

XI. Muzica tradițională și folclorul muzical național, sursă de inspirație pentru creația compozitorilor din Republica Moldova

ARTA INSTRUMENTALĂ DE GRUP ÎN MUZICOGRAFIA CANTEMIRIANĂ

THE GROUP INSTRUMENTAL ART IN CANTEMIRIAN MUSICOGRAPHY

VICTOR GHILAȘ,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Științe a Moldovei

Studiul de față își propune ca obiectiv clarificarea unor aspecte puțin studiate în literatura de specialitate. Muzica militară a timpului a constituit una din preocupările importante ale savantului Dimitrie Cantemir. Ca parte a armatei otomane, aceasta are o istorie bogată, stabilindu-se în viața militară încă din perioada de înflorire a civilizației medievale musulmane.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, muzica orientală începe să se stabilească rapid în cultura și practica artistică a Principatelor Române, așa cum influența turcă (politică, economică, militară), crește în întreaga societate. Judecând din informațiile furnizate de către D. Cantemir în lucrarea "Descrierea Moldovei", se poate deduce că mediul urban (în primul rând, curtea domnească și cercurile protipendadei locale) a fost locul principal de exprimare pentru arta musulmană. Această expansiune se produce prin intermediul așa-numitei "Musica turcica" (conform lui D. Cantemir), și anume participarea nemijlocită a muzicii militare turcești, numită tabulhanea sau mehterhanea. Potrivit observațiilor cantemiriene, mediul de manifestare a muzicii militare a fost unul destul de variat cu prezența în timpul antrenamentelor militare, pe câmpul de luptă, la inaugurarea pe tron a domnitorilor, la căftănirea acestora și a marilor boieri, la evenimente oficiale, la ceremoniile importante ale curții, la sărbători, la adunările divanului, în timpul vizitelor și soliilor, la primirea marilor demnitari ai Înaltei Porți, la reconfirmarea la tron. Toate acestea indică importanța muzicii militare în viața socială, politică și culturală a Imperiului Otoman, Moldova și a Munteniei. Din acest punct de vedere, lucrările lui D. Cantemir sunt o sursă valoroasă de documentare la această temă.

Cuvinte-cheie: *Dimitrie Cantemir, fanfara militară, Imperiul Otoman, mehter, mehterhanea, muzica militară, tabulhanea, Țara Moldovei, Țara Românească.*

This study aims to clarify some issues that have been less investigated in the musicological literature. The military music of his time was an important part of the scholastic concerns of Dimitrie Cantemir. As a part of the Ottoman army, it has a rich history, and becomes established in the military life as early as the blossoming period of the classic medieval Muslim civilization.

Starting with the second half of the 16th century, the Oriental music begins to establish itself quickly in the culture and the artistic practice of the Romanian Principalities, as the Turkish influence (political, economical, military) increases in the entire society. Judging from the information provided by D. Cantemir in his "Description of Moldova", it may be inferred that the urban milieu (first of all, the ruler's court and nobility's circles) was the primary place of expression for the Muslim art. This expansion occurs by means of the so-called "musica turcica" (according to D. Cantemir), i.e. the immediate participation of Turkish military music which was called tabulhanea or mehterhanea. According to his observations, the milieu for the manifestation of military music was quite varied - during military trainings, on the battlefield, at the rulers' inauguration to the throne, at their dismissal, at official events, at major ceremonies, at feasts, at divan's sessions, which took place at the ruler's courts, it was used during visits, at the receipt of major officials of the Ottoman Empire, at the reconfirmation to the throne. All these indicate the importance of military music in the social, political and cultural life of the Ottoman Empire, Muntenia and Moldova. From this point of view, the works of D. Cantemir are a valuable source of documentation on this issue.

Keywords: *Dimitrie Cantemir, military fanfare, the Ottoman Empire, mehter, mehterhane, military music, tabulhane, Moldova, Wallachia.*

Aflarea lui Dimitrie Cantemir în capitala Imperiului otoman, ca ostatic, a coincis cu perioada când oastea era una din instituțiile de primă importanță ale statului. Nu întâmplător militarii, numiți *askeri* (de la tc. *asker* = soldat, milițian, armată regulată), făceau parte din lamura socială a musulmanilor. Expansiunea teritorială și controlul administrativ al otomanilor asupra Orientului Apropiat arab, Egiptului, țărilor balcanice, Caucazului, a unei însemnate părți din Europa centrală și de est nu ar fi fost posibilă fără o forță armată puternică. Sistemul militar al otomanilor din perioada secolelor XV–XVII era unul din cele mai performante în Europa la acea vreme, iar ienicerii (de la tc. *yeni çeri* = ostaș nou sau oaste nouă; soldat din garda sultanului, provenind inițial din prizonierii de război, iar mai târziu dintre copiii popoarelor creștine, convertiți la islam) formau corpul de elită al oștii turcești. Aflați în solda sultanului, acești temuți războinici erau echipați cu o vestimentație distinctă, aveau propriile muzici și marșuri militare. Antrenamentele sistematice, în cadrul cărora tinerii ostași învățau arta mânăuirii complexe a armelor de luptă (sabia, sulița, iataganul, scutul) și pe cea a luptei corp la corp de origine centrasianică, denumită **Yağlı güreş, se desfășurau în sunetele muzicii militare**. Ca parte componentă a armatei, muzica militară, numită și *Mehter* (de la tc. *mehter* = muzicant al fanfarei turcești; fanfară militară), are o bogată istorie, evoluând odată cu structurile de forță, pe care le-a reprezentat de-a lungul timpului. Integrarea organică în structurile armatei a fost necesară și și-a justificat prezența din mai multe motive. Înainte de a trece la abordarea subiectului formulat în titlu, este interesant de urmărit succint devenirea muzicii ostășești în cultura otomană, întrucât acest aspect nu este practic deloc (doar sporadic) menționat în scrierile lui D. Cantemir.

Încă din secolul al III-lea î.Hr., formațiile muzicale militare s-au aflat în serviciul imperiului Heung-Nu. Muzica militară a fost și în slujba primului mare Imperiu musulman în timpul guvernării dinastiei omeyyade (661–750). Fenomenul în discuție se impune și în perioada înfloririi civilizației musulmane medievale clasice, în special, în primele trei secole de domnie a dinastiei abbaside (secolele VIII–XI) și, mai ales, pe timpul sultanatelor anatoliene selgiukide (1038–1194). Cu instaurarea puterii dinastiei osmane la 1299, sultanul Osman Gazi Bey (1281–1324) declară muzica militară și drapelul de stat drept însemne naționale, simboluri ale suveranității și independenței Înaltei împărății turce.

Ulterior, muzica militară trece printr-un șir de transformări din punct de vedere al formei și esenței. Pe timpul lui Mehmet Fatih Sultan Khan (1432–1482) are loc reorganizarea *Mehter-ului*. În rezultat, pentru a-i ridica statutul, sultanul dispune ca acest simbol să fie prezent nu doar în ștabul principal al Mehter-ului din centrul administrativ al puterii supreme de stat, ci și în ștaburile provinciilor din centrul țării, în alte puncte administrative, locații sau tabere ale armatei, amplasate de-a lungul frontierelor Imperiului otoman. Popularitatea muzicii militare se extinde și asupra societății civile, astfel că în epoca de aur a Porții, la Istanbul se produceau, cu diferite ocazii, formații instrumentale civile de tipul Mehter-ului — fie în scopuri concertistice, fie în scopuri de protocol sau de ceremonial.

Începând cu jumătatea a II-a a secolului al XVI-lea, muzica orientală începe să se impună rapid în cultura și practica artistică din Principatele românești odată cu creșterea influenței otomane (politice, economice, militare) asupra întregii societăți de la sud și est de Carpați. Judecând după informațiile furnizate de D. Cantemir în lucrarea sa *Descrierea Moldovei*, se

poate deduce că mediul urban (curțile domnești și saloanele boierești, în primul rând) a fost cadrul de exprimare predilect al artei musulmane. Înainte de toate, această expansiune se produce prin intermediul așa-zisei „*musica turcica*” (după D. Cantemir), adică cu participarea nemijlocită a muzicii militare turcești, care se numea *tabulhanea* (de la tc. *tabıl* = fanfară militară turcească în care predominau tobele și de la pers. *hānā* = locuință, spațiu) sau *mehterhanea* (*mehter* = fanfară militară + *hānā*). Ambele denumiri indică asupra uneia și aceleiași formații, fiind acceptate de otomani drept noțiuni sinonime. În afară de această formulă (cel mai des folosită), în literatura de specialitate mai pot fi întâlnite denumiri precum *tambulhana*, *tambulchana*, *tabulhaned*, *tambulhanea*, *tubulhana*, *tombulchana*, *tobulhana*, *dabulhanea*, *daulhana* (de la tc. *davulhane*), *muzica ienicerilor*, *chindia* sau *chindia valahă*.

De vreme ce la turci *mehterhanea* și *tabulhanea* făceau parte din aceeași sferă semantică, în Țara Moldovei și Țara Românească acești doi termeni ajung să desemneze două formații instrumentale diferite. În consecință, *mehterhaneaua* era muzica curții domnești, iar *tabulhaneaua* — muzica militară sau fanfara domnească, alături de ele situându-se muzicile sau fanfarele ostășești. Cel puțin, aceasta reiese și din lucrările lui Dimitrie Cantemir. La serviciile unor asemenea formații se apela pentru a imprima solemnitate evenimentelor oficiale, marilor ceremonii, ospetelor, petrecerilor sau adunărilor divanului, care se desfășurau la curțile palatelor domnești, pentru participarea la solii, vizite, la căftănirea marilor boieri, execuția unor personalități, la halcale (de la tc. *halka* = cerc de fier prin care se arunca, din galop, sulita în jocul oriental numit *gerid*; jocul propriu-zis), la primirea marilor demnitari ai Înaltei Porți, la reconfirmarea în domnie, la intrarea în capitala țării a domnilor nou-aleși după confirmarea lor de către sultan etc.

Din *Condica de ceremonii* a domnilor Moldovei (1762), întocmită de al doilea logofăt al curții Gheorgachi la porunca lui Grigorie Calimachi, aflăm că muzica mehterhanelei și cea a tabulhanelei putea fi auzită, de asemenea, la principalele sărbători religioase — de Crăciun, Sfântul Vasile, Bobotează, Paște. Aceeași sursă, al cărei text aparține așa-numitei literaturi de ceremonial, oferă și alte detalii importante privind rânduielele curții, în care depistăm bogatul vocabular oficial al epocii, inclusiv pe cel muzical: „După ce au îmbrăcat pașa pe domnu cu blana cea de samur, viind la domnescul său scaon, mai pe urmă au venit și mehterbaș (conducătorul muzicanților) al pașii cu toți mehterii săi (muzicanții), la curtea domnului, de i-au zis un nubet (paradă militară) și după sfârșitul nubetului, domnul au poruncit de au îmbrăcatu pe mehterbaș cu cherachea (mantie de ceremonie împodobită cu fir — n.n. — V.Gh.), mulțumindu și pe toți mehterii cu câți galbeni au socotit Domnul. Domnul, din oamenii pașii, pe altu pe nimeni n-au îmbrăcat, fără numai pe baș-ceaușu (de la tc. *başçavuş* = căpetenia ceaușilor — n.n. — V. Gh.) și pe conaccibaș (de la tc. *konakçıbaşı* = administratorul sediului de reședință a vizirilor sau a pașilor; căpetenia de conace (popas) pentru poposirea oștii — n.n. — V.Gh.) cu cherachele (de unde se vede cinstirea de care aveau parte muzicanții turci la curtea domnitorului). După ce au eșitu pașa de la cortul său, fiindu și Domnul cu toată boerimea și vrându pașa ca să auză și pe mehterbaș, a Domnului ce meșterșug are, au zis Domnului ca să poruncească lui mehterbaș să zică un pestref (preludiu muzical); și începând mehterbaș și zicându un scopos (melodie grecească — n.n. — V.Gh.) ca acela, au foarte plăcutu pașii meșterșugul și zicătura lui. Și după ce au sfârșitu de zâs, pașa au poruncitu de l-au îmbrăcatu cu biniș de postav (haină boierească lungă de ceremonie, căptușită cu blană, purtată ulterior de vechii lăutari — n.n. — V.Gh.), acolea înaintea sa. După cum se vede, prețuirea de care aveau

parte muzicanții era dintre cele mai înalte, iar schimburile muzicale constituiau un eveniment oficial, de vreme ce muzicanții ambelor curți erau invitați să-și dovedească măiestria în fața gazdelor și a oaspeților” [1, p.303].

Străinii (misionari, călători, pelerini), aflați în trecere sau stabiliți pentru o perioadă de timp în principate, observă, disting și descriu cu lux de amănunte două feluri de muzici: muzica (formația) turcească de ceremonial, transmisă pentru necesități protocolare de către suveranul turc în serviciul domnilor, și muzica propriu-zisă a domnilor — instituția personală a acestora.

Odată început, procesul de orientalizare a culturii muzicale naționale a continuat și în perioada imediat următoare, fiind o consecință directă a orientalizării rânduielilor de la curte. Timp de câteva secole, genurile muzicii orientale au circulat la palatele voievodale de la Iași și București, la curțile și (sau) conacele boierilor moldoveni și munteni, exercitând o influență directă asupra gustului înaltei societăți. Prin intermediul muzicii de ceremonial și de societate, în viața artistică de la noi s-au impus și s-au afirmat diferite componente ale muzicii orientale. Penetrația artei sonore turcești în spațiul carpato-danubian s-a produs, cum am menționat anterior, în contextul orientalizării ceremonialului de la curțile Țării Moldovei și a Țării Românești, acțiune ce s-a desfășurat prin intermediul mehterhanelei — formație instrumentală cu atribuții precise de protocol, determinate de ritualurile imperiale (muzică orientală de ceremonial care a reprezentat simbolic suveranitatea Imperiului otoman). Astfel, muzica orientală de ceremonial este introdusă în principate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când aceasta devine parte componentă a procedurii de învestire la Poartă a domnilor autohtoni.

Observațiile lui D. Cantemir din *Descrierea Moldovei* privitor la procedura de înscăunare a domnilor moldoveni denotă faptul că prezența tabulhanelei este obligatorie la sosirea alaiului la Babihumaiun (poarta mare exterioară a palatului sultanilor): “*Ajungând acolo, aceștia sunt primiți cu mare cinste de miralem-aga (de la tc. mir-i alem și aga = comandantul ostașilor care purtau grija steagului profetului — n.n. — V.Gh.), care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orânduie pentru domn. (...) tubulhanaua începe să bată tobele și să cânte din fluiere și din alte instrumente obișnuite la turci (...)*” [2, p. 89]. Fanfara militară turcească susține parcursul alaiului de la ieșirea din curtea sultanului până la palatul împărătesc (sediul de reședință al domnilor din Moldova sau Valahia la Țarigrad), unde rămâne, cântând “în fiecare zi câte trei ceasuri înainte de asfințitul soarelui (care vreme se cheamă în turcește *ikindi neubet* (de la tc. *nöbet* = rânduială — n.n. — V.Gh.) sau *semn de strajă*” [2, p. 90]. Escorta (alaiul) domnului în drum spre patrie este, de asemenea, însoțit de “o muzică creștinească cu pauze și trâmbițe” [2, p. 95], adică de tabulhanea, care se situează în fruntea cortegiului escortator, dar imediat după steag și grupul de călăreți moldoveni, iar mehterhaneaua — “o ceată de muzicanți turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauze mari și cu trâmbițe” [2, p. 96] — se situează în coada suitei domnului, fiind urmată de slujitorii lui ischimle-agasî (de la tc. *iskemle ağası* = însoțitorul turc, delegat de sultan, care urmează să-l instaleze pe domn în scaun) și de cei ai lui sangeac-agasî (de la tc. *sancak-agası* = persoana care poartă grija marelui steag turcesc de culoare verde, cu alemul sau semiluna în vârful lăncii, transmis de Poarta Otomană, odată cu tuiurile și alte însemne împărătești, noului domn al Moldovei sau Munteniei) [2, p. 96].

Din *Cronica copiată de Ioasaf Luca* a lui I. Neculce, aflăm că chiar prima venire în scaun a lui Dimitrie Cantemir la 1693 a fost marcată prin sunete de tabulhanea: “Ce slujitorii au început a striga că altul nu le trebuie să le fie domnu ce numai Dumitrașco beizade, ficiorul lui Cantemir-vodă. Ce boierii și țara nu cuteza să dzică într-alt chip, că să temea de slujitori, ce

numai le căuta să primască și să dzică cum dzicea slujitorii. Turcu aga, văzind că strigă cu toții într-un cuvântu, au luat un caftan și au pus în spatele lui Dumitrașco beizade și beizade au îmbrăcat pe turcu cu un contaș cu samur și au șezut amîndoi în scaone. Și au început a slobozi pușcile și a dzice surlele și trîmbițeli și a bate dobeli pe obicei tabulhanaoa (...)" [3, p. 97]. Dar nu numai la prima domnie a lui D. Cantemir, ci și la cea de-a doua sosire a lui în țară, la 1710, pentru preluarea tronului domnesc, el este întâmpinat la intrarea în capitala de atunci a Moldovei, Iași, de către marea boierime, dregători, slujitori „cu tabulhanaoa, de i-au făcut alai după obiceiaui”.

Cererea firmanului (de la tc. *ferman* = ordin emis de sultan prin care erau numiți sau destituiți guvernatorii provinciilor otomane și domnitorii dependenți de Înalta Poartă) de confirmare a domniei de către sultan sau îngăduința suveranului de confirmare a domniei avea regulile sale. Odată cu obținerea acesteia, capugibașa (de la tc. *kapuku-başı* = trimis al sultanului, delegat pentru a confirma sau pentru a schimba domniei) pleca la Iași, fiind întâmpinat la intrarea în cetate de aceeași „muzica împărătească” [2, p. 105]. Despre importanța acestei formații instrumentale în viața de curte vorbește și faptul că ea era pusă în responsabilitatea unuia dintre boierii de divan de starea întâia, mai exact în seama armașului cel mare care, alături de alte sarcini, mai avea „privegherea temnițelor și a muzicii ienicerilor, care se numește tubulhana” [2, p. 122]. Ieșirea domnului din cetate, pentru a merge la mănăstire sau la război, se desfășura cu mare fast, cu respectarea riguroasă a ordinii de escortare, „*tubulhanaua sau muzica ienicerilor*” [2, p. 138] defilând în urma domnului, după purtătorii steagurilor.

Mehterhaneaua devine nelipsită la instalarea în scaun a domnilor și în ceremonialul de curte, începând cu domnia lui Gheorghe Ghica (1658-1659), albanez care, din relatările lui D. Cantemir, “era capuchehaie a lui Ștefan la Poartă” (de la tc. *kapukehaya*, *kapukethuda* sau *kapu kethudası* = intendentul unui dregător; agent diplomatic) [2, p. 73], adică reprezentant al domnului Moldovei în “Cetatea lui Constantin”. Atunci când “turcii l-au rânduit domn pentru a doua oară, la 1707, pe Antioh Cantemir” [2, p.75], muzica mehterhanelei avea să susțină “*zgomotos*” actul inaugural.

În Capitolul al VIII-lea al *Descrierii Moldovei*, în care se face referință la obiceiurile curții domnești, este dezvăluit felul în care se desfășurau mesele speciale de prânz ale domnului, expresia muzicii fiind una de efect la toate etapele festinurilor: “când sunt oșpețe mari, masa se așează în divanul mic. Răsunetul tobelor și al trîmbițelor dă semn pentru aducerea bucatelor. (...) Când domnul începe să mănânce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească și cea creștinească pornesc să cânte”. În continuare: “Când domnul își pune șervetul pe masă însemnează că ospățul s-a isprăvit. (...) Mitropolitul rostește rugăciunea și, după ce domnul își face de trei ori semnul crucii, se întoarce către boieri și, cu capul gol, își ia rămas bun. (...) Muzica domnului îi însoțește pe ceilalți boieri până la casa lor” [2, pp. 142, 144]. La ospățul dat de Dimitrie Cantemir în cinstea țarului rus Petru cel Mare (25 iunie 1711), înainte de Bătălia de la Stănilești (18–21 iulie 1711), a răsunat și muzica tabulhanelei domnești.

Interesante și sugestive informații privind muzica militară turcească furnizează D. Cantemir în lucrarea *Istoria Imperiului Otoman*. Făcând o distincție clară între muzica instrumentală cultă și cea ostășească a turcilor, autorul face deosebiriile dintre acestea pe plan organologic. Astfel, tabulhaneaua este legitimată ca fiind întruchiparea muzicii militare, care include tobe, zurne, trompete și cinele: “*Tablâ* este o tobă, de la care se numesc *Tobulchana*, aparatul militar cu care împărații turci însoțeau pe generalii mai mari, care sunt în serviciul lor.

Tobulchana unui vizir sta din nouă tobe: nouă *Zurnazeni*, sau care cântau la *Zurna*, adică fluiera; șapte *Boruxeni* sau trompetiști; patru *Zilldzani*, care bat în *Zil*, o specie de discuri de aramă care, bătându-le unul de altul, dau un sunet clar și acut ” [4, p. 13]. În timpul actului interpretativ echipa de mehteri era aranjată în formă de semicerc. Cea mai mare parte a membrilor formației stăteau în picioare, în timp ce tumbeliccii ședeau așezați la pământ. Alături de muzica ostășească, repertoriul mehterhanelei includea, de asemenea, piese folclorice, creații muzicale culte.

D. Cantemir se oprește asupra imaginii, cadrului semantic al muzicii militare turcești care, deși diferă de muzica de concert, nu era neapărat una de victorie. În cazul tabulhanelei, muzica militară avea și o altă funcție importantă. Grație sonorității instrumentelor folosite (aerofone, idiofone, membranofone), ea avea pe câmpul de luptă rolul de a amplifica pe plan sonor canonada tunurilor și, totodată, comporta un efect stimulat, o influență mobilizatoare deosebită asupra psihicului infanteriei turcești, de încurajare a acestora: “Această muzică trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir și să joace (cânte — n.n. — V.Gh.) necurmată, pentru a inspira și susține curajul în soldații combatanți. Când se întâmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei și cu greu îi mai poți apoi reține de la fugă” [4, p. 647].

Privite prin prisma descrierilor cantemiriene, dar nu numai, orizonturile muzicii militare ne apar conturate cu pregnanță, profilând un important segment al culturii artistice vechi. Bineînțeles că multe detalii despre muzica pusă în slujba armatei și curții domnești astăzi aparțin de domeniul memoriei, arhivelor, dar, neîndoios, ele prezintă interes pentru abordarea problemelor de istorie a muzicii naționale și orientale. Constatăm, așadar, esența unei arte reprezentative, dimensiunile și valențele căreia au fost mult mai pronunțate. Punctând doar câteva elemente ale fenomenului, am schițat cadrul lui general, menit să completeze realizările lui D. Cantemir pe domeniul artei sunetelor. Totodată, cele relatate constituie și un argument în plus al popularității de care se bucura muzica militară la sfârșitul sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea în Turcia, în Țara Moldovei și în Țara Românească. De rând cu aceasta, scrierile lui D. Cantemir despre muzica militară (mehterhaneaua și tabulhaneaua) pun în lumină regimul sever, clar profilat al acestor formații, spectrul lor repertorial cu finalitate distinctă, în care predominante erau lucrările cu funcție cazonă, ceremonial-protocolară, de întreținere a moralului pe câmpul de luptă, pe de o parte, dar și cele cu funcție estetică, de divertisment, de iradiere artistică prin activități concertistice, pe de altă parte.

Se poate afirma că scrierile lui D. Cantemir denotă un spirit de observație fin al autorului, un vast orizont muzical și buna cunoaștere a realităților muzicale din Turcia și din Principate, în care formațiile instrumentale, în speță, mehterhaneaua și (sau) tabulhaneaua — ornamentul corpurilor militare, au adus o contribuție importantă la îmbogățirea peisajului vieții artistice din arealurile culturale menționate mai sus. În mod meticolos, obiectiv și profund, D. Cantemir oferă în lucrările sale panorama muzicii militare a timpului și a formațiilor instrumentale care o promovau într-o epocă dramatică, sesizând cu multă perspicacitate atributele esențiale ale acestora.

De reținut subtilitatea observațiilor și acuratețea discursului cantemirian în etalarea virtuților muzicii militare, a prilejului de manifestare a ei; în acreditarea repertoriului, felul în care ele au fost descrise, toate reprezentând un argument solid de mare probitate profesională și de vădită erudiție a cărturarului în domeniul de referință.

Referințe bibliografice

1. GHEORGACHI, logofetu. Condica ce are întru sine obiceiuri vechi și noi a preainălțaților domni. **In:** KOGĂLNICEANU, M. *Cronicile României, sau Letopiseștele Moldaviei și Valahiei*. Ed. a 2-a. București: 1872, vol. 3, p. 299-333.
2. CANTEMÎR, D. *Descrierea Moldovei*. Chișinău: Litera, 1997.
3. NECULCE, I. *Cronica copiată de Ioasaf Luca*. Chișinău: Știința, 1993.
4. CANTEMÎR, D. Istoria Imperiului Otoman: Creșterea și scăderea lui cu note foarte instructive de Demetriu Cantemiru Principe de Moldavia. **In:** CANTEMÎR, D. *Operele Principelui...* București, 1876, t. 3-4.

CÂNTECUL DE LEAGĂN — SPECIE A LIRICII POPULARE

LULLABY AS A SPECIES OF FOLK LYRICS

ELENA TONU,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Prezentul articol este consacrat cântecului de leagăn, ca specie a liricii populare. În acest studiu sunt preluate speciile lirice rituale și nerituale ale folclorului muzical, printre care se situează și categoria — cântecul de leagăn. Unii specialiști includ cântecul de leagăn în folclorul copiilor, alții, în categoria folclorului pentru copii. Autoarea îl tratează ca pe o producție ce face parte din folclorul pentru copii, deoarece este interpretat de adulți și este dedicat copiilor.

Studiind cercetările folcloriștilor, în acest sens, am punctat diferite abordări ale clasificărilor cântecului de leagăn, făcând concluziile respective. Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor publicate, precum și din colecția personală a autoarei.

Cuvinte-cheie: Cântec de leagăn, folclor, lirică populară, specie lirică, specie folclorică, creație, ritual, neritual, melodie, cântec.

This article is devoted to lullabies as a kind of popular poetry. In this study are considered ritual and non ritual species of lyrical folk music, among which is situated the category of the lullaby. Some experts include the lullaby in the children's folklore, others in the category of the folklore for children. The author treats it as a production that is part of the folklore for children, as it is sung by adults and is dedicated to children.

Studying folklorists' works, I pointed out different approaches to the classification of the lullaby, making respective conclusions. The research is focused on material taken from published collections of folk music as well as from the author's personal collection.

Keywords: Lullaby, folklore, popular lyric, lyric types, folk genre, creation, ritual, nonritual, song.

Încă în antichitate au fost diferențiate trei genuri artistice fundamentale: liric, epic și dramatic. În calitatea lor de produse culturale istorice, în cadrul cărora s-au constituit diferite specii și categorii, aceste genuri au fost transformate, în timp. În acest sens cercetătorii consemnează că „ele reprezintă moduri felurite ale unificării în cadrul concis al afectului personal. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă și modalități ale clasificării prin care sporesc în valoare sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o răsfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antagoniste [...]. Se poate spune că genurile menționate reprezintă niște tipuri mărginite în sfera uneia sau alteia dintre arte” [1, p. 148].