

RECENZII

Tratatul unei organologii cu adevărat enciclopedice

Marin Marian

Nu înțeleg de ce și-a intitulat Iosif Herțea cartea *Cimpoiul și Diavolul. O poveste adevărată a instrumentelor muzicale populare din România*,¹ preluând/reactualizând titlul unui studiu – masiv/monografic și major ca viziune și exemplu – al domniei sale,² mai ales că nici de data asta n-a dorit deloc să reia mult din articolele sale mai vechi, ba nici măcar din respectivul studiu omonim. Oricum, aici e cu totul altceva, un veritabil tratat și enciclopedie, iar „povestea” sa „adevărată” este una admirabilă, fiind egal savantă (în sensul clasic al exhaustivității ideatice și epistemice) și superbă (în sensul creativității în discurs, idei, limpezimi, profunzime). Cartea aceasta este una veramente epocală, în sensul că depășește cu mult orice compendiu, tratat sau enciclopedie care s-ar fi scris printre români pe tema instrumentelor muzicale tradiționale (dacă așa ceva s-ar fi scris vreodată, din păcate românii încă raportându-se la elementarul și datatul volum al lui Tiberiu Alexandru, din 1956).

Herțea nu prezintă „instrumente” în sensul clasic, de muzicologie simfonic-savantă, ci întregul univers acustic, sau mai degrabă audibil-sonor, care ia naștere și este produs de către oameni în interiorul comportamentelor culturale și sociale sau individuale din satul tradițional. Ca atare, el este primul muzicolog care privește/ascultă foarte atent și consideră drept demne de analiză și de integrare în etnografia, etnologia, mitologia și conceptualizarea intelectuală a tuturor surselor, mijloacelor și tehnicilor de producere de sunete, zgomote, mixaje ori intermediare dintre aceste două categorii (relativ

¹ București, Editura Etnologică, 2014, 256 p., ISBN 978-973-8920-70-5.

² *Cimpoiul și diavolul*, în „Revista de etnografie și folclor” 1-2/1994: 99-109.

clare/ferme). Din păcate (?), el nu face distincția (tehnică) dintre sunet și zgomot, ca atare considerând „muzical” (sau chiar „instrument muzical”) orice manifestare sau producție acustică (așadar orice formă de zgomot y *compris*). Dar o face din buna intenție a emancipării unei atenții savante, a lărgirii domeniului de sensibilitate intelectuală (pe măsura realității „din teren” etnografic/etnologic), așadar din dorința emancipării unei organologii cu adevărat cuprinzătoare, responsabilă, modernă, deplină.

După generoasa introducere, în primul studiu, dedicat idiofonelor, Herța deja dă un admirabil exemplu de asemenea minuțioasă atenție, observație, teoretizare și emancipare. Într-un fragment demn de citat și repetat de către oricine va fi interesat, vreodată, de o etnologie, etnoantropologie, etnomuzicologie și organologie mult mai moderne și integratoare, Herța spune: „Cine privește cu atenție un dans bărbătesc din Câmpia Transilvaniei (*Fecioresc* sau *Bărbunc*) dar și secvențele cu așa-numitele *ponturi* din dansurile de perechi din Oaș și Maramureș ori din Bihor sau Bucovina (dar și din celelalte zone folclorice ale țării), are impresia că una din componentele cele mai importante (uneori chiar cea mai importantă) ale dansului este cea sonoră, și anume: a) *percuția picioarelor* pe podea sau în pământul bătătorit – așa numitul *tropot*; b) *bătaia palmelor* între ele sau c) cu palmele pe carâmbul cizmelor și d) *pușcatul* din degete. La care se adaugă, desigur, și strigăturile, *descântatul* (Bihor), *țâpuriturile* (Oaș), chiuiturile, șuieratul și muzica instrumentelor de acompaniament melodic și ritmic. Ca atare ne simțim îndreptățiți să apreciem drept *instrumente muzicale de percuție* cele patru procedee menționate mai sus” (p. 39). Apoi, modernul organolog le ia pe rând: „*Tropotul*. El presupune o încălțăminte potrivită”... – excelentă observație, urmată de o veritabilă teoretizare, căci enumeră mai multe aspecte ale tropotului sau tropotirii, ale rezonanței argilei sau altor obiecte pe care, în realitate sau în cântece, „se joacă” (vezi p. 39-42). *Bătaia palmelor* este, în fine, analizată (42-43). *Ponturile* (43) și mai ales poliritmia efectuată corporal (în conformitate cu principiul stabilit de Schaeffner, conform căruia omul cu/prin trupul său devine în timpul dansului unul din instrumentele muzicale). Așadar, Herța (și mai puțin etnocoreologii) observă că ponturile (adică bătaia cu palmele pe carâmbul cizmelor, pe tocurile și bombeele cizmelor și pe coapse), în combinații cu

tropotul (picioarelor), cu pușcatul din degete, șuierăturile, chiotele și strigăturile produc o poliritmie complexă, colorată timbral și cu anexe sonore ale portului: zurgălăi sub genunchi (sau pe întreaga tibie), pintenii cizmelor sau opincilor, salbele sau brăurile zornăitoare ale fetelor. „S-ar putea spune că dansul ardelenesc, dar și cel din alte zone folclorice ale țării (Oaș, Maramureș, Bucovina, Vrancea, Basarabia, etc) au secvențe și părți întregi predominante de sonoritatea percuțiilor, în care latura pur coregrafică trece pe plan secund și invers, în alte momente sunt predominante mișcările pur coregrafice ale corpului. Secvențele de tropot exclusiv (din Țara Oașului și Maramureș) putem spune că sunt similare momentelor *zapateado* din dansurile spaniole flamenco și step-ului nord american” – vede și încheie Herțea (cu toate că asemănările sunt mult mai extinse, universal fiind însuși principiul utilizării trupului ca sursă de ritm, zgomot, efect acustic).

Pușcatul din degete deține paragrafe interesante (p. 44), ca și „arta” pintenilor (44-45), bătele colindătorilor (adică bătăile în pământ cu care sunt însoțite strigăturile în Maramureș, Moldova și Câmpia Transilvaniei – 45-46), *cârligul* (ciobănesc – o cârjă cu inele zdrăngănitore – 46), „străgălia/țacălia” (inel pe osia dintre roțile carului, ilustrând plăcerea sonorității și a diferențierii unei căruțe de alta, fiecare având sunetul ei, recognoscibil de la distanță – 46-47). Sunt interesante notele despre o greblă descoperită de Herțea la un Muzeu Etnografic, ai cărei dinți se roteau în lăcașul lor și astfel scoteau sunete (47-48) – și aici, ca de fiecare dată, Herțea insistând prob în legătură cu aspectele magice ale instrumentului respectiv, ca și asupra materialului (lemnului/pomului) din care-s făcute, asupra credințelor și versurilor care subliniază direct sau subtil conotația sonoră/muzicală. În compendiul lui Herțea, instrumente muzicale sunt și devin recunoscute inclusiv *fusul* (sfârâitul) și *ghemul* (48-50), *ulcioarele zornăitoare* (cu zurgălău în interior – 50-52), cofa de lemn (pentru transport apă/lapte), segment în care sunt de găsit fraze minunate despre rostul apotropaic al sunetului.

O secțiune extrem de interesantă se referă la *podoabele sonore* (salbele femeilor – și aici, ca peste tot, se reproduc versuri care evidențiază aspectul sonor al obiectelor respective – p. 52-53) și la *brăul de chei* (53-54). Pe lângă prezentarea zurgălăilor și clopoțeilor (54-56), se adaugă *steagul de nuntă* (cu varianta *bradului de colindat*), recuzită conținând în vârf

clopoței/zurgălăi (56-59). Despre *tălângi* (59-64) aflăm multe detalii de construcție, desene, poze, mitologii, utilizări (vezi, de pildă, la/pe mascați). Informații, observații și interpretări inedite aflăm și în legătură cu clopotele bisericii (65-67), *toaca*, *toconețele* și alte mărunte instrumente similare, plus gongurile sau figurinele animaliere, din lemn, pentru percuții orientale (67-78). *Botul caprei* (79), *morișca* (80), *cârâitoarea* (80-81), *lingurile* (81-82), *bâta* (82-83) și *ciocănitul fierarilor* (84) sunt integrate și explicate perfect.

Și la *membranofone* (85-109), Herțea prezintă tehnica și numeroase credințe magice (ca acelea legate de spată sau piepten, folosite și la cântat, durluit sau duruit). După el, „loviturile de glotă” – secvențe fără text, de tip instrumental, din doina propriu-zisă și mai ales din hora lungă maramureșeană –, „nu *imită* un instrument, ci invocă energii transcendente” (87). La aceeași pagină se vorbește despre maracas-urile românești; iar despre *buhai* (87-90) avem, în fine, o prezentare majoră, integratoare, exemplară. Instrumentul (caracterizat primordial prin meșal/„căluș”) este integrat în contextul acustic al complexului performativ (+ *tălângi*, pocnete de bici, melodii de fluier), actualizând înțelesuri profunde: „nu pentru a ilustra o scenă agrară, cum spun unii comentatori (...) ci pentru a împlini *funcțiile magice* – apotropaice și de propițiere – garanții pentru *adeverirea celor urate verbal*” (88). Herțea integrează și varianta copilărească (*bâzâitoare*) a buhaiului – desigur, ca în cazul cam tuturor celorlalte instrumente –, atât la români cât și la multe alte popoare de pe mapamond. Apoi revine la tipurile adulților de buhai.

La capitolul *tobe*, avem mongrafiile consacrate *vuvei* și *vuvărului* (90-99). Instrumentul, la care membrana rotundă/ovală și zornăitoarea constituie elementele fundamentale (tipul tamburină sau dairea), corespunde dubelor colindătorilor din sudul și sudvestul țării, ori celor ale ursarilor de la Anul Nou, și „este un instrument de obârșie orientală, adus în țară și împământănit în tradiție de către rudari” (97). Având foarte multe elemente de diversitate timbrală (derivând din tehnica utilizării/frecării cu degetul sau unghia), vuva/duba este salvată din rolul de modest instrument metroritmice, vuvărul devenind uneori solist. Acesta, detaliază Herțea, însoțea adesea vioara (sau vioara + chitara), dar cânta și din gură (într-un caz cunoscut și studiat de autor în 1963). De pildă, la un *Vivart* licențios, de la Masa Mare a unei nunți, Herțea observă

tehnica bogată („lovituri cu dosul degetului arătător urmate de pocnete cu *unghia scăpată*, lovituri cu *călcâiul* palmei și lovituri cu degetele unite și întinse”, p. 93). Și continuă: „*Vivartul* era intonat vocal prin repetarea unui singur motiv, scurt și obsedant, deasupra căruia vioara improviza un acompaniament melodic. (...) L-am întrebat dacă ar putea rosti *Vivartul* fără vioară, doar cu sunetele vuvei. A răspuns că *Nu! Nu are legătură, nu are tactu!* Însemnează că vuvarul se raportează atât la metrul cât și la ritmurile melodiei viorii” (ibid.) Despre importanța *Vivartului* oltenesc și muntenesc și corespondențele sale în alte regiuni se dau date relativ precise, iar exemplele versurilor, ironice sau licențioase, abundă. „Dar cântatul și rostirea *Vivartului* (se mai numește *Rapangalița* sau *Bidineaua*) nu este singura secvență din scenariul ceremoniei nupțiale merit *Vivartului*. Vuvarul se travestește în femeie, se boiește cu funingine și făină și face un dans grotesc cu Soacra mare, luând-o în brațe, după ce a fugărit-o și-a sărit cu ea peste un foc mare de paie. În final i se fac daruri vuvarului, după care este *împușcat* (precum brezaia/cerbul de Crăciun) și scos, ceremonial, din nuntă” (94). Pomenind de obiceiuri conexe exhibării și travestirii, Herța vorbește convingător despre „calitatea de *personaj magic* a vuvarului, *personaj numinos* care frizează *anormalul*” tocmai prin travestirea lui în femeie, în duh rău (drac) sau popă, prin toba cu piele de capră sau de câine, dar – mai presus ca orice – prin calitatea sa de muzicant, de om și instrument capabil să rețină serios atenția publicului. „Așadar vuvarul reprezintă un personaj ieșit din comun, datorită virtuților sale magice și a caracterului distractiv al prestațiilor sale (nunți, clăci, șezători, botezuri, etc – acolo unde prezența sa poate fi utilă magic – fie pentru a exorciza presupusele energii negative ale Soacrei mari, fie pentru a vindeca, întocmai precum sacerdoții siberieni (și din alte părți ale lumii) cunoscuți sub numele generic de șamani” (98). Așadar, și aici Iosif Herța realizează conexiuni, idei și mitologii complexe (vezi, la p. 98-99, pentru ciurul-vuvă și toba ursarilor, ideile de fertilitate și regenerare).

Pentru prima oară în etnomuzicologie (nu doar organologie), studiul *tobelor* (102-109) este precedat de acela al *ciurului* (99-100) și *baniței* (+ lavița și/sau masa, 100-102). Excelente, referențiale și pline de sugestii sunt aici paginile 123-26, despre acompaniamentul ritmic, efectuat din bătăi din palme, ale Roatei feciorilor (la nunți și nu numai), plus

țâpuriturile din Oaș-Ugocea (heptasilabice) și coordonarea lor cu muzica instrumentelor. La toate, desigur, dă și excelentele exemple. Despre implicarea muzicantului (aici, lăutarul și vioara sa) în acte rituale, Herța menționează consistent și frecvent. Vezi, în acest sens, detalii precum punerea *sobon*-ului (pânză roșie) pe capul miresei cu arcușul (128), notele despre dracul din vioară și/sau cântecul unor lăutari (129) și numeroasele atestări ale magiei viorii sau cântecului de vioară (130-31).

Capitolul *Aerofone* nu începe, comunist-ierarhizant/arogant, cu instrumentele majore, bineștiute, universale. Dimpotrivă, așa cum este „adevărat”, adică onest, cu cele umile: *șuieratul* (p. 133-136). Șuieratul cu o nuia face trecerea la *bici* (136-41), aici având practic prima monografie a *pocnetului de bici* (etnografie, credințe, magie, cosmogonie, etc...). Alte „instrumente” – emancipate doar acum de Herța – pentru *pocnire* sunt reliefate cu privire la pocnitul din frunză, din unele flori, *pușcoiul* de soc sau cucută, *prăpușca* sau *gugu* (142-43). Urmează *fusul* (143-45), *titirezul* și *sfârâitoarea* (145), plus „cel mai vechi și mai larg răspândit în lume instrument vâjâitor”, *vângăitoarea* (numită și *vuvă* sau *vânturișcă*, 147-48). Sau *țigănalul* moldovenesc (148) și *fifa* (148-57: o altă monografie propriu-zisă). Nu sunt deloc redundante – în sensul că nu compilează deloc din sumedenia articolașelor, dicționarelor și fișuțelor multor muzicologi de duzină – paginile lui Herța despre *nai* (158-59), *tilincă* (159-68), *tilincă cu dop* (168-70), *fluier* (170-89), *ocarină* (189-90), *cuci* („jucării” din lut) 190-200, *drâmbă* (200-202), *fluieraș cu ancie* (202-204), *frunze* (204-206), *solz* (206), *ancia dublă* (206-207), *bucin* (tot cu ancie dublă, 208), *pai* (208-211). După cum pline de observații, note sau informații originale, inedite, sunt și paginile dedicate *cimpoiului* (212-18), *acordeonului* (218), *surleii/bucium pastoral* (218-28), *tulnicului* (228-30), sau și mai „inovatoarele” articole despre *cornul de vită* (230-31) și *trompeta în pământ* (231-32); după care se revine la bucium (căci multe note erau în interiorul discuției despre bucium), de fapt la trompetele/trâmbițele folclorice (233-37). Iar despre *jucăriile sonore* (238-46) Herța se adeverește a fi (fost) singurul cunoscător – capabil și îndreptățit să scrie un articol atât de consistent.

În *Epilogul* volumului dăm de o notă tristă, îngrijorătoare: colecțiile de păpuși, jucării și instrumente muzicale ale lui Iosif Herța (adunate între 1960-1980 din România și de pe multe

alte meridiane) nu-și află nicăieri locul, nici măcar ca donație. Sub propriile cuvinte: „Faptele par să oglindească un *specific național* dacă avem în vedere soarta colecțiilor de instrumente ale lui T.T. Burada, de jucării muzicale ale lui G. Breazul sau colecția de figurine-fluierașe a lui Al. N. Mironescu – toate pierdute iremediabil” (p. 251). Poate că mențiunea aceasta a avut vreun ecou, deși e mai mult ca sigur că Iosif Herța a continuat singur – așa cum a făcut și pentru toate din cărțile sale, mai ales cele din ultimii 20 de ani – să se îngrijească, deoarece tocmai când terminasem paginile de față am citit întâmplător știrea că multe cărți, discuri și instrumente muzicale vor fi poposit deja la Biblioteca Județeană „P. Dulfu”, a orașului natal al lui Herța, Baia Mare.¹

Am făcut aici nu o recenzie, așa cum o concep și o proferez de principiu (sau cum de regulă obișnuiesc să o sugerez și altora); în mod excepțional, mi-a apărut utilă promovarea acestei contribuții la secul maximal al redării sumarului. Speranța fiind că așa, dincolo de aprecieri personale și valorice, poate că rânduri de acest gen – subliniind prin simpla listare originalitatea, exhaustivitatea și novatorismul paradigmatic atinse de Iosif Herța –, stârnesc interesul mult mai serios al specialiștilor.

Această *poveste* – cum modest își subintitlează Herța volumul – este de fapt un tratat enciclopedic veritabil, modern, matur și onest. În plus, pentru prima oară în istoria etnomuzicologiei românești, cartea are nu obiectul organologic sau piesa muzicală ca fetiș pozitivist, ci omul real și semnificațiile pe care acesta, prin practică, le conferă obiectelor/instrumentelor sale. Iată de ce contribuția lui Herța merită luată de-acum drept exemplu major. Merită pusă la căpătâiul unui nou capitol al aprecierii practicilor folclorice și populare și al discutării universului sonor în care sunt învăluite mult mai multe practici culturale la nivelul oamenilor simpli, reali, nu numai (sau mai ales) de ieri, ci inclusiv de astăzi. Accentuez lucrul acesta deoarece o rămânere obedientă la principiile selective ale, pe de o parte, simfoniștilor, pe de altă parte ale etnomuzicologilor care au fixat paradigma comunistă

¹ Lia Brădeanu, *Maramureșul a primit o donație din partea omului de cultură Iosif Herța*, în „Informația Zilei” (Maramureș): <http://www.informatia-zilei.ro/mm/cultura/maramuresul-a-primit-o-donatie-din-partea-omului-de-cultura-iosif-hertea> (vizualizat la 12/12/2016).

(și anume aceea a încurajării și studierii doar a celor mai „brave” instrumente și a celor mai și patriotic-promovatoare, de „valori naționale”, dintre practicile muzicale, pre-/para- și meta-muzicale, încurajându-le doar pe acelea demne de scenă și propagandă), merită să ia sfârșit.

SUMMARY

Marin Marian

The Treatise of a Truly Encyclopedic Organology

The title of Iosif Hertea's book is both idiomatic and humble: The Bagpipe and the Devil: a true story of the folk musical instruments in Romania. Yet, despite the fact that it is not pompously titled, similarly with my own, hereabove, review title, the book is indeed a breakthrough. A welcome change -- though subtle, gentle, noncompetitive -- in the pond of tiny, unsystematic organologic contributions, or comparing to the still too much referred to book by T. Alexandru (1956). To what was analyzed and theorized so far as popular (actually, folk, traditional) instruments, Hertea adds a large number of instruments (pseudo-instruments?), tools and toys included, that produce various timbric textures and noises, and are used in various cultural contexts and performances in order to create atmosphere or acoustic color. Whereas the "classic", apparently well-known instruments, are enriched here with surprisingly new tinges and infos, interpretations and comments that are really enlightening. Literary (mostly poetic) and mythological recurrences, illustrations/depictions or presentations are also identified, analyzed and commented, making this book a brilliant, comprehensive and hermeneutic contribution. Worthy of being translated, wider promoted/distributed.

Traducerea rezumatului: Marin Marian