

INSTRUMENTE MUZICALE TRADIȚIONALE ÎN OLTENIA*

Viorica TĂTULEA

Înțelegerea deplină a valorilor de patrimoniu ale cântecului popular din Oltenia nu se poate realiza fără o temeinică cunoaștere a instrumentelor muzicale tradiționale.

I. Istoricul cercetărilor asupra instrumentelor muzicale

Referiri la instrumentele muzicale apar încă în scrierile cronicarilor.

De la Grigore Ureche aflăm că voievozi ca Aron Vodă (1451–1457) nu se săturau „de cimpoiși”, precum și că „Ștefan vodă tocmişă puținii oameni pentru lunca Bârladului, ca să amăgească (pe turci – n.n.) cu bucime și cu trâmbițe”¹. În Letopisețul Țării Moldovei, Miron Costin vorbește de „cimpoieșul cu cimpoile îmbrăcate în urșnicu”, iar Ion Neculce în „O seamă de cuvinte” spune că Iordache Logofătu „zice în flueru”².

Însemnări cu privire la muzica vremii și la instrumentele muzicale folosite apar și în opera lui Dimitrie Cantemir, el însuși interpret la tambură. „Instrument oriental, cu gâtul lung și cu coarde de sârmă”³ și autor al unor compoziții „scrise pentru voce și parte pentru neiu și tambura”⁴. Din opera lui Dimitrie Cantemir aflăm că, pe lângă „muzica creștinească”, alcătuită din „tobe și trâmbițe”, protocolul cerea domnilor moldoveni să aibă și o „muzică turcească”. La înscăunarea domnilor, însuși sultanul le dădea și „o ceată de muzicanți, de care are și vizirul”⁵. Ansamblul era alcătuit din „nouă tobe, nouă zurnazenii, sau care cânta în zurna, adecă fluiere, șapte bornxeni sau trompetari, patru zilldzani, cari bat în zil, o specie de discuri de aramă, cari bătându-le unul de altul au un sunet clar și acut”⁶.

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, date despre folclorul muzical românesc se regăsesc în relatările unor călători străini. Niccolò Barsi, călugăr italian care, întreprinzând o călătorie spre „Tartaria și Circazia”, trece prin Moldova, la 1633, face în memorialul său de călătorie, interesante observații în legătură cu nunta, înmormântarea și alaiul domnesc, împrejurări la care muzica juca un rol important, indicând și instrumentele muzicale folosite la acea dată, în Moldova: „violini, sordellini, piffari, tamburi, collasioni con tre corde”⁸.

Termenul *violino* reprezintă vioara, mențione foarte importantă care atestă, pentru prima dată, existența viorii la noi, la 1633 și nu în secolul al XVI-lea, cum s-a afirmat de către unii cercetători care, în mod eronat, au tradus termenul *guslă* prin vioară sau în secolul al XVIII-lea, cum au concluzionat alții⁹.

Al doilea instrument enumerat de Barsi, *sordellino* nu poate fi decât „cimpoiul” sau o variantă mai veche a cimpoiului, instrument menționat la noi, pentru prima dată, în Codicele Voronețean, la începutul secolului al XVI-lea¹⁰.

Piffaro, instrument de suflat, de formă conică și cu ancie dublă „ar corespunde cu zurna turcească sau surla românească”¹¹, pe care Dicționarul limbii române o definește ca „instrument muzical în formă de flaut cu mai multe găuri și cu unul din capete lărgit în formă de pâlnie, întrebuițat în trecut mai ales în armată”¹².

Tamburo reprezintă o specie de tobă, de origine orientală, introdusă în țările europene spre sfârșitul evului mediu, în timp ce *colascioni con tre corde* era un mic instrument cu coarde ciupite, având un gât lung și corp bombat, asemănător cu lăuta, cu care totuși nu se putea confunda „având gâtul mult mai lung, striat de mici prăgulețe transversale”, fiind „mai degrabă o varietate cu trei coarde a tamburei orientale”¹³.

Cam în aceeași vreme (1632), un alt călător străin în trecere prin Țara Românească, Paul Strassburgh, în jurnalul său de călătorie, scris în latinește, adăuga la instrumentele menționate de Barsi, *tympanele* („tympana”), *cornul* („cornua”) și *trâmbițele* („tubae concinuate”), acestea din urmă citate cu prilejul ospățului dat la curtea domnească: „După ce s-a sfârșit convorbirea și au avut loc negocierile au răsunat cornurile și trâmbițele cu mare zgomot pentru a începe prânzul”¹⁴.

* Lucrare finanțată de Agenția Națională pentru Știință, Tehnologie și Inovare

Referiri cu privire la viața muzicală din țările române apar și în însemnările unor călători străini din secolul al XVIII-lea. Fiorentino Anton Maria del Chiaro, „secretariu pentru limbile Europei“ pe lângă Constantin Brâncoveanu, relatează că la nunțile protipendadei se practica, pe lângă muzica nemțească, și „strumenti a corda sonati da zingari“, adică tarafuri de lăutari țigani care cântau la instrumente de coarde („cetre, leuti, e simili“)¹⁵. Existența la curțile domnitorilor a unei „muzici valahe“, pe lângă meterhanea, este semnalată și de Franz Joseph Sulzer¹⁶, ofițer în armata austro-ungară, chemat în țară, pe la 1776, de domnitorul Alexandru Ipsilante, pentru a organiza o școală de drept. Lui Franz Joseph Sulzer i se datorează multe date despre viața muzicală a țărilor românești din vremea sa. El scrie despre diferite tipuri de fluier, despre nai, cobză, țambal, precum și despre instrumentele muzicale turcești, dar pierde din vedere buciul și cimpoiul, instrumente deosebit de importante, în acea vreme¹⁷. Dintr-o lucrare a lui Jean Louis Carra, rezident într-o vreme în Muntenia, aflăm că: „Vioara, cobza și un fluier cu opt găuri (naiul) sunt instrumentele țărilor“¹⁸.

În secolul al XIX-lea, alături de muzica autohtonă și de cea orientală, pătrunde tot mai mult moda apuseană, acest amestec dăinuind până la jumătatea veacului trecut, așa cum reiese din Catagrafia orașului Iași, 1820 Mart, a voievoiedului Mihail Grigore Șuțu, în care apar trecuți „mehteri“, „mehteribași“, „surlari“, „mozâncanți“, „trâmbaci“ (trâmbițași), „fluierași“¹⁹, deci muzicanți turci și localnici, dar și apuseni.

Cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea este marcată de o intensă activitate de culegere și valorificare a folclorului românesc, activitate declanșată de articolele lui M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, Alecu Russo, dar mai ales de apariția primei culegeri de folclor, „Poezii populare ale românilor“, editată de Vasile Alecsandri, în anul 1852, care constituie semnalul și pentru valorificarea folclorului muzical.

Culegerea și valorizarea folclorului muzical în perioada 1848–1900, se încadrează în efortul comun al tuturor provinciilor românești de a fiuri o muzică cu caracter național, inspirată din tradițiile cântecului popular. În această tendință se înscriu atât dezbaterile teoretice privind specificul popular al muzicii, cât și activitatea unor folcloriști muzicali și culegerile de melodii populare ale lui Anton Pann, Carol Mikuli, A. Henri Ehrlich.

În prefața bilingvă, română și franceză, la *Airs nationaux roumains*, datată Viena, aprilie 1850, Alfred Henri Ehrlich enumeră printre instrumentele utilizate de către țărani buciul, cavatul, cimpoiul, naiul și chiar vioara: „Les instruments dont se servent les Roumains sont le buccin (chalumeau), le cavall (flûte longue et droite), la campagne indispensable de pâtre, la cornemuse, et la flûte de Pan (naiul – n.n.). Il y a beaucoup de paysans qui jouent aussi du violon, mais les artistes de cet instrument se recontrent plutôt parmi les bohémiens, qui sont les véritables musiciens des villes; ceux-ci se servent aussi de la flûte de Pan et de la kobsa, espèce de mandoline à cordes en métal, qui se jouent avec une pose de plume d'oie. Le chef de la troupe rend la mélodie sur le violon; la flûte de Pan fait ressortir en sons aigus les passages les plus passionnés; la kobsa tient lieu de basse; elle est ordinairement tenue par la plus agé des artistes bohémiens, qui sur cet instrument exécute les accompagnements les plus difficiles avec une prestesse admirable“²⁰.

Preocupări față de instrumentele muzicale ale românilor întâlnim la Nicolae Filimon care, într-un articol publicat în 1864²¹, face referiri la nai, într-un paragraf intitulat „Naiul și muscalagiul“, ca și la Gh. Misail care evidențiază rolul fluierului în cultura noastră națională²².

Primele cercetări sistematice asupra organologiei românești, precum și a întrebuirii instrumentelor muzicale în diferite contexte aparțin însă lui Teodor T. Burada, personalitate complexă care, printre alte domenii de activitate, s-a remarcat și pe tărâmul folclorului muzical. Datorită noii sale concepții social-istorice asupra folclorului, Teodor T. Burada cercetează pentru prima dată manifestările și obiceiurile vechi ale poporului român²³, punând accentul pe locul pe care îl ocupă muzica în cadrul acestora, așa cum o mărturisește el însuși: „Noi aici, nu vroim să scriem un tratat despre obiceiurile, datinile și moravurile poporului român, dară văzând că la cea mai mare parte din ele, muzica joacă un rol important și e neapărat trebuitoare pentru a se putea practica și îndeplini, precum s-a fost făcut în vechime, de aceea am adunat precât ne-a stat prin putință din gura lăutarilor și a poporului, toate ariile, ce cântă la aceste ocaziuni“²⁴.

În studiul său „Despre întrebuirărea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român“, Teodor T. Burada face referiri și la rolul pe care îl joacă instrumentele populare. Astfel, vorbind despre colindele cântate în ajunul Crăciunului de flăcăi și băieți, autorul, citându-l pe arhidiaconul Paul de Aleppu, în descrierea călătoriei sale în Moldova și Țara Românească, între 1630–1660, însoțind pe Macarie, patriarhul de Antiopia, spune: „Tot asemenea făceau lăutarii, toboșarii, flauții și fluierașii“²⁵. Co ocazia obiceiurilor de Crăciun se vorbește și despre „tobe, surle și tipsii, făcând mare zgomot, acompaniind Irozii sau Vicleimul“. Descriind datina urării cu Plugușorul, sunt menționate buhaiul, clopotul, talanca, sunate în timpul recitării colindei, autorul făcând și o descriere amănunțită și clară a buhaiului²⁶.

Teodor T. Burada evidențiază rolul însemnat al muzicii nu numai în cadrul obiceiurilor calendaristice, ci și a celor familiale. Vorbind despre nuntă, el spune: „... nu se face logodnă sau nuntă fără lăutari, fie românul cât de sărac tot trebuie să cânte doi țigani cu o cobză și o scripcă, altfel nu se poate“²⁹. Acest obicei datează la noi din timpul romanilor care „la asemenea ocaziune aduceau muzicanți ce cântau din flaute și din gură“³⁰. Prezența instrumentelor muzicale este semnalată și la înmormântare, autorul citându-l pe Sulzer care „ne spune că la înmormântările domnilor era obiceiul ca cortelul funebru să fie urmat de muzică de câmpu, având mai multe tobe“³¹.

Muzica era prezentă la ospețele domnilor, Neagoe Basarab, domnul Țării Românești, în „învățăturile către fiul său Teodosie“, spunând: „Și earăși să cade Domnul să aibă la masa sa unele feluri de tobe, de vioare și surle de veselie“³².

Teodor T. Burada abordează, pentru prima dată, la noi, domeniul organologiei, într-un studiu deosebit de important „Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor“³³, în care, pe lângă o trecere în revistă a

dansurilor, începând din antichitate, se ocupă și de instrumentele în uz, la acea dată, la poporul român. Instrumentele muzicale sunt urmărite, în evoluția lor istorică, începând cu buhaiul. Dintre instrumentele de suflat menționează buciumul, diferite specii de fluier (tilinca, trișca, cavalul sau „fluierul ciobănesc“, naiul sau muscalul) și cimpoiul, instrument foarte vechi al țaranului român, iar dintre instrumentele cu coarde, scripca sau violina, apoi alăuta, cetera și cobza. Despre vioară, Teodor T. Burada a mai scris și într-un studiu mai vechi, „Originea violinei și perfecționarea ei”³⁴, în care demonstrează originea și evoluția vioarei la noi.

Sunt descrise, în continuare, drâmba și dairea, „ambele aflate la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales”³⁵, dar și instrumente de origine străină, cum sunt: canonul, tamburul, kemanul, neiul, harpa și chitara.

Contribuția lui Teodor T. Burada la studiul organologiei românești nu se rezumă numai la studiul amintit, rămas ca studiu de referință, până în zilele noastre, ea constând și în activitatea sa de colecționare, Burada punând bazele unei bogate colecții de instrumente populare – prima de acest gen, la noi – donată Muzeului Național de Antichități din București. Acest valoros etnomuzicolog, referindu-se la activitatea desfășurată de el, în acest domeniu, concluzionează: „În cursul călătoriilor făcute în toate țările locuite de români, am găsit un mare număr de instrumente muzicale care, prin forma și numele lor, se apropie de instrumentele romane”³⁶.

Încă din 1877, cu studiul „Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică ale românilor”, iar mai apoi în 1891, în articolul „Cercetări asupra muzicii ostășești la români”, Teodor T. Burada evidențiază vechimea unor instrumente muzicale populare, avansând ideea romanității lor. Ideile lui nu au rămas fără ecou în opinia timpului. Revista România Musicală scria în nr. 14/1/14 și 15/28 decembrie 1901, sub titlul „o colecție interesantă”: „Din punct de vedere al istoriei obiceiurilor, tradițiilor și chiar al originii poporului român, această colecție este, pentru noi, de cea mai mare importanță”.

Interpretarea exclusiv romanistă a organologiei populare românești a primit corectări, de-a lungul timpului, dar, având în vedere documentația insuficientă pe plan istoric, arheologic și iconografic, este incontestabil că Teodor T. Burada, cu toate limitele sale, este, așa cum a afirmat Ovidiu Bârlea, „Un pionier în domeniul muzicologiei românești, care are meritul de a fi pus în evidență caracterul său latin arhaic”³⁷.

Cercetărilor asupra instrumentelor muzicale efectuate de Teodor Burada li s-au adăugat ulterior studiile lui G. Mihăilescu³⁸, Dimitrie C. Olănescu³⁹, Timotei Popovici⁴⁰, V. Pompiliu Pârvescu⁴¹, C. Bobulescu⁴².

În epoca modernă, muzicologia s-a manifestat cu George Breazul, care a posesat și documentat ideea originii thraco-dace și daco-romane a organologiei populare românești. Pentru a demonstra prezența instrumentelor muzicale la români, din timpuri străvechi, autorul apelează la scrierile cronicarilor (Miron Costin, Ion Neculce, stolnicul Constantin Cantacuzino), la citate din călători străini (Paul Strassburgh, Paul de Alep, Anton Mario del Chiaro, M. Carra⁴³), la obiceiurile populare, în contextul cărora se folosesc instrumente muzicale, la basme și descânțece⁴⁴, precum și la reproduceri după desene și litografii de Raffet, M. Daussault, Th. Aman.

Fără a nega importanța tuturor acestor studii la cunoașterea organologiei populare românești, nu se poate spune că, la studiul din 1877 al lui Teodor T. Burada s-au adăugat prea multe date, până în 1956, anul apariției monografiei lui Tiberiu Alexandru asupra instrumentelor muzicale ale poporului român⁴⁵. Având în vedere insuficiența materialului documentar, autorul recunoaște, de la bun început, anumite limite ale studiului său, lipsa unui istoric temeinic al evoluției instrumentelor muzicale și a unui material cuprinzător asupra unor instrumente și a ariei lor de răspândire. Față de interpretările exclusiv romaniste ale originii organologiei muzicale populare românești, întâlnite mai ales în secolul trecut, inclusiv la Teodor Burada, Tiberiu Alexandru afirmă că patrimoniul instrumentelor muzicale ale populației autohtone s-a îmbogățit datorită instrumentelor „aduse de coloniștii veniți din toate colțurile Imperiului Roman după cucerirea Daciei, precum și cu instrumente aduse de popoarele migratoare”⁴⁷, marea varietate a instrumentelor muzicale folosite în prezent de poporul nostru datorându-se în mare parte „contactului cu diferite popoare în decursul istoriei și schimburilor culturale care au avut loc în aceste împrejurări”⁴⁸.

Pentru orânduirea sistematică a descrierii instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru, Tiberiu Alexandru folosește clasificarea lor, după natura corpului vibrator, oferind descrieri amănunțite, în cazul unora, și mai sumare, în cazul altora. În studiile sale ulterioare⁴⁹, autorul aduce informații mai ample asupra unor instrumente muzicale: ocarina, naiul, vioara.

Sub raportul istoricului instrumentelor muzicale întâlnite pe teritoriul țării noastre, cea mai complexă lucrare rămâne studiul muzicologului Vasile Tomescu intitulat „Musica daco-romana”⁵⁰, Apărut în două volume⁵⁸, în limba franceză, studiul folosește informații din domeniul arheologiei, epigrafiei, numismaticii, însemnări ale unor istorici antici, traduceri ale unor texte biblice, texte cu caracter juridic și moral, cronici și, nu în ultimul rând, mărturii din domeniul obiceiurilor populare sau al cântecelor populare, date ce atestă vechimea unor instrumente muzicale populare, la români. Ordonarea materialului se face tot în baza clasificării după natura corpului vibrator, clasificare utilizată și de Tiberiu Alexandru în monografia sa.

În afara unor studii care abordează probleme generale, o contribuție însemnată la studiul organologiei populare românești oferă și cercetările referitoare la unele instrumente muzicale din diferite zone ale țării⁵¹. Remarcăm de asemenea prezența unor date cu privire la creatorii de instrumente muzicale populare în lucrarea lui Ion Vlăduțiu despre creatori populari contemporani⁵².

Instrumentele muzicale populare din Oltenia nu au făcut până acum obiectul unor studii speciale, referirile la acest domeniu fiind numai tangențiale, în unele monografii⁵³, sau în reviste oltenice⁵⁴.

II. Istoricul instrumentelor muzicale populare

Având în vedere valoarea lor de patrimoniu, ne-am orientat cercetarea, în principal, asupra instrumentelor muzicale populare, de veche tradiție. Unele dintre acestea (clopote, zurgălăi, toacă, dairea, buhai), pe lângă faptul că își au rădăcinile în trecutul îndepărtat își găsesc întrebuintarea în folclorul cu substrat magic, sunetele sau mai bine-zis zgomotele produse de ele având odinioară rostul de a îndepărta spiritele rele. Chiar dacă cele mai multe dintre datinile de care practicarea acestor instrumente este strâns legată și-au pierdut, în decursul vremurilor, străvechiul lor conținut magic, este neîndoios că ele și cu ele, instrumentele muzicale ce le însoțesc își au rădăcinile în trecutul îndepărtat al poporului nostru.

Cele mai multe colinde sunt mai vechi decât creștinismul. Textele lor poetice vorbesc despre întâmplări care nu au nici o legătură cu sărbătoarea Crăciunului, iar melodiile și îndeosebi ritmurile lor viguroase sunt cu totul diferite de cântările de Crăciun ale Apusului sau chiar ale cântecelor noastre de stea. Caracterul profan al colindelor este întărit, în unele părți ale țării, de utilizarea unor instrumente muzicale: clopote (Plugușor), zurgălăi și pinteni, (Căluș), vuvă (Colinde), buhai (Plugușor), ale căror sunete, împreună cu o melodie cântată de obicei din fluiet, alcătuiesc fondul sonor pe care se recită „urătura“, punctată pe alocuri de clichetul unei talange.

Instrumentele de percuție – „genus percussionale“ (cymbalum, tympanum, systrium, erotalum) sunt caracteristice atât culturilor greco-trace, cât și daco-romane. Strabon (Geografia, Cartea a șasea, Capitolul III) îl citează pe Meneandru – poet comic grec, secolele IV–III – cu privire la întrebuintarea cymbalamului (instrument de felul unor tamburine metalice sau din lemn, lovite una de alta, având sonoritate stridentă), la geți, în cadrul sincretismului religios⁵⁵. Pe lângă funcția rituală, după Roska Márton, trebuie să atribuim instrumentelor de percuție, confecționate și utilizate încă din neolitic, de vechii locuitori ai teritoriilor românești, și un rol de divertisment⁵⁶. În acest sens, faza de tranziție de la cultura Boian (cca. 4.500–3.800 î.e.n.) la cultura Gumelnița (a doua jumătate a mileniului al IV-lea – începutul mileniului al III-lea, î.e.n.) pare să ofere cele mai vechi mărturii cu privire la întrebuintarea instrumentelor de percuție pentru a marca ritmul dansului. Eugen Comșa relevă drept caracteristic pentru fenomenul artistic sincretic al așa-zisei perioade de tranziție de la cultura Boian la cultura Gumelnița, figurina unui „dansator orant“, descoperit în așezarea de la Ipotești, comuna Milcov, județul Olt⁵⁷.

Patrimoniile muzeale românești conservă vase și statuete provenind din orașe grecești din Dobrogea antică sau create în ateliere locale, pe care sunt figurate instrumente de percuție proprii culturii străvechi⁵⁸.

Termenul de tympanum, în traducerea românească „tâmpără“, este prezent în literatura religioasă din prima jumătate a secolului al XVI-lea: Psaltirea Scheiană – 1577 („Ainte apucară giudecii aproape ce cântă, pre mijlocu de fete tâmpără“); Psaltirea diaconului Coresi – 1577 („Primiți cântec și dați tâmpână“); Psaltirea în versuri a lui Dosoftei („Lăudat pre toate locuri – cu tâmpene și cu gócuri“) sau în documente laice – Pravila lui Matei Basarab – 1652⁵⁹.

O mare vechime este atribuită *clopotelor*, considerate de Curt Sachs de origine asiatică străveche⁶⁰, opinie confirmată de cercetările arheologice. Vasile Pârvan⁶¹ releva „marea serie a clopoțelilor“ din bronz, găsiți „aproape pretutindeni în Câmpia română“. Este vorba de piese aparținând inventarului atribuit sciților, din care fac parte clopotele descoperite în Transilvania, pe care V. Pârvan le prezintă ca făcând parte din vestigiile specifice „migrațiunilor cimero-scitice, secolele X–VI, î.e.n.“.

Necropolele tumulare de la Enisala, județul Tulcea, produs al culturii geto-dace, conțin în inventarul lor, între alte obiecte rituale, clopoței din bronz, datând din a doua jumătate a secolului al IV-lea, î.e.n.⁶².

Un lanț cu clopoței din bronz, cu rol de podoabă feminină sau de protecție împotriva spiritelor rele, descoperit pe locul vechii capitale a Daciei Traiane, Ulpia Traiana, a fost publicat de către C. Daicoviciu și H. Daicoviciu⁶³.

La Sucidava-Celei, județul Olt, au fost descoperite cincisprezece clopote sau clopoței din bronz, datând aproximativ din secolul al V-lea, publicate și comentate de Dumitru Tudor⁶⁴. Autorul explică prezența lor, din loc în loc, de-a lungul zidului de apărare și aproape de barăcile soldaților, prin aceea că ele erau purtate de santinele, pentru a da alarma în caz de pericol. Alte piese asemănătoare au mai fost descoperite la Romula-Reșca⁶⁵ și în satul roman, corespunzător actualei comune Orlea, din județul Olt⁶⁶.

O dovadă a continuității neîntrerupte a tradiției confecționării și întrebuintării acestui instrument în Dacia îl oferă clopoțelii „jucării“, din foaie de cupru, datând din secolul al VIII-lea sau al IX-lea, descoperiți în două morminte de copil, în necropola de la Obârșia Nouă, județul Olt⁶⁷.

Termenul de „clopot“ apare în cele mai vechi documente românești, începând din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Îl regăsim în Psaltirea Scheiană (1577): „Lăudați elu în clopote bune glasure“⁶⁸.

O veche mărturie a preotului protestant Andreas Mathesius din Cergăul Mic, județul Alba, sincronizează sunetul clopotelor cu ritualul funerar, așa cum acesta se desfășura la românii din Transilvania, la 1647⁶⁹.

Printre cele mai vechi instrumente muzicale se numără *toaca*. În Dictionnaire des antiquités chrétiennes, apărut la Paris, în 1865, Abatele Martigny menționa că: „Înainte de introducerea clopotelor, grecii se serveau de o scândură în care băteau cu un ciocan de lemn sau cu o placă de fier“⁷⁰.

Făcând istoricul instrumentului, Badea Cireșeanu evidențiază întrebuintarea sa, adesea, în România, „unde se bate toaca ritmic și cu oarecare modulații muzicale“⁷¹. Originea acestui instrument coboară până în epoci anterioare creștinismului. „Cu siguranță toaca e cel mai simplu, vechi și primitiv mijloc (instrument) de chemare, de vestire“. „Ca instrument muzical primitiv, cu ton determinat este cel mai vechi. La ce servea un instrument muzical în antichitate și

în timpurile preistorice? (...) La cultul divin, încântare, vrajă, îmblânzirea forțelor necunoscute, concretizate mai târziu în divinități. Fapt este că a servit la ceva odată și s-a perpetuat până în zilele noastre, iar credința creștină a pus-o în slujba ritului ortodox⁷².

Documentele arheologice indică faptul că vechii locuitori de pe teritoriul țării noastre au cunoscut și întrebuințat *instrumentele de suflat*, încă din neolitic, dovada constituind-o o figurină zoomorfă, de fapt un fluiet globular, comparabil cu cele de pământ ars din Africa și Extremul Orient, datând din mileniul III î.e.n., descoperită pe teritoriul județului Vaslui⁷³.

Momentele iconografice și fragmente de instrumente muzicale, descoperite în cadrul săpăturilor arheologice efectuate pe teritoriul României, atestă faptul că obiceiul cântatului din *fluiet* a fost practicat și în cadrul civilizațiilor traco-dace, grecești și romane din acest perimetru. Dintre mărturiile în sprijinul acestei teorii amintim fragmentul din fluiet de os, datând din secolele VI–IV î.e.n., descoperit la Răcătău, județul Bacău sau amfora cu incizii, aparținând culturii grecești, descoperită la Histria, datată secolul IV î.e.n. Dintre cele șapte personaje care o împodobesc la partea superioară, primul cântă dintr-un fluiet simplu, în timp ce al șaptelea la un fluiet dublu⁷⁴.

În ceea ce privește mărturiile care atestă utilizarea fluietului pe teritoriul Olteniei, în epoca romană, menționăm sarcofagul „Mihalache Ghica⁷⁵”, descoperit la Romula, care prezintă, în colțul din dreapta, doi eroși figurați în relief, dintre care unul cântă din tibia. Dumitru Tudor⁷⁶ explică această imagine astfel: „Eros suflă dintr-un instrument în formă de țevă pe care-l ține în ambele mâini, este un fel de fluiet care nu poate fi confundat cu fluietul ținut în poziție orizontală, inexistent în practica muzicală a celor vechi; este vorba de un plagiaulos, fluiet oblic alexandrin, cu sunet mai puțin ascuțit, mai dulce, asemănător fluietelor țărănești cu muștuc transversal. Extremitatea superioară este închisă și orificiul respectiv este situat la o oarecare distanță de capăt, în peretele țevii”.

Din secolul II datează gema din cornial roșu, descoperită la Romula, având imaginea lui Marsyas, cântând din aulos, precum și opaițul din argilă, descoperit în Oltenia, aparținând colecției Butculescu, având aceeași semnificație⁷⁷.

Asemenea lui Eros, fanii și bacantele figurate pe vestigiile epocii romane țin adesea o tibia – detaliu semnalat de Dumitru Tudor⁷⁸: „...pietrele gravate la Romula ni-i prezintă (pe fani – n.n.) la vânătoare, cu un ciomag și un iepure prins și purtând un fluiet al lui Pan (syrinx) sau fluiet”. Cât despre bacante, ele „nu apar decât la Romula, cu măști de argilă, ciorchini de struguri sau pietre prețioase în păr. Una este îmbrăcată într-un fel de petic de pânză, fluturând în vânt și cântă la un fluiet dublu”.

Din epoca romană ne-au rămas fragmente de tibia autentică. De atunci datează două piese de la Sucidava-Celei unde, după Dumitru Tudor⁷⁹, mai mult decât metalele, rare și costisitoare, „se utilizează frecvent ca materie primă oasele și coarnele de animale”. Unul din fragmente este lung de 0,124 m, celălalt de 0,09 m, cu un diametru de 0,006–0,008 m. Primul fragment conservă urmele a cinci orificii, iar al doilea urma unui singur orificiu. Dumitru Tudor presupunea că aceste instrumente erau destinate copiilor. Pe lângă aceste două fluiete de os, cunoscute de mai multă vreme, la Sucidava au mai fost descoperite, în anul 1984, încă trei, dovadă a unor modeste preocupări muzicale⁸⁰.

În studiul său asupra instrumentelor muzicale, Teodor T. Burada⁸¹, semnală marea asemănare dintre fluietele românești și cele ale romanilor (tibiae), atât în ceea ce privește materia din care sunt făcute (trestie, soc, cucută, tei, paltin, răchită, fag, os metal), cât și forma și întrebuințarea lor la petreceri. Teodor Burada vorbește și despre fluietele îngemănate ale românilor care evocă geminae tibiae ale romanilor.

Aceeași filiație este susținută cu argumente etnologice de Marcel Montandon, care raportează cele două culturi muzicale – romană și română – la o sursă mai veche: arta greacă⁸².

Fluietul se regăsește în folclorul literar și muzical, dar și în scrierile de factură erudită, precum: *Evangelia lui Coresi* – 1581 („și în locul fluietelor și organelor, suspini”); *Cazania lui Varlaam* – 1643 („Toți ceia glăsuia cu cinghii și cu fluere”); *O samă de cuvinte* de Ion Neculce – 1733 („Gheorghii Ștefan-Vodă, când era logofăt mare, au fost ședzând odată în divan cu toiagul în gură. Iar Iordachi Cantacuzino cel Bătrân Vel-Vistiernic: „Ce dzici în fluiet, dumneata logofete?” iar el au răspuns „Dzic în fluiet, să mi se coboare caprile de la munte, și nu mai vin”)⁸³.

Cât privește originea cuvântului „fluiet”, Ion Budai Deleanu, în *Fundamenta gramatices linguae romaenicae*, publicată în 1812, afirmă într-o manieră categorică, descendența sa latină. Lazăr Șăineanu include termenul printre „Cuvinte Expresive⁸⁴” – combinații tonice potrivite noțiunii corespondente.

Alexandru Philippide explică⁸⁵ și el geneza termenului românesc în raport cu aspectul său onomatopeic: substantivul fluiet este un derivat ulterior al verbului format prin analogie cu șuer – sibilo. Și Alexandru Rosetti este de părere că⁸⁶ acest cuvânt, fluiet, este „probabil un cuvânt imitativ” și adaugă că, sub diverse variante, termenul a pătruns probabil din albaneză sau română în neogreacă și din română în sârbo-croată, ungară, cehă, poloneză, ucraineană, ceea ce dovedește „roirea” termenului în jurul „matcăi”, care este veche și românească în spațiul balcanic.

Răspândit în lumea întreagă (Europa, Asia, Africa, Oceania, America de Sud), *naiul românesc* își are origini străvechi, fapt semnalat și de unii cercetători străini. Astfel, la Muzeul Instrumental al Conservatorului Regal din Bruxelles, figurează un nai românesc, având următorul comentariu datorat lui Victor-Charles Mahillon: „Flautul lui Pan, era încă în uz la greci și romani, care îi dădeau numele syringe polycalame. În România, acest gen de flaut este încă și astăzi la mare cinste; el poartă aici numele de nai și înlocuiește în tarafurile de muzică populară fluietul ținut în poziție orizontală, pe buze⁸⁷”.

Aceeași origine străveche este atribuită instrumentului de Marcel Montandon: „Naiul sau muscalul nu este altceva decât syringe sau fistula, fluietul lui Pan, și nu există poate nici un loc în care utilizarea sa să fie atât de frecventă ca în România⁸⁸”.

Momentul genezei acestui instrument, rezultat al transformării nimfei, al cărei nume îl perpetuează tot atât de bine ca amintirea dragostei arzătoare pe care ea a inspirat-o zeului Pan este narat de Ovidiu în *Metamorfozele*, o variantă concisă a legendei fiind transmisă, un secol mai târziu, de Apuleius.

Interesantă este similitudinea, semnalată pentru prima dată de Dora D'Istria, între legenda clasică, care marchează momentul genezei acestui instrument, respectiv metamorfozarea naiadei Syrinx în trestie, pentru a scăpa de dragostea zeului Pan și un episod al baladei populare românești „Cucul și turturica“, publicată de Vasile Alecsandri⁸⁹:

Turturica

„M-oi face mai bine,
Ca să scap de tine,
Trestioară-n baltă
Subțire și-naltă“

Cucul

„Oricum te-i prefăce
Tot nu ți-oi da pace,
Că și eu m-oi face
Un mic ciobănaș
Din fluier doinaș
Și-oi cânta prin baltă
O trestie naltă
Și cât te-oi vedea
Pe loc te-oi tăia
Și-n tine-oi cânta
Și te-oi săruta (...)“.

Balada „Turturica și Cucul“ este menționată și de Gh. Misail⁹⁰, pentru a ilustra metamorfoza turturei în fluier. Alte culegeri de folclor românesc ilustrează de asemenea existența mitului, ca de exemplu varianta modernă din ediția semnată de Gh. Vrăbie⁹¹:

Turturica

„Mai bine m-oi face
Trestioară-n baltă,
Subțire și-naltă“.

Cucul

„Dulce păsărică,
Dar și eu m-oi face
Un mic ciobănaș
Din fluier doinaș
Și-oi cânta prin baltă
Trestioară-naltă,
Și când te-oi vedea
Pe loc te-oi tăia
Și-n tine-oi cânta
Și te-oi săruta“.

Teodor T. Burada semnală, în 1880, un fragment dintr-o baladă „Mierla și sturzul“, culeasă din Dobrogea, în care metamorfoza care simbolizează geneza fluierului este suferită de către sturz⁹².

Există și dovezi materiale care atestă vechimea naiului în spațiul românesc. Pe una din scenele de pe Columna lui Traian este reprezentat, alături de un copil care cântă la un fluier îngemănat (*tibiae geminae*), un altul ce ține în mâini un *syrix*⁹³.

Prezența naiului, din timpuri îndepărtate, pe teritoriul Olteniei, este confirmată de același sarcofag al lui Mihalache Ghica, descoperit la Romula, pe care sunt figurați cei doi Eroși, unul cântând din tibia (fluier), așa cum am mai arătat, în timp ce al doilea cântă la *syrix* (nai). Comentând imaginea, Dumitru Tudor⁹⁴ observă că astfel de instrumente, în uz la păstorii din epoca eleno-traco-dacă, și mai târziu, în epoca sintezelor daco-romane, erau făcute din trestie sau din bronz, mai rar din fildeș, ele putând avea de la șapte până la zece țevi.

De la Romula provin și două pietre gravate, datând din secolele II sau III, reprezentându-l pe Pan, respectiv un Fann purtând *syrix*. Piese, făcând parte din colecții particulare, au fost studiate și publicate de Dumitru Tudor⁹⁵. Prima, numită Pan luptându-se cu capra, îl reprezintă pe zeu fugind spre dreapta, urmărit de un animal ridicat pe

picioarele din spate, pregătit să atace cu coarnele. Zeul, cu fruntea încinsă de o eșarfă, întinde brațul drept spre animal, arătându-i un ciorchine de strugure, în timp ce mâna stângă ține un syrinx. Relevând expresivitatea acestor detalii, Dumitru Tudor concluzionează: „Este cea mai frumoasă piatră gravată, găsită la Romula, și după părerea mea cea mai frumoasă reprezentare a acestui subiect”⁹⁶. A doua piatră gravată, numită Faun vânător, reprezintă personajul din profil, stânga, cu capul încununat de frunze, complet gol, ținând în mâna stângă un pedum și în dreapta un iepure. La picioarele sale se află un syrinx⁹⁷.

Sub numele de „muscal”, fluierul lui Pan este pomenit într-o enumerare de instrumente muzicale în Biblia de la București (1688), tradusă de frații Șerban și Radu Greceanu. Naiul este însă atestat, pe cât se pare, cu mult înainte, de „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie”, atribuite domnitorului Munteniei (1512–1521). Textul original, scris în slavonă, pomenește între instrumentele muzicale pe care domnitorul se cade să le aibă la masă și „țevnița”, nume prin care trebuie înțeles naiul.

Prezența instrumentului în viața românilor este atestată și în Cronica anonimă a Țării Moldovei (...) (1661–1733), din care aflăm că Grigore Ghica Vodă „La primblări, la câmp, eșia adese cu boierii săi, zăbovindu-se cu nauri”⁹⁸. De la Franz Joseph Sulzer știm că, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, între instrumentele „muzicii turcești de cameră” de la curte, figura și „das Muskal”, instrumentul făcând parte și din tarafurile lăutarilor români din zonele de șes ale Munteniei și ale Moldovei, alături de „una, cel mult două viori și de cobză”⁹⁹.

Nu se cunoaște precis în ce împrejurări denumirea actuală de nai, de obârșie orientală, a început să fie dată fluierului lui Pan. Termenul apare destul de frecvent în scrierile timpului, începând din secolul al XVIII-lea, fără a se ști însă cu certitudine când anume denumește fluierul lui Pan și când fluierul propriu muzicii clasice orientale, cu țeava complet deschisă la ambele capete și cu șapte găuri pentru degete, numit de asemenea „nai”, care a pătruns în țările românești odată cu cultura muzicală orientală.

La mijlocul secolului trecut, denumirea de „nai” pentru fluierul lui Pan s-a împământenit definitiv. Traducând din grecește Istoria generală a Daciei de Dionisie Fotino, tipărită la Viena, în 1819, George Sion folosește ambii termeni, și pe cel vechi, „muscal” și pe cel nou, „nai”, atunci când enumeră instrumentele mânuite de lăutarii noștri: „vioara, cobza și muscalul (naiul)”¹⁰⁰.

Alfred Henri Ehrlich în prefața bilingvă, română și franceză, la *Airs nationaux roumains*, datată 1850, traduce sistematic „flûte de Pan” prin nai. Autorul enumeră printre instrumentele utilizate de către țărani buciumul (chalumeau?), cavatul, cimpoiul și naiul. Este singura menționare a folosirii naiului de către țărani. Faptul că autorul confundă buciumul cu un „chalumeau”, fluier oarecare, îl îndreptățește pe Tiberiu Alexandru¹⁰¹, să privească cu rezerve afirmația acestuia despre presupusul nai țărănesc, cu atât mai mult cu cât celelalte izvoare cunoscute înfățișează naiul ca pe un instrument muzical, exclusiv profesional.

Cunoscut multor popoare din Asia și Africa, *cimpoiul* se întâlnește în practica muzicală a Greciei antice, sub numele de *symphonia* sau *ascalos* (fluier cu burduf) și la romani sub denumirea de *symphonia*, apoi de *utricularius*.

Dacă termenul *utricularii* care apare pe monumentele epigrafice era întrebuițat de romani – după unii autori, pentru a desemna fabricanții de burdufuri din piele de capră sau luntrașii, Otto Hirschfeld propune o a treia explicație, termenul desemnând „muzicieni, prin care trebuie înțeles cimpoieri”¹⁰². O problemă asemănătoare se pune cu privire la interpretarea care trebuie dată expresiei „*collegium utric(u)larium*”. Referitor la aceasta, Dumitru Tudor comenta¹⁰³: „Natura acestui colegiu rămâne încă în discuție (constructori de cimpoaie, fabricanți de burdufuri din piele de capră, luntrași)”. În Dacia este atestată existența unei astfel de asociații prin inscripții care indică, după Joachim Marquardt¹⁰⁴, „instrumente pentru cântăreții din cimpoi, acestora le spunea de asemenea *utricularii*”.

O notă apărută în 1857 în „*Concordia. Jurnal politic și literar*”, sub titlul „Colecția de antichități a maiorului Papazoglu”, vorbește despre o piesă din bronz, în Mica Românie, reprezentând un Silen beat, căzut la pământ, cu cimpoiul pe spate. Din păcate, piesa nu s-a păstrat până în zilele noastre.

Termenul de cimpoi îl regăsim în unele dintre primele documente în limba română, datând probabil din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Este vorba de două file ale unui manuscris conținând fragmente ale Epistolelor Apostolului Pavel, unde se vorbește de „Beția cu cimpoi”. Cu același sens, termenul apare și în Codicele Voronețean, de la începutul secolului al XVI-lea: „întru glasurile cimpoilor” sau în Codexul Sturdzanus din secolul al XVI-lea: „O amar cela ce be și mănâncă cu cimpoi”. Cronicarii povestesc despre domnitori cheflii ca Aron Vodă (1451–1457) care „nu se sătura de curvărit, de jucat, de cimpoieși pe care îi țânea de măscării”¹⁰⁶, sau de nunți domnești unde cânta „cimpoiul cu cimpoile îmbrăcate în urșinic”¹⁰⁷, un fel de catifea italienească de la Veneția, după Tiberiu Alexandru.

Texte cu caracter juridic și moral, de inspirație religioasă, condamnând muzica la cimpoi și pe cei care cântă din acest instrument, considerați ca răspânditori ai unui divertisment degradant, contrar moralei creștine, vor să ateste originea păgână, dionisiacă, a instrumentului.

Prezența cimpoiului în practica muzicală a românilor a fost semnalată și de călătorii străini, precum Niccolo Barsi de Lucca, care, vizitând Moldova între 1632–1639, spunea: „când vor să înceapă dansul, ei cântă mai întâi din diferite instrumente – viori, cimpoaie”. Un document din 1661 făcea referire la un anume Iurașcu Cimpoiașul, la care termenul care indică calitatea de instrumentist popular devine nume propriu¹⁰⁸.

O particularitate demnă de a fi semnalată este transformarea substantivului în verb, dovadă a popularității instrumentului și a afinității românilor pentru acțiunea exprimată de acest verb – a cimpoia = a cânta la cimpoi. Astfel, în Tetraevanghelul lui Coresi (1560–1561) se spune: „Zise domnul (...): cim/poiața/mi și n-ați jucat”.

În mitologia românească, cimpoiul figurează printre instrumentele preferate ale ielelor sau ursitoarelor care cântă din el pentru a vrăji oamenii, perpetuând astfel virtuțile orfice.

Instrument pastoral al regiunilor muntoase românești, *buciumul* se regăsește, așa cum indică răspunsurile la Chestionarul lingvistic al lui B. P. Hașdeu, și în alte zone, ceea ce se poate datora transhumanței. Geneza sa, ca și a trompetei și a fluietului, coboară în epoca pastorală, dar anumite particularități ale întrebuintării lui, impuse de obiceiuri ale vieții sociale ale românilor, sugerează filiața romană, inclusiv din punct de vedere etimologic (*buccina*). Astfel dintre toate limbile neolatine, numai româna a păstrat viu termenul original *bucium* (*bucium*). În timp ce în versiunea franceză a bibliei, termenul *buccina* este înlocuit prin *trompetă*, ca în pasajul despre cucerirea Ierihonului, în cea mai veche traducere în română a pasajului respectiv, se face distincție între preoți, care suflă în trompete (*trâmbița*) și oamenii din popor care sună din *buccin* (*buciu*), fapt ce demonstrează caracterul tradițional, național al termenului în obiceiurile românești:

„...Și cei 7 preoți carii / purta ceale 7 trâmbițe mergea pe aproape / înaintea D(o)mnului și preoții au trâmbițat cu / trâmbițele și cealaltă gloată totă / și cei de războiu mergea după aceia și cealaltă gloată den dăratul chivotului fâgă/ duiții D (o)mnului, mergând și trâmbițând cu buciunele, și preoții au trâmbițat cu trâmbițele ceale de cornuri“.

Cel mai vechi document lingvistic românesc, în care apare termenul *bucium* (*bucin*, *bucir* = varianta rotacizată) este *Psaltirea Scheiană*, din prima jumătate a secolului al XVI-lea¹⁰:

„Sui zeul în strigări, Domnul în glasul buciurelor“

„Lăudați eu în glas de buciru“

„Bucirați în lură noao cu buciru“.

Descendența *buciumului* românesc din latinescul „*buccina*“ a fost afirmată pentru prima dată de Teodor T. Burada, în anul 1877: „La romani ca și la români, în timpurile cele mai vechi, *buciumul* a fost instrumentul ostașului; se servea de el pentru a da semnalul de luptă și pentru a semăna spaima și neliniștea printre dușmanii care auzeau sunetele lui. Chemarea sa aduna poporul pentru a lua armele și se știa atunci că fiecare român trebuie să se grăbească pentru a-și apăra patria împotriva dușmanilor veniți din toate părțile“¹¹. Această idee este reprodusă aproape textual în *Dicționarul de muzică* al lui Titus Corne (1896), în *Enciclopedia română* a lui C. Diaconovici (1898) și în *Dicționarul de muzică* al lui Timotei Popovici (1905).

Alexandru Rosetti și Boris Cazacu¹² atrag atenția asupra valorii geo și etnografice a termenului *bucium*, incluzându-l în categoria „Elementelor vechi și populare de origine latină“, comentând: „Folosirea unor cuvinte (ca *buccina*) conferă adesea culoare locală expunerii, sugerează oameni, locuri și fapte ale mediului românesc“. În acest sens amintim existența în Oltenia a unor toponime ca: *Bucin* (comuna Pleșoi, Dolj), *Bucinișu* (comuna Amărăștii de Sus, Dolj), *Bucinișu* (Olt).

Gustav Weigand atestă expansiunea termenului românesc, citând toponimele bulgare de origine română: *Bučino*, *Bučim* sau *Bučinci*¹³.

Dintre instrumentele cordofone, *cobza* este, cu siguranță, cel mai vechi. Nicolae Densușeanu¹⁴, raportându-se la un fragment din Diodor din Sicilia – cartea a II-a, formulează ipoteza că țitera, pe care îl traduce prin *cobză*, termen românesc popular, este la români o moștenire transmisă prin intermediul locuitorilor legendari ai regiunilor din nordul Dunării, admiratori ai cultului lui Apollon prin intermediul grecilor. Această teză concordă cu cea a lui Vasile Pârvan¹⁵, potrivit căreia: „La geți lira este, fără îndoială, un instrument exclusiv religios și de influență helenică“. Concluzia lui Densușeanu este că imaginea acestui instrument, prezentă pe un basoreliev vechi, conservat la Spitalul Sain-Jean de Latran, din Roma, este într-o asemănătoare *cobzei* românești din zilele noastre.

Cele mai vechi monumente pe care apar figurate lira sau țitera, unele descoperite în teritoriu românesc, altele intrate în muzeele românești în epoca modernă, sunt vase grecești, aparținând unei perioade care debutează cu secolul V î.e.n. Lira și harpa figurează de asemenea pe un mare număr de monede romane din epoci diferite, descoperite pe locul mai multor centre locuite ale Daciei Traiane.

Pentru Oltenia semnalăm imaginea unui Eros cu o liră, pe un fragment de vas ceramic, descoperit la *Roșula*¹⁶.

III. Instrumente muzicale tradiționale în Oltenia

Deși nu există un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare, care să fie recunoscut de către toți specialiștii, am adoptat și noi, în vederea orânduirii sistematice a descrierii instrumentelor muzicale folosite pe teritoriul Olteniei, cea mai răspândită clasificare, care împarte instrumentele, după natura corpului vibrator, în patru categorii:

– *Idiofone* – instrumente care sună prin natura lor, în sensul că materialul din care sunt confecționate este suficient de elastic pentru a fi pus în vibrație prin lovire, ciupire ori suflare (*drâmba*, *plăcile de lovit*, *duruitoarea*, *toaca*, *clopotele*, *zurgălăii*).

– *Membranofone* – instrumente cu una sau două membrane, la care sunetele sunt produse prin lovire (*daireaua*) sau frecare (*buhaiul*).

– *Aerofone* – instrumente la care sunetul este produs prin suflarea unui curent de aer, pus în vibrație fie direct, prin buzele executantului (buciumul, goarna, trompetele și alte instrumente de suflat din alamă), fie printr-o despicătură (fluierul, naiul), fie prin mijlocirea unei ancii (cimpoiul, surla, clarinetul, saxofonul, armonica de gură, acordeonul).

– *Cordofone* – instrumente care produc sunete cu ajutorul unor coarde întinse deasupra unei cutii de rezonanță, prin lovire (țambalul), ciupire (cobza, chitara) sau frecare (vioara, violoncelul, contrabasul).

Această clasificare prezintă însă, așa cum s-a mai sesizat¹¹⁷, mai multe neajunsuri, cum ar fi amestecul instrumentelor vechi, cu cele mai noi sau împrumutate, a celor propriu-zis populare cu cele de fabrică, precum și a celor lăutărești cu cele folosite de instrumentiștii populari, motiv pentru care ea nu trebuie socotită ca o schemă rigidă, nefiind decât un simplu auxiliar în vederea unei sistematizări științifice a datelor.

În afara acestei împărțiri clasice se situează așa zisele *pseudoinstrumente*, cum ar fi frunza, firul de iarbă, coaja de mesteacăn, foița de hârtie, solzul de pește, care dau suflatului, fluieratului, șuieratului sau dârlăitului executantului un caracter instrumental. În Oltenia, pseudoinstrumentul cel mai des folosit a fost frunza. Ținută în fața buzelor sau între buze, ea vibrează ca o ancă, dând suflului un timbru instrumental limpede și puternic. Frunza era odinioară folosită atât de bărbați cât și de femei și de copii. Se cântă mai ales din frunză de păr, considerată cea mai bună, dar și din frunză de vișin, liliac, gutui, cais, fag, nuc.

Cântatul din frunză era atât de obișnuit în timpuri mai vechi, încât se juca, pe viersul ei, așa cum ne-o mărturisește Teodor T. Burada: „...ba cele mai multe s-au văzut flăcăi cântând din frunză în locul vreunuia din aceste instrumente și săteni învărtind hora și alte jocuri”¹¹⁸.

Pseudoinstrumentele erau folosite, alături de alte instrumente, și pe meleagurile Olteniei, așa cum reiese din „Răspunsurile la un chestionar inedit, întocmit de Constantin D. Ionescu, în jurul anului 1940, despre viața păstorească și drumurile păstorești din județul Mehedinți”: „Din gură nu prea obișnuiesc să cânte decât foarte puține. Cântă însă din fluier și caval, frunză și solz de pește”¹¹⁹.

1. Instrumente idiofone

Folclorul obiceiurilor folosește o serie de idiofone, instrumente care produc sunete prin însăși natura materialului din care sunt confecționate: clopote, clopotei, zurgălăi, toacă, plăci de lemn, lovite între ele, duruitoare, drâmbă.

Dintre instrumentele idiofone, *drâmba* face cel mai bine legătura cu pseudoinstrumentele. Răspândită în multe părți ale lumii, are o origine străveche, cel mai vechi exemplar european datând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, fiind descoperit în ruinele Burgului Tanenberg¹²⁰. Din instrument de virtuozitate, drâmba ajunge, pe la începutul secolului trecut, din nou instrument popular – copilăresc, cedând locul muzicutei de gură.

Este menționată de Teodor T. Burada ca aflându-se „la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales”¹²¹. Tot Burada oferă și prima descriere a instrumentului, afirmând că: „E compusă dintr-un cerc mic de fier care se termină prin două capete paralele, având în centrul lor o limbușoară de oțel care se pune în vibrație cu degetul cel mare al mâinii drepte, ținându-l cu mâna stângă lipit de dinți”¹²².

Descrieri amănunțite ale drâmbei au lăsat și Bela Bartok¹²³ și, mai ales, Tiberiu Alexandru, care o prezintă astfel: „Drâmba este formată dintr-o sârmă solidă de fier îndoită în potcoavă, cu diametrul de aproximativ 35 mm; sârma se prelungește cu două brațe paralele, lungi de aproximativ 20 mm, ce aproape se ating. Din mijlocul potcoavei pornește printre cele două brațe de oțel care se mișcă liber și al cărei capăt, lung de vreo 17 mm, este îndoit în unghi drept”¹²⁴. În continuare, autorul descrie în amănunțime tehnica de interpretare la drâmbă.

Spre deosebire de Maramureș și Moldova, unde drâmba este instrumentul preferat al femeilor, așa cum reiese din afirmațiile lui Bela Bartok și Gavril Galinescu¹²⁵, în Oltenia executanții la acest instrument sunt bărbați. În Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din București se păstrează mai multe discuri de gramofon cu melodii interpretate în 1941, de Stăvrache Tudorașcu, excepțional executant la drâmbă, din comuna Dobrosloveni, județul Olt¹²⁶. În ultimele decenii, s-a remarcat, atât ca interpret, cât și ca meșter specializat în confecționarea drâmbelor, Dumitru Meca, din comuna Terpezița, județul Dolj.

Instrumentele formate din plăci sau discuri, ce se lovesc între ele, răspândite în toată lumea, sunt reprezentate și la noi, prin cele două plăci de lemn care alcătuiesc botul „caprelor” jucate de Anul Nou, obicei practicat și în Oltenia, al cărui înțeles magic s-a pierdut în decursul timpului.

În categoria plăcilor lovite intră și *duruitoare* sau *scârțâitoarea* întâlnită în unele sate din județul Olt, care constă într-o placă lovită, prin rotirea ei în jurul unui ax, de proeminențele unei roți dințate fixe, jucărie de copii, întrebuințată în miercurea dinaintea Paștelor de către băieți și fete, care se asociază doi câte doi, mergând din casă în casă după ouă roșii¹²⁷.

Toaca, instrument de semnalizare cunoscut de biserica ortodoxă din cele mai îndepărtate timpuri, este alcătuită dintr-o scândură de lemn sau o placă de metal, agățată de o grindă și lovită ritmic cu două ciocănașe.

În Banat, odată cu începerea Postului Mare, copiii își confecționează singuri o toacă „din lemn sonor, ales cu pricepere”, pe care o atarnă „la capătul casei sau șurei (grajdului) înspre grădină”, întrecându-se în „a născoci ritme uimitor de variate”. „Această îndeletnicire o practică în fiecare seară până în ziua învierii, când baterea adevăratei toace de la biserică e permisă tuturor și constituie o întrecere pentru toți, ca să-și arate iscusința”¹²⁸.

După o relatare a Elenei Niculiță Voronca¹²⁹, în Banat, copiii vii, în zorii zilei, cu „toaca“ pentru a anunța Joimărelele:
„Toaca – tocănelele
Joi Joimărelele
Paște popa vacile
Pe toate ogașele
Pe toate socoacele
Duminică-s Paștele“.

Acest obicei se regăsește și în unele sate din Gorj, unde, în miercurea din ajunul Paștelor, copiii bat toaca bisericii, în timp ce cântă o melodie tradițională, numită Toconecele, prin care-și exprimă bucuria că postul ia sfârșit:

„Toco, toconecele
Poimăine-s Paștilile.
Să lăsăm urzăcile
Că-s mai bune ouăle“.

În colinde, toaca este evocată într-o atmosferă solemnă:

„D-auzi gazdă ori n-auzi
D-auzi gazdă ori n-auzi
Toaca-n cer și slujba-n Rai
Toaca-n cer cum o bătea
Slujba-n rai cum o făcea“.

Termenul este prezent în decăntece, sugerând prin absență, o atmosferă negativă:

Descântec contra ielelor, Transilvania¹³⁰:

„Unde popa nu toacă
Unde fata nu gioacă“.

Descântec din Transilvania¹³¹:

„Înainte clopotelor,
Înainte toacelor“.

Răspunsurile la Chestionarul lui Hașdeu atestă că „Toaca din cer“ este unul dintre motivele care se întâlnesc frecvent în mitologia românilor. Într-un răspuns expediat din comuna Vlaici, județul Olt, la 30 mai 1885, se spune: „Se zice că toaca din cer este întru totul asemănătoare toacăi terestre și că îngerii o lovesc pentru a se aduna și pentru a celebra Învierea; mulți oameni pretind a o fi auzit“¹³².

Toaca este unul dintre instrumentele întrebuințate de iele sau ursitoare care, perpetuând tradițiile cultului orfic, exersau puterea magică a muzicii pentru a vrăji oamenii.

În categoria instrumentelor idiofone se încadrează și *clopotele*, ale căror denumiri diferă după dimensiunile lor: clopot sau talancă, pentru cele mari, zurgălăi sau clopoței, pentru cele mici. Atârinate de gâtul vitelor, clopotele au un rol practic, clinchetul lor ajutându-i pe păstori să urmărească mersul animalelor, în timpul păscutului sau să le găsească, dacă s-au rătăcit.

În afara funcției lor practice, *clopotele* și *zurgălăii* sunt folosiți și în contextul obiceiurilor. Urătorii care rostesc de Anul Nou urarea Plugușorului poartă tălângi sau clopoței, ale căror sunete punctează din loc în loc recitarea. Referindu-se la acest obicei, Simion Florea Marian spune: „Cu câteva zile mai înainte de sosirea acestei sărbători, își caută simbriași pe la colegii lor vecini, se însoțesc câte trei până la șase inși laolaltă, se îngrijesc de bice, harapnice, clopoțele, pe unele locuri chiar și de o talancă în locul clopotelor“¹³³.

Clopotele nu lipsesc din recuzita de Anul Nou, nici în Oltenia. „Copiii și flăcăii, pocnind din bice și sunând din clopote, strigă și cântă diferite urări pe la case, unde sunt primiți și cinstiți în mare alai“¹³⁴.

Clopoței și zurgălăii se regăsesc în portul călușarilor, agățați de panglicile care le înfășoară picioarele, rostul lor fiind acela de a marca ritmul dansului.

În mitologia română, ielele sau ursitoarele, care perpetuează tradiții ale cultului orfic, vrăjind oamenii prin cântecul lor, sunt închipuite ca niște fete tinere care poartă clopoței la picioare¹³⁵. Tot din vechile mituri orfice derivă practicile ocazionate de obiceiul numit Măneacătoarea (la care se face referire într-un răspuns la chestionarul lui Hașdeu, expediat din comuna Vlaici, județul Olt, la 30 mai 1885): „se fait à la Saint Georges, la nuit, quand le bétail est aux champs, pour paître. Cette nuit-là, ou bouche les sonnailles des bêtes et les pâtres chantent, pour que les femmes qui prennent le lait aux animaux ne s'approchent pas“¹³⁶.

Rolul clopotelor în cadrul ceremoniilor funebre este confirmat de cuvintele bocetelor, ca în cazul bocetului cules de Bela Bartok din comuna Dragomirești, județul Maramureș: „Că amu dau în clopotu, Amu dau în clopotu“ sau a celui din comuna Poiana, județul Bihor, cules și publicat de Traian Mârza: „Drajii innei clopotari, Trajiți' clopotele tari“¹³⁷.

2. Instrumente membranofone

Ca și ideofonele, instrumentele membranofone, care produc sunete prin lovire și frecare, își găsesc întrebuițarea în folclorul cu substrat magic, sunetele lor având odinioară rostul de a îndepărta spiritele rele. Chiar dacă cele mai multe dintre datinile de care practicarea acestor instrumente este strâns legată și-au pierdut de-a lungul timpului străvechiul lor conținut magic, este de presupus că ele – și cu ele instrumentele ce le însoțesc – își au rădăcinile în trecutul îndepărtat al poporului nostru.

Dairea este menționată de Teodor Burada, care o consideră de origine veche, fiind întâlnită la toate popoarele: evrei, greci, romani, francezi, spanioli. La noi în țară, spune el, ea nu se află decât la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales, care se servesc de ea când joacă ursul. Aceluiași autor îi aparține și prima descriere a instrumentului: „se compune dintr-o piele întinsă pe un cerc de lemn, de marginile ei sunt aninate o mulțime de roțițe de alamă și de clopoței; se cântă din dairea, lovind pielea cu pumnul sau lunecând vârful degetului mediu pe ea”¹³⁸, în timp ce discurile metalice zuruie odată cu agitarea instrumentului.

În unele sate de pe Valea Oltului se cânta odinioară din dairea, numită în Vâlcea și „vuvă“, la nunți și la petreceri.

Un alt instrument membranofon este *buhaiul*, care face parte dintre tobele de frecare, cunoscute la unele popoare, în special din Africa și Asia. Odinioară ele erau foarte răspândite în Europa. În Franța, în regiunea Nisei, este cunoscut un instrument asemănător buhaiului nostru, în timp ce copiii din Boemia colindă cu un fel de buhai numit *bandaska*.

La noi, acest instrument este folosit, după toate probabilitățile din vremuri foarte îndepărtate, sunetul său însoțind urarea tradițională de Anul Nou a Plugușorului. Descriind datina Plugușorului care „se face de mai mulți oameni, purtând buhaiul și un clopot sau o talancă, pe care neconțin o sună, în timp ce unul din ei recitează colinda“, Teodor Burada face o descriere a instrumentului preluată și de Simion Florea Marian: „Buhaiul este un instrument întrebuițat numai în asemenea ocaziune, odată pe an, și care nu se află decât la români, el imitează boul ce rage: e făcut dintr-o putinică sau cofă deșartă legată la gură cu o pele de oaie dubită, în mijlocul căria e aninată o şuviță de păr de cal, pe care udând-o cu apă și trăgând-o cu amândouă mânele, schimbându când una când alta, produce o vibrațiune care seamănă cu sunetul arătat”¹³⁹.

În paragraful referitor la obiceiurile legate de sărbătorile de iarnă, din monografia comunei Boișoara, județul Vâlcea¹⁴⁰, aflăm că: „În noaptea Anului Nou merg pe la casele gospodarilor copiii mai mari, de 10–15 ani, cu capra, cu plugușorul, cu buhaiul. Se formează multe echipe, vuiște satul de cântece, pocnete de bice, sunete de clopote, mugiri de buhai“.

3. Instrumente aerofone

Buciumul face parte din categoria instrumentelor aerofone, la care sunetul este produs prin suflarea unui curent de aer, pus în vibrație direct prin buzele executantului. Instrumentul este atestat în vechi scrieri românești, care pomenesc despre bucire, buchine, buciume, ca și despre trâmbițe. El este specific mai ales zonelor muntoase din Transilvania și Moldova. Odinioară putea fi întâlnit pe o arie mult mai largă: nordul Munteniei, Munții Vrancei, județele Brăila și Constanța.

De remarcat întrebuițarea instrumentului, în trecut, la ceremoniile funerare, dar și funcția lui magică, de a lega spiritele rele. Obiceiul se numește Buciumatul la miezul nopții și este practicat în ajunul lui Sfântul Gheorghe. Cu această din urmă funcție, buciumul apare atestat și în Oltenia, așa cum reiese din răspunsul la Chestionarul lui N. Densușianu, expedit de L. G. Demetrescu, din comuna Bălcești, județul Vâlcea, la 7 iulie 1896: „204. Le buccin à la Saint-Georges. Le soir qui précède la fête de Saint Georges, les garçons montent sur une haute colline, d’où l’on entend jusqu’au loin le son du buccin. Ils en sonnent, car ils croient que les sorciers qui jettent le sort sur le bétail d’autrui, afin que tout la lait, tout le beurre etc passent chez leurs vaches, et le champs d’autrui, afin de transférer la recolte dans leur champs, perdent le pouvoir de faire ces sortilèges lorsqu’elles entendent le son du buccin”¹⁴¹.

Obiceiul este consemnat de Simion Florea Marian: „Așa românii din unele părți ale Moldovei și Munteniei cari au vite, cu deosebire însă flăcăii și băieții, cântă din gură, buciună din bucium sau fac zgomot cu țeava de la cazan, anume ca strigoaicele și vrăjitoarele să nu se poată apropia de vaci și de oi, a vrăjii și a lua laptele.

Și se zice că numai până unde ajunge și se aude vocea lor, și cu deosebire sunetul buciumului, până acolo ajung și strigoaicele și vrăjitoarele cu vrăjile lor, iar mai departe nu se pot apropia ca să ia mana de la vaci, și prin urmare toată osteneala lor este zadarnică.

Tineretul din Transilvania își face în seara de Sfântul Gheorghe buciume și fluieri din coajă de răchită și de alun și cu acelea pârândează satul făcând larmă”¹⁴².

Această credință apropie buciumul de alte instrumente muzicale ale căror sunete erau menite, în practicile magice, să îndepărteze spiritele malefice:

„Suflarea din bucin în această seară însă se consideră de către românii din Banat nu numai ca un mijloc de apărare contra spiritelor rele și a vrăjitoarelor, ci și ca un mijloc de „curățire a locuințelor, a staulelor (grajdurilor), și a aerului”¹⁴³.

Buciumul este compus dintr-un tub sonor, lung, deschis la ambele capete, confecționat din „doage“ lungi din lemn de brad, paltin, frasin, tei sau alun. Doagele se obțin despicând lemnul bine uscat și scobind miezul celor două jumătăți reunite, lipite și strâns înfășurate cu coajă de tei, de mesteacăn ori de cireș. Înainte de a cânta, buciumele de lemn sunt udate bine cu apă, pentru ca lemnul să se umfle și deci tubul să nu prezinte eventuale deschideri.

Lungimea buciunelor variază între 1,30–3,00 m, cele din Muntenia fiind cele mai scurte. Tiberiu Alexandru, în monografia sa¹⁴⁴, stabilește cinci tipuri principale, în funcție de forma lor:

a) drepte:

- 1) cu un tub drept cilindric, cu extremitatea ușor conică;
- 2) cu tub drept, conic, cu doage din lemn de brad, legate din loc în loc cu inele din lemn;

b) încovoiate:

- 1) cu tubul conic, cu partea inferioară puternic lărgită și încovoiată în chip de pipă;
- 2) cu tubul cilindric, mai scurt și cu partea inferioară curbată și doar ușor lărgită;
- 3) cu tubul cilindric, terminându-se ușor conic, încolăcit de două ori, ca goarna militară, construit din tablă.

Buciumul este un instrument de suflat natural, sunetele pe care le scoate mărginindu-se la un șir de armonice ale sunetului fundamental.

Înrudite de aproape cu buciunul sunt *trompetele* conice, scurte, fără deschizături pentru degete, făcute de copii sau păstori, din coajă de prun, corn de vită sau tinichea. În unele sate din Gorj, la nunți sau înmormântări, se utiliza odinioară goarna militară, de semnalizare. În timpul nunții, doi până la șase gorniști cântau la casa mirelui, în timp ce însoțeau alaiul nuntașilor spre casa nașilor, spre biserică sau spre casa miresei. La înmormântare se cântă binecunoscutul marș funebru, al gorniștilor militari, dimineața, în revărsatul zorilor, la amiază și seara, în drum spre cimitir și după terminarea prohodului, așa cum reiese și dintr-o informație oferită de Ch. Laugier: „În această comună (Băilești – n.n.), moartea unui om se anunță prin gorniști. Gorniștii cântă marșul funebru până la mormânt”¹⁴⁵.

Spre sfârșitul secolului trecut, printre instrumentele populare, au început să pătrundă o serie de instrumente de suflat, din alamă (trompete, flugelhorni, pistoane, althomi, basflügelhorni, baritoni, bombardoane (tube), helicoane), împrumutate de la fanfarele minorităților naționale (mai ales germană) sau de la fanfarele militare, de către lăutari profesioniști sau semiprofesioniști. Aceste instrumente sunt folosite exclusiv de fanfare sau mici formații lăutărești.

Fluierul reprezintă instrumentul cel mai răspândit și mai iubit de poporul nostru, fapt ilustrat și de marea lui frecvență în poezia populară și în colinde. De remarcat și substratul lui magic, de tradiție orfică, păstrat în vechile credințe populare, potrivit cărora ielele sau vrăjitoarele cântă din fluier sau dansează în sunetul acestui instrument, pentru a vrăji oamenii. Fluierul, ca și buciunul, se regăsește și în descântece, cum este cazul acestui descântec de dragoste din localitățile Damian și Mogoșești, județul Dolj¹⁴⁶:

„Fluerai,
Buciumai
Toată dragostea o adunai
Pe trupul (cutărăia) o pusăi
Și o grămădii să cate
Toată lumea la (cutare),
Mai vârtos (cutare)

.....
Fluierai,
Buciumai,
Toată dragostea o adunai
Din toate florile,
Din toate izvoarele
Pe trupul (cutare) o pusăi
Și-o grămădii
Să cate toată lumea în gura (lui-ei)“
„Cu fluierul,
Fluerai.
Cu totâlca
Totâlcai
Dragostele le adunai“.

Evidențiind rolul pe care-l joacă fluierul în muzica și poezia noastră, precum și faptul că unele dintre instrumentele muzicale au ajuns a se identifica atât de mult cu natura românului, încât fac parte integrantă din existența lui, Gh. Misail scria în 1880: „Ia-i țaranului Român, cuțitul de la brâu, câinele din bătătură, vita din plug și fluierul din glugă și i-ai luat tot. Așa a fost de când e Românul și așa va fi până s-o pomeni el. Ca și Românul, străbunii lor întrebuințează fluierul cântând la păscutul turmelor, la petreceri și la mese. Fluierul este instrumentul de predilecțiune la toate ocaziunile acestea. Românul face din fluier tovarășul nedespărțit al vieții sale (...). O dată făcut instrumentul, cu el își cântă Românul cântecele lui de dor și de jale, cu el zice doina, acea melodie duioasă, jalnică”¹⁴⁷.

Și în Oltenia, fluierul este instrumentul cu cea mai mare utilizare, nu numai în zonele deluroase și de munte, ci și în zonele de șes, fiind folosit odinioară la șezători, clăci, nunți, hore sau alte petreceri. În monografia lui Charles Laugier, întâlnim o informație referitoare la strigările flăcăilor peste sat, din seara lăsatului postului de Pași, în care se spune: „Pe urmă pleacă cu toții râzând în hohote și făcând haz de acei care au fost atinși de aceste vorbe, ca să facă clacă la una din fete. Fetele se adună spre a lucra la scărmanat de lână, dărcit, tors etc., iar flăcăii le cântă cu fluierul, cavatul sau cimpoiul, ori din gură, făcând fel de fel de glume între ei”¹⁴⁸. Informații cu privire la horele încinse în sunetul fluierului apar și în paragraful cu privire la clăcile de tors cânepă și lână: „După gustare, se încinge adesea și câte o horă, dacă știe vreun flăcău să-i zică din fluier”¹⁴⁹, ba chiar și în relatarea unei legende a lui Sân-Toader: „Unul îi zicea cu foc din fluier și tot mai tare se înfierbânta hora și tot mai sus sălta flăcăii bătând cu talpa în pământ”¹⁵⁰.

În zonele deluroase și de munte, în care ocupația de bază a locuitorilor era păstoritul, fluierul era tovarășul nedespărțit al ciobanilor, fie ei tineri sau bătrâni. „Odată cu „meseria“, se spune în monografia comunei Boișoara, județul Vâlcea, cei vârstnici le transmiteau celor tineri și tradițiile folclorice. Aceștia învățau să cânte din fluier și cu vocea, învățau basme și jocuri, doine, cântece bătrânești, balade populare cu haiduci și miorițe, învățau să înflorească bâte, obiecte casnice și mai ales furci de tors, pe care le lucrau cu multă măiestrie și le dăruiau sorei, mamei sau iubitei. Ciobanii erau artiști desăvârșiți”¹⁵¹. Iar mai departe, autorul adaugă: „Fluier avea fiecare băiat pentru a cânta hore”¹⁵².

Păstorul oltean nu se despărțea de fluierul lui în nici o împrejurare, nici chiar în moarte, asemenea eroului mioritic. Este cazul celor trei eroi de la 1916, de la Vaideeni (Vâlcea): Ion Iscriu, Ion Moga, Mihai Todeci, înmormântați cu fluierul care i-a însoțit pe front, în timpul luptelor¹⁵³.

Clasificările anterioare ale fluierelor¹⁵⁴ au avut în vedere construcția lor sonoră, forma tubului sonor, modul cum sunt făcute, mărimea lor.

Cel mai simplu dintre toate fluierele este „fifa“, instrument descris pentru prima dată de Iosif Herțea, sub denumirea de „șuieraș de cucută“, apoi de Tiberiu Alexandru¹⁵⁵. Este o țevă închisă la capătul inferior, cu o lungime de cca. 20 cm, din tulpină de cucută sau leuștean, tăiată vara, când plantele au ajuns la maturitate. Nodul tulpinii realizează închiderea țevii. În partea superioară este executată o gaură din două tăieturi semicirculare în unghi, una în fața celeilalte, tăietura opusă celei pe care se sprijină buza inferioară a interpretului fiind ceva mai adâncă, în marginea ei despiciându-se coloana de aer ce intră în vibrație. Fifa este un fluier unisonal, din care cântă, de preferință, femeile, fiind întâlnită, sporadic, în Oltenia, în Mehedinți, (Scorniceaua, Grozăvești) sau Gorj. Sunetul intermitent al fifei alcătuiește un act sonor în jurul căruia glasul executantei brodează o melodie rudimentară, în tehnica hăulitului. Pe vremuri, primăvara, când mergeau cu vitele sau la muncă, fetele din Stângăceaua, județul Mehedinți, cântau, unele dintr-o parte, altele din alta a satului, hăulite și strigături însoțite de sunetul fifei. Tot la Stângăceaua, fifele se mai făceau din cotorul frunzelor de la vrejul de dovleac, dar acestea nu durau mult¹⁵⁶.

Indiferent din ce erau făcute, înainte de a sufla în ele, fifele trebuiau bine udate, pentru a se executa o perfectă omogenitate a pereților.

Alt fluier foarte simplu este *tilinca*: o țevă de lemn sau metal, complet deschisă la ambele capetele, lungă între 60–80 cm, fără deschizături pentru degete, motiv pentru care nu se pot obține decât sunete armonice. Instrumentul este ținut cumpănit, semitraversier, capătul inferior fiind când deschis, când închis, cu degetul arătător al mâinii drepte.

Cercetările întreprinse până în prezent¹⁵⁷ semnaleză prezența tilincăi numai în Nordul Transilvaniei, Bucovina, Nordul Moldovei. Considerăm interesantă și demnă de luat în seamă, referirea la acest instrument în monografia satului Covei, comuna Afumați, județul Dolj, așa cum reiese din fragmentul următor: „Băiețandrii și fetișcanele sculați în răsăritul purpuriu al soarelui, cu tilinca-n brâu și cu bățul cu creștături dat de-a boul, mânau mieluseii-n iarba din sălciile pletoase”¹⁵⁸.

Cavatul este un fluier mare, cu tub cilindric și cinci deschizături pentru degete, orânduite în două grupări: două și trei, socotind din partea de jos a țevii. Parte în dop, parte în peretele țevii este tăiată o fantă dreptunghiulară, numită de obicei „lumină“. Curentul de aer suflat prin ea este despicat și pus în vibrație de latura subțire a unei ferestruici pătrate, tăiată în peretele țevii, nu departe de dop, numită „vrană“.

Aria de răspândire a cavatului o constituie Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei. În Oltenia acest instrument este foarte răspândit, mai ales printre păstori. „Majoritatea ciobanilor știu să cânte din cavat“ se menționează într-un răspuns la un chestionar întocmit în județul Mehedinți, în jurul anului 1940¹⁵⁹.

În Oltenia este foarte răspândit *fluierul* obișnuit, cu dop și șase deschizături pentru degete, fiind numit cel mai adesea „fluier“, dar și „fluieră“, în ținuturile din imediata vecinătate a Banatului. Cele mai mari, numite și „fluieroale“, sunt răspândite mai ales în Nordul Olteniei, în satele de „Ungureni“.

Așa cum am mai arătat, fluierele prezintă o mare varietate de construcție. În Oltenia, mai ales în zona ei nordică, ele sunt confecționate aproape întotdeauna din lemn de prun, dar și din lemn de cireș, alun și chiar salcâm, în zona de câmpie (Băilești). Forma tubului sonor este ușor conică și cu deschizăturile pentru degete, de obicei, ovale, orânduite în două grupări de câte trei.

La capătul de jos al fluierului, tubul este închis cu un dop, numit uneori „fund“, având în centru un mic orificiu.

În ceea ce privește dimensiunile, în Oltenia predomină fluierele mijlocii (35–50 cm) și mari (50–80 cm), fluierele mici (până la 35 cm) fiind întâlnite mai ales în zona de sud. În satele de păstori din nordul Olteniei, fluierele sunt construite uneori, într-o bătă, cum este cazul fluierului ciomag aflat în colecția Muzeului Olteniei, având o lungime de 137 cm, confecționat de Antonie Gh. Constantin din Urșani (Vâlcea).

Scările fluierelor cu dop și șase deschizături pentru degete diferă aproape de la un instrument la altul, din cauza particularităților multiple pe care le prezintă datorită construcției lor neunitare, motiv pentru care fiecare executant este obișnuit să cânte pe instrumentul său și nu cântă cu plăcere pe fluier străin, afirmând ca în cazul lui Mihai Bălă din Căpreni-Gorj că „n-are fluierul răspuns“ ori „nu zice descurcat“¹⁶⁰.

Executanții la fluier obțin uneori efecte deosebite, cântând unele melodii cu țeava fluierului „astupată“ ori „înfundată“, fie cu degetul mic de la mâna stângă, fie cu un cocoloș de hârtie sau pâine. În acest mod se modifică sonoritatea și intonarea sunetului fundamental al scării. Așa se cântă în Oltenia „Cimpoiul“, „Hora din cimpoi“, „Galaonul înfundat“, „Sârba din cimpoi“, „Sârba înfundată“.

O variantă a fluierului cu dop și șase deschizături pentru degete este fluierul „gemănat“ sau „îngemănat“, întâlnit destul de rar în alte zone, deoarece se construiește foarte greu, fiind, din această cauză cu mult mai scump. În Oltenia, fluierul dublu sau „îngemănat“, se regăsește în special în Vâlcea, în zona Vaideeni-Urșani. Ele sunt confecționate prin împerecherea unui tub melodic cu șase deschizături pentru degete, cu altul, de ison, la fel de lung, dar fără deschizături pentru degete. Cele două fluieruri sunt întotdeauna paralele și construite dintr-o singură bucată de lemn.

În afara fluierelor drepte, cu gura transversală, deschise mai sus, în partea de răsărit a Olteniei, din preajma Oltului, se întâlnesc și fluieruri traversiere, cu gura de suflat laterală. Cele mari sunt numite flaute, iar cele mici, piculine. Ele au tubul complet închis la unul din capete, în apropierea căruia se află gura: o deschizătură rotundă, numită și ea „vrană“, tăiată în peretele tubului. Pe aceeași parte a țevii se află șase sau șapte deschizături pentru degete, în rând cu gura instrumentului, grupate la cele mari în două categorii (3+3 sau 4+3). În timpul cântatului, aceste instrumente primitive sunt ținute într-o poziție transversală față de corpul instrumentului, de unde denumirea lor de fluieruri traversiere.

Din flautele și piculinele populare se cântă ca din fluierurile obișnuite, cu deosebirea că sunetul e produs prin despicarea coloanei de aer suflată de executant, de pereții gurii, ca la flautul perfecționat. Ca și la celelalte fluieruri, scările flautelor variază, datorită construcției lor empirice.

Înrudită cu fluierurile cu dop este *ocarina*, mai ales prin mecanismul producerii sunetului: despicarea aerului suflat într-o fantă, de marginea subțiată a unei ferestruici din apropiere. Inventată în secolul trecut, în orașul italian Budrio¹⁶¹, ocarina executată din ceramică, în formă de morcov, are opt găuri pentru degete, orânduite în două șiruri de câte patru. Gura este similară cu a fluierelor cu dop: fanta prin care se suflă se află în interiorul unei proeminențe pe care executantul o ține la gură.

La baza ocarinei românești se află vechi instrumente populare – cucii sau alte figurine zoomorfe, cu fluier executate de olari (Oboga, Vlădești). Ocarinele s-au răspândit la noi în perioada interbelică, fiind, la început, confecționate de fabrică, din teracotă sau porțelan¹⁶². Astăzi se cântă din instrumente executate din lut de către meșteri din Teleorman (Udo Clocaciou) sau Dolj (Terpezița).

Cel mai vestit dintre toate instrumentele muzicale este *naiul*, a cărui vechime și răspândire în lume a fost semnalată de către mulți cercetători. Tiberiu Alexandru avansează chiar ipoteza născocirii sale în locuri și în timpuri diferite¹⁶³.

Numele autohtone ale instrumentului, se pare cele mai vechi, sunt „fluierar“, „fluierici“, „fluieraș“, „fluieretor“ și „șuierită“, dintre care unele persistă până în zilele noastre. Se pare că mai târziu, instrumentul a fost numit „moscal“ sau „muscal“ (și chiar „muscalagiu“, termen ce numea de regulă executantul din „muscal“). Răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu, din anii 1884 și 1885, atestă pentru Oltenia următoarele denumiri ale instrumentului: muscal (Mehedinți), muscalagiu (Dolj), fluierar (Vâlcea), fluierași (Dolj)¹⁶⁴. Termenul muscalagiu (= nai) este atestat și la Nicolae Filimon¹⁶⁵. În ceea ce privește termenul „fluierici“, acesta a fost întâlnit în comuna Poboru, județul Olt, informatorul Dumitru Nițulescu mărturisind că a învățat cântecul înregistrat de Boris Marcu pe fonograma 11.872 a, la data de 03 octombrie 1950, de la Costică Fluiericiu, care preciza cu aceea ocazie: „la noi la țară nu se spune nai, ci fluierici“¹⁶⁶.

Charles Laugier, în monografia sa, vorbind despre obiceiurile prilejuite de sărbătoarea Anului Nou, în Oltenia, menționa faptul că: „Lăutarii cântă cântecul Vasilcei, acompaniindu-le cu vioara și cu muscalul. Ei pornesc prin sat cu seara până spre zori. Locuitorii lasă porțile deschise să primească Vasilca, și țin câinii legați. Lăutarii nu intră în casă ci cântă la fereastră, mai întâi în surdina, apoi din ce în ce mai tare“¹⁶⁷.

Termenul „nai“, cunoscut în vremea noastră, a apărut mai târziu. Executantului i se spune „naist“ (sau „năier“), „naingiu“, „naiargiu“ sau „naigiu“. Originea orientală a celor din urmă termeni – „nay“ sau „ney“, înseamnă în persană, arabă și turcă fluier de trestie, „nay mus“, „miskal“, „musikar“, „musical“ sau „musqual“, însemnând în persană, arabă și turcă fluierul lui Pan – precum și faptul că instrumentul din zilele noastre este făcut din țevi de bambus, conduce la ipoteza întâlnirii probabile a unui străvechi instrument autohton și bucolic cu unul profesional – lăutăresc, venit mai târziu din Orient¹⁶⁸.

Naiul este și astăzi un instrument popular lăutăresc, iar mărturiile pe care le avem din trecut ni-l înfățișează ca atare. Începând din secolul al XVIII-lea, documentele vremii atestă prezența lui în aproape toate ansamblurile instrumentale lăutărești din Muntenia și Moldova. După informațiile unor călători străini (Jean Louis Carra, Franz Joseph Sulzer) s-a crezut că naiul ar fi avut odinioară un număr redus de țevi: șapte-opt. O pictură murală, zugrăvită la 1787, în biserica satului Ostrov, comuna Greci, județul Olt, înfățișează doi lăutari, unul cu vioara și altul cu un nai cu câteva țevi (șapte pe cât se pare), cântând la masa împăratului Irod, în vreme ce Salomeea aduce pe tavă capul lui Ioan Botezătorul¹⁶⁹.

Se pare însă că fluier cu șapte țevi este unul din termenii generali dat fluierului lui Pan. Chiar Sulzer precizează că naiul românesc avea „până la douăzeci de țevișoare și implicit tot atâtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăți de ton”¹⁷⁰.

Tiberiu Alexandru¹⁷¹ afirmă că, din lipsă de documente, nu se poate afirma cu precizie dacă a existat vreodată un nai cu puține țevi (șapte sau opt), dacă a existat odinioară un instrument exclusiv de uz țărănesc-păstoresc, dacă acesta a fost înlocuit ulterior (și când?) de cel actual, profesional, venit prin filiera Tarigradului, odată cu pătrunderea în țările Românești a unor forme de viață materială și spirituală din Orientul Apropiat, dacă aria de răspândire a naiului a fost din totdeauna mărginită la vechile Principate Românești.

Ceea ce este cert însă este că, după ce, în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, naiul fusese ridicat de lăutarii români, pe cele mai înalte culmi ale artei, începând din a doua jumătate a secolului trecut, instrumentul începe să dispară, la început în Moldova, apoi în toată țara, numărul naiștilor reducându-se simțitor.

Naiul este alcătuit dintr-un șir de tuburi de trestie, bambus, soc sau fag fiert, de diferite lungimi și grosimi, aranjate în succesiune descrescândă. Tuburile, deschise la capătul superior și înfundate la cel inferior cu dopuri de plută și ceară de albine, pentru a fi închise ermetic, încheiate unul de altul, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată. Cantitatea de ceară, mai mare sau mai mică, introdusă în țevi, slujește la acordarea lor.

Tuburile naiului se orânduiesc într-un șir concav, în ordinea lungimii lor, cele mai lungi și mai groase fiind obișnuit în dreapta. Executantul ține cu mâna dreaptă partea de jos a țevilor lungi și cu mâna stângă partea de jos a țevilor scurte. Sunetul se obține suflând în partea de sus a tuburilor, fie purtând fascicolul de tuburi cu partea concavă în fața buzelor, înspre dreapta pentru tonurile înalte și înspre stânga pentru cele joase, fie mișcând capul deasupra instrumentului ținut nemișcat. Numărul tuburilor variază între 18 și 25, naiul zilelor noastre având în mod obișnuit 20 de țevi, acordate de la și până la sol, peste tot cu fa diez în loc de fa.

Pentru a obține alte sunete decât ale scării naturale, executanții folosesc două procedee: introducerea de alice de plumb, pietricele, boabe de fasole, cocoloașe de pâine etc., în tubul sau tuburile ale căror sunete trebuie urcate, procedeu folosit în mod curent în perioada interbelică, dar părăsit în ultima vreme sau modificarea înclinării instrumentului, respectiv a unghiului în care coloana de aer este suflată spre peretele opus al țevilor.

În orchestră, naiul cântă melodia sau dublează melodia vioii prime. În zilele noastre el este întrebuițat mai ales ca instrument solistic.

Un instrument aerofon, cunoscut multor popoare din Asia, Nordul Africii și Europa, încă din timpuri străvechi, este *cimpoiul*. Multe popoare europene îl folosesc și în zilele noastre, putând fi întâlnit în Bielorusia, Ucraina la toate celelalte popoare slave, precum și la unguri, spanioli portughezi, italieni, francezi, irlandezi și mai ales la scoțieni, la care rămâne instrument tradițional.

Așa cum am mai arătat, și la români, cimpoiul este cunoscut din vremuri îndepărtate, fiind întâlnit inițial la curtea domnească, sau în casele boierilor, de unde a fost izgonit ulterior de instrumentele turcești, fiind îmbrățișat de oamenii din popor.

În trecut, cimpoiul a fost întrebuițat în toate regiunile țării, dovadă prezența numelor de Cimpoieru, Cimpoieș sau Cărăbaș, care amintește îndeletnicirea instrumentală a vreunui strămoș.

În ultimele decenii, cimpoiul se folosește din ce în ce mai răzlet, în nordul Olteniei, nordul Moldovei, Muntenia, Dobrogea, Transilvania vestică, Banat. În Oltenia, denumirea generală sub care este cunoscut este cea de cimpoi, spre deosebire de alte zone, în care apar și unele pronunții dialectale (cimponi sau șimponi, ciumpoi, cempoi, carabă sau cărabă) și chiar pluralul cimpoaie sau cărabi: „Cântă Cimpoierul cu cimpoaiele”.

Din cimpoi cântau ciobanii și țărani, fiind nelipsit la nunți, dar și la hore, unde se juca după cimpoi sau fluier. Pe bolta tindei bisericii din Vătășești, județul Vâlcea, apare o pictură ce înfățișează o horă de fete, despre care bătrânii ziceau că este „hora ielelor” sau a „Cântărețelor cerului”. Jocul este acompaniat de trei muzicanți cântând la vioară, cobză și cimpoi. Din monografia satului Bărbătești, județul Vâlcea, aflăm că: „În primele decenii ale secolului nostru, la Bărbătești, hora se desfășura de Crăciun și de Paști sau de alte sărbători, în mijlocul satului, printre lăutari numărându-se și un cimpoier”¹⁷².

Utilizarea cimpoiului de către ciobani este consemnată și de Simion Florea Marian, care, descriind întâiul ales al mieilor, practicant în ajunul Sfântului Gheorghe, spune: „Păcurarii, adică încep a cânta doine, hore și balade și apoi a zice, care ce știe, anume în fluieră, fluieronii, surlă, cimpoi și cavale care sunt instrumentele de muzică ale păcurarilor români”¹⁷³.

Cimpoiul se compune dintr-un „burduf” din piele de capră, în care aerul este suflat printr-un țevă numită în Oltenia „suflecii” sau „sufiacii”. În comprimarea burdufului, aerul iese prin două țevi prevăzute în interior cu ancii simple, de trestie, uneori de soc: o țevă lungă, fără găuri pentru degete, numită în Oltenia „băzoi”, „bârzoii” sau „țitor” și o țevă scurtă, cu mai multe găuri pentru degete, numită „carabă”.

Burduful este confecționat dintr-o piele de capră, considerată cea mai trainică, sau de ied, care trebuie să fie de 10–12 kg. Pielea de oaie, fiind mai puțin rezistentă, nu se folosește.

Jupuirea pielii necesită multă atenție, pentru ca ea să rămână întreagă. Prelucrarea pielii (argăsirea) este făcută de tăbăcari.

Pielea preparată este întoarsă cu blana în interior. Deschizăturile rămase în locurile în care au fost capul și picioarele din față ale iedului servesc fixării celor trei țevi: caraba, bâzoiul și suflătorul. Caraba se montează la gâtul iedului, suflătorul la piciorul drept, iar bâzoiul la cel stâng. Locul unde a fost buricul este astupat cu un dop de lemn.

Cele trei țevi sunt legate în partea interioară a burdufului (legături interne). Singura legătură externă a cimpoiului se face după ce toate țevile sunt la locul lor. Ea este în partea dinapoia burdufului, în locul în care au fost picioarele din spate ale iedului.

Suflătorul se compune dintr-o țeavă cilindrică, din lemn, continuată în partea superioară cu un „os de oaie, de la picior“. Capătul inferior al suflătorului este prevăzut cu un ventil, o supapă făcută dintr-o piele fină, care împiedică aerul suflat de executant să scape prin suflător.

Bâzoiul este format din trei tuburi cilindrice, din lemn, înfipte unul în altul. Primul, fixat la burduf, este numit în Oltenia „bucea“; al doilea, mai mic, numit de obicei „mijlocari“ și al treilea, numit „bâzoi“, „hang“ sau „vârf“. Primul și al treilea sunt confecționate din lemn de esență tare: prun, cireș sau corn, ferecat adesea cu legături de metal, în timp ce, cel din mijloc, este de obicei din soc, purtând, în partea superioară, ancia.

Prin comprimarea burdufului, aerul împins în bâzoi întâlnește ancia simplă, care-l face să vibreze. Ancia este făcută dintr-un tub mic de trestie, soc sau salcie, închis la capătul de sus, în care se taie o limbă în forma literei U, numită în Oltenia „pescoaiie“, „țâplă“, „carabă“ sau „cărabie“ (Gorj). Cu ajutorul anciei, bâzoiul scoate tot timpul cântatului un sunet bâzâit, pe care se așterne melodia cântată de carabă.

Partea cea mai însemnată și cea mai dificil de construit este caraba, după structura căreia se diferențiază diferitele tipuri ale instrumentului. Ea este simplă sau dublă, după cum fluierul care o compune este simplu sau gemănat. În cazul fluierului simplu, e compusă dintr-un singur tub înfipt într-un scurt suport tubular, de lemn, montat de burduf. În cazul fluierului gemănat e compusă din trei piese: – un suport scurt, conic sau în formă de cap de capră, implantat cu baza mare în burduf, numit în Oltenia „bucium“, „bucea“ sau „glavină“:

– carabă propriu-zisă, numită pretutindeni „carabă“, făcută dintr-o singură bucată de lemn. În lungul carabei se sapă două canale cilindrice, paralele, de acompaniament. Țeava de melodie are cinci găuri pentru degete, operația de tăiere a găurilor fiind extrem de delicată, de ea depinzând natura scării cimpoiului;

– cea de-a doua țeavă, țeava de ison a carabei, are o singură gaură pentru deget. Anciele se introduc în cele două canale ale carabei. Anciele folosite sunt trei: două mai mici la carabă și una, mai mare, la bâzoi;

– „luleaua“ sau „lula“, făcută din corn, căruia i se dă formă de pipă cu pavilionul larg deschis.

În timpul cântatului, burduful cimpoiului, umflat cu aer, este ținut de obicei sub brațul drept al executantului, care exercită o presiune continuă asupra burdufului, canalizând aerul spre cele două tuburi sonore: caraba și bâzoiul. Cimpoierul este nevoit să-și umple burduful cu aer, pe măsură ce acesta se împutinează.

Tiberiu Alexandru clasifică cimpoaiile¹⁷⁴, după conformația carabei și după numărul și modul de orânduire a deschizăturilor pentru degete, în cinci tipuri, împărțite în două grupuri, după cum fluierul este simplu sau dublu:

I. Cimpoaie cu carabă dintr-un singur tub, prevăzut cu o ancie simplă, idioglată:

1. cu șase deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului (Moldova);

2. cu șase deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului și una așezată posterior. Acesta este tipul muntenesc, numit uneori impropriu „oltenesc“;

3. cu șapte deschizături pentru degete pe partea superioară a tubului și una posterioară. Acesta este cel de-al doilea tip muntenesc, cel mai frecvent, numit uneori „bulgăresc“.

II. Cimpoaie cu caraba formată din două tuburi paralele, prevăzute cu câte o ancie simplă, idioglată: cel de-al doilea tub are funcție de acompaniere:

1. cu cinci deschizături pentru degete, toate superioare, cinci pe o țeavă și una în porțiunea de jos a celei de-a doua țevi. Acesta este tipul de cimpoi răspândit în Oltenia, dar și în Banat și Bucovina;

2. cu șase deschizături pentru degete, din care una mică, pe o parte a primului tub, o gaură corespunzând cu cea mică pe cealaltă parte a tubului și o gaură în partea de jos a celui de-al doilea tub (Hunedoara).

Diametrul deschizăturilor pentru degete variază între ele, chiar la aceeași carabă. Uneori ele pot fi micșorate sau mărite prin adăugarea sau luarea de ceară, prin aceasta scara respectivă fiind „potrivită“, „îndreptată“ sau „dreasă“. La unele cimpoaie, deschizături speciale, tăiate pe o latură a carabei, sau în pavilion, purtând în Oltenia numele de „răsuflătoare“, servesc la acordare, prin folosirea cerii.

Dacă bâzoiul dă tot timpul cântatului un singur sunet grav, în chip de ison, caraba scoate un șir de sunete care îngăduie executarea unor melodii.

Clasificarea cimpoaielor românești, realizată de către Tiberiu Alexandru, a fost însușită și de alți cercetători români, cum ar fi Gottfried Habernicht¹⁷⁵ care, după ce enumeră lucrările de sinteză și încercările de clasificare a cimpoaielor aparținând unor cercetători străini (Anthony Baines, John Henry Van der Meer, A. Linin, C. Sachs), afirmă că cimpoaiile românești se integrează tipului est-european (ancie simplă, tuburi de formă cilindrică), reluând clasificarea făcută de Tiberiu Alexandru.

Astăzi, în Oltenia, ca și în celelalte regiuni ale țării, se remarcă faptul că cimpoiul este pe cale de dispariție, odată cu stingerea din viață a ultimilor executanți. Astfel, din monografia comunei Boișoara, aflăm că odată cu moartea, la vârsta de 90 de ani, a lui Gheorghe Șandrulete Cimpoierul, chemat odinioară la petreceri și clăci „a dispărut din Boișoara și cimpoiul“¹⁷⁶.

Semnălăm totodată, în unele părți ale Olteniei, ca și în Muntenia și Moldova, de altfel, prezența sporadică a altor instrumente prevăzute cu ancii, ca ale cimpoaielor. Este cazul mai vechi al țevișoarelor de trestie ori de pai cu 6–7 găuri (a șaptea perforată în spate, deasupra celorlalte), cu ancia tăiată de însuși capătul țevii, cu extremitatea închisă de un nod. Un instrument din aceeași categorie este „puiul de cimpoi” din care a cântat Grigore Tudose din comuna Leu, județul Dolj, la un festival din 1950¹⁷⁷. Acest instrument era alcătuit din două țevi de trestie de mare, legate laolaltă cu o sfoară, pe care executantul o uda înainte de a cânta. Cea mai lungă dintre țevi avea șase găuri pentru degete, iar cealaltă, fără nici o gaură, avea rolul de ison. Executantul nu o folosea, ci o înfunda cu bumbac, fiindcă suflatul în amândouă țevile deodată cerea un efort prea mare. Aerul suflat de instrumentist era pus în vibrație de o ancie de trestie, numită de executant „muștuc”. Ca și cimpoierii (de altfel Grigore Tudose cânta și la cimpoi), Grigore Tudose avea mai multe ancii „de schimb”, de lungimi diferite, „pe cercate”, cu care înlocuia anciile care se înfundau sau se decalibrau.

Proveniența acestui fel de fluier cu ancie este nelămurită. Grigore Tudose și-a construit instrumentul după altul, proprietatea unui oarecare Ion Burticală, care-i zicea „piculină”. Fluierul lui Burticală fiind furat, Grigore Tudose l-a făcut pe al său „după ochi, du prin idei” și l-a botezat „pui de cimpoi”.

Tiberiu Alexandru semnaleză acest fluier cu ancie, fără a fi lămurit dacă e un instrument cunoscut și în alte locuri, urmaș al surlei dispărute, sau un caz izolat. Același autor¹⁷⁸ face referire și la un fluier cu ancie, de dimensiune mai mare, confecționat de un oarecare Vasile Diaconu, din satul Gura Văii, comuna Bujoreni, județul Vâlcea, instrument cu care acesta a participat la un concurs al căminelor culturale din anul 1951.

În cadrul cercetărilor întreprinse de noi, recent, am descoperit în același județ, Vâlcea, un meșter, Teodor Busnea, din Râmnicu Vâlcea, care confecționează, alături de cimpoaie și alte instrumente mai simple, funcționând pe aceleași principii: tiugă, tâlv, carabă, cauc, os de găscă, pe care autorul le prezintă ca fiind invențiile sale, deși tâlvul sau tiuga sunt menționate și de Tiberiu Alexandru, iar caraba de cimpoi era utilizată în trecut, copiii învățând în acest mod să cânte din cimpoi.

5. Instrumente cordofone

A. Cu coardele lovite

Țambalul este un instrument cu coarde lovite, cu origini străvechi, fiind înrudit cu instrumente răspândite pretutindeni în lume. Reprezentat în iconografia europeană începând din secolul al XV-lea, este pomenit în scrierile organologilor din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, ca fiind un instrument foarte vechi.

Instrumentul favorit al nobilimii maghiare, țambalul ajunge din secolul al XVIII-lea de neînlocuit în orchestrele de lăutari, fiind socotit, la unguri, instrument național.

În scrierile vechi românești sunt menționate felurite „organe tinse-n strune”, „chimvale într-alesuri”, „țimbale de strigare”, „psaltiri” sau „canoane”. Este greu de precizat care dintre acestea erau cu coardele lovite, de tipul țambalului, și care cu coardele ciupite, de tipul psalteriumului. E posibil chiar ca unele dintre ele să aparțină altor tipuri de instrumente. De exemplu termenii „chimbale”, „chimvale” sau „țimbale” puteau să denumească, ca și în antichitate, cele două talgere metalice, lovite între ele.

Cea mai veche mărturie a prezenței țambalului la noi datează din 1546, când apare într-un registru de socoteli al orașului Brașov¹⁷⁹. El era folosit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, așa cum reiese dintr-o consemnare a lui Fr. J. Sulzer care, vorbind despre jocurile românești, scria la 1781 că erauacompaniate fie de fluier, fie de una-două viori și de un nai, o cobză, iar uneori de țambal. Același autor amintește că între instrumentele care alcătuiau „muzica turcească de cameră”, a timpului, era „și un țambal (Hackbrett) pe care-l bat cu bețișoare și-l numesc santur”¹⁸⁰.

Țambalele s-au răspândit la sfârșitul secolului al XIX-lea, mai întâi în Muntenia, ca urmare a activității constructorului de instrumente muzicale Scheffler din București. Ulterior ele au pătruns treptat și în Oltenia și Moldova, izgonind cobza, din tarafurile de lăutari. Interesant este faptul că acest instrument nu este menționat de Teodor Burada în studiul său de la 1877¹⁸¹, fapt ce denotă că, cel puțin în Moldova, el nu era folosit la acea dată.

Lăutarii din Oltenia au folosit mai puțin țambalul mare, cu picioare și pedale, și mai mult țambalul mic, fie așezat pe o masă sau pe un scaun, fie agățat cu o curea de gât, procedeu care permite instrumentistului să cânte și în timpul mersului, însoțind, de regulă, alaiurile de nuntă.

Țambalul este un instrument specific lăutăresc, servind aproape numai petruacompaniament. Se compune dintr-o cutie de rezonanță trapezoidală, pe care sunt întinse 20–25 coruri de coarde.

Coardele țambalului sunt lovite cu două baghete de lemn, învelite la capete cu un mașon de bumbac, pentru a îndulci sunetele, numite de către lăutari „ciocane”, „ciocănașe”, „ciocănele” sau „bețe”.

Formulele de acompaniament – „țiturile”, cum le spun instrumentiștii – se fac bătându-se cu mâna dreaptă timpii accentuați și cu stânga contratimpii sau „bătaia”.

Țambalagii utilizează, ca și cobzarii, atât „țituri românești”, cât și „țituri nemțești”. Cele mai frecvente sunt „țiturile” de horă și cele de sârbă, dintre jocurile cu unul din timpi alungit, cea mai des întâlnită fiind „țitura” de Geampara.

Tiberiu Alexandru¹⁸² distinge două stiluri de interpretare la țambal: cel al lăutarilor din Muntenia, Oltenia și Moldova, bazat pe „țituri” ritmico-melodice și cel al lăutarilor din Banat și Transilvania, în care precumpănește acompaniamentul armonic.

Deși țambalul este un instrument lăutăresc, de acompaniament, existau țambalagii care cântau, adesea cu multă îndemânare, doine, cântece sau jocuri, acompaniați sau nu de alte instrumente.

Dacă spre sfârșitul secolului trecut țambalele s-au răspândit, înlocuind cobzele, în zilele noastre ele au fost înlăturate de acordeoane, care au pătruns în tarafurile de la orașe, dar și de la sate.

Cobza este considerată de către cercetători ca fiind, probabil, cel mai vechi instrument de acompaniament, folosit de poporul nostru, existența ei fiind demonstrată de frescele unor biserici și mănăstiri, unde apare pictată în scenele care ilustrează „Nunta de la Cana Galileii“, „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul“, „Psalmii“ sau „Viețile sfinților“¹⁸³.

În pictura Mănăstirii Horezu (1692), David este înfățișat cântând la cobză împăratului Saul, în timp ce în biserica din Baia de Aramă (1713), într-un grup de muzicanți, se distinge o femeie cântând din cobză și un bărbat folosindu-se de un instrument de coarde, asemănător lăutei.

În picturile executate la 1757, la Schitul Crasna, de către meșterul Grigore, în scena înfățișând „Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul“, aflată în pronaos, sunt reprezentați doi cântăreți de instrumente de coarde, acompaniind dansul Salomeii, un instrument asemănător unei cobze fiind înfățișat și în pridvorul aceleiași biserici.

Cobzele înfățișate în pictura murală a veacurilor trecute aveau gâtul mai lung, față de cele cunoscute în vremurile noastre. Ele apar reprezentate și în stampele și în gravurile timpului, în toate ansamblurile lăutărești, iar mulți dintre călătorii străini, în trecerea prin principate, le semnalează.

Cobza provine din instrumentul arabo-persan el aud sau l'ūd și, posibil, din instrumentul de asemenea oriental, kopuz, de unde denumirile „cobuz“, „copus“, „căpuș“ sau „căbuz“, despre care pomenesc scripturile vechi și poeziile noastre populare. Alături de aceste denumiri, odinioară erau utilizați și termenii de „alăută“ sau „lăută“, din care a derivat și denumirea de „lăutar“, dată muzicanților instrumentiști populari profesioniști. Tiberiu Alexandru consideră că denumirea de cobză a apărut mai târziu, ca urmare a unor influențe ucrainene deși, kobza sau bandura ucraineană, cu tot numele identic, este un instrument cu totul diferit¹⁸⁴.

Cobza se compune dintr-o cutie de rezonanță adâncă, formată din 5–6 doage din lemn de nuc și paltin, lipite una de alta, numită „burduf“ sau „bârdan“, o „față“ dintr-o scândurică de molift și un „gât“ scurt și lat, din lemn tare, cu „cuierul“ răsfrânt în unghi drept sau optuz, înspre spate. Coardele, de diferite grosimi, sunt legate de un „cordar“ din lemn de brad, fixat pe partea inferioară a feței și întinse cu ajutorul unor „cuie“ din lemn tare. O cobză are între opt și douăsprezece coarde, parte de maț, parte de sârmă, orânduite în patru coruri de câte două-trei strune fiecare. Corzile sunt călcate cu toate degetele mâinii stângi și ciupite cu o pană de găscă, ținută în mâna dreaptă.

Cobza este prin excelență un instrument lăutăresc, de acompaniament, însoțind vioara. Un cobzar nu trebuie să cunoască un număr prea mare de formule de acompaniament, de „țituri“, cum li se spune, dintre care, cele mai folosite sunt cele de horă și sârbă. Deși destinată exclusiv acompaniamentului, odinioară, existau cobzari care știau să cânte cu multă dibăcie diferite melodii, între care jocul numit „Țitura“, dezvoltat din formule de acompaniament, este o dovadă incontestabilă a îndemânării și talentului lor.

Pe vremuri, cobza era foarte răspândită în Moldova și Muntenia. Părăsirea ei s-a petrecut mai ales în perioada interbelică, fiind înlăturată de alte instrumente. În Oltenia, cobzele au fost înlocuite de *chitară*, de la care s-au scos două-trei strune considerate de prisos. Ea servește aproape exclusiv la acompaniament. De remarcat faptul că lăutarii olteni utilizau o serie de variante ale acordurilor. De exemplu, orchestra populară „Taraful Gorjului“ din Târgu Jiu, adusă în iulie 1949 la București, de către Institutul de Folclor, pentru imprimări, avea trei chitariști¹⁸⁵: Constantin I. Cazacu, de 34 de ani, din Peșteana Jiu, Victor Butan, de 25 de ani din Ceauru și Ecaterina Corbeanu, de 29 de ani, din Bârsești, fiecare având chitare acordate altfel.

Lăutarii olteni ciupesesc strunele chitarei cu o pană de găscă sau cu mâna și le calcă cu degetele mâinii stângi, exceptându-l pe cel mare.

Dintre instrumentele muzicale străine care au îmbogățit organologia populară românească, cea mai mare popularitate o cunoaște *vioara*, care a început prin a înlocui kemanul, instrument cu coarde și arcuș, la mare cinste în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, în rândul boierimii române, așa cum aflăm din scrierile lui Teodor Burada¹⁸⁶.

La sate, vioara a pătruns prin lăutari încă din secolul al XVIII-lea, fiind răspândită astfel pretutindeni, sub diferite denumiri. În Oltenia i se spune „diblă“ sau „diplă“, de unde denumirea de „diblaș“ sau „diplaș“, pentru cel care cântă la vioară.

Din vioară se cântă la nunți, horă și petreceri, dar și în alte împrejurări speciale: clacă, colindat. De regulă, vioara apare în diferite ansambluri instrumentale, cântând melodia, acompaniată fiind de cobză, țambal, contrabas, chitară. Un astfel de taraf de lăutari este descris plastic de P. Nicolăescu-Coveiu, în monografia sa¹⁸⁷, atunci când redă cuvintele „poruncitorului“ lăutarilor la nuntă:

„Trage cioară din *vioară*,
Și tu Moise din *chitară*
Și tu cioroi din *cimpoi*,
C-așa-i vremea pe la noi,
Zi-ne ceva din *cimpoi*“.

Prezența vioarei în viața satelor oltenice este ilustrată și de un obicei popular descris de Charles Laugier:

„În unele părți mireasa se cunună având în sân un cuțit, o bucată de azimă, zahăr, o coardă de la vioară ș.a. Cuțitul, pentru ca dușmanele să nu-i puie cuțitul, zahărul pentru ca ginerele să fie dulce și plăcut, iar coarda ca să fie plăcută tuturor, ca cântecul vioarei”¹⁸⁸.

Tot Charles Laugier, vorbind despre obiceiurile din Oltenia și descriind „Vasilca”, spune: „Lăutarii cântă cântecul Vasilcăi, acompaniindu-le cu vioara și cu muscalul”¹⁸⁹, iar într-un alt loc, referindu-se la clacă, precizează: „Înainte clăcașilor cântă lăutarul cântece din vioară”¹⁹⁰.

Semnificativă este prezența vioarei în unele scene din picturile murale ale unor biserici din Vâlcea. Amintim în acest sens, pe lângă pictura de pe bolta tindei bisericii din Vătășești, despre care am mai vorbit, pictura bisericii din satul Coasta, comuna Păușești – Măglași, în care apar „șapte cântăreți, care cântă din următoarele instrumente: vioară cu arcușul în formă de arc, nai, tobă și patru instrumente de suflat, dintre care două cu curburi neobișnuite în formă de S”¹⁹¹.

Asemenea altor instrumente muzicale adoptate de popor, vioara a fost nevoită să sufere diferite modificări, care uneori îi afectează însăși structura, numărul de coarde și acordajul, prefaceri determinate de cerințele intonațiilor noastre populare. Sunetul vioarei redă adesea glasul cavalului, fluierului, cimpoiului ori al altor instrumente muzicale populare mai vechi.

În mod obișnuit, vioara are patru „coarde”, „corzi” sau „strune”, care sunt puse în vibrație prin frecarea lor cu un „arc”, „harc” sau „arcuș” al cărui păr de cal este uns cu „sacâz”. Celor patru coarde obișnuite li se adaugă uneori altele suplimentare care sunt coarde de rezonanță, ce vibrează prin simpatie, întărind sonoritatea sunetelor înrudite.

Profesorul I. Stroescu afirma, într-o comunicare ținută în 1950, la Institutul de folclor, că a întâlnit și în Oltenia coarde de rezonanță la vioară, numite „teluri”, fapt ce dovedește că, în trecut, aria folosirii vioarelor cu coarde de rezonanță era mult mai întinsă¹⁹².

O însemnătate deosebită prezintă modificările acordajului obișnuit al vioarei, scordaturile, care constituie o tehnică interesantă, semn de virtuozitate, cunoscută și folosită de tot mai puțini lăutari. Le întâlnim mai ales la lăutarii în vârstă și la cântări bătrânești.

Lăutarii „strică” acordajul instrumentului pentru a obține efecte sonore, speciale, pentru realizarea unor efecte imitative, pentru a îmbogăți resursele sonore ale vioarei, destinate acompaniamentului. În acest scop, vioara primește diferite „scordaturi”, în special în Oltenia și Muntenia.

„Scordaturile” afectează de obicei una sau două coarde, mai rar trei. O scordatură cu toate coardele stricate – spune Tiberiu Alexandru¹⁹³ – a întâlnit în 1973, la lăutarul Ilie Chirea din Iancu Jianu (Olt), în interpretarea Horei lui Iancu Jianu.

Analizând scordaturile folosite de lăutarii noștri în comparație cu cele din muzica cultă, Florin Georgescu stabilește că, din totalul de 23 de scordaturi existente în literatura vioarei „12 scordaturi par a fi necunoscute lăutarilor români; ei le-au preluat pe cât se pare pe celelalte 11, fiind cele mai frecvente și mai răspândite, la care au adăugat o impresionantă contribuție: nu mai puțin de 26 scordaturi apărute în practica populară profesional-lăutărească a vioarei, reprezentând dovezi ale inventivității instrumentiștilor violoniști sau, parțial, poate, eventuale împrumuturi din surse rămase deocamdată neidentificate”¹⁹⁴.

Lăutarii caută să îmbogățească mijloacele de expresie artistică ale vioarei prin tot felul de artificii. Astfel, spre a da unor interludii instrumentale ale cântecului „Fusul” un colorit sonor menit să sugereze sfârșitul fusului, lăutarii olteni și munteni leagă de coarda sol sau de coarda re, în apropierea călușului, un fir de păr rupt din arcuș. Cu degetele gros, arătător și mijlociu ale mâinii drepte, înmuiate în „sacâz”, ei trag ușor firul care pune în vibrație coarda, de jos în sus, melodia obținând-o în mod obișnuit „călcând” coarda cu degetele mâinii stângi.

Contrabasul a pătruns, la noi, relativ târziu, servind exclusiv pentru acompaniament. De multe ori el este lipsit de una sau două din coarde, și anume de cele mai subțiri. În ansamblurile lăutărești el susține fundamentul armonic al acompaniamentului. În perioada interbelică, în Oltenia s-a impus taraful de tip gorjenesc, compus din vioară, chitară (ori chitare) și contrabas.

În ultima vreme, în Oltenia, ca și în alte zone ale țării, în ansambluri a pătruns tot mai mult acordeonul care a înlocuit țambalul, taraful format din vioară și acordeon fiind întâlnit din ce în ce mai des.

IV. Creatori de instrumente muzicale populare. Ansambluri instrumentale populare. Repertoriu

Marea majoritate a instrumentelor muzicale populare, întâlnite pe teritoriul Olteniei, sunt confecționate de cele mai multe ori chiar de către executanți, iar în unele cazuri de către meșteri specializați care, la origini, și-au executat propriile instrumente muzicale, extinzându-și treptat producția, pentru vânzare. În felul acesta au apărut chiar anumite centre producătoare de diferite instrumente muzicale.

În ultimele decenii, comuna Terpezița, județul Dolj, s-a impus prin confecționarea de drâmbi și ocarine, ca urmare a activității unor localnici, care s-au remarcat și ca veritabili interpreți populari, la aceste instrumente. Astfel, Dumitru Meca a început să lucreze drâmbi după modelul unei drâmbi procurate din Germania de Marin Popa, originar din comună, interpret la acest instrument. După mai multe încercări nereușite, Dumitru Meca izbuteste să confecționeze drâmbi performante. După descrierea sa, drâmba se compune „dintr-un cadran în formă de coadă de rândunică, în

care se introduce lama din oțel forjat¹⁹⁵. La început, a lucrat drâmbe numai pentru sine, apoi la comandă, pentru instrumentiști din Mehedinți, Ialomița, Bacău, Buzău, Mureș. Receptiv la inovații, Dumitru Meca a executat, după o fotografie a unei formații – asociație de trei-patru drâmbe, de proveniență germană, o asociație de trei drâmbe fixate printr-un șurub cu „ghivent“, pe un postament de formă circulară, instrument caracterizat printr-o rezonanță mai mare, față de drâmba obișnuită.

Deși Dumitru Meca a încercat să transmită meșteșugul confecționării drâmbelor altor localnici, nu a reușit, așa încât această tradiție este pe cale să dispară, în viitor, la Terpezița.

În afară de drâmbe, Dumitru Meca s-a specializat și în confecționarea ocarinelor, meșteșug pe care l-a deprins de la un consătean mai vârstnic, Ion Popescu, zis „Bărăitaru“, născut în anul 1907, astăzi decedat. Înainte de a începe să confecționeze ocarine, Ion Popescu a mai lucrat, pentru sine, fluier și cimpoaie, la care s-a remarcat și ca un neîntrecut interpret. Cimpoaie a învățat să lucreze la vârsta de 14 ani, de la bunicul său, Ion Popescu, iar fluier la vârsta de 16–17 ani, de la Constantin Pârjol, zis „Ionțu“, din Terpezița. Fluierile, ca și caraba, bâzoiul și muștiucul cimpoiului le confecționa din lemn de soc.

Ion Popescu descoperă întâmplător ocarina, în cursul unei deplasări în comuna Breasta. Revenit acasă, după mai multe încercări, reușește să construiască acest instrument, procurându-și pământul, pentru calitățile lui speciale, din locul numit „Râpa Puicii“.

Tradiția confecționării ocarinelor a fost moștenită și de fiul lui Ion Popescu, Cosma Popescu, ale cărui ocarine pot fi întâlnite în multe colecții muzeale din țară, printre care și Muzeul Olteniei, dar și în posesia unor persoane particulare, de la noi și din străinătate (interpreți sau colecționari). Cosma Popescu este și conducătorul formației de fluierași, înființată în 1969, în satul Lazu, formație care, după 1972, s-a transformat în formație de ocarine și drâmbe, transferându-se la Terpezița, unde a funcționat până în anul 1992. Dintre instrumentiștii formației s-au remarcat: Ion Popescu Bărăitaru (fluier, ocarină, cimpoi, caval), Lazăr Gheorghe, Sopoțeanu Dumitru, Ciungu Gheorghe, Rujan Gheorghe (fluier), Cosma Popescu, Manea Constantin, Manea Gheorghe, Manea Tică, Manafu Ion, Zlotea Dumitru (ocarină), Meca Dumitru, Stoenescu Gheorghe, Botea Constantin (drâmbă).

Multe dintre instrumentele populare erau confecționate chiar de către instrumentiști. Printre acestea se numără și fluierile, care cel mai adesea, erau lucrate de interpreți. Există însă și situații în care, în anumite zone din Oltenia, asistăm la o specializare a unor localnici în confecționarea fluierelor și cavalelor. Astfel, în Vâlcea, în zona Horezu – Vaideeni – Urșani, activau, în perioada 1965–1970, mai mulți constructori de fluier, care lucrau la comandă instrumente de foarte bună calitate. Dintre aceștia enumerăm pe: Adam Romanescu, Dumitru D. Tărtăreanu, Ion Țugulescu, Ghiță Iscriu, Nicolae Băeșu, Nicolae Lăzăroiu, Nicolae Rugea (Vaideeni), Constantin Gh. Antonie și Bem Nicolae (Urșani), Gheorghe Țiu (Bistrița); Nicolae Ciurea și Gheorghe Curelaru (Costești – Bistrița).

Simpla enumerare a meșterilor constructori de instrumente muzicale din Vâlcea relevă amploarea pe care acest meșteșug a cunoscut-o, odinioară, la Vaideeni, justificată prin faptul că localitatea este un sat de oieri, pentru care fluierul a constituit un tovarăș permanent, dar și prin nedeie organizate aici, de Sânziene, sau la Polovragi (Gorj), de Sfântul Ilie, nedei care reuneau păstori din Oltenia și Transilvania. Meșteșugul confecționării fluierelor cunoaște aici mai multe generații de meșteri, Vaideeniul constituindu-se la un moment dat într-o adevărată „școală“ de constructori de fluier, de unde meșteșugul s-a răspândit, prin iradiere, la Urșani – Vâlcea sau Corbi – Argeș. Caracteristice pentru Vaideeni sunt fluierile cu șase găuri pe față și una pe dos. Construite din lemn de prun și decorate cu fâșii de alamă, fluierile de aici au în mod frecvent două mărimi: 55 cm și 27,5 cm, dar pot fi și mai lungi, până la 80 cm. În trecut ciobanii solicitau în special fluierile lungi, prețul stabilindu-se după lungimea fluierului, dar și după decor, care consta dintr-o fâșie îngustă de alamă, înfășurată de jur-împrejur, pe care erau punctați, de jos în sus, „șerpi“ în formă de spirală și cercuri sau semicercuri.

Printre cei mai vestiți meșteri fluierari din zonă, de care localnicii își mai amintesc, se numără Dumitru D. Tărtăreanu zis „Burtan“, din Vaideeni, născut la 10 februarie 1899¹⁹⁶, meșter care a învățat „doinitul din fluier“ încă de mic copil, de la ciobanii bătrâni. După mai multe încercări a reușit să-și facă singur fluierul, la început din lemn de soc, iar mai apoi a deprins meșteșugul confecționării fluierelor din lemn de prun, de la consăteanul său, Adam Romanescu. După câțiva ani a început să lucreze fluier pentru vânzare, colindând vara, cu desăgii încărcăți, munții Căpățâni, Lotrului, Cindrelului și Parângului. Era nelipsit de asemenea de la târgurile de la Polovragi, Titești și Poiana Sibiului sau de la nedeile de la Obârșia Lotrului și Poiana Muierii.

În decursul anilor, Dumitru D. Tărtăreanu a confecționat fluier pentru numeroase formații de fluierași din sudul Transilvaniei (Jina, Rășinari, Sadu, Avrig, Cârțișoara, Arpaș, Făgăraș, Secăița, Brașov, Rupea, Râșnov, Cenade, Tilișca, Berevoi, Sibiu), dar și din Muntenia și Oltenia: Domnești, Albești, Corbi, Vaideeni, Baia de Fier.

Contemporan cu Dumitru D. Tărtăreanu, Constantin Gh. Antonie din Urșani, a început prin a cânta la hora satului, dintr-un fluier de soc, confecționat de el însuși. După ce, mai mulți ani, a meșterit fluier de unul singur, Constantin Gh. Antonie se asociază cu Ion Țugulescu din Vaideeni, încercând esențele de lemn, distanțele dintre găuri în funcție de dimensiunile fluierului, potrivirea și mărimea gurii acestuia pentru a obține sunetul cel mai plin, mai muzical. La vârsta de 30 de ani îl cunoaște pe Gheorghe Curelaru din Costești – Bistrița, cu care lucrează fluier împodobite cu „șerpuială“ din alamă, așa cum văzuseră la Dumitru Tărtăreanu din Vaideeni.

Fluierile confecționate de Gh. Antonie se remarcă atât prin frumusețea lor artistică, cât și prin timbrul sunetului, activitatea de constructor de fluier a meșterului fiind încununată de numeroase premii: premiul I la Expoziția bială

de artă populară din 1959, mențione, în 1964 și un premiu III, în 1967, la aceeași manifestare, premiul I la a cincea Bială de artă populară din 1969 și diploma de onoare a Festivalului Internațional de Folclor „România 1969”.

Fluierie confecționate de Constantin Gh. Antonie se află în patrimoniile Muzeului Satului București, Muzeul Satului Vlcean de la Bujoreni, Muzeul Olteniei Craiova.

În cursul unei cercetări efectuate de noi, în Vâlcea, în anul 1978, din toți meșterii constructori de fluierie, singurii activi mai erau Nicolae Rugea din Vaideeni și Nicolae Bem din Urșani. Nicolae Rugea, zis și „Dănescu”, s-a născut în anul 1919, într-o familie de crescători de oi. De mic copil a învățat să cânte din fluier, iar meșteșugul confecționării fluierelor l-a deprins de la Ghiță Iscriu, care „l-a învățat măsura, pe bătă” și felul cum trebuie pregătit lemnul de prun, în timp ce de la Ion Țugulescu a aflat „cum să le pună dop”. Și-a continuat ucenicia și la Dumitru D. Tărtăreanu, la care a văzut cum măsoară și cum sfrededește lemnul, cum face găurile și, mai ales, cum încrustează vrana fluierului, iar în cele din urmă la Constantin Antonie din Urșani, care i-a împrumutat și sculele necesare și i-a indicat cele mai bune târguri pentru vânzarea fluierelor. Din acea perioadă, confecționarea fluierelor devine preocuparea principală a lui Nicolae Rugea, el practicând-o pe întreg parcursul anului.

Fluierile realizate de Nicolae Rugea se remarcă atât prin calitățile lor artistice, cât și sonore. Pentru confecționarea lor, meșterul s-a folosit de aceleași unelte ca și vechii fluierari din sat: ferăstrău, bardă, secure, gealău, burghiuri de diferite dimensiuni, metru, compas. El lucra cu micală în toate etapele de confecționare a fluierelor. Executa cu multă precizie „vrana”, interiorul, găurile cu distanțele și diametrul necesare, lega fluierele la ambele capete cu câte o „verigă” de alamă, le pune a dop, le dădea cu ulei de parafină, după care le ornamenta.

Pentru ornamentarea fluierelor sale, Nicolae Rugea folosea legarea cu „verigi de alamă”, amplasate de obicei între găuri. Legarea putea să fie „inelată”, la care ornamentul era realizat prin dispunerea succesivă, a mai multor benzi drepte, de diverse dimensiuni, ori „legarea cu șerpuială”, ornamentul fiind alcătuit dintr-o bandă subțire de alamă, dispusă în formă de spirală, în partea superioară a fluierului. Pe ambele margini ale fiecărei benzi de alamă este dispus câte un șir de puncte foarte fine, ștanțate. În unele cazuri, la comanda beneficiarului, fluierul este legat în întregime cu alamă ornamentată. Cele mai multe dintre fluierulucrate de Nicolae Rugea sunt ornamentate cu două sau cinci verigi și cu „șerpuială”. Nicolae Rugea a adus o contribuție însemnată în domeniul decorării artistice a instrumentelor populare de suflat.

Inițial, principala ocupație a lui Nicolae Rugea a fost cea de cioban, pentru ca, apoi, să se dedice întru-totul confecționării fluierelor. Lucrând pe întreg parcursul anului, el reușea să confecționeze o mare cantitate de fluierie pe care le vindea la numeroase târguri din Oltenia și Transilvania: Titești, Polovragi, Craiova, Sebeș, Vințu de Jos, Poiana Dibiului, Săsciori, Șugag, Jina ș.a.

Nicolae Rugea a participat de asemenea cu regularitate la Târgul meșterilor populari din Oltenia, organizat de Muzeul Olteniei la Craiova, în anii 1975, 1976, 1979, la manifestările de artă populară de la Muzeul Satului Vlcean de la Bujoreni și la expozițiile și concursurile județene, interjudețene și republicane, creațiile sale fiind apreciate și distinse, în mai multe rânduri, cu premii: Premiul pentru îndrumare acordat de Comitetul Județean de Cultură Vâlcea, la concursul de artă populară „Mâini de aur”, în anul 1976; Premiul I la același concurs în 1977; Premiul III la Expoziția Republicană de artă populară, artizanat și artă decorativă organizat în 1976 la sala Dalles din București; Premiul I la edițiile din 1977 și 1979 ale festivalului „Cântarea României”.

În perioada 1974–1980, Nicolae Rugea a predat la clasa „instrumente muzicale” a Școlii Populare de Artă din Rm. Vâlcea, interesul pentru acest meșteșug fiind dovedit de faptul că, în fiecare an, clasa era frecventată de un mare număr de tineri din Vaideeni.

În Dicționarul de artă populară, editat în 1977, de către Georgeta Stoica și Paul Petrescu, apare următoarea consemnare: „Rugea Nicolae (1919–1980). Originar din Vaideeni, județul Vâlcea. R. a fost unul din cei mai valoroși constructori de fluierie, a lucrat fluierie din lemn de prun și cavale din lemn de paltin ferecate cu fășii de alamă, cu calități sonore remarcabile, pe care le vindea prin târgurile din Oltenia și Transilvania sau echipelor de fluierași amatori. A participat la numeroase manifestări cultural-artistice de la Rm. Vâlcea și Craiova, și a fost premiat la numeroase expoziții și festivaluri”.

Ultimele cercetări au evidențiat faptul că numărul meșterilor constructori de fluierie s-a redus simțitor, singurii care continuă să practice acest meșteșug, în zonă, fiind Bem Nicolae din Urșani și Rugea Nicolae, fiul lui Nicolae Rugea din Vaideeni, în vârstă de 31 de ani, care a învățat meșteșugul de la tatăl său. Cei doi lucrează fluierie, la comandă, pentru diverse formații de fluierași, printre care și formația locală.

Dacă meșteșugul confecționării fluierelor a scăzut în amploare, comparativ cu deceniile trecute, la Vaideeni a luat un avânt deosebit fenomenul interpretativ, aici funcționând, în cadrul căminului cultural, Ansamblul Folcloric „Miorița”, format din băcițe și fluierași, avându-l ca animator pe învățătorul Vartolomei Todeci, ansamblu care continuă tradiția păstorilor de o parte și de alta a Munților Carpați.

Un rol important în perpetuarea tradiției interpretative, nu numai la Vaideeni, ci și în alte comune vâlcene și chiar în județele învecinate – Gorj, Sibiu, Hunedoara – îl are Festivalul „Învârtita Dorului”, organizat la Vaideeni, sub egida Inspectoratului pentru Cultură Vâlcea și a Centrului creației artistice de amatori Rm. Vâlcea, festival ajuns în anul 1998 la cea de-a XXX-a ediție. Festivalul reunește anual formații vocale și instrumentale din Vâlcea (Vaideeni, Voineasa, Băbeni, Boișoara ș.a.), Gorj (Novaci, Polovragi ș.a.), Sibiu, Argeș, Hunedoara.

Cu ocazia festivalului are loc și un târg de produse meșteșugărești printre care și instrumente muzicale, domeniu în care, în ultimii ani s-au impus, prin diversitatea și calitatea instrumentelor, dar și prin interpretare, Teodor Busnea și Daniel Busnea, tată și fiu, primul confecționar a unei variate game de instrumente de suflat, iar cel de-al doilea interpret la nu mai puțin de 14 instrumente, toate executate de tatăl său. Pentru talentul său interpretativ, Daniel Busnea a fost premiat la Festivalul Internațional de la Dijon (Franța) și Festivalul „Hora“, organizat de Muzeul Satului București.

După spusele sale, Teodor Busnea a învățat să lucreze instrumente muzicale de suflat, în urmă cu 10 ani, de la un oarecare Pasăre (?) din Ocnele Mari, astăzi decedat. În prezent, lucrează fluiere, cavale, cimpoaie, ocarine, naiuri, dar și instrumente mai originale, executate din tâlv, tiugă, os de găscă. Teodor Busnea este el însuși un bun interpret la aceste instrumente, acompaniindu-l totodată la acordeon, pe fiul său. Ambii interpreți, tată și fiu, au fost prezenți la ultimele ediții ale Târgului meșterilor populari, organizat la Craiova, de către Muzeul Olteniei, înregistrând un deosebit succes, atât în ceea ce privește interpretarea, cât și vânzarea de instrumente.

O altă zonă care s-a impus în deceniile trecute prin confecționarea fluielor, o constituie Gorjul. Și aici, ca și în Vâlcea, cel mai adesea, interpreții își confecționau singuri instrumentele. Au existat însă și aici meșteri consacrați, cum este cazul lui Ionel Boghianu, din satul Aniniș, comuna Crasna, care lucra fluiere, la comandă. Din informațiile deținute de noi, Ionel Boghianu a decedat în urmă cu câțiva ani, meșteșugul confecționării fluielor perpetuându-se în comună, prin fiul său.

Așa cum am mai menționat, cel mai simplu dintre toate fluierele este „fifa“, întâlnită odinioară în Oltenia, în județele Mehedinți și Gorj. Fenomenul interpretativ la fifă a cunoscut o amploare deosebită în comuna Stângăceaua, județul Mehedinți. Plecând de la un obicei existent pe vremuri, ca primăvara, când mergeau cu vitele sau la muncă, fetele să-și răspundă unele altora, dintr-o parte a satului, cu hăuțituri și strigături însoțite de „dărlăitul“ fifei, în Stângăceaua a luat ființă, în 1954, o formație de interprete la fifă, formație care a funcționat până în anul 1990, participând la diverse concursuri, la Târgu Jiu (1978), Drobeta Turnu-Severin (1977), Târgu Mureș (1979), București (1975, 1976, 1990). Fifele erau confecționate de către fiecare interpretă, din tulpină de leuștean sau cucută, tăiată în timpul verii.

Cam în aceeași perioadă, în localitate a funcționat și o formație de fluierași, ale căror instrumente au fost confecționate de către Curea Petre din comuna Oprișor, județul Mehedinți.

Un instrument popular original, întâlnit încă în Oltenia, în urmă cu două decenii, îl constituie paiul. Ca interpret la pai a excelat Gheorghe Cioci, din Bârzeiul de Pădure, județul Gorj, care își confecționa singur instrumentul căruia îi spunea și „bârzoii“, din pai de orez sau de grâu. Avea două paie, cu unul „ținea bazu“ și cu celălalt cânta, sunetele scoase imitând sunetele cimpoiului¹⁹⁷.

Dacă instrumentele populare idiofone și aerofone erau confecționate fie de interpreți, fie de meșteșugari țărani specializați, ei înșiși buni interpreți, instrumentele cordofone erau lucrate de constructori de la orașe sau chiar de fabrică.

În perioada interbelică, ansamblurile lăutărești din Oltenia erau formate cel mai adesea din vioară și din țambal înlocuit, cu timpul, de acordeon. Taraful gorjenesc din viori, chitară (ori chitare) și contrabas s-a impus într-o mare parte a Olteniei.

În unele localități din Dolj și Gorj, tarafurile lăutărești mai poartă și denumirea de „ceată“, purtând numele conducătorului formației. Astfel, în satul Ohaba, comuna Melinești, județul Dolj, activează și astăzi ceata de lăutari Streață, cunoscută și sub numele de „furnigarii“, formată din două viori și o chitară, taraf care își desfășoară activitatea nu numai în Melinești, dar și prin părțile Mehedințiului, Teleormanului sau Caransebeșului.

Numeroase tarafuri de lăutari activau în comuna Iancu Jianu, județul Olt. Cel mai vestit este taraful lui Tache Ghivă, violonist, taraf care număra pe vremuri până la 40 de membrii, dar care astăzi funcționează cu numai 10 membri. Un taraf vestit în Dolj este taraful din comuna Grecești, satul Bârboi, condus de Nițu Voinescu, violonist, având în formație și doi cobzari, pe Bălășoiu Marin și Ploscaru Ion. Alte tarafuri care se bucură de o apreciere deosebită în Dolj sunt cele din Morunglav și Ostroveni, tarafuri solicitate la numeroase nunți, nu numai din Dolj, ci și din județele învecinate.

În ceea ce privește repertoriul muzical, acesta constă din balade (Șarpele, Miu, Balada Păcurarului, Balada lui Crețu, Gruia, Iancu Jianu ș.a.), jocuri și hore (Brâul, Alunelul, Hora de mână, Sârba legănată, Sârba îngenunchiată, Căzăceasca ș.a.), cântece lirice (Tu te duci bade în lume, Dacă ar ști mândra, Foaie galbenă de nuc, La fântâna turcului, Mărioară de la Gorj, În grădinița din vale ș.a.), cântece de nuntă (Foaie verde samulastră, Cântec de brad, Când eram la taica june, Taci mireasă, nu mai plânge, Șade mireasa-n grădină, Sârba bradului, Zorile, Hora miresei).

În concluzie se poate afirma că în ultimele decenii fenomenul instrumental individual s-a diminuat mult, în favoarea ansamblurilor populare instrumentale, în special sub forma tarafurilor lăutărești, dar și a formațiilor instrumentale care activează pe lângă căminele culturale, formații care s-au impus la diferite festivaluri și concursuri zonale și naționale, obținând prestigioase premii și distincții.

TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS IN OLTENIA

This study is mainly based on researching popular musical instruments, with old tradition, some of them, such as: bells, jingle bells, bell-board, bagpipes etc., having ancient roots of yore, on one hand and being used in folklore with magic substratum on the other hand.

Classification adopted by the author in describing the traditional musical instruments in Oltenia is the one in accordance with vibrating material's nature that stands out four well-defined categories (idiophonics, membrane/phonics, aerophonics, stringphonics). At them are added so-called pseudoinstruments (leaf, blade, bark of birch tree, sheet of paper, scale of fish).

The author also offers informations about popular musical instruments creators and popular instrumental ensembles or interpreters.

NOTE

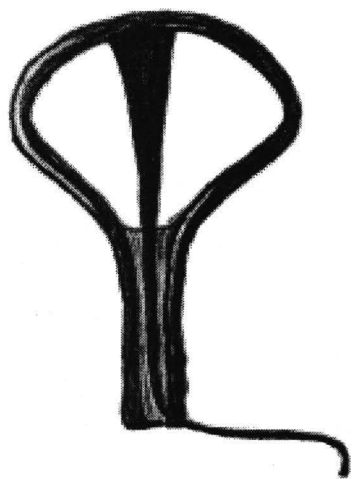
1. Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, ESPLA, 1959, p. 100.
2. George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Editura Scrisul Românesc, 1941, Craiova, p. 27.
3. Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei*, București, 1911, p. 1.
4. *Ibidem*, p. 2.
5. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura SOCEC, 1909, p. 121.
6. Idem, *Istoria Imperiului otoman, creșterea și scăderea lui*, cu note foarte instructive, Trad. Română de dr. Ios. Hodosiu, București, Editura Academiei Române, 1876, p. 13, nota 8.
7. Niccolò Barsi de Lucca, *Nuova e vara relatione del viaggio fatto da Niccolò Barsi da Luca nell'anno 1632 sino all'1639 nelle parti di Tartaria, Circassia e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi... Parte privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie (1633), 56p., Extras din Mélanges de l'École Roumaine en France, Paris-București, 1925.*
8. Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVIII-lea*, în REF, 3, 1965, p. 271.
9. *Ibidem*, p. 271–273.
10. *Ibidem*, p. 273.
11. *Ibidem*, p. 274.
12. Dicționarul limbii române moderne, Editura Academiei Române, București, 1958, p. 351.
13. Elisabeta Dolinescu, *op.cit.*, p. 274–275.
14. Jurnalul de călătorie al lui Paul Strassburgh, publicat la noi în „Arhivu pentru filologia și istoria de Tim. Cipariu și Canonicu Metropolitanu etc...”, Blașiu, 1867, p. 14.
15. Fiorentino Anton-Maria del Chiaro, *Istoria delle moderne Rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 55–56, cit. după G. Preazul, *Învățământul muzical în Principatele Românești de la primele începuturi până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, publ. în Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din București, Anuarul pe 1941–1942, publ. de Mihail Jora, București, 1942, p. 31.
16. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinschen Daciens*, III, Wien, 1872, cap. 5, p. 339.
17. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 181–182.
18. Jean Louis Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie*, Jassy, 1777, p. 176.
19. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 17.
20. Idem, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii.*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 177.
21. Nicolae Filimon, *Lăutarii și compozițiunile lor*, în Buciumul, 2 (1864), nr. 311 (21 nov.), p. 2.
22. Gh. Misail, *Fluierul și rolul ce joacă muzica națională a românilor*, în Rev. Lira Română, 7, 1880.
23. Teodor T. Burada, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri ale poporului român*, în Almanahu musicalu, Anul II (1876), Iassy, p. 51–79.
24. *Ibidem*, p. 53.
25. *Ibidem*, p. 55.
26. *Ibidem*, p. 56.
27. *Ibidem*, p. 62–63.
28. *Ibidem*, p. 62–63 și nota 1.
29. *Ibidem*, p. 65–66.
30. *Ibidem*, p. 66.
31. *Ibidem*, p. 72.
32. *Ibidem*, p. 73.

33. Idem, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în Almanah musical, 1877, anul III, p. 42–88.
34. Idem, *Originea violinei și perfecționarea ei*, în Almanah musical, 1876, anul II, p. 29–44.
35. Idem, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, Almanah musical, 1877, anul III, p. 80.
36. Idem, *Cercetări asupra muzicei ostășești la români*, în Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie, București, vol. VI, Fasc. I, 1891, p. 50.
37. Ovidiu Bârlea, *Istoria folclorică românească*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, p. 269.
38. S. Mihăilescu, *Începutul fluierului și a scripcei*, în Rev. Șezătoarea, I, (1892).
39. Dimitrie C. Olănescu, *Teatrul la români*, Partea I, Editura Academiei Române, București, 1897.
40. Timotei Popovici, *Dicționar de muzică*, 1905.
41. V. Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal, cu arii notate de C. M. Cordoneanu*, Academia Română, Culegere de studii, I, București, 1908.
42. C. Bobulescu, *Lăutarii noștri. Din trecutul lor*, 1922; Idem, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, 1939.
43. G. Breazul, *op.cit.*, p. 27.
44. *Ibidem*, p. 16; 21–22; 75; 83.
45. *Ibidem*, p. 143; 153.
46. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, Buc., 1956.
47. *Ibidem*, p. 10.
48. *Ibidem*.
49. Idem, *Instrumente muzicale*, în Muzica populară românească, 1975.
50. Vasile Tomescu, *Muzica daco-romana*, tom I, Editura Muzicală, București, 1978; idem, *Muzica daco-romana*, tom. de doua, Editura Muzicală, București, 1982.
51. V. V. Bianu, *Secretul viorii*, 1938; A. Vicol, *Un constructor musclican de fluier*, în REF, 3, 1964; Lucilia Georgescu, *Relația lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord*, în REF, 2, 1967; Nicolae Rădulescu, *Vioara cu pâlnie în raionul Moldova Nouă*, în REF, 5, 1967; Gottfried Habernicht, *Un cimpoiier bănățean*, în REF, 4, 1972; Idem, *Cimpoiul Hunedorean*, în REF, 5, 1973.
52. Ion Vlăduțiu, *Creatori populari contemporani*, Editura Sport-Turism, București, 1981.
53. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*; Idem, *Sănătatea în Dolj. Monografie sanitară*, 1910; Florian Davidescu, *Monografia domeniului Segarcea din județul Dolj*, București, 1906; Gh. Crăciun, *În monografia comunei Broșteni, județul Mehedinți*, Tr. Severin, 1932; *Contribuțiuni la Monografia județului Romanați*, Craiova, 1938; B. Nicolaescu, *Coveiu, Bătrânii din Coveiu. Chipuri și fețe omenești*; Monografia județului Dolj, *Izvoare folclorice*, Craiova, 1944; I. I. Alexandrescu, *Folclor din Zmeurăț, Pitești*, 1991; Maria Constantinescu, *Folclor coregrafic din Vâlcea*, Rm. Vâlcea, 1993; Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani. Folclor din Valea Bahnei*, 1976; Petre Popescu, Valerian Popa, *Boșoara*, Rm. Vâlcea, 1995; Elena Năstoiu, Nicolae C. Năstoiu, *Bărbătești. Un sat românesc*, Rm. Vâlcea, 1995; Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996; Ion Piloiu, *Florile dalbe. Colinde din Țara Ioviștei*, Rm. Vâlcea, 1996.
54. Izvoarașul, revistă de muzică, artă națională și folclor; Suflet Oltenesc; Cinel-Cinel; Ghilușul; Zorile Romanățului. Revistă de cultură, Celaru-Romanați, 1936–1945; Lumina satelor.
55. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 15–16.
56. *Ibidem*, p. 17 și nota 5.
57. *Ibidem*, p. 18, fig. 95.
58. *Ibidem*, p. 18–20; fig. 96–108.
59. *Ibidem*, p. 28.
60. *Ibidem*, p. 31 și nota 35.
61. Vasile Pârvan, *Getica*, București, 1926, p. 22–23.
62. Simion Gavrilă, *Despre cultura geto-dacă din nordul Dobrogei, în lumina descoperirilor de la Enisala*, în Peuce, II, 1971, Muzeul Delta Dunării Tulcea, p. 63–128; fig. 7 f, g și 19 d.
63. Constantin Daicoviciu, Hadrian Daicoviciu, *Ulpia Traiana*, București, 1966, p. 92, fig. 41.
64. Dumitru Tudor, *Sucidava II*, în Dacia VII–XIII, 1937–1940, p. 374/22, fig. 9 a; Idem *Sucidava III*, în Dacia XI–XII; 1948, p. 187/c, fig. 34; Idem, *Sucidava IV*, în Materiale arheologice privind istoria veche a R.S.R., I, 1953, p. 706, fig. IX a; Idem, *Olenia romană*, ed. III, p. 453/139 c.d.; Idem, *Sucidava*, 1974, p. 77, fig. 83 c.
65. Idem, *Monumente inedite din România*, în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, An XXVIII, Fasc. 85, fig. 30/12.
66. Idem, *Sucidava II*, în Dacia VII–VIII, nota 2.
67. Octavian Toropu, Onoriu Stoica, *Necropola prefeudală de la Obârșia-Olt, (Notă preliminară)*, în Dacia, XVI, 1972, p. 171–172, fig. 8/10–12; Octavian Toropu, *Romanitatea târzie și străromânii în Dacia Traiană sud-carpatică secolele III–IX*, Scrisul Românesc, Craiova, 1976, p. 181.
68. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 42.
69. *Ibidem*.
70. *Ibidem*, p. 44.
71. Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic al Sfintei Biserici Creștine Ortodoxe de Răsărit*, București, vol. II, 1911, p. 159.

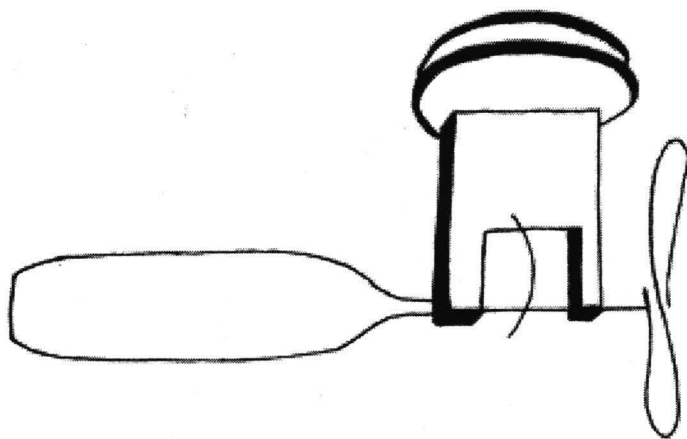
72. Sabin V. Drăgoi, *Toaca. Amintire*, în *Muzică și poezie*, I, 1936, nr. 6, p. 9.
73. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 56, fig. 131.
74. *Ibidem*, p. 58–59, fig. 136–138 a, b.
75. Dumitru Tudor, *Oltenia Romană*.
76. Idem, *La vie musicale et theatrale (...) en Oltenie*.
77. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 68–69, fig. 151–152.
78. Dumitru Tudor, *Oltenia Romană*, Ed. II, București, 1958, p. 299.
79. Idem, *Sucidava*, p. 70.
80. Octavian Toropu, Corneliu Tăulea, *Sucidava-Celei*, București, 1987, p. 162
81. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 76.
82. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 74.
83. *Ibidem*.
84. Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române. Introducere*, 1925, p. XXX–XXXI.
85. Alexandru Philippidi, *Originea românilor*, vol. II, Ce spun limbile română și albaneză, 1927, p. 305.
86. Alexandru Rosetti, *Istoria limbii române*, vol. II, 1969, p. 341.
87. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 90 și nota 115.
88. *Ibidem*, nota 116.
89. *Ibidem*, p. 88–89 și notele 109–111.
90. Gh. Misail, *op.cit.*, p. 9.
91. Gheorghe Vrabie, *Folclor românesc. Studii și note comentate de...*, Craiova, 1947, p. 155–158.
92. Teodor T. Burada, *O călătorie în Dobrogea de...*, 1880, p. 130–131.
93. Ion Miclea, Radu Florescu, *Columna*, 1971, p. 130/LXXVIII/119.
94. Dumitru Tudor, *La vie musicale et theatrale (...)*, En Oltenie.
95. Idem, Monumente inedite din Romula. Prima parte. Extras din Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice, 1938, Pietre gravate, p. 16–19/75, fig. 19.
96. *Ibidem*.
97. *Ibidem*.
98. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 100.
99. Franz Joseph Sulzer, *op.cit.*, vol. II, p. 434.
100. Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau Transilvaniei, Țerei Munteniei și a Moldovei*, traducere de George Sion, București, 1859, vol. III, p. 239.
101. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, 1978, p. 177–178.
102. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 79 și nota 85.
103. Dumitru Tudor, *Orașe, târguri și sate în Dacia Romană*, Editura Științifică, București, 1968, p. 44.
104. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 79 și nota 87.
105. *Ibidem*, p. 80.
106. Grigore Ureche, *Domnii Țării Moldovei și viața lor*, în *Mihail Kogălniceanu Cronicile României sau Letopiseșele*, Vol. I, București, 1872, p. 239.
107. Miron Costin, *Letopiseșul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, în *Mihail Kogălniceanu, op.cit.*, p.351.
108. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 84.
109. *Ibidem*, p. 156.
110. *Ibidem*, p. 157.
111. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 67.
112. Alexandru Rosetti, Boris Cazacu, *Istoria limbii române literare. I De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, București, 1961, p. 24.
113. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 165.
114. *Ibidem*, p. 167.
115. Vasile Pârvan, *op.cit.*, p. 144.
116. Gh. Popilian, *Ceramica sigilată de import descoperită în Oltenia*, în *Dacia*, XVII, 1973, p. 179–216, pl. I–V.
117. Tiberiu Alexandru, *Instrumente muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 20–21.
118. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, p. 64.
119. Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996, p. 40.
120. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 27.
121. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul III, Iași, p. 80.
122. *Ibidem*.
123. Bela Bartok, *Wolkmusik der Rumanen von Maramureș*, Munchen, 1923, p. XXVI–XXVII.

124. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 28–29.
125. Bela Bartok, *op.cit.*, p. XXVI; Gavril Galinescu, *Muzica în Moldova*, în *Muzica românească de azi*, p. 682.
126. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 20, nota 4.
127. Stelian L. Georgescu, *Umblatul cu scârțâitoarea (Șerbăneștii de Jos-Olt)*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI, (1942), publ. de Ion Mușlea, București, 1942, p. 392.
128. Sabin V. Drăgoi, *Toaca. Amintire*, în *Revista muzică și poezie*, I, (1936, n. 19, p. 8–9).
129. Elena Niculiță Voronca, *Sărbătoarea Moșilor în București*, p. 82.
130. Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, p. 79/15.
131. *Ibidem*, p. 76/12.
132. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 49.
133. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, București, 1994, vol. I, p. 22.
134. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 53.
135. Vasile Tomescu, *op.cit.*, vol. I, p. 47–48.
136. *Ibidem*, vol II, p. 41.
137. *Ibidem*, p. 42.
138. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică a românilor*, în *Almanah musical*, 1877, anul 3, p. 80–81.
139. Idem, *Despre întrebuițarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în *Almanah musical*, 1876, anul II, p. 62–63, nota I; Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, 1994, vol. I, p. 23.
140. Petre Popescu, Valerian Popa, *op.cit.*, p. 108.
141. Vasile Tomescu, *op.cit.*, p. 155.
142. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, 1994, vol. II, p. 261–262.
143. *Ibidem*, p. 262.
144. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 42.
145. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 59.
146. Idem, *Sănătatea în Dolj*, 1910, p. 97.
147. Gh. Misail, *op.cit.*, p. 130.
148. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 58.
149. *Ibidem*, p. 75.
150. *Ibidem*, p. 59.
151. Petre Popescu, Valerian Popa, *op.cit.*, p. 89.
152. Idem, p. 92.
153. Informație: învățător Vartolomeu Todeci, Vaideeni, 1997.
154. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 48–49.
155. Idem, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, 1975, p. 85.
156. Informație: Sărbulescu Anastasia, 70 ani, Stângăceaua, Mehedinți, 1998.
157. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, 1975, p. 85–86.
158. P. Nicolescu-Coveiu, *op.cit.*, p. 94.
159. Pavel Ciobanu, *Plaiul Cloșani*, 1996, p. 34.
160. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 50 și nota 3.
161. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, 1975, p. 88.
162. *Ibidem*, I.
163. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 173.
164. Ion Mușlea, Ovidiu Bârlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu*, București, 1970, p. 570.
165. Nicolae Filimon, *Lăutarii și compozițiunile lor*, în *Buciumul*, 2, (1864), nr. 311 (21 noiembrie), p. 2.
166. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 175.
167. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 54.
168. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 175.
169. C. Bodulescu, *Lăutari și hori...*, p. 61; 64–67.
170. Gottfried Habernicht, *Fr. J. Sulzer (1781), despre nai*, în *REF*, 10 (1965), nr. 2, p. 217–219.
171. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 182.
172. Elena Năstoiu, Nicolae C. Năstoiu, *op.cit.*, p. 101–102.
173. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, II, p. 281.
174. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 80–81.
175. Gottfried Habernicht, *op.cit.*, p. 261–297.
176. Petre Popescu, Valeriu Popa, *op.cit.*, p. 90.
177. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 89–90.
178. *Ibidem*, p. 91.
179. Idem, *Muzica populară românească*, 1975.

180. C. Gh. Trichici, *Țambalul*, în *Muzica*, Revista Uninii Compozitorilor din RPR, 1952, nr. 8–9, p. 130–139.
181. Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică a românilor*, în *Almanah Musical*, 1877, anul III, p. 42–88.
182. Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, 1975.
183. Teodor Voinescu, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în *SCIA*, 1–2, 1954, p. 64.
184. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESPLA, București, 1956, p. 105 și nota 3.
185. *Ibidem*, p. 120.
186. Teodor T. Burada, *Despre întrebuintarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, în *Almanah Musical*, anul II, (1876), Iași, p. 75.
187. P. Nicolescu-Coveiu, *op.cit.*, p. 163.
188. Charles Laugier, *Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei*, p. 34.
189. *Ibidem*, p. 54.
190. *Ibidem*, p. 75.
191. Elena Năstoriu, Nicolae C. Năstoiu, *op.cit.*, p. 102.
192. Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 213.
193. *Ibidem*, p. 227–228.
194. Florin Georgescu, *Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale*, în *REF.* 15, (1970), nr. 3, p. 212.
195. Informație: Dumitru Meca, 79 ani, Comuna Terpezița, 1988.
196. Informație: Nicolae Rugea 72 ani, comuna Vaideeni, Vâlcea, 1978.
197. Informație primită de la Paula Dogăroiu, muzicolog, Centrul de Îndrumare a Creației Populare Dolj, căreia îi mulțumim pentru datele furnizate.



1. Drâmbă



2. „Toaca din cer“
(După Vasile Tomescu, *Muzica daco - romană*, p. 49)

Figura I.

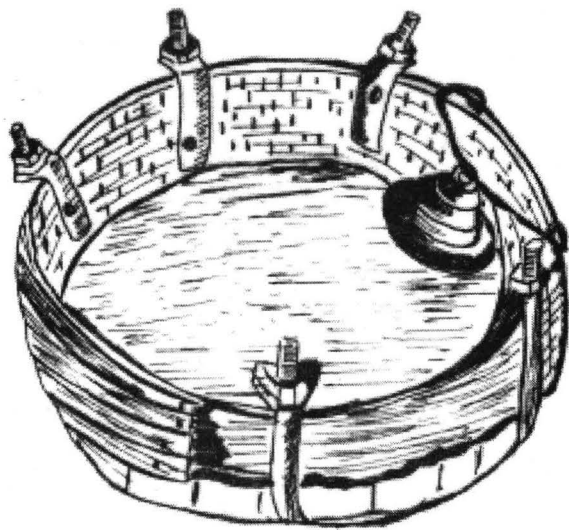
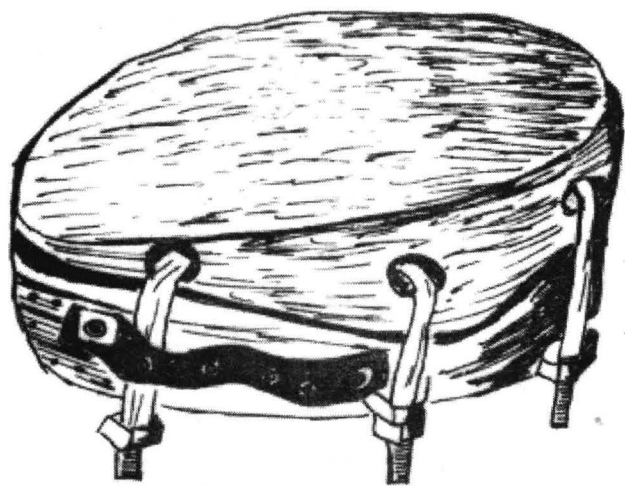
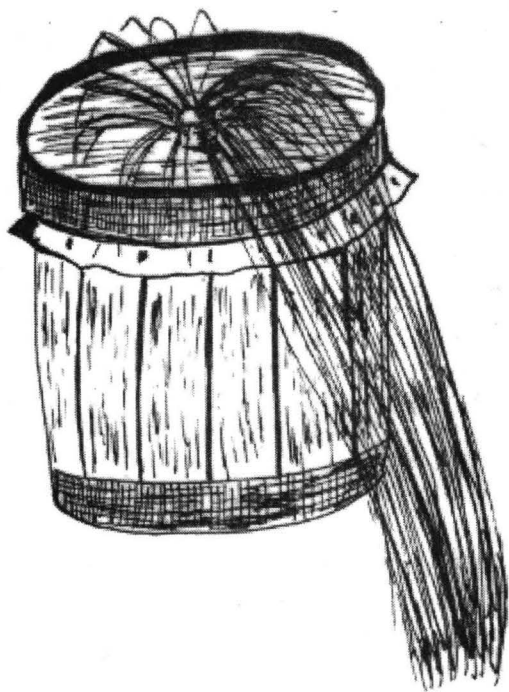
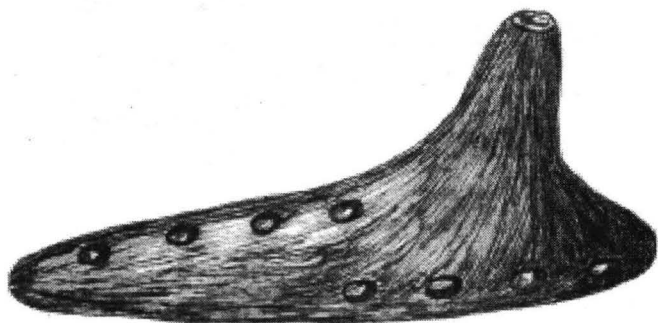


Figura II. Daira



1. Buhai



2. Ocarină

Figura III.

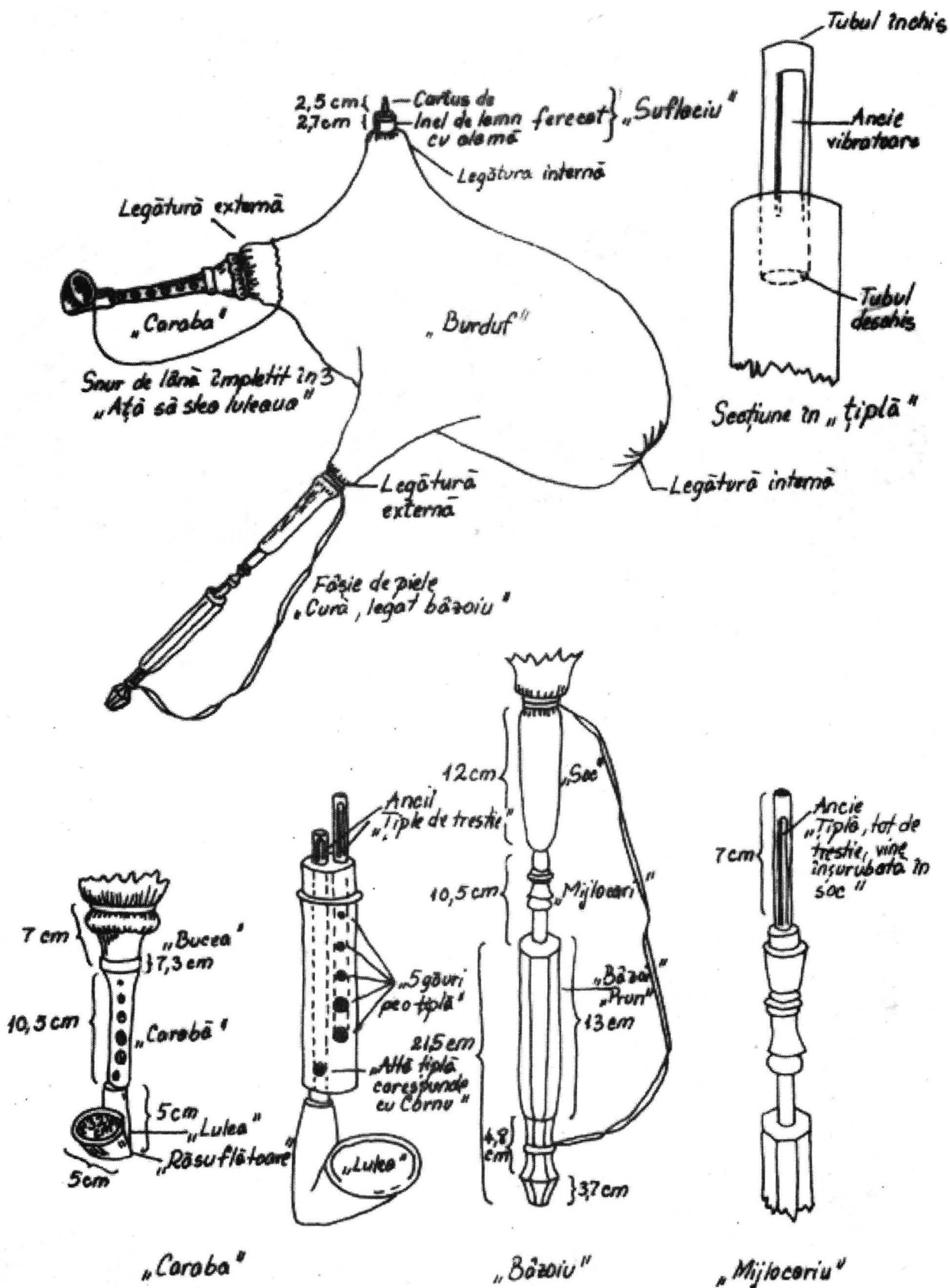


Figura IV. Cimpoi cu carabă dublă (După Tiberiu Alexandru)

Ocarine executate de Cosma Popescu din Terpezița, Dolj



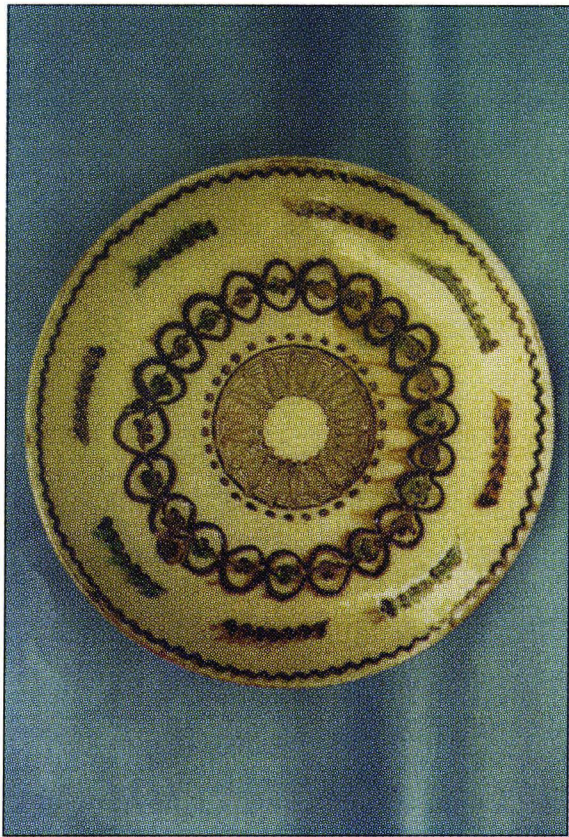
Instrumente muzicale executate de Teodor Busnea din Rm. Vâlcea



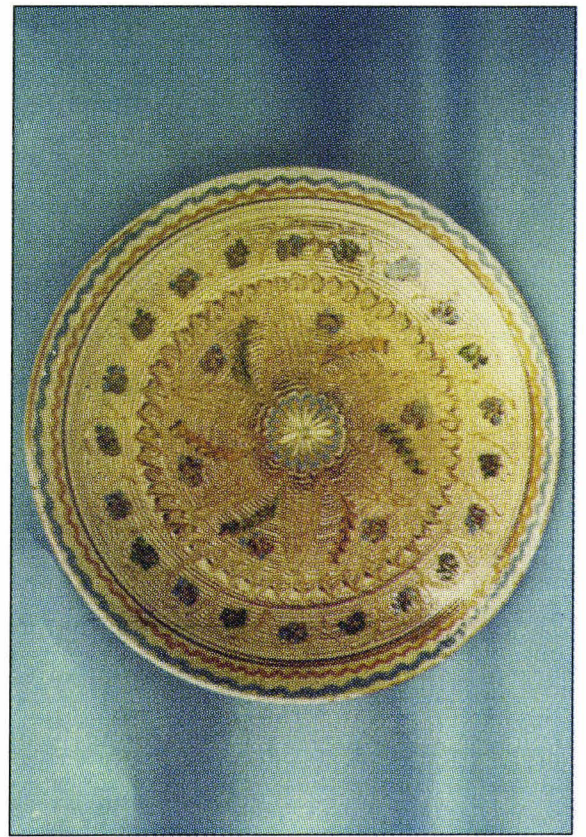
Interpret la nai: Teodor Busnea



Interprete la fifă din comuna Stângăceaua, Mehedinți



Taier de Horezu



Taier de Horezu



Ulcior antropomorf de la Româna (Balș)



Ulcior de nuntă de la Oboga