

CAPITOLUL IV

Ciclul de articole „Paradigme spiritual-muzicale” publicat în cotidianul Gorjanul din Târgu-Jiu precum și alte luări de poziții în presa vremii.

PARADIGME SPIRITUAL-MUZICALE

Gorjeanul – cotidian social-politic județean
Sâmbătă, 4 iulie 1992, duminică, 5 iulie 1992

Începând cu acest număr al ziarului, în zilele de sâmbătă, publicăm serialul intitulat „Paradigme spiritual-muzicale”, elaborat de dr. în muzicologie PETRE BRÂNCUȘI. Autorul s-a născut la 1 iunie 1928, în orașul Târgu-Jiu, fiind originar din fosta comună Brădiceni – Gorj. A absolvit Școala Normală din Târgu-Jiu, apoi Academia de muzică din București. A dat la iveală numeroase studii, lucrări de muzicologie și creații muzicale care îmbogățesc zestrea noastră spirituală. Este membru corespondent al Academiei „Tiberina” din Roma, de mai multe ori laureat al Academiei Române și Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. A îndeplinit funcțiile de rector al Academiei de muzică din București, președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și director al Operei Române din Capitală.

Studiul de față încearcă o descriere, o definiție a spiritualității românești în evoluția ei de la începuturi și până în zilele noastre. Redactat în termeni de o solidă stabilitate și corectitudine intelectuală, eseu pe care-l vom găzdui o vreme își motivează necesitatea pe dimensiunea mitologică a muzicii, care, laolaltă cu întreaga noastră mitologie, este componentă a etnogenezei române.

Ion Popescu

1. DIMENSIUNEA MITOLOGICĂ A MUZICII

Din cele mai vechi timpuri, cultura muzicală de pe teritoriul țării noastre, privită sintetic și organic, se impune atenției grație înclinațiilor artistice ale strămoșilor noștri, atmosferei arhaice pe care arta sunetelor o degajă, al cărei ecou a ajuns până în zilele noastre. Șuvoiul sonor care ne aparține este de mai multe ori milenar, el și afluenții lui putând fi descifrați pe temeiul izvoarelor orale sau scrise, precum și în conformitate cu atmosfera și ambiția timpului.

Multitudinea evenimentelor artistice poate fi precizată și explicată în contextul lor specific apelându-se și la scrierile autorilor greci, latini și bizantini aparținând domeniului literar, filozofic, mitologic, istoric ori lexicografic care oferă o imagine mai completă și mai încăpătoare asupra înclinațiilor artistice ale strămoșilor noștri.

Au apărut, în ultimii ani, informații și documente noi care, privite cu ochi proaspăt, se cer așezate într-o altă configurație și viziune. Simpla factologie sau narațiunea cu tentă obiectivizată, dominante în unele lucrări apărute până acum pe tărâmul istoriei muzicii românești, se cuvin estompate și, treptat, înlăturate pentru că ele devin slăbiciuni interioare ale unui important domeniu al scrisului românesc. Datele problemei, pe care nu le punem aici în discuție din lipsă de spațiu, își au o motivație logică, ele nu au un caracter local, dar de ele se cere să ținem seama negreșit.

Devine imperios necesară o anume relaționare a informațiilor și documentelor mai recente sau mai vechi, o anume interpretare a lor care pot să aducă un spor de lumină în câmpul unei epoci atât de îndepărtate. Revizuirea unor date și concepte din trecutul nu prea îndepărtat nu poate fi negată ori condamnată atâta vreme cât se adâncește ideea, se corectează unele impresii, se completează câmpul informațional, fără a fi întoarse pe dos componentele cântecului românesc care vine din adânc, din ape freactice străvechi din care a țâșnit șuvoiul dătător de speranțe și nădejdi.

Surprinderea notelor specifice ale fenomenului muzical străvechi, conturarea cât mai apropiată de adevăr a fazelor și etapelor lui de dezvoltare înlesnește desprinderea acelor stări de spirit care conferă faptului concret o viață

a lui proprie. Șirul neîntrerupt al evenimentelor se reazemă unul pe altul, toate având o constantă comună clară și din ce în ce mai bogată. Completarea câmpului informațional și menționata relaționare cu alte discipline reprezintă frământări și căutări îndelungate, unele epoci asupra cărora ne-am aplecat anterior reclamând refaceri și amplificări continue, chiar reconstrucții care au darul să creioneze noi modele conceptuale.

Mediul spiritual autohton conturat în epoci istorice îndepărtate când a luat ființă preistoria noastră muzicală, știută și sub denumirea „muzica tracilor”, este continuată și îmbogățită în antichitate, acest fir al evoluției presupunând înrudiri cu alte culturi muzicale mai apropiate sau mai îndepărtate. Vechea lume a traco-daco-geților a conservat fondul sonor precreștin „reminiscentă a străvechii vieți muzicale și păgâne a tracilor” - după cum spunea George Breazul. Orice aport adăugat, oricât de neînsemnat ar părea la prima vedere, poate deveni un nou spațiu uman îndeajuns de esențializat și relevant. Am în vedere dimensiunea mitologică a muzicii care, laolaltă cu întreaga noastră mitologie, este componentă a etno-genezei române și dimensiunea cultică a muzicii care, treptat, a devenit o arie de cultură și civilizație înfloritoare cu străluciri unice pe harta continentului ce deschide alte orizonturi.

Formele de muzică creștină au fost înrâurite la noi de muzicalitatea geto-dacilor, de spiritul improvizatoric al cântărilor lor. Nu pot fi trecute cu vederea elementele limbii imprimate în terminologia veche și cuvintele de origine latină în limba poporului, ca și constatarea că misionarii care propagau creștinismul apelau la un limbaj accesibil populațiilor locale, la cuvinte sau texte scrise pe care cei mulți le puteau înțelege.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul - cotidian social-politic județean
Sâmbătă, 11 iulie-duminică, 12 iulie 1992

2. CIVILIZAȚIA GETO-DACĂ

Mai puțin cunoscută sub aspectul limbajului rămâne lucrarea apostolică a Sf. Andrei, care a creștinat pe străromâni, el făcându-și ucenicia la Ioan Botezătorul. A fost primul chemat de Mântuitorul pentru a arunca sămânța Evangheliei. A întemeiat comunități creștine în cetățile pontice Histria, Tomis,

Callatis, Odessus. Prin tradiție ni s-a transmis că în peștera de pe valea Casimcei sau la Basarabi-Murfatlar, Sf. Andrei și-a făcut o casă. Aceeași tradiție arată că, mai înainte, Zamolxis, fost elev al lui Pitagora, a întemeiat prima biserică-școală publică în Dacia, cum ne informează Herodot în Istorii. Ritualurile dedicate divinităților, cele de înmormântare și caracterul sacru al dansului se cuvin cercetate cu luare aminte, rolul lor în vechime fiind de prim ordin. Nu în ultimul rând se cere aprofundată problematica instrucției muzicale în vechime, sugerată doar de paginile de față. Caracterul deschis și continuitatea devenirii noastre artistice se conturează în spațiul spiritualității traco-geților, populații considerate nucleul din care au pornit toate razele artei sunetelor și ale muzelor, ele imaginând cântul vocal și instrumental ori fixând dinlăuntrul practicii, ideea dansului. Urme artistice pot fi descifrate cu mult înainte, ele coborând până în comuna primitivă când a apărut grafica rupestră precum cea de la Runcu, pe Sohodol sau cea de la Polovragi, ambele localități fiind situate în nordul Gorjului, ori cu figurinele de piatră pictată, picturile rupestre ori gravurile rupestre ce se găsesc la Cuciulat, Gura Chindiei, Cioclovina, Baia de Fier etc.

Neamul tracilor era cel mai numeros după greci, cum susține Herodot, „părintele istoriei” iar pe geți îi consideră „cei mai viteji și dreپți dintre traci”. Tracii, care se întindeau pe un larg spațiu geografic, de la Marea Egee și nord-vestul Asiei Mici până la Nistru și Europa centrală, valorifică bogata moștenire în domeniul vieții materiale și spirituale rămase de la colectivitățile atestate încă din cele mai îndepărtate vremuri și câștigurile din epocile paleolitică și neolitică, dezvoltarea acestuia din urmă încheindu-se înainte de anul 2000 î.e.n.

De prin milenii al V-lea și al IV-lea î.e.n. sunt cunoscute culturile neoneolitice sub denumirea: Criș, Boian, Vădastra, Gumelnița, Hamangia, Cucuteni, cele mai vechi prezențe neolitice venind din complexul oltenesc Cârcea ori din cel transilvănean Gura Baciului. Treptat, tracii se individualizează din masa indo-europenilor, înfăptuind sinteze etno-culturale relevante. Civilizația bronzului se impune prin culturile Tei, Monteoru, Costișa, Verbicioara, Gârla Mare, Otomani, Coslogeni, apoi se relevă cultura Basarabi cristalizată prin secolele al VIII-lea și al VII-lea î.e.n., cultură de etnie tracică, în cadrul ei individualizându-se ramura de nord a tracilor - geto-dacii – care se particularizează etnic, lingvistic, economic și civilizator. Spiritualitatea geto-dacă se definește în vremea lui Dromichaites și a lui Burebista, în contact cu civilizația greacă, elinii întemeind începând de la jumătatea secolului al VII-lea î.e.n. cetățile Histria, Tomis, Callatis; de asemenea se afirmă în contact cu arta și civilizația persană, scitică și celtică, păstrându-și însă identitatea proprie, originalitatea și caracterele

ei inimitabile. În vremea lui Burebista și Decebal, cultura muzicală a strămoșilor noștri cunoaște ascensiunea atitudinii clasice dispunând și de o unitate lingvistică impresionantă careia îi corespundeau unitatea etnică, de civilizație și economică.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean
Sâmbătă, 18 iulie, 1992 duminică, 19 iulie 1992

3. EPOCI ȘI CAPODOPERE

Scrierile autorilor greci, latini și bizantini aparținând domeniului literar, filozofic, mitologic, istoric ori lexicografic ne dau o imagine mai cuprinzătoare asupra înclinațiilor artistice ale tracilor și geto-dacilor. La fel de convingătoare sunt obiectele date la iveală prin săpături arheologice, parte dintre cele mai vechi vădind preocupare și pentru frumos, pentru succesiuni armonios coroborate cu ființa umană. Nu poate încă să fie vorba de vreo calitate estetică a produsului uman, căci obiectele confecționate au o destinație utilitară.

Abia în perioada de trecere spre paleoliticul mijlociu inventarul impune o anume frumusețe plastică a formei, are o anume valoare artistică și elegantă. Din paleoliticul superior se păstrează în peștera Cuciulata de pe Valea Someșului mai multe desene gravate și două imagini pictate cu lut roșu - un cal și o felină - alte unelte și obiecte legate de vânatoare, de magia vânătorească, de adorarea idolilor din zone geografice diferite care sunt purtătoare ale specificului creației artistice, se autonomizează chiar și atunci când nu îndeplinesc o funcțiune magică. În neolitic se dezvoltă meșteșugul țesutului și al ceramicii în cadrul tipului culturii Criș cunoscută prin multitudinea formelor și varietatea decorațiilor, se amplifică plastica mică reprezentată de idoli și figurine feminine; după mileniul al V-lea î.e.n. apare ceramica liniară cu elemente sporite de organizare compozițională, se conturează tipul de cultură Turdaș cu reprezentări antropomorfe interpretate mai liber și desene care surprind mișcarea, se definește cultura de Tisa, cultura Boian, cultura Vădastra și cultura Hamangia, aceasta cu figurine abstractizant-simbolice.

Aparțin acestei culturi cele două statuete descoperite în necropola de la Cernavodă, cunoscute sub denumirea „Gânditorul” și perechea lui, considerate ca făcând parte din categoria excepțiilor artistice ale întregii arte neolitice. Statueta așa-numitului „Gânditor” reprezintă un bărbat așezat pe un scăunel, cu coatele

sprijinite pe genunchi și cu obraji în palme. În pofida schematizării, statueta „Gânditorului” impresionează prin exactitatea redării mișcării și, în același timp, prin sugerarea unei atitudini contemplative, ceea ce a și justificat denumirea ce i s-a dat. A doua statueta reprezintă o femeie așezată, cu genunchiul drept ridicat; șoldurile și pântecul amplu sunt atribute curențe ale simbolului fecundității. Tratarea concisă și clară, sugerarea fără echivoc a construcției anatomice și a mișcărilor, accentuarea expresivă a unor părți ale trupului în conformitate cu stilistica adoptată de ceramica de Hamangia conferă celor două statuete valoarea unor opere mature și, pe drept cuvânt, ele au fost clasate în categoria capodoperelor.

În cadrul culturilor Cucuteni și Gumelnița, arta cunoaște noi trepte evolutive, înregistrându-se o mai mare varietate de forme și culori, de procedee decorative, de efecte cromatice aplicate pe ceramică, decorul pictat devenind preocupare artistică preponderentă. Cultura Cucuteni oferă posterității vasul-suport de tip „horă” precum cel de la Drăgășani, jud. Suceava, sau impresionanta „Horă” de la Frumușica, jud. Neamț, ambele reprezentând o nouă viziune asupra dansului primordial și înscriindu-se printre piesele ele excepție ale artei neolitice târzii. „Hora” de tipul celei de la Frumușica relevă sincretismul ancestral cânt-cuvânt-gest concretizat în pași de dans.

Epoca bronzului păstrează moștenirea neolitică ce se îmbogățește cu arme de elită, cu vase rituale, cu podoabe și sanctuare așa cum este cel din așezarea de la Monteoru, jud. Buzău, ce simbolizează apariția cultului solar. Semnificative pe plan artistic sunt topoarele cu disc, ornamentate și rafinate, săbiile decorate prin gravare, podoabele frumos decorate (brățări, fibule, spelci, pandantive) sau tezaurele din metale prețioase care vădesc „preocuparea pentru formele armonioase cu conture pure, pentru decorul realizat cu discreție și eleganță prin ciocănire și gravare. Cum era de așteptat, repertoriul ornamental este, și în cazul podoabelor și vaselor de aur, alcătuit cu precădere din spirale realizate fie prin gravare, fie prin răsucirea sârmei de aur, ca în cazul brățărilor de la Oradea Fırteaz și Sacoșul Mare.” Ceramica din epoca bronzului și apoi a fierului este receptivă la înnoiri și are o mai mare relevanță prin detaliile cizelate artizanal.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean
Sâmbătă, 25 iulie 1992-duminică, 26 iulie 1992

4. ORIGINALITATEA ȘI PUTEREA CREATOARE

Epoca fierului dezvăluie și un stil artistic propriu, cu resorturi lăuntrice specifice, perioada fiind considerată protoistoria artistică a geto-dacilor. Culturile Hallstatt și La Tène ne pun în față unei noi atitudini, a unei viziuni formale și decorative modificate față de epoca anterioară, atitudine și viziune deloc neglijabile prin posibilitățile pe care le oferă - de deslușire a sensurilor înnoitoare, la nivelul sensibilității oamenilor locului.

Imaginile vădesc tendința de rafinare și simplificare a decorului cu caractere geometrice sau de impunere a spiralei ca motiv preferat, cum se observă în cazul vaselor din familia tipologică Ferigile, localitate din județul Vâlcea.

În Hallstattul mijlociu dobândește o considerabilă extensie ceramica de stil Basarabi (localitate din județul Dolj) cu decorul incizat și pus în valoare prin lustruirea cu piatra a suprafeței vasului. În ansamblul decorativ al ceramicii Basarabi, care este considerată ca o expresie clară a artei triburilor geto-dacice din țara noastră, se impun motive meandrice, romburi, zigzaguri, benzi, combinații compoziționale de tip stelar sau în vârtej dar și caneluri și decorații în pastilaj.

Instalarea coloniilor grecești pe litoralul Mării Negre și pe cursul inferior al Dunării, începând din secolul al VII-lea î.e.n., a favorizat pătrunderea civilizației eline care a fost absorbită de mediul autohton ce se impune prin permanența și continuitatea sa. Relațiile cu civilizațiile mai apropiate sau mai depărtate nu au eliminat originalitatea și puterea creatoare a autohtonilor care au dat la iveală obiecte de artă lucrate din aur, argint și fier, tipuri specifice de monede, de statuete de lut și vase ceramice. Elemente arhitectonice și artistice grecești pot fi descifrate din resturile templelor descoperite în orașul Histria, unul dedicat Zeiței Afrodita (secolul al V-lea î.e.n.), altul dedicat unei divinități trace - Marelui Zeu, din producția sculpturală de factură decorativă, monumentală sau funerară, din producția de statuete de lut sau de ceramică atestată la Histria și Callatis.

În Dobrogea au fost descoperite incinte sacre, altare onorifice, statuete, stele cu reprezentarea ospățului funerar și eroul călăreț, monumente votive cu cavalerii danubieni, tezaurul cu zeița Fortuna și zeul Pontos. Olarii geto-daci au preluat de la greci roata rapidă, precum și unele forme de ceramică elină, dovedind sincronizarea lor cu tot ce era prefăcut în jur.

În perioada întemeierii statului dac unitar și centralizat orizonturile originale hrănite pe tradiția autohtonă se largesc permanent, ele consună însă și cu atmosfera civilizației grecești sau romane de care geto-dacii au fost strâns legați, fapt ce nu poate scăpa, desigur, nici unui cercetător.

Nu lipsesc elemente cu totul noi ale vieții spirituale specifice epocii regatului dac, legate de așezări fortificate, de cetăți precum cele de la Orăștie sau Sarmisegetusa, legate de sanctuarele geto-dacice, de arhitectura de lemn și de arta lemnului, de prelucrarea podoabelor și confecționarea obiectelor ceramice, cu mâna sau cu roata rapidă.

Imaginea asupra vieții oamenilor este întregită prin cercetările efectuate în cetățile dacice din Munții Orăștiei, de la Răcătău și Bradu de pe Siret, de la Sprâncenata, județul Olt, de la Ocnîța-Vâlcea, Beștepe-Dobrogea, Coțofenii de Jos-Dolj, în diverse centre din Crișana și Maramureș, a unui tezaur în aur cu piese de podoabă și de materie primă în greutate de peste 5 kg. Tezaurul oglindește gradul înalt al civilizației tracice de acum trei milenii, puterea de creație, originalitatea, deschiderea spre lumea miceniană a vremii și structura socială, aceea a aristocrației tribale, care avea o poziție socială și de bună stare predominantă.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 1 august 1992, duminică, 2 august 1992

5. EVOLUȚIA MUZICII SPRE FORME CONCRETE

PE DE ALTĂ PARTE, noua descoperire scoate în evidență prezența unor meșteri specializați în lucrarea aurului, cu nimic mai prejos față de aceia de la

Micene cea cântată de Homer. Asemenea elemente au înrâurit esențial, profund și durabil înfăptuirile din epoca daco-romană, au cimentat continuitatea în vatra strămoșească și vechimea elementului autohton, populația băștinașă nefiind dislocată de numeroasele deplasări de populații din epocile paleolitic, neolitic, bronz și fier, după cum dacii nu vor fi fost exterminați de către conducătorii romani, cum se susținea pe aiurea pentru a se denatura și falsifica adevărul istoric, pentru a se contesta continuitatea de locuire în marea arie dacică precum și unitatea strămoșească de suflet și simțire din alte epoci istorice.

Preocupările muzicale ale traco-daco-geților coboară mult în preistoria Daciei până la întunecata perioadă a paleoliticului inferior cu așa-numitele „culturi de prund”. În timpul expedițiilor de vânătoare, culesului în natură, al pescuitului și al muncii în comun, în practicile ritualurilor magice, ceremoniilor funebre sau serbărilor orgiastice, omul aflat în mijlocul naturii, în peșteri neamenajate sau parțial amenajate, sub stânci oblice sau pe terasele împădurite ale apelor la sonorități muzicale executate cu vocea sau cu cele mai simple și la îndemână instrumente de percuție, de suflat, cu pseudo-instrumente ca frunza sau țeava din trestie. Unele sunete imitau cântecul păsărilor, altele erau hăulituri, chiote sau frânturi de jeluire, altele se apropiau de vaiete, de lamentări.

Având caracter utilitar, funcțional, muzica încă nu dispunea de o organizare sonoră definită, ea viețuia sub forma unor rudimente melodice și articulații ritmice care țâșneau spontan din piepturile oamenilor atunci când veneau în contact cu o atmosferă exaltată, cu forțe misterioase, ostile individului și colectivității din care făcea parte, cu animale feroce, cu intemperii violente. Paralel cu evoluția omului primitiv, cu apariția cetelor de neam și a limbajului rudimentar, muzica evoluează spre forme coerente, spre organizări definite care devin purtătoarele unor însușiri semantice și unor proprietăți estetice mai clar configurate. S-a apelat la arcul monocord, la fluierile de os, la tobe și ritmuri primare.

Anumite îndeletniciri ca pescuitul și vânătoarea au dat naștere unor superstiții și credințe care se cer puse în legătură cu apariția unor idei și atitudini laice sau religioase. În paleoliticul superior, când locuirea în comun se răspândește, devin posibile practicile magice și comportamentale magico-mitologice și tot acum se ivesc primele elemente ale unei vieți spirituale concretizate, printre altele, în desene, gravuri, picturi rupestre, sculpturi în os, corn și fildeș, figurine modelate în lut nears sau ars. Din neolitic avem indicații mai precise privind cultul morților, simbolistica magico-mitologică, apariția amuletelor, altarelor, zeilor de lut, idolilor feminini; arheologic a fost atestat cultul fecundității și al fertilității,

ca și producția de podoabe și ceramica pictată de Cucuteni care ajunge acum la o înflorire maximă.

Din mitologia predacă face parte și scrierea pictografică de la Tărtăria (jud. Alba) descoperită în 1961 sub forma a trei tăblițe de lut ars. Tăblițele au fost scoase dintr-o groapă cu cenușă cu idoli și oase calcinate, pe fiecare tăbliță aflându-se semne pictografice care indică numele unui zeu, informații despre ritualul morții unui pontif sau reprezintă diferite imagini simbolice. Această scriere protoliterară se cere confirmată cu atât mai mult cu cât ea este anterioară sau cel mult concomitentă cu cea sumeriană. În ritualurile magico-mitologice legate de cultul pământului-mumă, în cultul morții, în formele incipiente ale cultului solar, cercetătorii definesc stări de credință mitică, așa cum întâlnim în lucrarea „Mitologie romană” a lui Romulus Vulcănescu.

Când are loc trecerea spre epoca bronzului, Dacia preistorică este invadată, în două rânduri, de indo-europeni ce poartă cu ei elemente de cultură specifice care vor influența spiritualitatea protodacă și fondul etnogenezei dace. Triburile ce se întindeau la nordul Dunării vorbeau aceeași limbă tracică și se numeau daci sau geți. În ultimul timp cunoaște o oarecare răspândire și ipoteza antropogenezei unei civilizații europene, în speță tracă, în valea bogată a Dunării: „Din această parte a Europei, europenii, arienii, tracii s-au răspândit în sute de triburi, în toate direcțiile, ajungând probabil până în Persia și India. Limba acestor triburi era limba tracilor, care s-a diversificat progresiv în dialecte ale mării familii a limbilor europene-aeriene, devenind la rândul lor limbi europene și extraeuropene distincte..”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 8 august 1992-duminică, 9 august 1992

6. ZESTREA DE POEZIE SACRĂ

Odată cu sutele de triburi care s-au deplasat din valea Dunării până în Persia și India, precum și în aproape toată Europa și mai târziu în cele două

Americi, s-au răspândit și aceste dialecte trace, care au devenit ulterior limbi distinctivă, așa numite limbi indo-europene. Ipoteza, spre a fi corect evaluată, se cere corectată de anumite excese care nu pot scăpa, desigur, nici unui cunoscător, și ele ridică anumite semne de întrebare care stârnesc nedumerire. Opiniile asupra acestei teme dificile cer amănunte ulterioare care nu-și pot găsi aici explicarea deplină.

Antichitatea recunoaște fără rezerve nivelul ridicat de cultură și civilizație al traco-daco-geților, iar aportul traco-frigian la cultura greacă este considerat inestimabil. Sunt luate în considerație nu numai religia, medicina populară empirică, artele meșteșugărești evaluate ale tracilor, ci și muzica lor în manifestarea ei sincretică. Printre scrierile fundamentale referitoare la muzica tracilor, un loc aparte îl ocupă Geographica lui Strabon (circa 58 î.e.n.-21/25 e.n.), autor de recunoscută autoritate care își întemeiază considerațiile pe tradiția clasică și pe propriile sale convingeri. El zice în acest sens: „Muzica, la rândul ei, considerată din triplul punct de vedere al melodiei, al ritmului și al instrumentelor, impune chiar această origine tracă și asiatică. Este cu atât mai convingător faptul dacă ne gândim la locurile în care muzele fac obiectul unui cult special căci Pieria, Olimpul, Pimpla, Libertum sunt tot atâtea localități sau munți ce astăzi aparțin Macedoniei și care altădată aparțineau Traciei; închinarea Heliconului muzelor se datorează tracilor din Beoția, aceiași care închinaseră lăcașul nimfelor Libetriade; cei mai vechi muzicieni, Orfeu, Museos și Thamyris se consideră a fi fost originari din Tracia și tot din această țară a pătruns renumele mai recent al lui Eumolp.” Și, mai departe, referindu-se la spațiul geografic și etnografic al tracilor, Strabon precizează: „Or, noi știm că vechii greci considerau pe geți drept un popor trac, că acest popor era așezat, în principiu, pe ambele părți ale Istrului, împreună cu misienii, pe numele lor de astăzi moesii, tot traci de origine, și din care se trag acei moesieni ce locuiesc actualment între Lidia, Frigia și Troia. Adăugăm că acești frigieni nu sunt alții decât brigienii și că în concluzie ei înșiși sunt de origine tracă.”

Considerația arătată de elini însușirilor muzicale ale traco-daco-geților nu este pură fabulație, ci se întemeiază pe fapte istorice și etnografice. În această ordine de idei, este demn de reținut că din nord, din regiunea Olimpului, lăcaș al muzelor, au avut loc migrații până în Beoția și Atica, migratorii veniți din nord aducând cu ei propriile practici muzicale și zestrea de poezie sacră. Nicolae Iorga scoate în prim-plan și alte argumente deloc neglijabile conform cărora tracii „nu au fost poporul care să poată trăi în limitele stricte ale granițelor lui; dimpotrivă, în luptele purtate de ei, în cultul zeilor, în viața politică, trăsătura predominantă o

constituie înclinația spre ceea ce este extraordinar, neobișnuit, acea exaltare poetică ce nu se poate înfrâna.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic

Sâmbătă, 15 august 1992-duminică, 16 august 1992

7. THAMYRIS, ORFEU

Numele lui Thamyris preluat din Lexiconul lui Hesychius este citat laolaltă cu tracul Orfeu în unele dintre cele mai importante scrieri ale Antichității, menționându-se și destinul său tragic pentru că a întrecut prin cântul său muzele. Thamyris este evocat, spre exemplu, de poetul latin Publius Papinius Statius (circa 45-96) ca aparținând de neamul geților, în asemenea termeni: *Thebaida / Liber Quartus „Hulo parere dati, quos fertilis Amphigenia, / Planaque Messene, montana que nutrit Ithome, / Quos montibus Aepy, / Ques Helos, Thrion, et summis ingestum et Pteleon, Getica quos flebile vati / Dorion: hic fretus doctas anteire canendo / Aonidas, mutos Thamyris damnatus in annos / Ore simul, citharaque (quis obvia obvia numina temnat?) / Conticuit praeceps, qui non certamina Phoebi / Nosset et illustres Satyro pendente Celenas”*. În traducere: „Ascultă de poruncile lui popoarele pe care le hrănește fertila Amfigenia, acelea din câmpiile Messeniei și din Munții Ithomului, acelea din Trion, din Epy cea construită pe vârful unei stânci, acelea din Helos și din Pteleon, în fine acelea din Dorion atât de funest pentru getul Thamyris: acest poet, condamnat la tăcerea glasului și a lirei pentru că s-a crezut în stare să triumfe prin cântul său asupra înțeleptelor surori (căci cine ar îndrăzni să se măsoare cu Zeii?), tăcu pentru totdeauna, nehibzuit ce-a fost să nu ia în seamă lupta dintre Febus și Marsyas și moartea crâncenă a Satirului din Celene!”

Orfeu, cântăreț și virtuoz al lirei, fermeca prin cântul său munții, copacii, pietrele, animalele de pradă și păsările răpitoare, precum și stăpânii infernului. Vraja lui Orfeu ca și momentele dramatice ale existenței sale au fost surprinse de Virgiliu în *Georgicele* (Cartea IV): „Te urmărește o mânie de zeu și-mplinești ispășirea / Fărădelegilor mari: pedepsirea, mai strașnică însă / Dacă ursita n-ar

fi împotriva chiar Orfeu sărmanul / O îmboldește cumplit furios că soția-i e moartă. / Când dar de tine fugea, către fluviu dând buzna, femeia / Morții sortită, o hidră grozavă a țărmlui iasmă, / Nu o văzu sub picioare-nainte-i, în iarbă înaltă. / Însă al Driadelor cor de-a ei teamă umplut-a de țipăt / Falnicii munți; și izbucniră în plâns a Rodopeului culme, / Piscul Pangeei, pământul lui Martenchinat, al lui Resus, / Geții și Hebrul și țara Oritiei Ateniana.”

Orfeu este consemnat pentru prima oară în secolul al VI-lea î.e.n. de poetul Ibycos din Raeguin apoi de Pindar, Euripide, Eschil, Platon ș.a. Apare pe metope sau la bordul unei corăbii cântând din liră, este înfățișat în mijlocul păsărilor, fiarelor sau tracilor. La începutul erei noastre, mai este menționat de Ovidiu într-o epistolă concepută în timpul exilului la Tomis (9-17 e.n.) sub forma „Orfeu nu va mai fi singurul poet al acestor locuri, pământul geților se mândrește de asemenea cu geniul [...] precum și de Lucius Anneo Seneca (4 î.e.n. – 65 e.n.) în tragedia Hercule pe muntele Oeta unde cultul legendarului este raportat la spiritualitatea geților ca și fragmentele următoare: „Iullius astetit ad modos / torrentis rapidi fragor, / oblitusque sequi fugam / amisit liquor impetum; / et dum fluminibus mora est, / Hebrum Bistonnes ultimi.” În traducere: „În accentele «lirei lui Orfeu» în care încetă zgomotul vijeliosului torent și uitând să-și continue drumul, unda își pierdu impetuosul său elan; când fluviile încetară astfel să curgă, bistonii cei de departe crezură Hebrul secat de geți. „Tune, solamina cantibus / quaerens, flebilibus modis / haec Orpheus ceci- nit Getis: / «Leges in superos datas / et qui tempora dige- rens / quattuor praecipitis deus / anni disposuit uices.»” În traducere: „Atunci, căutând să se consoleze «de pierderea Euridicei» prin cântecele sale, iată ce cântă Orfeu geților pe un mod elegiac: «Zeii înșiși sunt supuși legilor, și chiar zeul care orânduie cele patru anotimpuri ale curgătorului an și care le face să revină rând pe rând.»”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă 22 august 1992 - duminică 23 august 1992

8. MUZICA TRACILOR

Pământul sacru al lui Orfeu este stabilit în 1813 de către Fabre d'Olivet în lucrarea „Versurile de aur ale lui Pitagora explicate pentru prima dată în versuri

eumolpice franceze” în munții care despart Moldova de Transilvania, în Antichitate fiind vorba de Kogaion, care în românește se va numi Ceahlău. Tracul Orfeu a fost creator de poezie, muzică, recitator, cântăreț și instrumentist neîntrecut. I se atribuie inventarea primului instrument cu coarde ciupite – lira; este considerat întemeietorul „misterelor orfice”.

În strânse raporturi cu religia se află mitul lui Orfeu și concepția orfică ce acordă prioritate purificării, ascetismului, „inițierii” și „mișcării inițiatice”, cât și „populare”. Tradiția vorbește de scrieri și cărți orfice, la ele referindu-se Platon, Euripide, Aristotel ș.a., ultimul menționând așa-numitele versuri „orfice”. De prin secolul al VI-lea datează „Imnurile orfice” care au fost asemuite cu psalmii ebraici.

„Imnurile orfice, precizează Ovidiu Drimba, sunt închinat în mare parte diferitelor divinități, principale și secundare (ca Zeițele Themis, Nemesis, Fortuna, Leucoteea etc.). Un alt grup se adresează Nereidelor, Titanilor, Satirilor, celor trei Grații, Nimfelor, Parcelor, Furiilor, celor două Muze. Un al treilea grup de poeme sunt dedicate Iubirii, Victoriei, Sănătății, Soartei, Justiției, Dreptății; iar al patrulea grup reprezintă invocații adresate naturii, mării, astrelor, nopții, somnului, visului, vântului de miazănoapte.

Însuși acest rezumativ repertoriu tematic este în măsură să sugereze nota dominantă de exaltate, plenitudine și generozitate, de armonie, puritate și noblețe a inspirației imnurilor orfice.” Oferă și un exemplu de imn ce degajă seninătatea, imn dedicat lui Thanatos, geniul morții: „Ascultă-mă, cârmaciul vieții popoarelor de muritori: / Cu cât le dai mai multe zile, cu-atât ești pururi mai aproape. / Căci tu adormi pe totdeauna și trup și suflet, deopotrivă, / Când frângi puternicele lanțuri prin care le-a legat natura / Și peste orice vietate reversi un somn adânc și veșnic / Răpui întreaga omenire, dar te arăți nedrept cu unii, / Curmându-le deodată viața când sunt în floarea tinereții. / Judecătorul tuturor, rostești statornice sentințe / Și nu te-nduplecă niciunul prin rugăciuni sau prin libații, / Zeu crud, apropie-te însă doar după ani îndelungați / Și te implor la ceasul jertfei și-al invocației pioase / Ca oamenii să aibă parte de-o bătrânețe fericită!”

Pe lângă Orfeu, muzica a fost promovată de tracii Muzeus, Thamyris, Eumolpios, cercetătorii consemnând existența unei tradiții care a fost „preluată și trecută în patrimoniul culturii muzicale a vechilor greci”, cum se exprimă George Breazu. Se atribuie tracilor stabilirea acordajului lirei preorfice și existența în practica lor muzicală a principiului consonantic. Cele patru coarde erau astfel repartizate încât prima și ultima formau octava-diapazon, iar celelalte două, cvinte și cvarte, diapente și diatessaron. În practica muzicală a tracului Orfeu se statornicește un alt stadiu evolutiv, cel numit „septem discrimina vocum”, după expresia lui Virgiliu din Eneida.

(va urma)

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 29 august 1992 – duminică, 30 august 1992

9. DARUL CÂNTATULUI

Și alte practici și credințe străvechi glăsuiesc despre muzicalitatea tracilor, despre geneza muzicii, despre vraja artei sonore și puterile ei terapeutice sau despre puterile magice ale jocurilor. Iată o legendă despre geneza cântecului răspândită în satul de sub Măgura Priei, jud. Sălaj, consemnată de Vasile Rebreanu: „Spun bătrânii că, de mult, ciobanii din satul de sub Măgura Priei, care, cum pleca primăvara cu oile la munte nu se mai întorcea. Azi așa, mâine așa, taina a fost dezlegată: Zâna pădurii dorea să se mărite, mirele însă trebuia să îndeplinească o condiție esențială – să știe să cânte. Descoperirea aceasta a făcut întreg satul de sub Măgura Priei să se cutremure: aici cântecul era necunoscut, nu se știa nici ce înseamnă acest cuvânt, cântec, și, așa stând lucrurile, neputând îndeplini dorința frumoasei Zâne, era sortit să piară. Jalea ce cuprinsese satul a fost înlăturată de un tânăr chipeș și mai îndrăzneț, care și-a luat turma și a pornit s-o pețescă pe Zână. Aceasta, de cum l-a văzut, a fost cu totul încântată de el. Hotărâtă să-l ia de bărbat, îl supuse la cele mai felurite probe. Flăcăul se dovedește neîntrecut la toate: e harnic, îndrăzneț, iute la minte. Mai rămânea ultima probă, să cânte. Cum nici el, ca nimeni din satul lui nu auzise de așa ceva, își dă seama că e pierdut și durerea cea mare care-l încearcă e nu aceea că dispăre el, ci că pentru satul său nu mai există nici o scăpare. Toți ceilalți flăcăi îi vor împărtăși soarta. Cu inima frântă, spre a-și lua rămas bun de la codrul ce pentru el însemna întreaga lume, rupe o creangă și duce la buze ca într-un ultim sărut. Dar minune! Creanga începe să cânte. Și tot codrul, și toată lumea se umplu de cântecul lui. Vrajită, Zâna îl îmbrățișează, fericită că și-a găsit mirele cel mai harnic, mai cutezător, cu mintea cea mai ageră și care știe să cânte ca nimeni altul în lume. De atunci, primăvara, într-o anumite zi din luna mai, întreg satul de sub Măgura Priei, care a învățat cele mai frumoase cântece, când scoate oile la munte, se adună și, într-o sărbătoare plină de lumini, celebrează acel moment fără seamăn care e descoperirea cântecului.”

Din aceleași vremuri imemorabile, din păgânismul ce precede era creștină dăinuie practica celor mici, a copiilor, de a se descânta jucăria acustică pentru a

cânta, pentru a emite sunete, ca și credința flăcăului oltean, a „dănacului”, conform căreia taina cântării la fluier sau caval poate fi descifrată printr-un ceremonial magic, prin vrăjitorie. „Iar flăcăul oltean, precizează George Brazul, dănacul – cum se zice prin partea locului – pentru a smulge fluierului sau cavalului secretul artei de a cânta, recurge la un întreg ceremonial magic, în care mărturii de credință și acte de vrăjitorie străbat din adâncul trecutului misterios și stăruie în concepția muzicală a omenilor pământului. Astfel, în dorința de a surprinde instrumentului taina cântării, dănacul astupă cu ceară găurile fluierului ori cavalului din care vrea să cânte orice dorește și îl umple apoi cu lapte de capră roșie. La miezul nopții se duce la o măgură, unde se împreună trei hotare. Aici se despoaie, pronunță descântecul de rigoare, formulele magice cuvenite și înfinge fluierul în măgură. Dănacul să aibă curaj, căci noaptea la măgură sunt arătări. După trei zile, el vine la măgură, se despoaie iarăși, trage fluierul din pământ, aruncă laptele de capră din el, îi destupă găurile, închide ochii și pune fluierul la gură; capătă astfel darul cântecului. Unul a cântat așa de frumos, că n-a mai simțit pământul sub picioare; plutea în văzduh. Când a deschis ochii, împrejurul lui jucau ielele. El cânta și ele jucau. Când ielele i-au dat drumul, albise, îmbătrânise.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 5 septembrie 1992 - duminică, 6 septembrie 1992

10. TRACO-GETO-DACII

ÎN CREDINȚELE și superstițiile mulțimilor concretizate în zâne, iele, rusalii, frumoase, șoimane, vrăji, descântece, etc. se păstrează reminiscențe cu substrat mitologic despre puterea magică a muzicii care provine din lumea miracolului orfic. În unele sunt personificate zeițe precum Diana și Berdis ori divinități ce compuneau cortegiul dionisiac, în altele sunt amintite muze, năluci, nimfe, făpturi cu puteri drăcești, potrivnice omului. Nu numai muzica ci și dansurile erau investite cu puteri magice, la asemenea dansuri întâlnite printre românii din Banat referindu-se Arthur și Albert Schott în 1845: „Zâna vânează cu un mare alai de vrăjitoare și iele în nori. Mulți români se jură că au auzit în

văzduh muzica ei festivă.” La fel se indică locurile unde ființe supratereștre au dansat împreună cu suita și unde din această cauză iarba și vegetația s-au ofilit. În drumul lor peste mări și țări, ielele sunt însoțite de muzică, virtuțile muzicii fiind prezente și în cultul muzelor ale căror reprezentări sunt atestate arheologic sub forma grupului celor două muze. Sub o formă sau alta, muzica este prezentă în mitul urselor, în credința despre soartă, în descântecul contra urselor, în mitologia morții, în banchetul funerar, și jocurile de priveghi, în timpul aducerii bradului din pădure, în cultul solar - nunta soarelui ori dansurile magico-mitice. În viața publică, muzica traco-geto-dacilor a avut rol activ, fiind considerată purtătoarea unor mesaje de pace, fiind prezentă în timpul soliilor ce transmiteau mesaje felurite sub forma cântului la chitară. Chiar și Filip, regele Macedoniei, a fost impresionat de preoții geților ce i-au ieșit în cale la porțile cetății Odysus (Vama) pe care intenționa să o cucerească de la geți: preoții au ieșit în calea invadatorilor cu chitare și veșminte albe, rugând în cântece pe zeii patriei să se îndure de ei. Mai mult, agatârșii, locuitori de prin părțile Transilvaniei, se foloseau de muzică pentru însușirea și memorarea legilor. Traco-geto-dacii dispuneau de centre muzicale, de muzicieni și istoriografi, de spectacole muzical-dramatice. Printre centrele muzicale ale tracilor se afla și localitatea Abdera ce era „plină de clădiri impunătoare, bogată în picturi și sculpturi; înzestrată cu un frumos teatru și o sală de muzică. În numita așezare tracă a venit tânărul grec Anacreon din Teos (circa 570 - circa 485 î.e.n.) poet și muzician renumit, aici intonând cântecul către o fată tracă ce conținea și următorul fragment de text: „Inima mea nu se mai apleacă cu dor către femeia tracă.” Pentru teatrul din Abdera compunea muzică de scenă tracul grecizat Grilus care scria cu o ușurință neîntrecută. Fabulistul latin Caius Iulius Fedrus (15 î.e.n. - 50 e.n.) mărturisea că era trac de origine: „mama m-a adus pe lume în munții Pieriei acolo unde venerabila Mnemosina, de nouă ori fecundă, a dat lui Jupiter corul zeitelor artelor.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

11. MUZICA ÎMPOTRIVA UITĂRII (I)

Admirația față de muzica tracilor este expusă de Fedru în Prologul la Cartea a III-a a fabulelor: „Thraisa cum gens numeret suctores deos, / Linoque Apollo sit parens, Musa Orpheo, / Qui saxa cantu mouit et domuit feras / Hebrique tenuit impetus dulci mora?” În traducere: „Poporul trac își numără scriitorii printre zei: tatăl lui Linos este Apollo, Muza este mama lui Orfeu, care prin cântecele sale mișcă stâncile, îmblânzește fiarele sălbatice și ține în loc Hebrul năvalnic dar fermecat.”

Alte izvoare referitoare la muzica tracilor îl menționează pe Dionysios Trax, autorul lucrării *Ars Grammatica* ce conține considerații referitoare la melodia vocală și instrumentală, la structura versului, la profilul afectiv și expresiv al artei sunetelor. La Callatis, importantă așezare economică și cultural-artistică dobrogeană, s-a născut în a doua jumătate a secolului al III-lea î.e.n. Satyros Callatianos (Satyrus din Callatis) autorul unor biografii despre viața și opera lui Eschil, Sofocle și Euripide și al unor considerații despre arta dramatică și muzicală a vremii sale. Observă la colțul străzilor cântărețele din flaut care surâdeau trecătorilor, observă inovațiile muzicale ale lui Timoteu, afirmă că Euripide a compus *Prooimion* (prolog) la *Perșii* de Timoteu care nu este altceva decât acel *nomos*, termen ce desemnează muzica cu program a secolului al IV-lea î.e.n. *Nomosul* liric *Perșii* este inspirat din evenimentele celui de-al doilea război medic din anul 480 î.e.n., când flota ateniană a distrus la Salamina flota lui Xerxes. Printre cele mai răspândite *nomos-uri* ale lumii antice este și cel inspirat din lupta dintre Apollo și Python din care s-a păstrat un fragment în cinci părți. „*Nomosurile*, precizează Octavian L. Cosma, erau compoziții de mare diversitate, în care se reda cu mijloace proprii instrumentale o anumită fabulă legendară urmărindu-se obținerea unei structuri arhitectonice organice, fapt care justifică momente ca: preambul, debut, tranziție, dezvoltare, rulare, epilog.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

11. MUZICA ÎMPOTRIVA UITĂRII (II)

Arta nomosului presupune și un alt aspect ce comportă o semnificație deosebită. Nomosul mai poate fi acea modalitate a muzicii prin care un interpret (vocal sau instrumental) își etala măiestria și fantezia în public, alegându-și o melodie cunoscută ce-i servea drept model, pe baza căreia inventa, compunea o nouă piesă, etalându-și în acest mod facultățile creatoare, talentul. Nomosul este menționat de Aristotel în Problemele unde arată că „nomele erau cântările unor oameni care se întreceau între ei și care, putând cânta după bunul lor plac și putând să-și prelungească cântul atât cât doreau, aveau nevoie ca piesa să se prelungească și să aibă diverse nuanțe.” Aristotel atribuie noțiunii de nomos și un alt sens: „De ce se numesc nome (sau legi) melodiile ce se cântă? Desigur, pentru că înaintea inventării literelor, legile erau cântate pentru a nu fi uitate. Și acest obicei s-a păstrat până azi, la agatârși (populație ce locuia pe cursul mijlociu al Mureșului, n.n.). Și astfel același nume a fost dat cântărilor posterioare ca și cântărilor primitive.” Sensul dat nomelor de F. A. Gevaert și T. C. Vollgraff este altul: „o temă melodică consacrată de aprecierea universală și constând adesea într-o simplă linie sonoră, servind de punct de plecare pentru o mulțime de compoziții muzicale.”

Din Callatis era și o altă personalitate immortalizată pe două stele funerare date la iveală la Tomis, pe care D. M. Pippidi o consideră dramaturg. Este autorul unei importante lucrări intitulată Despre tragedie și numele este menționat în lexiconul de nume de popoare al lui Ștefan din Bizanț (secolul al VI-lea) unde stă scris: „Callatis, orașel pe tărmlul Pontulul... de aici Istros Callatianul care a scris o frumoasă carte despre tragedie.” Lui Istros din Callatis îi aparține și o scriere dedicată alcătuirii melodiilor, compunerii cântecelor vocale și poate instrumentale, scrierea fiind considerată un fel de manual al compozitorului din care au rămas câteva fragmente referitoare la vestitul citared Frynis din Mitilene din a doua jumătate a secolului al V-lea î.e.n. cu alte cuvinte din înfloritoarea epocă a lui Pericle. Din fragmentele rămase rezultă că citaredul Frynis „era discipolul lui Aristoclide, cel mai de vază citared, care-și însușise genul de artă de la Terpandru; el s-a distins în Grecia în timpul războaielor persice. Aristoclide

l-a învățat să cânte la chitară pe Frynis, pe care l-a primit la el și pe care, când era tânăr, l-a inițiat în arta interpretării la tibia..., Comediografii... adesea îl menționează pentru acele lucruri pe care le-a invocat; căci cântecul a înfrânt violența după obiceiul păstrat din străbuni.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic

Sâmbătă, 26 septembrie 1992 - duminică, 27 septembrie 1992

12. CUNUNA DE AUR

Cercetările arheologice efectuate pe teritoriul vechilor orașe și cetăți pontice din Dobrogea au scos la lumină inscripții elenistice sau romane care atestă, alături de alte mărturii, o viață muzicală intensă și diversificată. Sunt menționate concursurile agonale și asociațiile de imnozi. Concursurile aveau un caracter de întrecere muzicală și poetică, ele erau bine finanțate de către un argonotet.

Participanții la diverse concursuri artistice erau răsplătiți cu onoruri, cu cunună de aur și socotiți printre binefăcătorii obștei, cum rezultă dintr-un decret al conducătorilor Histriei gravat pe o stelă de marmoră: „Sfatul și poporul să găsească cu cale ca aceștia și urmașii lor să fie înscriși printre binefăcătorii obștei; să fie încununați, ei și urmașii lor, cu cunună de aur la toate spectacolele de teatru, pentru bărbăția și râvna lor față de popor.”

În teatrul din Histria a fost sărbătorit și încununat cu cunună de aur arhitectul Epicretes care a reconstruit această cetate. Spectacolul teatral este atestat prin scoaterea la iveală a figurinelor de ceramică și a croterelor cu mască tragică, a fișelor-etalon de intrare la spectacole teatral-muzicale, prin informațiile scrise la prezentarea în aer liber a ditirambilor și, se pare, a operelor dramaturgilor antici, a dramelor satirice și comediilor cu dansuri.

Asociațiile de imnozi dispuneau de statute de organizare, cuprindeau între 33 și 36 de membri titulari, membri temporari și membri străini care achitau o taxă sub formă de cotizație sau de înscriere. Asociația dispunea de un conducător al corului numit chorostates sau himno-dascalos, de un instructor

muzical numit medohorus, de un instructor poetic numit musarahos, de un conducător muzical al dansurilor numit musochor. Fiecare asociație își alege un zeu tutelar, cea care era tutelată de Dionysus-Bachus numindu-se thiasa. Aceasta avea la Histria, între anii 320-250 î.e.n., un lăcaș propriu de închinare muzelor și de învățare a artelor construit de negustorul histriot Diogenes al lui Glaukias.

Dacă pe teritoriul dobrogean au avut loc spectacole de tragedie, este de presupus că din asemenea reprezentații nu lipseau muzica, poezia și dansul, muzica făcându-și loc sub forma melodiilor intonate de aulos, a cântecului vocal și coral, a acompaniamentului instrumental. Părțile muzicale ale tragediei erau parodul sau introducerea corală, stasimonul sau momentul central, emmeleia sau dansul lent, comosul sau ultima parte. Dramele satirice și comediile erau constituite și din momente muzicale bine conturate și definite.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 3 octombrie 1992 - duminică, 4 octombrie 1992

13. MEȘTEȘUGUL DE A TE FACE NEMURITOR

Revenind asupra asociațiilor de imnozi și concursurile muzical-teatrale susținute în cadrul ritualului dionisiac, D. M. Pippidi relevă numărul surprinzător de mare al cataloagelor ajunse până la noi cu nume de cântăreți tineri sau vârstnici grupați în asociații de sine stătătoare, precum și inscripția de la Dionysopolis (Balcic) care menționează că în timpul domniei împăratului Elagabal ființa o asociație a cântăreților tineri.

Alte inscripții ilustrează prezența funcției choregia, deținătorului revenindu-i grija de a înzestra și organiza o chora, un dans de grup, edificatoare în acest sens fiind stela de marmură cu fronton din secolul al II-lea e.n., scoasă la iveală la Histria. Stela de marmură reprezintă pe Gybele tronând, timpanonul avându-l în mâna dreaptă, iar în cea stângă o panteră. Încărcată de inscripții și documente arheologice a fost nu numai Histria și Dianysopolis ci și cetatea

Tomisului care este comparată sub raportul intensității activității asociațiilor de innozi cu centre precum Pergam, Smirna, Efes.

Un alt centru era situat în județul Olt, localitatea Romula, azi Reșca, de unde a fost dată la iveală o cărămidă fragmentară al cărei text ilustrează interesul pentru opera lui Homer, pentru cânturi și învățătură, pentru folosirea hexametrelor grecesc de către versificatorii locali. Comentând documentul, Gr. Tocilescu remarcă: „Faptul că se interpretau poemele homerice nu era un caz izolat. Întreaga educație cultivată a grecilor și romanilor se făcea sub influența acelor poeme care erau biblia tuturor claselor și tuturor vârstelor; rapsozii le cântau la mese, în serbări, pe aceste cânturi copiii învățau scrisul și cititul și un vers din Homer gravat pe un obiect se purta la gât și în sân ca amuletă apărătoare de nenorociri.”

Tracii considerau că muzica are și virtuți terapeutice, de aceea apelau la incantațiile magice în scop curativ. Referindu-se la gândirea geților, Platon (427-347 î.e.n.) transmite considerațiile lui Socrate (cca 470-399 î.e.n.), atunci când Critias îi prezintă pe vărul său Charmides, tânăr care suferea de dureri de cap. „Tot așa e, Charmides, și cu descântecul nostru. L-am deprins acolo în tabără de la un trac, unul dintre medicii lui Zamolxis, despre care se zice că stăpânea meșteșugul de a te face nemuritor.”

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 10 octombrie 1992 - duminică, 11 octombrie 1992

14. SUB FORMA UNUI DIALOG

„Și spunea tracul acela că medicii greci pe bună dreptate iau seama la cele pe care le pomeneam; numai că Zamolxis, adăogi el, regele nostru, care e zeu, arată că, după cum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără să vindecăm capul, ori capul fără să ținem seama de trup, tot așa nici trupul nu poate fi însănătoșit fără suflet....Eu așadar am să-i dau crezare; iar ție dacă vei vrea, după îndemnul străinului, să-ți înfățișezi întâi sufletul spre a fi descântat cu acele descântece

trage, îți voi da leacul pentru cap; dacă nu, n-aș prea avea ce să fac pentru tine, Charmides, dragule.” Acesta este unul dintre primele dialoguri despre muzică apărut în perioada când nevoia de comunicare socială, de schimburi deschise de replici dobândise caracteristicile unei arte aparte și devenise o practică obișnuită. Dialogul cu specific muzical este utilizat sub diferite forme de Homer în Iliada și Odiseea, în poemul sumeriano-babilonian Coborârea zeiței Iștar în infern în care nenorocirile sunt deplânse „în cântecele de jale ale flautelor”, în lirica erotică egipteană cântată cu acompaniament instrumental, în poemul ebraic Cântarea Cântărilor sau în literatura poetică a profetilor, în monumentele persane Avesta și Cartea regilor, în operele indiene Vedele, Mahabharata, și Ramayama, în literatura chineză, japoneză etc. Începutul Iliadei, spre exemplu, indică predilecția pentru dialogul rostit cu ajutorul muzicii: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe Ahil Peleianul.”

În episoadele când erau înmânate darurile sau la ospete muzica era nelipsită, evocarea ei făcându-se tot sub forma dialogului. Cânturile din Odiseea sunt brăzdate, de asemenea, de dialoguri în care se apelează la muzică. Un înțeles aparte al vocabularului îl oferă Eschil în Eumenidele atunci când Atena inițiază Consiliul și Tribunalul suprem pentru judecată: „Crăinește, crainic mulțimii să se-nstrune / Fă trâmbița tinerică să răsună / Din gură suflă să se-audă tare / Departe în popor răsunătoare.” Euripide în Iphigenia în Aulis evocă, în dialog, originile muzicii, harul lui Orfeu: „De ce n-am, tată, glasul cu har al lui Orfeu / Ca stâncile să vină, smerite, să m-asculte / Ca vorbele să sune stăruitor în inimi / Și să înving prin vrajă?!” În Iphigenia în Taurida (Tauris) este prezentă următoarea tânguire dialog: „Vai mie, slujitoarele mele, / Bocesc un bocet trist. / Un cântec ce nu place muzelor / O plângere fără liră. / Numai durere adâncă și jale. / O, câte chinuri ne mistuie.” Incantația, termen sinonim cu cântecul de vrajă, este confirmată în Antichitate în opera lui Flavius Claudius Iulianus (sec. IV e.n.) tot sub forma unui dialog.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 17 octombrie 1992 - duminică, 18 octombrie 1992

15. CULTUL DIVINITĂȚILOR

La superstițiile femeilor gete se referă Vasile Pîrvan care, preluând informațiile comediografului Menandru și citându-l pe Strabon (Cartea VII, cap. III, 4) precizează: „Și din acest punct de vedere trebuie să notăm că getelor nu le erau de fel necunoscute acele [...] descântece, farmece și leacuri...pe care femeile thrace din sudul Haemului le întrebuițau curent pentru alinarea suferințelor trupești și sufletești ale aproapelui - deoarece reprezentanții cei mai autorizați ai religiozității și superstițiilor sudice, *bessi*... erau buni vecini ai geților.”

În viața artistică a traco-geto-dacilor un loc de seamă revenea ritualurilor legate de cultul divinităților în frunte cu Zamolxis, cu Gebeleizis, cu Apollo, cu zeițele Artemide și Cybela, cu Bendis, cu zeița focului sacru, a Lunii, a pădurilor, farmecelor și vrăjilor, cu zeul trac al vinului – Dionysos, cult care a inspirat ditirambul și a antrenat dansuri specifice precum cele *pirice*, cunoscute sub denumirea *sicinis* (a sălta, a sări).

Lucian din Samosata, care a dat la iveală lucrarea intitulată *Despre dans*, se referă la dansul din cultul lui Dionysos-Bachus practicat și în Dobrogea: „Dansul bachic foarte îndrăgit în Ionia și în Pont, în ciuda caracterului său satiric, cucerește atât de mult pe oamenii din partea locului, încât când vine vremea unor asemenea reprezentații uită de celelalte îndeletniciri ale lor și stau toată ziua să-i vadă pe titani, pe coribanți, pe satiri și pe păstorii de boi. Iar cei ce interpretează prin dans faptele reprezentate pe scenă sunt oamenii cei mai de neam, fruntași ai cetății. Și nu numai că nu se rușinează de cele ce fac, dar se fălesc cu dansul lor mai mult chiar decât cu obârșia lor nobilă, cu dregătoriile și cu faima strămoșilor.”

Un decret scris pe piatră din ordinul Senatului și al poporului din Dionysopolis, localitate de sub protectoratul lui Burebista, menționează încoronarea lui Acornion, fiul lui lui Dionysos, prieten și ambasador al regelui dac, pe lângă Gaius Pompeius, în anul 47 î.e.n.

Acornion, care se remarcase cu prilejul serbărilor dionisiace, devine și preot, putând astfel să îndeplinească „bine și cu magnificență” jertfele și ceremoniile religioase” – cum se spune în menționatul decret. „De aceea, scrie în

decret în continuare, pentru ca și poporul să se arate recunoscător față de bărbații săi bravi și buni care îi fac bine, Senatul și poporul au hotărât să se aducă pentru aceasta laude publice lui Acornion, fiul lui Dionysos, și să fie încoronat la serbările dionisiace cu o coroană de aur și cu o imagine de metal și să se încoroneze în viitor în fiecare an la serbările dionisiace cu o coroană de aur și pentru a i se ridica o statuie să i se dea locul cel mai bine situat din piață.” Muzica serbărilor dionisiace era viguroasă, zgomotoasă chiar stridentă.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 31 octombrie 1992 - duminică, 1 noiembrie

RITUALURI, CEREMONII, OSPETE, FESTIVITĂȚI

Zamolxis și Gebeleizis sunt fondatorii religiei geto-dacilor: primul este considerat divinitatea chthoniană și supremă care simboliza fertilitatea solului și conferea imortalitatea. Între doctrina și practicile cultului, proprii lui Zamolxis, și doctrina pitagoreică s-au stabilit asemănări, pe această bază divinitatea geto-dacică devenind elevul lui Pitagora, ipoteză considerată și legendă naivă. Dansuri specifice însoțeau cultul lui Zamolxis în cadrul căruia avea loc o ceremonie a jefirii tot în al cincilea an.

Tracii sudici și cei din nordul Dunării au cunoscut banchetele rituale organizate de asociațiile religioase secrete alcătuite din inițiați. În ritualurile dedicate divinităților feminine, cântecele erau intonate de aceste persoane, ele se interferau cu strigăte, cu tunete, cu gemete, cum rezultă din descrierea cultului zeițelor Berdis și Cotys făcută de Strabon în Geographia: „...unul ține în mână un fluier, iar cu degetul execută un cântec care îi provoacă pe toți la strigăte nebunești; altul tună cu chimvalul de alamă....Răsună un cântec vesel; mugete îngrozitoare, imitând taurul, mugesc dintr-un loc ascuns; vuietul îngrozitor al timpanului se răspândește ca un tunet subteran.” Pe lângă ritualurile dedicate

divinităților, traco-geto-dacii luau parte la ceremonii, ospete și festivități organizate la curțile regești sau în sanctuare care aveau o formă rectangulară sau circulară. La Sarmizegetusa și în complexul de la Grădinița Muncelului au fost date la iveală resturile a zece sanctuare.

Ritualurile au fost immortalizate sub forma unor scene și scenete ce redau menade, satiri, nimfe, dansatori și instrumentiști costumați pitoresc sau sub forma unor figurine precum cele de la Callatis.

Din multitudinea reprezentărilor atrage atenția scena coregrafică de pe sarcofagul descoperit în Oltenia sudică a cărui vechime a fost stabilită în secolul al III-lea e.n.; sunt clar descifrabile dansul bahic și amorașii cântând la syrinx, aulos, cimbale. Un dans piric interpretat de un jucător înarmat înfățișează basorelieful de pe o coloană de granit amplasată în curtea Muzeului de antichități București.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 21 noiembrie 1992 - duminică, 22 noiembrie 1992

RITUALUL ÎNMORMÂNTĂRII LA TRACI

Scrierile antice acordă un spațiu larg ritualului funebru al traco-geto-dacilor, ritual bogat și divers ce se întindea peste o etnie, unind-o și dându-i o înfățișare autentică. Atunci când Zamolxis dispărea din mijlocul tracilor în locuința subpământeană era jelit asemeni unui mort, spune Herodot în Istorie. Tot el ne informează asupra ritualului înmormântării la traci: „Iată cum se fac înmormântările oamenilor bogați. Expun timp de trei zile cadavrul; apoi jertfesc tot felul de animale și, după un mare ospăț, înainte de care jelesc «pe mort» îl înmormântează în movilă și statornicesc felurite întreceri, la care răsplățile cele mai însemnate se dau luptelor în doi, cum este și firesc lucru. Așa se fac înmormântările tracilor.”

La trausi, precizează Herodot „găsim aceleași datini ca și la restul tracilor, în afara celor legate de naștere și moarte, când ei fac ceea ce vom arăta. Rudele stau în jurul nou-născutului și plâng nenorocirile pe care va trebui să le îndure,

odată ce a venit pe lume. Sunt pomenite atunci toate suferințele omenești. Când moare cineva, trausii îl îngroapă glumind și bucurându-se. Cu acest prilej, ei amintesc nenorocirile de care scapă omul și cât este el de fericit în toate privințele” (trausii sunt diferit menționați, termenul semnificând în unele manuscrise „neam de agatârși”).

Credința că mortul va reveni a fost consemnată în prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n. de Hellanicos din Mitilene care afirma despre geți: „aduc jertfe și benchetuiesc ca și cum mortul se va reîntoarce.” Obiceiul de a se boci la apariția pe lume a nou-născuților și de a intona cântece de consolare sau melodii de joc la moarte ne este transmis de Pomponius Mela, după cum urmează: „Tracia este locuită de un singur neam de oameni, tracii, având însă fiecare alt nume și alte obiceiuri. Unii sunt sălbatici și cu totul gata să înfrunte moartea, mai ales geții. Acest lucru se datorește credințelor lor deosebite; unii cred că sufletele celor care mor se vor întoarce pe pământ, iar alții socotesc că deși nu se vor mai întoarce, ele totuși nu se sting, ci merg în locuri mai fericite; alții cred că sufletele mor negreșit, însă că e mai bine așa, decât să trăiască. De aceea, la unii sunt plânse nașterile și jeliți nou-născuții dar, dimpotrivă, înmormântările sunt prilej de sărbătoare și ei le cinstesc ca pe niște lucruri sfinte prin cânt și joc.”

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 28 noiembrie 1992 - duminică, 29 noiembrie 1992

CONTINUITATE ÎN TIMP

Obiceiul a străbătut secolele, s-a transmis de la o generație la alta pentru că el se monta în memoria vie a poporului și devenea valoare spirituală a tuturor, devenea expresia intimă a sufletului unor populații capabile de statornicie și jertfe!

Din dimensiunile cele mai adânci ale vremii, s-au ivit și s-au ridicat aceste vestigii care au fost perpetuate vreme de milenii și au durat până în zilele noastre, cu rosturi schimbate, cu funcții diferite. Obiceiul și vestigiile le confirmă clar statuetele de ceramică aurită din a doua jumătate a secolului al IV-lea î.e.n. așezate la mormântul unei fete, presupusă fiica unui demnitar din Callatis, care

ilustrează figuri de dansatoare; reliefurile funerare cu inscripția care înfățișează cinci personaje într-o procesiune; într-un context mai larg, obiceiul și vestigiile rituelului funerar apar confirmate de Laurentius Toppeltinus, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Franz Joseph Sulzer, Damaschin T. Bojincă, Dimitrie Bolintineanu, cel care, în 1858, se oprește asupra evenimentului nașterii la românii macedoneni, zicând: „La botezul unui prunc, femeile bătrâne plâng, având în vedere nefericirile ce așteaptă în viață pe prunc după ce se face om”; se statornicise și obiceiul că patruzeci de zile după naștere „în casă nu se cântă, nu se joacă.”

Înmormântarea cu jocuri și chiote provoacă destul de târziu intervenția bisericii și anume, în 1751, ceea ce demonstrează continuitatea în timp a obiceiului. Intervenția o aflăm în acel Sinopsis, tipărit... în zilele Prea Înălțatului Domn Ioan Constatin Mihail Racoviță voievod de Duca Satirovice Tipograful...în Iași, 1751: „Iară la care mort să vor face jocuri, chiote și altele, să nu-l prohodiți, nici să-l îngropați; că acestea sunt lucrurile satanii, care să fac spre amăgirea și pierderea sufletelor celor ce privesc și spre îngroparea celui răposat. Iară care preot va prohodi sau va îndrăzni de va îngropa pe mortul unde s-au făcut jocuri, chiote și altele, acela și știe că va fi lipsit de darul preoției.” Obiceiul și vestigiile lui pot fi descifrate din bocetul rostit de Gemellina la căpătâiul soțului său Ael. Iul. Iulianus, ce s-a prăpădit și a fost înmormântat la Reșca-Romula devenită colonie. Bocetul este scris în hexametri pe sarcofagul din piatră ridicat, se pare, în timpul lui Septimiu Sever (193-211), unul dintre cele mai frumoase de pe teritoriul Daciei. Epitaful în versuri este modest ca realizare poetică: „Conciugi, pro meritis quondam karissimo coniunx / Hanc Iuliano domum flende fabricavi perennem / Frifida qua membra possint requiescere morti. / Quattuor hic denos vixit sine culpa per annos / Et sua perfunctus vidit cum gloria honores / Ecce Gemellina, pietate ducta marito / Struxi dolens digno sedem cum liberis una. / Inter pampinea virgulta et gramina lacta, / Umbra super rami virides ubi densa ministrant. / Qui legis hos versus, opta leve terra, viator.” În traducere: „Scumpului soț, Iulian, pentru a lui vrednicie, cu soața, / Casa aceasta de veci i-am ridicat-o cu lacrimi, / Recele-i trup spre a-și putea odihni după moarte într-însa. / Trăit-a el ani patruzeci, în cinste deplină. / Și datoria-mplinindu-și, de slavă și rang avu parte. / Și iată că eu, Gemellina, de pietate pătrunsă / Soțului vrednic mahnită-i durai cu copiii lăcașul / Între tufișuri de viță și desfătătoare verdeată, / Unde stufoasele ramuri l-acopăr cu deasa lor umbră. / Urează-i, drumeț cititor, să-i fie țărâna ușoară!”

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 5 decembrie 1992 - duminică, 6 decembrie 1992

PANTOMIMA, GEN ARTISTIC EMINAMENTE SINCRETIC

O tânguire a părinților la moartea fiului lor, un fel de nenita sau „plâns-o cuvântare” transcrisă și tradusă de I. I. Russu după o coloană lapidară dobrogeană pe care este imprimat un epitaf latin, arată astfel în traducere aproximativă: „Zeilor mani și păcii eterne aici / ...totdeauna pe care / ...care se tânguie / ...cu numele Claudius pe care «în floarea vieții?» l-au îngropat părinții.”

Un specific al spațiului străvechi răzbate din arta coregrafică, din dansurile pantomimă, cel cu funcție magică ori cu caracter dionisiac atât de bine surprinse în unele scrieri vechi, precum și în reprezentările plastice din Cultura Precucuteni și Cucuteni, din Cultura Gumelnița, Vădastra, Hamangia etc. Despre dansul cu elemente de pantomimă dispunem de cea mai veche atestare aparținând istoricului și filozofului Xenofon (cca 427-355 î.e.n.): „După ce făcură libațiuni și cântară peanul, se ridicară mai întâi traci și, în sunetele flautului, dansară cu armele pe ei, sărind și mânuind cuțitele cu multă îndemânare. În sfârșit, un trac lovi pe un altul în așa fel încât toți crezură că omul a fost rănit. Acesta se prăbuși cu dibăcie. Paflagonienii scoaseră un strigăt. Cel care a pus mâna pe armele partenerului său ieși cântând cântecul Sitalkas, în timp ce câțiva traci îl scoaseră afară pe celălalt ca pe un mort...”

Imnul trac Sitalkas se trage fie de la o zeitățe, fie de la Sitalkes, regele tribului trac al odrișilor menționat de Tucidide în Istoriile sale. Dansul războinic de ospăț, descris de Xenofon numit și Kolavrismos, care a fost interpretat de traci ar fi, după Vasile Pîrvan, un joc al săbiilor ce ar sta la originea călușarilor. Xenofon se referă și la prezența, în cadrul ospățului, a cornului, a altor instrumente de suflat și a sunetului magadisului, instrument cu coarde ciupite, inventat, după unii cercetători, de traci, provenind, după alții, din Orientul asiatic sau de la lidieni. Dansul ne este transmis de două milenii și jumătate în variante care nu se îndepărtează de la esență. Caracterul virtuozic al dansului solistic este surprins de Xenofon în asemenea termeni: „...dansatorul ține în fiecare mână câte un scut ușor; câteodată el se servea de ele dansând, ca și cum ar fi avut a se apăra contra a doi adversari; uneori, ca și cum n-ar fi avut a face decât cu unul singur.

Adesea, el se învârtea și făcea saltul periculos fără ca să-și lase scuturile... el sfârși prin a dansa în felul perșilor, lovind un scut de celălalt; și se așeza în genunchi și se ridica; toate aceste mișcări le executa în măsura și în sunetul flautului.”

Pantomima, gen artistic eminent sintetic în care sunt contopite elemente ale muzicii vocale și instrumentale, dansului și teatrului se inspiră din momentele de muncă, cu precădere din cele legate de agricultură. Asemenea dansuri-pantomimă sunt atestate și la alte popoare antice. Xenofon se oprește și asupra unui dans al semănătorilor, numit Carpaia. În desfășurarea unor asemenea dansuri, muzica avea un substrat programatic, evolua în conformitate cu un scenariu prestabilit.

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 12 decembrie 1992 - duminică, 13 decembrie 1992

(17) MOȘTENIRI DIN CULTUL LUI ZAMOLXIS ORI DIONYSOS (I)

Cum spuneam în altă parte, cele mai vechi descoperiri aparțin sintcretismului cu caracter magic ilustrat prin vase cu figuri umane în mișcare, suporturi cu cariatide numite și suporturi-hore ce „reproduc dansuri rituale executate în timpul ceremoniilor ce aveau loc când locuitorii localităților precucutene și cucutene aduceau ofrande unor divinități sau forțe htonice.” Din acest stadiu evolutiv al societății pot fi oferite drept exemple de suporturi-hore cele descoperite la Târpești, jud. Neamț, la Traian – Dealul Fântânelor, jud. Bacău, la Drăgușeni, jud. Botoșani unde a fost dată la lumină știuta Horă de la Frumușica expusă la Muzeul de arheologie din Piatra Neamț.

Mișcări libere dansante care afirmă simțul estetic se regăsesc pe vasul dat la iveală la Ghelăiești, jud. Neamț, sau pe fragmentul ceramic de la Măgura Gumelnița cu două siluete având brațele ridicate ca la joc, ambele reprezentări fiind comentate de Vladimir Dumitrescu. Atracție prezintă imaginea unei dansatoare de pe o statueta de lut ars ornamentată, descoperită la Ostrovul Mare, jud. Mehedinți, ce reprezintă o figură feminină fără cap și cu brațele ridicate. Alte două piese descoperite la Popești-Ilfov indică dansul în mișcare executat de figuri feminine, ambele piese părând a fi legate de cultul solar, cum remarcă Alexandru Vulpe în descrierea fragmentelor descoperite.

Moșteniri din cultul lui Zamolxis ori Dionysos-Bachus au fost transmise sub forma unor imagini imprimate pe vase ceramice, pe amfore, pe metope, pe monumente votive etc. Din a doua jumătate a secolului al VI-lea î.e.n. provin fragmentele de amforă descoperite la Histria pe care sunt reprezentate scene de cosmos bahic sub forma unui dans la a cărui execuție participă șase personaje masculine, având la dreapta un cântăreț la flaut dublu. Pe o altă amforă descoperită tot la Histria se află un comast dansând.

(va urma)

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 19 decembrie 1992 - duminică, 20 decembrie 1992

MOȘTENIRI DIN CULTUL LUI ZAMOLXIS ORI DIONYSOS (II)

Din secolele II-I î.e.n. provine cana cilindrică descoperită la Schitu, jud. Constanța, pe care sunt reprezentate patru menade dansând în jurul lui Dionysos, vasul fiind comentat de Horia Slobozeanu, cel ce observă „diferite mișcări de dans, mai lente sau mai agitate, subliniate de draperii transparente și dinamizate de însuși ritmul dansului.” Se detașează chitonul susținut de a doua menadă cu o atitudine grațioasă, dansul agitat al celei de a treia menade, care ține în mâna dreaptă un crotalum, și dansul liniștit al celei de a patra menade ciupind cu mâna stângă coardele unei lire.

Un alt vas ceramic aparținând, probabil, secolului I î.e.n. descoperit la Greci, jud. Tulcea, este divizat în două metope, pe ambele fiind reprezentate personaje dansând. O tânără menadă susține lângă corp un tympanon iar o alta susține cu brațul drept tot un tympanon. Pe a doua metopă este reprezentată o scenă dionisiacă. Reprezentările de pe vas sunt astfel comentate de Constantin Scorpan: „Reliefulurile sunt de o rară frumusețe, cu amănuntele tratate minuțios, iar atitudinea perechilor bachice, ca și mișcarea de dans vioaie și veselă degajă prospețime, eleganță și beatitudine.”

Dionysos semi-nud apare pe un monument votiv descoperit la Tomis, dedicat prosperității lui Marcu Aureliu (181-180). Registrul inferior este populat

cu o scenă de vinificație reprezentând două menade cu crotalum prinse într-un dans orgiastic și un mic Silen cântând din aulos dublu în timp ce dansează. O altă scenă dionisiacă provenită din Tomis este imprimată pe stela votivă dedicată împăratului Gordianus III și soției sale, cu prilejul căsătoriei (242).

Scena a fost descrisă de Scarlat Lambrino astfel: „În mijloc, zeul Dionysos ținând tirsul în mâna stângă, iar cu cealaltă vărsând vin panterei culcate la picioarele sale. Pe alături, acoliții Zeului, Pan și Silen, și doi curați, slujitori ai Zeului, care dansează lovindu-și scuturile cu sabia.”

Și alte obiecte înfățișează scene bachice, printre ele aflându-se două căni de argint scoase la iveală în Apahida, jud. Cluj, care sunt împodobite cu scene de dans interpretate de fauni și bacante, una dintre ele purtând în mână o trambulină. Statueta Hecatei ce se păstrează din secolul al II-lea e.n., dată la iveală la Ocna Mureș, jud. Alba, sugerează scene inspirate din cultul zeiței, printre care și o scenă de sărbătoare cu trei femei strânse într-o horă, piesa putând fi văzută în Muzeul de istoria Transilvaniei din Cluj-Napoca.

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 9 ianuarie 1993 - duminică, 10 ianuarie 1993

INSTRUMENTELE MUZICALE ALE TRACO-GETO-DACILOR

Fenomenul horal a fost abordat mai pe larg de Romulus Vulcănescu într-o disertație în care, printre altele, realizează o sistematizare a speciilor horei, dezbate funcțiile ei în viața socială și individuală, printre care funcția instrumental-mitologică a horei, carecterul ei „uranic” ș.a.m.d. Funcția instrumental-mitologică privește riturile de trecere, riturile participării, riturile de propășire, fiecare concretizându-se în practici de sine stătătoare ca: riturile limitelor, riturile nașterii, riturile inițierii puberale, riturile nupțiale, riturile funebre, cununa grâului, Hora Drăgaicei, Hora Caloianului etc.

Originea și evoluția dansului sunt surprinse și în lucrarea Memoria dansului aparținând lui Gabriel Negry, care are în vedere și geneza multimilenare a coregrafiei autohtone și vârstele vieții primordiale, cum le numește autorul, referindu-se în acest sens la dansul mimetic și subdiviziunile sale: dansul utilitar, ceremonialul preistoric și originile dansului ludic. Are apoi în vedere dansul

arhaic al traco-geto-dacilor, caracterul său sincretic și sacral, condițiile coreice în perioada geto-dacică pe harta civilizației antice.

Știri despre instrumentele muzicale ale traco-geto-dacilor din epoca străveche sunt numeroase și concludente și ele aparțin epigrafiei, iconografiei, istoriografiei și filologiei. Cele trei categorii de instrumente – cordofone, aerofone, membranofone sunt atestate pe întinse perioade de timp, unele fiind specifice, altele comune mai multor popoare. Din categoria instrumentelor cu coarde fac parte lira și chitara, ambele fiind instrumente străvechi, primul cu trei-cinci coarde, cel de-al doilea, denumit de traco-geti barbiton sau brighos, cu mai multe coarde, chiar douăzeci, de regulă însă 3-12.

În vechime era cunoscut și instrumentul denumit megadis din familia harpei, care număra 20 de coarde dispuse în perechi, 10 din ele dublând la octavă pe celelalte. S-a păstrat un relief ce îl înfățișează pe Apollo cu o liră prinsă de coapsă și un basorelief cunoscut sub denumirea Cavalerul trac care ilustrează un călăreț ce ține în mână o liră cu șase coarde. Piesa a fost descoperită în Gilău, județul Cluj. Din categoria instrumentelor aerofone fac parte fluierul care putea fi confecționat din trestie, lemn sau os, instrumentul cunoscând mai multe variante; era știut și sub denumirea de syrinx care putea să însemne și fluier dublu sau nai, acesta apărând pe Statuia zeului Pan scoasă la iveală la Callattis sau pe plăcuța de ceramică Pan cântând la nai ce a fost găsită la Alba Iulia; cimpoiul cu burduf confecționat din piele crudă de bou este menționat de Xenofon în Anabasis, ca și buciumul confecționat tot din piele de bou ori din scoarță de copac; specific cimpoiului este Isonul bâzoiului peste care se suprapune melodia; buciumul este instrument cu rol semnalizator utilizat în timp de pace și pe câmpul de luptă; aulosul, instrument aerofon cu ancie dublă, era prezentat în timpul manifestărilor dionisiace; trompeta confecționată din alamă sau bronz era denumită de daci carayx și se pare că provine de la celți; cornul cu rol semnalizator era lucrat din corn de bour; mai sunt semnalate tamburul, cymbalumul, sistra, clopoței de bronz ș.a.

Dr. Petre Brâncuși

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 6 februarie 1993 - duminică, 7 februarie 1993

GENURILE CÂNTĂRII VOCALE

Genurile cântării vocale care puteau fi solistice sau colective, acompaniate instrumental sau neacompaniate se prezintă într-o diversificare pregnantă. Reunind poezia și muzica, cântarea vocală reprezintă sinteza unor variate momente alimentate de rădăcini adânc împlântate în solul fertil al vieții. Realitatea socială s-a răsfrânt într-una dintre speciile genului liric – oda – care, în vechime, desemna un gen al liricii poetice sau orice vers cântat. În epocă, ideatica era eroică, ea propulsa idei și atitudini izvorâte din evenimentele tulburătoare, punea în valoare eroi și destine care au biruit în lupte, care au intrat în legendă cum ar fi Ressos și Cotys, Sitalcas – rege ș.a.

Alcătuirea strofică a cântărilor, stilul recitativic ori declamator, simplitatea muzicii s-au impus în aceste cântări eroice cu caracter imnic și s-au transmis de la o generație la alta căci în ele erau exprimate dimensiunile cele mai adânci ale spiritualității populațiilor din spațiul carpado-dunărean și pontic.

Imnul, ca specie a muzicii corale, glorifică marile personalități din trecut sau contemporane precum și evenimentele încărcate de lucrare eroică, istorică, cele cu caracter festiv, procesiunile. De la traci se cunoaște imnul Sitalcas. Peanul își trage numele de la cântările din cultul lui Apollo care conțineau și epitetul Paionios „tămăduitorul”. La traci era folosit și drept cântec războinic și cântec magic. Strabon menționează peanul tracic, genul cunoscând și transformări ulterioare care au modificat funcțiile social-estetice. Printre cele mai des întâlnite sunt și cele de invocare, de mulțumire și recunoștință. Peanul putea să însoțească ofrandele rituale ce precedau ospetele, cum precizează Platon în Banchetul. Un altar de marmură din secolul al II-lea î.e.n., scos la iveală la Tomis, conține în text prețioasa indicație: „Pean Apollon” (Cântecul lui Apollon”).

Epoda desemna și ultima secțiune a poeziei lirice grecești, și acel cântec cu profil liric utilizat în practicile medicinei populare. Platon se referă la epodele tracilor ca la cântecele de vrăjitoare folosite de vraci, preoți. Genul este legat și de cultul lui Zamolxis, epoda având în acest caz sensul de descântec, devenind

deci un element al teraputiciei magice, cu formule verbale și muzicale știute de doctorii traci.

Erau cunoscute cântecele de dragoste care relevă primatul iubirii, mânia tânărilor respins, implorarea inimii, a gingășiei și candorii, erau cunoscute cântecele de petrecere, de pahar și voie bună, precum și bocetul știut la traci sub denumirea de torcill, termen explicat astfel în Lexiconul lui Hesychios din Alexandria: „exclamație de jale tracă însoțită de flaut”. Bocetul, vaetul sau jelania făcea parte din ceremonialul funebru alături de cântecul zorilor și bradului, toate având substrat precreștin și raporturi cu străvechi credințe despre „trecerea din lumea cu dor în cea fără dor”, despre „trecerea în altă lume”.

Dr. PETRE BRÂNCUȘI

Gorjeanul – cotidian social-politic județean

Sâmbătă, 6 martie 1993 - duminică, 7 martie 1993

SISTEMELE SONORE ALE MUZICII STRĂVECHI

Textele și materialul fonic al unor asemenea cântece sunt poate cele mai arhaice din creația noastră populară. Bocetul se executa înainte și după înmormântare, individual sau în grupuri de femei, melodiile aveau formă simplă, profil descendent, structură recitativică, ritm liber sau giusto-silabic și se caracterizau prin puținătatea materialului sonor, printr-o redusă bogăție de sunete. În unele zone geografice, bocetul era acompaniat de instrumente aerofone, desfășurarea discursului muzical dobândind aspecte eterofonice.

Credințe și practici străvechi se desprind și din cântecul zorilor și cântecul bradului ambele având formă scurtă, de regulă strofică, nu întotdeauna clar definite, și material sonor redus, încadrabil în sistemele sonore pentatonic și tetratonic.

Din vestigiile prețioase de melos și ritm arhaic întâlnite în bocete, în cântece de leagăn, în recitativele cântecelor destinate copiilor pot fi deduse sistemele sonore ale muzicii străvechi, sisteme modale prepentatonice și pentatonice, care conțin un material fonic mărginit la trei, patru, cinci sunete, cu alte cuvinte melodii tricordice, tetracordice și pentacordice.

George Breazul pronește de la acest material fonic mărginit, de la terța mică coborâtoare, ca „protocelulă formativă”, pentru a susține originea tracă a folclorului românesc și a considera că scările prepentatonice și pentatonice sunt moștenire directă din vechea muzică traco-geto-dacă. Considerațiile sale se întemeiază, cum remarcă Gheorghe Ciobanu pe „a) Relatarea lui Plutarh privitoare la existența oligocordiilor și a stenohoriilor în practica vechilor greci; b) Concluziile la care au ajuns în cercetările lor, cu privire la vechimea sistemului pentatonic, C. Sachs, A. Schering ș.a.; c) Afirmațiile scriitorilor vechi greci și latini despre puternica viață muzicală a tracilor; d) Bogăția de scări prepentatonice și pentatonice în folclorul românesc; e) O serie de obiceiuri și manifestări însoțite de muzică, semnalate în zona în care au trăit cândva tracii – anterior formării poporului român – și care mai viețuiesc și în prezent; f) Credința, până astăzi, a țaranului român, în puterea magică a muzicii, întocmai ca în mitul lui Orfeu.”

Că scările prepentatonice și pentatonice sunt moștenite de la substrat o dovedește și faptul că prin secolul al VII-lea î.e.n. vechii elini le socoteau „vetuste”, „arhaice”. Octavian L. Cosma consideră că structura de bază a muzicii dacilor, la fel ca a grecilor, celților, armenilor, nu a fost gama în sensul de astăzi al cuvântului, ci tetracordul, reflectând evoluția atinsă pornind de la monocordul neolitic.

Dr. PETRE BRÂNCUȘI

Alte articole publicate în presa vremii

ȘUȘANEAUA DE LA TV

Am asistat duminică, 9 mai, a.c., la o șușanea transmisă de la Paris sub forma unui duplex, cum credem că nu vom mai vedea. Televiziunea noastră a ajuns rău, nu are realizatori cât de cât competitivi și demni de considerația noastră. Până ce Dl. Paul Everac, om de mare cultură și cutezanță, nu va înlocui realizatorii incapabili, instituția nu va progresa. În cuprinsul acestui duplex, ni s-

a prezentat și o demonstrație de baschet, demonstrație de o virtuozitate rară. Ce comentator ne-a fost dat să auzim? Un agramat, un individ care nu știe să accentueze cuvintele, nu are simțul limbii române, nu este cât de cât școlit pe la Academia de Teatru, unde există clasă specială de dicție. Când sunt angajați comentatori, nu este normal să fie supuși la o elementară examinare și din acest punct de vedere? Se pare că nu. Rău faceți, stimate Dle Everac! Dv. care vorbiți atât de frumos, atât de românește! Ce lecție deplorabilă oferă acest comentator, fie el și sportiv, tineretului! În general, comentatorul sportiv, excepându-l pe Cristian Țopescu, este în suferință pe micul ecran. Când a avut loc meciul de campionat între Steaua și Dinamo s-au înghesuit atâți comentatori cu tot felul de interviuri, de declarații încât spectacolul propriu zis nici nu a mai contat. Ați vrut să demonstrați că dispuneți de un număr interminabil de angajați sportivi? Despre comentatorii de la alte departamente, inclusiv de la cel economic, cu alt prilej.

PETRE BRÂNCUȘI

București

Articol apărut în cotidianul „Vremea”, ziar de luptă națională, politică și socială, la data de 2 iunie 1993.

UN ALT NEADEVĂR PE MICUL ECRAN

Luni, 21 iunie a.c., Televiziunea a prezentat în văzul și auzul lumii documentarul intitulat Un cântec străbate istoria, realizat de Val Tebeica în colaborare cu prof. Mircea Ciherman. Documentarul a fost dedicat în întregime Marsiliezei române cum a numit G. Călinescu cântecul Deșteaptă-te, române!, devenit, după Revoluția din decembrie 1989, Imnul României. După atâtea cărți fundamentale și studii temeinice elaborate în domeniul istoriei culturii muzicale românești care se referă și la melodia menționată, iată că mai este posibil să se susțină, fără dovezi, fără argumente, versiuni neadevărate. Cu atâtea posibilități de documentare și comunicare, dl. Val Tebeica a ocolit sursele primordiale de informare. Cu siguranță că nu s-a consultat nici cu muzicienii din Televiziune, care sunt mulți și bine instruiți. Dacă s-ar fi consultat și dacă ar fi răsfoit măcar parțial literatura de specialitate, nu l-ar fi eliminat pe Anton Pann din șirul

autorilor cunoscutei melodii *Din sânul maicii mele*, din care provine *Deșteaptă-te, române!* Dacă eliminarea lui Anton Pann este deliberată, mă grăbesc să adaug acestor conotații un strigăt de alarmă și de durere, pentru că s-ar putea ca în viitor pe micul ecran multe neadevăruri să ni se ofere ca singure variante credibile. Ascultați ce se petrece la Radio, cu precădere dimineața - dominată de o muzică agresivă, enervantă, care a început să facă parte din aberațiile aflate în jurul nostru. Păcat că unii realizatori ai materialului confundă instituția cu propria lor jucărie de acasă, unde pot să asculte zi și noapte numai muzica ce violentează auzul.

Așadar, Anton Pann, marele nostru psaltichist, este autorul melodiei *Din sânul maicii mele*, pe care a compus-o, după cum ne informează Iosif Naniescu în anul 1839, apelând la versurile din cea de a doua parte a poeziei *Adio* a lui Grigore Alexandrescu. Sub această înfățișare cântecul a fost tipărit în colecția „Anton Pann. Cântice de lume”, transcriere din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu (Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 228-229). Surse ale melodiei *Din sânul maicii mele*, sub forma unei celule melodice inițiale amplificate se găsesc în manuscrisul *Codex moldovenesc* din 1824, care conține 170 de piese pentru pian, manuscrisul fiind semnalat de Octavian L. Cosma. Varianta lui Anton Pann a fost transcrisă de G. Ucenescu, fostul său elev, pe această cale ajungând la urechile poetului Andrei Mureșianu, care scrie versurile imnului intitulat *Un răsunet*, tipărit în „Foaie pentru minte, inimă și literatură” (Brașov, 1848, nr. 25, iunie), ce va deveni, după adaptarea cuvintelor realizată de Ucenescu, *Deșteaptă-te, române!* În forma aceasta îl găsim și în impunătorul manuscris al lui Ucenescu intitulat *Cânturi*, care a fost tipărit de Editura muzicală în anul 1979. Îngemănarea melodiei preluate de la Anton Pann cu versurile noi ale lui Andrei Mureșianu o datorăm lui Ucenescu, căruia i-a revenit și meritul de a o fi cântat în cercul de intelectuali brașoveni ce veniseră la cireșe. Pentru a înlătura orice urmă de îndoială asupra apartenenței melodiei, Ucenescu menționează în manuscris înaintea transcrierii ei: „Aria împrumutată de la cântul *Din sânul maicii mele*”; apoi indică modul și tempoul. Are în vedere și dificultățile de învățare, consemnând la sfârșitul cântecului: „Studentii numai învățați de mine îl cântă curat, mai departe îl cântă stricat”. Anton Pann a cunoscut această versiune, cum precizează Viorel Cosma în studiul *De la cântecul zaverei la imnurile unității naționale* (Editura Facla, 1978). Se pare că a și interpretat-o, în 1848 la Râmnicu Vâlcea, împreună cu câțiva cântăreți de aceeași profesie.

Bravura de a vă apăra asemenea invenții pe micul ecran vă compromite iremediabil.

Petre Brâncuși

Articolul a apărut în revista „România Mare”, în data de 23 iulie 1993.

IMNUL UNITĂȚII NOASTRE NAȚIONALE

Am urmărit cu interes evocarea programată la TV miercuri, 9 iunie a.c., sub titulatura Anul 1848 – zorii unei noi lumi, realizată de o echipă de actori de primă mărime sub bagheta regizorului Mircea Moldovan. Nu intenționez să stăruiesc asupra ideaticii spectacolului care ridică unele semne de întrebare, nici asupra cadrului natural de mișcare a mulțimilor care pune în valoare personaje memorabile sau asupra scenariului alcătuit cu imaginație de Petre Sălcudeanu. Atenția se îndreaptă spre muzică, spre măiestria cu care Tiberiu Olah conduce un ansamblu complex de mijloace fonice încredințate corului și Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijate de Emil Simon. Deși banda magnetică nu este în întregime corespunzătoare, ținuta interpretativă, mișcarea și transformarea criteriilor componistice de valoare, modul de distribuire a entităților discursului muzical, enunțurile discursului muzical, enunțurile alegorice și dispunerea motivelor generatoare reflectă semnele prefăcerilor calitative și dinamica ce brăzdează gândirea despre muzică a autorului. Fluxul expunerilor, dezvoltărilor, transformărilor, re-memorărilor și reconstituirilor ce descind din Deșteaptă-te române, din imnul unității noastre naționale, configurează legități active în micro și macrostructura formelor arhetipale, compoziționale. Atrage atenția marea diversitate a tehnicilor aplicate, a procedeelelor de scriitură și mijloacelor de expresie, ceea ce evidențiază motivația estetică și constantele ansamblului partituriilor oferite cu atâta generozitate de maestrul Tiberiu Olah.

Petre Brâncuși

Text apărut în cotidianul Vremea, ziar de luptă națională, politică și socială, nr. 213, Anul II, marți – 22 iunie 1993.