

DESPRE RELAȚIA DINTRE CAPACITĂȚILE MUZICALE ȘI CREATOARE ALE TRACO-FRIGIENILOR ȘI LUMEA MUZICALĂ A VECHILOR GRECI. PRETEXT PENTRU INCURSIUNI ÎN SUBSTRATUL FOLCLORULUI ROMÂNESC

SAVIANA DIAMANDI - IONUȚ SEMUC (București)

Diversele centre de civilizație, care se ridică și înfloresc în momente diferite ale evoluției lumii vechi, ale antichității, manifestă între ele un anumit gen de trimitere, de acceptare, chiar de preluare, dacă nu și de absorbție de impulsuri, influențe sau manifestări întregi spirituale, care se pliază, sau nu, după civilizația primitoare și pot genera în noile condiții un nou și înfloritor sistem de exprimare a spiritualității proprii.

Un exemplu imediat îl constituie Grecia, care în ceea ce privește poezia, în speță versificația ei, își însușește în acest caz importul venit din Asia Mică și Tracia¹, conform unei relatări a lui Pausania², unei mențiuni a lui Sofocle³ și a altor însemnări (Strabon, Herodot) din izvoarele scrise⁴, care vorbesc de o anume ritmică poetică cu rădăcini în spiritualitatea Asiei Mici și a punților de transfer spre Grecia, cum este în acest caz, cu precădere, insula Lesbos.

Cum legată nemijlocit de această ritmică poetică este muzica⁵, - împletirea dintre cele două dând naștere unui anumit gen de muzică vocal-instrumentală, cel baladesc, ce dăinuie în forme apropiate până în evul mediu la trubaduri, truveri, minnesăngerii, și ea având o evoluție mult mai lentă decât cuvântul, prin menținerea elementelor substratului timp mai îndelungat decât partea de text poetic -, și prin ea, prin muzică, se poate constata cu transparență locul de obârșie al importului cultural amintit. În cazul elegiei grecești, spre exemplu, istoria acesteia merge mână în mână cu muzica pentru aulos⁶, instrument de suflat caracteristic Asiei Mici, iar izvoarele menționează faptul că acest text poetic grecesc va avea întotdeauna un acompaniament de sonorități frigiene⁷. Forma inițială a elegiei este de găsit în cântecul de jale (*threnos*) al frigiencilor⁸, dar care, din punct de vedere al creației este pus pe seama unui personaj mitologic de astă

dată al lumii trace, Linos⁹. De altfel și izvoarele atestă pentru secolul VII î. Chr. poeți, creatori de elegii, mai întâi pentru Ionia și apoi pentru Sparta doriană¹⁰.

Dar există și exemplul baladei eroice din poezia grecilor, care generează pe de o parte genul baladesc propriu-zis, iar pe de altă parte chiar tragedia antică¹¹, și care se trage însă din imnuri de slavă, acei dithyrambi cu acompaniament tot de aulos, înălțați pentru Dionysos¹², așa cum paian-ele¹³ erau ridicate înspre slava lui Apollo¹⁴.

Peste această diferențiere după gen și funcționalitate, se instaurează în Grecia o nouă concepție de modelare a materialului sonor, inițial tot străină Greciei. Este vorba de o ordonare și legiferare a sistemului de exprimare muzicală - muzica nomică -, care provine tot din acele centre de civilizație ale podișului anatolian¹⁵, poate și drept urmare a faptului că ele au avut, conform unor anumite cerințe ale spiritualității acelor ținuturi, și o anumită capacitate creatoare în domeniul organologiei muzicale, care a tras după sine această necesitate de ordonare și legiferare a materiei sonore.

Chiar urmărind domeniul organologiei din viața muzicală a grecilor, vom observa că și cele mai multe dintre instrumentele muzicale folosite de ei sunt de origine străină. Percuția toată (tympanon, cymbala, cro-tala)¹⁶ (fig. 1) este legată de Orient, de cultul Cybelci¹⁷, după cum atestă izvoarele (Strabon, Pindar)¹⁸ și reprezentările¹⁹ (fig. 2). Dacă denumirile instrumentelor nu susțin întotdeauna această origine ("cymbala" - etimologie greacă), în domeniul mitologic aceste instrumente, crearea și folosirea lor, sunt puse cu desăvârșire pe seama unor zei și personaje mitologice ale Asiei Mici²⁰.

Dintre instrumentele de suflat aulos-ul dublu (fig. 3; 6/b) este cel mai întrebuințat, urmându-i syrinx-ul și salpinx-ul²¹. Și în cazul aulos-ului, în plan mitologic,

crearea lui este pusă pe seama unor personaje frigiene (Hyagnis și Marsyas)²², cum frigian este și personajul semi-mitologic (Olympos)²³, care are rolul de a introduce acest instrument în Grecia²⁴. Dar nu-i putem considera pe frigieni inventatori ai aulos-ului dublu, căci încă din mileniul III î. Chr. reliefurile vechi egiptene și figurinele din marmoră din Ciclade²⁵ sunt o atestare a existenței acestui instrument în alte centre de civilizație.

Dar informația mitologică se bazează pe dezvoltarea pe care a cunoscut-o instrumentul în Frigia și care, transferată apoi cu toată muzica pur-instrumentală Greciei, înseamnă nu numai un alt unghi de creare și percepere a muzicii - cea instrumentală -, ci și o nouă modalitate de exprimare cu ajutorul materialului sonor: polifonia incipientă. Importanța acestui nou fel de a gândi al muzicianului creator reiese și din atestarea acestei noutăți în plan mitologic²⁶.

Marca întrebuintare a acestui instrument de suflat a dus și la apariția unor derivate ale lui (unor variante), a căror origine este pusă și ea în legătură cu populații ale Asiei Mici sau cu neamul din care se trag aceste populații, cum sunt frigienii²⁷ (fig. 4/c), lidienii²⁸, - chiar unele instrumente sunt puse în plan mitologic în legătură cu două populații, atât cu frigienii, cât și cu lidienii²⁹ -, mai apoi tracii³⁰, și, în fine, carenii și chiar fenicienii³¹.

Syrinx-ul și salpinx-ul (fig.4/a-b) sunt și ele de proveniență microasiatică³². Mitologia ni-i aduce drept creatori ai syrx-ului când pe Cybela, când pe Marsyas, când pe tatăl lui Pan, Hermes sau chiar pe Pan, iar pentru derivatul acestui instrument, plagiasyrinx-ul, pe Satyros³³. Cu toate că etimologia denumirii naiului ne trimite la fenicienii³⁴, izvoarele scrise socotesc și în acest caz, că originea-i este în Frigia³⁵.

Aulos-ul și syrx-ul pot, cât de cât, forma o anume categorie de instrument de suflat, din care însă salpinx-ul nu va putea face parte, căci el se ascamnă mai mult cornului³⁶. Descoperirile de la Caria, din sec. VIII î. Chr.³⁷, atestă oarecum susținerile din planul mitologic, în care tyrrhencii, proveniți din Asia Mică, sunt considerați creatorii salpinx-ului³⁸. De altfel, și etimologic denumirea instrumentului nu este greacă și s-ar pune problema căii pe care a ajuns să fie adoptat de către perși³⁹.

Și în cazul instrumentelor cu corzi folosite de greci, marea majoritate provin din Asia Mică, în special din Frigia și Lidia.

Dacă pentru instrumentul cu 4 corzi - *phorminx* (fig.5/a) -, cunoscut de Homer, nu se știe decât că

etimologia este greacă⁴⁰, o altă denumire a aceluiași instrument, *kitharis*, indică o origine semitică⁴¹, încadrată în sfera microasiatico-egeciană⁴². Dar cele două denumiri vor fi înlocuite printr-o a treia, cea de *liră* (fig. 5/b). Și sub această denumire instrumentului îi este recunoscută originea orientală⁴³, ba chiar egipteană după Diodor⁴⁴, și după informațiile pe care le oferă mitologia⁴⁵.

Unul din pilonii punții de legătură dintre Asia Mică și Grecia îl constituie, după cum am mai amintit, insula Lesbos, unde în cazul lirei (la Sappho: *chelys/chelynna*) ea este instrumentul principal⁴⁶.

Tot de pe aceeași insulă provine și Terpandru, cel care modifică lira până într-atât, încât ajunge să i se spună *kithara*⁴⁷ (fig. 5/c). Mai mult chiar, un elev al lui Terpandru, Kepion, aduce instrumentul la varianta de "asias", a cărei denumire indică în mod direct, originea acestui gen de instrument cu corzi, origine atestată și în izvoare (Strabon, Euripide, Apollonios din Rhodos)⁴⁸.

Asemeni aulos-ului și kithara dă naștere diverselor ci variante, ale căror denumiri sunt unele de etimologie greacă (*pektis*, *trigonon*)⁴⁹, dar și de o etimologie semitică (*magadis*, *sambyke*, *nabla*)⁵⁰ și de o etimologie necunoscută, dar oricum străină celei grecești (*barbiton*)⁵¹ (fig. 5/d).

Dintre variante *pektis*-ul, cu varianta sa *barbiton*-ul și *magadis*-ul, aproape identice între ele, sunt mai apropiate kitharei⁵². *Trigonon*-ul începe deja să alunece spre o harpă triunghiulară, cu un număr mare de corzi, de diferite lungimi. Este un instrument căruia i se adaugă originii frigiene și cea siriană sau cea egipteană⁵³. În schimb, varianta sa, *sambyke*, are o origine mai precisă: la Marca Roșie⁵⁴. Dintre toate variantele kitharei, *nabla* pare să aibă forma cea mai nelămurită și doar presupunerea că ar fi echivalentul lui *nebel* din Vechiul Testament, ne dă posibilitatea să ni-l închipuim drept un *psalterium* (gen țambal), care ar avea și un corespondent la egipteni, prin instrumentul cu corzi, *nefer*⁵⁵.

În esență, inventarul organologic al lumii muzicale grecești indică o absorbție de către Grecia din părțile Orientului, mai precis a Asiei Mici, rareori direct din nord, din Tracia, și uneori indirect din Egipt a instrumentelor muzicale, ajunse la un asemenea stadiu de evoluție, care să permită mai apoi grecilor să se exprime în plan muzical într-un limbaj superior, în limbaj abstract.

Dacă urmărim influența pe care a suportat-o poezia și respectiv muzica greacă din partea unor poci-muzicieni ca Terpandru, Arion, Alkaios și Sappho, constatăm în

primul rând, după locul lor de proveniență, insula Lesbos - totodată locul de naștere al muzelor -, că această insulă îndeplinește rolul de liant între Asia Mică și Grecia⁵⁶.

Desigur, schimburile economico-culturale cu țărmul asiatic, chiar colonizarea insulei de către eolieni în sec. X î. Chr. sau chiar participarea Lesbos-ului la înflorirea Lidiei justifică legătura dintre Asia Mică și Lesbos⁵⁷.

Ceea ce generează, însă, acest spațiu insular prin influența asiatică și prin condițiile proprii sunt elementele umane, sensibile, care la rândul lor influențează considerabil Grecia.

Poetul Terpandru este și primul muzician, care în istoria muzicii poate fi oarecum încadrat mai cu precizie în timp (cca 675 î. Chr.)⁵⁸. Ca interpret și creator de muzică el reușește să cucerească tradiționala Sparta, deschizând astfel kitharozilor din Lesbos calea spre Grecia⁵⁹. Dar el nu este numai un învingător al competițiilor muzicale spartane, ci și un creator important în domeniul organologicii, limbajului și formelor muzicale, în domeniul repertoriului, al fondării de școală muzicală (*katastasis*), reprezentată de generații de muzicieni⁶⁰.

Înnoirile muzicale continuate de Arion⁶¹ și cele pe care le-a adus corului de satiri⁶² îi conferă acestuia titlul de inițiator al unui nou stil, cel al tragediei⁶³.

Dar aportul lui deosebit în plan muzical constă dintr-o modificare de exprimare din cadrul muzicii de cult, favorizată, de altfel, de tendința politico-religioasă a tiranilor greci din sec. VI î. Chr., care caută să niveleze diferențele dintre cultul lui Dionysos și Apollo. Arion elimină tradiționala folosire a kitharei din cultul lui Apollo și o înlocuiește cu aulos-ul din cultul lui Dionysos, unde și aici înlocuiește aulos-ul cu kithara⁶⁴.

Cel mai reprezentativ creator al insulei și totodată cel care a creat un impact puternic asupra grecilor, rămâne totuși Sappho cu lirica ei de dragoste, acompaniată în principal cu o muzică pentru liră⁶⁵, dar și pentru pektis-ul lidian⁶⁶ și chiar pentru barbiton-ul creat de Terpandru⁶⁷, făcute să sune cu ajutorul *plektron*-ului⁶⁸. În textele ei poetice apare foarte rar menționat aulos-ul⁶⁹.

Față de Lesbos, pentru Creta nu-l avem decât pe Thaletas din Creta⁷⁰, și el printre muzicienii străini din Sparta, dar care își desfășoară activitatea într-o atmosferă a unei aulodii deja foarte bine dezvoltate prin ionianul Alkman⁷¹.

Schimbările provocate de Thaletas vizează ritmul muzical și mai ales legătura dintre muzică și dans: el introduce ritmuri instrumentale în muzica vocală, care

astfel devine acompaniament al mișcării de dans⁷². Compune muzică de acompaniament pentru dansurile de armă și o muzică specială, care se dansează și se cântă deopotrivă, *hyporchemata*⁷³. Tot cu ritmuri specifice instrumentale transferate muzicii vocale sunt și cânturile de rugă și izbăvire adresate lui Apollo (*paiane*)⁷⁴, și compuse de el, cel care va crea și o a doua școală de muzicieni (*katastasis*)⁷⁵.

Dar marea lui aport este rezultatul îmbinării între nevoia și dorința grecilor de a se exprima în competiții gimnaste și nevoia insularilor de a se exprima prin dans, în sunetele și mai ales ritmurile venite din Asia Mică - fiind creatorul de *gymnopaedii*, concursuri de gimnastică cu dans, de gimnastică artistică⁷⁶.

De ce concentrarea de creator a lui Thaletas se răsfrânge asupra îmbinării între muzică și dans? La el muzica este preponderent acompaniatoare. Prin Creta, muzica instrumentală venită din Asia Mică nu-și depășește funcția de acompaniere. Pe instrumentele tipice Asiei Mici - aulos-ul, pektis-ul lidian, tympana și cymbala⁷⁷ - este compusă o muzică de plan secund. Izvoarele scrise⁷⁸ vorbesc de acest acompaniament în legătură cu o anumită capacitate spirituală a insulei, care se manifestă cu precădere în arta dansului⁷⁹.

Ea va predomina, după cum se vede, și în relația de transfer asupra Greciei. Primitoarea: tot Sparta⁸⁰. Pentru un prim moment ea acceptă doar instrumentele muzicale (aulos-ul și pektis-ul) ca accesorii într-un domeniu, în care ea excelează: accesorii de luptă, dar după modelul Cretei⁸¹.

Influența Asiei Mici asupra Cretei pare să nu se fi exercitat cu toată forța, nu numai datorită capacităților spirituale ale insulei, care trimit spre o anumită formă de manifestare - dansul -, ci și datorită ciocnirii cu impulsurile venite din Egipt.

Deci, Creta nu este numai un mijlocitor între Asia Mică și Grecia, ci și un nod al punții între cele două zone mai sus menționate, care suportă și o puternică influență din partea Egiptului. El se manifestă în modalitatea de comunicare prin scriere, în constituirea și dezvoltarea administrației, economice și chiar în evoluția societății din Creta, nemaivorbind de contactele comerciale⁸².

Chiar în domeniul organologicii se poate constata această interacțiune între Asia Mică și Egipt pe pământul Cretei. Aceasta preia, prin Ciclade, elemente culturale provenite din Asia Mică și le exprimă în cadrul unei modalități de comunicare de proveniență egipteană, din afara artei⁸³.

În scrierea hieroglifică, preluată după modelul Egiptului, există semne în formă de liră, care își găsesc analogia în instrumentul de proveniență microasiatică⁸⁴ (fig. 6/c-h), pe care îl poartă una (fig. 6/a) din figurinele din marmoră din Ciclade (mil. III î. Chr.)⁸⁵ (fig. 6/a-b).

Mai clară apare această influență dublă în scenele de cult de pe sarcofagul de la Hagia Triada (1400 î. Chr.) prin ilustrarea unui aulos dublu frigian (fig. 4/c), care atestă influența Asiei Mici și are o paralelă și în plan mitologic în unele din personajele alaiului Cybelei, care ajung în Creta cu o anumită misiune: cureții, frigieni și instrumentiști suflători, dar și prin ilustrarea unei kithara cu 7 corzi (fig. 4/d), formă ce precede modificările lui Terpandru cu 7-8 secole și care atestă relația cu Egiptul⁸⁶. Tot aulos și kithara - influența Asiei Mici și într-o oarecare măsură a Egiptului - apar ilustrate și prin figurinele descoperite în inventarul mormintelor și posibil de interpretat drept instrumentiști cu aulos și kithara⁸⁷.

Data fiind credința grecilor că muzica își are originea în Tracia și Asia⁸⁸, planul mitologic va avea obligația să prezinte transferul spre Grecia al celor două instrumente principale, aulos-ul și kithara, din aceste două centre, din care unul dintre ele, Tracia, poartă, de altfel, și substratul, care va fi transferat Asiei Mici prin anumite populații, cum ar fi frigienii.

Grecia primește din nord, de pe continent, și nu de peste mare, o muzică vocală acompaniată, muzica kitharozilor traci⁸⁹. Sunt personaje mitice, în principal, care, însă au tendința de a pendula între mit și realitatea istorică, apărând, astfel, înveșmântate într-o incertitudine a plasării lor în timp.

Personajele, în sine, bine situate însă, în spațiul geografic, simbolizează prin acțiunile și capacitățile lor fie forța miraculoasă, supranaturală a muzicii, cum este cazul lui Orfeu⁹⁰, fie partea expresivă, lirică, a muzicii, încărcată cu valențe, ce pot reda sentimente ca durerea, spre exemplu, cum este cazul lui Linos și al cântecului său de jale⁹¹.

Tot din Tracia provine și Thamyris, cel care simbolizează prin muzica sa măiestria, cizelarea materialului sonor⁹². El este considerat maestrul artei interpretării la kithara și cu vocca⁹³. Pentru greci venirea lui Thamyris, creatorul de imnuri și de muzică legiferată, de nomoi, în lumea lor⁹⁴, aduce cu ea schimbări majore, care sunt exprimate în credința lor că acest personaj trac este și creator de limbaj muzical, de scară modală⁹⁵, schimbări produse, probabil și în urma saltului major, pe care îl

trăiește Grecia muzicală, când începe să creeze muzică instrumentală pură pentru kithara. Gândirea creatoare muzicală suferă, astfel, o înnoire pusă pe seama tracului Thamyris. Grecii primesc, prin urmare, de la lumea tracă nu numai o muzică vocală cu acompaniament, încărcată cu anume capacități, ci și o muzică instrumentală, nu acompaniatoare, ci capabilă să se exprime ea însăși⁹⁶. De fapt, grecii învață să gândească muzical altfel: instrumental și cu legi melodice și ritmice precise (fig. 7).

Dar planul mitologic ilustrează un puternic șoc, pe care îl resimt grecii în acest sens - al muzicii instrumentale - totuși din direcția Asiei Mici. Din datele istorice, mai mult sau mai puțin certe, din cele arheologice sau din moștenirile culturale, au rezultat și căile de transfer spre Grecia, după cum am mai amintit, ca fiind în principal prin Lesbos și Creta.

Mitologia, în schimb, vine cu trei personaje mitologice strict frigiene, în seama cărora grecii pun crearea și aducerea muzicii pur-instrumentale și expresive în lumea lor. Dar Hyagnis, Marsyas și Olympos sunt legați de aulos, nu de instrumente cu corzi⁹⁷. Elasticitatea domeniului mitologic pasează de la unul la altul diversele funcții:

- de inventatori ai aulos-ului dublu și de întemciatori de muzică pentru acest instrument (Hyagnis⁹⁸ și Marsyas⁹⁹);

- de creatori de muzică instrumentală, fie prin crearea primilor nomoi auletici (Hyagnis)¹⁰⁰, fie a unor *nomoi* specifici Frigiei, în modurile frigian și lidian (Marsyas)¹⁰¹;

- de descoperitori de bicord și tricord (Hyagnis)¹⁰², de sistem diatonic (tot Hyagnis)¹⁰³ sau de enarmonic veche (Olympos)¹⁰⁴.

Ei sunt legați între ei prin relații de rudenie, de pupilă și tutore, și de dragoste, Hyagnis pentru Marsyas¹⁰⁵, Marsyas pentru Olympos¹⁰⁶.

Dar mai există și o filică paralelă în mitologic, după care instrumentele muzicale sunt invenția strictă a zeilor¹⁰⁷.

Din mica dinastic de auleți Marsyas este cel care va fi ținta intersectării cu filiera paralelă prin acea întrecere cu Apollo, care simbolizează competiția între aulos-ul dublu și kithara sau poate între instrumentul muzical și superioritatea vocii umane¹⁰⁸. Cel care pierde în fața viclesugului lui Apollo¹⁰⁹ va suporta o pedepsă violentă - jupuirea lui¹¹⁰ - a cărei urmare ascunde prin noua înfățișare a lui Marsyas, de demon-silen-măgar, ce-și poartă

pielea sub formă de furtun, care poate emite sunete, nașterea cimpoiului¹¹¹.

Pentru Grecia muzica de aulos este adusă de Olympos¹¹². Dintre cei trei auleți ai mitologiei el pendulează între mit și o anume realitate istorică¹¹³, prin apariția a două personaje "Olympos"¹¹⁴, care se manifestă ambele, în plan mitologic, în anturajul unor frigieni extrem de bogați¹¹⁵. Această indicare a unei conjuncturi economice favorabile unui schimb cultural între Frigia și Grecia este cadrul în care personajul frigian, mitologicul Olympos¹¹⁶ face pentru Grecia gestul de aducere a muzicii instrumentale propriu-zise, *krumata*, în speță a aulodiei pure, *kruma*¹¹⁷.

De unde provine această capacitate, în mod special a lumii frigiene, de a crea și mânuși o sursă sonoră cu atâta măiestrie, încât să reușească să transmită expresia abstracțiunii sonore, care devine, astfel, o creație și o artă în sine?

Pentru început, vom lua în considerare faptul că regatul frigienilor (cu perioada de înflorire între 1000-800 î. Chr.) continuă să se manifeste etnic, cultural și spiritual și după incursiunile cimierienilor, apoi chiar sub dominația lidiană (600 î. Chr.), până la căderea teritoriilor sub dominație persană (546 î. Chr.)¹¹⁸, ceea ce ilustrează o anume forță spirituală.

Apoi, coborând până la momentul descinderii frigienilor, veniți dinspre ținuturile Macedoniei, în podișul Anatoliei¹¹⁹, vom constata că în plan spiritual are loc contactul dintre un cult legat de zona muntoasă, împădurită, - din care provin frigienii - și o zeitate feminină universală, o atotdătătoare de viață, preamărită de autohoni, pe care drept urmare frigienii o adoptă¹²⁰ și o venerază pe Cybela, pe care o plasează însă în decorurile bine cunoscute lor¹²¹.

Zeitate benefică (ocrotitoarea animalelor, plantelor, pământului cultivat - deci o zeitate a fecundității, apoi o prezicătoare)¹²², dar și malefică (căci întâlnită de oameni, îi face să-și piardă mințile, să devină posedăți și depresivi)¹²³, Cybela apare reprezentată de obicei cu un pui de leu, care-i simbolizează puterea¹²⁴. O zeitate înconjurată de un cortegiu zgomotos, dezlănțuit, cu demoni zeciști¹²⁵. Cei mai mulți dintre ei sunt muzicanți, instrumentiști și cu toții dansatori ai unor dansuri rituale frenetice, în mod special dansuri de arme. Unii apar ca arătări umane preistorice (dactilii idaici¹²⁶ și urmașii lor, cureții¹²⁷ și coribanții¹²⁸), alții sunt jumătate oameni, jumătate animale - în general cai și cornute - (satirii¹²⁹ au cozi și urechi de

cal sau, în reprezentări mai târzii, au picioare și coarne de capră, pe când silenii¹³⁰ au urechi, coadă și picioare doar de cal), iar jumătatea de om înseamnă bărbați bărboși, ciudați și beți, care trec uneori și drept înțelepți (silenii)¹³¹, altori capabili de răutăți, jucăuși însă, și chiar reprezentați și drept gânditori și idilici (satirii)¹³². Unii dintre demoni sunt de pădure și de deal (satirii)¹³³, alții de munte (silenii)¹³⁴; unii au statut autonom, nelegați de nici o zeitate (dactilii idaici)¹³⁵, alții însoțesc obligatoriu o zeitate centrală (coribanții¹³⁶ și cabirii¹³⁷). Printre ei se află și un personaj care pendulează între zeu al pădurii și rege frigian (Midas)¹³⁸ și tot lor li se alătură Marsyas - personajul mitologic, care personifică cântarea la un instrument de suflat și care în urma pedepsei, ce-i vine din întrecerea cu Apollo, după cum am mai amintit, nu găsește un refugiu mai potrivit decât cortegiul Cybelei¹³⁹.

Instrumentele muzicale, pe care le mănuiesc acești demoni (tympanon, cymbala, crotala, aulos-ul dublu, câteodată syrinx-ul, mai rar phorminx-ul cu 4 corzi, lira cu 5-7 corzi sau kithara cu 7 corzi) nu pot fi decât instrumente capabile de o mare putere de emiterie a sunetului, care să poată străbate dealuri, munți, păduri, acolo unde sunt plasate, de altfel și lăcașurile de cult¹⁴⁰. Dar și aici, în oficierea cultului Cybelei, revin aceleași instrumente muzicale, care sunt legate de personajele din cortegiu.

Ca mișcare a evenimentelor desfășurate în sfera mitologicului, cultul Cybelei prezintă două planuri: o zeitate feminină, benefică și totodată malefică, care hălăduie peste dealuri, munți și prin păduri, urmată de un cortegiu de demoni hibridi și foarte zgomotoși prin muzica și dănțuiala lor, și un alt plan, care justifică prin elementele pe care le prezintă unblețul fără rost și agitat al zeiții feminine, urmată de o ceată masculină. Acest al doilea plan reprezintă în fapt miezul cultului Cybelei: mitul lui Atis, o poveste de dragoste chinută, nerealizată, cu scene agresive între zeitate și un personaj uman, un bărbat de o frumusețe supranaturală¹⁴¹.

Rolul ingrat și agresiv al Cybelei pornește de la apariția ei în scena evenimentului mitic ca ființă bisexuală, Agdistis, care nimicește totul în jurul ei și nu poate fi strunită decât de Dionysos, care o îmbată și o leagă. De aici imaginile violente se succed: Agdistis - în încercarea de a se elibera - se emasculează; din mădularul sângerând se naște o frumusețe supraomenească, Atis, de care tot Agdistis se îndrăgostește. Acum zeitatea își ia rolul de personaj feminin în primire - dar nu pe cel al iubitei fericite, ci pe-al femciii refuzate, care se răzbună, scoțându-i din

minți pe nuntașii lui Atis cu ajutorul syrxinx-ului, iar - prin forța ei malefică - îi face pe cei mai importanți dintre ei, printre care chiar și pe Atis, să-și taie organele genitale și în final să moară¹⁴². Deznodământul acestei neîmpliniri, nu este, de fapt, fericita reînviere, pe care o scribează anual frigienii și care reprezintă prin ciclicitate (moarte - renaștere) un cult al vegetației¹⁴³, ci este un compromis, în care Atis rămâne frumos și doar o mică parte a corpului lui dă semne că ar exista. Este un compromis, care însă nu stinge neîmplinirea zeității, care va continua să hălăduie, urmată de un cortegiu agitat¹⁴⁴.

Anual, frigienii bocesc în sunetele orgiastice ale unor instrumente de percuție și de suflat, cu o putere mare de emisie a sunetului și o stridentă, care să depășească țipătul și urlatul sălbatic. Sunt instrumente pe care le poartă și demonii din cortegiul Marii Mame: tympanon, cymbala, crotala și aulos.

Agresivitatea sonoră este întregită de o manifestare violentă a participanților, care se învârtesc nebunește, până la epuizarea totală, intră în transă, iar punctul maxim al orgiei îl reprezintă emasculația, pe care în general preoții și-o provoacă ei înșiși în semn de comuniune perfectă cu Cybela¹⁴⁵.

După ce Atis, prin simbolul lui - un molid înfășurat în lănuri, împodobit cu panselile și instrumente muzicale ca cymbala, tympanon, crotala și aulos și cu reprezentarea figurată a lui Atis - este înmormântat, după trei zile sunetele instrumentelor se aud din nou, orgia și sfîntirea re-pornesc, se jubilează în cinstea *renașterii* printr-o sărbătoare mare¹⁴⁶.

Cu și prin slujitorii castrați ai Cybelei se produce răspândirea cultului, care evident suferă transformări¹⁴⁷ și care trage după sine și pe această cale încetățenirea în Grecia a percuției și a aulos-ului dublu, folosite de frigieni în oficierea cultului.

Dacă personajele mitologice din cult, care sunt violente în arătare, exprimare și manifestare, nu sunt cântăreți, ci instrumentiști, percuționiști și suflători, chiar cu instrumente care emit sunete apropiate zgomotului, strigătului, țipătului, de ele este legat stadiul inițial, generator de muzică pur-instrumentală.

Din sonoritățile violente ale cortegiului lui Agdistis sau ale sărbătoririi anuale a lui Atis, se desprinde aulos-ul, cu capacitatea lui de a genera o lume sonoră expresivă, transferată mai apoi Greciei.

Accasta percepe transferul, prin impulsuri, influențe sau preluare directă, cu toate agresivitățile sonore,

cu forțele supranaturale ale muzicii, fie ele latente sau active, cu capacități de exprimare muzicală sensibilă, cum e cea jeluitoare. Fie ca reacție sau ca mod de acceptare a realității, grecii răspund cu o translare a lor în plan mitologic, căutând să dea credibilitate acestor noi date culturalo-spirituale prin plățile scumpe la care sunt supuse personajele mitologice, pedepsite sau jertfite crud.

Este certă acceptarea de către greci, care devin mai rafinați, mai evoluți, a lumii sonore a traco-frigienilor - o lume care rămâne în urmă, dar care a fost mai creatoare, mai inventivă în ceea ce privește sonoritățile și mai ales sursele sonore. Nu suntem în situația unei populații dominatoare, dar primitive, care adoptă manifestările spirituale ale învingătorilor, mai evoluți în plan spiritual. Dimpotrivă, avem o lume nicidecum dominatoare, care va rămâne în urmă și care găsește într-un anumit plan al manifestărilor spirituale ale noii lumi, care se ridică cu rafinament și cu capacități dominatoare - cu precădere în sfera culturalo-spirituală -, și fără să ducă lipsă de puteri creatoare, un loc vid, pe care poate că îl umple în virtutea atracției spre lumea, care curând va deveni extrem de evoluată, sau poate că este involuntar absorbită de către aceasta.

Dacă ar fi să preluăm teoria bunului cultural decăzut, pe de o parte, ar fi trebuit să ne fi rămas ceva transmis din partea Greciei în moștenirile noastre spirituale; pe de altă parte, frigienii sunt de neam trac, și vorbind de o spiritualitate traco-frigiană, rădăcinile ei sunt sigure de căutat și în spiritualitatea românească.

Elementele asupra cărora ne vom concentra în căutarea noastră sunt următoarele: ceată masculină, zgomotoasă, poate cu elemente de deghizare cabalină, legată sau nu de un personaj feminin, dansatori, și eventual ai dansurilor de arme, în sunetele unci muzici, dacă nu stridente, cel puțin sacadate, purtători de vreun fel de instrumente de percuție sau de suflat, asupra lor sau chiar pe veșmânt, investită cu funcții precise (cum ar fi cea de apărare) și puteri supranaturale (cum ar fi cea de vindecare), ș. a. m. d.

(S. D.)

Obiceiul Călușarilor, un obicei al unci cete de bărbați, patronat de un personaj feminin, o zână a zânelor, o Irodeasa¹⁴⁸, păstrează până în zilele noastre însemnele unci origini străvechi, foarte probabil chiar indo-

europene¹⁴⁹, din care se pot delimita caracteristici de formă și chiar în unele secvențe ceremoniale elemente de violență, care să ne trimită la lumea spiritualității frigiene.

În tradiția indo-europeană riturile și ceremoniile privind începutul și sfârșitul simbolic al lumii erau fixate în jurul Anului Nou celebrat fie la solstiții, fie la echinocții. Ceremonialul călușarilor, reducere a anului solar la câteva zile, este o perioadă în care se considera că o zeități anume își trăiește fulgerător viața¹⁵⁰. Există credința că atunci, odată cu renașterea naturii, reinviau și spiritele celor morți¹⁵¹. Mitul lui Atis din cultul Cybelei atinge astfel într-un prim punct tangențial prin semnificația morții și renașterii din cultul vegetației obiceiul cetei de Călușari. Dacă deosebit de periculoase devin, în aceste zile, Rusaliile, spirite feminine, cunoscute în mitologia populară sub diferite nume eufemistice: Iele, Vântoase, Șoimane¹⁵² gândul ne duce imediat la Cybela malefică, care, atât în mitul lui Atis, cât și în peregrinările ei, îi agrează pe oameni, făcându-i să-și piardă mințile. De teama contactului cu aceste reprezentări mitologice, comunitatea se refugiază în ritualitate. Pentru acest răstimp se va trece din cotidian în ritual, iar după terminarea lui se revine din nou la viața cotidiană. În această perioadă comunitatea conferă atributele ei de apărare cetei de călușari care devine, în acest fel, o formație de apărare la nivelul ritualității¹⁵³. Avem de fapt în față o parte a cortegiului Cybelei - satiri sau silenii - cu atribute legate de reprezentarea calului, coribanți sau cureți - cu acel dans agresiv al armelor, a cărui funcție este de apărare.

Membrii cetei de călușari sunt îmbrăcați în costumul popular obișnuit zonei geografice la care se adaugă elementele distinctive precum: bete așezate cruciș pe piept; pînteni și zurgălăi la picioare; panglici la căciulă (fig. 8-10). Dacă unele din aceste piese de "echipament" conotază doar în chip general caracterul de unitate de apărare, pentru altele conotația este mai precisă. Zgomotul clopoțelilor, ca și strigătele de luptă "Halai - Șa!, Halai Șa!" sunt menite să îmbărbăteze ceata și să sperie adversarul¹⁵⁴. Melodia pe care se desfășoară dansul are o structură simplă și repetitivă, încadrându-se sferii de acompaniere. Instrumentele fundalului sunt în funcție de posibilitățile comunității, căreia îi aparține ceata, dar grupul instrumental este oricum redus la un instrument cu corzi sau/și de suflat și din nou percute. Dintre manifestările războinice nu lipsesc gesturile falice, care - după Mihai Pop - sunt, în egală măsură, semne de fecunditate și amenințări injurioase la adresa iezelelor. Acestea din urmă sunt echivalente cu înjurăturile

care se referă la organele sexuale, frecvente în comunicarea cotidiană interumană¹⁵⁵. Se observă chiar o vagă intersecție prin agresarea cu elemente de sexualitate între obiceiul călușarilor și cultul Cybela-Atis, prin castrarea din oficierea cultului Cybelei și răzbunarea lui Agdistis din mitul lui Atis tot prin emasculație, și învingerea Rusaliilor printr-un "viol verbal". Călușarii au întotdeauna un "băț", săbii din lemn sau metal¹⁵⁶ și, câteodată, arcuți cu săgeți (fig. 11)¹⁵⁷, ceea ce își găsește evident analogie la cureți sau chiar dactilii idaiici. Dacă aceste arme sunt relativ eficiente în lupta cu oamenii, în lupta cu iezele devin periculoase numai prin valoarea pe care i-o conferă ritul¹⁵⁸.

Actele rituale ale cetei de călușari se desfășoară după un scenariu ritual¹⁵⁹ structurat în trei secvențe semnificative: Nașterea Călușului numită Legarea Steagului, Jurământul, Jocul Călușarilor și Moartea Călușului (Îngroparea Călușului sau Dezlegarea Călușului).

Secvența care deschide ceremonialul, *Jurământul*, este secretă și se desfășoară într-un cadru ezoteric¹⁶⁰: pe uscat (la movile, în pădure, între trei hotare)¹⁶¹ sau în mijlocul apei (fig. 12)¹⁶². Prin condiționări de loc spațiul capătă ritualitate¹⁶³. Trecerea călușarilor prin situația liminală din cotidian în ritual¹⁶⁴ este marcată de confecționarea steagului, descântarea usturoiului, testarea eficienței forței rituale prin doborârea unui membru al cetei și de trasarea în jurul cetei a cercului ritual de apărare (fig. 13-14)¹⁶⁵. Și aici, jocul pe care îl fac călușarii de a se transpune din cotidian în ritual se regăsește pe de o parte în paralela pendulării personajelor mitologice între mit și realitate, iar pe de altă parte în retragerea comunității frigiene la sărbătorirea lui Atis în ritualitatea mitului.

Ceata, cu atributele rituale marcate de steag, și coeziunea exprimată prin jurământ, intră în acțiune în dimineața zilei de Rusalii. Călușarul care încalcă jurământul este "luat din căluș", adică "înebunește cât timp va trăi" (Slobozia-Gorj)¹⁶⁶, iar, după alte atestări, acesta e sortit pieirii: "cine calcă jurământul va muri" (Păduroi-Arges)¹⁶⁷. Mutul, la rândul său, este supus unei restricții severe: i se interzice să vorbească în timpul jocului¹⁶⁸, adică de la răsăritul până la apusul soarelui. Dacă încalcă opreliștea, acesta înebunește sau pe vremuri putea fi omorât de membrii cetei, așa cum rezultă din informațiile înregistrate în Leordeni-Arges¹⁶⁹ și în Muscel¹⁷⁰. Din nou pedepsa cu luatul minților sau chiar cu omorârea ne trimite la puterea malefică a lui Agdistis și chiar la situația lui Atis, care în final pier. Pedepsa care se dă Mutului e în concordanță cu gradul mai ridicat în sacralitate al acces-

luia. El se bucură însă și de unele prerogative, poate lavi cu sabia pe jucătorii neatenți: "În timpul când joacă, mutul șade cu sabia în mână, și dacă vreunul greșeste îl lovește peste spate, fără a i se cere socoteală: mutul e suveran" (Crăciunii de Jos - Olt)¹⁷¹. Mutul pare să aibă ceva din satirii jucăuși, dar și din personajul-arbitru al întrecerii dintre Marsyas și Apollo, Midas, cel regăsit și în cortegiul Cybeleii.

Următoarea secvență a ritualului, *jocul* propriu-zis, se desfășoară în văzul tuturor în fiecare curte a satului. Dansurile exprimă, prin virtuozitate, unele capacitățile de a lupta a cetei, care simulează "o luptă strașnică, un fel de duel cu toiegele"¹⁷², altele dexteritatea mânuirii armelor.

În faza finală a acestei "lupte" are loc "doborârea din căluș" (fig. 15). Cel doborât este sacrificat pentru salvarea comunității. Este cel ce cade în luptă pentru a asigura victoria. Sacrificiul ritual este și în cazul călușului, ca și în alte obiceiuri, obligatoriu în virtutea principiului compensației¹⁷³. Pe lângă sacrificarea rituală a unuia dintre dansatori, pentru a-l recupera pe cel pocit este sacrificat efectiv unul sau mai mulți pui negri de găină (com. Bârca)¹⁷⁴. Este, ca să ne reîntâlnim paralela, o nouă sacrificare a lui Atis.

În evoluția obiceiului se constată și o dezvoltare a elementului agresiv, de luptă. Pornit din lupta împotriva forțelor malefice s-a ajuns la situația de competiție între două grupuri de călușari. În trecut, când două grupuri de călușari se întâlneau, avea loc o luptă reală - în fapt un transfer înapoi într-un semi-cotidian. În legătură cu aceasta Dimitrie Cantemir remarcă, că este obișnuit ca două cete să se lupte între ele, iar grupul care pierdea cădea în dizgrație timp de nouă ani, perioadă în care învinșii se recunoșteau inferiori celui alt grup. Scena finală se desfășura astfel: "Vătaful dă ordin să se adune toți călușarii. Stegarul înfige steagul în pământ. Patru călușari țin cu putere prăjina și alți patru se suie pe cei ce țin steagul și strigă: Război, lele, război, dragă"¹⁷⁵. Dacă cineva era omorât în timpul luptei, moartea sa nu era judecată după legile civile, deoarece datorită circumstanței în care s-a produs nu era considerată o crimă pedepsită de lege¹⁷⁶. Premiza pentru această luptă nu este apărarea teritoriului sau a drepturilor de proprietate, ci reflectă o situație mai apropiată de ceea ce numim spirit de echipă. Ceata de călușari nu poate accepta defăimarea într-o competiție care este prescrisă și sancționată ritual¹⁷⁷.

Lupta rituală este o componentă comună multor obiceiuri din sud-estul Europei. La populația bulgară din

nordul Greciei, din jurul Vodenii și Castorici, este semnalat jocul "eska", iar la aromâni joacă "aruguciarii" sau "aluguciarii". Caracterul lor de joc de călușari este mai șters și reamintește de alte obiceiuri, în speță de Crăciun. Ei umblă în grupuri de 15-20 persoane înarmați cu săbii, iatagane și pumnale¹⁷⁸. Câteodată, între diferitele cete de "eskari" aveau loc ciocniri sângeroase. În caz de moarte, cel mort era înmormântat fără preot, la fața locului, iar ucigașul scăpa nepedepsit¹⁷⁹, întocmai cum se întâmpla în Moldova după cum spunea Cantemir. În Tesalia și Epir, aruguciarii erau înarmați cu măciuci și săbii de lemn, dar căpitanul și "bubușarul" purtau săbii adevărate¹⁸⁰.

În prezent, nu mai există lupte duse până la moarte, deși lupta a fost transformată într-o competiție de dans între două grupuri, regula a rămas aceeași: un grup își demonstrează forța în timp ce celălalt trebuie să-și recunoască statutul de învins, el fiind exclus să practice ritualul în satul câștigătorului sau în cel în care s-a desfășurat competiția. Învingătorii au dreptul să ia sau să rupă steagul celorlalți, ceea ce înseamnă disoluția grupului advers¹⁸¹.

Ultima secvență a ceremonialului este *Spartul Călușului*, când divinitatea este ea însăși omorâtă și supusă simbolic, prin intermediul obiectelor din recuzita rituală a Mutului (paloșul, phalusul din lemn), prin efigia (Steagul Călușului) și totemul său (Ciocul Călușului) la un complicat ceremonial funerar¹⁸² - care prin înhumarea lui ne trimite la molidul înmormântat ca simbol al lui Atis.

Într-o societate "primitivă", cum este și cea în care a apărut obiceiul călușarilor, prin dans erau dezlănțuite energii reprimite. În cadrul unor ceremonii închinatelor celui mai important zeu violența era controlată în acest mod prin ritual și obiceiuri¹⁸³. Datorită eliminării sau negării temporare a normelor rigide ale conviețuirii în aceste perioade era descoperit un comportament dezinhbat. Ioan Petru Culianu observa că: "Această societate a instituit supape de siguranță socială, niște momente în care răsturnarea rituală a normelor permite individului să împlinească acea putere a cărei exercitare îi era interzisă de cultură [...] Puterea, semnifică aici sentimentul de libertate față de norme. Contrar riturilor integratoare, aceste rituri compensatorii stăvilesc efectul dăunător al refuzării psihice produse de constrângerile sociale, permițând descărcarea tensiunilor acumulate în interiorul unei societăți."¹⁸⁴

Reîntorcându-ne la relația dintre cortegiul Cybelei frigiene și ceata de bărbați, dansatori, din folclorul românesc, cu nume și atribute în mișcări și veșminte, ce poartă însemnele cabaline, și care umblă din casă în casă, și își exercită funcția de apărare a comunității față de forțele malefice - precum cureții, care dansând freneticul și zgomotosul dans al armelor, îl apărau pe copilașul Zeus față de furia lui Cronos -, ea, ceata din obiceiul Călușului, pare să poarte în ea rădăcinile spiritualității acelei lumi, care i-a impulsionat și influențat pe greci până într-atât,

încât în evoluția lor cultural-spirituală s-a produs o schimbare, care a generat un nou mod de gândire creatoare, fie ca ilustrată și în domeniul abstract al muzicii. Regăsirea într-un obicei românesc a unor elemente, cum sunt cele ale apărării sau vindecării comunității prin acțiunea rituală a unei cete sau chiar anumite elemente de violență, atestă un fond străvechi, poate chiar mai vechi decât cel al momentului în care lumea Asiei Mici se întâlnește cu cea a frigienilor, coborâți din ținuturile muntoase ale Traciei.

(S. D.)

NOTE

1. B. Meißner, *Babylonien und Assyrien*, Heidelberg, 1920, 335 - cf. H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1979, 141.

2. Pausania /V 27, 74/ arată că lidienii, care doină podișul Anatolici pe la 600 î. Chr./ H. Kinder-W. Hilgemann, *dts-Atlas zur Weltgeschichte. Karten und chronologischer Abriss*, I, 1971, 35/, compunea poezii cu versuri în rimă de lungimea trimetrelor grecești - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 141 și n. 3.

3. Sofocle /fr. 221 N/ - apud U. v. Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 347 - îl amintește pe Thamyras, un personaj mitologic trac, un kitharod cu o anume importanță vizavi de influența Traciei asupra Greciei în plan muzical /H. Thiemer, *op. cit.*, 95-97/, care cânta pe un text poetic în hexametri; hexametru fiind și el bazat pe versul frigian sau lycian după K. Meister, *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig 1921, 230 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 141.

4. Însemnările se referă la pentametru, care era propriu muzicii războinice a lidienilor, interpretată la aulos / A. Bötticher, *Pallas Musica und Apollo der Marsyasstötter*, in: *Attisches Museum* I, Zürich-Leipzig 1796-1803, 292 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 141/, acel instrument de suflat propriu lumii Asiei Mici / H. Thiemer, *op. cit.*, 129-131/; la dactil, care era evident legat de personajele mitologice, dactilii idaici /H. Thiemer, *op. cit.*, 47-50, 141/, care se trag în plan mitologic din populațiile indo-europene /G. Koerte, *Gordion. Ergebnisse der Ausgrabungen im Jahre 1900 von Gustav und Alfred Koerte*, Berlin 1904, 2 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 14/ de neam trac / Strab. 295; vezi și Hdt. VII 73; Steph. Byz. v. Βῆγίγες - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 14 și n. 4/, frigienii, coborâți în mai multe etape dinspre ținuturile Macedonice până înspre podișul Anatolici /H.

Thierner, *op. cit.*, 14-16/; la iamb și troheu, care legați de cultele microasiatice ale Cybelei și ale lui Dionysos / H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik*, Tübingen, 1883, 841 - cf. H. Thierner, *op. cit.*, 141/ sunt introduși în Grecia de un prim poet și totodată muzician reprezentativ pentru legătura dintre insula Lesbos și Grecia, Terpandru /Plut. Mus. 28 - cf. H. Thierner, *op. cit.*, 141/.

5. H. Thierner, *op. cit.*, 141.

6. *Ibidem*, 139.

7. O. Crusius in: RE 5, 2, 1905, 2262 - cf. H. Thierner, *op. cit.*, 139.

8. H. Thierner, *op. cit.*, 138-139.

9. *Ibidem*, 91-95.

10. H. Huchzermeyer, *Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (nach den literarischen Quellen)*, phil. Diss. Münster 1931 - Emsdetten 1931, 30-31 - cf. H. Thierner, *op. cit.*, 139.

11. W. Schmid-O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur*, in: *Handbuch der Altertumswissenschaften*, I, 1, München 1959, 342 - cf. H. Thierner, *op. cit.*, 115-116, 140.

12. W. Schmid, *Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos*, Tübingen 1901, 4 - cf. H. Thierner *op. cit.*, 139.

13. Pentru etimologie, paian are și o denumire mai veche "paiaon", ce trimite la o origine tracă - vezi J. C. Wiesner, *Die Vorzeit des Mittelmeerraumes*, in: Hans Weigert (Hrg.), *Kleine Kunstgeschichte der Vorzeit und der Naturvölker*, Stuttgart 1957, 53; cf. H. Thierner, *op. cit.*, 140.

14. H. Thierner, *loc. cit.*

15. *Ibidem*, 75-77.

16. Tympanon-ul este un fel de tamburină de astăzi, cu un cadru fie din lemn, fie din metal, cu o piele întinsă pe

deasupra - vezi M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949; cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 38 și n. 1 cu trimiteri la literatura corespunzătoare; cymbalon-ul - denumire folosită în general la plural, cymbala - este un instrument format din două cinele din metal, care lovește unul de altul dau, după Xenophon /de re equ. I 3/, un sunet ca al copitei calului; crotala - de la forma la singular crotalon - reprezintă un fel de castagnete - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 38, pentru literatură vezi n. 3-5.

17. *Ibidem*, 128.

18. Strab. 470; Pind. Fr. 48, 2 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 129.

19. Vezi reprezentări ale Cybelei cu tympanon la V. Tomescu, *Muzica daco-romana*, II, București, Editura muzicală, 1982, 21, 23, 26.

20. Vezi crearea tympanon-ului și a celor două cymbala de către Cybela sau aducerea în Grecia a instrumentelor cymbala și crotala de către un personaj legendar al coastei asiatice, numit Pelops, împreună cu oamenii săi - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 128-129.

21. Aulosul este un fluier cu un muștiuc ca la oboi și care în general apare cu două tuburi de suflat, ca aulos dublu. Syrinx-ul este naiul de astăzi, o îngemănare de tuburi de diferite lungimi, iar salpinx-ul are forma instrumentelor de suflat din alamă, de astăzi, cu precădere a cornului - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 39, 132-133.

22. cf. *ibidem*, 50 /și n. 51-53 /și n. 9/: Nonn. Dion. X 234; XLI 374; Plin. Nat. Hist. VII 204.

23. P. Kretschmer, *Die phrygische Episode in der Geschichte von Hellas*, in: *Miscellanea Academica Berolinsensia*, Bd. 2, Berlin, 1950, 175 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 67.

24. *Ibidem*, 72-73.

25. Pentru reliefurile vechi egiptene vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 104. Iar pentru figurinele din marmoră vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 121. De amintit și teoria lui J. L. Myres, *Who were the Greeks?*, Sather Classical Lectures, LIX, Berkley, 1930, 235 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 121, n. 3, după care instrumentele din Ciclade provin tot din Asia Mică.

26. Vezi Hyagnis, care pentru vechii greci este creatorul intervalului muzical cântat simultan - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 52 și n. 4-5 pentru literatură; Marsyas, care ascunde prin mitul lui crearea unui instrument strict polifonic, cimpoiul - RE 14, 2. 1930, 1989/ apud H. Thiemer, *op. cit.*, 59 și n. 3 - și inventatorul aceluși accesoriu, care facilitează emiterea isonului prin unul din tuburi, fiind un cordon facial susținător, numit *phorbeia* - M. Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg, 1966/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 61 și literatura de la n. 6; sau Olympos, care compune două melodii

suprapuse, una purtătoare de melos, cealaltă de acompaniament - M. Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, Düsseldorf, 1963/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 83 și n. 6.

27. De frigieni este legat aulosul dublu frigian cu pâlnia caracteristică, denumit *elymos/elymus* - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 131 și n. 2.

28. Lidienii trec drept creatorii aceluși instrument de suflat care acompaniază kithara, denumit aulos *magadis*, pe care, conform atestărilor din izvoare /Ath. XIV 634c - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 131, n. 8/ se poate cânta în octave, ambitusul încorporând atât sunete grave, cât și acute - J. Sommerbrodt, *Die Flöte im griechischen Altertum*, Berlin 1876, 303/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 131, n. 9.

29. *Plagiaulos*-ul, gen flaut traversier, și denumit și *tibia obliqua*, fie aparține unui rege frigian Midas - vezi Plin. Nat. VII 57/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 42, fie este socotit creația lidiienilor - vezi Pollux IV 74/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 132.

30. Pentru greci *bombyx*-ul, un aulos cu sunete grave, a cărui denumire provine de la chiar tubul aulos-ului, este creația tracilor - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 132 și n. 1 pentru literatură.

31. De aceste populații este legat un aulos mic, jeluitor, folosit mai ales în oficierea cultului Cybelei în Cipru, unde, de altfel și personajul masculin din cult poartă această denumire drept nume: *gingras/gingros/gigyras*. Acestui instrument îi este analog cel egiptean *ginglaros* - Ath. IV 174-175; Poll. IV 76, 102/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 132.

32. H. Thiemer, *loc. cit.*

33. *Ibidem*, cu literatura de la note.

34. H. Lewy, *Die semitischen Fremdwörter im Griechischen*, Berlin, 1895, 165/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 132, n. 10.

35. Vezi *supra* n. 33.

36. *Ibidem*.

37. B. P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis 700 v. Chr. Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik*, Frankfurt a. M., 1963, 78, fig. 43/ vezi și H. Thiemer, *op. cit.*, 160, fig. 16.

38. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 133 și n. 8 pentru literatură.

39. *Ibidem*, n. 9-10.

40. *Ibidem*, 134 și n. 2.

41. Carl v. Jan, *Die griechischen Saiteninstrumente*, Progr. Saargemünd 1882, 5/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 134 și n. 5.

42. cf. H. Thiemer, *loc. cit.*, și n. 3.

43. Curt Sachs, *Die Musik des Altertums*, Breslau 1924, 19/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 134, n. 6/ susține originea siriană.

44. H. Thiemer, *loc. cit.*

45. Este vorba de varianta în care Hermes, care vine din Egipt, este creatorul liricii - cf. *ibidem*.

46. *Ibidem*, 117.
47. *Ibidem*, 105-106.
48. Schol. Apoll. Rhod. II 777; Strab. 471; Eur. Kykl. 443/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 105-106, 134-135/ n.1-3.
49. Pentru *pektis* - vezi E. Boisacq, *Dictionnaire etymologique de la langue Grecque*, Paris-Heidelberg, 1916, 777/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 135/ n. 7 -, chiar dacă provine din Lidia - Ath. XIV 635b/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 135/ n. 5; sau *trigonon* - H. Huchzermeyer, *op. cit.*, 10/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136/ n. 5 - și acesta de proveniență din Frigia - Sofocle fr. 378N/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136.
50. Pentru *magadis* - vezi H. Lewy, *op. cit.*, Berlin 1895, 162 ș. u./ H. Thiemer, *op. cit.*, 135/ n. 10 - chiar dacă își are originea în Lidia sau Tracia - Ath. XIV 634-635, respectiv Ath. XIV 636-637/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 135 și n. 11-12; pentru *sambyke* - vezi H. Lewy, *op. cit.*, 161-162/ cf. H. Thiemer, *loc. cit.*, și în special n. 12 - instrument asemănător trigonon-ului /cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136 și literatura de la n. 9/ și întâlnit la troglodiții de la Marea Roșie *ibidem*, n. 13-14/; pentru *nabla* - vezi M. Vogel, *Onos Lyras. Der Esel mit der Leier*, Düsseldorf 1973, 349/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137 și n. 10 -, un instrument cu corzi, gen țambal /Pollux IV 59; cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137/, întâlnit după izvoare la cappadocieni - Clem. Alex. Strom. 1 75; Eus. Praep. Ev. X6; cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137/ n. 6 - și chiar fenicieni - Ath. IV 175c; cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137.
51. Pentru *barbiton* - vezi E. Boisacq, *op. cit.*, 115/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136 și n.1 - chiar dacă originea îi este considerată în Frigia - vezi H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I, Heidelberg 1954-1972, 220/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136 și n. 2 - sau după o altă variantă Terpandru concepe instrumentul după modelul *pektis*-ului *lidian* - Ath. XIV 635 d/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 106, 136/ n. 3.
52. H. Thiemer, *op. cit.*, 135-136.
53. *Ibidem*. Pentru origine vezi Ath. IV 175c și resp. Ptol. harm. III 7/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 136/ n. 6-7.
54. Aici *sambyke* apare pe lângă *pandura*, de origine asiriană sau egipteană, având forma unei lăute cu gât lung - Ath. IV 183-184/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137/ n. 2 - și care apare în izvoare /Hesychios, Suidas/ și drept *pektis* - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 137/ n. 3-4.
55. *Ibidem*, 137.
56. *Ibidem*, 101.
57. *Ibidem*.
58. *Ibidem*, 102.
59. *Ibidem*, 103.
60. Terpandru aduce kithara la forma ei cu 7 corzi; în plus creează o altă formă de instrument cu corzi analog *pektis*-

ului lidian, *barbiton*-ul. Ca urmare a introducerii celei de a șaptea corzi amplifică și organizarea sonoră, lărgind sistemul modal - de altfel, pe seama lui se pune și crearea unui anumit mod grecesc, cel mixolidian, care ar fi un rezultat derivat din toate aceste modificări din plan organologic și de limbaj muzical - și perfecționează pentru noile posibilități instrumentale ale kitharei modelele de formă și structură muzicală, care sunt impuse ca legi, și pe care le articulează în substructuri, ele devenind acei *nomoi* terpandrici ai kitharodiei, care rezistă în timp până în secolul V. î. Chr. În ritmică sunt semnalate schimbări pe care le provoacă același Terpandru, când introduce ritmurile *orthic* și *trochaic*, iar în poetică el depășește sfera cultico-religioasă, orientându-și textele spre sfera politică; și întregeste repertoriul muzical cult cu un nou gen, cel al *skoli*-ilor - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 102-112.

61. Înnoiri privitoare la ritm și melos - apud Aristeid. Quint. I, 11, p. 20, 3; cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 114 și n. 6.
62. Arion a transformat partea corului din pantomimă cu scandări în proză în dans propriu-zis cu recitări de texte în versuri - vezi Suidas v. Ἀρίων/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 113-114.
63. W. Schmid - O. Stählin, *op. cit.*, 407, n.8 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 114 și n. 7
64. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 116 și literatura la n. 1-2.
65. Demetr. Eloc. 167; Him. Or. 14; Sappho. Fr. 65, 11 - H. Thiemer, *op. cit.*, 117 și n. 6.
66. Acest instrument devine cu timpul favoritul muzicienilor din Lesbos - apud Ath. XIV 635b, c/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 117-118/ și n. 1.
67. H. Huchzermeyer, *op. cit.*, 9/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 118 și n. 6.
68. Vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 118 și n. 4-5 pentru izvoare. Îmbunătățirea emisiunii sonore printr-un accesoriu este pusă tot pe seama inventivității rafinate a lui Sappho - apud Hes. v. πλῆκτρον; Suid. v. Σαυφώ/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 118/ n.4 - și probabil necesităților ei poetice, care erau fără îndoială în concordanță cu o anumită exprimare muzicală.
69. Folosirea acestui instrument de suflat apare pentru Sappho în ocazii ca sărbătorirea lui Apollo - apud Archil. Fr. 76 D/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 118 și n. 12 - sau în cortegiul nunțiilor - Sapph. Fr. 55 b D/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 118 și n. 14.
70. Muzica lui Thaletas era socotită ca având putere de vindecare (cathartică), atribuit ce își găsește rădăcinile în cultele frigiene - vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 124-126 (în general), și 125 și n. 4 (în special).
71. *Ibidem*, 123. Aulodia bine dezvoltată din Sparta este atestată și de descoperirile arheologice din vechea Sparta, unde au ieșit la iveală figurine reprezentând suflători din aulos pentru

perioada 700-625 î. Chr. - vezi H. Huchzermeyer, *op. cit.*, 18; B. P. Aign, *op. cit.*, 88/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 123 și n. 5.

72. Ca izvor, H. Thiemer, *op. cit.*, 125 îl menționează pe Plutarch.

73. *Ibidem*, și n. 7; 9.

74. *Ibidem*, n. 8.

75. Plut. mus. 9 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 126 și n. 2.

76. Plut., *loc. cit.* - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 126/ n.4.

77. Strab 467; 470 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 123.

78. Vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 123 și n. 1.

79. Hom. II. XVIII 590-591; idem, II. XVI 617 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 122 și n. 6.

80. H. Thiemer, *op. cit.*, 123.

81. Hdt. I 17; Ath. XIV 627d; Polyb. IV 20, 6 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 124 și n. 1-2. În plan mitologic tot Lykurgos, cel care aduce în Sparta și cânturile homerice din Creta sau, după o altă variantă, din Ionia, va introduce și instrumentele muzicale în armată - cf. H. Thiemer, *loc. cit.*, și n. 7.

82. H. Kinder - W. Hilgemann, *op. cit.*, I, 1971.

83. H. Thiemer, *op. cit.*, 120-121.

84. Vezi *supra* n. 25.

85. Această analogie este susținută, de altfel, și de o relație între Creta și Ciclade, atestată pentru 2200-2000 î. Chr. - apud F. Schachermeyer, *Die orientalisches-mittelmeerischen Grundlagen der vorgeschichtlichen Chronologie*, PZ 34/35 (1949/50), 1950, 25/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 121 și n. 4.

86. Vezi B. P. Aign, *op. cit.*, 41 ș. u. - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 122 și n. 5.

87. Vezi O. Kern, *Die Religion der Griechen*, I, Berlin, 1926, 32 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 122 și n. 5.

88. Strab. 471 - vezi și H. Thiemer, *op. cit.*, 7.

89. H. Thiemer, *op. cit.*, 85-99.

90. Muzica lui Orfeu poartă în ea un miracol, ce acționează nu numai asupra lumii înconjurătoare, ci și asupra celei subpământene, și care îl face pe Orfeu să devină un înțelept, un filozof, care este investit cu rolul de a aduce lumii orfismul - cf. *ibidem*, 89-91 și pentru izvoare n. adiacente paginilor menționate.

91. Linos poartă pentru început lira lui Apollo; mai apoi, el devine creator de melos și de ritm; tot el trece drept inventatorul kitharei, dar în primul rând drept primul creator de cântece de jale, muzica lui înscriindu-se în ceea ce se numește *muzică threnodică* /Hdt. II 79/. "Cântecul lui Linos", denumit mai târziu și "Ailinos", după refrenul "ailinon", este, prin umare, o variantă sonoră a exprimării durerii prin voce expresivă și acompaniament de instrument cu corzi, și este larg răspândit la miriandini, la frigieni - "Cântecul lui Lityerses", la

fenicieni și în Cipru - "Cântecul lui Adonis" - și chiar la egipteni - "Cântecul lui Maneros" - /Ath. XIV 619-620; Eusth. II 1236, 60; Hes. v. αἰλῳος - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 93-95.

92. *Apud* Apollod. I 3, 3; Eusth. I I. 298, 39; Zenob. IV 27, 91 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 96 și n. 1.

93 Există chiar o asemănare între existența mitică a lui Thamyris și a unui alt personaj, Marsyas, purtător, însă, al unui instrument de suflat. Și Thamyris, asemeni lui Marsyas, le provoacă pe muze la întrecere și sfârșește prin a fi pedepsit - apud Apollod. I 3, 3; Hom. II. II 595 ș. u./ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 96 și n. 4.

94. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 96 și n. 12-13.

95. apud Clem. Alex. strom. I 16, 76; Plin. Nat. VII 204 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 96 și n. 7. Tot pe seama lui Thamyris este pusă și modificarea unei alte scări modale, printr-o treaptă adăugată /Diod. III 59/ - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 96 și n. 12.

96. apud Plin. Nat. VII 204 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 97 și n. 1.

97. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 51-52, 70-72.

98. apud Nonn. Dion. X 234; XLI 374; Plut. mus. 5 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 51 și n. 5; 7.

99. apud Plin. Nat. hist VII 204; Plut. mus. 5; 14; Anth. Pal. IX 266; Plat. Min. 318b; Plin. Nat. VII 57; Strab. 470; Paus. X 30, 9; Diod. III 58 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 52 și n. 9.

100. Vezi H. Thiemer, *op. cit.*, 51 și n. 8-10 pentru izvoare.

101. apud Paus. X 30; Poll. IV 78 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 62 și n. 1-2.

102. apud Apul. Florid. 3; Clem. Alex. strom. 116 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 51 și n. 6; 52 și n. 4.

103. apud Clem. Alex. strom. I 16; IV 191 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 52 și n. 6.

104. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 79-81.

105. apud Plut. mus. 5; Ath. XIV 624b; Mann. Par. 10 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 52 și n. 7-8.

106. apud Plut. mus. 7; Suid. v. Ὀλυμπος - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 67 și n. 3-4.

107. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 127-138.

108. F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, Paris, 1872, III/13 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 57 și n. 5.

109. Apollo consideră posibilitatea de a cânta deopotrivă din voce și la kithara superioară celei lui Marsyas, care nu poate cânta decât la instrumentul de suflat - apud Diod. III 59 / cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 54 și n. 10.

110. H. Thiemer, *op. cit.*, 55-57 și n. respective.

111. RE, 14, 2., 1930, 1989-1990; M. Vogel, *Der Schlauch des Marsyas*, in: Rheinisches Museum für Philologie

107, 1964, Frankfurt a. M., 42 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 59 și n. 3-5.

112. H. Huchzermeyer, *op. cit.*, 35 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 71 și n. 5.

113. M. Vogel, *Die Enharmonik der Gricchen*, p. 11, Düsseldorf 1963, 12; H. Abert, *Antike Musikerlegenden*, in: Festschrift zum 90. Geburtstag von R. Freiherrn von Liliencron, Leipzig 1910, 2 - H. Thiemer, *op. cit.*, 67 și n. 2.

114. Un "Olympos" bătrân este din vremea legendarului Pelops din Frigia, care traversează Marea Egee într-un car aurit tras de pegas-i și care devine bogatul domnitor al ținutului grecesc Peloponnes - apud Ath. XIV 625c, f; Pind. Ol. I 65/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 68-69/ și n. 1; "Olympos" cel tânăr este din vremea ultimului și tot bogatului rege frigian Midas - apud Suid./ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 69.

115. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 70.

116. Olympos este considerat de greci creatorul aulodiei, al unei muzici zeești, el însuși o culme a spiritualității grecești, un creator de modele sonore, monodice, legiferae - de *nomoi* și *rhythmoi* - pentru muzică instrumentală - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 84.

117. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 70-72 și inclusiv n.

118. H. Kinder - W. Hilgemann, *op. cit.*, I, 1971, 35.

119. cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 15 și inclusiv n.

120. *Ibidem*, 29.

121. O atestare a celor menționate vine și prin variantele denumirii Cybelci, care sunt legate fie de munți, fie de localități în preajma munților - cf. *ibidem*, 30.

122. *Ibidem*, 31 și n. 6-11.

123. apud Lob. Aglaophan. 641 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 32 și n. 10.

124. H. Thiemer, *op. cit.*, 31.

125. *Ibidem*, 32.

126. M. Lurker, *Lexicon de zei și demoni*, București, Editura Enciclopedică, 1999, 79 (v. *daktyli*); vezi și H. Thiemer, *op. cit.*, 47-50 și inclusiv n. paginilor respective.

127. M. A. Yonah/ I. Shatzmann, *Illustriertes Lexikon des Altertums*, Stuttgart, Parkland, 1993, 229 (v. *Kurcten*); M. Lurker, *op. cit.*, 75 (v. *cureți*), V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, 135 (v. *cureți*).

128. M. Lurker, *op. cit.*, 73 (v. coribanți), V. Kernbach, *op. cit.*, 122 (v. coribanți).

129. M. Lurker, *op. cit.*, 282 (v. *satir*); V. Kernbach, *op. cit.*, 557 (v. *satyri*); M. A. Yonah/ I. Shatzmann, *op. cit.*, 375 (v. *Satyrn*).

130. M. Lurker, *op. cit.*, 295 (v. *sileni*); V. Kernbach,

op. cit., 575 (v. *Silenus*); M. A. Yonah/ I. Shatzmann, *op. cit.*, 385 (v. *Silenen*).

131. Vezi nota *supra*.

132. Vezi n. 129.

133. Vezi n. *supra*.

134. Vezi n. 130.

135. Vezi n. 126.

136. Vezi n. 128.

137. M. Lurker, *op. cit.*, 63 (v. *cabiri*); V. Kernbach, *op. cit.*, 98 (v. *cabiri*); M. A. Yonah/ I. Shatzmann, *op. cit.*, 214 (v. *Kabiren*).

138. Hdt. VII 73; VIII 138 - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 41 și n. 8.

139. H. Thiemer, *op. cit.*, 50-65.

140. *Ibidem*, 32, 38-40.

141. *Ibidem*, 33.

142. Paus. VII. 17, 9 ș. u. - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 33 și n. 3-4; 34.

143. H. Thiemer, *op. cit.*, 34.

144. *Ibidem*, 32 și n. 9; 34.

145. *Ibidem*, 34-35.

146. *Ibidem*.

147. Lidienii sunt primii care preiau cultul Cybelci și pe munții lor zeitatea se numește Isodroma sau Sipylena /Strab. 440/; apoi trece la lycionici, la pisidieni, la lycieni, la careni, la bithinieni și, în fine, prin Lesbos și Creta cultul ajunge în Grecia, unde grecilor - plăcându-le tot ce este străin /Strab. 471/ - îl adoptă cu alte denumiri, ca Artemis, Rea, Demetra, Atena, Afrodita /RE, 11, 2, 1922, 227 ș. u./, fără să accepte însă castrarea - cf. H. Thiemer, *op. cit.*, 36 și n. 8; 37.

148. C. Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 198.

149. I. Ghinoiu, *Călușarii. Strat și substrat mitologic*, în: Symposia Thracologica 8, Satu Mare, 1990, 293.

150. Idem, *Obicciuri populare de peste an. Dicționar*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, 39.

151. I. Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998, 71.

152. G. Kligman, *Căluș. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, 81.

153. M. Pop, *Călușul*, în: Revista de etnografie și folclor, tom. 20, nr. 1, București, 1975, 19.

154. *Ibidem*.

155. *Ibidem*.

156. Th. D. Speranția, *Miorița și Călușarii, urme de la Daci*, București, 1914, 39.

157. I. Ghinoiu, *op. cit.*, 98.
 158. M. Pop, *op. cit.*, 22.
 159. I. Ghinoiu, *op. cit.*, 197.
 160. *Ibidem*, 102.
 161. M. Pop, *op. cit.*, 22.
 162. I. Ghinoiu, *op. cit.*, 102.
 163. V. Turner, *Betwixt and Between. The liminal Period in Rites de Passage*, în: *The Forest of Symbols*, Ithaca - London, 1966, 93-111.
 164. *Ibidem*.
 165. M. Pop, *op. cit.*, 21.
 166. O. Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Editura Cartea Românească, 1982, 54.
 167. *Ibidem*.
 168. *Ibidem*.
 169. *Ibidem*.
 170. I. Ghinoiu, *op. cit.*, 198.
 171. O. Bârlea, *op. cit.*, 54..
 172. N. D. Geamăn, *Călușarii*, în: *Albina*, anul II, Nr. 33, 1899, p. 1044. În vol. lui T. Pamfile, *Sărbătorile de vară la români*, Saeculum, 1997, p. 50, apare drept autor, dintr-o eroare, Popescu-Sângeriu.
 173. M. Pop, *op. cit.*, 27.
 174. *Ibidem*.
 175. Th. D. Speranția, *op. cit.*, 45.
 176. D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, Editura Academiei, 1973, 315.
 177. G. Kligman, *op. cit.*, 68.
 178. R. Vuia, *Originea jocului de călușari*, în: *Dacoromania*, 1922, 231.
 179. *Ibidem*.
 180. *Ibidem*.
 181. A. Giurchescu, *Dansul în obiceiul Călușului*, în: *Studii, referate și comunicări de la festivalul Călușului*, Slatina, 1969, 33-40.
 182. I. Ghinoiu, *op. cit.*, 186.
 183. Un alt punct de vedere asupra originii obiceiului Călușarilor poate fi și următorul: într-o comunitate în care lupta pentru existență era "ocupația" preponderentă, acest mod de viață își pune inevitabil amprenta asupra tuturor manifestărilor religioase. În acest caz este vorba, după toate probabilitățile, de Marte (zeu care cumula mai multe atribute - zeu al soarelui și al războiului, dar calitățile sale aveau ca trăsătură unificatoare fertilitatea) deci, inevitabil violența rituală face parte din viața și trăirile religioase ale societății care a născut obiceiul - în cazul nostru - jocul călușarilor.
 184. I. P. Culianu, *Religie și Putere*, București, Editura Nemira, 1996, 183.

ÜBER DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN DEN MUSIK-SCHÖPFERISCHEN FÄHIGKEITEN DER THRAKO-PHYRGER UND DAS MUSIKLEBEN DER ALTEN GRIECHEN. EIN ANLAß ZU EINEM STREIFZUG IN DAS SUBSTRAT DER RUMÄNISCHEN FOLKLORE

Zusammenfassung

Wenn die Auszeichnung einer Spiritualität, die einer Hochkultur des Altertums eigen ist, auch das Ergebnis der Wechselwirkung mit anderen Hochkulturen sein kann, so ist dafür Griechenland mit seiner Dichtkunst gleich das nächste Beispiel. Denn diese Poetik stellt einen Einfuhr aus Kleinasien und Thrakien dar. Sogar die Musik, die zu dem griechischen poetischen Text dazugehört, ist ein offensichtlicher Beweis für den Herkunftsort dieser Übernahme, und zwar sowohl hinsichtlich der Entstehungsgeschichte der griechischen Elegie als auch der Heldenballade, insofern die eine vom

Trauerlied der Phryger und die andere vom Loblied zu Ehren des Dionysos abstammt.

Die nächste Entwicklungsstufe der Musik der alten Griechen ist die neu eingesetzte Ausdrucksart durch gesetzmäßiges Ordnen des Klangeutes, was auch von außerhalb des griechischen Gebietes kommt und weiter im Bereich der Musikorganologie verfolgt werden kann. Die Organologie, wodurch sich ein bestimmtes schaffendes Fassungsvermögen besonders bei der kleinasiatischen Bevölkerung auszeichnet, ist derjenige Bereich, der eigentlich diese neue Ausdrucksart bewirkt.

Die Tatsache, dass die Musikinstrumente, die die alten Griechen benutzten, aus der Fremde eingeführt wurden - auch wenn ihre Benennungen nicht immer diese Herkunft belegen -, wird aber in der Mythologie besonders hervorgehoben. Es ist die Mythologie, die das Schaffen und die Verwendung dieser Instrumente den Göttern und mythologischen Gestalten, die vorrangig zu Kleinasien gehören, zuschreibt.

Von all den Instrumenten verursachten besonders die Blasinstrumente mit ihrer Vielfalt die Änderung der Ansicht von Schaffung und Wahrnehmung der Musik, und zwar durch die sogenannte Rein-Instrumentalmusik. Natürlich unterstützen auch die Schlag- und besonders die Streichinstrumente, die in Griechenland von Lesbos, Thrakien, den syrischen und ägyptischen Gebieten und sogar denen am Roten Meer kommen, diese neue Ausdrucksart im Bereich der Klänge.

Dieser Entwicklungsstand, der durch das organologische Inventar der Musik der alten Griechen geschildert wird, bedeutet eigentlich eine Absorption seitens Griechenlands aus dem Orient, selten aus dem Norden, aus Thrakien und mittelbar aus Ägypten von dem, was die Gründung einer überlegenen Musiksprache, und zwar der abstrakten, gestattet.

Die Verbindung zwischen Kleinasien und Griechenland kann nicht nur in der Poetik oder Musikorganologie festgestellt werden sondern auch, dank der schöpferischen Gestalten der beiden Zentren der Verbindungswege, zwischen Kleinasien und Griechenland: die Inseln Lesbos und Kreta.

Lesbos wird von Dichtern, die gleichzeitig Musiker sind, und wie Terpander, Arion und Sappho eine starke Persönlichkeit aufweisen, vertreten. Als Interpreten, Schöpfer von Musik und Herstellern von Musikinstrumenten, von Musiksprache, -formen und -repertoire beeinflussen sie im Bereich der Musik sehr stark die Griechen im Denken und in der Ausdrucksart.

Dagegen schafft in Griechenland die Gestalt, die Kreta erzeugt (Thaletas von Kreta), in der Richtung, in der die Entwicklung der Musik auf dieser Insel stattfindet, das heißt der instrumentalen Begleitmusik. Das kommt von der Tatsache, dass der Einwirkung Kleinasiens auf Kreta einerseits eine bestimmte geistliche Fähigkeit, die sich vorrangig durch die Kunst des Tanzes offenbart, und andererseits andere fremde Elemente, die sich als Impulse aus Ägypten erwiesen, entgegenkommen. Die Rolle von Kreta scheint darin zu bestehen,

dass es ein Knotenpunkt der Verbindungswege zwischen Kleinasien und Griechenland, aber auch mit der Teilnahme des ägyptischen Einflusses ist. Das spiegelt sich besonders in der Organologie wider, was meist anhand von darstellenden Figuren belegt wird.

Aber auch der mythologische Plan, der die fremde Herkunft der Instrumente, die die Griechen verwenden, bestätigt, sollte als zweite Aufgabe den griechischen Glauben, wonach die Musik aus Thrakien und Asien stammt, so wie wir es von Strabo wissen, zu unterstützen haben. Tatsächlich wird in der Mythologie die Aufnahme von Griechenland hinsichtlich der beiden Hauptinstrumente - Kithara und Aulos - gerade aus Thrakien und danach aus Kleinasien vorgestellt. Die mythologischen Gestalten Orpheus, Linos, Thamyris sind thrakische Kitharoden und symbolisieren die verschiedenen Musikfazies - das Wunderbare, das Ausdrucksvolle und die Meisterschaft. Von ihnen, so sagt die Mythologie, erhalten die alten Griechen die reininstrumentale Musik für Streicher, mit ihren genauen melodischen und rhythmischen Gesetzen.

Trotzdem gibt aber die Mythologie den starken Schock, den diese Neuigkeit verursacht, wieder, als käme er aus Kleinasien, dank der mythologischen Aulospiele Hyagnis, Marsyas und Olympos - Erfinder von Musikinstrumenten, Schöpfer von Instrumentalmusik, von Gesetzen der Musikkomposition. Sie sind für die Griechen die mythologischen Gestalten, die die reininstrumentale Musik, *krumata*, und die reine Aulodik, *kruma*, nach Griechenland gebracht haben.

Verfolgt man die Fähigkeit besonders der phrygischen Welt, die Klangquelle, die abstrakte, aber ausdrucksvolle, selbst eine eigene Kunst darstellende Klangstrukturen in Umlauf setzt, zu schaffen und mit ihr umzugehen, so vermutet man, und zwar auf spiritueller Ebene, den Augenblick des Kontaktes zwischen dem Kult, mit dem die Phryger aus Makedonien bis im anatolischen Hochland ankamen, und der weiblichen, universellen Göttin, die sie dort fanden, erfüllen zu können.

Die phrygische Kybela wird von einem Bühnenbild mit Wald und Gebirgshöhen umringt. Sie besitzt glückselige, aber auch unglückselige Attribute, und um sie herum tanzt und spielt ein lautes Ehrengelicht mit göttlichen, komisch ausschauenden Dämonen, die die Attribute von Pferd und Hornvieh tragen. Ihre Musikinstrumente (Tympanon, Cymbala, Crotala, Doppellaulos, selten Syrinx, noch seltener Phorminx, Lyra

und Kithara) sind dieselben, die im göttlichen Dienst des Kybela-Kults verwendet werden.

Diese weibliche Gottheit wandert mit ihrem Gefolge von laut musizierenden und herumtanzenden Dämonen ziellos und aufgeregt in ihrer Welt herum, was anhand einer anderen mythologischen Erzählebene gerechtfertigt wird. Es ist die Rede von einer unglücklichen und aggressiven Liebe zwischen der Gottheit und einer menschlichen Gestalt, eine übernatürlich schöne menschliche Kreatur, Attis genannt.

Bei der Todes- und Auferstehungsfeier des schönen Attis - ein Tod und eine Auferstehung, die in der mythologischen Erzählung von Kybele provoziert wurde - findet in den Klängen derselben Schlag- und Blasinstrumente statt, welche sowohl von den Dämonen des Kybelagefolges als auch von den Dienern des Kults dieser Gottheit gespielt werden.

Im Kern des an Kybela und Attis gebundenen kultischen Zeremoniells befindet sich also das ursprüngliche Stadium, das zur Erzeugung der rein-instrumentalen Musik führen wird. Von den kleinasiatischen Instrumenten scheint das Blasinstrument Aulos berufen zu sein eine ausdrucksvolle Klangwelt, die danach nach Griechenland versetzt wird, zu generieren.

Folglich findet die Welt Kleinasiens auf einer bestimmten Ebene der neuen Welt, die sich geistlich-kulturell mit Feinheit und herrschenden Fähigkeiten erhebt, eine leere Stelle, an die sie herangezogen wird.

Wird von einer thrakisch-phrygischen Spiritualität

gesprochen, so sollten ihre Wurzeln auch in der rumänischen Geistlichkeit zu finden sein, dort wo es sich um ein männliches Gefolge, pferdeähnliche Verkleidung, einen Zusammenhang zu einer glückseligen oder unglückseligen weiblichen Gestalt, einen Tanz, vielleicht sogar einen Waffentanz, grelle, abgehackte Laute, Schlag- und Blasinstrumente, Einweisung mit Beschützungsfunktion oder mit übernatürlichen Heilkräften handelt.

Der *Călușari*-Brauch, ein alter Männerbundbrauch, entspricht unserer Suche mit seinen Kennzeichen in Form und in verschiedenen Elementen, von denen einige der bedeutendsten sowohl die aggressiven, die Waffentanzelemente, als auch jene, welche die Beschützungsfunktion charakterisieren, sind. Der Beweis dafür zeigt sich in der Tracht, in einigen Erscheinungen des ritualen Szenariums, in der Bedeutung von Tod und Auferstehung im Vegetationskult, der in diesem Brauch nistet. Sie belegen einen uralten Untergrund, der auch in der Spiritualität der phrygischen Welt zu finden ist, aber vermutlich noch älter sein kann, als der Augenblick in dem die Phryger aus ihren thrakischen Gebirgsgegenden nach Kleinasien kamen. Der rumänische Brauch der tanzenden Männer, die pferdeähnliche Attribute in den Bewegungen und der Kleidung aufweisen, die von Haus zu Haus ziehen und die Gemeinde vor den unglückseligen, wilden Naturmächten behüten, erinnert durch sein Fortleben an diejenige Gesittung, die durch Einfluß und Impulse bei den Griechen die schöpferische Denkungsart änderte, sei es auch nur im abstrakten Bereich der Musik.

ERLÄUTERUNG DER ABBILDUNGEN

Abb. 1. a Bruchstück einer Bronzeschüssel, entdeckt in Idalion/ Dali - Cypern (800-700 v. Chr.): drei Instrumentistinnen mit Doppelaulos, Lyra und Tympanon - Nachzeichnung nach H. Bossert, *Altsyrien. Kunst und Handwerk in Cypern, Syrien und Palästina*, Die Kulturen des Mittelmeerkreises, Bd. III, Tübingen, 1951, Abb. 309/ cf. B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 v. Chr.*, Frankfurt am Main, 1963, 64 u. Anm. 2;

b Amphorenfragment im melischen Stil, entdeckt bei Delos - Insel Mykonos (Hälfte des 7. Jhds. v. Chr.): Lyra und Kymbal/ Krotala (?) - Nachzeichnung nach E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Bd. III,

München 1923, 132, Abb. 106, Taf. 23/ cf. B. Aign, *a. a. o.*, 99 și Anm. 1;

c Bronzefigurine aus dem Heiligtum von Artemis Orthia zu Sparta (600-500 v. Chr.): Instrumentistin mit Kymbala - Nachzeichnung nach J. P. Droop, *The Lanconian Potery*, JHS Suppl. No. 5 (Artemis Orthia) 1929, 113, Taf. XCa/ cf. B. Aign, *a. a. o.*, 250 u. Anm. 1-2.

Abb. 2. Kybele mit Tympanon:

a Marmorstatuette, entdeckt in Histria (2.-3. Jhd. n. Chr.) - Nachzeichnung nach G. Bordenache, *Sculture grece e romane del Museo Nazionale di Antichità de Bucarest*, București, Editura Academiei, 1969, 31-32/ 39, Taf. XX/ cf. V. Tomescu, *Musica daco-romana*, Bd. II,

București, Editura muzicală, 1982, 26, Abb. 107;

b Marmorstatuette, entdeckt in Tuzla - Constanța (2. Jhd. n. Chr.) - Nachzeichnung nach H. Slobozianu, *La vie musicale et théâtrale dans l'Antiquité sur le territoire de la RSR, révélée par les fouilles archéologiques/Callatis (Mangalia)*, Revue Roumaine, XIV, Bucarest, 1960, 169, Abb. 5/ cf. V. Tomescu, *a. a. o.*, 23, Abb. 102;

c Kybele mit Tympanon und der Thrakische Ritter: weiße Marmorplatte (*Acdicola*), entdeckt in Constanța (Ende des 1. Jhds. v. Chr. - Anfang des 1. Jhds. n. Chr.) - Nachzeichnung nach D. Tudor, *Un monument al cavalerului trac descoperit la Tomis*, Cronica numismatică și arheologică, XI, București, 1935 (ian.-mar.), 119, 1:3/ cf. V. Tomescu, *a. a. o.*, 21, Abb. 100.

Abb. 3. a Aulos mit Einzelrohr - Nachzeichnung nach M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1949, 52;

b Doppelaulosbläser - siehe oben Abb. 1a;

c Fragment mit Aulosbläser aus einer Statuettengruppe von Bogazköy: Kybele mit 2 Trabanten, Instrumentisten - Nachzeichnung nach K. Bittel, *Prähistorische Forschungen in Kleinasien*, Istanbul, 1934, Abb. 63; E. Akurgal, *Die Kunst der Hethiter*, München, 1961, Abb. 55-57/ cf. B. Aign, *a. a. o.*, 252.

Abb. 4. a Bronzefigurine, entdeckt im Heiligtum der Artemis Orthia/ Sparta (600-550 v. Chr.): Syrinxbläserin - Nachzeichnung nach J. P. Droop, *a. a. o.*, 1926, 113, Taf. XCb/ cf. B. Aign, *a. a. o.*, 250;

b Bronzefigurine von Mylasa/ Karien (8.-7. Jhd. v. Chr.): Salpinxbläser - Nachzeichnung nach G. M. A. Hanfmann, A *"Hittite" Priest from Ephesus*, American Journal of Archaeology, 66/1, 1962, 3/ cf. B. Aign, *a. a. o.*, 78.

c Bruchstück der Sarkophagenfreske von Hagia Triada (1400 v. Chr.): Bläser mit phrygischem Doppelaulos - Nachzeichnung nach B. Aign, *a. a. o.*, 47;

d Bruchstück der Sarkophagenfreske von Hagia Triada (1400 v. Chr.): Instrumentistin mit siebensaitiger Kithara - Nachzeichnung nach B. Aign, *a. a. o.*, 44;

Abb. 5. a Phorminx - Nachzeichnung nach M. Wegner, *a. a. o.*, 29;

b Lyraspieler - siehe oben Abb. 1a;

c Kithara - Nachzeichnung nach M. Wegner, *a. a. o.*, 32;

d Barbiton - Nachzeichnung nach M. Wegner,

a. a. o., 42.

Abb. 6. a Marmorfigurine, entdeckt in den Kykladen: Kitharasieler - Nachzeichnung nach Chr. Zervos, *L'art des Cyclades*, Paris, 1957, Taf. 334/ cf. H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1979, Abb. 12;

b Marmorfigurine, entdeckt in den Kykladen: Doppelaulosbläser - Nachzeichnung nach Chr. Zervos, *a. a. o.*, Taf. 304/ cf. H. Thiemer, *a. a. o.*, Abb. 13;

c-h Hieroglyphische Zeichen von Knossos (c, e, g-h), Kreta (d), Kandia (f) (1850-1700 v. Chr.) - Nachzeichnung nach B. Aign, *a. a. o.*, 35-37.

Abb. 7. a Orpheus in thrakische Tracht mit Kithara - Nachzeichnung nach Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma/ Paris, 1834-1838, Bd. VIII, Taf. 43, 1/ cf. H. Thiemer, *a. a. o.*, Abb. 7;

b Linos lehrt Iphikles Kithara spielen - Nachzeichnung nach Annali dell' Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma, 1871, Taf. f/ cf. H. Thiemer, *a. a. o.*, Abb. 8;

c Thamyris zwischen den Musen - Nachzeichnung nach Monumenti inediti publicati dall' Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma/ Paris, 1834-1838, Bd. VIII, Abb. 43, 2/ cf. H. Thiemer, *a. a. o.*, Abb. 9.

Abb. 8. Călușari-Tänzer von Sterești-Argeș, Juni 1975*.

Abb. 9. Leiter der Tänzer, der sog. "Vătaf" - von Cozieni, Caracal*.

Abb. 10. Călușari-Tanz: "Spaziergang" von Hârșești-Argeș, Juni 1972*.

Abb. 11. Der "Stumme" - von Prisaca-Olt, Juni 1969*.

Abb. 12. Der Schwur - von Bârca, Craiova*.

Abb. 13. Fahnehissen im Călușari-Brauch- von Braniște, Gem. Opiși, 1968*.

Abb. 14. Călușari-Fahne - Prisaca-Olt, Juni 1969*.

Abb. 15. Der niedergeschlagene Călușari-Tänzer - von Braniște, Gem. Opiși, 1968*.

* Die Photographie gehört der Archive des Instituts für Ethnographie und Folklore "C. Brăiloiu", București. Unseren Dank richten wir an Herrn Prof. Dr. I. Ghinoiu, der uns den Zugang erleichterte und die Veröffentlichung gestattete.

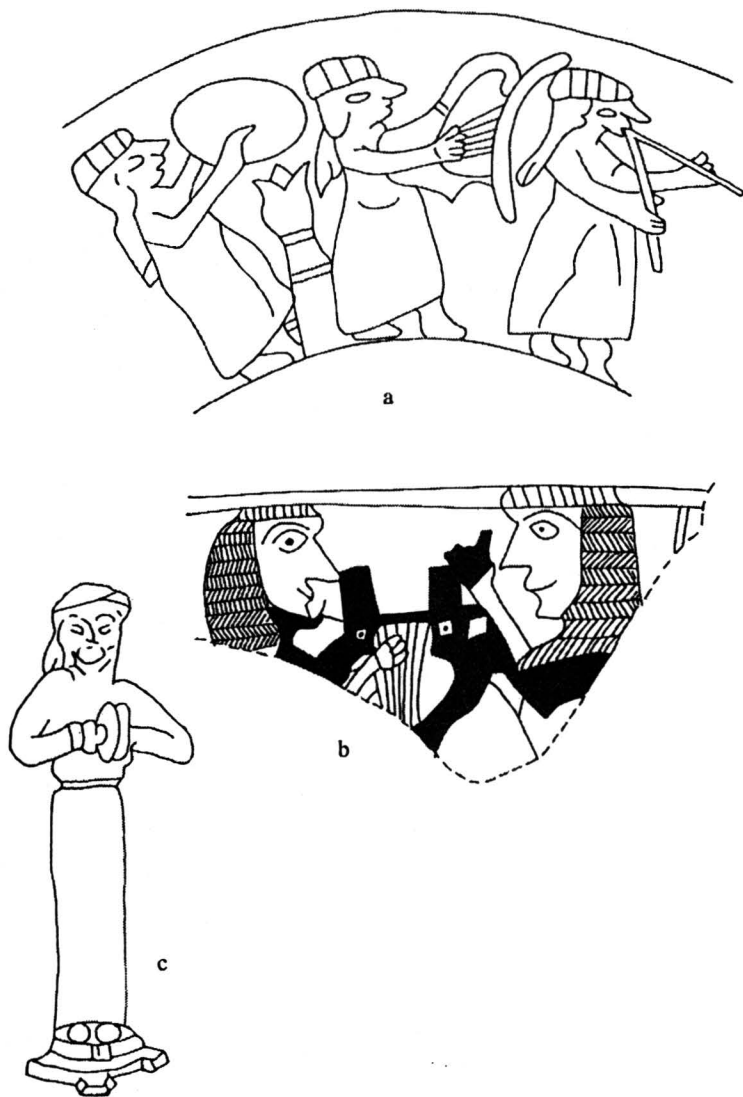


Fig. 1. a Fragment de strachină din bronz, descoperită la Idalion/ Dali - Cipru (800-700 î. Chr.): trei instrumentiste cu aulos dublu, liră și tympanon - schiță *apud* H. Bossert, *Altsyrien. Kunst und Handwerk in Cypern, Syrien und Palästina, Die Kulturen des Mittelmeerkreises*, vol. III, Tübingen, 1951, fig. 309/ cf. B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 v. Chr.*, Frankfurt am Main, 1963, 64 și n. 2;

b fragment al unei amfore în stil melic, descoperită la Delos - insula Mykonos (jumătatea sec. VII î. Chr.): liră și cymbala/ crotala (?) - schiță *apud* E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, vol. III, München 1923, 132, fig. 106, pl. 23/ cf. B. Aign, *op. cit.*, 99 și n. 1;

c figurină de bronz din sanctuarul lui Artemis Orthia din Sparta (600-500 î. Chr.): instrumentistă cu cymbala - schiță *apud* J. P. Droop, *The Lanconian Potery*, JHS Suppl. No. 5 (Artemis Orthia) 1929, 113, pl. XCa/ cf. B. Aign, *op. cit.*, 250 și n. 1-2.

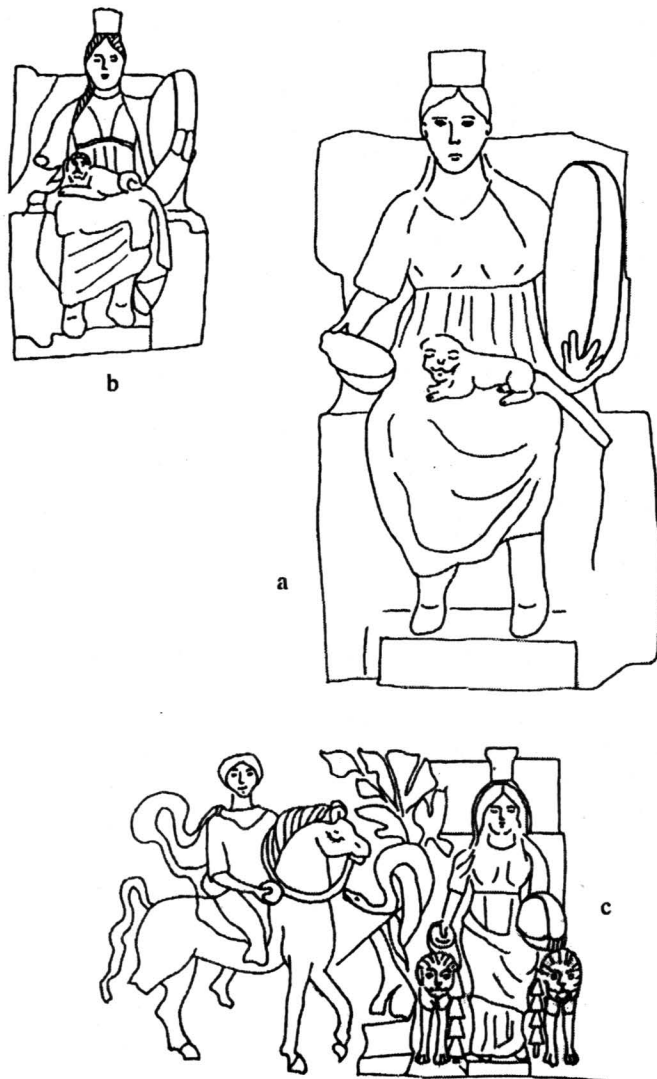


Fig. 2 Cybela cu tympanon:

a statueta de marmură descoperită la Histria (sec. II-III d. Chr.) - schiță *apud* G. Bordenache, *Sculture grece e romane del Museo Nazionale di Antichità de Bucarest*, București, Editura Academiei, 1969, 31-32/ 39, pl. XXI/ cf. V. Tomescu, *Musica daco-romana*, vol. II, București, Editura muzicală, 1982, 26, fig. 107;

b statueta de marmură, descoperită la Tuzla - Constanța (sec. II d. Chr.) - schiță *apud* H. Slobozianu, *La vie musicale et théâtrale dans l'Antiquité sur le territoire de la RSR, révélée par les fouilles archéologiques/ Callatis (Mangalia)*, Revue Roumaine, XIV, Bucarest, 1960, 169, fig. 5/ cf. V. Tomescu, *op. cit.*, 23, fig. 102;

c Cybela cu tympanon și Cavalerul trac: placă de marmură albă (*aedicola*), descoperită la Constanța (sf. sec. I î. Chr. - înc. sec. I d. Chr.) - schiță *apud* D. Tudor, *Un monument al cavalerului trac descoperit la Tomis*, Cronică numismatică și arheologică, XI, București, 1935 (ian.-mar.), 119, 1:3/ cf. V. Tomescu, *op. cit.*, 21, fig. 100.

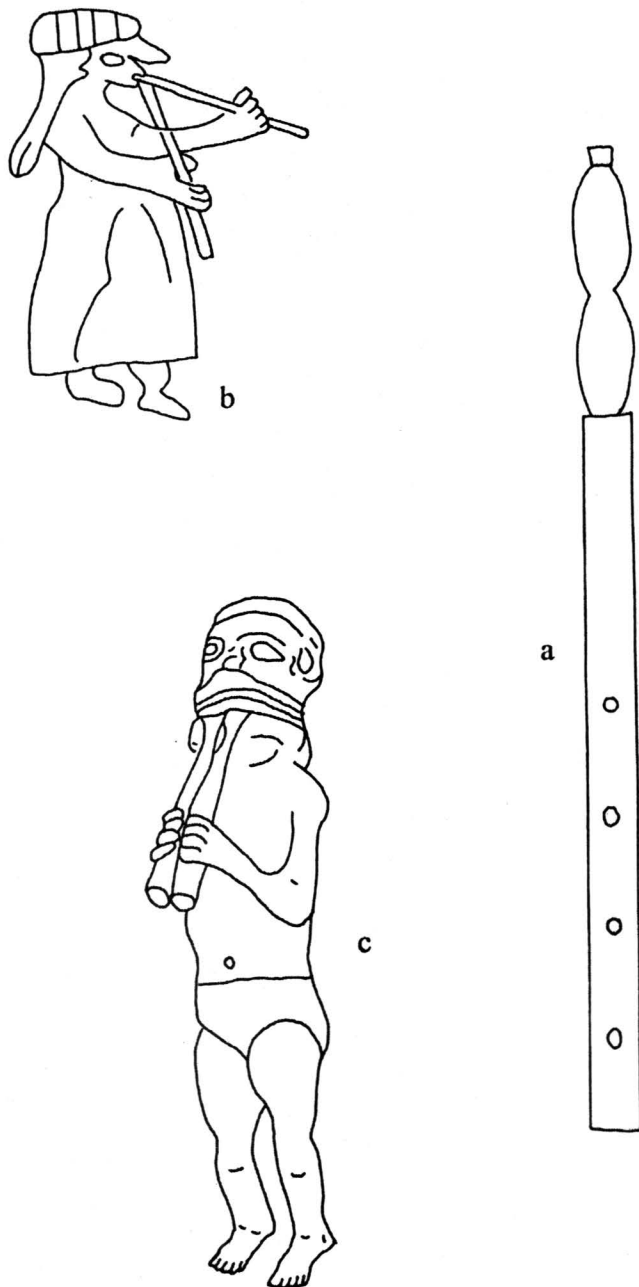


Fig. 3. a Aulos simplu - schiță *apud* M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1949, 52;
 b instrumentist cu aulos dublu - vezi *supra* fig. 1a;
 c fragment cu instrumentist cu aulos dintr-un triptic de la Bogazköy: Cybela cu 2 trabași instrumentiști - schiță
apud K. Bittel, *Prähistorische Forschungen in Kleinasien*, Istanbul, *Istanbul Forschungen*, vol. VI, Istanbul, 1934,
 fig. 63; E. Akurgal, *Die Kunst der Hethiter*, München, 1961, fig. 55-57/ cf. B. Aign, *op. cit.*, 252.

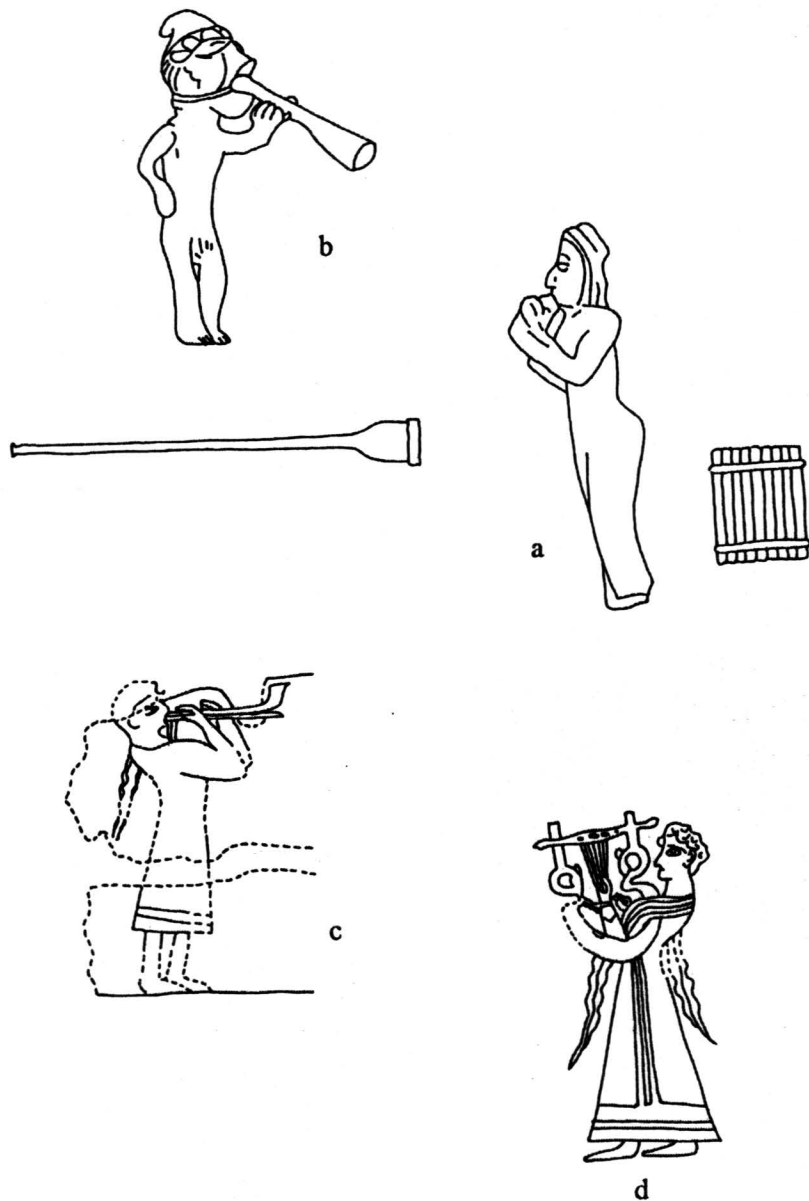
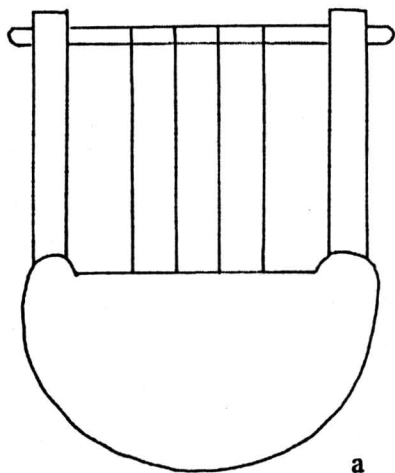


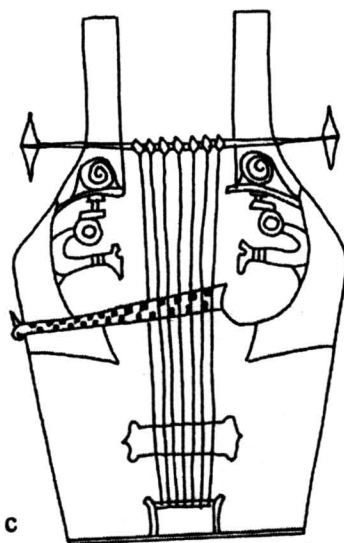
Fig. 4 a Figurină de bronz, descoperită în sanctuarul lui Artemis Orthia/ Sparta (600-550 î. Chr.): instrumentistă cu syrinx - schiță *apud* J. P. Droop, *op. cit.*, 1926, 113, pl. XCb/ cf. B. Aign, *op. cit.*, 250;
 b figurină de bronz descoperită la Mylasa/ Caria (sec. VIII-VII î. Chr.): instrumentist cu salpinx - schiță *apud* G. M. A. Hanfmann, *A "Hitite" Priest from Ephesus*, *American Journal of Archaeology*, 66/1, 1962, 3/ cf. B. Aign, *op. cit.*, 78;
 c fragment de pe fresca sarcofagului de la Hagia Triada (1400 î. Chr.): instrumentist cu aulos dublu frigidian - schiță *apud* B. Aign, *op. cit.*, 47;
 d fragment de pe fresca sarcofagului de la Hagia Triada (1400 î. Chr.): instrumentistă cu kithara cu 7 corzi - schiță *apud* B. Aign, *op. cit.*, 44;



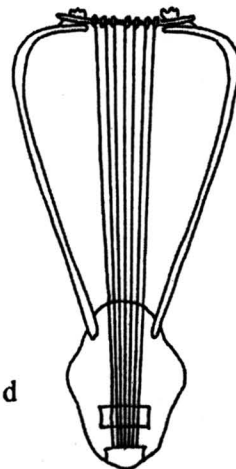
a



b



c



d

Fig. 5 a phorminx - schiță *apud* M. Wegner, *op. cit.*, 29;
 b instrumentist cu liră - vezi *supra* fig. 1a;
 c kithara - schiță *apud* M. Wegner, *op. cit.*, 32;
 d barbiton - schiță *apud* M. Wegner, *op. cit.*, 42.

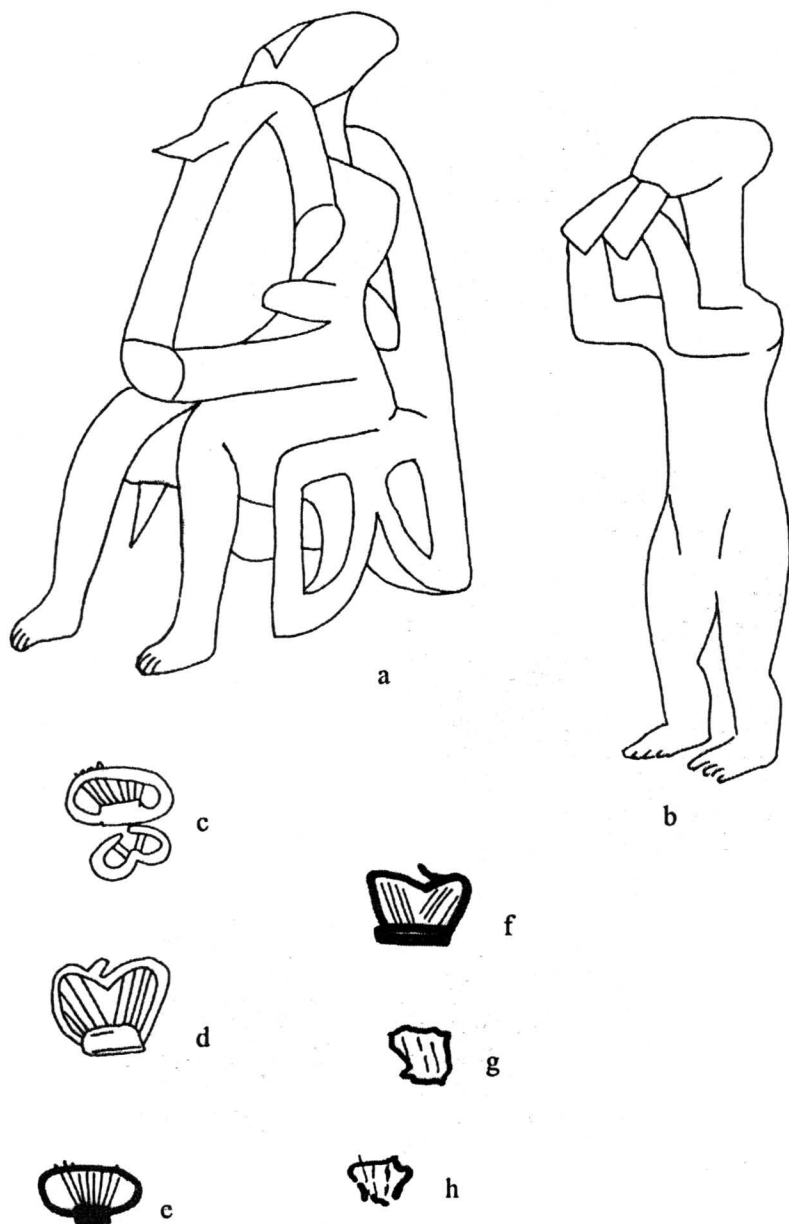


Fig. 6 a Figurină de marmură descoperită în Ciclade: instrumentist cu kithara - schiță apud Chr. Zervos, *L'art des Cyclades*, Paris, 1957, pl. 334/ cf. H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, Bonn-Bad Godesberg, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, 1979, fig. 12;
 b figurină de marmură descoperită în Ciclade: instrumentist cu aulos dublu - schiță apud Chr. Zervos, *op. cit.*, pl. 304/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, fig. 13;
 c-h semne hieroglifice din Knossos (c, e, g-h), Creta (d), Candia (f) (1850-1700 î. Chr.) - schițate apud B. Aign, *op. cit.*, 35-37.



a



b



c

Fig. 7 a Orfeu cu costum tracic cu kithara - schiță *apud* Monumenti inediti publicati dall'Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma/ Paris, 1834-1838, vol. VIII, pl. 43, 1/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, fig. 7;
 b Linos cu Iphikles, pe care îl învață să cânte la kithara - schiță *apud* Annali dell'Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma, 1871, pl. I/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, fig. 8;
 c Thamyris printre muze - schiță *apud* Monumenti inediti publicati dall'Instituto di Correspondenza Archeologica, Roma/ Paris, 1834-1838, vol. VIII, fig. 43, 2/ cf. H. Thiemer, *op. cit.*, fig. 9.



Fig. 8 Călușari din Sterești-Argeș, iunie 1975*.



Fig. 9 Vătaful din Cozieni, Caracal*.



Fig. 10 Călușari: "Plimbare" din Hârșești-Arges, iunie 1972*.



Fig. 11 Mutul - din Prisaca-Olt, iunie 1969*.

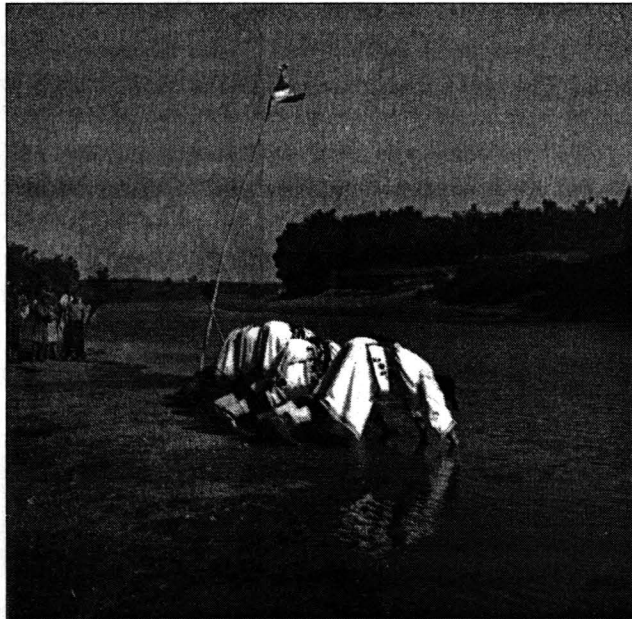


Fig. 12 Jurământul - din Bârca, Craiova*.



Fig. 13 Ridicarea steagului - din Braniște, com. Opiăș, 1968*.



Fig. 14 Steag - Prisaca-Olt, iunie 1969*.



Fig. 15 Călușarul doborât - din Braniște, com Opiși, 1968*.

* Fotografia aparține arhivei Institutului de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu", București. Adresăm mulțumirile noastre d-lui prof. dr. I. Ghinoiu, care ne-a facilitat accesul și permis publicarea.

