dl.Brediceanu: Dar pretează la confuzii.
- Dl. M.Jora : De/ ce-i faceți proces de intenții ?
- Dl.Brediceanu: Pentru că le cunoaștem teza lor șovinistă.
- Dl.M.Jora: Va să zică, ei nu mai pot scrie muzică românească ?
- Dl.Brediceanu: Ba da, dar să spue că e românească.
- Dl.M.Jora : Si Bartok a scris " " și nu a spus că  
sunt românești. Cu toate acestea toată lumea știe că sunt ro-  
mânești.
- Dl Brediceanu: Eu propun din nou să ne procurăm aci la Societate toate  
aceste opere.
- Dl.Nonna Otescu: Eu socotesc că s'a făcut o mare greșeală că s'a adus în  
discuție cazul Kodaly când era vorba numai de Bartok.
- Dl.Brediceanu Este de apreciat.
- Dl.Nonna Otescu: Să zicem că s'a făcut o mare greșeală că s'a cântat  
"Psalmus Ungaricus". Dar de ce să fie greșeală dacă organizăm un  
concert românesc de muzică românească la granița de vest cu  
concursul lui Bartok ?
- Dl Brediceanu: De sigur, de sigur.
- Dl. Nonna Otescu: Si la acest concert ia parte cine ? Dl. Bela Bartok,  
membru la noi în Societate. Va să zică chiar cu aceasta Dl.  
Urlățianu ar fi scuzat. Chiar dacă cântecul s'ar fi crezut  
unguresc la început, era de fapt o manifestație românească în  
acel centru, dupe manifestațiile care susțineți că au fost ungu-  
rești.
- ? Si tocmai când vine concertul ~~unguresc~~ românesc, toc-  
mai pe acela să nu-l mai dai ?
- Dl.C.Brăiloiu: Dar chestiunea este foarte simplă, pentru numele lui  
Dumnezeu ! Am primit de acolo de la Timișoara invitația să facem  
un concert românesc cu opere de compozitori Români la Timișoara,  
care concert a fost zădărnicit. La acest concert am invitat  
pe Dl.Bartok să participe. Ce este de zis la aceasta ? Vă rog

..//..

= 17 =

pronunțați-vă asupra acestei chestiuni. Am făcut rău când am primit oferta de a face un concert românesc la Timișoara și când l'am invitat să participe și Dl. Bartok ?

Dl. Imbroane :

Da, dar placa nu s'a pus pentru că s'a opus Primăria și Ministerul.

Mai întâi chestiunea merită să o punem din punct de vedere românesc, Dvs. sunteți reprezentanții artei. Eu aci, nu reprezint Ministerul, fiindcă nu Ministerul a intervenit în chestiune ci Primăria de la Timișoara și opinia publică de acolo pe care eu aci o reprezint. Va să zică o chestiune prealabilă. A doua. Să nu credeți că noi l'am pus la cale pe Dl. Brediceanu sau Dl. Brediceanu pe noi. Vă rog să clarificăm chestiunea ca să ~~nu~~ se vadă că nu este vorba de un atac de vrășmășie.

Dl. Nonna Otescu: Nu, nu.

-----000-----





18

Noi reprezentăm opinia publică și Dl. Brediceanu prin memoriul înaintat nu a făcut decât să reprezinte opinia publică din Ardeal și eu o reprezint pe aceea din Banat. Când am auzit eu personal de această chestiune, am fost la Timișoara și am văzut că opinia publică de acolo era alarmată de "Psalmus Hungaricus" și nu înțelegea ce are a face Bartok și așezarea plăcii comemorative la casa lui. Primăria Timișoara și nici Dvoastră nu sunteți vinovați. Este vinovat Urlățianu, care a făcut o acțiune personală.

Cât este de adevărat, vă documentez prin următorul lucru : Primarul în fața mea a chemat pe Dl. Grădinaru, care este șeful Serviciului cultural al Primăriei, și l'a întrebat "Grădinarule ce este cu concertul cu Psalmus"ungaricus ? Si este vorba să faceți ceva cu Bartok " Eu nu știam de acest memoriu al D'nei Brediceanu către Societatea Compozitorilor din București și s'a dat atunci răspunsul că Societatea Compozitorilor din București are inițiativa. Atunci vedeți că față de Dvs. afirmat tocmai contrariu.-

DL. Nonna Obescu. : Noi am fost sezizați printr'o hârtie a Primăriei, cu No. 184. Va să zică ei, nu noi, am început.

DL. A. Imbroane : Domnul Urlățeanu fiind așezat în clădirea Teatrului, a făcut o acțiune personală, și a mers stat de departe încât a revoltat Primăria, când a văzut că se cântă Psalmus Hungaricus și este o opinie publică formată în Timișoara care a comentat faptul în sens național. Cum vreți Dvs. ca opinia publică românească să nu se irite și să nu se supere ? A venit apoi chestiunea Bartok. Am crezut că nu este oportun ca să continuăm acțiunea aceasta. În chestiunea Bartok este o parte artistică : vă privește pe Dvs. Noi n'am venit decât ca modești reprezentanți ai opiniei publice să vă arătăm că acțiunea de la Timișoara nu este primită de opinia publică și nu este a Primăriei, ci este, după noi, o greșeală personală a lui Urlățeanu, care a mai făcut greșeli și le face mereu și va răspunde personal pentru căbece face. Partea artistică a problemei, în ce privește muzica populară, aceasta vă privește pe Dvs. Noi vă rugăm numai ca și Dvs. ați și făcut acest pas - să găsiți legitimă revolte opiniei publice dintr'o parte de frontieră a țării, de unde ni se perindează diverse ecouri de peste frontieră care nu ajung până la Eucureștii. Noi avem și o anumită rezonanță din trecut, pe care Dvs. frații noștri mai mari, trebuia să o înțelegeți și să nu vă mîre când ne ating asemenea lucruri mai direct, pe noi.

Si atunci, să nu vedeți în noi reprezentanții Ministerului, ci reprezentanții opiniei publice, care vine să vă arate mai întâi că ați fost induși în eroare de Dl. Urlățeanu, de care am constatat cu plăcere că Soc. Compozitorilor este absolut străin și că nu înțelege să se abată dela același atmosferă românească pe care a ținut-o și până astăzi.

Dl. Urlățeanu a și fost de altfel pedepsit de către Primărie căci i s'a luat conducerea orchestrei pen-



- 2 -



20

tru faptul că a avut curajul să inițieze lucruri despre care gust cultural nu avea nici o cunoștință și mai ales pentru faptul că a afirmat că inițiativa era a Dvs,ceiace nu a fost cazul.

Că dl.Bredicesanu a adus pe Bartok în legătură cu Kodaly,nu Domnia-sa l'a adus,ci opinia publică,alarmată de inițiativa pornită de dl.Urlățeanu și continuată prin dl.Bartok.Noi ne închinăm în fața reprezentanților muzicii,dar dacă opinia publică este alarmată,atunci noi rugăm să se amâne,ceace a și făcut Primăria din Timișoara când a trimis aici o adresă prin care a arătat că renunță la tentativa făcută de ei-și de fapt nu a făcut-o Primăria în numele opiniei publice ci a făcut-o Urlățeanu - așa că satisfacțiunea opiniei publice s'a dat și că români suntem mulțumiți.

Chestiunea cealaltă,ce fac compozitorii maghiari cu muzica noastră,aceasta rămâne să o vedeți Dvs.Compozitorii,în mod științific,documentar.

În ceace privește pe Bartok,nu putem trece la ordinea zilei vă rog să credeți că întreaga opinie publică din Ardeal, care a luat act de această conferință și care este oarecum alarmată, dorește să vadă pe reprezentanții muzicii românești stând alături de noi,spărându-ne față de valurile de peste Tisa.Dl.Tiberiu Bredicesanu, care a apărut întotdeauna tradiția muzicii românești și ea această spărare a muzicii naționale,era firesc să fie acela care să fi venit cu acest memoriu.El vine cu aceleși sentimente pe care le-a avut și tatăl său în aceeași tradiție frumoasă românească și noi ne-am bucurat să-l vedem spunându-ne " dar pentru Dumnezeu,ce se întâmplă aici ? " Este desigur o eroare a Dlui.Urlățeanu,dar este bine să se lămurască și în stil mai mare.Trăim în vremuri de ispite și este bine să ne luminăm atitudinile față de aceste ispite.

- Dl.Nonna Otescu: Dar conferința lui Bartok la București este bună ?
- Dl.Imbroane A. : Desigur că da.
- Dl.T.Bredicesanu: Sunt total pentru!
- Dl.Nonna Otescu: La un caz,după cum puneți Dvs.tema,Bartok,dacă s'a dat de partea ungarilor și a zis că muzica românească este inexistentă,vom avea o lucrare în plus de a lui Bartok ca să dovedeas-

- 3 -

că contrariul, Dealtfel avem toate lucrările lui și nu le poate desmînți.

Dl. C. Brăiloiu : In ceiace privește Timișoara, noi știam ca este inițiativa orchestrei care aparține Municipiului /care ne-a scris nouă/, dar în momentul când am aflat că într'o măsură cât de mică este socotită ca inoportună de o autoritate publică oarecare, am fost noi cei dintâi care am hotărât să nu ne mai amestecăm în această chestiune.

Dl. A. Imbroane : Un detaliu, ca să vedeți cum de s'a putut alarma opinia publică. Prospectul public, astă toamnă, în preajma concertului dat de Kodali a fost așigat cu emblema maghiară a Orașului Timișoara. Astăzi avem o emblema românească. Pe prospect stă negru pe alb emblema maghiară, și atunci eu i-am spus și i-am arătat și nu se ofensează, dar vorbesc ca român și dl. Urlățeanu la banchetul dat lui Kodali i-a spus : "Dta. nu te afli aici între români sau unguri, ci între cetățeni ai orașului Arad", și aceeași notă a transilvăniștilor, ca și la Arad e în toate orașele din Ardeal. Acesta este foarte greu de suportat, să ni se spuie că în orașul Timișoara nu sunt unguri, nemți și români, ci numai cetățeni ai orașului Timișoara și că dl. Urlățeanu vine și îi reprezintă pe aceștia.

Dl. Nonna Otescu : Ne dați voie să vă întrebăm atunci, de ce de atunci și până acum nu a luat Primăria măsuri ? Noi habar năvând de ce face dl. Urlățeanu, ne pune pe noi în trista situație să corespundem cu dl. Urlățeanu ca și cum am corespunde cu Primăria Timișoara. Cine este vinovat ? Este primăria din Timișoara.

Dl. Imbroane A. : Dl. Brăiloiu a fost la Timișoara. Putea să vă spuie cu cine a vorbit : cu dl. Urlățeanu sau cu Primăria ?

Dl. C. Brăiloiu : Eu m'am dus la Timișoara, de acord cu dl. Nonna Otescu, tocmai pentru că acest report nu era sigur că corespunde situației. Si am văzut că birourile dlui. Urlățeanu erau la Primăria Timișoara. Teatrul aparținea Primăriei, orchestra era a Municipiului, am văzut programul și programul de asemenea era dat de Primăria Timișoara, așa că nu încape discuțiune că acele vorbeam cu Primăria Timișoara.

Dl. Nonna Otescu : Scrisoarea intervenită între ei și noi era tot a Primăriei Timișoara.



- 4 -



12

- Dl.C.Brăiloiu : Si totuși nu ni s'au părut suficiente și ce aceea m'am dus la Timișoara să văd cum va fi primit Bartok.
- Dl.Nonna Otescu : Cât despre placă,după ce am fost invitați,ca nu cumva să stea scris acele cine știe ce,pe care noi să-l iscălim,ne-am interesat și am controlat textul care urma să stea scris pe placă.
- Dl.A.Imbroane : Era imposibil ca Societatea Compozitorilor români să apară colaborând la așezarea unei plăci a lui Bartok din Săn Micăluș. Era imposibil.Opinia publică nu ar putea să înțeleagă,când avem revizionism și antirevizionism - vorbim între noi și putem spune - când guvernul actual a luat măsuri să nu se mai facă alegeri comunale în Municipiile de la frontieră,ci să lase comisii-le interimare ce să ne dea nouă puțința să romanizăm aceste orașe,când sunt acolo constituiți în ligi de permanentă amenințare la adresa noastră,aceasta nu se putea.Dl.Urlățeanu este vinovat că a făcut aceasta.In mintea noastră nu a fost nici un fel de acuzațiune la adresa Dvs.,dar am voit să limpezim chestiunea și suntem fericiți că am lămurit-o și să este clar că nu din vina Dvs.s'a făcut,ci din vina dlui.Urlățeanu.
- Dl.Nonna Otescu : Este vina Primăriei că l'a lăsat să facă.
- Dl.T.Brediceanu : Clandestin.
- Dl.C.Brăiloiu : Si-a făcut el hărtie cu en tâte ? Dar a cântat la Timișoara și pe afix era "Orchestra Municipiului Timișoara",cu adresa ei.Pentru că altfel îl șprea.Prin urmare nu poate fi discuțiune.
- Dl.Nonna Otescu : Apoi a trecut timp și nu a,lust Primăria nici o măsură.
- Dl.C.Brăiloiu : Si când vine Bartok,ne pomenim dintr'odată în fața unei întregi chestii.
- Dl.A.Imbroane : Pentru că se șperia-se opinia publică și s'a spus : "Până unde merge această chestiune ".Au sărit oamenii să vadă ce este aici.Dl.Urlățeanu era gata să se ducă la Budapesta.Două compozițiuni ale lui Drăgoiu ca să fie reprezentate în Budapesta.Vă închipuiți.....
- Dl.Nonna Otescu : Aceasta n'er fi fost rău.Era bine.
- Dl.Jora M. : De ce era rău ?
- Dl.Nonna Otescu : Aia era treaba lui.
- Dl.Jora M. : Dar eu nu văd nimic rău.Este o greșeală că s'a dat Psalmus

- 5 -



12

Hungaricus, dar dacă puteam să cântăm lucruri românești la Budapesta, era foarte bine.

- Dl. Tib. Brediceanu: Desigur era foarte bine, am fi fost foarte mândri.
- Dl. A. Imbroane: Se arată însă oarecare ostilitate față de București pe motiv că nu ar pricepe muzică. Eu mă fac forte să vă fac dovada aceasta: s'a ~~xxx~~ sugerat D-lui Drăgoiu ideea că nu este bine să și le cânte la București, ci să meargă la Budapesta.
- Dl. I. Nedelcu: Se ancheta în chestiunea aceasta, discret, de câteva luni de zile și vreau să vă comunic rezultatele și unele din observațiunile câștigate în timpul acesta și care sunt foarte prețioase pentru discuțiunea noastră și aduc lămurirea ei definitivă. Chestiunea Bartok a început în momentul când ne-am sezizat faptul de a vedea că un program, un prospect de concert anunță, încă din astă toamnă, cu en teta-ul Primăriei, patru concerte în care nu figurează nimeni dintre compozitorii români decât cântece de C. Brăiloiu și ceva de Drăgoi.
- Dl. C. Brăiloiu: Aceiași situație este și la București, cu lunile. Și nu te alarmează opinia. Nu puneți degetul pe mâinile noastre. Nu se știe ce ați putea suzi ca reprezentanți ai Ministerului.
- Dl. I. Nedelcu: Avem cunoștință de felul cum este interpretat Psalmus Hungaricus și indiferent de toate dovezile pe care le-am avut ulterior, întreaga lume din Timișoara știe că acest Psalmus este o nevinovată rugăciune scrisă pentru unguri, ci este o interpretare vădită a revendicărilor lor iredentiste de astăzi.
- Dl. Nonne Otescu: Dumneata și știut treaba aceasta după ce s'a cântat Psalmus Hungaricus și după ce s'a făcut prospectul și acum vii și te adresezi numai Societății Compozitorilor și vii și oprești un concert românesc al lui Bartok, - nu un concert cu Bartok, în loc să fi luat măsuri de acest fel atunci.
- Dl. I. Nedelcu: S'au luat de atunci măsuri.
- Dl. Nonne Otescu: La ce au dus? Ați dat afară pe Urlățeanu; bine ați făcut; dar de ce nu l'ați dat afară la timp, că atunci nu mai corespundam cu el?
- Dl. Imbroane: Nici nu am știut că o să se pue chestiunea cu Compozitorii. Dacă am fi știut, cu mare cinste vă convocam de mult pe toți. Dar nici nu am știut și nu am putut să știm, cu atât mai mult cu cât nimeni acolo nu a văzut corespondență din partea Societății



- 6 -



W

Compozitorilor ci s'a știut că în cauză este Primăria și Prefectura. Ori Primăria ea însăși nu știa nimic și de câte ori era întrebată în legătură cu această venire a unui mare număr de artiști străini, totdeauna spunea "cei dela București ; de acolo ni se trimit toți acești artiști". Atunci cândul trecut, făcând în prezența Dlui. Secretar General o ședință comună, cu Prefectul, cu Primarul și cu Consiliul comunal, s'a lămurit lucrul pentru că era într'adevăr la mijloc o păcăleală, ori o copilărie vinovată.

Vreau să fac dreptate în ceia ce privește participarea Societății Compozitorilor la placă. Eu cred că Dvs. sunteți perfect acoperiți când, având o hârtie cu en-tête-ul Primăriei în mână și cu emblema Primăriei de astăzi a Timișoarei, sunteți invitați să participați. Cred că ați putut crede că Orașul Timișoara vă invită și din momentul acesta, sunteți acoperit.

- Dl. Nonna Otescu : Vă suntem recunoscători că ne-ați lămurit. Regret însă că nu ne-ați lămurit mai de vreme.
- Dl. A. Imbroane : Dvs. sunteți martori că eu nu v'am rugat să veniți la mine ca reprezentant al autorității. Eu am venit, Nici nu v'am telefonat Dvs. și v'am spus la Minister că nu m'am gândit un singur moment să vă trag la răspundere. Nici nu am pretins măcar să veniți la Minister ci am telefonat Dlui. Director ca să aștepte adevărul, fiindcă știam că nu putea fi inițiativa Dvs., eram convins că nu putea fi.....
- Dl. Nonna Otescu : Ați avut proba scrisă.
- Dl. C. Brăiloiu : Rămâne în picioare acuzațiunea adusă lui Bartok. Trebuie discutată.
- Dl. T. Brediceanu : Ea se reduce la următorul lucru : întâi este conferința auzită în toate părțile în care dl. Bartok a prezentat chestiunea muzicii noastre cu totul inferior. Vă trimit persoane care pot fi martore. A pus un cilindru vechiu și a spus : aceasta este melodia românească. După aceea a pus un cilindru bun și acela era muzica ungurească.
- Dl. C. Brăiloiu : Dle. Brediceanu, nu se poate discuta așa. Dl. Bartok este un om de știință. Eu nu pot discuta cu opinia publică. Dta. poți să-ți dai seama, căci ești și avocat : trebuie să-l judecăm după ce a scris, altfel judecata este nedreaptă.

- 7 -



v6

- Dl. T. Brediceanu : Conferința aceasta era menită să creieze anume atmosferă în opinia publică. Aceasta era scopul oricărei conferințe. De aceea pot invoca dovezi opiniei publice în privința conferinței.
- Dl. C. Brăiloiu : Am aici cărțile lui Bartok. De ce nu vreți să intrați în discuția lor ?
- Dl. T. Brediceanu : Nu aveți răbdarea să mă ascultați. Lucrul principal a fost ultima lui conferință care a adus nemulțumiri peste care nu putem trece pentru că această conferință nu a fost ținută numai pentru savanți și oameni de specialitate, ci a fost ținută pentru toată lumea.
- Dl. M. Jora : Tocmai cu atât mai mult este atunci necesară conferința din astă seară.
- Dl. T. Brediceanu : Nu se opune nimeni.
- Dl. M. Jora : Nu este cu atât mai oportună, pentru că dacă a spus ceva contra românilor, astăzi nu va putea spune și opinia publică din Banat va putea fi pusă în cunoștință de conferința aceasta care va fi stenografiată și se va răspîndi în Banat pentru ca să fie toată lumea lămurită.
- Dl. Nedelea : Nu putem lăsa totuși pe Bartok să vorbească într'un chip la Budapesta și într'altul în București.
- Dl. C. Brăiloiu : Să ni se arate chipul cum a vorbit la Budapesta. Să ni se aducă această conferință.
- Dl. T. Brediceanu : Nu putem face intervenții diplomatice prin legația noastră din Budapesta ca să cerem o copie după conferința dlui. Bartok.
- Dl. Stefan Popescu : Dl. Bartok v'a rugat să conferențeze la Radio București, ca să se informeze opinia publică românească.
- Dl. T. Brediceanu : Astăzi va face o impresiune admirabilă, sunt sigur.
- Dl. C. Brăiloiu : Dar uite ce spune Bartok, după războiu, în 1920 însă, despre muzica noastră : "....."



- Maestrul George Enescu se retrage.

Dl. Tiberiu Brediceanu este rugat să continue.

Dl. Tiberiu Brediceanu : Aș vrea să vă spun câteva lucruri în general despre muzica unghurească pe care sunt în măsură să o cunosc poate ceva mai bine.

Înainte de războiu nimeni nu a cutezat să se atingă de muzica românească și să spună că muzica noastră are nu știu ce fel de proveniență străină. Toată lumea a respectat această muzică ca ceva foarte original, mai ales cea din Ardeal, astfel că Ungurii se fereau ca să atingă chestiunea aceasta pentru motivul că după 1600, figurează în colecția de cântece de Kurutzzi, din epoca lui Rakocy, diferite doine românești care nu se poate contesta că seamănă cu doinele noastre de astăzi. Erau înainte de războiu buni bucuroși dacă îi lăsam în pace. Aveau dușmani foarte importanți și pe Slavi. De exemplu Slavii îi contestau. Aș putea să vă spun un exemplu clasic : la Budapesta s'a prezentat o orchestră slovacă și a început să cânte un dans. Slovacia cari erau prezenți s'au apucat să danseze. Am întrebat a cui este muzica aceea ? Contele..... care era vis-a-vis la masă, zice către nevasta-mea : "Hai să arătăm că și noi știm să dansăm dansul acesta", vrând Domnia Sa ca să arate că dansul este unghuresc. Nevasta-mea i-a răspuns : "Eu nu am jucat niciodată ceardaș ". Că așa era la noi : nu ar fi jucat ceardaș pentru nimic în lume ; era infamant. Zice contele : "Ce te faci ? Trebuie să-l ști, să-l joci ".

Și unii s'au sculat dela banchet și au plecat în fața acestei demonstrații extraordinare la adresa muzicii unghurești.

Acum după războiu, în prefața ultimei cărți, Bartok ia lucrurile în felul acesta. Acuma, eu pe Bartok îl cunosc de mult mai înainte. Il cunosc pe Dl. Bartok din 1910, când am lucrat și eu în aceleași locuri ca și dl. Bartok și Preotul Bârlea. După ce a sosit dl. Bartok, mi-a scris câteva scrisori în care mi-a spus că cunoaște colecția mea. Foarte elogios scrie dânsul despre lucrările acestea. Și mi-a făcut propunerea să publicăm colecțiunea împreună. Eu mi-am dat seama de cine este Bartok. Nu contest meritele lui ; să se știe. Ar fi fost o mare cinste ca în colecția Maramureșului să figureze și numele de Brediceanu. Eu însă

- 2 -



27

I-am rugat să nu se supere, însă eu altceva am văzut în Maramureș decât dânsul. Fiecare colecție are o pecete individuală. Este foarte însemnat ce aflii de bine să colecționezi într'un ținut și ce nu. Sub raportul acesta, altele vor fi probabil concluziile pe care le voi trage eu din această colecțiune. I-am zis dar că e bine să publicăm separat colecțiunea. Cu aceasta s'a terminat discuțiunea. După războiu, în 1923, prefața lui, la început merge frumos, obiectiv, însă la sfârșit sunt vre'o 10 puncte în care susține teza generală că cântecele noastre din Maramureș sunt influențate ici și colo de muzica ungurească. Cu ce dovedește ? Mai întâi este o afirmație simplă. El susține că aceasta se poate crede. Eu nu pot să cred. Cine a influențat mai întâi ? Căci tot așa de ușor puteau să ia Români de la Unguri, ca și Ungurii de la Români. Cine are deci întâietatea ?

Al doilea lucru, dl. Bartok zice că acestea sunt cântece cu text unguresc. Dar aceasta nu este nici o dovadă. Cu textul nu se poate dovedi caracterul național al unui cântec. De pildă cântecul "Pasăre galbenă în cioc" se cântă astăzi la Brașov, așa : "Az..... /Urmează cântecul cu text unguresc/.

Dar faptul că se cântă cu text unguresc nu este un argument că însăși melodia ar fi ungurească. Este o melodie luată de la români, cu text unguresc. În această privință nu este în cartea dlui. Bartok nici un document, nici o dovadă că melodiile sunt luate de la Unguri.

Eu în cercetările făcute pe baza colecției mele, am ajuns la alte concluzii. Dl. Bartok transcrie melodiile într'un ritm care se apropie foarte mult de muzica ungurească. De pildă, melodia aceasta "Vai mândruțo gura ta" se scrie foarte bine într'o măsură de 6/8. Cântecele acestea sunt intitulate de popor "hore". Transcriindu-le așa, noi ajungem la concluziunea că aceste hore nu sunt melodii ungurești, așa cum susține Dl. Bartok pe baza unei transcrieri într'o măsură inexactă.

Dl. ~~...~~ C. Brăiloiu: Aici vorbește metronomul.

Dl. Tiberiu Brediceanu : Cunosc eu chestiunea și cu metronomul. Bă nu credeți că ceva este fixat la fonograf și autentic. Sub raport tehnic nu se poate discuta. E foarte bine lucrată cartea dlui. Bartok,



- 3 -

însă, fără să-i tragă buna credință la îndoială, dânsul spune că urechea lui a auzit așa. Eu am auzit altfel. Colecția mea din Maramureș, este aproape toată transcrisă în măsura de 6/8 și prin faptul acesta, caracterul lor românesc este păstrat și nu se pot reduce aceste melodii ca melodii ungurești. Gândiți-vă Dvs. că dl. Bartok, într'un pasagiu dintr'un articol publicat în 1914, în Convorbirile literare, spune despre muzica din Bihor : nu este adevărat; muzica Bihorului este curat românească. Bihorul este în graniță cu șesul unguresc. Și unde este Maramureșul ? Nu este tot în legătură cu Ungaria ?

Noi nu putem să documentăm superioritatea muzicii românești față de cea ungurească sau cea ungurească față de cea românească, decât în felul următor. Am notat aici ca să vă citească acest punct și să meargă mai repede, toată teza mea, pe care o reprezintă eu, pe care eu o cred mai aproape de adevăr.

"Muzica maghiară nu are altă formă decât "bușke ?" adică un singur fel de melodie. Un fel de doină.

Dl. Nona Otescu: Iartă-mă că te întrerup. E foarte interesant tot ce ne spui, dar ai să ni le spui pe scurt. Este ora două și ceva, așa că noi n'o să ne putem da seama de problemă. Nu vrei să facem o ședință specială pentru treaba asta ?

Dl. Tib. Brediceanu : Nu am multe lucruri de spus, mai bine continuăm acuma. /aprobări/

Teza mea principală este : Ungurii nu au decât o singură formă muzicală, însă accentuată cum am spus în felul acela.

Dl. C. Brăiloiu: Sincopat.

Dl. T. Brediceanu : Sunt regiuni întregi ungurești cari nu mai au creațiune populară. Însă părțile acestea unde Ungurii trăiesc în mijlocul marelui masă a Românilor, aceia sunt creștore. Și acele 22 de cântece ardelenesti, "Erdeli..." cum le spune el, sunt luate din sufletul nostru. Acolo sunt cântece ale noastre. De la început din vechime deși, s'au găsit totdeauna autori și compozitori cari să compună un fel de cântec care

sunt unse asemenea cu cântecul popular. La noi creațiunea este așa de bogată încât nu ajungem să armonizăm totul și este cu

- 4 -



total inutil să mai creiem noi. Atunci, așa din timp în timp apar melodii populare de Bartok sau de alții, vin lucrările aceste speciale cu nume unguresc, cum de pildă este cartea.....din ultimul timp, pe care când e deschizi, dela a doua pagină vezi că compozitorii Unguri fabrică melodii în scop de a le populariza. Si nu numai melodii, dar și textul chiar. Așa ceva nu există la poporul nostru, care este așa de bogat, încât n'are nevoie ca cineva să popularizeze cântece. Inșă compozitorii Unguri în nevoile lor de a populariza cântece la Unguri, i-au melodii populare dela noi, le traduc în ungurește și apoi le publică în broșurile lor ca melodii ungurești. Aceasta în cece privește cântecele.

În cece privește muzica de joc, Ungurii cunosc exclusiv două forme : "G....." și "L.....". Aci este o dovadă pe care ne-o dă coreografia asupra caracterului național al melodiilor date de Unguri ca melodii românești; Ungurii nu pot dansa pe melodiile acelea date de ei ca fiind ungurești. Ei pot dansa numai în "C....." și "L.....". Ei nu au coreografia bogată românească. Este o carte a dlui. Varone, foarte groasă, în care s'au colectat numai titlurile acestor dansuri. Cum știm ritmul lor este de 2/4 și admirabilul ritm de 3/8, mai mult în Vechiul Regat. Iar în cece privește cântecele noastre, știm cu toții câte forme sunt, la noi. Ei bine unde sunt molindele ungare, unde sunt cântecele, bocetele, baladele ungare ? Nu au. Nu există.

Si atunci nu se mai poate afirma că noi am împrumutat dela Unguri Desigur, o influență reciprocă există. Când două popoare trăiesc amestecate, sunt mici influențe. Dar important este miezul chestiunii, fondul repertoriului muzical. Iar cu influențele se petrec exact ca și cu ce se poate observa acolo unde se varsă Timișul în Dunăre. Sunt două culori, dar când a intrat apa râului în fluviu, și-a pierdut culoarea și a căpătat culoarea Dunărei. Nu este o exagerare. Este ceva pozitiv. V'am arătat cât de bogate sunt creațiile poporului unguresc. Si atunci ei să vină să spună că noi îi imităm ?

Dl. Jora. Dar nu ne-ai dovedit că Kodaly susține că "dansurile de pe Mureș" sunt ungurești.

Dl. Tib. Brediceanu: Kodaly deși publică melodii românești, nu spune nicăieri



- 5 -



30.

că sunt românești.

Dl. Jora. Dar nu spune nici că sunt ungurești.

Dl. T. Brediceanu: Dl. Bartok o afirmă, însă trebuie dovedit. Si eu afirm nu poate să fie o influență pentru faptul mulțimei melodiilor noastre populare. Influența este inversă, nu așa cum o prezintă Dl. Bartok.

Dl. Nona Otescu: Pe noi ne-ai convins pe toți, dar problema trebuie să se arate și în mod public.

Dl. Tib. Brediceanu: Pe mine opinia publică m'a sezizat și este aci mai mult o chestiune de orgoliu național. Referitor la colecțiunea Maramureșului, mai este un lucru de spus. Muzica ungurească este de o sterilitate nemișmenită. Nici dragostea lui Bartok pentru muzica românească nu trebuie să fie interpretată așa ca și când Bartok ar vrea să ne ferească. Bartok ne-a făcut un mare serviciu, că ne-a dus muzica noastră în străinătate, dar i-am făcut și noi lui un serviciu pentru că a prezentat un lucru care i-a făcut și lui onoare.

Dl. M. Jora. Aici ei perfectă dreptate.

Dl. C. Brăiloiu: Cred că Bartok nu a făcut acest lucru din pură dragoste pentru noi, ci dintr'un interes obiectiv pentru muzica populară. Dar indirect ne-a adus servicii.

Dl. T. Brediceanu: Nu contest.

Dl. C. Brăiloiu: Să mai spun ceva. Eu în aceasta mă deosebesc de d-ta : nu consider această afirmare a influenței ca ceva jignitor. Dimpotrivă. Procesul de absorbire a elementelor străine când se exercită de un geniu creator natural, este exact asemănător cu ceea ce fac compozitorii când compun pe teme vechi. Palestrina nu are idei proprii. Toate sunt luate din alte lucrări. Incetează el de a fi Palestrina ? În al doilea rând este incontestabil că este o influență. În Regat se discută acum întinderea doinei proprii zise care trece departe de hotarele țării. O găsim la Ruteni, la Ruși, am auzit-o la Bulgari. Cea românească însă are o nuanță particulară. Eu deci nu consider jignitoare afirmarea unei influențe din moment

ce există un geniu creator particular românesc. Sub raport tehnic

se poate discuta, e foarte bine lucrată cartea dl-ai Bartok,

- 6 -



31.

Dl. Tib. Brediceanu: Jigaitoare este teza că am luat melodii dela Unguri.

Dl. C. Brăiloiu: Bartok spune că sunt unele lucruri în stilul românesc, care s'au născut sub influența unui stil unguresc.

Dl. T. Brediceanu: Stilul nostru după cel unguresc ?! În Ardeal nici un om nu va confunda o melodie românească cu una ungurească, așa de deosebite sunt.

Dl. C. Brăiloiu: Nu tăgăduiesc că ai dreptate, dar eu personal nu consider aceasta în știință ca jignitor. În al doilea rând, dacă d-ta socotești aceasta drept jignitor atunci aveai datoria să-l combați pe Bartok cu contra-argumente.

Dl. T. Brediceanu: L'am combătut cu lucrările mele.

Dl. C. Brăiloiu: Nu ai polemizat cu Bartok.

Dl. T. Brediceanu: Polemizez aici.

Dl. C. Brăiloiu: <sup>Aci</sup> D-ta vorbești cu mine și mă convingi. Dar problema se petrece pe plan internațional. Lucrările lui Bartok sunt scrise nemțește și franțuzește.

Dl. Imbroane: Dl. Brediceanu este cel mai competent să o facă.

Dl. Brediceanu: Bucuros voi spune la toată lumea aceste lucruri. Am ținut numai să vă spun aceste lucruri și să vă rog să fiți de părerea mea în această chestiune. Noi avem aici o bibliotecă de opere muzicale, dintre care multe, noi Ardelenii, le știm că sunt dela noi. Să mă credeți că este importantă chestiunea. Societatea Compozitorilor să o urmărească și să nu lase pe alții să-și bată joc de noi, avem aci o arhivă în care ar fi bine să strângem de aici înainte toate documentele necesare apărării muzicii noastre naționale.

Ne mai luând nimeni cuvântul, ședința se ridică la orele

14.50.

Stenografiat de Henri Stahl

Stenograf prim revizor al Senatului

București, Popa Petre 25.





#### IV. NOTE ȘI DISCUȚII

### CONTINUITATE ȘI ÎNNOIRE ÎN CERCETAREA CULTURII POPULARE ROMÂNEȘTI\*

Acad. SABINA ISPAS

În România au circulat, în ultimele două secole, tipărite în periodice sau în volume autonome, numeroase creații și informații folclorice – texte poetice sau în proză, dar și cântece, rituale sau nerituate, alături de unele date despre obiceiuri, tradiții, „credințe” etc. –, uneori stilizate sau „aranjate” prin strădania unor intelectuali implicați în activități de identificare și definire a „specificului românesc”. Despre acestea se spune, de obicei, că sunt forme reprezentative de expresie a „culturii țărănești”. (Trebuie să avem în vedere că, numeric, populația României trăitoare în mediul rural o depășea, în prima jumătate a secolului al XX-lea, pe cea din spațiul urban.) Tot în această vreme, mari creatori care activau în mai toate domeniile artei au folosit cultura populară drept „sursă de inspirație”. Acest segment al culturii naționale, folclorul – folosim termenul în sens larg, așa cum l-am definit în mai multe materiale publicate anterior<sup>1</sup> –, a fost prezent în viața spirituală a românilor sub diverse forme: de la expresia directă, genuină, pe care o cunoștea și, obișnuit, o aplica în viața cotidiană fiecare persoană, indiferent de categoria socioprofesională căreia îi aparținea – de gen, vârstă, zonă geografică, până la marea creație – muzicală, literară, plastică, coreică etc. – rezultată din asimilarea valorilor folclorului tradițional în informația personală a creatorilor din cele mai diverse domenii care, prin lucrările lor, se adresau unei elite rafinate. În acest fel, de-a lungul unei perioade care cuprinde aproximativ patru generații, s-a putut

---

\* Unele opinii prezentate în acest material se regăsesc în lucrarea *Strategia de dezvoltare a României în următorii 20 de ani*. Volumul I. Coordonator acad. Ionel-Valentin Vlad, Președintele Academiei Române, București, Editura Academiei Române, 2015, cap. *Cultura românească între național, localizare în zona proximală și universal – Europa multilingvistă, cultura electronică, domeniul Etnografie și folclor*.

<sup>1</sup> Sabina Ispas, *Folclorul – dimensiune a istoriei naționale*, în „Academica”, anul II, nr. 3, 1992; Idem, *Folclorul – proces viu de creație*, în „Academica”, anul III, nr. 8, 1993; Idem, *On Non-Conventional Archives in the Super-technological Society of – Today*, Korean National Commission for UNESCO, Seoul, 2000; Idem, *Identificarea, conservarea și valorificarea unor componente ale culturii orale. Asumarea identității culturale*, în *Patrimoniul cultural național. Strategia conservării, o strategie a integrării în circuitul valorilor europene*, București, 2000; Idem, *Some Considerations on the Ethic Issues in Folklore Today*, în *Authenticity, Whose Traditions?*, Budapesta, 2002. Idem, *Cultură orală și informație transculturală*, București, Editura Academiei Române, 2003; Idem, *The Archives of Folklore and Ethnography*, în „Jahrbuch des Osterreichischen Volksliedwerkes...”, Band 53–54, Wien, 2004–2005, p. 62–70.

defini și impune un „model” cultural românesc pentru realizarea căruia mari personalități, cu autoritate socială, culturală, politică și economică au selecționat și ordonat atent componente acceptate ca valori emblematice naționale. Așa s-au născut „marile mituri” (termenii fiind folosiți, desigur, în sens metaforic sau alegoric, în niciun caz, tehnic), despre care s-a scris atât de mult și s-au identificat, parcimonios, câteva elemente de referință care, extrase din context, au devenit „mărci identitare”: doina, cântecul eroic și balada, unele piese ale costumului țărănesc de sărbătoare, covorul din lână decorat cu motive tradiționale, lucrări din lut și lemn, componente ale alimentației tradiționale, ale locuirii etc.

Mai mult de un secol și jumătate, folclorul (cultura populară, profundă, tradițională) a fost privit dintr-o perspectivă relativ „romantică”, cu multă tandrețe și respect. Mai ales unii dintre intelectuali au idealizat, uneori, sau au interpretat prin prisma propriilor viziuni savante despre lume și viață, tradiții, obiceiuri, credințe, expresiile lor literare, muzicale și coreice, fără a reflecta, suficient, la sensurile de adâncime pe care le transmiteau acestea dinspre creatorii și consumatorii genuini. Avantajul acestei efervescente mișcări care evidenția interesul larg pentru „cultura populară” a făcut ca, în același timp, să fie acumulate numeroase documente alcătuite după metodologii științifice din ce în ce mai riguroase, fapt care a impus specializarea unor intelectuali, cu precădere filologi, istorici, geografi, și o cooperare tot mai strânsă a acestora cu lumea savantă din Europa. Folcloristica și etnografia, urmate de etnomuzicologie, au avut un teren deosebit de fertil pentru constituire și dezvoltare <sup>2</sup>.

Oferta pe care o pot face etnologii români astăzi nu numai că ar completa viziunea „celui din afară” despre „cultura unor autohtoni” dintr-un spațiu bine circumscris, așa cum a fost aceasta analizată, interpretată și sistematizată în ultimele decade ale mileniului trecut, dar poate ajuta și la descifrarea a numeroase subtilități, sensuri și semnificații pe care le pot „citi” numai cei care cunosc sistemul culturii orale românești, în integralitatea lui. De aceea, studiul și interpretările fenomenelor, în prezent, ar trebuie realizate din perspectiva sincretică specifică culturii tradiționale orale (sincretism de limbaje), cercetarea etnologică fiind adesea, fără puțință de tăgadă, o cercetare interdisciplinară.

Pentru existența culturii de tip folcloric din România, în noul mileniu se prefigurează conjuncturi asemănătoare celor de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea. Atunci au fost identificate și acceptate cele mai robuste și active componente ale tradiției românești. Acestea au fost selectate și valorificate, mai ales de către elitele ideologice și politice, în scopul demonstrării

---

<sup>2</sup> Toate etapele care au premers cercetarea actuală, contemporană, din România, în domeniile etnologice, ar trebui să fie prezentate prin studiile de referință elaborate atunci, traduse și în limbi de circulație internațională. Pledăm pentru publicații bilingve – în limba română și în limbă străină – pentru a păstra demnitatea limbii naționale care se cade să fie folosită ori de câte ori sunt prezentate puncte de vedere ale specialiștilor din România, ea fiind una dintre limbile Uniunii Europene cu statut egal față de celelalte.

specificului identitar național. (Secolul al XIX-lea a fost numit *Secolul națiunilor*.) Un program asemănător, al cărui scop ar trebui să fie, prioritar, conservarea acelor componente ale culturii tradiționale românești care au fost identificate ca purtătoare ale specificului identitar – local, zonal, regional –, care se cade a fi „salvgardate”, ar trebui să fie proiectat și aplicat în momentul actual, când mondializarea culturală, bine articulată, dispune de mijloace de comunicare în masă, la mare distanță, de largă cuprindere și cu excepțională putere de penetrare. Existența unor „legi ale patrimoniului” sau a unui „cod” al acestuia sunt nu numai insuficiente, ci chiar inoperante, pentru că elaborarea lor este un act mecanic, tribut ar unui limbaj juridic relativ străin de cea mare diversitate a tipurilor, stilurilor, mijloacelor de expresie, domeniilor etc. în și prin care se manifestă patrimoniul cultural al unei țări.

Remarcabile planuri de cercetare cu profil academic, concepute și aplicate în secolul al XX-lea, au făcut ca în România să fie proiectate instrumente fundamentale de lucru pentru domeniile folcloristicii, etnomuzicologiei, etnocoreologiei, etnografiei, care au fost, ulterior, elaborate în conformitate cu normele savante acceptate internațional. Dintre acestea amintim: tipologii de gen și specie conținute în *Colecția națională de folclor* (CNF), *Atlasul etnografic român* (AER) și seriile de *Documente etnografice* (DER), *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, *Sinteze teoretice* (Tratat de etnologie) etc., totalizând, în ansamblu, circa 60 de volume, cărora li se adaugă numeroase antologii (literare, sonore, de imagine) și două periodice cu impact național și internațional: „*Revista de etnografie și folclor*/Journal of Ethnography and Folklore” și „*Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»*”. (Ne referim, aici, la publicațiile Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Române, dar nu le trecem cu vederea nici pe cele ale institutelor academice din Cluj și Iași, precum și remarcabile publicații apărute sub egida universităților, muzeelor, a diverselor centre culturale sau editate de specialiști independenți.)

În ultimele decenii ale secolului trecut au apărut și câteva lucrări despre cultura populară românească elaborate de personalități din afara României, care se bucură de prestigiu și recunoaștere internațională, cum ar fi: Gail Kligman (*Căluș. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, 1981; *The Wedding of the Dead. Ritual, Poetics and Popular Culture in Transylvania*, 1988), Jean Cuisenier (*Memoire des Carpathes. La Roumanie millénaire, un regard intérieur*, 1998) și alții.

Cele mai importante și mai bine alcătuite surse documentare pentru domeniile etnologice sunt depozitele multimedia de documente culturale, cunoscute ca arhive de folclor și etnografie, care tezaurizează surse informative sonore, de imagine și manuscrise din ultima sută de ani, înregistrate pe mai multe tipuri de suporturi. Ne referim la: Arhiva de etnografie și folclor a Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” din București, Arhiva de Folclor a Academiei Române din Cluj-Napoca și Arhiva Moldovei și Bucovinei de la Institutul de Filologie Română „A. Philippide” din Iași. Pentru realizarea documentelor s-a avut în vedere, permanent, sincretismul de limbaje care este o caracteristică *sine qua non* a

folclorului<sup>3</sup>. Existența acestor documente și a depozitelor în care ele sunt conservate plasează România printre spațiile culturale europene pentru care se poate argumenta un specific identitar bine reprezentat prin surse alcătuite savant.

Alături de aceste depozite culturale – numite arhive, în consens internațional –, proiectate și realizate după principii și metode riguroase, acceptate internațional, pot fi amintite și unele colecții locale, zonale, alcătuite de organisme care au avut sarcini de organizare și îndrumare a culturii sau colecțiile realizate în câteva universități din România, unele stocate în „laboratoare” specializate. Rolul celor din urmă a fost, de la început, didactic: profesorii-lectori, asistenți – desfășurau activități practice cu studenții în „campanii” de culegere pentru ca cei din urmă să deprindă metodologii și tehnici de alcătuire a documentelor purtătoare de folclor (de informație folclorică), ulterior prelucrate în lucrări de seminar sau teze de licență, în comunicări prezentate la sesiuni științifice studențești sau cu alte prilejuri. Lipsa de experiență a tinerilor implicați în asemenea activități complexe – chiar dacă îndrumătorul era deosebit de competent –, dar mai ales imposibilitatea ca studenții să cunoască sistemul culturii tradiționale ca rețea de interrelaționări pe mai multe nivele, cu variantele și tipurile specifice, ne obligă să folosim cu atenție și circumspecție unele dintre aceste surse, pentru o serioasă cercetare academică. Fără a ignora importanța colecțiilor – care sunt diferite de cea ce specialiștii, internațional, numesc „arhive multimedia de folclor” –, trebuie să atragem atenția asupra nivelelor diferite la care se situează fiecare din punct de vedere al valorii documentare, autenticității, rigorii alcătuirii, complexității și perspectivei științifice adoptate. Desigur, asemenea colecții pot conține și culegeri excepționale, alcătuite de personalități recunoscute ale domeniilor, mai ales de către cei care au predat în cadrul unităților respective de învățământ. Dar, acest fapt nu înseamnă că trebuie să scadă exigența atunci când se apreciază calitatea de document a materialelor depuse spre teaurizare.

În ultimii ani, „entuziasmele” inovatoare legate de metodologiile de culegere și prelucrare a datelor, utilizarea aparatelor digitale foarte sofisticate, dorința de aliniere rapidă la curente și tendințe diverse de cercetare, mai ales occidentale,

---

<sup>3</sup> „Folosim termenul *folclor* în accepțiune tehnică și includem aici întreaga cultură spirituală a unei comunități, cu circulație dominant orală [circulație în manieră audiovizuală] în care, alături de literatură, muzică, dans, credințe, obiceiuri, etnoiatrie, norme juridice, reguli de comportament, se află și forme verbalizate ale științei populare privind ocupațiile, meșteșugurile, organizarea spațiului, tehnici de construcție etc. În România, specialiștii folosesc termenul și în sens restrâns, referindu-se la creația spirituală, tradițională și contemporană, manifestată prin literatură, muzică, joc popular; în unele situații, *folclor* semnifică și fenomenul, și disciplina care îl cercetează, anume, folcloristica” – cf. Sabina Ispas, *Introducere*, în vol. *Patrimoniul cultural imaterial din România. Repertoriu*. I, București, 2009, p. 1 (Ministerul Culturii, Cultelor și Patrimoniului Național. Comisia Națională pentru Salvarea Patrimoniului Cultural Imaterial).

În alte culturi, folclorul este asimilat, preponderent, spectacolului și festivalului în care sunt valorificate elemente tradiționale; în ultimii ani, accepția este întâlnită și în România, pe scară largă, mai ales în discursul din mass-media audiovizuală, cea care influențează și „impune” sensuri de multe ori incorecte, inadecvate, preluate de populație datorită autorității acestor mijloace de comunicare.

precum și din cauza unui „tribut” care se pare că trebuie plătit unor „complexe” înduse, față de rezultatele cercetării autohtone, s-au publicat mai multe analize și studii care au la bază culegeri realizate și depozitate în diferite colecții. Din punctul nostru de vedere, a rezultat un discurs ambiguu, care nu poate fi integrat, în niciun caz, folcloristicii – domeniul etnologic de care tot mai des se dezic mai ales studenții și profesorii lor –, dar nici unei etnologii savante și, cu atât mai puțin, unei antropologii culturale, sociale etc. Interesul exagerat pentru „context” a eliminat din atenția noilor studiosi „textul” – exprimat prin mai multe limbaje – care trebuia plasat în centrul fenomenului folcloric și acest fapt a văduvit de mare parte din conținut, chiar fondul cercetării. „Metoda interviului” duce la crearea unor „pseudotexte”, asociate unor categorii ale culturii tradiționale, plasate în centrul atenției tinerilor dornici să întreprindă studii etnologice, dar nu creează „texte document” care să fie utile unei cercetări de adâncime<sup>4</sup>. Credem că este momentul ca unii dintre cei dornici să studieze fenomenele de cultură orală să se reîntoarcă la text, să se refamiliarizeze cu informațiile filologice și să recupereze informația acumulată în literatura folcloristică publicată în secolul al XX-lea.

Ne-am propus, în continuare, să identificăm numai câteva sarcini prioritare generale care apreciem că revin, cu deosebire, domeniilor etnologice, în vremurile moderne.

Între acestea, pe primul loc am plasa activitățile de actualizare a cercetărilor efectuate pentru identificarea (căutarea și delimitarea), recunoașterea (acceptarea) și fixarea unor repere identitare în context contemporan (conform specificului lumii mileniului al treilea), consacrară lor, recunoașterea și certificarea calităților de embleme și însemne culturale etnice și introducerea acestora în patrimoniul național. Alături de diseminarea acestora, prin mijloace de transmitere moderne, în spațiul României actuale și în cel din afara granițelor, folosind și programele organizațiilor internaționale care își asumă sarcini privind studierea și protejarea culturilor planetei, acestea s-ar încadra proceselor de *actualizare și modernizare a percepției culturilor etnice contemporane*.

Cu ajutorul tehnicilor multimedia de înregistrare și redare moderne, trebuie consemnate fenomene folclorice noi, procese culturale care se derulează sub semnul mutațiilor în structura obiceiurilor de familie, a celor din ciclul calendaristic și a manifestărilor confesionale, exprimate prin toate tipurile de limbaje (verbal, muzical, coreic, plastic etc.). Ceea ce specialiștii numesc de mai multă vreme „festivalizarea vieții cotidiene” are în vedere eliminarea componentei sacre și dezvoltarea, reorientarea sau inventarea contextelor și acțiunilor festive asociate unor evenimente istorice sau administrative, în care o parte din formele tradiționale sunt preluate și „exploatate”, atribuindu-li-se alte funcții și alte efecte decât cele specifice, până în momentul actual. În același timp, „actanților” li se

---

<sup>4</sup> Rămân exemple pentru cercetarea textului folcloric volumele din seria publicată de Academia de Științe a Finlandei, „Folklore Fellows Communication”, precum și periodicele „Fabula” și „Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society”.

distribuie alte roluri și funcții, implicit, ei dobândesc alte calități, devin substitute pentru cei genuini; spațiul și timpul capătă o mobilitate care îi înstrăinează pe participanții la manifestări, de valorile tradiționale, asociate, în proporție covârșitoare, sacrului. Acest „joc” al regândirii sistemului tradițional, al refuncționalizării sale pare a fi, în România, unul dintre cele mai active fenomene, cu mare putere de penetrație, implicare a populației la scară largă, și cu efecte profunde, în timp. Mijloace specific festivaliere sunt identificate și în demonstrații cu caracter politic, care, sub „semnul jocului” social și prin folosirea celor mai moderne mijloace de comunicare audiovizuală, ușurează contactele între indivizi și schimbul de idei – inducerea și fixarea unora, discreditarea și minimalizarea, până la eliminare, a altora; după model folcloric, mesaje formalizate devin „sloganuri” ușor de reținut și transmis.

Toate aceste fenomene se încadrează manifestărilor folclorice.

Modificările în ceea ce privește calitatea actanților duc la o diversificare socioprofesională, de vârstă, de gen ușor de constatat, prin care se elimină asocierea dintre aceștia și rolurile care le reveneau în ritual, conform modelelor tradiționale. Mai dificilă este descoperirea și analizarea efectelor tehnicilor specifice utilizate în cercetarea folclorică, a mecanismelor care se ascund în spatele folosirii tehnologiilor foarte moderne. Nu trebuie să uităm că, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, disciplina folcloristicii își datorează evoluția și performanțele tocmai dezvoltării mijloacelor de înregistrare și redare. De aceea trebuie consemnate și teaurizate asemenea tehnici de „actualizare și modernizare” specifice culturilor orale, folclorice, pentru a putea urmări felul în care sunt construite – pentru a fi acceptate –, noile embleme și însemne culturale, uneori etnice.

Deși mesajul oficial conține un îndemn la colaborare și respect față de valorile etnice și față de „diversitatea” culturală, exprimată sub toate formele și cu cele mai diverse nuanțe, observarea obiectivă a evenimentelor la nivel local, zonal, continental sau planetar dovedește prezența unei preocupări tot mai evidente, bine articulate, pentru reprezentarea, valorificarea, salvagardarea și asumarea identităților etnice în cadrul unei „competiții” care nu este străină de interesul de acaparare a unei autorități cât mai largi, la nivelele amintite.

Pentru o bună, corectă și eficientă cunoaștere a identității românești apreciem că este necesară o punere în circulație internațională, prin traduceri și editări, a rezultatelor cercetărilor autohtone obținute în ultima sută de ani în cele două segmente de referință ale activităților specialiștilor (folcloriști, etnomuzicologi, etnocoerologi, etnografi): descoperirea – crearea documentelor, pe de o parte, și studiile teoretice, pe de altă parte, cele două fiind complementare. Acestea ar implica și selectarea și publicarea unor documente reprezentative, din fondurile cu valoare certificată, prezentate sub forma cărții tipărite și a cărții digitale (antologii de gen, specie, albume sonore și de imagine comentate etc.) și alcătuirea, pe criterii științifice, a unor crestomații, care să conțină studii teoretice românești, reprezentative pentru cele patru domenii etnologice.

O prioritate în cadrul procesului de conservare și salvagardare a culturii populare tradiționale în structurile ei de adâncime, cu respectarea rețelei de sisteme pe care aceasta se sprijină este stimularea interesului factorilor decizionali pentru constituirea unor *arii protejate complexe*. (Se au în vedere mai mulți parametri: spațiul geografic și caracteristicile acestuia, istoria locului – locuirea, activități de producție, inclusiv cele preindustriale, inginerie țărănească etc., cunoștințele „științifice” tradiționale legate de industria casnică, medicina tradițională, sistemele de credințe și obiceiuri, expresiile lingvistice, muzicale, coreice, sistemul generic și categorial, arta, norme comportamentale, juridice etc. și, bineînțeles, purtătorii, colportorii și creatorii acestora, oamenii care cunosc și practică toate valorile tradiționale românești, constituite în sistem.)

O proiectare atentă și lucidă, la elaborarea căreia să participe și specialiștii cu experiență și cunoștințe temeinice în toate domeniile etnologice, a *unui plan de salvagardare de lungă durată* ar avea drept urmare *evitarea pierderii specificului, rolului și autorității*, în cadrul culturii din România actuală, a *folclorului* (cultura orală, tradițională, profundă), unul dintre cei mai reprezentativi factori identitari. Pentru a se realiza un adevărat „act de salvare”, este necesar să înceteze să fie întreținută confuzia grosolană – menținută și tot mai nebulos prezentată prin mass-media audiovizuală –, între fenomenul genuin, actual, trăit și spectacolele de folclor sau de inspirație folclorică, aduse în scenă de tot mai numeroși factori (turistici, politici, administrativi etc.) interesați să atragă simpatia și, implicit, colaborarea grupurilor largi de populație; lor li se adaugă creația „inspirată sau care prelucrează” componente ale culturii populare tradiționale, sub diferite forme, care este prezentată drept „folclor”, mai ales în scopul obținerii unor câștiguri financiare. Publicarea rezultatelor cercetărilor referitoare la relația dintre folclorul genuin și folclorul de consum, a raporturilor instituite între fenomenul cultural oral (folcloric) și mass-media audiovizuală (radio și televiziune), precum și a celor care au avut în studiu relația culturilor orale cu internetul și comunicarea prin rețele de socializare, trebuie să aducă în prim-plan identificarea efectelor pe termen lung, eventual explicarea mecanismelor prin care se exprimă mutațiile actuale comportamentale, a direcțiilor de acțiune, a conceptelor fundamentale, ideologiilor etc.

Se impune o acțiune de identificare a problematicilor care trebuie să intre în planurile imediate de cercetare ale instituțiilor specializate. Pe baza rezultatelor obținute, riguros determinate și obiective, să poată fi elaborate propuneri pentru strategii naționale de susținere, salvare și popularizare a fenomenelor culturale aflate în discuție, pentru următoarele decenii.

În secolul al XX-lea specialiștii, urmărind etapele unui plan de activități și cercetări elaborat în cadrul câtorva instituții responsabile – Academia Română, Ministerul Instrucției, părți ale rețelei muzeale în dezvoltare – au reușit să ofere culturii românești și literaturii de specialitate sinteze moderne a căror valoare este evidentă astăzi.

Pentru proiectare și realizare sunt necesare echipe de cercetare specializate, instruite anume pentru împlinirea unor asemenea sarcini, din perspectiva metodo-



logiei cercetării, ca nivel al cunoașterii și utilizării informației specializate, românești și străine, al îndemnării în folosirea tehnicilor actuale utilizate în procesele de alcătuire a documentelor, de sistematizare și conservare etc. Simultan, un grup de specialiști-cercetători ar trebui să opereze asupra surselor din depozitele arhivelor multimedia. (Orice grup de cercetare are nevoie de cel puțin doi specialiști pentru fiecare domeniu: folclorică, etnomuzicologie, etnocoreologie, etnografie, tehnici de înregistrare și redare, conservare etc.) Grupuri specializate de cercetători trebuie să facă parte din structuri instituționale stabile, care să asigure coerența și calitatea lucrărilor, continuitatea perspectivei științifice și cunoașterea întregului fond tezurizat în „depozitele culturale”, acele structuri însărcinate cu păstrarea documentelor de patrimoniu ale culturii imateriale. Asemenea colective au câteva sarcini precise care, pe de o parte, să mențină relația cu tot ce s-a câștigat anterior, metodologic și documentar, iar pe de altă parte, să consemneze procesele de inovație în tot ce au acestea specific în momentul actual. (Un exemplu ușor de observat și deosebit de important îl constituie formele diverse și, totuși, convergente pe care le îmbracă manifestările „de stradă” ale diverselor grupuri cu programe mai mult sau mai puțin divergente care se înscriu, evident, și în amintitul proces al „festivalizării” vieții cotidiene, care se bazează pe mecanismele folclorice, dar modelează un nou tip de „om folcloric” al mileniului al treilea, care nu este străin de oferta de mondializare a entităților puternice financiar și ideologic.)

O sarcină pe care o considerăm „prioritară” se referă la finalizarea operațiilor de editare a instrumentelor fundamentale de lucru (aflate sub formă manuscrisă în fondurile speciale ale depozitelor culturale din institutele de profil ale Academiei Române sau în alte instituții de cultură), alături de nevoia imperativă a conceperii și elaborării unor noi asemenea lucrări de sinteză, sistematizate a căror realizare este impusă de procesele, dinamica și conținutul folclorului actual (parte a culturii audiovizuale contemporane).

Realizarea primelor antologii de gen (specie) cu material reprezentativ pentru cultura populară românească (publicarea variantelor inedite, cu valoare excepțională, aflate în depozitele culturale multimedia) traduse în limbi străine și însoțite de aparatul critic specific ar fi o împlinire târzie a unei sarcini începute în secolul al XIX-lea, continuată, atunci când circumstanțele veacului trecut au îngăduit, care se cade a fi actualizată și modernizată. Publicarea, bilingvă, a materialului inedit din depozitul cultural de folclor și etnografie (arhivă) în serii alcătuite pe criterii: geografice, funcționale, de gen, specie, categorie, tematice etc., respectând caracteristicile sincretismului funcțional specific folclorului, ar duce la eliminarea multor interpretări mai puțin justificate al căror obiect a fost, de-a lungul timpului, cultura tradițională românească și particularitățile spirituale, specificitățile creatorilor ei, prin care unii exegeți au căutat și, uneori, încearcă și astăzi, să suplinească nedumeririle pe care le au, în lipsa unei cunoașteri adecvate a culturii tradiționale românești.

Cultura aceasta are o formă de expresie în cea mai mare parte orală, ceea ce o face ireversibilă, după actul individual al creației (performării, interpretării) și irepetabilă. Deși componentele rituale sunt mai robuste, actualul context pe care l-am amintit face ca intrarea lor în fond pasiv să se accelereze. Activitățile de conservare și salvagardare a patrimoniului imaterial, intangibil tezurizat în depozitele culturale din institutele Academiei Române (arhive), prin folosirea tehnologiilor moderne, devine nu numai o sarcină obligatorie, ci și o datorie morală față de etnicul românesc. Evoluția, tipul de progres pe care l-a acceptat și practicat, poziționarea față de „ceilalți”, față de mediul înconjurător și față de univers, continuitatea și unitatea la nivelul creației spirituale sunt încifrate în acest patrimoniu – material și imaterial – care trebuie cu atenție tezurizat, conservat, restaurat și, în timp, valorificat. Poate că trebuie gândit un plan la nivel național pentru protejarea acestor arhive neconvenționale.

În arhivele multimedia de folclor și etnografie trebuie continuat procesul de actualizare a bazelor de date (existente).

Pentru a oferi un punct de referință în cursul proceselor de naștere a noilor forme de expresie a folclorului lumii moderne, este necesar să fie impulsionată retrezirea interesului pentru cunoașterea fenomenului genuin. Informațiile pe care ar trebui să le dobândească românii urmează a fi astfel structurate, încât să ducă la conștientizarea diferențelor dintre cultura de consum de tip folcloric (emisiune TV, spectacol, artizanat etc.) și cea genuină, activă în comunitățile tradiționale. Pentru edificare se cuvine a fi făcută o actualizare a mesajelor legate de semnificațiile și funcțiile textelor (în sens tehnic – limbaje diferite) folclorice prin discutarea critică și reinterpretarea studiilor anterioare consacrate, referitoare la folclorul românesc. O asemenea instruire implică o componentă didactică, aplicată la nivelul întregii țări, de aceea trebuie avută în vedere reintroducerea studiului culturii tradiționale în învățământ.

Revizuirea programelor din învățământul universitar (pe care se sprijină pregătirea viitorilor profesori, în toate cele patru domenii etnologice) este necesară pentru a li se înlesni studenților accesul la informație teoretică specializată. Acțiunea se poate realiza prin folosirea, în cooperare, a experiențelor acumulate de specialiștii din institutele de cercetare ale Academiei Române și a celor aparținând catedrelor de specialitate ale facultăților din România. O acțiune de asemenea amploare implică și activități prin care să fie stimulat interesul unor factori decizionali care, alături de specialiștii din Academia Română, să intervină pentru a se reintroduce în învățământul preuniversitar predarea unor cunoștințe care aparțin domeniilor etnologice (folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie, etnografie), mai ales ca informație teoretică și nu sub formă aplicată. Exersarea unor abilități ale elevilor pentru învățarea și practicarea cunoștințelor de cultură tradițională cade în sarcina unor „laboratoare” – asemănătoare celor din chimie, fizică, biologie, de exemplu –, concepute în acest scop.

Din rațiuni diferite care țin, totuși, de ideologie, în urmă cu puține decenii, unele tematici fie au fost eliminate din cercetarea instituționalizată – studiul spațiilor sacre dedicate, relația religiei cu expresia orală a culturii tradiționale, cunoștințe etnoiatrice considerate că fac parte din practici vrăjitorești, activități „oculte” etc. –, fie au fost plasate printre cele de interes „minor” – jocuri sportive, căi de comunicare și transport, marcarea și amenajarea lor, jocuri de copii etc. Este necesară o completare a tematicii de lucru cu acele segmente care nu au stat în atenția cercetării, în mod special. Se obține și o completare a informației pentru îmbogățirea aceluși „sistem de sisteme” care este cultura tradițională orală despre care am amintit adesea.

Pentru completarea informației pe care se sprijină demersurile analitice din cercetarea etnologică, se impune publicarea, bilingvă, a materialului inedit din depozitele culturale de folclor și etnografie (arhive) în serii alcătuite pe criterii: geografice, de gen (specie, categorie), tematice etc., respectând caracteristicile sincretismului funcțional specific folclorului, care să ofere materia publicată în conformitate cu exigențele impuse de rigorile savante, astfel gândite încât să redea o imagine cât mai apropiată de fenomenele genuine, de funcțiile, sensurile, rolurile specifice ale acestora.

Pentru a se obține o imagine reală a culturii tradiționale românești (folclor), tot mai necesară la începutul mileniului al treilea, când specificul etnic redevine o preocupare prioritară pentru unele populații și areale culturale ale lumii moderne, aflată într-un proces alert de schimbare a paradigmatelor, se impune proiectarea unor ediții critice, bilingve, care să republice studiile de referință ale etnologilor români, însoțite de un aparat critic alcătuit științific.

Îmbogățirea, actualizarea, conservarea documentelor din depozitul cultural multimedia de folclor și etnografie devine un comandament permanent pentru activitățile tuturor categoriilor de specialiști implicați în consemnarea fenomenelor de cultură orală actuale.

Fenomenul emigrării, circulația forței de muncă românești aproape pe toate continentele, în țări mai apropiate sau mai depărtate de spațiul autohton, determină apariția unui nou grupaj de probleme, mult diferite față de cele care au constituit materie de studiu pentru etnologii generațiilor precedente.

Identificarea și consemnarea expresiilor folclorice românești atestate în cultura comunităților din diaspora și a emigranților recentți, în vederea proiectării studiilor asupra locului pe care îl ocupă cultura tradițională în viața acestora, este punctul central al unui mare capitol al cercetării viitoare. Pentru a se putea concepe un plan coerent și obiectiv al cărui scop să fie cunoașterea și consemnarea folclorului de esență românească practicat în comunitățile din diaspora, trebuie, mai întâi, să fie acceptat un sistem-bază al culturii tradiționale din România care să constituie, în faza incipientă a culegerilor, „osatura” cu mare grad de generalitate care să dea coerență demersului științific. Din paginile publicate până în prezent, rezultat al interesului unor autori mai mult sau mai puțin familiarizați cu fenomenul folcloric,

culegerea metodică, o viziune coerentă asupra acestor foarte diversificate fenomene nu este, încă, articulată. Pentru cercetarea folclorului românilor din diaspora sunt necesare discuții de al căror grad de complexitate nu se îndoiește nimeni, la care trebuie să participe specialiști bine formați. Trebuie rezervat timp și spațiu adecvate pentru purtarea lor și este obligatorie prezența acelor responsabili care pot furniza informații corecte cercetătorilor etnologi pentru ca o asemenea dezbatere să aibă consecințe utile. Românii plecați din țară se pot înscrie în multe categorii, structurate conform unei diversități de principii și repere pentru constituirea tipologiilor. Pentru fiecare categorie sunt necesare tehnici de abordare și studii diferite. Sarcina cercetării folclorului – reper de identitate etnică major – în comunitățile din diaspora este una dintre cele mai urgente și importante din prima jumătate a mileniului celui nou. O adevărată strategie națională pentru diversele categorii de români emigranți nu credem că poate fi corect și eficient coagulată, fără a deține informații despre percepția folclorului în respectivele grupuri. Numai după obținerea unor suficiente date despre aceste subiecte se poate trece la o cercetare obiectivă.

Tot atât de complexă este și cercetarea expresiilor folclorice la purtătorii de cultură românească trăitori în jurul granițelor României. Mai bogată în informații și lucrări sistematice, de referință, această componentă a folclorului românesc actual oferă multe alte perspective cercetării, cu aceleași bune intenții de a stimula conservarea unor repere de identificare a rădăcinilor românești ale respectivelor populații. O reînnoire a direcțiilor de interes manifestate de savanții secolelor trecute față de purtătorii de cultură românească din sudul Dunării, de exemplu, cu cel al specialiștilor contemporani solicită, din partea celor din urmă, o pregătire bine articulată în domeniile istoriei, dialectologiei, sociologiei, geografiei, artelor și meșteșugurilor, transportului etc.

Inițierea unor observații științifice asupra intervenției factorilor extracomunitari (asupra comunităților folclorice tradiționale) care, prin intermediul unor ONG-uri, fundații și alte structuri care proiectează, din afară, strategii de „dezvoltare”, „reorganizare”, „exploatare” a forței de muncă din mediul rural, schimbă caracteristicile, specificul, particularitățile unui areal cultural, mai mare sau mai mic<sup>5</sup>. Existența unor asemenea asociații de oameni cu concepții sau preocupări comune, uniți conform unui regulament sau unui statut, în vederea depunerii unei activități organizate” (DEX), care se orientează spre cultura populară sau numai spre unele dintre formele ei de exprimare, poate sprijini, uneori, conservarea, relativă, a unor valori patrimoniale, dar poate, de cele mai multe ori, denatura, recrea forme hibride, fake-uri ale acestei culturi, prin care sunt induse sensuri, interpretări, percepții neconforme cu spiritual real al acestui segment de cunoaștere și

---

<sup>5</sup> De exemplu, *Fundația World Vision România* a organizat *Conferința Made in Rural – Oportunități de ocupare și antreprenoriat pentru spațiul rural*, al cărei titlu atrage atenția prin felul ciudat în care sunt amestecate cuvinte românești și englezești, situație care nu avantajează niciuna dintre cele două limbi, dar nici conținutul prezentat, de la început, ambiguu.

creativitate românească. Dintre toate structurile care manifestă interes și se implică în pseudoconservarea culturii tradiționale, cele care pot declanșa efecte negative, uneori chiar distructive sunt unele dintre ONG-uri. O acțiune care se înscrie pe lista urgențelor în etnologie este dezbaterea asupra activităților numeroaselor structuri din această categorie.

Tot în categoria instituțiilor care, prin activitățile lor, primejduiesc conservarea și actualizarea normală a valorilor identitare românești sunt și acele grupuri savante, de cercetători și specialiști formați în cadrul disciplinelor sociale care, folosind statistici, cifre și tipare culturale preluate, prin informare de bibliotecă, din alte culturi, cunosc „experiențe” sociale pe care vor să le „transplanteze” în spațiul cultural românesc – din interiorul și din afara granițelor. Acești sârguincioși lucrători „de laborator” nu sunt deprinși cu diversitatea personalităților care alcătuiesc grupurile, foarte nuanțate, conform tradiției românești sau le ignoră, minimalizând gradul mare de autoritate pe care l-a avut și, uneori, încă îl are modelul tradițional specific al românilor. Cu alte cuvinte, acea „aroganță” despre care am amintit cu alte prilejuri se face simțită în multe dintre proiectele sociale care nu au la bază cunoașterea tipologiei diverse a indivizilor care alcătuiesc colectivitățile României actuale. O standardizare impusă prin studii elaborate de analiști, care nu țin seama de personalitățile oamenilor și de diversitatea lor, nu face decât să elimine din ecuația modernizării valoarea reală a acestei societăți – omul. Pentru a evita efecte nedorite care duc, în cele din urmă, la dizolvarea specificului identitar, proiectanții viitorului României – al românilor de aici și de pretutindeni – trebuie să se familiarizeze și să asimileze și rezultatele cercetărilor din domeniile etnologice.

Dintre multiplele orientări pe care le abordează etnologia sau „etnologiile” actuale, se detașează câteva care se înscriu în categoria „urgențelor”: finalizarea principalelor operațiuni efectuate asupra depozitului multimedia al culturii populare românești (arhivă) prin care sunt asigurate conservarea (fizică și de conținut), protejarea documentelor contra factorilor distructivi identificați, actualizarea sistematizărilor și valorificarea, prin publicare (în limba română și în limbă străină), a pieselor cu valoare deosebită; actualizarea și îmbogățirea bazei de date în concordanță cu cerințele momentului; sistematizarea, conform regulilor și normelor specifice domeniilor etnologice, a documentelor de cultură orală (audiovizuală), alcătuite pentru perioada primelor decenii ale mileniului al treilea, operațiune proiectată astfel încât să asigure continuitatea și dezvoltarea, evoluția metodelor de cercetare și indexare; elaborarea studiilor teoretice prin care să poată fi definită specificitatea identitară a purtătorilor de cultură populară românească așa cum se manifestă în primele decenii ale mileniului al treilea.

Oferta pe care o poate face etnologia românească, atât din punct de vedere teoretic, cât și în ceea ce privește documentul genuin, pentru următoarele două decenii, poate repositiona, favorabil, România prin evidențierea contribuțiilor aduse la îmbogățirea patrimoniului cultural tradițional al umanității. Având o vechime apreciabilă și o remarcabilă coerență de sistem, cultura tradițională românească a

ușurat, pe de o parte, acceptarea inovațiilor și adaptarea acestora la specificul local, fără mari traume sau deșurări, în cursul secolului al XX-lea. Pe de altă parte, a conservat o componentă care poate fi plasată în sfera ecologismului, protecție a naturii și creației umane, deopotrivă.

Ultimul sfert de secol, cu toate ofertele tehnice, culturale, de comunicare etc., a dus la apariția mai multor fracturi în sistemul coerent amintit și a provocat apariția unor unități instabile, care regroupează uneori elemente caracteristice culturii tradiționale cu altele, neasimilate la nivel profund. Urmarea este o aglomerare care de multe ori pare sau chiar este haotică. Pentru ordonare, din interior, și pentru rescrierea unor structuri adecvate lumii actuale, este necesar să fie redată – într-o formă accesibilă, dar nu de popularizare mediocră –, cât mai concentrat și într-un limbaj modern, rezultatele cercetărilor din domeniile etnologice și documentele de valoare care trebuie să funcționeze ca borne de referință. Activitatea de regăsire a reperelor identitare este complementară celei prin care trebuie să fie descoperite fenomenele actuale și formele lor de expresie. Toate, laolaltă, trebuie cunoscute și de specialiștii și purtătorii altor culturi. Mai ales pentru procesele active și mult încurajate de *revival*, *reinventare*, *rescriere* și *reinterpretare* a culturilor și identităților de grup, specifice lumii moderne, toate punctele cuprinse în proiectul pe termen lung sunt deosebit de importante. „Folclorul poate fi obiect de piraterie sau diseminare neautorizată în scopul manipulărilor ideologice, politice, poate fi folosit ca mijloc de propagandă pentru transmiterea unor mesaje abil direcționate, perfide, prin falsificarea semnificațiilor originare și resemantizarea forțată, acționată din exterior. Efectele pot fi de durată, în plan psihologic, ideologic, politic, pot crea conflicte de mai multe tipuri”<sup>6</sup>.

Se recomandă monitorizarea proceselor de festivalizare a tradiției care au ca rezultat golirea de sens, standardizarea, apariția manierismului, distorsionarea funcțională, exploatarea nelocală a folclorului.

„Tehnologia modernă este un aliat pentru cei care consemnează și alcătuiesc documente ale culturii profunde, dar este și un agresor pentru modelul tradițional, o «amenințare» pentru existența unora dintre speciile folclorului genuin, care nu mai răspund, funcțional, nevoilor lumii moderne. Cultura industrializată transmisă prin mass-media erodează folclorul tradițional și creează noi stereotipii din care nu lipsesc improvizația și relativismul unor informații alcătuite dintr-o solicitare de circumstanță. Lipsind, de multe ori, criteriul valoric în selecție, hazardul are rol de factor decisiv, elemente neverificate și neacceptate, încă, la nivelul grupului consumator, dau naștere, la început, unor hibrizi care se caracterizează prin mediocritate. [...] Cultura orală, folclorul genuin oferă perenitate numai acelor produse care sunt, cu adevărat, necesare”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> *Strategia de dezvoltare a României în următorii 20 de ani*. Volumul I. Coordonator acad. Ionel-Valentin Vlad, Președintele Academiei Române, București, Editura Academiei Române, 2015, p. 389.

<sup>7</sup> *Ibidem*,





## V. RECENZII

Valeriu Papahagi, *Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea*, prefață, schiță biografică și postfață de Viorel Stănilă, București, Institutul Cultural Român, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale, 2015, 447 p.

O scurtă biografie a autorului, realizată de Viorel Stănilă, oferă repere pentru înțelegerea vieții și activității lui Valeriu Papahagi (1905–1983), fiul profesorului Nicolae Papahagi. De sorginte macedoromână, era descendent din două ilustre familii de intelectuali, pe linie paternă – Papahagi, și pe linie maternă – Petrașincu.

Valeriu Papahagi, licențiat al Facultății de Litere și Filozofie a Universității din București (1929), unde, a intrat în colaborare cu istoricul Nicolae Iorga, și doctorand al lui Constantin Rădulescu-Motru, a publicat un număr mare de articole științifice despre aromâni în perioada 1929–1946, multe dintre ele în „Revista istorică”, cu unele întreruperi datorate misiunii diplomatice din Spania (1940–1946). Aceste articole au fost strânse sub numele *Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea*.

În *Notă asupra ediției*, se specifică traseul manuscrisului, datat de pe la sfârșitul deceniului al VII-lea al secolului trecut, prezentând un număr de 807 pagini nenumerate: a fost identificat de nepotul autorului, Adrian Papahagi, în arhiva moștenită, încredințat lui Iulian Capsali pentru publicare, ajuns în mâna mai multor persoane, ca mai apoi să fie încredințat prof.univ. Dan Dungaciu, director al Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale al Academiei Române. Prin coordonarea directorului Dan Dungaciu, reprezentanți ai Institutului de Științe Politice și Relații Internaționale, ai Institutului Cultural Român și ai Institutului de Studii Sud-Est Europene au reușit să ducă la bun sfârșit acest proiect, de publicare a manuscrisului lui Valeriu Papahagi, la aproape jumătate de secol de la scrierea sa. Transcrierea manuscrisului a fost realizată de Enache Tușa.

În *Argument*, Valeriu Papahagi înfățișează diverse idei complet greșite ale unor învățați din Apus despre aromâni, care însă nu i-au văzut în ținuturile de baștină, ca și prezentările favorabile pe care le-au făcut călătorii străini și cei care au intrat întâmplător în legătură cu aceștia. Nevoia aromânilor de a se cultiva în grai propriu este prezentată apoi în 34 de articole dedicate figurilor reprezentative ale aromânilor din știința și cultura europeană ale secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea. Valeriu Papahagi aprecia că „în contactul cu Italia și cu țările române, s-a dezvoltat treptat, mai întâi timid, apoi cu forță, conștiința latinității la aromâni și dorința lor de a-și crea o cultură proprie, folosindu-se graiul de acasă”.

În acest fel sunt înfățișate legăturile culturale ale moscopolenilor Dionisie Manduca, mitropolitul Castoriei, Ioan și Dimitrie Halchia, cu elitele orașelor italiene. Dimitrie Procopiu Pamperi Moscopoleanul, secretarul lui Nicolae Mavrocordat, care l-a trimis la Padova pentru a studia medicina, a fost mai apoi profesor și medic al lui Constantin Mavrocordat și, probabil, profesor la Școala din București.

Ioasaf, arhiepiscopul de Ohrida, este amintit atât de Gustav Weigand, cât și de Heinrich Gelzer, în legătură cu primirea unei coroane de aur și a unei mitre de argint, bătută cu pietre scumpe, din partea negustorilor din Moscopole.

Nectarie Târpu, ieromonah din Moscopole, autor al cărții *Credință sau despre virtuți și vicii și diferite nevoi ale fiecărui creștin*, publicată în 1755 la Veneția, este semnatarul unui text pe o icoană datată 1731, descoperită în satul Ardenița, din Câmpia Muzachiei, de lângă orașul Fieri din Albania: „Virgire Mumal tunnezei o're pren oi pekineti loi”, în lectură corectă fiind „Viryira, muma-l dumneță, oră tră noi pecătoșli”, adică „Fecioară, muma lui Dumnezeu, roagă-te pentru noi păcătoșii”.

Grigore Constantinide și Constantin arhimandritul, fondatori ai imprimeriei din Moscopole, tipăreau cărți bisericești în deceniul patru al secolului al XVIII-lea. Theodor Anastasie Cavalioti, unul dintre cei mai importanți învățați aromâni ai secolului al XVIII-lea, care studiaseră filosofia și filologia

în Italia, era profesor la Școala superioară din Moscopole, numită Noua Academie, construită în 1750, așa cum arată cronică Mănăstirii Prodom.

În lucrarea sa *Protopiria* (Noua învățătură), publicată în anul 1770 la Veneția, este publicat un vocabular în trei limbi (greacă, aromână și albaneză) pe trei coloane. Constantin Hagi Gheorghiu Gehani, elevul lui Cavalioti, care, în 1766, a străbătut pe jos drumul dintre Viena și Halle, unde dorea să învețe, și care i-a oferit profesorului Johann Thunmann (în anul 1773) cartea lui Cavalioti, precum și informațiile cu privire la aromâni și albanezi, folosite de acesta la redactarea unui capitol al lucrării *Untersuhungen über die Geschichte der östlichen Europäischen Völker* (1774), este un exemplu ilustrativ pentru relațiile comerciale ale aromânilor cu orașele europene și pentru deschiderea pe care un aromân din Moscopole o avea față de Iluminismul european. În peregrinările lui prin universitățile europene Hagi Gehani a luat contact și cu studenții români, precum Scarlat Sturdza, căruia i-a închinat „Un poem safic... format din 24 de versuri safice și 8 adonice, în 1771 iunie 15, la Viena”, fiind „primul dintre aromâni care a afirmat identitatea dialectului său cu limba vorbită în Țările Române”. „Mărturia din 1774 a unui învățat german, profesor la universitatea din Halle, informat de un student moscopolean, e un argument destul de convingător împotriva acelor care susțin că aromânii au fost inventați de Statul român”, concluzionează Valeriu Papahagi (p. 101).

Ieromonahul Ambrosie Pamperi, născut în Moscopole, în anul 1733, care a trecut prin Vlahia, Moldova, Germania și Ungaria, stabilindu-se la Lipsca, cunoștea limbile elină și vlahă, limba vlahă fiind limba română. S-a ocupat de publicarea unor cărți, traducând din limba greacă.

Daniil Moscopoleanul, autointitulat *mesiodac*, adică *dac din Moesia*, a publicat un *Lexicon tetraglotic*, unde a pus pe patru coloane fraze în limbile greacă, aromână, albaneză și bulgară. Lucrarea a fost folosită de colonelul William Martin Leake care, călătorind timp de 6 ani în Grecia (1804–1810), a republicat, în cartea sa *Reasearches in Greece*, apărută la Londra în 1814, adăugând, la cele patru coloane, încă una în limba engleză. Astfel, scria V. Papahagi, „nu poate să nu ne impresioneze faptul că anglo-saxonul William Martin Leake, înainte ca francezul François Raynouard și germanul Friedrich Dietz să pună bazele lingvisticii romanice, a căutat să-și dea seama de latinitatea graiului aromânilor, identificând, în *Lexiconul tetraglotic* reprodus de el, bine parte din cuvintele aromânești de origine latină”. *Lexiconul tetraglotic*, despre care Leake scria că a fost publicat la Moscopole pe la 1770, Bartolomeu Kopitar spunea că a fost publicat la Veneția, în anul 1802, în a doua ediție. Din titlu, *Învățătură introducătoare cuprinzând un vocabular în patru limbi al celor patru graie obștești, adică al romanicei simple, al vlahiei din Moesia, al bulgarei și al albanezei*, „reiese că Daniil, ca și Hagi Gehani, era conștient de comunitatea de origine a aromânilor și a dacoromânilor. Româna vorbită în Macedonia și Munții Pindului el o numește „vlahă din Moesia”, pentru a nu fi confundată cu „româna, tot vlahă, din nordul Dunării”. Astfel, observa V. Papahagi, „intelectualii moscopoleni, deși erau convinși de comunitatea lor de origine și de limbă cu dacoromânii, se întrebau totuși dacă aromânii sunt vechi locuitori ai Iliriei și Macedoniei romanizați prin coloniștii aduși de romani în aceste regiuni sau dacă sunt veniți din Dacia”.

Elevii învățatului Balano Vasilopoulos din Ianina, născuți în Mețova (Epir), Trifon ieromonahul și Nicolae Zergiuli, s-au afirmat în secolul al XVIII-lea. Trifon ieromonahul a studiat la Padova timp de 6 ani, fiind apoi profesor la Ianina. Nicolae Zergiuli a fost, de asemenea, 12 ani profesor la Tricala, mai apoi perindându-se pe la universitățile din Italia, timp de 7 ani, după care, fiind trimis de Sinod la școala de la Athos, unde a stat un an, a fost numit director al școlii din Iași, unde a decedat în anul 1773. Valeriu Papahagi aprecia că după ani de studii în universitățile italiene, cei doi nu puteau să fi rămași indiferenți în fața afinității dialectului aromân cu limba italiană, acești învățați putându-și forma convingerea că originea aromânilor ar trebui căutată în Italia. Prezența învățaților aromâni în Țara Românească și Moldova a dus la formarea convingerii că sunt asemănători românilor de la nord de Dunăre, numindu-se pe ei daci din Moesia, sau *mesiodaci*.

Iosif Mesiodacul, născut la Cernavodă între 1725 și 1730, a fost unul dintre marii învățați din Moldova și Țara Românească, care, datorită numelui însușit de mesiodac, era aromân moscopolean.

Constantin Ucuta Moscopoleanul, stabilit în Poznan, în Prusia meridională, a publicat *Noua Pedagogie* sau *Abecedar*, la 1797, „Spre gloria neamului și cu scopul educării copiilor romano-vlahilor în limba părintească”, reprezentând „prima încercare de a se face din dialectul aromân o limbă literară, o limbă de cultură”.

Ion Nicolide de Pindo, medic aromân din Viena, despre care a scris d-rul Valeriu L. Bologa, s-a născut la 14 martie 1737 în localitatea Gramostea din Macedonia. După terminarea școlii din Șiaciștea a plecat la Viena, unde a luat doctoratul în medicină, fiind numit medic al coloniei grecești din Viena și înobilat de către împăratul Leopold al II-lea sub numele de Pindo. A trecut la cele veșnice la 12 octombrie 1828. Este socotit unul dintre primii medici români, V. Papahagi notând: „Din frântura neamului nostru care a dat Bisericii românești pe Andrei Șaguna, a ieșit cel dintâi medic din trecutul nostru. Ion Nicolide de Pindo a fost român și a simțit românește. El ne aparține”.

Dacă primele XIII capitole sunt dedicate acestor mari personalități aromâne, de la capitoul al XIV-lea sunt înfățișate diverse lucrări, fapte și aspecte din viața aromânilor din ținuturile de baștină și din țările române și din celelalte colonii europene.

*Liturghierul aromânesc*, republicat în anul 1962, după manuscrisul din secolul al XVIII-lea, în grai aromân cu litere grecești, arată folosirea limbii materne în lucrările din acel secol. Descoperit în anul 1939 în Biblioteca Națională din Tirana, de cercetătorul Ilo Mîtkë Qafëzezi, și trimis în copie la Institutul de Lingvistică din București, a fost reprodus integral de Matilda Caragiu-Marioțeanu în lucrarea *Liturghier aromânesc, un manuscris anonim inedit*, cu litere grecești și transliterație cu caractere latine. Cercetătorul care l-a descoperit, Qafëzezi, presupunea că acest liturghier este opera lui Daniil Mihail Adam Hagi sau a unui cleric vlah din Albania. De fapt, aprecia Matilda Caragiu-Marioțeanu, acesta ar reprezenta o carte de slujbă religioasă în aromână. De aceea, cartea respectivă demonstrează că folosirea dialectului în slujbele bisericești devenise o necesitate în secolul al XVIII-lea. De asemenea, el este un document care redă vechea limbă aromânească, fără influențe latinizante sau dacoromâne.

Vasul Simota, păstrat la o familie din Vlaho-Clisura, care prezintă o inscripție în aromână, cu caractere grecești, arată că și aromânii din Pind, din localitatea Călăriți, foloseau în scris graiul lor. Greșelile din limba greacă arată că autorul nu cunoștea bine această limbă, dar se dovedea un bun cunoscător al aromânei, în care se pare că se instruiseră.

Studiul privind *O încercare de ascensiune în balon a unor aromâni din comuna Saracu în timpul lui Ali-Pașa*, întâmplare din anul 1803, este realizat din comentarea poeziei scriitorului grec Ioan Vilara, intitulată *Balonul*. Poezia se găsește în operele complete publicate de Gheorghe Vavaretos la Atena, în anul 1935. Autorul, medic școlit în Italia, a trăit între anii 1771 și 1823, fiind contemporan cu Ali-Pașa. Conform lui Ioan Vilara, ascensiunea în balon a fost încercată de un grup de aromâni din Saracu, conduși de învățatul Pahomie. Din păcate, neîndemânarea oamenilor a dus la răsturnarea și aprinderea balonului, moment care este înfățișat și cu cuvintele în aromână rostite între protagoniști: „pre Dumnezău/ pentru Dumnezeu”, „tal’ie, dracul, tal’ie/ taie, dracu, taie”, „Iu lai, s’arde!// Aoleu, arde!”.

*Codex Dimonie*, o culegere de texte religioase, traduse din grecește în aromână, descoperită în manuscris în 1889, la Ohrida, de Gustav Weigand, a fost astfel numită după numele proprietarilor Iancu și Mihail Dimonie. A fost publicată în transcriere fonetică de Weigand, în „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache” (vol. I, p. 8–78; vol. II, p. 137–227; vol. V, p. 192–297; vol. VI, p. 86–173), la Leipzig. Se presupune că au fost traduse în aromână, de mai mulți aromâni din Albania, pentru a fi citită la predicile bisericești. Cercetările bizantinologului Demostene Russo arată că lucrarea nu este anterioară anului 1803.

Haralambie Polenacovici, aflat la Skopje, într-o scrisoare destinată lui Th. Capidan, îi aduce la cunoștință faptul că a descoperit, la Beala di Supră, la un negustor, un manuscris al unei *Cazanii*, scrisă în aromână cu litere grecești. Materialul a fost publicat de Capidan în buletinul „Langue et Littérature”, 1940, sub titlul *Un recueil d’homélies (Cazanie) en macédo-roumain*, limba fiind aceeași cu cea din *Codex Dimonie*.

Dimitrie Darvari, a cărei familie era originară din Vlaho-Clisura, a trăit o parte a vieții în Viena. A publicat, în limba greacă, mai multe lucrări de filozofie, morală, gramatică, aritmetică și geometrie, fizică. Cu toate că a publicat în limba greacă, V. Papahagi înfățișează mai multe relatări din lucrările vremii, în care Dimitrie Darvari este prezentat ca aparținând coloniei aromâne, el fiind numit de Eufrosin Poteca, în 1818, „român din Machidonia”.

Colonia aromânească și grecească din Viena, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dispunea de Biserica Sf. Gheorghe Steyerhof și de cea a Sfintei Treimi din Fleischmarkt, aparținând de mitropolia din Karlovitz. La 6 mai 1804 s-a înființat școala greco-valahă. Multe dintre lucrările

învățaților aromâni au fost tipărite la Viena. Numeroase familii, care trăiau în Viena și contribuiau cu bani la publicarea acestor lucrări, sunt prezentate de către Valeriu Papahagi, care făcea următoarea apreciere: „Cu toată cultura lor grecească, acești oameni conservau conștiința originii lor aromânești”.

În legătură cu coloniile aromâne din Ungaria, V. Papahagi reproduce scrisoarea trimisă de cercetătorul maghiar Alfred Moess lui Tache Papahagi, la 8 ianuarie 1965, în care îi relatează preocuparea sa pentru publicarea unui studiu privind stabilirea aromânilor în Ungaria între 1720 și 1770, cei mai mulți din Moscopole și localitățile învecinate. Din relatarea sa, a studiat 77 testamente aromâne și 96 grecești, aflate în Arhiva Orașului Pesta, observând faptul că „din persoanele care figurează ca martori și acelea numite ca executori (epitropoi), adică persoane care s-au bucurat de încrederea aceluia care a făcut testamentul, 89% sunt alese dintre confracții aromâni și numai 11% dintre greci; în mod reciproc găsim exact aceeași proporție. Din aproape 130 de căsătorii în care numele soțului și al soției sunt cunoscute, proporția celor încheiate cu greci și grecoaiice nu atinge 10%, deși colonia grecească din Pesta era ceva mai numeroasă decât cea aromânească. Toate acestea arată că era o linie de demarcație decisivă între cele două naționalități, deși nu întâlnim niciun cuvânt scris în aromână, exact ca în relațiile dintre Moscopole și Veneția”. De asemenea, V. Papahagi amintește că, la 1808, la apariția cărții lui Gheorghe Roja privitoare la „românii sau așa-numiții vlahi care locuiesc dincolo de Dunăre”, 200 de aromâni participaseră cu subscripție. Majoritatea venind din sudul Albaniei, aceștia mai erau numiți și *arnautes* (arnăuți). Încă de la 1786 apăruseră neînțelegeri între ei și greci, cu privire la limba în care trebuiau să învețe copiii, grecii invocând vechile lor privilegii și prestigiul limbii grecești. S-a ajuns astfel, la începutul secolului al XIX-lea, ca slujbele religioase să se facă alternativ, în limba greacă și în aromână. Școala românească din Buda, deschisă la 1808, a fost condusă de Constantin Diaconovici-Loga. S-au păstrat câteva broșuri din anii 1809–1810, publicate cu ocazia susținerii examenelor de către elevii școlii, toți aromâni. Și în Miskolc exista o colonie aromână veche care, la 1806, a reușit terminarea construcției la biserica ortodoxă. În această localitate, în anul 1808, s-a născut mitropolitul Andrei Șaguna, ca fiu al lui Naum Evretu Șaguna și al Anastasiei, născută Muciu. La 29 august 1807, aromânii din Pesta cereau Locotenenței, printr-o petiție, să se înființeze o școală în graiul lor, afirmând că „Limba noastră maternă valahică în care se oficiază pretutindeni Liturghia și Slujbele religioase este, fără îndoială, comună cu a celorlalți supuși din aceeași națiune cesaro-crăiască și dacă a fost năpădită de cuvinte străine, acestea se înlătură”.

Gheorghe Șincai îi considera pe aromâni ca parte a națiunii valahice, așa cum rezultă din lucrarea sa, din anul 1808, *Hronica românilor și a mai multor neamuri*. Tot în 1808, Gheorghe Constantin Roja publica, la Pesta, *Untersuchungen über die Romanier oder sogenannten Wlachen, welche jenseits der Donau wohnen/ Cercetări asupra românilor sau așa-numiților vlahi, care locuiesc dincolo de Dunăre, întemeiate pe vechi izvoare*. Născut la Bitolia, într-o familie moscopoleană, a învățat și a trăit în Banat, urmând apoi cursurile facultății de medicină din Pesta, timp în care, la 22 de ani, a publicat cartea despre trecutul românilor din Balcani. Respingând numele dat de străini, ca *vlah* și *valah*, ca și cel de bațjocură *tânțar*, pe care poporul nu le recunoaște și care nu se găsesc în limba lui, Roja spune că „Neamul meu, în limba lui maternă, folosește, ca proprie numire, cuvântul rămâni, români, adică romani, care se deosebește numai în pronunțare, și îl păstrează până astăzi. Numele de romani e astăzi propriu națiunii mele, precum și fraților noștri care se găsesc în Transilvania, Vlahia și Banat și se deosebește cu totul de alții, căci astfel se numesc ei. Aceasta explică proveniența noastră din romani și multe concordante în limba latină”. În 1809, Roja publica o altă lucrare, *Măestria ghiovăsirii românești cu litere latinești, care sunt literele românilor ceale vechi, spre polirea a toată ghinta românească cei din coace și cei din acolo de Dunăre...* Aici, Roja vorbește de două dialecte ale limbii române, cel de la nord de Dunăre și cel din sud. Cel sudic se împarte și el în mai multe: voscopolitean, grabovean, gremostean, gopistan, mețovitean sau epirotean, moloviștean. La nord se întâlnesc dialectele muntean, moldovean, ardelean, bănățean, cel din Ungaria pe lângă Criș și altele. Cu înlocuirea cuvintelor străine din limbă cu cele păstrate în dialecte, Roja milita pentru alcătuirea unei limbi românești curate.

Petru Maior, în anul 1812, publica la Buda *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, ocupându-se și de istoria românilor din sudul Dunării. Considerându-i de același sânge, pe aromâni și pe români, Petru Maior observa că mulți dintre aromâni „mai dedați sunt spre limba cea grecească decât să se nevoiască a-și pricopsi limba sa românească și a o curăța de grece”.

Neofit Duca, profesorul aromân de la Academia grecească din București, se pronunța în anul 1810 împotriva tendințelor aromânilor de a se cultiva în graiul propriu. În prefața *Cuvânt asupra stării școlii*, apărută în ediția *Discursurilor lui Maxim din Tyr*, la Viena, Neofit Duca scria: „Așa sunt acei care se prostesc cu această limbă vlahă murdără și mizerabilă, dacă e iertat să fie numită limba aceea care peste tot șchiopătează și mai ales nu e urmașa unei altei limbi, având mare scârbă și exaltație infectă”. Pe lângă aceste cuvinte de ocară la adresa limbii materne a aromânilor, Neofit Duca le recunoaște meritele și însușirile, nevoia de a se cultiva și proporția mare de oameni instruiți din rândul lor. El însă accentuează ocară împotriva acelor care vor să facă din vlahi o națiune deosebită, negând descendența lor din romani. V. Papahagi încheie paginile dedicate lui Neofit Duca apreciind că „avem de-a face cu un renegat, care vrea să pară mai grec decât grecii autentici”.

Lui Neofit Duca îi va da un răspuns magistral Mihail Boiagi, în *Gramatica românească sau macedonovlahă...*, apărută în anul 1813, la Viena, învățat aromân din Buda, născut, se pare, într-o familie de moscopoleni. Arătând că limba vlahă e vorbită de patru milioane de suflete, politicește împrăștiate, care cedează în detrimentul altora chiar în Vlahia și Moldova, are cele mai bune auspicii de a se afirma pe lângă surorile ei latine: spaniola, italiana, franceza. „Așadar, din cauzele incontestabile expuse mai sus, apar evident stupide vorbăriile lui Neofit Duca pedantul, care, deoarece nu cunoaște nici o altă limbă, dorește să nimicească toate limbile din lume și în locul lor să stabilească greaca lui macaronică (după cum o numesc conaționalii săi batjocoritori)”. Boiagi prezintă mai departe necesitatea unei analize comparate între graiul aromânilor și cel al românilor și folosirea alfabetului latin, dând exemple și folosindu-se de trei limbi: română, greacă și germană. Boiagi a fost persecutat de Patriarhia din Constantinopol. Atât el, cât și Roja și Ucuta, au fost neînțeleși de compatrioții lor, spune V. Papahagi, care „nu i-au sprijinit în încercarea lor de a face din dialectul aromân o limbă literară”.

Daniil Philippide, născut în comuna Ameru din Tesalia, în *Istoria României și Geografia României*, publicate în 1816, la Viena, vorbind despre aromâni îi numește români, ocolind numele de vlahi. El susține continuitatea românilor în Dacia traiană, împotriva scrierilor lui Sulzer și Engel. Cât despre românii de peste Dunăre, în *Geografia României*, Philippide scria: „Dar și mai mulți români sunt răspândiți dincolo de Dunăre, în Serbia și în Macedonia, precum și în interiorul Tesaliei și Epirului, desigur ca o minoritate între bulgari, sârbi și greci, cu care se găsesc amestecați, și se numesc ei înșiși până astăzi români în propria lor limbă românească în care au pătruns multe cuvinte, expresii și particularități ale popoarelor cu care conviețuiesc. Și altfel nu a putut să fie, și să nu se mire cineva de acest lucru, să nu concludă ceva din acest amestec și să nu caute vreun alt început al românilor de dincolo de Dunăre de al acelor din stânga fluviului, și nici o origine din cei din sud a proromânilor de dincolo de Dunăre, după cum și-au închipuit în mod absurd și fără teme, unii care sunt mai mult amici ai lingușirii decât ai adevărului și îndemnați de faptul că numele de român se deosebește foarte puțin de cel de romeu. Sunt și așezări românești unde limba greacă e comună românilor”. Philippide prezintă câteva localități ale aromânilor, ca Moscopole, Mețova, Doliani, Grebeniți, Floru, Dragai, Băiasa, Avdela, Perivole, Conița, Samarina, Furca ș.a. El înfățișează și principalele ocupații ale aromânilor: prelucrarea lânii, cărăvănitul și transhumanța păstorilor. Opera lui nu a fost continuată „pentru că a întâmpinat o violentă opoziție grecească și, credem chiar, mai ales, din partea aromânilor grecizați”, concluzionează V. Papahagi, dând exemple apărute în revista grecească din Viena, „Hermesul savant”, din 15 iunie 1816, nr. 12, p. 212-223, și nr. 13 din 1 iulie, p. 239-253, în care, în 25 de pagini anonime, scrierile lui Philippide erau catalogate fără folos pentru poporul grec, neînțelegându-se de ce se scrie despre popoarele de la Dunăre și nu despre greci, risipind banii cu care se puteau edita scriitorii clasici și lexicoanele.

Moscopoleanul Nicolae Ianovici a publicat, în două volume, un lexicon în cinci limbi. Ioan Cavalier de Pușcariu a dăruit lexiconul Academiei Române. Acesta a fost semnalat și analizat de Pericle Papahagi (1909), Demostene Russo (1935), Nestor Camarioano, Victor Papacostea (1939) și Teodor Capidan (1941). Nicolae Ianovici s-a născut la 1821 în Timișoara, unde a urmat studiile secundare, mergând apoi la Pesta și Bratislava, unde a urmat cursurile universitare în filologie. A fost ales deputat și, mai apoi, membru al Academiei Ungare, iar între anii 1867 și 1873, secretar de stat al

Ministerului Instrucțiunii și al Artelor. Se considera român, originar din Moscopole (în prefața *Lexiconului*). Theodor Capidan considera că Nicolae Ianovici face parte din grupul de scriitori asemănători lui Constantin Roja și lui Mihail Boiagi, care au încercat să armonizeze aromâna cu dacoromâna, susținând înlăturarea neologismelor cu latinisme și, mai ales, cu dacoromânisme. El nu a mers însă la extremism, conform lui Victor Papacostea, acceptând în limbă și cuvinte de origine nelatină. Printre scopurile lexiconului, acesta fiind necesar școlilor cu predare în greacă, maghiară, germană și română, era ca „Și mai ales acei români de dincolo de Dunăre vor lua cunoștință de adevăr când vor vedea în lexicon propria lor limbă maternă și vor găsi că aceasta e fiica legitimă a latinii, însă oarecum transformată din cauza contactului cu alte neamuri”. Iar numele corect este cel de român, întrucât „când unul numit în mod incorect vlah e întrebă: de ce neam ești? el răspunde: eu escu rămănu romanu, eu sunt român sau roman. Însă aceia care vorbesc latinește sau italienește nu se numesc ei înșiși romani, numai noi am conservat până în prezent numele romanilor”.

În Budapesta, aromânii, în contact cu mișcarea românilor din Banat și Transilvania, își întăresc conștiința națională, participând la numeroase evenimente cu însemnătate națională și culturală. Multe dintre ele erau încurajate de Atanasie Grabovski, al cărui nepot, Andrei Șaguna, născut în anul 1808, a ajuns mitropolit al românilor din Transilvania și Ungaria. Valeriu Papahagi prezintă câteva evenimente din viața coloniei macedoromâne din Budapesta: seratele culturale la care participau fruntașii aromâni, mulți dintre ei înnobilați, și finanțarea unor cărți și publicații.

Dar și în Principate s-au stabilit, pe lângă negustori meseriași, o seamă de învățați aromâni, amintind mai înainte de Dimitrie Procopiu Pamperi, secretar, medic și profesor la Curtea Domnească din București, și Ambrosie Pamperi. Nicolae Zergiuli, a fost director al școlii domnești din Iași. Iosif Mesiodacul a dezvoltat o bogată activitate în Țările Române. Riga din Veleștin, câștigat la ideea grecească, a fost secretar al domnitorului Nicolae Mavrogheni, și a tipărit la Viena o hartă a Moldovei și una a Țării Românești. De asemenea, așa cum am văzut, Daniil Philippide, care a stat o vreme și la București, a publicat în 1816, la Leipzig, *Istoria României și Geografia României*.

Astfel, după înlăturarea domniilor fanariote, în Moldova și Țara Românească „se întărește conștiința unității poporului român”. Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino scriseseră și ei despre macedoromâni. Ion Ghica îi relatează, într-o scrisoare trimisă lui Vasile Alecsandri, cum l-a întâlnit la Paris pe Ioan Coletti, pe atunci ambasador al regelui Othon.

Ioan Heliade Rădulescu, în revista „Curier de ambele sexe” (1838, Iași), a scris despre dialectul aromân. „Când un popor are aceleași forme sau aceiași timpi gramaticali și aceleași numiri sau materie, are tot o limbă. Însă se poate ca într-o parte de loc să se schimbe sau pronunția literelor sau câțiva din timpii gramaticii, sau servindu-se cu aceeași materie și formă să facă deosebite vasuri. Atunci acele deosebiri în pronunție, în materie, în formă și în frasi se numesc dialect...”. „Dialectul nostru îl vom numi al Daciei; cel de al doilea al Macedoniei”.

De asemenea, T. Cipariu a încercat, în *Principia de limba și de scriptura*, 1866, Blaj, să prezinte câteva elemente caracteristice ale dialectului aromân.

Mihail Kogălniceanu, în *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, 1837, Berlin, pomenește și de trecutul românilor din Peninsula Balcanică, citând din lucrarea lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*, 1812, Buda.

După Unirea Principatelor și în perioada de reforme ale lui Al. Ioan Cuza, se formează nucleul de acțiune în favoarea aromânilor din Balcani, sub coordonarea lui Dimitrie Casacovici, Ion Ghica, Cezar Boliac, Ion Ionescu de la Brad, generalul Christian Tell, arhimandritul Averchie, Dimitrie Atanasescu ș.a.

Despre ultimele două articole, referitoare la relațiile dintre aromâni și dacoromâni în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, nu mai insistăm, lucrurile fiind, pentru orice specialist în istoria și cultura românilor sud-dunăreni, îndeobște cunoscute. Valeriu Papahagi, în aceste două studii care încheie volumul, trece în revistă preocupările elitei aromâne care, aflată în România, a atras de partea sa elita dacoromână, pentru a putea salva dialectul aromân prin înființarea de școli românești în Balcani, aducerea de tineri aromâni la studii în România, publicarea de cărți și reviste pentru aromâni, emanciparea aromânilor de sub cultura greacă ș.a.

Lucrarea este una dintre cele mai strălucite sinteze privitoare la viața aromânilor din perioada studiată, Valeriu Papahagi fiind un erudit specialist care s-a implicat sufletește, ca orice aromân, în prezentarea începuturilor culturale de renaștere națională a românilor balcanici. Studiile respective puteau fi citite în revistele vremii, cu o ușurință mai mare astăzi, când unele dintre ele sunt prezentate în format digital. Dar publicarea lor într-un volum, așa cum a fost gândit de autor, reprezintă o necesară recuperare științifică, pentru care îi felicităm pe toți cei implicați în acest demers.

EMIL ȚÎRCOMNICU

*Pravila de la Govora*, coordonator, diortosire, glosar și corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p.

Noua reeditare a *Pravilei de la Govora*, coordonată și diortosită de către preotul Petre Mateiescu, pune în oglindă ediția princeps din 1640 (tipărită în limba română, cu litere chirilice) și cea din anul 1884, publicată cu caractere latine de către Academia Română, după un exemplar descoperit și oferit statului de către Al. Odobescu. Valoroasa lucrare face parte din colecția „Tezaurul ortodoxiei române” și cuprinde: *Binecuvântare. Pravila de la Govora – primul cod legislativ bisericesc în limba română*, semnată de către Înalt Prea Sfinția Sa Varsanufie, arhiepiscopul Râmnicului (cu traducerea în engleză), *Argumentul editorului*, autor Emil Catrinoiu, directorul general al Editurii Fortuna, *Cuvântul diortositorului*, preotul Petre Mateiescu, profesor la Seminarul teologic „Sfântul Nicolae” din Râmnicu Vâlcea, „*Mai bun decât Mateiu Vodă n-au fost niciun domn*”, material semnat de Florin Epure, directorul executiv al Direcției Județene pentru Cultură Vâlcea, articolul științific al conf. univ. dr. Gabriela Rusu-Păsărin de la Universitatea din Craiova, „*Pravila de la Govora*” – *corpus al legii bisericești și al credinței populare. Convergențe și divergențe*, și se încheie cu secvențele: *Cuvinte și fraze traduse din slavonă; Cuprins. Pravila diortosită de preot profesor Petre Mateiescu; „Pravila de la Govora”, diortosită de către preotul Petre Mateiescu, profesor al seminarului teologic „Sfântul Nicolae” din Râmnicu Vâlcea și Glosar.*

*Pravila de la Govora*, numită și *pravila cea mică*, a ieșit din tiparnița Mănăstirii Govora în anul 1640, sub domnia lui Matei Basarab (la șapte ani după urcarea sa pe tronul Țării Românești), ca o carte folositoare, *îndreptariu de lege*, ce cuprinde „canoanele Apostolilor, ale soboarelor și ale Părinților Bisericii și unele capitole cu referire la mireni” (*op. cit.* 2016: 35). Contextualizată epocii reformelor religioase din secolul al XVII-lea, apariția primului cod de legi în limba română vine ca o replică la propaganda ideilor și difuzarea semnificativă a cărților religioase cu învățătură luterană și calvină printre românii din Transilvania. Noua stare de fapt, îngrijorătoare pentru domnitorii din Moldova și Muntenia, dublată de excedentul de influență și de putere a clericului străin asupra mănăstirilor și veniturilor acestora, cu răsfrângeri nefaste asupra limbii poporului (aspecte amenințătoare pentru unitatea culturală a românilor dintre cele două țări: Transilvania și Țara Românească) determină ca numeroase traduceri de cărți cu conținut religios (pravile, evanghelii, cazanii etc.) să fie scrise conform dogmelor ortodoxe în spațiile monahale, centre consacrate de cultură ecleziastică de la Govora, Câmpulung, Mănăstirea Dealu din Târgoviște (G. Dem. Teodorescu, *Istoria limbii și literaturii române. De la începuturi până la 1882*, București, Editura Saeculum I.O., 2002: 106). În ediția princeps, pravila, cel mai vechi cod de legi preponderent bisericesci și laice, se deschide cu stema Țării Românești ilustrând un corb cu crucea creștinătății în cioc și cu o coroană deasupra, încadrat între soare și lună și cu inițialele domnitorului Matei Basarab gravate în cele patru colțuri, o practică frecvent uzitată în epocă la tipărirea cărților bisericești, urmată de câteva versuri omagiale semnate de către cultivatul boier muntean, Udriște Năsturel din Fierești, cumnatul domnitorului. Ideea călăuzitoare a cărții este mărturisită încă de la început de către Teofil, arhiepiscopul și mitropolitul Țării Românești (Ungrovlahia), în *Predoslovie către toți învățătorii Sfintei biserici* astfel: „socotind că mai toate neamurile au carte pe limba lor, cu acelea cugetai și eu, robul Domnului meu Iisus Hristos, să scot această carte numită pravilă pe limba românească” și îndeamnă toate fețele bisericești (arhiepiscopi, mitropoliți, episcopi, duhovnici și preoți) să nu uite să



cinstească această sfântă lucrare dată creștinilor spre vindecarea sufletelor de ispite și păcate (*op. cit.*, 2016: 737). Pravila a început să fie tradusă în limba poporului, neștiutor de buche străină, de către Mihail Moxa (Ilie), învățatul călugăr de la Mănăstirea Bistrița, după o ediție slavonă ce se sprijinea pe un nomocanon bizantin, o culegere compilată de legi imperiale bizantină și ecleziastice (canoane ale sinoadelor bisericești), la Mănăstirea Govora, păstorită la acea vreme de către egumenul Meletie Macedoneanul, călugăr adus de Matei Basarab din Macedonia și așezat în scaunul mănăstirii în anul 1634 (Teodorescu, 2002: 107). În cuvântul de încheiere al cărții, succesorul egumenului Meletie Macedoneanul, ieromonahul Ștefan din Ohrid (sub îngrijirea căruia s-a finalizat, în doar șase săptămâni, traducerea pravilei dată poporului din ordinul și pe spezele domnitorului țării, Matei Basarab), stabilește valoarea cărții în moneda timpului: 21 de *constande* de argint. Cu un evident scop utilitar, *Pravila de la Govora* este un veritabil ghid de instruire destinat predominant clerului, în care elementele de drept bisericesc și cele de drept laic se împletesc cu un complex de credințe și datini ale poporului. Ediția princeps, Pravila din 1640 (cu 164 de file) este structurată în 149 de capitole numerotate și 16 nenumerate, după cum aflăm din cuprinsul cărții, denumit în text *scara cărții*.

Sub influența curentului cultural născut în Transilvania și Maramureș, cu privire la „mișcarea pentru carte în limba română” și integrat „unui proces evolutiv unitar, care face din cultura fiecărei din cele trei țări românești o parte dintr-un organism unitar”, tipărirea Pravilei de la Govora marchează un moment semnificativ în făurirea culturii naționale, în cel mai profund sens al conceptului, fiind prima carte scrisă în limba română (Dan Zamfirescu, *Studii și articole de literatură română veche*, București, Editura pentru Literatură, 1967: 30). Document prețios al lumii medievale românești, pravila dezvăluie, dincolo de aspectele de utilitate juridică practică, structuri de mentalitate și de sensibilitate ale românilor de la mijlocul secolului al XVII-lea, în care rosturile lumii pământești oglindesc și se armonizează, într-o adâncă întrepătrundere, cu adevărurile lumii cerești. Lumea reală a credinciosului trăiește în perfectă organicitate și este puternic orientată spre transcendent, în vreme ce ochiul lui Dumnezeu veghează necontenit asupra ordinii vieții pământești. Coexistența, veșnica cumpănire între bine și rău, dezvăluirea parțială a adevărului divin, frământă neîncetat firea omului și îi dinamizează străfundurile existenței telurice. Totuși, omul creștin, căznit de gânduri, nu caută explicații, ci în credința sa neștirbită și marea sa iubire către Dumnezeu se supune rânduielilor eterne, lăsate de Creator pe pământ. Altminteri, săvârșirea păcatului îi împovărează conștiința, spiritul se rătăcește, iar frumusețile făgăduite ale raiului sunt primejduite și dispar. Circumscrișă universului de mentalitate profund creștină, textul pravilei conține prevederile obligatorii de drept bisericesc și de drept laic, în care conceptele de infracțiune – faptele cu potențial ridicat de pericolozitate socială, săvârșite cu vinovăție – și de pedeapsă – măsură de constrângere aplicată de lege cu valoare de sancțiune pentru o infracțiune – (din dreptul penal) sunt traduse în cheia justiției divine, prin *păcat* (infracțiunea) și *ispășire* (pedeapsa) (*op. cit.*, 2016: 35). Părghiile eficiente, stipulate în textul cărții, prin care se putea reglementa comportamentul uman (guvernat de un sistem normativ-valoric tradițional, axat pe ideea de rușine, respect, cumpătare, frica de păcat, adevăr, dreptate etc.) atât în spațiul ecleziastic, cât și în cel al comunității de mireni, variau în funcție de gravitatea faptelor săvârșite și se refereau, fie la măsuri legale de interzicere a săvârșirii anumitor acte, de tipul interdicțiilor, fie la cele de constrângere, de tipul pedepselor fizice (mutilare, caznă, pedeapsă capitală) și duhovnicești (canon, *pocanie*, anatemă, mătănie, posturi). În conținutul codului de legi, apar numeroase prevederi stricte și ferme, referitoare la normele comportamentale, convențiile și „conduita deontologică” impuse preoților, binecuvântați prin taina sfântă a preoției și purtători ai veșmântului sacerdotal spre a-și feri trupul de carne și cugetul de viciile și păcatele lumești. Intrarea în preoție presupunea ideea de puritate, o condiție specială de curățenie trupeză și sufletească, astfel că erau opriți de la a fi preoți: ucigașii, tâlharii, voinicii (cu sensul de ostași), cei proveniți din incest sau cei cu neputințe fizice (șchiopi, cu vederea slabă, surzi). În textul pravilei, aflăm că preotul care se îndeletnicea cu meseriile lumești, negustoria, cămătăria („pentru a-și înmulți argintul său”) era oprit de la săvârșirea liturghiei, darea trupului spre rușine, desfrânarea (sau preadesfrânarea), clevetirea, minciuna, furtul erau pedepsite cu *caterisirea*, iar căderile trupeză și sufletești mai mici, cu *pocanii*, canoane și mătănie (200–300 pe zi); căci doar preotului, trimisul și slujitorul lui Dumnezeu pe pământ, cu o viață fără de prihană, trăită în smerenie și veșnică pocăință, impenetrabil la bucuriile

amăgitoare și înșelătoare pământești, i se puteau garanta privilegiile și binefacerile raiului. Totodată, desfătările și plăcerile vieții ipostaziate prin cântece, beții și jocuri mirenești trebuia să îi fie străine slujitorului lui Dumnezeu, iar de se va fi întâmplat lucrul acesta, fie renunța la ele, spre mântuirea sufletului său, fie se *caterisea* (se răspeoa). Călugărilor, preoților tineri și „celor ce se țin în curățenie” li se interzicea să primească la spovedanie femeia, percepută ca agent al răului și al ispitei diavolești (căci „dracul, cu femeile fac război călugărilor și sfinților”), astfel că permisul de acces spre aflarea și izbăvirea de păcate a femeii era încredințat preoților bătrâni „cu mintea întregă și învățatură bună”. Vigilența de a nu cădea în păcat se manifesta prin grija de a nu lăsa femeile să se spovedească în interior, ci în pragul bisericii, cu ușile deschise spre a nu se produce o tulburare a minții, *sminteală*. Dacă totuși preotul primea la spovedanie o femeie, el își întărea sinele cu rugăciuni și rugări, cântate neîncetat, ca o incantație mantrică: „miluiește-mă, Dumnezeu. Cântați Domnului tot pământul”. Curățarea prin postul de 40 de zile, erau un canon dat preoților care luau păcatele credincioșilor la taina spovedaniei. Grija asupra virtuții trupești și sufletești a clerului se explicitează prin ansamblul de reguli și interdicții privind comportamentul sexual descrise amănunțit și mai cu seamă posturile.

Prevederile de drept bisericesc din pravilă se îmbină aleatoriu cu cele de drept civil și dezvoltă aspecte semnificative din diferite compartimente ale vieții (profan și ritual), unele referindu-se la maniera în care părinții trebuie să-și crească copiii, în frică față de Dumnezeu (și cu afecțiunea distribuită egal, după modelul christic), altele la *lucrurile eretice*, credințele și superstițiile populare ce guvernau universul de viață și trăire al indivizilor lumii rurale, referitoare la semnele prevestitoare de rău sau de bine (cântecul corbilor, al cocoșilor, al vulpilor etc.), practici de divinație, lăuzie etc. Textul cărții forjează în intimitatea vieții private și aduce precizări importante cu privire la normele comportamentului sexual acceptate și la aspectele legate de sex (distanțarea, lipsa afectivității, „scârba” unuia dintre parteneri atrăgea anatemia asupra sa), iar abaterile și perversitățile de natură sexuală între parteneri (sodomia, *săblazna*, onania,) se pedepseau cu *pocanie* trei ani și mătânii 100 pe zi. Controlul asupra sexualității cuplului era vigilent „supravegheat” de ochiul bisericii, așa că *împreunarea* (actul sexual) trebuia să fie liber consimțită, iar femeia și bărbatul să doarmă în paturi separate în zilele sfinte, duminica, la praznicile împărătești și în săptămânile mari. Vârsta maritală acceptată de legea nescrisă a pământului, ce marca din punct de vedere biologic debutul capacității de reproducere a viitorilor parteneri de cuplu, era stipulată în pravilă pentru fete, etatea de 12 ani și pentru băieți, cea de 15 de ani. După vârsta de 45–50, odată cu slăbirea energiilor sexuale și diminuarea puterii de procreare de urmași, bărbatului îi era interzis să se mai căsătorească.

Vrăjitoria, o practică de natură demonică ce exacerba puterea malefică și latura întunecată a femeilor, slujitoare ale diavolului, era aspru pedepsită de litera vechiului cod legislativ care stipula că cea care făcea farmece trebuia să se lase de credință, iar femeia care va bea ierburi pentru a lepăda pruncul sau pentru a nu face copii să aibă canon 5 ani și 305 de *metanii în zi*. Femeia acuzată de pruncucidere (sugrumarea copilului la naștere) primea canon 9 ani și 160 de mătânii pe zi. Informații cu o semnificație relevantă privind restricții ale codul alimentar sporesc bogăția pravilei care aduce precizări referitoare la interdicția de a se consuma carnea cu sânge, căci „sângele dobitocului e sufletul său”, iar corelat acestei idei, modalitatea de ucidere a animalului intra în dihotomia permis/nepermis: astfel, animalele ucise în curse pentru vânat, sugrumate și neînjunghiate, ori mușcate de câini ori jivine erau oprite a fi mâncate, putând fi consumate doar animalele ucise cu arme de mână omului cu săgeata și/sau sulița. Animalele sălbatice, considerate spurcate și necurate (vulpe, câine, pârș, arici, veveriță, șarpe, cal, măgar) și păsări (corb, cioară, bufniță, cuc, păun) nu se consumau, iar pedeapsa de fi încălcat Legea lui Dumnezeu era să se pocăiască un an de zile și să facă 15 mătânii pe zi (pentru animale) și 100 de mătânii pe zi (pentru păsări). O parte consistentă a pravilei este dedicată elementelor constitutive ale sistemului de rudenie (terminologie, definirea fenomenului, reguli privind interdicțiile de căsătorie, incestul, naștia, spițele de neam etc.), pentru care grija de a evita amestecul de sânge (incestul) era preminentă, fiind aduse, în acest sens, numeroase explicații lămuritoare. Definirea rudeniei în limbajul „tehnic” al pravilei cuprinde denominarea și precizarea categoriilor de rude și a liniilor de ascendență (suitoare), descendență directă (coborâtoare), colateralitate (de mijloc) în termenii: „ea se împarte în trei direcții: spre cei de sus, spre cei de jos și

spre cei de mijloc. Cei de sus sunt cei ce au născut și nasc (care) se (numesc) părinți, moși, strămoși. Cei de jos sunt cei ce se nasc din noi (care) se (numesc) feciori, fetele, nepoții și nepoatele, iar cei din mijloc sunt la vedere, ca niște străini nouă, dar sunt rudă. Ei se numesc frați, surori și cei ce sunt (verișori) cu dânșii (până) la al treilea grad și opresc rândurile pe care le nasc fețele nunților” și precizează „rândurile și hotarele”, elemente lexicale care ilustrează, în fapt, cele trei tipuri de rudenie – de sânge, afină (prin alianță) și spirituală (nășia): „un rând și un hotar (care sunt) de la sfântul și mântuitorul botez”; „al doilea rând și hotar” „rudenie după sânge trupesc”; „al treilea rând și hotar”, „sunt născuți din cei căsătoriți (cum) se zice și (după) adăugarea cuscrilor întâi, al doilea și al treilea” (*op. cit.*, 2016: 39).

Cheia de verificare a rudeniei – prohibiția incestului – limita până unde funcționează rudenii este gradul al patrulea, chiar al cincilea, dincolo de acesta nemaieexistând pericolul *sângelui amestecat*. Păcatul incestului era de neiertat, cel mai greu fiind cel ce se consuma între membrii familiei nucleare, între care există puternice legături de sânge: fiul cu mama, tatăl cu fiica, fratele cu sora. Alte *opriri* (relații prohibite) erau cu verii, persoanele apropiate din cercul restrâns al rudeniei (gradul întâi, al doilea, al treilea) și cu categoriile de rude din sfera rudeniei spirituale, a nașiei (nașul cu fina, cu mama finei, sau cu sora ei, de asemenea, și omologul său feminin – fina cu fiul nașului, cu nașul cel mic și așa mai departe (*ibidem*). Poziția nașilor în arhitectura sistemului de rudenii era privilegiată, față de care sentimentele de recunoștință și respect prevalau în fața celor de afecțiune, favoare rezervată totuși părinților naturali: „părinților sufletești [...] să li se dea mare cinste. Dragostea li se cuvine părinților trupești, că părinții cei trupești dezrădăcinează blestemul din temelie, iar cei sufletești pierd sufletul” (*idem*: 746). Pentru toate abaterile de la normele morale creștine, pedepsele stabilite în funcție de natura și gravitatea faptelor săvârșite se concretizau în planul realității concrete prin excludere, izolare și pocăință. Ediția *Pravilei* din 2016 se întregeste în partea finală a cărții cu un aparat critic alcătuit riguros de către preotul diortositor Petre Mateiescu, profesor la Seminarul teologic din Râmnicu-Vâlcea: *Cuvinte și fraze traduse din slavonă; Cuprins. Pravilă diortosită de preot profesor Petre Mateiescu; Pravila de la Govora, diortosită de către preotul Petre Mateiescu, profesor al seminarului teologic „Sfântul Nicolae” din Râmnicu Vâlcea și Glosar.* – care însumează datele tehnice, complementare textului pravilei și înlesnește lecturarea cărții într-o manieră eficientă și plăcută.

Alături de contribuția semnificativă adusă culturii naționale, fiind prima carte scrisă în limba română, *Pravila de la Govora, îndreptariu de legi bisericești și laice, precursor a corpului de norme și legi juridice, cu importanță „pentru evoluția dreptului scris românesc”, reprezintă pentru domeniul științelor etnologice un remarcabil instrument de cercetare pentru cunoașterea structurilor de mentalitate, a universului de valori, coduri, norme cutumiare și idei religioase, a tradițiilor și datinilor populare din Țara Românească, de la mijlocul secolului al XVII-lea.*

IULIA WISOȘENSCI

*Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri*, coord. Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Mușă, Ploiești, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; *Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative*, Ploiești, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il.

Starchiojd este o comună situată în nord-estul județului Prahova, alcătuită din șase sate: Zmeuret, Brădet, Rotarea, Valea Anei, Gresia și satul-reședință, Starchiojd. Recensământul anului 2011 atestă faptul că populația acestei zone este în scădere; de la aproximativ 4500 locuitori declarați în 2002, la 3700, în proporție de 96% români ortodocși. În etimologia denumirii *Starchiojd* întâlnim două componente: prima, *star*, este de proveniență slavă, însemnând „vechi”. Cea de a doua parte a cuvântului, *chiojd*, are mai multe variante de interpretare: 1. *kövesd* din maghiară, însemnând „pietros”, 2. *quies* din latină, cu accepțiunea de „liniște” sau 3. în limba celtă, „piatră tare”. Este important să localizăm și istoric acest teritoriu, notând că „prin poziția sa naturală, de așezare

subcarpatică munteană, Starchiojdul a căpătat importanță militară, fiind sat *grăniceresc*, la poarta intrării în Transilvania”<sup>1</sup>.

Vorbim despre două volume care fac referință la această zonă muntenească sub aspectul unei monografii. Promotorul acestei prezentări este drd. Cristian Mușă, asistent cercetător etnocozeolog la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, care este născut în Starchiojd. Ideea lucrării a fost generată de dorința autorilor de a scoate în evidență dinamica manifestărilor culturii tradiționale din acest spațiu. Lucrarea este compusă din mai multe studii, realizate de studenți și masteranzi ai Secției de Etnologie din cadrul Facultății de Litere (Cristina Bucătaru, Andrei Chivereanu, Elena Dudău, Cristina Gherghe, Nicoleta Șerban), coordonați de prof. Ioana-Ruxandra Frunteletă și de Cristian Mușă. Articolele au rezultat în urma unor serii de cercetări de teren realizate în anii 2013 și 2014, când s-a lucrat în echipe sau individual, fiecare studiu reflectând personalitatea autorului său.

Ca puncte bibliografice de referință, autorii fac des trimitere la trei lucrări importante: *Atlasul etnografic român* (Editura Academiei Române, 2003, coordonator Ion Ghinoiu); Stelian Florescu-Pântece, *Starchiojd, sat de moșneni, în acte, studii și mărturii* (Editura Pacific, 1992) și *Sărbători și obiceiuri* (coordonator Ion Ghinoiu, București, 2007).

Primul dintre cele două volume dedicate moștenirii culturale a Starchiojdului este despre *Locuire, ocupații, meșteșuguri*. Geografia locului – ca factor principal pe lângă cel economic și cel politic – determină organizarea timpului și spațiului într-o comunitate. Printre cele mai importante ocupații este creșterea animalelor, care a dezvoltat o „cultură a fânului”, în urma căreia a apărut și un tip de locuire temporară: „viața la odaie”. Prelucrarea lemnului, fierăritul, cojocăritul, pomicultura, agricultura funcționează doar în contextul respectării calendarului creștin-ortodox, a riturilor și a unor superstiții locale. Este notată și industria casnică, specific feminină – tors, cusut, țesut, vopsitul firelor și albitul pânzei –, care se manifesta, cu precădere, în perioadele reci ale anului, când se făceau și clăci, întovărășiri și șezători.

Despre *Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative* în Starchiojd aflăm din volumul al II-lea. Aici găsim bine conturate riturile menționate și repertoriile literare, de la cel al jocurilor de copii până la cel funebru. Ceea ce remarcăm în acest volum ca materiale cu adevărat valoroase sunt portretele câtorva dintre informatorii intervievați (Lica Diaconu, „mama Lica” și învățătoarea Lucica Gârbea), precum și șapte transcrieri muzicale ale unor colinde locale, realizate de etnomuzicologul Constantin Secară. Muzica – repertoriul, funcțiile cântecelor, identificarea informatorilor vechi, explorarea celor încă în viață – este îndeaproape analizată printr-un parcurs istoric adus la zi. Etnomuzicologul Constantin Secară constată că fuziunea inevitabilă cu muzica populară s-a produs și aici, prin interacțiunea cu tehnologia modernă și mass-media. Dintre tradițiile cu dată fixă sunt pomenite Mărțișorul, Măcinicii, Sfântul Gheorghe, Drăgaica și dezvoltate prezentările repertoriului pascal (Lăsata secului, salcia de Florii, vopsitul și încondeiatul ouălor, hora de Paște, Înălțarea, Rusaliiile) și ale celui hibernal. Deoarece perioada rece oferă mai mult timp pentru manifestarea creativității, repertoriile hibernale sunt mai bogate, astfel încât întâlnim numeroase obiceiuri însoțite de texte literare reactualizate an de an, în funcție de contextul sociopolitic: Vasilca, Capra, Sfântul Andrei, Sorcova, Ursitul etc.

Fiecare dintre cele două volume conține, la sfârșit, fotografiile relevante din teren (locuințe, unelte, obiecte vestimentare, portrete, obiceiuri etc.) și anexe. Acestea conțin o serie de informații foarte valoroase pentru lectura lucrării. Aici întâlnim documente din teren, trimiteri către legende locale, rețetare, glosare de termeni și expresii, precum și o evidență a celor intervievați. Un amănunt relevant oferit de Cristian Mușă scoate în evidență că până în prezent, „jumătate dintre cei din lista de informatori au murit”.

Claritatea limbajului folosit în scrierea acestor volume face ca parcurgerea lor să fie mai ușoară, rapidă și permeabilă, informațiile putând fi accesate de mai multe categorii de cititori. Totodată, constatăm că aceasta poate fi o lectură-reper pentru cei care, ruși de cutumele pământului, își doresc să locuiască din nou în casele țărănești de odinioară. Spunem „lectură-reper” când ne

<sup>1</sup> Ioana-Ruxandra Frunteletă, Cristian Mușă (coord.), *Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri*, Ploiești, Editura LIBERTAS, 2014, p. 11, 12.

gândim la povestirile-document ale informatorilor și la expunerile autorilor, care ne sunt transmise și redate prin indicații despre rânduiețile valorilor firești ale umanității, materiale și spirituale, într-un spațiu geografic prestabilit. Astfel că „reperele” oferite aici despre agricultură și timpurile ei, despre semnele prevestitoare meteorologice, tipurile de locuire și modalitățile de construcție, cultura gastronomică, alimentație, vestimentație, creșterea animalelor, obiceiuri, tradiții, superstiții, muzică, dans etc. devin esențiale pentru cei care vor să meargă în *amonte*.

Scrierea intră în contact imediat cu cel puțin trei tipuri de cititori: realizatorii înșiși, cu perspectiva lor de cercetare, locuitorii Starchiojdului și mediul academic. Informațiile conținute pot fi ușor de integrat într-o structură monografică viitoare și mai riguroasă. Totuși, cercetări care să fi cuprins, integral, toate informațiile etnografice ale unui teren, nu sunt numeroase, obiectiv vorbind. Recomandăm lucrarea spre lectură pentru a arăta mediului științific românesc că încă mai există cercetări de teren asupra cărora merită să ne aplecăm, pentru a observa dinamica naturală din mediul nostru rural. Cele două volume despre Starchiojd sunt ca o hartă veche în cuvinte, despre aceste locuri, o hartă actualizată, care poate răspunde multora dintre comportamentele sociale și culturale de astăzi.

În cuprinsul celor două volume se remarcă interviuri cu sătenii sau dese citări ale lor, subliniindu-se astfel „componenta imaterială a patrimoniului cultural local” și importanța pe care ar trebui să o alocăm tezaurilor umane vii. Istoria veche, precum și cea recentă, imortalizate aici, reflectă un context politic tumultuos. Cu toate acestea, chiojdenii și-au conturat de-a lungul timpului propriile legi de coexistență în comunitate, din care au rămas valabile și astăzi cele referitoare la împărțirea pământurilor. Parcurgând volumele, surprindem multe dintre elementele esențiale specifice unei cercetări etnologice: observația directă, interviuri, culegeri de texte literare și muzicale. Confirmăm intenția autorilor, care ne asigură că volumele sunt bine încheiate, astfel încât ele pot oferi „o documentare științifică oricui dorește să aprofundeze subiecte legate de dinamica tradiției în satul românesc contemporan, așa cum se reflectă ea la confluența dintre civilizația amintirii și aceea a privirii, la întâlnirea dintre cuvânt și imagine”<sup>2</sup>.

ELENA ȘULEA

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 11.

## VI. VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

### MANIFESTĂRI ȘTIINȚIFICE

În anul 2016, Academia Română a împlinit un secol și jumătate de existență. Cu acest prilej, Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române a organizat, în ziua de 21 octombrie 2016, o sesiunea festivă în cadrul Atelierelor „Brăiloiu”.

Manifestarea științifică a fost dedicată sărbătoririi a 150 de ani de când preocupările pentru cercetarea culturii populare românești au fost incluse de Academia Română alături de cele consacrate studiului limbii, istoriei, culturii românești, în ansamblu.

Această ediție a Atelierelor „Brăiloiu” a fost precedată, în ziua de 20 octombrie 2016, de workshopul internațional intitulat *Unconventional multimedia archives. Modern conservation procedures applying to the physical carrier for safeguarding intangible heritage*.

Comitetul de organizare a fost alcătuit din: dr. Mihaela Nubert, dr. Adelina Dogaru, drd. Monica Bercovici

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”  
AL ACADEMIEI ROMÂNE



1866 2016

ACADEMIA ROMÂNĂ

150 de ani

în serviciul

Națiunii Române



### INVITAȚIE

*O sută cincizeci de ani consacrați cercetării  
culturii populare românești în Academia Română*

21 octombrie 2016

**Aula Academiei Române, Calea Victoriei nr. 125**

**Orele 10:00 – 12:30**

Acad. Răzvan Theodorescu, *Cuvântul Președintelui Secției de arte, arhitectură și audiovizual a Academiei Române*

Acad. Sabina Ispas, *Pagini din istoricul cercetării în Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*

Prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma, membru corespondent al Academiei Române, *Etnomuzicologul Constantin Brăiloiu*

Prof. univ. dr. Vasile Vasile, *Etnomuzicologul George Breazul*

Prof. univ. dr. (e.) Nicolae Constantinescu, *Deschideri teoretice în discursurile de recepție la Academia Română*

Prof. univ. dr. Ion Cuceu, *Corpusul răspunsurilor la chestionarele Ion Mușlea. Principiile editării lor*

**Pauză: 12:30 – 14:00**

**Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, str. Dem. Dobrescu nr. 9**

**Orele 14:00 – 16:00**

Dr. Radu Toader, *Cadrul istoric și nevoia de identificare prin cercetare savantă*

Dr. Marian Lupașcu, *Tehnici de eșantionare și fixare a sunetului în alcătuirea documentelor de cultură orală*

Dr. Ion Ghinoiu, *Proiecte de salvare a patrimoniului rural inspirate de Atlasul Etnografic Român*

Dr. Nicoleta Coatu, *Colecția Națională de Folclor. Tipologiile literare*

Dr. Emil Țircomnicu, *Cercetarea etnografică în Academia Română: 1866-1946*

Dr. Florența Simion, *O comunitate (aproape) dispărută: evreii din România*

**Pauză: 16:00 – 16:15**

**Orele 16:15 – 18:00**

Dorinel Ichim, *La românească de Bacău*

Dr. Constantin Secară, *Cercetarea etnomuzicologică din cadrul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”. Direcții, programe, proiecte*

Dr. Rodica Raliade, *Ordonarea informațiilor – de la spiritul critic, la spiritul științific*

Dr. Marin Marian Bălașa, *„Revista de Etnografie și Folclor” la a 60-a aniversare*

Dr. Iulia Wișoșenschi, *Aromânii în Academia Română. Contribuția intelectualilor aromâni la întemeierea Societății Academice Române, precursora înaltului for științific*

Drd. Cristian Mușă, *Etnocoreologie românească – fundamentarea și evoluția domeniului*

**Proiecție filme: 18:00 – 19:00**

Prof. dr. Rusalín Ișfănoni, ing. Ciprian Achim, *Nunta pădurenească de la Lelese. Reconstituire în vatra satului și adaptarea scenică pentru spectacol (25 min.)*

Corina Isabella Csiszar, etnolog, Ioan Florin Avram, muzicolog (C.J.C.P.C.T. Maramureș), *Cifra magică 9 în descântecul din Oncești – Valea Izei (15 min.)*



## PLAN DE CERCETARE – 2017

### PROGRAMUL I

#### SINTEZELE DOMENIILOR ETNOLOGICE

##### Etnografie, folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie

**Proiect nr. 1 – Etnologie românească. Categoriile ritual-ceremoniale ale ciclului familial. Expresii literare și muzicale – Etnologie românească. Volumul IV. Căsătoria**

Partea 1: *Prenupțialitate. Perspectivă culturală* – coordonatoare: Nicoleta Coatu și Laura Iliescu; colectiv de autori – (folcloristică) Monica Bercovici, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Rodica Raliade, Radu Toader, Iulia Wisoșenschi; (etnomuzicologie) Mihaela Nubert-Chețan, Constantin Secară, Nicolae Teodoreanu; (etnocoreologie) Cristian Mușă – pregătire pentru tipar.

Partea a II-a: *Căsătoria și nuntirea. Perspectivă culturală* – coordonatoare: Nicoleta Coatu și Laura Iliescu; colectiv de autori – (folcloristică) Monica Bercovici, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Rodica Raliade, Florența Simion, Radu Toader, Iulia Wisoșenschi; (etnomuzicologie) Mihaela Nubert-Chețan, Constantin Secară, Nicolae Teodoreanu; (etnocoreologie) Cristian Mușă

**Proiect nr. 2 – Corpus de documente etnografice românești (DER)** – elaborare și publicare – coordonator: Ion Ghinoiu.

**Vol. I. Oltenia** – (seria) *Mijloace de existență – Alimentația* – autori: Cornelia Pleșca (specialist neretribuit), Laura Toader, Cătălin Alexa.

**Vol. I. Oltenia** – (seria) *Mijloace de existență – Tehnică țărănească. Meșteșuguri și instalații țărănești* – autori: Ionuț Semuc, Alexandru Iorga.

**Vol. II. Banat, Crișana, Maramureș** – (seria) *Mijloace de existență – Ocupații* – autori: Emil Țîrcomnicu, David Lucian, Adelina Dogaru – agricultura, creșterea animalelor, vânătoarea, pescuitul, albinăritul, sericicultura.

**Vol. II. Banat, Crișana, Maramureș** – (seria) *Arta și portul popular* – autor: Ion Cherciu.

**Vol. IV. Moldova** – (seria) *Habitatul* – autor: Alina Ciobănel – așezarea, gospodăria.

**Vol. V. Dobrogea, Muntenia** – (seria) *Habitatul* – autor: Alina Ciobănel – locuința, glosar, anexe.

**Proiect nr. 3 – Atlasul peisajelor etnografice din România** – autori: Ion Ghinoiu (coord.), Emil Țîrcomnicu, David Lucian, Dogaru Adelina, Ionuț Semuc, Laura Toader, Alexandru Iorga – stabilirea metodologiei de lucru, instrumentele de lucru (rețea de localități, hartă de bază), sumar.

**Proiect nr. 4 – Colecția națională de folclor (CNF)**

**Folcloristică**

– *Narațiuni despre reprezentări legendare fantastice. Reprezentări antropomorfe religioase creștine*

**Vol. I. Personaje biblice veterotestamentare.** Tipologie și corpus de texte – coordonatoare: Sabina Ispas și Nicoleta Coatu; autori – Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Radu Toader, Iulia Wisoșenschi, Mariana Ciuciu, Carmen Bulete, Armand Guță – redactare finală, pregătire pentru editare.

**Vol. II. Personaje biblice ale Noului Testament – de la canonic la apocrif și folcloric:** Sabina Ispas, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Radu Toader, Iulia Wisoșenschi, Florența Simion, Armand Guță.

– *Tipologia liricii orale românești. V. Indexul motivic și tipologic al liricii orale românești cu tematică de dor și natură* – autor: Monica Brătulescu. Ediție îngrijită de Sabina Ispas. Tehnoredactare computerizată și corectură: Cristina Neamu – pregătire pentru tipar.

– *Lirica de dor și natură. Antologie* – autori: Carmen Bulete, Raluca Potârniche.

**Etnomuzicologie**

- *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluș. Călușul propriu-zis* – autori: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Elena Șulea, Raluca Potârniche – transcrieri, construcții tipologice intermediare; Nicolîța Mihalache – cartograf.
- *Călușerul ardelenesc* – autor: Constantin Secară
- *Tipologiile cântecelor ceremonial-rituale de nuntă* – autor: Marin Marian Bălașa.

**Proiect nr. 5 – Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc**

- *Secțiunea curentă* – coordonator: Rodica Raliade; autori: Rodica Raliade, Carmen Bulete, Elena Șulea, Armand Guță, Adelina Dogaru, Mariana Ciuciu.

**PROGRAMUL II**

**PATRIMONIUL CULTURAL ȘI INFORMAȚIONAL, IMATERIAL ȘI MATERIAL,  
AL ARHIVEI DE FOLCLOR ȘI ETNOGRAFIE: ACTUALIZARE, MODERNIZARE,  
SISTEMATIZARE, CONSERVARE, VALORIFICARE**

**Proiect nr. 1 – Consemnare, sistematizare, conservare, valorificare AIEF** – colectiv: Sabina Ispas (coordonare), Cristina Neamu (custode și organizator de activități), Radu Toader, Iulia Wișoșenschi, Monica Bercovici, Mariana Ciuciu, Carmen Bulete, Nicolae Teodoreanu, Raluca Potârniche, tehn. Ion Șerban, operator sunet Claudiu Roșiu, subing. Herghelegiu Florentina.

Date fiind caracteristicile materiale – fizice, chimice, tehnice și de alt tip – care definesc documentele-suport pe care sunt tezurizate piesele de patrimoniu intangibil, activitățile desfășurate de acest colectiv necesită o pregătire diferită, în multe privințe, față de cea a cercetătorilor din alte colective de lucru: familiarizarea cu tehnici de conservare, copiere și redare specifice, dobândirea unor cunoștințe speciale. Proiectul are particularități care îl individualizează.

Activități: *actualizări, evidențe, clasificări tematice; scanarea fondurilor de documente (pentru conservare); copiere în sisteme analogic și digital; verificarea stării tehnice și a calității înregistrărilor; audiții, proiecții, asigurarea bazei sonore și de imagine pentru cercetare; valorificare; întreținerea și depanarea aparatului; elaborarea unor normative pentru evaluarea documentelor etc.*

În absența unor fonduri cu destinație expresă pentru aceste tipuri de activități, cercetătorii și tehnicienii sunt obligați să găsească proceduri și mijloace prin care să fie înlocuită și suplinită lipsa aparatului și a suporturilor moderne, precum și alte solicitări specifice AIEF – activitate permanentă.

- *Cătănia, viața de tabără militară și războiul. Lecturi etnologice din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor* – autor: Radu Toader (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.
- *Micromonografie folclorică a unei personalități purtătoare de cultură orală aromână* – autor: Iulia Wișoșenschi (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.
- *Munții Apuseni. Antologie de cultură orală* – autor: Monica Bercovici (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.

**Proiect nr. 2 – Culoare de cultură și civilizație: Dunărea, Marea Neagră și Carpații. Îmbogățirea patrimoniului prin crearea de noi documente**

- *Îmbogățirea patrimoniului documentar* prin culegeri de folclor și etnografie (în România, la populațiile de pe cele două maluri ale Dunării și din cuprinsul Munților Carpați), prelucrarea materialelor, transcrieri, sistematizări: toți membrii colectivelor de cercetare și tehnicienii (Proiect realizabil numai dacă sunt fonduri alocate pentru desfășurarea acestui tip de activitate științifică).

- *Mutații în structura obiceiurilor de familie și a manifestărilor confesionale, în actualitate* (documentare pentru culegere și cercetare în grupajul tematic stabilit) – coordonator: Sabina Ispas (festivalizare); colectiv: Adelina Dogaru (naștere, copilărie), Florența Simion (funerar), Laura Negulescu (alimentație), Laura Iliescu (expresii ale religiosului), Nicolae Teodoreanu (perspective confesionale ortodoxe), Monica Bercovici (perspective confesionale greco-catolice), Mihaela Nubert Chețan (perspective confesionale catolice), Iulia Wișoșenschi (aromâni).
- *Studierea influențelor determinate de mass-media în dinamica fenomenului folcloric actual* – autori Constantin Secară, etnomuzicolog (coord), Florența Simion, folclorist literar, Cristian Mușă, etnocozeolog – proiectare, analize, observații, monitorizare etc.

**Proiect nr. 3 – Informatică și memorie socială**

Activități legate de digitizarea fondurilor din AIEF (activitate permanentă) – responsabil: Cristina Neamu, sunet și imagine, Claudiu Roșiu, Florentina Herghelegiu, Ion Șerban și întregul colectiv de specialiști de la arhive.

**Proiect nr. 4. Fondul Atlasul etnografic român**

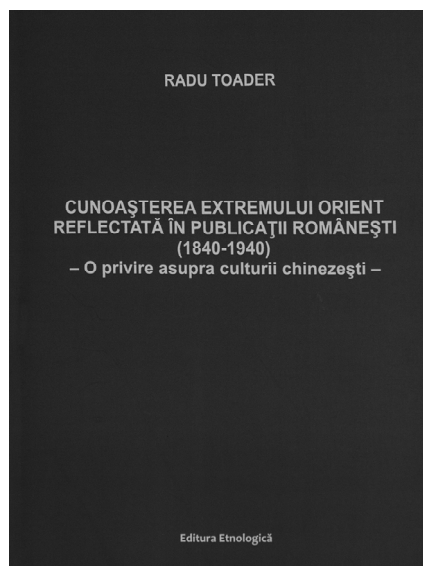
Activități curente în arhivă: primire materiale de teren, împrumuturi, organizare și sistematizare a documentelor de arhivă – Laura Negulescu.

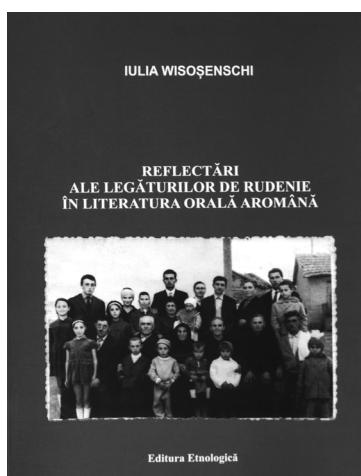
## DOCTORATE

În data de 26 octombrie 2016, la sediul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române a avut loc susținerea publică a tezei de doctorat a domnului Pop S. Marius Ciprian, intitulată *Reflexe ale literaturii apocrife în cultura populară românească*, coord. acad. Sabina Ispas.

## NOUTĂȚI EDITORIALE

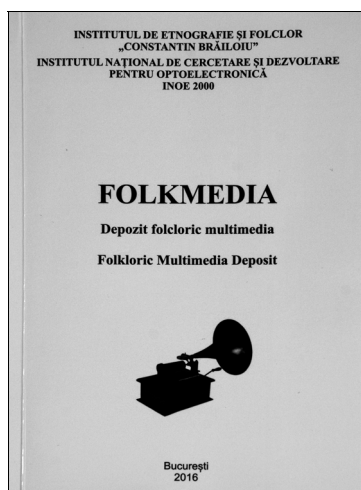
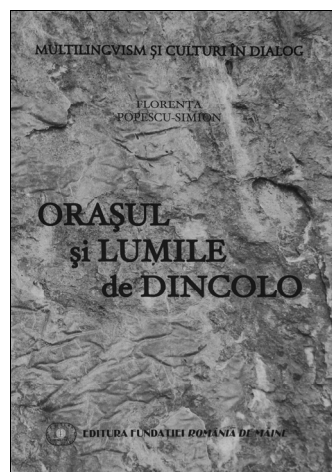
Radu Toader, *Cunoașterea Extremului Orient reflectată în publicații românești (1840–1940) – O privire asupra culturii chinezești*, București, Editura Etnologică, 2016.





Iulia Wișoșenschi, *Reflectări ale legăturilor de rudenie în literatura orală aromână*, București, Editura Etnologică, 2016.

Floreanța Simion, *Orașul și lumile de dincolo*, București, Editura Fundației „România de Măine”, 2015 (apărută în 2016).



*Folkmedia. Depozit folcloric multimedia. Folkloric Multimedia Deposit*, coord. acad. Sabina Ispas, Monica Bercovici, București, Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, 2016.

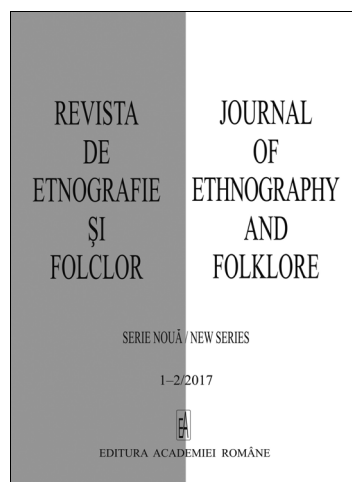
*Deschideri etnologice. In honorem Sabina Ispas la 75 de ani.* Coordonatori: Laura Jiga Iliescu, Mihaela Nubert Chețan, București, Editura Etnologică, 2016.



*„Lecturi vizuale” etnologice la aromânii din Albania. Sarandë și Gjirokastër.* autori: Iulia Wisoșenschi, Emil Țircomnicu, Cătălin Alexa, Societatea de Cultură Macedo-Română în parteneriat cu Institutul de Etnografie și Folclor și Fundația „Mușata Armână”, București, 2016.

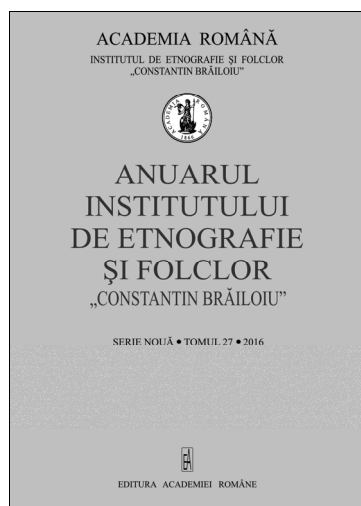
*Istorie, cultură și geopolitică românească în sud-estul european. Constantin Noe (1883–1939). Studii și articole,* introducere, culegere de studii și articole, redacție și anexe de: Virgil Coman, Robert Stănciugel, Emil Țircomnicu, București, Editura Etnologică, 2016.





„Revista de etnografie și folclor / Journal of Ethnography and Folklore”. New Series, 1-2, 2016, editori și îngrijitori de volum: redactor-șef: acad. Sabina Ispas; redactor responsabil: dr. Marin Marian-Bălaș, București, Editura Academiei Române.

„Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «C. Brăiloiu»”, tomul 27, 2016, responsabili de număr: acad. Sabina Ispas, dr. Rodica Raliade, dr. Nicolette Coatu, dr. Laura Jiga-Iliescu, București, Editura Academiei Române.



## AUTORI

- Monica Bercovici-Ratoiu**, cercet. șt. 3, drd., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Iulian Andrei Bobîrnea**, drd., redactor Trinitas – Televiziunea Patriarhiei Române
- Carmen Bulete**, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Acad. **Octavian Lazăr Cosma**, Academia Română, Secția de arte, arhitectură și audiovizual
- Loredana-Maria Ilin-Grozoiu**, cercet. șt. 3, dr., Institutul de Cercetări Socio-Umane „C. S. Nicolăescu-Plopșor” al Academiei Române, Craiova
- Acad. **Sabina Ispas**, Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Marian Lupașcu**, cercet. șt. 1, dr., Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, București
- Cristian Mușă**, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Mihaela Nubert Chețan**, cercet. șt. 2, dr., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Marius Ciprian Pop**, dr.
- Constantin Secară**, cercet. șt. 2, dr., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Elena Șulea**, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Nicolae Teodoreanu**, cercet. șt. 2, dr., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Acad. **Răzvan Theodorescu**, Academia Română, președinte Secția de arte, arhitectură și audiovizual.
- Emil Țircomnicu**, cercet. șt. 1, dr., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București
- Iulia Wișoșenschi**, cercet. șt. 2, dr., Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, București



