ETHNOMOUSIKOLOGION

INTERNATIONAL JOURNAL OF TRADITIONS, MUSIC AND ARTS

This issue contains proceedings of the 9th Symposium of the ICTMD Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (21–16 October 2024) held in Cluj-Napoca, Romania hosted by Babeș-Bolyai University and "Folklore Archive of the Romanian Academy Institute".

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI
BABEȘ-BOLYAI TUDOMÁNYEGYETEM
BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITÄT
BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY
TRADITIO ET EXCELLENTIA

Tradiție și Excelență prin
Cultură - Știință - Inovație din 1581

UBB CULTURAL
provided by
MOBEXPERT

Ansamblul Folcloric Studențesc Universitatea Babeș-Bolyai CLUJ-NAPOCA MUGURELUL

Nr. 8 (1/2026, vol. V)

Redactor șef / Editor-in-Chief: lect. univ. dr. Andra Pătraș
Consultant editorial / Editorial Consultant: prof. univ. dr. Ioan Bocșa
Editor executiv / Executive Editor: lect. univ. dr. Ciprian Mizgan-Danciu
Tehnoredactor / Desktop publishing: CS II dr. Diana Todea-Sahlean
Editor / Editor: CS drd. Paul Alexandru Remeș

Comitet științific / Scientific Board:
prof. univ. dr. Ioan Bolovan
Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Istorie și Filosofie
membru corespondent Academia Română
prof. univ. dr. Otilia Hedeșan
Universitatea de Vest Timișoara, Centrul de Cercetare RHeA
prof. univ. dr. István Pávai
Institute for Musicology RCH, Heritage House, Budapest
prof. univ. dr. Pál Richter
Institute for Musicology, RCH, Budapest
prof. univ. dr. Nice Fracile (Niță Frățilă)
Academia de Arte a Universității din Novi Sad
prof. univ. dr. Nicolae Gheorghiță
Universitatea Națională de Muzică București
prof. univ. dr. Svetlana Badrajan
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău
muzicolog dr. Constanța Cristescu
Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România
CS II dr. Constantin Secară
Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu" București

Echipa redacțională – recenzori / Referees:
prof. univ. dr. Mirela Kozlovschi
Universitatea Ovidius din Constanța
prof. univ. dr. Lucian Emil Roșca
Universitatea de Vest Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru
prof. univ. dr. Mirela Țârc (Mercean)
Universitatea din Oradea, Facultatea de Arte
CS II dr. Cosmina Timoce-Mocanu
Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu" Cluj-Napoca
CS II dr. Ioana Baalbaki
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
conf. univ. dr. Irina-Zamfira Dănilă
Universitatea Națională de Arte „George Enescu" din Iași
conf. univ. dr. Diana Bunea
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău

conf. univ. dr. Delia Stoian-Irimie
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Extensia Piatra-Neamț

conf. univ. dr. Alina Lucia Stan
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

lect. univ. dr. Adela Țârc
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Extensia Piatra-Neamț

Secretar / Editorial Secretary: lect. univ. dr. Larisa Prună

Traducere / Translation: Alina Pop

Coperta/Cover Design: lect. univ. dr. Ciprian Mizgan-Danciu

TABLE OF CONTENTS / CUPRINS

GÜL KAPLAN EKEMEN
Transforming Traditional Dances into Three-Dimensional Digital Education Materials: Case Study "Sakarya Geyve Dances" **7**
Heritagization of Lastovo Poklad (carnival)
Transformarea dansurilor tradiționale în materiale educaționale digitale tridimensionale: studiu de caz „dansurile din regiunea Geyve, Sakarya" **17**

DANIELA IVANOVA-NYBERG
What Is in the Rehearsal of a Bulgarian Dance Group in the United States and Canada? An Interdisciplinary Approach **27**
Ce se întâmplă în repetițiile unui grup bulgar de dans din Statele Unite și Canada? O abordare interdisciplinară 37

DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU
KEREM CENK YILMAZ **48**
Ethnochoreology in Turkey between researchers and collectors
Etnocoreologia în Turcia între cercetători și culegători 55

ALEKSANDAR ARABADJIEV
Dance transmission within the Macedonian community in Vienna **64**
Transmiterea dansului în comunitatea macedoneană din Viena 74

TEJA TURK
The role of instrumental music in the process of defining Slovenian folk music heritage **86**
Rolul muzicii instrumentale în procesul de definire a patrimoniului muzicii populare slovene 93

GONCA GIRGIN
Ours or not? Çiftetelli debates in Turkey **102**
Este al nostru sau nu? Discuții despre dansul çiftetelli în Turcia 113

JUDITH E. OLSON
A community of experts: dance and music knowledge transmission within the Táncház Movement **124**
O comunitate de experți: transmiterea cunoștințelor despre dans și muzică în cadrul Mișcării caselor de dans 136

NAILA CERIBAŠIĆ
The heritage of historical commercial recordings: materials, enthusiasts, alliances in the Balkans **152**
Patrimoniul de înregistrări comerciale istorice: materiale, entuziaști, alianțe în Balcani 161

BELMA OĞUL
HILAL BAKTAŞ
The Impact of Web 3 Technologies on South Eastern European Music and Dance Archives **172**
Impactul tehnologiilor Web 3 asupra arhivelor coregrafice și muzicale din Europa de sud-est 184

TANYA KARAMANOS
Sharing the link from past to present, near and far: embodiment, preservation and representation in online learning of traditional Romanian violin music **198**
Împărtășind legătura dintre trecut și viitor, aproape și departe: încorporare, conservare și reprezentare în învățarea online a muzicii tradiționale românești pentru vioară 205

OCTAVIA MARIA OPREA
Immaterial heritage research through funding from the Administration of the National Cultural Fund (AFCN) in Alba County, Romania **213**
Cercetarea patrimoniului imaterial prin finanțare din Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) din județul Alba, România 223

TRANSFORMING TRADITIONAL DANCES INTO THREE-DIMENSIONAL DIGITAL EDUCATION MATERIALS: CASE STUDY "SAKARYA GEYVE DANCES"

Res. Asst. GÜL KAPLAN EKEMEN, PhD

Sakarya University, Turkey

SUMMARY

Using the possibilities provided by the technological infrastructure of the 21st century, many efforts are being made worldwide to archive and preserve traditional dances, and digital archives are being created in this context. As academicians of Sakarya University State Conservatory Turkish Folk Dances Department, we are conducting a study on collecting Turkish Folk Dances as digital data with motion capture technology, transferring them to three-dimensional digital models and transforming these data into educational materials. Within the scope of this study, the motion data of six traditional dances from Sakarya Geyve region were collected with motion capture technology, transferred to the designed three-dimensional model and processed in Unity game engine to work in harmony with virtual reality glasses. With this study, it is aimed to create a digital database of dance data obtained from the source people and to eliminate problems such as blind spots or missing movement details that occur in two-dimensional image records used during the compilation of traditional dances. It is thought that the educational material to be developed using 21st century technologies and interdisciplinary collaborations will radically change the processes of learning and teaching folk dances and make dance education more interesting with interactive applications.

REZUMAT

Folosind posibilitățile oferite de infrastructura tehnologică a secolului al XXI-lea, se fac multe eforturi pe plan mondial pentru arhivarea și conservarea dansurilor tradiționale, context în care se creează arhive digitale. În calitate de cadre didactice la Conservatorul de Stat al Universității din Sakarya, Departamentul de Dansuri Tradiționale Turcești, efectuăm un studiu despre culegerea Dansurilor Tradiționale Turcești sub formă de date digitale prin tehnologii de captare a mișcării, transferându-le în modele digitale tridimensionale și transformând aceste date în materiale educaționale. În sfera acestui studiu, datele de mișcare a șase dansuri tradiționale din Geyve, regiunea Sakarya au fost culese prin tehnologii de captare a mișcării, transferate în modelul tridimensional proiectat și procesate în motorul de jocuri Unity pentru a fi sincronizate cu ochelari VR. Prin acest studiu, se dorește crearea unei baze de date digitale de dans obținute de la persoane-sursă și eliminarea problemelor cum sunt punctele oarbe sau

înregistrarea incompletă a mișcărilor, care apar în arhivele cu imagini bidimensionale folosite în timpul culegerilor de dansuri tradiționale. Se crede că materialul educațional care va fi dezvoltat folosind tehnologiile secolului al XXI-lea și colaborările interdisciplinare va schimba radical procesele de învățare și predare a dansurilor tradiționale și va face educația coregrafică mai interesantă, cu aplicații interactive.

Keywords
Dance; Education; Interactive; MoCap; Sakarya;

INTRODUCTION

Traditional dances are performances that carry the historical memory, cultural identity and common values of a particular community, usually performed in social or ceremonial contexts and passed down from generation to generation. Traditional dances, which we can see as moving archives carrying the historical memory of the society, are not only an aesthetic heritage but also factors that ensure the continuity of social memory. For this reason, it is of great importance to preserve traditional dances and teach them to new generations.

One of the main characteristics of traditional dances is that they are based on practical forms of transmission through observation and repetition. In many institutions providing education in the field of traditional dance, the classical method, which can be defined as show-and-tell, where the instructor and the student are together in the same environment, is still used. In recent years, the use of the possibilities provided by technological developments in the field of communication in the field of dance has enabled a number of arrangements that eliminate space and time constraints. Thus, dance, which can only be experienced in the 'moment' in which it is performed, can be recorded and preserved, and can be shown again at different places and times. This situation has reshaped the classical face-to-face training model of traditional dances. Especially in recent years, with the introduction of the internet and video sharing sites, traditional dance images have spread globally, and even virtual trainings where traditional dances are taught have been published. This has facilitated access to international resources, enabling interaction with artists and instructors from different cultures and enabling individuals to be included in a global learning network.

All these developments have encouraged conservatory academics like us, who provide education in the field of traditional dance, to think in this field. In addition to operating as art schools, it is inevitable that institutions providing traditional dance education use the opportunities provided by these technologies to protect and transfer cultural identity. Considering the 21st century students' interactions with technology, some innovations should be made in the understanding of education. Acting on the question 'How can traditional dance education conducted face-to-face at Sakarya University State Conservatory be made more efficient?,' research has been carried out on different models in which 21st century technologies are used in the field of dance education around the world, and many sample applications have been identified. Some of these are as follows:

Hachimura et al. (2004) created a prototype support system for dance education and training with mixed reality technology and motion capture, proposing a new technique that can be used in the field of dance education.

Thallman et al. (2008) created an E-Learning platform to provide a new training method for traditional folk dances with a research project called Open Dance, in which folk dances from different parts of Europe were simulated in 3D and presented on the web. Within the scope of this project, five dances from England, two dances from Bulgaria and one dance from Greece, which were recorded and modelled in 3D in the studio environment at MIRALab at the University of Geneva, were used as interactive educational materials over the internet.

Chan et al. (2011), proposed a new dance training system based on motion capture and virtual reality (VR) technologies and developed a prototype in which a student can imitate the movement shown by a virtual teacher projected on a wall screen. During the application, the student's movements were captured and analysed by the system and feedback was given to the student.

Another study was conducted at the University of Cyprus by Stavrakis et al. (2012). At the beginning three traditional Cypriot male solo dances, the first Antikristos (πρώτος αντικριστός), the second Antikristos (δεύτερος αντικριστός), and Zeimpekiko (ζεϊμπέκικο), were recorded using motion capture technology and the data was later processed to be taught through a mobile game. The team, which has continued its work since the beginning, has created the "Dance Motion Capture Database[1]" and the "Virtual Dance Museum[2]", digital platforms where dances can be archived and 3D models can be accessed. The Dance Motion Capture Database currently contains 29 dances recorded using motion capture technology. Stavrakis and his colleagues continue to work in this field and make important contributions to the field of traditional dance.

In a study conducted by Hegarini et al. (2016) in Indonesia, data of five traditional dances, namely Saman (Aceh), Cokek (Betawi), Yapong (Betawi), Merak (West Java) and Incling (East Java), were collected using motion capture technology to digitally archive traditional dances. Within the scope of the study, it was aimed both to preserve the culture and to use it in different 3D models, and it was emphasised that dance training method can be provided by integrating it into motion capture-based education systems for further studies.

Another study by Chen et al. (2023) explored the potential of capture systems in improving high school students' dancing skills. The findings of the study show that using a motion capture system and high-speed camera improve dancers' skills through self-practice, enhances the effectiveness of dance teaching and incorporating these technologies into dance art is becoming necessary for achieving peak performance.

Each of these studies is extremely valuable and necessary, and is an important indicator of awareness about increasing the quality of education. Based on this idea, the academics of Sakarya University Turkish Folk Dances Department initiated a study with the idea of creating a digital archive and increasing the quality of education with new technologies. Within the scope of this study, it is aimed to obtain three-dimensional data

[1] The link of the database: https://dancedb.eu/main#

[2] The link of the museum: https://dancemuseum.cs.ucy.ac.cy/index.html

of traditional dances using motion capture technology, to process this data to prepare educational materials and to open the created archive to be used in different disciplines. Thus, it is aimed to provide the opportunity to observe the difference between the traditional and classroom environment of dance by making the movement data obtained from the source persons who are the performers and transmitters of traditional dances available to the students. In this way, the students will be able to see first-hand the traditional dance form taught in class and the choreographic arrangements applied on stage, as well as the performance form in a traditional environment. Suchwise, the data obtained from valuable source persons will be protected, each student will be able to experience the performance of the source person, and the data obtained will be available for use in later studies. This report has been prepared to introduce the educational material that emerged during the preliminary research process of the prepared project and to provide an idea about the possible transformation in the field of education in the future.

I. DEVELOPING THE STUDY

This study emerged during the preliminary research process of the project "Digital Transformation of Turkish Folk Dances: Compilation, Archiving and Education Model Creation," which is being developed for "The Scientific and Technological Research Council of Turkey (TÜBİTAK) - Scientific and Technological Research Projects Support Program."

This research initiated by Sakarya University Turkish Folk Dances Department colleagues, prepared under the leadership of Umut Erdoğan, is conducted by Kerem Cenk Yılmaz, Gül Kaplan Ekemen and Semih Özbilgi. Neslişah Durgut and Berat Güleryüz, who are both masters' students in the Turkish Folk Dances Department, took part in the research and development process of the project. Collecting motion data from the source person and transferring it to the computer environment, supply of Motion Capture (X-Sense) Equipment and software support were provided free of charge by Sedat Yılmaz, who works as Sense4Motion Firm Sales Engineer. Volkan Uyanık, who works as a Freelance Game Artist, was hired to carry out 3D model designing and its mapping with the motion data. Writing general controller codes, applying data to VR environment, integrating VR to Unity are done by Şeyma Altıparmak (Bachelors Student - Sakarya University, Software Engineering Department). User interface designing, writing time codes, reconstructing 3D model and fixing errors are done by Oğuzhan Ergün (Bachelors Student - Sakarya University of Applied Sciences, the Computer Engineering Department).



Fig. 1. Our project team

In this research, the Gyeve region in Sakarya Province was determined as the pilot region for traditional dances since it is the region where our university is located. Ahmet İşsever, who made great efforts in the compilation of the dances of Geyve in Sakarya Province, bringing them into the field of folk dances and staging them, was determined as the source person (Picture 3).



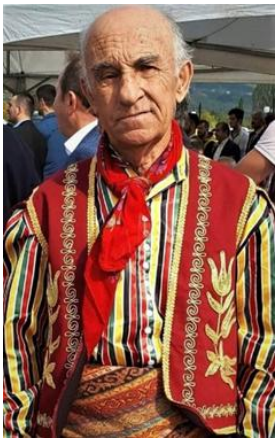


Fig. 2-3: Sakarya Districts (Wikipedia), Ahmet İşsever (Writers' Union of Turkey)

Ahmet İşsever was born in Taraklı district in 1944, and during his teaching career, which he started in 1966 and finished in 1992, he organised folk dance teams consisting of students in many schools where he worked. Ahmet İşsever, a treasure who has devoted his life to the values of his city and his people, has tried to carry the folk dances, traditions and customs, folk songs, and folk sayings of Geyve region from the past to the future, and he has two books named *Taraklı Ağzı* (Taraklı Dialect) and *Geçmişten Günümüze Taraklı* (Taraklı from Past to Present) in which he published his long years of work in this field.

İşsever has been a great support to us in this project as a source person, as he understands the importance of education in terms of protecting cultural heritage and transferring it to future generations and he is a person who is very open to innovations. In the preliminary study process of the research, movement data of six dances, namely

Geyve Zeybeği, Karşılama, İnce Hava, Kara Gözlüm, Kasap Oyunu and *Konak Getirme*, were collected from the source person. We would like to thank Neşet Çakır for accompanying our source person during the face-to-face performance of these dances.

II. PHASES OF THE STUDY

The educational material development process was carried out in five stages. These stages are collecting data, processing data, synchronisation process, creating educational material and pilot application.

Collecting Data

In this research, data collection was carried out with motion capture technology. Different techniques such as optic-magnetic-mechanic equipment can be selected according to the characteristics of the material to be obtained in the motion capture process and the budget available. In this study, X-Sense Magnetic System was preferred. The reason for this is that the system is more accessible, low budget and allows the collection of sufficient motion data for this phase of the research. In addition, the sensors used in the X-Sense magnetic system are attached to the body with adjustable straps, making it possible to use it for source persons with different body sizes.

In the magnetic motion capture system, small sensors (magnetic receivers) placed on the person detect low-frequency electromagnetic waves generated by the fixed transmitter in the system and measure their intensity, direction and changes. Thus, the system uses the data detected by the sensors to determine the position in space (x, y, z) and orientation (angle, tilt, rotation) of the joint to which each sensor is connected. The data obtained are transferred to the computer and monitored in real time in 3D environment through software.



Fig. 4-6. Front view, Back view, X-Sense Software Preview Screen

In this study, a total of 14 sensors were placed on the source person: one on the head, two on the shoulder blades, one on the waist, six on the arms above the elbows, wrists and hands, four on the legs above and below the knees and finally two on the feet (Picture 4-5). After the calibration process (Picture 7) of the sensors is completed,

the movements of the source person's joints, position and rotation data were recorded by means of these sensors (Picture 8).

Fig. 7-8. QR Code for Calibration Video, QR Code for Mocap Video

Processing Data

In order to process the data collected from the source person with motion capture technology, firstly, a three-dimensional character was designed to transfer the data. Blender software was used in the design process, and the traditional clothes of the Gevye region were modelled on the 'male base mesh' body (picture 9-10), which belongs to the three-dimensional default character created with the existing plug-in. The physical structure of the 3D model was modelled with reference to the source person, but not copied exactly, and the avatar (picture 11) was designed.

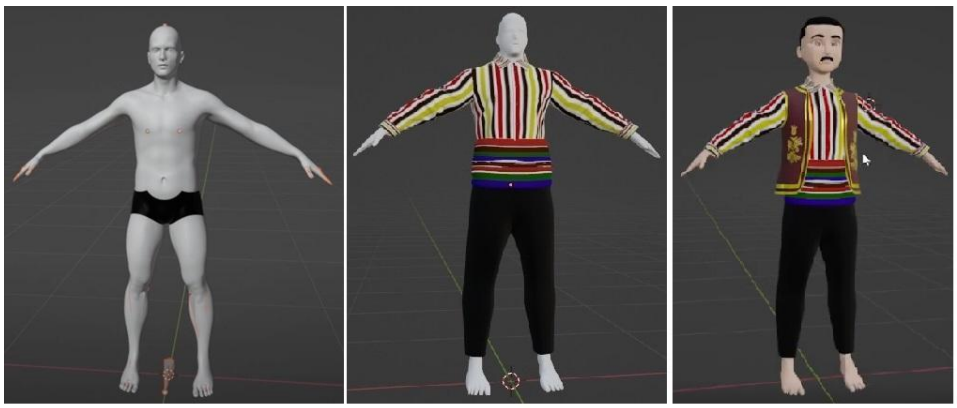


Fig. 9-11. Male base mesh, Designed 3D Model, Designed 3D Model

Synchronising Data

After the skeletal system was established with the Mixamo program, the Retarget plug-in was used to follow the established skeletal system to the X-Sense skeletal system (Picture 12). With AutoRig Pro[3], the equivalent of all bones on the character was matched with the X-Sense bone data in the Retarget system (Picture 12). Thus, the motion data obtained from the sensors were transferred to the 3D model.

[3] Auto-Rig Pro is an addon for Blender to rig characters, retarget animations, and provide Fbx/Gltf export, with settings for Unity, Unreal Engine, Godot (https://superhivemarket.com/products/auto-rig-pro). AutoRig Pro integrates the reference bones into the created rig. This makes the process more robust and ensures that you never lose your reference bones.

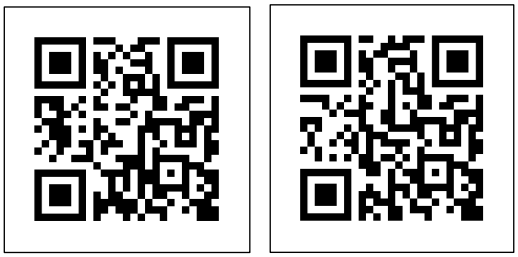


Fig. 12-13. QR Code for Establishing Skeletal System,
QR Code for Movement Matching

Creating Educational Material

The three-dimensional model matched with the movement data obtained from the source person was transferred to the virtual reality environment. Oculus Quest 2 glasses were used to transfer the designed 3D model to the virtual reality environment and the user's perspective was controlled via XR[4] Origin. The XR Hands library was added to the program so that the user can use their arms on the media player written in C#.[5] In order to develop user interface interactions, XR Plugin Management and XR Interaction Toolkit were downloaded to the Unity game engine. Oculus Touch Controller and Meta Quest Touch Pro Controller profiles were added for testing the product developed with Oculus Rift in OpenXR. TextMeshProUGUI library was used for directives and some textual expressions in the game engine.

In order to eliminate any movement and music incompatibilities that may occur during the playback of the model, two separate delay codes were written for movement and music, thus preventing possible animation slippage. By adding different animator panels to the character, fluidity was achieved in scene transitions. The obtained training material was tested, necessary corrections were made and the training application for 6 dances was completed.

Pilot Application

At this stage, the prepared training material was tested by Berat Güleryüz, who is a master's student in our department. Firstly, the functions of the buttons on the Occulus Touch Controller were explained. The student was allowed to control the functions of the Occulus Touch Controller buttons by wearing the Occulus Quest 2 virtual reality glasses.

Pilot Application

At this stage, the prepared training material was tested by Berat Güleryüz, who is a master's student in our department. Firstly, the functions of the buttons on the Occulus Touch Controller were explained. The student was allowed to control the functions of the Occulus Touch Controller buttons by wearing the Occulus Quest 2 virtual reality glasses.

[4] XR (Extended Reality) is the combination of real and virtual worlds and human-machine interaction.

[5] C#, also known as C Sharp, is a programming language developed by Microsoft for .NET Technology and designed to run systems widely used in areas such as website applications, desktop applications, game creation, etc.



Fig. 14-16. Functioning Occulus Touch Controller, Wearing Occulus Quest 2 VR glasses, Berat Güleryüz ready to test pilot application

The student played the prepared training material back and forth with the help of the control panel, walked around the three-dimensional model and watched the movement data from the angle he/she wanted, zoomed in and out for the movement details he/she wanted to see, stopped and replayed it whenever he/she wanted, and repeated it as many times as he/she wanted. As a result, the student performed the dance, which he/she learnt by watching in the virtual reality environment, simultaneously with the 3D model. Below, the camera image taken during the performance of the dances named Karşılama (Picture 17) and Geyve Zeybeği (Picture 18) by the student and the image flowing through the student's eyes in the virtual reality environment are seen side by side.

Fig. 17-18. QR code for Karşılama QR code for Geyve Zeybeği

CONCLUSIONS

Innovations brought by the digital age are reshaping the methods and tools of traditional dance education. Many studies worldwide are being developed on recording traditional dances with different methods, converting these records into digital archives, and using the obtained data in different disciplines, including the field of education. Inspired by these studies, we have undertaken a preliminary study process to design the process of transforming our local traditional dances into three-dimensional educational materials.

Some difficulties were encountered during our work. The most important of these were financial difficulties. In particular, the supply of equipment required for the use of technologies such as motion capture and obtaining technical support for the

software to be used requires a certain budget. In addition, three-dimensional graphic modelling and matching motion data with this model is an area that requires expertise, and since these tasks are carried out through service procurement, high costs are involved. Necessary preparations are ongoing to obtain financial support to solve these problems. In addition, we are trying to establish interdisciplinary partnerships that will share our work in the fields of three-dimensional modelling, animation, computer and software engineering.

During the preliminary research process, some details necessary for data collection were postponed. For example, movement data of dances performed opposite each other could not be determined as paired. Similarly, in Geyve dances, rhythm is kept by playing spoons with hands, however, the glove equipment required for hand movements has not been used yet due to high costs. Since the study has a compilation phase, the high-tech equipment is likely to create tension on the source persons. Another problem is the risk of losing valuable source people who are getting older. All these problems mentioned constituted the limitations of the study.

The strengths of our study are that it aims to create a database to be used for different purposes in various disciplines and to make this database accessible. With this educational material to be produced using high technology, the processes of learning and teaching folk dances can be redefined. With motion capture technology and interactive applications, dance education can be made more interesting and interactive. The new teaching methods to be developed with the use of motion capture technologies in folk dance education offer a new perspective in terms of transferring traditional data first-hand in the most accurate way. For this reason, it is important in terms of enabling the transfer of information directly from the source to the student. By transferring 3D models into virtual reality, this approach offers a strong and innovative perspective on traditional dance learning and teaching. It has the potential to attract the interest of younger generations, bring tradition bearers into the classroom environment, and provide effective solutions for distance education contexts.

Besides, this project aims to preserve, teach and transmit traditional folk dances that are part of our intangible cultural heritage, to create and share a digital database collected through field researches and to offer a new perspective on traditional dance learning and teaching techniques through 3D models transferred to the virtual reality by using the advantages provided by developing technological conditions. This project, which is in the writing phase to be submitted to TÜBITAK, has not yet received any final support, but so far, 6 traditional dances from the Geyve region have been captured and the obtained data converted into pilot training material. Also, a master's thesis has been prepared under the title of "Application of motion capture technology in the field of Turkish folk dances, Sakarya/Geyve folk dances example" by Neslişah Durgut.

Such studies will enable many innovations to be realised in the field of education in the future. The technical development processes of conservatory students can be monitored more systematically through digital recording and analysis systems. Measurement and evaluation systems in dance education can be updated through three-dimensional movement analysis programmes, and students can use these applications to receive feedback, correct their mistakes, improve their body awareness and thus strengthen the individual learning process. Through technology-supported

simulations, students' stage experience can be increased in pre-performance preparation processes and can offer significant advantages in predicting and correcting technical errors. Therefore, the use of technology for conscious purposes and based on pedagogical principles can offer a future that increases the quality of conservatory education and diversifies artistic production.

TRANSFORMAREA DANSURILOR TRADIȚIONALE ÎN MATERIALE EDUCAȚIONALE DIGITALE TRIDIMENSIONALE: STUDIU DE CAZ „DANSURILE DIN REGIUNEA GEYVE, SAKARYA"

Cuvinte cheie
Dans; educație; interactiv; MoCap; Sakarya;

INTRODUCERE

Dansurile tradiționale sunt spectacole care reprezintă memoria istorică, identitatea culturală și valorile comune ale unei anumite comunități, de obicei executate în contexte sociale sau ceremoniale și transmise din generație în generație. Dansurile tradiționale, pe care le putem considera arhive în mișcare ce transportă memoria istorică a societății, nu sunt doar o moștenire estetică, ci și factori care asigură continuitatea memoriei sociale. Din acest motiv, este extrem de important să păstrăm dansurile tradiționale și să le predăm noilor generații.

Una dintre principalele caracteristici ale dansurilor tradiționale este faptul că sunt bazate pe forme practice de transmitere prin observare și repetare. În multe instituții care oferă programe de studiu în domeniul dansului tradițional se folosește încă metoda clasică, pe care o putem defini drept „arată-și-spune", unde instructorul și elevul se află împreună în același mediu. În anii din urmă, utilizarea posibilităților oferite și în sfera dansului de progresele tehnologice din domeniul comunicațiilor a permis aplicarea unor soluții care elimină constrângerile de timp și spațiu. Astfel, dansul, care poate fi experimentat doar în „momentul" în care este executat, poate fi înregistrat și păstrat, pentru a putea fi prezentat din nou în locuri și timpuri diferite. Această situație a restructurat modelul clasic de predare față-în-față a dansurilor tradiționale. Mai ales în ultimii ani, odată cu introducerea internetului și a website-urilor de *video sharing*, imagini ale dansurilor tradiționale s-au răspândit la nivel global și au fost publicate chiar și tutoriale virtuale cu lecții de dans tradițional. Acest aspect a facilitat accesul la resursele internaționale, făcând posibilă interacțiunea cu artiști și instructori din diverse culturi și permițând utilizatorilor să fie incluși într-o rețea globală de învățare.

Toate aceste progrese au încurajat cadrele didactice universitare specializate în predarea dansului tradițional, ca noi, să se implice în acest domeniu. Pe lângă activitatea lor ca școli de artă, în mod inevitabil, instituțiile care predau coregrafia dansurilor tradiționale folosesc oportunitățile oferite de aceste tehnologii pentru a proteja și transfera identitatea culturală. Luând în considerare interacțiunile pe care le au cu tehnologia elevii și studenții din secolul al XXI-lea, ar trebui întreprinse unele inovații în

înțelegerea educației. Pornind de la întrebarea „Cum se poate realiza mai eficient predarea dansului tradițional realizată față în față la Conservatorul de Stat al Universității din Sakarya", s-au efectuat cercetări pe diverse modele în care se folosesc tehnologii ale secolului al XXI-lea în domeniul predării dansului în întreaga lume și au fost identificate multe aplicații exemplificatoare. Unele dintre acestea sunt prezentate mai jos:

Hachimura et al. (2004) au creat un sistem-prototip de sprijin pentru predare și formare în domeniul dansului, cu tehnologii de realitate mixtă și captare a mișcării, propunând o nouă tehnică utilizabilă în domeniul studiului coregrafiei.

Thallman și colab. (2008) au creat o platformă de e-learning ca nouă metodă de instruire pentru dansurile tradiționale prin intermediul unui proiect de cercetare numit Open Dance, în care dansuri tradiționale din diferite părți ale Europei au fost simulate în 3D și prezentate pe web. În cadrul acestui proiect, cinci dansuri din Anglia, două dansuri din Bulgaria și un dans din Grecia, care au fost înregistrate și modelate în 3D în mediu de studio la MIRALab la Universitatea din Geneva, au fost utilizate ca materiale educaționale interactive pe internet.

Chan et al. (2011) au propus un nou sistem de antrenament de dans bazat pe tehnologii de captare a imaginii și realitate virtuală (VR) și au dezvoltat un prototip în care un elev poate imita mișcarea demonstrată de un profesor virtual proiectat pe un ecran. În timpul aplicației, mișcările studentului au fost captate și analizate de sistem, studentul primind ulterior feedback.

Alt studiu a fost realizat la Universitatea din Cipru de Stavrakis et al. (2012). La început, s-au înregistrat trei dansuri tradiționale cipriote bărbătești: primul Antikristos (*πρώτος αντικριστός*), al doilea Antikristos (*δεύτερος αντικριστός*) și Zeimpekiko (*ζεϊμπέκικο*), folosind tehnologia de captare a mișcării, iar datele au fost procesate ulterior pentru a fi predate printr-un joc pe mobil. Echipa, care și-a continuat munca de la început, a creat *Dance Motion Capture Database*[6] și *Virtual Dance Museum*[7] – platforme digitale unde dansurile pot fi arhivate și se pot accesa modele 3D. *Dance Motion Capture Database* conține în prezent 29 de dansuri înregistrate folosind tehnologia de captare a mișcării. Stavrakis și colegii săi continuă să lucreze în acest domeniu, aducând contribuții importante în sfera dansului tradițional.

Într-un studiu realizat de Hegarini et al. (2016) în Indonezia, date din cinci dansuri tradiționale, și anume *Saman* (Aceh), *Cokek* (Betawi), *Yapong* (Betawi), *Merak* (Java de Vest) și *Incling* (Java de Est) au fost culese folosind tehnologie de captare a mișcării în scopul arhivării digitalizate. În cadrul studiului s-a urmărit atât conservarea culturii, cât și utilizarea ei în diverse modele tridimensionale, subliniindu-se că metoda de predare a dansului poate fi utilizată prin integrarea ei în sisteme de educație bazate pe captarea mișcării, pentru continuarea cercetărilor.

Alt studiu realizat de Chen et al. (2023) a explorat potențialul sistemelor de captare în perfecționarea aptitudinilor de dans ale elevilor de liceu. Rezultatele studiului demonstrează că folosirea unui sistem de captare a mișcării și a unei camere de mare viteză îmbunătățește aptitudinile dansatorilor prin practică individuală, crește eficiența

[6] Link-ul bazei de date: https://dancedb.eu/main#
[7] Link-ul muzeului: https://dancemuseum.cs.ucy.ac.cy/index.html

predării dansului, iar încorporarea acestor tehnologii în arta dansului devine necesară pentru atingerea performanței de vârf.

Fiecare dintre aceste studii este extrem de valoros și necesar și reprezintă un indicator important al conștientizării necesității de creștere a calității educației. Pe baza acestei idei, cadrele didactice ale Departamentului de Dansuri Tradiționale Turcești al Universității din Sakarya au inițiat un studiu cu scopul de a crea o arhivă digitală și de a crește calitatea educației cu ajutorul noilor tehnologii. În cadrul acestui studiu se urmărește obținerea de date tridimensionale ale dansurilor tradiționale folosind tehnologie de captare a mișcării, procesarea acestor date pentru a pregăti materiale educaționale și deschiderea arhivei create pentru utilizare în diverse discipline. Astfel, scopul este să se ofere ocazia de a observa diferența dintre mediul tradițional și din clasă al practicării dansului prin punerea la dispoziția studenților a datelor de mișcare obținute de la persoanele-sursă care sunt interpreții și transmițătorii dansurilor tradiționale. În acest mod, studenții vor putea vedea în mod direct forma de dans tradițional predată la clasă și aranjamentele coregrafice aplicate pe scenă, precum și modul de execuție al dansurilor într-un mediu tradițional. Astfel, datele obținute de la persoane-sursă valoroase vor fi protejate, fiecare student va putea avea acces la interpretarea persoanei-sursă, iar datele obținute vor putea fi folosite în studii ulterioare. Raportul a fost pregătit pentru a introduce materialul educațional care a apărut în timpul procesului de cercetare preliminară a proiectului pregătit și pentru a oferi o idee despre transformările posibile în domeniul educației în viitor.

I. DEZVOLTAREA STUDIULUI

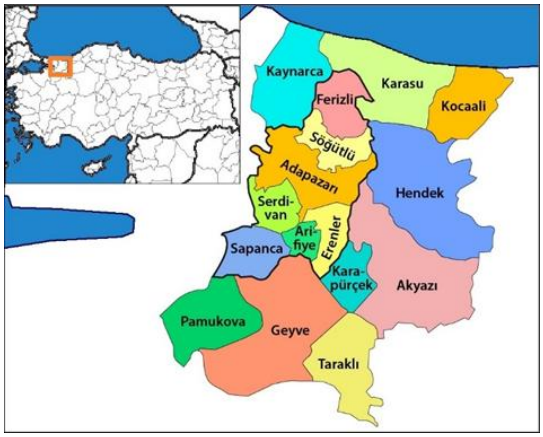
Studiul de față a apărut în timpul procesului de cercetare preliminară al proiectului „Transformarea Digitală a Dansurilor Tradiționale Turcești: Culegere, Arhivare și Crearea Modelului Educațional”, dezvoltat pentru „Consiliul pentru Cercetare Științifică și Tehnologică al Turciei (TÜBİTAK) – Programul-Suport pentru Proiecte de Cercetare Științifică și Tehnologică”.

La această cercetare inițiată de colegii din Departamentul de Dansuri Tradiționale Turcești al Universității din Sakarya, pregătită sub conducerea lui Umut Erdoğan, participă Kerem Cenk Yılmaz, Gül Kaplan Ekemen și Semih Özbilgi. Neslişah Durgut și Berat Güleryüz, ambii masteranzi în cadrul Departamentului de Dansuri Tradiționale Turcești, au participat la procesul de cercetare și dezvoltare al proiectului. Colectarea datelor de mișcare de la persoana-sursă și transferul acestora în mediul informatic, furnizarea echipamentului de captare a mișcării (X-Sense) și asistența software au fost oferite gratuit de Sedat Yılmaz, care lucrează ca inginer de vânzări la firma Sense4Motion. Volkan Uyanık, care lucrează ca dezvoltator de jocuri independent, a fost angajat pentru a realiza proiectarea modelului 3D și maparea acestuia cu datele de mișcare. Scrierea codurilor generale ale controlerului, aplicarea datelor în mediul VR și integrarea VR în motorul Unity au fost realizate de Şeyma Altıparmak (studentă la nivel licență - Departamentul de Inginerie Software al Universității din Sakarya). Designul interfeței utilizatorului, scrierea codurilor de timp, reconstrucția modelului 3D și corectarea erorilor au fost realizate de Oğuzhan Ergün (student la nivel licență - Departamentul de Inginerie Informatică al Universității de Științe Aplicate din Sakarya).



Fig. 1. Echipa noastră de proiect

În acest studiu, regiunea Geyve din provincia Sakarya a fost aleasă drept regiune-pilot pentru dansurile folclorice tradiționale, fiind regiunea unde se află universitatea noastră. Ahmet İşsever, care a depus mari eforturi pentru culegerea dansurilor din Geyve, Provincia Sakarya, introducându-le în domeniul dansurilor tradiționale și punându-le în scenă, a fost ales drept persoana-sursă (Fig. 3).



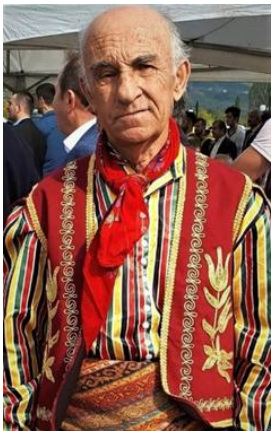


Fig. 2-3. Regiunile din Sakarya (Wikipedia), Ahmet İşsever (Uniunea Scriitorilor din Turcia)

Ahmet İşsever s-a născut în districtul Taraklı în 1944 și în timpul carierei sale didactice, pe care a început-o în 1966 și a finalizat-o în 1992, a organizat echipe de dansuri tradiționale formate din elevi în multe școli în care a lucrat. Ahmet İşsever, un tezaur uman viu care și-a dedicat viața valorilor orașului și poporului său, a încercat să aducă din trecut în viitor dansurile tradiționale, tradițiile și obiceiurile, cântecele folclorice tradiționale și zicătorile din regiunea Geyve și a publicat două cărți intitulate *Taraklı Ağzı* (Dialectul Taraklı) și *Geçmişten Günümüze Taraklı* (Taraklı din trecut până în prezent), în care a scris despre lungii săi ani de muncă în acest domeniu.

İşsever a fost un sprijin neprețuit pentru noi în acest proiect, în calitate de persoană-sursă, deoarece înțelege importanța educației în ceea ce privește protejarea patrimoniului cultural și transferul acestuia către generațiile viitoare și este o persoană

foarte deschisă spre inovații. În procesul de studiu preliminar al cercetării, au fost colectate de la persoana- sursă date de mișcare din șase dansuri, și anume *Geyve Zeybeği, Karşılama*, *İnce Hava, Kara Gözlüm, Kasap Oyunu* și *Konak Getirme*. Dorim să îi mulțumim lui Neşet Çakır pentru că a însoțit persoana-sursă în timpul interpretării acestor dansuri.

II. ETAPE ALE STUDIULUI

Procesul de dezvoltare a materialului educațional s-a desfășurat în cinci etape. Aceste etape sunt culegerea datelor, procesarea datelor, procesul de sincronizare, crearea materialului educațional și implementarea pilotului.

Culegerea datelor

În studiul de față, culegerea datelor s-a efectuat cu ajutorul tehnologiei de captare a mișcării. Se pot selecta diferite tehnici și echipamente, ca de pildă optic-magnetic-mecanic, în funcție de caracteristicile materialului care urmează să fie obținut în procesul de captare a mișcării și de bugetul disponibil. În studiul nostru am preferat sistemul magnetic X-Sense. Motivul acestei alegeri este faptul că sistemul este mai accesibil, mai puțin costisitor și ne-a permis să culegem suficiente date de mișcare pentru această etapă a cercetării. În plus, senzorii folosiți în sistemul magnetic X-Sense sunt atașați pe corp cu benzi ajustabile, ceea ce îi face utilizabili pentru persoane-sursă cu diferite dimensiuni corporale.

În sistemul magnetic de captare a mișcării, senzori mici (receptori magnetici) plasați pe corpul persoanei detectează unde electromagnetice de frecvență joasă generate de transmițătorul fix din sistem și le măsoară intensitatea, direcția și modificările. Astfel, sistemul utilizează datele detectate de senzori pentru a determina poziția în spațiu (x, y, z) și orientarea (unghi, înclinație, rotație) articulației la care este conectat fiecare senzor. Datele obținute sunt transferate către computer și monitorizate în timp real în mediu 3D cu ajutorul software-ului.



Fig. 4-6. Vedere din față, Vedere din spate, Ecranul de previzualizare al X-Sense

În studiul nostru au fost plasați pe persoana-sursă un total de 14 senzori: unul pe cap, doi pe omoplați, unul pe talie, șase pe brațe deasupra coatelor, încheieturilor și mâinilor, patru pe picioare deasupra genunchilor și sub genunchi și în final doi pe labele picioarelor (Fig. 4-5). După încheierea procesului de calibrare (Fig. 7) a senzorilor,

mișcările articulațiilor persoanei-sursă, datele de poziție și rotație au fost înregistrate cu ajutorul acestor senzori (Fig. 8).

Fig. 7-8. Coduri QR pentru filmul de calibrare, pentru filmul de captare a mișcării

Procesarea datelor

Pentru a procesa datele colectate de la persoana-sursă cu ajutorul tehnologiei de captare a mișcării, a fost proiectat mai întâi un personaj tridimensional pentru transferul datelor. În procesul de proiectare s-a folosit programul Blender, iar hainele tradiționale din regiunea Gevye au fost modelate pe modelul de bază tridimensional al unui corp masculin (Imaginile 9-10), care aparține personajului tridimensional implicit creat cu *plug-in*-ul existent. Structura fizică a modelului 3D a fost realizată pornind de la persoana-sursă, dar nu copiată exact, și s-a proiectat apoi avatarul (Fig. 11).



Fig. 9-11. Modelul de bază tridimensional al corpului masculin, Modelul 3D proiectat, Modelul 3D proiectat

Sincronizarea datelor

După ce s-a stabilit sistemul scheletic cu ajutorul programului Mixamo, s-a folosit *plug-in*-ul Retarget pentru a coordona sistemul scheletic al avatarului cu cel al persoanei reale realizat de X-Sense (Fig. 12). Cu AutoRig Pro[8], echivalentul tuturor oaselor personajului a fost coordonat cu datele oaselor din X-Sense în sistemul Retarget (Fig. 12). Astfel, datele de mișcare obținute de la senzori au fost transferate către modelul 3D.

[8] Auto-Rig Pro este o extensie pentru Blender care permite rigging-ul personajelor, retargetarea animațiilor și exportul Fbx/Gltf, cu setări pentru Unity, Unreal Engine, Godot (https://superhivemarket.com/products/auto-rig-pro). AutoRig Pro integrează oasele de referință în rig-ul creat. Astfel procesul devine mai robust și garantează că nu veți pierde niciodată oasele de referință.

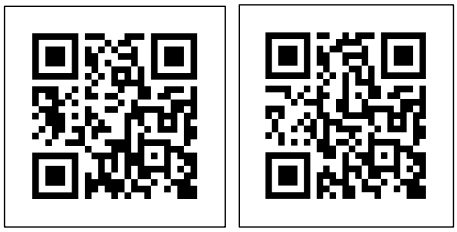


Fig. 12-13. Coduri QR de stabilire a sistemului scheletic, pentru corelarea mișcării

Crearea materialelor educaționale

Modelul tridimensional, corelat cu datele de mișcare obținute de la persoana-sursă, a fost transferat în mediul de realitate virtuală. S-au utilizat ochelarii Oculus Quest 2 pentru a transfera modelul 3D proiectat în mediul de realitate virtuală, perspectiva utilizatorului fiind controlată prin intermediul conceptului XR[9] Origin. Biblioteca XR Hands a fost adăugată în program, astfel încât utilizatorul să își poată folosi brațele pe playerul media scris în Do#[10]. Pentru a dezvolta interacțiuni cu interfața utilizatorului, *XR Plugin Management* și *XR Interaction Toolkit* au fost descărcate în motorul de joc Unity. S-au adăugat profilurile *Oculus Touch Controller* și *Meta Quest Touch Pro Controller* pentru testarea produsului dezvoltat cu *Oculus Rift* în *OpenXR*. S-a folosit librăria TextMeshProUGUI pentru instrucțiuni și unele expresii textuale în motorul de joc.

Pentru a elimina orice incompatibilități de muzică și mișcare ce pot apărea în timpul redării modelului, au fost scrise două coduri de întârziere separate pentru mișcare și muzică, prevenind astfel posibile desincronizări în animație. Prin adăugarea unor panouri diverse de animație a personajului, s-a obținut fluiditate în tranzițiile dintre scene. Materialul de antrenament obținut a fost testat, s-au făcut corecțiile necesare și a fost finalizată aplicația de antrenament pentru 6 dansuri.

Aplicația pilot

În această etapă, materialul de antrenament pregătit a fost testat de Berat Güleryüz, student masterand în departamentul nostru. Mai întâi, au fost explicate funcțiile butoanelor de pe telecomanda *Occulus Touch*. Studentul a avut posibilitatea să controleze funcțiile telecomenzii *Occulus Touch* purtând ochelarii pentru realitate virtuală *Occulus Quest* 2.

[9] XR (Extended Reality) este combinația de lumi reale și virtuale și interacțiuni om-mașină.

[10] Do#, sau do diez, este un limbaj de programare dezvoltat de Microsoft pentru .NET Technology și proiectat să opereze sisteme folosite pe scară largă în domenii ca aplicațiile pentru site-uri web, aplicațiile pentru desktop, crearea de jocuri etc.



Fig.14-16. Telecomanda *Occulus Touch* funcțională, Purtarea ochelarilor de VR *Occulus Quest* 2, Berat Güleryüz gata să testeze aplicația pilot

Studentul a derulat materialul de antrenament pregătit înainte și înapoi cu ajutorul panoului de control, s-a deplasat în jurul modelului tridimensional și a urmărit datele de mișcare din unghiul dorit, a mărit și micșorat detaliile mișcării pe care dorea să le vadă, a oprit și a redat din nou imaginea oricând a dorit și a repetat-o de câte ori a dorit. Rezultatul a fost că studentul a executat dansul pe care l-a învățat privind mediul de realitate virtuală, simultan cu modelul 3D. Mai jos, imaginea surprinsă în timpul executării dansurilor numite *Karşılama* (Fig. 17) și *Geyve Zeybeği* (Fig. 18) de către student și imaginea care se derulează prin fața ochilor studentului în mediul de realitate virtuală sunt văzute una lângă cealaltă.

Fig 17-18: Coduri QR pentru *Karşılama*, Codul QR pentru *Geyve Zeybeği*

CONCLUZII

Inovațiile aduse de era digitală remodelează metodele și instrumentele implementate în studiul dansului tradițional. La nivel mondial se dezvoltă multe studii pe tema înregistrării dansurilor tradiționale cu diverse metode, convertirii acestora în arhive digitale și folosirea datelor obținute în diferite discipline, inclusiv în domeniul educației. Inspirați de aceste studii, am inițiat o etapă preliminară de studiu pentru a planifica procesul de transformare a dansurilor noastre tradiționale locale în materiale educaționale tridimensionale.

Ne-am confruntat cu unele dificultăți în activitatea noastră. Cele mai importante au fost de factură financiară. În special furnizarea de echipamente necesare pentru folosirea tehnologiilor de captare a mișcării și obținerea suportului tehnic pentru software-ul folosit necesită un anumit buget. În plus, modelarea grafică tridimensională

și sincronizarea datelor de mișcare cu modelul este un domeniu care necesită experiență, și din moment ce aceste sarcini sunt îndeplinite de furnizori de servicii, apar costuri mari. Sunt în derulare pregătiri necesare pentru a obține sprijin financiar pentru rezolvarea acestor probleme. În plus, încercăm să stabilim parteneriate interdisciplinare pentru colaborări în sfera modelării tridimensionale, animației, ingineriei calculatoarelor și programelor.

Pe parcursul procesului de cercetare preliminară, unele detalii necesare pentru colectarea datelor au fost amânate. De exemplu, datele de mișcare ale dansurilor executate față în față nu au putut fi încadrate ca dansuri în perechi. La fel, în dansurile din Geyve, ritmul se bate cu linguri ținute în mâini, dar echipamentul-mănușă necesar pentru mișcările mâinilor nu a fost încă folosit datorită costurilor mari. Deoarece studiul are o fază de culegere, echipamentele de înaltă tehnologie vor crea probabil tensiuni pentru persoanele-sursă. O altă problemă este riscul de a pierde persoane-sursă valoroase care îmbătrânesc. Toate aceste probleme menționate au reprezentat limitări ale studiului.

Punctele forte ale studiului nostru sunt că își propune să creeze o bază de date utilizabilă pentru diverse scopuri în diverse discipline și să facă această bază de date accesibilă. Cu ajutorul unui astfel de material educațional care se poate obține prin intermediul tehnologiei înalte, procesul învățării și predării dansurilor folclorice tradiționale poate fi redefinit. Cu tehnologia de captare a mișcării și aplicațiile interactive, studiul dansului poate deveni mai interesant și interactiv. Noile metode de predare care se pot dezvolta cu ajutorul tehnologiilor de captare a mișcării în sfera dansului tradițional oferă o nouă perspectivă în privința transferării datelor tradiționale direct, în cel mai exact mod. Din acest motiv, este important în ceea ce privește posibilitatea de transferare a informației direct de la sursă către student, aducând o perspectivă solidă și inovatoare în tehnicile de studiu al dansului tradițional prin transferul modelelor 3D în realitatea virtuală, atragerea interesului și atenției generației mai tinere, mutarea persoanelor-sursă în sala de clasă și luarea de măsuri pentru situații de educație la distanță.

În plus, acest proiect își propune să conserve, să predea și să transmită dansuri folclorice tradiționale care fac parte din patrimoniul nostru cultural imaterial, să creeze și să distribuie o bază de date digitală compilată din cercetări în teren și să ofere o nouă perspectivă asupra tehnicilor de învățare și predare a dansului tradițional prin modele 3D transferate în realitatea virtuală, folosind avantajele oferite de dezvoltarea condițiilor tehnologice. Acest proiect, care se află în faza de scriere pentru depunere la TÜBITAK, nu a primit încă sprijin final, dar, până acum, au fost captate 6 dansuri tradiționale din regiunea Geyve, datele obținute fiind convertite în materiale de antrenament pentru versiunea pilot. Totodată, Neslişah Durgut a pregătit o disertație cu titlul „Aplicații ale tehnologiei de captare a mișcării în domeniul dansurilor tradiționale turcești, exemplificate prin dansurile din regiunea Sakarya/Geyve”.

Astfel de studii vor permite realizarea multor inovații în domeniul educației în viitor. Procesele de dezvoltare tehnică ale studenților de la conservator pot fi monitorizate mai sistematic prin intermediul sistemelor digitale de înregistrare și analiză. Sistemele de măsurare și evaluare din educația coregrafică pot fi actualizate prin programe tridimensionale de analiză a mișcării, iar studenții pot folosi aceste aplicații

pentru a primi feedback, a-și corecta greșelile, a-și îmbunătăți conștientizarea corporală și a-și consolida astfel procesul individual de învățare. Prin simulări asistate de tehnologie, experiența studenților pe scenă poate fi amplificată prin procese de pregătire anterioare spectacolelor și poate oferi avantaje semnificative în anticiparea și corectarea erorilor tehnice. Prin urmare, utilizarea tehnologiei în scopuri conștiente și pe baza unor principii pedagogice poate oferi un viitor care crește calitatea educației din conservatoare și diversifică producția artistică.

REFERENCES

Chan, J.C.P., Leung, H., Tang, J.K.T., Komura, T. (2011). A Virtual Reality Dance Training System Using Motion Capture Technology. *IEEE Transactions on Learning Technologies (4:2)*. 187-195.

Hui-Yu Chen, Yung-Hsun Cheng & Artie Lo (2023) Improve dancing skills with motion capture systems: case study of a taiwanese high school dance class, *Research in Dance Education, (24:4)*. 342-360.

https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1980524

Hachimura, K., Kato, H., Tamura, H. (2004). A Prototype Dance Training Support System with Motion Capture and Mixed Reality Technologies. *Proceedings of the 2004IEEE International Workshop on Robot and Human Interactive Communication, 217-222.*

Hegarini, E., Dharmayanti, D., Syakur, A., (2016). Indonesian traditional dance motion capture documentation.*2nd International Conference on Science and Technology-Computer (ICST),*108-111.

https://doi.org/10.1109/ICSTC.2016.7877357.

Okdan, B., Aşkar, F., YamanerOkdan, H., Özbilgin, M. Ö., Küçük, İ. E., Kastelli, A. S., Dağlı, H. A., Oldaç, M., & Mis, M. A. (2024). Geleneksel Dans Repertuvarının Öğretime Uygun Biçimde Dijitalleştirilmesi [Digitizing Traditional Dance Repertoire for Teaching]. *Eurasian Journal of Music and Dance, (24),* 36-49. https://doi.org/10.31722/ejmd.1446390

Magnenat-Thalmann, N., Protopsaltou, D., Kavakli, E. (2008). Learning How to Dance Using a Web 3D Platform. *In: Leung, H., Li, F., Lau, R., Li, Q. (eds) Advances in Web Based Learning – ICWL 2007. ICWL 2007. Lecture Notes in Computer Science (4823),* 1-12. https://doi.org/10.1007/978-3-540-78139-4_1

Stavrakis, E., Aristidou, A., Savva, M., Himona S.L., Chrysanthou, Y. (2012). Digitization of Cypriot Folk Dances. M. Ioannides et al. (Eds.): EuroMed 2012, LNCS 7616, 404–413.

Türkiye Yazarlar Birliği (2021). Ahmet İşsever; Ömrünü Halkına ve Halk Oyunlarına Adamış Kahramanımız. Date of access: 28.09.2024. https://www.tyb.org.tr/ahmet-issever-omrunu-halkina-ve-halk-oyunlarina-adamis-kahramanimiz-49290h.htm

Wikipedia, Sakarya'nınilçeleri. Date of access: 21.04.2025. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sakarya%27n%C4%B1n_il%C3%A7eleri

WHAT IS IN THE REHEARSAL OF A BULGARIAN DANCE GROUP IN THE UNITED STATES AND CANADA? AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

DANIELA IVANOVA-NYBERG, PhD

Bulgarian Cultural and Heritage Center of Seattle, United States

SUMMARY

This article examines rehearsal practices among Bulgarian dance groups in diasporic communities across North America. Based on surveys and long-term engagement, it argues that rehearsals function not only as sites of program preparation but also as deeply meaningful cultural events. Rehearsals are conceptualized as dialogic, embodied practices shaped by homeland traditions, migration, and community life. The study identifies three principal rehearsal models - ensemble-based, performance-oriented, and community-centered - each defined by distinct leadership structures, objectives, and group dynamics. Drawing on an interdisciplinary framework that includes ethnochoreology, semiotics (Lotman, Eco), sociocultural theory (Wenger, Goffman), and performance studies, the article positions rehearsals as spaces of cultural transmission, identity negotiation, and belonging. Theoretical insights from Ronström, Deleuze, and others further illuminate how rehearsals draw on traditions from the homeland while evolving into distinctive diasporic cultural forms. In this context, rehearsals emerge as vital touchstones, reinforcing heritage, fostering pride, and shaping transnational continuities across bodies, memories, and generations.

REZUMAT

Articolul de față analizează modul în care se desfășoară repetițiile în cadrul ansamblurilor bulgare de dans în comunitățile din diaspora nord-americană. Pe baza unor chestionare și a unei implicări de durată, articolul argumentează că repetițiile funcționează nu doar ca locații de pregătire a programului, ci și ca evenimente culturale cu semnificații profunde. Repetițiile sunt concepute ca practici dialogice, încorporate modelate de tradiții din țara natală, migrații și viața comunității. Studiul identifică trei modele principale de repetiție - bazat pe ansamblu, orientat spre spectacol și centrat pe comunitate - fiecare definit de structuri de leadership, obiective și dinamici de grup distincte. Fundamentat pe un cadru interdisciplinar care include etnocoreologie, semiotică (Lotman, Eco), teorie socioculturală (Wenger, Goffman) și studii de performativitate, articolul definește repetițiile ca spații de transmitere culturală, negociere a identității și apartenență emoțională și culturală. Perspective teoretice din Ronström, Deleuze și alții evidențiază și mai mult modul în care repetițiile sunt ancorate în tradiții din țara natală, dar evoluează în forme culturale diasporice distincte. În acest context, repetițiile se conturează ca repere vitale, consolidând patrimoniul, cultivând

mândria și modelând continuitățile transnaționale prin corpuri, amintiri și generații.

Keywords
Bulgarian dance; diaspora; rehearsal; embodiment; community; identity; North America;

INTRODUCTION

Dance rehearsals within diasporic communities are complex cultural entities that invite multiple interpretative lenses - historical, ethnochoreological, sociological, semiotic, psychological, and more. Each perspective brings insights into the lived experiences of migration and cultural continuity. This article focuses on rehearsals of Bulgarian folk dance groups in the United States and Canada, asking: What is the structure and process of these rehearsals? What do they mean, beyond mastering steps and figures, for the dancers, leaders, and communities involved? What do they do? The motivation behind this study is rooted in both a long-term engagement with dance research and a broader disciplinary commitment to understanding dance within cultural contexts.

In the early 2000s, when Bulgarian dance activities in North America were still relatively limited, only a small number of cultural centers and dance schools had been established by recent immigrants. This landscape began to change around 2011 with the emergence of new Bulgarian community organizations and the launch of the Verea Folk Festival in Chicago, which became an important gathering point for diasporic dance groups. Over the past fifteen years, Bulgarian folk dance activity in North America has expanded considerably, giving rise to performances, festivals, and community events. Yet rehearsals - the behind-the-scenes processes through which performances are shaped and sustained - have remained largely undocumented and undertheorized.

This study brings those rehearsal spaces into scholarly focus. It suggests that Bulgarian dance rehearsals in North America, while drawing on traditions from the homeland, have evolved into distinctive diasporic cultural forms shaped by migration, adaptation, and community life. Based on surveys, interviews, observation, and sustained engagement with Bulgarian dance communities in North America, rehearsals are examined not simply as preparation for performance but as significant social and cultural practices.

THEORETICAL FRAMEWORK

Lotman's concept of the semiosphere (1992[11]) offers a compelling lens through which to view rehearsals: each rehearsal - or fragment of cultural text -contains mechanisms through which an entire cultural system may be understood. In this framing, rehearsal functions both as a connection to the home culture and as a dynamic site of transformation within a new environment. Lotman's opposition of "center–periphery" may be reimagined as "yesterday–today," especially visible in the inclusion of ensemble pieces from the 1960s and 1970s - often selected when the choreographer

[11] See also Eco (2001).

comes from an "old-school" background. These repertoires, now recontextualized through rehearsal, are becoming part of the dancers' personal and collective bodily and cultural memory. At the same time, new choreographies are introduced and adopted into the group's repertoire, shaping both the sound and image of contemporary diasporic life.

Eco's (1984) ideas on plurality of interpretation and intertextuality further expand the scope of analysis. In such a framework, each rehearsal may be viewed as a text in dialogue with other texts of memory, migration, identity, and traditions. Simultaneously, the rehearsal itself is of a dialogic nature (Ivanova-Nyberg 2015[12]).

Additional insights emerge from Deleuze and Guattari's "vegetal model of thought," which favors the rhizome over arborescent thought (Deleuze 1994; Deleuze & Guattari 1987). This rhizomatic perspective helps me see diasporic rehearsals not as branches of a single cultural tree, but as distinct cultural nodes with their own histories, meanings, and trajectories (Ivanova-Nyberg, forthcoming). At the same time (via Lotman), each such node may function as a fragment of a cultural text, containing mechanisms capable of reconstructing an entire cultural system. In this framing, rehearsals are not merely vehicles for sustaining Bulgarian cultural heritage, but also creative spaces in which cultural meanings are reinterpreted, negotiated, and newly produced through embodied participation and social interaction.

Rehearsals are also viewed as transformative experiences (Paul 2014), sites of physical engagement with Bulgarian dance, and as cultural events that generate meaning through embodied participation. These experiences unfold within communities of practice (Wenger 1998). They are shaped by particular patterns of social interaction (Goffman 1956), and are sustained through ongoing processes of cultural engagement.

This broad interdisciplinary approach is also informed by the frameworks proposed by Ronström (1989) and Buckland (1988). The latter enables the examination of the dual nature of rehearsal, seen as both a processual activity aimed at mastering a performance product and a singular cultural event. Each rehearsal is uniquely experienced, provoking specific affective resonance (Survey 2025).[13]

This research builds upon two streams of study: one in Bulgaria, which provides historical and cultural context (Ivanova-Nyberg 2011), and another in North America.

PREVIOUS RESEARCH

Rehearsal models in Bulgaria

The Bulgarian folk dance practice encompasses three distinct rehearsal models: the folk dance group, the ensemble, and the dance club. Although these models share certain practices and occasionally influence one another, they emerged in different social and institutional contexts and should not be understood as stages of a single developmental trajectory. Rather, they represent distinct approaches to organizing

[12] My paper on the dialogic structure of rehearsals (Ivanova-Nyberg, 2015), was inspired by Bakhtin (1986), and focused on the choreographer's utterances.

[13] The interdisciplinary framework could be expanded even further (in exploring the methodology of the anthropology of experience, for example (see Turner & Bruner 1986).

dance activity, each characterized by its own goals, rehearsal structures, aesthetic principles, and understandings of performance.

The folk dance group rehearsal model

The folk dance group rehearsal model is rooted in the tradition of organized amateur dance activity and is primarily oriented toward public performance. Since the 1960s and 1970s, many such groups have been led by professional choreographers, often accompanied by a co-repetiteur, most commonly an accordionist. Rehearsals emphasize coordinated movement, shared aesthetics, and collective stage presentation, while remaining less formalized than those of ensemble formations. Although warm-up exercises and technical preparation may be included, rehearsals generally do not incorporate the fully developed training system characteristic of ensemble practice.

The ensemble rehearsal model

The ensemble rehearsal model was established within the system of Bulgarian professional folk ensembles in the 1950s. Historically, the term *ensemble* referred to professional tripartite formations comprising instrumentalists, singers, and dancers. Since the 1970s, however, the term has also been adopted by highly accomplished amateur and semi-professional groups seeking to emphasize the artistic unity and collective character of their performances. Consequently, in contemporary Bulgarian usage, the designation *ensemble* does not necessarily imply a professional tripartite formation but may refer more broadly to a dance group with a developed performance profile and a strong sense of collective artistic identity.

The ensemble rehearsal model is characterized by a highly formalized structure and a professional approach to training and performance. Rehearsals are led by professional choreographers and accompanied by a co-repetiteur. Training typically includes character exercises that blend ballet and folk movement, initially known as *trenazh* and later more commonly referred to as *ekzersiz*, as well as barre work, diagonal exercises, combinations (sections of a dance), and choreographies. Formal rehearsal etiquette, including bows performed in unison at the beginning and end of rehearsals, specialized attire, and a strong emphasis on discipline, precision, and collective performance, is integral to this model. Advanced amateur dance ensembles often adopt and closely follow this rehearsal model.

The dance club rehearsal model

Emerging in the early twenty-first century, the dance club rehearsal model developed into a hybrid cultural form that combines recreational, social, fitness-oriented, and performance-related elements. Although primarily conceived as a leisure activity, club rehearsals adopted certain practices associated with both folk dance groups and amateur ensembles while developing their own distinctive practices and organizational life. The repertoire consists predominantly of folk dances (*horà* - pl. of *horo*) intended for broad participation, whether derived from archival sources or newly choreographed compositions. Rehearsals place particular emphasis on enjoyment, social interaction, physical activity, and collective engagement, while also fostering the development of dance skills and group performance. A distinctive feature of the Bulgarian club model, compared to many recreational dance clubs elsewhere, is its

strong orientation toward competitions, stage performances, and even international tours.

In contemporary Bulgaria, these three rehearsal models coexist and continue to shape dance practices in different ways. While distinct in structure, purpose, and orientation, all contribute to the transmission, reinterpretation, and ongoing vitality of Bulgarian folk dance.

THE NORTH AMERICAN FIELD RESEARCH (2011-)

On the Typology of the Rehearsal Models (2024-2025 survey's outcomes[14])

The survey was distributed among members of groups whose performances ("products") I have come to know through the folk festival "Verea" and other contexts.[15] Along with information about one's group and personal details, the Survey aimed to collect responses regarding how this regular practice is named, its structure and flow, various technical details, and descriptions of the time after the practice ended. A specific set of questions addressed warm-up practices and rehearsal clothing. Another set was devoted to dancing and motivation, inviting a reflection on the impact of rehearsal on one's life abroad.

The scope of the survey extends far beyond the limits of a single article. So too are the possible interpretations of responses. Here, let us focus on one aspect: rehearsal models.

The ensemble rehearsal model

Along with demographic factors, the group leader's qualifications are of crucial importance. In a state such as Illinois, with a Bulgarian population comparable to that of an average Bulgarian city, many first-generation immigrants have either a professional dance background or lifelong experience in dance groups or ensembles in Bulgaria. As observed, such Chicago groups (and groups in other larger states) established ensembles whose practices are deeply influenced by the Bulgarian school of choreographic training and stage performance. This presents the ensemble rehearsal model, which incorporates most of the key elements listed earlier: uniform attire, complete character exercises (in some cases, set to recorded music prepared explicitly for this purpose), focused attention on each detail, and numerous repetitions to achieve dancing in unison.

A notable difference is the absence of the accordionist as co-repetiteur. Another is that bows at the beginning and end of rehearsals are not always practiced. In Bulgaria, such a "ritual" includes a bow to the choreographer and a bow to the musician at the beginning and end of the rehearsal - metaphorical wrapping of the rehearsal into a time devoted to artistic practice, with the closing of the door to the world outside the rehearsal hall. Some, back in Bulgaria, like choreographer Todor Bekirski, viewed the

[14] In English: https://www.academia.edu/129440939/Rehearsal_Practices_of_Bulgarian_Dance_Groups_in_North_America_Survey_ In Bulgarian: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeSxZHWTwGMR8zy-9JzEhmP1tX9IQfzOrWG_KsSQ-rINYiyOw/viewform

[15] Among these are groups from Chicago (Illinois), San Francisco, San Jose, San Diego California), Atlanta (Georgia), Minneapolis (Minnesota), Denver (Colorado), Boston (Massachusetts), Montreal (Quebec), Vancouver (British Columbia), Seattle, Washington, New York, NY, and more.

bow as a gesture of gratitude for shared time and space. My recent survey showed that most North American respondents bow only in preparation for a performance, as part of stage etiquette.

Performance group rehearsal model

The performance group rehearsal model is led by someone with experience in Bulgarian folk dance, sometimes with formal training from the National School of Dance Art in Sofia or another higher institution. Such leaders often build on the methods and repertoire of their former teachers or choreographic schools, adapting them with the help of digital resources or support from former dance teachers or choreographers from Bulgaria.

Most participants are new to folk dancing, developing their dance skills over the years. The warm-up loosely incorporates elements of the ensemble's exercise, although this largely depends on the dance leader's background and the group's profile.

As a rule, leaders with no formal training rely more heavily on YouTube and social media for finding an appealing repertoire.

Community-centered model

Opposite the ensemble rehearsal model lies the community-centered dance gathering model. This is the model closest to the Bulgarian club, although these groups rarely perform (unlike the clubs in Bulgaria, which compete and perform regularly). In these settings, warm-ups may include simple physical movements or popular line dances like *Pravo horo*. Or the warm-up may be skipped entirely. Such groups may or may not have a professional choreographer. In the latter case, decisions regarding structure and repertoire are negotiated among members. YouTube often serves as a primary resource for dance learning, providing a wide range of videos from Bulgaria and the global Bulgarian diaspora.

Further distinctions

In ensemble-style diaspora rehearsals, professional terminology from the Bulgarian choreography school is often retained. In the performance and more community-driven models, terminology evolves organically, reflecting group dynamics and preferences.

While the ensemble model developed a strict character exercise, some respondents from other groups in the survey said that they do not warm up with exercises but instead begin dancing a slow *horo*. Some groups did not develop a warm-up part.

Often, former professional dancers and choreographers establish two kinds of groups - performance-oriented and a group for learning popular *horà.* In these cases, the type of dance gatherings varies. However, when attendees are part of both the performance and recreational groups, the practice may also take the path of a rehearsal.

Shared features across diasporic dance practices and rehearsal models

Despite the diversity of dance practices and rehearsal models, several themes emerge across the material, including identity and visual markers, rehearsal rhythm and space, public performances, language use, intergenerational participation, and leadership.

Most group members believe that the uniform makes the dancers' membership in a particular group visible, thus strengthening the group's identity awareness. Creating T-shirts with the group's name and logo became the most common practice. Logos symbolize either a dancing couple, figure(s), or an element of Bulgarian traditional textile or clothing (*gaytani, kanatitsa*, and others).[16] Belonging to a group (that, according to the group's members, has something beautiful to offer to the world - the Bulgarian music and dance) increases both individual and collective pride.[17] Wearing the group's T-shirt outgrew the function of a suitable outfit for dance practice and became a marker of pride (individual and collective), even a statement: "This is who we are, and this is what we do in representing our culture."[18]

Most performance-oriented groups meet once a week. Rehearsals are commonly structured around three components: warm-up, learning new steps/figures/choreography, and refreshing some of their old material. The way each group balances these parts varies significantly. Rarely do groups own their rehearsal space (the rented places include dance studios, church salons, community center rooms, halls, gyms, and sometimes parks), so the way dance gatherings and rehearsals are held depends on the physical space.

In general, rehearsals recur regularly, take place in designated spaces, and have clearly marked beginnings and endings. They unfold in a specific rhythm that, as Huizinga (1972) reminds us, is characteristic of play.

Typically, a group presents its repertoire at festivals and public performances. The most advanced groups (the ensembles) also prepare full-length staged productions annually. A recent development is the participation of some groups, or a representative team, in Bulgarian or mixed-marriage weddings (with a specific program and full stage costumes) (see Ivanova-Nyberg 2023).

Typically, group members remain in the hall or gather in the nearby room after the end of the rehearsal. Then they celebrate birthdays, national holidays, other occasions, chat freely, or discuss details about upcoming performances. Most commonly, people bring beloved Bulgarian food, such as *banitsa* (made from white or feta cheese and filo dough), traditional round Bulgarian bread (*pita, pogacha*), and other desired goodies.[19] Only those who have long drives home (some leave as far as an hour and a half away) sometimes skip this vital part of the gathering. However, such an extended stay (with food and wine) is possible only if the group has a specific contract with the studio's owner or owns the rehearsal hall.

Typically, if the group has both adults and teens, the adults speak exclusively in Bulgarian, while their children (the teens) exercise their Bulgarian but switch to English when talking among themselves. Children and teens do not necessarily remember

[16] Logos are subject for a separate study that is under development.

[17] For a further discussion, see Sullivan (2014).

[18] "Because every ensemble is a team and a small, close-knit community that has come together to do something together;" "The playing attire respects and is an important part of the overall perception of the team, both as a whole and individually for everyone who decides to be part of this team - it teaches them order, discipline, responsibility, and respect!;" "Creates a sense of belonging" (Survey 2025).

[19] "The small Bulgarian 'island' and the table are the additional bond of the group and the place where everyone relaxes and shares feelings, thoughts and experiences from the previous week"; "The role is unifying, as if we are part of something special"; "Everyone brings something! That way, everyone contributes to the table, and I think that's how we get closer!" (Survey 2025).

Bulgarian words, but they do remember with their bodies the dance steps/movements/choreographies along with the music.

Most group leaders also work with children. Some children are now young adults with nearly 10 years of dance experience, and they continue to dance.

Most of the group's members are women.

The role of the dance leader is, again, of crucial importance (after ten years in an ensemble, one is more likely to ask with whom one has danced rather than what one has danced). Such a question, however, is relevant only for groups with strong leadership.

What does the rehearsal mean to you?

This part of the survey focuses on motivation and reflection. It contains questions such as:

- Would these gatherings still be meaningful to you without public performances and festival appearances?
- What role do these rehearsals play in your life?
- Has your life changed through your participation in the group? If so, how?
- What qualities have rehearsals and performances helped you develop?
- Please share an example of something you did not know about Bulgarian folklore that

  You have learned during your time as an active participant in the group
- If you attend rehearsals of a group in Bulgaria (when visiting), please describe any

  differences or unique features you noticed.

The answers to these questions reveal something essential: the performances are vital, yet the social dimension is equally significant. Participants value not only the goal of performance but also the relationships and sense of belonging cultivated through the rehearsal process.

Many respondents strongly identify themselves with the group and its activities: "These rehearsals are not part of my life; they are my life." Or, "I live from rehearsal to rehearsal." "This is my second family," "This is my everything: my love and my joy." Others say: "Far from Bulgaria, these practices keep me close to my roots." "My life became even more vibrant and exciting." "There are a lot of positive changes. It gave me the Bulgarian social environment that I was missing before."

The respondents noted how many and various qualities the rehearsal helped them develop: a community spirit, stage performance skills, discipline, concentration, responsibility, awareness of the ways to support each other, overcoming shyness, being on time, and more. People acknowledged how much they had learned over the years about Bulgarian music and dance, regional specifics, the traditional Bulgarian calendar, and more. Those who traveled to Bulgaria and had observations about Bulgarian groups shared that they sensed a different level of group belonging, which, to them, was higher abroad. This is a valid observation, as the sense of belonging to a Bulgarian group abroad is also realized through the practice of the Bulgarian language, which is essential. As some Bulgarian poets put it, "the language is the homeland."

Personal reflection on the bow

A useful example comes from Seattle Cheta Performance Group (at the Bulgarian Cultural and Heritage Center of Seattle). For this group, the bow at the end of the rehearsal is a canon. Not at the beginning of the rehearsal; there is no bow to set a strong start. On Friday evenings, people often arrive directly from work, sometimes a little late. However, the bow at the end brings together everyone, in the meaning addressed earlier - in respect to the place and the time together, but also to the kaval player (Vasil Denev), who has played regularly during the rehearsal since 2015.

The presence of a live musician is a rare privilege in the diaspora, adding depth to both our rehearsals, performances, and community events. With this personal reflection, I want to underline that having a musician and dancing to live music, along with recorded music, is an exception.

REVISITING EARLIER RESEARCH AND NEW INSIGHTS

A parallel between rehearsal models and dancers' experiences of performing groups in Bulgaria and North America would not have been possible 15 years ago. Yet today, with the established folk dance practices in the United States and Canada, the author sees a straightforward connection to some of the key characteristics of the ensemble rehearsal in Bulgaria. Earlier (Ivanova-Nyberg 2011), the rehearsal process was examined through Huizinga's concept of play, particularly its structure, meaning, and flow. Alongside *Homo Ludens*, the analysis was also shaped by Lotman's works (1990, 1992, 2001) and Uspenski's writings on cultural memory (1990: 217-243). The latter enhanced the author's understanding of the cultural role of rehearsals (when one dance has been danced, it remains in the memory of the group; it becomes cultural memory).

Similarly, Malinowski's views on culture (1990) and more specifically his Functional theory (2004) offered a useful framework for considering the notion of "urge." In the scheme "urge - physiological consumption - physical satisfaction" used by Malinowski, the urge to move (in the observed case, to dance) was understood in two ways - as an urge that leads to direct satisfaction, and (2) as an urge that is aimed at first to create an instrument through which satisfaction can be achieved (2004: 148).

A renewed engagement with such a perspective, now with Bulgarian North American groups in mind, sheds further light on the dual nature of rehearsal as both work and celebration, during which participants may experience flow (Csikszentmihalyi 2001).

This current research suggests that rehearsals serve as a means of transformation on multiple levels: psycho-physiological, sociological, and more. The rehearsal and the subsequent performances not only helped many overcome shyness. Over the years, these practices became "stored" in bodily memory, introducing new - and in many cases entirely unfamiliar - forms of movement and bodily behavior. Such embodied experiences and movement practices now function as a form of cultural memory specific to the group with which one has danced. This transformative experience and cultural knowledge cannot be taken away (after Paul 2014); they have already brought about changes in the way one thinks about culture, cultural representation, and oneself, as well as in the way one moves, performs, and appreciates the performances of others.

The study of dance experience through the body reveals a fundamental human urge to move. Moreover, it creates energy and physical bonding with the rest of the dancers, building a specific mutual "body of energy".

The physical distance from Bulgaria reshapes the preconceived, often controversial interpretations of folk practices among those who choose to begin a new life across the Atlantic Ocean. In most cases, and especially for young and middle-aged professionals, attending a dance rehearsal opens a new chapter in their lives, combining social and physical needs with performance skills developed through routine practice. It imbues the individual and creates collective pride, shaping both the individual's and the group's identity.

Harari (2018, Chapter 5: "*Humans Have Bodies*") asserts that while societal constructs such as religion and nationalism may come and go, the intrinsic connection to our physical selves remains essential for genuine well-being and a sense of belonging. Dance rehearsals in Bulgaria, but especially in diasporic settings, secure such a connection. This quote highlights the importance of physical gatherings in small groups. It also evokes Dan Ben-Amos's (1971) well-known definition of folklore as "artistic communication in small groups," which, in the present study, takes the form of a shared embodied cultural practice centered on music and dance.

The picture of Bulgarian folk dancing in North America can be understood as a tapestry or patchwork in which the whole "text" consists of multiple interconnected texts. From a semiotic perspective, its wholeness emerges through the dynamic relationship between center and periphery - between folk dance practices in the homeland and their diasporic reinterpretations abroad (since the center–periphery divide constitutes one of the organizing principles of the semiosphere). At the same time, this relationship may also be understood through the temporal lens of "yesterday" and "today." In some respects, diasporic dance practices preserve characteristics associated with earlier, often pre-professional forms of folk dance in Bulgaria, while remaining deeply shaped by contemporary transnational cultural circulation via YouTube recordings, social media, and present-day Bulgarian dance clubs. These cultural entities "read" and interpret other texts while also constantly creating new ones and inviting new readers and interpreters. They leave behind records of the product - the performances - but only rarely of the process. Yet the process itself - rehearsals and the series of singular events they comprise - deserves attention no less than the performances themselves.

CONCLUSION

The diasporic rehearsal emerges as a distinct cultural practice, shaped not solely by origin but by its relocation and reconfiguration within new sociocultural environments. Framed through interdisciplinary research perspectives, the rehearsal appears as a culturally charged, interpretive, and transformative site where traditions are not only transmitted but also reimagined through and within the body.

Serving a dual role as both a goal-oriented and recreational practice, rehearsals are central to building community bonds through music, dance, and shared heritage. They also infuse specific tones and colors into the sound and image of migration (after Ronström & Lundberg, 2021).

For most participants, their groups function as extended families. Thus, rehearsals become vital not only for physical activation and psychological release but also for sustaining and nurturing these familial bonds. Living abroad, united by Bulgarian music, dance, language, and a shared cultural past, present, and future, members of these diasporic dance groups express a deeply held sense of belonging and continuity.

CE SE ÎNTÂMPLĂ ÎN REPETIȚIILE UNUI GRUP BULGAR DE DANS DIN STATELE UNITE ȘI CANADA? O ABORDARE INTERDISCIPLINARĂ

Cuvinte cheie
Dans bulgar; diaspora; repetiție; încorporare; comunitate; identitate; America de Nord;

INTRODUCERE

Repetițiile de dans în comunitățile din diaspora sunt contexte culturale complexe care pot fi interpretate din puncte de vedere multiple - istorice, etnocoreologice, sociologice, semiotice, psihologice și altele. Fiecare perspectivă aduce percepții valoroase din sfera experiențelor trăite ale migrației și continuității culturale. Articolul se axează pe repetițiile unor grupuri bulgare de dansuri tradiționale din Statele Unite și Canada, punând întrebarea: Care este structura și procesul acestor repetiții? Ce înseamnă ele, dincolo de învățarea pașilor și figurilor, pentru dansatori, lideri și comunitățile implicate? Ce fac ele? Motivația din spatele acestui studiu are rădăcini atât într-o îndelungată implicare personală în coreologie, cât și într-un angajament disciplinar mai extins de înțelegere a dansului în contexte culturale.

La începutul anilor 2000, când activitățile din sfera dansului bulgar din America de Nord erau încă relativ limitate, doar un mic număr de centre culturale și școli de dans fuseseră înființate de imigranții nou sosiți. Peisajul a început să se schimbe în jurul anului 2011, marcat de apariția unor organizații comunitare bulgare și de lansarea Festivalului Verea Folk la Chicago - un punct de întâlnire important pentru grupurile de dans ale diasporei. În ultimii cincisprezece ani, activitatea din sfera dansului bulgar în America de Nord s-a extins considerabil, generând spectacole, festivaluri și evenimente comunitare. Totuși, repetițiile (acele procese din spatele scenei care dau formă și susțin un spectacol) au rămas în mare măsură nedocumentate și insuficient teoretizate.

Cercetarea de față abordează acele spații de repetiție din punct de vedere științific. Aceasta sugerează că repetițiile de dans bulgar din America de Nord, deși se inspiră din tradițiile din țara natală, au evoluat în forme culturale diasporice distincte, modelate de migrație, adaptare și viața comunitară. Pe baza sondajelor, interviurilor, observațiilor și a implicării susținute în comunitățile de dans bulgar din America de Nord, repetițiile sunt examinate nu doar ca o pregătire pentru spectacol, ci ca practici sociale și culturale semnificative.

CADRUL TEORETIC

Conceptul lui Lotman despre semiosferă (1992[20]) oferă o prismă excelentă prin care să observăm repetițiile: fiecare repetiție - sau fragment de text cultural - conține mecanisme care pot reconstrui un întreg sistem cultural. În acest cadru, repetiția funcționează atât ca o conexiune cu cultura natală, cât și ca o locație dinamică de transformare în cadrul unui mediu nou. Opoziția lui Lotman dintre „centru și periferie" este reimaginată ca „ieri și azi", vizibilă mai ales în includerea pieselor de ansamblu din anii 1960 și 1970 - selectate adesea atunci când coregraful provine dintr-un mediu de „școală veche". Aceste repertorii, recontextualizate acum prin repetiție, devin parte din memoria culturală și corporală personală și colectivă a dansatorilor. Totodată, în repertoriul grupului sunt introduse și adoptate coregrafii moderne, modelând atât sunetul, cât și imaginea vieții diasporei contemporane.

Ideile lui Eco (1984) despre pluralitatea interpretării și intertextualității extind și mai mult sfera analizei. Într-un astfel de context, fiecare repetiție poate fi văzută ca un text în dialog cu alte texte despre memorie, migrație, identitate și tradiții. Totodată, repetiția însăși are o factură dialogică (Ivanova-Nyberg 2015[21]).

Perspective suplimentare reies din „modelul vegetal de gândire" al lui Deleuze și Guattari, care favorizează rizomul în detrimentul gândirii arborescente (Deleuze 1994; Deleuze & Guattari 1987). Această perspectivă rizomatică mă ajută să văd repetițiile diasporei nu ca ramuri ale unui singur arbore cultural, ci ca noduri culturale distincte, cu propriile istorii, semnificații și traiectorii (Ivanova-Nyberg, în curs de apariție). În același timp (via Lotman), fiecare astfel de nod poate funcționa ca un fragment al unui text cultural, conținând mecanisme capabile să reconstruiască un întreg sistem cultural. În această încadrare, repetițiile nu sunt doar vehicule pentru susținerea patrimoniului cultural bulgar, ci și spații creative în care semnificațiile culturale sunt reinterpretate, negociate și produse din nou prin participare încorporată și interacțiune socială.

Repetițiile sunt, de asemenea, privite ca experiențe transformatoare (Paul 2014), locații de implicare fizică în dansul bulgar și ca evenimente culturale care generează sens prin participarea încorporată. Aceste experiențe se desfășoară în cadrul comunităților de practică (Wenger 1998), fiind influențate de anumite modele de interacțiune socială (Goffman 1956) și susținute prin procese continue de implicare culturală.

Această amplă abordare interdisciplinară este inspirată și de cadrele propuse de Ronström (1989) și Buckland (1988). Acesta din urmă permite examinarea naturii duale a repetiției, văzută atât ca o activitate procesuală care vizează stăpânirea unui produs performativ, cât și ca un eveniment cultural singular. Fiecare repetiție este trăită în mod unic, provocând o rezonanță afectivă specifică (chestionar 2025)[22].

Această cercetare se bazează pe două direcții de studiu: una în Bulgaria, care oferă context istoric și cultural (Ivanova-Nyberg 2011), și alta în America de Nord.

[20] V. și Eco (2001).

[21] Lucrarea mea despre structura dialogică a repetițiilor (Ivanova-Nyberg, 2015) a fost inspirată de Bahtin (1986) și s-a axat pe expresiile coreografului.

[22] Cadrul interdisciplinar ar putea fi extins și mai mult (în explorarea metodologiei antropologiei experienței, de exemplu (v. Turner & Bruner 1986).

CERCETĂRI ANTERIOARE

Modele de cercetare în Bulgaria

Practica dansului popular bulgar cuprinde trei modele distincte de repetiție: grupul de dansuri tradiționale, ansamblul și clubul de dans. Deși aceste modele au în comun anumite practici și se influențează reciproc uneori, ele au apărut în contexte sociale și instituționale diferite și nu ar trebui înțelese ca etape ale unei singure traiectorii de dezvoltare. Mai degrabă, ele reprezintă abordări distincte ale organizării activității de dans, fiecare caracterizată prin propriile scopuri, structuri de repetiție, principii estetice și concepții despre spectacol.

Modelul de repetiție al grupului de dansuri tradiționale

Modelul de repetiție al grupului de dansuri tradiționale este înrădăcinat în tradiția activității de dans amator organizate și este orientat în principal spre spectacolul public. Din anii 1960 și 1970, multe astfel de grupuri au fost conduse de coregrafi profesioniști, adesea însoțiți de un corepetitor, cel mai adesea un acordeonist. Repetițiile pun accent pe mișcarea coordonată, estetica comună și prezentarea scenică colectivă, rămânând în același timp mai puțin formalizate decât cele ale formațiunilor de ansamblu. Deși pot fi incluse exerciții de încălzire și pregătire tehnică, repetițiile, în general, nu încorporează sistemul de instruire complet dezvoltat, caracteristic practicii de ansamblu.

Modelul de repetiție al ansamblului

Modelul de repetiție al ansamblului a fost stabilit în cadrul sistemului de ansambluri folclorice profesioniste bulgare în anii 1950. Din punct de vedere istoric, termenul de *ansamblu* se referea la formațiuni tripartite profesionale, formate din instrumentiști, cântăreți și dansatori. Totuși, din anii 1970, termenul a fost adoptat și de grupuri de amatori și semi-profesioniști de înaltă performanță, care căutau să sublinieze unitatea artistică și caracterul colectiv al spectacolelor. Prin urmare, în utilizarea contemporană în Bulgaria, denumirea de *ansamblu* nu implică neapărat o formație tripartită profesională, ci se poate referi, într-un sens mai larg, la un grup de dans cu un profil de spectacol bine dezvoltat și un puternic simț al identității artistice colective.

Modelul de repetiție al ansamblului se caracterizează printr-o structură extrem de formalizată și o abordare profesională a antrenamentului și a execuției. Repetițiile sunt conduse de coregrafi profesioniști și acompaniate de un corepetitor. Antrenamentul include de obicei exerciții de caracter care îmbină baletul și mișcarea folclorică, cunoscute inițial sub numele de *trenazh* și mai târziu mai frecvent de *ekzersiz*, precum și exerciții la bară, exerciții diagonale, combinații (secțiuni ale unui dans) și coregrafii. Eticheta formală a repetițiilor, inclusiv reverențele executate la unison la începutul și sfârșitul repetițiilor, costumul specializat și un accent puternic pe disciplină, precizie și performanță colectivă, sunt integrate în acest model. Ansamblurile de dans amator avansate adoptă adesea și urmează îndeaproape acest model de repetiție.

Modelul de repetiție al clubului de dans

Apărut la începutul secolului XXI, modelul de repetiție al clubului de dans a evoluat într-o formă culturală hibridă care combină elemente recreative, sociale, orientate spre fitness și legate de spectacol. Deși concepute în primul rând ca o activitate

de divertisment, repetițiile de club au adoptat anumite practici asociate atât cu grupurile de dansuri tradiționale, cât și cu ansamblurile de amatori, dezvoltându-și în același timp practici distincte și o viață organizațională proprii. Repertoriul constă predominant din dansuri tradiționale (*horà* – pluralul cuvântului *horo*) destinate unor numeroși participanți, fie că provin din surse de arhivă, fie din compoziții coregrafiate recent. Repetițiile pun un accent deosebit pe agrement, interacțiune socială, activitate fizică și implicare colectivă, încurajând în același timp dezvoltarea abilităților de dans și a spectacolului în grup. O caracteristică distinctivă a modelului de club bulgar, comparativ cu multe cluburi de dans recreative din alte zone, este orientarea sa puternică spre concursuri, spectacole scenice și chiar turnee internaționale.

În Bulgaria contemporană, aceste trei modele de repetiții coexistă și continuă să modeleze practicile de dans în moduri diferite. Deși distincte ca structură, scop și orientare, toate contribuie la transmiterea, reinterpretarea și vitalitatea continuă a dansului tradițional bulgar.

CERCETAREA ÎN TEREN ÎN AMERICA DE NORD (2011-)

Despre tipologia modelelor de repetiție (rezultatele chestionarului din 2024-2025[23])

Chestionarul a fost distribuit printre membrii grupurilor cu ale căror spectacole („producții") sunt familiarizată de la Festivalul de Folclor „Verea" și din alte contexte[24]. Pe lângă informațiile despre grupul fiecăruia și datele personale, chestionarul a intenționat să colecteze răspunsuri privitoare la modul cum e numită această practică regulată, structura și fluxul ei, diverse detalii tehnice și relatări despre ceea ce se petrece după terminarea antrenamentului. Un set specific de întrebări s-a referit la exercițiile de încălzire și la costumația de repetiție. Alt set a fost dedicat dansului și motivației, invitând la reflecție asupra impactului repetiției în viața fiecăruia în străinătate.

Totalitatea întrebărilor și răspunsurilor, precum și posibilele interpretări ale acestora, depășește limitele unei singure lucrări. Aici ne concentrăm pe un singur aspect: modelele de repetiție.

Modelul de repetiție al ansamblului

Împreună cu factorii demografici, calificarea liderului de grup este de importanță crucială. Într-un stat ca Illinois, cu o populație bulgară comparabilă cu cea a unui oraș bulgar mediu, mulți imigranți de primă generație au fie un istoric de dans profesionist, fie au practicat dansul o viață întreagă în grupuri sau ansambluri de dans din Bulgaria. După cum s-a observat, au fost înființate astfel de grupuri în Chicago (și în alte state mari), ale căror practici sunt profund influențate de școala bulgară de coregrafie și spectacol scenic. Acestea prezintă modelul de repetiție al ansamblului, care încorporează majoritatea elementelor-cheie enumerate mai devreme: vestimentație uniformă, exerciții de dans de caracter complete (în unele cazuri, pe muzică înregistrată

[23] În engleză: https://www.academia.edu/129440939/Rehearsal_Practices_of_Bulgarian_Dance_Groups_in_North_America_Survey_
În bulgară: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeSxZHWTwGMR8zy-9JzEhmP1tX9IQfzOrWG_KsSQ-rINYiyOw/viewform

[24] Printre acestea sunt grupuri din Chicago (Illinois), San Francisco, San Jose, San Diego California), Atlanta (Georgia), Minneapolis (Minnesota), Denver (Colorado), Boston (Massachusetts), Montreal (Quebec), Vancouver (British Columbia), Seattle, Washington, New York, NY ș.a.

pregătită explicit pentru acest scop), atenție concentrată pe fiecare detaliu și numeroase repetiții pentru a obține mișcare în sincron.

O diferență notabilă este absența unui acordeonist drept co-repetitor. Nu există neapărat o reverență la începutul și finalul repetiției, care, acasă, încadrează repetiția. În Bulgaria, un astfel de ,,ritual" include o reverență în fața coregrafului și una în fața acompaniatorului, la începutul și sfârșitul repetiției - o încadrare metaforică a repetiției într-un interval dedicat practicilor artistice, când ușa e închisă pentru lumea din afara spațiului de repetiție. Unii, în Bulgaria, ca de exemplu coregraful Todor Bekirski, consideră reverența un gest de recunoștință pentru timpul și spațiul ocupate împreună. Chestionarul meu recent a arătat că majoritatea respondenților din America de Nord fac reverența doar la pregătirea pentru un spectacol, ca parte a etichetei scenice.

Modelul de repetiție al grupului de spectacol

Modelul de repetiție al grupului de spectacol este condus de cineva cu experiență în dansul folcloric tradițional bulgar, uneori având și o specializare în coregrafie obținută la Școala Națională de Artă Coregrafică din Sofia sau la o instituție de nivel mai înalt. Acești lideri aplică adesea metodele și repertoriul foștilor lor profesori sau școli de coregrafie, adaptându-le cu ajutorul resurselor digitale sau cu sprijinul unor foști profesori de dans sau coregrafi din Bulgaria.

Majoritatea participanților sunt novici în dansul tradițional, dezvoltându-și abilitățile de dans de-a lungul anilor. Încălzirea încorporează unele elemente ale exercițiilor ansamblului, deși acest lucru depinde în mare măsură de pregătirea instructorului și de profilul grupului.

De regulă, liderii care nu au o specializare oficială se bazează mult mai mult pe YouTube și social media pentru a găsi un repertoriu atrăgător.

Modelul bazat pe comunitate

Față în față cu modelul de repetiție al ansamblului se află modelul de repetiție bazat pe comunitate. Acesta este modelul cel mai apropiat de al clubului bulgar, deși aceste grupuri rareori apar în spectacole (spre deosebire de cluburile din Bulgaria, care concurează și apar pe scenă în mod regulat). În aceste contexte, încălzirea poate include mișcări fizice simple sau dansuri populare executate în linie, cum ar fi *Pravo horo*. Sau încălzirea poate fi omisă complet. Astfel de grupuri pot avea sau nu un coregraf profesionist. În acest ultim caz, deciziile privind structura și repertoriul sunt negociate între membri. YouTube servește adesea ca resursă principală pentru învățarea dansului, oferind o gamă largă de videoclipuri din Bulgaria și din diaspora bulgară globală.

Alte deosebiri

În repetițiile în stil de ansamblu din diaspora, este adesea păstrată terminologia profesionistă a școlii bulgare de coregrafie. În modelele bazate mai mult pe comunitate și spectacol, terminologia evoluează organic, reflectând dinamicile și preferințele grupului.

În timp ce modelul ansamblului și-a dezvoltat exerciții de dans de caracter stricte, unii respondenți din alte grupuri ale chestionarului au declarat că nu își fac încălzirea prin exerciții, ci încep să danseze o horă lentă. Unele grupuri nu au nicio metodă de încălzire.

Adesea, foști dansatori și coregrafi profesioniști înființează două tipuri de grupuri - unul care se antrenează pentru spectacol și un grup care învață o horă bine-cunoscută. În astfel de cazuri, tipul de reuniuni de dans variază. Totuși, când participanții fac parte atât din grupurile de spectacol, cât și din cele recreaționale, practica poate uneori să se desfășoare în stilul unei repetiții.

Caracteristici unificatoare în cadrul practicilor de dans și modelelor de repetiție din diaspora

În ciuda diversității practicilor de dans și a modelelor de repetiție, mai multe teme apar în material, inclusiv identitatea și markerii vizuali, ritmul și spațiul repetițiilor, spectacolele publice, utilizarea limbajului, participarea inter-generațională și leadershipul.

Majoritatea membrilor grupurilor cred că uniforma crește vizibilitatea apartenenței dansatorilor la un anumit grup, consolidând astfel conștiința identității grupului. Tricourile cu numele și logoul grupurilor au devenit cea mai comună practică. Logourile simbolizează fie o pereche care dansează, figură/figuri, sau un element textil sau de port bulgar tradițional (*gaytani, kanatitsa* ș.a.)[25]. Apartenența la un grup (care, în opinia membrilor grupului, are ceva frumos de oferit lumii - muzica și dansul bulgare) amplifică atât mândria individuală, cât și pe cea colectivă[26]. De aceea, purtarea tricoului grupului a depășit funcția de obiect de îmbrăcăminte confortabil pentru antrenamentul de dans și a devenit un simbol al mândriei (individuale și colective), chiar o declarație: „Aceștia suntem noi și asta facem pentru a ne reprezenta cultura[27].”

De regulă, grupurile de spectacol se întâlnesc o dată pe săptămână și își împart timpul de repetiție în trei segmente: încălzire, învățarea de noi pași/figuri/coregrafii și repetarea unor elemente învățate anterior. Modul în care fiecare grup echilibrează aceste segmente variază considerabil. Rareori grupurile dețin propriile spații de repetiție. Locațiile închiriate pot fi studiouri de dans, spații ce țin de biserici, spații din centrele comunitare, hale și săli de sport, astfel că modul în care se desfășoară întâlnirile și repetițiile depinde de spațiul fizic.

În general, repetițiile se succed în mod regulat, au loc în spații desemnate și au începuturi și finaluri clar marcate. Se desfășoară într-un ritm specific care, așa cum ne amintește Huizinga (1972), este caracteristic pieselor de teatru.

În mod obișnuit, grupurile își prezintă programele în festivaluri și spectacole publice. Cele mai avansate grupuri (ansamblurile) pregătesc de asemenea producții de scenă complete în fiecare an. O inovație recentă este participarea unor grupuri sau a unei echipe reprezentative la nunți bulgărești sau interetnice (cu un program specific și costume de scenă complete) (v. Ivanova-Nyberg 2023).

De regulă, membrii grupului rămân în sală sau se adună într-o cameră din apropiere după terminarea repetiției, unde sărbătoresc zile de naștere, sărbători naționale, alte ocazii, stau de vorbă sau discută detalii despre spectacolele care

[25] Logourile sunt subiectul unui studiu separat aflat în lucru.

[26] Pentru o discuție mai detaliată, v. Sullivan (2014).

[27] „Pentru că fiecare ansamblu este o echipă și o comunitate mică, strâns legată, care s-a întrunit ca să facă ceva împreună;” „Vestimentația respectă și este o parte importantă a percepției generale a echipei, atât ca întreg, cât și individual, pentru oricine decide să facă parte din această echipă - îi învață ordine, disciplină, responsabilitate și respect!;” „Creează un simț al apartenenței” (chestionar 2025).

urmează. De cele mai multe ori, aduc mâncăruri bulgărești îndrăgite cum sunt *banitsa* (din brânză albă sau brânză feta și aluat de plăcintă), pâine tradițională bulgărească rotundă (*pita, pogacha*) și alte bunătăți foarte apreciate[28]. Doar cei care trebuie să conducă mult până acasă (unii locuiesc chiar și la distanțe de o oră și jumătate) renunță uneori la această parte esențială a evenimentului. Totuși, această reuniune extinsă (cu mâncare și vin) este posibilă doar dacă grupul are un contract specific cu proprietarul studioului sau dacă deține sala de repetiție.

De obicei, dacă grupul include și adulți și adolescenți, adulții vorbesc exclusiv în bulgară, în timp ce copiii lor adolescenți își exersează cunoștințele de limbă bulgară, dar vorbesc între ei în engleză. Copiii și adolescenții nu își amintesc neapărat cuvintele bulgărești, dar își amintesc cu corpurile pașii/mișcările/coregrafiile, precum și muzica.

Majoritatea liderilor de grup lucrează și cu copii. Unii copii sunt acum tineri adulți cu aproape 10 ani de experiență de dans și continuă să danseze.

Majoritatea membrilor grupurilor sunt femei.

Rolul liderului este, din nou, de o importanță crucială (după 10 ani de practică într-un ansamblu, se pune întrebarea: cu care (lider de grup de dans) ai dansat, și nu ce ai dansat. O astfel de întrebare, totuși, este relevantă doar pentru grupurile cu un leadership puternic.

Ce înseamnă pentru voi repetiția?

Această parte a chestionarului se axează pe motivație și reflecție. În partea sa finală, conține întrebări ca:

- Aceste reuniuni ar mai avea sens pentru voi fără un spectacol sau concert public?
- Ce rol joacă aceste repetiții în viața voastră?
- Participarea la grup v-a schimbat viața? Dacă da, cum?
- Ce calități v-au ajutat să vă dezvoltați repetițiile și spectacolele?
- Vă rog să împărtășiți un exemplu cu ceva ce nu știați despre folclorul bulgar și ați învățat în perioada în care ați fost membru activ al grupului.
- Dacă ați fost la repetiții ale unui grup din Bulgaria (când ați fost în vizită), vă rog să descrieți orice diferențe sau trăsături unice pe care le-ați observat.

Răspunsurile la aceste întrebări dezvăluie ceva esențial: spectacolele sunt de o importanță vitală, deși aspectul social este la fel de important ca a avea un scop.

Mulți respondenți se identifică intens cu grupul și activitățile acestuia: „Aceste repetiții nu sunt parte din viața mea; ele sunt viața mea". Sau „Trăiesc de la o repetiție la alta". „Aceasta e a doua mea familie", „Asta e totul pentru mine: iubirea mea și bucuria mea". Alții spun: „Departe de Bulgaria, aceste practici mă țin aproape de rădăcinile mele". „Viața mea a devenit și mai dinamică și mai palpitantă". „Sunt multe schimbări pozitive. Am găsit mediul social bulgăresc care îmi lipsea înainte".

[28] „Mica 'insulă' bulgară și masa sunt legătura suplimentară a grupului și locul unde toată lumea se relaxează și împărtășește sentimente, gânduri și experiențe din săptămâna precedentă"; „Rolul este de unificare, ca și cum facem parte din ceva special"; „Toată lumea aduce ceva! În acest fel, toată lumea contribuie la masă și cred că așa ne apropiem!" (chestionar 2025).

Respondenții au notat câte calități variate și-au dezvoltat cu ajutorul repetițiilor: spiritul comunitar, aptitudinile de interpretare scenică, disciplina, concentrarea, responsabilitatea, conștientizarea modurilor în care se pot sprijini reciproc, învingerea timidității, punctualitatea și altele. Au realizat cât au învățat de-a lungul anilor despre muzica și dansul bulgare, despre specificul regional, despre calendarul bulgar tradițional și nu numai. Cei care au călătorit în Bulgaria și au avut ocazia să observe grupuri acolo au declarat că au perceput un grad diferit de apartenență la grup, care, în opinia lor, e mai mare în străinătate. Aceasta este o observație validă, fiindcă sensul apartenenței la un grup bulgar din străinătate se realizează și prin practicarea limbii bulgare, care e esențială. După cum a spus un poet bulgar, ,,limba este patria".

Reflecție personală asupra reverenței

Un exemplu util vine de la Seattle Cheta Performance Group (la Centrul pentru Patrimoniul și Cultura Bulgariei din Seattle). Pentru acest grup, reverența de la sfârșitul repetiției este un canon. Nu la începutul repetiției; nu există o reverență care să dea un start puternic. În serile de vineri, oamenii sosesc adesea direct de la serviciu, uneori puțin mai târziu. Cu toate acestea, reverența de la final îi reunește pe toți, în sensul menționat anterior - în ceea ce privește locul și timpul petrecut împreună, dar și interpretul la *kaval* (Vasil Denev), care acompaniază în mod regulat repetițiile din anul 2015.

Prezența unui muzician live este un privilegiu rar în diaspora, adăugând profunzime atât repetițiilor, spectacolelor, cât și evenimentelor comunitare. Prin această reflecție personală, vreau să subliniez că a avea un muzician și a dansa pe muzică live, alături de muzică înregistrată, este o excepție.

REEXAMINAREA UNOR STUDII ANTERIOARE ȘI NOI PERSPECTIVE

O paralelă între modelele de repetiție și experiențele dansatorilor din grupurile de spectacol din Bulgaria și America de Nord nu ar fi fost posibilă acum 15 ani. Totuși, azi, datorită grupurilor care practică dansul tradițional în Statele Unite și Canada, autorul observă o conexiune clară cu unele din caracteristicile de bază ale repetițiilor de ansamblu pe care le-am conturat în cercetările mele anterioare din Bulgaria. Anterior (Ivanova-Nyberg 2011), procesul repetițiilor era analizat prin prisma conceptelor lui Huizinga despre joc, în special structura, sensul și fluxul. Alături de Homo Ludens, analiza a fost conturată și de lucrările lui Lotman (1990, 1992, 2001) și de scrierile lui Uspenski despre memoria culturală (1990: 217-243). Acestea din urmă au îmbunătățit înțelegerea autorului asupra rolului cultural al repetițiilor (după ce un dans a fost dansat, acesta rămâne în memoria grupului; devine memorie culturală).

În mod similar, concepția lui Malinowski despre cultură (1990) și mai exact teoria sa funcțională (2004) au oferit un cadru util pentru analiza noțiunii de ,,impuls". În schema ,,impuls - consum fiziologic - satisfacție fizică" folosită de Malinowski, impulsul de a ne mișca (în studiul meu, de a dansa) era înțeleasă în două moduri - ca impuls care duce spre o satisfacție directă și (2) ca impuls care are scopul de a crea mai întâi un instrument prin care se poate obține satisfacția (2004: 148).

Reluarea unei astfel de perspective, în acest caz cu referire la grupurile bulgare din America de Nord, pune din nou în lumină natura dual a repetiției ca muncă și în

același timp bucurie/festivitate/celebrare în timpul căreia participanții sunt în flux (Csikszentmihalyi, 2001).

Studiul de față sugerează că repetițiile servesc ca mijloc de transformare pe multiple niveluri: psiho-fiziologic, sociologic și nu numai. Repetiția și spectacolele care urmează nu doar i-au ajutat pe mulți să își învingă timiditatea. De-a lungul anilor, practicile ,,au depozitat'' în memoria corpurilor lor tipuri noi (și în majoritatea cazurilor complet noi) de mișcări și comportament corporal. Astfel de experiențe și practici de mișcare încorporate funcționează acum ca o formă de memorie culturală specifică grupului cu care cineva a dansat. Această experiență transformatoare și această cunoaștere culturală nu pot fi pierdute (cf. Paul 2014); ele au adus deja schimbări în modul în care oamenii gândesc despre cultură, reprezentarea culturală și despre sine, precum și în modul în care se mișcă, dansează și apreciază dansul celorlalți.

Studiul experienței trăite prin corpul care dansează este legat de nevoia și impulsurile individuale de mișcare. Totodată, creează energie și conexiune fizică cu restul dansatorilor și construiește un ,,corpus de energie'' reciprocă specifică.

Distanța fizică față de Bulgaria remodelează interpretarea preconceptă, adesea controversată a practicilor folclorice pentru cei care aleg să înceapă o viață nouă peste Atlantic. În majoritatea cazurilor și în special pentru profesioniști tineri și de vârstă mijlocie, participarea la o repetiție de dans deschide un nou capitol în viața lor, combinând nevoi sociale și fizice cu aptitudini de dans dezvoltate prin practicarea rutinelor. Acestea îmbibă individul și creează mândrie colectivă, modelând atât identitatea individului, cât și pe cea a grupului.

Harari (2018, Cap. 5: ,,*Oamenii au corpuri*'') afirmă că, în timp ce constructe sociale ca religia și naționalismul vin și pleacă, conexiunea intrinsecă cu sinele nostru fizic rămâne esențială pentru o stare de bine autentică și un sens de apartenență. Repetițiile de dans din Bulgaria, dar mai ales din diaspore, asigură această conexiune. Acest citat subliniază importanța adunărilor fizice în grupuri mici. De asemenea, evocă bine-cunoscuta definiție a folclorului dată de Dan Ben-Amos (1971) drept ,,comunicare artistică în grupuri mici'', care, în prezentul studiu, ia forma unei practici culturale comune, încorporate, centrate pe muzică și dans.

Imaginea dansului tradițional bulgar din America de Nord poate fi văzută ca o tapițerie, un mozaic unde întregul (text) este alcătuit din multiple texte interconectate. Dintr-o perspectivă semiotică, integralitatea sa reiese din relația dinamică dintre centru și periferie - dintre practicile de dans tradițional din țară și reinterpretările lor diasporice în străinătate (din moment ce diviziunea centru-periferie constituie unul dintre principiile organizatoare ale semiosferei). În același timp, această relație poate fi înțeleasă și prin prisma temporală oferită de ,,ieri'' și ,,azi''. În anumite privințe, practicile de dans diasporice păstrează caracteristicile asociate cu formele anterioare, adesea pre-profesionale, de dans tradițional din Bulgaria, rămânând în același timp profund modelate de circulația culturală transnațională contemporană prin intermediul înregistrărilor de pe YouTube, al rețelelor sociale și al cluburilor de dans bulgare de astăzi. Aceste entități culturale ,,citesc'' și interpretează alte texte, creând în același timp în mod constant altele noi și invitând noi cititori și interpreți. Ele lasă în urmă înregistrări ale produsului - spectacolele - dar rareori ale procesului. Totuși, procesul în sine -

repetițiile și seria de evenimente singulare pe care le cuprind - merită atenție nu mai puțin decât spectacolele în sine.

CONCLUZIE

Repetiția din diaspora se impune ca o practică culturală distinctă, modelată nu doar de origine, ci și de relocarea și reconfigurarea în cadrul unor medii socioculturale noi. Conturată prin perspective de cercetare interdisciplinare, repetiția apare ca un mediu cu încărcare culturală, interpretativ și transformativ, unde tradițiile nu sunt doar transmise, ci și reimaginate prin corp și în corp.

Îndeplinind un rol dual de practică recreativă, dar care totodată servește unui scop, repetițiile sunt esențiale pentru crearea de legături în comunitate prin muzică, dans și moștenire comună. Ele insuflă totodată tonuri și culori specifice în sunetul și imaginea migrației (cf. Ronström & Lundberg, 2021).

Pentru majoritatea participanților, grupurile lor funcționează ca familii extinse. Astfel, repetițiile devin vitale nu doar pentru activarea fizică și eliberarea psihologică, ci și pentru a sprijini și hrăni aceste legături familiale. Trăind în străinătate, uniți de muzica, dansul, limba bulgare și un trecut, prezent și viitor cultural comune, membrii acestor grupuri de dans din diaspora exprimă un sentiment profund resimțit de apartenență și continuitate.

REFERENCES

Bakhtin, Mikhail M. 1986. Speech Genres and Other Late Essays. Translated by Vern W. McGee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press

Ben-Amos, Dan. 1971. "Toward a Definition of Folklore in Context." Journal of American Folklore 84 (331): 3–15. https://doi.org/10.2307/539729.

Buckland, Theresa Jill. 1989. "The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon." Dance Research Journal 21 (1): 36–37.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 2001. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Quality Paperback Book Club. Originally published 1990.

Deleuze, Gilles. 1994. Difference and Repetition. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press. Originally published 1968.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1987. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Eco, Umberto. 1984. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, Umberto. 2001. Introduction. In Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture, by Yuri M. Lotman, vii–xiii. Translated by Ann Shukman. London: I.B. Tauris.

Goffman, Erving. 1956. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh Social Sciences Research Centre.

Harari, Yuval Noah. 2018. 21 Lessons for the 21st Century. New York: Spiegel & Grau.

Huizinga, Johan. 1972. Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture. Boston: Beacon Press. Originally published 1950.

Ivanova-Nyberg, Daniela. 2011. Sustavut za Narodni Tantsi kato Kulturno Yavlenie v Bulgaria [Bulgarian Folk Dance Ensemble as a Cultural Phenomenon]. Sofia: Mars 09.

Ivanova-Nyberg, Daniela. 2015. "Giving a Name, Giving a Life: Bulgarian Folk Choreographer Speaking." In Dance, Narratives, Heritage: Proceedings of the 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, edited by Elsie Ivancich Dunin, 90–95. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research and ICTM Study Group on Ethnochoreology.

Ivanova-Nyberg, Daniela. 2023. "Bulgarian and Mixed-Marriage Wedding Folk Music and Dance Repertoires: Observations on Weddings in the Northwest and California, with Examples from the State of Illinois." Paper presented at the Annual Meeting of the American Folklore Society, Portland, Oregon, November 1–4.

Ivanova-Nyberg, Daniela. Forthcoming. "Bulgarian Folk Performances and Practices in the United States to Recorded vs. Live Music: Who Chooses What and Why?" In Proceedings of the 33rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, Izmir, Türkiye, 2024, edited by Mehmet Öcal Özbilgin, Funda Aşkar, and Andriy Nahachewsky.

Lotman, Yuri M. 1990. "Problemut 'Obuchenie po Kultura' kato Neina Tipologichna Harakteristika" [The Problem of Education in Culture as Its Typological Characteristic]. In Poetika. Tipologia na Kulturata, 273–284. Sofia: Narodna Kultura.

Lotman, Yuri M. 1992. Kultura i Informatsia [Culture and Information]. Sofia: Nauka i Izkustvo.

Lotman, Yuri M. 2001. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Shukman. London: I.B. Tauris.

Lotman, Yuri M., and Boris A. Uspensky. 1990. "Za Semiotichnia Mehanizam na Kulturata" [On the Semiotic Mechanism of Culture]. In Idei v Kulturologiata, edited by Ivan Stefanov and Dobrin Ginev, 217–243. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Malinowski, Bronislaw. 1990. "Shto e Kultura? Funktsionalen Analiz na Kulturata" [What Is Culture? A Functional Analysis of Culture]. In Idei v Kulturologiata, edited by Ivan Stefanov and Dobrin Ginev, 393–403. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Malinowski, Bronislaw. 2004. Nauchnata Teoria na Kulturata. Funktsionalnata Teoria [Scientific Theory of Culture. Functional Theory]. Sofia: Panorama Plus / Iztok-Zapad.

Paul, L. A. 2014. Transformative Experience. Oxford: Oxford University Press.

Ronström, Owe. 1989. "The Dance Event: A Terminological and Methodological Discussion of the Concept." In The Dance Event: A Complex Cultural Phenomenon, edited by Lisbet Torp, 21–29. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology.

Ronström, Owe, and Dan Lundberg. 2021. Sounds of Migration: Music and Migration in the Nordic Countries. Uppsala: Kungliga Gustav Adolfs Akademien.

Sullivan, Gavin Brent, ed. 2014. Understanding Collective Pride and Group Identity: New Directions in Emotion Theory, Research and Practice. London: Routledge.

Survey 2025. Collected online via Google Form. Private Archive of Daniela Ivanova-Nyberg.

Turner, Victor W., and Edward M. Bruner, eds. 1986. The Anthropology of Experience. Urbana: University of Illinois Press.

Wenger, Etienne. 1998. Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity. Cambridge: Cambridge University Press.

ETHNOCHOREOLOGY IN TURKEY BETWEEN RESEARCHERS AND COLLECTORS

Associate Professor DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU, PhD
Professor KEREM CENK YILMAZ, PhD
Sakarya University, Turkey

SUMMARY

In Turkey, a significant portion of the Ethnochoreology studies in this field have been limited to collections made by volunteer collectors. These objects owned by these collectors contain important information about our country's rich cultural heritage. However, we must know that only this is not sufficient for the preservation but also transmission of this heritage to future generations. Therefore, it is important for both collectors and policymakers to take necessary steps for the preservation of the cultural heritage and the support of collectors. In the rich cultural heritage of Southeast Europe, traditional music and dance hold a great importance.

The aim of this study is to discuss the fieldwork and archiving studies of institutions that have conducted ethnochoreological studies within the cultural policies developed by the Republic of Turkey since its foundation and to trace the works of collectors as well as institutions.

REZUMAT

În Turcia, o parte semnificativă a studiilor de specialitate din domeniul Etnocoreologiei este limitată la culegeri realizate de culegători voluntari. Materialele deținute de acești culegători conțin informații importante despre bogata moștenire culturală a țării noastre. Totuși, se impune să specificăm că doar acestea nu sunt suficiente pentru conservarea și transmiterea acestei moșteniri către generațiile viitoare. Prin urmare, este important atât pentru culegători, cât și pentru factorii de decizie, să se ia măsurile necesare pentru conservarea patrimoniului cultural și susținerea culegerilor. În bogata moștenire culturală a Europei de Sud-Est, muzica și dansul tradiționale dețin o mare importanță.

Scopul acestui studiu este de a analiza activitatea de teren și studiile de arhivare ale instituțiilor care au realizat studii de etnocoreologie în cadrul politicilor culturale dezvoltate de Republica Turcia, de la întemeierea sa, și de a urmări activitatea culegătorilor și a instituțiilor.

Keywords
Ethnochoreology; dance research; field research policy; traditional dance; culture;

INTRODUCTION

After the studies of the United Nations on cultural policies that started in 1969, the Intergovernmental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies held in Venice in 1970 increased international awareness on this issue. The Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe organized by UNESCO in Helsinki in 1972, the World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development held in Mexico in 1982 and the Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development held in Stockholm in 1998 (Oğuz, 2010:41) created many new openings for the cultural policy studies of states. Cultural policy is the entirety of the actions of states using cultural tools in the construction of society. States transform their political, social and economic justifications into cultural policies, consciously shaping their cultural plans and practices with different parameters.

Folk dances have undertaken the task of cultural construction of society within the state's cultural policies in the political history of the Republic of Turkey. The change of policies has directly or indirectly affected the structuring of ethnochoreological studies in state bodies, the approach of Non-Government Organisations, and the personal studies of individuals. When we analyse the works of the institutions and collectors that are the subject of our study according to the conditions of their own period, it will be difficult to understand the conditions of the period without analysing these policies.

The political history of the Republic of Turkey is expressed as the Single-Party Period (Atatürk Period), the Multi-Party Period, the Planned Period and the 1980s, and later periods under the influence of globalization.

While the policies implemented by the state apparatus of the Republic gave direction to cultural organizations in the country, on the other hand, there were periods shaped by their own internal dynamics within folklore studies. As a reflection of these cultural policies in folklore studies in the field, folklore was also divided into periods within itself. The periods of Turkish folklore are examined under the historical classification created as *Örtülü Devre* (Covert Period, 1839 to 1908), *Türkçü Devre* (Turkist Period, 1908 to 1920), *Sentezci Devre* (Synthesis Period, 1920 to 1938), *Dergici Devre* (Publicist Period, 1936 to 1966), and *Bilimci Devre* (Scientific Period, from 1966 to the present). The reason for naming the periods in this way is to be able to express the main characteristics of the development periods in the shortest way (Yıldırım, 1991:546).

Evaluation of Ethnochoreology Studies in Turkish Bureaucracy History

Traditional folk dances, which contain all the diversity of the historical and cultural accumulation that exists in Anatolia, are an important and valuable cultural heritage element. When we look at the historical development of our folk dances, we see that the history of Turkish folklore studies and the developments related to folk dances follow an almost parallel course. In the early period of cultural policies and in every period of folklore, ethnochoreological studies have existed as an extension of folklore studies in the organizations that were the implementers of these policies. Therefore, when talking about folklore and, as an extension of it, about ethnochoreological studies, it is important to analyse policies and periods simultaneously in order to create period awareness. As institutions and staff changed,

the importance of folk dances in politics and the way their studies were conducted also changed.

Covert Period

The first period in the development of Turkish folklore studies is the "Covert" Period (1839-1908). In this period, folklore was not clearly expressed as a word or a scientific discipline. The year in which the Covert Period began is also the year when the Tanzimat decree was announced, marking the first step of Westernization in the Ottoman Empire. Rıza Tevfik (1900) emerged as an important figure in this period. The article written by Rıza Tevfik about dance is considered the first article about Turkish Folk Dances and also the first scientific study in the field of ethnochoreology.

Turkist Period

The "Turkist" Period (1908-1920) is a period where the concept of folklore as a science and its importance in nation-state building are explicitly discussed. In this period, Ziya Gökalp and his colleagues served as leading figures of the time. The year the Turkist Period began marks the beginning of the Turkish Revolution known as the Young Turk Movement. During the Covert and Turkist Periods, the formation, method, and nature of folklore within the empire were predominantly studied. Ethnochoreological studies could be found within folklore writings of the Covert Period. This period can also be seen as a preparatory period for the Synthesis Period. In fact, the groundwork for two important institutions, such as the Turkish Historical Society and the Turkish Language Association, which we will discuss in the Synthesis Period, was laid in this period.

Synthesis Period together with Single-Party Period

In the "Synthesis" Period (1920-1938), folklore was viewed as a method to be utilized in shaping the cultural structure of the contemporary Turkish state. This period, which occurred following the declaration of the Republic, corresponds to the era known as the Single-Party Period or the Atatürk Period in the context of cultural policies. During this period, folklore studies were supported by the state. The whole aim of the state was to mould and shape the national culture into a new synthesis by utilizing folklore sources.

The initial attempts to collect local dances began in Turkey under the *Halkevleri*, namely the 'People's Houses' a network of local institutions founded in 1932 in small towns and villages that encouraged all kinds of cultural research by the local people themselves (Öztürkmen, 2001:140). In this period, Selim Sırrı Tarcan (1926) was a prominent figure in the field of Turkish folk dances. In terms of ethnochoreology, the most important development during the Turkist Period was the establishment of *Dar'ül Elhan* conservatory, which started working on folk music, collaborating with the education directorates of provinces to request teachers and music enthusiasts in Anatolia to send the musical notations of known folk songs. However, upon examining the lyrics and compositions of the sent folk songs, it was discovered that they were incorrect. Therefore, as Bayrı stated (1941), it was decided to organize field works to identify the folk songs in their original form (Çek, 2017:93). The conservatory prepared fieldworks outlining the principles of collecting folk songs to be gathered by teachers and music enthusiasts. The survey questions were prepared by Yusuf Ziya Demircioğlu. On this journey, Mahmut Ragıp Gazimihal, Abdulkadir İnan, Ferruh Arsunar, and Yusuf

Ziya Demircioğlu participated. The trip began on August 15, 1929. Folk music and folkdance collections were made in Sinop (M. Şakir Ulkutaşır also participated in the collection here), Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum, and Erzincan. Through a cinema operator brought along from Istanbul by the team, for the first time in Turkey, the documentation of folk dances on film was achieved (Çakır, 2001:72).

In addition, *Türk Ocakları* (Turkish Hearths, 1912-1931), People' Houses (1932-1950), and later *Köy Enstitüleri* (Village Institutes) (1940-1954) were other institutions that worked in the field of ethnochoreology (Kasapoğlu, 2024: 88). Video archives related to the fieldwork studies conducted during the Turkist Period have not been accessed. Furthermore, traditional dance studies conducted during the Turkist Period mainly involved the display of folk dances during *bayramlar* (celebrations) and festivals. Ethnochoreological studies were continued in Village Institutes after the closing of People's Houses.

Publicist Period

During the Publicist Period (1936-1966), Kemal Güngör's "*Folklor Postası*" and İhsan Hınçer's "*Turkish Folklore Research*" were significant journals of that time. Folklore researchers of the era gathered around Hınçer's journal, laying the groundwork for future developments (Yıldırım, 1991:547).

With the transition to the Multi-party Period, the influence of liberal economic policies worldwide was observed in Turkey. During this period, important institutions of the Single-Party Period, such as People's Houses and Village Institutes, were closed. The government's intervention in culture was reduced, policies were developed based on demands from the public, and during the Publicist Period, ethnochoreological studies continued through '*Türkiye Milli Talebe Federasyonu*' (TMTF – the Turkish National Student Federation) and '*Milli Türk Talebe Birliği*' (MTTB - the National Turkish Student Union), as well as the '*Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi*' (Turkish Folk Dance Preservation and Promotion Facility).

Scientific Period and the Brief History of the Ministry of Culture and Tourism

While the Multi-Party and Planned Periods in government policies sharply delineated their boundaries, the final period of folklore studies was beginning. In the Scientific Period (1966-), the most significant bureaucratic advancements in the history of folklore studies in Turkey were implemented. On May 16, 1966, '*Millî Folklor Araştırma Dairesi' (MİFAD* - National Folklore Research Institute) was established within the Ministry of National Education. With the establishment of this institute, folklore's indirect presence in institutions, organizations, associations, or publishing environments was positioned under a ministry's direct identity (Dinç, 2021:55).

The institute evolved into the National Folklore Research Directorate under the Ministry of Culture in 1973, then into the General Directorate of Research and Development of Folk Cultures within the Ministry of Culture in 1991, and finally transformed into the Directorate of Research and Education within the same ministry in 2003 (Dinç, 2021: 56; Tan, 2013:214-242).

Currently, under the umbrella of the relevant general directorate, fieldworks and recording activities are carried out, especially within the scope of the "Folk Culture Information and Documentation Centre." It should be noted that the activities forming

the infrastructure for these efforts are not solely conducted directly from the centre; therefore, the provincial organizations of the Ministry of Culture and Tourism play a significant role in these activities.

In the interview excerpt provided below, Nail Tan discusses the transformation of the National Folklore Institute into the National Folklore Research Directorate in June 1973:

"*Following this change, we prepared Turkey's fieldworks plan and implemented the First Folklore Survey of Turkey, aiming to visit five provinces each year. In 1975, we organized the 1st International Turkish Folklore Congress, where approximately two hundred papers were presented across five sections. The congresses continued periodically, with the latest being the eighth congress held at a hotel. The Ministry of Culture and Tourism continues to organize these congresses every five years*" (Tan, 2018:237).

Nail Tan also mentioned facing political pressures during the congresses, indicating ongoing unrest within the Folklore Directorate with each change in government. He expresses the realization that having a research institution under a ministry is not ideal due to political control, noting the lack of support from universities in addressing this issue (Tan, 2018).

The 1970s saw the beginning of folkdance competitions organized by the Ministry of Youth and Sports and Milliyet Newspaper. These competitions had a significant impact on the popularization of folk dances in major cities (Kasapoğlu, 2024:89). During this period, Milliyet Newspaper recorded and archived these competitions. While these recordings provide data for the ethnochoreological approaches of that era, the archival quality is debatable due to the lack of fieldwork images. In an interview with retired academic researcher Abdürrahim Karademir he pointed that documentary recordings of folkdance groups requested by Milliyet Newspaper are available at the Ege University Library (Karademir, 2024).

The establishment of the Ministry of Culture in 1971 and of the State Folk Dance Ensemble under this ministry in 1975 marked a turning point in the field of folk dances. This institution played a crucial role in transforming folk dances into a "stylized form" and a "spectacular popular art form," sparking debates on authenticity, stage arrangement, and other related topics. While the primary mission and visible activity of the institution revolve around staging performances, it is known that before the staging activities, group leaders compiled traditional dances and costumes from the field to bring them to the stage. In its inaugural year, the institution incorporated local folkdance experts who worked in People's Houses or actively participated in associations, ensuring that their staging activities were based on authentic data gathered from the field.

In conclusion, folklore studies during the Single-Party Period are commonly referred to as the "Synthetic Period" between 1920-1938, while the post-Single-Party Period from 1939 onwards can be classified into the "Period of Fieldworks (1939-1966)" and the "Scientific Period (from 1966 to the present)." This classification is significant in demonstrating the evolution of folklore studies (Yıldız Altın, 2021:98).

Another factor influencing the ongoing Scientific Period is the globalization movements. In Turkey, the period after 1980 is generally considered a period of

globalization, where while national culture was emphasized based on Turkish-Islamic theses, neoliberal economic processes also began to develop. It is impossible for the cultural sphere to remain unaffected by these developments. This period is a time when, after the 1980 military coup, efforts were made to revive folk dance studies. In the political process after 1980, ethnochoreology was not a top priority for the state. Even since the multi-party era starting in 1950, it was not a priority for the state. Nevertheless, it was a bureaucratic institution within a sponsoring state structure. The work carried out in this process was done at a minimum level with the principle of continuity in the state.

"Under the management of Ahmet Çakır, a project was initiated in the folk dances and folk music department at 'Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü' (HAGEM - General Directorate for Research and Development of Folk Cultures) in the late 1980s towards the 1990s to document Turkish folk dances through videos. Although there were no technical tools or resources in the provincial organizations, fieldwork was still carried out there. During my time as a folklore researcher at the Aydın Directorate of Culture, I conducted fieldworks with a camera that I had brought to the general directorate. Folklore researchers in various provinces also conducted fieldworks, sent these works to the General Directorate for Research and Development of Folk Cultures, meaning they sent copies. All fieldwork is available at the General Directorate for Research and Development of Folk Cultures; in fact, upon request and payment, they provide you with a copy of the content you desire. There is an incredible amount of video work available there" (Karademir, 2024).

In 1998, the Symposium on the European Union Approach in the Cultural Field produced what may be regarded as the first official text on cultural policy. This paved the way for the visibility of non-state actors in the cultural field. This situation is a sign of the state abandoning its monopoly. Various regulations, including sponsorship, were introduced in this field. Although the state moved away from a centralist policy, the sponsorship approach somewhat supported fieldworks and archiving work. Mr. Karademir summarizes the ethnochoreological studies conducted during this period with the following expressions:

"The fieldworks studies were initiated at the Ege University State Turkish Music Conservatory. Within the scope of these fieldworks, work was carried out in the provinces of Muğla, Bodrum, Milas, and Fethiye Center. The fieldwork studies were conducted in partnership with the Ministry of Culture, and the funding for the work was obtained from the Ministry" (Karademir, 2024).

However, by the year 2000, it is observed that the state's policies are gradually losing their effectiveness. Now, there is an ethnic market emerging outside of state control.

"There were individuals working in the field as extensively as the General Directorate for Research and Development of Folk Cultures. These individuals were from Japan. Yoshinari Murakami and Hironobu Senzaki (Sivas Association) have archives that include the on-site identification of traditional dances equivalent to those in the General Directorate for Research and Development of Folk Cultures. They travelled to almost all regions of Turkey. First, they came to learn the dances from local people, then they went into the living culture where the dance was incorporated into the folkdance repertoire, and

from there, they recorded the dances on video. These documents are even more valuable. Another individual who conducted fieldwork individually was Bahri Ertek. He was also a pioneer in this work and has passed away. There was another group that Ahmet Lüleci brought, he brought them from Taiwan. I also conducted preliminary work for them and took them to the villages. In other words, we conducted identification studies where the culture was living" (Karademir, 2024).

The National Culture Report, which Turkey had been preparing since 2008, was adopted by the Council of Europe in 2013, setting a comprehensive cultural policy for the first time at the national and international levels. The politicization of cultural policies in Turkey, subject to periodic effects, has long prevented its institutionalization and popularization; however, ultimately, the impact of structural reforms emerging in Turkey's European Union accession process has intensified the regulations towards cultural policies. During this period, the growing massive structure of the cultural industry has transformed the relationship between life and art into a market-oriented one. Thus, a broad public has been formed through cultural processes. Within the scope of privatization policies, the state's goal to remain supportive in the cultural field has recently been considered as a civilizing reform within local and global interactions. However, until this period, folklore studies had already initiated their own civil movements and declared their autonomy.

Each country has its own unique cultural policy. In Turkey, the institution responsible for the works related to "culture," which is one of the guarantees of social life balance and national unity, is the Ministry of Culture. Additionally, local governments, municipalities, Public Education Centres, and Civil Society Organizations are among the entities that support the Ministry of Culture. The most significant problem in policies is the change in the importance of ethnochoreological studies within the state depending on cultural policies. The issue lies in how ethnochoreological studies are affected by the changes in cultural policies and personnel. Before delving into the name changes of the Ministry of Culture and Tourism, we should take a brief look at its history:

1. Prior to the establishment of the Republic of Turkey, the 'Executive Ministers Committee' of the Grand National Assembly of Turkey was responsible for government activities. A part of this committee, the 'Maarif Organization' was in charge of cultural affairs.
2. Until 1935, cultural activities were carried out by the 'Ministry of Education'; after the establishment of the 'Ministry of Culture' in 1935, these activities continued under its administration.
3. While the Ministry of Culture continued its activities until 1941, from 1941 to 1971, this responsibility was carried out by the 'Ministry of National Education'.
4. In 1971, the 'Ministry of Culture' was re-established and included in the 'General Directorates' organization.
5. The ministry was first closed in 1972 and then re-established.
6. In 1977, it was merged with the 'Ministry of National Education' to form the 'Ministry of National Education and Culture'.
7. It separated again in 1978 and became the 'Ministry of Culture'.

8. After the 1980 Military Coup, it was transformed into the 'Ministry of Culture and Tourism'.
9. Following this period, there were occasional mergers with an independent ministry or the Ministry of Tourism, and currently, it continues its activities as the Ministry of Culture and Tourism. Examining the implications of these changes in legislation and comparing the theoretical structure with practical experiences will be important.

CONCLUSIONS

Since the establishment of the Ministry of Culture and Tourism, there have been continuous changes in its name, personnel, working principles, and policies in line with state policies and development plans. Following the neo-liberal turn after 1980, issues such as distrust toward the institution and its failure to act in accordance with its own legislation and policies have become increasingly evident. Reasons such as the loss of monitoring functions and the loss of functionality in policies have brought forth issues for collectors (archivists) working in the field of ethnochoreology. Individuals born and living in this country have purchased ethnochoreological archives from their own ministry, while many others have collected cultural artifacts unsupervised and taken them to their countries.

The unauthorized export of ethnochoreological materials abroad without the supervision, control, and permission of the Ministry of Culture is a form of reverse engineering. One recommendation is for the Ministry of Culture and Tourism to develop a policy document in collaboration with the Turkish Folk Dance Departments that is suitable for the current conditions, focusing on fieldwork, archiving, and providing public access to ethnochoreological content.

ETNOCOREOLOGIA ÎN TURCIA ÎNTRE CERCETĂTORI ȘI CULEGĂTORI

Cuvinte cheie
Etnocoreologie, cercetare coreologică, politica de cercetare în teren, dans tradițional, cultură.

INTRODUCERE

În urma studiilor Națiunilor Unite în sfera politicilor culturale care au debutat în anul 1969, Conferința Interguvernamentală asupra Aspectelor Instituționale, Administrative și Financiare ale Politicilor Culturale organizată la Veneția în 1970 a amplificat conștientizarea internațională a acestor probleme. Conferința Interguvernamentală privind Politicile Culturale în Europa organizată de UNESCO la Helsinki în 1972, Conferința Internațională privind Politicile Culturale organizată în Mexic în 1982 și Conferința Interguvernamentală privind Politicile Culturale pentru Dezvoltare din 1998 de la Stockholm (Oğuz, 2010, 41) au creat multe noi oportunități pentru studiile de politică culturală ale statelor. Politica culturală reprezintă totalitatea acțiunilor

statelor care implementează instrumente culturale pentru dezvoltarea societății. Statele își transformă justificările politice, sociale și economice în politici culturale, modelându-și în mod conștient planurile și practicile culturale prin diverși parametri.

Dansurile tradiționale au preluat sarcina dezvoltării culturale a societății în cadrul politicilor culturale ale statului în istoria politică a Republicii Turcia. Schimbarea politicilor a afectat direct sau indirect structurarea studiilor de etnocoreologie în organismele de stat, în abordarea Organizațiilor Non-Guvernamentale și în studiile persoanelor private. Analizând activitatea instituțiilor și a culegătorilor care sunt obiectul studiului de față conform cu condițiile din propria lor perioadă, este dificil să înțelegem aceste condiții fără a analiza politicile din perioada respectivă.

Istoria politică a Republicii Turcia este reprezentată de Perioada Partidului Unic (perioada Atatürk), Perioada Pluripartinică, Perioada Economiei Planificate și anii 1980 și perioadele ulterioare aflate sub influența globalizării.

În timp ce politicile implementate de aparatul de stat al Republicii au dat direcție organizațiilor culturale din țară, pe de altă parte au existat perioade modelate de propriile lor dinamici interne în cadrul studiilor de folclor. Ca reflecție a acestor politici culturale asupra studiilor de folclor din teren, folclorul însuși a fost de asemenea divizat în perioade. Perioadele folclorului turc sunt analizate conform clasificării istorice care include *Örtülü Devre* (Perioada ascunsă, 1839 - 1908), *Türkçü Devre* (Perioada turcică, 1908 - 1920), *Sentezci Devre* (Perioada sintetică, 1920 - 1938), *Dergici Devre* (Perioada jurnalistică, 1936 - 1966) și *Bilimci Devre* (Perioada științifică, din 1966 până în prezent). Motivul acestor denumiri a fost dorința de a exprima caracteristicile principale ale perioadelor de dezvoltare într-un mod cât mai succint (Yıldırım, 1991:546).

Evaluarea studiilor de etnocoreologie în istoria birocrației turce

Dansurile folclorice tradiționale conțin întreaga diversitate a acumulărilor istorice și culturale care există în Anatolia, fiind un element important și valoros al patrimoniului cultural. Privind la dezvoltarea istorică a dansurilor noastre tradiționale, vedem cum istoria studiilor folclorice turce și schimbările legate de dansurile tradiționale urmează un traseu aproape paralel. În perioada timpurie a politicilor culturale și în fiecare perioadă a folclorului, studiile etnocoreologice au existat ca o extensie a studiilor de folclor în organizațiile care au implementat aceste politici. Din acest motiv, atunci când vorbim despre folclor și, ca extensie a acestuia, despre studiile de etnocoreologie, este important să analizăm politicile și perioadele simultan, pentru a realiza o conștientizare a acestor perioade. Pe măsură ce instituțiile și angajații lor s-au schimbat, s-au schimbat și importanța dansurilor tradiționale în politică și modul în care s-a desfășurat studierea lor.

Perioada ascunsă

Prima perioadă din dezvoltarea studiilor de folclor turc este Perioada ascunsă (1839-1908). În această perioadă, folclorul nu a fost clar enunțat ca termen sau ca disciplină științifică. Anul în care a debutat perioada ascunsă este totodată anul în care a fost anunțat decretul Tanzimat, marcând primul pas al occidentalizării în Imperiul Otoman. Rıza Tevfik (1900) a ieșit în evidență ca o figură importantă în această perioadă.

Articolul scris de el despre dans este considerat primul articol despre dansurile tradiționale turcești și totodată primul studiu științific din domeniul etnocoreologiei.

Perioada turcică

Perioada turcică (1908-1920) este o perioadă în care conceptul de folclor ca știință și importanța sa în edificarea națiunii-stat au fost discutate explicit. În această perioadă, Ziya Gökalp și colegii lui pot fi considerați figuri principale ale vremii. Anul în care a debutat perioada turcică marchează începutul Revoluției Turce, cunoscută drept Mișcarea Junilor Turci.

În perioadele ascunsă și turcică s-au studiat cu precădere formarea, metoda și natura folclorului din imperiu. Studii de etnocoreologie se puteau găsi în lucrări despre folclor din Perioada ascunsă. Această perioadă poate fi văzută și ca perioadă pregătitoare pentru perioada de sinteză. De fapt, atunci s-au pus bazele pentru două instituții importante, și anume Societatea Istorică Turcă și Asociația Lingvistică Turcă, despre care vom discuta în perioada de sinteză.

Perioada sintetică împreună cu Perioada Partidului Unic

În Perioada ,,sintetică'' (1920-1938), folclorul a fost privit ca o metodă utilizabilă în modelarea structurii culturale a statului turc contemporan. Această perioadă, care a urmat după proclamarea Republicii, corespunde epocii cunoscute în contextul politicilor culturale drept ,,Perioada Partidului Unic'' sau ,,Perioada Atatürk''. În această perioadă, studiile folclorice au fost sprijinite de stat. Întregul scop al statului a fost să modeleze și să muleze cultura națională într-o nouă sinteză, folosind surse folclorice.

Încercările inițiale de a culege dansuri locale au început în Turcia sub egida ,,Caselor populare'' (*Halkevleri*), o rețea de instituții locale fondată în 1932 în orășele și sate care încurajau diverse tipuri de cercetare culturală întreprinsă de localnicii înșiși (Öztürkmen, 2001:140). În această perioadă, Selim Sırrı Tarcan (1926) s-a evidențiat ca o figură proeminentă în sfera dansurilor tradiționale turcești. În ceea ce privește etnocoreologia, cel mai important progres din Perioada turcică a fost înființarea conservatorului *Dar'ül Elhan*, care a început să lucreze cu muzica tradițională, colaborând cu autoritățile din învățământ ale provinciilor pentru a cere profesorilor și persoanelor pasionate de muzică din Anatolia să trimită notații muzicale ale cântecelor tradiționale cunoscute. Însă, examinând versurile și notele cântecelor trimise, s-a descoperit că erau incorecte. Din această cauză, conform lui Bayrı (1941), s-a decis să se organizeze activități în teren pentru a se identifica astfel de cântece tradiționale în forma lor originală (Çek, 2017:93). Conservatorul a pregătit ieșiri în teren, specificând principiile de culegere a cântecelor tradiționale pentru profesori și persoane pasionate de folclor. Întrebările chestionarelor au fost pregătite de Yusuf Ziya Demircioğlu. La această călătorie au participat Mahmut Ragıp Gazimihal, Abdulkadir İnan, Ferruh Arsunar și Yusuf Ziya Demircioğlu. Călătoria a început în data de 15 august 1929. S-au realizat culegeri de muzică și dansuri tradiționale în Sinop (unde a participat la culegere și M. Şakir Ulkutaşır), Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzurum și Erzincan. Cu ajutorul unui cameraman adus de echipă din Istanbul, s-a realizat, pentru prima dată în Turcia, înregistrarea dansurilor tradiționale pe peliculă (Çakır, 2001:72).

Pe lângă acestea, *Türk Ocakları* (Vetrele Turciei, 1912-1931), Casele Populare (1932-1950) și mai târziu *Köy Enstitüleri (*Institutele sătești, 1940-1954) sunt alte instituții

care au activat în sfera etnocoreologiei (Kasapoğlu, 2024: 88). Arhivele video legate de studiile de teren realizate în perioada turcică nu au fost accesate. Mai mult, studiile despre dansul tradițional derulate în perioada turcică au inclus în special spectacolele de dans tradițional din timpul *bayramlar* (sărbătorilor) și festivalurilor. Studiile etnocoreologice au fost continuate în Instituțiile sătești după închiderea Caselor Populare.

Perioada jurnalistică

În timpul Perioadei jurnalistice (1936-1966), ziarul lui Kemal Güngör, „*Folklor Postası*" și ziarul lui İhsan Hınçer „*Turkish Folklore Research*" au fost publicații importante ale vremii. Etnomuzicologii vremii s-au reunit în jurul ziarului lui Hınçer, punând bazele evoluțiilor viitoare (Yıldırım, 1991:547).

Odată cu tranziția la Perioada Pluripartinică, influența politicilor economice liberale din întreaga lume s-a făcut simțită și în Turcia. În această perioadă, au fost desființate instituții importante din Perioada Partidului Unic, cum au fost Casele Populare și Institutele Sătești. Intervenția guvernului în cultură a fost redusă, s-au dezvoltat politici pe baza cererilor publicului, iar în Perioada jurnalistică studiile etnocoreologice au continuat prin *Türkiye Milli Talebe Federasyonu* (TMTF - Federația Națională Studențească Turcă) și *Milli Türk Talebe Birliği* (MTTB - Uniunea Națională Studențească Turcă), precum și *Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi* (Asociația pentru Conservarea și Promovarea Dansului Tradițional Turc).

Perioada științifică și scurta istorie a Ministerului Culturii și Turismului

În timp ce Perioadele Pluripartinică și a Economiei Planificate din politicile guvernamentale și-au delimitat cu claritate limitele, începea perioada finală a studiilor de folclor. În Perioada științifică (1966-) au fost implementate cele mai semnificative progrese birocratice din istoria studiilor de folclor. În 16 mai 1966, a fost înființat *Millî Folklor Araştırma Dairesi (MİFAD* - Institutul Național de Cercetare Folclorică), în cadrul Ministerului Educației Naționale. Prin fondarea acestui institut, prezența indirectă a folclorului în instituții, organizații, asociații și medii publicistice a fost plasată sub identitatea directă a unui minister (Dinç, 2021:55).

Institutul s-a transformat în Directoratul Național de Cercetare Folclorică sub egida Ministerului Culturii în 1973, iar apoi în Directoratul General de Cercetare și Dezvoltare a Culturilor Tradiționale din cadrul Ministerului Culturii în 1991, iar în cele din urmă în Directoratul de Cercetare și Educație din cadrul aceluiași minister în anul 2003 (Dinç, 2021:56; Tan, 2013:214-242).

În prezent, sub umbrela directoratului general relevant, se desfășoară activități în teren și înregistrări, în special în cadrul „Centrului de Informare și Documentare pentru Cultura Tradițională". Se cuvine să menționăm că activitățile care formează infrastructura necesară pentru aceste demersuri nu sunt supervizate doar de autoritatea centrală - organizațiile provinciale ale Ministerului Culturii și Turismului joacă și ele un rol semnificativ în aceste activități.

În fragmentul de interviu redat mai jos, Nail Tan discută despre transformarea Institutului Național de Folclor în Directoratul Național de Cercetare Folclorică în iunie 1973:

„În urma acestei schimbări, am pregătit primul plan de activitate în teren din Turcia și am implementat *Prima Anchetă Folclorică din Turcia, cu scopul de a vizita cinci provincii în fiecare an. În 1975, am organizat Primul Congres Internațional de Folclor din Turcia, unde au fost prezentate aproximativ două sute de lucrări în cinci secțiuni diferite. Congresele au continuat periodic, ultimul fiind al optulea congres, care a avut loc la un hotel. Ministerul Culturii și Turismului continuă să organizeze aceste congrese la fiecare cinci ani" (Tan, 2018:237)*.

Nail Tan a precizat totodată că în timpul congreselor s-au confruntat cu presiuni politice, indicând frământări continue în cadrul Directoratului pentru Folclor la fiecare schimbare de guvern. El vorbește despre faptul că a avea un institut de cercetare subordonat unui minister nu este ideal din cauza controlului politic, menționând lipsa de sprijin din partea universităților în abordarea acestui aspect (Tan, 2018).

Anii 1970 au fost martori la debutul concursurilor de dans tradițional organizate de Ministerul Tineretului și Sportului și de ziarul Milliyet. Aceste concursuri au avut un impact semnificativ asupra popularizării dansurilor tradiționale în orașele mari (Kasapoğlu, 2024:89). În perioada respectivă, ziarul Milliyet a înregistrat și arhivat aceste concursuri. Deși înregistrările oferă date despre modul cum era abordată etnocoreologia în acea perioadă, calitatea arhivărilor este chestionabilă datorită lipsei imaginilor din teren. Într-un interviu cu cercetătorul științific pensionat Abdürrahim Karademir, acesta a precizat că înregistrările documentare cu grupuri de dans tradițional solicitate de ziarul Milliyet sunt disponibile la Biblioteca Universității Ege (Karademir, 2024).

Înființarea Ministerului Culturii în 1971 și a Ansamblului de Stat de Dansuri Tradiționale sub egida acestui minister în 1975 a marcat un punct de cotitură în domeniul dansurilor tradiționale. Această instituție a jucat un rol crucial în transformarea dansurilor tradiționale într-o „formă stilizată" și „o formă spectaculară de artă populară", dând naștere la dezbateri privind autenticitatea, aranjamentele scenice și alte subiecte conexe. Deși misiunea de bază și activitatea vizibilă a instituției este punerea în scenă a spectacolelor, se știe că, înainte de activitățile de scenă, conducătorii grupurilor au cules dansuri și costume tradiționale din teren pentru a le transpune pe scenă. În anul său inaugural, instituția a încorporat experți locali în dansuri tradiționale care au lucrat în Casele Populare sau au fost membri activi în asociații, asigurându-se că activitățile lor de scenă erau fundamentate pe date autentice culese din teren.

În concluzie, studiile de folclor din Perioada Partidului Unic sunt numite de regulă „Perioada sintetică", dintre 1920-1938, iar epoca ulterioară Perioadei Partidului Unic, de după 1939, poate fi clasificată drept „Perioada activităților din teren (1939-1966)", fiind urmate de „Perioada științifică (din 1966 până în prezent)". Această clasificare e semnificativă pentru demonstrarea evoluției studiilor de folclor (Yıldız Altın, 2021:98).

Un alt factor care influențează perioada științifică actuală sunt mișcările de globalizare. În Turcia, perioada de după 1980 este considerată în general o perioadă de globalizare, unde, cu toate că s-a pus accent pe cultura națională bazată pe conceptele turco-islamice, au început să se dezvolte și procese economice neoliberale. Este imposibil ca sfera culturală să rămână neafectată de aceste schimbări. Această perioadă e un interval în care, după lovitura de stat din 1980, s-au depus eforturi de a revitaliza

studiile de etnocoreologie. În procesele politice de după 1980, etnocoreologia nu a fost una din prioritățile statului. De fapt, nu a fost o prioritate a statului încă de la începutul Perioadei Pluripartinice care a debutat în 1950. Cu toate acestea, a fost o instituție birocratică în cadrul unei structuri statale care o finanța. În cadrul acestui proces, activitățile se desfășurau la un nivel minimalist, respectând principiul continuității în stat.

„Sub conducerea lui Ahmet Çakır a fost inițiat un proiect în departamentul de dansuri și muzică tradiționale la Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM - Directoratul General pentru Cercetarea și Dezvoltarea Culturilor Tradiționale) la finalul anilor *1980 - începutul anilor 1990 pentru documentarea dansurilor tradiționale turcești prin înregistrări. Cu toate că nu existau instrumente sau resurse tehnice în organizațiile provinciale, se desfășurau activități în teren. În perioada în care am fost etnomuzicolog la Directoratul pentru Cultură din Aydın, am efectuat activități în teren cu o cameră pe care o adusesem la directoratul general. Etnomuzicologii din diverse provincii au desfășurat de asemenea activități în teren, au trimis aceste lucrări la Directoratul General pentru Cercetarea și Dezvoltarea Culturilor Tradiționale, adică au trimis copii. Toate rezultatele activității sunt disponibile la Directoratul General pentru Cercetarea și Dezvoltarea Culturilor Tradiționale; de fapt, la cerere și cu plată, se pot obține copii ale materialelor dorite. Există acolo o cantitate incredibilă de înregistrări video”* (Karademir, 2024).

În 1998, simpozionul despre Abordarea europeană a domeniului cultural a dat naștere la ceea ce se poate considera primul text oficial despre politica culturală, care a pregătit calea pentru vizibilitatea agenților ne-statali în sfera culturii. Această situație este un semn al faptului că statul își abandonează monopolul. Diverse reglementări, inclusiv privind sponsorizările, au fost introduse în domeniu. Cu toate că statul a renunțat la o politică centralistă, strategia sponsorizărilor a sprijinit într-o anumită măsură activitatea de teren și de arhivare. Domnul Karademir rezumă studiile de etnocoreologie efectuate în această perioadă după cum urmează:

„Studiile în teren au fost inițiate la Conservatorul de Stat Turc de la Universitatea Ege. În cadrul acestor activități în teren, s-au desfășurat acțiuni în provinciile Muğla, Bodrum, Milas și Centrul Fethiye. Studiile în teren au fost efectuate în parteneriat cu Ministerul Culturii, iar fondurile pentru cercetare au fost obținute de la Minister” (Karademir, 2024).

Cu toate acestea, până în anii 2000, s-a observat că politicile statului și-au pierdut treptat eficiența. În prezent, apare o piață etnică în afara controlului statului.

„Au existat persoane care au lucrat în domeniu *la fel de asiduu ca Directoratul General pentru Cercetarea și Dezvoltarea Culturilor Tradiționale. Aceste persoane veneau din Japonia. Yoshinari Murakami și Hironobu Senzaki (Asociația Sivas) au arhive care includ identificări pe teren ale dansurilor tradiționale echivalente cu cele de la Directoratul General pentru Cercetarea și Dezvoltarea Culturilor Tradiționale. Ei au călătorit în aproape toate regiunile Turciei. Mai întâi, au venit ca să învețe dansurile de la localnici, apoi au mers în locuri unde cultura era vie, iar dansurile erau încorporate în repertoriul de dansuri tradiționale și, de acolo, au făcut înregistrări video ale dansurilor. Aceste documente sunt și mai valoroase. Altă persoană care a desfășurat activități individuale în teren a fost răposatul Bahri Ertek, totodată un pionier în acest domeniu. A mai existat un grup adus de Ahmet Lüleci, i-a adus din Taiwan. Și eu am făcut niște lucrări preliminare pentru ei și i-am*

dus în sate. Cu alte cuvinte, am desfășurat studii de identificare în locurile unde cultura e vie" (Karademir, 2024).

Raportul Cultural Național, pe care Turcia îl pregătea din 2008, a fost adoptat de Consiliul Europei în 2013, stabilind, pentru prima dată, o politică culturală cuprinzătoare, la nivel național și internațional. Politizarea politicilor culturale în Turcia, cu efecte periodice, a împiedicat mult timp instituționalizarea și popularizarea acestora; totuși, în cele din urmă, impactul reformelor structurale apărute în procesul aderării Turciei la Uniunea Europeană a intensificat reglementările referitoare la politicile culturale. În această perioadă, masiva structură în plină dezvoltare a industriei culturale a transformat relația dintre viață și artă într-una orientată spre piață. Astfel, s-a creat un public larg prin intermediul proceselor culturale. În sfera politicilor de privatizare, scopul statului de a fi în continuare un sprijin în domeniul cultural a fost considerat în ultima perioadă drept o reformă civilizatoare în cadrul interacțiunilor locale și globale. Cu toate acestea, înainte de această perioadă, studiile de folclor își inițiaseră deja propriile mișcări civile și își declaraseră autonomia.

Fiecare stat are propria sa politică culturală unică. În Turcia, instituția responsabilă de acțiunile legate de „cultură", care este una din garanțiile echilibrului social și a unității naționale, este Ministerul Culturii. În plus, organismele guvernamentale și autoritățile locale, Centrele de Educație Publică și Organizațiile Societății Civile se află printre entitățile care sprijină Ministerul Culturii. Cea mai semnificativă problemă în politici este schimbarea importanței studiilor etnocoreologice în cadrul statului în funcție de politicile culturale. Problema rezidă în modul în care studiile etnocoreologice sunt afectate de schimbările de politici culturale și de personal. Înainte de a prezenta modificările denumirilor Ministerului Culturii și Turismului, să aruncăm o scurtă privire asupra istoriei sale:

1. Înainte de întemeierea Republicii Turcia, „Comitetul Executiv al Miniștrilor" al Marii Adunări Naționale a Turciei a fost responsabil de activitățile guvernamentale. O parte a acestui comitet, „Organizația Maarif" era responsabilă de problemele culturale.
2. Până în 1935, activitățile culturale erau desfășurate de „Ministerul Educației"; după înființarea „Ministerului Culturii" în 1935, aceste activități au continuat sub egida sa.
3. Ministerul Culturii și-a continuat activitățile până în 1941, iar între 1941 și 1971 responsabilitatea a fost preluată de „Ministerul Educației Naționale".
4. În 1971, „Ministerul Culturii" a fost restabilit și inclus în organizația „Directoratelor Generale".
5. Ministerul a fost închis prima dată în 1972 și reînființat ulterior.
6. În 1977 a fuzionat cu „Ministerul Educației Naționale" pentru a forma „Ministerul Educației și Culturii Naționale".
7. S-a separat din nou în 1978, devenind „Ministerul Culturii".
8. După lovitura de stat din 1980, a fost transformat în „Ministerul Culturii și Turismului".
9. După această perioadă, au existat fuziuni ocazionale cu ministere independente sau Ministerul Turismului, iar în prezent își continuă activitatea ca Ministerul

Culturii și Turismului. Examinarea implicațiilor acestor schimbări în legislație și compararea structurii teoretice cu experiențele practice va fi importantă.

CONCLUZII

De la înființarea Ministerului Culturii și Turismului, pe baza politicilor de stat și planurilor de dezvoltare, s-au succedat modificări continue ale denumirii, angajaților, principiilor de lucru și politicilor. În urma abordării neo-liberale de după 1980, lipsa încrederii în instituție și nerespectarea de către instituție a propriei legislații și politici au devenit tot mai evidente. Motive precum pierderea funcțiilor de monitorizare și pierderea funcționalității în politici au provocat probleme pentru culegătorii (arhiviștii) activi în domeniul etnocoreologiei. Persoane născute în această țară, care continuă să locuiască aici, au cumpărat arhive etnocoreologice de la propriul lor minister, în timp ce mulți alții au cules, fără supervizare, artefacte culturale și le-au dus în țările lor.

Exportul neautorizat de materiale etnocoreologice în afara țării fără controlul și permisiunea Ministerului Culturii este o formă de inginerie inversă. O recomandare pentru Ministerul Culturii și Turismului ar fi să elaboreze un act în colaborare cu Departamentele de Dans Tradițional Turcesc care să corespundă condițiilor actuale, cu accent pe activitatea în teren, arhivare și acordarea accesului public la materialele etnocoreologice.

REFERENCES

Aygün Cengiz, S., Karagöz, M., Karacagil, Z. (2018). Celebrating the 100th Anniversary of Folklore Studies in Türkiye [An Interview with Nail Tan on Folklore]. Folklor/Edebiyat. Vol:24, No:93, pp. 233-258.

Bayrı, M. H. (1941). Studies in the Field of Folklore in Republican Türkiye. Yeni Türk, 107, pp.735-738.

Çakır, A. (2001). An Evaluation of Turkish Folk Dances from the Atatürk Period to the Present Day. Proceedings of the I. International Symposium on Atatürk and Turkish Folk Culture. Ankara: Ministry of Culture.

Çek, S. (2017). An Overview of the Historical Development Process of F olklore and Folk Literature within Institutional and Association Structures. Sinop University Journal of Social Sciences. Vol. 1, pp. 91-114.

Dinç, M. (2021). The Bureaucratic Appearance of Folklore: A Descriptive Examination of Folklore Components on the Institutional Websites of Provincial Directorates of Culture and Tourism. Nature, Human, Society and Culture in the Light of Social Sciences (Editors: Assoc. Prof. Dr. Mustafa Aça, Assoc. Prof. Dr. Mehmet Ali Yolcu). Çanakkale: Paradigma Akademi Publishing Distribution.

Karademir, A. (2024, October). Interview on Turkish Folk Dance Archive Documents.

Kasapoğlu, P. (2024). "The Musealization of Folk Dances in Intangible Cultural Heritage Museums: Problems, Examples, Suggestions", Milli Folklor 142: pp. 86-99.

Oğuz, E. S. (2010). Cultural Policies and Libraries in Türkiye. Unpublished Doctoral Dissertation. Ankara: Hacettepe University Institute of Social Sciences.

Oğuz, M. Ö. (2013). History of Research. Handbook of Folk Literature, (Ed.: M. ÖcalOğuz), pp. 1-60, Ankara: Grafiker Publications.

Öztürkmen, A. (1998). Folklore and Nationalism in Türkiye, İstanbul: İletişim Publications.

Öztürkmen, A. (2001). Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal, Yearbook for Traditional Music, Vol. 33, pp. 139-143.

Tan, N. (2013). Celebrating the 100th Anniversary of Folklore Studies in Türkiye, Folklor/Edebiyat, Vol:19, No:75. pp. 237-243.

Yıldırım, D. (1991). "Problems of Turkish Folklore Research", Millî Folklor, No. 11: pp.545-557.

Yıldız Altı, K. (2021). Folklore Studies in Community Centers as a Cultural Policy (The Bartın Community Center Example), Eurasian Journal of International Research Vol: 9 No: 26 pp.96-109

DANCE TRANSMISSION WITHIN THE MACEDONIAN COMMUNITY IN VIENNA

ALEKSANDAR ARABADJIEV, PhD Candidate

Department of Folk Music Research and Ethnomusicology
MDW – University of Music and Performing Arts Vienna

SUMMARY

This study examines the evolving practices of dance transmission within the Macedonian Orthodox diaspora community in Vienna, with particular focus on the dance group 'KUD Makedonka' affiliated with the church 'St. Naum Ohridski'.[29] *Positioned within the broader framework of ethnomusicological migration and minority studies, the paper highlights the role of traditional music and dance in maintaining cultural memory and reinforcing ethnic identity. Drawing on participant observation, interviews, virtual ethnography, and autoethnographic reflections as a dance instructor since 2012, the study analyses how amateur-led transmission has shifted toward increasing involvement of 'professional' choreographers. Special attention is given to the influence of digital media platforms such as YouTube, which not only facilitate access to choreographic material but also raise questions around authorship and authenticity. The paper argues that these dynamics contribute to the emergence of unique, locally embedded choreographic practices within the Viennese diaspora context. The analysis is situated within theoretical debates on minority representation, cultural continuity, and transformation in transnational settings.*

REZUMAT

Studiul de față analizează evoluția practicilor de transmitere a dansului în cadrul comunității diasporei macedonene ortodoxe din Viena, cu accent deosebit pe grupul de dans KUD Makedonka, afiliat Bisericii Sf. Naum Ohridski[30]*. Situându-se în contextul mai extins al migrației etnomuzicologice și al studiilor despre minorități, articolul pune în lumină rolul muzicii și dansului tradiționale în menținerea memoriei culturale și consolidarea identității etnice. Valorificând observarea participativă, interviuri, etnografia virtuală și reflecțiile autoetnografice în calitatea mea de instructor de dans începând cu anul 2012, studiul analizează modul în care transmiterea prin intermediul amatorilor a evoluat înspre o implicare tot mai mare a coregrafilor „profesioniști". Se acordă o atenție specială influenței platformelor media digitale ca YouTube, care nu doar înlesnesc accesul la materialul coregrafic, ci ridică și întrebări legate de autorat și autenticitate. Articolul argumentează că aceste dinamici contribuie la apariția*

[29] KUD (*Kulturno-umetničko društvo*): A cultural-artistic society common in the former Yugoslavia and its diaspora, dedicated to preserving traditional dance, music, and heritage through community-based performance and education.

[30] *KUD* (*Kulturno-umetničko društvo*): o asociație cultural-artistică foarte răspândită în fosta lugoslavie și diaspora acesteia, dedicată conservării dansului, muzicii și patrimoniului tradiționale prin educarea comunității și practicarea lor în cadrul acesteia.

unor practici coregrafice unice, încadrate în contextul diasporei vieneze. Analiza se poziționează în cadrul dezbaterilor teoretice despre reprezentarea minorităților, continuitatea culturală și transformarea în contexte transnaționale.

Keywords
Diaspora; Identity; Dance transmission; Folklore ensembles; Macedonian migrants; Embodied heritage;

INTRODUCTION – BACKGROUND AND RESEARCH FOCUS

Upon my arrival at the University of Vienna to pursue my master's degree, I was afforded the unique opportunity to assume the role of choreographer for the Macedonian migrant folklore ensemble, 'KUD Makedonka.' This experience marked my initial, substantial engagement with the Macedonian migrant community and sparked a deep curiosity regarding their cultural practices. This encounter profoundly reshaped my academic trajectory, prompting a strong interest in the intersections of migration, identity, and cultural expression.

Immersing myself in the Macedonian Orthodox community of 'St. Naum' in Vienna, I observed notable differences between the cultural practices of this migrant group and those in the Republic of North Macedonia. Guided by my anthropological training, I began documenting these differences through detailed ethnographic fieldwork. Over three years of participant observation, I collected valuable data, which revealed how dance and music serve as essential markers of identity within this community. These experiences laid the foundation for my research, which explores how traditional cultural expressions, particularly dance, are maintained, transformed, and negotiated within the diasporic context.

UNDERSTANDING THE TERM "MACEDONIA"

The term 'Macedonia' encompasses a complex historical and geographical narrative that is crucial for understanding the identity struggles of its people. Situated in the heart of the Balkans, Macedonia is traditionally divided into three regions: Aegean Macedonia (in northern Greece), Vardar Macedonia (in the Republic of North Macedonia), and Pirin Macedonia (in southwest Bulgaria), with a small portion also extending into Albania (cf. Cowan, 2000:104).

Cowan (ibid.) emphasizes that 'Macedonia' denotes a region with contested boundaries and deep historical significance. Once an ancient kingdom, it later became a divided territory between Greece, Serbia, and Bulgaria after 1913, and now often refers to the Republic of North Macedonia. The term holds multiple meanings: it represents the kingdom of Alexander the Great; a Balkan region and a nation-state; and for many individuals, it reflects a complex mix of identities rooted in the region's diverse heritage. Similarly, Dimitrov (2016), a research interlocutor and a Macedonian student in Vienna, argues that Macedonian identity is context-dependent, shaped by factors such as residence, nationality, and birthplace. In contrast, first-generation migrants draw a clear distinction between a 'true Macedonian' (ethnically and religiously Orthodox) and 'other Macedonians' (citizens of the Republic).

Macedonia's complex history has led to ongoing debates about its name and the definition of its people. The concept of Macedonian identity is a relatively recent development, emerging in the early 20th century and crystallizing during the Ilinden uprising (1913). This identity was further institutionalized under Tito's Yugoslavia in 1946, marking a significant turning point in 'new' Macedonian history.

Before the 20th century, identity was primarily defined by regional and religious affiliations. Cowan (2000:143) notes that during the Ottoman Empire, religion was the main determinant of social belonging, with the term 'rayah' used to describe non-Muslim peasants.[31]

In this context, anyone residing within the geographical boundaries of Macedonia could theoretically be called Macedonian, regardless of ethnic or religious origin. However, *in actu*, the label 'Macedonian' is predominantly applied today to Slavic-speaking Orthodox individuals within the borders of the Republic of North Macedonia (formerly known as the Yugoslav republic of 'Vardarska Makedonija') and in the Diaspora.



Fig. 1. *Macedonia (fruit salad)*,12 April 2017, Cannes, France. Photograph by the author.

MACEDONIAN COMMUNITY IN VIENNA

The concept of 'diaspora' has undergone significant redefinition within the ethnomusicological discourse. Hemetek (2008:8) emphasizes that while the term originally referred to forced migration and the impossibility of return, it is now understood more broadly to encompass migrant communities with ongoing cultural ties to their homeland. This perspective is particularly relevant when examining the Macedonian Orthodox community in Vienna, which, despite multiple migration waves, continues to maintain a strong relationship with its cultural origins through religious, linguistic, and musical practices.

In diaspora communities, identity is not merely a matter of origin, but rather a dynamic and evolving process. As Palmberg and Kirkegaard (2002) note, identity is shaped through representation and self-affirmation. In this context, music becomes a vital medium for articulating collective identity, connecting generations and

[31] 'Rayah' (Turkish: *reaya*): An Ottoman term referring to the non-Muslim tax-paying population, often peasants, seen as subjects under the protection and authority of the state.

communities through shared practices. Richards (1998) emphasizes that performance acts as a form of collective memory, enabling individuals to engage with both personal and communal histories. In contemporary contexts, music fosters both resilience and resistance, functioning as a means to assert identity and navigate shifting social environments. Stokes (1994) further suggests that music does not simply reflect societal structures but actively shapes them, establishing boundaries and forging identities. The participatory nature of music and dance fosters unity, providing a communal space where social dynamics are expressed and negotiated.

The concept of ethnic identification, as defined by Vrazinovski (2005), includes both self-identification and the way individuals are perceived by others. In the early stages of migration, local and regional identities often took precedence over a broader national identification. However, over time, many migrants developed stronger connections to a unified Macedonian identity, maintaining cultural roots regardless of their birthplace or fluency in the Macedonian language. Macedonian migration has been shaped by several unique characteristics: Motivations for Migration – Primarily economic and political; Diverse Resettlement Patterns; Ethnic Organizations – Community groups, often influenced by historical and political connections to Bulgaria, Greece, and Yugoslavia; State–Emigrant Relations. The policy of 'Yugoslavization' sparked resistance among many migrants, contributing to complex and layered national identities.

Building on these themes, Vrazinovski (ibid.) identifies five major phases of Macedonian migration, each shaped by distinct socio-political developments:

- Pre-Ilinden Uprising (before 1903): Socially motivated migration, poorly documented in historical records.
- Post-Ilinden to the Balkan Wars (1903–1912): Increased emigration due to deteriorating living conditions; early Macedonian diaspora organizations emerged.
- Balkan Wars to World War II (1912–1945): Marked by large-scale displacement resulting from assimilation policies in neighbouring countries.
- Post-World War II to the 1960s: Triggered by political repression and the aftermath of the Greek Civil War, leading to a more pronounced national consciousness among exiles.
- 1960s to Present: Facilitated by liberalized emigration policies in socialist Yugoslavia, this phase saw increased migration and the revitalization of cultural and religious life in the diaspora.

Following the establishment of the Macedonian republic within the Yugoslav federation, a notable wave of migration to Austria began (John & Lichtbau, 1993:11). By early 2020, 30.8% of Vienna's population held foreign citizenship, 36.7% were born abroad, and approximately 45.9% had a migration background (Grauber & Leitner-Stojanov, 2022:131). According to Macedonian ambassador Osvit Rosoklija, around 25,000 individuals with Macedonian citizenship currently reside officially in Vienna. However, this figure excludes second- and third-generation migrants born in Austria or those who have acquired Austrian citizenship. Moreover, roughly 10,000 additional Macedonians are believed to reside in Austria using other national passports. With

Bulgaria's EU accession, many Macedonians took the opportunity to obtain EU passports, further facilitating access to the European labor market.

CULTURAL IDENTITY EXPRESSION – INITIAL FIELDWORK

My ethnographic engagement with the Macedonian migrant community in Vienna began in 2012, when I assumed the role of choreographer for the folklore ensemble *KUD Makedonka*. Despite the relatively small size of the community, I encountered pronounced internal divisions along ethnic, religious, and political lines. Amidst this fragmentation, dance, particularly the 'oro' emerged as a potent symbol of cohesion. Over time, it became evident that dance held a more central role within the diaspora than in North Macedonia itself, where it has largely faded from everyday practice. For many second- and third-generation migrants, often with limited proficiency in the Macedonian language, dance functioned as a crucial medium for cultural expression and identity preservation, frequently surpassing religious practice in significance.

Language, however, remains the principal marker of identity among Macedonians in Vienna. With minimal institutional support, language transmission occurs primarily within the family sphere. At 'St. Naum' and 'KUD Makedonka' (Siemenstraße 26), the exclusive use of Macedonian constructs symbolic spaces of a 'mini-Macedonia.' Many Interviews confirm the language's central role; even in interethnic households, the use of Macedonian is often perceived as essential to sustaining cultural continuity. While more recent migrants may prioritize integration into Austrian society, participants in cultural initiatives consistently frame language as a vital link to their heritage.

Religious identity presents a more intricate picture. Although many interlocutors asserted that being Macedonian transcends confessional lines, Orthodox Christianity remains the dominant cultural reference (Miovski, 1999). Some Muslim Macedonians privately maintain Orthodox customs, reflecting nuanced identity negotiations. Others affiliate with Albanian or Turkish religious communities, yet continue to self-identify as Macedonians. The Macedonian Orthodox Church's declaration of autocephaly in 1967 (Miovski, 1999) significantly bolstered national consciousness. In Vienna, two parishes - St. Naum Ohridski (est. 1993) and St. Nikola (est. 2008) function as vital, albeit relatively insular, sites of cultural preservation.

Music and dance serve as foundational pillars for the maintenance of Macedonian identity abroad. Ristovski (1987) described folk culture as a historically layered synthesis of Slavic-Balkan traditions, while Kalichanin (1998) and Miovski (1999) emphasized the pivotal role of folklore groups in the intergenerational transmission of cultural practices. In the Viennese context, music and dance not only structure social gatherings but also mediate tradition through modern forms - synthesizers and accordions often accompany the performances. Turbo-folk, although widely consumed, is frequently critiqued for its commercialization of heritage.

As Pajtondjiev (1973:49) observed, folk dance embodies a people's earliest forms of spiritual expression. Dimovski (1977:16–17) identified the stylistic features of Macedonian dances, particularly the open circle formations characterized by elegance, dynamic pacing, and distinctive step patterns. These dances typically evolve from slow

to fast tempos and are performed using full or half-foot techniques, depending on rhythm and tempo. Janevski, Ilić & Vitanova (2008) proposed a typology based on region, function, formation, gender, and stylistic features. In diasporic settings, however, social dances are primarily performed in mixed-gender open circles. In the cultural associations 'KUDs', new formations have emerged, including linear, solo, and gender-separated segments, particularly in choreographic conclusions. The traditional male-led circle structure has largely vanished in Vienna. Even within ensembles, the symbolic meanings of dances are frequently subordinated to aesthetic considerations, indicating a shift from participatory tradition to performative display.

Traditional costumes, though not part of everyday migrant life, remain powerful visual markers of ethnic identity, particularly within folklore groups. The Skopje-area costume, popularized by the national ensemble Tanec since 1948, has become emblematic of Macedonian representation. Among migrants, idealized perceptions of authenticity persist, with vibrant red costumes often preferred. This process of cultural reproduction reflects what Hemetek (2007:51) describes as the strategic use of the past to maintain collective memory, where ethnicity serves as a central organizing category. Such constructions often involve the creation of symbolic boundaries which help articulate identity within diaspora (cf. Hemetek, 2001:88). Drawing on Anderson's (2016) notion of nations as imagined communities, these expressions rely heavily on visual and sonic markers such as costumes, instruments, and stylistic performance elements.

Media also plays a formative role in shaping identity. Despite a clear preference for traditional musical forms, turbo-folk dominates both local and diaspora media, influencing the musical preferences of younger generations. Rhythm, particularly the use of asymmetrical meters such as 5/8, 7/8, and 9/8, functions as a key identifier of Macedonian music. Though these meters are shared with neighbouring traditions, they are widely perceived as culturally emblematic.

Traditional instruments including the *gajda* (bagpipe), *kaval* (flute), *tambura* (lute), *tapan* (drum), and *zurla* (oboe), retain a cherished status among migrants. They serve as auditory symbols of ethnic continuity and emotional belonging. For some, such as a *kaval* student in Vienna, playing these instruments provides a profound reconnection to ancestral roots. Gendered roles in music-making persist: men are more frequently involved in instrumental performance, while women dominate vocal and dance traditions. Although these roles are gradually evolving, conventional gender expectations remain resilient in diasporic settings.

Disillusionment with Macedonian institutions both governmental and ecclesiastical, contributes to a waning affective attachment to the homeland. Nevertheless, families continue to instil a robust ethnic consciousness in their children, fostering pride in language, history, and culture. Marital patterns tend to follow ethnic lines, not necessarily due to nationalist sentiment, but rather shared cultural frameworks and values. Many migrants describe an intensified sense of nostalgia, constructing idealized visions of Macedonia through the institutions and practices of diaspora life, particularly within churches and dance groups.

Identity within the Macedonian diaspora in Vienna is less defined by static territorial affiliations and more by fluid intersections of political, emotional, and cultural

dynamics. Dance emerges as a central medium through which these dynamics are enacted, negotiated, and transmitted across generations.

DANCE TRANSMISSION – PRACTICES AND MEANINGS

As discussed in the previous sections, dance occupies a central position in the cultural transmission of identity, values, and memory among Macedonian migrants in Vienna. Beyond mere entertainment, it functions as a crucial social medium through which historical experiences, collective emotions, and a sense of belonging are embodied, enacted, and intergenerationally conveyed. Dance persists as a robust site and process of cultural continuity. Even as participation in other traditional practices declines, dance remains resilient, particularly among second- and third-generation migrants. This endurance underscores its role not merely as a symbolic identity marker, but as a lived, embodied practice charged with emotional and social significance.

The folklore ensemble 'KUD Makedonka'- Vienna provides structured yet affective environments for the transmission of dance, music, costume, and communal values. Kalichanin (1998) notes that such associations serve critical roles in migrant contexts, offering young people access to traditional practices and the formation of collective identities. Through regular rehearsals, performances, and tours, participants do more than memorize choreography; they internalize cultural narratives that define Macedonian-ness in the diaspora.

These ensembles often assume quasi-institutional functions, compensating for the absence of formal cultural infrastructures. The community around 'St. Naum' cultivated a 'mini-Macedonia,' emphasizing Macedonian language, customs, and the symbolic curation of dance repertoires. Interviews with members revealed that many second-generation participants encountered Macedonian culture primarily through these activities. As Miovski (1999) suggests, folklore ensembles abroad operate under different imperatives than those in the homeland. In the diaspora, the preservation of culture becomes urgent. Dance is no longer only aesthetic or recreational; it becomes a political assertion of cultural survival - a declaration that 'we are still here.'

Organized Macedonian dance activity in Vienna dates back to the late 1970s, with the formation of the 'Ilinden' section under the Yugoslav cultural society 'Jedinstvo.' The group's initial choreographer, Borce Lozanovski ('Daskalceto'), a Macedonian language teacher, sought to adapt social dances for staged performances. Inspired by Ensemble Tanec and emerging choreographic trends, he faced technical constraints and a limited dancer base within, at that time, small Macedonian community, which functioned under a broader Yugoslav identity.

The choreographies created were rudimentary, often performed in private traditional attire or Serbian costumes borrowed from better-resourced sections within *Jedinstvo*. The group remained active until the late 1980s.



Fig. 2: *KUD Jedinstvo – Ilinden*, Praterstraße 9, 1020 Vienna, 1979. Credit: Borce Lozanovski.

The dissolution of Yugoslavia, the emergence of an independent Macedonian state, and increased migration to Austria prompted a push for distinct cultural institutions. In 1993, the Macedonian cultural association 'St. Naum' was founded. Initially, gatherings were limited to national holidays and celebrations, where traditional dances were performed informally.

A decisive turning point occurred in 2009 with the acquisition of a dedicated space at Siemensstraße 26. Shortly thereafter, the folklore ensemble 'KUD Makedonka' was established as a section of 'St. Naum,' primarily composed of the children of association members. In its early phase, local dancers and musicians created simple choreographies inspired by Tanec, using VHS recordings for guidance. Music was often of poor quality, informally sourced from peers or other diaspora groups. Costumes were inexpensive replicas, constrained by limited funding and the absence of a formal costume department. *KUD Makedonka* officially began semi-independent activities in 2010.

The influx of new migrants with Bulgarian documents in the 2010s and the burgeoning size of the Macedonian minority in Vienna catalyzed the group's expansion. Access to online platforms such as YouTube enabled easier adoption of Tanec choreographies, while copyright remained a negligible concern. At this stage, professionally trained choreographers joined the group, and between 2012 and 2015, the ensemble also experimented with live music performances using traditional instruments occasionally, in order to avoid legal conflicts.

As financial stability improved, the group began acquiring authentic Macedonian costumes. Borrowed Serbian costumes were phased out, and increased attention was given to the cultural specificity of attire. After a brief stagnation during the COVID-19 pandemic, the ensemble resumed activities in 2023 under another professionally trained instructor. Renewed investment in costumes and choreographies coincided with growing copyright constraints. To navigate these restrictions, the current dance instructor Irena Mladenović began creating 'Viennese-specific' choreographies and dance soundtracks by mixing and editing YouTube material. Although these compilations were sonically inconsistent, they allowed for legal

compliance and reflected local innovation. In a recent interview, Mladenović affirmed the aspiration to produce diaspora-generated choreographies, but acknowledged the logistical and financial burdens. Instead, in October, 2024 and March, 2025, the ensemble hosted Tanec choreographer Jovica Blaževski for two workshops, resulting in the acquisition of two choreographies: 'Malesevka' and 'Radoviški Sobor.'



Fig. 3: Teaching *Radoviški Sobor* – Jovica Blaževski, 2024. Credit: KUD Makedonka.

The group is now exploring AI technologies to assist in the generation of music, choreographies, and costume designs. However, apprehension regarding community reception has thus far prevented implementation.

The transmission of dance knowledge among Macedonian migrants extends beyond organized ensembles. Informal events, weddings, name days, New Year's parties, and birthdays have long served as vital arenas for embodied learning. Migrants of the 1960s reconstituted festive environments where traditional dances were taught and sustained.

Learning in these contexts occurred through observation and imitation. Elders often led the dancing circles, and younger participants absorbed the steps intuitively. Popular dances in these settings included regionally widespread 'oros' such as Pravo, Pajdusko, Eleno Mome, Sitno Oro, Čačak, etc. These shared dances facilitated social cohesion across migrant backgrounds.

Reflecting broader Yugoslav interconnectivity, Serbian dances like the *Užičko Kolo* were also commonly performed. The multiethnic character of Vienna's diaspora encouraged hybrid repertoires, enriching local dance culture while preserving Macedonian practices at its core.

The dance repertoire of Vienna's Macedonian community reveals a dynamic negotiation between tradition and adaptation. Social 'oros' such as Pravo, Trojka, Pajdusko, Eleno Mome, Kucano, Sitno (cigancica), Cacak, etc., constitute the backbone of festive gatherings. In ensemble contexts, the repertoire is largely influenced by Tanec's canon, though reinterpreted through the diaspora lens. In informal settings, only open-circle dances are performed; choreographic structure is looser, gender roles are fluid, and intergenerational participation is common. Formal choreographies,

however, often retain traditional gender roles and adopt visual innovations including solo segments, line formations, and prop usage for enhanced stage appeal.

These evolving practices occasionally generate confusion or contestation. Dances or costumes from lesser-known regions, such as Aegean Macedonia, are sometimes rejected or misidentified, reflecting dominant national narratives that obscure regional diversity. As Ristovski (1987) and Dimovski (1977) have emphasized, folk dances are deeply embedded in specific historical and regional contexts, which risk misinterpretation when transposed.

Dance is not solely a technical or symbolic activity - it is a form of embodied memory and emotional expression. Pajtondjiev (1973:49) asserts that "dance arises from the spiritual essence of a people, encapsulating their historical struggles, joys, and transformations. Macedonian dances, often set in asymmetrical rhythms (e.g., 7/8 or 9/8), reveal cultural adaptations shaped by Ottoman rule, during which music and dance offered safe spaces for expression."

In the diaspora, this affective dimension gains heightened resonance. For many migrants and their descendants, dance becomes a visceral means of reconnection. One participant described dancing as cathartic, even without fully grasping its historical layers - underscoring the power of movement to forge belonging beyond linguistic or intellectual comprehension.

Dance also constitutes a key site for identity negotiation intergenerationally, interculturally, and in relation to host society norms. While some interlocutors emphasized participation and descent over language or religion, others voiced concern about cultural 'modernization' or dilution. The rise of turbo-folk, for instance, has sparked debate: some see it as compromising tradition, others as a legitimate evolution of the diaspora's sonic identity.

Folklore ensembles often mediate these tensions, striving to attract younger participants while safeguarding tradition. The experience showed that the absence of educated dance instructors and of administrative boards in the 'KUDs' can result in misattribution or oversimplification, yet these amateur groups remain essential venues for both preservation and innovation. Their ongoing efforts to navigate aesthetic, logistical, and ethical challenges illustrate the complex landscape of cultural transmission in the diaspora.

CONCLUSION

The interplay of dance, music, and identity within the Macedonian migrant community in Vienna reveals the dynamic nature of cultural heritage in diasporic contexts. Far from being static remnants of the past, these practices serve as living, adaptive expressions of belonging and continuity. Dance, in particular, emerges as a powerful cultural anchor - an embodied form through which memory, emotion, and collective identity are sustained and negotiated across generations.

In Vienna, folklore ensembles, communal celebrations, and intergenerational teaching environments act as vital sites of cultural transmission. Within these spaces, tradition is not merely preserved but actively reinterpreted to reflect the lived realities of diaspora. Elements such as language, dance, costume, musical instruments, and rhythm - especially the asymmetrical meters characteristic of Macedonian music, gain

heightened symbolic value, anchoring individuals to an imagined homeland while fostering a sense of unity amidst internal diversity.

This ongoing reconfiguration of tradition challenges essentialist notions of identity and highlights the agency of migrant communities in shaping their cultural narratives. As younger generations engage with these practices, sometimes selectively or in hybridized forms, they contribute to a transnational redefinition of what it means to be Macedonian today.

Importantly, my personal experiences as a migrant (student) in Vienna have proven valuable to this fieldwork, allowing for an analysis from both insider and outsider perspectives - a dual positioning that aligns with Nettl's (2005) reflections on fieldwork across cultural boundaries.

Ultimately, this study underscores the need for further research into the evolving forms of cultural expression within migrant communities. Understanding how dance and music function not only as aesthetic practices but also as mediums of identity negotiation offers valuable insight into the broader processes of cultural resilience and transformation in the diaspora.

TRANSMITEREA DANSULUI ÎN COMUNITATEA MACEDONEANĂ DIN VIENA

Cuvinte cheie
Diaspora; identitate; transmiterea dansului; ansambluri folclorice; imigranți macedoneni; patrimoniu încorporat;

INTRODUCERE – CONTEXT ȘI DIRECȚIE DE CERCETARE

La sosirea mea la Universitatea din Viena pentru a-mi obține diploma de master, mi s-a acordat ocazia unică de a prelua rolul de coregraf al ansamblului folcloric de imigranți macedoneni numit *KUD Makedonka*. Această experiență a marcat prima mea implicare importantă în comunitatea de imigranți macedoneni și a aprins o curiozitate intensă în legătură cu practicile lor culturale. Această întâlnire a restructurat în profunzime parcursul meu academic, dând naștere unui interes aparte pentru intersectările dintre migrație, identitate și exprimare culturală.

Implicându-mă intens în comunitatea macedoneană a Bisericii Sf. Naum din Viena, am observat diferențe notabile între practicile culturale ale acestui grup de imigranți și cele din Republica Macedonia de Nord. Ghidat de studiile mele de antropologie, am început să analizez aceste diferențe printr-o activitate etnografică detaliată în teren. Pe parcursul a trei ani de observare participativă, am adunat informații valoroase, care au relevat modul în care dansul și muzica servesc drept repere identitare esențiale în cadrul acestei comunități. Aceste experiențe au pus bazele cercetării mele, care analizează modul în care formele de exprimare culturală tradiționale, în special dansul, sunt păstrate, transformate și negociate în contextele diasporelor.

ÎNȚELEGEREA TERMENULUI „MACEDONIA”

Termenul „Macedonia” cuprinde un discurs istoric și geografic complex, crucial pentru înțelegerea luptelor pentru identitate ale poporului său. Situată în inima Balcanilor, Macedonia este împărțită, prin tradiție, în trei regiuni: Macedonia (în nordul Greciei, la Marea Egee), Macedonia Vardarului (în Republica Macedonia de Nord) și Macedonia Pirinului (în sud-vestul Bulgariei), cu o mică porțiune care se extinde și în Albania (cf. Cowan, 2000:104).

Cowan (ibid.) subliniază că „Macedonia” desemnează o regiune cu granițe contestate și cu o semnificație istorică profundă. Cândva un regat antic, a devenit ulterior un teritoriu împărțit între Grecia, Serbia și Bulgaria după 1913, iar acum se referă adesea la Republica Macedonia de Nord. Termenul deține semnificații multiple: reprezintă regatul lui Alexandru cel Mare; o regiune din Balcani și o națiune-stat; iar pentru mulți oameni, reflectă un amestec complex de identități fixate în moștenirea diversă a regiunii. În mod asemănător, Dimitrov (2016), coleg de cercetare și student macedonean la Viena, susține că identitatea macedoneană depinde de context, e modelată de factori cum sunt reședința, naționalitatea și locul de naștere. Prin contrast, imigranții din prima generație fac o deosebire clară între „macedoneni adevărați” (ortodocși din punct de vedere etnic și religios) și „alți macedoneni” (cetățeni ai Republicii).

Istoria complexă a Macedoniei a generat polemici permanente despre denumirea sa și definirea poporului său. Conceptul de identitate macedoneană s-a dezvoltat destul de recent, apărând la începutul secolului al XX-lea și cristalizându-se în timpul Răscoalei de Ilinden (1913). Ulterior, statutul ei oficial a fost consolidat în Iugoslavia condusă de Tito, în 1946, marcând un semnificativ punct de cotitură în istoria macedoneană „nouă”.

Înainte de secolul al XX-lea, identitatea era definită preponderent prin afilierile regionale și religioase. Cowan (2000:143) observă că în timpul Imperiului Otoman religia era principalul factor determinant al apartenenței sociale, termenul otoman *rayah* (în turcă: *reaya*) fiind folosit pentru a desemna populația ne-musulmană plătitoare de biruri, formată adesea din țărani, considerați supuși aflați sub protecția și autoritatea statului[32].

În acest context, oricine care locuia în interiorul granițelor geografice ale Macedoniei putea fi numit, teoretic, macedonean, indiferent de originea etnică sau religioasă. Cu toate acestea, *in actu*, eticheta de „macedonean” se aplică astăzi cu preponderență persoanelor de religie ortodoxă, care vorbesc o limbă de origine slavă, din interiorul granițelor Republicii Macedonia de Nord (cunoscută în trecut drept republica iugoslavă *Vardarska Makedonija*) și din diaspora.

[32] „Rayah” (în turcă: *reaya*): termen otoman folosit pentru a desemna populația ne-musulmană plătitoare de biruri, formată adesea din țărani, considerați supuși aflați sub protecția și autoritatea statului.



Fig. 1: *Macedonia (salată de fructe)*,12 aprilie 2017, Cannes, Franța. Fotografie realizată de autor

COMUNITATEA MACEDONEANĂ DIN VIENA

Conceptul de „diaspora" a trecut prin redefiniri semnificative în cadrul discursului etnomuzicologic. Hemetek (2008:8) subliniază că termenul, care se referea inițial la migrația forțată și la imposibilitatea întoarcerii, este în prezent înțeles în sens mai larg ca încorporând comunitățile de imigranți care mențin legături culturale cu țara natală. Această perspectivă este deosebit de relevantă atunci când analizăm comunitatea macedoneană ortodoxă din Viena, care, în pofida multiplelor valuri de imigrație, continuă să mențină o relație solidă cu originile sale culturale prin practici religioase, lingvistice și muzicale.

În comunitățile din diaspore, identitatea nu este doar o problemă de origine, ci mai degrabă un proces dinamic și evolutiv. După cum remarcă Palmberg și Kirkegaard (2002), identitatea este modelată prin reprezentare și auto-afirmare. În acest context, muzica devine un mediu vital pentru articularea identității colective, conectarea generațiilor și comunităților prin practici comune. Richards (1998) subliniază că interpretarea artistică acționează ca o formă de memorie colectivă, dând posibilitatea indivizilor să intre în contact atât cu istoria personală, cât și cu cea a comunității. În contexte contemporane, muzica favorizează atât reziliența, cât și rezistența, funcționând ca un mijloc de afirmare a identității și de orientare în medii sociale aflate în permanentă schimbare. Stokes (1994) sugerează în continuare că muzica nu reflectă pur și simplu structurile societății, ci le modelează în mod activ, stabilind limite și construind identități. Natura participativă a muzicii și dansului susține unitatea, oferind un spațiu comun unde dinamicile sociale sunt exprimate și negociate.

Conceptul de identificare etnică, așa cum este definit de Vrazinovski (2005), include atât auto-identificarea, cât și modul în care indivizii sunt percepuți de către ceilalți. În etapele timpurii ale migrației, identitățile locale și regionale aveau adesea întâietate în fața unei identificări naționale mai extinse. Cu toate acestea, în timp, mulți imigranți au dezvoltat legături mai puternice cu o identitate macedoneană unificată, menținându-și rădăcinile culturale indiferent de locul lor de naștere sau de cât de fluent vorbesc limba macedoneană. Migrația macedoneană a fost modelată de câteva caracteristici unice: Motivațiile Migrației – Preponderent economice și politice; Tipare Diverse de Relocare; Organizații Etnice – Grupuri Comunitare, adesea influențate de

legături istorice și politice cu Bulgaria, Grecia și Iugoslavia; Relații Stat–Emigrant. Politica de ,,iugoslavizare'' a declanșat o reacție de rezistență printre mulți imigranți, contribuind la formarea de identități naționale complexe și stratificate.

Pornind de la aceste teme, Vrazinovski (ibid.) identifică cinci faze majore de emigrație macedoneană, fiecare modelată de evoluții socio-politice distincte:

- Înainte de Răscoala Ilinden (înainte de 1903): emigrație motivată social, slab documentată în sursele istorice.
- Post-Ilinden până la Războaiele Balcanice (1903–1912): emigrație crescută datorită condițiilor de trai deteriorate; au apărut organizațiile timpurii ale diasporei macedonene.
- De la Războaiele Balcanice până la Al Doilea Război Mondial (1912–1945): marcată de dislocare pe scară largă în urma politicilor de asimilare din țările învecinate.
- După Al Doilea Război Mondial până în anii 1960: cauzată de represaliile politice și de consecințele Războiului Civil Grec, ducând la o conștiință națională mai pronunțată în rândurile exilaților.
- Din anii 1960 până în prezent: facilitată de politicile de emigrare liberalizate din Iugoslavia socialistă, această etapă a dus la creșterea emigrației și la revitalizarea vieții culturale și religioase din diaspora.

După instituirea republicii macedonene în cadrul federației iugoslave, a început un val important de emigrație înspre Austria (John & Lichtbau, 1993:11). Până la începutul anului 2020, 30,8% din populația Vienei avea cetățenie străină, 36,7% erau născuți în străinătate, iar aproximativ 45,9% aveau un istoric de imigrație (Grauber & Leitner-Stojanov, 2022:131). După cum declară ambasadorul macedonean Osvit Rosoklija, în jur de 25.000 de persoane cu cetățenie macedoneană locuiesc în prezent în mod oficial în Viena. Totuși, această cifră nu îi include pe imigranții de a doua și a treia generație născuți în Austria sau pe cei care au obținut cetățenia austriacă. Mai mult, se crede că în jur de 10.000 de alți macedoneni locuiesc în Austria folosind alte pașapoarte naționale. Odată cu aderarea Bulgariei la UE, mulți macedoneni au profitat de oportunitatea de a obține pașapoarte UE, ceea ce le-a facilitat și mai mult accesul la piața de muncă europeană.

EXPRIMAREA IDENTITĂȚII CULTURALE – ACTIVITATEA INIȚIALĂ ÎN TEREN

Implicarea mea etnografică în comunitatea de imigranți macedoneni din Viena a început în 2012, când am preluat rolul de coregraf pentru ansamblul folcloric *KUD Makedonka*. În pofida dimensiunii relativ mici a comunității, am întâlnit disensiuni interne pronunțate pe teme etnice, religioase și politice. În mijlocul acestei fragmentări, dansul, în special *oro*, a intervenit ca un puternic simbol al coeziunii. De-a lungul timpului, a devenit evident că dansul deținea un rol mai important în diaspora decât în Macedonia de Nord, unde a dispărut în mare măsură din practica de zi cu zi. Pentru mulți imigranți de a doua sau a treia generație, adesea cu cunoștințe limitate de limbă macedoneană, dansul a funcționat ca un mediu crucial de exprimare culturală și de conservare a identității, depășind adesea, ca importanță, practica religioasă.

Cu toate acestea, limba rămâne principalul reper identitar printre macedonenii din Viena. Sprijinul instituțional fiind minim, transmiterea limbii are loc în primul rând în sfera familiei. La Sf. Naum și *KUD Makedonka* (Siemenstraße 26), folosirea exclusivă a

limbii macedonene construiește spații simbolice ale unei „mini-Macedonii". Multe interviuri confirmă rolul central al limbii; chiar și în căsătoriile interetnice, folosirea limbii macedonene este adesea considerată esențială pentru susținerea continuității culturale. În timp ce pentru imigranții mai recenți integrarea în societatea austriacă ar putea fi prioritară, participanții la inițiativele culturale indică limba, în mod consecvent, drept o legătură vitală cu moștenirea lor.

Identitatea religioasă prezintă o imagine mai complicată. Deși mulți interlocutori au afirmat că a fi macedonean este un fapt care transcende credințele religioase, creștinismul ortodox rămâne punctul de referință culturală dominant (Miovski, 1999). Unii macedoneni musulmani practică în privat obiceiuri ortodoxe, reflectând negocieri identitare nuanțate. Alții se afiliază comunităților religioase albaneze sau turcești, dar continuă să se auto-identifice ca macedoneni. Declarația de autocefalie a Biserici Ortodoxe Macedonene din 1967 (Miovski, 1999) a avut un aport semnificativ la consolidarea conștiinței naționale. În Viena, două parohii - Sf. Naum Ohridski (înființată în 1993) și Sf. Nikola (înființată în 2008) funcționează ca locașuri vitale, deși relativ izolate, de conservare culturală.

Muzica și dansul servesc drept piloni de bază pentru păstrarea identității macedonene în străinătate. Ristovski (1987) a caracterizat cultura folclorică drept o sinteză stratificată istoric de tradiții slavo-balcanice, în timp ce Kalichanin (1998) și Miovski (1999) au accentuat rolul esențial al grupurilor folclorice în transmiterea inter-generațională a practicilor culturale. În contextul vienez, muzica și dansul nu doar structurează reuniunile sociale, ci totodată mediază tradiția prin forme moderne – sintetizatoare și acordeoane acompaniază adesea spectacolele. Turbo-folk-ul, deși consumat pe scară largă, este frecvent criticat pentru comercializarea moștenirii culturale.

Așa cum a observat Pajtondjiev (1973:49), dansul tradițional personifică forma cea mai veche de exprimare spirituală a unui popor. Dimovski (1977:16–17) a identificat trăsăturile stilistice ale dansului macedonean, în special formațiile în cerc deschis caracterizate de eleganță, ritmuri dinamice și tipare speciale de pași. Aceste dansuri evoluează de regulă de la tempouri lente spre tempouri rapide, pașii se execută folosind întreaga talpă sau doar pe vârfuri, în funcție de ritm și tempo. Janevski, Ilić & Vitanova (2008) au propus o tipologie bazată pe regiune, funcție, formație, sexul dansatorilor și trăsături stilistice. În contextele din diaspore, însă, dansurile sociale sunt executate în principal în cercuri deschise formate atât din femei, cât și din bărbați. În asociațiile culturale *KUD* au apărut noi formații, care includ segmente liniare, solo sau executate separat de femei și bărbați, cu precădere în secțiunile finale. Structura cercului tradițional condus de bărbați a dispărut în mare parte în Viena. Chiar și în cadrul ansamblurilor, sensurile simbolice ale dansurilor sunt frecvent subordonate considerațiilor estetice, indicând o deplasare de la tradiția care punea accentul pe participare înspre o etalare performativă.

Costumele tradiționale, deși nu fac parte din viața de zi cu zi a vieții de imigrant, rămân repere vizuale puternice ale identității etnice, mai ales în cadrul grupurilor folclorice. Costumul din zona Skopje, popularizat de ansamblul național Tanec începând cu anul 1948, a devenit emblematic pentru imaginea Macedoniei. Printre imigranți persistă percepții idealizate ale autenticității, fiind preferate adesea costume de un roșu

aprins. Acest proces de reproducere culturală reflectă ceea ce Hemetek (2007:51) descrie drept folosirea strategică a trecutului pentru a menține memoria colectivă, unde etnicitatea reprezintă categoria principală de organizare. Astfel de constructe implică adesea crearea de limite simbolice care susțin articularea identității în cadrul diasporei (cf. Hemetek, 2001:88). Pornind de la conceptul lui Anderson (2016) despre națiunile văzute ca niște comunități imaginate, aceste forme de exprimare se bazează preponderent pe repere vizuale și sonore cum sunt costumele, instrumentele și elementele stilistice ale interpretării.

Mass-media joacă, de asemenea, un rol formativ în conturarea identității. În pofida unei preferințe clare pentru formele muzicale tradiționale, turbo-folk-ul domină atât mass-media locală, cât și pe cea din diaspora, influențând preferințele muzicale ale generațiilor mai tinere. Ritmul, în special utilizarea măsurilor asimetrice cum sunt 5/8, 7/8 și 9/8 funcționează ca un element de identificare esențial pentru muzica macedoneană. Deși aceste măsuri se regăsesc și în tradițiile țărilor învecinate, ele sunt percepute ca emblematice din punct de vedere cultural.

Instrumentele tradiționale cum sunt *gajda* (cimpoi), *kaval* (fluier), *tambura* (lăută), *tapan* (tobă) și *zurla* (oboi) dețin un statut aparte printre imigranți, reprezentând simboluri sonore de continuitate etnică și apartenență emoțională. Pentru unii, ca de pildă un student la *kaval* din Viena, a cânta la aceste instrumente oferă o reconectare profundă cu rădăcinile lor ancestrale. Diferențele de gen în interpretarea muzicală persistă: bărbații sunt implicați mai mult în interpretarea instrumentală, iar femeile domină tradițiile vocale și dansul. Deși aceste roluri evoluează treptat, așteptările convenționale legate de gen se mențin în comunitățile din diaspora.

Dezamăgirea provocată de instituțiile macedonene, atât cele guvernamentale, cât și cele ecleziastice, contribuie la scăderea atașamentului emoțional față de țara natală. Cu toate acestea, familiile continuă să inspire o conștiință etnică robustă copiilor lor, cultivând mândria față de limbă, istorie și cultură. Tiparele maritale tind să urmeze criterii etnice, nu neapărat datorită sentimentelor naționaliste, ci mai degrabă unor cadre și valori culturale comune. Mulți imigranți descriu un sentiment amplificat de nostalgie, construind viziuni idealizate despre Macedonia prin instituțiile și practicile vieții din diaspora, mai ales în biserici și în grupurile de dans.

Identitatea în diaspora macedoneană din Viena este mai puțin definită de afilieri teritoriale statice și mai mult de intersectări fluide de dinamici politice, emoționale și culturale. Dansul apare ca mediu principal prin care aceste dinamici sunt puse în practică, negociate și transmise peste generații.

TRANSMITEREA DANSULUI – PRACTICI ȘI SEMNIFICAȚII

După cum am discutat în secțiunile anterioare, dansul ocupă o poziție centrală în transmiterea culturală a identității, valorilor și memoriei printre imigranții macedoneni din Viena. Dincolo de rolul său de divertisment, dansul funcționează ca un mediu social fundamental prin care experiențele, emoțiile colective și simțul apartenenței sunt încorporate, puse în practică și transmise între generații. Dansul persistă ca spațiu și proces robust de continuitate culturală. Deși participarea la alte practici tradiționale este în declin, dansul își menține poziția, mai ales printre imigranții aflați la a doua și a treia

generație. Această persistență îi accentuează rolul nu doar de marker identitar simbolic, ci de practică trăită, încorporată, încărcată de semnificații emoționale și sociale.

Ansamblul folcloric *KUD Makedonka* – Viena oferă un mediu structurat, dar totuși afectiv, de transmitere a dansului, muzicii, portului și valorilor comunitare. Kalichanin (1998) notează că astfel de asocieri îndeplinesc roluri critice în viețile imigranților, oferind tinerilor acces la practici tradiționale și la formarea de identități colective. Prin repetiții, spectacole și turnee regulate, participanții fac mai mult decât să memoreze coregrafia – ei internalizează narațiuni culturale care definesc ceea ce înseamnă să fii macedonean în diaspora.

Aceste ansambluri își asumă adesea funcții cvasi-instituționale, compensând absența infrastructurilor culturale formale. Comunitatea din jurul Sf. Naum a cultivat o „mini-Macedonie", cu accent pe limba și obiceiurile macedonene și administrarea simbolică a repertoriilor coregrafice. Interviurile cu membrii au arătat că multe persoane din a doua generație au întâlnit cultura macedoneană în primul rând prin aceste activități. După cum sugerează Miovski (1999), ansamblurile de folclor din străinătate operează sub imperative diferite de cele din țară. În diaspora, conservarea culturii devine o urgență. Dansul nu mai este doar estetic sau recreativ - el devine o afirmație politică de supraviețuire culturală – o declarație că „suntem încă aici".

Activitățile organizate de dans macedonean din Viena au început la sfârșitul anilor 1970, prin înființarea secțiunii „Ilinden" în cadrul societății culturale iugoslave „Jedinstvo". Coregraful inițial al grupului, Borce Lozanovski („Daskalceto"), un profesor macedonean de limbi, a încercat să adapteze dansurile sociale pentru spectacole de scenă. Inspirat de Ansamblul Tanec și de curentele coregrafice emergente, el s-a confruntat cu constrângeri tehnice și cu un număr limitat de dansatori în comunitatea macedoneană, mică la acea dată, care funcționa sub o identitate iugoslavă mai vastă.

Coregrafiile create erau rudimentare, adesea prezentate în costumele tradiționale private ale membrilor sau în costume sârbești împrumutate de la secțiuni mai bine echipate din *Jedinstvo*. Grupul a rămas activ până la finalul anilor 1980.



Fig. 2. *KUD Jedinstvo – Ilinden*, Praterstraße 9, 1020 Viena, 1979.
Sursa: Borce Lozanovski

Dizolvarea Iugoslaviei, apariția unui stat macedonean independent și creșterea emigrației spre Austria au generat un impuls pentru crearea de instituții culturale

distincte. În 1993, a fost fondată Asociația Culturală „Sf. Naum". La început, întâlnirile aveau loc doar cu ocazia sărbătorilor și aniversărilor naționale, unde dansurile tradiționale erau interpretate în cadru informal.

Un punct de cotitură decisiv a apărut în 2009, odată cu achiziționarea unui spațiu dedicat în Siemensstraße 26. La scurt timp după aceea, ansamblul folcloric *KUD Makedonka* a fost înființat ca secție a Asociației „Sf. Naum", alcătuit în principal din copii ai membrilor. În etapa sa inițială, dansatorii și muzicienii locali au creat coregrafii simple inspirate de Tanec, folosind drept model înregistrări VHS. Muzica era adesea de calitate slabă, preluată în mod informal de la colegi sau din grupuri din diaspora. Costumele erau reproduceri necostisitoare, din cauza fondurilor limitate și a absenței unui departament dedicat pentru costume. *KUD Makedonka* a început cu activități semi-independente în 2010.

Afluxul de imigranți noi cu acte bulgărești după 2010 și creșterea continuă a minorității macedonene din Viena a catalizat expansiunea grupului. Accesul la platforme online ca YouTube a simplificat preluarea coregrafiilor ansamblului Tanec, în timp ce drepturile de autor au rămas o problemă neglijabilă. În această etapă s-au alăturat grupului coregrafi cu pregătire de specialitate, iar între 2012 și 2015 ansamblul a experimentat ocazional și cu spectacole cu muzică live folosind instrumente tradiționale, pentru a evita conflictele legale.

Pe măsură ce stabilitatea financiară s-a îmbunătățit, grupul a început să achiziționeze costume macedonene autentice. Costumele sârbești împrumutate au fost eliminate și s-a acordat o atenție sporită specificității culturale a portului tradițional. După o scurtă stagnare în timpul pandemiei COVID-19, ansamblul și-a reluat activitățile în 2023 cu un alt instructor profesionist. Noi investiții în costume și coregrafii au coincis cu constrângerile mai severe legate de drepturile de autor. Pentru a face față acestor restricții, actualul instructor de dans, Irena Mladenović, a început să creeze coregrafii și piese de dans „specific vieneze" mixând și editând materiale de pe YouTube. Deși aceste compilații erau inconsecvente din punct de vedere sonor, ele au permis respectarea legii și au reflectat inovația locală. Într-un interviu recent, Mladenović confirma că dorește să producă coregrafii generate de diaspora, dar recunoștea dificultățile logistice și financiare. În schimb, în octombrie 2024 și martie 2025, ansamblul l-a găzduit pe coregraful ansamblului Tanec, Jovica Blaževski, care a susținut două ateliere, având ca rezultat achiziționarea a două coregrafii: „Malesevka" și „Radoviški Sobor".



Fig. 3: Lecție de *Radoviški Sobor* – Jovica Blaževski, 2024. Sursa: *KUD Makedonka*

Grupul explorează acum tehnologii de inteligență artificială pentru asistență în generarea muzicii, coregrafiilor și designului costumelor. Cu toate acestea, temerile legate de receptarea în comunitate au împiedicat până în prezent implementarea.

Transmiterea cunoștințelor de dans printre imigranții macedoneni se extinde dincolo de ansamblurile organizate. Evenimentele informale, nunțile, zilele onomastice, petrecerile de Revelion și zilele de naștere servesc de multă vreme drept ocazii vitale pentru învățare încorporată. Imigranții din anii 1960 au reconstituit medii festive unde dansurile tradiționale erau predate și practicate.

Învățarea în aceste contexte avea loc prin observare și imitare. Vârstnicii conduceau adesea cercurile de dans, iar participanții mai tineri își însușeau pașii în mod intuitiv. Dansurile preferate în astfel de situații includeau *oros* larg răspândite precum *Pravo*, *Pajdusko*, *Eleno Mome*, *Sitno Oro*, *Čačak* etc. Aceste dansuri executate împreună facilitau coeziunea socială în mediile locuite de imigranți.

Reflectând o interconectivitate iugoslavă mai extinsă, se practicau în mod obișnuit și dansuri sârbești ca *Užičko Kolo*. Caracterul multietnic al diasporei vieneze a încurajat repertorii hibride, îmbogățind cultura locală a dansului și păstrând totodată practicile macedonene în centrul ei.

Repertoriul de dans al comunității macedonene din Viena înfățișează o negociere dinamică între tradiție și adaptare. Dansurile sociale de tip *oro* cum sunt *Pravo, Trojka, Pajdusko, Eleno Mome, Kucano, Sitno (cigancica), Cacak* etc. constituie coloana vertebrală a adunărilor festive. În cadrul ansamblurilor, repertoriul este mult influențat de canonul ansamblului Tanec, deși e interpretat prin lentila diasporei. În ocazii informale se execută doar dansuri în cerc deschis; structura coregrafică este mai lejeră, rolurile de gen sunt fluide, iar participarea inter-generațională este ceva obișnuit. Coregrafiile formale păstrează totuși adesea rolurile de gen tradiționale și adoptă inovații vizuale care includ segmente solistice, formații coregrafice în linie și utilizează obiecte de recuzită pentru a amplifica atractivitatea scenică.

Aceste practici evolutive provoacă uneori confuzie și contestații. Dansuri sau costume din regiuni mai puțin cunoscute, cum este Macedonia (n.t. din nordul Greciei), sunt uneori respinse sau identificate incorect, reflectând discursuri naționale dominante care umbresc diversitatea regională. Așa cum au subliniat Ristovski (1987) și Dimovski (1977), dansurile tradiționale sunt profund încastrate în contexte istorice și regionale specifice, care riscă să fie greșit interpretate când sunt transpuse.

Dansul nu este doar o activitate tehnică sau simbolică - el este o formă de memorie încorporată și de exprimare emoțională. Pajtondjiev (1973:49) afirmă că „dansul izvorăște din esența spirituală a unui popor, înglobând luptele, bucuriile și transformările lui istorice. Dansurile macedonene, adesea compuse pe ritmuri asimetrice (e.g. 7/8 or 9/8), scot la lumină adaptări culturale modelate de stăpânirea otomană, în timpul căreia muzica și dansul ofereau spații sigure de exprimare".

În diaspora, această dimensiune afectivă capătă o rezonanță mai mare. Pentru mulți imigranți și descendenții lor, dansul devine un mijloc visceral de reconectare. Un participant descria dansul ca fiind cathartic, chiar și fără a-i sesiza în totalitate straturile istorice - subliniind puterea mișcării de a crea apartenență dincolo de înțelegerea lingvistică și intelectuală.

Dansul reprezintă și un spațiu central pentru negocierea identității la nivel inter-generațional și intercultural și în relație cu normele societății-gazdă. În timp ce unii interlocutori au accentuat participarea și originea ca fiind mai importante decât limba sau religia, alții și-au exprimat îngrijorarea legată de „modernizarea" sau diluarea culturală. Ascensiunea curentului turbo-folk, de exemplu, a cauzat o controversă: unii îl văd ca o compromitere a tradiției, alții ca o evoluție legitimă a identității sonore a diasporei.

Ansamblurile folclorice mediază adesea aceste tensiuni, străduindu-se să atragă membri mai tineri, luând totodată măsuri de siguranță pentru protejarea tradiției. Experiența a arătat că absența instructorilor de dans specializați și a unor consilii de administrație ale *KUD*-urilor poate duce la atribuiri greșite sau la suprasimplificări, dar totuși aceste grupuri de amatori rămân spații esențiale atât pentru conservare, cât și pentru inovație. Eforturile lor continue de a găsi soluții pentru provocări estetice, logistice și etice ilustrează peisajul complex al transmiterii culturii în diaspora.

CONCLUZII

Interacțiunea dansului, muzicii și identității în cadrul comunității de imigranți macedoneni din Viena prezintă natura dinamică a moștenirii culturale în cadrul diasporelor. Departe de a fi rămășițe statice ale trecutului, aceste practici servesc drept expresii vii, adaptive ale apartenenței și continuității. Dansul, în special, se prezintă ca o ancoră culturală puternică – o formă încorporată prin care memoria, emoția și identitatea colectivă sunt susținute și negociate peste generații.

În Viena, ansamblurile folclorice, sărbătorile comunității și mediile de învățare inter-generaționale servesc drept locații vitale de transmitere culturală. În aceste spații, tradiția nu este doar conservată, ci reinterpretată activ pentru a reflecta realitățile trăite ale diasporei. Elemente precum limba, dansul, costumele, instrumentele muzicale și ritmul - în special măsurile asimetrice caracteristice muzicii macedonene, câștigă o valoare simbolică aparte, ancorând indivizii de o patrie imaginată, în timp ce cultivă un spirit al unității într-o diversitate internă.

Această continuă reconfigurare a tradiției pune sub semnul întrebării noțiunile esențialiste despre identitate și evidențiază autoritatea comunităților de imigranți în modelarea discursului lor cultural. Pe măsură ce generațiile mai tinere se implică în aceste practici, uneori selectiv sau în forme hibridizate, ele contribuie la o redefinire transnațională a ceea ce înseamnă să fii macedonean astăzi.

Un aspect important este faptul că experiențele mele personale ca (student) imigrant în Viena s-au dovedit valoroase pentru această activitate de teren, permițând o analiză atât din perspectiva unui *insider*, cât și a unui *outsider* - o poziționare dual în acord cu reflecțiile lui Nettl (2005) asupra activității de teren care depășește granițele culturale.

La final, studiul de față subliniază nevoia de a continua cercetarea formelor evolutive de expresie culturală în cadrul comunităților de imigranți. Înțelegerea modului în care dansul și muzica funcționează nu doar ca practici estetice, ci și ca medii de negociere identitară, oferă o revelație valoroasă în privința proceselor mai vaste de reziliență și transformare culturală în diaspora.

REFERENCES

Anderson, B. (2016). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Arabadjiev, A. (2019). Identity and diaspora: dance and music - identity markers in a Macedonian community in Vienna. Skopje: Faculty of natural sciences and mathematics, Institute of Ethnology and Anthropology.

Nettl, B. (2005). The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts (New ed). University of Illinois Press.

Cowan, J. K. (eds). (2000). Macedonia: The Politics of Identity and Difference. Pluto Press.

Dimovski, M. (1996). Народните ора и орската традиција. [Traditional dances and dance tradition]. Ethnology of the Macedonians. Skopje. MANU.

Dimovski, M. (1977). Македонски народни ора2. [Macedonian folkdances 2]. Tanec. Skopje: Institut za folklor.

Gruber, S.and Leitner-Stojanov, D. (2022). „Von Nordmazedonien nach Wien: Eine statistische und ethnographische Untersuchung nordmazedonischer Gemeinden und Kulturvereine (2002–2021).“ [From North Macedonia to Vienna: A Statistical and Ethnographic Study of North Macedonian Communities and Cultural Associations (2002–2021)] In: Südslawisches Wien: Zur Sichtbarkeit und Präsenz südslawischer Sprachen und Kulturen im Wien der Gegenwart. Wien-Köln: Böhlau. 101-119.

Hemetek, Ursula. (2001). Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich. [Mosaic of Sounds: Music of Ethnic and Religious Minorities in Austria] Wien: Böhlau.

Hemetek, Ursula & Reyes, Adelaida. (Eds). (2007). Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology.Klanglese Vol. 4. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.

Hemetek, Ursula & SağlamHande. (Eds). (2008). Music from Turkey in the Diaspora.Klanglese Vol. 5. Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie.

Janevski, V., Ilic, B. and Vitanova, A. (2008) *Танци и народни ора* [Dances and traditional dances]. Skopje: Koma

John, M. and Lichtbau, A. M. (Eds.). (1993). Schmelztiegel Wien - einst und jetzt: Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten: Aufsätze, Quellen, Kommentare. [Melting Pot Vienna – Then and Now: On the History and Present of Immigration and Minorities: Essays, Sources, Commentaries] Hauptband (2., verb. Auflage). Wien: Böhlauhttps://doi.org/10.7767/boehlau.9783205120650

Kalicanin, T. (1998). *Песните на македонскитеиселеницивo Канадаи Сад* [The songs of the macedonian migrants in Canada and USA]. Skopje.

Kalicanin, T. (2001). Песните на македонските иселеници во република турција [The songs of the Macedonian migrants in Turkey]. Skopje: Matica.

Miovski, T.(1999).Македонците во западна Австралија [Macedonians in Western Australia]. Skopje

Pajtondziev, G. (1973). Македонски народни ора [Macedonian folk dances]. Skopje: Institute of folklore.

Palmberg, M. and Kirkegaard, A. (2002). *Playing with identities in contemporary music in Africa*. Nordic Africa Institute.

Richards, G. (1998). Cultural tourism in Europe. CABI Publishing.

Ristovski, B. (1987). *Македонскиот Фолклор и националната свест 1* [Macedonian folklore and the national awareness 1]. Skopje: Studentski zbor.

Ristovski, B. (1987). *Македонскиот Фолклор и националната свест 2*[Macedonian folklore and the national awareness 2]. Skopje: Studentski zbor.

Stokes, M. (1994). Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Oxford/New York: Berg.

Vrazinovski, T. (2005). Иселенички студии [Migration studies]. Skopje: Agencija za iselenistvo na Republika Makedonija.

THE ROLE OF INSTRUMENTAL MUSIC IN THE PROCESS OF DEFINING SLOVENIAN FOLK MUSIC HERITAGE[33]

TEJA TURK, PhD

Slovenia

SUMMARY

The article presents the dynamic processes of collecting and defining Slovenian folk music heritage. It draws attention to some directions that have had impact on the ways of collecting and presenting music traditions with special attention to the role of instrumental music in those processes. Traditional music of the rural environment has become the carrier of the cultural identity of individual nations in the 19th Century, including Slovenian. First by writing, and later by recording, the collectors documented music that they considered nationally important.

The process of forming the musical heritage thus took place first by collecting, classifying and researching certain musical segments, and then by interpretation and presentation. The documents of music and dance traditions, which we now have available for research, is a selection of those musical practices that were considered significant for the collection of Slovenian traditional music heritage. Instrumental traditional music was less highlighted as a bearer of national identity, but some of its elements were recognized as special and representative elements of the national musical heritage.

REZUMAT

Acest articol prezintă procesele dinamice de colectare și definire a patrimoniului muzicii populare slovene. Lucrarea atrage atenția asupra unor direcții care au avut impact asupra modalităților de colectare și prezentare a tradițiilor muzicale, acordând o atenție deosebită rolului muzicii instrumentale în aceste procese. În secolul al XIX-lea, muzica tradițională din mediul rural a devenit purtătoarea identității culturale a fiecărei națiuni individuale, inclusiv a celei slovene. Mai întâi prin transcriere, iar ulterior prin înregistrare, culegătorii de folclor au documentat muzica pe care o considerau de importanță națională.

Procesul de formare a patrimoniului muzical s-a desfășurat, așadar, mai întâi prin colectarea, clasificarea și cercetarea anumitor segmente muzicale, iar apoi prin interpretarea și prezentarea acestora. Documentele privind tradițiile muzicale și de dans, pe care le avem acum la dispoziție pentru cercetare, reprezintă o selecție a practicilor muzicale care sunt considerate semnificative pentru constituirea patrimoniului muzical tradițional sloven. Deși muzica tradițională instrumentală a fost mai puțin evidențiată ca purtătoare a identității naționale, unele elemente ale

[33] Article translated by Marcella Magda.

acesteia au fost recunoscute ca repere speciale și reprezentative ale patrimoniului muzical național.

Keywords
Instrumental music traditions; folk music collections; heritagisation; folk musicians; reeds;

INTRODUCTION

Instrumental traditional music, which was mostly intended for the entertainment of listeners and to accompany dancing, and performed at events intended for this purpose, was often valued less than vocal traditional music, which, on the contrary, was perceived as an expression of man's primitive creativity and as such was of interest to researchers, especially at a time of developing national aspirations in the 19th century and the first half of the 20th century.

The purpose of the article is to present the processes of collecting folk material and constructing a collection of Slovenian folk music heritage. At the same time, I would like to draw attention to some ideological directions of scholars that have had impact on the ways of collecting, archiving and presenting the collected material as well as on the research that has been done in this field or has been omitted.

HERITAGISATION OF TRADITIONAL MUSIC AND DANCE

Since the 19th century, folk creativity has been considered a national heritage and as such a significant carrier of the nation's cultural identity. The discovery of folk creativity in the 19th century emerged from romantic tendencies to search for original culture and, with the help of ethnography, led to the acceptance of elements of peasant culture as national symbols (Rogelj Škafar 2011: 47). The collection of this material became "a national task, and the collected 'national goods' functioned as a memory of the mythical period of the nation" (Rogelj Škafar 2003: 45). This role was particularly pronounced in those cases where nations were not politically independent, but part of larger, multinational states. This was the case for Slovenians, for whom their own musical heritage contributed to the nation's cultural self-confidence.

Interpretations of music, dance or other traditions belonging to a place, a region or a nation change, and so do identifications with music. This has also been influenced by the representations of musical instruments in collections, research, scholarly publications, etc. Since the key to defining 'our' culture is to distinguish it from 'foreign' ones, it is worth bearing in mind that there is no boundary to determine 'what belongs to whom, because the key is not how the music *sounds*, but how we can *imagine* it to sound' (Slobin 2000: xiii).

Defining heritage is usually conducted by intellectual and political authorities and is based as well on including as excluding and distinguishing elements of one's own heritage from others. Distinguishing one's own culture from other cultures is an important factor in the nationalisation of culture, which was mainly contributed to by authority figures (Anttonen 2005, see also Hroch 2015). Heritage is in that way given the power "to represent identity and belonging/exclusion," which is strongly influenced by

the ways in which it is defined by researchers and experts (Smith 2024). They had the power to define which cultural elements were accepted as national and which were not; the result was constructing a set of cultural elements that were supposed to represent the cultural heritage of the nation. Those can be found in e. g. the national Intangible Cultural Heritage Register, in museums, in the school curriculum and public music schools' programmes that include learning certain folk instruments, on public depictions as on thematic postage stamps etc. Last but not least, the collection of Institute of Ethnomusicology's sound archive that preserves field recordings, also represents the sources that are available for the majority of researches until nowadays, including this one. On the other hand, the Institute's Archive collections are the main source for public presentations of music and dance traditions.

The processes of identification, collection, and public representation of heritage have generally been led by experts and intellectuals. An activity that significantly shaped the musical heritage of a nation was collecting folk songs, which proliferated throughout Europe. The placement of the oldest possible elements in the national culture created the appearance of a long tradition, which gave the impression of authenticity and legitimacy (see Kovačič 2009: 288). This often led to the creation of "a distorted idea of tradition, both in terms of its content and its placement in a time period" (Kovačič 2009).

The impact of folkloristic studies on the examples of collecting and publishing material shows how

"[f]olklore studies enters into the processes of heritage creation both directly and indirectly: by researching, describing, classifying, as well as searching for meanings of certain folklore phenomena, it lays the expert basis for the further life of these phenomena and their presentation. By taking an interest in certain cultural forms and practices, it influences the attitudes of the people who hold these traditions towards the phenomenon itself." (Pisk 2023: 93)

However, for many nations was having their own collection of cultural heritage the cornerstone of their existence and the building block of a cultural identity that distinguished their nation from other nations. The interest in public presentations of music and traditions or rituals arose, but as those were influenced (or conducted) by experts and placed outside their original context, they often lost the initial ritual role. The institutionalisation of research and representations of folk music practices thus constituted a marked intervention in contemporary performance practices.

DEFINING SLOVENIAN FOLK MUSIC HERITAGE THROUGH COLLECTING TRADITIONAL MUSIC

At the time when Slovenian Ethnomusicology entered its institutional path, researchers considered it crucial to construct a national collection of folk music. Research on music and dance traditions gained institutional foundations in Slovenia in 1934, when the Folklore Institute (today's Institute of Ethnomusicology, short GNI) was founded. The Institute's guidelines were in line with the generally accepted European concept of consolidating national identifications based on folk traditions, with special attention to the song tradition.

The Institute's orientation continued the previous guidelines of the former researchers, i.e. to search for and document nationally important music. The founding charter of the Folklore Institute stated that the Institute's task was "to compile as complete a collection of Slovenian musical folklore as possible, i.e. to collect all available recordings of folk songs [...] and to take care to complete them" (GNI, The Estate of France Marolt, Folder 29: 50).

In addition to the fact that the lyrics of a song were easier to write down than a melody, which required the notetaker to know the musical notation, the lyrics made it easier to place the song in a national context. Another reason why instrumental melodies were of less interest to researchers was that they often crossed geographical and national borders and therefore did not have much national-identifying significance.

Sound recording devices have given researchers new possibilities to collect and document traditional music. The Institute of Ethnomusicology received its first tape recorders in 1955, and since then researchers have found it easier to document instrumental music. The recordings made during ethnomusicological field research have become established as documents of original folk music practices. While instrumental music and dance were included in the research, it was the songs that prevailed as they were identified as national heritage and therefore important for the consolidation of national identity.

Awareness of the neglect of instrumental music in research was expressed by various researchers throughout the 20th century (France Marolt, Karel Štrekelj, Zmaga Kumer, ...). Nevertheless, instrumental music research has never come to the fore. In 1959, the *Bulletin of the Slovenian Ethnological Society* (Glasnik Slovenskega etnološkega društva) stated:

"In order to make up for what has been missed, the Institute of Ethnomusicology has decided to start systematic research on folk sounds and musical instruments. Recent field research has shown that there are instruments in use or in memory among the people for which we have had no information until now" (*Bulletin of the Slovenian Ethnological Society* 1959).

The questionnaires on musical instruments and brass bands were therefore published in the 1959, 1960 and 1961 in the above-mentioned journal. Among the data obtained, one instrument in particular attracted the attention of the researchers.

HERITAGISATION OF MUSICAL INSTRUMENTS IN THE CASE OF *TRSTENKE* – REEDS

Trstenke[34]– pan flutes or reeds are known as a simple musical instrument in most parts of the world. The Slovenian version is said to be distinctive for its symmetrical V-shape.[35] Among the earliest Slovenian references to reeds is a short report from 1913 on the donation of objects to the National Museum in Gorizia (*Soča* 43/96 (1913): 4). The planned placement of the reeds among the exhibits of the National Museum in Gorizia gives the instrument a national-representative significance, as the museum was conceived within the framework of the Slovene political programme with the aim of

[34] For more detail on organology and intonation see Kumer 1983.

[35] This version was also present in Slovenia (Kumer 1983: 100), but either less frequently either we do not possess the information.

presenting the nation's self-determination through systematised material. Due to the First World War, the museum was never established.

The earliest research on the role of reeds among Slovenians dates back to the late 19th century. The first known enquire for reeds was published in 1873 by Matija Majar in his newspaper *Slavjan*. Majar was interested in their prevalence, their names and the musical practices associated with them. In this text, he highlights the importance of reeds for Slovenian musical heritage:

"how incredibly old this musical instrument was common among the Slavjans, namely before the Trojan War (1183 BC) and, more importantly, all the dance music of the Slovenes is originally based on this instrument" (Majar 1873: 158).

This is one of the earliest examples of stating importance of reeds as a Slovenian heritage. We do not know much about the significance of the instrument in social life. I suspect that the reeds had a primarily entertainment function among the people, while the cultural-identity value was attributed to them by researchers of traditional music practices.

The "ancient folk instrument made of several tubes of different lengths" as it was called (Kumer 1983: 99) had already disappeared from folk music practice in many places by the time of the field recordings after 1955. The disappearance of reeds from everyday use and the researchers' assumption of their antiquity prompted them to pay more attention to this instrument.

It is often believed that the age of a particular artefact or custom is directly proportional to its value: the older it was, the more it was considered genuine or authentic. In Slovenia, the pan flute was supposedly present at least as early as the Iron Age (5th and 6th centuries BC). A *situla* from Vače - also one of the artefacts of importance for the cultural heritage of the Slovenians - depicting, among other things, a pan flute, dates from this period. Both the depiction on the *situla* and the historical finds (Kumer 1983: 100) point to the presence of pan flutes in general (trapezoidal shape) and not necessarily to triangular reeds.

The instrument came to the attention of the researchers again in 1959, in the answers to the questionnaires on folk instruments and brass players published in the above-mentioned *Bulletin of Slovenian ethnological society* (1959). In order to find out more, they published an article in

the next issue of the magazine entitled "Do you know them?", in which they urged the readers to reconsider whether they had heard of them (Kumer 1959: 18). A field encounter with the reed players was reported by Mirko Ramovš. He was visiting an 83-year old singer

"who sang me a number of interesting songs typical of the southern part of Pohorje, described the dances that were customary in the surrounding area and, above all, surprised me by playing a reed organ that he had bought 60 years ago, that is, before the First World War. I was particularly proud of the recording, as the Institute's archives did not have one at that time." (Ramovš 2014: 51)

The playing of the reeds was first recorded on tape several years earlier, but it is possible that Mirko Ramovš did not know this. The recording of several untitled dance tunes was made in Petrovče in June 1960. The bulk of the recordings (22 out of 36) were made at the recording session in Podlehnik in 1991, which was also the last recording

session of reeds. All of the recordings were made in the region of Haloze in north-eastern part of Slovenia.

Researchers have been attracted by the symmetrical shape of the instrument and the tuning, as most reeds - an instrument that is widely used around the world - are shaped from the shortest to the longest pipe. This characteristic, that 'only Slovenian reeds, among all the types of pan pipes in the world, are distinguished by being built in the shape of the letter V' (Cvetko I. 1997), has been most often pointed out as a supposed peculiarity of the Slovene area.

The reeds were also chosen for the cover of Zmaga Kumer's book *Folk Instruments and Musicians in Slovenia* (1983), which is still considered to be a fundamental reference work for instrumental music studies. Thus, in a way, the instrument has become a representation of Slovenian folk musical instruments.

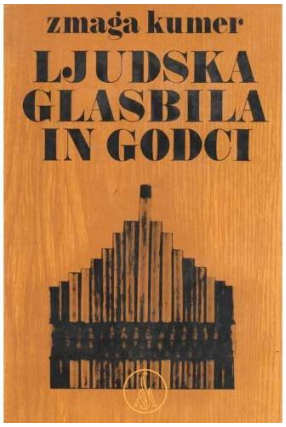


Fig. 1. Reeds on the cover of Zmaga Kumer's book *Folk Instruments and Musicians* (1983).

It was the researchers who, by rediscovering and revitalising reeds in Slovenia, had a significant impact on the public image of reeds among the Slovenian public. The image of the 'old folk instrument', which is attributed historical value and national-identifying significance, was consolidated mainly through its appearance at folklore festivals and events, which were also the only opportunity for the public to encounter reeds. At these events a musician named Franc Laporšek[36] mostly performed as he was supposed to be the only and last folk reed player (see Kunej 2016). His public debut was at the X. Yugoslav Folklore Festival (1969), one of the first and at the same time the most important folklore events in Yugoslavia at that time, which was a model for many later festivals in the area of the former Yugoslavia (Kunej 2016: 86).

[36] The story of Franc Laporšek and his contribution to the public visibility of reeds has been thoroughly researched by Drago Kunej (2016), who also met Laporšek personally and learned to play the reeds from him (op. cit.: 92). Data from field research conducted by GNI associates showed that Laporšek was not the only one in the region of Haloze who could play the reeds, but he is the most exposed for his role in the public representation of the reeds.



Fig. 2. The reed player Franc Laporšek, accompanied by flute (*žvegla*) player Maks Herlec, with whom he often played together. ZRC SAZU, Institute of Ethnomusicology archive.

Franc Laporšek self-identified as a folk musician, and he received first-hand knowledge from his father and other local musicians. Encouraged by the scholars, Laporšek began to perform in public more, thus becoming the bearer of the tradition of playing the reeds. His participation helped researchers to complete the Institute's sound archive, thus obtaining material for further research, as well as a number of different reeds made just for them. Since then, reeds have started to appear in public space with some frequency, e.g. at cultural events, in folklore and revival groups, and in presentations of folk music traditions. Franc Laporšek was also recognised as a bearer of heritage in the local environment of Ptuj, where he regularly performed at various events.

"A short cultural programme was presented by Franc Laporšček from Jablovec near Podlehnik, the only and unfortunately the last folk musician who can still play the reed organ. Listening to the pleasant sounds coming from the 23 pipes of this interesting instrument was a unique experience for all present" (Ozmec 1977a: 12).

The media were fond of pointing out that the reeds was a special feature of the disappearing Slovenian (or of the Haloze region) tradition. In fact, a newspaper article about one of his performances stated that "he has no successors, so traditional music of Haloze will die out with him" (ibid.).

Nowadays the reeds are no longer actively played, at least not among the musicians that are a part of social life and perform at gatherings that include music and dance. The instrument is mostly present in public presentations of music and dance traditions. However, the main and very important impact that the scholars made, was rediscovering of the reeds, documenting and revitalising this music tradition to this point that reeds are now a part of Slovenian cultural consciousness. Reeds - as well the instrument as its audio recordings - are preserved at the ZRC Institute of Ethnomusicology, and the ethnomusicological researches done contribute to the knowledge about them.

CONCLUSIONS

The reeds began to enter the public sphere - the mass media and public events - in the late 1950s, when they acquired the status of a Slovenian "old folk instrument", which is already fading into oblivion. Researchers have been fascinated by the supposed uniqueness of the shape and their age, which is presumably evidenced by the depiction of the pan flute on an Iron Age painted *situla* found in Vače.

They became recognisable among the people when researchers documented the playing of the alleged last reed player, Franc Laporšek, and invited him to give a public performance at the X. Yugoslav Folklore Festival. This was followed by several other performances for professional or general audiences, which helped to shape the public image of the reed as a Slovenian folk instrument. Franc Laporšek, at that time became the representation of the reed player and, as the only source of information at that time, the representation of all reed music practices.

Researchers' interest in the oldest and nearly extinct traditional music practices, including reeds, has encouraged the revitalisation of the instrument. However, the reed has not been revived in a social context; its revitalisation has been limited mainly to stage performances and museum exhibitions. Cultural identifications arguably began to emerge only with the public image of the reed as a Slovene or Haloze folk instrument. Encouraged by researchers, the symbolic importance of the reeds for the cultural identity of Slovenians was attributed to them, often emphasised by the media - in this case mostly local newspapers (e.g. Ptuj's *Tednik*), which recognised the importance of the reeds as a local musical heritage. In the case of reeds, heritagisation most likely prevented the complete oblivion of this instrument.

ROLUL MUZICII INSTRUMENTALE ÎN PROCESUL DE DEFINIRE A PATRIMONIULUI MUZICII POPULARE SLOVENE[37]

Cuvinte cheie
Tradiții muzicale instrumentale; colecții de muzică populară; patrimonializare; muzicieni tradiționali; nai;

INTRODUCERE

Muzica tradițională instrumentală, care era destinată în principal divertismentului ascultătorilor și acompaniamentului dansurilor, fiind interpretată la evenimente organizate în acest scop, era adesea apreciată mai puțin decât muzica tradițională vocală, care, dimpotrivă, era percepută ca o expresie a creativității primitive a omului și, ca atare, prezenta interes pentru cercetători, în special în perioada de ascensiune a aspirațiilor naționale din secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea.

[37] Articol tradus de Marcella Magda.

Scopul acestui articol este de a prezenta procesele de culegere a materialului folcloric și de constituire a unei colecții a patrimoniului muzical popular sloven. În același timp, doresc să atrag atenția asupra unor direcții ideologice ale cercetătorilor care au influențat modalitățile de culegere, arhivare și prezentare a materialului cules, precum și asupra cercetărilor care au fost efectuate în acest domeniu, sau care au fost omise.

PATRIMONIALIZAREA MUZICII ȘI DANSULUI TRADIȚIONAL

Încă din secolul al XIX-lea, creativitatea populară a fost considerată patrimoniu național și, ca atare, un purtător important al identității culturale a națiunii. Descoperirea creativității populare în secolul al XIX-lea a izvorât din tendințele romantice de căutare a culturii autentice și, cu ajutorul etnografiei, a condus la acceptarea elementelor culturii țărănești drept simboluri naționale (Rogelj Škafar 2011: 47). Colectarea acestui material a devenit „o sarcină națională, iar «bunurile naționale» colectate au funcționat ca o amintire a perioadei mitice a națiunii" (Rogelj Škafar 2003: 45). Acest rol a fost deosebit de important în cazurile în care națiunile nu erau independente din punct de vedere politic, ci făceau parte din state multinaționale mai mari. Acesta a fost cazul slovenilor, pentru care propria moștenire muzicală a contribuit la creșterea încrederii culturale a națiunii.

Interpretările muzicii, ale dansului sau ale altor tradiții aparținând unui loc, unei regiuni sau unei națiuni se schimbă, la fel cum se schimbă și identificările cu muzica. Acest fapt a fost influențat și de modurile de reprezentare a instrumentelor muzicale în colecții, cercetări, publicații științifice etc. Deoarece elementul cheie în definirea culturii «noastre» constă în diferențierea acesteia de culturile «străine», merită să ținem cont de faptul că nu există o graniță care să determine „ce aparține cui, deoarece cheia nu este modul în care sună muzica, ci modul în care ne imaginăm că sună".

Definirea patrimoniului este realizată, de regulă, de către autoritățile intelectuale și politice și se bazează atât pe includerea, cât și pe excluderea și diferențierea elementelor propriului patrimoniu de cele ale altora. Diferențierea propriei culturi de alte culturi este un factor important în naționalizarea culturii, la care au contribuit în principal figuri de autoritate (Anttonen 2005, vezi și Hroch 2015). În acest mod, patrimoniului îi este conferită puterea de „a reprezenta identitatea și apartenența/excluderea", fapt puternic influențat de modalitățile în care acesta este definit de către cercetători și experți (Smith 2024). Aceștia au avut puterea de a defini elementele culturale care erau acceptate ca fiind naționale și care nu; rezultatul a fost construirea unui set de elemente culturale care trebuiau să reprezinte patrimoniul cultural al națiunii. Aceste elemente pot fi găsite, de exemplu, în Registrul Național al Patrimoniului Cultural Imaterial, în muzee, în programa școlară și în programele școlilor publice de muzică care includ învățarea anumitor instrumente populare, în reprezentări publice precum timbrele poștale tematice etc. Nu în ultimul rând, colecția arhivei sonore a Institutului de Etnomuzicologie, care păstrează înregistrări de teren, reprezintă, de asemenea, sursele disponibile pentru majoritatea cercetărilor de până în zilele noastre, inclusiv pentru lucrarea de față. Pe de altă parte, colecțiile Arhivei Institutului constituie principala sursă pentru prezentările publice ale tradițiilor muzicale și coregrafice.

Procesele de identificare, colectare și reprezentare publică a patrimoniului au fost, în general, conduse de experți și de intelectuali. O activitate care a modelat

semnificativ patrimoniul muzical al unei națiuni a fost culegerea cântecelor populare, fenomen care a proliferat în întreaga Europă. Introducerea celor mai vechi elemente posibile în cultura națională a creat aparența unei tradiții îndelungate, oferind impresia de autenticitate și legitimitate (vezi Kovačič 2009: 288). Acest fapt a dus adesea la crearea unei ,,idei distorsionate despre tradiție, atât în ceea ce privește conținutul acesteia, cât și plasarea ei în timp" (Kovačič 2009).

Impactul studiilor folcloristice asupra exemplelor de colectare și publicare a materialelor arată cum ,,studiile folclorice intervin în procesele de creare a patrimoniului atât direct, cât și indirect: prin cercetarea, descrierea, clasificarea, precum și prin căutarea semnificațiilor anumitor fenomene folclorice, ele pun bazele expertizei necesare pentru viața ulterioară a acestor fenomene și pentru prezentarea lor. Manifestând interes pentru anumite forme și practici culturale, acestea influențează atitudinea purtătorilor acestor tradiții față de fenomenul în sine" (Pisk 2023: 93).

Cu toate acestea, pentru multe națiuni, deținerea unei colecții proprii de patrimoniu cultural a reprezentat piatra de temelie a existenței lor și elementul constitutiv al unei identități culturale care le distingea națiunea de alte națiuni. A apărut interesul pentru prezentările publice ale muzicii, tradițiilor sau ritualurilor, însă, deoarece acestea erau influențate (sau dirijate) de experți și scoase din contextul lor original, ele și-au pierdut adesea rolul ritualic inițial. Instituționalizarea cercetării și a reprezentărilor practicilor muzicale folclorice a constituit, așadar, o intervenție clară în practicile performative contemporane.

DEFINIREA PATRIMONIULUI MUZICAL POPULAR SLOVEN PRIN COLECTAREA MUZICII TRADIȚIONALE

În momentul în care etnomuzicologia slovenă a intrat pe calea sa instituțională, cercetătorii au considerat crucială construirea unei colecții naționale de muzică populară. Cercetarea tradițiilor muzicale și coregrafice a căpătat baze instituționale în Slovenia în 1934, odată cu înființarea Institutului de Folclor (astăzi Institutul de Etnomuzicologie, prescurtat GNI). Liniile directoare ale Institutului erau în concordanță cu conceptul european general acceptat de consolidare a identificărilor naționale pe baza tradițiilor populare, cu o atenție specială acordată tradiției cântecului.

Orientarea Institutului a continuat liniile directoare ale cercetătorilor precedenți, și anume căutarea și documentarea muzicii de importanță națională. Actul constitutiv al Institutului de Folclor stipula că sarcina institutului era ,,de a alcătui o colecție cât mai completă de folclor muzical sloven, adică de a colecta toate înregistrările disponibile de cântece populare [...] și de a se asigura că acestea sunt complete" (GNI, The Estate of France Marolt, Folder 29: 50).

Pe lângă faptul că versurile unui cântec erau mai ușor de notat decât melodia – proces care impunea cunoașterea notației muzicale –, versurile facilitau încadrarea cântecului într-un context național. Un alt motiv pentru care melodiile instrumentale prezentau un interes mai redus pentru cercetători era faptul că acestea depășeau adesea granițele geografice și naționale și, prin urmare, nu aveau o semnificație importantă pentru identitatea națională.

Dispozitivele de înregistrare audio au oferit cercetătorilor noi posibilități de colectare și documentare a muzicii tradiționale. Institutul de Etnomuzicologie a primit

primele magnetofoane în 1955, iar de atunci cercetătorilor le-a fost mai ușor să documenteze muzica instrumentală. Înregistrările realizate în timpul cercetărilor de teren s-au impus ca documente ale practicilor muzicale populare autentice. Deși muzica instrumentală și dansul au fost incluse în cercetare, cântecele au fost cele care au prevalat, fiind identificate drept patrimoniu național și, prin urmare, importante pentru consolidarea identității naționale.

Pe parcursul secolului al XX-lea, diverși cercetători au semnalat faptul că muzica instrumentală a fost neglijată în cadrul cercetărilor (France Marolt, Karel Štrekelj, Zmaga Kumer, ...). Cu toate acestea, cercetarea muzicii instrumentale nu a ajuns niciodată în prim-plan. În 1959, Buletinul Societății Etnologice Slovene (Glasnik Slovenskega etnološkega društva) preciza:

„Pentru a recupera ceea ce s-a pierdut, Institutul de Etnomuzicologie a decis să demareze o cercetare sistematică asupra sunetelor populare și a instrumentelor muzicale. Studii recente de teren au scos la iveală instrumente încă utilizate sau păstrate în amintire, despre care nu am avut nicio informație până acum" (Buletinul Societății Etnologice Slovene 1959).

Prin urmare, în anii 1959, 1960 și 1961 au fost publicate, în revista menționată mai sus, chestionarele privind instrumentele muzicale și fanfarele. Printre datele obținute, un instrument anume a atras în mod deosebit atenția cercetătorilor.

PATRIMONIALIZAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE ÎN CAZUL NAIULUI – TRSTENKE

Trstenke – naiul (din trestie) sau fluierul lui Pan – este cunoscut ca un instrument muzical simplu în majoritatea părților lumii. Se spune că versiunea slovenă se distinge prin forma sa simetrică în V. Printre primele mențiuni slovene despre nai se numără un scurt raport din 1913 privind donarea unor obiecte către Muzeul Național din Gorizia (Soča 43/96 (1913): 4). Plasarea planificată a naiului printre exponatele Muzeului Național din Gorizia conferă instrumentului o semnificație național-reprezentativă, deoarece muzeul a fost conceput în cadrul programului politic sloven cu scopul de a prezenta autodeterminarea națiunii prin intermediul materialului sistematizat. Din cauza Primului Război Mondial, muzeul nu a fost niciodată înființat.

Cele mai vechi cercetări privind rolul naiului în rândul slovenilor datează de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Prima cercetare cunoscută referitoare la nai a fost publicată în 1873 de Matija Majar în ziarul său, Slavjan. Majar era interesat de aria de răspândire a acestuia, de terminologia utilizată și de contextele muzicale în care era folosit. În textul de mai jos, el subliniază importanța naiului pentru patrimoniul muzical sloven:

„cât de incredibil de vechi a fost acest instrument muzical, extrem de răspândit printre slavi încă de dinaintea Războiului Troian (1183 î.Hr.) și, ceea ce este și mai important, întreaga muzică de dans a slovenilor se bazează, la origine, pe acest instrument" (Majar 1873: 158).

Acesta este unul dintre cele mai timpurii exemple care atestă importanța naiului ca parte a patrimoniului sloven. Nu știm prea multe despre importanța acestui instrument în viața socială. Bănuiesc că acest instrument avea în principal o funcție de divertisment în rândul poporului, în timp ce valoarea de identitate culturală i-a fost atribuită de către cercetătorii practicilor muzicale tradiționale.

„Instrumentul popular străvechi alcătuit din mai multe tuburi de lungimi diferite", așa cum a fost descris (Kumer 1983: 99), dispăruse deja din practica muzicii populare în multe locuri până la momentul înregistrărilor de teren de după 1955. Dispariția naiului din uzul cotidian și ipoteza cercetătorilor privind vechimea acestuia i-au determinat pe aceștia să îi acorde o atenție sporită.

Se crede adesea că vechimea unui artefact sau obicei este direct proporțională cu valoarea sa: cu cât este mai vechi, cu atât este considerat mai veritabil sau mai autentic. În Slovenia, se presupune că naiul a existat cel puțin încă din Epoca Fierului (secolele al V-lea și al VI-lea î.Hr.). Situla de la Vače – un alt artefact de importanță majoră pentru patrimoniul cultural al slovenilor – pe care este reprezentat, printre altele, un nai, datează din această perioadă.

Atât reprezentarea de pe situlă, cât și descoperirile istorice (Kumer 1983: 100) indică prezența naiurilor în general (cu formă trapezoidală), și nu neapărat a naiurilor triunghiulare.

Instrumentul a revenit în atenția cercetătorilor în anul 1959, prin răspunsurile la chestionarele despre instrumentele populare și suflătorii de alămuri, publicate în Buletinul Societății Slovene de Etnologie menționat anterior (1959). Pentru a afla mai multe, aceștia au publicat un articol în numărul următor al revistei, intitulat „Le cunoașteți?", în care îi îndemnau pe cititori să se gândească dacă au auzit de ele (Kumer 1959: 18). Mirko Ramovš a raportat o întâlnire pe teren cu interpreți la nai. Ramovš a vizitat un cântăreț în vârstă de 83 de ani „care mi-a cântat cântece interesante, tipice pentru partea de sud a masivului Pohorje, a descris dansurile care erau obișnuite în împrejurimi și, mai ales, m-a surprins cântând la un nai pe care îl cumpărase cu 60 de ani în urmă, adică înainte de Primul Război Mondial. Am fost deosebit de mândru de această înregistrare, deoarece arhivele Institutului nu dețineau niciuna la acea vreme" (Ramovš 2014: 51).

Deși prima înregistrare pe bandă a naiului fusese realizată cu câțiva ani în urmă, este posibil ca Mirko Ramovš să nu fi avut cunoștință de acest fapt. În iunie 1960, la Petrovče, au fost înregistrate mai multe melodii de dans fără titlu. Majoritatea înregistrărilor (22 din 36) au fost realizate în timpul sesiunii de la Podlehnik din 1991, aceasta fiind totodată și ultima sesiune de înregistrare a naiului. Toate înregistrările au fost realizate în regiunea Haloze, situată în partea de nord-est a Sloveniei.

Cercetătorii au fost atrași de forma simetrică a instrumentului și de acordajul acestuia, având în vedere că majoritatea naiurilor – instrumente utilizate pe scară largă în întreaga lume – sunt construite prin dispunerea tuburilor de la cel mai scurt la cel mai lung. Această caracteristică, respectiv faptul că „dintre toate tipurile de naiuri din lume, doar naiurile slovene se disting prin construcția în forma literei V" (Cvetko I. 1997), a fost cel mai adesea evidențiată drept o presupusă particularitate a spațiului sloven.

Naiul a fost ales și pentru coperta cărții Zmagăi Kumer, Ljudska glasbila in godci na Slovenskem [Instrumente populare și muzicieni din Slovenia] (1983), lucrare care este considerată și astăzi un reper fundamental pentru studiul muzicii instrumentale. Prin urmare, instrumentul a devenit, într-un fel, imaginea reprezentativă a instrumentelor muzicale tradiționale din Slovenia.

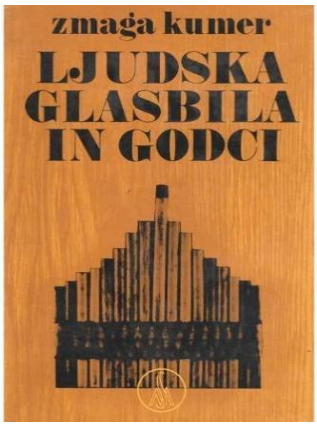


Fig. 1. Naiul de pe coperta cărții Zmagăi Kumer, Ljudska glasbila in godci na Slovenskem [Instrumente populare și muzicieni din Slovenia]

Cercetătorii au fost cei care, prin redescoperirea și revitalizarea naiului în Slovenia, au avut un impact semnificativ asupra imaginii publice a acestui instrument în rândul publicului sloven. Imaginea de «instrument popular străvechi», căruia îi sunt atribuite o valoare istorică și o semnificație identitară națională, s-a consolidat în principal prin prezența naiului la festivalurile și evenimentele folclorice, acestea fiind, totodată, singurele ocazii în care publicul putea intra în contact cu acest instrument. La aceste evenimente a concertat în special un muzician pe nume Franc Laporšek, deoarece se presupunea că acesta era singurul și ultimul interpret popular la nai (vezi Kunej 2016). Debutul său public a avut loc la cel de-al X-lea Festival de Folclor Iugoslav (1969), unul dintre primele și, totodată, cele mai importante evenimente folclorice din Iugoslavia de la acea vreme, care a servit drept model pentru multe festivaluri ulterioare din spațiul fostei Iugoslavii (Kunej 2016: 86).



Fig. 2. Interpretul la nai Franc Laporšek, acompaniat de Maks Herlec la flaut (žvegla), Arhiva Institutului de Etnomuzicologie, ZRC SAZU.

Franc Laporšek se considera un muzician popular, învățând tainele instrumentului direct de la tatăl său și de la alți muzicieni locali. Încurajat de specialiști,

Laporšek a început să cânte tot mai mult în public, devenind astfel purtătorul tradiției interpretării la nai. Participarea sa i-a ajutat pe cercetători să completeze arhiva sonoră a Institutului, obținând astfel material pentru cercetări ulterioare, precum și o serie de naiuri diferite, realizate special pentru aceștia. Începând din acel moment, naiul a devenit o prezență relativ constantă în spațiul public, fiind integrat în manifestări culturale, în repertoriul grupurilor folclorice și de revitalizare, și în programele de promovare a tradițiilor muzicale. Franc Laporšek a fost recunoscut ca un purtător de patrimoniu și în mediul local din Ptuj, unde cânta regulat la diverse evenimente.

„Franc Laporšček, originar din Jablovec, de lângă Podlehnik, a prezentat un scurt moment cultural, el fiind considerat singurul și, din nefericire, ultimul interpret popular care mai păstrează tehnica interpretării la nai. Ascultarea sunetelor plăcute produse de cele 23 de tuburi ale acestui instrument interesant a fost o experiență unică pentru toți cei prezenți" (Ozmec 1977a: 12).

Presa obișnuia să sublinieze faptul că naiul reprezenta un element specific al tradiției slovene (sau din regiunea Haloze) aflat pe cale de dispariție. De altfel, un articol de presă referitor la unul dintre spectacolele lui Laporšček sublinia faptul că, în lipsa unor urmași care să preia tradiția, muzica autentică din regiunea Haloze va dispărea odată cu el" (ibid.).

Astăzi, interpretarea la nai nu mai constituie o practică vie, cel puțin nu în rândul muzicienilor integrați în viața socială care activează la evenimentele comunitare dedicate muzicii și dansului. Instrumentul este prezent în special în cadrul prezentărilor publice ale tradițiilor de muzică și dans. Cu toate acestea, contribuția principală și extrem de importantă a cercetătorilor a constat în redescoperirea naiului, precum și în documentarea și revitalizarea acestei tradiții muzicale, astfel încât naiul a devenit astăzi parte integrantă a conștiinței culturale slovene. Naiurile – atât instrumentele propriu-zise, cât și înregistrările audio ale acestora – sunt păstrate la Institutul de Etnomuzicologie al ZRC [N.T. Znanstvenoraziskovalni center - Centrul de Cercetare Științifică al Academiei Slovene de Științe și Arte] , iar cercetările etnomuzicologice efectuate contribuie la aprofundarea cunoștințelor despre acestea.

CONCLUZII

Naiul a început să pătrundă în sfera publică - în mass-media și la evenimentele publice - la sfârșitul anilor 1950, când a dobândit statutul de «vechi instrument popular» sloven, aflat deja în prag de dispariție. Cercetătorii au fost fascinați de presupusa unicitate a formei și de vechimea acestuia, demonstrate, probabil, prin reprezentarea naiului pe o situlă pictată din Epoca Fierului, descoperită la Vače.

Popularitatea instrumentului a crescut atunci când specialiștii l-au înregistrat pe Franc Laporšek, considerat ultimul interpret la nai, invitându-l totodată să susțină un spectacol public pe scena prestigiosului Festival de Folclor Iugoslav. Au urmat alte câteva spectacole destinate atât publicului de specialitate, cât și celui larg, care au contribuit la conturarea imaginii publice a naiului ca instrument popular sloven. La acel moment, Franc Laporšek a devenit imaginea reprezentativă a interpretului la nai, reprezentând totodată, în absența altor surse de informații, exponentul întregii practici muzicale asociate acestui instrument.

Interesul cercetătorilor pentru formele străvechi și aproape dispărute de practici muzicale tradiționale, inclusiv pentru nai, a încurajat revitalizarea acestui instrument. Cu toate acestea, naiul nu și-a recăpătat funcția socială de altădată; prezența sa actuală este restrânsă aproape exclusiv la scena festivalurilor de folclor și la vitrinele muzeelor. Se poate spune că identificările culturale au început să apară abia odată cu imaginea publică a naiului ca instrument popular sloven, sau specific regiunii Haloze. La îndemnul cercetătorilor, importanța simbolică a naiului pentru identitatea slovenă a început să fie promovată intens în presă – în acest caz, în special în ziarele locale (de exemplu, Tednik din Ptuj) –, care au recunoscut importanța naiului ca patrimoniu muzical local. În cazul naiului, procesul de patrimonializare a prevenit, cel mai probabil, uitarea completă a acestui instrument.

REFERENCES

Anttonen, Perti. 2005. Tradition through Modernity. Helsinki: Finnish Literature Society, SKS. DOI: http://dx.doi.org/10.21435/sff.15

Ceribašić, Naila. 2003. Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Ciglenečki, Marjeta. 1979. »Jubilejna čebelarska razstava. « Tednik 32 (31): 9.

Cvetko, Igor. 2001. »Oh, te orglice!« In (Ah), te orglice, ed. Stane Peček, 13–17. Mokronog: KUD Emil Adamič.

Hasl, Drago. 1977. »Haloška žvegla.« Traditiones 4: 89–116.

Hroch, Miroslav. 2015. European nations: explaining their formation. London; New York: Verso Books.

Klobčar, Marija. 2016. »'Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti.' Zapisovalske usmeritve na slovenskem v kontekstu slovanskih povezav.« Traditiones 45 (2): 53–81.

Kovačič, Mojca. 2009. »Pritrkavanje. Nacionalna posebnost ali umišljena tradicija?« Traditiones 38 (1): 89–106.

Kumer, Zmaga. 1959. »Ali jih poznate.« Glasnik Slovenskega etnološkega društva 3: 18.

Kumer, Zmaga. 1964. »Panova piščal v Sloveniji.« In Rad VII. kongresa SUFJ u Ohridu 1960., 261. Ohrid.

Kumer, Zmaga. 1983. Ljudska glasbila in godci na Slovenskem. Ljubljana: Slovenska matica.

Kunej, Drago. 2008. Fonograf je dospel. Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe. Ljubljana: Založba ZRC.

Kunej, Drago. 2016. »'Jaz nisem muzikant, jaz sem ljudski godec.' Vloga Franca Laporška pri revitalizaciji trstenk.« Traditiones 45 (2): 81–99.

[Majar, Matija]. 1873. »Uprašanja.« Slavjan 1 (10): 158–160. http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN: SI:DOC-O8WMB0EH

Omerzel-Terlep, Mira: »Haloška žvegla – slovenska inačica prečne flavte.« Revija Glasbene mladine Slovenije: 30/4 (1981): 11.

Omerzel - Terlep, Mira. 1991. »Trstenke izdelovalca in godca Franka Laproška.« In Zbornik radova 29. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, ed. Tomislav Đurić, 459–462. Zagreb: Hrvatsko društvo folklorista.

Ozmec, Martin. 1977a. »Jubilejna razstava umetniških del Albina Lugariča.« Tednik 30 (40): 12.

Ozmec, Martin. 1977b. »Še je slišati orglice – trstenke.« Tednik 30 (41): 6.
Pisk, Marjeta. 2013. »Ponovno o oblikovanju in razvoju glasbene folkloristike.« Traditiones 42 (1): 109–123.
Pisk, Marjeta. 2023. »Folkloristika in kritično preučevanje dediščine.« Svetovi 1/1 (2023), 82–96.
Poljak Istenič, Saša. 2012. »Aspects of tradition.« Traditiones 43 (2): 77–89.
Ramovš, Mirko. 2014. »Terenske zgodbe.« Glasnik SED 54 (3): 51–59.
Rogelj Škafar, Bojana. 2003. »Etnološki muzeji in nacionalna identiteta.« Etnolog 13 (1): 31–57.
Rogelj Škafar, Bojana. 2011. Upodobljene sledi narodne identitete. Ljubljana: Založba ZRC.
Sila, Matija. 1874. »Odgovor na vprašanja 'Slavjana'«. Slavjan 2 (2): 31–32. http://www.dlib. si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OVKAXKSM
Slobin, Mark: Subcultural Sounds: Micromusics of the West. 2000 [1993]. Hanover and London: Wesleyan University Press.
Smith, Laurajane. 2024. »The Politics of Heritage.« In Routledge International Handbook of Heritage and Politics, ed. Gönül Bozoğlu et.al., London, New York: Routledge.
Strajnar, Julijan. 1971. »Razstava ljudskih glasbil.« Glasnik slovenskega etnografskega društva 12 (3): 25–26.
Strajnar, Julijan. 1986. »Raziskovanje glasbil in instrumentalne glasbe. Principi in metode dela.« In Zbornik radova in čast akademika Cvjetka Rihtmana, ed. Borivoj Čović, 139–142. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.

Archival Sources:

ZRC SAZU, Institute of Ethnomusicology. Sound Archive, Collection of tape recordings.
ZRC SAZU, Institute of Ethnomusicology. Collection of field notebooks.
ZRC SAZU, Institute of Ethnomusicology. Estate of France Marolt.
Tednik (Ptuj). 1961–2003. Ptuj: Radio–Tednik.

OURS OR NOT? ÇIFTETELLI DEBATES IN TURKEY

Ass. Prof. GONCA GIRGIN, PhD

Istanbul Technical University, Turkey

SUMMARY

Historically, Çiftetelli encompasses the performative elements of the Çengi and Köçek dance traditions. Originating in the Ottoman era, it represents a deeply rooted urban tradition within Ottoman-Balkan expressive culture. Etymologically meaning "two strings," the term Çiftetelli denotes a solo or couple dance widely performed throughout Turkey.

For a considerable duration, Çiftetelli was excluded from the formal categorization and traditional literature of dance cultures in Turkey; it was structurally marginalized as "undisciplined" - meaning it lacked a rigid, institutionalized, or codified choreographic framework, and was characterized by spontaneous improvisation rather than strictly synchronized patterns. Nevertheless, it has remained a frequent subject of cultural contestation. Considered as an urban form, Çiftetelli was excluded from the repertoire in the early years of the Republic as a "remnant of the empire."

In the 1940s, it was subject to institutional restrictions, and in the 1950s, it sparked a debate over the representation of Istanbul in the folk-dance competitions market. In the 1980s, it was added to the repertoire of the Turkish State Folk Dance Ensemble.

In the 1940s, this exclusion was reinforced through institutional restrictions. By the 1950s, the dance sparked fierce debates regarding the representation of Istanbul's cultural identity within the emerging folk-dance competition market. In the 1980s, however, a significant shift occurred as it was formally integrated into the repertoire of the Turkish State Folk Dance Ensemble. When analysed as social capital, Çiftetelli has maintained a persistent presence in daily vernacular practices despite inevitable structural ruptures and shifting meanings. This persistence is analytically critical: Çiftetelli does not serve as an artifact of modernity as a top-down state project; rather, it exemplifies the organic transformation and negotiation of modernization within daily life practices in the post-1950 period, centred on rapid urbanization, secularization, and capitalist expansion. Accordingly, this study investigates Çiftetelli's historical trajectories of exclusion from, and coexistence with, official and national cultural frameworks. Additionally, it interprets the performative practices of the dance within these historical processes, framing them around the structural design problems of secularization.

REZUMAT

În context istoric, Çiftetelli cuprinde elementele performative din tradiția dansurilor Çengi și Köçek. Cu origini în perioada otomană, reprezintă o tradiție urbană adânc înrădăcinată a culturii otomano-balcanice. Din punct de vedere etimologic, cuvântul „Çiftetelli" înseamnă „două coarde" și se referă la un dans executat solo sau în perechi pe întreg teritoriul Turciei. O lungă perioadă de timp, Çiftetelli a fost exclus din

categoriile formale și din literatura tradițională dedicată culturii coregrafice din Turcia, fiind marginalizat din punct de vedere structural ca „nedisciplinat", adică neavând un cadru coregrafic rigid, instituționalizat sau codificat și fiind caracterizat de improvizație spontană mai degrabă decât de tipare strict sincronizate. Cu toate acestea, rămâne un subiect cultural adesea contestat. Considerat o formă urbană, Çiftetelli a fost exclus din repertoriu în primii ani ai Republicii, fiind privit ca o „rămășiță a imperiului".

În anii 1940 a fost supus unor restricții instituționale, iar în anii 1950 a dat naștere unei polemici despre reprezentarea Istanbulului pe piața concursurilor de dans tradițional. În anii 1980 a fost adăugat în repertoriul Ansamblului Turc de Dansuri Tradiționale de Stat.

În anii 1940, această excludere a fost consolidată prin restricții instituționale. Până în anii 1950, dansul a stârnit dezbateri aprinse cu privire la reprezentarea identității culturale a Istanbulului în cadrul pieței emergente a competițiilor de dansuri tradiționale. Cu toate acestea, în anii 1980, a avut loc o schimbare semnificativă, odată cu integrarea sa oficială în repertoriul Ansamblului Turc de Dansuri Tradiționale de Stat. Analizat ca și capital social, Çiftetelli și-a menținut o prezență constantă în practicile vernaculare cotidiene, în ciuda rupturilor structurale inevitabile și a fluctuațiilor sensurilor sale. Această constanță este semnificativă din punct de vedere analitic: Çiftetelli nu servește ca un artefact al modernității, ca proiect statal de tip top-down; mai degrabă, exemplifică transformarea organică și negocierea modernizării în cadrul practicilor vieții de zi cu zi din perioada post-1950, centrată pe urbanizare rapidă, secularizare și expansiune capitalistă. Prin urmare, acest studiu investighează traiectoriile istorice ale dansului Çiftetelli de excludere din și coexistență cu cadrele culturale oficiale și naționale. În plus, interpretează practicile performative ale dansului în cadrul acestor procese istorice, încadrându-le în jurul problemelor de design structural ale secularizării.

Keywords
Çiftetelli, Secularization, Urban, National, Folk dance

INTRODUCTION: "ÇİFTETELLİ" AND "DEBATES"

The term *Çiftetelli* historically refers to the content of the *Çengi* (female professional dancers) and *Köçek* (cross-dressing male dancers) performance traditions, which originated in the Ottoman era and represent an urban lineage of Ottoman-Balkan culture. Morphologically meaning "two strings," *Çiftetelli* is associated with a solo or couple dance popular throughout Turkey. Although commonly associated with Istanbul and the Marmara region, it is performed by both men and women across various regions. For an extended period, *Çiftetelli* was not recognized as a distinct genre in the normative literature of Turkish dance cultures; it was dismissed as undisciplined, fluid, and lacking a defined, reproducible form. The historical inclusion of *Çiftetelli* into the national folkdance repertoire has been a locus of ideological controversy. This study focuses on the ideological, economic, and cultural dynamics underlying these debates, highlighting two significant historical junctures: the 1950s and the 1980s. The selection of the 1950s as a case study is directly linked to the transformation of the era's

economic, ideological, and cultural conditions, marked by a liberal political accompaniment and the early Republican regime's initial unyielding stance. Conversely, the significance of the 1980s lies in the implementation of neoliberal policies alongside a rising conservative-nationalist synthesis, a period in which this cultural dissolution accelerated and took clearer shape. Although *Çiftetelli* represents a performative form that has received scant analytical attention in ethnomusicological literature, it merits rigorous consideration as a significant site of physical embodiment that reflects the shifting macro-political dynamics of cultural appropriation and "cultural intimacy" in Turkey throughout the 20th century, as uniquely illustrated by the *Çiftetelli* debates. The empirical data used in this study comprise archival written sources, newspapers, cultural magazines published throughout the 20th century, and texts of literary-ideological debates.

THE EARLY REPUBLICAN ERA AND THE POLITICAL STIGMATIZATION OF ÇİFTETELLİ

During the early Republican era, *Çiftetelli* echoed the anxieties surrounding the "East" and the *alaturca* (Ottoman-oriental) style when juxtaposed against the idealized "West" and the *alafranga* (Europeanized) paradigm. More specifically, the cultural coding of the dance was highly contingent on its geographic and historical framing: when the dance was explicitly contextualized within Balkan cultures, it was occasionally interpreted through a positive, quasi-Western lens as a shared regional European heritage. Conversely, when it was linked with Ottoman courtly traditions or Arabic musical influences, it was marginalized as a manifestation of a negative, backward Eastern theme. An illustrative example of this dualism appears in a 1938 press report concerning the celebration of the Romanian national holiday. The event, uniquely hosted aboard a submarine, featured Turkish and Romanian servicemen dancing *Çiftetelli* together; this cross-cultural participation was proudly announced in the national press as an indicator of Balkan camaraderie (Tan, 1938). In stark contrast, when framed within the domestic discourse of purging the "defective East," *Çiftetelli* faced severe state censure. Intellectuals and media outlets highlighted that Turkey had made extraordinary efforts in promoting unified Turkish art since the founding of the Republic in 1923. The regime's modernizing impetus sought to "liberate" national theatre from *tuluat* (traditional improvisation) and its musical landscape from the perceived vulgarity of *Çiftetelli* and the darbuka goblet drum (Tan, 1935).

Consequently, *Çiftetelli*, as an unrestricted, spontaneous bodily expression central to vernacular entertainment mediums was systematically excluded from the state-sanctioned cultural structures and formal ritualization processes of the early Republic, such as the official Republic Balls (*balolar*) and formal civic celebrations. However, the dance inevitably resurfaced in spaces where top-down social and political surveillance waned. This phenomenon resembled the transgressive moments of collective ecstasy that occurred after an official, highly structured state ball concluded: once the formal venue transformed into a vernacular space of casual fun, such as a basic café or a *meyhane* (traditional tavern), the rigid somatic discipline of the state dissolved back into the rhythms of *Çiftetelli*. Furthermore, during the 1930s, *Çiftetelli* dancing was frequently documented as a rowdy expression of lower-class audiences seated in the

cheaper balcony sections of movie theatres, firmly establishing the dance as a distinct socio-economic class marker in urban centres (Son Posta, 1932).

In the 1940s, a subtle shift occurred as *Çiftetelli* was occasionally integrated into national Western-style orchestral compositions (by Necil Kazım Akses) as symphonic music; however, the dance itself remained strictly banned from the national stage. Only the abstract musical elements, particularly its distinct rhythmic structures, were permitted to be represented during this period. Two primary ideological factors influenced the state's decision to exclude the physical Çiftetelli dance from national performances. First, *Çiftetelli*'s highly improvisational, solo, and non-synchronized nature ran directly counter to the ideals of collective unity, synchronization, and disciplined solidarity emphasized in the construction of early Republican national identity. This ideological stance was strongly advocated by figures such as Selim Sırrı Tarcan - the creator of the Tarcan Zeybeği, the Republic's first institutionalized national dance - who explicitly emphasized the civilizing necessity of collective, highly arranged choreographies devoid of individualistic improvisation in national staging (Öztürkmen, 1998:228). The second dimension raised critical socio-cultural anxieties regarding the gendered representation of performing bodies. It interrogated whose bodies - male or female - were being showcased, and scrutinized their historical lineages: did they emerge from the elite, decadent spaces of the Ottoman palace and the Harem, or from the authentic daily lives of the populace? And if the latter, which populace - the idealized rural peasantry or the corrupted urban proletariat? Furthermore, the state apparatus harboured deep concerns that the un-codified movements of *Çiftetelli* not only trivialized and exoticized the female body but also distorted traditional, disciplined masculinity through its historical associations with the effeminate or queer movements of the *köçek* dancers.



dan bırakmadan insanı gene acıktırıyordu.

Alem burada iştahlı iştahlı ve keyifli bir düzüye atıştırırken baktım, yanımdaki bizim kibar düşkünü arkadaş hafiften yalanmıya, ağzını şapırdatmıya başladı. Sordum:

— Ne oluyorsun yahu?.

— Ne olacağım, benim de iştiham kabardı, acıktım!

— Tabii acıkacaksın, aklın neredeydi?. Sana gelirken söylemedim mi?. Orası Sirkeci yahut Beyazıt kahvelerinin bahçelerine benzemez, insanı acıktırır, yanımıza biraz öteberi alalım! diye.. Hele karşında böyle yüzlerce insan, durmadan atıştırırsa..

— Ne yapacağız şimdi?.

— Ne yapacağız, karşı karşıya

Tati gününü

kaşıklar, çatallar habire şıkır yor!

Haftanın altı gününde yor halkın yedinci cuma günü bu hakkı değil mi ya?. Ne mutlu lara ki birer ailedirler; baba kızlarının, analar oğullarının, nınnineler torunlarının — mem pot mu kırıyorum — ve nanalar gelinlerinin yüzlerine lümsiyerek cuma günleri

Fig. 1. Someone (the person in the white shirt standing in front on the right) was dancing *Çiftetelli* while they were playing *Foxtrot songs* (Haber, July 17, 1934)

The state's overarching push toward modernization dictated that stage performances distance themselves entirely from the exotic, irrational, and sensual imagery associated with the Ottoman past and conservative religious fatalism. Instead,

the stage was designated for the presentation of secular, gender-egalitarian, and highly disciplined modern representations of male and female performers. Consequently, early staging designs for regional folk dances completely omitted *Çiftetelli* as a valid genre. In the period's print media, the term *Çiftetelli* was consistently enveloped in pejorative and ironic connotations. Satirical expressions such as "*Çiftetelli* with a jazz band," "*Çiftetelli* with Rumba," and "alafranga *Çiftetelli*" (see Fig. 1) were utilized to mock the clumsy hybridization of Western arrangements with vernacular forms. When not viewed through the lens of satire, it was explicitly condemned as the "dance of the femme fatale," a "dance of dissipation," an "expression of the vulgar commons," a "disgrace to civilized urban life," a "drunken dance," and a series of "strange, terrible, and disgusting (*mendebur*) belly dance movements" (Akis, 1954). This cultural anxiety also extended metaphorically into geopolitical discourse; for instance, sports journalists covering football matches between Turkey and Greece frequently invoked *Çiftetelli* as a derogatory metaphor to describe disorganized play or shifting cultural rivalries on the pitch. Moreover, the Turkish press actively published reports arguing that the dance was facing extinction even in its other historical home, the Balkans, and interpreted this decline as a universal victory for modern Western civilization. A striking example of this narrative appears in a sensationalized news report regarding the decline of the practice in Yugoslavia (see Fig. 2):



Fig. 2. Photograph of Fatma Hilmi. (Haber, November 10, 1938)

"One of the last remaining *Çiftetelli* dancers in Yugoslavia, Fatma Hilmi's career also ended in such a disaster. The belly dance, which had lost popularity in all the Balkan countries, had also taken its fans to the beaches in Yugoslavia one by one. Fatma Hilmi, the only remaining dancer in the country, had only one fan recently. […] But one evening Fatma lost this man as well. The next day, she looked for him and found him on a beach with a woman named Olga Markuş. The dancer immediately lost control, pulled out a gun, and wounded Olga" (November 10, 1938, Haber).

THE 1950s: THE NEW URBAN SCENE AND THE PERFROMANCE OF THE "FOLK"

In the 1950s, while *Çiftetelli* remained excluded from official state ideology, Istanbul's tourism, leisure, and commercial entertainment sectors underwent unprecedented expansion. This growth highlighted the stark friction between the city's rapidly modernizing cultural market and the continuous institutional sidelining of its vernacular traditions. A combination of structural shifts - including massive rural-to-urban migration, the rapid expansion of the urban service economy, a growing influx of young populations arriving in the metropolis for higher education, and the initial formation of a commercialized folk-dance market - provided fertile material for a new representation of Istanbul on stage. Crucially, wealthy capital owners, merchants, and agrarian entrepreneurs migrating from provincial Anatolia flocked to Istanbul during this decade, significantly shifting urban nightlife consumption patterns. Their economic patronage accelerated a transformation in music and dance styles within *gazinos* (traditional Turkish music halls/nightclubs) and nightclubs, steering commercial entertainment away from elite Western genres and toward heavily hybridized Eastern, Anatolian, and alaturca styles.[38]

Concurrently, the Istanbul Municipality sought to cater to the growing urban working class by organizing the annual Spring and Flower Festival (*Baharve Çiçek Bayramı*), celebrated every May between 1951 and 1961. This large-scale public festival was held in open urban parks and intentionally synthesized diverse traditional entertainment forms, including Karagöz and Hacivat (traditional shadow puppetry), juggler exhibitions, open-air concerts, and communal dancing. On stages erected throughout the festival grounds, Romani dance ensembles from Sulukule were hired to perform, and *Çiftetelli* was openly practiced with the mass participation of the urban public.

The institutionalization of these entertainment spaces brought urban dances such as *Çiftetelli* and belly dance to the forefront of public visibility. Consequently, formal debates regarding whether *Çiftetelli* should be integrated into the official national folk-dance repertoire surfaced for the first time, marking a highly contentious moment within the orthodox folklore community. In September 1954, the Institution for the Protection and Survival of Folk Dances organized a national competition. The committee initially issued official regulations stating that female performers from Sulukule would represent the cultural heritage of the Istanbul region through the presentation of *çengi*, *köçek*, and *Çiftetelli* dances (see Fig. 3, Fig. 4). However, following intense moral and ideological pushback, the executive committee abruptly rescinded its decision, completely disqualifying and excluding the Istanbul ensemble from the competition's final showcase. This exclusion drew sharp public criticism from the prominent folklorist Fikret Memişoğlu, who published an extensive critique in the *Turkish Folklore Research Journal (Türk Folklor Araştırmaları)*:

> "This composition [*Çiftetelli*] is the direct expression of the exuberant spirit of the Turkish nation [...] To neglect this national rhythm in the performance of

[38]Such rural-originated rich landlord types were given the blanket name of *hacıağa* and were ethicised by the mediators as well as the mainstream gaze. *Hacı* means a Mecca pilgrim and *ağa* (agha) means a provincial 'feudal landlord' (Aytar, 2014: 113).

national dances constitutes a form of national negligence [...] Today our women [...] freely perform European social dances. These dances are welcomed and are not subjected to moral objections [...] In truth, no dance is inherently obscene. Just as not all nude paintings are obscene, even the traditional *köçek* performances [historical male cross-dressing dancers] might not be inherently obscene, metaphorically speaking, even if performed with minimal attire [...] For these dances to be witnessed by the public and evaluated by the authorities, it was imperative for the Istanbul ensemble to appear before the panel of judges and be included in the showcase... One underlying reason the Istanbul ensemble was excluded is that the performers of these Istanbul dances belong to a socio-economic class systematically deprived of social prestige. I wonder what kind of folkloric reasoning the committee possessed, which we could not have fathomed, that led to this negligence? [...] Why is a practice that is celebrated in Anatolia heavily neglected when it appears in Istanbul? Is it simply because women are the ones dancing? All the performers were deeply anxious about the staging of the Istanbul group because a competition lay ahead. But there was no objective need for this moral panic, nor was there a valid reason for competition [...] Let us not separate the liveliest Turkish musical composition from the most agile Turkish dance" (Memişoğlu, 1955: 1060).


Türkiye Halk Oyunları Müsabakaları talimatnamesinin 1. maddesinin 3. Fıkrasına göre son seçmelerde İstanbul çengi, çiftetelli ve köçeklerle temsil edilecektir. Yukarıda bu eserlerden «Topkapı Gülleri - Sulukule Çiçekleri» isimli ekibi Gülhanede oynarken görüyorsunuz.

Fig. 3. The Roses of Topkapı, Flowers of Sulukule, 1954, Turkish Folklore Research Journal

This controversy demonstrated that the core ideological issue lay not merely in the formal choreography of *Çiftetelli*, but fundamentally in the socio-racial and class identities of its urban female performers. In fact, during this exact same decade, *Çiftetelli* variations achieved widespread acceptance within regional folk-dance celebrations when performed in alternative formats - such as the highly disciplined "spoon-dance" (*kaşıkhavası*) or the masculine, non-sensual versions of *Çiftetelli* documented in Konya, Central Anatolia (TFA, 1955: 1162). Memişoğlu's defense reveals a concerted effort by certain scholars to legitimize *Çiftetelli* by structurally decoupling it from the commercial entertainment market and the stigma of oriental belly dancing, instead attempting to reframe it as an authentic product of the ancient "national essence." Furthermore, these debates capture the profound impact of the broader

post-WWII re-Islamization and conservative trends on the regulation of the female body on stage. The ongoing redesign of secularization faced deep structural paradoxes: as political power gradually shifted from the early secular Republican elites to populist, traditionalist elites, a distinct reluctance emerged to fully disregard *Çiftetelli* - an urban Ottoman tradition - despite its clear ideological clashes with dominant religious morals and bourgeois ethics.



Türk ve Amerikan kadınları millî, danslarımızı oynuyorlar

danslar, müzik, çocuk psikolojisi yemek, vesaire sahalarında 20-30 kişilik faaliyet grupları vardır. Bu grupların hepsinin biri Türk, diğeri Amerikalı birer başkanı mevcuttur. Gruplar, faaliyet mevzularına göre münavebe ile Türklerle Amerikalıların evinde toplanmaktadır. Sosyal yardım grupu meselâ günün ihtiyaçlarına uygun olarak sel felâketine uğramış zavallılar, öksüzler, fakir mektep çocukları vesaire gibi yardıma muhtaç vatandaşlar için dikiş dikmektedir. Yemek grupunun toplantılarında bir yandan anane-

Bizimkilerle *onları ayırabilir misiniz?* Afet İnan, Kristof Kolomb'dan sonra Amerika'nın ilk haritasını çizen Pirî Reisin hayatını anlatmış, Prof. Halide Edib Adıvar bugünün kadınlığına düşen vazifelerden bahsetmiş, Ferhunde Erkin Türk bestekârlarının eserlerini çalmış, Sağlık Bakanlığı Hemşirelik Bürosu Müdiresi Bayan Fatma Bengisu Türkiye'de hemşireliğin durumu hakkında konferanslar vermiştir. Daha sonraları bu aylık kültürel toplantılar terkedilmiş; onun yerine ayda bir bütün üyelere mahsus yemekli toplantılar yapılmağa başlanmıştır. Denilebi-

bile satılmıştır. Ayrıca birçok Amerikan gazeteleri bu kitaba atfen Türk yemek terifeleri bastırmışlardır.

Derneğin kayda değer diğer bir teşebbüsü, 1951 baharında Dil Tarih fakültesinde açmış olduğu Türk elişleri ve kıyefetleri sergisi olmuştur. Halen İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisinin Türk sanatlar branşının direktörlü günü yapan Kenan Özbel'e ait olan bu enfes koleksiyon, o zaman ilk defa halkın huzuruna çıkmıştı. Değerli ressam ve sanat tarihçimiz Kenan Özbel, tam 25 sene müddetle her çeşit Türk ku-

Fig. 4. Akis, 3 July 1954. (Note: Turkish and American women danced our national dances, can you distinguish between them?)

THE 1980s: THE TURKISH-ISLAMIC SYNTHESIS AND THE RE-STAGEMENT OF THE URBAN SPHERE

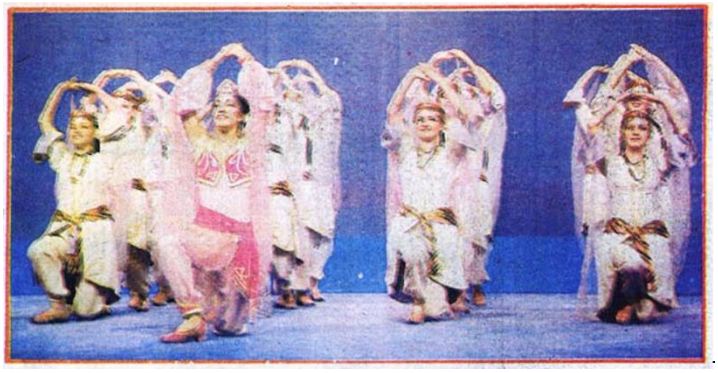


Fig. 5. Turkish State Folk Dance Ensemble, *Çiftetelli*, 1983, TRT (Turkish Radio and Television Corporation)

Eventually, the reimagined *Çiftetelli* took its place on the national stage, performed by the State Folk Dance Ensemble in 1983 (See Fig. 5). The ensemble was founded in 1975 under the Ministry of Tourism and Promotion, which later became the

Ministry of Culture and Tourism. This marked the first significant connection with the government. From this period on, especially after the 1980s, the government enhanced its role as a partner in the growing market of folk dances, stressing a collaboration between the public sector and private enterprises, which occurred at least since the 1950s.

Throughout the 1970s and 1980s, intense academic and public debates regarding "authenticity" (*otantiklik*) in staging, musical "purity," the cultural content of state television (TRT), and the preservation of folklore samples against the perceived "contamination" of the popular *Arabesque* music genre were widespread. This cultural anxiety stemmed from a radical shift in state ideology: the concept of Turkish nationality, which had been strictly separated from Islamic religious content by the early Republic, was explicitly reunited with spiritual and Islamic elements during the late 1970s and early 1980s under the state-sponsored doctrine of the "Turkish-Islamic Synthesis" (*Türk-İslam Sentezi*). Within this framework, both national folk traditions and Islamic spiritual values were fused and re-conceptualized as the unalterable "essence" (*öz*) of the nation. The cultural policies of these conservative and nationalist front governments, which advocated a disciplined return to imperial tradition, heavily influenced academic discourse. Despite the Turkish State Folk Dance Ensemble's official mandate to "create an avant-garde stage environment… by remaining absolutely faithful to the essence of traditional dances, utilizing a contemporary choreographic interpretation without disturbing their core formal structures" (Kurt, 2013: 13), its highly-arranged choreographies faced intense criticism from orthodox folklorists.

In the state ensemble's new choreographic arrangements of *Çiftetelli*, the dance underwent rigorous aesthetic sanitization. As dance scholar Anthony Shay notes:

"The highly sensual belly and waist area is completely covered by heavy, layered historical costumes, and the individualistic improvisations of oriental belly dance are systematically eliminated, despite the polished preservation of controlled shoulder shaking and rhythmic hip movements. The balletic, synchronized formations performed simultaneously by the solo dancer and the geometric group structure represent a highly professional, rationalized, and de-sensualized version of *Çiftetelli*" (Shay, 2002: 195).

After this sanitized choreography was broadcast nationally on TRT screens, prominent figures within the traditional folk-dance community voiced strong opposition. The folklorist Şerif Baykurt articulated this anxiety clearly:

"If regional bar (a collective, highly synchronized folk dance from Eastern Anatolia) and zeybek (individualistic yet highly disciplined warrior dances of Western Anatolia) dances can be perfectly combined, that constitutes an artistic matter of staging... However, deliberately creating *Çiftetelli* wannabes from thousands of authentic Anatolian folk dances, tailored solely for elite landowners to consume, is an astonishingly retrogressive artistic event... Under the guise of modern stage arrangements, no one has the right to shift our authentic national dances toward decadent palace dances such as *çengi, köçek*, and *Çiftetelli*, which were historically heavily influenced by Arab, Persian, and Byzantine court cultures. Nor is there any valid national need to lean toward sensual belly dances simply to gain popularity among foreign tourists. The fact that the Turkish State Folk Dance Ensemble delved into these quasi-Arabesque styles and court experiments at a historical moment when TRT had

banned Arabesque music from the airwaves is indeed deeply noteworthy" (Baykurt, 1988: 58-59).

Echoing Baykurt' s critique, columnists in nationalist newspapers added: "To label the music and dance of Andalusian nights or Ottoman harem quarters as authentic Turkish folk dance would be a grave injustice to our peasantry. From which regional folk art and from which Anatolian village does the revealing dress of court concubines originate? Answering this question from a national standpoint might not be straightforward" (Bulut, 1983: 2).

When evaluating the political and cultural climate in which these fierce criticisms emerged, the strategic deployment of terms like "palace, concubine, Arab, Persian, Byzantine, landowners, and arabesque" is analytically crucial. The secular, populist cultural flow of folklore, which had been temporarily frozen by the 1980 military coup, resumed its course under a state-backed pivot toward the Turkish-Islamic synthesis. Crucially, Ottomanism - the core historical component of this synthesis - was systematically socialized across public institutions. This political shift created fertile ground for an implicit critique of the early Republic's cultural policies, which had made a sharp, traumatic break with the Ottoman past.

In this new post-1980 environment, artists, choreographers, and cultural bureaucrats increasingly focused on themes of historical memory, courtly authenticity, and the continuous dialectic between the universal, the local, and the national. A prominent example of this burgeoning "Neo-Ottomanism" was the highly publicized organization of a grand charity ball at Yıldız Palace in 1986 by the Prime Minister's wife, which featured explicit Ottoman-era decor, courtly costumes, and classical entertainment styles. This growing institutional fascination with Ottoman motifs indicated a major paradigm shift away from Kemalist cultural purism. The Neo-Ottomanism that has persisted since the post-1980 era embodies "the deliberate fusion of traditional Ottoman pluralism and imperial heritage with modern liberal multiculturalism and global capitalism," showcasing a strategic approach to integrating imperial memory into contemporary national identity (Bayram, 2020: 29).

Consequently, the restaging of Çiftetelli by the state ensemble explicitly highlighted a refreshed, deeply conservative take on nationalism, prioritizing a revival of Ottoman urban prestige over the localized, agrarian-centric Kemalist viewpoint. This choreographic approach sought to elevate Çiftetelli into a high classical form, strictly distinguishing it from the perceived vulgarity of commercial belly dancing. The state performance aligned perfectly with the regime's overarching political objective: to seamlessly blend the structural institutions of Republican Turkey with its deep Ottoman-Islamic heritage - a state-led cultural vision that would gain absolute clarity and dominance in the post-2000 political landscape. Furthermore, the famous oriental belly-dance shows broadcast on TRT every New Year's Eve from 1981 through the end of the decade served to explicitly reinforce this cultural distinction. By showcasing a singular, highly controlled soloist like Nesrin Topkapı (see Fig. 6) alongside the ensemble's group Çiftetelli choreography, state television mapped out a clear somatic hierarchy: both styles utilized controlled body movements and modest, non-revealing clothing; however, Çiftetelli was elevated as a disciplined, collective national heritage, while the solo Oriental dance was contained as a localized form of classical entertainment.

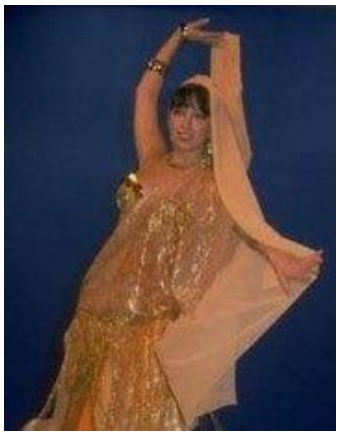


Fig. 6. Nesrin Topkapı, belly dance oriental show, 1981, TRT.

CONCLUSIONS

In summary, *Çiftetelli* represents a complex performative genre continuously shaped, disciplined, and re-signified by the evolving ideological matrices of Turkish national identity and state-led modernization projects. Far from being a static folk artifact, its repetitive bodily forms have served as a contested socio-political battlefield where anxieties regarding the female body, secularization, state ideology, and commercial market forces are continuously negotiated. The Turkish State Folk Dance Ensemble's 1983 choreography perfectly captures this structural complexity: by utilizing an all-female cast costumed to evoke the respectable, sanitized atmosphere of an idealized Ottoman harem - yet performing within a state-sanctioned space entirely devoid of actual male presence - the choreography successfully resolved long-standing anxieties regarding morality and state prestige. The performance structure, which transitions from a synchronized group formation to a semi-circular observation of a single soloist, effectively synthesizes the early Republic's demands for collective solidarity with the post-1950 market demand for individualized expression.

To return to the fundamental question driving this historical trajectory: Is *Çiftetelli* ours or not? The analytical answer requires acknowledging that the content of the "us" invoked here is never fixed; it consists of a highly fluid, historically contingent construct that shifts according to the ideological demands of dominant power blocks. *Çiftetelli* has lived multiple lives: as a marginalized Ottoman remnant, a transgressive lower-class urban marker, a lucrative tourist commodity, and ultimately, a sanitized symbol of Neo-Ottoman national heritage. Crucially, the continuous patriarchal containment and passive positioning of the female performing body across all these variations - whether through total exclusion in the 1930s or through desensualized, state-controlled synchronization in the 1980s - demonstrates that the historical narrative of *Çiftetelli* cannot easily be read as a straightforward story of cultural liberation. Rather, it stands as a vivid testament to how the state uses dance to write its own changing history directly onto the bodies of its subjects.

AL NOSTRU SAU NU? DISCUȚII DESPRE DANSUL ÇIFTETELLI ÎN TURCIA

Cuvinte cheie
Çiftetelli; secularizare; urban; național; dans tradițional;

INTRODUCERE: *ÇİFTETELLİ* ȘI CONTROVERSELE

Termenul *Çiftetelli* se referă prin tradiție la conținutul dansurilor *Çengi* (dansatoare profesioniste) și *Köçek* (dansatori bărbați îmbrăcați în haine feminine), care își au originile în epoca otomană și reprezintă o tradiție urbană a culturii otomano-balcanice. Morfologic, cuvântul *Çiftetelli* înseamnă ,,două coarde" și se referă la un dans executat solo sau în perechi peste tot în Turcia. Deși este adesea asociat cu orașul Istanbul și regiunea Marmara, este executat în multe zone atât de bărbați, cât și de femei. Pentru mult timp, dansul *Çiftetelli* nu a fost recunoscut ca un gen distinct în literatura normativă a artei coregrafice turcești, fiind considerat nedisciplinat, fluid și lipsit de o formă definită, reproductibilă. Momentul istoric al includerii dansului *Çiftetelli* în repertoriul de dansuri tradiționale naționale a fost subiectul unor controverse ideologice. Studiul de față se axează pe dinamicile ideologice, economice și culturale din spatele acestor polemici, punând în lumină două momente semnificative ale discuțiilor: unul din anii 1950, iar celălalt din anii 1980. Motivul pentru care am ales anii 1950 drept studiu de caz este legat de transformarea condițiilor economice, ideologice și culturale ale acelei perioade marcate de un acompaniament politic liberal și de poziția inițială intransigentă a regimului republican timpuriu. Semnificația anilor 1980, pe de altă parte, ține de politicile neoliberale însoțite de o sinteză conservator-naționalistă în ascensiune, o perioadă în care această disoluție culturală a câștigat viteză și claritate. Deși *Çiftetelli* reprezintă o formă performativă care nu a primit multă atenție în literatura de specialitate, merită să fie luat în considerare în mod foarte serios ca o formă semnificativă de încorporare care reflectă dinamicile macro-politice fluctuante de apropriere și ,,intimitate culturală" din Turcia pe parcursul secolului al XX-lea, astfel cum este ilustrat în mod unic de polemicile despre *Çiftetelli*. Datele empirice utilizate în studiu includ surse scrise, ziare, reviste de cultură publicate pe parcursul secolului al XX-lea și texte de dezbateri literar-ideologice.

ÎNCEPUTURILE PERIOADEI REPUBLICANE ȘI STIGMATIZAREA POLITICĂ A DANSULUI *ÇİFTETELLİ*

La începuturile perioadei republicane, *Çiftetelli* oglindea anxietățile legate de ,,Orient" și de stilul *alaturca* (otoman-oriental) în opoziție cu paradigma ,,Occidentului" idealizat și cu stilul *alafranga* (europenizat). Mai exact, codificarea culturală a dansului depindea în mare măsură de încadrarea sa geografică și istorică: când dansul era în mod explicit contextualizat în cadrul culturilor balcanice, era uneori interpretat printr-o prismă pozitivă, cvasi-occidentală ca o moștenire europeană regională comună. Pe de altă parte, când era legat de cultura otomană de curte sau de influențele muzicale arabe, era marginalizat ca o manifestare a unei teme orientale necivilizate și negative. Un exemplu relevant al acestui dualism apare într-un raport din presă din 1938 despre

sărbătoarea națională a României. La eveniment, sărbătorit în mod original într-un submarin, au luat parte militari turci și români care au dansat împreună *Çiftetelli*; această participare trans-culturală a fost anunțată cu mândrie în presa națională drept indicator al camaraderiei balcanice (Tan, 1938). Într-un contrast puternic, când era încadrat în discursul domestic de purjare a „Orientului defect", *Çiftetelli* s-a confruntat cu o severă cenzură statală. Intelectualii și presa au scos în evidență faptul că Turcia făcuse eforturi extraordinare de promovare a artei turcești unitare de la fondarea Republicii în 1923. Avântul modernizator al regimului s-a străduit să elibereze teatrul național de *tuluat* (improvizație tradițională) și peisajul muzical de *Çiftetelli* și toba *darbuka*, percepute ca vulgare (Tan, 1935).

Prin urmare, *Çiftetelli*, ca expresie corporală spontană, nerestricționată specifică mediilor vernaculare de divertisment, era exclus din structurile culturale aflate sub autoritatea statului și din procesele formale de ritualizare de la începuturile Republicii, cum erau balurile oficiale ale Republicii (*balolar*) și sărbătorile civice formale. Cu toate acestea, dansul a reapărut inevitabil în spații în care supravegherea socială și politică de la vârf era mai puțin strictă. Acest fenomen semăna cu momentele transgresive de extaz colectiv care apăreau după încheierea unui bal oficial de stat extrem de bine structurat: odată ce locația oficială de desfășurare se transforma într-un spațiu vernacular de distracție informală, la fel ca o simplă cafenea sau o *meyhane* (tavernă tradițională), disciplina somatică rigidă a statului se dizolva și regresa înspre ritmurile *Çiftetelli*. Mai mult, în anii 1930, dansul *Çiftetelli* a fost frecvent prezentat ca o expresie zgomotoasă a publicului din clasa de jos care ocupa zonele mai ieftine de la balcoanele cinematografelor, stabilind cu fermitate dansul ca un marker socio-economic distinct al clasei sociale în centrele urbane (Son Posta, 1932).

În anii 1940 a avut loc o transformare subtilă, *Çiftetelli* fiind ocazional integrat în compoziții orchestrale național în stil occidental (de către Necil Kazım Akses) ca muzică simfonică; totuși, dansul în sine a rămas strict interzis pe scena națională. S-a permis în această perioadă doar prezentarea elementelor sale muzicale abstracte, mai ales structurile sale ritmice distincte. Doi factori ideologici principali au influențat decizia statului de a exclude dansul fizic *Çiftetelli* din spectacolele naționale. Primul a fost faptul că factura sa improvizatorică, solistică și ne-sincronizată contravenea direct idealurilor de unitate colectivă, sincronizare și solidaritate disciplinată accentuate în construirea identității naționale republicane timpurii. Această poziție ideologică a fost susținută puternic de figuri ca Selim Sırrı Tarcan, fondatorul *Tarcan Zeybeği*, primul dans național instituționalizat al Republicii - care a susținut necesitatea civilizatoare a coregrafiilor colective cu aranjamente elaborate lipsite de improvizații individuale în spectacolele naționale (Öztürkmen, 1998:228). A doua dimensiune a provocat importante anxietăți socio-culturale cu privire la reprezentarea de gen a corpurilor performerilor. S-a pus întrebarea ce fel de corpuri - masculine sau feminine - erau expuse și s-au examinat cu atenție originile lor istorice: acestea proveneau din spațiile decadente, de elită, ale palatului otoman și ale haremului sau din viața cotidiană autentică a populației? Și dacă era vorba de cea de-a doua categorie, care populație - țărănimea rurală idealizată sau proletariatul urban corupt? Mai mult, aparatul de stat nutrea îngrijorări profunde cu privire la faptul că mișcările necodificate ale dansului *Çiftetelli* nu numai că trivializau și exotizau corpul feminin, dar totodată distorsionau masculinitatea tradițională,

disciplinată, prin asocierile sale istorice cu mișcările efeminate sau bizare ale dansatorilor *köçek*.



dan bıraktırmadan insanı gene acıktırıyordu.

Alem burada iştahlı iştahlı ve keyifli keyifli bir düzüye atıştırırken baktım, yanımdaki bizim kibar düşkünü arkadaş hafiften yalanmıya, ağzını şapırdatmıya başladı. Sordum:

— Ne oluyorsun yahu?.

— Ne olacağım, benim de iştiham kabardı, acıktım!

— Tabii acıkacaksın, aklın neredeydi?. Sana gelirken söylemedim mi?. Orası Sirkeci yahut Beyazıt kahvelerinin bahçelerine benzemez, insanı acıktırır, yanımıza biraz öteberi alalım! diye.. Hele karşında böyle yüzlerce insan, durmadan atıştırırsa..

— Ne yapacağız şimdi?.

— Ne yapacağız, karşı karşıya

Tatil gününü

kaşıklar, çatallar habire şıkır yor!

* Haftanın altı gününde yoru halkın yedinci cuma günü bu hakkı değil mi ya?. Ne mutlu lara ki birer ailedirler; baba kızlarının, analar oğullarının, nımnineler torunlarının — mem pot mu kırıyorum — ve k nanalar gelinlerinin yüzlerine lümsiyerek cuma günleri insa

Fig. 1. Cineva (persoana în cămașă albă din față, dreapta) dansa *Çiftetelli* în timp ce se cântau melodii de foxtrot (Haber, 17 iulie 1934)

Campania atotcuprinzătoare de modernizare condusă de stat dicta ca spectacolele scenice să se distanțeze complet de imaginile exotice, irațională și senzuale asociate cu trecutul otoman și cu fatalismul religios conservator. În schimb, scena a fost aranjată pentru prezentarea unor reprezentări moderne seculare, egalitare din punct de vedere al genului și extrem de disciplinate ale interpreților masculini și feminini. Prin urmare, primele modele de punere în scenă pentru dansurile tradiționale regionale au omis complet *Çiftetelli* ca gen valid. În presa scrisă a perioadei, termenul *Çiftetelli* a fost înconjurat în mod constant de conotații peiorative și ironice.

Expresii satirice ca „*Çiftetelli* cu trupă de jazz", „*Çiftetelli* cu rumba" și „*Çiftetelli alafranca*" (v. Fig.1) erau utilizate pentru a ironiza hibridizarea aranjamentelor occidentale cu forme native. Când nu era privit prin prisma satirei, era în mod explicit condamnat ca „dansul femeii fatale", „dansul risipei", „exprimarea oamenilor de rând vulgari", „o rușine pentru viața urbană civilizată", „dansul bețivilor" și o serie de„mișcări bizare, oribile și dezgustătoare (*mendebur*) de dans din buric" (Akis, 1954). Această anxietate culturală s-a extins metaforic și în discursul geopolitic; de exemplu, jurnaliștii sportivi care relatau despre meciurile de fotbal dintre Turcia și Grecia invocau frecvent *Çiftetelli* ca metaforă derogatorie pentru a descrie jocul dezorganizat sau rivalitățile culturale schimbătoare de pe teren. Mai mult, presa turcă publica în mod activ rapoarte care susțineau că dansul era pe cale de dispariție chiar și în cealaltă patrie istorică, Balcanii, și a interpretat acest declin ca o victorie universală pentru civilizația occidentală modernă. Un exemplu frapant al acestei narațiuni apare într-un reportaj senzaționalist privind declinul acestei practici în Iugoslavia (vezi Fig. 2):



Fig. 2. Fotografie cu Fatma Hilmi (Haber, 10 noiembrie 1938)

„Cariera uneia dintre ultimele dansatoare de *Çiftetelli* rămase în Iugoslavia, Fatma Hilmi, s-a terminat de asemenea într-un dezastru cumplit. Dansul din buric, care își pierduse popularitatea în toate țările balcanice, își dusese și fanii pe plajele din Iugoslavia, unul câte unul. Fatma Hilmi, singura dansatoare rămasă în țară, avea în ultima vreme un singur fan. […] Dar într-o seară, Fatma l-a pierdut și pe acesta. În ziua următoare, l-a căutat și l-a găsit pe o plajă cu o femeie numită Olga Markuş. Dansatoarea și-a pierdut imediat controlul, a scos o armă și a rănit-o pe Olga" (10 noiembrie 1938, Haber).

ANII 1950: NOUA SCENĂ URBANĂ ȘI REPREZENTAREA FOLCLORULUI

În anii 1950, în timp ce *Çiftetelli* era în continuare exclus din ideologia statală oficială, sectoarele de turism, relaxare și divertisment comercial din Istanbul se extindeau într-un mod nemaiîntâlnit în trecut. Această creștere a scos în evidență divergențele puternice dintre piața culturală care se moderniza rapid și marginalizarea instituțională continuă a tradițiilor populare.

O combinație de schimbări structurale - inclusiv migrația masivă din mediul rural înspre mediul urban, expansiunea rapidă a economiei serviciilor urbane, un aflux tot mai mare de tineri care soseau în metropolă pentru studii superioare și formarea inițială a unei piețe comercializate de dansuri tradiționale - a oferit material fertil pentru o nouă reprezentare a Istanbulului pe scenă. Extrem de important a fost faptul că proprietarii de capital, comercianții și antreprenorii agricoli bogați care migrau din Anatolia provincială s-au aglomerat în Istanbul în acest deceniu, schimbând semnificativ modelele de consum ale vieții de noapte urbane. Patronajul lor economic a accelerat o transformare a stilurilor de muzică și dans în cazino-uri (săli de muzică/cluburi de noapte tradiționale turcești) și cluburi de noapte, îndepărtând divertismentul comercial de genurile occidentale de elită și reorientându-l către stiluri orientale, anatoliene și *alaturca* puternic hibridizate[39].

[39]Aceste tipuri de proprietari bogați au primit denumirea generală de *hacıağa*, iar mediatorii și opinia majorității le-au consolidat reputația. *Hacı* înseamnă pelegrin la Mecca, iar *ağa* (agha) înseamnă proprietar feudal din provincie (Aytar, 2014: 113).

În același timp, autoritățile din Istanbul urmăreau să satisfacă clasa muncitoare urbană în plină dezvoltare organizând anual Festivalul Primăverii și Florilor (*Baharve Çiçek Bayramı*), sărbătorit în fiecare an în luna mai între 1951 și 1961. Acest festival public de mare anvergură avea loc în parcuri urbane deschise și sintetiza în mod intenționat diverse forme tradiționale de divertisment, inclusiv Karagöz și Hacivat (spectacol tradițional de marionete/umbre), spectacole de jonglerie, concerte în aer liber și dansuri ale comunității. Pe scene ridicate în diverse locații din perimetrul festivalului, ansambluri de dansuri rome din Sulukule erau angajate pentru a da reprezentații, iar publicul urban dansa în masă *Çiftetelli*.

Instituționalizarea acestor spații de divertisment a adus în prim-planul vizibilității publice dansuri urbane precum *Çiftetelli* și dansul oriental. Prin urmare, au apărut pentru prima dată dezbateri formale cu privire la integrarea *Çiftetelli* în repertoriul național oficial de dansuri tradiționale, marcând un moment extrem de controversat în cadrul comunității folclorice ortodoxe. În septembrie 1954, Instituția pentru Protecția și Supraviețuirea Dansurilor Tradiționale a organizat o competiție națională. Comitetul a emis inițial regulamente oficiale care prevedeau că dansatoarele din Sulukule vor reprezenta patrimoniul cultural al regiunii Istanbul prin prezentarea dansurilor *çengi, köçek* și *Çiftetelli* (vezi Fig. 3, Fig. 4). Cu toate acestea, în urma unei intense reticențe morale și ideologice, comitetul executiv și-a retras brusc decizia, descalificând complet și excluzând ansamblul din Istanbul din finala competiției. Această excludere a atras critici publice aspre din partea proeminentului folclorist Fikret Memişoğlu, care a publicat o critică amplă în Jurnalul de Cercetare a Folclorului Turc (*Türk Folklor Araştırmaları*):

„Această compoziție (*Çiftetelli*) este expresia spiritului exuberant al națiunii turce [...] A neglija acest ritm național în spectacolele de dansuri naționale este o neglijență națională [...] Astăzi, femeile noastre [...] dansează liber și dansuri europene. Aceste dansuri sunt binevenite și nu sunt întâmpinate cu obiecții [...] De fapt, niciun dans nu este inerent obscen. Tot așa cum nu toate picturile cu nuduri sunt obscene, și dansurile *köçek* [dansatori bărbați care dansau în îmbrăcăminte feminină] ar putea să nu fie inerent obscene, metaforic vorbind, chiar dacă se dansează într-o costumație minimalistă [...] Pentru ca aceste dansuri să fie văzute de public și evaluate de autorități, a fost imperios necesar ca ansamblul din Istanbul să apară în fața unui juriu și să fie inclus în spectacol ... Un motiv secundar pentru care ansamblul din Istanbul a fost exclus este că performerii acestor dansuri din Istanbul aparțin unei clase socio-economice lipsite de prestigiu social. Mă întreb ce fel de gândire folclorică a avut comisia, pe care nu ne-o putem imagina, în așa fel încât să conducă la această neglijență? [...] De ce o practică apreciată în Anatolia e neglijată în Istanbul? E din cauză că dansează femeile? Toți dansatorii erau foarte preocupați de spectacolul grupului din Istanbul pentru că urma un concurs. Dar nu exista nici o necesitate obiectivă pentru această panică morală, și nici un motiv valid pentru un concurs [...] Să nu separăm cea mai vivace compoziție coregrafică turcă de cel mai agil dans turcesc" (Memişoğlu, 1955: 1060).



Türkiye Halk Oyunları Müsabakaları talimatnamesinin 1. maddesinin 3. Fıkrasına göre son seçmelerde İstanbul çengi, çiftetelli ve köçeklerle temsil edilecektir. Yukarıda bu ekiplerden «Topkapı Gülleri - Sulukule Çiçekleri» isimli ekibi Gülhanede oynarken görüyorsunuz.

Fig. 3. Trandafirii din Topkapı, Florile din Sulukule, 1954, Revista Turcă de Cercetare Folclorică

Această controversă a demonstrat că probleme ideologică esențială nu consta doar în coregrafia formală a dansului *Çiftetelli*, ci în esență în identitatea socio-rasială și de clasă a dansatoarelor sale urbane. De fapt, în timpul aceluiași deceniu, variațiile dansului *Çiftetelli* au fost acceptate pe scară largă în cadrul festivalurilor regionale de dansuri folclorice tradiționale în situații în care erau interpretate în formate alternative – ca de exemplu foarte disciplinatul „dans al lingurii" (*kaşıkhavası*) sau versiunile masculine, ne-senzuale ale *Çiftetelli* documentate în Konya, în Anatolia Centrală (TFA, 1955: 1162). Pledoaria lui Memişoğlu demonstrează un efort concertat depus de unii erudiți pentru legitimizarea *Çiftetelli* prin decuplarea sa structurală de piața de divertisment comercial și de stigmatul dansului oriental, încercând în schimb să îl reîncadreze ca un produs autentic al „esenței naționale" străvechi. Mai mult, aceste controverse surprind impactul profund al mai extinsei re-islamizări postbelice și al curentelor conservatoare de reglementare a reprezentării corpului feminin pe scenă. Re-planificarea continuă a secularizării se confrunta cu paradoxuri structurale profunde: pe măsură ce puterea politică era treptat transferată de la elitele republicane seculare de la începuturi către elitele populiste, tradiționaliste, a apărut o reticență distinctă de a lăsa *Çiftetelli* complet pe dinafară - o tradiție otomană urbană – în pofida ciocnirilor sale ideologice evidente cu morala religioasă și etica burgheză care dominau.



Türk ve Amerikan kadınları millî, danslarımızı oynuyorlar

Bizimkilerle *onları ayırabilir misiniz?*

Afet İnan, Kristof Kolomb'dan sonra Amerika'nın ilk haritasını çizen Pirî Reisin hayatını anlatmış, Prof. Halide Edib Adıvar bugünün kadınlığına düşen vazifelerden bahsetmiş, Ferhunde Erkin Türk bestekârlarının eserlerini çalmış, Sağlık Bakanlığı Hemşirelik Bürosu Müdiresi Bayan Fatma Bengisu Türkiye'de hemşireliğin durumu hakkında konferanslar vermiştir. Daha sonraları bu aylık kültürel toplantılar terkedilmiş; onun yerine ayda bir bütün üyelere mahsus yemekli toplantılar yapılmağa başlanmıştır. Denilebilir ki ilk başlangıçta daha bariz, bir

danslar, müzik, çocuk psikolojisi yemek, vesaire sahalarında 20-30 kişilik faaliyet grupları vardır. Bu grupların hepsinin biri Türk, diğeri Amerikalı birer başkanı mevcuttur. Gruplar, faaliyet mevzularına göre münavebe ile Türklerle Amerikalıların evinde toplanmaktadır. Sosyal yardım grupu meselâ günün ihtiyaçlarına uygun olarak sel felâketine uğramış zavallılar, öksüzler, fakir mektep çocukları vesaire gibi yardıma muhtaç vatandaşlar için dikiş dikmektedir. Yemek grupunun toplantılarında bir yandan ananevi

bile satılmıştır. Ayrıca birçok Amerikan gazeteleri bu kitaba atfen Türk yemek terifeleri bastırmışlardır.

Derneğin kayda değer diğer bir teşebbüsü, 1951 baharında Dil Tarih fakültesinde açmış olduğu Türk elişleri ve kıyefetleri sergisi olmuştur. Halen İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisinin Türk sanatlar branşının direktörlü günü yapan Kenan Özbel'e ait olan bu enfes koleksiyon, o zaman ilk defa halkın huzuruna çıkmıştı. Değerli ressam ve sanat tarihçimiz Kenan Özbel, tam 25 sene müddetle her çeşit Türk ku-

Fig. 4. Akis, 3 iulie 1954. (Notă: dansatoare turce și americane interpretând dansurile noastre naționale, le puteți deosebi unele de altele?)

Anii 1980: SINTEZA TURCO-ISLAMICĂ ȘI RE-ORGANIZAREA SFEREI URBANE

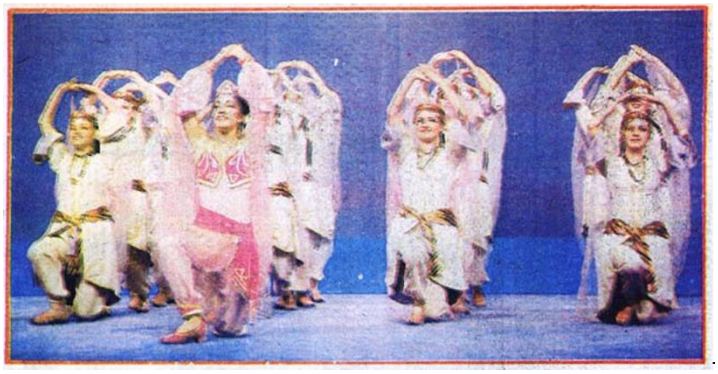


Fig. 5. Ansamblul Turc de Dansuri Tradiționale de Stat, *Çiftetelli,* 1983, Radioteleviziunea Turcă

În cele din urmă, dansul *Çiftetelli*, reimaginat, și-a ocupat locul pe scena națională, interpretat *de* Ansamblul Turc de Dansuri Tradiționale de Stat în 1983 (v. Fig. 5). Ansamblul a fost fondat în 1975 sub patronajul Ministerului Turismului și Promovării, care a devenit mai târziu Ministerul Culturii și Turismului, marcându-se astfel prima conexiune semnificativă cu guvernul. După această perioadă, în special după anii 1980, guvernul și-a asumat un rol mai pregnant ca partener pe piața tot mai dezvoltată a dansurilor tradiționale, punând accentul pe colaborarea dintre sectorul public și întreprinderile private, care începuse poate chiar înainte de anii 1950.

De-a lungul anilor 1970 și 1980 au fost foarte răspândite dezbateri academice și publice intense privind „autenticitatea" (*otantiklik*) în punerea în scenă, „puritatea" muzicală, conținutul cultural al televiziunii de stat (TRT) și conservarea mostrelor folclorice împotriva „contaminării" percepute a genului muzical popular arabesc.

Această anxietate culturală provenea dintr-o schimbare radicală a ideologiei statului: conceptul de naționalitate turcă, strict separat de conținutul religios islamic în perioada de început a Republicii, a fost reunit în mod explicit cu elemente spirituale și islamice la sfârșitul anilor 1970 și începutul anilor 1980, sub doctrina „Sintezei turco-islamice" (*Türk-İslam Sentezi*), sponsorizată de stat. În acest cadru, atât tradițiile populare naționale, cât și valorile spirituale islamice au fost fuzionate și reconceptualizate ca „esența" (*öz*) inalterabilă a națiunii. Politicile culturale ale acestor guverne conservatoare și naționaliste de front, care pledau pentru o revenire disciplinată la tradiția imperială, au influențat puternic discursul academic. În ciuda misiunii oficiale a Ansamblului Turc de Dansuri Tradiționale de Stat de a „crea un mediu scenic avangardist... rămânând absolut fidel esenței dansurilor tradiționale, utilizând o interpretare coregrafică contemporană fără a perturba structurile lor formale de bază" (Kurt, 2013: 13), coregrafiile sale extrem de aranjate s-au confruntat cu critici intense din partea folcloriștilor ortodocși.

În noile aranjamente coregrafice ale ansamblului de stat, *Çiftetelli* a trecut printr-o purificare estetică riguroasă. După cum notează etnocoreologul Anthony Shay:

„Zona foarte senzuală a abdomenului și taliei este complet acoperită de costume istorice grele, cu straturi multiple, iar improvizațiile individualiste ale dansului oriental din buric sunt eliminate în mod sistematic, în pofida păstrării unor mișcări rafinate și controlate ale umerilor și mișcării ritmice a șoldurilor. Formațiile sincronizate în stil de balet realizate simultan de solistă și de structura de grup geometrică reprezintă o versiune profesională, raționalizată și de-senzualizată a dansului *Çiftetelli* (Shay, 2002: 195).

După ce această coregrafie cenzurată a fost transmisă la nivel național pe ecranele televiziunii TRT, figuri proeminente din comunitatea etnocoreologică au exprimat o puternică opoziție. Folcloristul Şerif Baykurt și-a exprimat îngrijorarea într-un mod foarte clar:

„Dacă dansurile *Bar* (un dans tradițional colectiv, foarte sincronizat, din estul Anatoliei) și *Zeybek* (dansuri de război individualiste, dar foarte disciplinate, din vestul Anatoliei) pot fi combinate perfect, este o chestiune artistică de punere în scenă. Totuși, crearea unor tipuri de *Çiftetelli* din mii de dansuri tradiționale autentice anatoliene, adaptate pentru unicul scop de a fi consumate de elita proprietarilor de terenuri, este un eveniment artistic uimitor de regresiv. Sub masca unor aranjamente scenice moderne, nimeni nu are dreptul să ne împingă dansurile naționale autentice către dansuri de palat decadente ca *çengi, köçek* și *Çiftetelli*, influențate puternic în trecut de culturile de curte arabă, persană și bizantină. Nici nu există o necesitate națională validă de a ne apleca spre dansurile orientale senzuale doar pentru a obține popularitate printre turiștii străini. Faptul că Ansamblul Turc de Dansuri Tradiționale de Stat a abordat aceste stiluri și experimente de curte în gen cvasi-arabesc într-un moment istoric în care TRT interzisese muzica în genul arabesc din transmisii este într-adevăr demn de atenție" (Baykurt, 1988: 58-59).

Într-un stil asemănător criticii lui Baykurt, editorialiști din ziarele naționaliste au adăugat: „Să etichetăm muzica și dansul „Nopților andaluze" sau a haremurilor otomane drept dans tradițional turcesc ar fi o mare nedreptate pentru țărănimea noastră. În ce artă folclorică regională și în ce sat anatolian își are originea costumul

sumar al concubinelor de la curte? Răspunsul la aceste întrebări dintr-un punct de vedere național s-ar putea să nu fie simplu" (Bulut, 1983: 2).

Când evaluăm climatul politic și cultural în care au apărut aceste critici înverșunate, plasarea strategică a unor termeni precum „palat, concubină, arab, persan, bizantin, moșier și arabesc" este crucială din punct de vedere analitic. Fluxul cultural secular, populist al folclorului, care fusese temporar înghețat de lovitura de stat militară din 1980, și-a reluat cursul sub o pivotare susținută de stat către Sinteza turco-islamică. În mod crucial, otomanismul - componenta istorică centrală a acestei sinteze - a fost socializat sistematic în cadrul instituțiilor publice. Această schimbare politică a creat un teren fertil pentru o critică implicită a politicilor culturale ale Republicii timpurii, care au creat o ruptură bruscă și traumatică de trecutul otoman.

În acest mediu post-1980, artiști, coregrafi și birocrați culturali s-au concentrat tot mai mult pe teme de memorie istorică, autenticitate curtenească și continua dialectică dintre universal, local și național. Un exemplu de marcă al acestui „neo-otomanism" cu tendințe burgheze a fost organizarea foarte mediatizată a unui mare bal de caritate la Palatul Yıldız în 1986 de către soția Prim-Ministrului, care prezenta în mod explicit decoruri, costume de curte și stiluri clasice de divertisment din era otomană. Această fascinație instituțională crescândă pentru motivele otomane indica o schimbare majoră de paradigmă care se distanța de purismul cultural kemalist. Neo-otomanismul care persistă din perioada post-1980 personifică „fuziunea deliberată a pluralismului tradițional otoman și a moștenirii imperiale cu multiculturalismul modern liberal și capitalismul global", expunând o abordare strategică a integrării memoriei imperiale în identitatea națională contemporană (Bayram, 2020: 29).

Prin urmare, repunerea în scenă a dansului Çiftetelli de către ansamblul de stat a evidențiat în mod explicit o abordare reîmprospătată și profund conservatoare asupra naționalismului, prioritizând o renaștere a prestigiului urban otoman în detrimentul punctului de vedere kemalist localizat, centrat pe agricultură. Această abordare coregrafică a urmărit să ridice Çiftetelli la o formă clasică înaltă, distingându-l strict de vulgaritatea percepută a dansului oriental comercial. Spectacolul statal s-a aliniat perfect cu obiectivul politic general al regimului: de a îmbina perfect instituțiile structurale ale Turciei republicane cu profunda sa moștenire otomano-islamică - o viziune culturală condusă de stat care avea să câștige claritate și dominație absolută în peisajul politic de după anul 2000. În plus, faimoasele spectacole de dans oriental difuzate pe TRT în fiecare ajun de Anul Nou, din 1981 până la sfârșitul deceniului, au servit la consolidarea explicită a acestei distincții culturale. Prin prezentarea unei soliste unice, foarte controlate, precum Nesrin Topkapı (vezi Fig. 6), alături de coregrafia Çiftetelli realizată de ansamblu, televiziunea de stat a trasat o ierarhie somatică clară: ambele stiluri utilizau mișcări corporale controlate și îmbrăcăminte modestă, care acoperea corpul; cu toate acestea, Çiftetelli a fost promovat ca o moștenire națională disciplinată și colectivă, în timp ce dansul oriental solo a fost delimitat ca o formă localizată de divertisment clasic.

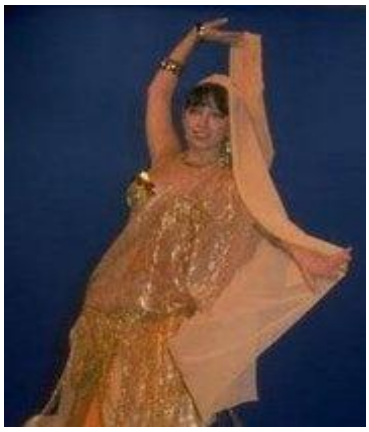


Fig. 6. Nesrin Topkapı, spectacol de dans oriental, 1981, Radioteleviziunea Turcă.

CONCLUZII

Rezumând, *Çiftetelli* reprezintă un gen de spectacol complex, permanent modelat, disciplinat și re-semnificat de matricele ideologice în schimbare ale identității naționale turce și de proiectele de modernizare conduse de stat. Departe de a fi un artefact folcloric static, formele sale corporale repetitive au servit drept câmp de bătălie socio-politic contestat unde se negociază încontinuu anxietăți legate de corpul feminin, secularizare și ideologie statală. Coregrafia din 1983 a Ansamblului Turc de Dansuri Tradiționale de Stat surprinde perfect această complexitate structurală: aducând în scenă doar dansatoare costumate pentru a evoca un harem otoman idealizat respectabil și cenzurat – care performează într-un spațiu aprobat de stat complet lipsit de prezențe masculine propriu-zise – spectacolul a rezolvat cu succes anxietăți vechi privitoare la moralitate și la prestigiul statului. Structura reprezentației, care face trecerea de la o formație sincronizată de grup la observarea semi-circulară a unei singure soliste sintetizează eficient cerințele Republicii timpurii de solidaritate colectivă și cerințele de expresie individualizată ale pieței de după anii 1950.

Pentru a reveni la întrebarea fundamentală care ghidează această traiectorie istorică: Este *Çiftetelli* al nostru sau nu? Răspunsul analitic necesită recunoașterea faptului că ,,noi", în sensul invocat aici, nu este niciodată fix și constă într-o construcție extrem de fluidă, contingentă din punct de vedere istoric, care se schimbă în funcție de cerințele ideologice ale blocurilor de putere dominante. *Çiftetelli* a trăit mai multe vieți: ca o rămășiță otomană marginalizată, un marker urban transgresiv al clasei inferioare, o marcă turistică lucrativă și, în cele din urmă, un simbol purificat al moștenirii naționale neo-otomane. În mod crucial, izolarea patriarhală continuă și poziționarea pasivă a corpului feminin în toate aceste variații - fie prin excludere totală în anii 1930, fie prin sincronizare desenzualizată, controlată de stat, în anii 1980 - demonstrează că narațiunea istorică a dansului *Çiftetelli* nu poate fi ușor citită ca o poveste simplă de eliberare culturală. Mai degrabă, ea reprezintă o dovadă vie a modului în care statul folosește dansul pentru a-și scrie propria istorie fluctuantă direct pe corpurile cetățenilor săi.

REFERENCES

Akis. (1954, July 3).
Aytar, V. (2014). *Entertainment & leisure consumption in Istanbul*. New Market Press.
Baykurt, Şerif, (1988). "TürkHalkOyunlarınınSahnelenmesiÜzerineDüşünceler" [Thoughts on Stage Performances of Turkish Folk Dances] TürkHalkOyunlarınınSahnelenmesindeKarşılaşılanProblemler Symposium, Proceeding Book: 55-61. Ankara
Bayram, Hüseyin. (2020). 1980lerden GünümüzeYeniOsmanlıcılıkİdeolojisininMüzikselbirGörünümüOlarakMehterTakımları [Mehter Bands as a Musical Appearance of Neo-Ottomanism Ideology from the 1980s to the Present]MA, Izmir: DokuzEylül University.
Bulut, Sebahattin. (1983). "FolklorumuzveDevletHalkDanslarıTopluluğu" [Turkish Folklore and State Folk Dance Ensemble] *Milliyet*, 12 November.
Haber. (1934, July 17).
Haber. (1938, November 10).
Kurt, Berna. (2013). "TürkUlusununDansYoluylaTemsili: DevletHalkDanslarıTopluluğu" [Representation of the Turkish Nation through Dance: State Folk Dance Ensemble] *Folklor/Edebiyat* 19 (73): 9-22.
Memişoğlu, Fikret. (1955). "HalkOyunlarıGösterilerindebirEksiklik" [A Deficiency in Folk Dance Performances] *TürkFolklorAraştırmaları*, 67 (6): 1059-1062.
Öztürkmen, Arzu. (1998). *Türkiye'deFolklorveMilliyetçilik* [Folklore and Nationalism in Turkey] İstanbul İletişimYayınları.
Shay, Anthony. (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies,Representation and Power*. Middletown: Wesleyan University Press.
Son Posta. (1932, October 23).
Tan. (1935, October 30).
Tan. (1938, May 11).

A COMMUNITY OF EXPERTS: DANCE AND MUSIC KNOWLEDGE TRANSMISSION WITHIN THE TÁNCHÁZ MOVEMENT

JUDITH E. OLSON, M. Ph.

American Hungarian Folklore Center, USA

SUMMARY

From the beginning, adapting rural Hungarian improvised dance to an urban practice has been a journey of discovery. At the first Budapest táncház in 1972, named after the "dance houses" of Szék in Transylvania, choreographers, professional dancers and invited musicians attempted to mimic the improvisation of that village. The popularizing of similar events, named the táncház movement, boosted by a difficult political situation, sent many musicians and dancers into Transylvania to find village events.

Growing availability of ethnographic materials and accessibility to village dancers in Transylvania resulted in individual dancers and musicians enthusiastically doing their own research on rural Hungarian dance and music. As the táncház movement spread throughout and beyond the boundaries of Hungary and Romania, many more people shared video tapes and recordings and experimented with the form. This study explores practices of this group as they seek to preserve this material, surveying competing visions of authenticity and varying solutions to issues of improvisation.

REZUMAT

Încă de la început, adaptarea dansului rural maghiar improvizat la o practică urbană a fost o călătorie a descoperirilor. La prima casă de dans (táncház) din Budapesta, în 1972, numită după „casele de dans" din localitatea Szék (Sic) din Transilvania, coregrafii, dansatorii profesioniști și muzicienii invitați au încercat să imite improvizația din acel sat. Popularizarea unor evenimente similare, numită „mișcarea táncház", impulsionată de o situație politică dificilă, a îndrumat mulți muzicieni și dansatori spre Transilvania pentru a găsi evenimentele din sate.

Disponibilitatea tot mai mare a materialelor etnografice precum și accesul neîngrădit la dansurile din satele transilvănene au avut ca și consecință îndreptarea dansatorilor și muzicienilor privați spre cercetări proprii asupra dansului și muzicii maghiare. Pe măsură ce mișcarea caselor de dans s-a răspândit peste tot în, și dincolo de granițele Ungariei și României, mult mai multe persoane au distribuit înregistrări video și au experimentat această formă de dans. Studiul de față analizează practicile acestuia pe măsură ce caută să conserve acest material, explorând viziuni rivale despre autenticitate și soluții variate la probleme de improvizație.

Keywords
Folkdance; improvisation; authenticity; táncház or Hungarian dance house;



Fig. 1: "Visa Dances at Visai Tánctábor (Visa Dance Camp), Visa (Vișea, Cluj county), Romania. July 28, 2019. Naci Macsingo, Primás" (photo and video by author). https://youtu.be/jQyOTiscmbw

INTRODUCTION

"Who is now the expert?" a topic explored at the ICTMD South East Europe conference in Cluj-Napoca (Hungarian: Kolozsvár, German: Klausenburg) in October 2024, becomes an important question as dance as an integral part of village life has rapidly fallen out of practice. For Hungarian rural dance, the *táncház* movement has explored and complicated this question by offering a range of challenges and opportunities, approaches and prohibitions that for the last 50 years have drawn enthusiasts, urban and rural, to the dance.

The *táncház* movement is an effort to recreate the milieu of a range of improvised dances developed within rural villages throughout the Hungarian-speaking world. Although there are hierarchies of experts, each person is encouraged to take ownership of the material and continue to research and learn these various dance systems. This independence stems from a range of factors including:

1. How the *táncház* movement began;
2. Dance in the context of late-20th century social and political developments;
3. Increasing availability of primary material;
4. The nature of the material and how it is viewed and taught;

I will talk about these points, as well as some fundamental problems, including:

1. Originality in the context of preservation;
2. The relationship between dancer and band;
3. Copying.

HOW THE TÁNCHÁZ MOVEMENT BEGAN

The *táncház* movement grew out of ethnographic research conducted throughout the 20th century by a host of people engaged in various approaches to dance and music. These included ethnochoreologists and ethnomusicologists, choreographers, physical education teachers, ethnologists, dancers, and musicians. I have heard it said that the Hungarian field was a lucky size, because people with different goals were meeting each other over and over, and sharing information and perspectives.

The *táncház* idea was suggested by György Martin, an ethnochoreologist who had endeavored to analyze and learn the rural art *legényes* through interaction with his primary subject, István Mátyás *Mundruc*,[40] from Magyarvista (Viștea, Cluj county) in the Kalotaszeg cultural area (Romanian: Țara Călatei) of Transylvania as well as other dance systems. In first event, organized by the Bihari dance group under Ferenc Novák with Martin and other supporters including Sándor Timar, dancers from four performing groups[41] and musicians Béla Halmos and Ferenc Sebő attempted the improvised dances of Szék to see if they could come close to replicating that village's *táncház*, or dance house. The first Budapest *táncház* took place on May 6, 1972. Much is written about this event.[42] Bela Halmos, violinist, talked about the difficulty of finding music and learning improvisation, finally working with György Martin's recordings.[43] While first meant to be kept among professionals, it was soon decided to include the general public. (Taylor, 2021:118). *Táncház* bands founded their own regular dates to play the material, and provided dance instruction (Taylor, 2021:118-119). This model won UNESCO designation for Best Safeguarding Practice in 2011.[44] The process mainly consists of teaching participants the movement and attitude of a dance through practicing basic figures which participants can combine freely or according to certain rules.[45] Figure 2 gives an example of *táncház* teaching and practice today.

[40]Various notes on these interactions have been collected in Martin, György. 2004. *Mátyás István 'Mundruc': egy kalotaszegi táncos gyéniség vizsgálata* (Mátyás István 'Mundruc': An Examination of a Kalotaszeg Dance Talent). Budapest: Planetás.

[41]The HDVSZ Bihari János Táncegyüttes, the Vegyipari Dolgozók Sézakszervezete Bartók Béla Táncegyüttes, the Vasas Művészegyüttes and the Építők Vadrózsák Néptáncegyüttes (Székely 2024:67).

[42] Many accounts can be found on the Hagyomanyok Haza website https://hagyomanyokhaza.hu/. Accounts listed here include (Halmos, undated), (Taylor, 2021, see especially chapter 4), (Székely, 2024:63-70), (Frigyesi, 1996).

[43] (Halmos, undated: 3), (Frigyesi, 1996: 61-62), (Székely, 2024)

[44] https://ich.unesco.org/en/decisions/6.COM/9.8 .

[45] In my observation, material taught has passed through a number of stages; first, regional dances were taught combining figures from throughout the region, then teaching focused on specific villages, now many are teaching the dance figures of individual dancers.



Fig. 2. "Fonó Szerda tánctánítás és táncház: Maros-Küküllök vidéke (Fono Wednesday dance lessons and dance house: Maros Küküllökregion)."
https://www.youtube.com/watch?v=WyQk92jnEkw
https://youtu.be/PwpjGJeFmOw

Táncház's new approach to folk dance moved responsibility for determining many elements concerning the material from the choreographer to the dancer. It would be hard to overemphasize the implications of this choice, which ultimately took dance off the stage and created a new social sphere, the urban *táncház*.

DANCE IN THE CONTEXT OF LATE-20TH CENTURY SOCIAL AND POLITICAL DEVELOPMENTS

Táncház served political as well as social goals. In the dark days of state socialism 15+ years after the suppressed Hungarian Revolution of 1954, *táncház* provided a hidden means of protest.[46] Dance in general was fostered by the Russian Communists; the Moiseyev Dance Company providing the model of a smooth, collective society, all working together for a common good.[47] Igor Moiseyev helped greatly with the establishment of the Hungarian State Ensemble, although that group's first Choreographer (later Artistic Director), Miklós Rábai, was much more involved in ethnographic dance research and the accurate representation of Hungarian dance.[48] Dance groups run by amateurs, sponsored by collectives, such as those noted earlier, or taking place in culture houses were well regarded and even required in some cases,[49] and if the people doing the dancing undertook it for the purpose of maintaining a separate Hungarian sensibility, then, as one participant said, "They came, and all they found were people dancing."[50] The advantage was that you didn't even need to acknowledge to yourself that you were protesting or hollowing out a clean space for

[46]Balogh, Balázs and Fülemile, Ágnes. 2008. "Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary -- The Folk Dance and Music Revival." Hungarian Studies, 22:43-62. https://epa.oszk.hu/01400/01462/00038/pdf/EPA01462_hungarian_studies_2008_1-2_043-062.pdf.

[47]See (Shay, 2002), especially chapter 3, 57-81 for Soviet Union support and expectations regarding dance companies.

[48]In my interview with Maria Molnar, one of Rábai's students at the Testnevelési Főiskola, thePhysical Education College in Budapest, she reported how, when bringing students to Hungarian villages, he taught meticulous analysis of not only the dance, but the circumstances surrounding them, who was dancing, and other considerations.

[49](Székely, 2024)

[50] See (Szőnzei, forthcoming) on Secret Service surveillance of the *táncház* movement.

yourself. Judit Frigyesi first played down the political element in *táncház*, but noted it provided researchers a place to go, with less political supervision.[51]

Much *táncház* material was from Transylvania, a mixed-nationality region that had changed hands between Hungary and Romania. Hungarian, as well as Romanian and Roma, dance in this area fostered by isolation, had continued to develop in the second half of the 20th century, into an unusually soloistic and virtuosic form. Going to Transylvania and looking for weddings and other village events to join became a way to show solidarity with Hungarians there, and a favorite activity for *táncház*-goers for learning dances. Romanian officials, nervous about the Hungarians crossing into Transylvania and about the mixing of rural and urban minorities, sought to interfere, with rules, such that people should not talk to foreigners and no foreigner could sleep within the country, interpreted by visitors as within boundaries of a town. One frequent traveler told me how she camped just outside the sign for Szék.[52] This danger was real - István Ádám, Bela Hálmos's Roma violin teacher was frequently beaten, and Lászlo Kelemen, a Transylvanian native living in Hungary, told me of how he only escaped beating or worse because he was traveling with an American girl.[53] Zoltán Kállos, the primary Hungarian ethnographer working in Transylvania, was thrown in prison.[54]

Despite the danger, a local *táncház* movement began in Transylvania.[55] András Sinko told me how as a conservatory violin student, he and his friends would go to community events along with Roma musicians. He said the musicians were suspicious until they saw they could have the conservatory students play the gig and then collect the money themselves.[56] Ildikó Németh, then a student in Cluj, said that Kállos would help them with materials, but kept his distance for their sake. She told me police would take *táncház* organizers into custody on the nights of events, releasing them when it was too late for the event to happen.[57]

All these experiences added to the attraction of *táncház*, building a culture of social engagement and personal responsibility for one's own knowledge acquisition as well as exposing dancers to rural models. Folk dance was also legitimated with the establishment of a folkdance department at the Állami Balett Intézet (National Ballet Institute).[58] Names of members of the first class, graduating in 1975, Zoltán Zsuráfszky *Zsurá*, Zoltán Farkas *Batyu*, and István Kosbor *Kosbor* (who dances in New Jersey), are found on many of the field notes of archived dance films. Sándor Timár and other teachers taught amateur dancers throughout the world how to improvise just as in Hungary and Transylvania.[59] Thus, dance enthusiasts began to think more deeply about

[51] Frigyesi teases out a the various (often not political) threads that drew people from different backgrounds and interests to participate in *táncház* (Frigyesi, 1996). Taylor likewise links *táncház* to other trends such as the Beat movement, and she explores its position and utility within the political system (Taylor, 2021).

[52] Julia Bock, 9 May 2024

[53] Personal discussion 2003 and (Kelemen, 2008). She was able to reach help from the Amercan Embassy after they were detained by the police.

[54] He was imprisoned for an unrelated offense, but he himself made the connection with his research work (2006).

[55] See (Kelemen, 2008) and (Kőnczei and Kőnczei, 2004) for detailed accounts of this process.

[56] Interview Kalotaszentkiraly 2005. Halmos also experienced this (Halmos, undated: 5).

[57] Interview Kalotaszentkiraly 2005

[58] https://mte.eu/tortenet/

[59] I attended one of Timár'sworkshops in Boston in the 1980's. In 2015, Takashi Kamiya reported on Timár's teaching trips to Japan, beginning in 1979 in "History of Magyar Néptánc in Japan," a PowerPoint presentation at the Hagyományok Háza. Facebook 7-24-22

how movements fit together and building a personal dance, as well as finding new appropriate figures.

Archival materials moved hand to hand. Aaron Székely told me about learning *legényes* figures from videos he could hardly understand because they had been copied so many times. Musical tapes and albums were also traded and carefully dissected by ear. In Figure 3, amateur musicians in New York have transcribed and memorized dances from the Sebő Ensemble's1978 record album *Táncházi muzsika -- Music in Folk Dance Rooms*. Dances were taught by Steven and Susan Kotansky, Americans involved in the Budapest *táncház* movement, who had returned to the US.[60]



Fig.3. Mezőségi Dances at Sunday Folk Dance Session in Earl Hall at Columbia University, New York, NY on 12/12/1985.https://youtu.be/ijojLirmJto. Video provided by Barry Winnaker.

INCREASING AVAILABILITY OF PRIMARY MATERIAL

As a response to the interest in traditional dance, collections actively strove to make their films available. As a walk-in, the László Lajtha Library (now the Folklore Documentation Center) at the Hagyományok Háza made a copy for me of György Martin's Kalotaszegi films in Türe in 1969, along with a photocopy of the field notes. ZTI published video cassettes in the early 2000's, including such materials as *Mundruc* dancing *legényes*. As Székely notes, archival films have generally been viewed as public domain (Székely, 2024). Sometime after YouTube came out in 2005, Hungarian archival films became available in personal accounts. János Fügedi developed and made available an online archive of films from the ZTI collection which immediately became references for dance classes. The most recent version of the archives is now the *Néptánc Tudástár* of the BTK *Zene tudomanyiIntézet* [Knowledge Base of Traditional Dances of the RCH Institute for Musicology] at https://neptanctudastar.abtk.hu/.

The fall of Communism in 1989 was followed soon by the first Transylvanian dance camp.[61] As the need for resistance disappeared, many feared *Táncház* would

[60] At the Balkan Folk Arts Center (1981 renamed Ethnic Folk Arts Center, now Center for Traditional Music and Dance) at 179 Verick St. These classes were my first contact with the *táncház* movement.

[61] Since then, many have followed, often set up by locals, such as in Györgyfalva and Jobbágytelke, Transylvanians living in Hungary set up a gypsy camp in Commando, which is now in Zabola, The Bartók ensemble from Budapest set up the Visa camp after long personal association with local people. Dance camps vary in program; generally taught by professional dancers, often bringing in local people to demonstrate dances.

become less popular. However, the intrinsic attractiveness and sophistication of the material, along with the resilience of *táncház* as a social form has resulted in generation after generation devoting themselves to Hungarian dance at *táncház*. Anna Székely's new dissertation "Közösségés Autenticitás: A Kortárs Magyar Néptáncos Revival Mozgalom Vizsgálata (Community and Authenticity: An Examination of the Contemporary Hungarian Folk Dance Revival Movement)" studies some of the core concepts of *táncház* participants, comparing generations and looking at how they are conceptualizing and realizing the material today. Much attention is devoted to the relationship between newer dancers and the last generation of villagers in Transylvania to have experienced dance as central to their communities for most of their lives, whom they treasure as "*adatközlő*" (informants, or people of peasant origin and raised in traditional lifestyle local representatives of styles).[62] Her work, especially in terms of contemporary views of authenticity, provides a window on how this generation is handling one of the movement's most knotty problems.

THE NATURE OF THE MATERIAL AND HOW IT IS VIEWED AND TAUGHT

Throughout the course of the movement, dance house participants focused on the issue of where to turn to remain true to the material. For urban dancers especially in Hungary, the solution has been the archival films from the 1960s by György Martin and others. However, those archives hold a special trap, in that they represent moments in the practice of very creative people. To truly preserve the form, the element of serendipity and momentary invention must be preserved. However, another concern looms large. How does a dancer find new moves that fit with the dance without the boundaries of training and social reaction of the community in which the dance developed?

A locus of this issue involves the *Kalotaszegi legényes*, at home in the *Kalotaszeg* region, just outside of Cluj to the west, and stretching down to the south. This dance is considered the most developed of men's solo dances and is the most talked about in Martin's writings. This dance consists of a series of improvised units of dance or *pont*, 8-bar sequences corresponding to a musical phrase. Similar to the music, a *pont* divides into 2-bar segments, generally analyzed as abbc, or an introductory segment, followed by two segments of new motives, which interact through repetition, reversal, or contrast. This is followed by a 2-bar close. Figure 4 is the dance as danced by Ferenc Bíro *Fekete*, with musical phrases marked with capital letters. Dance phrase segments are marked with small letters and annotated to note similar figures in different *pont*.[63]

[62] She also presents a short history of *táncház* and the concerns of the founders.
[63] This example is taken from (Olson, in press)



Fig.4. *Legényes*. Ferenc Bíro *Fekete* -- 4-bar segment, music and dance phrasing, motives. https://youtu.be/mT4eUjGwMl8.

A video posted on YouTube of three *Mundruc* archival tapes (Figure 5) gives a sense of the variety of motives a dancer can develop.



Fig. 5. *Legényes*. Performed by István Mátyás *Mundruc*, Magyarvista (Viștea, Cluj county) September 1, 1967.

Martin notes that the traditional method of learning involved first practicing small dance motives typical of the central section of the *pont*. When these were mastered, dancers worked out their close and opening. Martin also wrote about the functionality of the beginning and end of the *pont*, the a and c sections. He notes that the close of the *pont* in this tradition ends with a step on the last beat of the measure. The development of the opening, the first two bars of *pont*, comes last, as a personal manner of beginning and moving to the middle section. He suggests that the opening of the figure and the delayed first step observed in many openings has to do with timing and balance at the end of the previous *pont*.[64] Martin expresses surprise that many dancers developed similar openings. The use of a formulaic opening and closings allow the dancer seconds to plan the placings of new material and the shape of his total

[64]That is, as a pont ends on the third beat of the measure in this tradition (that is, western versions of men's dance), the dancer is not prepared to step on the first beat of the following opening measure, and thus steps on the last half of that beat creating syncopation.

performance with, for example, more elaborate figures in later *pont* for a dramatic effect.

In contrast to this long-form instruction in the inventive possibilities and requirements of this form, in my observation of dance classes, men tend to be taught ready-made *pont* from the archive and instructed to seek out *pont* that suit them and fit their bodies, thus instilling them with a reverence for the archive and a reluctance to experiment or improvise, often resulting in hybrid combinations of *pont* copied from different dancers and a new tradition of exact copies of archival material.

However, Székely's research into *táncház* concepts of "*autentikus*" [authentic] and "*hiteles*" [credible or convincing] suggests why such an approach might be considered proper by this group. She notes: "According to researchers of revival movements, groups tend to merge time and space in order to create a 'new authenticity' that is 'infused with practice.'" Quoting Livingstone, "It is determined by a belief in its timelessness, unbroken historical continuity and purity of self-expression." (Székely, 133). That is, revivalists can feel that they are of the same cloth as those they are following and that through acting the same they become part of an unbroken line.

ORIGINALITY IN THE CONTEXT OF PRESERVATION

Attending the Budapest "Teddkipontot" Nemzetközi Legényes versenyen, or "Make a Point" International Legényes Competition, a number of consecutive years, Székely Interviewed participants, judges, and informants, and reviewed competition materials. For the main competition, contestants begin with a film of a peasant dancer prepared by the judges. A contestant is to render every movement of this dance faithfully, shaping his own body physique to model the dancer. In addition, for an authentic performance, the contestant must present the model dancer's personality, his particular character or habitus, dance, and performance style.[65] A sense of this exercise can be gained from a page on the Hagyományok Háza website, Figure 6. The second part of the competition allows the dancer to create a dance more freely, using figures from films of a number of other people within the same village, also chosen by the judges. In a secondary category "Hiteleselőadó" (Authentic Speaker), the dancer may be slightly freer with the material, not producing an exact copy.

Another award is the "Egyéni megformáló" (Custom Shaper or Individual Designer). In this case the dancer does well in the style, but is unable to copy exactly another dancer. His dance is good, but it isn't authentic.

[65] "A versenyzők szerint a kiadott paraszttáncoshoz tartozik egy únkarakter, habitus, táncstílus, előadásmód, melyet a felkészülés során igyekeznek a film és egyéb segédanyagok alapján meghatározni, elsajátítani és a színpadon megmutatni." (Székely, 2024: 148) quoting in part one of her interviewees.

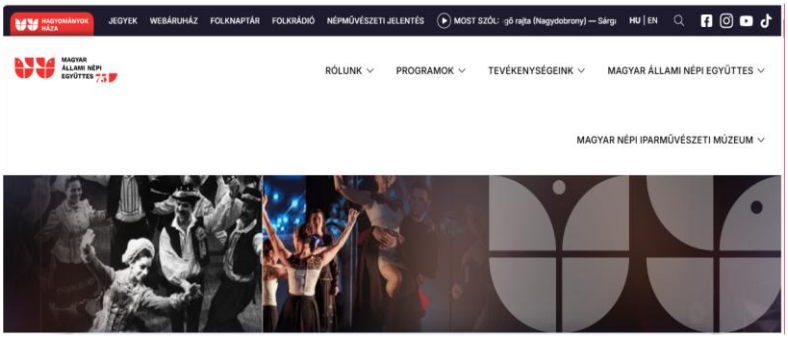


Fig. 6. "Akkorés Most" ("Then and Now"). Hagyományok Ház (House of Traditions) website. https://hagyomanyokhaza.hu/hu/akkoresmost.

Mastery of a dance primarily from archival tapes has created some tension when Budapest dancers who know the tapes by heart and want to demonstrate their competence travel to Transylvania.[66] Local Transylvanian dancers also know the tapes, but they are more familiar with local village dancers. They tend to see this as their own tradition and are perhaps less bothered by change that has happened over time. Budapesters often feel the videos represent the high point, things have gone downhill since, and they have to go back. When I discussed these differences with Agnes Fülemille, she said, "but they are so far away."[67] I feel her comment applies to in distance; Budapest is 467 km from Cluj. It would seem that for these dancers it might also apply to time - dancing the videos in the archives which are overwhelmingly from the 1960's.

The reluctance of dancers to grapple with the requirement of personal invention and fear of inappropriately changing the tradition by adding one's own invention is illustrated by a *Legényes* gathering organized by choreographer/dancer Călin Orza in Cluj in 2011. Călin advertised that each dancer should bring two prepared *pont* from the archive and two that they had found themselves. I received this email from Bence Stanik[68] reporting about the gathering:

Finally, the Ördögtérgye Ensemble organized the 1st Erdélyi Legényestánc Találkozó (the 1st Transylvanian Lads' dance Workshop) on the 19th of November last year. It didn't turn out as popular as we thought it would. Just me and a friend of mine from the Ördögtérgye Ensemble tried to show a new concept-legényes (men's)-dance performance. Nobody else actively participated from outside our immediate circles, but there were quite a few spectators eager to take part in the discussions. In my dance I tried to find and show new folk dance motives, not just a new sequence of the already existing/collected ones. I think I came up with one or two new moves. My friend built and showed a strong new sequence of known moves. I think the basic idea of what Călin talked about is the same. I know about 150-200 good "legényes" dancers in Transylvania but just about 10 improvise every time in front of the musician. Just a few, but it's no

[66] On one of my earliest trips to a Transylvanian dance camp (2006), a local dancer told me a joke about researchers from Budapest working in Transylvania who filmed a man who had recently hurt his leg. Ever afterwards, Budapesters danced with a limp.

[67] 27 April 2012

[68] Dated July 1, 2012

wonder as long as the first instruction that we get from the folk dance instructors in Transylvania and Hungary is: "try to imitate the old village men from the tape, the original *kalotaszegi legényes*-dance is what you see on the tapes." So, I think there is a serious problem with the teaching methodology of folk dances as this approach is not going to support the development of free self-expression in dance. I think there is a way for compromise between the conservative school (just the original) and the liberal platform (Călin nearly singlehandedly). We do have to preserve the original *kalotaszegi legényes* dance but if we want to keep it alive, we have to let it find its renewed, actual formulas. So, we have a lot to learn from the Gypsies [sic], they don't have dance-schools or any kind of learning institution, and that's why their dance developed a lot in these years too.

THE RELATIONSHIP BETWEEN DANCER AND BAND

A further problem in grounding one's practice in the archive is the potential to lose the special relationship between dancers and band. The archival collector's practice of filming just short shots of the dancer facing forward, necessitated by that time's technical limitations, masked this relationship. Martin himself said he was unable to render a true village event as it happened (Martin, 2020). Within the traditional context, this was a sort of alliance in which the band created a supportive and creative space for the dancer. The relationship which results has been called "choreomusical intimacy" (Quigley and Varga, 2020) which creates a unified, interdependent performance in which each part has a place.[69] Quigley and Varga with *Pali Marci* observed that often both Budapest dancers and musicians had not had the exposure to Transylvanian models to keep a driving beat and responding to each other. Figure 7 gives an example of a spatial situation that complicates the relationship between band and dancer.



Fig. 7. "Magyar táncház Hagyományok háza 05 18 Hungarian folk dance Budapest" https://youtu.be/SFBmrBfGVp8.[70]

[69] Quigley and Varga discuss at length with their primary informant, *Primás* Filep Márton (*Pali Marci*), how bands respond to and "help" the dancer. (Quigley and Varga, especially 123, 129-30)

[70] Taken from Kriszti Hornyák (2024, May 19) "Magyar táncház Hagyományok háza 05.18 - Hungarian folk dance Budapest," 32 sec. (viewed May 4, 2025).

COPYING

Yet another issue which bears research is that of copying itself. Noted earlier was the value put on creating a representation of a master dancer. Among *legényes* dancers and afficionados, copying various expert dancers becomes a form of communication as people recognize parts from the archive. A related question is copying in terms of social and economic capital. To what extent does a figure belong to one dancer as a signature move?

A fruitful way of exploring this issue is offered by working with Roma musicians and dancers, in what is still an unbroken, living tradition. Within informal discussions, villagers have told me they did not mind being copied. For example, Marika Takács told me "How else are they going to learn?"

However, Roma are more skeptical of copying, perhaps because they can still obtain compensation from their material and it is much more bound with identity. In any case, this deserves continuing research, and could shed light on the traditional dance context, where some figures were used in common and some were only seen in the dance of one person.[71] Broadening our understanding of this aspect could make room for dancers to "find" or invent personal figures that do not need to enter the common repertoire. It could also aid dance analysis in understanding how figures originate and are shaped in the movement planes of specific bodies.

CONCLUSIONS

In conclusion, within the *táncház* movement, there is an emphasis on striving to become one's own expert individually, through various means. These include dance classes, individual practice, and study of archival and embodied sources. As Székely points out, the last include *mesterek*, "masters," remaining village dancers who were active in the 1960's and continue to dance. She notes the first layer of researchers who worked with villagers at that time are also often considered *mesterek*. Figure 8 shows dancers at the Visai Tánctábor observing masters. Dancers also turn to the archive of films made in the 1960's when the village milieu consisted of the dances under study.



Fig. 8. Visai Tánctábor, Master Dancers from Visa, camp faculty, local dancers, and campers. Magyarpalatka Banda with Florin Kodoba, Primás, July 24, 2019. Video by author. https://youtu.be/bmhFvNobSYc

[71] Pali Marci noted about Sandor Varga: "He has been in Szék a long time, knows all the old good dancers and learned from them by stealing. That's the way you have to learn, not by being told, „two to the left, two to the right."

Celebrated is the level of originality and invention within this art, achieved through improvisation. However, in an inherent contradiction (not lost on many participants), the consensus is that invention must remain within the limits of the observed. In fact, in the case of the competition Székely explores, the highest level to be reached involves the exact representation of segments of the classic archival films (albeit with the persona of the modern dancer shining through).

One solution to the invention/innovation problem involves improvising with motives extracted from the films, an approach explored in different ways by dancers from Timar Sandor to the present[72] in regard to solo dances (and a process used in couple dancing, improvising with basic motives seen within couple dances). Henrik Kovács presented a related idea at the ICTMD Ethnochoreology meeting this summer[73] - choosing a few motives from a general list and trying them together (Kovács, 2024). Some have catalogued the motives of specific dancers.[74]

A different model, suggested by Orza, involves finding new, personal *pont* or figures in the manner of the "masters" themselves. However, this seems to be either rejected by most, or too fraught to attempt.

Taking these various approaches into account within this world of dedication to preserving/saving a rural art which all agree is of great value, the final answer to who is the expert would seem to be: You are (or could be) – but dance responsibly!

O COMUNITATE DE EXPERȚI: TRANSMITEREA CUNOȘTINȚELOR DESPRE DANS ȘI MUZICĂ ÎN CADRUL MIȘCĂRII CASELOR DE DANS

Cuvinte cheie
Dans tradițional; improvizație; autenticitate; *táncház*; casa dansului maghiar;



Fig. 1: „Dansuri din Vișea la *Visai Tánctábor* (Tabăra de dansuri Vișea), Vișea, jud. Cluj, România, 28 iulie 2019. Naci Macsingo, *primaș*" (foto și video realizate de autoare), https://youtu.be/jQyOTiscmbw

[72] Székely suggests that Timar may have had a similar approach.
[73] (Kovács, 2024)
[74] For example, (Karácsony, 2019).

INTRODUCERE

„Cine este expertul acum?" – un subiect explorat la Conferința ICTMD a grupului de studiu din sud-estul Europei, la Cluj-Napoca (în maghiară: *Kolozsvár*, în germană: *Klausenburg*) în octombrie 2024, devine o întrebare importantă în contextul în care dansul ca parte integrantă a vieții satului dispare rapid din practică. Pentru dansul rural maghiar, mișcarea *táncház*[75] a explorat și complicat această întrebare prin oferirea unei serii de provocări și oportunități, abordări și interdicții care, în ultimii 50 de ani, au atras înspre dans entuziaști din sate și orașe.

Mișcarea *táncház* este un efort de a recrea mediul unei serii de dansuri improvizate dezvoltate în satele din toate zonele vorbitoare de limba maghiară. Deși există întregi ierarhii de experți, fiecare persoană este încurajată să își asume materialul și să continue să cerceteze și să învețe aceste forme diferite de dans. Această independență provine dintr-o serie de factori cum sunt:

1. Modul în care a început mișcarea *táncház*
2. Dansul în contextul dezvoltărilor sociale și politice de la finalul secolului al XX-lea
3. Creșterea disponibilității materialului de bază
4. Natura materialului și modul cum este privit și predat.

Vom analiza aceste aspecte, precum și alte câteva probleme de bază, cum ar fi:

1. Originalitatea în contextul conservării
2. Relația dintre dansator și trupă
3. Copierea.

CUM A ÎNCEPUT MIȘCAREA *TÁNCHÁZ*

Mișcarea *táncház* a apărut în urma cercetărilor etnografice efectuate de-a lungul secolului al XX-lea de către o serie de persoane implicate în diferite abordări ale dansului și muzicii. Printre acestea s-au numărat etnocoreologi și etnomuzicologi, coregrafi, profesori de educație fizică, etnologi, dansatori și muzicieni. Se spune că mediul de cercetare maghiar are forma potrivită pentru ca specialiștii cu obiective diferite să se întâlnească frecvent și să facă schimb de informații și perspective.

Ideea de *táncház* a fost sugerată de György Martin, un etnocoreolog care s-a străduit să analizeze și să învețe arta rurală *legényesi (*feciorească*)* prin interacțiunea cu subiectul său principal, István Mátyás *Mundruc*[76] din *Magyarvista* (Viștea, jud. Cluj) din zona culturală a *Kalotaszeg* (Țara Călatei) din Transilvania, precum și alte forme de dans. În primul eveniment, organizat de grupul de dans Bihari condus de Ferenc Novák, G. Martin și alți suporteri, printre care Sándor Timar, dansatori din patru grupuri care susțin

[75] *Táncház*-ul (casa dansului) a fost locul de desfășurare a evenimentelor de dans social ale țăranilor din Szék (Sic, jud. Cluj), un sat maghiar din Transilvania Centrală, România, până în anii 1990, iar termenul a fost preluat de adepții dansului folcloric. În timp ce alte sate foloseau termeni similari, cum ar fi *táncos ház* or *táncoló ház* (aproximativ *casă de dans*), din anii 2000, termenul *táncház* a fost aplicat din ce în ce mai mult evenimentelor de dans sătesc unde adepții dansului orășenesc și sătenii dansează împreună.

[76] Diverse note despre aceste interacțiuni au fost adunate în Martin, György. 2004. Mátyás István 'Mundruc': egy kalotaszegi táncos gyéniség vizsgálata (Mátyás István 'Mundruc': An Examination of a Kalotaszeg Dance Talent). Budapesta: Planetás.

spectacole[77] și muzicienii Béla Halmos și Ferenc Sebő au încercat dansurile improvizate din Sic pentru a vedea dacă s-ar putea apropia de o reluare a caselor de dans rural. Primul eveniment *táncház* din Budapesta a avut loc în data de 6 mai 1972. S-a scris mult despre acest eveniment[78]. Violonistul Bela Halmos a vorbit despre dificultatea de a găsi muzică și de a învăța improvizația, lucrând în cele din urmă cu înregistrările lui György Martin[79]. Deși a fost gândit inițial pentru a fi păstrat în rândul profesioniștilor, s-a decis curând includerea publicului larg (Taylor, 2021:118). Trupele de *táncház* și-au stabilit propriile întâlniri regulate pentru a interpreta materialul și au oferit lecții de dans (Taylor, 2021:118-119). Acest model a câștigat desemnarea UNESCO pentru ,,Cea mai bună practică de conservare în 2011"[80]. Procesul constă în principal în predarea mișcării și atitudinii unui dans prin exersarea unor figuri de bază pe care participanții le pot combina liber sau conform anumitor reguli[81]. Figura 2 oferă un exemplu de predare și practică în stilul *táncház* în prezent.



Fig. 2."Fonó Szerda tánctánítás és *táncház*: Maros-Küküllök vidéke (Lecții de dans și casa dansului, organizate miercurea în Fono: zona Mureș-Târnave)."
https://www.youtube.com/watch?v=WyQk92jnEkw
https://youtu.be/PwpjGJeFmOw

Noua abordare a dansului popular în stilul *táncház* a mutat responsabilitatea pentru determinarea multor elemente privitoare la material de la coregraf spre dansator. Ar fi greu să demonstrăm explicit implicațiile acestei alegeri, care în cele din urmă au scos dansul de pe scenă și au creat o nouă sferă socială, casa dansului urbană.

[77]The HDVSZ Bihari János Táncegyüttes, the Vegyipari Dolgozók Szakszervezete Bartók Béla Táncegyüttes, Vasas Művészegyüttes și Építők Vadrózsák Néptáncegyüttes (Székely 2024:67).

[78] Numeroase relatări pot fi găsite pe site-ul Hagyomanyok Haza https://hagyomanyokhaza.hu/. Printre relatările enumerate aici se găsesc și (Halmos, nedatat), (Taylor, 2021, vezi în special capitolul 4), (Székely, 2024:63-70), (Frigyesi, 1996).

[79] Halmos, nedatat: 3), (Frigyesi, 1996: 61-62), (Székely, 2024).

[80] https://ich.unesco.org/en/decisions/6.COM/9.8.

[81] Din observațiile mele, materia predată a trecut printr-o serie de etape; mai întâi, dansurile regionale au fost predate combinând figuri din întreaga regiune, apoi predarea s-a concentrat pe anumite sate, iar acum mulți predau figurile de dans ale dansatorilor individuali.

DANSUL ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRILOR SOCIALE ȘI POLITICE DE LA FINALUL SECOLULUI AL XX-LEA

Táncház a servit atât obiectivelor politice, cât și celor sociale. În zilele întunecate ale socialismului, la peste 15 ani după Revoluția Maghiară care stătea înăbușită din 1954, *táncház* a oferit un mijloc ascuns de protest[82]. Dansul în general a fost promovat de comuniștii ruși; Compania de Dans Moiseev a oferit modelul unei societăți colective, armonioase, în care toți lucrau împreună pentru un bine comun[83]. Igor Moiseyev a contribuit enorm la înființarea Ansamblului de Stat Maghiar, deși primul coregraf al acestui grup (mai târziu director artistic), Miklós Rábai, a fost mult mai implicat în cercetarea etnografică a dansului și în interpretarea exactă a dansului maghiar[84]. Grupuri de dans conduse de amatori, sponsorizate de colective, precum cele menționate anterior, sau care își desfășurau activitatea în case de cultură, aveau un renume bun și chiar erau solicitate în unele cazuri[85], iar dacă dansatorii făceau ceea ce făceau în scopul menținerii unei sensibilități ungare separate, atunci, după cum a declarat un participant, „Au venit și tot ce au găsit au fost oameni care dansau”[86]. Avantajul era că nici măcar nu era nevoie să recunoști în sinea ta că protestezi sau că îți creezi un spațiu curat pentru tine însuți. Judit Frigyesi a minimalizat la început elementul politic din *táncház*, dar a remarcat că le-a oferit cercetătorilor un loc unde să se ducă, cu mai puțină supraveghere politică[87].

O mare parte din materialul *táncház* era din Transilvania, o regiune cu naționalități mixte, care făcuse schimburi între Ungaria și România. Dansurile maghiare, ca și cele românești și rome, continuaseră să se dezvolte în această zonă, favorizate de izolare, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, într-o formă neobișnuită de solistică și virtuozitate. Călătoriile în Transilvania și căutarea de nunți și alte evenimente sătești la care se putea participa a devenit o modalitate de a demonstra solidaritate cu maghiarii de acolo și o ocazie preferată pentru participanții la *táncház* de a învăța dansuri. Oficialii români, îngrijorați de trecerea maghiarilor în Transilvania și de amestecul minorităților rurale cu cele urbane, au căutat să interfereze cu regulile, astfel încât oamenii să nu vorbească cu străinii și niciun străin să nu poată dormi în interiorul țării, interpretat de vizitatori ca fiind în interiorul granițelor unui oraș. O doamnă care călătorea frecvent mi-a relatat cum a campat chiar dincolo de tabla cu denumirea localității Sic[88]. Acest pericol era real - István Ádám, profesorul rom de vioară al lui Bela Hálmos a fost bătut frecvent, iar Lászlo Kelemen, de origine transilvăneană, dar care trăia în Ungaria, mi-a relatat că a

[82] Balogh, Balázs și Fülemile, Ágnes. 2008. „Alternative culturale, rezistență la nivel de tineret și la nivel local în Ungaria socialistă – Renașterea dansului tradițional și a muzicii.” Studii maghiare, 22:43-62. https://epa.oszk.hu/01400/01462/00038/pdf/EPA01462_hungarian_studies_2008_1-2_043-062.pdf. https://epa.oszk.hu/01400/01462/00038/pdf/EPA01462_hungarian_studies_2008_1-2_043-062.pdf.

[83] Vezi (Shay, 2002), în special capitolul 3, 57-81, pentru sprijinul și așteptările Uniunii Sovietice cu privire la companiile de dans.

[84] În interviul meu cu Maria Molnar, una dintre studentele lui Rábai la Testnevelési Főiskola, Colegiul de Educație Fizică din Budapesta, ea a relatat cum, atunci când aducea studenți în satele maghiare, acesta îi preda o analiză meticuloasă nu numai a dansului, ci și a circumstanțelor din jurul lor, cine dansa și alte considerații.

[85] (Székely, 2024)

[86] Vezi (Szőnzei, în curs de apariție) despre supravegherea mișcării *táncház* de către Serviciile Secrete.

[87] Frigyesi scoate în evidență diversele fire (adesea nepolitice) care au atras oameni din medii și interese diferite să participe la *táncház* (Frigyesi, 1996). De asemenea, Taylor leagă *táncház* de alte tendințe, cum ar fi mișcarea Beat, și explorează poziția și utilitatea sa în cadrul sistemului politic (Taylor, 2021).

[88] Julia Bock, 9 mai 2024

scăpat de bătaie sau de ceva mai rău pentru că a călătorit cu o fată din America[89]. Zoltán Kállos, unul dintre cei mai importanți etnografi maghiari care lucra în Transilvania, a fost aruncat în închisoare[90].

În ciuda pericolului, o mișcare *táncház* locală a început în Transilvania[91]. András Sinko un student violonist de la conservator ne-a relatat cum el și prietenii lui mergeau la evenimente comunitare împreună cu muzicieni romi. El spunea că muzicienii au fost suspicioși până când au văzut că puteau să îi pună pe studenții de la conservator să cânte la aceste petreceri, iar apoi să încaseze ei banii[92]. Ildikó Németh, pe atunci studentă la Cluj, a relatat că Zoltán Kállos îi ajuta cu materialele, dar păstra distanța pentru siguranța lor. Mi-a spus că poliția îi lua în custodie pe organizatorii caselor de dans în serile evenimentelor și îi elibera când era prea târziu pentru ca evenimentul să mai aibă loc[93].

Toate aceste experiențe au sporit atractivitatea táncház-ului, construind din acesta o cultură a implicării sociale și a responsabilității personale pentru propriile cunoștințe, expunând dansatorii la modele rurale aletáncház-ului. Dansul folcloric tradițional a fost legitimat prin înființarea unui departament de dansuri populare la Állami Balett Intézet (Institutul Național de Balet)[94]. Numele membrilor primei promoții, care au absolvit în 1975, Zoltán Zsuráfszky *Zsurá*, Zoltán Farkas *Batyu* și István Kosbor *Kosbor* (care dansează în New Jersey), se găsesc pe multe dintre notițele de teren ale filmelor cu dansuri din arhivă. Sándor Timár și alți profesori i-au învățat pe dansatorii amatori din întreaga lume cum să improvizeze, la fel ca în Ungaria și în Transilvania[95]. Astfel, pasionații de dans au început să se gândească mai profund la modul în care mișcările se îmbină și la construirea unui dans personal, precum și la identificarea unor noi figuri de dans potrivite.

Materialele din arhivă erau transmise din mână în mână. Aaron Székely mi-a relatat că a învățat figuri de *legényes* din filmări în care de abia se mai vedea ceva pentru că fuseseră copiate de multe ori. Casetele și albumele muzicale erau de asemenea obiectul schimburilor și disecate atent după ureche. În Figura 3 poate fi observat cum muzicieni amatori din New York au transcris și memorat dansuri de pe discul din 1879 al Ansamblului Sebő intitulat *Táncházi muzsika (Muzică din Casele de Dans)*. Dansurile erau predate de Steven și Susan Kotansky, americani implicați în Mișcarea Caselor de Dans din Budapesta, care se întorseseră ulterior în SUA[96].

[89] Discuție personală 2003 și (Kelemen, 2008). Ea a reușit să obțină ajutor de la Ambasada Americană după ce au fost reținuți de poliție.

[90] El a fost închis pentru o infracțiune fără legătură, dar el însuși a făcut legătura cu munca sa de cercetare (2006).

[91] Vezi (Kelemen, 2008) și (Kőnczei și Kőnczei, 2004) pentru relatări detaliate ale acestui proces.

[92] Interviu Kalotaszentkiraly 2005. Halmos a experimentat și el acest lucru (Halmos, nedatat: 5).

[93] Interviu 2005

[94] https://mte.eu/tortenet/

[95] Am participat la unul dintre atelierele lui Timár din Boston în anii 1980. În 2015, Takashi Kamiya a relatat despre excursiile de predare ale lui Timár în Japonia, începând din 1979 în „Istoria Magyar Néptánc în Japonia", o prezentare PowerPoint la Hagyományok Háza. Facebook 7-24-22

[96] La Centrul Balcanic de Arte Tradiționale (redenumit în 1981 Centrul de Arte Tradiționale Etnice, acum Centru pentru Muzică și Dans Tradițional) de pe strada Verick nr. 179. Aceste cursuri au fost primul meu contact cu mișcarea *táncház*.



Fig. 3. Dansuri Mezőségi într-o sesiune duminicală de dansuri folclorice tradiționale la Earl Hall, Universitatea Columbia, New York, la data de 12/12/1985. https://youtu.be/ijojLirmJto. Filmare oferită de Barry Winnaker.

DISPONIBILITATEA TOT MAI MARE A PRIMELOR MATERIALE

Ca răspuns la interesul tot mai mare pentru dansul tradițional, colecțiile s-au străduit să facă filmele lor disponibile pentru cât mai multă lume. Biblioteca László Lajtha (acum Centrul de Documentare Folclorică) de la Hagyományok Háza a făcut pentru subsemnatul o copie a filmului lui György Martin *Kalotaszegi Films* în Türe (Turea, comuna Gârbău, jud. Cluj) din 1969, împreună cu o fotocopie a notițelor de teren. ZTI a publicat casete video la începutul anilor 2000, inclusiv materiale cu Mundruc dansând *legényes*. După cum notează Székely, filmele de arhivă au fost în general considerate domeniu public (Székely, 2024). La un timp după lansarea YouTube în 2005, filmele de arhivă maghiare au devenit disponibile pe conturi personale. János Fügedi a dezvoltat și a pus la dispoziție o arhivă online de filme din colecția ZTI, care au devenit imediat referințe pentru cursurile de dans. Cea mai recentă versiune a arhivelor este acum *Néptánc Tudástár* a BTK *Zenetudományi Intézet* [baza de cunoștințe despre dansurile tradiționale a Institutului de Muzicologie al RCH] la https://neptanctudastar.abtk.hu/.

Căderea comunismului în 1989 a fost curând urmată de prima tabără de dans din Transilvania[97]. Pe măsură ce nevoia de rezistență a dispărut, mulți s-au îngrijorat că *Táncház* va deveni o mișcare mai puțin populară. Cu toate acestea, atractivitatea intrinsecă și complexitatea repertoriului, alături de capacitatea táncház-ului de a se menține ca formă socială, au determinat generații succesive să se dedice practicării dansului tradițional maghiar în cadrul acestor manifestări. Noua teză a Annei Székely, *Közösség És Autenticitás: A Kortárs Magyar Néptáncos Revival Mozgalom Vizsgálata* (Comunitate și autenticitate: o analiză a mișcării maghiare contemporane de renaștere a dansului tradițional) studiază unele dintre concepțiile fundamentale ale membrilor *táncház*, comparând generații și privind modul cum se conceptualizează și folosește materialul astăzi. Se acordă multă atenție relației dintre dansatorii mai noi și ultimii săteni din Transilvania care au trăit dansul ca parte centrală a comunităților lor în cea mai

[97] De atunci, au urmat multe altele, adesea înființate de localnici, cum ar fi în Györgyfalva și Jobbágytelke, ardelenii care locuiesc în Ungaria au înființat o tabără de romi în Commando, care se află acum în Zabola, ansamblul Bartók din Budapesta a înființat tabăra Visa după o lungă asociere personală cu localnicii. Taberele de dans variază ca program; în general, sunt predate de dansatori profesioniști, adesea aducând localnici pentru a exemplifica dansuri.

mare parte a vieții lor, pe care îi prețuiesc ca *adatközlő* (informatori sau țărani crescuți în modul de viață tradițional)[98]. Lucrarea ei, în special în ceea ce privește concepțiile contemporane despre autenticitate, oferă o imagine asupra modului în care această generație se ocupă de una dintre problemele cele mai dificile ale acestei generații.

NATURA MATERIALULUI ȘI CUM ESTE ANALIZAT ȘI PREDAT

De-a lungul evoluției mișcării táncház, participanții au fost preocupați de identificarea surselor la care puteau recurge pentru a păstra fidelitatea față de repertoriul tradițional. În special pentru dansatorii din mediul urban din Ungaria, filmele de arhivă realizate începând din anii 1960 de György Martin și de alți cercetători au reprezentat principala sursă de referință. Totuși, materialele din arhivele respective dețin o capcană, prin faptul că reprezintă momente din practica unor oameni foarte creativi. Pentru a conserva într-adevăr forma, elementul de desuetudine și invenție spontană trebuie păstrat. Cu toate acestea, se conturează o altă problemă importantă: cum poate un dansator să identifice noi mișcări compatibile cu structura și stilul dansului, în absența reperelor oferite de procesul tradițional de învățare și de reacțiile sociale ale comunității în cadrul căreia dansul s-a format?

Unul dintre cazurile în care această problemă se manifestă în mod evident este dansul fecioresc din Kalotaszeg (Kalotaszegi legényes), originar din regiunea Kalotaszeg, situată la vest de Cluj și extinsă spre sud. Acest dans este considerat cel mai dezvoltat dintre dansurile solo masculine și este cel mai discutat în scrierile lui G. Martin. Acest dans este alcătuit dintr-o succesiune de unități coregrafice improvizate, numite ponturi: secvențe de opt măsuri, corespunzătoare unei fraze muzicale. În mod similar structurii muzicale, fiecare pont se împarte în segmente de câte două măsuri, analizate, în general, potrivit schemei abbc: un segment introductiv, urmat de două segmente construite pe motive noi, între care se stabilesc relații de repetare, inversare sau contrast. Acesta este urmat de o încheiere de 2 măsuri. Figura 4 prezintă o captură din dansul așa cum a fost executat de Ferenc Bíro *Fekete*, cu fraze muzicale marcate cu majuscule. Segmentele de fraze de dans sunt marcate cu litere mici și adnotate pentru a nota figuri similare în ponturi diferite[99].

[98] De asemenea, ea prezintă o scurtă istorie a *táncház* și preocupările fondatorilor.

[99] Exemplu preluat din Olson, în curs de tipărire.



Fig. 4. *Legényes*. Ferenc Bíro *Fekete* - segment de 4 măsuri, motive frazate din muzică și dans. https://youtu.be/mT4eUjGwMl8.

O filmare postată pe YouTube cu trei casete de arhivă cu *Mundruc* (Figura 5) oferă o impresie a varietății de motive pe care le poate dezvolta un dansator.



Fig. 5. *Legényes*. Interpretat de István Mátyás *Mundruc*, Viștea, județul Cluj, 1 septembrie 1967

Martin observă că metoda tradițională de învățare presupunea, într-o primă etapă, exersarea unor motive coregrafice scurte, caracteristice secțiunii centrale ale pontului. După însușirea acestora, dansatorii elaborau modalitățile de încheiere și de introducere a pontului. Martin a scris, de asemenea, despre funcționalitatea începutului și sfârșitului pontului, secțiunile a și c. El observă că închiderea pontului în această formă se termină cu un pas pe ultima bătaie a măsurii. Elaborarea deschiderii — primele două măsuri ale pontului — intervine în ultima etapă a procesului de învățare, constituind o modalitate personală de începere și de trecere către secțiunea mediană. Martin sugerează că deschiderea figurii și întârzierea primului pas, observată în numeroase formule introductive, sunt determinate de organizarea temporală și de restabilirea

echilibrului corporal la încheierea pontului precedent.[100]. Martin își exprimă surprinderea că mulți dansatori au dezvoltat deschideri similare. Utilizarea unor formule consacrate de deschidere și de încheiere îi oferă dansatorului câteva secunde pentru a planifica introducerea unor elemente coregrafice noi și configurația generală a evoluției sale, putând, de exemplu, să rezerve figurile mai elaborate pentru ponturile ulterioare, în vederea obținerii unui efect dramatic.

În contrast cu procesul tradițional, de lungă durată, prin care dansatorul își însușea atât posibilitățile creative, cât și cerințele structurale ale dansului, în cadrul cursurilor la care am participat, bărbații învață, de regulă, ponturi gata construite, preluate din arhivă. Ei sunt îndrumați apoi să le identifice pe cele care li se potrivesc și care corespund particularităților lor corporale. Această practică le induce un respect aproape normativ față de materialul arhivistic și o anumită reticență față de experiment și improvizație. În consecință, apar frecvent combinații hibride, alcătuite din ponturi copiate de la dansatori diferiți, dar și o nouă tradiție a reproducerii exacte a modelelor conservate în arhivă.

Cercetările realizate de Székely asupra modului în care conceptele de autentikus (autentic) și hiteles (credibil, convingător sau veridic) sunt înțelese în cadrul mișcării táncház explică însă de ce o asemenea abordare poate fi considerată adecvată de membrii acestei comunități. Autoarea observă: „Potrivit cercetătorilor mișcărilor de revitalizare, grupurile tind să contopească timpul și spațiul pentru a construi o „nouă autenticitate", impregnată prin practică." Citând-o pe Livingstone, aceasta continuă: „Ea este determinată de credința în caracterul său atemporal, în continuitatea istorică neîntreruptă și în puritatea exprimării proprii." (Székely, 133). Altfel spus, adepții mișcării de revitalizare pot simți că sunt „făcuți din aceeași stofă" cu purtătorii tradiției pe care îi urmează și că, acționând asemenea lor, devin parte a unei continuități neîntrerupte.

ORIGINALITATEA ÎN CONTEXTUL CONSERVĂRII

Participând la *Teddkipontot* Nemzetközi Legényes versenyen din Budapesta sau "Make a Pont" Concursul Internațional de *Legényes*, timp de mai mulți ani consecutivi, Székely a intervievat participanți, membri ai unor jurii (specialiști) și informatori și a revizuit materialele de la concursurile respective. În cadrul competiției principale, concurenții pornesc de la o înregistrare video a unui dansator tradițional, selectată de membrii juriului. Fiecare concurent trebuie să reproducă fidel toate mișcările dansului prezentat și să își adapteze expresia corporală la particularitățile modelului interpretativ oferit de dansatorul din înregistrare. În plus, pentru o interpretare autentică, participantul trebuie să prezinte personalitatea dansatorului model, caracterul său particular, dansul și stilul de interpretare[101]. Ne putem face o idee despre acest exercițiu de pe o pagină de pe website-ul Hagyományok Háza, Figura 6. A doua parte a concursului permite dansatorului să creeze un dans mai liber, folosind figuri din filmări

[100] Adică, deoarece un pont se termină pe a treia bătaie a măsurii în această tradiție (adică versiunile occidentale ale dansului fecioreasca), dansatorul nu este pregătit să calce pe prima bătaie a următoarei măsuri de deschidere și, astfel, calcă pe ultima jumătate a acelei bătăi, creând o sincopă.

[101] "A versenyzők szerint a kiadott paraszttáncoshoz tartozik egy únkarakter, habitus, táncstílus, előadásmód, melyet a felkészülés során igyekeznek a film és egyéb segédanyagok alapján meghatározni, elsajátítani és a színpadon megmutatni." (Székely, 2024: 148) citând parțial un respondent.

ale mai multor persoane din același sat, alese tot de juriu. Într-o categorie secundară, *Hiteles Előadó* (Vorbitor authentic), dansatorul poate fi puțin mai liber cu materialul, fără a produce o copie exactă.

Alt premiu este *Egyéni megformáló*. În acest exemplu dansatorul interpretează bine în stilul dat, dar nu reușește să imite exact un alt dansator. Dansul său este bun, dar nu e autentic.

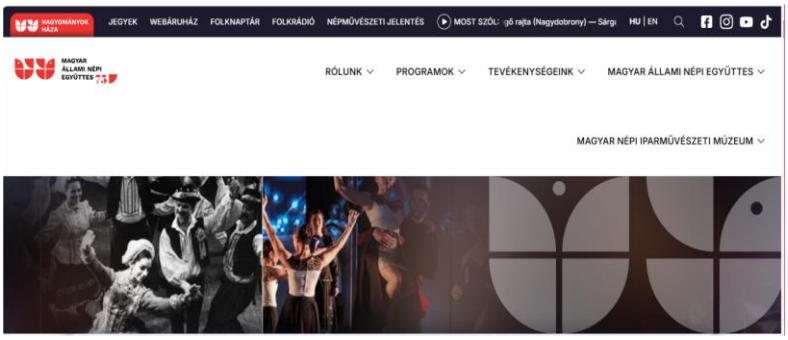


Fig. 6. *Akkorés Most* (Atunci și acum). Website-ul *Hagyományok Háza* (Casa Tradițiilor). https://hagyomanyokhaza.hu/hu/akkoresmost.

Învățarea și aprofundarea dansului realizate cu precădere prin intermediul înregistrărilor de arhivă au generat unele tensiuni în situațiile în care dansatorii din Budapesta, familiarizați în detaliu cu aceste documente și preocupați să își demonstreze competența coregrafică, se deplasează în comunitățile din Transilvania.[102] Dansatorii locali transilvăneni cunosc la rândul lor benzile și sunt mai familiarizați cu dansatorii din satele învecinate. Ei tind să vadă acest lucru ca pe propria lor tradiție și sunt poate mai puțin deranjați de schimbările care au avut loc de-a lungul timpului. Dansatorii din Budapesta consideră adesea că înregistrările video surprind momentul de apogeu al tradiției, că lucrurile au evoluat negativ de atunci și că este necesar să se întoarcă la formele documentate în acestea. Când am discutat despre aceste diferențe cu Agnes Fülemille, ea a declarat: „Dar sunt atât de departe”[103]. Simt că afirmația ei se aplică distanței; Budapesta se află la 467 km de Cluj. S-ar părea că pentru acești dansatori s-ar putea aplica și timpului - dansând pe videoclipurile din arhive, care sunt în mare parte din anii 1960.

Reticența dansatorilor de a răspunde cerinței de a crea formule coregrafice proprii, precum și teama că introducerea unor elemente personale ar putea modifica tradiția într-un mod neadecvat, sunt ilustrate de o întâlnire dedicată Legényes-ului, organizată la Cluj, în 2011, de coregraful și dansatorul Călin Orza. În anunțul evenimentului, Călin preciza că fiecare dansator trebuia să pregătească două ponturi preluate din arhivă și două create de el însuși. În acest context, am primit următorul e-mail de la Bence Stanik[104] în care descrie întâlnirea:

[102] Într-una dintre primele mele călătorii la o tabără de dans din Transilvania (2006), un dansator local mi-a spus o glumă despre niște cercetători din Budapesta care lucrau în Transilvania și care filmaseră un bărbat care se rănise recent la picior. După aceea, locuitorii din Budapesta au dansat șchiopătând.

[103] 27 aprilie 2012

[104] Datat 1 iulie 2012

În cele din urmă, Ansamblul Ördögtérgye a organizat, la 19 noiembrie anul trecut, prima Întâlnire transilvăneană dedicată dansului fecioresc (1st Erdélyi Legényes Tánc Találkozó). Evenimentul nu s-a bucurat de participarea pe care o anticipasem. Doar eu și un coleg din Ansamblul Ördögtérgye am încercat să prezentăm un nou concept de interpretare scenică a dansului legényes (fecioresc). În afara celor din cercul nostru apropiat, nimeni nu s-a implicat activ, dar au fost destul de mulți spectatori dornici să participe la discuții. În dansul meu am încercat să găsesc și să arăt motive noi de dans tradițional, nu doar o nouă secvență din cele deja existente/culese. Cred că am adus una sau două mișcări noi. Prietenul meu a construit și a exemplificat o secvență nouă, puternică de mișcări cunoscute. Cred că ideea de bază din ce a spus Călin este aceeași. Cunosc cam 150-200 de dansatori de *legényes* buni în Transilvania, dar doar aproximativ 10 improvizează de fiecare dată în fața muzicianului. Doar câțiva, dar nu e de mirare, atâta timp cât prima instrucțiune pe care o primim de la instructorii de dans tradițional din Transilvania și Ungaria este: „Încercați să îi imitați pe sătenii bătrâni de pe casetă, ceea ce vedeți pe casete e dansul original legényes din Țara Călatei...". Așadar cred că există o problemă serioasă cu metoda de predare a dansurilor tradiționale, fiindcă această abordare nu va sprijini dezvoltarea auto exprimării libere în dans. Cred că există o cale de compromis între școala conservatoare (care susține doar originalul) și platforma liberală (reprezentată de Călin aproape singur). Trebuie într-adevăr să păstrăm dansul original *legényes* din Țara Călatei, dar dacă vrem să îl ținem în viață, trebuie să îl lăsăm să își găsească formulele înnoite, actuale. Așa că avem multe de învățat de la romi [sic], ei nu au școli de dans și nici un fel de instituție educativă, și din cauza asta dansul lor s-a dezvoltat mult în acești ani.

RELAȚIA DINTRE DANSATOR ȘI TRUPĂ

O altă problemă asociată întemeierii practicii coregrafice pe materialele de arhivă este riscul pierderii relației specifice dintre dansatori și muzicanți. Din cauza limitărilor tehnice ale epocii, cercetătorii filmau dansatorul doar în secvențe scurte și din perspectivă frontală, ceea ce făcea ca această relație să nu poată fi surprinsă în înregistrări. Martin însuși afirma că nu a reușit să redea în mod fidel desfășurarea reală a unui eveniment din comunitatea rurală (Martin, 2020). În contextul tradițional, între dansator și taraf se constituia un fel de alianță, prin care muzicanții îi ofereau dansatorului un cadru favorabil exprimării și creației. Relația astfel stabilită a fost denumită „intimitate coreo-muzicală" (choreomusical intimacy) (Quigley și Varga, 2020). Aceasta generează o interpretare unitară, întemeiată pe interdependența dintre dans și muzică, în cadrul căreia fiecare componentă își are locul și funcția sa.[105] Quigley și Varga, alături de Pali Marci, au constatat că atât dansatorilor, cât și muzicanților din Budapesta le lipsea adesea experiența directă a modelelor interpretative transilvănene, necesară menținerii unei pulsații ritmice energice și construirii unui răspuns reciproc între dans și muzică. Figura 7 ilustrează o configurație spațială care îngreunează interacțiunea dintre taraf și dansator.

[105] Quigley și Varga discută pe larg cu informatorul lor principal, primașul Filep Márton (Pali Marci), despre modul în care trupele răspund și „ajută" dansatorul. (Quigley și Varga, în special 123, 129-30).



Fig. 7. *Táncház maghiar la Casa Tradițiilor (Hagyományok Háza), Budapesta, mai 2018.* https://youtu.be/SFBmrBfGVp8.[106]

COPIEREA

O altă problemă care necesită cercetări suplimentare este cea a copierii în sine. După cum s-a arătat anterior, reproducerea fidelă a interpretării unui dansator considerat model este deosebit de apreciată. În rândul dansatorilor și al cunoscătorilor dansului legényes, copierea unor dansatori de referință devine o formă de comunicare, deoarece participanții recunosc în interpretare secvențe provenite din materialele de arhivă. O problemă conexă privește copierea din perspectiva capitalului social și economic: în ce măsură o anumită figură îi aparține unui dansator, funcționând ca marcă distinctivă a stilului său personal?

O perspectivă fertilă pentru investigarea acestei probleme este oferită de cercetarea realizată împreună cu muzicanți și dansatori romi, în cadrul unei tradiții vii, a cărei continuitate nu a fost întreruptă. În discuțiile informale, mai mulți dansatori din comunitățile rurale mi-au spus că nu îi deranjează să fie copiați. Marika Takács, de exemplu, mi-a spus: ,,Cum ar putea învăța altfel?"

Muzicanții și dansatorii romi manifestă însă mai multe rezerve față de copiere, probabil deoarece repertoriul lor poate constitui încă o sursă de venit și este legat într-o măsură mai mare de identitatea lor culturală. În orice caz, problema necesită cercetări ulterioare și ar putea contribui la o mai bună înțelegere a contextului tradițional al dansului, în care unele figuri făceau parte din repertoriul comun, în timp ce altele puteau fi observate numai în dansul unei anumite persoane.[107] Aprofundarea înțelegerii acestui aspect ar putea crea un cadru în care dansatorii să poată ,,descoperi" sau elabora figuri proprii, fără ca acestea să fie neapărat integrate în repertoriul comun. De asemenea, o asemenea perspectivă ar putea contribui la analiza dansului, facilitând înțelegerea modului în care figurile iau naștere și sunt modelate în funcție de planurile de mișcare și de particularitățile fizice ale fiecărui dansator.

[106] Preluat de la Kriszti Hornyák (2024, 19 mai) „Magyar táncház Hagyományok háza 05.18 - Dans tradițional maghiar, Budapesta", 32 sec. (vizionat la 4 mai 2025).

[107] Pali Marci a remarcat despre Sandor Varga: „El a fost în Szék multă vreme, îi cunoaște pe toți vechii dansatori buni și a învățat de la ei furând. Acesta este modul în care trebuie să înveți, fără să ți se spună „doi la stânga, doi la dreapta".

CONCLUZII

În concluzie, în cadrul mișcării táncház se acordă o importanță deosebită formării individuale și dobândirii unei competențe proprii în practicarea dansului, prin intermediul mai multor modalități: participarea la cursuri, exersarea individuală și studierea atât a documentelor de arhivă, cât și a surselor vii, întrupate de purtătorii tradiției. După cum arată Székely, din această ultimă categorie fac parte mesterek („maeștrii"), adică dansatorii rămași în comunitățile rurale, care erau activi în anii 1960 și care continuă să danseze. Autoarea observă că și cercetătorii din prima generație, care au lucrat cu dansatorii din sate în perioada respectivă, sunt adesea considerați *mesterek*. Figura 8 prezintă participanții la tabăra de dans din Vișea (Visai Tánctábor) urmărindu-i pe acești maeștri. Dansatorii consultă, totodată, filmele de arhivă realizate în anii 1960, când formele coregrafice studiate erau încă integrate în contextul social viu al comunităților de origine.



Fig. 8. Visai Tánctábor, maeștri ai dansului din Vișea, instructori, dansatori locali și turiști. Magyar Palatka Banda cu Florin Kodoba, primaș, 24 iulie 2019. Filmare realizată de autoare. https://youtu.be/bmhFvN0bSYc

În cadrul acestei forme artistice sunt apreciate originalitatea și inventivitatea realizate prin improvizație. Există însă o contradicție inerentă, remarcată de numeroși participanți: potrivit concepției dominante, creația individuală trebuie să rămână în limitele modelelor observate. În cazul competiției analizate de Székely, nivelul cel mai înalt de măiestrie presupune, de fapt, reproducerea fidelă a unor secvențe din filmele clasice de arhivă (chiar dacă personalitatea dansatorului contemporan continuă să transpară în interpretare).

Una dintre soluțiile propuse pentru problema creației și a inovației constă în improvizarea pe baza motivelor extrase din înregistrările de arhivă. În cazul dansurilor solistice, această abordare a fost explorată în diferite moduri, de la activitatea lui Tímár Sándor până în prezent.[108]Un procedeu similar este utilizat și în dansurile de perechi, unde improvizația pornește de la motivele de bază identificate în repertoriul acestora. La reuniunea Grupului de Studiu pentru

[108] Székely sugerează că Timar ar fi avut o abordare similară.

Etnocoreologie al ICTMD din vara acestui an,[109] Henrik Kovács a prezentat o idee înrudită: selectarea câtorva motive dintr-un inventar general și experimentarea diferitelor modalități de combinare a acestora (Kovács, 2024). Unii cercetători au realizat, de asemenea, cataloage ale motivelor întâlnite în dansul anumitor interpreți.[110]

Un model diferit, propus de Orza, presupune elaborarea unor ponturi sau figuri noi, cu caracter personal, urmând modul de creație al „maeștrilor" înșiși. Această abordare pare însă fie respinsă de majoritatea dansatorilor, fie considerată prea problematică și riscantă pentru a fi pusă în practică.

Luând în considerație aceste abordări diferite în această lume dedicată conservării/salvării artei rurale, despre care toți sunt de acord că are o mare valoare, răspunsul final la întrebarea cine este expertul pare să fie: Tu ești (sau ai putea fi) – dar dansează responsabil!

REFERENCES

Balogh, Balázs and Fülemile, Ágnes (2008). "Cultural Alternatives, Youth and Grassroots Resistance in Socialist Hungary -- The Folk Dance and Music Revival." Hungarian Studies, 22:1-2. https://epa.oszk.hu/01400/01462/00038/pdf/EPA01462_hungarian_studies_2008_1-2_043-062.pdf.

Fonó Budai Zeneház (Live from Fono) (2025, March 14). "Fonó Szerda tánctanítás és *táncház*: Maros-Küküllök vidéke (Fono Wednesday dance lessons and dance house: Maros-Küküllök region)." dance video, 5 min. 32 sec. https://www.youtube.com/watch?v=WyQk92jnEkw. Also at: https://youtu.be/PwpjGJeFmOw.

Frigyesi, Judit (1996). "The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement." *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham, London: Duke University Press, 54-75.

Hagyományok Háza (House of Traditions) website. "Akkorés Most" ("Then and Now"). https://hagyomanyokhaza.hu/hu/akkoresmost.

Halmos, Béla (undated). "35 éve a népzene szolgálatában" (35 years in the service of folkmusic). Interview with Endre Abkarovics. https://hagyomanyokhaza.hu/sites/default/files/2020-02/35_%C3%A9ve_a_n%C3%A9pzene_szolg%C3%A1lat%C3%A1ban.pdf

Hornyák, Kriszti (2024, May 19). "Magyar táncház Hagyományok Háza 05.18 - Hungarian folk dance Budapest." Dance video, 32 sec. (viewed May 4, 2025).https://www.youtube.com/watch?v=oePuieBFKxQ. Also at https://youtu.be/SFBmrBfGVp8

Kállos, Zoltán (2004, July). Interview with Judith E. Olson [video recording].

Karácsony, Zoltán (2019). "The legényes dance motive treasure of István Mátyás Mundruc in the mirror of his dancing environment." PhD diss., Eötvös Loránd University.

Kelemen, László (2008). Informal discussion with Judith E. Olson [not recorded].

[109] (Kovács, 2024)

[110] De exemplu (Karácsony, 2019).

Kelemen, László (2008). "The First Decade of the Hungarian Dance-House Movement in Transylvania – A Subjective History." Hagyományok Háza (Hungarian Heritage House.) https://hagyomanyokhaza.hu/en/subjective-history-dance-movement.

Kovács, Henrik (2024). "Folk Dance Archive in the Institute for Musicology in Budapest as empirical material for methodological centre." Panel participation, 33rd Symposium of the ICTMD Study Group on Ethnochoreology, Izmir, Turckiye, 21-28 July 2024.

Kőnczei, Ádám and Kőnczei, Csongor (2004). *TáncházÍrások az erdélyi Táncház Vonzásköréből* (*Writings from the Transylvanian Circle of táncház Enthusiasts*). Cluj: Kriza János Néprajzi Társaság. https://kjnt.ro/szovegtar/uploads/tartalmak/KKonyvek_24_2004_KonczeiA-KonczeiCs_*Táncház*.pdf

Martin, György (2004). *Mátyás István 'Mundruc': egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata* (Mátyás István 'Mundruc': an Examination of a Kalotaszeg Dance Talent). Budapest: Planetás.

(2020). "Improvisation and Regulation in Hungarian Folk Dances." *Selected Papers of György Martin.* Edited by János Fügedi, Colin Quigley, Vivien Szőnyi, and Sándor Varga. Budapest: Hungarian Heritage House, pp. 475-518. http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/l01928.pdf

Németh, Ildikó (2004). Interview with Judith E. Olson [video recording].

Olson, Judith E. "Hitting the Beat: Transylvanian Roma Musicians and Village Dancers in Community Improvisation." *Analytical Approaches to World Music* Journal Special Issue on Rhythm and Meter. In press.."Visa Dances at Visai Tánctábor (Visa Dance Camp),Visa (Vișea, jud. Cluj), Romania. July 28, 2019. Naci Macsingo, *Primás.*" Dance video 17 min. 58 sec.https://youtu.be/jQyOTiscmbw.

Magyar Palatka Banda with Florin Kodoba, Primás, July 24, 2019. Dance video, 15 min., 48 sec.https://youtu.be/bmhFvN0bSYc.

"*Legényes*." Ferenc Bíro*Fekete* -- 4-bar seg, music and dance phrasing, motives. Adapted from Néptanc Tudástár BTK Zenetudományi Intézet Ft.688.4+ (April 4, 1969), dance video 1 min., 13 sec.https://youtu.be/mT4eUjGwMl8.

"*Legényes*." Performed by István Mátyás *Mundruc*, Magyarvista (Vișstea, jud. Cluj). Copy of Konyvtaros. Magyarvistailegényes – Mátyás István "Mundruc" - kalotaszegitáncdialektus YouTube video: https://www.youtube.com/watch?v=_qwb3UCXd98. Combines Ft. 616.3, 616.4 and 616.6 from Martin, György et al, collector. 1967. "*Legényes*." Performed by István Mátyás *Mundruc,* Magyarvista (Vișstea, jud. Cluj), September 1. Martin, György et al, collector. 1967. https://neptanctudastar.abtk.hu/en/dances?Names=%5B%22leg%C3%A9nyes%22%5D&Sources=%5B%22M%C3%A1ty%C3%A1s+Istv%C3%A1n+%5C%22Mundruc%5C%22%22%5D.&SearchResult=4. [This video at: https://youtu.be/UJlcDmgyOuI.]

Quigley, Colin and Varga Sándor (2020). "Peasant Dancers and Gypsy Musicians: Social Hierarchy and Choreomusical Interaction." *The World of Music* (New Series) Vol. 9, No. 1: 117–138.

Shay, Anthony (2002). *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation and Power.* Middletown: CT Wesleyan University Press.

Sinkó, András (2004, July). Interview with Judith E. Olson [video recording].

Székely, Anna. (2024). "Közösség És Autenticitás: A Kortárs Magyar Néptáncos Revival Mozgalom Vizsgálata" [Community and Authenticity: An Examination of the Contemporary Hungarian Folk Dance Revival Movement]. PhD diss., University of Szeged. https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/12261/ .

Székely, Áron(2002, January). Informal discussion with Judith E. Olson [not recorded].

Szőnzei, Tamás (forthcoming) "Popular Music and the Secret Service in Hungary, 1945–1990: Records, Files and Uncovered Stories", Slavonic and East European Music Studies, 33 51.DOI: 10.25834/BET.2024.4.2https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2024_04_szonyei.pdf

Takács, Marika (2024, October 29). Informal discussion with Judith E. Olson [not recorded].

Taylor, Mary N. (2021). *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship.* In New Anthropologies of Europe. Bloomington: Indiana University Press.

Winnaker, Barry. Mezőségi Dances at Sunday Folk Dance Session in Earl Hall at Columbia University, New York, NY on 12/12/1985. Dance video, 10 min.https://youtu.be/ijojLirmJto.

THE HERITAGE OF HISTORICAL COMMERCIAL RECORDINGS: MATERIALS, ENTHUSIASTS, ALLIANCES IN THE BALKANS

Professor NAILA CERIBAŠIĆ, PhD

Institute of Ethnology and Folklore Research, Zagreb, Croatia

SUMMARY:

This paper explores the heritage of historical commercial recordings through a research project centred on three Zagreb-based record companies – Edison Bell Penkala, Elektroton, and Jugoton – active during the 78 RPM era. The introductory section contrasts UNESCO's ethnographic notion of intangible cultural heritage with that in popular music studies[111], highlighting issues of materiality and the contested nature of heritage. The second section examines the fragile condition of physical gramophone records, many lost or preserved only thanks to private collectors. The third emphasises the pivotal role of enthusiasts in digitising and making recordings publicly accessible, often far surpassing institutional efforts. The next section delves into complex collaborations with these enthusiasts, who straddle roles as collectors, archivists, curators, and researchers (i.e. curasearchers), as well as audio engineers, promoters, gatekeepers, and more, acting also as heirs to the past captured on gramophone records. The concluding section underscores the transnational circulation of music and recording technologies, and invites reflection on whether an alliance – possibly an international research project – might link regional enthusiasts/curasearchers and ethno/musicologists to help protect and safeguard the heritage of historical commercial recordings in the Balkans.

REZUMAT:

Această lucrare explorează patrimoniul de înregistrări comerciale istorice printr-un proiect de cercetare axat pe trei case de discuri localizate în Zagreb – Edison Bell Penkala, Elektroton și Jugoton – active în perioada discurilor 78 RPM. Secțiunea introductivă compară noțiunea etnografică de patrimoniu cultural imaterial a UNESCO cu cea din studiile de muzică populară[112], punând în lumină aspecte de materialitate și natura contestată a patrimoniului. A doua secțiune explorează situația fragilă a discurilor fizice de gramofon, multe dinte ele pierdute sau păstrate doar datorită unor colecționari privați. A treia pune accentul pe rolul esențial al entuziaștilor în digitalizarea și punerea discurilor la dispoziția publicului, care depășesc adesea eforturile instituționale. Următoarea secțiune analizează în detaliu colaborări complexe cu acești entuziaști, care acoperă roluri de colectori, arhiviști, curato- cercetători (i.e. curasearchers), ca și de ingineri de sunet, promotori, gardieni ș.a., acționând totodată ca moștenitori ai trecutului

[111] Popular music studies – explanation.

[112] Studii de muzică populară – explicație.

captat pe discurile de gramofon. Secțiunea finală evidențiază circulația transnațională a muzicii și a tehnologiilor de înregistrare și propune o reflecție asupra posibilității constituirii unei alianțe — eventual sub forma unui proiect internațional de cercetare — care să reunească pasionați și cercetători curatori sau entuziaști din regiune, alături de etnomuzicologi și muzicologi, în vederea protejării și salvgardării patrimoniului reprezentat de înregistrările comerciale istorice din Balcani.

Keywords: heritage; commercial recordings; preservation and accessibility; enthusiasts of recorded music; research alliances; former Yugoslavia; Croatia; Balkans;

INTRODUCTION

This paper stems from a project focused on the record industry in Croatia and the former Yugoslavia, encompassing three Zagreb-based record companies – Edison Bell Penkala (EBP), Elektroton, and Jugoton – and spanning the era of 78 RPM records from the mid-1920s to the late 1950s.[113] The approximately 6,000 records that these companies released onto the Yugoslav market, along with the music they contained and their influence on subsequent musical practices can be examined through the lens of the UNESCO-led programme on intangible cultural heritage. This involves identifying the bearers, communities, stakeholders, and curators involved, as well as understanding the cross-sectoral and cross-national support they garnered. It also involves the issue of how existing practices were filtered and articulated into recordings, and the co-operation between the record industry and other pillars of musical life (from the trio of theatre, cabaret, and tavern, to radio, festivals, sheet music publishing, professional organisations, scholarly institutions, and the relationship with dance culture and the film industry). In this context, the further transmission chain through various performance scenarios – whether recorded, radio-mediated, or live – plays an important role in shaping the organisation of musical fields and genres. More broadly, it also reflects and co-creates the social and cultural landscape of the era. The process of effective filtering, along with co-operation with other pillars of musical life to enhance the record industry's influence, are actually tools from the arsenal of heritage production. Namely, the concept of heritage, likewise, implies a continuous process of selection from a pool of total practices, rearticulation, and elevation to the status of a representative symbol, and at the same time refers to living culture, effective functions and meanings within the communities of those who bear and engage with the heritage, such as musicians and various audiences.[114]

Furthermore, the recordings and their cultural impact can be viewed through the lens of popular music studies, where the concept of heritage has gained increasing significance over the last decade. It refers to "those aspects of the past that are

[113] The main outcomes of the project are a comprehensive, multi-authored volume (Ceribašić et al., 2025) and a database of recordings released by the three companies (https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a). The project was carried out between 2020 and 2024 with the support of the Croatian Science Foundation (IP-2019-04-4175). This paper draws on one subchapter of the book (Ceribašić, 2025).

[114] To date, a substantial body of literature on intangible cultural heritage has emerged, and an interdisciplinary field of study has taken shape. It is therefore somewhat inconvenient to single out specific references; nonetheless, see, for example, the critical compendium by Stefano and Davis (2017).

important in creating a sense of identity among a particular group of people, whether a nation, a city or a neighbourhood. Heritage is, therefore, highly contested and always changing" (Cantillon et al., 2018:5). The emphasis on the past sets this definition of heritage apart from the ethnographic-UNESCO approach, and within popular music studies heritage is therefore closely linked to the material manifestations of music. This primarily includes the recordings themselves, their circulation, consumption, and possession (Long, 2018:123), but also extends to other tangible forms such as heritage locations (e.g. former clubs, halls of fame, museums), re-releases of recordings, musical instruments and clothing worn by notable artists, and promotional items like posters, badges, and ticket stubs (ibid.:124). Regarding the second key emphasis – heritage as "contested and always changing", very influential in popular music studies is the distinction between authorised, self-authorised, and unauthorised heritage: authorized in terms of institutionally canonised heritage (by systems of power and associated cultural institutions);self-authorised in terms of heritage that is recognised and promoted by influential stakeholders in the music industry and/or specific communities; and unauthorised in terms of heritage that is still in the process of being made (that is, in the wider society actually still only a practice), which does not have its powerful or influential advocates (Roberts and Cohen, 2014).

Both the focus on the past and the contested nature of heritage are relevant in the Yugoslav context, and are closely intertwined. On one hand, there is the issue of the physical preservation and accessibility of recordings in public institutions, which, broadly speaking, remains limited and inadequate. On the other hand, there are incredibly active enthusiasts operating outside the institutional and academic realms, who are wholeheartedly dedicated to the recognition, protection, preservation, and promotion, that is, to the heritagisation of the music and musicians captured on historical gramophone records.

THE PHYSICAL PRESERVATION OF GRAMOPHONE RECORDS

It's impossible to talk about the materiality of the Yugoslav heritage of early recorded music aside from the gramophone records themselves. There are no places of memory or physical objects functioning as memorabilia, which popular music studies determine as important in the heritage-making process. Moreover, the records themselves are only partially preserved, as shown in the table below.[115]

	Total production of gramophone records	**No preserved copy** in any of the documented collections
EBP	1,383	639 (46.2%)
Elektroton	558 (possibly c. 30 additional)	229 or more (41% or more)
Jugoton	980	8 (0.8%)

Tab. 1. Total production and preserved copies of gramophone records (as of April 2024)

[115] On the methodology used to determine the number of records, and the issue of source partiality, resulting with data that is sufficiently precise but not entirely accurate, see Ceribašić, 2025:671.

As for a significant portion of the EBP and Elektroton records, even the most basic factor of their heritage potential is absent, since no copies have been preserved in any of the documented collections. The main reasons for this fate lie in social and political upheavals, the theft and destruction of the assets of the bankrupt EBP and later Elektroton, the physical deterioration of the records, and their recycling into raw materials for new pressings. Besides, more importantly, this is also partly due to the lack of recognition of their value, except from the perspective of a few individuals – enthusiasts of recorded music – who, over time, became collectors. Most of today's largest institutional collections in Croatia were created thanks to such individuals, who, in their later years, decided to donate their collections: Eduard Čapka (1922–2016) to the National and University Library in Zagreb, Damir Tončić (1939–2010) to the State Archives in Split, and Velimir Kraker (1935-2026) to the City Museum of Sisak.

A vivid account of the historical journey of records is provided in Silvio Salamon Jazbec's article about the collector Eduard Čapka. For instance, the explanation of why copies from Čapka's collection were selected for official re-releases of early recordings is as follows: "As Radio Zagreb was consistently plagued by a lack of space and material resources, hard [shellac] records were often *cleared out* from the radio depots; many of them reached some collectors in these waves of purges [...], but the vast majority were simply taken from the depot to the landfill. [...] There are accounts about trucks [full] of records being driven from the radio building [...] straight to the rubbish dump" (Jazbec, 2018:109; emphasis in original).

Čapka also shared with Jazbec the story about the beginnings of his film collection. During the World War II, Čapka's mother: "fearing that the highly flammable film reels he had collected might cause a major fire in the event of an air raid, destroyed [...] in the yard of the family home [...] all the films that he, as a high school student, had bought for small sums from Roma who ran a traveling cinema [...]. She burned most of the films, including those with her favourite actor Gustav Fröhlich, while Edo [Eduard] secretly buried his favourite film reels in the ground next to the fence. When he unearthed them after the war, they were completely ruined" (ibid.: 103).

These and other examples related to Čapka clearly illustrate the precarious terrain where the same objects can be simultaneously viewed as socially unauthorised heritage in the making (from Čapka's perspective) and as waste (from the perspective of their physical deterioration or the threats posed by wartime).

One could conclude that the heritage of recorded music from the period in question generally falls into the category of unauthorised heritage – a heritage still in the process of making. This is already because a significant portion of the basic material prerequisites for EBP and Elektroton no longer exist (not even the gramophone records have been preserved, let alone the matrices), as well as because interest in recorded music and an understanding of its importance and value to this day depend largely on the enthusiastic efforts of a small group of collectors, who also act as advocates and researchers of the early record industry. Such individuals, by definition, cannot be the

arbiters of authorised heritage, but only institutions where social values, legislation, academic knowledge, and cultural policies are woven together from the top down.[116]

AVAILABILITY OF DITIGISED RECORDINGS

The extent and importance of the shift from, in the terminology of popular music studies, unauthorised to authorised heritage are clearly reflected in another key element – the availability of sound recordings. In practice, it means the availability of digitised variants of the original recordings. In this regard, it is again the enthusiastic individuals who are far more prolific than the institutions, as shown in the following table.

	Digital National and University Library in Zagreb: collection *Zvuci prošlosti* [Sounds of the past]	Digital National Library of Serbia: collection *Virtuelna brazda* [Virtual groove]	Ivan Mirnik: YouTube channel	MrSuanPan: YouTube channel
EBP	79	58	c. 480	–
Elektroton	4	8	14	119
Jugoton	–	28	4	c. 570
Total (all companies)	109	302	3,431	1,256

Tab. 2. Number of digitised recordings (as of April 2024)

In comparison to the digital recordings made available by Ivan Mirnik (b. 1942), the anonymous MrSuanPan, and several other individuals via their YouTube channels, the contributions from national libraries in the region and European heritage projects are markedly more modest.[117] Moreover, institutional efforts tend to follow musical and national hierarchies: Croatian institutions prioritise Croatian classical composers and performers, Serbian institutions favour Serbian ones, and Slovenian institutions do likewise – a logic that runs counter to the publishing policies and actual catalogues of the three record companies in question. A similar pattern can be observed in the reissuing of early recordings by Jugoton and its successor, Croatia Records, where national affiliation remains a key determinant.[118] By contrast, Mirnik and MrSuanPan appear to be gradually uploading all the recordings in their possession to their YouTube channels.

Mirnik is a doctor of archaeology, a distinguished numismatist, a retired museum advisor at the Archaeological Museum in Zagreb, and the author of several important publications in this field (see Anon. 2025). While in the realm of recorded music, he plays a particularly significant role: since April 2018, he has been gradually

[116] In some other countries, judging by informal conversations with colleagues, record collecting has become a major and lucrative enterprise, not unlike the art trade. This is certainly not the case in the post-Yugoslav countries, where prices remain relatively low. As this paper, and indeed the entire project, demonstrates, I believe that gramophone records ought to gain the status of authorised heritage. At the same time, I would not want this status to give rise to profit-driven dealers who might undermine the purchasing opportunities of existing collectors, the enthusiasts of recorded music.

[117] Although, in terms of technical quality and adherence to recommended professional standards, the latter are generally (or ideally) superior to the work of individuals.

[118] For some examples, see Radovinović, 2025:699–700.

digitising his collection and making it publicly accessible via his YouTube channel.[119] His collection originated as a family heirloom, reflecting the musical taste of Zagreb's upper middle class. Over the decades, it has been enriched with donations from the same social and intellectual milieu. The most recent and notable example is the substantial collection bequeathed to Mirnik by Branko Polić (1924–2014), a respected Croatian intellectual and long-time editor at the Third Programme of Croatian Radio.

I have previously compared the number of digital recordings available on Mirnik's YouTube channel with those in the collections "Zvuci prošlosti" at the National and University Library in Zagreb (NSK), "Virtuelna brazda" at the National Library of Serbia (NBS), and selected international repositories (Ceribašić, 2021:346). Since then, between September 2021 and April 2024, the number of recordings in Mirnik's collection has grown by around 60% –from approximately 2,100 to 3,400 recordings, including around 480 from EBP and roughly a dozen from Elektroton. By contrast, the collections at NSK and NBS have remained as modest as they were. Fortunately, the collections made available on YouTube by Mirnik and MrSuanPan are complementary. As of April 2024, MrSuanPan's channel features around 1,250 recordings, including approximately 570 from Jugoton and around 120 from Elektroton.[120] In both cases, as we did not have the opportunity to document their collections physically as part of the project, we have been regularly monitoring their YouTube uploads and extracting data on individual records that are not found in other collections. Even after several years of intensive work documenting the complete output of EBP, Elektroton, and Jugoton, we continue to come across previously unknown recordings, which we then incorporate into our database.

For a number of analyses conducted as part of our project, Mirnik's and MrSuanPan's recordings – alongside those we digitised ourselves (but which remain available only internally at the Institute of Ethnology and Folklore Research) – formed a fundamental basis that made them possible. This is because the recordings held by institutions are generally not accessible for listening or borrowing due to the absence of appropriate playback equipment and/or because playing them poses a risk to their preservation. Given the inherent fragility of shellac records, and they are indeed fragile, digitisation is essential. However, this process is carried out only sporadically, lacking any systematic, inter-institutional coordination or coherent strategic planning. In my view, this is largely due to the unauthorised status of this heritage, rather than, as is often claimed, purely a result of limited funding opportunities. As a result, the problem continues to turn in circles, unresolved.[121]

So, while institutions tend to be sluggish and individuals (or groups of individuals) far more agile, it would be unwise to rush to a simplistic conclusion about institutional stagnation and hegemony on the one hand, and individual heroism on the other, although elements of that dynamic are undoubtedly present. The deeper reasons seem to lie in broader shifts in global social currents, the ubiquity of digital environments, and the erosion of traditional structures, whether they be public institutions, academic authority, or centres of political power. In other words, we are

[119] See https://www.youtube.com/@ivanmirnik6459.
[120] See https://www.youtube.com/@MrSuanPan.
[121] On the decades-long effort to establish a Croatian national sound archive, see Radovinović, 2025.

also witnessing the growing influence of planetary tech power-holders, as opposed to traditional ones, whose digital platforms (here notably YouTube for audio recordings and Discogs for discographic metadata) outsource labour by drawing in vast networks of volunteers. Officially termed "users", they carry out tasks such as archiving, annotating, and curating content, motivated by the satisfaction of sharing, the attention and recognition from fellow, ordinary users, and in some cases, modest financial compensation tied to metrics such as views, subscribers, clicks, and likes. Within this new digital ecosystem, traditional structures – power holders, their affiliated institutions, and the authorised knowledge they produce – can begin to seem like mock-ups of real contests over power, influence and authority. Added to this is the issue of copyright, which institutions really have to take care of, while individuals on their YouTube channels do not have to, especially if they are anonymous like MrSuanPan.

COLLABORATION WITH ENTHUSIASTS

In this paper, I refer to key figures such as Mirnik, MrSuanPan, Čapka, Tončić, Kraker and others as enthusiasts. In a few earlier conference papers, I described them as *curasearchers* – a term I coined to highlight their dual role in both curating and researching historical recordings, which also draws on the concept of prosumers, individuals who are both consumers and producers of historical recordings, engaging in collecting, archiving, sifting through all manner of materials, audio engineering, and more, all with the shared goal of helping these recordings gain recognition as authorised heritage. In the terminology of intangible cultural heritage, they would conventionally be referred to as stakeholders. In popular music studies, the broader term often used for such groups is do-it-yourself communities, which underscores their grassroots, bottom-up approach, and their independence from institutional frameworks (see, for example, Baker and Huber, 2013; Bennett, 2018).

However, returning to our local enthusiasts, alias curasearchers, it is worth considering the depth of their identification with, and commitment to, historical recordings. Many take on most, if not all, of the roles previously mentioned: curation, research, collecting, archiving, audio restoration, and more. They invest a staggering amount of time and labour, and often hold not only rare records, but also valuable accompanying documentation. In light of this, it is entirely fitting to describe them as *heirs*, those who have inherited the past of recorded music – a multimedia and multisensory past, etched into gramophone records which, thanks to these heirs, we can hear and see (recordings and their labels), and touch and smell if granted access to their physical collections. The term heir is particularly apt not only because of its close association with heritage and the individuals, groups, and communities who are central to the UNESCO programme of intangible cultural heritage, but also because the heir, more than heritage and accompanying terms, implies possession and ownership. Throughout the project, this has been strongly felt – at times through denied access to private property, at other times through exchange of materials (where access or copies are given only in return for equally interesting material), and at yet other times through the property's doors being wide open.

Cooperation with enthusiasts (alias heirs, curasearchers or stakeholders) as a new category of our "field" collaborators is, understandably, particularly delicate when

it comes to the research itself, as this is where theoretical frameworks, methodological approaches, and research priorities come into direct contact. Enthusiasts often see us as "blah-blah" narrators, skilled in developing interpretation, but lacking deep, hands-on knowledge of the "real" material. Conversely, we sometimes view them as storytellers whose accounts can include unsubstantiated or unverifiable claims. Whether due to negligence or deliberate withholding (in the spirit of protecting access to their property), key sources and/or the sequence of conclusions based on fragmentary material are not always made clear in their statements or, at times, even in their written texts. Many of these enthusiasts have spent decades building the structure of knowledge and distinction between essential and secondary aspects of research, while now, suddenly, a new group has appeared on the scene – academics with advanced degrees, coming from a more institutionally privileged background, mostly women in contrast to them men, and on average younger than them. While they are pleased to see new allies in the mission to promote the heritage of early recorded music, our presence also represents a challenge if not, in some cases, a perceived threat. In practice, we have managed this relationship largely through what might be called an economy of exchange – above all, the exchange of materials. I was rarely, if ever, asked to recommend scholarly literature. What I was asked repeatedly, however, was whether we had come across additional collections of records, catalogues, newspaper clippings, and the like during the course of our research.

Enthusiasts typically carry out their research by repeatedly exploring various record collections, meticulously examining periodicals and archival sources, scouring online platforms, exchanging information with fellow enthusiasts, and uncovering relevant details from a wide range of – often unexpected – locations, or from former figures in the record industry and those to whom their knowledge has been passed down.[122] While enthusiasts do occasionally publish papers, this happens infrequently and usually represents only a small fraction of the knowledge they possess. This opens up a valuable opportunity for collaboration with professional (ethno)musicologists, where enthusiasts would contribute rich, well-sourced material, and (ethno)musicologists offer analytical and critical interpretation.[123] In this sense, working with enthusiasts mirrors our long-standing collaboration with traditional field collaborators, bringing together lived or experiential knowledge with cultural-anthropological interpretation. At the same time, within the broader context of the collaborative-decolonial turn in ethnographic disciplines, a question arises of how we should conceptualise and position ourselves in relation to our field collaborators. Where once they were regarded as informants, and later as interlocutors or collaborators, today they are increasingly seen as co-authors. Given the development of the discipline over recent decades, it may now be ethically necessary to include them literally as co-authors of anthropological-ethnographic publications.[124] However, the case of the enthusiasts discussed here is of a different nature. They are not culture bearers, but

[122] This likely includes unique documentation that was once rescued from being discarded and is now held by enthusiasts. At times, however, these are publicly available sources that simply need to be unearthed – something in which enthusiasts have proven to be excellent "diggers". For more on two such examples, see Ceribašić, 2025: 679.

[123] One such example is an article written by ethnomusicologist Danka Lajić Mihajlović in collaboration with two enthusiasts, David Pokrajac and Saša Spasojević (2022).

[124] As is the case, for example, of Ostashewski et al., 2020.

heirs to the historical legacy of recorded music. As such, recognising and respecting the distinct competencies involved, and finding ways to productively weave them into the fabric of scholarly writing, becomes an especially delicate matter.

CONCLUSION: INTERNATIONAL ALLIANCES

My final point concerns the inherently international nature of the record industry. Matrices cross national borders, being bought and sold, tested in various markets, and with them, the music they carry. To illustrate this, let's consider the example of "Ça, c'est Paris", a popular song from the Paris revue of the same name, originally released by Mistinguett in December 1926 for Odeon.[125] The song reached the Yugoslav market as early as 1927 – possibly as the original recording,[126] but certainly through two recordings produced by EBP. On 24 August 1927, the song was recorded by Margita Dubajić, a popular singer known primarily for her operetta performances in Zagreb, accompanied by a "jazz band" led by Rikard Šimaček (Z-1016, m. Z122). The lyrics were translated into Croatian, in keeping with the standard practice of the time, and Dubajić maintained her own distinct style, independent of Mistinguett's interpretation (cf. Vukobratović 2025: 520). A month later, on 22 September, a French-language version of "Ça, c'est Paris" was recorded by a Romanian salon orchestra led by Jean Marcu (R-1004, m. Z141), also relying on the orchestra's own style of performing, but making it closer to Mistinguett's rendition than in the case of Dubajić.[127] EBP released about 80 recordings by Marcu's orchestra, likely due to its high quality, but also because, within the international structure of Edison Bell, EBP's parent company, Romania was managed through the Zagreb EBP. Both recordings became available to Yugoslav audiences around the same time, no later than November 1927 (when the EBP catalogue listing these recordings was published). The point here is that the popular French song quickly found its way to the Yugoslav market, albeit indirectly, filtered through two distinct styles of performing and approaches to the original: the style of Zagreb operetta, detached from the original rendition, and the style of a Romanian salon orchestra domesticating the original. Even more, the point is that we know almost nothing about Marcu's orchestra[128] or about Edison Bell's and EBP's operations in Romania, or, indeed, about the Romanian record industry in general and its role in the country's cultural life at the time.

[125] See https://secondhandsongs.com/release/194774.

[126] Namely, Odeon was present in the Yugoslav market, although its catalogue intended to the Yugoslav (and specifically Serbian) market from October 1927 does not include the recording in question. Instead, it features a rendition by Béla Dajos, accompanied by an ensemble (no. O-2120; see Odeon, 1927:37).

[127] Basic information about these two recordings, including images of the record labels and links to digitised versions of the recordings, see in the project database (https://repozitorij.dief.eu /a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a). The recording dates are known thanks to the notes of Paul Voigt, Edison Bell's sound engineer, who was in charge of recordings made in Zagreb at the time (Paul Voigt Fonds in Library and Archives Canada, MUS 142, 1982-13, vol. 1).

[128] I was able to identify his correct name thanks to the Discogs database (see https://www.discogs.com/artist/2288646-Jean-Marcu; also see https://secondhandsongs. com/artist/238882). On EBP's labels, he is usually referred to as Marco or Marko (e.g., Romanian Orchestra Marco, Salon Orchestra Marco, Orchestra Marco from the Hotel "Colonade" in Bucharest, and similar variants), while only a few solo violinist recordings list him as "Jean Marco". A search for additional information about Marcu yielded no results, aside from discovering a number of recordings made in the same year for the Gramophone Company.

This paper is therefore primarily an invitation to consider an international project that would illuminate the role of the record industry in culture, focusing on the processes of transformation, mutual influences, and exchanges between musical cultures, as well as the socio-political and economic relations in Southeastern Europe. From the perspective of the completed project on the former Yugoslavia, the connections between Yugoslav and Bulgarian companies have undoubtedly been confirmed (particularly between Elektroton and the Bulgarian company Симонавия and its label Орфей), as well as links with Romania and Greece in terms of the musicians involved. Of course, beyond that, business relationships also extended to countries in Central and Western Europe, especially Czechoslovakia, Italy, Germany, Hungary, and the UK. As such, the involvement of scholars working on the recorded music cultures of these regions would also be highly valuable.

When envisioning an international project, I would certainly include not only music scholars but also enthusiasts (alias curasearchers or heirs), who phenomenologically continue the historical sequence from folk ethnographers to action-based research, digital humanities and postcolonial critique. Also, through them and in general, I recognise the shifting global social dynamics, the pervasiveness of the digital environment and networking, alongside the simultaneous decline of traditional structures, whether public institutions, academic knowledge, or centres of political power. The main question for us scholars is to explore whether an alliance can be formed between regional enthusiasts/curasearchers and ethno/musicologists to help protect and safeguard the heritage of historical commercial recordings in the Balkans.

PATRIMONIUL DE ÎNREGISTRĂRI COMERCIALE ISTORICE: MATERIALE, ENTUZIAȘTI, ALIANȚE ÎN BALCANI

Cuvinte cheie: patrimoniu; înregistrări comerciale; conservare și accesibilitate; entuziaști ai muzicii înregistrate; alianțe de cercetare; fosta Iugoslavie; Croația; Balcani;

INTRODUCERE

Acest articol are la bază un proiect de cercetare dedicat industriei discografice din Croația și din fosta Iugoslavie. Acesta examinează activitatea a trei case de discuri din Zagreb — Edison Bell Penkala (EBP), Elektroton și Jugoton — și acoperă perioada înregistrărilor pe discuri de 78 de rotații pe minut, de la mijlocul anilor 1920 până la sfârșitul anilor 1950.[129]. Cele aproximativ 6.000 de discuri pe care aceste case le-au lansat pe piața iugoslavă, împreună cu muzica pe care o conțineau și influența lor asupra practicilor muzicale ulterioare, pot fi analizate prin prisma programului desfășurat de UNESCO cu privire la patrimoniul cultural imaterial. Aceasta presupune identificarea

[129] Principalele rezultate ale proiectului sunt un volum cuprinzător cu autori multipli (Ceribašić și colab., 2025) și o bază de date cu înregistrări publicate de cele trei companii (https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a). Proiectul s-a desfășurat între 2020 și 2024 cu sprijinul Fundației Croate pentru Știință (IP-2019-04-4175). Această lucrare se bazează pe un subcapitol al cărții (Ceribašić, 2025).

purtătorilor, comunităților, părților interesate și a curatorilor implicați, precum și înțelegerea sprijinului intersectorial și transnațional pe care l-au primit. Implică totodată aspectul modului în care practicile existente au fost filtrate și articulate pe discuri, precum și cooperarea dintre industria discografică și alți piloni ai vieții muzicale (de la trio-ul teatru-cabaret-tavernă, la radio, festivaluri, publicare de partituri, organizații profesionale, instituții științifice și relația cu cultura dansului și industria cinematografică). În acest context, lanțul de transmitere ulterioară prin diverse scenarii de interpretare – fie înregistrate, transmise la radio sau interpretate live – joacă un rol important în modelarea organizării domeniilor și genurilor muzicale. Într-un sens mai larg, reflectă și co-creează totodată peisajul social și cultural al epocii. Procesul de filtrare eficientă, împreună cu cooperarea cu alți piloni ai vieții muzicale în vederea amplificării influenței industriei discografice, constituie, de fapt, instrumente din arsenalul producerii patrimoniului. Mai exact, conceptul de patrimoniu implică, de asemenea, un proces continuu de selecție dintr-un fond format din totalitatea practicilor, rearticularea și ridicarea la statutul de simbol reprezentativ și, în același timp, se referă la cultura vie, funcțiile și semnificațiile efective din cadrul comunităților celor care poartă și interacționează cu patrimoniul, cum ar fi muzicienii și diversele categorii de public[130].

Mai mult, înregistrările și impactul lor cultural pot fi văzute prin lentila studiilor de muzică populară, unde conceptul de patrimoniu a câștigat o importanță tot mai mare pe parcursul ultimului deceniu. Se referă la „acele aspecte ale trecutului care sunt importante în crearea unui simț al identității în cadrul unui anumit grup de persoane, fie că este vorba de o națiune, un oraș sau un cartier. Prin urmare, patrimoniul este extrem de contestat și în continuă schimbare" (Cantillon et al., 2018:5). Accentul pus pe trecut detașează această definiție a patrimoniului de abordarea etnografică a UNESCO, iar în cadrul studiilor de muzică populară patrimoniul este așadar strâns legat de manifestările materiale ale muzicii. Aici sunt incluse în primul rând chiar înregistrările, circulația lor, consumul și posesia lor (Long, 2018:123), dar și alte forme materiale cum sunt locațiile patrimoniului (de exemplu foste cluburi, galerii, muzee), re-lansări de discuri, instrumente muzicale și îmbrăcăminte purtată de artiști celebri și articole promoționale ca postere, insigne și cotoare de bilete (ibid.:124). În ceea ce privește al doilea aspect cheie – patrimoniul ca fiind „contestat și mereu în schimbare", foarte influentă în studiile despre muzica populară este distincția dintre patrimoniul autorizat, auto-autorizat și neautorizat: autorizat în sensul de moștenire canonizată instituțional (de către sistemele de putere și instituțiile culturale asociate); auto-autorizat în sensul de patrimoniu care este recunoscut și promovat de persoane interesate influente din industria muzici și/sau din comunități specifice; și neautorizat în sensul de patrimoniu care este încă în proces de creare (adică se regăsește, în societate în sens larg, deocamdată doar sub formă de practică), care nu are susținătorii săi puternici sau influenți (Roberts și Cohen, 2014).

Atât accentul pus pe trecut, cât și natura contestată a patrimoniului, sunt relevante în contextul iugoslav și sunt strâns întrețesute. Pe de o parte, există problema conservării fizice și a accesibilității înregistrărilor în instituțiile publice, care, în general, rămâne limitată și inadecvată. Pe de altă parte, există entuziaști incredibil de activi care

[130] Până la această dată s-a publicat un corpus substanțial de literatură despre patrimoniul cultural imaterial și s-a conturat un domeniu de studiu interdisciplinar. Prin urmare, este oarecum incomod să se evidențieze referințe specifice; cu toate acestea, a se vedea, de exemplu, compendiul critic scris de Stefano și Davis (2017).

operează în afara sferei instituționale și academice, care sunt dedicați din toată inima recunoașterii, protejării, conservării și promovării, adică patrimonializării muzicii și muzicienilor înregistrați pe discurile istorice de gramofon.

CONSERVAREA FIZICĂ A DISCURILOR DE GRAMOFON

Este imposibil să vorbim despre materialitatea patrimoniului iugoslav de la începuturile muzicii înregistrate separat de discurile de gramofon propriu-zise. Nu există locuri ale memoriei sau obiecte materiale care să funcționeze ca suporturi ale rememorării, deși studiile consacrate muzicii populare le consideră importante în procesul de construire a patrimoniului. În plus, înregistrările însele s-au păstrat doar parțial, după cum arată tabelul de mai jos.[131]

	Producția totală de discuri de gramofon	**Niciun exemplar păstrat** în colecțiile oficiale
EBP	1.383	639 (46.2%)
Elektroton	558 (posibil cca. 30 în plus)	229 sau mai multe (41% sau mai multe)
Jugoton	980	8 (0.8%)

Tab. 1. Producția totală și exemplarele păstrate ale discurilor de gramofon (în aprilie 2024)

În ceea ce privește o parte semnificativă a înregistrărilor EBP și Elektroton, chiar și cel mai elementar factor al potențialului lor patrimonial lipsește, deoarece nu s-au păstrat exemplare în niciuna dintre colecțiile oficiale. Principalele motive ale acestei dispariții provin din tulburările sociale și politice, furtul și distrugerea bunurilor societăților falimentare EBP și ulterior Elektroton, deteriorarea fizică a înregistrărilor și reciclarea lor în materii prime pentru noi imprimări. În plus, mai important, toate acestea se datorează parțial și faptului că valoarea lor nu a fost recunoscută, decât de unele persoane – entuziaști ai muzicii înregistrate – care, în timp, au devenit colecționari. Majoritatea celor mai mari colecții instituționale actuale din Croația au fost create datorită unor astfel de persoane, care, spre finalul vieții, au decis să își doneze colecțiile: Eduard Čapka (1922–2016), Bibliotecii Naționale și Universitare din Zagreb, Damir Tončić (1939–2010), Arhivelor Statului din Split și Velimir Kraker (1935-2026), Muzeului Municipal din Sisak.

O relatare plină de viață a parcursului istoric al înregistrărilor apare în articolul lui Silvio Salamon Jazbec despre colecționarul Eduard Čapka. De exemplu, explicația motivului pentru care exemplare din colecția lui Čapka au fost selectate pentru relansări oficiale ale unor înregistrări timpurii este următoarea: „Deoarece Radio Zagreb se confrunta în mod constant cu lipsa de spațiu și resurse materiale, discurile dure [de șelac] erau adesea *eliminate* din depozitele radioului; multe dintre ele au ajuns la unii colecționari în aceste valuri de purjări [...], dar marea majoritate au fost pur și simplu duse de la depozit la groapa de gunoi. [...] Există relatări despre camioane [pline] de

[131] Cu privire la metodologia utilizată pentru determinarea numărului de înregistrări și la problema parțialității sursei, care are ca rezultat date suficient de precise, dar nu în întregime exacte, vezi Ceribašić, 2025:671.

discuri care mergeau de la clădirea radioului [...] direct la gunoi" (*Jazbec, 2018:109; enunță în original*).

Čapka i-a relatat lui Jazbec și o povestire despre începuturile colecției sale de filme. În timpul celui de Al Doilea Război Mondial, mama lui Čapka: „temându-se că rolele de film extrem de inflamabile pe care le colecționase ar putea provoca un incendiu major în cazul unui raid aerian, a distrus [...] în curtea casei familiei [...] toate filmele pe care el, ca elev de liceu, le cumpărase pe sume mici de la romi care aveau un cinematograf ambulant [...]. Ea a ars majoritatea filmelor, inclusiv pe cele cu actorul ei preferat, Gustav Fröhlich, în timp ce Edo [Eduard] și-a îngropat în secret rolele de film preferate în pământ, lângă gard. Când le-a dezgropat după război, erau complet distruse." (ibid.:103).

Acestea și alte exemple legate de Čapka ilustrează clar terenul precar pe care aceleași obiecte pot fi simultan văzute ca patrimoniu social neautorizat în curs de formare (din perspectiva lui Čapka) și ca deșeuri (din perspectiva deteriorării lor fizice sau a amenințărilor aduse de război).

S-ar putea concluziona că patrimoniul muzicii înregistrate din perioada în cauză se încadrează, în general, în categoria patrimoniului neautorizat – un patrimoniu încă în curs de formare. Acest lucru se datorează faptului că o parte semnificativă a premiselor materiale de bază pentru EBP și Elektroton nu mai există (nici măcar discurile de gramofon nu au fost păstrate, cu atât mai puțin matrițele), precum și datorită faptului că interesul pentru muzica înregistrată și înțelegerea importanței și a valorii acesteia în zilele noastre depind în mare măsură de eforturile entuziaste ale unui grup mic de colecționari, care acționează atât ca susținători cât și ca cercetători ai începuturilor industriei discografice. Astfel de persoane, prin definiție, nu pot fi arbitrii patrimoniului autorizat, ci doar instituțiile în care valorile sociale, legislația, cunoștințele academice și politicile culturale sunt întrețesute de la vârf spre bază[132].

DISPONIBILITATEA ÎNREGISTRĂRILOR DIGITALIZATE

Amploarea și importanța trecerii de la, în terminologia studiilor de muzică populară, patrimoniu neautorizat la patrimoniu autorizat se reflectă în mod clar într-un alt element cheie - disponibilitatea înregistrărilor sonore. În practică, aceasta înseamnă disponibilitatea variantelor digitalizate ale înregistrărilor originale. În acest sens, din nou, persoanele entuziaste sunt mult mai prolifice decât instituțiile, așa cum se poate vedea în tabelul următor.

[132] În unele țări, judecând după conversațiile informale cu colegii, colecționarea de discuri a devenit o întreprindere majoră și profitabilă, asemănătoare cu comerțul cu artă. Cu siguranță nu este cazul în țările post-iugoslave, unde prețurile rămân relativ scăzute. După cum demonstrează această lucrare și, de fapt, întregul proiect, cred că discurile de gramofon ar trebui să dobândească statutul de patrimoniu autorizat. În același timp, nu aș dori ca acest statut să dea naștere unor comercianți dornici de profit care ar putea submina oportunitățile de cumpărare ale colecționarilor existenți, pasionați de muzica înregistrată.

	Biblioteca Națională și Universitară Digitală din Zagreb: colecția *Zvuci prošlosti* [Sunetele trecutului]	Biblioteca Națională Digitală a Serbiei: colecția *Virtuelna brazda* [Ritm virtual]	Ivan Mirnik: canal YouTube	MrSuanPan: canal YouTube
EBP	79	58	c. 480	–
Elektroton	4	8	14	119
Jugoton	–	28	4	c. 570
Total (toate casele de discuri)	109	302	3.431	1.256

Tab. 2. Numărul înregistrărilor digitalizate (în aprilie 2024)

În comparație cu înregistrările digitale puse la dispoziție de Ivan Mirnik (n. 1942), anonimul MrSuanPan și alte câteva persoane pe canalele lor de YouTube, contribuțiile bibliotecilor naționale din regiune și ale proiectelor europene pentru patrimoniu sunt considerabil mai modeste.[133] Mai mult, eforturile instituționale tind să urmărească ierarhiile muzicale și naționale: instituțiile croate acordă prioritate compozitorilor și interpreților croați de muzică clasică, instituțiile sârbe celor sârbi, iar instituțiile slovene procedează la fel – o logică contrară politicilor de publicare și cataloagelor reale ale celor trei case de discuri analizate. Un tipar similar se poate observa în re-lansarea unor înregistrări timpurii ale Jugoton și succesoarei sale, Croatia Records, unde afilierea națională rămâne un criteriu determinant[134]. Pe de altă parte, Mirnik și MrSuanPan par să încarce treptat pe canalele lor de YouTube toate înregistrările aflate în posesia lor.

Mirnik este doctor în arheologie, un distins numismat, consilier muzeal pensionar la Muzeul de Arheologie din Zagreb și autor al mai multor publicații importante în acest domeniu (vezi Anon. 2025). Iar în domeniul muzicii înregistrate joacă un rol deosebit de semnificativ: din aprilie 2018, își digitalizează treptat colecția și o pune la dispoziția publicului prin intermediul canalului său de YouTube[135]. Colecția sa a fost inițial o moștenire de familie, reflectând gustul muzical al clasei de mijloc superioare din Zagreb. De-a lungul deceniilor, ea a fost îmbogățită cu donații din același mediu social și intelectual. Cel mai recent și notabil exemplu este colecția substanțială lăsată moștenire lui Mirnik de Branko Polić (1924–2014), un intelectual croat respectat, care a fost o îndelungată perioadă redactor la Programul III al Radiodifuziunii Croate.

Am comparat anterior numărul de înregistrări digitale disponibile pe canalul de YouTube al lui Mirnik cu cele din colecțiile „Zvuci prošlosti" de la Biblioteca Națională și Universitară din Zagreb (NSK), „Virtuelna brazda" de la Biblioteca Națională a Serbiei (NBS) și din depozite internaționale selectate (Ceribašić, 2021:346). De atunci, între septembrie 2021 și aprilie 2024, numărul de înregistrări din colecția lui Mirnik a crescut cu în jur de 60% – de la aproximativ 2.100 la 3.400 de înregistrări, printre care în jur de 480 de la EBP și aproximativ o duzină de la Elektroton, în timp ce colecțiile de la NSK și NBS au rămas la fel de modeste precum erau. Din fericire, colecțiile puse la dispoziție pe

[133] Deși, în ceea ce privește calitatea tehnică și respectarea standardelor profesionale recomandate, acestea din urmă sunt în general (sau în mod ideal) superioare muncii unor persoane individuale.

[134] Pentru exemple, v. Radovinović, 2025:699–700.

[135] V. https://www.youtube.com/@ivanmirnik6459.

YouTube de Mirnik și MrSuanPan sunt complementare. Începând cu aprilie 2024, canalul lui MrSuanPan conține aproximativ 1.250 de înregistrări, printre care aproximativ 570 de la Jugoton și aproximativ 120 de la Elektroton[136]. În ambele cazuri, deoarece nu am avut ocazia să documentăm fizic colecțiile lor ca parte a proiectului, am monitorizat în mod regulat materialele încărcate de ei pe YouTube și am extras date despre înregistrări individuale care nu se găsesc în alte colecții. Chiar și după mai mulți ani de muncă intensivă de documentare a producției complete a EBP, Elektroton și Jugoton, continuăm să întâlnim înregistrări necunoscute anterior, pe care le încorporăm apoi în baza noastră de date.

Pe parcursul mai multor analize efectuate ca parte din proiectul nostru, înregistrările lui Mirnik și MrSuanPan – împreună cu cele digitalizate chiar de noi (dar care rămân disponibile doar intern la Institutul de Cercetare Etnologică și Folclorică) – au format o bază fundamentală care le-au făcut posibile. Aceasta din cauză că înregistrările deținute de instituții sunt în general inaccesibile pentru audiere sau împrumut din cauza lipsei echipamentului potrivit pentru redare și/sau pentru că utilizarea reprezintă un risc pentru conservarea lor. Având în vedere fragilitatea inerentă a discurilor de șelac, și sunt într-adevăr fragile, digitalizarea este esențială. Totuși, acest proces are loc doar sporadic, întrucât lipsește orice coordonare interinstituțională sistematică sau planificare strategică coerentă. În opinia mea, acest lucru este în mare măsură rezultatul statutului neautorizat al acestui patrimoniu, și nu, așa cum se susține adesea, pur și simplu al oportunităților de finanțare limitate. Drept urmare, problema continuă să se învârtă în cerc, nerezolvată[137].

Așadar, în timp ce instituțiile tind să fie letargice, iar persoanele private (sau grupurile de persoane) mult mai agile, ar fi neînțelept să ne pripim spre o concluzie simplistă despre stagnarea și hegemonia instituțională, pe de o parte, și eroismul individual, pe de altă parte, deși elemente ale acestei dinamici sunt fără îndoială prezente. Motivele mai profunde par să se regăsească în mutațiile mai ample din curentele sociale globale, în ubicuitatea mediilor digitale și în eroziunea structurilor tradiționale, fie ele instituții publice, autoritate academică sau centre de putere politică. Cu alte cuvinte, asistăm și la influența tot mai mare a deținătorilor puterii tehnologice planetare, spre deosebire de cei tradiționali, ale căror platforme digitale (în special YouTube pentru înregistrări audio și Discogs pentru metadate discografice) externalizează munca prin atragerea unor rețele vaste de voluntari. Numiți oficial „utilizatori", aceștia îndeplinesc sarcini precum arhivarea, adnotarea și organizarea conținutului, motivați de satisfacția partajării, de atenția și recunoașterea din partea altor utilizatori obișnuiți și, în unele cazuri, de o compensație financiară modestă legată de sisteme de valori precum vizualizări, abonați, clicuri și like-uri. În acest nou ecosistem digital, structurile tradiționale – deținători ai puterii, instituțiile afiliate acestora și cunoașterea autorizată pe care o produc – pot începe să pară simple reproduceri artificiale ale confruntărilor reale pentru putere, influență și autoritate. La acestea se adaugă problema drepturilor de autor, pe care instituțiile trebuie realmente să le ia în

[136] V. https://www.youtube.com/@MrSuanPan.

[137] În privința efortului depus de câteva decenii pentru înființarea unei arhive sonore naționale croate, v. Radovinović, 2025.

considerare, în timp ce persoanele private nu sunt nevoite să facă același lucru pe canalele lor de YouTube, mai ales dacă sunt anonime, ca MrSuanPan.

COLABORAREA CU ENTUZIAȘTII

În lucrarea de față, mă refer la figuri-cheie precum Mirnik, MrSuanPan, Čapka, Tončić, Kraker și alți entuziaști. În câteva lucrări anterioare la conferințe, i-am descris drept curato-cercetători *curasearchers* – un termen pe care l-am inventat pentru a evidenția rolul lor dublu atât de curatori, cât și de cercetători ai înregistrărilor istorice, care se inspiră și din conceptul de prosumatori, persoane care sunt atât consumatoare, cât și producătoare de înregistrări istorice, implicate în colectarea, arhivarea, cernerea prin diverse tipuri de materiale, inginerie audio și multe altele, toate cu scopul comun de a ajuta aceste înregistrări să devină recunoscute ca patrimoniu autorizat. În terminologia patrimoniului cultural imaterial, ei ar fi denumiți în mod convențional părți interesate. În studiile despre muzica populară, termenul mai cuprinzător folosit adesea pentru astfel de grupuri este comunități de tipul „*do-it-yourself*", ceea ce subliniază abordarea lor de tip *grassroots*, de la bază spre vârf, și independența lor față de cadrele instituționale (vezi, de exemplu, Baker și Huber, 2013; Bennett, 2018).

Totuși, întorcându-ne la entuziaștii noștri locali, alias *curasearchers*, merită să luăm în considerare profunzimea identificării lor cu și angajamentul față de înregistrările istorice. Mulți își asumă majoritatea, dacă nu chiar toate rolurile menționate anterior: curare, cercetare, colecționare, arhivare și restaurare audio și nu numai, investind o cantitate uimitoare de timp și muncă și adesea nu dețin doar discuri rare, ci și documente însoțitoare valoroase. Din această perspectivă, este cât se poate de adecvat să îi descriem ca *moștenitori*, cei care au moștenit trecutul muzicii înregistrate – un trecut multimedia și multi-senzorial, imprimat pe discuri de gramofon pe care, datorită acestor moștenitori, le putem auzi și vedea (discurile și producătorii lor) și atinge și mirosi dacă ni se permite accesul la colecțiile lor private. Termenul „moștenitor" este deosebit de potrivit nu doar din cauza asocierii sale strânse cu patrimoniul și cu persoanele, grupurile și comunitățile care se află în centrul programului UNESCO privind patrimoniul cultural imaterial, ci și pentru că moștenitorul, mai mult decât patrimoniul și termenii însoțitori, implică posesie și proprietate. Pe parcursul proiectului, acest lucru s-a resimțit puternic – uneori prin refuzul accesului la proprietatea privată, alteori prin schimbul de materiale (unde accesul sau exemplarele sunt acordate doar în schimbul unor materiale la fel de interesante), iar alteori prin faptul că ușile proprietății sunt larg deschise.

Cooperarea cu entuziaștii (alias moștenitori, *curasearchers* sau părți interesate) ca o nouă categorie a colaboratorilor noștri „din teren" este, ușor de înțeles, deosebit de delicată când este vorba despre cercetarea propriu-zisă, acesta fiind locul unde cadrele teoretice, abordările metodologice și prioritățile cercetării intră în contact direct. Entuziaștii ne văd adesea ca pe niște vorbitori de „bla-bla", pricepuți la a emite interpretări, dar neavând o cunoaștere profundă, direct de la sursă, tangibilă, a materialului „real". În schimb, uneori noi îi considerăm pe ei povestitori ale căror relatări pot include afirmații nefondate sau neverificabile. Fie din neglijență, fie din omitere intenționată (în spiritul protejării accesului la proprietatea lor), sursele-cheie și/sau succesiunea concluziilor bazate pe materiale fragmentare nu sunt întotdeauna clarificate în declarațiile lor sau, uneori, nici măcar în textele lor scrise. Mulți dintre acești

entuziaști au petrecut decenii construind structura cunoașterii și distingerii dintre aspectele esențiale și secundare ale cercetării, iar acum, brusc, un nou grup a apărut pe scenă – academicieni cu diplome înalte, venind dintr-un mediu instituțional mai privilegiat, majoritatea femei, în contrast cu ei, care sunt bărbați, și în medie mai tineri decât ei. Cu toate că sunt încântați să vadă noi aliați în misiunea de a promova moștenirea muzicii vechi înregistrate, prezența noastră reprezintă și o provocare, iar în unele cazuri ne pot percepe ca pe o amenințare. În practică, am gestionat această relație în mare parte prin ceea ce s-ar putea numi o economie a schimbului - mai presus de orice, schimbul de materiale. Rareori, sau niciodată, nu mi s-a cerut să recomand literatură științifică. Ceea ce am fost întrebată în mod repetat, însă, a fost dacă am descoperit colecții suplimentare de discuri, cataloage, tăieturi din ziare și altele asemenea în cursul cercetării noastre.

Entuziaștii își desfășoară de regulă cercetarea explorând în mod repetat diverse colecții de discuri, examinând meticulos periodice și surse arhivistice, scotocind în platforme online, făcând schimb de informații cu alți entuziaști ca și ei și scoțând la lumină detalii relevante dintr-o gamă variată de locații – adesea neașteptate – sau de la persoane care au fost implicate în trecut în industria discografică și cei cărora cunoștințele le-au fost transmise[138]. Deși entuziaștii publică ocazional lucrări, acest lucru se întâmplă rar și reprezintă de obicei doar o mică parte din cunoștințele pe care le posedă, ceea ce deschide o oportunitate valoroasă de colaborare cu (etno)muzicologi profesioniști, unde entuziaștii ar contribui cu materiale bogate și bine documentate, iar (etno)muzicologii ar oferi interpretări analitice și critice[139]. În acest sens, colaborarea cu entuziaștii oglindește munca noastră îndelungată cu colaboratorii din teren, reunind cunoștințe „trăite" sau experiențiale cu interpretarea cultural-antropologică. Totodată, în contextul mai larg al teoriei colaborativ-decoloniale în disciplinele etnografice, apare o întrebare despre cum ar trebui să conceptualizăm și să ne poziționăm în raport cu colaboratorii noștri din teren. Acolo unde cândva erau priviți ca informatori, iar mai târziu ca interlocutori și colaboratori, azi sunt tot mai mult văzuți drept coautori. Având în vedere dezvoltarea disciplinei în ultimele decenii, ar putea fi acum necesar din punct de vedere etic să îi includem literalmente ca și coautori ai publicațiilor antropologico-etnografice[140]. Cu toate acestea, cazul entuziaștilor discutați aici este de o natură diferită. Ei nu sunt purtători ai culturii, ci sunt moștenitori ai patrimoniului istoric al muzicii înregistrate. Ca atare, recunoașterea și respectarea competențelor distincte implicate și găsirea unor modalități de a-i integra productiv în țesătura literaturii academice devine o chestiune deosebit de delicată.

CONCLUZIE: ALIANȚELE INTERNAȚIONALE

Poziția mea finală se referă la natura internațională inerentă a industriei discografice. Matrițele trec dincolo de garniturile naționale, fiind cumpărate și vândute,

[138] Probabil că acestea includ documentație unică, salvată cândva de la distrugere, deținută acum de entuziaști. Uneori, însă, acestea sunt surse disponibile public care pur și simplu trebuie scoase la suprafață – sens în care entuziaștii s-au dovedit a fi excelenți „săpători". Pentru mai multe informații despre două astfel de exemple, vezi Ceribašić, 2025: 679.

[139] Un astfel de exemplu este un articol scris de etnomuzicologul Danka Lajić Mihajlović în colaborare cu doi entuziaști, David Pokrajac și Saša Spasojević (2022).

[140] Așa cum este, de pildă, cazul Ostashewski et al., 2020.

testate pe diverse piețe și, odată cu ele, muzica pe care o poartă. Pentru a ilustra acestea, să luăm exemplul melodiei *Ça, c'est Paris*, un cântec popular din spectacolul parizian cu același nume, lansat în premieră de Mistinguett în decembrie 1926 pentru Odeon[141]. Cântecul a ajuns pe piața iugoslavă deja în 1927 – posibil sub forma înregistrării originale[142], dar cu certitudine prin două înregistrări produse de EBP. Pe 24 august 1927, cântecul a fost înregistrat de Margita Dubajić, o cântăreață renumită cunoscută în principal pentru spectacolele sale de operetă din Zagreb, acompaniată de o „formație de jazz" condusă de Rikard Šimaček (Z-1016, m. Z122). Versurile au fost traduse în croată, conform practicii standard a vremii, iar Dubajić și-a menținut propriul stil distinct, independent de interpretarea lui Mistinguett (cf. Vukobratović 2025: 520). O lună mai târziu, pe 22 septembrie, o versiune în limba franceză a piesei *Ça, c'est Paris* a fost înregistrată de o orchestră de salon românească condusă de Jean Marcu (R-1004, m. Z141), bazându-se tot pe stilul propriu de interpretare al orchestrei, dar totuși mai apropiată de interpretarea lui Mistinguett decât în cazul lui Dubajić[143]. EBP a lansat în jur de 80 de înregistrări cu orchestra lui Marcu, probabil datorită calității sale excelente, dar și pentru că, în rețeaua internațională a casei de discuri Edison Bell, compania-mamă a EBP, Romania era manageriată prin compania EBP din Zagreb. Ambele înregistrări au fost puse la dispoziția publicului iugoslav aproximativ în aceeași perioadă, nu mai târziu de noiembrie 1927 (când a fost publicat catalogul EBP cu titlurile din aceste înregistrări). Ideea este că bine-cunoscuta melodie franceză și-a găsit rapid drumul către piața iugoslavă, chiar dacă indirect, filtrată prin două stiluri de interpretare și abordări distincte ale originalului: stilul operetei din Zagreb, îndepărtat de interpretarea originală, și stilul unei orchestre de salon românești care adaptează originalul. Mai mult, ideea este că nu știm aproape nimic despre orchestra lui Marcu[144], sau despre activitățile caselor de discuri Edison Bell și EBP în Romania, sau, de fapt, despre industria discografică românească în general și despre rolul ei în viața culturală a țării la acea dată.

Lucrarea de față este, din acest motiv, în primul rând o invitație de a lua în considerare un proiect internațional care ar pune în lumină rolul industriei discografice în cultură, centrat pe procesele de transformare, influențele reciproce și schimburile dintre culturile muzicale, precum și raporturile socio-politice și economice din Europa de Sud-Est. Din perspectiva proiectului finalizat privind fosta Iugoslavie, legăturile dintre companiile iugoslave și bulgare au fost, fără îndoială, confirmate (în special între Elektroton și compania bulgară Симонавия și marca sa Орфей), precum și legăturile cu

[141] V. https://secondhandsongs.com/release/194774.

[142] Mai exact, Odeon era prezent pe piața iugoslavă, deși catalogul său destinat pieței iugoslave (și în special sârbe) din octombrie 1927 nu include înregistrarea în cauză. În schimb, prezintă o interpretare de Béla Dajos, acompaniat de un ansamblu (nr. O-2120; v. Odeon, 1927:37).

[143] Informații de bază despre aceste două înregistrări, inclusiv casele de discuri și linkuri către versiuni digitalizate ale înregistrărilor, pot fi găsite în baza de date a proiectului (https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a). Datele înregistrărilor sunt cunoscute datorită notițelor lui Paul Voigt, inginerul de sunet de la Edison Bell, care era responsabil de înregistrările efectuate la Zagreb la acea vreme (Fondul Paul Voigt în Biblioteca și Arhivele Canadei, MUS 142, 1982-13, vol. 1).

[144] Am reușit să-i identific numele corect datorită bazei de date Discogs (vezi https://www.discogs.com/artist/2288646-Jean-Marcu; vezi și https://secondhandsongs.com/artist/238882). Pe mărcile EBP, este de obicei numit Marco sau Marko (de exemplu, Orchestra Română Marco, Orchestra de Salon Marco, Orchestra Marco de la Hotelul Colonade din București și variante similare), în timp ce doar câteva înregistrări violonistice solo îl menționează drept „Jean Marco". O căutare de informații suplimentare despre Marcu nu a dat niciun rezultat, în afară de descoperirea unor înregistrări realizate în același an pentru compania Gramophone.

România și Grecia în ceea ce privește muzicienii implicați. Desigur, dincolo de acestea, relațiile de afaceri s-au extins și în țări din Europa Centrală și de Vest, în special Cehoslovacia, Italia, Germania, Ungaria, Austria și Regatul Unit. Ca atare, implicarea cercetătorilor care se ocupă de culturile muzicale înregistrate din aceste regiuni ar fi, de asemenea, extrem de valoroasă.

În viziunea unui proiect internațional, aș include cu siguranță nu doar muzicologi, ci și entuziaști (alias *curasearchers* sau moștenitori), care continuă fenomenologic succesiunea istorică de la etnografi spre cercetarea bazată pe acțiune, științe umaniste digitale și critică post-colonială. De asemenea, prin ei și în general, recunosc dinamica socială globală în continuă schimbare, omniprezența mediului digital și a networking-ului, alături de declinul simultan al structurilor tradiționale, fie ele instituții publice, fie cunoștințe academice sau centre de putere politică. Principala provocare pentru noi, oamenii de știință, este să analizăm dacă se poate forma o alianță între entuziaștii/*curasearchers* regionali și etno/muzicologi pentru a ajuta la protejarea și apărarea patrimoniului de înregistrări comerciale istorice din Balcani.

REFERENCES

Anon. (2025). Mirnik, Ivan. In *Hrvatska enciklopedija*, online edition. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, https://enciklopedija.hr/clanak/mirnik-ivan.

Baker, Sarah, and Alison Huber. (2013). Notes Towards a Typology of the DIY Institution: Identifying Do-It-Yourself Places of Popular Music Preservation. *European Journal of Cultural Studies* 16/5: 513–530.

Bennett, Andy. (2018). DIY Preservationism and Recorded Music – Saving Lost Sounds. In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity and Zelmarie Cantillon, eds. London, New York: Routledge, 163–171.

Cantillon, Zelmarie, Catherine Strong, Lauren Istvandity, and Sarah Baker. (2018). Framing the Field of Popular Music History and Heritage Studies. In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity and Zelmarie Cantillon, eds. London, New York: Routledge, 1–10.

Ceribašić, Naila. (2021). Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52/2: 323–354.

Ceribašić, Naila. (2025). Diskografska baština [The heritage of recorded music]. In *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov and Jelka Vukobratović, eds. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 667–684.

Ceribašić, Naila, Dora Dunatov and Jelka Vukobratović, eds. (2025). *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton* [The early domestic record industry: Edison Bell Penkala, Elektroton and Jugoton]. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

Dean-Myatt, Bill. (2017). Edison Bell Discography. In Frank Andrews and Bill Dean-Myatt: *Edison Bell Records*. London: City of London Phonograph and Gramophone Society. [Spreadsheet document on the accompanying CD-ROM].

Jazbec, Silvio Salamon. (2018). Fonoteka Čapka: Nastanak, sadržaj, čuvanje [The Čapka audio library: Origin, content, preservation]. In *Privatno arhivsko gradivo i koncept sveobuhvatnog arhiva: 50. savjetovanje hrvatskih arhivista*. Radoslav Zaradić, ed. Zagreb: Hrvatsko arhivističko društvo, 93–113.

Lajić Mihajlović, Danka, David Pokrajac and Saša Spasojević. (2022). Gramofonske ploče pevača Mijata Mijatovića: Od (re)konstrukcije diskografije ka studijama snimljene muzike [Gramophone records of the singer Mijat Mijatović: From (re)construction of discography to the study of recorded music]. *Muzikologija/Musicology* 32: 41–81.

Long, Paul. (2018). What is Popular Music Cultural Heritage? In *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity and Zelmarie Cantillon, eds. London, New York: Routledge, 121–133.

Oden. (1927). *Novi snimci gramofonskih ploča "Odeon" 1927–1928. god. sa ostalim modernim snimcima* [New recordings of gramophone records "Odeon" 1927–1928 with other modern recordings]. [Beograd]: Štampa "Skerlić".

Ostashewski, Marcia, Shaylene Johnson, Graham Marshall and Clifford Paul. (2020). Fostering Reconciliation Through Collaborative Research in Unama'ki: Engaging Communities Through Indigenous Methodologies and Research-Creation. *Yearbook for Traditional Music* 52: 23–40.

Radovinović, Željka. (2025). Središnji hrvatski zvučni arhiv – ostvariv plan ili san [Central Croatian sound archive – a feasible plan or a dream]? In *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov and Jelka Vukobratović, eds. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 685–703.

Roberts, Les, and Sara Cohen. (2014). Unauthorising Popular Music Heritage: Outline of a Critical Framework. *International Journal of Heritage Studies* 20/3: 241–261.

Stefano, Michelle L., and Peter Davis. (2017). *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*. Abingdon, New York: Routledge.

Vukobratović, Jelka. (2025). Prepjevi strane popularne glazbe u ranoj jugoslavenskoj diskografiji [Translations of foreign popular music in the early Yugoslav record industry]. In *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov and Jelka Vukobratović, eds. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku – Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 517–528.

THE IMPACT OF WEB 3 TECHNOLOGIES ON SOUTH EASTERN EUROPEAN MUSIC AND DANCE ARCHIVES

Prof. Univ. Belma Oğul, PhD
Hilal Baktaş
Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory
Musicology Department
Co-founder of Global B

SUMMARY

This paper investigates the revolutionary role of Web 3 technologies, with a focus on blockchain, in transforming the preservation, accessibility, and management of music and dance archives in South Eastern Europe. Framed within a posthumanist perspective, the study delves into how decentralized digital platforms reconfigure traditional relationships between human stakeholders and cultural artifacts, fostering collaborative, transparent, and resilient archiving ecosystems. Blockchain's capabilities - such as ensuring provenance, enabling decentralized storage, and supporting smart contract-driven governance - offer innovative solutions for safeguarding intangible cultural heritage amid geopolitical and resource-related challenges. The paper also critically examines ethical considerations, technical hurdles, and sustainable strategies essential for effective deployment of these technologies. Ultimately, the integration of Web 3 advancements has the potential to enhance the authenticity, inclusivity, and long-term preservation of diverse cultural expressions, thus shaping a forward-looking, participatory archival landscape aligned with posthumanist and decentralized ideals.

REZUMAT

Lucrarea de față investighează rolul revoluționar al tehnologiilor Web 3, cu accent pe tehnologia blockchain, în transformarea conservării, accesibilității și managementului arhivelor muzicale și coregrafice din Europa de Sud-Est. Încadrat într-o perspectivă postumanistă, studiul explorează modul în care platformele digitale descentralizate reconfigurează relațiile tradiționale dintre părțile implicate umane și artefactele culturale, favorizând ecosisteme de arhivare colaborative, transparente și reziliente. Capacitățile blockchain-ului - cum sunt asigurarea provenienței, a stocării descentralizate și sprijinirea guvernării bazate pe contracte inteligente - oferă soluții inovatoare pentru protejarea patrimoniului cultural imaterial în mijlocul provocărilor geopolitice și legate de resurse. Totodată, articolul examinează critic considerații etice, piedici tehnice și strategii sustenabile esențiale pentru implementare eficientă a acestor tehnologii. În cele din urmă, integrarea progreselor Web 3 are potențialul de a amplifica autenticitatea, incluziunea și conservarea pe termen lung a unor diverse forme de

exprimare culturală, modelând astfel un peisaj arhivistic progresist, participativ, în acord cu idealurile postumaniste și descentralizate.

Keywords
Web 3 Technologies; Blockchain; Cultural Heritage Archives; South Eastern Europe; Posthumanism;

INTRODUCTION

This paper aims to scrutinize the transformative effects of Web 3 technologies, particularly blockchain, on sound and audiovisual archives, specifically in the context of South Eastern European music and dance. Blockchain technology, with its innate capabilities, fosters a collaborative environment and encourages knowledge-sharing among institutions. The result is a secure, transparent, and decentralized database of archival collections, which offers unprecedented access to a wealth of historical and cultural information.

The potential benefits of blockchain extend beyond mere accessibility. Its robust approach to data authenticity and credibility holds significant implications for the preservation and study of South Eastern European music and dance traditions. With blockchain, we can ensure that these archival materials, often unique and irreplaceable, are not only preserved for future generations but also are reliably authentic and credible sources of information for researchers, enthusiasts, and the general public.

This study adopts a posthumanist approach. Posthumanism allows us to critically explore how these digital and decentralized technologies reconfigure the relationships between human and non-human agents in the archival process. Moreover, it allows to think about the co-existence and entanglement of the dance and music cultures of South Eastern Europe. In that sense, a web 3 based archive model is proposed. It is not merely about using technology to preserve and access archives, but it is also about understanding how this technology and co-existence of cultures change our relationship with these archives, how we understand history and culture, and how we envision the future of archiving in a digital and decentralized world.

ETHICAL ISSUES IN ARCHIVING

Archiving cultural heritage, particularly audiovisual materials, is a complex process that raises significant ethical challenges. These include participation and representation, ownership and control, power dynamics, cultural sensitivity, authenticity, privacy, intellectual property, and the sustainability of heritage practices. Addressing these issues requires careful consideration, meaningful community engagement, and evolving professional standards to ensure ethical stewardship.

Ethical archiving demands active community participation to ensure that heritage processes reflect the voices and identities of those being preserved, rather than being dictated by external authorities. Audiovisual media, used in archives, influence cultural identity in Southeastern Europe by serving as tools for both self-representation and self-discovery within local communities. They contribute to constructing and asserting identities anchored in the region's rich past and present, often reflecting a complex interplay between local populations and political or

institutional influences. Media can also impose certain representations, sometimes exoticized or biased, which shape perceptions and reinforce stereotypes about these communities. When managed by local populations, audiovisual media empower groups to articulate their cultural narratives and challenge dominant or externally imposed visions, thus playing a crucial role in the ongoing process of identity formation and transformation in Southeastern Europe (Pistricket al., 2011). Participatory approaches, such as Community-Based Participatory Research (CBPR), foster shared influence and mutual development between archivists and communities, enhancing inclusivity and ethical responsibility (Jansson, 2020; Wagner et al., 2024). Representation is critical, as exclusion or marginalization of certain voices can lead to biased or incomplete records. Sensitivity in portraying communities, especially marginalized groups, is essential to avoid misrepresentation or exploitation (Haarlammert et al., 2017; Viken & Norwegian, 2017). Digitizing intangible cultural heritage must respect community values and wishes, prioritizing cultural sensitivity and informed consent to prevent harm or misrepresentation (Cychosz et al., 2019).

Ownership and control over cultural heritage are central ethical concerns, particularly for indigenous and local communities. Communities must retain agency over their cultural expressions, with informed and ongoing consent guiding decisions about what is archived and shared. Intellectual property rights and privacy concerns often complicate access to audiovisual materials, limiting their public availability (Viken & Norwegian, 2017; Mitchell et al., 2023). Ethical frameworks should prioritize community autonomy, ensuring that the creation and dissemination of archival materials respect personal and communal implications. Collecting sensitive data, such as longform audio recordings of everyday life, requires adherence to principles of autonomy, beneficence, and justice to protect individuals and communities (Cychosz et al., 2019).

Power imbalances are inherent in archival processes, particularly in state archives that aim to construct a homogeneous national identity. Decisions about what cultural elements are collected, stored, and made accessible are often controversial and shaped by societal and political power dynamics (Casenave & Kane, 2024). Archivists bear a societal responsibility to act with integrity, fostering trust and collaboration among creators, users, and stakeholders (Jaillant & Rees, 2022). The lack of clear ethical guidelines for audiovisual archiving creates uncertainty, highlighting the need for professional organizations to develop specific standards (Mattock, 2010). As technologies like AI are integrated into archival workflows, building trust and ensuring ethical collaboration remain critical.

The digitization and restoration of audiovisual materials also raise ethical questions about authenticity and historical integrity. Restoration processes can alter original recordings, blurring the line between preservation and reinterpretation (Wallaszkovits, 2018; Bradley, 2009). Archivists must balance the desire to enhance materials with the need to maintain their authenticity, ensuring that the preserved artifact reflects its original context. Advanced signal processing technologies further complicate these decisions, requiring careful consideration of what is being preserved - the original or a modified version (Mattock, 2010).

Sustainable heritage practices are essential for the long-term preservation and vitality of cultural heritage. Archival institutions must adopt strategies that benefit

communities and ensure ongoing engagement, moving beyond individual actions to embrace broader social responsibilities (Giménez-Chornet, 2017; Wagner et al., 2024). This includes developing frameworks for ethical stewardship that prioritize community well-being and the responsible management of cultural resources.

Balancing access to cultural heritage with privacy and intellectual property concerns is a persistent challenge. Legal restrictions and privacy considerations often limit the public availability of audiovisual materials, requiring archivists to navigate complex ethical and legal landscapes (Viken & Norwegian, 2017). Ensuring equitable access while respecting individual rights and community wishes is a key ethical priority.

COMPARISON OF THREE ARCHIVAL SYSTEMS

The evolution from traditional archives to digital and blockchain-supported (Web 3) archives brings distinct advantages and disadvantages for each approach. Each system offers unique benefits in terms of efficiency, security, and accessibility, but also presents specific challenges related to cost, complexity, and trust.

We present a comparison of three archival systems - traditional physical archives, Web 1 and Web 2 digital archives, and Web 3 blockchain-based archives - focusing on decision making, accessibility, preservation methodology, cost efficiency, data integrity, and trustworthiness. By analyzing these dimensions, we can evaluate how each system addresses the challenges of preserving audiovisual materials for future generations (Table 1).

Feature	Traditional Archives	Web 1 & 2 Digital Archives	Web 3 Blockchain Archives
Decision Making	Centralized (institutions, curators)	Centralized (institutions, platforms)	Decentralized (community, DAOs)
Accessibility	Limited by physical location	Global via internet, some restrictions	Decentralized, transparent, technical barriers
Preservation Methodology	Physical storage, climate control	Digital storage, format migration	Append-only ledger
Cost Efficiency	High (storage, staff, maintenance)	High initial, lower ongoing costs	High initial, potential long-term savings
Data Integrity & Trustworthiness	Vulnerable to degradation, human error	Risk of corruption, cyber threats	High due to immutability, transparency
Longevity	Limited by media lifespan	Dependent on maintenance	Designed for permanence
Resistance to Obsolescence	Low	Medium	High

Table 1. Comparison Table for traditional, Web 1 and Web 2, and Web 3 archives for audiovisual cultural heritage.

Decision making determines who controls the selection and management of audiovisual materials for preservation. Traditional archives rely on centralized decision-

making by cultural institutions, governments, or private collectors. Curators in national film archives or museums select materials based on historical, cultural, or artistic significance, which can introduce biases and overlook marginalized communities' contributions.

Web 1 and Web 2 digital archives also feature centralized decision-making, often involving broader collaborations among institutions like the Internet Archive or Spain's Biblioteca Nacional de España. While digitization enables more inclusive preservation, decisions are still controlled by hosting entities, limiting the diversity of preserved content.

Web 3 blockchain-based archives offer a decentralized approach, where decision-making can be distributed across a network of participants, such as through decentralized autonomous organizations (DAOs). This model allows communities to vote on preserving materials like indigenous oral histories, fostering inclusivity. However, robust governance frameworks are needed to ensure efficiency and coordination.

Accessibility reflects how easily users can retrieve and engage with archived audiovisual materials. Traditional archives are often physically located in specific institutions, requiring on-site visits or special permissions, which limits access, particularly for remote or underserved communities.

Web 1 and Web 2 digital archives enhance accessibility by hosting materials online through platforms like the Prelinger Archives or the Spanish Web Archive. These systems allow global access to digitized content, though barriers like copyright restrictions or incomplete digitization persist.

Web 3 blockchain-based archives promise greater accessibility through decentralized storage, ensuring materials remain available as long as the blockchain network exists. Blockchain's transparency also verifies provenance, enhancing trust, as seen in virtual exhibitions like Russia's Hermitage Museum's NFT projects (Charr 2021). However, technical complexity may hinder access for non-technical users.

Preservation methodology addresses how systems maintain audiovisual materials to prevent loss or degradation. Traditional archives use physical storage in controlled environments, such as climate-controlled vaults for film reels or acid-free storage for photographs. These methods are labor-intensive and vulnerable to natural disasters or decay.

Web 1 and Web 2 digital archives convert materials into digital formats stored on servers or cloud systems, reducing physical degradation risks. However, challenges like format obsolescence and data corruption require ongoing maintenance, such as format migration.

Web 3 blockchain-based archives employ immutable storage, where data cannot be altered or deleted once added to the blockchain. Distributed across multiple nodes, this approach ensures longevity and security, protecting against both physical and digital threats. Projects like NTT DATA's AMLAD (Cabeza etc. 2023) solution demonstrate blockchain's potential for preserving intangible cultural heritage.

Cost efficiency impacts the sustainability of archival systems. Traditional archives are resource-intensive, requiring investments in physical space, specialized

equipment, and skilled personnel. These high costs often limit preservation efforts, particularly in resource-constrained regions.

Web 1 and Web 2 digital archives involve high initial costs for digitization and infrastructure but offer lower ongoing expenses due to scalable digital storage. Cloud-based solutions reduce costs, though server maintenance and cybersecurity remain significant expenses.

Web 3 blockchain-based archives require substantial upfront investment in blockchain technology and integration. However, automation and reduced reliance on intermediaries can yield long-term savings. Platforms like ArDrive use one-time fee models for permanent storage, and blockchain-based crowdfunding can offset costs. High initial costs and technical complexity, however, may limit adoption.

Data integrity and trustworthiness ensure archived materials remain accurate and authentic. Traditional archives face risks from physical degradation, such as film deterioration, and human errors in cataloging, which can compromise authenticity.

Web 1 and Web 2 digital archives are vulnerable to digital corruption, cyberattacks, and unauthorized alterations. Centralized storage creates single points of failure, increasing risks of data loss or breaches.

Web 3 blockchain-based archives provide high data integrity through immutable, cryptographically linked records, making unauthorized changes detectable. Decentralized storage reduces single-point failures, and projects like the Hermitage Museum's NFT exhibitions demonstrate blockchain's ability to ensure provenance. Robust validation processes are needed to address errors in initial data entry.

Each system faces unique challenges. Traditional archives struggle with the fragility of physical media, particularly in under-resourced regions. Web 1 and Web 2 archives must address format obsolescence, cybersecurity, and metadata standardization. Web 3 archives face scalability issues due to blockchain's computational intensity and require technical expertise, potentially excluding some institutions.

Real-world examples highlight these systems' strengths. The Prelinger Archives showcase the benefits of online access, while the Spanish Web Archive preserves web-based heritage. Blockchain initiatives like the Hermitage Museum's NFT exhibitions and NTT DATA's AMLAD solution illustrate Web 3's potential. International organizations like UNESCO and the International Association of Sound and Audiovisual Archives advocate for global cooperation to ensure inclusive preservation.

POSTHUMANIST APPROACHES TO AUDIOVISUAL ARCHIVES

Posthumanism offers a framework for critically examining how digital and decentralized technologies, such as blockchain, AI, and peer-to-peer networks, are reshaping audiovisual archives. By recognizing agency as distributed across human and non-human actors in terms of agential realism (Barad, 2007), posthumanist perspectives highlight the relational, networked, and less hierarchical interactions in the creation, preservation, and interpretation of archives. These transformations foster dynamic, participatory, and culturally inclusive archival systems while raising new questions about access, authority, authenticity, and memory in an increasingly interconnected digital world, since cultural heritage is continuously produced and reinterpreted through intra-

actions that involve both material and discursive elements (Barad, 2003). Furthermore, by tracing the interconnected agencies of human and non-human actors - such as instruments, rituals, and geographical features - in shaping dance and music culture, posthumanist approaches reveal how cultural transmission and change emerge through relational interactions, ensuring archives capture the full spectrum of influences beyond human-centric narratives. It underscores the unpredictable, non-hierarchical pathways of cultural exchange, allowing archives to map intersecting networks of transformation that resist traditional linear documentation by illuminating the non-linear, decentralized nature of musical cultures within the archive. These approaches ensure a more inclusive representation of diverse cultural flows (Akat, Özgün, 2022).

Digital technologies, including AI, machine learning, and blockchain, are integrating traditional archival practices into complex, user-centric computational frameworks. These advancements enable archives to manage diverse materials - physical, digitized, and born-digital - while supporting innovative forms of public interaction and knowledge production. Blockchain-based archives, in particular, leverage immutability, decentralization, and cryptographic security to ensure data integrity, traceability, and tamper-resistance. For instance, hash values of audiovisual files and metadata can be stored on a blockchain ledger, ensuring verifiability and authenticity, while large files are housed in distributed storage systems like IPFS (InterPlanetary File System) to optimize efficiency (Zhang et al., 2024; Yang et al., 2023; Men, 2020).

The emergence of blockchain-based Web 3 archival systems signals a profound reconfiguration of memory, authority, and cultural preservation, aligning with posthumanist critiques of anthropocentric knowledge systems. No longer bound by centralized institutions or human curatorial primacy, archives now operate as entangled assemblages of humans, algorithms, dataflows, and decentralized infrastructures. Within these dynamic ecologies, audiovisual heritage is not merely stored but co-constituted through interactions among distributed nodes, smart contracts, and autonomous governance protocols such as DAOs.

These technologies embody posthuman logics of decentralization, plurality, and non-linearity, dissolving hierarchical control in favor of collective negotiation, machine-led verification, and algorithmic decision-making. Content authenticity and access emerge not through singular gatekeepers but through cryptographic proofs, participatory curation, and tokenized traceability. Users, both human and machinic, engage in co-creative acts of preservation and reinterpretation, rendering the archive a living, morphogenic system.

As digital memory proliferates through platforms like IPFS and multi-chain infrastructures, archival labor shifts toward hybrid practices that blur professional identities and epistemic boundaries. In this entangled archival field, heritage is not fixed but becoming - subject to ongoing renegotiation by diverse agents operating within a shared, mutable ontology. Web 3 archives thus instantiate a posthuman archival paradigm where resilience, authenticity, and meaning are emergent, distributed, and perpetually reconfigured.

WEB 3 BASED ARCHIVE FOR SOUTHEASTERN EUROPE

Southeastern Europe, with its rich tapestry of entangled cultures, histories, and identities, stands to benefit immensely from a decentralized, community-driven audiovisual archive leveraging Web 3 technologies. This imaginary vision imagines a secure, inclusive, and innovative platform that preserves and amplifies the region's diverse heritage while fostering cross-border collaboration and cultural reconciliation. By integrating decentralized storage, blockchain, smart contracts, and community governance, the archive addresses the region's unique challenges and opportunities, positioning Southeastern Europe as a global leader in heritage preservation.

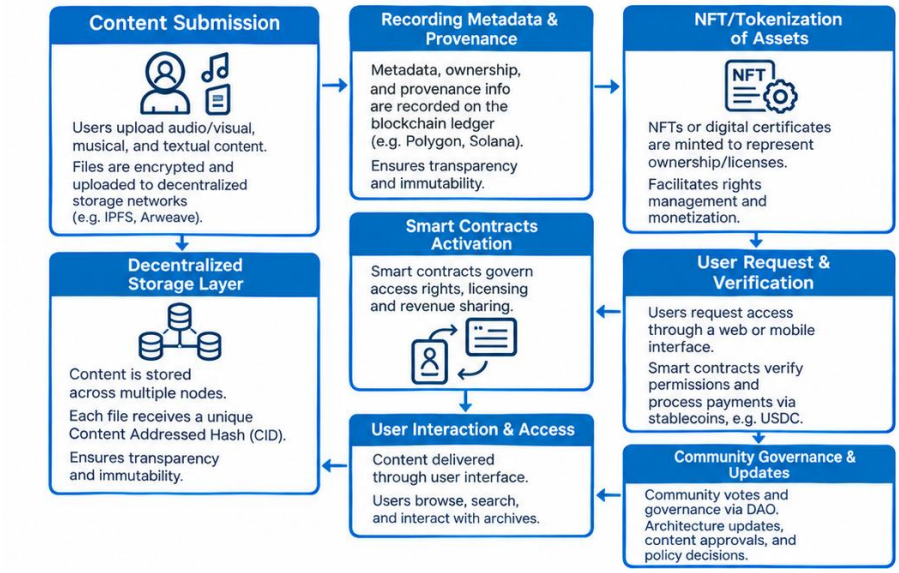


Figure 2. Web 3 Blockchain-Based Archive Architecture and Workflow (graphic generated by chatGPT)

The Balkan Heritage Archive (BHA), which is a proposed and imaginary project, is a decentralized Web3 platform launched in 2027 to preserve, share, and celebrate the vibrant dance and music traditions of Southeastern Europe. By leveraging blockchain, decentralized storage, and community governance, BHA safeguards audiovisual cultural heritage, amplifies marginalized voices, and fosters cross-cultural dialogue. The platform addresses challenges like political fragmentation, physical media degradation, and historical erasures while ensuring authenticity, accessibility, and fair compensation for contributors.

Southeastern Europe's cultural heritage is a mosaic of Slavic, Ottoman, Romani, Byzantine, Austro-Hungarian and many other influences. However, this heritage faces threats from deteriorating analog recordings, centralized platform vulnerabilities (e.g., YouTube's copyright disputes), and underfunded archives. Marginalized communities, such as Roma musicians or rural dance troupes, often lack representation. BHA creates a transparent, inclusive, and resilient archive to preserve both traditional and contemporary performances while empowering communities to govern their heritage.

BHA integrates Web3 technologies to ensure robust preservation and accessibility:

- Decentralized Storage: Audiovisual files (e.g., 4K videos of Croatian *Linđo* dances or audio of Bosnian *sevdalinka* songs) are stored on IPFS and Arweave for redundancy and permanence. Cryptographic hashes ensure file integrity, with nodes hosted by local cultural centers, museums, and universities, especially in rural areas.
- Blockchain Backbone: Metadata (e.g., performance date, location, cultural context, contributor details) is recorded immutably on a Polygon blockchain, ensuring transparent provenance and protection against revisionism. Ethereum layer-2 solutions balance cost and scalability.
- Smart Contracts: Automated contracts manage access rights, licensing, and royalty distribution. For example, a Romani musician can specify terms for commercial use, with royalties split transparently among contributors and their communities.
- Decentralized Autonomous Organization (DAO): The Balkan Heritage DAO governs curation, funding, and platform updates. Stakeholders - artists, researchers, cultural organizations, and community members -vote on priorities, ensuring inclusivity and prioritizing underrepresented groups like Bulgarian Pomaks or Albanian-speaking communities in North Macedonia. To prevent majoritarian bias, the DAO includes cultural representation quotas and rotating community councils to ensure minority voices are equitably reflected in platform decisions.

Key Features

1. Cultural Inclusivity
    - Prioritizes materials from marginalized communities (e.g., Romani musicians, Croatian diasporas in Bosnia). The DAO ensures these groups shape curation, countering biases in traditional archives.
    - Example: A Roma brass band from Serbia uploads a performance, with metadata acknowledging their cultural context, verified by the DAO.
2. Authenticity and Provenance
    - Blockchain ensures immutability of recordings (e.g., a 2023 Romanian hora dance video) and metadata, tracing origins to specific villages or festivals.
    - Contributors receive NFTs representing digital rights or contributions, ensuring transparent attribution.
    - Example: A Pontic Greek lament's metadata, including performer biography and historical context, is verifiable on-chain, building trust for researchers. However, blockchain's immutability also means erroneous metadata cannot be easily corrected. BHA addresses this via off-chain correction protocols and DAO-verified amendment layers, ensuring both integrity and adaptability.
3. Participatory Curation and Governance
    - Communities, researchers, and artists co-curate via the DAO, resolving contested narratives (e.g., shared melodies among Serbs, Bulgarians, and Turks) through transparent deliberation.
    - Example: The Horo Circle Dance DAO verifies submissions of horo/oro dances, acknowledging shared heritage across Bulgaria, North Macedonia, and Greece.
4. Tokenized Ownership and Monetization

- NFTs represent licenses: Preservation NFTs for non-commercial use (e.g., scholarly access) and Remix NFTs for derivative works (e.g., sampling by DJs), with royalties to original artists. However, compatibility with national copyright laws - especially in Balkan countries adhering to EU directives - requires careful legal review and may limit the enforceability of NFT-based licenses. This demands hybrid legal frameworks combining smart contracts with conventional IP systems.
- Microtransactions in USDC enable streaming or premium access, with smart contracts distributing revenue (e.g., 50% to artists, 30% to local archives, 20% to platform maintenance).
- Example: A DJ in Belgrade buys a Remix NFT for a 1970s Romanian hora, embedding on-chain provenance in their track, with 10% of streaming royalties returning to the artist's heirs.

5. Dynamic User Interfaces
   - A multilingual portal and mobile app allow exploration via interactive maps, timelines, and themes (e.g., "Ottoman legacies," "Borderland songs").
   - Users can annotate, remix, or contribute family footage, creating a living archive. Machine learning suggests melodic or rhythmic similarities across regions without overriding local knowledge.
   - Example: A user explores "Bosnian *sevdah*, 1960s," finding related *kolo* dances and scholarly articles via linked data.
6. Accessibility and Education
   - Decentralized storage ensures global access, even in areas with limited infrastructure. Content streams from regional nodes, supporting rural educators (e.g., an Albanian teacher streaming *vallja* videos).
   - Educational resources include dance tutorials, historical context, and expert interviews, fostering cross-disciplinary research.
   - Example: A diaspora user in Canada uploads family footage of a Macedonian *oro*, reconnecting with ancestral traditions.
7. Sustainability
   - Arweave's one-time fee model: Despite the use of energy-efficient Proof-of-Stake networks like Polygon and Arweave, the environmental footprint of blockchain systems remains a concern. Sustainable design choices, such as selecting carbon-neutral networks and integrating green DAO proposals, are crucial to align with heritage preservation ethics, ensuring permanent storage and reducing costs compared to cloud subscriptions.
   - Tokenized crowdfunding and grants from UNESCO or regional ministries' fund digitization of analog tapes (e.g., 1980s Romani performances).
   - Example: A crowdfunding campaign digitizes VHS tapes from a Bulgarian festival, with contributors receiving platform tokens.

User Journey: Elara's Experience

Elara, a Sarajevo-based ethnomusicology student, researches circle dances across Bosnia, Serbia, and North Macedonia:

1. Discovery: Elara searches BHA for "circle dance" in these regions, finding videos of *kolo* and *oro*, audio recordings, and digitized ethnographic notes.
2. Interconnections: Clicking a Bosnian *kolo* video, she discovers related Serbian and Macedonian dances, musical scales, and articles on migration patterns, suggested by linked data and AI pattern recognition.
3. Authenticity: Blockchain-verified metadata confirm each recording's provenance, showing contributor details and academic citations.
4. Contribution: Inspired, Elara uploads her grandmother's lament recording, adding metadata and choosing a Creative Commons license. She receives an NFT acknowledging her contribution.
5. Engagement: Elara joins a forum on Bosnian music, connecting with researchers and dancers. She attends a virtual *kolo* workshop hosted by BHA.
6. Support: Elara donates USDC to the DAO, voting on a proposal to digitize at-risk Kosovo tapes.

Implementation Example

In 2025, BHA pilots in Serbia and Bulgaria:

- A Serbian association uploads a Guča Trumpet Festival *kolo* video, stored on IPFS with metadata on Polygon.
- A Bulgarian researcher contributes a Koprivshtitsa Festival *horo* audio, set for open educational use.
- The DAO funds digitization of 1980s Romani music VHS tapes via tokenized crowdfunding.
- A Romani musician earns royalties when their performance is licensed for a documentary, tracked on-chain.
- Users access content via BHA's portal, with blockchain ensuring integrity.

Challenges and Solutions

- Technical Barriers: Non-technical users (e.g., rural troupes) may struggle with Web3. BHA offers user-friendly upload tools, multilingual tutorials, and NGO partnerships for training. To address this, BHA provides no-code upload interfaces, wallet-free login via email or social accounts, and visual guides in multiple languages, developed in collaboration with NGOs and local educators.
- Scalability: High-resolution videos strain blockchain storage. BHA stores metadata and hashes on-chain, with files on IPFS/Arweave.
- Cultural Sensitivities: Some communities resist sharing sacred performances. Smart contracts enforce granular access controls (e.g., restricting to community members).
- Funding: High initial costs are mitigated by UNESCO grants, token crowdfunding, and Web3 platform partnerships (e.g., ArDrive).

BHA transforms Southeastern European cultural preservation by:

- Preserving Heritage: Safeguarding analog and born-digital content for future generations.
- Amplifying Voices: Elevating marginalized communities through inclusive curation.

- Fostering Dialogue: Enabling global exploration of the region's cultural tapestry, transcending political divides.
- Ensuring Trust: Providing verifiable authenticity for research and revitalization.
- Creating Microeconomies: Empowering artists and communities with fair compensation via NFTs and royalties.

By harnessing Web3, BHA creates a living, democratic, and sustainable archive that reanimates Balkan rhythms and movements, ensuring their vibrancy in the digital age.

This Web 3 archive would preserve Southeastern Europe's intangible heritage - music, oral histories, films - in a censorship-resistant, future-proof manner. It empowers communities to document their stories, fostering cultural pride and reconciliation. By positioning the region as a leader in innovative heritage preservation, the archive attracts global interest from researchers, educators, and the diaspora. Economic opportunities for creators through tokenized monetization - whether via utility tokens that grant access to exclusive content or revenue-sharing tokens that distribute royalties from licensed use - and global access further enhance its impact, making it a model for safeguarding diverse histories in the digital age.

CONCLUSION

The deployment of Web 3 technologies - especially blockchain - presents a groundbreaking opportunity to revolutionize the preservation, access, and stewardship of South Eastern European music and dance archives. Archiving entangled cultures in South Eastern Europe requires a transnational, network-focused approach that documents the region's rich cultural interconnections. By prioritizing multidimensional analysis, collaborative projects, and diverse materials, archives can more accurately reflect the complexity and shared heritage of the region.

These decentralized solutions significantly enhance the resilience, transparency, and authenticity of cultural heritage repositories, which are often vulnerable due to regional conflicts, infrastructural limitations, and geopolitical complexities. By leveraging blockchain's capabilities for provenance tracking, smart contracts, and tokenized monetization, communities and institutions can foster greater collaboration, ensure equitable access, and uphold rigorous ethical standards in archiving practices. Moreover, adopting a posthumanist framework encourages us to rethink the modalities of interaction with these cultural artifacts, emphasizing participatory, inclusive, and relational approaches that transcend human-centric perspectives. As Southeastern Europe advances toward integrating these innovative technologies, it can establish itself as a global leader in heritage preservation - protecting its vibrant, diverse intangible cultures while inspiring new modes of cultural engagement, research, and cultural reconciliation. Ultimately, these digital strategies not only safeguard the region's rich cultural legacy but also pave the way for a dynamic, resilient, and inclusive future in the realm of digital archiving and cultural expression.

On the other hand, traditional, digital, and blockchain-supported archives each offer distinct strengths and weaknesses. The choice among them depends on priorities such as trust, accessibility, security, and resource availability. Hybrid approaches may offer the best balance for some organizations.

IMPACTUL TEHNOLOGIILOR WEB 3 ASUPRA ARHIVELOR COREGRAFICE ȘI MUZICALE DIN EUROPA DE SUD-EST

Cuvinte cheie
Tehnologii Web 3; blockchain; arhive de patrimoniu cultural; Europa de Sud-Est; postumanism;

INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să analizeze efectele transformatoare ale tehnologiilor Web 3, în special ale *blockchain*-lui, asupra arhivelor sonore și audiovizuale, cu accent pe contextul muzicii și dansului din Europa de Sud-Est. Tehnologia *blockchain*, cu capacitățile sale înnăscute, favorizează un mediu colaborativ și încurajează distribuirea cunoștințelor între instituții. Rezultatul este o bază de date sigură, transparentă și descentralizată de colecții arhivistice care oferă accesul nemaiîntâlnit până acum la o abundență de informații istorice și culturale.

Beneficiile potențiale ale tehnologiei *blockchain* se extind dincolo de simpla accesibilitate. Abordarea sa extrem de serioasă în privința autenticității și credibilității datelor are implicații semnificative pentru conservarea și studierea tradițiilor muzicale și coregrafice din Europa de Sud-Est. Prin *blockchain*, ne putem asigura că aceste materiale de arhivă, adesea unice și de neînlocuit, nu sunt doar păstrate pentru generațiile viitoare, ci reprezintă totodată surse de informații într-adevăr autentice și credibile pentru cercetători, entuziaști și publicul larg.

Studiul adoptă o abordare postumanistă. Postumanismul ne permite să analizăm critic modul în care aceste tehnologii digitale descentralizate reconfigurează relațiile dintre agenții umani și non-umani în procesul de arhivare. Mai mult, ne permite să ne gândim la coexistența și amalgamul culturilor muzicale și coregrafice din Europa de Sud-Est. În acest sens, propunem un model de arhivare bazat pe Web 3. Nu este vorba doar despre utilizarea tehnologiei pentru conservarea și accesarea arhivelor, ci și despre înțelegerea modului în care această tehnologie și coexistența culturilor schimbă relația noastră cu aceste arhive, cum înțelegem istoria și cultura și cum ne imaginăm viitorul arhivării într-o lume digitală și descentralizată.

ASPECTE ETICE ÎN ARHIVARE

Arhivarea patrimoniului cultural, în special a materialelor audiovizuale, este un proces complex care creează provocări etice semnificative. Acestea includ participare și reprezentare, posesie și control, raporturile de putere, sensibilitatea culturală, autenticitatea, intimitatea, proprietatea intelectuală și sustenabilitatea practicilor legate de patrimoniu. Abordarea acestora necesită o analiză atentă, un angajament care să dețină sens pentru comunitate și standarde profesionale progresive în vederea asigurării unei administrări etice a patrimoniului.

Arhivarea etică implică participarea activă a comunității pentru a garanta că procesele legate de patrimoniu reflectă vocile și identitățile celor a căror moștenire e conservată, mai degrabă decât să fie dictate de autorități externe. Mediile audiovizuale, utilizate în arhive, influențează identitatea culturală în Europa de Sud-Est, servind ca

instrumente atât pentru autoreprezentare, cât și pentru autodescoperire în cadrul comunităților locale. Acestea contribuie la construirea și afirmarea identităților ancorate în bogatul trecut și prezent al regiunii, reflectând adesea o interacțiune complexă între populațiile locale și influențele politice sau instituționale. Mass-media poate de asemenea impune anumite forme de reprezentare, uneori exotizate sau părtinitoare, care modelează percepțiile și consolidează stereotipurile în legătură cu aceste comunități. Când sunt administrate de populațiile locale, mediile audiovizuale acordă grupurilor puterea de a-și articula narațiunile culturale și de a combate viziuni dominante sau impuse din exterior, jucând astfel un rol crucial în procesul neîntrerupt de formare și transformare a identității în Europa de Sud-Est (Pistrick et al., 2011). Abordările participative, cum ar fi Cercetarea Participativă Bazată pe Comunitate (CBPR), promovează influența comună și dezvoltarea reciprocă între arhiviști și comunități, amplificând incluziunea și responsabilitatea etică (Jansson, 2020; Wagner et al., 2024). Reprezentarea este esențială, deoarece excluderea sau marginalizarea anumitor voci poate duce la înregistrări tendențioase sau incomplete. Sensibilitatea în portretizarea comunităților, în special a grupurilor marginalizate, este esențială pentru a evita denaturarea sau exploatarea (Haarlammert et al., 2017; Viken și Norwegian, 2017). Digitalizarea patrimoniului cultural imaterial trebuie să respecte valorile și dorințele comunității, prioritizând sensibilitatea culturală și consimțământul informat pentru a preveni prejudiciile sau denaturarea reprezentărilor (Cychosz et al., 2019).

Proprietatea și controlul asupra patrimoniului cultural sunt preocupări etice centrale, mai ales pentru comunitățile indigene și locale. Comunitățile trebuie să dețină dreptul de a decide în privința propriilor forme de exprimare culturală, cu consimțământ informat și permanent care să le ghideze deciziile despre ceea ce este arhivat și distribuit. Drepturile de proprietate intelectuală și problemele legate de protejarea vieții private complică adesea accesul la materialele audiovizuale, limitându-le disponibilitatea publică (Viken & Norwegian, 2017; Mitchell et al., 2023). Cadrele etice ar trebui să acorde prioritate autonomiei comunității, garantând că crearea și diseminarea materialelor de arhivă respectă implicațiile personale și comunitare. Colectarea datelor sensibile, cum ar fi înregistrările audio în format lung ale vieții de zi cu zi, necesită respectarea principiilor autonomiei, generozității și justiției pentru a proteja indivizii și comunitățile (Cychosz et al., 2019).

Dezechilibrele puterii sunt inerente în procesele de arhivare, mai ales în arhivele de stat care își propun să construiască o identitate națională omogenă. Deciziile despre ce elemente culturale sunt colecționate, stocate și puse la dispoziția publicului sunt adesea controversate și modelate de dinamici de putere societale și politice (Casenave & Kane, 2024). Arhiviștii au responsabilitatea societală de a acționa cu integritate, promovând încrederea și colaborarea între creatori, utilizatori și alte părți interesate (Jaillant & Rees, 2022). Lipsa unor linii directoare etice clare pentru arhivarea audiovizuală creează incertitudine, subliniind necesitatea ca organizațiile profesionale să dezvolte standarde specifice (Mattock, 2010). Pe măsură ce tehnologii precum inteligența artificială sunt integrate în fluxurile de lucru arhivistice, construirea încrederii și asigurarea colaborării etice rămân esențiale.

Digitalizarea și restaurarea materialelor audiovizuale ridică, de asemenea, întrebări etice privind autenticitatea și integritatea istorică. Procesele de restaurare pot

altera înregistrările originale, estompând linia dintre conservare și reinterpretare (Wallaszkovits, 2018; Bradley, 2009). Arhiviștii trebuie să echilibreze dorința de a îmbunătăți materialele cu nevoia de a le menține autenticitatea, asigurându-se că artefactele păstrate reflectă contextul original. Tehnologiile avansate de procesare a semnalelor complică și mai mult aceste decizii, necesitând o analiză atentă a ceea ce se păstrează – originalul sau o versiune modificată (Mattock, 2010).

Practicile durabile de gestionare a patrimoniului sunt esențiale pentru conservarea pe termen lung și vitalitatea patrimoniului cultural. Instituțiile arhivistice trebuie să adopte strategii care să aducă beneficii comunităților și să asigure o implicare continuă, trecând dincolo de acțiunile individuale pentru a încorpora responsabilități sociale mai largi (Giménez-Chornet, 2017; Wagner et al., 2024). Aceasta include dezvoltarea unor cadre pentru o administrare etică necesară pentru prioritizarea bunăstării comunității și gestionarea responsabilă a resurselor culturale.

Atingerea unui echilibru între accesul la patrimoniul cultural și problemele de intimitate și proprietate intelectuală este o permanentă provocare. Restricțiile legale și considerațiile legate de viața privată limitează adesea disponibilitatea publică a materialelor audiovizuale, punând arhiviștii în situația de a se orienta în peisaje etice și legale complexe (Viken & Norwegian, 2017). Asigurarea accesului echitabil concomitent cu respectarea drepturilor individuale și a dorințelor comunității este o prioritate etică esențială.

COMPARAȚIE ÎNTRE TREI SISTEME DE ARHIVARE

Evoluția de la arhivele tradiționale la arhivele digitale și bazate pe *blockchain* (Web 3) aduce avantaje și dezavantaje distincte pentru fiecare abordare. Fiecare sistem oferă beneficii unice în ceea ce privește eficiența, securitatea și accesibilitatea, dar prezintă și provocări specifice legate de cost, complexitate și încredere.

Comparație între trei sisteme de arhivare - arhive fizice tradiționale, arhive digitale de tip Web 1 și Web 2 și arhive bazate pe *blockchain* Web 3 – cu focusare pe luarea deciziilor, accesibilitate, metodologia de conservare, eficiența costurilor, integritatea datelor și credibilitatea. Prin analiza acestor dimensiuni, putem evalua modul în care fiecare sistem abordează provocările conservării materialelor audiovizuale pentru generațiile viitoare (Tabelul 1).

Caracteristică	Arhive tradiționale	Arhive digitale de tip Web 1 & 2	Arhive de tip Web 3 *blockchain*
Luarea deciziilor	Centralizate (instituții, curatori)	Centralizate (instituții, platforme)	Descentralizate (comunitate, DAO)
Accesibilitate	Limitate de locația fizică	Globală prin internet, unele restricții	Descentralizate, transparente, bariere tehnice
Metodologia de conservare	Stocare fizică, controlul parametrilor de mediu	Stocare digitală, migrarea formatelor	Registru în care se pot doar adăuga date
Eficiența costurilor	Mari (stocare, personal, mentenanță)	Mari inițial, mai scăzute ulterior	Mari inițial, economii potențiale pe termen lung
Integritatea datelor & Credibilitate	Vulnerabile la degradare, erori umane	Risc de corupere, amenințări cibernetice	Mare datorită imutabilității, transparenței

Caracteristică	Arhive tradiționale	Arhive digitale de tip Web 1 & 2	Arhive de tip Web 3 *blockchain*
Longevitate	Limitate de durata de viață a mediilor	Dependente de mentenanță	Proiectate pentru permanență

Tabelul 1. Tabel comparativ al arhivelor de patrimoniu cultural audiovizual de tip tradițional, Web 1 și Web 2 și Web 3

Luarea deciziilor determină cine controlează selecția și gestionarea materialelor audiovizuale pentru conservare. Arhivele tradiționale se bazează pe luarea centralizată a deciziilor de către instituțiile culturale, guverne sau colecționari privați. Curatorii din arhivele naționale de film sau muzee selectează materialele pe baza semnificației istorice, culturale sau artistice, ceea ce poate produce alegeri controversate și poate trece cu vederea contribuțiile comunităților marginalizate.

Arhivele digitale de tip Web 1 ș Web 2 prezintă de asemenea decizii luate la nivel central, implicând adesea colaborări mai extinse între instituții cum sunt Arhiva Internetului sau Biblioteca Națională a Spaniei. În timp ce digitizarea permite o conservare mai incluzivă, deciziile sunt controlate în continuare de entitățile-gazdă, limitând diversitatea conținutului păstrat.

Arhivele bazate pe *blockchain*-ul Web 3 oferă o abordare descentralizată, în care procesul decizional poate fi distribuit într-o rețea de participanți, ca de exemplu prin intermediul organizațiilor autonome descentralizate (DAO). Acest model permite comunităților să voteze pentru conservarea materialelor cum sunt istoriile orale indigene, promovând incluziunea. Cu toate acestea, sunt necesare cadre de guvernanță robuste pentru a asigura eficiența și coordonarea.

Accesibilitatea reflectă cât de ușor utilizatorii pot accesa materialele audiovizuale arhivate. Arhivele tradiționale sunt adesea localizate fizic în instituții specifice, necesitând vizite on-site sau permisiuni speciale, care limitează accesul, mai ales pentru comunități îndepărtate sau cu resurse limitate.

Arhivele digitale Web 1 și Web 2 îmbunătățesc accesibilitatea prin găzduirea de materiale online prin intermediul unor platforme precum Arhivele Prelinger sau Arhiva Web Spaniolă. Aceste sisteme permit accesul global la conținut digitalizat, deși persistă bariere precum restricțiile privind drepturile de autor sau digitalizarea incompletă.

Arhivele bazate pe *blockchain*-ul Web 3 promit o mai bună accesibilitate prin stocare descentralizată, garantând că materialele rămân disponibile atâta timp cât există rețeaua *blockchain*. Transparența *blockchain*-ului verifică totodată proveniența, amplificând încrederea, așa cum se poate vedea în expoziții virtuale cum sunt proiectele pe bază de NFT ale Muzeului Hermitage din Rusia (Charr, 2021). Cu toate acestea, complexitatea tehnică ar putea împiedica accesul utilizatorilor fără cunoștințe tehnice.

Metodologia de conservare abordează modul în care sistemele întreține materialele audiovizuale pentru a preveni pierderea sau degradarea. Arhivele tradiționale utilizează stocarea fizică în medii controlate, cum ar fi spații cu climatizare controlată pentru rolele de film sau stocare fără acid pentru fotografii. Aceste metode necesită o cantitate mare de muncă și sunt vulnerabile în fața dezastrelor naturale sau degradării.

Arhivele digitale Web 1 și Web 2 convertesc materialele în formate digitale stocate pe servere sau sisteme *cloud*, reducând riscurile de degradare fizică. Cu toate acestea, provocări precum învechirea formatelor și coruperea datelor necesită o întreținere continuă, cum ar fi migrarea formatelor.

Arhivele bazate pe *blockchain*-ul Web 3 folosesc forme de stocare imutabilă, unde datele nu pot fi schimbate sau șterse odată ce au fost adăugate în *blockchain*. Distribuirea prin noduri multiple este o abordare care asigură longevitatea și securitatea, protejând împotriva amenințărilor fizice și digitale. Proiecte precum soluția de arhivare AMLAD dezvoltată de NTT DATA (Cabeza etc., 2023) demonstrează potențialul *blockchain*-ului de conservare a patrimoniului cultural imaterial.

Eficiența costurilor are impact asupra sustenabilității sistemelor de arhivă. Arhivele tradiționale consumă multe resurse, necesitând investiții în spațiu fizic, echipamente specializate și personal specializat. Aceste costuri ridicate limitează adesea eforturile de conservare, în special în regiunile cu resurse limitate.

Arhivele digitale Web 1 și Web 2 implică costuri inițiale ridicate pentru digitalizare și infrastructură, dar oferă cheltuieli mai mici pe termen lung datorită stocării digitale scalabile. Soluțiile bazate pe *cloud* reduc costurile, deși mentenanța serverelor și securitatea cibernetică rămân cheltuieli semnificative.

Arhivele bazate pe *blockchain*-ul Web 3 necesită o investiție inițială substanțială în tehnologia și integrarea acestuia. Totuși, automatizarea și dependența redusă față de intermediari poate genera economii pe termen lung. Platforme ca ArDrive folosesc modele cu taxă unică pentru stocare permanentă, iar finanțarea participativă de tip *crowdfunding* prin *blockchain* poate reduce costurile. Costurile inițiale ridicate și complexitatea tehnică pot totuși limita adoptarea.

Integritatea și credibilitatea datelor garantează că materialele arhivate rămân exacte și autentice. Arhivele tradiționale se confruntă cu riscul de degradare fizică, cum ar fi deteriorarea filmelor și erorile umane în catalogare, care pot compromite autenticitatea.

Arhivele digitale Web 1 și Web 2 sunt vulnerabile la corupția digitală, atacuri cibernetice și modificări neautorizate. Stocarea centralizată creează puncte unice de defecțiune, crescând riscurile de pierdere a datelor sau de încălcare a securității.

Arhivele bazate pe *blockchain*-ul Web 3 oferă integritate ridicată a datelor prin evidențe imutabile, conectate criptografic, astfel încât modificările neautorizate pot fi detectate. Stocarea descentralizată reduce punctele unice de defecțiune, iar proiecte ca expozițiile pe bază de NFT ale Muzeului Hermitage demonstrează abilitatea *blockchain*-ului de a garanta proveniența. Sunt necesare procese robuste de validare pentru a aborda erorile din înregistrarea inițială a datelor.

Fiecare sistem se confruntă cu provocări unice. Arhivele tradiționale se confruntă cu fragilitatea suporturilor fizice, în special în regiunile cu resurse insuficiente. Arhivele Web 1 și Web 2 trebuie să găsească soluții pentru învechirea formatelor, securitatea cibernetică și standardizarea metadatelor. Arhivele Web 3 se confruntă cu probleme de scalabilitate din cauza intensității computaționale a *blockchain*-ului și necesită expertiză tehnică, ceea ce ar putea exclude unele instituții.

Exemple din realitate scot în evidență punctele forte ale acestui sistem. Arhivele Prelinger confirmă beneficiile accesului online, iar Arhiva Web Spaniolă păstrează

patrimoniul bazat pe web. Inițiativele *blockchain* ca expozițiile NFT ale Muzeului Hermitage și soluția AMLAD a companiei NTT DATA ilustrează potențialul Web3. Organizații internaționale ca UNESCO și *International Association of Sound and Audiovisual Archives* susțin cooperarea globală pentru a asigura conservarea incluzivă.

ABORDĂRI POSTUMANISTE ALE ARHIVELOR AUDIOVIZUALE

Postumanismul oferă un cadru pentru examinarea critică a modului în care tehnologiile digitale și descentralizate, cum este *blockchain*, inteligența artificială și rețelele *peer-to-peer* remodelează arhivele audiovizuale. Recunoscând autoritatea ca fiind distribuită între actori umani și non-umani în spiritul realismului agențial (Barad, 2007), perspectivele postumaniste evidențiază interacțiunile relaționale, în rețea și mai puțin ierarhice în crearea, conservarea și interpretarea arhivelor. Aceste transformări favorizează sisteme de arhivare dinamice, participative și incluzive din punct de vedere cultural, punând noi semne de întrebare despre acces, autoritate, autenticitate și memorie într-o lume digitală tot mai interconectată, din moment ce patrimoniul cultural este permanent produs și reinterpretat prin intra-acțiuni care implică atât elemente materiale, cât și discursive (Barad, 2003). Mai mult, prin urmărirea autorității interconectate a actorilor umani și non-umani - cum ar fi instrumentele, ritualurile și caracteristicile geografice - în modelarea culturii coregrafice și muzicale, abordările postumaniste dezvăluie modul în care transmiterea și schimbarea culturală apar prin interacțiuni relaționale, asigurându-se că arhivele surprind întregul spectru de influențe dincolo de narațiunile antropocentrice. Subliniază traseele imprevizibile, non-ierarhice ale schimbului cultural, permițând arhivelor să cartografieze rețelele intersectate de transformare care opun rezistență documentării liniare tradiționale prin aducerea în prim-plan a naturii non-lineare, descentralizate a culturilor muzicale din cadrul arhivei. Aceste abordări asigură o reprezentare mai incluzivă a mai multor fluxuri culturale diverse (Akat, Özgün, 2022).

Tehnologiile digitale, inclusiv IA, învățarea automată și *blockchain*-ul integrează practicile arhivistice tradiționale în cadre computaționale complexe, centrate pe utilizator. Aceste progrese permit arhivelor să administreze materiale diverse – fizice, digitalizate și create direct în format digital – sprijinind totodată forme inovatoare de interacțiune publică și producere de cunoștințe. Arhivele bazate pe *blockchain*, mai ales, folosesc imutabilitatea, descentralizarea și securitatea criptografică pentru a asigura integritatea datelor, trasabilitatea și protecția contra accesului neautorizat. De exemplu, valorile *hash*-urilor fișierelor audiovizuale și metadatele pot fi stocate într-un registru de *blockchain*-uri, asigurând verificabilitatea și autenticitatea, în timp ce fișierele mari sunt găzduite în sisteme de stocare distribuită cum sunt IPFS (InterPlanetary File System) pentru a optimiza eficiența (Zhang et al., 2024; Yang et al., 2023; Men, 2020).

Apariția sistemelor de arhivare Web 3 bazate pe *blockchain* semnalează o reconfigurare profundă a memoriei, autorității și conservării culturale, aliniindu-se cu criticile postumaniste ale sistemelor de cunoaștere antropocentrice. Nemaifiind legate de instituții centralizate sau de supremația curatorială umană, arhivele funcționează acum ca ansambluri complexe de oameni, algoritmi, fluxuri de date și infrastructuri descentralizate. În cadrul acestor ecologii dinamice, patrimoniul audiovizual nu este

doar stocat, ci pre-constituit prin interacțiuni între noduri distribuite, contracte inteligente și protocoale de guvernanță autonomă, cum ar fi DAO-urile.

Aceste tehnologii încorporează logicile postumane de descentralizare, pluralitate și non-linearitate, dizolvând controlul ierarhic în favoarea negocierii colective, verificărilor operate de mașini și procesului decizional algoritmic. Autenticitatea conținutului și accesul se obțin nu prin gardieni unici, ci prin dovezi criptografice, curare participativă și trasabilitate pe bază de *token*-uri. Utilizatorii, atât oameni cât și mașini, se angajează în acte co-creatoare de conservare și reinterpretare, transformând arhiva într-un sistem viu, morfogen.

Pe măsură ce memoria digitală se proliferează prin platforme precum IPFS și infrastructuri *multi-chain*, munca arhivistică se îndreaptă către practici hibride care estompează identitățile profesionale și granițele epistemice. În acest domeniu arhivistic întortocheat, patrimoniul nu este fix, ci în devenire - supus unei renegocieri continue de către diverși agenți care operează în cadrul unei ontologii comune și mutabile. Arhivele Web 3 exemplifică astfel o paradigmă arhivistică postumană în care reziliența, autenticitatea și sensul sunt emergente, distribuite și reconfigurate perpetuu.

ARHIVĂ BAZATĂ PE WEB 3 PENTRU EUROPA DE SUD-EST

Europa de Sud-Est, cu melanjul ei bogat de culturi, istorii și identități întrețesute ar beneficia imens de pe urma unei arhive audiovizuale descentralizate, operate de comunitate, care valorifică tehnologii Web 3. Această viziune imaginară reprezintă o platformă sigură, incluzivă și inovatoare care conservă și amplifică moștenirea diversă a regiunii, totodată cultivând colaborarea transnațională și reconcilierea culturală. Integrând stocarea descentralizată, *blockchain*-ul, contractele inteligente și guvernarea de către comunitate, arhiva abordează provocările și oportunitățile unice ale regiunii, plasând Europa de Sud-Est pe poziția de lider global în conservarea patrimoniului.

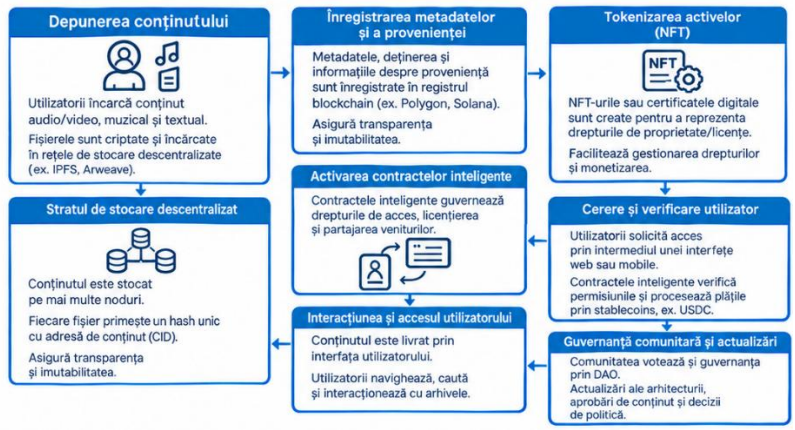


Figura 2. Arhitectură și flux de lucru pentru arhive bazate pe *blockchain* pentru Web 3 (grafic generat de chatGPT)

Arhiva Patrimoniului Balcanic (BHA), un proiect propus și imaginar, este o platformă Web3 descentralizată lansată în 2027 pentru a păstra, distribui și celebra tradițiile pline de viață din dansul și muzica Europei de Sud-Est. Prin valorificarea

blockchain-ului, a stocării descentralizate și a guvernării comunitare, BHA protejează patrimoniul cultural audiovizual, amplifică vocile marginalizate și promovează dialogul intercultural. Platforma abordează provocări precum fragmentarea politică, degradarea mediilor fizice și distrugerile de informații istorice, asigurând în același timp autenticitatea, accesibilitatea și o compensație echitabilă pentru contribuitori.

Moștenirea culturală a Europei de Sud-Est este un mozaic de influențe slave, otomane, rome, bizantine, austro-ungare și multe altele. Cu toate acestea, această moștenire se confruntă cu amenințări din cauza înregistrărilor analog supuse deteriorării, vulnerabilităților platformelor centralizate (de exemplu, disputele despre drepturi de autor legate de YouTube) și arhivelor insuficient finanțate. Comunitățile marginalizate, cum sunt muzicienii romi sau trupele de dans rurale sunt adesea nereprezentate. BHA creează o arhivă transparentă, incluzivă și rezilientă pentru a păstra atât interpretările tradiționale, cât și cele contemporane, dând totodată comunităților autoritatea de a-și guverna propriul patrimoniu.

BHA integrează tehnologii Web3 pentru a asigura conservare și accesibilitate solide:

- Stocare descentralizată: Fișierele audiovizuale (de exemplu, videoclipuri 4K cu dansuri croate Linđo sau fișiere audio cu cântece bosniace *sevdalinka*) sunt stocate pe IPFS și Arweave pentru redundanță și permanență. *Hash*-urile criptografice asigură integritatea fișierelor, nodurile fiind găzduite de centre culturale locale, muzee și universități, în special în zonele rurale.
- Coloana vertebrală a blockchain-ului: Metadatele (de exemplu, data spectacolului, locația, contextul cultural, detaliile contribuitorilor) sunt înregistrate imutabil pe un blockchain Polygon, asigurând proveniența transparentă și protecția împotriva revizuirilor. Soluțiile Ethereum layer-2 echilibrează costul și scalabilitatea.
- Contracte inteligente: Contractele automatizate administrează drepturile de acces, licențele și distribuirea redevențelor. De exemplu, un muzician rom poate specifica termeni pentru uz comercial, cu redevențe împărțite transparent între contribuitori și comunitățile lor.
- Organizațiile Descentralizate Autonome (DAO): DAO Patrimoniului Balcanic guvernează administrarea, finanțarea și actualizările platformei. Părțile interesate - artiști, cercetători, organizații culturale și membri ai comunității - votează asupra priorităților, asigurând incluziunea și prioritizând grupurile subreprezentate, cum ar fi pomacii bulgari sau comunitățile vorbitoare de limbă albaneză din Macedonia de Nord. Pentru a preveni prejudecățile majorităților, DAO include cote de reprezentare culturală și consilii comunitare rotative pentru a se garanta că vocile minorităților sunt reflectate în mod echitabil în deciziile platformei.

Trăsături de bază

8. Incluziune culturală
    - Prioritizează materialele provenite din comunități marginalizate (de exemplu, muzicieni romi, diaspora croată din Bosnia). DAO se asigură că aceste grupuri

modelează procesul de curare, contracarând prejudecățile din arhivele tradiționale.
    - Exemplu: O orchestră de alămuri romă din Serbia încarcă un spectacol, cu metadate care le confirmă contextul cultural, verificat de DAO.
9. Autenticitate și proveniență
    - *Blockchain*-ul asigură imutabilitatea înregistrărilor (de ex., o filmare cu o horă românească din 2023) și a metadatelor, identificând originile în sate sau festivaluri specifice.
    - Contributorii primesc NFT-uri reprezentând drepturi sau contribuții digitale, asigurând o atribuire transparentă.
    - Exemplu: Metadatele unui bocet grecesc pontic, inclusiv biografia interpretului și contextul istoric, sunt verificabile în cadrul lanțului, ceea ce consolidează încrederea cercetătorilor. Cu toate acestea, imutabilitatea *blockchain*-ului înseamnă, de asemenea, că metadatele eronate nu pot fi corectate cu ușurință. BHA abordează aceste probleme prin protocoale de corecție în afara *blockchain*-ului și modificări stratificate verificate de DAO, asigurând atât integritatea, cât și adaptabilitatea.
10. Curarea și guvernarea participatorii
    - Comunitățile, cercetătorii și artiștii sunt curatori asociați prin DAO, rezolvând narațiunile contestate (de ex., melodii comune printre sârbi, bulgari și turci) prin deliberare transparentă.
    - Exemplu: Dansurile în cerc de tipul horei - DAO verifică încărcările de hore, confirmând moștenirea comună pe teritoriul Bulgariei, Macedoniei de Nord și Greciei.
11. Proprietate pe bază de token și monetizare
    - NFT-urile reprezintă licențe: NFT-uri de conservare pentru uz necomercial (de exemplu, acces academic) și NFT-uri Remix pentru lucrări derivate (de exemplu, *sampling* realizat de DJ), cu redevențe pentru artiștii originali. Cu toate acestea, compatibilitatea cu legile naționale privind drepturile de autor - în special în țările balcanice care aderă la directivele UE - necesită o analiză juridică atentă și poate limita aplicabilitatea licențelor bazate pe NFT. Acest lucru necesită cadre juridice hibride care combină contracte inteligente cu sisteme convenționale de proprietate intelectuală.
    - Microtranzacții în USDC oferă streaming sau acces premium, iar contractele inteligente distribuie veniturile (de ex., 50% către artiști, 30% către arhive locale, 20% către mentenanța platformelor).
    - Exemplu: Un DJ din Belgrad cumpără un NFT Remix pentru o horă românească din anii 1970, incluzând proveniența din *blockchain* în piesa sa, iar 10% din redevențele de *streaming* revin moștenitorilor artistului.
12. Interfețe cu utilizatorul dinamice
    - Un portal și o aplicație pe mobil multilingve permit explorarea prin hărți, cronologii și teme interactive (de ex., „Moșteniri otomane”, “Cântece de la graniță”).

- Utilizatorii pot adnota, remixa sau contribui cu filmări de familie, creând o arhivă vie. Învățarea automată sugerează asemănări melodice sau ritmice între regiuni, fără a ignora cunoștințele locale.
- Exemplu: Un utilizator caută „Muzică *sevdah* din Bosnia, anii 1960", găsind dansuri *kolo* înrudite și articole științifice prin intermediul datelor conectate.

13. Accesibilitate și educație
    - Stocarea descentralizată asigură acces global, chiar și în zonele cu infrastructură limitată. Fluxuri de conținut de la noduri regionale, sprijinind educatorii din mediul rural (de exemplu, un profesor albanez care transmite videoclipuri cu dansuri *vallja*).
    - Resursele educaționale includ tutoriale de dans, context istoric și interviuri cu experți, susținând cercetarea interdisciplinară.
    - Exemplu: Un utilizator din diaspora din Canada încarcă filmări de familie cu un dans macedonean *oro*, reconectându-se cu tradițiile ancestrale.
14. Sustenabilitate
    - Modelul de taxă unică al Arweave: În ciuda utilizării unor protocoale *Proof-of-Stake* eficiente din punct de vedere energetic, cum sunt Polygon și Arweave, amprenta ecologică a sistemelor *blockchain* rămâne o preocupare. Alegerile de design durabil, cum ar fi selectarea rețelelor neutre din punct de vedere al emisiilor de carbon și integrarea propunerilor DAO verzi, sunt cruciale pentru alinierea cu etica conservării patrimoniului. Asigură stocarea permanentă, reducând costurile în comparație cu abonamentele cloud.
    - Finanțarea de tip *crowdfunding* pe bază de token-uri și granturi din partea UNESCO sau a fondurilor ministerelor regionale pentru digitizarea benzilor analoge (de ex., spectacole rome din anii 1980).
    - Exemplu: O campanie de *crowdfunding* digitalizează casete VHS de la un festival din Bulgaria, iar contribuitorii primesc *token*-uri pentru platformă.

Călătoria utilizatorului: Experiența Elarei…

Elara, o studentă la etnomuzicologie din Sarajevo, studiază dansurile în cerc din Bosnia, Serbia și Macedonia de Nord:

1. Descoperire: Elara caută în BHA termenul „dans în cerc" din aceste regiuni, găsind filmări cu *kolo* și *oro*, înregistrări audio și note etnografice digitalizate.

2. Interconexiuni: Dând clic pe un videoclip cu un *kolo* bosniac, ea descoperă dansuri sârbești și macedonene înrudite, game muzicale și articole despre modelele de migrație, sugerate de date conectate și recunoașterea tiparelor prin IA.

3. Autenticitate: Metadatele verificate prin *blockchain* confirmă proveniența fiecărei înregistrări, arătând informații despre contribuitori și trimiteri bibliografice.

4. Contribuție: Inspirată, Elara încarcă înregistrarea cu bocetul bunicii sale, adăugând metadate și alegând o licență Creative Commons. Primește un NFT care îi recunoaște contribuția.

5. Angajament: Elara se alătură unui forum despre muzica bosniacă, conectându-se cu cercetători și dansatori și participă la un atelier virtual despre *kolo* găzduit de BHA.

6. Sprijin: Elara donează USDC către DAO, votând o propunere de digitalizare a unor benzi din Kosovo supuse riscului de deteriorare.

Exemplu de implementare

În 2025, proiecte pilot BHA în Serbia și Bulgaria:

- O asociație sârbă încarcă o filmare cu un *kolo* de la Festivalul de Trompetă din Guča, stocat pe IPFS cu metadate pe Polygon.
- Un cercetător bulgar contribuie cu o horă audio de la Festivalul din Koprivștița, pentru utilizare gratuită în scop educativ.
- Fondul DAO a digitizat casete VHS cu muzică romă din anii 1980 prin finanțare *crowdfunding* pe bază de *token*.
- Un muzician rom câștigă redevențe în momentul în care interpretarea sa este autorizată pentru un documentar, găsit în *blockchain*.
- Utilizatorii accesează conținutul prin portalul BHA, în timp ce *blockchain* asigură integritatea.

Provocări și soluții

- Bariere tehnice: Utilizatorii non-tehnici (de exemplu, trupele rurale) pot întâmpina dificultăți cu Web3. BHA oferă instrumente de încărcare simple pentru utilizatori, tutoriale multilingve și parteneriate cu ONG-uri pentru instruire. Pentru a aborda această problemă, BHA oferă interfețe de încărcare fără cod, autentificare fără portofel electronic prin e-mail sau conturi sociale și ghiduri vizuale multilingve, dezvoltate în colaborare cu ONG-uri și educatori locali.
- Scalabilitate: Filmările cu rezoluție înaltă solicită mult stocarea în *blockchain*. BHA stochează metadate și *hash*-uri în *blockchain*, cu fișiere pe IPFS/Arweave.
- Sensibilități culturale: Unele comunități se opun partajării manifestărilor sacre. Contractele inteligente impun controale granulare ale accesului (de exemplu, restricționarea la membrii comunității).
- Finanțare: Costurile inițiale crescute sunt diminuate de granturi UNESCO, finanțare *crowdfunding* cu *token*-uri și parteneriate în platformele Web3 (de ex., ArDrive).

BHA transformă conservarea culturală în Europa de Sud-Est prin:

- Conservarea patrimoniului: Păstrează în siguranță conținutul analog și cel creat direct în format digital pentru generațiile viitoare.
- Amplificarea vocilor: Sprijină comunitățile marginalizate prin administrare incluzivă.
- Cultivarea dialogului: Face posibilă explorarea globală a tapițeriei culturale a regiunii, depășind diviziunile politice.
- Asigurarea încrederii: Furnizare de autenticitate verificabilă pentru cercetare și revitalizare.

Crearea de microeconomii: Încurajarea artiștilor și comunităților cu compensații corecte prin NFT-uri și redevențe.

Prin valorificarea Web3, BHA creează o arhivă vie, democratică și sustenabilă care reanimează ritmurile și mișcările balcanice, asigurându-le vitalitatea în era digitală.

Această arhivă Web 3 ar conserva patrimoniul imaterial al Europei de Sud-Est - muzică, istorii orale, filme - într-un mod rezistent la cenzură și pregătit pentru viitor, oferind comunităților mijloace de a-și documenta istoriile orale, promovând mândria

culturală și reconcilierea. Prin poziționarea regiunii ca lider în conservarea inovatoare a patrimoniului, arhiva atrage interesul global din partea cercetătorilor, educatorilor și a diasporei. Oportunitățile economice pentru creatori prin monetizarea pe bază de *token*-uri - fie prin *token*-uri de utilitate care acordă acces la conținut exclusiv, fie prin *token*-uri de partajare a veniturilor care distribuie redevențe din utilizări pe bază de licențe - iar accesul global îi sporesc și mai mult impactul, făcând-o un model pentru protejarea istoriilor diverse în era digitală.

CONCLUZIE

Implementarea tehnologiilor Web 3 – în special a tehnologiei *blockchain* – prezintă o oportunitate deschizătoare de drumuri pentru revoluționarea conservării, accesului și administrării arhivelor de muzicale și coregrafice din Europa de Sud-Est. Arhivarea amalgamului cultural din Europa de Sud-Est necesită o abordare transnațională, axată pe rețele, care să documenteze interconexiunile culturale bogate ale regiunii. Prin prioritizarea analizei multidimensionale, proiectelor colaborative și diversității materialelor, arhivele pot să reflecte mai exact complexitatea și patrimoniul comun al regiunii.

Aceste soluții descentralizate cresc în mod semnificativ reziliența, transparența și autenticitatea depozitelor de patrimonii culturale, care sunt adesea vulnerabile datorită conflictelor regionale, limitărilor de infrastructură și complexităților geopolitice. Prin valorificarea capacităților *blockchain*-ului de urmărire a proveniență, contractelor inteligente și monetizării pe bază de *token*-uri, comunitățile și instituțiile pot încuraja o colaborare mai bună, pot asigura acces echitabil și pot respecta standarde etice riguroase în practicile de arhivare. Mai mult, adoptarea unui cadru postumanist ne încurajează să regândim modalitățile de interacțiune cu aceste artefacte culturale, punând accent pe abordări participative, incluzive și relaționale care transcend perspectivele antropocentrice. Pe măsură ce Europa de Sud-Est avansează înspre integrarea acestor tehnologii inovatoare, se poate impune ca lider global în conservarea patrimoniului – protejându-și culturile imateriale efervescente și diverse, inspirând totodată noi modalități de angajament cultural, cercetare și reconciliere culturală. În cele din urmă, aceste strategii digitale nu numai că protejează bogata moștenire culturală a regiunii, dar deschid și calea către un viitor dinamic, rezistent și incluziv în domeniul arhivării digitale și al expresiei culturale.

Pe de altă parte, arhivele tradiționale, digitale și bazate pe *blockchain* oferă fiecare în parte puncte forte și slabe diferite. Alegerea uneia sau alteia depinde de priorități ca încrederea, accesibilitatea, securitatea și disponibilitatea resurselor. Abordările hibride pot oferi echilibrul optim pentru unele organizații.

REFERENCES

Akat, A. and Özgün, A. N. (2022). Managing Karadeniz music archive (KARMA): Foundations, improvements, and current applications. *Muzikologija*, 33: 53-71. https://doi.org/10.2298/MUZ2233053A

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 28 (3).

Bradley, K. (2009). Physical Problems, Sonic Implications. A discussion of the ethics of preservation treatments and audio recordings. *Musica/Tecnologia*, 2(1), 35–47.https://doi.org/10.13128/MUSIC_TEC-3206

Cabeza, C., González, E. (2023) NTT DATA collaborated with Vatican Library to expand online communities based on Web3/NFT tech. *https://www.nttdata.com/global/en/news/press-release/2023/april/ntt-data-collaborated-with-vatican-library-to-expand-online-communities-based-on-web3-nft-tech*. Accessed 10.01.2025.

Casenave, J., & Kane, A. (2024). Ethics and Deontology in Archival Practice: Uses and Epistemological Issues. *Knowledge Organization*. https://doi.org/10.5771/0943-7444-2024-4-249

Charr, M., (2021) The Hermitage Museum Aims to Raise Funds in Russia With NFTs.https://www.museumnext.com/article/museum-raise-funds-with-nfts/. Accessed 10.01.2025.

Cychosz, M., Romeo, R., Soderstrom, M., Scaff, C., Ganek, H., Cristia, A., Casillas, M., De Barbaro, K., Bang, J., Weisleder, A. (2019). Longform recordings of everyday life: Ethics for best practices. *Behavior Research Methods*, 52, 1951 - 1969. https://doi.org/10.3758/s13428-020-01365-9

Giménez-Chornet, V. (2017). Ethics and social responsibility in archival institutions: Elements to consider. *Profesional De La Informacion*, 26, 765-770. https://doi.org/10.3145/EPI.2017.JUL.20

Haarlammert, M., Birman, D., Oberoi, A., &Moore, W. (2017). Inside-Out: Representational Ethics and Diverse Communities. *American Journal of Community Psychology*, 60, 414–423. https://doi.org/10.1002/ajcp.12188

Jaillant, L., & Rees, A. (2022). Applying AI to digital archives: trust, collaboration and shared professional ethics. *Digital Scholarship in the Humanities.*38, 571-585. https://doi.org/10.1093/llc/fqac073

Jansson, I. (2020). Creating value of the past through negotiations in the present: balancing professional authority with influence of participants. *Archival Science*, 20, 327 - 345. https://doi.org/10.1007/s10502-020-09339-8

Mattock, L. (2010). From Film Restoration to Digital Emulation: The Archival Code of Ethics in the Age of Digital Reproduction. *Journal of Information Ethics*, 19, 74-85. https://doi.org/10.3172/JIE.19.1.74

Men, R. (2020). Research on access control method of Digital Archives based on blockchain. *Journal of Physics: Conference Series*, 1550. https://doi.org/10.1088/1742-6596/1550/6/062021

Mitchell, C., Yamile, N., D'Amico, M., Linds, W., & Denov, M. (2023). On the Ethics of Getting the Word Out: Rural Girls Reflect on Ownership in Participatory Visual Research in Rural South Africa. *YOUNG*, 31, 250 - 267. https://doi.org/10.1177/11033088231166814

Pistrick, E., Scaldaferri, N., & Schworer, G. (2011). *Audiovisual Media and Identity Issues in Southeastern Europe*. Cambridge Scholars Publishing.

Viken, S., (2017). Challenges in safeguarding Intangible Cultural Heritage through digitization of audio-visual, archival material. *MEMORIAMEDIA Review* 1. Art.6.

Wagner, T., Martell, A., & Oltmann, S. (2024). "It's Not the Materials Themselves, It's the Attitude of the Donors". *Archivaria*. https://doi.org/10.7202/1114839ar

Wallaszkovits, N. (2018). Between standards and arts: Digitisation and restoration of audio material – a balancing act between authenticity and manipulation? *Journal of New Music Research*, 47, 285 - 290. https://doi.org/10.1080/09298215.2018.1514058

Woodall, A., & Ringel, S. (2019). Blockchain archival discourse: Trust and the imaginaries of digital preservation. *New Media & Society*, 22, 2200 - 2217. https://doi.org/10.1177/1461444819888756

Yang, L., Fang, S., Sheng, L., Dandan, L., Hangxuan, S., Yingying, W., Nan, L., & Xin, C. (2023). Research and Application of Archive Data Management System Based on Blockchain. *2023 IEEE 2nd International Conference on Electrical Engineering, Big Data and Algorithms (EEBDA)*, 1958-1962. https://doi.org/10.1109/EEBDA56825.2023.10090602

Zhang, T., Chen, K., Tao, Y., & Xue, H. (2024). Developing a Blockchain-Based Framework for Digital Archiving of BIM Using Axiomatic Design. *Buildings*. https://doi.org/10.3390/buildings14041098

SHARING THE LINK FROM PAST TO PRESENT, NEAR AND FAR: EMBODIMENT, PRESERVATION AND REPRESENTATION IN ONLINE LEARNING OF TRADITIONAL ROMANIAN VIOLIN MUSIC

TANYA KARAMANOS, MA

Canada

SUMMARY

This text is a personal representation of an active Canadian performer and scholar of Romanian violin traditions. This text explores the changing landscape of learning traditional music from an in person to an online reality and how it has impacted embodiment, preservation and representation of this given repertoire. It has also changed how individuals, artists and ethnomusicologists learn and analyse repertoire. This paper was presented at the ICTMD Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe held in Cluj-Napoca, Romania in 2024.

REZUMAT

Textul de față este o prezentare personală a unui interpret canadian activ de muzică tradițională românească pentru vioară, totodată specialist în tradiția violonistică românească. Textul explorează peisajul schimbător al învățării muzicii tradiționale, de la contextul predării față în față la realitatea online, și impactul pe care l-a avut asupra încorporării, conservării și reprezentării acestui repertoriu dat. A schimbat totodată modul în care publicul, artiștii și etnomuzicologii învață și analizează repertoriul. Lucrarea a fost prezentată la Grupul de Studiu Sud-Est European al Consiliului Internațional pentru Muzică și Dans Tradițional, care a avut loc în Cluj-Napoca, România în 2024.

Keywords
Embodiment; Preservation; Representation; Online Learning; Romanian Violin Music;

INTRODUCTION

In this presentation, I speak from the perspective of a violinist who is currently learning traditional violin music from online sources and studies the different processes which take place during such a practice. The online format has grown exponentially since the Covid-19 restrictions and still to this day, remains very much in effect with the rise of content-creator, the influencer and the multitude of social media platforms. The topic of this research is very much an actual one in terms of current transmission modes of all types of violinistic traditions from across Romania.

That being said, prior to the pandemic, I would do my previous ethnomusicology graduate fieldwork with Romanian violinists in person, both in Romania and in Canada

and since the pandemic, I have partly resumed in-person fieldwork, however, much has changed in terms of accessibility. Much more musical content is now available online. It is understood however that by using the online media (vs. in person traditional musical fieldwork), the original contexts or the idea of learning a melody in the village from locals is lost and has modulated into the online space. It represents a different space to be creative and to exchange.

With platforms such as YouTube, traditional Romanian music, and more specifically Romanian violin music, traditional, *Lautareasca*, Roma, more commercial Romanian music and others now have an online presence. This changes the possibility of a perpetuation and momentum of a given repertoire. Moreover, with the use of video cameras through Instagram, WhatsApp or Messenger, musical exchanges from one musician to another have been enabled at a much quicker pace.

That being said, with the field of ethnomusicology changing greatly over the recent decades, the concept of 'fieldwork' is ever-evolving and has demonstrated great fluidity in the past years. It has allowed individuals to do online musical fieldwork at a different pace. One that does not require fancy equipment or costly plane trips to Romania. It becomes fieldwork which is available a click away. A space to embody, learn, explore, understand and access the online rendition of the traditional violin repertoire of Romania.

Hence, embodiment, preservation and representation are some of the elements which are targeted in my ongoing research. This research is explored from the perspective of a musical instrument educator questioning *how* we absorb new material in an online space. Teaching violin and performing traditional music in Canada both in person and online, I get to experience firsthand how individuals are learning an instrument and/or advancing within a given repertoire.

Finally, I approach this research as a performer, one who absorbs this said repertoire and shares it in a performance context. By observing this new generation of Romanian musical influencers, I observe the *how's* of their playing, portraying, engaging of how they do what it is they do.

I. HOW MUCH OF WHAT WE MUSICALLY CONSUME ONLINE IS RELATED TO A GIVEN 'PHYSICAL' CULTURE?

The online version of traditional music events and instances are a glimpse into the real-life representation of a given physical culture. They can be footage of a given event which gives a peak into how the event happened, however, most of the time, the musical events are 'tailored' to be consumed online. In essence, the musical event that has been adapted to fit into an online format, may be highlighting certain elements of the given musical culture ethnographically, such as: some typical Romanian objects or settings, the use of language, etc. In terms of musical elements, oftentimes the individual or team capturing the music event online can alter, modify and select *what* is being consumed by the online audience.

Essentially, the wealth of the online format lies in the musical interpretation and its preservation. For example, one can listen, watch, understand a certain bowing, ornamentation, position shift on the violin. One can stop the recording and re-watch to understand it in great deal, to be certain of capturing the given violinistic inflections with

the greatest precision. Violin tutorials of Romanian repertoire are made especially accessible with namely a Romanian artist such as CaRadJa, a younger generation online violinist and YouTuber who has uploaded many performances and tutorials geared towards teaching this repertoire to a worldly community of violinists and musicians.

Online education continues to strive in certain circles across the world. With the future and growing culture of fast living in most countries, online education will continue to be a useful and necessary tool of the musical landscape at large. As inspiring as in-person lessons and fieldwork are, online tutorials give access to a far greater number of musicians, specialists and educators from around the world.

Research pertaining to online instrumental lessons will further advance developments in this field and contribute to end stigma of online tutorials/education and online fieldwork. In the words of Dr. Mary-Elizabeth Brown, North American violinist and online educator: 'Most importantly, remember that innovation is helped tremendously by a growth mindset: every failure is a wonderful opportunity to learn, build, create, and innovate.'[145] And it is with this welcoming spirit, that online fieldwork and YouTube should be treated as a tool to allow violinists and other musicians to grow, learn, and excel in the style of Romanian traditional music.

That being said, what one must understand first and foremost is that the medium is not the subject matter. The process is not the end result. At the end of the day, a Canadian violinist who has sensitivities to Romanian repertoire and who has studied, practiced and understands the idioms in the online space, can jam with those who have done traditional fieldwork as we know it. The transmission of this art form has found a fluid new space which does not affect the interpretation of the traditional repertoire from a purely instrumental angle.

In this day and age, the possibility of mobility and fieldwork has become more limited for multiple reasons. Speaking from experience and living in Canada where there is a large Romanian community and having felt the continuous growth of the community itself has also left a mark on the live Romanian experience. Most individuals who are feeling the impacts of the inflation and continuous difficulty of the Canadian financial market have found great comfort in learning repertoire online (which saves an airplane ticket to Romania, a hotel, some meals and other costs) and as a result have learned tunes from the comfort of their own home. They then bring this newly acquired repertoire to the ever-growing traditional music scene in Montreal, Toronto or Ottawa and earn some money at gigs by playing the repertoire. These musicians also present this repertoire at one of the many monthly Balkan jams, concerts, Romanian diaspora weddings and celebrations. Beyond ethnomusicological practices and fieldwork, perhaps the essence of learning repertoire online does indeed offer a way of perpetuating the works in different real spaces after having absorbed them and embodied the melodies from a virtual space.

[145] Brown, M. E. (2020). Methods for web-based teaching: An introduction for string music educators. *American String Teacher*, *70*(4), 19-22.

II. CAN WE CONSUME THAT 'SAME' ROMANIAN CULTURE IN AN ONLINE SPACE AS IN A PHYSICAL ONE?

As initially stated, the online traditional Romanian musicians and their videos have contributed to a shift in representation, instrumentation, essence and purpose.

What initially began as a way to continue perpetuating an art that was limited in its perpetuation due to the pandemic, evolved into a style of its own. Nowadays, many violinists turned technological gurus, became their own producers and content creators and are transmitting the repertoire with audiences and developing a following. Without YouTube, North Americans would perhaps not be aware of most of these young up and coming violinists and the high quality of the content they are sharing.

Moreover, the online presence offers visibility in the art form beyond the strict physical borders that attending a concert would entail. It creates a following within lands which are few and far between. This affects representation, the essence and the purpose of the younger generation of artists.

As for the instrumentation, it is affected, as I choose to consider YouTube a great tool in addition to the violin equipment. Moreover, through the effects of splicing, dubbing over, adding rhythms, reverb and all the other technological tools that one can find online, YouTube as a tool for putting the music out there is certainly a main part of the instrumentation.

We can consume a same musical melody, however, the way we relate to that consumption differs in the two different spaces. As a result, the way we relate to the melody, the attachment we develop towards it, how we remember the musical event and how we embody it may appear different. That may be the greatest difference between the online vs. in person approach of acquiring repertoire.

Who are these violinists gearing their recordings/tutorials towards?

As mentioned previously, an example of a violinist who plays traditional Romanian and *Lautareasca* Romanian music is CaRadJa, who is a leading commercial type violinist who offers tutorials on YouTube where he walks through the different sections of a work, explains and even at moments demonstrates the accompaniment on an accordion for certain melodies. He offers access to the possibility of acquiring a musical work as an amateur, a musician or as a consumer. Some of these influencers offer their lessons and/or various tutorials for a cost, however, most simply share some of their tutorials on YouTube, free of charge.

III. HOW HAS THE MEANING OF THE MUSIC SHIFTED ONCE IT HAS BEEN CONSUMED IN A VIRTUAL SPACE?

Experience

To summarize, the experience of this practice is analyzed in terms of a creative process which is based on the acquisition of a piece through different stages. The process begins with active listening, transcription, relearning, interpretation and finally perpetuating. This arc-shaped musical journey is akin to a great journey where there will be learning (about music and about oneself as a violinist), discoveries, challenges, appropriation and sharing.

John Dewey describes the experience in a way that is very similar to the process of acquiring the work: 'Because of continuous merging, there are no holes, mechanical junctions, and dead centres when we have *an* experience. There are pauses, places of rest, but they punctuate and define the quality of movement. They sum up what has been undergone and prevent its dissipation and idle evaporation. (…) In a work of art, different acts, episodes, occurrences melt and fuse into unity, and yet do not disappear and lose their own character as they do so - just as in a genial conversation there is a continuous interchange and blending, and yet each speaker not only retains his own character but manifests it more clearly than is his wont.'[146] (Dewey, 1934, p. 290)

Dewey explains the process of the experience so accurately and demonstrates the experience of acquiring. Such as the acquisition of a musical work, the aspect of '(…) continuous merging, there are no holes, mechanical junctions, etc.' feels like when one absorbs a melody; all aspects meld together and remain so representative of all the moments when the work begins its long journey in the life, in the mind and in the body of the artist. Even during the moments when the violinist is not playing, but thinking about the work, or listening to it performed by another violinist, these moments nourish the personal interpretation of the violinists' understanding of the work.

Ease

The ease in which consumers are now consuming varies greatly. Consuming Romanian melodies can be done via cell phones, iPads, tablets, etc. It can happen in a car, on the subway, in the countryside or anywhere with a stable internet connection.

This however, was not the case prior to the rise of internet and online music consumption. Not so long ago, individuals scheduled a time and a place to attend a concert, a performance, a jam or a musical exchange and still do so today. However, the ability to live this virtually is also now a possibility.

Time

What is interesting about internet consumption of music is how it relates to time. A consumer no longer needs to be seated at concert seats or in a café at a certain time to consume musical goods. Since it is offered in an online space, the possibility of watching it, re-watching-it, stopping it, repeating it, etc. offers a different relationship to time in link to performance. Moreover, how a recording holds space over time offers a glimpse into how it affects one's creative practice, the musical development of the recording artist in question along with how it holds space in the learning process of the developing musician or consumer. By living the recording, by consuming it, it becomes part of the musical existence of the individual. To hold space for the music becomes part of the artists' musical understanding, its reception and absorption, and although it may be in an online format, it has real repercussions in the physical sense.

Online spaces can simultaneously be a larger space where linear time can be questioned, defined and redefined in terms of events that happen in order and disorder. The simultaneous and the overlapping in YouTube lead to many ways of interpreting the musical event.

[146] Dewey, J. (1934). *Having an experience*.p.290.

IV. HOW HAS EMBODIMENT, PRESERVATION AND REPRESENTATION CHANGED THROUGH THE VIRTUAL LEARNING OF ROMANIAN MUSIC?

Embodiment

The simple act of having listened to a traditional work by numerous artists through various recordings, by having decided on one's own interpretation of the work and finally, by sharing it in the form of a performance or recording becomes a musical statement that inhabits the artist. The more often that one interprets a given musical work, the more nourished the musician's embodiment of that specific work will be. Marja-Leena Juntunen offers an interesting overview of the embodiment. Here it is:

'The notion of embodiment can be defined, as Varela, Thompson, and Rosch (1991) hold in line with Merleau-Ponty, as the integration of the physical or biological body and the lived, experiential, or phenomenological body suggesting a network that integrates thinking, being, doing and interacting. According to Schiavo (2014), the concept was originally developed in the fields of phenomenology (e.g., Merleau-Ponty, 1945), ecological psychology (Gibson, 1977), linguistics (Lakoff & Johnson, 1980, 1999) and theoretical biology (Maturana & Varela, 1980).

The phenomenological notion of embodiment emphasizes the holistic understanding of the human being and the embodied ways of knowing oneself, others, and the world. Within cognitive science, the notion highlights the "concrete sensorimotor patterns if action and perception that underlie a cognitive system's being-in-the-world" (Schiavio 2014, 254). Perception and behaviour, action, and cognition, are regarded as mutually dependent and deeply intermixed in our worldly experience. Embodied cognition emphasizes the role of the human body as a mediator for meaning formation (Leman & Maes 2014)'[147] (Juntunen, 2017).

For Merleau-Ponty, embodiment is the concept that lived experience, perception and conveyed emotions are all interconnected and form a whole. This approach would also be advocated by philosophers such as Heidegger and scientists such as Varela. All these scholars put forward the approach of a complete mind-body experience[148] (Corness, 2008). According to its thinkers, we would rather speak of an inclusive experience of body and mind.

That being said, the embodiment can look and feel different in a virtual and an in-person space. Regardless, a very high level of embodiment can be achieved in the acquisition of an online experience. It can also be verified and confirmed once the acquisition of the work can be performed in an in-person space by the artist.

What is key to the experience of embodiment in music is that the body uses muscle memory, instincts and habits, but at the centre of it all lies perception. Through experience, our senses offer a contribution to our environment and vice versa. However, this contribution is not acquired until it is perceived. So, perception results from self-awareness and our presence in present experience. If we transpose this experience into music, the fact of playing, of interpreting becomes an experience of embodiment through the concept of doing. Additionally, it is important to understand that the performer's musical experience is the embodied perception of their musical intentions (Corness, 2008).[149] Thus, by extension, any work performed by the musician becomes an incarnation of his will; when an artist performs '*Săraca inima mea*' or '*Dragoste de țigan*,' they perform their own incarnation of these works. "Musical

[147] Juntunen, M. L. (2017). Embodiment in music teaching and learning. *Finnish Journal of Music Education*, *20*(1), 117-126.
[148] Corness, G. (2008). The musical experience through the lens of embodiment. *Leonardo Music Journal*, *18*, 21-24.
[149] Ibid.

meaning shares with all other forms of meaning that primordial foundation in perception, manipulation of objects, bodily movements and patterns of feeling which are the basis of our perception of a meaningful world"[150] (Johnson, 1997, p. 101). Our conception and feelings of the method of realization are directly linked to the artist's current knowledge, their experience, their musical and life knowledge and the state of the artist's mind when acquiring the piece. All of these factors impact the way the artists integrate and absorb the works into their body and life. These factors have just as strong an impact on the way they interpret the repertoire.

Regardless of it all (remote or in person), embodiment happens. What differs is how the embodiment develops within the artist when he/she is learning at work the notes, the phrasings, the interpretation, etc. One of the most brilliant recent examples of embodiment is how inspiring the younger generation of online players is in their ownership of the music; how they relate and affectionately demonstrate the different works. Artists such as CaRadJa who have developed a serious following, demonstrate a true dedication to the embodiment and preservation of the style.

Preservation

In terms of preservation, what is wonderful about an online presence is that most of the performers of this style of music have their own channels on YouTube where recordings are available to all and can be consumed at different times until the artist chooses to take down the videos. Moreover, the possibility of listening on multiple occasions and its possibility to 'share' with others at the click of a button does influence the availability and readiness of this type of music. Moreover, since many in-person events where this music would be available are in certain cases, private events and hence are sometimes made accessible by recordings and online posts. By having this repertoire so readily available to a world of consumers, it ensures the preservation and continuation of musical continuation of this style.

Representation

What is fascinating about the online presence of the younger generation especially is how they show up for themselves with pride, sharing a musical form that has a long history. These violinists are choosing to contribute to the perpetuation of the art form and its legacy, in a different space, one that resembles their daily habits (scrolling, posting, consuming social media publications). As a result, they get to bring a traditional art to a modern space and it sheds new light on how the music is represented and perceived by its younger public. In certain cases, an art form that seemed of the past or passé finds a younger audience. I have seen it in my own students in Canada: having introduced some of this material, I have Canadian teenagers learning violin with me who are actively listening and learning some of the traditional Romanian repertoire and who bring this repertoire to their lessons. Excitement over Romanian traditional repertoire in a younger generation who has no ties to Romania is in itself a beautiful phenomenon. In many ways, these budding violinists and perhaps ethnomusicologists have adopted the art form and the media through which it is most readily accessible. In addition, for some individuals, it may also remove some of the intimidation that one may feel in approaching a new genre.

[150] Johnson, M. L. (1997). Embodied musical meaning. *Theory and Practice*, 22, 95-102.

CONCLUSIONS

In conclusion, the possibility of growth as a musician with access to online sources is remarkable. Yes, the loss of the context, the ethnographic meaning and the presence around the repertoire is different, yet it creates a space for new online fieldwork with different types of virtual musical consumption. There is a possibility of creating a new type of Romanian presence; either the perpetuation of an online presence or a new context for in-person performances with repertoire acquired in the online space. The perpetuation of Romanian traditional music is the most important aspect of what we do as advocates of traditional music. To share, to teach, to perform, and that to any welcoming and interested public, student or audience. The medium is not the subject matter and should not be treated as such.

In this conference, I have used as a case study, the presence of Romanian musical life in Canada. It is alive and well through the learning and absorption of online repertoire, musical fieldwork in Romania, local fieldwork and exchanges amongst community members and the presence of some pillars of Romanian musicians in this country. Finally, the perpetuation of this music and its transmission is the greatest aspect of what we do.

ÎMPĂRTĂȘIND LEGĂTURA DINTRE TRECUT ȘI VIITOR, APROAPE ȘI DEPARTE: ÎNCORPORARE, CONSERVARE ȘI REPREZENTARE ÎN ÎNVĂȚAREA ONLINE A MUZICII TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI PENTRU VIOARĂ

Cuvinte cheie
Încorporare; conservare; reprezentare; învățare online; muzică românească pentru vioară;

INTRODUCERE

În această prezentare, vorbesc din perspectiva unui violonist care învață actualmente muzică tradițională pentru vioară din surse online și studiază diversele procese care au loc în timpul acestei activități. Formatul online a crescut exponențial de la restricțiile impuse de Covid-19 și se menține și în prezent datorită ascensiunii creatorului de conținut, *influencer*-ului și multitudinii de platforme de social media. Subiectul cercetării este unul foarte actual în ceea ce privește diversitatea modelelor actuale de transmisie a tradițiilor violonistice din Romania.

Acestea fiind spuse, înainte de pandemie, îmi făceam studiile de masterat în etnomuzicologie în teren cu violoniști români, atât în România, cât și în Canada, iar după pandemie, mi-am reluat parțial studiile de teren cu prezență fizică, însă multe lucruri s-au schimbat în ceea ce privește accesibilitatea. Mult mai mult conținut muzical este acum disponibil online. Se înțelege însă că, prin utilizarea mediilor online (față de studiile muzicale tradiționale cu prezență fizică), contextele originale sau ideea de a învăța o melodie în sat de la localnici se pierd și se modulează în spațiul online. Acesta reprezintă un spațiu diferit pentru a fi creativ și pentru a face schimb de experiență.

Prin platforme ca YouTube, muzica tradițională românească, mai exact muzica românească pentru vioară, tradițională, lăutărească, a romilor, muzica românească mai comercială și altele au acum prezență online. Aceasta schimbă posibilitatea perpetuării și energia unui repertoriu dat. Mai mult, prin folosirea camerelor video pe Instagram, WhatsApp sau Messenger, schimburile muzicale între muzicieni au devenit posibile într-un ritm mult mai rapid.

Acestea fiind spuse, având în vedere schimbările semnificative pe care le-a suferit domeniul etnomuzicologiei în ultimele decenii, conceptul de „muncă de teren" este în continuă evoluție și a demonstrat o mare fluiditate în ultimii ani, dându-ne posibilitatea de a ne derula activitatea muzicală de teren online, într-un ritm diferit. Un ritm care nu necesită echipamente sofisticate sau călătorii costisitoare cu avionul în România, transformându-se într-o muncă de teren disponibilă la un clic distanță. Un spațiu pentru a încorpora, învăța, explora, înțelege și accesa interpretări online ale repertoriului tradițional pentru vioară din România.

Prin urmare, încorporarea, conservarea și reprezentarea sunt câteva din elementele urmărite în cercetarea pe care o desfășor. Această cercetare este analizată din perspectiva unui profesor care predă interpretarea muzicală instrumentală întrebându-se *cum* absorbim materialul nou într-un spațiu online. Întrucât predau vioara și interpretez muzică tradițională în Canada atât față în față, cât și online, am ocazia să experimentez direct modul cum diferite persoane învață un instrument și/sau progresează cu un anumit repertoriu.

În cele din urmă, abordez această cercetare ca interpret, ca cineva care absoarbe acest repertoriu și îl împărtășește într-un context performativ. Observând această nouă generație de influenceri muzicali români, observ *cum* cântă, *cum* reprezintă, *cum* se implică și *cum* fac ceea ce fac.

I. CÂT DIN CEEA CE CONSUMĂM MUZICAL ONLINE ESTE LEGAT DE O CULTURĂ „FIZICĂ" DATĂ?

Versiunea online a evenimentelor și a momentelor muzicale tradiționale oferă o perspectivă asupra reprezentării în viața reală a unei anumite culturi fizice. Acestea pot fi filmări ale unui anumit eveniment, care oferă o imagine de ansamblu asupra modului în care s-a desfășurat evenimentul, însă, de cele mai multe ori, evenimentele muzicale sunt „adaptate" pentru a fi consumate online. În esență, evenimentul muzical care a fost adaptat pentru a se potrivi într-un format online ar putea scoate în evidență anumite elemente ale culturii muzicale respective din punct de vedere etnografic, ca de pildă: unele obiecte sau medii românești tipice, folosirea limbii etc. În privința elementelor muzicale, adesea persoana sau echipa care filmează evenimentul muzical poate transforma, modifica și selecta *ce* se consumă de către publicul din mediul online.

În esență, bogăția formatului online constă în interpretarea muzicală și conservarea acesteia. De exemplu, putem asculta, privi, înțelege o anumită trăsătură de arcuș, o ornamentație, o schimbare de poziție pe coarde. Putem opri derularea și privi din nou pentru a înțelege mai multe detalii, a fi siguri că percepem inflexiunile violonistice prezente cu cea mai mare precizie. Tutorialele de vioară din repertoriul românesc sunt distribuite cu precădere de artistul român CaRadJa, un violonist online din generația mai tânără, creator de conținut pe YouTube care a încărcat numeroase

recitaluri și tutoriale cu intenția de a preda acest repertoriu unei comunități mondiale de violoniști și muzicieni.

Educația online continuă să facă progrese în anumite cercuri peste tot în lume. Având în vedere viitorul și cultura în plină dezvoltare a vieții trăite în ritm rapid în majoritatea țărilor, educația online va continua să fie un instrument util și necesar al peisajului muzical, pe scară largă. Oricât de inspiratoare ar fi lecțiile față în față și munca pe teren, tutorialele online oferă acces la un număr mult mai mare de muzicieni, specialiști și educatori din întreaga lume.

Cercetările privind lecțiile instrumentale online vor favoriza în continuare evoluțiile în acest domeniu și vor contribui la eliminarea stigmatizării legate de tutorialele/educația online și munca de teren online. După cum declară Dr. Mary-Elizabeth Brown, violonistă nord-americană și educator online: „Cel mai important, rețineți că inovația este ajutată enorm de o dispoziție mentală orientată spre creștere: orice eșec este o ocazie minunată de a învăța, construi, crea și inova.”[151] Și în acest spirit de acceptare, munca de teren online și YouTube-ul ar trebui tratate ca un instrument care să permită violoniștilor și altor muzicieni să se dezvolte, să învețe și să exceleze în stilul muzicii tradiționale românești.

Acestea fiind spuse, ceea ce trebuie să înțelegem în primul rând este că mediul nu este subiectul de bază. Procesul nu este rezultatul final. La finalul zilei, un violonist canadian care are o sensibilitate față de repertoriul românesc și care a studiat, exersat și înțelege limbajele spațiului online poate improviza cu cei care au făcut munca de teren tradițională așa cum o cunoaștem. Transmiterea acestei forme de artă a găsit un nou spațiu fluid care nu afectează interpretarea repertoriului tradițional dintr-un unghi pur instrumental.

În zilele noastre, posibilitatea de deplasare și de muncă pe teren a devenit mai limitată din mai multe motive. Vorbind din experiență și trăind în Canada, unde există o comunitate românească numeroasă, și simțind creșterea continuă a comunității în sine, experiența românească a fost, de asemenea, marcată de aceste aspecte. Majoritatea persoanelor care simt impactul inflației și al dificultăților continue ale pieței financiare canadiene au găsit un sprijin extraordinar în învățarea repertoriului online (care elimină costurile unui bilet de avion spre România, al unui hotel, al câtorva mese și altele) și drept rezultat au învățat aceste melodii din confortul propriei locuințe. Apoi, ei aduc acest repertoriu nou învățat pe scena muzicală tradițională în continuă creștere din Montreal, Toronto sau Ottawa și câștigă niște bani la evenimente interpretând repertoriul. Acești muzicieni prezintă acest repertoriu și la numeroasele evenimente informale balcanice lunare, la concerte, nunți și sărbători ale diasporei românești. Dincolo de practicile etnomuzicologice și munca de teren, poate că esența învățării repertoriului online oferă într-adevăr o modalitate de a perpetua lucrările în diferite spații reale, după ce au absorbit și încorporat melodiile dintr-un spațiu virtual.

[151] Brown, M. E. (2020). Methods for web-based teaching: An introduction for string music educators. *American String Teacher*, *70*(4), 19-22.

II. PUTEM CONSUMA „ACEEAȘI" CULTURĂ ROMÂNEASCĂ ÎNTR UN SPAȚIU ONLINE ȘI ÎNTR-UN SPAȚIU FIZIC?

Așa cum s-a afirmat inițial, videoclipurile muzicienilor tradiționali români au contribuit la o schimbare în reprezentare, instrumentație, esență și scop.

Ceea ce a debutat ca un mod de a continua să perpetuăm o artă limitată în perpetuarea sa datorită pandemiei a evoluat într-un stil propriu. În prezent, mulți violoniști s-au transformat în guru tehnologici, au devenit propriii lor producători și creatori de conținut, transmit repertoriul unui public și acumulează urmăritori. Fără YouTube, nord-americanii probabil nu ar fi conștienți de majoritatea acestor tineri violoniști în ascensiune și de calitatea înaltă a conținutului pe care îl distribuie.

Mai mult decât atât, prezența online oferă vizibilitate artistică dincolo de granițele fizice stricte pe care le presupune participarea la un concert, creând urmăritori în zone aflate la mari distanțe și influențând reprezentarea, esența și scopul tinerei generații de artiști.

Cât despre instrumentație, este și ea influențată, deoarece aleg să consider YouTube un instrument excelent pe lângă echipamentul pentru vioară. Mai mult, prin efectele de combinare, dublare, adăugare de ritmuri, reverberație și toate celelalte instrumente tehnologice pe care le poți găsi online, YouTube, ca instrument pentru difuzarea muzicii, este cu siguranță o parte importantă a instrumentației.

Putem consuma o aceeași melodie, dar, cu toate acestea, modul în care ne raportăm la actul de consum diferă în cele două spații diferite. Drept rezultat, modul în care ne raportăm la melodie, atașamentul pe care îl dezvoltăm față de ea, modul cum ne amintim evenimentul muzical și cum îl încorporăm poate părea diferit. Aceasta ar putea fi cea mai mare diferență dintre abordarea online și cea față în față în formarea repertoriului.

Către cine își orientează acești violoniști înregistrările/tutorialele?

Așa cum am menționat anterior, un exemplu de violonist care interpretează muzică tradițională românească și lăutărească este CaRadJa, un violonist de top, de tip comercial, care oferă tutoriale pe YouTube în care prezintă diferitele secțiuni ale unei lucrări, explică și chiar demonstrează uneori acompaniamentul la acordeon pentru anumite melodii. El oferă acces la posibilitatea de a achiziționa o lucrare muzicală ca amator, muzician sau consumator. Unii dintre acești influenceri își oferă lecțiile și/sau diverse tutoriale contra cost, însă majoritatea pur și simplu distribuie gratuit unele dintre tutorialele lor pe YouTube.

III. CUM SE COMUTĂ SEMNIFICAȚIA MUZICII ODATĂ CE A FOST CONSUMATĂ ÎNTR-UN SPAȚIU VIRTUAL?

Experiența

Pentru a rezuma, experiența acestei practici este analizată din punctul de vedere al unui proces creativ bazat pe achiziția unei piese prin diferite etape. Procesul începe cu ascultare activă, transcriere, reînvățare, interpretare și, în final, perpetuare. Această călătorie muzicală în formă de arc este similară cu o mare călătorie în care va exista învățare (despre muzică și despre sine ca violonist), descoperiri, provocări, însușire și împărtășire.

John Dewey descrie experiența într-un mod care este foarte similar cu procesul asimilării lucrării: ,,Din cauza fuzionării continue, nu există lipsuri, îmbinări mecanice și puncte moarte când avem o experiență. Există pauze, locuri de repaus, dar acestea punctează și definesc calitatea mișcării. Ele însumează ceea ce a fost parcurs și îi împiedică disiparea și evaporarea inutilă (…) Într-o operă de artă, diferite acte, episoade, întâmplări se topesc și se contopesc într-o unitate, și totuși nu dispar și nu își pierd propriul caracter pe măsură ce o fac - la fel cum într-o conversație cordială există un schimb și un amestec continue, și totuși fiecare vorbitor nu numai că își păstrează propriul caracter, ci îl manifestă mai clar decât în mod obișnuit".[152] (Dewey, 1934, p. 290)

Dewey explică procesul experienței foarte clar și demonstrează experiența asimilării. La fel ca în achiziția unei piese muzicale, aspectul de '(…) fuzionare continuă, fără lipsuri, îmbinări mecanice etc."[153] este reprezentativ pentru toate momentele în care lucrarea își începe lunga călătorie în viața, în mintea și în corpul artistului. Chiar și în momentele în care violonistul nu cântă, ci se gândește la lucrare sau o ascultă interpretată de un alt violonist, aceste momente hrănesc interpretarea personală a înțelegerii operei de către violoniști.

Ușurința

Ușurința cu care consumatorii consumă acum variază foarte mult. Consumarea melodiilor românești se poate face prin telefon, iPad, tabletă etc. Poate avea loc în mașină, în metrou, la țară sau oriunde există o conexiune stabilă la internet.

Totuși, acest lucru nu era valabil înainte de ascensiunea internetului și a consumului de muzică online. Nu cu mult timp în urmă, oamenii își programau o oră și un loc pentru a participa la un concert, un spectacol, o petrecere sau un schimb de experiență muzical și încă o fac și astăzi. Cu toate acestea, ocazia de a experimenta toate acestea virtual este acum și ea o posibilitate.

Timpul

Ceea ce este interesant la consumarea muzicii pe internet este modul cum relaționează cu timpul. Consumatorul nu mai are nevoie să fie așezat în sala de concert sau la o cafenea la o anumită oră pentru a consuma bunuri muzicale. Fiind oferită într-un spațiu online, posibilitatea de a privi, de a privi din nou, de a opri, de a repeta etc. oferă o relație diferită cu timpul în legătură cu actul muzical. Mai mult, modul în care o înregistrare își reține spațiul în timp oferă o perspectivă asupra modului cum afectează practica creativă, dezvoltarea muzicală a artistului interpret respectiv, împreună cu modul în care își reține spațiul în procesul de învățare al muzicianului în devenire și al consumatorului. Trăind înregistrarea, consumând-o, aceasta devine parte a existenței muzicale a ascultătorului. A oferi spațiu muzicii devine parte a înțelegerii muzicale a artiștilor, parte din receptarea și absorbția acesteia, și chiar dacă este într-un format online, are repercusiuni reale în sens fizic.

Spațiile online pot fi simultan un spațiu mai extins unde timpul liniar poate fi pus sub semnul întrebării, definit și redefinit în funcție de evenimente care au loc în ordine și

[152] Dewey, J. (1934). *Having an experience*.p.290.
[153] Ibid.

dezordine. Ceea ce este simultan și suprapus pe YouTube duce spre multe modalități de a interpreta evenimentul muzical.

IV. CUM S-AU SCHIMBAT ÎNCORPORAREA, CONSERVAREA ȘI REPREZENTAREA PRIN ÎNVĂȚAREA VIRTUALĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI?

Încorporarea

Simplul act de a fi ascultat o lucrare tradițională interpretată de numeroși artiști prin diverse înregistrări, de a fi decis asupra propriei interpretări a lucrării și, în final, de a o împărtăși sub forma unei interpretări sau a unei înregistrări devine o declarație muzicală care va trăi în artist. Cu cât cineva interpretează mai des o lucrare muzicală, cu atât mai consolidată va fi încorporarea de către muzician a unei anumite lucrări. Marja-Leena Juntunen oferă o perspectivă interesantă a încorporării. O redăm mai jos:

„Noțiunea de încorporare poate fi definită, așa cum afirmă Varela, Thompson și Rosch (1991), în acord cu Merleau-Ponty, drept integrarea corpului fizic sau biologic și a corpului trăit, experiențial sau fenomenologic, sugerând o rețea care integrează gândirea, ființa, acțiunea și interacțiunea. Cf. Schiavo (2014), conceptul a fost dezvoltat inițial în domeniile fenomenologiei (de ex. Merleau-Ponty, 1945), psihologiei ecologice (Gibson, 1977), lingvisticii (Lakoff & Johnson, 1980, 1999) și biologiei teoretice (Maturana & Varela, 1980).

Noțiunea fenomenologică de încorporare pune accentul pe înțelegerea holistică a ființei umane și a modurilor încorporate de a se cunoaște pe sine, pe ceilalți și lumea. În știința cognitivă, noțiunea evidențiază „modelele senzorimotoare concrete de acțiune și percepție care stau la baza existenței-în-lume a unui sistem cognitiv". (Schiavio 2014, 254). Percepția și comportamentul, acțiunea și cogniția sunt privite ca reciproc dependente și profund întrețesute în experiența noastră pământească. Cogniția încorporată pune accentul pe rolul corpului uman ca mediator pentru formarea sensului (Leman & Maes, 2014)"[154] (Juntunen, 2017).

Pentru Merleau-Ponty, încorporarea este conceptul conform căruia experiența trăită, percepția și emoțiile transmise sunt toate interconectate și formează un întreg. Această abordare a fost susținută și de filozofi precum Heidegger și oameni de știință precum Varela. Toți acești savanți au propus abordarea unei experiențe complete minte-corp (Corness, 2008). Conform teoreticienilor încorporării, am vorbi mai degrabă despre o experiență incluzivă a corpului și a minții.

Acestea fiind spuse, încorporarea poate arăta și fi percepută diferit într-un spațiu virtual sau față-în-față. Totuși, un nivel foarte înalt de încorporare se poate atinge în asimilarea unei experiențe online. De asemenea, poate fi verificată și confirmată odată ce asimilarea poate fi demonstrată într-un spațiu fizic de către artist.

Cheia experienței încorporării în muzică este faptul că organismul folosește memoria musculară, instinctele și obiceiurile, dar în centrul tuturor acestora se află percepția. Prin experiență, simțurile noastre oferă o contribuție mediului nostru și invers. Cu toate acestea, această contribuție nu este dobândită înainte de a fi percepută. Așadar, percepția rezultă din conștientizarea de sine și din prezența noastră în experiența prezentă. Dacă transpunem această experiență în muzică, faptul de a cânta

[154] Juntunen, M. L. (2017). Embodiment in music teaching and learning. *Finnish Journal of Music Education*, 20(1), 117-126.

la instrument, de a interpreta, devine o experiență de încorporare prin conceptul de a face. Mai mult, este important să înțelegem că experiența muzicală a interpretului este percepția încorporată a intențiilor sale muzicale (Corness, 2008)[155]. Astfel, prin extensie, orice lucrare interpretată de muzician devine o întrupare a voinței sale; când un artist cântă ,,Săraca inima mea" sau ,,Dragoste de țigan", cântă propria sa încarnare a acestor piese. ,,Semnificația muzicală împărtășește cu toate celelalte forme de semnificație acea fundamentare primordială în percepție, manipularea obiectelor, mișcările corporale și tiparele de sentimente care stau la baza percepției noastre despre o lume cu sens"[156] (Johnson, 1997, p. 101). Concepția și sentimentele noastre despre metoda de realizare sunt direct legate de cunoștințele actuale ale artistului, de experiența sa, de cunoștințele sale muzicale și de viață, precum și de starea de spirit a artistului în momentul asimilării lucrării. Toți acești factori influențează modul în care artiștii integrează și absorb lucrările în corpul și viața lor. Acești factori au un impact la fel de puternic asupra modului în care interpretează repertoriul.

Indiferent de toate acestea (la distanță sau față-în-față), încorporarea are loc. Ceea ce diferă este modul în care încorporarea se dezvoltă în artist atunci când acesta învață muncind notele, frazările, interpretarea etc. Unul dintre cele mai strălucite exemple recente de încorporare este cât de inspiratoare este tânăra generație de interpreți online prin faptul că își asumă responsabilitatea pentru muzică, prin modul în care relaționează și prezintă cu afecțiune diferite lucrări. Artiști precum CaRadJa, care și-au dezvoltat o comunitate serioasă de urmăritori, demonstrează o adevărată dedicare față de încorporarea și conservarea stilului.

Conservare

În privința conservării, ceea ce este minunat la prezența online este că majoritatea interpreților acestui stil muzical au propriile canale pe YouTube, unde înregistrările sunt disponibile tuturor și pot fi consumate în diferite momente, până când artistul alege să elimine filmările. Mai mult, posibilitatea de a asculta în diverse ocazii și de a ,,distribui" către alții cu un click influențează într-adevăr disponibilitatea acestui tip de muzică. Cu atât mai mult cu cât multe evenimente cu participare fizică unde această muzică ar fi disponibilă sunt, în anumite cazuri, private și, prin urmare, sunt uneori accesibile prin înregistrări și postări online. Prin faptul că acest repertoriu este atât de ușor accesibil unei lumi întregi de consumatori, se asigură conservarea și continuarea muzicală a acestui stil.

Reprezentare

Ceea ce este fascinant la prezența online, în special a generației mai tinere, este modul în care se prezintă plini de mândrie, dând mai departe o formă muzicală cu o istorie îndelungată. Acești violoniști aleg să contribuie la perpetuarea acestei forme de artă și a moștenirii sale, într-un spațiu diferit, unul care se aseamănă cu obiceiurile lor zilnice (derulare, postări, consum de publicații din social media). Au astfel ocazia să aducă o artă tradițională într-un spațiu modern, aruncând o lumină nouă asupra modului în care muzica este reprezentată și percepută de publicul său mai tânăr. În anumite

[155] Ibid.

[156] Johnson, M. L. (1997). Embodied musical meaning. *Theory and Practice*, 22, 95-102.

cazuri, o formă de artă care părea să aparțină trecutului sau să fie demodată găsește un public mai tânăr. Am observat asta la propriii mei studenți din Canada: după ce am introdus o parte din acest material, am adolescenți canadieni care învață vioara cu mine, care ascultă activ și învață o parte din repertoriul tradițional românesc și aduc acest repertoriu la orele lor. Entuziasmul pentru repertoriul tradițional românesc la o generație de tineri care nu are legături cu România este pur și simplu un fenomen frumos. În multe feluri, acești violoniști, poate etnomuzicologi debutanți, au adoptat forma de artă și mediul prin care este cel mai ușor de accesat. Mai mult, pentru unele persoane, ar putea elimina și o parte din intimidarea resimțită la abordarea unui gen nou.

CONCLUZII

În concluzie, posibilitatea de a crește ca muzician prin accesul la surse online este remarcabilă. Da, pierderea contextului, a semnificației etnografice și prezenței în jurul repertoriului este diferită, dar creează un spațiu pentru noi activități de teren online cu diferite tipuri de consum muzical virtual. Există posibilitatea de a crea un nou tip de prezență românească - fie perpetuarea unei prezențe online, fie un nou context pentru spectacole cu prezență fizică cu repertoriu dobândit în spațiul online. Perpetuarea muzicii tradiționale românești este cel mai important aspect a ceea ce facem ca susținători ai muzicii tradiționale: să distribuim, să predăm, să interpretăm și să facem toate acestea pentru orice public, student sau spectator care dorește și este interesat. Mediul nu este subiectul și nu ar trebui tratat ca atare.

În această conferință, am folosit ca studiu de caz prezența vieții muzicale românești în Canada, care este vie și prosperă datorită învățării și absorbției repertorului online, activității de teren din România, activității de teren locale și schimburilor dintre membrii comunității și prezenței unor piloni ai muzicii românești în această țară. În cele din urmă, perpetuarea acestei muzici și transmiterea ei este cel mai încântător aspect în ceea ce facem.

REFERENCES

Alerby, E., & Ferm, C. (2005). Learning music: embodied experience in the life-world. Philosophy of Music Education Review, 13(2), 177-185.

Aubert, L. (2000). Le défi de la représentation. Musiques du monde, produits de consommation, 101-143.

Brown, M. E. (2020). Methods for web-based teaching: An introduction for string music educators. American String Teacher, 70(4), 19-22.

Cook, N. (2013). Beyond the score: Music as performance. Oxford University Press.

Corness, G. (2008). The musical experience through the lens of embodiment. Leonardo Music Journal, 18, 21-24.

Deschênes, B. (2008). La transmusicalité: ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'«autre». MUSICultures.

Dewey, J. (1934). Having an experience.

Johnson, M. L. (1997). Embodied musical meaning. Theory and Practice, 22, 95-102.

Juntunen, M. L. (2017). Embodiment in music teaching and learning. Finnish Journal of Music Education, 20(1), 117-126.

IMMATERIAL HERITAGE RESEARCH THROUGH FUNDING FROM THE ADMINISTRATION OF THE NATIONAL CULTURAL FUND (AFCN) IN ALBA COUNTY, ROMANIA

Prof. OCTAVIA MARIA OPREA

Augustin Bena Cultural Centre, Alba

SUMMARY

Researching Romanian cultural immaterial heritage and recording the traditional dances is an urgent matter. This task requires knowledge, resources, and funds, which are available through the Administrația Fondului Cultural Național (AFCN). Alba County, through the Augustin Bena Cultural Center has developed several projects that have undertaken research on the specificity and the characteristics of the major traditional dances found in Alba County: Haidău, Călușer, and Purtata fetelor. This research has been done on site in collaboration with specialists, who shared their knowledge of the dances, music, and ethnography and by analyzing the archives of the Cultural Center and the county's previous field records collected from the 1970s to the 1990s. The results of this research have been recorded and published in three AFCN books together with accompanying CDs. The Centre has organized an annual festival Cultură pentru Cultură for the last seventeen years which aims to research, conserve, promote, and develop the cultural heritage of Alba County, and have also arranged more than forty ethnographic exhibitions in every major village, encouraging the local communities to preserve their heritage and keep the local authentic traditions alive.

REZUMAT

Cercetarea patrimoniului cultural imaterial românesc și documentarea dansurilor tradiționale reprezintă o necesitate urgentă. Acest demers presupune cunoștințe de specialitate, resurse umane, matriale și financiare, pe care le-am găsit disponibile prin intermediul Administrației Fondului Cultural Național (AFCN). Județul Alba, prin Centrul de Cultură „Augustin Bena", a implementat mai multe proiecte dedicate cercetării specificului și particularităților principalelor dansuri tradiționale din județul Alba: Haidăul, Călușerul și Purtata Fetelor. Cercetarea a fost realizată pe teren, în colaborare cu specialiști care au contribuit cu expertiza lor în domeniul coregrafic, muzical și etnografic, precum și prin analiza materialelor culese și păstrate în arhiva Centrului de Cultură și a culegerilor desfășurate în județul Alba în perioada anilor 1970–1990. Rezultatele cercetării au fost documentate și publicate în trei volume finanțate prin programul AFCN, însoțite de CD-uri cu înregistrări audio și video. De asemenea, Centrul de Cultură „Augustin Bena" organizează de nouăsprezece ani festivalul anual „Cultură

pentru Cultură", având ca obiective cercetarea, conservarea, promovarea și valorificarea patrimoniului cultural al județului Alba. Totodată, instituția a organizat peste patruzeci de expoziții etnografice în principalele localități ale județului, încurajând comunitățile locale să își păstreze patrimoniul și să mențină vii tradițiile locale.

Keywords

Traditional Dance; Immaterial Heritage; Records; Funding; Safeguarding;

INTRODUCTION

The research, safeguarding, and promotion of Romania's immaterial cultural heritage constitute a national priority, requiring systematic research, rigorous documentation, and the transmission of traditional knowledge to future generations. Among the most valuable elements of this heritage are traditional and folk dances, which preserve local identity, strengthen community cohesion, and reflect the historical memory of the Romanian people. However, researching and safeguarding these cultural expressions requires specialized expertise, considerable time, and financial resources, which are often limited within local communities and cultural institutions.

In Romania, the National Cultural Fund Administration (AFCN) provides an important funding mechanism for cultural projects, including those dedicated to the research and safeguarding of immaterial cultural heritage. Nevertheless, the competitive nature of AFCN funding requires not only well-structured and thoroughly justified project proposals, but also a clear vision of how heritage preservation can be ensured in a sustainable manner over the long term.

In Alba County, the Augustin Bena Cultural Center has successfully used AFCN funding to implement projects dedicated to the research, documentation, and promotion of local traditional dances, including *Haidăul*, *Jocul Călușerilor* (the Călușers' Dance), and *Purtata Fetelor* (the Maidens' Dance). These projects resulted in the publication of specialized volumes containing the choreographic and musical transcription of these dances, together with video recordings that facilitate the transmission of this knowledge not only to researchers, ethnographers, choreologists, and choreographers, but also to tradition bearers, cultural practitioners, instructors, and dancers. Furthermore, initiatives such as the annual *Culture for Culture* Festival and the numerous ethnographic exhibitions organized throughout the county have actively engaged local communities, encouraging villagers to open their traditional dowry chests and participate directly in preserving, promoting, and revitalizing their own cultural heritage.

This article examines how AFCN funding has facilitated the systematic research of immaterial cultural heritage in Alba County, with a particular focus on the safeguarding of traditional dances. It presents the methodologies employed in field research, documentation, transcription, and community dissemination, while assessing both the impact and the limitations of AFCN-funded projects in ensuring the continuity of living traditions within contemporary society.

TRADITION, MEMORY AND RESEARCH: THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF ALBA COUNTY

Located in the heart of Transylvania, Alba County represents a region of remarkable cultural diversity, where traditions, customs, craftsmanship, and folk expressions continue to play an essential role in shaping both local and regional identity. From the mountainous areas of the Apuseni Mountains, where the communities of the *Moți* and *Mocani* have preserved archaic cultural practices, to the valleys of the Târnava and Mureș Rivers, where traditional dances and customs remain an integral part of living heritage, Alba County provides a valuable setting for the study of immaterial cultural heritage. This rich ethnographic landscape is reflected in the diversity of traditional costumes, choreographic repertoires, folk music, and annual customs, each illustrating the distinctive characteristics of the county's ethnographic regions.

The choreographic folklore of Alba County displays considerable diversity, closely linked to the geographical characteristics of its settlements. The traditional dances performed in the villages along the Mureș and Târnava valleys represent a continuation of the choreographic traditions of the Transylvanian Plain, often reaching remarkable levels of virtuosity, particularly in men's dances. Likewise, the folklore of the *Moți* communities reflects the distinctive cultural identity of the inhabitants of the Apuseni Mountains, while the pastoral traditions of the *Mocani* characterize the shepherd communities living in the foothills of the Southern Carpathians.

In the context of contemporary social transformations and globalization, the research, safeguarding, and promotion of Alba County's immaterial cultural heritage have become urgent priorities for preserving cultural identity. Research projects supported through the funding programs of the National Cultural Fund Administration (AFCN) provide valuable opportunities to document and bring to light authentic traditional cultural expressions, contributing to the enrichment of ethnographic knowledge while creating educational resources, artistic training materials, and instruments for cultural promotion. The documentation of traditional dances, customs, and musical repertoires thus becomes an act of recovering the spiritual and cultural values created by previous generations, at a time when rural communities are undergoing profound social change and gradually losing contact with their traditional forms of cultural expression.

As the distinguished Romanian choreographer, Mr. Theodor Vasilescu observed:

"Through the initiative of cultural institutions to support the collection and publication of traditional dances, the work – that begun long ago but was left unfinished – of recovering the spiritual values created by previous generations in Romania's folkloric regions is being continued. Undoubtedly, given the realities of today's rural communities, it is no longer possible to collect dances directly from the village dancers. Their generation has disappeared, just as the traditional village dance gathering (*Hora satului*) has disappeared, while the present generation has entirely different concerns. Today, our sources of information are fundamentally different: old film recordings, descendants of former village dancers who inherited and preserved their parents' gift for dance, or elderly villagers who have been forgotten by time..." (Nistor, 2015)

This perspective highlights the urgent need for research projects and the digital archiving of immaterial cultural heritage, making use of existing resources – including video archives, oral testimonies, and field interviews – to preserve what can still be safeguarded and to provide researchers, choreologists, choreographers, educators, and folk ensembles with valuable materials for study. In Alba County, where Romanian dance traditions have preserved some of their most valuable forms – from ritual group dances to highly virtuosic men's dances featuring spectacular choreographic figures – such initiatives contribute not only to the safeguarding of cultural heritage but also to the revitalization of traditional practices by integrating them into educational programs and artistic activities.

Alba County: A Cultural Landscape of Immaterial Heritage

Alba County is located in central Romania, in the south-western part of Transylvania, and borders the counties of Cluj, Mureș, Sibiu, Hunedoara, Arad, and Bihor. It is a region distinguished by its rich historical and cultural heritage, encompassing significant parts of the Transylvanian Plateau, the Metaliferi Depression, and the Apuseni Mountains. Its varied landscape—comprising mountains, hills, river valleys, and sub-Carpathian plains—has contributed to the development of diverse cultural traditions. Covering an area of 6,242 km² and home to approximately 330,000 inhabitants, Alba County is renowned for its vibrant immaterial cultural heritage, which includes living traditions, traditional crafts, folk music, and an exceptionally diverse choreographic repertoire.

The county's present administrative boundaries were established only after the fall of the communist regime, when Romania's territorial-administrative organization underwent major reforms and the former communist districts (*raioane*) were abolished. Historical maps from 1952 and 1960 illustrate significant territorial changes, revealing that areas belonging to today's Alba County were formerly administered within districts associated with Cluj, Hunedoara, Mureș, Sibiu, Bihor, and Vâlcea. This historical evolution partly explains the remarkable ethnographic diversity of Alba County and the considerable differences that distinguish its folkloric regions.

Today, despite bordering only six counties, Alba County preserves influences from a much broader cultural area and encompasses twelve distinct ethnographic regions:

1. The Ampoi Valley *Mocănimea Ampoiului* (Ampoița, Tăuți, Meteș, Presaca Ampoiului, Feneș, Valea Mică, Pătrângeni, Trâmpoiele, Valea Dosului);
2. The Trascău Mountains *Mocănimea Munților Trascău* (Mogoș, Ponor, Geoagiu, Râmeț, Întregalde);
3. The Arieș Valley *Mocănimea Arieșului* (Lupșa, Baia de Arieș, Sălciua, Poșaga, Ocoliș);
4. The Bucium Region (*Buciumănimea*), centred on the commune of Bucium and its six villages;
5. Țara Moților, the central area of the Apuseni Mountains, including Câmpeni, Vadu Moților, Vidra, Avram Iancu, Albac, Gârda de Sus, Arieșeni, and neighbouring settlements;
6. The Sebeș Valley, linking Transylvania with Oltenia;
7. The Mureș Valley;

8. The Alba Iulia Region, comprising the villages situated on the left bank of the Mureș River;
9. The "Land of Wine" (*Țara Vinului*) – the Alba Iulia Vineyard Region, extending along the right bank of the Mureș River;
10. The Târnava Region, stretching along the valleys of the Great and Little Târnava Rivers;
11. The Aiud Region; and
12. The Secaș Plateau Region, situated between the Mureș, Târnava, and Sebeș valleys.

Each of these ethnographic regions possesses distinctive features reflected in its traditional costumes, musical styles, dance repertoires, customs, dialects, and social practices, contributing to the exceptional diversity of Alba County's immaterial cultural heritage.

Within this cultural and geographical context operates the Augustin Bena Cultural Center of Alba, a public cultural institution subordinated to the Alba County Council. Its principal mission is to promote national and universal cultural values, provide lifelong education in the arts and traditional crafts, conduct research into both tangible and immaterial cultural heritage, safeguard and promote Romanian folk traditions, and organize cultural and artistic events.

The institution was established in 2007 through the merger of the former School of Arts and Crafts and the Alba Centre for the Promotion of Traditional Culture and Folk Creativity. Officially inaugurated on 1 October 2007, the Centre bears the name of the Romanian composer Augustin Bena, whose 127th birth anniversary was commemorated that same year.

From its beginning, the Cultural Center has sought to provide cultural services as instruments of community development and social regeneration, strengthening artistic education among young people while creating opportunities for meaningful cultural participation. Its activities have gradually expanded through the establishment of the Alba County Folk Ensemble and the Alba County Brass Band, both of which have become important cultural ambassadors at local and national levels.

Between 2018 and 2019, the institution further broadened its mission by creating the Department for Research and Promotion of Tangible and Immaterial Cultural Heritage, incorporating specialized divisions in Ethnography and Folklore as well as National Minorities. At the same time, it strengthened its Department for the Administration, Promotion, and Dissemination of Cultural Products and Services, while also developing professional certification and cultural promotion activities.

The Ethnography and Romanian Folklore Division coordinates research, documentation, inventory, safeguarding, and promotion of both tangible and immaterial cultural heritage. It develops strategies, research programs, and cultural projects in collaboration with universities, museums, cultural institutions, non-governmental organizations, and specialists from Romania and abroad. The Center also supports conferences, symposia, ethnographic exhibitions, cultural tourism initiatives, and certification programs for traditional cultural products and services.

Through these activities, the Augustin Bena Cultural Center plays a central role in documenting, safeguarding, and promoting the cultural heritage of Alba County, providing communities with professional access to their cultural legacy while

strengthening local identity within the broader framework of Romania's national and universal cultural heritage.

PROJECTS: *HAIDĂUL*, *PURTATA FETELOR*, AND *JOCUL CĂLUȘERILOR* IN ALBA COUNTY

Choreographic heritage constitutes a fundamental component of immaterial cultural heritage, reflecting the identity, values, and collective memory of communities through distinctive forms of artistic expression. Traditional dances are not merely artistic performances; they also serve as essential vehicles of social cohesion, ritual practice, and the intergenerational transmission of knowledge. In the context of rapid socio-cultural change, the safeguarding, documentation, and promotion of traditional choreographic folklore have become key priorities for preserving cultural diversity, strengthening cultural identity, and fostering a sense of belonging.

The projects funded by the National Cultural Fund Administration (AFCN)—*Haidăul*, *Purtata Fetelor*, and *Jocul Căluşerilor*—represent significant examples of cultural initiatives dedicated to the safeguarding and revitalization of Romanian traditional dance. Their primary objective has been not only to preserve the distinctive choreographic features of these dances but also to reinterpret and reposition them within a contemporary context, thereby increasing the visibility, accessibility, and long-term sustainability of Romania's choreographic heritage.



Fig. 1. Cover books

The following sections examine each of these projects individually, highlighting their methodologies, outcomes, and contributions to the safeguarding of immaterial cultural heritage, while also considering their broader impact on the development of choreographic research and contemporary discourse on traditional dance in Romania.

Haidăul – Choreographic Folklore from Alba County

The *Haidăul* project was implemented in partnership with Turda Salt Mine (*Salina Turda*) and the Cultural Association *Zestrea Satelor* ("The Villages' Heritage") as part of a broader cultural program co-funded by the National Cultural Fund Administration (AFCN). The research and performance activities were carried out in collaboration with

several public institutions and local communities in Alba County, including the municipalities of Teiuș, Unirea, Hopârta, and neighboring localities.

In terms of its choreographic structure, *Haidăul* belongs to the broad category of Romanian men's dances characteristic of most ethnographic regions of Transylvania. Its defining feature is the use of a wooden staff (*bâtă*), which is indispensable during the performance. Another distinctive characteristic is the execution of rhythmic slaps with the left hand on various parts of the left leg while the dancer supports himself with the right arm resting on the staff. These movement patterns clearly reveal the dance's historical relationship with the *Călușer* dance tradition, once widespread throughout the traditional cultural regions of Transylvania.

Haidăul is a traditional Romanian men's dance performed in the villages surrounding the town of Aiud in Alba County. Although it was first documented in the sixteenth century, its origins are considered to be much older. Today, the geographical distribution of the dance is relatively limited, being concentrated in the Middle Mureș Valley, particularly in the area extending from Ocna Mureș to Teiuș.

The dance vocabulary is characterized by travelling step sequences (*ponturi*), both with and without support, high jumps, deep knee bends, squatting movements, and turns. *Haidăul* is also known as the "staff men's dance" (*fecioresc de bâtă*), as it is the only Romanian men's dance in which the characteristic rhythmic slaps are performed exclusively with the left hand. Because of the physical demands of these movements, dancers traditionally relied on the staff for balance and support.

Beginning in the 1930s, however, increasing emphasis was placed on mixed-gender performances. In this format, female dancers assumed the supporting role previously fulfilled by the staff, assisting the male dancers in executing the characteristic boot slaps with the left hand as well as the demanding jumps. The visual appeal of the dance was further enhanced by the women's pirouettes performed beneath the raised arm of their partners.



Fig. 2.

According to choreographic research, *Haidăul* originally consisted of three distinct sections: *Ponturi în plimbare* ("travelling step sequences"), *Purtata Fetelor* ("the Maidens' Dance"), and *Ponturi pe loc* ("stationary step sequences with support"). Over time, *Purtata Fetelor* evolved into an independent women's dance while preserving

movement elements inherited from the original men's dance. At the same time, *Feciorescul de bâtă* continued to develop independently and is now performed both as a men's dance using the wooden staff for support and as a mixed dance in which the female partner assumes the supporting function traditionally fulfilled by the staff.

***Purtata* – The Women's Dance of the Târnava Valleys**

In 2021, the Augustin Bena Cultural Center of Alba implemented a project dedicated to the research, safeguarding, and promotion of *Purtata*, a traditional dance from the Târnava Valleys. Supported by the National Cultural Fund Administration (AFCN), the project included extensive choreographic fieldwork in numerous villages, the organization of two photographic exhibitions, the production of a documentary film, and the publication of a volume containing the choreographic suites transcribed in both musical notation and movement notation.





Fig. 3. *Purtata* Dance

Purtata is a traditional women's dance specific to the rural communities of the Târnava Valleys, with origins that can be traced back to the medieval period. This ritual dance is performed by a line of women moving in a measured, rhythmic procession while singing traditional melodies that have been transmitted orally from one generation to the next. The project culminated in a music and dance performance presented by the Alba County Folk Ensemble together with renowned Romanian folk musicians and singers, bringing renewed public attention to this valuable element of the region's immaterial cultural heritage.

As part of the project, the research team conducted choregraphic fieldwork in the villages of Căpâlna, Feisa, Biia, Cetatea de Baltă, Crăciunelu de Sus, Sâncel, Pănade, Crăciunelu de Jos, Lunca, and Lupu—communities recognized as important centers for the practice of these traditional women's dances. The project also resulted in two photographic exhibitions and a documentary film dedicated to the *Purtata* traditions of the Târnava Valleys. In addition, folklore specialists prepared both musical and choreographic transcriptions of the dance suites collected during the research, which were subsequently published in a printed scholarly volume, providing an important documentary resource for future research, education, and the transmission of this dance tradition.



Fig. 4. Poster of the Event

***Jocul Călușerilor* of Alba County – Musical and Choreographic Folklore**

Awarded in 2022 and implemented in 2023, the *Jocul Călușerilor* project was dedicated to the research, documentation, and safeguarding of the *Călușer* dance tradition in Alba County, an integral component of the *Călu*ș ritual, which is inscribed by UNESCO on the Representative List of the Immaterial Cultural Heritage of Humanity. The research team of the Augustin Bena Cultural Center conducted extensive fieldwork throughout the Middle Mureș Valley, the Sebeș Valley, the Apuseni Mountains, and the Alba Vineyard Region (*Podgoria Albei*) in order to identify and document surviving forms of these traditional men's dances.


Fig. 5. *Călușari*

The primary objective of the project was to recover, safeguard, and transmit the *Călușer* dance tradition as a significant element of the choreographic folklore of Alba County. To achieve this goal, the project established a documentary archive comprising written records together with audiovisual documentation, while also promoting the tradition through a series of travelling music and dance performances presented in local communities.



Fig. 6.

Members of the project team carried out choreographic field research across the Middle Mureș Valley, the Sebeș Valley, the *Mocănimea* of the Trascău Mountains, and the Alba Vineyard Region, documenting *Călușer* dances that had been preserved in the collective memory of local communities. Field investigations were conducted in the villages of Vinerea, Săliștea, Șibot, Pianu, Blandiana, Vințu de Jos, Săsciori, Ceru Băcăinți, Almașu Mare, Zlatna, Stremț, and Cricău—communities recognized as important centers of this traditional men's dance repertoire.

Following the fieldwork, the collected dances were transcribed in both musical notation and choreographic notation and published in a printed volume. The project also produced a photographic exhibition and a documentary film, while its final event brought together local *cete* (traditional dance groups) in a gala performance celebrating the living continuity of the *Călușer* tradition in Alba County.

CONCLUSIONS

The research, safeguarding, and promotion of immaterial cultural heritage, particularly traditional dance, constitute an essential prerequisite for preserving the cultural identity of the communities of Alba County and ensuring the continuity of Romania's authentic choreographic heritage. The projects supported by the National Cultural Fund Administration (AFCN) demonstrate that rigorous field research, choreographic and musical transcription, and high-quality audiovisual documentation can effectively safeguard and revitalize valuable traditional dances such as *Haidăul*, *Jocul Călușerilor*, and *Purtata Fetelor*. By bringing these traditions from the symbolic "dowry chest" of local communities into contemporary cultural life, such initiatives make them accessible to both present and future generations.

At the same time, these projects demonstrate that choreographic heritage cannot be safeguarded through documentation alone. As a living form of immaterial cultural heritage, traditional dance depends upon continued practice within the communities from which it originates. The active participation of local tradition bearers, dancers, instructors, and cultural practitioners therefore becomes indispensable for the authentic transmission of traditional repertoires. The experience of the Augustin Bena

Cultural Center in Alba County illustrates that traditional dances can remain socially relevant and continue to strengthen community cohesion when they are systematically researched, professionally documented, and promoted through educational programs, festivals, performances, publications, and other forms of cultural dissemination.

In a period marked by the gradual disappearance of local customs and dance traditions, continued investment in the documentation, safeguarding, and promotion of authentic choreographic heritage through AFCN funding should be regarded as a strategic cultural priority. Sustainable, long-term support for research-based heritage projects is essential not only for preserving the choreographic traditions of Alba County but also for ensuring that they remain living, meaningful, and accessible components of Romania's immaterial cultural heritage for future generations.

Beyond their immediate cultural impact, the three AFCN-funded projects presented in this study demonstrate that safeguarding immaterial cultural heritage requires an integrated approach that combines scholarly research, community participation, artistic practice, and public dissemination. Their outcomes illustrate how cultural funding can contribute not only to the preservation of traditional dance but also to the creation of sustainable models for heritage transmission, reinforcing the role of local cultural institutions as active agents in protecting and revitalizing living traditions.

CERCETAREA PATRIMONIULUI IMATERIAL PRIN FINANȚARE DIN ADMINISTRAȚIA FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL (AFCN) DIN JUDEȚUL ALBA, ROMÂNIA

Cuvinte cheie
Dans popular; Dans tradițional; Patrimoniu imaterial; Folclor coregrafic; Înregistrări; Finanțări; Conservare;

INTRODUCERE

Cercetarea, conservarea și promovarea patrimoniului cultural imaterial al României reprezintă o urgență națională, necesitând cercetare sistematică, documentare riguroasă și transmiterea cunoștințelor tradiționale către noile generații. Printre cele mai valoroase elemente ale acestui patrimoniu se numără dansurile tradiționale și jocurile populare, care păstrează identitatea locală, coeziunea comunităților și istoria neamului. Totuși, cercetarea și conservarea acestor valori implică expertiză de specialitate, timp și resurse financiare, adesea limitate în cadrul comunităților locale și ale instituțiilor culturale.

În România, Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) reprezintă un mecanism valoros de finanțare pentru sprijinirea proiectelor culturale, inclusiv a celor dedicate cercetării și conservării patrimoniului imaterial. Cu toate acestea, competiția pentru obținerea fondurilor AFCN impune nu doar redactarea unor proiecte bine

structurate și argumentate, ci și o viziune clară asupra modului în care conservarea patrimoniului poate fi sustenabilă pe termen lung.

În județul Alba, Centrul de Cultură Augustin Bena a reușit să utilizeze cu succes finanțările AFCN pentru a dezvolta proiecte dedicate cercetării, documentării și promovării dansurilor tradiționale locale precum *Haidăul*, *Jocul Călușerilor* și *Purtata fetelor*. Aceste proiecte au dus la publicarea unor volume de specialitate care conțin transcrierea muzical-coregrafică a dansurilor, însoțite de înregistrări video care asigură transmiterea dansurilor atât către cercetători, etnografi, coreologi și coregrafi, cât și către păstrători de tradiții, pasionați, instructori și dansatori. În plus, inițiativele precum festivalul anual *„Cultură pentru Cultură"* și numeroasele expoziții etnografice organizate în județ au implicat activ comunitățile locale, încurajându-i pe săteni să deschidă lada de zestre și să participe direct și activ la conservarea și revitalizarea propriului patrimoniu cultural.

Acest articol își propune să analizeze modul în care finanțările AFCN au facilitat cercetarea sistematică a patrimoniului cultural imaterial în județul Alba, cu un accent pe conservarea dansurilor tradiționale. Vom prezenta metodele utilizate în cercetarea pe teren, documentare, transcriere și diseminare în comunitate, demonstrând impactul și limitele proiectelor finanțate prin AFCN în asigurarea continuității tradițiilor vii în societatea contemporană.

TRADIȚIE, MEMORIE ȘI CERCETARE: PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL AL JUDEȚULUI ALBA

Județul Alba, situat în inima Transilvaniei, reprezintă un spațiu de o remarcabilă diversitate culturală, în care tradițiile, obiceiurile, meșteșugurile și creațiile folclorice continuă să joace un rol esențial în conturarea identității locale și regionale. De la zonele montane ale Apusenilor, unde comunitățile moților și mocanilor păstrează practici arhaice, până la văile Târnavelor și Mureșului, unde dansurile și obiceiurile tradiționale alcătuiesc un patrimoniu viu, județul Alba oferă un cadru valoros pentru cercetarea patrimoniului cultural imaterial. Această bogăție etnografică se reflectă în diversitatea costumelor populare, a repertoriului coregrafic, a cântecului tradițional și a obiceiurilor de peste an, evidențiind specificul fiecărei zone etnografice din județ.

Varietatea folclorului coregrafic al județului Alba se evidențiază după specificul geografic al așezărilor. Jocurile tradiționale din satele de pe văile Mureșului și Târnavelor apar ca o prelungire a specificului Câmpiei Transilvane și ating forme ce frizează virtuozitatea, mai ales în jocurile fecioresti. Folclorul Moților îi reprezintă în chip particular pe acești locuitori ai Munților Apuseni, după cum folclorul ciobănesc este specific mocanilor de pe plaiurile din Carpații Meridionali.

În contextul transformărilor sociale contemporane și al globalizării, cercetarea, conservarea și valorificarea patrimoniului cultural imaterial din Alba devin priorități urgente pentru păstrarea identității culturale. Proiectele de cercetare sprijinite prin finanțările Administrației Fondului Cultural Național (AFCN) oferă o oportunitate concretă de a documenta și de a aduce la lumină valori tradiționale autentice, contribuind la îmbogățirea fondului de cunoaștere etnografică și la crearea de resurse pentru educație, formare artistică și promovare culturală. Documentarea dansurilor tradiționale, a obiceiurilor și a repertoriilor muzicale devine un act de recuperare a

valorilor spirituale create de generațiile trecute, într-un moment în care comunitățile rurale își schimbă structurile sociale și pierd contactul cu formele tradiționale de manifestare culturală.

În cuvintele maestrului Theodor Vasilescu, „Prin inițiativa unor foruri culturale, de a susține culegerea și publicarea de jocuri tradiționale, se continuă opera, începută mai de mult, dar neterminată, de recuperare a valorilor spirituale produse de generațiile trecute, în vetrele folclorice ale țării. Fără îndoială, în condițiile a ceea ce este azi satul contemporan, nu mai putem vorbi de culegeri de la jucătorii satului. Generația lor nu mai există, după cum nu mai există fenomenul 'horei satului', iar generația actuală are cu totul alte preocupări. Acum sursele de informare sunt mult diferite: vechi filmări, găsirea unor descendenți ai vechilor jucăuși din sate, care au dobândit de la părinți și au păstrat darul pentru dans, sau chiar bătrâni localnici uitați de vreme..." (Nistor, 2015)

Această perspectivă subliniază necesitatea urgentă a proiectelor de cercetare și arhivare digitală a patrimoniului imaterial, valorificând resursele existente – arhive video, mărturii orale, interviuri de teren – pentru a salva ceea ce poate fi salvat și pentru a pune la dispoziția cercetătorilor, coregrafilor, profesorilor și ansamblurilor folclorice materiale de studiu relevante. În județul Alba, unde tradiția dansului românesc își găsește unele dintre cele mai valoroase forme, de la dansurile ritualice de ceată până la jocurile fecioresti cu figuri spectaculoase, astfel de proiecte contribuie nu doar la conservare, ci și la revitalizarea practicilor culturale prin integrarea acestora în programe educaționale și activități artistice.

Județul Alba se află în centrul României, în partea de sud-vest a Transilvaniei, având ca vecini județele Cluj, Mureș, Sibiu, Hunedoara, Arad și Bihor. Este un spațiu cu o moștenire istorică și culturală valoroasă, cuprinzând o parte importantă a Podișului Transilvaniei, Depresiunea Colinelor Metalifere și a Munților Apuseni, cu un relief variat ce include munți, dealuri și câmpii subcarpatice. Județul Alba are o populație de aproximativ 330.000 de locuitori și o suprafață de 6.242 km², fiind cunoscut pentru bogăția sa culturală, istorică și etnografică, păstrând tradiții vii, meșteșuguri populare și un folclor divers, cu specific local. Județul Alba are forma actuală de puțin timp, mai exact după căderea comunismului când organizarea administrativ-teritorială a fost modificată substanțial și raioanele din perioada comunistă au fost desființate.

Hărțile României din 1952 și 1960 ne indică modificări majore de structură și identificăm faptul că județul Alba actual a fost împărțit între județele vecine, în trecut raioanele Cluj, Hunedoara, Mureș, Sibiu dar și Bihor și Vâlcea. Astfel, nu este întâmplătoare bogăția etnografică a județului Alba și diferențele majore între zonele folclorice ale acesteia.

Învecinându-se astăzi cu nu mai puțin de 7 județe (Sibiu, Vâlcea, Hunedoara, Arad, Bihor, Cluj și Mureș) județul Alba numără 12 zone etnografice[157] distincte:

1. Mocănimea Ampoiului (Ampoița, Tăuți, Meteș, Presaca Ampoiului, Feneș, Valea Mică, Pătrângeni, Trâmpoiele, Valea Dosului)
2. Mocănimea Munților Trascău (Mogoș, Ponor, Geoagiu, Râmeț, Întregalde)
3. Mocănimea Văii Arieșului (de-a lungul cursului mijlociul al Arieșului – Lupșa, Baia de Arieș, Sălciua, Poșaga, Ocoliș)

[157] Țuțuianu, 2015:313

4. Buciumănimea (comuna Bucium – 6 sate:Bucium-Poieni, Bucium-Șasa, Bucium-Sat, Bucium-Cerbu, Bucium-Muntari, Bucium-Izbita)
5. Țara Moților (zona centrală a Munților Apuseni, care cuprinde comunele din bazinul superior al Arieșului, de la Câmpeni în sus: Vadu Moților, Vidra, Avram Iancu, Albac, Gârda de Sus, Arieșeni etc.)
6. Valea Sebeșului (zona care face legătura cu Oltenia – satele Șugag, Săsciori, Laz, Pianu, Săliștea etc.)
7. Valea Mureșului (Lunca Mureșului, Miraslău, Ocna Mureș, Hopârta, Noșlac)
8. Zona „Alba Iulia" (satele de pe malul stâng al Mureșului – Oarda de Jos, Oarda de Sus, Dumbrava, Șeușa, Ciugud, Drâmbar, Teleac, Hăpria, Straja, Henig, Berghin, Dumitra, Totoi)
9. Zona „Țara Vinului" – Podgoria Alba Iulia (malul drept al Mureșului – de la Vințu de Jos, Pâclișa, Bărăbanț, Șard, Ighiu, Ighiel, Țelna, Cricău, Galda de Jos, Craiva, Tibru, Bucerdea Vinoasă, până la Stremț)
10. Zona Târnavelor (continuarea podgoriei Alba Iulia, pe văile Târnavei Mari și Târnavei Mici care se unesc la Blaj și se varsă în Mureș – Blaj, Bălcaciu, Jidvei, Cetatea de Baltă, Valea Lungă, Șona, Crăciunelu de Jos, Cenade, Ohaba, Roșia de Secaș)
11. Zona Aiudului (în jurul orașului Aiud – comunele Rădești, Lopadea Nouă, Hopârta, Fărău, Ciumbrud, Livezile, Ciuguzel)
12. Zona Podișul Secașelor (cuprins între Valea Mureșului, Târnavei Mici și Târnavei Mari la NV și N, Valea Visei la E, Valea Sebeșului la V și Munții Cindrelului la S – Cut, Daia Română, Deal, Șpring, Ohaba, Doștad, Câlnic, Berghin, Gârbova de Sebeș, Roșia de Secaș.

În acest context cultural și geografic se înscrie activitatea Centrului de Cultură *Augustin Bena* Alba, instituție publică de cultură aflată în subordinea Consiliului Județean Alba, având ca principale obiective promovarea valorilor culturale naționale și universale, formarea continuă în domeniul artelor și meșteșugurilor, cercetarea, conservarea, promovarea și valorificarea tradițiilor și creației populare românești, precum și organizarea de evenimente cultural-artistice. Înființat în anul 2007, prin reorganizarea fostei Școli Populare de Arte și Meșteșuguri și a Centrului de Promovare a Culturii Tradiționale și Creației Populare Alba, centrul a fost inaugurat oficial la 1 octombrie 2007, în preajma aniversării a 127 de ani de la nașterea compozitorului Augustin Bena.

Încă de la început, instituția a urmărit să ofere produse și servicii culturale ca elemente de dezvoltare și regenerare socială a comunităților din județ, contribuind la consolidarea educației cultural-artistice a tinerilor și la organizarea de activități culturale dedicate petrecerii timpului liber. Activitatea centrului s-a diversificat prin înființarea Ansamblului Folcloric al Județului Alba și a Fanfarei Județului Alba, formații care au confirmat necesitatea existenței lor pe plan local și național. În perioada 2018-2019, Centrul de Cultură *Augustin Bena* Alba și-a extins activitatea prin crearea Serviciului de cercetare și valorificare a Patrimoniului Cultural Material și Imaterial, care include compartimentele Etnografie și Folclor, respectiv Minorități Naționale, precum și prin dezvoltarea Serviciului pentru administrarea, promovarea și valorificarea produselor și serviciilor cultural-artistice, implicând totodată structuri de certificare profesională și promovare culturală.

Compartimentul Etnografie și Folclor românesc are rolul de a coordona activitatea de cercetare, evidență, conservare și punere în valoare a patrimoniului cultural material și imaterial, elaborând strategii, programe și proiecte în domeniu, în colaborare cu instituții, organizații și persoane cu atribuții similare din țară și străinătate. De asemenea, centrul sprijină organizarea de evenimente culturale, congrese, simpozioane, activități de promovare turistică a obiectivelor culturale din județul Alba și activități de certificare a calității produselor și serviciilor culturale tradiționale. Prin aceste demersuri, Centrul de Cultură „Augustin Bena" contribuie activ la păstrarea și valorificarea patrimoniului cultural local, oferind comunităților acces organizat și profesionist la valorile culturale ale județului Alba, sprijinind conservarea identității locale în armonie cu promovarea valorilor culturale naționale și universale.

CONSERVAREA MEMORIEI DANSULUI TRADIȚIONAL PRIN PROIECTELE AFCN: HAIDĂUL, PURTATA FETELOR ȘI JOCUL CĂLUȘERILOR DIN JUDEȚUL ALBA

Patrimoniul coregrafic constituie o componentă fundamentală a patrimoniului cultural imaterial, reflectând identitatea, valorile și memoria colectivă a comunităților prin forme de expresie artistică specifice. Dansurile tradiționale nu sunt doar manifestări artistice, ci și lianturi esențiale ale coeziunii sociale, ale ritualurilor și a perpetuăruii cunoștințelor din generație în generație. În contextul schimbărilor socio-culturale accelerate în care ne aflăm, protejarea, documentarea și promovarea patrimoniului imaterial, a folclorului tradițional coregrafic, reprezintă obiective prioritare pentru conservarea diversității culturale, păstrându-ne identitatea și consolidând sentimentul de apartenență. (vezi fig. 1)

Proiectele finanțate prin Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) – **Haidaul**, **Purtata fetelor** și **Jocul Călușerilor** – constituie exemple relevante de intervenții culturale dedicate revitalizării și susținerii dansului tradițional românesc. Aceste inițiative au drept scop nu doar conservarea elementelor coregrafice specifice, ci și recontextualizarea lor în mediul contemporan, în vederea creșterii vizibilității și accesibilității patrimoniului coregrafic. Prezentarea care urmează oferă o analiză a fiecărui proiect, evidențiind contribuția lor la conservarea patrimoniului cultural imaterial și la dezvoltarea discursului coregrafic în România.

Haidăul – foclor coregrafic din județul alba (vezi fig. 2)

Proiectul *Haidăul* a fost realizat în parteneriat cu Salina Turda și Asociația Culturală *Zestrea Satelor* și face parte dintr-un amplu program cultural co-finanțat de AFCN. Spectacolul și cercetarea au fost realizate în colaborare cu mai multe instituții și comunități locale din județul Alba, precum primăriile din Teiuș, Unirea, Hopîrta și altele.

Jocul bărbătesc *Haidăul* se integrează, prin structura sa, grupului mare de jocuri feciorești caracteristice majorității zonelor etnofolclorice transilvane. Prin forma sa de execuție, în care este de nelipsit bastonul, și prin particularitățile de execuție (bătăile de palme care se fac cu mâna stângă pe diferite segmente ale piciorului stâng, pe când brațul drept al dansatorului se sprijină pe baston), dansul își dezvăluie originea și înrudirea cu jocurile călușerești prezente în mai toate vetrele tradiționale din Transilvania.

Haidăul este un dans fecioresc din categoria jocurilor populare românești ce se joacă în localitățile situate în jurul orașului Aiud din județul Alba. A fost atestat documentar în sec. al XVI-lea, dar are origini mult mai vechi. Arealul în care se joacă acest dans este destul de restrâns: pe Valea Mureșului mijlociu, mai precis din zona Ocna Mureș până spre Teiuș. Dansul are ca principale figuri ponturile în plimbare sau cu sprijin, salturile înalte, flexiunile adânci, ghemuirile și răsucirile. Haidăul este numit și dans fecioresc de bâtă, fiind singurul dans cu bătaie pe mâna stângă, motiv pentru care feciorii aveau nevoie de sprijin. Dacă la început feciorii se sprijineau în bâtă, începând cu anii '30 s-a pus un mare accent pe dansul mixt, în care fetele aveau și rolul de a sprijini feciorii în executarea bătăilor pe cizmă, cu mâna stângă, și a săriturilor.

Frumusețea dansului a fost întregită și cu piruetele fetelor executate pe sub mâna băiatului. De altfel, se presupune că, la început, dansul a fost format din trei părți: *Ponturi în plimbare, Purtata de fete* și *Ponturi pe loc* (cu sprijin). Ulterior, *Purtata* s-a desprins ca dans de fete de sine stătător, păstrând elemente ale jocului bărbătesc, perfect integrate în unitățile ei de mișcare, iar *Feciorescul de bâtă* a evoluat, astfel încât astăzi el se joacă atât ca joc bărbătesc, folosind ca punct de sprijin bâta, cât și ca joc mixt, folosind fata ca punct de sprijin.

Purtata – jocul fetelor și al nevestelor de pe târnave

În 2021, Centrul de Cultură *Augustin Bena* Alba a desfășurat un proiect dedicat cercetării, conservării și promovării obiceiului *Purtata* din Valea Târnavelor. Proiectul a inclus cercetări coregrafice în numeroase localități, realizarea a două expoziții de fotografie, un film documentar și o carte ce cuprinde suitele coregrafice transcrise melodic și coregrafic.

Purtata este un dans tradițional feminin, specific comunităților rurale de pe Valea Târnavelor, cu rădăcini în Evul Mediu. Acest dans ritualic implică un șir de femei ce pășesc în ritm cadențat, acompaniate de ântece specifice transmise oral de-a lungul generațiilor. Proiectul a culminat cu un spectacol muzical-coregrafic, susținut de Ansamblul Folcloric al Județului Alba și interpreți renumiți ai folclorului românesc, promovând astfel o parte valoroasă a patrimoniului imaterial local. (vezi fig. 3)

În cadrul proiectului, membri echipei au realizat cercetarea coregrafică în localitățile: Căpâlna, Feisa, Biia, Cetatea de Baltă, Crăciunelu de Sus, Sâncel, Pănade, Crăciunelu de Jos, Lunca, Lupu care sunt vetre folclorice unde s-au practicat aceste jocuri de femei și fete și au finalizat cele două expoziții de fotografie și filmul documentar cu purtatele de pe Târnave. Specialiștii în folclor au transcris melodic și coregrafic suitele coregrafice de pe Valea Târnavelor care s-au materializat sub formă de carte tipărită. (vezi fig. 4)

Jocul călușerilor din județul alba – folclor muzical-coregrafic

Proiectul câștigat în 2022 și implementat în 2023 a urmărit cercetarea și conservarea jocului călușerilor din județul Alba, parte integrantă a ritualului călușului recunoscut de UNESCO ca patrimoniu imaterial al umanității. Echipa Centrului de Cultură a desfășurat o cercetare extinsă în localități din Valea Mureșului Mijlociu, Valea Sebeșului, Munții Apuseni și Podgoria Albei, pentru identificarea și culegerea acestor jocuri tradiționale bărbătești. (vezi fig. 5)

Scopul proiectului a fost recuperarea, conservarea și transmiterea jocului călușeresc ca parte importantă a folclorului coregrafic din județul Alba prin constituirea unei arhive cu documente scrise și audio – vizuale, dar și prin prezentarea acestuia în cadrul unor spectacole muzical-coregrafice itinerante.

Membrii echipei de proiect au derulat o cercetare coregrafică în zona Valea Mureșului Mijlociu, Valea Sebeșului, Mocănimea Munților Apuseni și Podgoria Albei, în vederea identificării și culegerii jocurilor călușerești păstrate în memoria colectivă. Activitatea de culegere și cercetare a proiectului s-a organizat în localitățile: Vinerea, Săliștea, Șibot, Pianu, Blandiana, Vințu de Jos, Săsciori, Ceru Băcăinți, Almașu Mare, Zlatna, Stremț, Cricău - vetre folclorice în care s-au practicat aceste jocuri bărbătești. Ulterior, jocurile culese au fost transcrise melodic și coregrafic, fiind incluse în materialul tipărit. Concomitent s-a realizat o expoziție fotografică și un film documentar iar proiectul s-a finalizat cu o gală a cetelor de dansatori. (vezi fig. 5)

CONCLUZII

Culegerea, conservarea și promovarea patrimoniului cultural imaterial, în special a dansurilor tradiționale, reprezintă un imperativ pentru păstrarea identității comunităților din județul Alba și pentru asigurarea continuității repertoriului coregrafic autentic românesc. Proiectele sprijinite de Administrația Fondului Cultural Național (AFCN) au demonstrat că prin documentare riguroasă, transcriere muzical-coregrafică și realizarea de înregistrări video se pot salva și reactiva dansuri tradiționale valoroase precum Haidăul, Jocul Călușerilor și Purtata fetelor, aducându-le din lada de zestre în atenția comunităților și a generațiilor tinere.

Totodată, aceste demersuri arată că patrimoniul coregrafic nu poate fi conservat doar prin documente, ci are nevoie de practică vie în comunități, iar implicarea directă a localnicilor, dansatorilor și instructorilor devine esențială pentru transmiterea repertoriului autentic. În județul Alba, proiectele implementate de Centrul de Cultură „Augustin Bena" evidențiază faptul că dansurile tradiționale pot rămâne relevante și pot contribui la coeziunea comunităților atunci când sunt cercetate sistematic, arhivate profesionist și promovate prin activități educative, festivaluri și publicații de specialitate.

Într-un context marcat de pierderea treptată a obiceiurilor și dansurilor locale, susținerea culegerii, conservării și promovării repertoriului coregrafic autentic cu sprijinul AFCN rămâne o necesitate culturală strategică. Doar prin astfel de proiecte continue, bine fundamentate, patrimoniul coregrafic din județul Alba își poate păstra locul în identitatea culturală a României și poate fi transmis, viu și relevant, către noile generații.

REFERENCES

Baciu, Gh. (1958). *Jocul fetelor de pe Târnave* [*The Women's Dance from the Târnava Valleys*]. In *Dansuri populare românești* [*Romanian Folk Dances*] (Vol. II). București: Editura de Stat Didactică și Pedagogică.

Dejeu, Z. (2000). *Dansuri tradiționale din Transilvania* [*Traditional Dances of Transylvania*]. Cluj-Napoca: Editura Clusium.

Giurchescu, A., & Costea, C. (1962). *Haidăul. Revista de Folclor*, 7(1–2), 94–117. București: Institutul de Folclor.

Nistor, V., & Stoian-Irimie, D. (2015). *Haidăul: Folclor coregrafic din județul Alba* [*Haidăul: Choreographic Folklore of Alba County*]. Alba Iulia: Editura ALTIP.

Nistor, V., & Reche, R. (2021). *Purtata: Jocul fetelor și al nevestelor de pe Târnave* [*Purtata: The Women's Dance of the Târnava Valleys*]. Alba Iulia: Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena".

Nistor, V. (2023). *Jocul Călușerilor din județul Alba: Folclor muzical-coregrafic* [*The Călușer Dance of Alba County: Musical and Choreographic Folklore*]. Alba Iulia: Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena".

Țuțuianu, A. (2015). *Etnografie* [*Ethnography*]. In *Județul Alba. Istorie, cultură, civilizație* [*Alba County: History, Culture, and Civilization*] (pp. 331–364). Alba Iulia: Tipografia ARTA.