

P.326

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

BUCUREȘTI

Nr. 5

7968/5

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

# COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:*

Prof. univ. MIHAI POP

*Redactor responsabil adjunt:*

ION GOLIAT

*Membri :*

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

*Secretar de redacție:*

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și dituzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al « Revistei de etnografie și folclor ».

« *La Revue d'ethnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 10. — F. F., 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boite postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI :  
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25  
București

8-326

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 5

## SUMAR

	Pag.
STUDII	
ADRIAN VICOL, Contribuții la cercetarea monografică a țambalului . . .	355
LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda . . . . .	375
IOSIF HERȚEA, Citeva observații asupra repertoriului de colinde al comunei Boișoara-Vilcea . . . . .	395
MATERIALE	
RADU DON, Practici magice în comuna Svinița . . . . .	417
NOTE ȘI DISCUȚII	
ION VLĂDUȚIU, Conferința internațională pentru Atlasul etnografic al Europei . . . . .	423
TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului . . . . .	425
RECENZII	
<i>Arta populară de pe Valea Bistriței</i> , București 1969 (Cornelia Belcin) . . . .	431
<i>Фольклор как искусство слова</i> , vol. II, Moscova, 1969 (Nicolae Roșianu) .	433

1968/5

# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15

1970

N° 5

## SOMMAIRE

	Page
<b>ÉTUDES</b>	
ADRIAN VICOL, Contribution à l'investigation monographique du tympanon . . . . .	355
LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda . . . . .	375
IOSIF HERȚEA, Quelques remarques sur le répertoire des cantiques de Noël de la localité Boișoara-Vilcea . . . . .	395
<b>MATÉRIAUX</b>	
RADU DON, Pratiques magiques dans la Commune de Svinița . . .	417
<b>NOTES ET DISCUSSIONS</b>	
ION VLĂDUȚIU, Conférence internationale pour l'Atlas Ethnographique de l'Europe . . . . .	423
TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque . . . . .	425
<b>COMPTES RENDUS</b>	
<i>Arta populară de pe Valea Bistriței, București 1969</i> (Cornelia Belcin) . .	431
<i>Фольклор как искусство слова, vol. II, Moscou, 1969</i> (Nicolae Roșianu)	433



## CONTRIBUȚII LA CERCETAREA MONOGRAFICĂ A ȚAMBALULUI \*

ADRIAN VICOL

În literatura noastră de specialitate, țambalului i s-a acordat un loc destul de modest, cu toată importanța pe care o are în diferitele formații de muzică populară românească.

Prima și de fapt unica descriere mai amănunțită a acestui instrument o găsim în lucrarea sintetică a lui Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*<sup>1</sup>. Vorbind în genere despre instrumentele populare românești, autorul consideră țambalul ca unul dintre cele mai vechi „instrumente propriu-zis populare”<sup>2</sup>, făcând totuși parte dintre instrumentele muzicale împrumutate de poporul român<sup>3</sup> și folosite de muzicanții populari profesioniști (lăutari)<sup>4</sup>.

Spațiul limitat nu ne permite să ne oprim asupra contradicțiilor, neclarităților sau lacunelor care reies din parcurgerea diferitelor izvoare istorice referitoare la originea și răspândirea țambalului la noi, începând cu secolul XV<sup>5</sup>. Vom reține însă din lucrările citate mai sus (v. nota 1)

---

\* Articolul prezent este rezumatul unui studiu mai amplu, aflat în manuscris; tema lui a făcut obiectul unor comunicări în sectorul muzical al Institutului de etnografie și folclor.

<sup>1</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1956 (vezi cap. V — *Instrumente cordofone. A. Cu coarde tovide. Țambalul*, pag. 97 — 104 și exemplele muzicale nr. 49 și 80).

În afară de această lucrare, Const. Gh. Prichici a publicat în revista „Muzica” (București, 1952, nr. 8 — 9, p. 131 — 139) un articol intitulat *Țambalul*, ocupându-se mai mult de aspecte ce ar putea interesa pe compozitori.

Tot Const. Gh. Prichici a scos și un prim volum al unei *Metode de țambal* (Editura pentru Literatură și Artă, f. 1., [1956]). După cum aflăm din introducere, lucrarea a fost proiectată în două volume, dar volumul II nu a mai apărut. În felul acesta au rămas neimplinite o seamă de promisiuni făcute în vol. I, de multe ori tocmai acelea care trebuiau să justifice apariția la noi a unei astfel de *Metode* (aspectele caracteristice ale muzicii populare românești executate la țambal, tehnica de execuție specifică a țambalagiilor noștri etc.).

<sup>2</sup> Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> Cititorul interesat de aceste laturi ale problemei poate consulta atât lucrarea lui Tiberiu Alexandru (mai ales p. 13, 14, 107, 143) și articolul lui C. Gh. Prichici (p. 131), cit

două concluzii cu caracter general, care ne-au stimulat la realizarea studiului de față. Avem în vedere, în primul rînd, aprecierea unanimă că „*deosebirile dintre acordajul unguresc și cel românesc nu sînt esențiale*”<sup>6</sup>. În al doilea rînd, reținem concluzia lui C. Gh. Prichici potrivit căreia „frecvența mai accentuată” a țambalului în Oltenia și Muntenia, în a doua jumătate a secolului trecut, trebuie explicată „prin influența directă exercitată de Banat și Ardeal, unde instrumentul era cunoscut pe scară intensă”, considerînd în același timp că „Banatul și Ardealul foloseau acest instrument [...] pe cale directă, venită de la Unguri”<sup>7</sup>.

Cercetarea sistematică a acestui instrument ne-a dus la concluzii diferite de cele menționate mai sus.



Ideea de a întreprinde un studiu monografic asupra țambalului românesc s-a născut dintr-o întîmplare, cu prilejul unei cercetări care a avut un scop cu totul diferit de cît studierea instrumentelor populare. În timp ce culegeam cîntece epice, în Muntenia, chestionînd țambalagiul care acompania pe cîntărețul nostru de balade asupra acordajului folosit de el, ne-am pomenit în fața unui termen nou : „acord transport”.

Probabil că simpla consemnare conștiințioasă a noului tip de acordaj ar fi epuizat subiectul, dacă informatorul nu ar fi stăruit asupra unor comparații ale acordajului „transport” cu celelalte cunoscute, comparații care aveau aparențe contradictorii. Astfel, cercetătorul se afla într-un impas, ce nu putea fi depășit decît prin înțelegerea „contradicțiilor” sesizate; iar pentru a înțelege nu a existat altă cale decît cercetarea.

Consultarea bibliografiei, menționată mai sus, nu ne-a deschis nici o fereastră spre înțelegerea problemei care ne preocupa, deoarece nu ofeream nici o mențiune despre *diferența calitativă* a celor două acordaje, ci dimpotrivă. Totuși, trebuie să recunoaștem că de fapt lucrarea lui *Tiberiu Alexandru* a fost aceea care ne-a permis să studiem *in vitro* deosebirile existente între cele două acordaje „cunoscute”, punîndu-ne la dispoziție, petru prima oară, un acordaj „*românesc*” al unui țambal mic. Ipotezele pe care le-am putut elabora în această fază a cercetării „de laborator” le-am verificat apoi „pe viu”, concluziile la care am ajuns dovedindu-se chiar surprinzătoare; în același timp ni s-a oferit și posibilitatea de a explica și rațiunea celui de al treilea tip de acordaj descoperit, numit „transport”.

Pentru claritatea expunerii, ne permitem să reamintim cîteva din caracteristicile de bază ale instrumentului, privind dispoziția coardelor pe tabla de rezonanță, observate și evidențiate cu rigurozitate în *Instrumentele muzicale ale poporului român*.

și direct lucrările mai vechi la care autorii menționați fac adesea trimiteri : Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Gräffer, 1782 ; Fr. Liszt, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Nouvelle édition, Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1881 ; Mihai Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, 1928 etc.

<sup>6</sup> (Subl. ns.) „... Deosebirile dintre acordajul „unguresc” și cel „românesc” nu sînt esențiale, rezumîndu-se în fond la orînduiri diferite ale coardelor” (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 102—103); „Acordajul [românesc] diferă de cel unguresc printr-o altă dispoziție a coardelor, dar cu toate acestea deosebirile nu sînt esențiale” (C. Gh. Prichici, *Țambalul*, *op. cit.*, p. 131).

<sup>7</sup> C. Gh. Prichici, *Țambalul*, p. 131.

În figura de mai jos (v. fig. 1) sînt reprezentate cele patru călușuri obligatorii la toate țambalurile românești, fie mari sau mici, indiferent de tipul de acordaj<sup>8</sup>. Călușurile (1) și (2) sprijină coarde care vibrează pe toată lungimea lor; călușul (3) împarte coardele pe care le sprijină

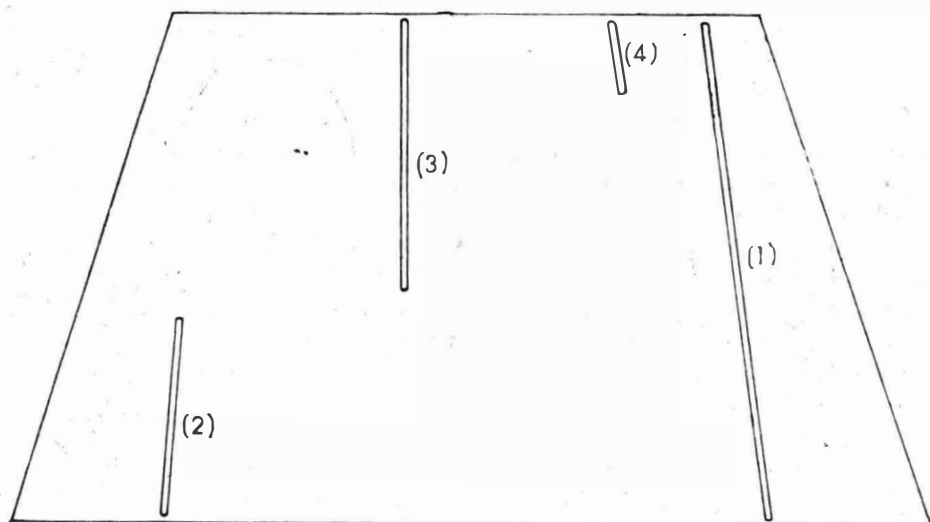


Fig. 1 — Călușurile principale ale țambalului.

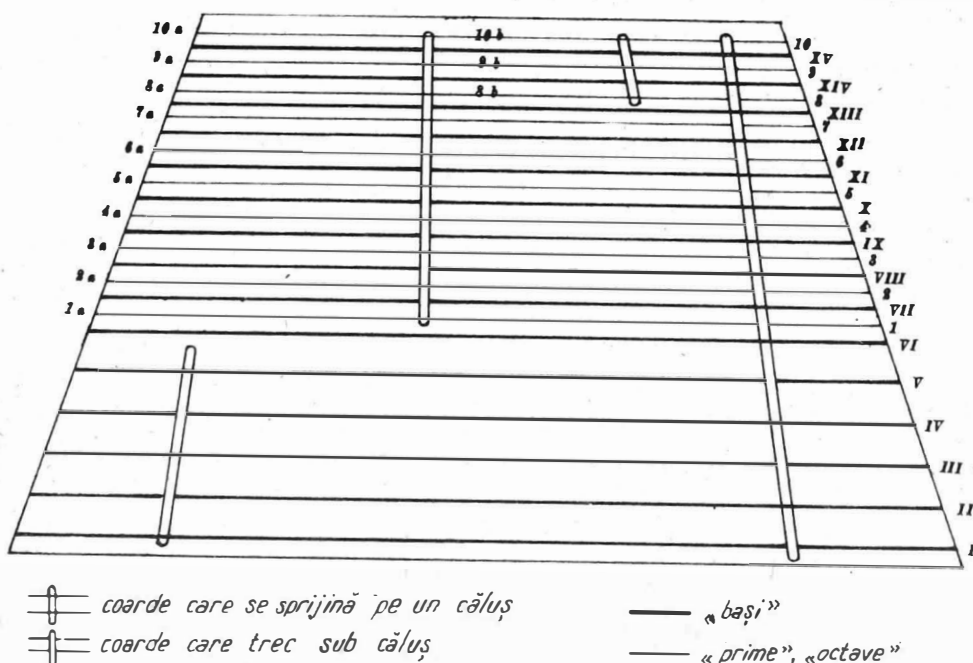


Fig. 2 — Coardele I ÷ XV, bași; 1, 1a ÷ 7, 7 a, „primuri” 8, 8a, 8b ÷ 10, 10a, 10b, „octave”; (coardele VII ÷ XV au în genere un acordaj cromatic fix).

<sup>8</sup> Tiberiu Alexandru publică pentru prima oară în literatura de specialitate acordajul complet al unui țambal mic, „românesc” (vezi *loc. cit.*) alături de acordajul clasic al țambalului

în două segmente inegale, în raport de 3: 2, de unde rezultă pentru fiecare coardă<sup>9</sup> două sunete la interval de cvintă (perfectă sau micșorată — vezi mai jos); călușul (4), împreună cu porțiunea care-i corespunde din partea superioară a călușului (3), împarte coardele în trei segmente, de unde rezultă trei sunete diferite pentru fiecare coardă.

După cum se poate deduce și din forma trapezoidală a tablei de rezonanță, coardele grave sînt situate în partea inferioară a instrumentului (la baza mare a trapezului) iar cele acute — în partea superioară. Se poate deduce de asemenea că toate coardele care sînt sprijinite de călușul (1) sînt întreșute cu coardele sprijinite de celelalte trei călușuri (vezi fig. 2).

Pornind de la terminologia lăutărească<sup>10</sup>, am putut ajunge la concluzii interesante cu privire la oglindirea în conștiința (sau în practica?) muzicanților populari a conceptului de *registru* al instrumentului și, implicit, la înțelegerea *deosebirilor esențiale* între diferitele acordaje ale țambalelor românești, *deosebiri care-și găsesc originea, înainte de toate, în necesitățile practice dictate chiar de rolul instrumentului* — de acompaniament sau melodic (solistic) —, *care nu se pot despărți de tehnica și de stilul de execuție instrumentală*<sup>11</sup>.

Lăutarii din Muntenia, bunăoară, împart coardele țambalului în: „bași”<sup>12</sup>, și anume *toate coardele care vibrează pe întreaga lor întindere, indiferent de locul pe care îl ocupă pe tabla de rezonanță*; „prime” (sau „primuri”)<sup>13</sup> — coardele care se sprijină pe călușul (3), *fiind divizate în două segmente*; „octave”<sup>14</sup> — coardele care sînt divizate, cu ajutorul călușurilor (3) și (4), *în trei segmente*.

Cercetînd cu atenție și cu consecvență, la un număr de peste 20 de instrumentiști din diferite localități, *semnificația* acestei împărțiri, am putut desprinde următoarele constatări.

1. La ambele tipuri de acordaj — „românesc” și „unguresc” — *bașii* (adică sunetele registrului grav) sînt acordați invariabil într-o *sucesiune cromatică*. Fac excepție uneori, la țambalele mici, primele șase coarde, care pot fi acordate într-o varietate nedefinită (în cvarte perfecte, alternînd cu terțe mari sau mici, în arpegii etc.), criteriul de acordaj răspunzînd de regulă preferințelor pe care le are instrumentistul pen-

de tip „Schunda”. C. Gh. Prichici nu se referă de loc în a sa *Melodă de țambal* la acordajul românesc, mulțumindu-se doar cu publicarea acordajului „Schunda”.

La țambalele mari intervin cîteva elemente în plus, impuse de lărgirea ambitusului instrumentului atît în registrul grav, cît și în cel supraacut. Așa de pildă, călușurile (1) și (2) vor fi mult prelungite, pentru a permite adăugarea unui număr important de coarde. În plus, mai apar un căluș în partea superioară a instrumentului, pentru coardele registrului supraacut, precum și două scoabe speciale, în același scop.

<sup>9</sup> După cum se știe, la țambal — ca și la clavecin sau la pian — anumite coarde sînt dublate, triplate etc., alcătuiind *coruri* de coarde, pentru amplificarea sunetului. În lucrarea de față vom folosi pentru toate coardele (simple sau coruri) denumirea generică de „coardă”.

<sup>10</sup> Comunicată în parte și de *Tiberiu Alexandru*, care menționează pentru coardele grave termenul „bași” iar pentru cele divizate de călușul (3) denumirea de „prime”. Pentru registrul acut nu a găsit nici un termen special.

<sup>11</sup> Vom vedea mai jos că la muzicanții de oraș din Transilvania, care cunosc numai acordajul „unguresc”, terminologia ține seama de cu totul alte criterii.

<sup>12</sup> Numerotate pe fig. nr. 2 cu cifre romane.

<sup>13</sup> Numerotate cu cifre arabe. Pentru coardele divizate în mai multe segmente am păstrat *același număr de ordine*, din necesitatea de a desemna fiecare coardă cu o singură cifră (deci 1, 1a; 2, 2a etc.).

<sup>14</sup> Numerotate în continuarea coardelor registrului mediu (8, 8a, 8b; 9, 9a, 9b etc.).

tru anumite „tonalități”<sup>15</sup>. La acordajul „unguresc”, probabil sub influența acordajului „tipizat” al Țambalelor mari „Schunda”, și Țambalele mici păstrează o mai mare stabilitate în acest registru, mai ales la lăutarii din Transilvania. La acest tip de acordaj ultimul „bas” dinaintea „primelor” este de obicei **fa diez** în timp ce la acordajul „românesc”

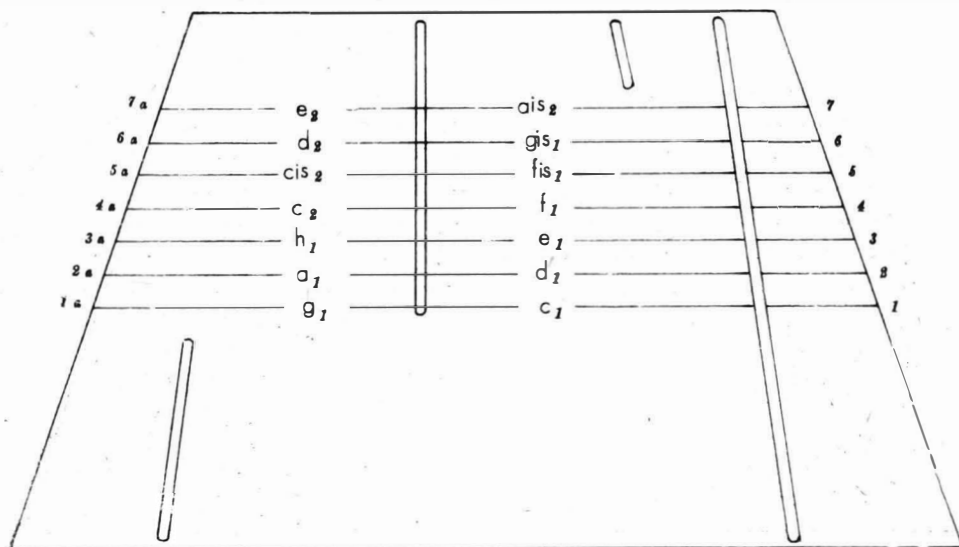


Fig. 3 — Acordajul „unguresc”, registrul mediu.

el este **re**. De multe ori, la Țambalele mici, ale *lăutarilor de la sate*, pot lipsi 1—3 coarde din registrul grav — tendință mai frecventă însă la acordajul „românesc”.

2. „*Primele*” (sau „*primurile*”), alcătuite de obicei din 7 coarde, (excepțional  $\pm 1$ ) reprezintă *registrul mediu* al instrumentului și cuprinde în principiu  $do^1 - do^2$  cromatic (vezi mai jos). Acesta este **registrul care constituie principalul element diferențiator al tuturor tipurilor de acordaj**, prin succesiunea sunetelor acestui registru pe tabla de rezonanță. Într-adevăr, comparînd succesiunile coardelor acestui registru la cele două tipuri de acordaj, vom constata că ele se supun unor principii diferite: acordajul „unguresc” se caracterizează prin *succesiunea diatonică*, în timp ce acordajul „românesc” prin cea *cromatică* (vezi fig. 3, resp. fig. 4). De aceea, succesiunea sunetelor acestui registru este foarte stabilă la toate tipurile de acordaj, constituind *elementul invariabil obligatoriu, deci esențial*, al fiecărui tip.

De altfel, deosebirea între cele două acordaje este confirmată și de faptul că în timp ce la acordajul „românesc” *cromatismul* octavei  $do^1 - do^2$  este complet, la cel „unguresc” acest cromatism este incomplet. De

<sup>15</sup> Țambalul fiind un instrument cu acordaj fix, pregătirea tehnică a executantului are de spus un cuvînt greu în posibilitatea lui de a cînta cu aceeași ușurință în orice tonalitate.

aici rezultă încă o deosebire a celor două acordaje: la cel „românesc” toate coardele registrului mediu (toate „primele”) sînt acordate în cuvinte perfecte; la cel „unguresc” numai cinci cupluri se prezintă sub forma cuvintelor perfecte, două fiind la interval de cvintă micșorată (vezi fig. 3).

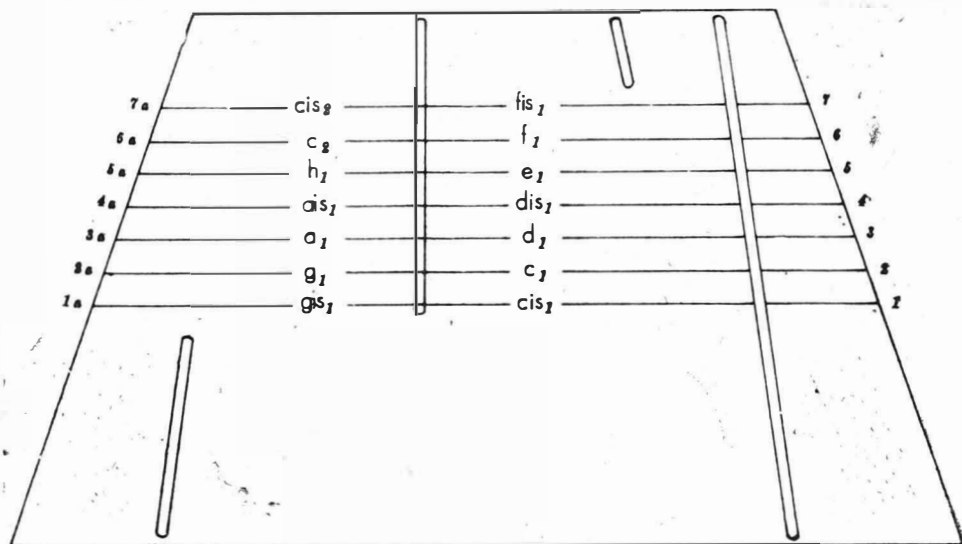


Fig. 4 — Acordajul „românesc”, registrul mediu.

Abia țambalele mari de tip „Schunda” vor completa cromatismul acestui registru, influențind mai târziu și acordajul țambalelor mici din Transilvania.

3. „Octavele” reprezintă *registrul acut* al instrumentului (pentru registrul supra-acut lăutării nu au un termen aparte). La țambalagiile din Transilvania, chiar și la cei de la țară care au mai păstrat țambalul mic, și acest registru imită acordajul țambalelor mari „Schunda”. Dimpotrivă, la țambalele acordate „românește”, el este de cele mai multe ori descompletat, fiind folosit doar parțial (din cauza dificultăților tehnice pe care le ridică la instrumentiștii cu o pregătire mediocră). Astfel, din cele trei coarde (împărțite în cîte trei segmente) pe care le conține în mod obișnuit acest registru, pot lipsi una sau două coarde; chiar dacă numărul coardelor este complet, din cele nouă sunete sînt acordate numai cîteva și anume cele care sînt mai des folosite de instrumentistul respectiv, în funcție de „tonalitățile” preferate (așa cum s-a văzut și la acordajul „bașilor”) <sup>16</sup>.

Și la acest registru acut se remarcă deosebirile dintre cele două acordaje cunoscute din descrierea registrului mediu, în ce privește succesiunea coardelor, deși cele două principii nu mai apar cu aceeași „puritate”.

<sup>16</sup> Acordarea celor trei segmente, numai cu ajutorul unui singur punct de acordare, este desigur foarte dificilă, poziția celor două călușuri avînd o importanță hotărîtoare asupra acurateții fiecărui segment în parte. De aceea, de multe ori lăutarul deplasează unul din călușurile respective, prin încercări succesive, pînă la obținerea sunetului dorit.

Putem vorbi mai mult de caracterul *predominant* al principiului *cromatic* de succesiune a coardelor registrului acut la acordajul „românesc”; la cel „unguresc” predomină principiul *diatonic* (vezi fig. 5).

Importanța celui de al treilea tip de acordaj al țambalelor românești — „*acordul transport*” — va fi mai bine înțeleasă dacă vom analiza în prealabil legătura strânsă între fiecare tip de acordaj arătat mai sus și teh-

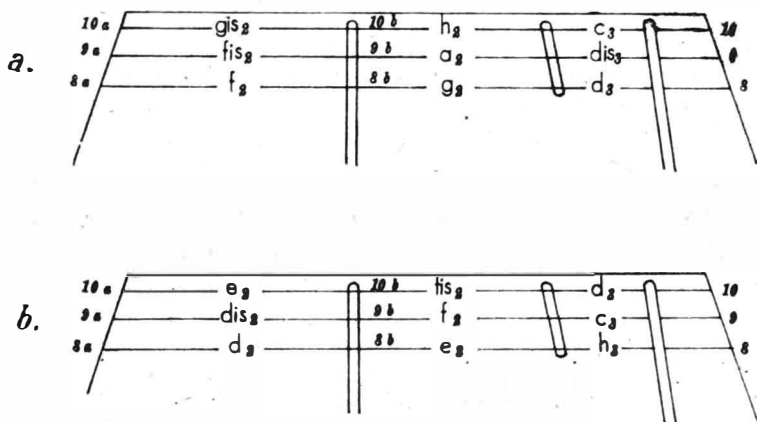


Fig. 5 — Registrul acut : a) acordajul „unguresc”; b) acordajul „românesc”.

nica, stilul de execuție și, în ultima instanță, rolul solistic sau de acompaniament al țambalului acordat într-un fel sau altul.

Se ridică, într-adevăr, întrebarea : care poate fi explicația existenței simultane a mai multor tipuri de acordaj la țambalul nostru, de ce continuă lăutarii să folosească acordaje atât de diferite, pe un teritoriu geografico-etnografic relativ restrâns ?

Am încercat să găsim răspuns la această întrebare, urmărind cu atenție „interpretarea vie” a țambalagiilor noștri și, prin diferite experimente, am căutat să determinăm o eventuală interdependență între tipul de acordaj, tehnica de execuție, stilul și rolul instrumentului nostru în „ansamblurile” în care este folosit.

În acest scop, a fost necesară studierea *profilului concret* al diferitelor acorduri, în cazul în care țambalului îi revine în principal rolul de *instrument acompaniator* — așa cum se întâmplă cel mai frecvent în regiunile Olteniei, Munteniei și Moldovei. Nu ne-am așteptat, desigur, ca o astfel de „observare directă” să ducă la descoperiri noi în privința *funcțiilor ritmice* cunoscute, care primează asupra celor armonice. (Din această cauză pretențiile armonice ale soliștilor, ca și ale acompaniatorilor, sînt cu totul infime). Se poate de altfel stabili, pe bază statistică, frecvența copleșitoare, în aceste regiuni, a acordurilor de „tonică” (vezi mai jos) împreună cu „soțurile” lor, acestea din urmă avînd întotdeauna (în limbajul lăutăresc) sens de acord de „dominantă” cu septimă, realizat uneori fără fundamentală. Acest material armonic de acompaniament este caracteristic, bineînțeles, în zonele amintite, și pentru țambal.



Dacă în ce privește materialul armonic experimentele noastre nu au dus la descoperirea nici unui element nou, nu același lucru se poate spune și despre *realizarea concretă* la țambal a acestor două acorduri principale de care se servește lăutarul la acompanierea oricărei melodii populare, fie de joc, fie aparținând altor genuri muzicale.

Observațiile efectuate ne-au permis să stabilim *forma preferată* de realizare a celor două acorduri amintite, excepțiile constituind *variații pasagere*, în decursul executării unui acompaniament, după care se revine la schema de bază, ce capătă astfel importanța unei *reguli* stabile. (Aceste variații sint în directă dependență de pregătirea tehnică și de personalitatea artistică a fiecărui instrumentist în parte).

Astfel, acordul de „tonică” (termen impropriu prin care înțelegem de fapt fundamentala oricărui mod sau fragment de mod popular) are întotdeauna aceeași formă de realizare : *pedala divizată*<sup>17</sup> reprezintă întotdeauna *fundamentală scării* (sau a fragmentului de scară) și este executată cu bagheta miinii stîngi, căreia îi corespund cel mai bine *sunetele registrului mediu*. Pedala divizată se va găsi, așadar, cel mai frecvent în registrul mediu al instrumentului (apariția ei în registrul acut va constitui una din excepțiile pomenite mai sus și va avea un efect estetic deosebit). *Figurarea armonică* a acordurilor este executată în general de bagheta dreaptă. Acestei baghete îi corespund cel mai bine *coardele registrului grav*, adică „bașii”<sup>18</sup>, prin poziția pe care o au pe tabla de rezonanță (după cum am văzut, marea majoritate a acestor coarde este sprijinită de călușul (1) din partea dreaptă a instrumentului). Și aici se impune aceeași precizare ca și la punctul precedent : specializarea mîinii drepte și la registrul grav privește *media generală* desprinsă din *tehnica instrumentală obișnuită*, dar care poate fi îmbogățită de virtuozii instrumentului prin variații nelimitate.

Figurarea armonică a „bașilor” își are și ea *formele preferate* (care se deosebesc uneori de la țambalul mare la cel mic sau de la un tip de acordaj la altul), dar rolul său principal este realizarea acordului, chiar dacă mersul „vocii” nu ocolește notele de pasaj, ce-i conferă uneori un rudiment melodic.

Iată cîteva exemple de realizare concretă a acestor acorduri de „tonică”, pentru diferite „țituri”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> C. Gh. Prichici, *Țambalul*, op. cit. — În tehnica de execuție a țiturilor se folosește emiterea consecutivă a sunetelor (cu excepția așa-numitului acompaniament „nemțesc”) creîndu-se armonii figurate. Pentru realizarea acestora, mina dreaptă execută timpii accentuați iar cea stîngă contratimpii, care au denumirea generică de „bătaie”, constituind de fapt o *pedală divizată*. (Referitor la asta vezi și T. Alexandru, op. cit., p. 102.)

<sup>18</sup> În aceasta constă poate explicația repetării unor sunete la coarde diferite, fiecare avînd o *funcție* diferită în realizarea acompaniamentului.

<sup>19</sup> a) Țituri de horă ; b) Țituri de sirbă.

În principiu „basul” determină *poziția acordului* figurat. La țambalele mari poziția acordului este mai variată, cea de *terță* fiind în egală măsură uzitată. Pe de altă parte, la figurarea acordurilor, „basul” dobîndește o independență contrapunctică relativă, cu scheme preferate, din care nu lipsesc nici sunetele de pasaj, străine de acord, care reprezintă rudimente (adeseori șablonizate) de „polifonie” ale acompaniamentului.



Acordul de „dominantă” se deosebește și în principiu de cel de „tonică”, în sensul că întotdeauna este conceput ca un acord de *septimă*, astfel fiind net diferențiat de acordurile majore oarecare. Caracterul său *subordonat* față de acordul de „tonică” este pus în evidență și prin terminologia folosită de toți lăutarii: acordul de „dominantă” nu are un nume al său, propriu, ci este desemnat ca „soțul” acordului respectiv de „tonică” („C dur” sau „c mol” = acord de tonică; „soț de C” = acord de dominantă de do major sau do minor<sup>20</sup>). Este totuși curios că prezența septimei în figurarea acordului de „dominantă” nu este obligatorie; prin mersul rapid sau prin motivul restrâns al melodiei solistice (ce s-ar cere acompaniat cu acest acord), figurarea armonică nu mai ajunge să intoneze și „septima”. Caracterul determinant al acestui acord, executat la țambal, constă în faptul că, spre deosebire de acordul de tonică, *pedala divizată* intonează *terța majoră* a acestui acord, adică „sensibila” „tonicii”.

Această manieră de realizare a acordului respectiv — cu valoare de schemă invariabilă — este cu atât mai interesantă, cu cât „sensibila” apare și la „dominantele” unor scări, a căror septimă nu este majoră, ci minoră. „Falsa relație”, care se creează între *subtonul* conținut de melodie și presupusa „sensibilă” din acordul de „soț” al acompaniamentului, nu supără pe nimeni, deși ea apare cu pregnanță, tocmai pentru că „sensibila” este intonată cu insistență pe pedala divizată, ce se găsește în registrul mediu al instrumentului. Și acest fapt aduce încă un argument pentru a sublinia preponderența rolului ritmic al „țiturilor” de țambal, din aceste regiuni.

Pentru a ilustra cele afirmate mai sus, reproducem un fragment de melodie cîntată la vioară, cu acompaniament de țambal <sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Să notăm că și în alte părți o astfel de concepție se manifestă la fel de pregnant. Așa de pildă la muzicanții nășăudeni \* acordurile de septimă de dominantă se numesc „jumătate”, adăugându-se denumirea fundamentalei acordului în care se rezolvă. Deci „jumătate de C” este acordul major de septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui do major, în care se rezolvă \* (vezi Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor nășăudene*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. IX, 1964, nr. 2, p. 165.

<sup>21</sup> Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, exemplul muzical nr. 80, p. 287 — 288. (AIEF, disc 1405 Ia, Merenii de Sus, inf. Mitică Burcea și Florea N. Burcea, culeg. C. Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, 1941, transcris de Pascal Bentoiu).

Din economie de spațiu am renunțat la reproducerea celui de-al treilea instrument, contrabasul.

N. B. În fișa culegătorului nu se menționează tipul de acordaj al țambalului. Din poziția acordurilor putem deduce însă că este vorba despre „acordul unguresc”, deoarece succesiunea cromatică *do diez—re* apare doar la acordajul unguresc în octava a 2-a, așa cum se prezintă în exemplul nostru.

## Joc „din Căluș”

Presto  $\text{♩} = 72 (\text{♩} = 504)$ 

Musical score for "Joc „din Căluș”" in D major, 7/8 time, Presto tempo. The score is for Violin (VIOARĂ) and Tambourine (ȚAMBAL).

The Violin part (VIOARĂ) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some trills. The Tambourine part (ȚAMBAL) provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some trills.

The score is divided into three systems, each with two staves (Violin and Tambourine). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8.

Acum, după ce am văzut modalitățile de realizare concretă a celor două acorduri principale, care stau la baza „țititurilor” din zonele amintite, nu va fi greu să generalizăm observațiile noastre, pentru a obține schema *esențială* a execuției tehnice, care justifică însăși *dispoziția cromatică* a *coardelor* registrului mediu al țambalului acordat „românește”.

Într-adevăr, dacă *pedala divizată* a acordului de „tonică” se găsește chiar pe *fundamentală* scării, adică chiar pe „tonică”, în timp ce la acordul de „dominantă” aceeași pedală intonează invariabil „sensibila” scării (chiar dacă ea nu este conținută în modul natural respectiv), atunci intervalul dintre cele două pedale va fi de o *secundă minoră*. Acordajul cromatic al țambalului „românesc” devine astfel extrem de avantajos pentru realizarea trecerii de la un acord la altul, deplasarea pe coarde a mîinii stîngi fiind minimă, între două coarde vecine. Cu alte cuvinte, pentru realizarea „țititurilor”, la țambalul acordat „românește”, mîna stîngă va executa mișcări repetate, rapide, de divizare a pedalei, fiind însă scutită de deplasările largi pe tabla de rezonanță, la schimbarea acordurilor; mîna dreaptă, în schimb, va executa deplasări destul de largi pentru figurarea acordului (notele de pasaj despre care am amintit au desigur și rolul de a reduce din amplitudinea acestei deplasări a mîinii drepte), dar într-un tempo mult mai rar. În felul acesta „specializarea” celor două mîini diferă, iar acordajul „românesc” pune în evidență tocmai această tehnică diferită a celor două mîini.

Să trecem în Transilvania, unde singurul tip de acordaj existent în zilele noastre este cel „unguresc”.

În prima parte a studiului nostru am văzut că la acest acordaj registrul mediu se caracterizează prin succesiunea *diatonică* a coardelor. De aceea, intervalele de *secundă minoră* (în afara celor diatonice *mi-fa* și *si-do*), se află dispuse la coarde îndepărtate. Pentru realizarea efectului stilistic cerut de „Țiiturile” de dincoace de Carpați, mîna stîngă ar trebui să facă, la acest acordaj, mișcări foarte ample. Apare evident că existența acordajului „unguresc” ar fi fost de mult periclitată dacă maniera de acompaniament și rolul instrumentului ar fi fost și aici identice cu cele cunoscute în vechile provincii românești de dincoace de Carpați. În Transilvania, după cum se știe, țambalul are însă un pronunțat caracter *melodic*. Cînd acompaniază melodiile lirice ardelenesti sau bănățene (impropriu numite chiar și de lăutari „doine”), el *urmărește melodia solistului*, reluînd, repetînd sau înflorînd  *motive din melodia solistică*, ba chiar fraze întregi melodice, mai ales în timpul lungilor *fermato*-uri ale acestor melodii tărăgănite. Contramelodiile, adesea bogat ornamentate, cu pasagii figurate melodice și armonice, transformă aici țambalul într-un partener egal al solistului sau al celorlalte instrumente cu funcție contrapunctică. Rolul melodic al țambalului se manifestă aici în egală măsură și la acompanierea *melodiilor de joc*, unde de asemenea urmărește linia melodică propriu-zisă, uneori în terțe și sexte paralele, completînd-o cu figurații armonice.

Nu este greu de înțeles că pentru acest stil, foarte asemănător cu cel folosit de lăutarii unguri, în acompaniamentul melodiilor ungurești, *acordajul diatonic* „unguresc” este mult mai avantajos! Dimpotrivă, pentru realizarea acestui stil, țambalul „românesc” acordat cromatic ar întîmpina dificultăți mult mai mari, prin depărtarea considerabilă a intervalelor de pe tabla de rezonanță.

Pe de altă parte, *însăși tehnica de execuție*, impusă de acest stil, diferă în mod substanțial de cea cunoscută la „Țiiturile” obișnuite, care a dus la „specializarea” particulară a fiecărei baghete. Rolul melodic al țambalului în Transilvania și în Banat reclamă, din contră, *perfecționarea egală* a ambelor baghete, realizarea unui pasaj melodic necesitînd folosirea alternativă, în mod egal, a fiecărei mîini. Poate de aceea la lăutarii ardeleni și bănățeni noțiunea de *registru* aproape nu există. În schimb, probabil sub influența lăutarilor de la orașe, cunoscători ai scrierii muzicale, ei împart tabla de rezonanță a țambalului în „fa” și „violin” (= cheia de sol), adică



Sárosi Bálint publică în a sa. monografie a instrumentelor populare maghiare <sup>22</sup> versiunea simplă a unei melodii (a) și realizarea ei solistică (b)

<sup>22</sup> Sárosi, Bálint, *Die Volksinstrumente Ungarns*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik [1967] (*Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm durch Ernst Emsheimer und Erich Stockman. Serie I. Band I.), p. 44 – 45.

la țambal, cu scopul de a exemplifica acest stil. Reproducem mai jos un fragment din această notație.

**Tempo parlando-rubato**

a.

**Tempo rubato** ♩ = cca 100

b.

**ritard.** ♩ = cca 78

♩ = cca 108

♩ = cca 98

+) 2a.

Am insistat asupra celor două stiluri de execuție atât de diferite la țambalele din Transilvania și Banat, pe de o parte, și la cele din Oltenia, Muntenia și Moldova, pe de altă parte, pentru a sublinia interdependența strînsă ce există între tipul de acordaj, stil de execuție și rolul preponderent — ritmic sau melodic — al instrumentului nostru. Această interdependență ne obligă însă, la rîndul ei, să formulăm următoarea întrebare : poate fi admisă oare una și aceeași sursă de împrumut pentru două tipuri de acordaj cu totul diferite, fiecare corespunzînd unor necesități stilistice, tehnice etc., fundamentale deosebite ? Credem că acum, după cele constatate

mai sus, răspunsul nu poate fi echivoc : *acordajul țambalului „românesc” ca și tehnica instrumentală, stilul de execuție și rolul preponderent al instrumentului fiind fundamental deosebite de cel „unguresc”, trebuie să admitem că originea țambalului de dincoace de Carpați este și ea diferită de cea din Transilvania și Banat.*

Vom vedea, de altfel, că această concluzie va fi întărită atunci când vom trece sumar în revistă formele de acordaj existente la țambalele din diferite țări ale Europei, centrale și occidentale, toate caracterizate prin *principiul diatonic* al succesiunii coardelor de pe tabla de rezonanță, care se apropie foarte mult de acordajul „unguresc”, dar care nu are nimic comun cu acordajul cromatic al țambalului „românesc”.



Concluziile care s-au putut desprinde din analiza comparativă a celor două tipuri de acordaj — „românesc” și „unguresc” — împreună cu implicațiile de ordin stilistic, tehnic etc., ale fiecăruia, ne permit ca, în sfârșit, să trecem la descrierea celui de al treilea tip de acordaj, descoperit de noi nu demult, numit „*acord transport*”.

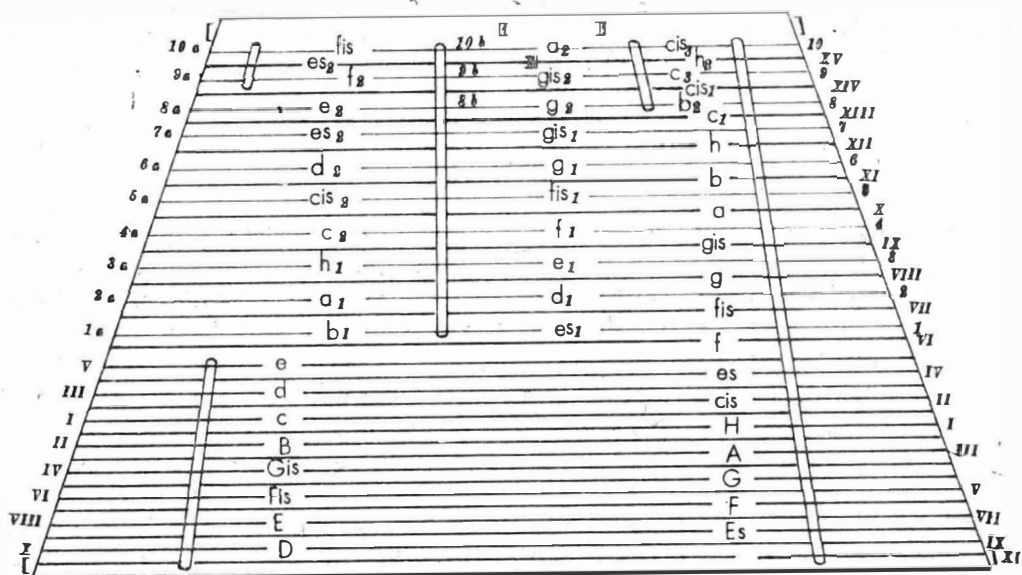
Cercetările noastre de pînă acum nu au elucidat pe deplin „istoricul” apariției acestui acordaj, o astfel de sarcină depășind deocamdată preocupările noastre. Totuși, prin chestionarea unui număr destul de însemnat de instrumentiști, răspunsurile convergente ne permit să afirmăm că „acordul transport” este invenția relativ recentă a lăutarilor din Muntenia, în nici un caz înainte de primul război mondial și nu mai tîrziu decît cu 3 — 4 decenii în urmă. Locul apariției trebuie circumscris în zona centrală a Munteniei subcarpatice, acolo unde și acuma acordajul respectiv are o viabilitate considerabilă. Răspindirea actuală a acordajului „transport” cuprinde în special zonele de pe lîngă Curtea de Argeș, Pitești, Cîmpulung-Muscel, Tîrgoviște, fiind semnalat și în județele Prahova și Olt.

Despre „autorul” invenției nu putem afla nimic precis de la actualii „beneficiari”, cu toate că am găsit chiar și doi ... pretendenți la acest titlu ! Judecînd însă după termenul care-l desemnează — „transport” — este mai mult ca sigur că provine din mediul unor muzicanți populari care au cîntat cîndva în vreo fanfară militară. (Unul din lăutari ne-a și „explicat” deslușit : „numai la muzica militară este transport” — referindu-se desigur la instrumentele de alamă, în genere transpozitoare). Putem, așadar, deduce că ideea, împreună cu termenul respectiv, aparține vreunui muzicant mai iscusit, poate cu o oarecare inițiere muzicală, care a încercat, pornind de la considerente de ordin practic, să folosească cunoștințele sale pentru a adapta țambalul la noile cerințe determinate probabil de vreo schimbare în preferințele „consumatorilor” de muzică populară. Pentru că acordul „transport” nu-i altceva dacă-l privim numai „în sine” decît **transpunerea acordajului românesc la o secundă majoră superioară** (vezi fig. 6).

În aparență, această transpoziție nu schimbă nimic din esența principiului cromatic al succesiunii coardelor ce caracterizează acordajul „românesc”. Rostul acestui al treilea tip de acordaj nu prea își găsește astfel explicația „logică”. Lămuririle muzicanților actuali, cu care am lu-

crat, nu sînt nici ele prea concludente, deoarece ei atribuie acordajului „transport” doar semnificații de ordin estetic <sup>23</sup>.

Totuși, dacă vom privi comparativ cele două acordaje, „transport” și „unguresc”, vom constata cu surpriză că noua succesiune a coardelor dinregistrul mediu, obținută prin transpunerea acordajului „românesc” la o secundă mare superioară, coincide într-o măsură considerabilă cu acordajul



Legendă:

- coarde care vibrează pe toată întinderea.
- divizate (prin căluș).
- fixate cu șurube speciale.
- care trec pe sub căluș.
- care trec peste căluș.

□ căluș

[ ] coarde lipsă

Fig. 6 — Acordajul „transport” (țambalul mare).

„unguresc”, 9 sunete fiind absolut identice (vezi fig. 7). Dar nu numai atât. Noua distribuie a succesiunii coardelor registrului mediu are ca rezultat un *principiu cromatic-diatonic*. Avantajul acestei configurații noi a distribuirii coardelor apare numai dacă, pe lângă destinația țambalului ca *instrument de acompaniament* cu preponderență ritmică, i se adaugă și rolul de *instrument melodic* (pe care îl are țambalul „unguresc”).

<sup>23</sup> „Sună mai tare”, „sună mai frumos” sau „ca acordul unguresc” — ceea ce se explică, într-adevăr, prin faptul că înălțimea sunetului unei coarde este *invers* proporțională cu lungimea și *direct* proporțională cu tensiunea ei. Se observă că acordajul „românesc” emite sunete *mai grave* decât cel „unguresc”, pentru aceeași coardă (același număr de ordine de pe tabla de rezonanță); cu alte cuvinte o coardă de lungime egală emite un sunet mai acut la acordajul „unguresc”, deci are o strălucire mai mare (avind aceeași lungime, tensiunea din coardă determină înălțimea: fiind acordată pentru un sunet mai grav, la acordajul „românesc”, coarda respectivă are o tensiune mai mică, deci o strălucire mai mică în comparație cu acordajul „unguresc”, pentru același sunet). De altfel imposibilitatea de a realiza acordajul „transport” la instrumentele uzate („nu ține butucul”) demonstrează *importanța diferenței de tensiune* în coarde la cele două tipuri de acordaj.



Zona de răspîndire a acordajului „transport”, ca și epoca în care își face apariția, justifică pe deplin deducțiile noastre, chiar dacă lăutarii îl folosesc numai în virtutea unei obișnuințe, preluate în practica zilnică de la alte generații sau de la alți colegi de breaslă — fără a fi „conștienți” de avantajele pe care le oferă, ci mulțumindu-se doar cu *constatarea* acestora. Pentru că epoca de apariție și de răspîndire a acordajului „transport” coincide cu perioada de înflorire în zonele folclorice respective a marilor

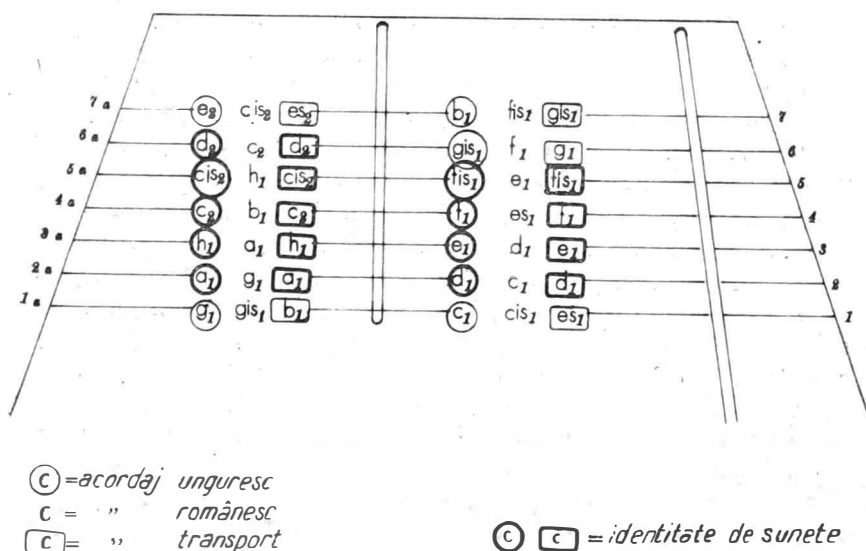


Fig. 7 — Registrul mediu al celor trei tipuri de acordaj.

ansambluri de muzică populară, care se străduiesc să înglobeze în repertoriul lor muzica populară din zone folclorice cu stil cît mai variat, inclusiv pe cea din Transilvania și Banat, deci și stiluri care reclamă țambalului și un *rol melodic*. Pe de altă parte, tocmai zona de răspîndire a acordajului „transport” este în prezent cea mai favorabilă menținerii în practică a țambalului, în timp ce în Transilvania se poate remarca o foarte vizibilă tendință de înlocuire a lui cu instrumente „moderne”, o dată cu creșterea preferinței „publicului” pentru muzica „ușoară”.

În încheierea studiului nostru, vom selecționa din declarațiile informatorilor, cu care am lucrat, câteva opinii care ni s-au părut mai interesante, referitoare la diverse aspecte ale acordajelor folosite.

Așa de pildă, lăutarul Iordache Ion („Beleleu”) de 36 ani la data culegerii, din Găești, angajatul permanent al unui restaurant din localitate, cîntă astăzi la țambal acordat „ungurește”. El afirmă că a învățat instrumentul „din copilărie” și că „prima oară am învățat acordul românesc”. „La 17 ani am plecat în producție” (cu țambalul) cîntînd cu acordajul românesc timp de 8 ani, pentru că „așa am fost obișnuit”. Abia din 1956 a trecut la acordajul „unguresc”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Explicațiile pe care ni le dă, referitoare la cauzele care l-au determinat să treacă la acordajul „unguresc” nu sînt edificatoare.

Un alt lăutar din aceeași localitate, în vîrstă de 58 de ani, care cîntă la țambal de la vîrsta de 9 ani, folosește și în prezent acordajul „românesc”. În mod ciudat nu găsește nici o explicație pentru preferința vreunui acordaj : „[acordajul] depinde, cum poate omul să le execute. E diferență [între acordaje] după cum învață fiecare”. Mărturisește că preferă acordajul „srampot”, dar că, în momentul în care s-a efectuat culegerea, avea țambalul acordat „românește” pentru că „nu ține butucu”, avînd un instrument vechi și uzat. Informatorul a ținut să sublinieze că „taică-meu m-a învățat [să cînte la țambal] românește”. Fiind chestionat despre acordajul „transport”, el pretinde : „srampot ? eu l-am scos” ! A fost primul lăutar care a știut să descrie mai exact deosebirea dintre acordajul acesta și cel „românesc” : „La srampot se ridică [acordajul coardelor] cu doo tonuri” față de acordajul „românesc”, adăugînd cu timiditate, ca și cum și-ar fi dat seama de paradoxul aparent : „cam ungurește vine”<sup>25</sup>.

Spre deosebire de acest lăutar, țambalistul Petrache Vasile din Urziceni, care locuiește însă de mai mulți ani la Curtea de Argeș, folosește acordajul „unguresc”. Cîntă la țambal de la vîrsta de 8 ani : „Am crescut cu țambalu-n casă”, care era acordat „românește” : „Prima dată românesc a fost [acordajul], așa am pomenit !” Acordajul „unguresc” l-a învățat ulterior „de la un văr de-a lui tăticu”, care „l-a adus din București”<sup>26</sup>. Informații asemănătoare, în ce privește vechimea acordajului „românesc”, am obținut și de la lăutarul Luță Eftimie („Tică”) din Pitești, originar din com. Moșoaia, jud. Argeș. Și el a învățat tot de la tatăl său să cînte la țambal, care folosea același acordaj „românesc”. Acum cîntă cu acordaj „transport”, la un țambal mare, fiind angajat la un local de vară din Pitești<sup>27</sup>.

Unul din cei mai buni lăutari cu care am lucrat, Mihalcea Dumitru („Ciontică”), domiciliat tot în Pitești, actualmente pensionar, afirmă că folosește de mult (din 1920 — 22) acordajul „transport” și chiar are acasă un țambal mare acordat astfel. Își amintește că, fiind încă copil, a învățat să cînte la țambal acordat „românește”. Relatează că la vîrsta de 16 ani, plecînd la București, a cumpărat un țambal mare pe care a vrut să-l acordeze „românește”, dar că nu i-a plăcut cum sună și atunci l-a acordat „transport”. Și el pretinde că ar fi autorul acestui tip de acordaj, și explică termenul „transport” într-un mod firesc : „am transportat acordul românesc cu un ton mai sus”<sup>28</sup>.

Să ne oprim puțin și asupra părerilor muzicanților noștri cu privire la deosebirile, avantajele sau dezavantajele fiecărui tip de acordaj în parte.

<sup>25</sup> „Doo tonuri” = o secundă mare ! În terminologia lăutarului nostru „un ton” devine echivalent cu un *semiton*, fapt explicabil tocmai prin acordajul *cromatic*, unde distanța dintre două coarde vecine este de un *semiton*; astfel „tonul”, în terminologia lăutarului nostru, devine unitatea de măsură a intervalului dintre două coarde vecine. — Vezi fișa de instrument a lăutarului Lipoșteanu Gheorghe (țambal mic acordat „românește”), Găești, jud. Dimbovița, culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968, (AIEF).

<sup>26</sup> Vezi fișa instrumentului lui Petrache Vasile (țambal mic acordat „unguresc”), com. Glodeanu-Siliște, jud. Buzău, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968, (AIEF).

<sup>27</sup> Vezi fișa instrumentului lui Luță Eftimie (țambal mare acordat „transport”), com. Moșoaia, jud. Argeș, Culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968 (AIEF).

<sup>28</sup> Vezi fișa instrumentului lui Dumitru Mihalcea (țambal mare acordat „transport”), com. Hinjești, jud. Argeș, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968.

Întrebat despre deosebirea dintre acordajul „românesc” și „transport”, lăutarul Grigore Niculae din Topana (jud. Olt) răspunde fără ezitare: „se aude țambalul mai bine, pentru că este cu un ton mai sus”<sup>29</sup>. De aceeași părere este și colegul său din Găești: „Sună mai tare, (țambalul) se face țiteră, nu mai e jos!”<sup>30</sup>. Lăutarul din Pitești se contrazice: „Mie nu mi-a plăcut acordul „unguresc”, nu-mi place cum sună”, ceea ce l-a determinat să folosească acordajul... „transport”<sup>31</sup>, deși știm că cele două acordaje se apropie din acest punct de vedere foarte mult.

Cînd încercăm să stabilim avantajele vreunuia din tipurile de acordaj, nu sîntem scutiți de păreri aparent contradictorii. Unul susține că acordajul „unguresc” este mai avantajos pentru că cel „românesc” obligă „să alergi mai mult pe el, tonurile sînt mai îndepărtate și la mîna tot acordul pe care vrei să-l iei vine pe dos”<sup>32</sup>. Este evident că acest instrumentist agreează acordajul „diatonic”, unde „tonurile” sînt într-adevăr mai apropiate din acest punct de vedere. Celălalt, dimpotrivă, susține că la acordajul „unguresc” „tonurile se ia peste cap, nu-i ca la românesc, la rînd”<sup>33</sup>, ceea ce ne demonstrează că informatorul nostru preferă acordajul *cromatic*, unde succesiunea semitonurilor îl scutește „să ia tonurile peste cap”! El este totuși conștient de succesiunea diatonică directă a acordajului „unguresc”, pentru că adaugă: „la acordul unguresc e mai scurt acordul”, considerînd totuși că „la acordul unguresc e mai greu”. În același timp, trecînd la demonstrație, pe instrument, pune în evidență tocmai avantajele oferite de acordajul cromatic atunci cînd schimbă acordurile la diferite tipuri de țîturi, în virtutea celor arătate de noi mai înainte, conchizînd cu fermitate: „acordul românesc este mai ușor”!

În fine, despre profilul concret al acordajului registrului grav, care, cum știm, diferă de la instrumentist la instrumentist (numai primele coarde grave), Grigore Niculae spune: „[se acordează] cum îți convine”<sup>34</sup>. De aceeași părere este și bătrînul lăutar din Găești; „după cum ești obișnuit, după cum e timpanul!” (prin „timpan” înțelegînd desigur urechea muzicală)<sup>35</sup>.

Cît privește registrul acut, același lăutar remarcă dificultatea tehnică pe care o presupune întrebuițarea lui, ceea ce explică de ce este folosit „numai de cine cunoaște mai bine la țambal”<sup>36</sup>.

Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim asupra diferitelor tipuri de acordaj cunoscute din literatura de specialitate, mai ales în Europa centrală și occidentală, la unele popoare din U.R.S.S. etc. Vom sublinia doar, așa cum am mai amintit, că la toate țambalurile cunoscute în aceste regiuni acordajul respectă, într-un fel sau altul, *principiul diatonic* al succesiunii coardelor mai ales la registrul mediu. Astfel, în zona Alpilor, acordajul diatonic este cunoscut cu multe secole în urmă și privește și registrul grav, dar se men-

<sup>29</sup> Vezi fișa instrumentului lui Grigore Niculae (țambal mic acordat „transport”), com. Topana, jud. Olt, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968 (AIEF).

<sup>30</sup> Ref. la informator, vezi nota 25.

<sup>31</sup> Vezi nota 28.

<sup>32</sup> Vezi inf. Iordache Belcleu, Găești, jud. Dîmbovița, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968.

<sup>33</sup> Vezi nota 25.

<sup>34</sup> Vezi nota 29.

<sup>35</sup> Vezi nota 25.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

ționează că au existat și constructori care au realizat și țambale cromatice, fără să se arate dacă cromatismul a constituit doar un element al materialului de sunete sau și al unor succesiuni ale coardelor <sup>37</sup>. În Slovacia <sup>38</sup> ca și la Valassko din Moravia <sup>39</sup>, acordajul țambalelor mici este identic cu cel cunoscut de noi sub denumirea de acordaj „unguresc”. În Ungaria, pe lângă clasicul acordaj „Schunda”, se mai cunoaște și unul numit „evreiesc” <sup>40</sup>, la care diatonismul nu este complet în registrul mediu; de altfel, unii lăutari din Transilvania — din Oradea, Cluj, etc. —, întrebați despre acest acordaj, au fost tentați să-l asemene fie cu acordajul „românesc”, fie cu „transport”, probabil tocmai datorită *elementelor cromatice* ce există în registrul mediu al tuturor acestor tipuri de acordaj.

În *Atlasul instrumentelor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S.* <sup>41</sup>, sînt menționate țambalele existente la ucrainieni, bieloruși și letoni — toate avînd la bază *scări diatonice* (nu se publică decît ansamblul materialului sonor al instrumentului, fără schița dispoziției concrete a coardelor pe tabla de rezonanță), emițîndu-se părerea că țambalul a pătruns în aceste părți abia în ultimele secole, venind din Occident (ca și acordajul „unguresc” la noi).

Din nefericire nu am avut la îndemînă nici un exemplu concret de acordaj al țambalelor existente în estul Europei sau în Orient. Nu ar fi fost exclus să găsim aici acordaje asemănătoare cu „acordul românesc” de la noi. Cercetările viitoare vor putea eventual verifica și completa această ipoteză.

Se impun cîteva concluzii succinte.

1. La țambalele românești există în momentul de față trei tipuri de acordaj, numite „românesc”, „unguresc” și „transport”, acesta din urmă fiind o realizare originală, relativ recentă a lăutarilor noștri. Deosebiriile dintre aceste tipuri sînt *esențiale*, fiecare acordaj caracterizîndu-se printr-un anumit principiu al succesiunii sunetelor din registrul mediu al instrumentului și parțial din cel acut. Astfel, acordajul „românesc” îi corespunde principiul succesiunii *cromatice*, celui „unguresc” — succesiunea *diatonică*, iar celui din urmă — „transport” — succesiunea *cromatică-diatonică*.

2. Acordajelor „românesc” și „unguresc” le corespund fiecare în parte o tehnică și un stil propriu, în funcție de rolul țambalului în diferitele formații instrumentale: primul este adaptat necesităților de acompaniament („îtîturi”), care favorizează succesiunea cromatică a registrelor

<sup>37</sup> Karl M. Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen*, Bärenseiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. Acordajul țambalului publicat aici reproduce pe acela comunicat de prof. August Schmitt.

<sup>38</sup> Ladislav Leng, *Slovenské ľudové hudobné nástroje*, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1967.

<sup>39</sup> Józsa Ország Vranecský, *A mól sem já piščenku*, Krajské Nakladatelství v Ostravě, 1963.

<sup>40</sup> Vezi nota 22.

<sup>41</sup> K. Vertkov, G. Blogodatov, E. Iazovițkaia, *Atlas muzikalnih instrumentov narodov SSSR*, Moscova, Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo, 1963 (Conducătorul de lucrări: K. Vertkov; redactor: I. Z. Alender).

amintite; al doilea corespunde tehnicii instrumentale impuse de rolul preponderent melodic al țambalului ardelenesc și bănățean, ce favorizează succesiunea diatonică a cordelor din registrele respective. Acordajul „transport”, fiind rezultatul combinării celorlalte două tipuri, poate să satisfacă necesitățile ambelor stiluri.

3. Existența celor două acordaje tradiționale ne îndreptățește să presupunem că originea și căile de pătrundere ale țambalului au avut două surse diferite: acordajul „unguresc” are origine *occidentală* cu tehnica și rolul preponderent *melodic* al instrumentului; acordajul „românesc” este de origine *orientală*, cu funcție preponderent *ritmică* și cu tehnica adecvată „țiturilor”.

Pe de altă parte, studiul țambalului de la noi, prin descoperirea acordajului „transport”, a putut pune în evidență încă o dată că în orice cultură populară vie influențele din afară nu reprezintă elemente fixe, mecanice, ce se suprapun nediferențiat pe fondul culturii tradiționale, ci sînt mereu prelucrate în spiritul propriu al acesteia; astfel, influențele respective deschid calea spre noi sinteze originale, îmbogățind, în ultimă instanță, prin noi trăsături specifice, cultura populară universală.

## CONTRIBUTION À L'INVESTIGATION MONOGRAPHIQUE DU TYMPANON

L'étude présente a été réalisée après la découverte accidentelle d'un nouveau accordage des tympanons (țambal) en Munténie. Afin d'avoir la possibilité d'expliquer le sens de ce troisième accordage, l'auteur a été contraint de réexaminer minutieusement les caractéristiques essentielles des deux autres accordages connus jusqu'à présent: l'accordage « roumain » et « hongrois ». Ces analyses *in vitro* basées sur la bibliographie roumaine existante (voir la note 1) l'ont conduit vers des constatations contraires aux opinions affirmées antérieurement sur les différences existantes entre ces deux types d'accordage déjà mentionnés. La vérification de ses hypothèses par une ample investigation *in vivo* l'a conduit à de nouvelles conclusions lui permettant d'expliquer aussi la raison de l'apparition relativement récente du troisième type dénommé « transport ».

L'accordage « roumain » est caractérisé par la succession chromatique des cordes du registre *moyen* (v. fig. 4) tandis que l'accordage « hongrois » par celui *diatonique* (v. fig. 3). La même différence de principe dans la succession des cordes peut-être observée pour le registre *aigu* de ces deux types d'accordage (v. fig. 5). Les différences sont moins importantes pour ces deux types d'accordage quant au registre *grave*, constitué par des cordes qui vibrent sur toute leur longueur (v. fig. 2: les cordes du registre *grave* sont numérotées de I - XV; le registre *moyen* est constitué par les cordes divisées par le sillet (2) — étant numérotées depuis 1-7, respectivement 1a-7a; le registre *aigu* est composé par les cordes divisées en trois

segments à l'aide du sillet (4) — étant numérotées depuis 8-10, respectivement 8a-10a et 8b-10b). L'explication de ces différences essentielles entre ces deux styles d'accordage « roumain » et « hongrois » a été donnée par les deux styles d'exécution profondément dissemblables ; ayant un rôle *prépondérant rythmique* en Olténie, Munténie et en Moldavie et un rôle de *soliste* (mélodique) au Banat et en Transylvanie. L'accordage « roumain » répond aux nécessités d'accompagner de manière rythmique le matériel harmonique rudimentaire, de la manière des *piituri* (formules d'accompagnement), mais surtout par sa manière concrète de réalisation. Ainsi les deux principaux accords par lesquels on accompagne toute mélodie de danse ou de chant en Olténie, Munténie et Moldavie sont ceux de la « tonique » et de la « dominante ». Chaque accord s'exécute d'une manière stéréotypique. A savoir l'accord de « tonique » se réalise par une *pédale divisée* située sur la *fondamentale* de l'accord, tandis que les « basses » ont le rôle de figurer l'accord (v. ex. musical p. 9.). Les sons notés, dont la croche est orientée vers le haut, sont exécutés par la baguette de gauche ; ceux notés, ayant la croche orientée vers le bas, sont exécutés par la baguette de droite. L'accord de « dominante » diffère de manière substantielle de celui de « tonique ». Pour cet accord la *pédale divisée* est réalisée toujours sur la *tierce majeure* de l'accord, c'est-à-dire sur la « sensible » de la « tonique » même lorsque la mélodie présente un caractère de mode, ayant, la petite septième (v. ex. musical p. 10). Ainsi, pendant l'exécution, lors du changement de l'accord de « tonique » et de « dominante » la baguette droite qui exécute la pédale divisée intonne un intervalle de seconde mineure. Pour ce faire, c'est l'accordage chromatique du tympanon « roumain » qui correspond le mieux.

Tout au contraire, la manière d'exécution caractéristique du Banat et de la Transylvanie se base sur l'utilisation du tympanon comme un *instrument mélodique*. L'accompagnement exécuté ici des contre-mélodies, des imitations ou des répétitions de certains motifs de la mélodie soliste, parfois richement ornements. Ce style ressemble bien à celui que l'on connaît en Europe Centrale et Occidentale (v. ex. mus. p. 12). Pour ce faire l'*accordage diatonique* est beaucoup plus avantageux.

Le *troisième accordage* découvert par l'auteur, appelé « transport », n'est autre chose que la *transposition* de l'accordage « roumain » à la seconde majeure supérieure (v. fig.6). Il résulte de ce fait aussi un rapprochement de l'accordage « hongrois », un nombre de neufs sons étant identiques dans le registre moyen pour ces deux accordages (v. fig.7). Ce nouveau type d'accordage correspond ainsi aux besoins *rythmiques* et *mélodiques*.

L'auteur émet, en concluant, l'hypothèse de la double origine du tympanon en Roumanie : l'une *orientale* pour le tympanon à l'accordage « roumain » et une autre occidentale — pour le tympanon accordé à la « hongroise ». L'*accordage « transport »* représente une *invention originale des ménestriers roumains* qui synthétise d'une manière heureuse les caractéristiques de ces deux accordages.

## PAPARUDA

LIA STOICA-VASILESCU

Din varietatea ceremonialurilor, cu structuri diferite și origini diverse, care se credea că ar proteja și ar promova rodul ogorului, ne-am referit în studiul nostru la o singură categorie de fapte : *paparuda*. Acest obicei se înscria în complexul ceremonial care avea drept scop asigurarea fertilității cîmpurilor, obținerea unei recolte abundente prin provocarea ploii la momentul oportun.

Luînd în considerație faptul că ploaia constituie o condiție sine qua non a creșterii plantelor, putem găsi cu ușurință explicația semnificației bogate și ponderii deosebite pe care o avea apa în riturile agrare. Prezența acestui element poate fi descoperită deci frecvent în credințe și obiceiuri provenind din cele mai vechi timpuri. Această situație a apei care presupune și pe cea a unor fenomene meteorologice, a rîurilor și a fluviilor, a lacurilor și a mării se datorează însemnătății sale ca factor ce condiționează atât apariția și menținerea vieții, cît și satisfacerea necesităților cotidiene ale omului.

Simbolismul apei implică capacitatea de a însuma ansamblul virtualităților, totalitatea posibilităților de existență.

Element originar, apa constituie deci atât sursa existenței cît și sinteza diferitelor posibilități de existență, relevînd o realitate complexă, cu aspecte ce scapă de sub controlul simțurilor. Raportată fiind la condiția umană, ea se înfățișează ca posedînd o dublă natură ce exprimă sensuri diferite : pe de o parte reprezintă elementul purificator și germinativ, provocator de forță creatoare și abundență, pe de altă parte se relevă influența nocivă a apei, cauză a cataclismelor, a nenorocirilor și bolilor.

Astfel în concepția populară tradițională apa, element cosmogonic, devine substanță magică prin excelență. Această calitate deosebită a sa ni se înfățișează cu deosebită intensitate, analizînd obiceiul care stă în atenția cercetării noastre.



Deși prin analiză ne supunem riscului de a prezenta ca părți dispartate, ca fragmente, un tot organic, o unitate care a fost gândită ca atare, vom căuta totuși în prima parte a studiului să prezentăm o tipologie precum și funcționalitatea și structura obiceiului în discuție în cadrul complexului ceremonial, iar în a doua parte a articolului să facem unele precizări de ordin statistic și să alcătuim o hartă a răspîndirii acestuia, pe teritoriul României.

Materialul pe baza căruia ne-am formulat punctele de vedere este aproape în totalitate inedit și se referă numai la realitatea românească. Sursele importante de informație au fost răspunsurile la chestionarul lingvistic al lui B. P. Hasdeu<sup>1</sup> (întrebarea nr. 155: „Ce este Papaluga sau Paparuda și cu ce fel de obiceiuri este însoțită?” corelată cu întrebarea nr. 185: „Ce este și cum se face legarea sau dezlegarea ploii?”), materialele aflate în Arhiva Institutului de etnografie și folclor și cele din Arhiva Secției de etnografie și folclor a Centrului de științe sociale din Cluj, precum și bibliografia de specialitate<sup>2</sup> și cercetarea personală de teren. Menționăm că majoritatea informațiilor se referă la sfîrșitul sec. XIX și primele decenii ale sec. XX.

Paparuda, deși ca termen sau mai precis ca metaforă a intrat în limbajul cotidian — ceea ce ar da o indicație poate, referitoare la răspîndirea obiceiului —, face parte din acea categorie de elemente de cultură populară care au stat prea puțin în atenția etnografilor și folcloriștilor,

<sup>1</sup> B. P. Hasdeu, *Răspunsuri la chestionarul lingvistic*, 1874, BARS, mss. 3418 — 3436; I. Mușlea, O. Birlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu*, cap. „Paparuda”, mss.

<sup>2</sup> Dr. G. Alexici, *Texte din literatura populară română*, Budapesta, 1899, p. 200. O. Bolintineanu, *Călătorii la românii din Macedonia și Muntele Atos*, București, 1863, p. 113 — 114; George T. Bulgărescu, *Paparudele*, în „Gazeta Transilvaniei” 54, (1891), nr. 62; Teodor Burada: *O călătorie în Dobrogea*, Iași, 1880, p. 24 — 25; Codin N. Drăguș, *Paparudele* în „Albina” 2(1899), nr. 35, p. 119; Vasile Gergely de Ciocotisiu, *Omul de lume sau Sontice, Regule cuviinței*, Viena, 1819, p. 110; Dimitrie Iarcu, *Mitologia*, Buc., 1867, p. 10; Gligore Jipescu, *Opincaru*, București, 1881, p. 132; Sim. Mănguța, *Calendarul pe anul 1883 — aprilie*; I. Maniliu, *Crestomație română*, București, 1891, p. 294; S. Fl. Marian, *Descințele adunate de George Săulescu*, Anal. Acad. Rom. 5(1884), Secția I, p. 153 — 176; Idem, *Sărbătorile la români*, Buc., 1901, vol. III, p. 304 — 326; Théodore Margot, *O viațorie în cele șaptesprezece districte ale României*, Buc., 1859, p. 43; Laurian și Massim, *Glosariu* 1871, p. 436; D. M. Mihăilescu, *Limba, datinele, moravurile și costumele străbune*, în „Gazeta Săteanului”, 2(1880), p. 307; *Paparudele*, în „Familia”, 10(1874), p. 210, Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din munții Apuseni*, Buc., 1945, p. 61; Al. Popescu, *Paparudele*, în „Țara nouă”, 2(1885), p. 506 — 507; *Regulament pentru sărbătorile ce trebuie a fi ținute creștinii ortodoksi în curgerea anului*, în „Trompeta Carpaților”, 12(1874), nr. 1142; Iosif Stanca, *Babaruga*, în „Familia”, 25(1896), p. 460; T. St., *Draegaeița și Papaluga*, în „Foaia societății pentru literatură și cultura române în Bucovina”, 5(1869), p. 110 — 114; Dobre Șefănescu, *Privire fugitivă asupra poeziei de ocaziune la români*, în „Liberalul”, 7(1886) nr. 253; *Studii asupra literaturii populare*, în „Lumina pentru toți”, București, (1888), p. 120 — 121; G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Buc., 1885, p. 207; Idem, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, Buc., 1874; *Datine, moravuri și credințe naționale*, în „Românul”, București, 8(1874), p. 355 — 359; Georgiu Traila, *Paparuga*, în „Familia”, 4(1868), p. 327; Mihai Vulpescu, *Irozii, Păpușile, Teatrul fărânesc al vicleimului, Scaloianul, și Paparudele*, Buc., 1941, p. 109 — 119.

publicațiile care tratează această temă limitându-se la pura descriere, la menționarea versurilor sau la o sumară integrare a ritului în magie.

Obiceiul consemnat încă de Dimitrie Cantemir cu numele „papalugă”<sup>3</sup> l-am întâlnit în informațiile ce ne-au stat la dispoziție sub diferite denumiri: paparudă<sup>4</sup> — termen generalizat, papalugă<sup>5</sup>, papălugă<sup>6</sup>, păpălugă<sup>7</sup>, paparugă<sup>8</sup>, papărudă<sup>9</sup>, papîrudă<sup>10</sup>, păpărudă<sup>11</sup>, păpărugă<sup>12</sup>, păpurudă<sup>13</sup>, băbălugă<sup>14</sup>, băbărugă<sup>15</sup>, băbărută<sup>16</sup>, mămărută<sup>17</sup>, dodoliță<sup>18</sup>, dadaloaie, dadole, dodoloaie, dodoloi, gogul<sup>19</sup>, sîngiorz<sup>20</sup> etc.

Materialul cercetat se înscrie din punct de vedere al structurii ceremonialului în două categorii tipologice<sup>21</sup>, avînd fiecare subdiviziuni. În prima categorie (A) întâlnim invariabil două elemente: apa și paparuda cu funcții determinate. În a doua categorie (B) paparuda dispare ca personaj, rolul ei fiind preluat de colectivitate. Am putea presupune că în această categorie sînt grupate variante mai puțin cunoscute ale obiceiului.

În prima categorie — (A) — considerăm că pot fi grupate trei subtipuri:

Subtipul A<sub>1</sub> este cel mai răspîdit, constituind ceea ce se cunoaște din literatura de specialitate a fi „paparuda”. O persoană, în general de sex feminin, dezbrăcată sau în haine rupte este împodobită, de la mijloc în jos, cu diferite frunze înșirate pe ață (salcie, brusture, fag, stejar, anin) sau rămurele de copac, punîndu-i-se pe cap o coroană de verdeață (uneori de laptele cucului) sau este complet acoperită cu plante.

<sup>3</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului, 1966, p. 186; „În vremea verii, cînd pămînturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară imbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi, iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa: Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, griul, meiul și altele”.

<sup>4</sup> Cuvîntul paparudă provine din neogreacă — peperuda.

<sup>5</sup> B. P. Hașdeu, *Răspunsuri la chestionar*, vol. VIII 2, fila 208; XVIII 49; VIII 277; VIII<sub>1</sub> 350; AIEF, inf. 417.

<sup>6</sup> AIEF, inf. 15131.

<sup>7</sup> AIEF inf. 6132.

<sup>8</sup> AIEF, fond. etn., inf. 4763, 4765.

<sup>9</sup> AIEF inf. 4723.

<sup>10</sup> AIEF, inf. 5573.

<sup>11</sup> AIEF, inf. 2577, 5695, 15.821.

<sup>12</sup> AIEF inf. 8450, 16883, 26201, Răsp. XVIII 28.

<sup>13</sup> AIEF, inf. 11.627.

<sup>14</sup> AIEF, inf. 17.990.

<sup>15</sup> AIEF, inf. 24.826.

<sup>16</sup> AIEF, inf. 3143, 16.729; AIEF, fond, etn., inf. 4762, 4764.

<sup>17</sup> AIEF, inf. 3111.

<sup>18</sup> AIEF, inf. 24.826.

<sup>19</sup> S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Buc. 1901, p. 304.

<sup>20</sup> AIEF, fond. etn., inf. 4761, 4766.

<sup>21</sup> A se vedea și I. Mușlea, O. Birlea, *lucr., cit.*

încît nu i se mai vede fața. Aceasta, paparuda, umblă prin sat întovă-rășită de un grup de aceeași categorie de vîrstă cu ea sau e condusă de mama ei ori de femei mai bătrîne. Uneori cel ce duce paparuda o ține legată de o sfoară. Se merge prin tot satul, fie numai pe uliți, fie oprin-du-se la fiecare casă și intrînd în curte. Acolo paparuda joacă, în timp ce însoțitorii bat din palme cîntînd, acompaniați fiind cite o dată de cimpoi sau fluier <sup>22</sup>. Paparuda poate înconjura un bulgăr de sare pus în mijlo-cul ogrăzii. Gazda casei iese cu un vas cu apă azvîrlind-o peste paparudă. Acest gest poate fi repetat și de însoțitorii care poartă găleți cu apă. Apa este înlocuită uneori cu zăr <sup>23</sup>, cu zăr și apă <sup>24</sup>, cu lapte <sup>25</sup> sau cu făină cer-nută prin sită <sup>26</sup>. Paparuda sare și se scutură ca să cadă apa de pe ea, stropind pe cei din jur și strigînd: „Paparuga sau paparuda” <sup>27</sup>, ori „Paparuda ploile să vină” <sup>28</sup>. Stăpînii casei oferă diferite daruri după terminarea jocului: bani, făină, mălai, grîu, colaci, pită, diferite alimente (ouă, fasole etc.) sau obiecte (fuior). Acestea sînt primite de cel ce duce paparuda sau de cineva din ceată numit anume. Darurile sînt împărțite între toți participanții, dînd de obicei o parte mai mare celui care a fost paparudă. Uneori numai însoțitorii se reunesc la un prînz comun sau se face masă din darurile primite la care sînt poftiți toți sătenii <sup>29</sup> sau doar flăcăii și fetele <sup>30</sup>.

În subtipul A<sub>2</sub>, o persoană este îmbrăcată cu frunze ca în subtipul A<sub>1</sub>, însă cortegiul este cel care, mergînd pe uliți și pe la casele oamenilor, udă pe cine întîlnește în cale, în special femeile însărcinate <sup>31</sup>, cîntînd cîntecul paparudei <sup>32</sup> sau strigînd „Precum noi astăzi vă udăm pe toți tot așa și Dumnezeu să ude semănăturile pe cîmp” <sup>33</sup>. Uneori grupul este organizat și condus de un vătăf; se ia steagul bisericii și se moaie în apă, apoi se merge prin sat <sup>34</sup>.

Subtipul A<sub>3</sub> se practică numai în jurul fîntînilor. Paparuda împo-dobită cu frunze este dusă la una sau mai multe fîntîni unde este udată din belșug, în timp ce înconjoară „izvorul” strigînd: „Ploaie! Ploaie!” <sup>35</sup> sau cîntînd cîntecul menționat. Uneori acest subtip se întîlnește combinat cu subtipul A<sub>1</sub>: paparuda este udată pe cînd merge pe la case apoi este dusă și udată din nou la fîntîni.

A doua categorie — B — are de asemenea trei subdiviziuni.

Subtipul B<sub>1</sub> se deosebește de celelalte prin faptul că se restrînge la o singură categorie de sex. Practicanții sînt numai femei. Ele se adună

<sup>22</sup> Răsp. XV 413, 427.

<sup>23</sup> Răsp. II 127.

<sup>24</sup> Răsp. I 154.

<sup>25</sup> Răsp. II 104.

<sup>26</sup> Răsp. II 263, „Spre semn ca ploaia să fie deasă cum cade făina prin sită”.

<sup>27</sup> Răsp. VIII 291.

<sup>28</sup> AIEF inf. 8409.

<sup>29</sup> Răsp. XIV 438.

<sup>30</sup> Răsp. XIV 448.

<sup>31</sup> Răsp. IV 76.

<sup>32</sup> Răsp. IX 44, 157, 273, 467.

<sup>33</sup> Răsp. XIV 427.

<sup>34</sup> AIEF inf., 2577.

<sup>35</sup> Răsp. XVI 274.

la un loc, la o masă comună <sup>36</sup>, petrec o zi întreagă <sup>37</sup> și se udă reciproc, în special cele însărcinate, pentru ca scământăturile să aibă ploaie la timp <sup>38</sup>.

Subtipul B<sub>2</sub> are o sferă restrînsă de participanți, numai femeile însărcinate. Într-o zi anume <sup>39</sup>, acestea sînt udate pentru a feri cîmpul de secetă.

Subtipul B<sub>3</sub> era cel mai puțin conturat, cel mai vag, raportat fiind la subtipul A<sub>1</sub>. Se caracterizează prin faptul că oamenii se udă, de obicei fără de veste, unii pe alții. Nu se cîntă versurile paparudei și nici nu este îmbrăcat cineva în frunze decît foarte rar <sup>40</sup>.

Subtipul A<sub>1</sub> era practicat cîteodată pentru ca timpul să fie ploios, deci preventiv, la anumite date fixe: (una din joile de după Paști; prima, a treia marți după Paști; prima, a treia, a patra, a cincea, a noua miercuri după Paști; a treia joi după Rusalii, la Sf. Gheorghe, la 1 Mai, la 19 iunie) sau la date nedefinite (o zi din timpul Rusaliiilor, o joi după Paști). Obiceiul se întîlnia însă cel mai frecvent în timpul secetei, pentru înlăturarea calamității.

Subtipurile A<sub>2</sub> și A<sub>3</sub> erau caracteristice pentru perioadele de uscăciune, întîlnindu-se numai ca excepție la dată fixă: (A<sub>2</sub> — la Sf. Gheorghe, A<sub>3</sub> — a treia și a patra joi după Paști).

Subtipul B<sub>1</sub> se practica într-o zi în care femeile nu lucrau (a treia joi după Paști sau „o zi de vară”) și avea caracter preventiv. Aceeași caracteristică o are și subtipul B<sub>2</sub> (care se celebrează în a treia joi după Paști sau „o zi de primăvară”).

Ultimul subtip B<sub>3</sub> se aseamănă cel mai bine cu subtipul A<sub>1</sub> însă el viza prevenirea nenorocirii și nu înlăturarea ei efectivă (obiceiul avînd loc îndeobște într-o joi după Paști — a treia sau a patra —, de Sf. Gheorghe, o zi din aprilie sau mai, o zi de sărbătoare etc.).

Sintetizînd, deci, scopul principal al ceremonialului era considerat stimularea forței de reproducere, obținerea unei recolte maxime prin provocarea ploii. În finalitatea obiceiului mai coexistă însă și o altă latură, secundară, legată de cultul morților și de o semnificație apotropaică.

Apropierea dintre cele două planuri ontologice, a lumii celor morți de a celor vii, se făcea mai evidentă în unele momente de tensiune vitală a grupului uman. Pentru a dobîndi bunăvoința morților, și în același timp spre a menține statu quo-ul existent, au fost dedicate defuncțiilor ceremonii însemnate în momentele cele mai importante ale muncilor cîmpului.

„Darul” în alimente, care i se dădea paparudei, avea dubla semnificație funerar-agrară. Oferirea unor părți din roadele anului trecut ca pomană, deci ofrandă morților, constituia o cheazășie pentru stimularea ajutorului lor în vederea perpetuării recoltei.

<sup>36</sup> Răsp. V 390.

<sup>37</sup> Răsp. V 422.

<sup>38</sup> Răsp. II 302, IV 422, 390, XIII 70, 237.

<sup>39</sup> A III-a joi după Paști (XIV 510), o zi de primăvară (XIII 243).

<sup>40</sup> Răsp., II 320, XV, 355.

În același sens credem că trebuie interpretată și masa femeilor — paparuda de subtipul B<sub>1</sub> — precum și prinzul însoțitorilor la care sînt poftiți și unii membri ai colectivității sătosești — paparuda de subtipul A<sub>1</sub>. Se știe că masa comună cu ofrande din alimente preparate din cereale a constituit întotdeauna în diferitele ceremonii ale cultelor agrare un prilej de cinstire și amintire a celor morți.

Aceste manifestări de rememorare a defuncțiilor au însă și o derivată apotropaică. Oamenii se temeau de eventualul amestec al celor dispăruți în viața grupului, de aceea cautau prin diferite mijloace — în cazul analizat, ofrande — să mențină echilibrul celor două planuri, existența și postexistența, să anihileze potențialele acțiunii vătămătoare.

Virtuți apotropaice se credea că au și frunzele în care a fost înfășurată paparuda dar pe termen limitat <sup>41</sup>.

Respectarea zilei, în care se practică obiceiul, prin interdicție de lucru, deci sărbătorirea acesteia, fapt caracteristic pentru paparuda de tip B <sup>42</sup> și puțin semnificativ pentru celălalt tip <sup>43</sup>, reprezintă în cultura noastră populară o interdicție fără caracteristici specifice deosebite. În cazul paparudei exprimă, se pare, respectul față de forța vegetației, propițierea acesteia.

Pentru a putea analiza structura ceremonialului, ne vom referi la trei categorii de factori : agenți, acte și reprezentări, căutînd să arătăm interdependența lor.

Obiceiul este o manifestare de magie publică, îndeplinirea ritualului fiind făcută în fața colectivității și în folosul său. Practicanții sînt prin excelență femeile (fetele) și copiii. Femeia este întîlnită ca personaj principal în majoritatea cultelor agrare, rolul important ce i s-a conferit admițîndu-se a fi, în parte, o urmare a faptului că agricultura a fost la început o descoperire și o activitate feminină. Analogiile care s-au făcut între fertilitatea femeii și a pămîntului, centre de energie biocosmică, între actul genetic și munca agricolă, a dus la consolidarea situației menționate. Udarea femeilor în general, și în special a celor însărcinate, în cadrul obiceiului paparudei decurge din concepția că fecunditatea femeii poate influența fecunditatea cîmpului, iar aceasta la rîndul ei ajută femeii să conceapă.

Alegerea femeii, ca sex ce posedă în grad mai mare calități magice, poate fi și consecința unei situații aparte pe care o are aceasta în raport cu societatea, ca urmare a unor perioade critice în viață (graviditate etc.). Poziția specială a generat o anumită atitudine în privința ei : epocile critice — în cazul paparudei graviditatea — au fost considerate ca fiind cele în care calitățile magice ale femeii ajung la amplitudinea maximă.

Alegerea copiilor ca agenți ai ritului poate fi explicată prin aceeași situație aparte : și ei ocupă un loc deosebit în societate, o poziție incertă generatoare de virtuți magice, iar puritatea este una din calitățile lor principale.

<sup>41</sup> Răsp. XIV, 427.

<sup>42</sup> Răsp. V 390, 422 ; XIII 70, 238.

<sup>43</sup> Tip A : Răsp. VII 282 ; XIV 90, 404 ; XVI 87 ; tip B : Răsp. I 123 ; II 4, 83 ; III 299, 373 ; VII 190 ; XI 493 ; XII 50, 184, 195 ; XIII 221, 338, 472 ; XV 355.

Ceremonialul paparudei se desfășoară într-un mediu magic, delimitat, cei care îl practică fiind în momentul actului într-o stare anormală. Pentru a pătrunde și pentru a părăsi acest mediu, fără pericole și fără a afecta eficacitatea scontată, sînt necesare o serie de rituri de intrare și de ieșire.

Riturile de intrare sau preparatorii sînt cele care pregătesc ceremonia; prin intermediul lor se distinge și se limitează mediul magic de alte medii. Ele au o mică importanță față de ritul principal, care răspunde scopului vizat. Alegerea paparudei, a frunzelor, înșirarea lor și împodobirea paparudei, baia premergătoare, plecarea în sat, stabilirea timpului și a locului de desfășurare a obiceiului alcătuiesc preparative ce condiționează reușita manifestării.

Riturile de ieșire sînt echivalente riturilor de intrare. Ele constituie precauții necesare realizării scopului dorit. În această categorie intră baia pe care o fac toți participanții după ce au parcurs satul<sup>44</sup> sau masa ceremonială.

Vom încerca să ne oprim pe rînd asupra tuturor acestor aspecte care delimitează partea centrală, esențială a obiceiului. Consemnăm ca punct de vedere preliminar că în magie nici un rit nu este considerat banal, ci întotdeauna este dotat cu circumstanțe presupuse anormale, cu condiții în aparență irealizabile<sup>45</sup>.

Paparuda este aleasă urmînd prescripții speciale; ea este un copil (pentru care se specifică limita de vîrstă: fetiță sub doisprezece ani<sup>46</sup>, trei fete între nouă și unsprezece ani<sup>47</sup>), o fată mare<sup>48</sup> sau o femeie însărcinată — uneori se precizează „care n-a mai avut copii”<sup>49</sup>. Toate acestea, precum și baia pe care o fac paparudele înainte de a fi împodobite<sup>50</sup>, condiționează starea de puritate rituală în care trebuie să se afle agentul principal al ceremonialului. Paparudele acționează dezbrăcate, sumar acoperite cu frunze, nuditatea fiind rezultatul unor concepții generate de dorința unui contact mai direct cu mediul și implicit cu plantele care o împodobesc. Uneori paparuda poartă un vestmînt vechi sau rupt peste care se pun ghirlandele cu verdeață. Aceste ghirlande se fac din frunze de plante diferite — salcie, boz, brustur, fag, stejar, anin etc. — astfel încît criteriile de selectare nu apar unitare. Alegerea lor nu se datorează unor proprietăți specifice, ci apartenenței la aceeași clasă ca și cerealele. Datorită acestui lucru, orice acțiune exercitată asupra lor se va transmite prin contiguitate și grînelor, le va impresiona, le va influența.

Plantele sînt înșirate pe ață, apoi paparuda este înfășurată în aceste ghirlande de către copii, femei sau flăcăi<sup>51</sup>, (uneori numai de către cei numiți de „vătaful de paparude”) foile de la umăr punîndu-se cu virful

<sup>44</sup> Răsp. IX 207, AIEF, inf. 3027.

<sup>45</sup> Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1966, p. 43.

<sup>46</sup> S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 308.

<sup>47</sup> S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 316.

<sup>48</sup> Răsp. III 231; IV 108, 321; VII 491, IX 178, 402; XVI 15; XVIII 28, 285, 90; AIEF inf. 24825;

<sup>49</sup> AIEF, inf. 24825.

<sup>50</sup> AIEF, inf. 24825.

<sup>51</sup> S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 309, 314, Mihai Vulpescu, *op. cit.*, p. 113.

în sus „pentru ca picăturile de apă să se oprească pe foi și să strălucească la soare așa cum picăturile de ploaie strălucesc pe plante<sup>52</sup>.

Timpul desfășurării obiceiului este specificat atât prin încadrarea lui în ciclul anual, în durata săptămânii, cât și în perioada unei zile. Se știe că în viziunea magică timpul este neomogen, posedând accente de intensitate. Pentru reușita unei acțiuni sînt propice în special perioadele singularizate; marile sărbători cît și epocile care sînt sub influența lor au atributele unor asemenea perioade. Am consemnat deja că paparuda se practica în timpul de după Paști, Rusalii, de Sf. Gheorghe sau altă sărbătoare. Deosebite sînt și perioadele de secetă, deoarece ele fac excepție de la desfășurarea normală a timpului; intervenind calamitatea, aceasta le conferă atribute ce le diferențiază de ceea ce există în mod obișnuit.

Și structura zilelor săptămânii este diferențiată din punct de vedere calitativ. Fiecare dintre ele are proprietăți care garantează reușita numai unor anumite lucruri. În cazul paparudei sînt considerate favorabile, în special, zilele de marți, miercuri, joi și duminică. Chiar și în cadrul unei zile potențialul magic este discontinuu, existînd astfel momente faste și nefaste. Dacă timpul nociv este, în genere, considerat noaptea, cu intensitatea maximă la miezul nopții, orele din jurul prînzului, (cînd se practică paparuda), nu pot fi decît contraponderea acestei intensități, în sens pozitiv.

Considerațiile asupra lipsei de omogenitate a timpului în magie sînt aplicabile și în ceea ce privește locul desfășurării ritului. Nici spațiul nu este neutru, ci este format din fragmente, din „locuri”, fiecare avînd calități proprii.

Obiceiul paparudei este favorizat de terenul din jurul fîntinilor — fapt ușor de explicat avînd în vedere necesitatea apei în practicarea lui — de ogor și de ulițele satului — drumul comun al celor ce alcătuiesc comunitatea fiind, se pare, în analogie cu faptul că ceremonialul se îndeplinește în folosul tuturor — sau de curțile sătenilor — o repetare, o întărire a ideii că obiceiul îndeplinit este valabil pentru toți și pentru fiecare în parte. Paparuda nu se întoarce niciodată din drum fapt bazat pe stabilirea unei legături cauzale între continuarea direcției și reușita întreprinderii.

Ansamblul acestor condiții, care constituie premise pentru atingerea scopului ceremonialului, își are corespondentul în acțiuni ce constituie precauții luate după săvîrșirea acestuia.

Din această ultimă categorie fac parte masa ceremonială — pe care am descris-o — și dezbrăcarea paparudei. După ce cutreieră tot satul, paparuda merge împreună cu însoțitorii, aruncă frunzele, cu care a fost înfășurată, în apă și se scaldă. De obicei este aleasă o apă curgătoare care, îndepărtînd rapid materialele asupra cărora s-a exercitat ritul, le ferește de influențe nefaste<sup>53</sup>, de „spurcăciune”. Baia pe care o face paparuda, singură sau împreună cu însoțitorii, marchează trecerea de la sta-

<sup>52</sup> S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 339.

<sup>53</sup> „După ce au umblat prin sat dezbracă băiatul ce a fost paparudă și dau frunza pe apă”, AIEF inf. 3103; „Intră în rîu se dezbracă de frunze le aruncă pe apă”, AIEF, inf. 24825; „Merg la gîrlă unde dezbracă paparuda și dau frunzele de salcie pe apă”. AIEF, inf. 20465.



rea anormală, în care se găsea, la cea cotidiană, imersiunea echivalind cu o nouă naștere.

Partea centrală a ceremonialului paparudei, parte ce răspunde direct scopului practicării obiceiului, implică rituri pozitive, manuale și orale. Abordînd problema riturilor manuale, Marcel Mauss<sup>54</sup> arată că în ciuda aparenței care ar putea duce la concluzia că numărul de acte simbolice este indefinit, că orice act simbolic este eficace, „pentru o magie dată numărul de rituri simbolice prescrise și executate este întotdeauna limitat” adică s-ar putea afirma că există „coduri limitative de simbolisme”. Plecînd de la acest punct de vedere, observăm că cele două acțiuni centrale din cadrul obiceiului investigat, jocul (paparudei) și stropirea cu apă, le întîlnim și în contextul altor manifestări populare. Jocul paparudei este similar cu cel al Lăzărelului sau al moșului de turcă, iar vărsarea apei este atît de răspîndită încît dăm ca exemplu numai obiceiurile de la naștere, cununa, diferite vrăji etc. Ceea ce individualizează aceste acte, ceea ce le dă o anumită semnificație este finalitatea obiceiului. Ele sînt eficace, „ele fac” numai avînd în vedere scopul căruia fi sînt consacrate.

Riturile manuale sînt intrinsec legate de cele orale, ele se completează și se determină reciproc. În jocul paparudei dansul este un pretext, o mișcare în ritm pe melodie sau strigătură. Este gîdit ca o mișcare generală de improvizație liberă condusă de ritm sau de un vers scandat.

Analizînd cele două ipoteze referitoare la acest joc (1 — ceea ce găsim noi astăzi sînt doar forme degradate ale unui dans care s-a pierdut sau 2 — paparuda nu este un obicei ce implică dansul), ne-am oprit asupra celei de a doua. Ni s-a părut mai probabilă explicația potrivit căreia „jocul paparudei” este doar expresia unei necesități dinamice de punctare a ritmului, cîntecului și a versurilor ce se rostesc, acestea fiind un act magic oral.

În cadrul obiceiului, riturile manuale și orale sînt concomitente: în timp ce se varsă apa — simbol al ploii — se spun versurile care o invocă, gestul presupunînd, cel puțin în limbaj interior, o frază. Ritul oral este partea explicită a ceremonialului, pe cînd gestică aparține unei convenții mai mult sau mai puțin inteligibile. Prin ritul oral se descrie în folosul cui este săvîrșit ritul manual și în ce scop, conferindu-i-se o specializare, o specificitate. Pentru a produce ploaia sau pentru a-i produce efectul, aceasta trebuie descrisă sau menționată. Același lucru se obține traducînd prin gestică ploaia menționată prin turnarea apei peste paparudă. Există astfel o echivalență perfectă între limbajul gestului și cuvînt, mișcarea rituală însăși constituind un limbaj.

Pornind de la premisa că ritul poate fi privit ca un mod de comunicare, ca un limbaj special, deoarece este expresia unei idei, vom încerca să deslușim care sînt ideile și credințele care corespund actelor obiceiului investigat, care sînt deci reprezentările.

În cadrul paparudei distingem reprezentări impersonale, abstracte și concrete. Cea mai simplă reprezentare, cea a rezultatului imediat — a căderii ploii — are la rîndul ei mai multe componente.

<sup>54</sup> Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 43, 44.

Între ființele și obiectele care sînt implicate în rit se presupune o anumită legătură determinată. Între paparuda care joacă în vederea schimbării unei stări de lucruri, între vărsarea apei și între grupul pentru care se efectuează ceremonialul etc., se presupune o continuitate, o interdependență. Părțile separate dintr-un lucru nu se sustrag acestei continuități pentru că personalitatea lucrului rezidă întreagă și în fiecare din componentele sale. Astfel influențînd frunzele cu care este împodobită paparuda, efectul se va transmite vegetației și, implicit, grinelor deoarece fiecare obiect posedă principiul esențial al categoriei din care face parte. Această lege, a contiguității, comportă de altfel și înțelegerea a nenumărate asociații, denumite de unii etnologi simpatetice, între persoane și obiecte. Aceste asociații se constituie într-un lanț, astfel încît producerea unui anumit efect se obține prin acționarea asupra uneia dintre verigile lanțului. În cazul în care efectele s-ar transmite integral tuturor verigilor, scopul ritului nu ar mai fi însă obținut. De aceea lanțul simpatetic se întrerupe la un moment anumit pentru a se limita astfel efectul. (Prin paparudă se vizează numai obținerea ploii și în nici un caz provocarea diluviului și a grindinii!).

Nu numai o parte a unui lucru este capabilă să-l reprezinte ci, prin abstractizare, simpla pronunțare a numelui obiectului poate să-l evoce. Numele este asimilat deci componentelor unui lucru. În versurile cîntate în timpul practicării obiceiului paparudei, cuvîntul „ploaie“ este deseori repetat. Ca atare acționînd asupra numelui prin contiguitate, întreg lucrul — în cazul cercetat ploaia — este afectat.

Dintre legile magiei, cea care este însă mai amplu reprezentată, în cadrul ceremonialului investigat, este legea similarității; asemănătorul evocă lucrul asemănător. Vărsarea apei peste paparudă este mimarea ayersei pe care întreaga colectivitate dorește să o provoace. Această similaritate este concepută însă cu totul convențional pentru că, dacă practica obiceiului se face de cele mai multe ori prin folosirea apei, există și ocazii în care se toarnă deasupra paparudei zăr, făină cernută etc. Analizînd aceste cazuri, ajungem la concluzia că prin abstractizări și asimilări mintale pot fi alese substitute diferite pentru a deveni reprezentări ale ploii. Aceste imagini sînt deci expresia unui simbolism tradițional.

Legea similarității comportă în același timp și pe cea a contrariilor, deoarece asemănătorul evocă lucrul asemănător, făcînd să dispară contrariul. Paparuda are drept scop imediat provocarea ploii pentru a face să dispară contrariul ei, seceta. Astfel noțiunea de similaritate este întovărășită de cea de contrarietate.

Vedem deci că similaritatea, contiguitatea și contrarietatea, care formează reprezentările impersonale abstracte ale obiceiului cercetat, nu pot fi vehiculate separat decît în vederea facilitării analizei, pentru aprofundarea detaliilor, ele constituind în fond diferite feluri de a percepe aceeași noțiune.

Riturile bazate pe contiguitate, similaritate sau contrarietate au ca scop transferul diferitelor proprietăți ale unor lucruri, care au anumite reacții față de colectivitate. Datorită acestor proprietăți, obiectele au putut fi clasate în sisteme de relații simpatetice. Ele pot reacționa unele asupra altora în virtutea apartenenței la aceeași clasă (exemplul legăturii dintre vegetație ce împodobește paparuda și cereale).

Paparuda, ceremonial îndeplinit în folosul întregii comunități, ne pune în prezența unor sentimente ale tuturor. Teama în fața calamității și a urmărilor ei, speranța în îmbunătățirea situației și mai ales dorința de a schimba starea de lucruri iau aspectul unor adevărate forțe colective, ca implicație a credinței generale în magie. Ca urmare a acestor lucruri se relevă o credință comună în eficacitatea îndeplinirii ritului. Atît persoana care se face paparudă cît și asistenții au convingerea că prin practicarea obiceiului se vor dobîndi rezultatele dorite. Informatorii chestionați asupra acestor lucruri ne-au afirmat cu toată seriozitatea că „a plouat”<sup>55</sup>. Efectele binefăcătoare ale îndeplinirii ceremonialului s-au extins însă de la scopul imediat la o gamă mai bogată de semnificații. Am găsit explicația după care gazda, în curtea căruia se joacă paparuda, are spor în casă și la vite<sup>56</sup>. Această explicație se înscrie firește în sfera mai largă de fertilitate, în care se încadrează și finalitatea îndeobște recunoscută a practicării obiceiului. Efectele menționate s-au răsfrînt și asupra fetei care este desemnată să fie paparudă. Se crede că ea se va mărita mai repede și va avea copii sănătoși<sup>57</sup>.

Informațiile, care ne-au stat la dispoziție, ne-au relevat faptul că obiceiul paparudei își menține o relativă viabilitate în prezent. Faptul că în localități în care se practică frecvent există astăzi sporadic sau a dispărut chiar în sate agrare, ne atestă un stadiu firesc de regres al obiceiului.



În cele ce urmează vom căuta să completăm cele expuse anterior cu unele date de ordin statistic, luînd în discuție și harta răspîndirii teritoriale a obiceiului.

Am considerat necesară folosirea unor metode statistice, tinzînd către un plus de precizie, spre formularea unor concluzii mai exacte. Datele cantitative prelucrate se bazează pe interpretările calitative: structura și funcționalitatea ceremonialului precum și tipologiile stabilite.

Tipurile de paparudă cu subtipurile respective capătă o imagine mai reliefată, luînd în considerație datele tabelului I. Compararea corelațiilor dintre ele, a însușirilor cantitative, ne facilitează observarea unor legături și proporții.

Subtipul A<sub>1</sub> are cea mai mare pondere (71,5%) ceea ce explică faptul că literatura de specialitate s-a ocupat doar de această formă. Urmează apoi în ordine descrescătoare subtipurile B<sub>3</sub> (18,5%), A<sub>2</sub> (3,7%), A<sub>3</sub> (3,1%), B<sub>1</sub> și B<sub>2</sub> (1,6%). Tipul A este mult mai amplu reprezentat decît tipul B ceea ce ne-a sugerat diferite posibilități de a concepe evoluția obiceiului.

Am arătat în prima parte a studiului că ceremonialul de tipul A se îndeplinește în epocile de calamitate pe cînd tipul B este legat de sărbătorirea unei zile, ceea ce implică presupunerea cinstirii unui patron.

<sup>55</sup> Mureșean Maria, 40 a, Brădet, jud. Bihor, AIEF, fond. etn. inf. 4764; Bencea Sofia, 78 a, Săvișin, jud. Arad. AIEF, fond. etn., inf. 4762.

<sup>56</sup> Dulestian Viorica, 50 a, Odvoș, Conop, jud. Arad. AIEF, fond. etn., inf. 4763.

<sup>57</sup> Bencea Sofia.

(Acesta ar putea fi Perun zeul vegetației și al ploilor la slavii de răsărit, atestat ca atare și presupus și la slavii din sud <sup>58</sup>.)

Bazat pe aceasta am considerat că ar fi putut exista două căi de evoluție a paparudei.

1. Forma A pare a fi străveche, o practică magică prin similitudine; prin contactul cu slavii, s-au preluat atribute ale zeității și obiceiul a intrat în practica cultică (tipul B). Aceasta ar fi evoluția normală.

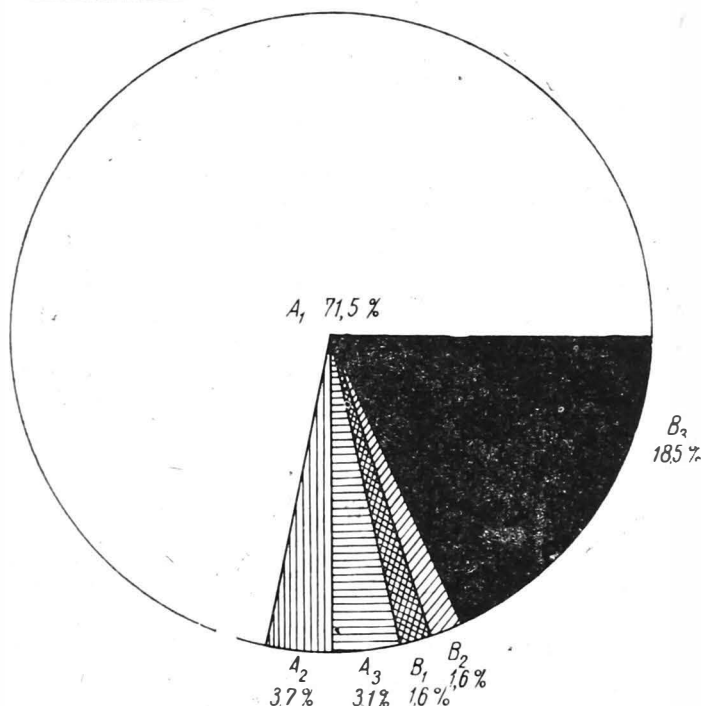


Fig. 1 — Tipurile de Paparudă.

2. A existat un cult al zeității care, intrînd în uitare, a rămas tipul A ca o urmă a cultului. Evoluția ni se pare improbabilă, simplitatea tipului A atestînd vechimea față de tipul B, care prezintă o formă mai evoluată, cultică, legat de o anumite zi.

Datele relevate de cercetarea răspîndirii teritoriale a obiceiului (a se vedea harta), precum și cele referitor la numărul de informații ne indică cea mai mare frecvență a obiceiului în Muntenia (123 informații), urmînd Moldova (77), Oltenia (58), Transilvania (39) și Dobrogea (19). Tipul A, forma clasică, este grupat compact în sudul țării (precum și în Banat) și în Moldova de răsărit. Subtipul A<sub>1</sub> are concentrația maximă în județul Dolj, A<sub>2</sub> în județul Argeș, iar A<sub>3</sub> în județul Vaslui. Tipul B se întâlnește în special în Moldova de est și de sud, fiind cel mai bine reprezentat în județul Galați.

Gruparea tipului B în Moldova ne întărește convingerea unei influențe slave asupra obiceiului, cel puțin în ceea ce privește legătura cu o zi de sărbătoare. Prezența acestui tip în județele Buzău și Brăila se

<sup>58</sup> Această concluzie este întărită și de luarea în considerație a numelui „paparuda” n aria balcanică; alb. *peperona* id. sirb. *peperuga*, bg. *peperuda*, *peperuga*.

poate explica prin faptul că ele sînt o zonă de trecere între Moldova de sud și Muntenia de nord-est.

Lațul carpatic delimitează zonele de practicare a obiceiului, de Transilvania. În Muntenia și Oltenia chiar și în satele de munte, unde agricultura trecea pe plan secundar, ceremonialul era îndeplinit, fiind un import, probabil, de la zona de deal.

Credem totuși că ceremonialul ar fi putut fi practicat în zonele fertile de pe Mureș și Tirnave și în Țara Oltului, de unde nu posedăm informațiile necesare.

Analiza structural-funcțională ne-a dovedit rolul important pe care îl aveau în îndeplinirea ceremonialului femeile și copiii. Datele statistice vin să confirme acest lucru. Luînd în considerație tipul A — cel în care apare personajul paparudei — am stabilit raportul cantitativ dintre categoriile de vîrstă și sex.

O sinteză statistică a practicanților principali ai ritului, considerînd ca 100 % informațiile în care există o mențiune asupra persoanei care se face paparudă, arată: copiii sînt reprezentați în cea mai mare proporție (46,7 %), urmînd femeile (23,7 %), fetele (20,6 %) și o categorie nedeterminată precis, indicîndu-se doar „un om” (9 %).

## CONCLUZII

Cercetarea de față sprijină concluzia că obiceiul paparudei era legat cu precădere de zonele de agricultură intensă.

Literatura anterioară se limita la descrierea formei „clasice” a paparudei. Prin studiul de față am lărgit sfera cercetărilor acestui obicei, relevînd și alte tipuri mai puțin cunoscute, confirmînd în același timp că forma „clasică” avea cea mai mare răspîndire.

Analiza obiceiului relevă faptul că asupra lui s-a exercitat, într-o oarecare măsură, o influență slavă, cel puțin în ceea ce privește tipul B care implică respectarea unei sărbători.

Concluziile cercetării indică evoluția firească spre dezagregare a obiceiului, în condițiile vieții contemporane, scăderea frecvenței și dispariția lui chiar în satele situate în zone agrare.



## ANEXĂ

### LISTA LOCALITĂȚILOR REPREZENTATE PE HARTĂ

#### JUD. SUCEAVA

1. A<sub>1</sub> Dolhești
2. A<sub>1</sub> Mălini

#### JUD. NEAMȚ

3. A<sub>1</sub> Tazlău

#### JUD. IAȘI

4. A<sub>1</sub> Bulbucani, com. Gropnița
5. A<sub>1</sub> Chiscăreni, com. Sipote
6. A<sub>1</sub> Copou (Iași)
7. A<sub>1</sub> Cucuteni, com. Băiceni
8. A<sub>1</sub> Galata (Iași)
9. A<sub>1</sub> Gropnița
10. B<sub>3</sub> Hălăucești
11. A<sub>1</sub> }  
A<sub>2</sub> } Hodora com. Cotnari
12. A<sub>1</sub> Lespezi
13. A<sub>1</sub> Miroslava, com. Uricani
14. A<sub>3</sub> Mircești
15. A<sub>1</sub> Mălăești, com. Gropnița
16. A<sub>3</sub> Mogoșești
17. A<sub>1</sub> Moreni, com. Prisăcani
18. A<sub>1</sub> Românești
19. A<sub>1</sub> Șipote
20. A<sub>1</sub> Stîncă, com. Osoi
21. A<sub>1</sub> Stolniceni-Prăjescu
22. A<sub>1</sub> Zbieroaia, com. Gorban

#### JUD. BACĂU

23. A<sub>1</sub> Căbești
24. B<sub>3</sub> Cornești, com. Onișcani
25. B<sub>3</sub> Crăești, com. Berești
26. B<sub>3</sub> Godinești
27. B<sub>3</sub> Găiceana
28. B<sub>3</sub> Huruiești
29. B<sub>3</sub> Nicorești, com. Pîrgănești

30. B<sub>3</sub> Ocheni, com. Huruiești

31. A<sub>1</sub> Plopana

32. B<sub>3</sub> Poiana, com. Cociu

33. B<sub>3</sub> Vultureni, com. Tăvădărești

#### JUD. VASLUI

34. A<sub>3</sub> Albești
35. A<sub>1</sub> Avrămești
36. A<sub>1</sub> Bereasa, com. Dănești
37. A<sub>1</sub> Birzești
38. A<sub>1</sub> Bogești, com. Pogana
39. A<sub>1</sub> Bogdănița
40. A<sub>1</sub> Bogdănești
41. A<sub>3</sub> Bogdana
42. A<sub>1</sub> Bunești
43. A<sub>1</sub> Băsești
44. A<sub>1</sub> Cîrjani, com. Pogana
45. A<sub>1</sub> Deleni
46. A<sub>1</sub> Dodești
47. A<sub>1</sub> Dragomirești
48. A<sub>1</sub> Docani
49. A<sub>1</sub> Dumești
50. A<sub>1</sub> }  
A<sub>3</sub> } Epurenii
51. A<sub>3</sub> Ferești
52. A<sub>1</sub> Grăjdeni, com. Frunțișeni
53. B<sub>3</sub> Giltești, com. Puești
54. A<sub>1</sub> Găgești
55. A<sub>1</sub> }  
A<sub>3</sub> } Grumezoaia
56. B<sub>3</sub> Ivești
57. A<sub>1</sub> Ibănești
58. A<sub>1</sub> Lupești, com. Mălușteni
59. A<sub>1</sub> Muntenii de Jos
60. A<sub>3</sub> Mînjești

61. A<sub>1</sub> } Mălușteni  
B<sub>3</sub> }

62. A<sub>1</sub> Negrești

63. A<sub>1</sub> Obârșeni

64. A<sub>1</sub> Odaia Bursucani

65. B<sub>3</sub> Pogonești, com. Ivești

66. A<sub>1</sub> Popești, com. Miclești

67. A<sub>1</sub> Perieni

68. A<sub>1</sub> Rădăești, com. Bogdănița

69. A<sub>1</sub> Roșiești

70. A<sub>1</sub> Vinderei

71. A<sub>1</sub> Tuțcani

#### JUD. VRANCEA

72. A<sub>1</sub> Boghești

73. B<sub>3</sub> Bogza

74. A<sub>1</sub> Găuri

75. B<sub>3</sub> Lespezi, com. Homocea

76. B<sub>3</sub> Năruja

77. B<sub>3</sub> Obilești

78. A<sub>1</sub> Răcoasa

79. A<sub>1</sub> Timboești

#### JUD. GALAȚI

80. A<sub>1</sub> Bălinești

81. B<sub>3</sub> Berești

82. B<sub>3</sub> Băneasa

83. B<sub>3</sub> Braniște

84. B<sub>3</sub> Bujor

85. A<sub>1</sub> Călmățui, com. Grivița

86. B<sub>3</sub> Cuca

87. A<sub>1</sub> } Foltești  
B<sub>3</sub> }

88. B<sub>3</sub> Frumușița

89. A<sub>1</sub> Firtănești

90. B<sub>3</sub> Fundeni

91. A<sub>1</sub> Gănești

92. B<sub>3</sub> Galați

93. B<sub>1</sub> Brăhăsești

94. B<sub>3</sub> Jorăști

95. B<sub>3</sub> } Ivești  
B<sub>3</sub> }

96. B<sub>1</sub> } Ivășești, com. Nicorești  
B<sub>3</sub> }

97. B<sub>3</sub> Matca

98. B<sub>3</sub> Movileni

99. B<sub>3</sub> Măstăcani

100. A<sub>1</sub> Prodănești, com. Berești

101. B<sub>3</sub> Piscu

102. A<sub>3</sub> Rogojeni

103. B<sub>3</sub> Slobozia-Conachi

104. B<sub>3</sub> Șivița

105. B<sub>3</sub> Puțeni

106. B<sub>3</sub> Țepu

107. A<sub>1</sub> Tg. Berești

108. B<sub>3</sub> Tulucești

109. B<sub>3</sub> Virlezi

110. B<sub>3</sub> Vlădești

#### JUD. TULCEA

111. B<sub>3</sub> Congaz, com. M. Kogălniceanu

112. A<sub>1</sub> Dăeni

113. A<sub>1</sub> Filimon Sîrbu

114. A<sub>1</sub> Gârvan, com. Văcăreni

115. A<sub>1</sub> Isaccea

116. A<sub>1</sub> Luncăvița

117. A<sub>1</sub> Niculițel

118. A<sub>1</sub> } Sarichioi  
A<sub>2</sub> }

119. A<sub>1</sub> Satu-Nou, com. Mihai Bravu

120. A<sub>1</sub> Somova

121. B<sub>3</sub> Turcoaia

#### JUD. CONSTANȚA

122. B<sub>3</sub> Beilic

123. A<sub>1</sub> Ciobanu

124. A<sub>1</sub> Girliciu

125. A<sub>1</sub> Mirleanu, com. Beilic

126. B<sub>1</sub> Rasova

127. A<sub>1</sub> } Topalu  
B<sub>3</sub> }

#### JUD. BRĂILA

128. B<sub>3</sub> Cazasu

129. A<sub>1</sub> } Cotu-Lung  
B<sub>3</sub> }

130. A<sub>1</sub> Filipești

131. A<sub>1</sub> Jirlău

132. B<sub>3</sub> Lacu Rezi, com. Însurăței

133. B<sub>3</sub> Surdila-Greci

134. A<sub>1</sub> Suțești

135. B<sub>1</sub> } Stăncuța  
B<sub>3</sub> }

136. B<sub>3</sub> Tătaru

137. B<sub>3</sub> Viziru

#### JUD. BUZĂU

138. B<sub>3</sub> Beceni

139. B<sub>3</sub> Budești, com. Chiliile

140. B<sub>3</sub> Buda

141. B<sub>3</sub> Bălăceanu



142. B<sub>3</sub> Corbu  
 143. A<sub>1</sub> Chiojdu Bisca  
 144. A<sub>1</sub> } Glodeanu Siliștea  
       B<sub>3</sub> }  
 145. A<sub>1</sub> Gherăseni  
 146. B<sub>3</sub> Găvănești  
 147. A<sub>1</sub> Lipia  
 148. A<sub>1</sub> Mărăcineni  
 149. B<sub>3</sub> Pădureni  
 150. A<sub>1</sub> Pogoanele  
 151. A<sub>1</sub> Pietroasele  
 152. B<sub>3</sub> Rușețu  
 153. B<sub>3</sub> Sărulești  
 154. B<sub>2</sub> Slobozia, com. Catina  
 155. A<sub>1</sub> Stîlpu  
 156. A<sub>1</sub> Zărnești

## JUD. IALOMIȚA

157. A<sub>1</sub> Ceacu, com. Cuza Vodă  
 158. A<sub>1</sub> Copazu, com. Crășani  
 159. A<sub>1</sub> Cegani, com. Burdușani  
 160. A<sub>1</sub> Cacomeanca  
 161. A<sub>1</sub> } Gîrbovi  
       B<sub>3</sub> }  
 162. A<sub>1</sub> Lupșanu  
 163. A<sub>1</sub> Pribegi, com. Perieți  
 164. A<sub>1</sub> Socariciu

## JUD. PRAHOVA

165. A<sub>1</sub> Bălțești  
 166. A<sub>1</sub> Bătrîni  
 167. A<sub>1</sub> Brebu  
 168. A<sub>1</sub> Costeni, com. Mineciu-Pămînteni  
 169. A<sub>1</sub> Izvoarele  
 170. A<sub>1</sub> Nucșoara de Jos  
 171. B<sub>2</sub> Ologeni (Ploiești)  
 172. A<sub>1</sub> Opăriți (com. Predeal Săsari)  
 173. A<sub>1</sub> Ploieștiori  
 174. A<sub>1</sub> Provița de Jos

## JUD. ILFOV

175. A<sub>1</sub> Alexeni  
 176. A<sub>1</sub> Broștenii Noi, com. Ion Roată  
 177. A<sub>1</sub> Borănești  
 178. A<sub>1</sub> Budești  
 179. A<sub>1</sub> Coșereni  
 180. A<sub>1</sub> Ghimpați, com. Valea Dragului  
 181. A<sub>1</sub> Slobozia Moară

## JUD. DÎMBOVIȚA

182. A<sub>1</sub> Băleni-Sîrbi  
 183. A<sub>1</sub> Bela, com. Pucioasa  
 184. A<sub>1</sub> Bilciurești  
 185. A<sub>1</sub> Cobia  
 186. A<sub>1</sub> Cucuteni, com. Moșăeni  
 187. A<sub>1</sub> Finta  
 188. A<sub>1</sub> Izvoarele  
 189. B<sub>3</sub> Mînjina, com. Izvoarele  
 190. A<sub>1</sub> Pietroșița  
 191. A<sub>1</sub> Poiana de sus com. Răcari  
 192. A<sub>1</sub> Raclu  
 193. A<sub>1</sub> Runcu  
 194. A<sub>1</sub> Serdanu  
 195. A<sub>1</sub> Titu

## JUD. TELEORMAN

196. A<sub>1</sub> Bălțați  
 197. A<sub>1</sub> Brînceni  
 198. A<sub>1</sub> Caravaneți, com. Cîrligați  
 199. A<sub>1</sub> Dracea  
 200. A<sub>2</sub> Gura Boului, com. Vedea  
 201. A<sub>1</sub> Odaia (Tr. Măgurele)  
 202. A<sub>1</sub> Pielea (Alexandria)  
 203. A<sub>1</sub> Rîioasa (Tg. Măgurele)  
 204. A<sub>2</sub> Rîjlețu Viersu  
 205. A<sub>2</sub> Rîjlețu Govora  
 206. A<sub>1</sub> Socetu  
 207. A<sub>1</sub> Voevoda, com. Moșteni  
 208. A<sub>1</sub> Videle

## JUD. ARGEȘ

209. A<sub>1</sub> Albești  
 210. A<sub>2</sub> Bogați, com. Leordeni  
 211. A<sub>1</sub> Bălilești  
 212. A<sub>2</sub> Băjești, com. Băilești  
 213. A<sub>1</sub> Boteni  
 214. A<sub>1</sub> Cotești, com. Capu Piscului  
 215. A<sub>1</sub> Cetățeni deal, com. Cetățeni  
 216. A<sub>1</sub> Ciumești, com. Mărăcineni  
 217. A<sub>1</sub> Dărmănești  
 218. A<sub>1</sub> Dimbovicioara  
 219. A<sub>1</sub> Gîlbocelu, com. Budișteni  
 220. A<sub>1</sub> Godeni  
 221. A<sub>2</sub> Hîrtiești  
 222. A<sub>1</sub> Mățău, com. Mioarele  
 223. A<sub>1</sub> Micloșani, com. Malu cu flori  
 224. A<sub>1</sub> Mihăiești  
 225. A<sub>1</sub> Negrești, com. Beleți Negrești  
 226. A<sub>1</sub> Rădești

227. A<sub>1</sub> Rucăr  
 228. A<sub>1</sub> Schitu Golești  
 229. A<sub>1</sub> Slănic, com. Aninoasa  
 230. A<sub>1</sub> Slobozia  
 231. A<sub>1</sub> Tițești  
 232. A<sub>1</sub> Urlueni  
 233. A<sub>1</sub> } Vața  
       A<sub>2</sub> }  
 234. A<sub>1</sub> } Văleni, com. Sălătruc  
       A<sub>2</sub> }  
 235. A<sub>1</sub> Valea Mare  
 236. A<sub>1</sub> Vlădești  
 237. A<sub>1</sub> Voinești

## JUD. OLT

238. A<sub>1</sub> Alimănești, com. Izvoarele  
 239. A<sub>1</sub> Bălănești  
 240. A<sub>1</sub> Iancu Jianu  
 241. A<sub>1</sub> Potcoava  
 242. A<sub>1</sub> Rădești, com. Oporelu  
 243. A<sub>1</sub> Rusăneștii de jos  
 244. A<sub>1</sub> Viișoara, com. Mărunței

## JUD. VÎLCEA

245. A<sub>1</sub> Budești  
 246. A<sub>1</sub> Drăgășani  
 247. A<sub>1</sub> Izvorul Rece  
 248. A<sub>1</sub> Suțești

## JUD. GORJ

249. A<sub>1</sub> Boca, com. Broșteni  
 250. A<sub>1</sub> Căpreni  
 251. A<sub>1</sub> Peștera Jiu  
 252. A<sub>1</sub> Pinoasa  
 253. A<sub>1</sub> Stejerei, com. Pinoasa  
 254. A<sub>1</sub> Stolojani, com. Turceni

## JUD. DOLJ

255. A<sub>1</sub> Adunații de Geormane com. Bratovoiești  
 256. A<sub>1</sub> Argetoaia  
 257. A<sub>1</sub> Birca  
 258. A<sub>1</sub> Boca, com. Carpeni  
 259. A<sub>1</sub> Bodăești, com. Melinești  
 260. A<sub>1</sub> Breasta  
 261. A<sub>1</sub> Bucovăț  
 262. A<sub>1</sub> Băilești  
 263. A<sub>1</sub> Calopăr  
 264. A<sub>1</sub> Cioroiașu  
 265. A<sub>1</sub> Dabridor, com. Moțăței  
 266. A<sub>1</sub> Drănicu

267. A<sub>1</sub> Fintina Banului, com. Cetate  
 268. A<sub>1</sub> Florești, com. Tințăreni  
 269. A<sub>1</sub> Galiciuca, com. Giubega  
 270. A<sub>1</sub> Gîngioava  
 271. A<sub>1</sub> Gogoșu  
 272. A<sub>1</sub> Goicea Mare  
 273. A<sub>1</sub> Goicea Mică  
 274. A<sub>1</sub> Hunia, com. Maglavit  
 275. A<sub>1</sub> Ișalnița  
 276. A<sub>1</sub> Leu

277. A<sub>1</sub> Măceșul de jos  
 278. A<sub>1</sub> Mălăești, com. Țandăra  
 279. A<sub>1</sub> Murgașu  
 280. A<sub>1</sub> Plosca  
 281. A<sub>1</sub> } Piscu Vechi  
       A<sub>2</sub> }

282. B<sub>1</sub> Poiana Mare  
 283. A<sub>1</sub> Plenița  
 284. A<sub>1</sub> Risipiți, com. Locușteni  
 285. A<sub>1</sub> Scăești  
 286. B<sub>1</sub> Seaca de cîmp  
 287. A<sub>1</sub> Seaca de pădure  
 288. A<sub>1</sub> Secuiul, com. Teascu  
 289. A<sub>1</sub> Seliștea crucii  
 290. A<sub>1</sub> Simnicu de sus  
 291. A<sub>1</sub> Tencănașu, com. Sălcuța  
 292. A<sub>1</sub> Vela

## JUD. MEHEDINȚI

293. A<sub>1</sub> Baia de Aramă  
 294. A<sub>1</sub> Bistrița  
 295. A<sub>1</sub> Braniște  
 296. A<sub>2</sub> Cleșnești, com. Jormănești  
 297. A<sub>1</sub> Isverna  
 298. A<sub>1</sub> Lupșa  
 299. A<sub>1</sub> Prunișor, com. Fintina Domneasca  
 300. A<sub>1</sub> Sisești  
 301. A<sub>1</sub> Vinju Mare

## JUD. CARAS-SEVERIN

302. A<sub>1</sub> Borlova, com. Turnu Ruieni  
 303. A<sub>1</sub> Bucova  
 304. A<sub>1</sub> Maidan  
 305. A<sub>1</sub> Mehadia  
 306. B<sub>2</sub> Naidăs  
 307. A<sub>1</sub> Sasca Română  
 308. A<sub>1</sub> Teregova  
 309. A<sub>1</sub> Tincova, com. Sascu  
 310. A<sub>1</sub> Timnova

## JUD. TIMIȘ

311. A<sub>1</sub> Ceuad  
 312. A<sub>1</sub> Nevrincea, com. Cliciova  
 313. A<sub>1</sub> Secaș  
 314. A<sub>1</sub> Timișoara  
 315. A<sub>1</sub> Vișag

## JUD. HUNEDOARA

316. A<sub>1</sub> Almaș-Săliște  
 317. B<sub>2</sub> Bătrîna  
 318. A<sub>3</sub> Ferigi, com. Cerbăl  
 319. A<sub>1</sub> Muncelu Mic, com. Vețel  
 320. A<sub>1</sub> Poenița Tomii, com. Cerbăl  
 321. A<sub>1</sub> Runcu Mic, com. Vețel  
 322. A<sub>1</sub> Vețel

## JUD. ARAD

323. A<sub>1</sub> Odvos  
 324. A<sub>1</sub> } Săvirșin  
           A<sub>3</sub> }  
 325. A<sub>1</sub> Zimand

## JUD. BIHOR

326. A<sub>1</sub> Avram Iancu  
 327. A<sub>1</sub> Brădet, com. Dumbrăveni  
 328. A<sub>1</sub> Coroiu, com. Craiova

329. A<sub>1</sub> Cresnia, com. Curățele330. B<sub>3</sub> Mădăreș

## JUD. SĂLAJ

331. A<sub>1</sub> Gilgău

## JUD. CLUJ

332. A<sub>1</sub> Iclod

## JUD. SATU MARE

333. B<sub>3</sub> Vama

## JUD. MARAMUREȘ

334. B<sub>3</sub> Desești335. A<sub>2</sub> Săpînța

## JUD. BISTRIȚA NĂSĂUD

336. A<sub>1</sub> Brăteni, com. Sîngeorzu Nou

## JUD. HARGHITA

337. A<sub>1</sub> Corund

## JUD. COVASNA

338. A<sub>1</sub> Intorsura Buzăului

## JUD. SIBIU

339. A<sub>1</sub> Veștem

## PAPARUDA

La *Paparuda* est un rituel agraire appartenant au complexe cérémoniel dont la finalité est d'assurer la fertilité du sol par l'invocation de la pluie au moment voulu.

Le matériel utilisé est à peu près totalement inédit et se rapporte spécialement à la période de la fin du XIX siècle et aux premières décades du XX siècle.

L'auteur a divisé le matériel en deux catégories typologiques selon le critère de la structure du cérémoniel.

La première catégorie — A — comprend invariablement deux éléments : l'eau et la *Paparuda*, tandis que dans la seconde — B — la *Paparuda* disparaît en tant que personnage.

Le groupe A se divise en trois sous-types : A<sub>1</sub> — représentant la forme « classique » de la coutume : une personne vêtue de feuillages parcourt le village et est aspergée d'eau par les habitants dont elle reçoit des présents. A<sub>2</sub> — le cortège de la *Paparuda* en traversant le village asperge d'eau les habitants. A<sub>3</sub> — est pratiqué dans la proximité des fontaines.

Le second groupe — B — se divise également en trois sous-types : B<sub>1</sub> — pratiqué seulement par les femmes à une certaine date, qui festoient au repas pris en commun et s'aspergent d'eau réciproquement, B<sub>2</sub> — qui se rapporte seulement aux femmes enceintes qui sont aspergées d'eau et B<sub>3</sub> — se caractérisant par le fait que les gens s'aspergent d'eau l'un l'autre en se prenant par surprise.

Le type A est généralement pratiqué pendant les sécheresses afin d'éloigner les calamités.

Le type B tend à prévenir le malheur et à l'éloigner effectivement, la coutume ayant lieu à certaines dates fixes (spécialement à la période d'après Pâques, à la Pentecôte ou à la St.-Georges).

L'auteur conclut que l'acception principale de la cérémonie serait de stimuler les forces de la nature et la fécondité du sol par l'invocation de la pluie. Cette tendance comprend aussi un côté secondaire, qui se rattache au culte des morts ayant en même temps une acception apotropaïque.

L'analyse structurelle de la coutume comprend l'analyse de trois catégories de facteurs : agents, actes et représentations.

On fait aussi ressortir le rôle important de la femme et des enfants dans l'accomplissement du cérémonial. L'auteur démontre l'importance des rites d'intégration et de sortie en vue de la réussite du rite principal — celui qui correspond au but poursuivi. Dans le cadre des rites d'intégration on décrit les préparatifs de la cérémonie : le choix de la « *Paparuda* », des feuillages, sa parure, le bain préliminaire, le choix du moment et du lieu. Les rites de la sortie sont les précautions prises après l'accomplissement de la coutume : cette catégorie comprend le bain des participants ou bien le repas cérémoniel.

En se rapportant à la partie centrale de la coutume, l'auteur analyse les rites manuels (danses de la *Paparuda*, l'aspersion) et les rites oraux.

Dans le cadre de la *Paparuda* on décrit les représentations impersonnelles abstraites et concrètes.

Dans la seconde partie de l'article, l'auteur analyse la carte de la dispersion territoriale de cette coutume en formulant certaines considérations d'ordre statistique qui donnent lieu à croire que cette coutume est d'une très ancienne pratique magique, influencée par le culte de Perun à la suite du contact avec les Slaves. Cette conclusion est renforcée également par le groupe B, qui en Moldavie représente la forme culturelle puisqu'elle se rattache à une date fixe.

On explique également la fréquence réduite du cérémonial en Transylvanie, aussi bien que les phénomènes de dissolution de la coutume, par son adoption par certaines catégories sociales.

Finalement l'auteur démontre que la coutume est rattachée aux zones d'agriculture intense, et qu'elle a subi une certaine influence slave ; en même temps, dans les conditions de la vie actuelle, elle évolue vers une désagrégation toute naturelle.

# HARTA RASPINDIRII OBICEIULUI „PAPARUDA”

A1  
A2  
A3  
B1  
B2  
B3



## CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA REPERTORIULUI DE COLINDE AL COMUNEI BOIȘOARA-VÎLCEA\*

IOSIF HERȚEA

### COLINDATUL <sup>1</sup>

„Colindătorii” — feciori „de la șaisprezece ani la deal” — sînt organizați în două cete mari numite „préuci” (singular :préucă), fiecareia dintre ele revenindu-i de colindat o parte a satului. Fiecare préucă este condusă de cite un „șef”<sup>2</sup>, „alăturașii” lui sînt : „casierul” și „dăsăgarul”.

Repetițiile pentru colindat au loc în ultimele (7—14) zile ale postului de Crăciun, serile, „pin șezători”. Cîte un bărbat mai în vîrstă veghează asupra învățării corecte a colindelor.

Colindatul începe în seara zilei de Ajun (24 dec.) la ora „cînd prinde să murgescă”, de la un capăt al satului, luînd casele la rînd<sup>3</sup>. Nici o altă pricină în afara morții sau a bolirii grele nu poate împiedica pe colindători să intre în curtea fiecărui gospodar, iar pe acesta să-i primească. Desfășurarea colindatului în fiecare gospodărie în parte, ca și între hotarele satului, urmează o rînduială precisă. Se începe cu „colîndecul” (plural : colîndece) zis „de-afară” (Bș., „la fereastră” Bb., „la ușă” G.) cîntat, la nevoie, de două-trei ori „pînă se trezește omu, pînă se îmbracă...”, după care sînt invitați în casă sau pleacă mai departe. În Bumbuești se mai păstrează și o colindă destinată momentului intrării în casă<sup>4</sup>. După încheierea acesteia se dă binețea cuvenită gazdelor :

\* Lucrarea de față se întemeiază pe materialul și informațiile culese în iarna anului 1965 (între 22 și 25 decembrie) în satele Boișoara (abreviat Bș.), Bumbuești (abreviat Bb.) și Găujani (abreviat G.), de către o echipă de cercetare condusă de Ovidiu Birlea și alcătuită din C. Moșanu, folclorist literar (care notase majoritatea textelor de colindă într-o culegere anterioară, oct. 1965), I. Herțea, E. Tomescu, muzicologi și M. Diaconu, operator film. Situațiile discutate în text pot fi urmărite în tabelul alăturat lucrării.

<sup>1</sup> Prezentarea obiceiului la colindat citează informațiile înregistrate în A IEF sub numerele 26292—26294 și se referă la înregistrările pe bandă magnetică purtînd numerele de la 2958 la 2962.

<sup>2</sup> În colinda destinată ridicării de la masă (mg. 2960 Ig Bș.) apare și o numire, probabil mai veche, a acestuia : „Măi frate *vătașe*/ Scoală de la masă”.

<sup>3</sup> Excepție fac boișorenii care încep colindatul la casa preotului, pentru că „are el pretenție”.

<sup>4</sup> „Începeam de cum deschideam ușa ... și nu stăteam jos ... pînă nu-l terminam”.

„bună seara” sau, după miezul nopții, „bună dimineata”. Urmează colindele „de masă”. Gazdele ascultă șezînd pe paturi sau pe lavițe, în vreme ce preuca stă în picioare, în jurul mesei împodobite cu daruri, și cîntă împărțită în două „strane” (Bș., sau tot „preuci”—Bb., G.), cu cîte un „înaintaș” fiecare. Colindele de masă — mai multe la număr — se cîntă la alegerea gazdelor sau potrivit împrejurării (numelui sau ocupației acestora<sup>5</sup>), după care vine rîndul colindelor „de fată” și „de băiat”. Darul (în bani, mere și colac) e mulțumit cu „urarea colacului”, rostită de unul dintre „înaintași”. Colindatul în casă se încheie cu „colindecul de plecare”<sup>6</sup>, iar colindatul pe întregul sat cu colindecul zorilor („cu ziorile”), cîntat „la un loc mai înalt”, uneori în turnul bisericii, „cu fața la răsărit”, de cîte trei-patru ori. Aceeași colindă a zorilor se substituie, spre ziuă, colindecului „de-afară”.

Cu darurile primite colindătorii pregătesc, a doua zi de Crăciun („ori de Anul Nou, ori de Sfîntul Ion” — Bb.), „masa băieților”, la gazda uneia dintre preuci sau într-una din casele mai încăpătoare. Invitația fetelor la această petrecere se face cu prilejul colindatului sau a doua zi de Crăciun, fiecare fecior invitînd una sau două fete. Contribuția în alimente pe care o aduc fetele (carne, ouă, cozonaci, țuică) se numește „plocon”. Petrecerea începe la ora prînzului și se încheie la lăsarea întinericului, după care tinerii retrăgîndu-se pentru joc cedează locul „mesei părinților”. Se servește: „supă, sarmale, friptură și cozonac — egzac ca la nuntă”.

În satul Găujani e pomenită și o masă „numai de băieți”, care durează mai puțin, a treia zi de Crăciun, și de la care se pleacă, însoțiți de muzicanți, la horă.

Ciclul sărbătorilor de iarnă se încheie la 6 ianuarie, cînd, noaptea, aceleași preuci umblă cu „iordănitul”, cîntînd la ușa melodia și textul bisericesc îndeobște cunoscut. Sint dăruiți cu bani. Gesturi ceremoniale: stropitul casei cu apă, „săltarea” de la pămînt pe brațe sau învîrtirea de trei ori, cu un scaun (G.), pe rînd, a tuturor membrilor familiei, a celor întîlniți pe uliță („a ridicat unu, odată, cu cal cu tot” — Bș.), ca și a celor ce vin a doua zi la biserică, scoaterea crucii din apă (de către unul „tomnit” anume). Iordănitul se încheie, în Găujani, cu o „masă a băieților” (fără fete).

### TEMATICA

Tematica, predominant epică, apropie colindele loviștene<sup>7</sup> de fondul muntenesc de colinde. Subiectele laice se împletesc cu cele religioase: viteazul care omoară în luptă „șarpele stîrnoțat”, pomul cu vidra, șar-

<sup>5</sup> În Boișoara și Găujani colinda cu slujba în mare este „a popii” (Bș.), „de popă” (G.). În Bumbuiesti aceeași colindă (melodie și text) e intitulată „de pe mare”, cu destinație nemărturisită, iar despre colinda „lu Sf. Gheorghe” se spune că ar fi „și de cioban”.

<sup>6</sup> Colinda momentului „cînd te scoli de la masă” este însă de o autenticitate îndoieală: o știa numai Menchiu Petre (26 ani), textul este o simplă urare, iar melodia, intonată nesigur, este aceea a „ziorilor”.

<sup>7</sup> Repertoriul comunei Boișoara îl socotim reprezentativ pentru întreaga zonă folclorică a Loviștei. Materialul cules în statele și comunele înconjurătoare (Mlăceni, Cîineni, Titești) a adus în afara confirmării celor constatate în Boișoara unele mărturii de înrîurire din partea zonelor folclorice învecinate (Argeș, Făgăraș).

pele și șoimul, fata cu vedrița, mănăstirea cu nouă preoți, corăbioara, baia sfinților (ce e mai bun în lume), raiul jefuit, paharul cu cele trei flori, leagănul în coarnele boului negru, „muncile” (patimile), nașterea, botezul, Sfintul Ion, Sfintul Gheorghe, viteazul care se luptă cu „turcii” și cu „frincii”, veșmîntul minunat, gazda ospitalieră etc. Se remarcă faptul că în vreme ce colindele „de masă” au o tematică mai mult sau mai puțin religioasă, colindele din celelalte categorii funcționale sînt exclusiv laice.

Lexicul colindelor abundă în forme arhaice și rare, precum : „Și-are frați încomorați” (bogați), „Că noi n-am somnat”, „...îl năzărîră”, „Și-napoi se-nvîrtejară”, „Și-mi citesc/Și-mi dumbăiesc”, „Soare-nvetrerîndu-se/ Luna-ndumbăindu-se/ Cu nori petrecîndu-se”, „Pietriceaua-ngrîdinară”, „...oarze”, „...secări”, „...plean” (pradă de război), „...copuz”<sup>8</sup>, „a otăvi”; sau : „Ș-acum întreba-te-aș-voi/ Cin pe tine bun te-au japt/ De-nflorești și mărgărești/ Sau mie te potrivești/ Sau miete nădăiești?” etc.

Atît modul de desfășurare a obiceiului, cît și tematica poeziilor de colindă nuanțează semnificația generală a colindatului din această zonă, situîndu-o în preajma unor ceremonialuri, pînă acum prea puțin pomenite în această relație. Astfel, dacă colindele de fereastră, de intrare în casă, de plecare și de masă se încadrează lesne numai funcției de *urare*, de belșug și sănătate, pentru anul care urmează, colindele de băiat și de fată implică un evident sens *nupțial*, exprimînd metaforic *peșitul*. Cei de care se sperie fata plecată cu vadra după apă (IVc<sub>1</sub> Bb., Bș., G.) sînt „peșitorii” ei — asimilabili cu colindătorii înșiși. După cum vînătoare (căprioarei, vidrei, dulfului etc.) lupta (cu șarpele, cu „turcii” și „frincii” etc.) ori stăpînirea calului năzdrăvan nu sînt decît *încercările* simbolice ale mirelui (pe care le găsim parțial și în colăcării) urmate de un peșit propriu-zis. Pilduitoare în acest sens este colinda „sus în vadul Diului” (Va, Bb., Bș., G.) în care, după o fabulație de tipul baladei antiotomane, coloana de oameni luați ca pradă de război se convertește pe neașteptate într-un *alai de nuntă* („...mult îmi vin, doamne, frumos:/Junișcanii șuierînd/ Fete mari horă făcînd/ Nevestele-ndumbăind”) care lămurește adevăratul înțeles al primei părți a textului, subliniat în ultimele secvențe prin cuvintele pe care viteazul (numit acum cu numele celui vizat, feciorul gazdei!) le adresează fetei desprinse din alai : „Nu te iau roabă să-mi fi/Și te iau doamnă să-mi fi/...Cumnățică fraților/Nor'bună părinților”. Întreaga poezie a colindei pare să se constituie astfel într-o amplă metaforă infirmată. Se remarcă, de asemenea, abundența unor insemne și daruri simbolice ca merele, „mielele”, „călușeii” și calul, „cununeaua” nunei mari etc., subliniate prin anumite procedee de versificație (vezi paragraful respectiv), precum și urarea cu care se încheie colinda (de băiat sau de fată), urare care alătură numele celui vizat de numele alesei sau alesului acesteia : „...Unde-i Leana cea frumoasă/, Ea să-mi fie sănătoasă/, Ea să-și facă voia bună/ Cu Gheorghită de-a-mpreună” (mg. 2959 Id Bb.), în felul cîntecelor de șezătoare cu text de „însoțire”, de felul : „...Dăm, Dăm, dăm și ne gătăm/ Pe Ve-

<sup>8</sup> Faza actuală a cercetărilor nu oferă încă certitudini în ceea ce privește instrumentul muzical căruia i s-ar putea atribui acest termen.



tuca cui s-o dăm?/ Dăm, dăm, dăm și ne gătăm/ Și lui 'Onu tot i-o dăm./ Ia-ți-o și ți-o du!'”<sup>9</sup>.

De altfel spre aceleași înțelesuri trimite și : organizarea colindatului (inclusă în organizarea jocului de peste an), jocul din casă (în alte zone folclorice), colacul de dar, invitația fetei „la masa băieților” de către cel cu care se află „în vorbă” felurile rituale de mîncare de la petrecerea amintită, obligația feciorului de a colinda casa fetei cu care urmează să întemeieze viitoarea familie<sup>10</sup> etc. Toate acestea alătură colindatul instituțiilor care preced și pregătesc căsătoria : șezătoarea — organizată de societatea fetelor — și hora satului — organizată de societatea feciorilor.

### VERSIFICAȚIA

Predominant este versul octosilabic ; hexasilabul apare în chip autonom doar în două cazuri : colinda zorilor (Bb., Bș., G.) și colinda de terminare a colindatului (Bb.), toate patru avînd aceeași melodie, precum și colinda zisă „a muncilor” (Bb). Hexasilabul mai apare amestecat cu octosilabul în felul descris de C. Brăiloiu<sup>11</sup>, ca în colinda mg. 2959 II d, Bb. :

Din cear-că-nu lu-ni-ei (6 + 1 + [1])

Es-te strun-ga o-i-lor (7 + [1])

Cu sau fără ajutorul rimei interioare, octosilabul colindelor loviștene se comportă, cel mai adesea, ca un *dimetru* (4 + 4 silabe), sprijinit pe plan muzical de structura ritmică a rindurilor melodice — divizibile în două semifraze egale. Emistihul rimat apare, obișnuit, în versuri enumerative precum : „De-oi lua ie/ Dintr-o mie/ Și crătîntă/ Din lădiță/ Și cercei/ De nouă lei/ Și papuci/ De la turci” (mg. 2962 I b G.). Dar apariția lui este legată mai ales de frecvența unui procedeu de versificație interesant atît pentru efectul său artistic, cît și pentru rolul funcțional pe care îl are. Este vorba de reluarea celei de a doua jumătăți a unui vers ca primă jumătate a versului următor : „Cînd se uită *cam deoparte/ Cam deoparte/ Nu departe*” (mg. 2958 II m Bb.). Reliefarea într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte-cheie pare să aibă menirea de a investi cu funcția de *semn*, în planul poetic, elemente care împlinesc aceeași funcție în planul real. Un exemplu elocvent este colinda „la

<sup>9</sup> AIEF mg. 3232 Ij, Ucea de Jos — Brașov, inf. Maria Silea, 40 ani, Ponici Elena, 40 ani, culeg. L. Georgescu, M. Kahane, 1967.

<sup>10</sup> Relațiile sînt și mai evidente în desfășurarea obiceiurilor de Anul Nou din nordul Moldovei — manifestări simetrice colindatului din Transilvania și Muntenia. Cîteva dovezi : colindatul „bandei” (cu „lăieși”, căiuți, urși, capră, jieni etc.) este obligatoriu la casele cu fete care „ibovnesc” cu băieți din ceată, travestitul și masca reprezentînd și îngăduința de a intra în casa fetei înainte de logodnă. În jocul căiuților darul pregătit de fată anume pentru „cavalerul” (cu care a dansat la „balu” de Crăciun) este „jucat” în sabie mai întîi de către „călăraș” (vătăful cetei) apoi de către cel cărui îi este destinat. Colacul se păstrează la casa fetei pînă a treia zi de Anul Nou, cu care prilej (numit și „semănat”) feciorul, însoțit sau nu de doi-trei prieteni, vine să „rupă colacul” în două : o jumătate fiind servită de tineri, cealaltă de părinții fetei, în „semn de logodnă” (cf. AIEF, mg. 3794 II h-3795 Ia, Ibănești—Botoșani). Împărțirea colacului e pomenită și în urarea de plugușor sau buhai.

<sup>11</sup> C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în *Opere*, vol. I, București, 1967, p. 98.

fată mică” (mg. 2961 Ic Bș.) în care de-a lungul a 26 de versuri, singurele cuvinte evidențiate prin acest procedeu sînt: „mie”, „călușei” (daruri simbolice) „cununița” (însemnul nunei mari) și „nună mare”. Într-o altă colindă „Fost-am domn bun să te-ntreb” (gazda ospitalieră) procedeul subliniază un triptic de indicative spațiale, cu atributele lor negative și anularea acestora în sens pozitiv, recurgîndu-se la o formă strofică mai amplă, de tipul  $3 \times 1 + \left(\frac{1+1}{2}\right)$ :

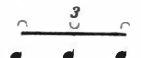

„Duc, mă duc din văile seci  
 Văile seci cînd se pornesc  
 Se pornesc/ Și-mi izvorăsc  
 Duc, mă duc din cîmpii arși  
 Cîmpii arși cînd se pornesc  
 Se pornesc/ Și-mi otăvesc  
 Duc, mă duc din codri-uscați  
 Codri-uscați cînd se pornesc  
 Se pornesc/ Și-mi lăstăresc” (mg. 2960 II f Bș.)

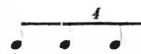



Se observă însă că linia melodică rămîne indiferentă la efectul ritmic al acestei organizări strofice. Dacă în penultimul exemplu melostrofa coincide cu distihul dar îl scindează prin refren, în ultimul exemplu, pe lângă refrenul intercalat, melostrofa contribuie la destrămarea alcătuirii de  $3 + 3 + 3$  versuri printr-o diviziune binară de  $[1 +] 1 + 2 + 2 + 1 [ + 1 ]$ .

Ca semn al degradării textului, uneori, alteori din necesități impuse de onomastica mai nouă a celor cărora le este adresată urarea, apar pe alocuri versuri hipermetrice. Condițiile în care se realizează integrarea acestora, în metrica versului popular cîntat, le socotim demne de atenție.




Pentru inserarea silabelor, supranumerare, în tiparul unui vers normal, se recurge, pe rînd sau simultan, la două procedee. Primul și

cel mai obișnuit este *anacruza*:  (mg. 2958. IIf Bb.). Cel de al doilea este *divizarea*, de obicei neregulată, a primului

picioar metric. Ea este cînd simplă:  (mg. )


2959 IIf<sub>2</sub> Bb.), cînd dublă:    

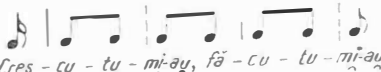
(mg. 2961 Ic Bș.). De asemenea apare și procedeul, intermediar, al

„anacruzei integrate” (C. Brăiloiu):   

<sup>12</sup> Este un vers heptasilabic cu o silabă supranumerară, variantă a versului octosilabic: „Lua-mi-ș Leana vadra-n mînă”.

<sup>13</sup> Această colindă numără unsprezece versuri hipermetrice, dovedind astfel o fază înaintată a degradării.

(mg. 2961 Ic Bș.), precum și aplicarea simultană a ambelor procedee. De pildă pe același vers, precedent :  (mg. 2961 IIk G.). Versul următor al aceleiași colinde adoptă, parcă prin contaminare, procedeul anacruzei, deși nu este vorba de o hipermetrie :

 ci, pe de o parte, de respectarea unui

efect de rimă inferioară susținut de o structură melodică corespunzătoare, pe de alta, de respectarea accentului tonic — primă trăsătură comună tuturor cazurilor semnalate. O a doua caracteristică este faptul că durată globală a versului cu silabe supranumerare — exclusiv anacruza propriu-zisă — este egală cu aceea a unui rînd melodic obișnuit; observația e valabilă și în cazul unui vers endecasilabic, ca acesta :

  
*De-n-țea-bă-ș, de-n-țea-bă bu-nul Dum-ne zeu Oi le - ru-i da le - ru-i Doam-ne*  
  
*Du-pă Cîn-țe-s - ăst domn bun*

(mag. 2959 II Bb.).

În sfîrșit, *conturul melodic* al versului cu silabe suplimentare rămîne neschimbat, diviziunea ritmică afectînd o singură notă din planul înălțimilor de sunet, sau petrecîndu-se, ca în ultimul exemplu, pe un *rectotono*.

Fenomenul, pomenit de C. Brăiloiu ca o anomalie rezultată din contaminarea metricii versului cîntat cu aceea a refrenului propriu-zis<sup>14</sup>, are în repertoriul loviștean trăsături proprii, care îndreptățesc investirea lui cu un anume grad de specificitate.

În colindele cîntate de către o singură voce, versul care încheie strofa melodică este întotdeauna apocopat — apocopa avînd aici o evidentă funcție cadențială. În alcătuirea strofelor melodice versurile se înșiră cel mai adesea astfel :

A refren A	A refren A	etc.
a b	c d	

într-un singur caz (mg. 2962 Ic G.) :

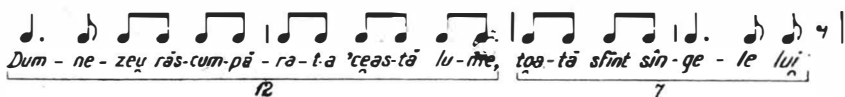
refren A A	refren A A	etc.
a a	b b	

Din cele nouă tipuri de refrene, întîlnite în repertoriul comunei, pe primul loc, în ordinea frecvenței, se află refrenul „Oi leroi daleri Doamne” (sau „Oi dalerui Doamne” sau „Leroi Doamne”) — la 24 colinde din 60 cîte avem în vedere, urmat de refrenul „Florile dalbe lemn de măr” (sau „Florile, flori dalbe de măr” sau „Florile dalbe” sau „Măru cu flori dalbe”) — la 17 colinde. Pe locul trei se situează refrenul „Domnului Doamne” — la 6 colinde. Celelalte apar la cîte una, două sau trei colinde.

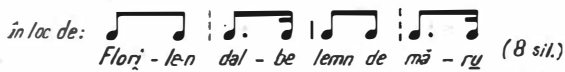
<sup>14</sup> C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 94, 97.

Se remarcă, din punct de vedere funcțional, atribuirea primului refren colindelor din categoria „de masă” (cu tematica predominant religioasă), iar cel de al doilea refren colindelor din categoria „de fată” și „de băiat” (cu tematică exclusiv laică), excepțiile fiind rare<sup>15</sup>.

Refrenele propriu-zise sînt în majoritatea cazurilor tetrasilabice. În ordinea frecvenței urmează refrenele hexasilabice regulate, octosilabice neregulate, pentasilabice regulate și pentasilabice neregulate<sup>16</sup>. Refrenul colindei intitulată „Sus în poarta raiului” (mg. 2959 Im Bb.) — un caz izolat — pare a fi compus astfel:



Pseudorefrenele, destul de numeroase, își disimulează adesea caracterul fie prin lărgirea, cu ajutorul unei subdiviziuni ornamentale:



(mg. 2960 II s Bș.), fie mai obiș-

nuit, prin apocopare:



în loc de: (8 sil.) (mg. 2961 IIg

G.), fie utilizînd ambele mijloace:



în loc de: (8 sil.)

(mg. 2958 IIh Bb.).

## RITMUL

Colindele loviștene se încadrează în sistemul ritmic giusto silabic. Excepție fac doar două colinde, dintre care una (mg. 2961 Ia Bș.) se menține constant într-un ritm aksak de tipul.: iar cealaltă (mg. 2960 IIg Bș.) tinde să se fixeze în aksakul: mai stabil în refren dar oscilant între și în rîndurile melodice.

Ezitare între cele două formule ritmice de mai sus pare să ilustreze disputa, probabilă, care a avut loc în repertoriul colindelor loviștene între două tipuri de giusto-silabic, suficient de distincte după părerea noastră: un tip iamb-trohaic sau ternar și unul piric sau binar<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Două dintre colindele „de masă”, din Bumbuești, care au refrenul „Florile dalbe”, sînt apropiate tematic (Sf. Ion, Sf. Gheorghe) de categoriile IV și V (vezi tabelul).

<sup>16</sup> Cf. C. Brăiloiu, *Giusto syllabique, Opere*, vol. I, p. 182.

Primul tip formează astăzi o grupare minoritară. El cuprinde colinde care recurg fie la serii ritmice exclusiv iambice (vezi mg. 2959 II Bb., 2961 Ib Bș., 2961 IId, j G.) sau exclusiv trohaice (vezi mg. 2959 II<sub>f</sub> Bb., 2959 Ik Bb., 2960 Ib Bș., 2960 IIb Bș., 2961 IIa, b, G.) cu refrene în care aceste formule alternează cu tribrahi ori cu amfibrahi, fie la serii antispastice (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) cu refrene de același fel (v. mg. 2960 Ic Bș., 2960 IIj Bș., 2961 II<sub>f</sub> G.) sau cu refrene ca cele din primul caz.

Cel de al doilea tip grupează, în proporție diferită de la un sat la altul, mai mult de jumătate din repertoriu și cuprinde, în cea mai mare parte, melodii ce se desfășoară pe serii ritmice binare de optimi. Succesiunea egală a valorilor de durată este întreruptă de un singur fel de variație :

♩ ♩ Plasarea acesteia în cadrul strofei melodice pare să corespundă unui rost expresiv important. În ordinea frecvenței ea apare :

- numai în refren, pe primul picior metric, pe al doilea sau pe al patrulea ;
- atât în refren cât și în rîndul melodic, pe al patrulea picior metric, în rîndul melodic, și pe al doilea în refren ; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al treilea în refren ; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al patrulea în refren ;
- numai în rîndul melodic, pe al doilea picior metric sau pe ultimul.

De mult mai mică importanță sînt variațiile de felul *eliziunii* ultimei optimi (a versului catalectic sau apocopat), *însurării* ultimelor două optimi într-o pătrime ori într-un desen melismatic sau a *divizării* unei optimi în două șaisprezecimi. Este semnificativ faptul că diviziunea ornamentală (cele două șaisprezecimi „decorative” — C. Brăiloiu) apare numai în cea de a doua categorie ritmică de colinde și numai în refrene.

În primul tip ritmic apar două, posibile, excepții : prima, melodia mg. 2960 IIb Bș., care aduce, tot în refren, ritmul :

iar a doua, melodia mg. 2958 IIg Bb., ritmul :

ca rezultate ale divizării unei serii trohaice

trohaice fiind și seriile care încadrează aceste refrene. Ne găsim probabil în fața unui procedeu compozițional caracteristic refrenului<sup>17</sup>, în vreme ce alte procedee, ca cel semnalat anterior, sînt aplicate atât în refren cât și în rîndurile melodice.





Un număr restrîns de colinde prezintă fie serii ritmice mixte, în care di-piricul se combină cu epitritul 2 — ♩ ♩ ♩ ♩ (mg. 2961 Ie Bș.; 2962 Ia G.), iar peonul 4 — ♩ ♩ ♩ ♩ cu antispastul — ♩ ♩ ♩ ♩ (mg. 2959 I l Bb.), fie serii ritmice *binare heterogene*

<sup>17</sup> Prin traducerea formulelor metrice elementare din versificație în formule ritmice, iambul și troheul devin ♩ ♩ respectiv ♩ ♩ iar piricul devine ♩ ♩, unitate subdivizionară fiind optimea.

<sup>18</sup> Vezi în paginile următoare despre refren și funcția sa expresivă.

(din punctul nostru de vedere) în care di-spondeul se combină cu di-piricul (mg. 2958 II<sup>f</sup> Bb., 2961 Ie Bș.) sau cu saficul<sup>19</sup> (mg. 2958 II<sup>j</sup> Bb., 2961 II<sup>e</sup> G., 2961 If Bș.) iar anapestul sau ionicul minor formează serii întregi prin repetare (mg. 2958 II<sup>k</sup> Bb., 2961 II<sup>h</sup> G., respectiv 2958 II<sup>d</sup> Bb.)<sup>20</sup>.


Care dintre cele două tipuri amintite este mai vechi și dacă între ele se poate stabili o filiație nu am putut afla cu certitudine. Vechimea tipului ternar ar putea fi argumentată de (a) preeminența acestuia în sate bune păstrătoare a tradiției (Găujani, Mlăcenii) și în genuri de o indiscutabilă vechime ca doina sau bocetul; (b) interpretarea posibilă

a celei  ca provenind din ; precum și (c) prin faptul că mai multe grupe de variante și variante foarte apropiate prezintă cel puțin câte o ipostază ritmică ternară. De exemplu colindele „de plecare”, din Bumbuești și Găujani, avînd aceeași melodie aparțin: prima tipului binar, a doua celui ternar. Împotriva acestei ipoteze ar putea fi invocat (a) faptul că tipul binar predomină grupele celei mai vechi categorii de structuri melodice — cele prepentatonice — și (b) faptul că celula „punctată” este păstrată cu strictețe în diferitele interpretări, nefiind înlocuită cu  sau cu  decît în mod accidental.

### STRUCTURI MELODICE




Orînduirea melodiilor de colindă după acest criteriu atestă cu prisosință vechimea, omogenitatea și puritatea stilistică a repertoriului loviștean.


O primă grupare a despărțit melodiile în: prepentatonice [A] și pentatonice [B].

Grupa A este în întregime clădită pe modul tetratonic III (II)<sup>21</sup> descendent  prezentînd diferite înfățișări ale acestuia. Astfel:



<sup>19</sup> Deși ocolit de tabelele lui C. Brăiloiu, saficul  este o formulă compatibilă

cu principiile giusto-silabicului, după cum însuși autorul sugerează la sfîrșitul lucrării sale adăugînd cele trei combinații elementare pe care valoarea de doimele poate aduce în sistem:

 sau  niciodată însă  (p. 229).

<sup>20</sup> Asimilarea seriei anapestice cu seria A<sub>10</sub>,  din tabelele lui C. Brăiloiu

este, evident, imposibilă, aici fiind vorba nu de o tripodie, ci de un dimetru tetrapodic cu

emistihuri catalectice:  | . Cazul este semnalat și de C. Brăiloiu, dar cu referire numai la fracționarea versului prin rime interioare și numai la ritmica refrenului

(„Le vers ...”, p. 41).


<sup>21</sup> Vezi C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe, Opere*, vol. I, București, 1967, p. 371.

— subgrupa  $A_a$  cuprinde unsprezece melodii, dintre care șapte modifică scara prin transpunerea sau dublarea, la octava inferioară, a lui  $la_1$ , melodii în care dăinuiesc încă structuri tritonice, disimulate în succesiuni și juxtapuneri caracteristice <sup>22</sup>;

— subgrupa  $A_b$  cuprinde opt melodii, în care același tetratonic III poartă amprenta formulei  $la - sol - re - mi$  <sup>23</sup>.

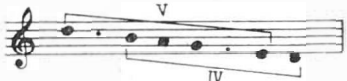
În grupa următoare, B, pentatonică:

— subgrupa  $B_a$  cuprinde zece melodii reductibile la scara modului

IV:  profilul „crenelat” (H. Riemann) al acestor colinde, ca și caracterul mai mult ornamental al utilizării lui *si*, trădează recenta lor descendență prepentatonică <sup>24</sup>;

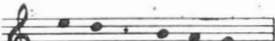
— subgrupa  $B_{a_2}$ , cea mai numeroasă — paisprezece melodii — este structurată pe același mod IV, de astă dată cu osatura fermă <sup>25</sup>;

— în subgrupa  $B_{a_1}$  modul precedent se îmbină cu modul V pentatonic:

 iar conturul melodic al colindelor este, tot mai

mult, rezultatul unei mișcări treptate <sup>26</sup>;

— subgrupa  $B_{b_2}$ , cu cinci melodii, se distinge de vecina ei precedentă prin păstrarea melodiilor în registrul înalt-mediu și alunecări de sprijin pe treapta 5 (re) <sup>27</sup>;

— subgrupa  $B_c$ , cu cinci colinde, se întemeiază pe modul pentatonic I:  în care pe alocuri pienul 4 (do) devine mai

consistent prin substituirea treptelor învecinate *re* și *si* <sup>28</sup>.

Variantele de contur melodic, cele de gradul 1 în special, se regăsesc în aceleași subgrupe, mai rar în subgrupe învecinate <sup>29</sup>. Iar atunci cînd una din variante se află într-o grupă mai îndepărtată, faptul se datorește, de obicei, refrenului diferit care modifică scara <sup>30</sup>.

<sup>22</sup> AIEF, mg. 2960 Ila Bș. [în tabel la IIe<sub>2</sub>]; 2961 IIg G. [IIe<sub>2</sub>]; 2958 IIm Bb. [IIIg], 2959 Ij Bb. [IIIf], 2960 Iih Bș. [Ve]; 2959 I 1 Bb. [IIIf]; 2959 Ia Bb. [Va], 2961 Ib Bș. [Va], 2961 IIj G. [Va], 2960 IIg Bș. [IIIm].

<sup>23</sup> AIEF, mg. 2959 Ila Bb. [III 1<sub>1</sub>]; 2959 Id Bb. [IVb<sub>1</sub>]; 2959 If Bb. [IVc<sub>1</sub>], 2961 Id Bș. [IVc<sub>1</sub>], 2962 Ib G. [IVc<sub>1</sub>], 2959 IId Bb. [IVc<sub>2</sub>], 2959 IIf Bb. [III 1<sub>2</sub>]; 2961 Ia Bș. [Vd]. Unică în repertoriul loviștean, prin ritmul și forma ei arhitectonică, această din urmă colindă poate fi scoțită în întregime o melodie tritonice (modul I — *la-mi-re*) dacă se acceptă interpretarea secunde mărite *sol-diez-fa* ca ipostază tirzie și deteriorată a cvartei originare *la-mi*.

<sup>24</sup> AIEF mg. 2958 IIf Bb. [II]; 2958 IIg Bb. [IIIf]; 2958 IIj Bb. [IIIf], 2960 IIf Bș. [IIIf], 2961 IIk G. [IVa]; 2961 IIf G. [IIIf], 2960, IIc Bș. [III 1<sub>1</sub>]; 2961 IId G. [III 1<sub>1</sub>]; 2961 IIf G. [IIIf]; 2959 IIf Bb. [Vb].

<sup>25</sup> AIEF mg. 2958 IId Bb. [I]; 2958 IIf Bb. [IIIf], 2960 Is Bș. [IIIf], 2961 IIf G. [IIIf]; 2958 IIf Bb. [IIIf], 2959 Ic Bb. [Vc]; 2958 IIk Bb. [IIIf]; 2961 IIf G. [IIIf]; 2959 IIm Bb. [IIIf], 2959 IIf Bb. [IVb<sub>2</sub>]; 2959 Ie Bb. [IVa], 2961 Ie Bș. [IVd]; 2962 Ia G. [IVd]; 2961 Ig Bș. [VIa].

<sup>26</sup> AIEF, mg. 2960 Ir Bș. [IIIn]; 2958 II 1 Bb. [IIIf], 2960 IIf Bș. [IIIf], 2962 Ic G. [IIIf]; 2961 If Bș. [IVb], 2961 Ih Bș. [VII], 2959 I Bb. [VII].

<sup>27</sup> AIEF, mg. 2962 Ie G. [VII]; 2960 Ip Bș. [I]; 2961 Ila G. [I]; 2962 Id G. [VIb]; 2960 IId Bș. [III].

<sup>28</sup> AIEF, mg. 2959 Ik Bb. [IIIf]; 2959 Ig Bb. [VIb]; 2960 IIf Bș. [IIIf]; 2961 II b. G. [IIIf]; 2961 IIf G. [IIIf].

<sup>29</sup> Spre exemplu, colindele din tabel III f Bb., V Ib Bb. aparțin subgrupeii  $B_c$ , iar varianta lor apropiată III f Bș., subgrupeii Bb.

<sup>30</sup> Colinda IVa Bb. față de III 1<sub>2</sub> Bb., IVc<sub>2</sub> Bb. și IVc<sub>1</sub> Bb., Bș., G.

În cazul înrudirilor, de gradul 2 și 3, relațiile sînt însă mai complexe. Asupra elementelor fixe și mobile, asupra echivalenței relative a unor intervale de la o variantă la alta, vom reveni cu un prilej apropiat, cînd vom putea dispune de un material comparativ mai bogat <sup>31</sup>.

### FORMA

Forma arhitectonică a colindelor loviștene se dovedește a fi, la rîndul ei, de o rară omogenitate. Cu excepția a cinci colinde, a căror strofă melodică se compune din două rînduri deosebite, cuplate cu un refren (A rf B), toate celelalte au melostrofe formate prin *repetarea*, aidoma sau ușor variată, a unui singur rînd melodic. Poziția refrenului este de cele mai multe ori *mediană* (A rf A<sub>(v)</sub>) apoi *inițială* (rf A A<sub>(v)</sub>) și *finală* (A A<sub>(v)</sub> rf). Se va observa însă că, raportată la șirul întreg al strofelor unei colinde, poziția refrenului este una singură, cele trei scheme arhitectonice ale melostrofei fiind, de fapt, combinațiile posibile ale aceluiași triptic :

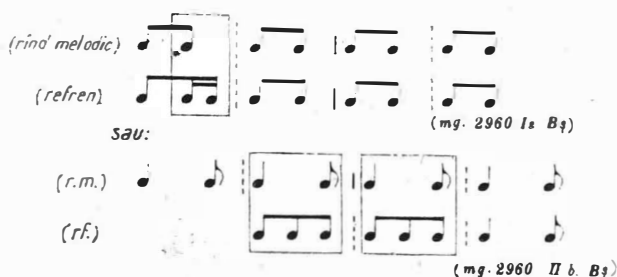
A rf A | A rf A | A rf A | A rf A etc.

rf A A | rf A A | rf A A | rf A A etc.

A A rf | A A rf | A A rf | A A rf etc.

Întrucît refrenul împlinește un rol deosebit de important în echilibrul formei muzicale, vom stăruî mai mult asupra lui. În desfășurarea melodiei refrenul reprezintă elementul surpriză, noutatea și contrastul (totdeauna ponderat) față de rîndul melodic precedent sau imediat următor, contrast situat cînd pe un singur plan cînd pe mai multe deodată.



În planul *metricii* și al *ritmului*, refrenul (cel propriu-zis de pildă) include în chiar definiția lui principiul contrastului. El se deosebește de rîndul melodic fie prin dimensiuni, fie prin seria metrică. Contrastul e realizat prin simpla *diviziune* operată în cadrul *uneia sau a două celule* din seria ritmică a rîndului melodic, ca în exemplele :



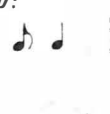

<sup>31</sup> Ne referim la variantele aceluiași tipuri de colinde din comunele învecinate : Clineni, Titești, Perişani.





alteori prin *inversarea unei singure celule* :

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2961 Ic B♭)



Sau:

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2961 Ib B♭)



prin *contractia unei celule* :

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2960 IIa B♭)



Sau:

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2960 IIa B♭)

Sau:

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2960 Ir B♭)

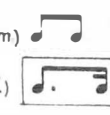
prin *dilatarea a două celule* :

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2959 Ia B♭)

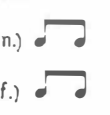
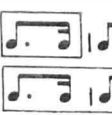
și un caz invers :

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2969 II B♭)

ori prin *modificarea locului și numărului de apariții a unei celule cu caracter pregnant* :

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2962 Ib G)


Sau:

(r.m.)  (mf.)  (mg. 2963 IIa B♭)

Refrenul poate fi *mai complex* decât rîndul melodic :

(r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2959 I m Bb)   
 sau:   
 (r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2959 II f Bb)   
 sau:   
 (r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2961 II c G)

ori *mai simplu* decât rîndul melodic :

(r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2959 II f Bb)

În alte cazuri, contrastul ritmic lipsește în topica valorilor de durată și rezultă numai din diferența de dimensiuni dintre cele două elemente ale strofei (de cele mai multe ori refrenul fiind mai scurt). Refrenul poate apărea ca o jumătate din seria ritmică a rîndului melodic :

(r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2960 I g Bf)

ori cu o citime mai mult sau mai puțin decât o jumătate de rînd melodic :

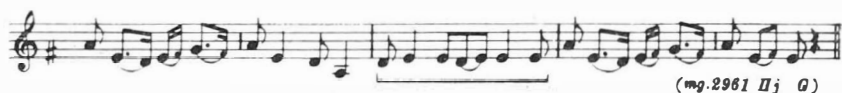
(r.m.)    
 (rf.)  sau: (mg. 2962 I a G)   
 (r.m.)    
 (rf.)  și: (mg. 2959 II f Bb)   
 (r.m.)    
 (rf.)  (mg. 2961 I f Bf)

Pe plan *melodic* „noutatea” pe care o aduce refrenul față de rîndul melodic poate fi și ea de mai multe feluri :

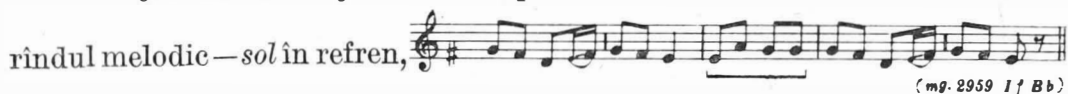
— evoluează într-un registru diferit, înalt-grav :

   
 (rf.) (mg. 2969 I d Bb)

mixt-mediu :



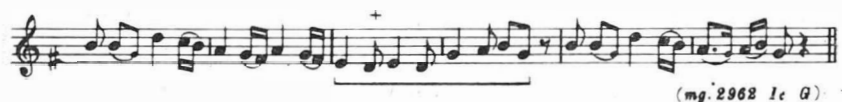
— gravitează în jurul altei trepte sau al altui interval melodic: mi în



— completează diapazonul melodic al colindei, atingând sunetul ei



sau cel mai  
grav :



*Profilul melodic* (aproximativ) al refrenului față de acela al rîndului melodic apare, la rîndul său,

recurent :



inversat :



ca recurență  
a inversării :



sau cu desen diferit: crenelat-vălurit,



arc — linie descendentă,



arc-crenelat



Contrastul poate rezulta, de asemenea, din caracterul „închis” sau „deschis” al cadenței celor două elemente arhitectonice: (vezi exemplele precedente mg. 2958 III Bb., sau mg. 2959 If Bș și mg. 2962 Ia G., mg. 2962 Ic G.).

În ceea ce privește conținutul melodic și sintaxa motivelor, între refren și rindurile melodice, care îl încadrează, se stabilesc cele mai diferite raporturi de înrudire, în nuanțe adeseori greu exprimabile. Astfel, pentru tiparul predominant, cu un rînd melodic repetat, refrenul poate aduce un material intonațional diferit de cel al rîndurilor melodice:

	A [ab] cd [cd] A [ab]	(mg. 2961 IIb G.)
și	A [ab] rf [c] A [ab]	(mg. 2962 Id G.)
sau	A [aa] rf [bc] A [aa]	(mg. 2959 Ie Bb.)

alteori însă, înrudirea dintre ele reprezintă o gamă întreagă de valori, de la :

	A [ab] rf [a <sub>v</sub> b] A [ab]	(mg. 2961 II f G.)
și	A [aa] rf [b] A <sub>c</sub> [ab]	(mg. 2959 Id Bb.),
la	A [ab] rf [a <sub>v</sub> ] A <sub>c</sub> [aa <sub>v</sub> ]	(mg. 2959 Ik Bb.)
sau	A [ab] rf [c] A [ac]	(mg. 2959 II f Bb.)
sau	A [ab] A [ab] rf [a <sub>v</sub> a <sub>v</sub> a <sub>v</sub> b <sub>v</sub> b]	(mg. 2959 Im Bb.)
și	A [ab] rf [b-inversat] A <sub>v</sub> [cb <sub>v</sub> ]	(mg. 2958 II f Bb.)
	A [ab] A <sub>v</sub> [cb] rf [c-inversat — d]	(mg. 2958 IIk Bb.)

sau :



iar pentru tiparul cu două rînduri melodice diferite un exemplu :

A [ab] rf [c] B [bc <sub>v</sub> ]	(mg. 2960 IIc Bș.).
------------------------------------	---------------------

Cît privește legătura dintre un anumit refren și anumite tipuri melodice, gradul de relativitate este același ca și în cazul versurilor: un refren poate apărea cuplat cu tipuri melodice diferite și invers, fără o justificare funcțională aparentă.

### ANTIFONIA

Melostrofa de tipul A rf A<sub>(r)</sub>, A rf B etc., interpretată ca „formă” după modelul cîntecului propriu-zis, nu este în toate cazurile operantă. Ea necesită cîteva amendamente importante impuse de procedeul cîntării antifonice. Acesta constă, pe scurt, în intonarea consecutivă, de către fiecare preucă în parte, a cîte unei strofe melodice, în așa fel încît versurile întregii colinde să fie repartizate egal ambelor grupe. Dificultatea apare în fața unei caracteristici, proprie tuturor zonelor folclorice în care se colindă antifonic: *suprapunerea* mai mult sau mai puțin întinsă a *începutului melostrofei următoare peste sfîrșitul strofei melodice în desfășurare* <sup>32</sup>.

Despre vechimea, originea și funcția ceremonială sau rituală a acestei tehnici interpretative avem încă foarte puține știri. Memoria colectivității sătești tradiționale nu ne-a putut fi de folos în această privință, iar justificările de ordin practic, pe care informatorii le invocă de obicei (de pildă menajarea vocilor, graba de a termina colinda etc.) nu pot fi satisfăcătoare, oricît de verosimile ar părea ele. Din alte declarații am reținut imperativul respectării tradiției și raportarea acestuia la sfera esteticului („... așa am apucat” și „... așa-i mai frumos” <sup>33</sup>). Nici specificitatea unui anume mod de expresie muzicală (acuratețea „silabică” a articulațiilor melodiei, jocul simetriilor și asimetriilor în sintaxa valorilor de durată și a unităților arhitectonice etc.) deosebit de acela al altor genuri și specii folclorice, nu poate fi explicată decît prin astfel de determinări funcționale.

Studierea concretă a înregistrărilor sonore, completată cu observația directă, ne-au oferit, în schimb, satisfacția dezvăluirii unor sensuri și valori expresive care au scăpat aprecierilor întemeiate pe transcrierea selectivă a cîte unei singure strofe melodice „reprezentative”.

Reducerea formei la strofa melodică se dovedește, în cazul colindelor antifonice, inefficientă. Încercarea de a recurge la o unitate arhitectonică mai mare, precum dubla-strofă, sugerată de consecvența cu care se repetă

<sup>32</sup> „Noi nu stăm să termine stran-ailaltă ... (mg. 2960 Ip. Bș.) ... le luăm din gură, mai iute, unu de la altu (mg. 2960 Ila, Bș.)”.

<sup>33</sup> O împrejurare semnificativă: colindătorii din Bumbuești bănuind impresia de „neglijență”, pe care acest mod de cîntare ar putea-o face unor „orășeni” (adică unor neinițiați în sistemul specific popular de comunicare și percepție artistică), le înregistrările cu magnetofonul s-au străduit să cînte „limpede”, cu respirația „cuvinită” fiecărui sfîrșit de strofă melodică. Dar, aceiași informatori, în timpul filmărilor, cînd atenția la era îndreptată mai mult asupra gesturilor și ținutei, au revenit la maniera tradițională a sfîrșiturilor de strofă încălecate.

anumite variații la una din cele două preuci <sup>34</sup>, se lovește și ea de aceeași succesiune „înlănțuită”, cu suprapuneri parțiale, a strofelor. Doar considerarea colindei în *întregimea* ei s-a dovedit mai rodnică.

Se constată astfel că intrarea „grăbită” a preucii următoare se face de regulă pe timp accentuați, cu preferință aproape constantă pentru ultimele două unități metrice: podile 4 și 3 în octosilab, 3 și 2 în hexasilab. Simetria strofelor, pe care o înșirare obișnuită ar fi trebuit să o instaureze, este în acest mod anulată. Noile raporturi, mai complexe, dintre dimensiunile (număr de silabe, durată) rîndurilor melodice ale unei strofe și a strofelor de-a lungul întregii colinde rămîn de fapt consecvente aceluiași principiu dinamic al *asimetriei* pe care se întemeiază și construcția unei singure strofe melodice cu refren. Echilibrul se dobîndește printr-o simetrie de ordin superior între cupluri de strofe. Numărînd silabele care revin fiecărei grupe de colindători, pe parcursul unei strofe pînă la intrarea celeilalte grupe, ni s-au relevat următoarele scheme de desfășurare a colindelor :

rînduri melodice	: A rf A	A rf A :	A rf A
nr. silabelor	: 8 5 4	8 5 6 :	8 5 7
durata în optimi	: 8 4 4	8 4 6 :	8 4 8
preuca	: I	II :	I
strofele, nr.	1—40		41

(mg. 2959 I l Bb.).

sau

rînduri melodice	: A A rf	A A rf :	A A rf	A A rf
nr. silabelor	: 6 6 5	6 6 4 :	6 6 5	6 6 5
durata în optimi	: 6 6 6	6 6 4 :	6 6 6	6 6 6
preuca	: I	II :	I	II I, II
strofele, nr.	1—22		23—24	

final

(mg. 2961 I h Bș)

<sup>34</sup> În colinda mg. 2958 IIj Bb., de pildă, capul rîndului melodic B este de fiecare dată :



Acest fenomen apare cu mai multă pregnanță în colindatul

din zona Văii Ampoiului (Alba) — vezi AIEF, mg. 2602—2606, culeg. O. Birlea, I. Herțea, 1963.

sau

rinduri melodice	: A A B	A A B :	A A B	A A B	A A B
nr. silabelor	: 8 8 6	8 8 4 :	8 8 6	8 8 6	8 8 7
durata in optimi	: 8 8 6	8 8 4 :	8 8 6	8 8 6	8 8 6
preuca	: I	II :	I	II	I
strofele, nr.	1—14		15	16	17
final					

(mg. 2961 Ia Bș.)

Intrările (consecvente) pe timpi neaccentuați sînt mai rare

rinduri melodice	: A rf A	A rf A :	A rf A
nr. silabelor	: 8 6 6	8 6 7 :	8 6 7
durata în optimi	: 12 9 9	12 9 11 :	12 9 12
preuca	: I	II :	I
strofele, nr.	1—16		17

(mg. 2961 IIj G.)

Intrările insolite, pe al doilea picior metric într-un octosilab, după sfîrșitul strofei sau pe jumătăți de timp, reprezintă devieri accidentale de la schemele citate; indicele de frecvență al acestor devieri semnifică de obicei gradul de acuratețe a execuției.

Forma muzicală a colindei antifonice cunoaște, prin urmare, trei niveluri distincte: a) strofa melodică, b) dubla strofă și c) lanțul întreg al strofelor, ca ultimă expresie a construcției. Dacă primele două niveluri au un caracter relativ, neîmplinit, ultimul nivel conturează și săvîrșește forma propriu-zisă a colindei resimțită ca atare și de către interpreți: funcția concludivă pe care o implică ultima strofă (întreagă și apocopată) este de cele mai multe ori subliniată prin clădirea unui veritabil

*final*, de una pînă la trei strofe, ultima strofă fiind amplificată și *cîntată simultan* de ambele grupe de colindători, ca în exemplul :

rînduri melodice	urare			
	: A r f A	A r f A :	A r f A	A
nr. silabelor	: 8 4 6	8 4 7 :	8 4 7	7
durata în optimi	: 8 4 6	8 4 7 :	8 4 8	8
preucă	: I	II :	I și II	
strofele, nr.	1 — 40		41	

(mg. 2962 Ib G.)

Demne de atenție sînt și consecințele de ordin melodico-ritmic ale cîntării antifonice. Ele se concretizează în rudimente de contrapunct derivate din amintita suprapunere a liniilor melodice <sup>35</sup>. Un rol important din punct de vedere expresiv le revine, de pildă, primelor sunete — silabe, de contact. Acestea pot implica un accent puternic prin tensiunea creată de disonanța primului interval armonic, rezolvată sau nu într-o consonanță următoare :



puțin dure, pe intervale armonice consonante sau disonante dar, estompate prin întîrzierea atacului :



adeseori ca în aceeași colindă să apară, alternativ, ambele tipuri de intrări :



Nu știm în ce măsură exemplele de mai sus atestă sau nu un sistem contrapunctic sui-generis. Cert rămîne însă faptul că însăși structura melodică, penta și prepentatonică, a colindelor tolerează în mod firesc suprapunerea polifonică, este compatibilă cu ea. Profilul ascendent-

<sup>35</sup> În afara cazurilor, rare, cînd după a doua sau prima silabă de contact, a celor două linii melodice, grupa precedentă renunță la continuarea rîndului melodic.



descendent al unor melodii se pretează suprapunerilor prin *mişcare contrară*, care chiar dacă nu e realizată pînă la capăt, dăinuie ca impresie :



nant al capetelor de rînd melodic, construit pe intervale „de forță”, cum sînt *cvarta* și *secunda mare*, înlesnește, la rîndul său, procedeul *imi-*



stimulant și de existența unor celule melodice și sunete individuale care „se îngîna” de-a lungul aceluiași rînd melodic <sup>36</sup> (vezi mai sus ex. muz.



În sfîrșit, antifonia creează tensiuni noi și pe plan ritmic, modificînd seriile originare ale strofei, considerată individual :



Antifonia se dovedește a fi, în acest fel, nu numai un mod de execuție muzicală, ci însuși principiul estetic predominant al colindatului (din anumite zone), principiu a cărui respectare impune adeseori, după cum s-a văzut, sacrificarea versificației și a echilibrului dintre vers și melodie, mutînd focarul interesului artistic în planul muzicii. De fapt obligatorie, adică esențială sub raport funcțional, pare să fie *rostirea* colindei în întregimea ei (respectarea modelului urării) și *felul* acestei rostiri (pregnanță ritmică, repetiții și simetrii, debit viguros). Coerența subiectului de la un capăt la altul al poeziei, integritatea fiecărui vers, rînd melodie sau melostrofă în parte, sensul exact al unor cuvinte, precum și, uneori, însăși exactitatea conturului melodic <sup>37</sup> ș.a., par să constituie detalii nu arareori neglijabile.

<sup>36</sup> Dar și de însăși alcătuirea, cea mai frecventă, a strofei melodice : A rf A.

<sup>37</sup> În repertoriul unor sate din jud. Mureș (ca Săcalul de Pădure sau Gledin) intonația pare să păstreze astăzi doar amintirea unui contur melodic, redus pînă la declamație. Aspecte interesante, în acest sens, sînt relevate și de repertoriul loviștean, în mecanismul variațiilor cărora li se supune aceeași melodie de colindă de la un sat la altul. Asupra acestei probleme vom reveni însă cu un alt prilej.

Viteza metronomică a desfășurării colindei e apropiată de aceea a jocului. Avînd ca unitate optimea, vitezele minime cuprind valori de mișcare între 160 și 192, cele medii între 216 și 226, iar cele maxime între 336 și 368 unități metronomice <sup>38</sup>. Ca o consecință probabilă a modului de execuție antifonic, valoarea metronomică a silabelor crește continuu de-a lungul unei colinde de aproximativ 15 strofe, cu 20 pînă la 25 unități; dar „*accelerando*”-ul rezultat nu dobîndește o semnificație proprie.



În consecință, considerăm colindatul din zona Loviștei ca un aspect al obiceiului în discuție, avînd, pe lîngă trăsături comune, specificități în ceea ce privește desfășurarea și semnificațiile lui, poetica și modul de interpretare muzicală, raportate la întreg teritoriul folcloric românesc.

## QUÉLQUES REMARQUES SUR LE RÉPERTOIRE DES CANTIQUES DE NOËL DE LA LOCALITÉ BOIȘOARA-VÎLCEA

Partant d'une analyse multilatérale du répertoire des cantiques de Noël (colinde), d'une rare pureté stylistique, vraiment riche et archaïque, et relativement bien maintenu, répertoire cueilli dans trois localités représentatives de la zone de Loviștea (située tout près de la vallée de l'Olt traversant les Carpates Méridionaux), l'auteur essaye de circonscrire quelques caractéristiques, propres à ce répertoire, qui peuvent enrichir, en même temps, les éléments connus jusqu'à présent sur ce genre de folklore.

On met en évidence quelques-unes des relations entre la coutume du *colindat* et les institutions sociales préliminaires au mariage, parmi lesquelles : la veille des jeunes filles (*șezătoare*), la danse du village ou la demande en mariage. Ce sont des relations qui peuvent être aperçues à travers les détails du développement de la coutume, à travers l'ensemble thématique et la structure poétique des vers des colinde.

On remarque après, à part le caractère prépondérant pentatonique (avec des évidentes structures prépentatoniques qui survivent) des colinde de Loviștea, le fait que celles-ci sont partagées, du point de vue rythmique, en deux variétés de giusto-syllabique : l'une « binaire » (pyrrique), l'autre « ternaire » (iambo-trochaïque).

Enfin, l'analyse de la forme architectonique des colinde souligne le rôle expressif important qui revient, d'un côté, au *refrain* — ayant le but d'établir entre les deux unités syntactiques de la mélostrophe (le refrain et l'incise mélodique) une tension réalisée par différents procédés de composition, concernant la série rythmique, les dimensions, le

<sup>38</sup> Valorile metronomice au fost stabilite cu ajutorul metronomului electronic realizat de ing. I. Georgescu, Bv., nr. 50348, 1965.

contour mélodique, le registre et les valeurs d'intonation des unités question; d'un autre côté, l'*antiphonie* — mode d'exécution musicale avec des importantes conséquences d'ordre architectonique : l'intervention « pressée » mais assez exacte de la réplique qui suit avant que la réplique précédente soit finie; c'est un procédé qui crée non seulement des effets de contrepoint (compatible avec la structure mélodique et rythmique des colinde), mais aussi des nouveaux rapports (illustrés par les schémas-images du développement tout entier de quelques cantiques) entre les éléments formels.

FUNCȚIE	TITLUL (după :)		REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC**	FUNCȚIE	TITLUL (după :)		REFREN					
Conținut	Primul vers						Conținut	Primul vers							
<b>I</b> „de la fereastră”	—	De-adormit-a mari boieri	—	binar	B <sub>a2</sub>	—	<b>I</b> „de-afară”	—	același***	Mari boieri	ternar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G. v <sup>2</sup> : Vlb Bb.; III <sup>f</sup> Bb., Bș.	<b>I</b> „la ușă”	
<b>II</b> „cînd se intră în casă”	—	Acest domn bun se-nveseleşte	Florile dalbe	binar	B <sub>a1</sub>	—	<b>II</b> —	—	—	—	—	—	—	<b>II</b> —	
<b>III*</b> „de masă”	a. „a nașterii”	Supt aripa cerului	Doamnele, domnului nostru	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : II <sup>1a</sup> Bș., G. ; III <sup>c</sup> Bb. ; Vc Bb.	<b>III</b> „de masă”	a. același	Răsărit-ai stea frumoasă	același	ternar	Bc	v <sup>1</sup> : III <sup>a</sup> G. v <sup>2</sup> : II <sup>1</sup> a Bb.	<b>III</b> „de masă”	a
”	b. „a lu Sf. Ion”	Colo-n jos, doamne, mai jos	Florile dalbe lemn de măr	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : II <sup>1b</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G. ; III <sup>d</sup> Bb.	”	b. același	același	același	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>b</sup> Bb., G. v <sup>2</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G. ; III <sup>d</sup> Bb.	”	b
”	c. „a lu Sf. Gheorghe”	Colea jos, doamne, mai jos	Florile, flori dalbe de măr	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : Vc Bb. v <sup>2</sup> : III a Bb., G.	”	c. —	—	—	—	—	—	”	c
”	d. „a paharului”	Colea jos, doamne, mai jos	Domnului, doamne	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>d</sup> G. ; III <sup>a</sup> Bb.	”	d. —	—	—	—	—	—	”	
”	e <sub>1</sub> „a muncilor”	De-ntreabă-ș, de-ntreabă	Hoi dalerui doamne	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e1</sup> G. v <sup>2</sup> : IV <sup>b1</sup> Bb.	”	e <sub>1</sub> —	—	—	—	—	—	”	
”	e <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	e <sub>2</sub> „a muncilor”	Colea-n sus pe mare-n sus	Florile dalbe lemn de măr	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e2</sup> , G. ; III <sup>m</sup> Bș., G.	”	
”	f. „de pe mare”	Colea-n sus pe mare-n sus	Oi leroi daleroi doamne	ternar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bș., G.	”	f. „a popii” [același]	același	același	ternar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bb., G.	”	
”	g. „a Precești”	Colea-n jos, doamnemai jos	Oileroi daleroi doamne	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>3</sup> : III <sup>k</sup> Bb. (același refren)	”	g. —	—	—	—	—	—	”	
”	h. „de se-mbaie”	Colea-n jos doamne mai jos	Florile dalbe	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : Vc Bș.	”	h. —	—	—	—	—	—	”	
”	i. [botezul]	Cîn vru Dumnezeu să nască	Lerui doamne	ternar	B <sub>c</sub>	v <sup>1</sup> : Vlb Bb. ; III <sup>i</sup> Bș. v <sup>2</sup> : I G. ; Vlb G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	”	i. același	același	același	binar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : Vlb Bb. ; III <sup>i</sup> Bb. v <sup>2</sup> : I G. ; Vlb G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	”	
”	j. „cu friguroșii”	’Ntreabă cicea ’cest domn bun	Oi leroi daleroi doamne	mixt	A <sub>a</sub>	v <sup>2</sup> : II <sup>1m</sup> Bș. v <sup>3</sup> : III <sup>2</sup> Bb. ; IV <sup>c1</sup> Bb.	”	j. [gazda ospitalieră]	Tot stam, domn bun, să te-n-treb	același	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>j</sup> G. ; IV a Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.	”	
”	k. [uciderea pruncilor]	Sus în poarta raiului	Dumnezeu răscumpărat-a ’ceastă lume, toată sfînt singele lui	ternar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>b2</sup> Bb. v <sup>3</sup> : III g Bb. (același refren)	”	k. —	—	—	—	—	—	”	
”	l <sub>1</sub> „cu pometu”	Colea-n jos doamne mai jos	Leroi doamne	ternar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> l <sub>1</sub> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>j</sup> Bș., G. ; IV a Bș., G. ; IV <sup>b1</sup> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G. (același refren)	”	l <sub>1</sub> același	Colo-n sus pe mare-n sus	Hoi leroi daleroi doamne	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> l <sub>1</sub> Bb., G. v <sup>2</sup> : III <sup>j</sup> Bș., G. ; IV a Bș., G. ; IV <sup>b1</sup> Bb. v <sup>3</sup> : [același refren] : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G.	”	
”	l <sub>2</sub> [var. de text]	Grele oști pornitu-s-au	Leroi doamne	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV a Bb. ; IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. v <sup>2</sup> : III m Bș. ; IV <sup>c2</sup> Bb. ; III <sup>k</sup> Bb. ; Vb Bb.	”	l <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	
”	m. —	—	—	—	—	—	”	m. [Sf. Ion și Pruncu]	Colo-n sus, doamne, maisus	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III m G. ; Vb Bb. ; III <sup>e2</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb. IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. ; IV <sup>c2</sup> Bb., Va, Bb., Bș., G. v <sup>3</sup> : IV a Bb., G. ; III <sup>j</sup> Bș., G. [a. r.f.].	”	
”	n. —	—	—	—	—	—	”	n. [Gazda cu sfinții la masă]	Fiți domni, buni, acestor case	Măru cu florile dalbe	binar	B <sub>b1</sub>	—	”	
<b>IV</b> „de fată”	a. „cu merele”	Colo jos, doamne mai jos	Florile dalbe de măr	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb., IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. ; IV <sup>c2</sup> Bb. v <sup>2</sup> : Vb Bb. ; III <sup>m</sup> Bș. ; III <sup>k</sup> Bb.	<b>IV</b> a „de două fete”	a. același	La inimile cîmpilor	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : IV a G. ; III <sup>j</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.	<b>IV</b> [de fată] „de copii”	
”	b <sub>1</sub> [leagăn de mătase]	Din țărurile...	Lelistrele	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>c1</sup> Bb., G.	„de fată logodită”	b <sub>1</sub> [var. de text]	Cură, cură rîu repede.	Leroi doamne	binar	B <sub>b1</sub>	—	”	
”	b <sub>2</sub> [var. de text]	Sus în plaiul muntelui	Cununea de gălbenea	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>k</sup> Bb.	„de fată”	b <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	
”	c <sub>1</sub> „cu vedrița”	Lua-mi-ș [cutare] vadra-n cap	Leroi doamne	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>c1</sup> Bș., G. ; IV a Bb. ; III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : Vb Bb. ; III <sup>k</sup> Bb., IV <sup>c2</sup> Bb. ; IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	c <sub>1</sub> același	Luară și [cutare] vadra-n mînă.	Leroi doamne.	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV c <sub>1</sub> Bb., G. ; IV a Bb. ; III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : Vb Bb. ; III <sup>k</sup> Bb. ; IV <sup>c2</sup> Bb. ; IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	
„de fată și de băiat”	c <sub>2</sub> [var. de text]	Din cearcănu luniei	Vița-i verde de iederă	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>2</sup> : IV a Bb. ; IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. ; III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb. v <sup>3</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	c <sub>2</sub> —	— !	—	—	—	—	”	
—	d. —	—	—	—	—	—	„de fată mică”	d. [cu nuna mare]	Cin’să plîmbă, cin’să plîmbă.	Florile dalbe.	mixt	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>d</sup> G. v <sup>2</sup> : III <sup>b</sup> Bb., Bș., G. ; IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. ; III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb.	„a fetei mici”	
<b>V</b> „de băiat”	a. [viteazul se ceartă cu turcii ...]	Sus în vadul Diului	Măru cu flori dalbe	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : Va Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G. ; III <sup>e2</sup> Bb., Bș., G.	<b>V</b> „de băiat”	a. același	Din vadurile Diului	același	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : Va, Bb., G. v <sup>2</sup> : III m Bș., G. ; III <sup>e2</sup> Bb., Bș., G.	<b>V</b> [aceeași]	
”	b. [viteazul se luptă cu șarpele]	Din staroștea șarpelui	Oi leroi daleroi doamne	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G. ; III <sup>e2</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : IV a Bb. ; III <sup>1</sup> l <sub>2</sub> Bb. ; IV <sup>c1</sup> Bb., Bș., G. ; IV <sup>c2</sup> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>b2</sup> Bb., Bș., G. ; III <sup>d</sup> Bb.	”	b. —	—	—	—	—	—	”	
”	c. ...,cu vidra”	Din prundurile mării dalbe	Florile, flori dalbe de măr	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>c</sup> Bb. v <sup>2</sup> : IV a Bb. ; III <sup>a</sup> Bb.	”	c. —	—	—	—	—	—	”	
”	d. —	—	—	—	—	—	„de doi băieți”	d. [Doi boieri de la curte].	Cine-mi vine, cine-mi vine	—	aksak	A <sub>b</sub>	—	”	
”	e. —	—	—	—	—	—	„pt. trei băieți”	e. [Gazda cu trei feciori].	Mai ferice, mai ferice	Hai domnia lui.	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>h</sup> Bb. v <sub>3</sub> : [a. r.f.] VII Bb., Bș., G. V Ia Bș.	”	
<b>VI</b> —	a. —	—	—	—	—	—	<b>VI</b> „cînd te scoli de la masă”	a. —	Măi frate vîtașe	—	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bb., Bș., G.	<b>VI</b> —	
„de plecare din casă”	b. —	Ferice de-acest domn bun	Leroi doamne	binar	B <sub>0</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>i</sup> Bb., Bș. v <sup>2</sup> : I G. ; Vlb G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	—	b. —	—	—	—	—	—	aceeași	
<b>VII</b> [de încheiere a colin- datului]	[cu ziorile]	Voi ziori de ziua	Voi ziori de zi	binar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bș., G. ; V Ia Bș.	<b>VII</b> aceeași	același	același	același	binar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bb., G. ; V Ia Bș.	<b>VII</b> „de sfîrșit”	

\* Ordinea cîntecelor în cadrul fiecărei funcții corespunde, aproximativ, ordinii în care au fost comunicate de informatori.

\*\* v<sup>1</sup> = variantă de gradul unu, v<sup>2</sup> = variantă de gradul doi ș.a.m.d.

\*\*\* „Același”, ori de cîte ori apare, se referă la situația identică din coloana Bumbuești, respectiv Boisoara (atunci cînd ea lipsește din prima coloană).

	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC**	FUNCTIE	Conținut	TITLUL (după :) Primul vers	REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC	FUNCTIE	Conținut	TITLUL (după :) Primul vers	REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC
	binar	B <sub>a2</sub>	—	I „de-afară”	—	același***	Mari boieri	ternar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G. v <sup>2</sup> : VI <sup>b</sup> Bb.; III <sup>i</sup> Bb., Bș.	I „la ușă”	—	De-adormita mari plugarii	Mari plugarii	ternar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>b</sup> G. v <sup>2</sup> : VI <sup>b</sup> Bb.; III <sup>i</sup> Bb., Bș.
	binar	B <sub>a1</sub>	—	II —	—	—	—	—	—	—	II —	—	—	—	—	—	—
	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>a</sup> Bș., G.; III <sup>c</sup> Bb.; V <sup>c</sup> Bb.	III „de masă”	a. același	Răsărit-ai stea frumoasă	același	ternar	B <sub>c</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>a</sup> G. V <sup>2</sup> : III <sup>a</sup> a Bb.	III „de masă”	a. același	același	același	ternar	B <sub>c</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>a</sup> Bș. v <sup>2</sup> : II <sup>a</sup> Bb.
	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : II <sup>lb</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G.; III <sup>d</sup> Bb.	”	b. același	același	același	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>b</sup> Bb., G. v <sup>2</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G.; III <sup>d</sup> Bb.	”	b. același	același	același	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>b</sup> Bb., Bș. v <sup>2</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G.; III <sup>d</sup> Bb.
	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : V <sup>c</sup> Bb. v <sup>2</sup> : III <sup>a</sup> a Bb., G.	”	c. —	—	—	—	—	—	”	c. —	—	—	—	—	—
	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>d</sup> G.; III <sup>a</sup> Bb.	”	d. —	—	—	—	—	—	”	d. același	Ale cui-s't acestor case	același	binar	B <sub>c</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>a</sup> Bș., G.; III <sup>d</sup> Bb.
	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e</sup> <sub>1</sub> G. v <sup>2</sup> : IV <sup>b</sup> <sub>1</sub> Bb.	”	e <sub>1</sub> —	—	—	—	—	—	”	e <sub>1</sub> același	același	același	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e</sup> <sub>1</sub> Bb. v <sup>2</sup> : IV <sup>b</sup> <sub>1</sub> Bb.
	—	—	—	”	e <sub>2</sub> „a muncilor”	Colea-n sus pe mare-n sus	Florile dalbe lemn de măr	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e</sup> <sub>2</sub> G.; III <sup>m</sup> Bș., G.	”	e <sub>2</sub> „a muncilor”	Ia ieșiți de vă uitați	Florile dalbe lemn de măr	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bș.; III <sup>m</sup> Bș., G.
	ternar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bș., G.	”	f. „a copii” [același]	același	același	ternar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bb., G.	”	f. „de popă” [același]	Colea-n jos,doamne, mai jos	același	ternar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș.
	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>3</sup> : III <sup>k</sup> Bb. (același refren)	”	g. —	—	—	—	—	—	”	g. —	—	—	—	—	—
	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : V <sup>c</sup> Bș.	”	h. —	—	—	—	—	—	”	h. —	—	—	—	—	—
	ternar	B <sub>c</sub>	v <sup>1</sup> : VI <sup>b</sup> Bb.; III <sup>i</sup> Bș. v <sup>2</sup> : I G.; VI <sup>b</sup> G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	”	i. același	același	același	binar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : VI <sup>b</sup> Bb.; III <sup>i</sup> Bb. v <sup>2</sup> : I G.; VI <sup>b</sup> G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	”	i. —	—	—	—	—	—
	mixt	A <sub>a</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș. v <sup>3</sup> : III <sup>2</sup> <sub>2</sub> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb.	”	j. [gazda ospitalieră]	Tot stam, domn bun, să te-n-treb	același	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>j</sup> G.; IV <sup>a</sup> a Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.	”	j. același	Ce stai, domn bun,să te-n-treb	același	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>j</sup> Bș.; IV <sup>a</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.
stă	ternar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>b</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>g</sup> Bb. (același refren)	”	k. —	—	—	—	—	—	”	k. —	—	—	—	—	—
	ternar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> <sub>1</sub> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>j</sup> Bș., G.; IV <sup>a</sup> Bș., G.; IV <sup>b</sup> <sub>1</sub> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G. (același refren)	”	l <sub>1</sub> același	Colo-n sus pe mare-n sus	Hoi leroi daleroi doamne	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> <sub>1</sub> Bb., G. v <sup>2</sup> : III <sup>j</sup> Bș., G.; IV <sup>a</sup> a Bș.,G; IV <sup>b</sup> <sub>1</sub> Bș. v <sup>3</sup> : [același refren]: III <sup>f</sup> Bb., Bș., G.	”	l <sub>1</sub> „a lui kicea” [același]	același	același	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș.; v <sup>2</sup> : III <sup>j</sup> Bș., G.; IV <sup>a</sup> a Bș., G. IV <sup>b</sup> <sub>1</sub> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>f</sup> Bb., Bș., G. (a. rf.)
	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>a</sup> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb.; III <sup>k</sup> Bb.; V <sup>b</sup> Bb.	”	l <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	l <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—
	—	—	—	”	m. [Sf. Ion și Pruncul]	Colo-n sus,doamne,mai sus	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>m</sup> G.; V <sup>b</sup> Bb.; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bș., G. V <sup>2</sup> : III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb.IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G.; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb, V <sup>a</sup> Bb., Bș., G. v <sup>3</sup> : IV <sup>a</sup> Bb., G; III <sup>j</sup> Bș., G. [a. rf.].	”	m. [Sf. Ion cu pruncul]	Colo sus, doamne, mai sus	Oi leroi, daleroi, doamne.	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>m</sup> Bș; V <sup>b</sup> Bb; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bș G. v <sup>2</sup> : III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb, Bș, G. IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb; V <sup>a</sup> Bb, Bș, G.
	—	—	—	”	n. [Gazda cu sfinții la masă]	Fiiți domni, buni, acestor case	Măru cu florile dalbe	binar	B <sub>b1</sub>	—	”	n. —	—	—	—	—	—
	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb., IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G.; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : V <sup>b</sup> Bb.; III <sup>m</sup> Bș.; III <sup>k</sup> Bb.	IV a „de două fete”	a. același	La inimile cîmpilor	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>a</sup> G.; III <sup>j</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș.	IV [de fată] „de copii”	a. [var. text]	La inimile cîmpilor	Oi leroi, daleroi, doamne.	ternar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>a</sup> Bș; III <sup>j</sup> Bș, G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> G.
	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>2</sup> : III <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., G.	„de fată logodită”	b <sub>1</sub> [var. de text]	Cură, cură riu repede.	Leroi doamne	binar	B <sub>b1</sub>	—	”	b <sub>1</sub> —	—	—	—	—	—
	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>k</sup> Bb.	„de fată”	b <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	b <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—
	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bș., G.; IV <sup>a</sup> Bb.; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : V <sup>b</sup> Bb.; III <sup>k</sup> Bb., IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb.; IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	c <sub>1</sub> același	Luară și [cutare] vadra-n mină.	Leroi doamne.	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., G.; IV <sup>a</sup> Bb; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : V <sup>b</sup> Bb.; III <sup>k</sup> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb.; IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	c <sub>1</sub> același	Luară-și [cutare] vadra-n mină.	Leroi doamne.	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș; IV <sup>a</sup> Bb; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>2</sup> : V <sup>b</sup> Bb., III <sup>k</sup> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb.; IV <sup>b</sup> Bș., G.
	binar	A <sub>b</sub>	v <sup>2</sup> : IV <sup>a</sup> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G.; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>3</sup> : IV <sup>d</sup> Bș., G.	”	c <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—	”	c <sub>2</sub> —	—	—	—	—	—
	—	—	—	„de fată mică”	d. [cu nuna mare]	Cin'să plimbă, cin'să plimbă.	Florile dalbe.	mixt	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>d</sup> G. v <sup>2</sup> : III <sup>b</sup> Bb., Bș., G.; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G.; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb.	„a fetei mici”	d. [cu nuna mare]	Cin'să plimbă prin grădină.	Florile dalbe.	mixt	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : IV <sup>d</sup> Bș. v <sup>2</sup> : III <sup>d</sup> Bb., Bș., G; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G.; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb.
	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : V <sup>a</sup> Bș., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G.; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bb. „Bș., G.	V „de băiat”	a. același	Din vadurile Diului	același	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : V <sup>a</sup> Bb., G. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G.; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bb., Bș., G.	V [aceeași]	a. același	Din vadurile Diului	același	ternar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : V <sup>a</sup> Bb., Bș. v <sup>2</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G.; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bb., Bș., G.
	binar	B <sub>a1</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>m</sup> Bș., G; III <sup>e</sup> <sub>2</sub> Bș., G. v <sup>2</sup> : IV <sup>a</sup> Bb.; III <sup>1</sup> <sub>2</sub> Bb.; IV <sup>c</sup> <sub>1</sub> Bb., Bș., G; IV <sup>c</sup> <sub>2</sub> Bb. v <sup>3</sup> : III <sup>b</sup> <sub>2</sub> Bb., Bș., G; III <sup>d</sup> Bb.	”	b. —	—	—	—	—	—	”	b. —	—	—	—	—	—
	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>c</sup> Bb. v <sup>2</sup> : IV <sup>a</sup> Bb.; III <sup>a</sup> Bb.	”	c. —	—	—	—	—	—	”	c. —	—	—	—	—	—
	—	—	—	„de doi băieți”	d. [Doi boieri de la curte].	Cine-mi vine, cine-mi vine	—	aksak	A <sub>b</sub>	—	”	d. —	—	—	—	—	—
	—	—	—	„pt. trei băieți”	e. [Gazda cu trei feciori].	Mai ferice, mai ferice	Hai domnia lui.	binar	A <sub>a</sub>	v <sup>1</sup> : III <sup>h</sup> Bb. v <sub>3</sub> : [a. rf.] VII Bb., Bș., G. VI <sup>a</sup> Bș.	”	e. —	—	—	—	—	
	—	—	—	VI „cînd te scoli de la masă”	a. —	Măi frate vătășe	—	binar	B <sub>a2</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bb., Bș., G.	VI —	a. —	—	—	—	—	
	binar	B <sub>c</sub>	v <sup>1</sup> : II <sup>ii</sup> Bb., Bș. v <sup>2</sup> : I G.; VI <sup>b</sup> G. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.	—	b. —	—	—	—	—	—	aceeași	b. —	Mai ferice, mai ferice	același	ternar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : I G. v <sup>2</sup> : VI <sup>b</sup> Bb; III <sup>ii</sup> Bb., Bș. v <sup>3</sup> : III <sup>m</sup> G.
	binar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bș., G.; VI <sup>a</sup> Bș.	VII aceeași	același	același	același	binar	B <sub>b1</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bb., G.; VI <sup>a</sup> Bș.	VII „de sfîrșit”	același	același	același	binar	B <sub>b2</sub>	v <sup>1</sup> : VII Bb., Bș., VI <sup>a</sup> Bș.

## PRACTICI MAGICE ÎN COMUNA SVINIȚA

RADU DON

Din ansamblul practicilor cunoscute în comuna Svinița (jud. Caraș-Severin) am selecționat, nu fără oarecare arbitrar, un număr de trei care ni s-au părut **mai interesante**. Acestea sînt independente una față de cealaltă.

1 — „Pomana Ciunii”, care local se numește „Ziva Maica Calea” sau „Baba Calea”, se oficiază în cazul declarării de pestă avicolă.

Fără ca să se instituie un leader ceremonial, în mod spontan fiecare femeie pregătește ceva de mâncare după cit se pare fără prescripții speciale: friptură, mălai cald, mămăligă cu brinză, piine caldă, fasole, cartofi, iar, neapărat, ca băutură o sticlă cu vin și alta cu țuică.

Pe lângă mîncarea și băutura strînsă, sătenii contribuie bănește în vederea cumpărării de îmbrăcăminte nouă celei mai sărace fete din sat.

Festivitatea pomenii are de obicei ca punct inițial de pornire ziua de marți, cînd femeile, însoțite de fata „frumos gătită” în haine noi, aștern bucatele pe malul Dunării. Urmează tîmnierea lor, cu ajutorul unei oale de lut în care se află tăciuni din vatra proprie, de către cea mai bătrînă femeie din sat. Tămnierea care se face de trei ori, rotindu-se **invers** acelor de ceasornic în jurul celor așternute pe mal, este însoțită de următoarea formulă: „Să fie lui Ziva Maica (Baba) Calea să meargă în pădure, la Dunăre și prin drum, să nu mai mănince *copiii noștri* [subl. n.], să mănince mîncarea noastră ce i-am dat de pomană”. Cei prezenți răspund cu „bogdaproste”, după care începe ospățul propriu-zis. Ritualul se repetă vineri în pădure și simbătă la biserică. Nu avem însă informații clare în legătură cu desfășurarea ceremonialului din acest ultim loc.

Săptămîna următoare, tot marți, se iese din sat la o răscruce în mijlocul căreia se așterne pe pămînt o bucată de pinză albă, nouă, pe care se așază mîncarea adusă. Ca și în zilele anterioare, bucatele se tîmniază.

La ospăt sînt invitați neapărat toți trecătorii. Cei care au acceptat invitația, după ce mănîncă din cele dăruite, au obligația să spună „bogdaproste”. Mîncarea neconsumată nu se aduce niciodată înapoi. Împreună cu pinza albă aceasta rămîne la răscruce: „să-i fie lui Ziva Maica (Baba) Calea”. Informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată și nici dacă se prevede rezervarea de bucate neconsumate în cazul ceremoniilor de pe malul Dunării, din biserici sau păduri.

Faptul că în formula magică se specifică să nu mai mînînce „copiii noștri” ne îngăduie să credem că *ab origine* acest ritual se desfășura în



cazul declarării epidemiilor de ciumă, atît de temute în vechime, practica actuală fiind o formă degradată a unui vechit rit apotropaic. Ipoteza, considerăm, este susținută de însăși legenda satului care atribuie, unui astfel de flagel, schimbarea în două rînduri a vetrei satului.

Credem că „hainele noi”, ce se cumpără cu această ocazie, ca și cîrpa albă nouă, ar putea fi comparate cu cămașa sau iia ciumei din restul țării. De altfel în satele învecinate, însă cu populație română, se semnalează ritul „cămășii ciumei”<sup>1</sup>.

Primul care aduce știrea despre existența unui rit de combatere a ciumei la noi în țară este Arhiepiscopul Marcus-Bandinus<sup>2</sup>. El a fost martorul desfășurării unei astfel de ceremonii, în împrejurimile satului Lucăsești, în anul 1646.

Anton Maria Del Chiaro spunea: „cămașa ciumei care trebuia confecționată în 24 ore era după aceea arsă”<sup>3</sup>.

În anul 1915, în monografia sa<sup>4</sup>, V. Păcală semnalează existența la Rășinari a aceluiași obicei: „se strîng nouă babe și laolaltă cos oiie pe care trebuie să o dea gata într-o singură zi. Iia se pune apoi într-un par la un capăt de sat, pentru ca ciurma, cînd se apropie de sat, să o vadă și să se întoarcă înapoi”.

Informații variate și din multe regiuni ale țării, despre rituri de combatere a ciumei, le datorăm lui I. A. Candrea.

În satul Spring de lângă Sibiu două femei au scos, într-o dimineată, la marginea satului, „iia ciurii”, agățînd-o de o prăjină. Nu mult timp după aceea cămașa a dispărut. Informatoarele erau convinse că numai ciurma a putut-o lua<sup>5</sup>.

N. Al. Mironescu și R. Pastior arată că această credință s-a răspîndit în Transilvania și Banat sub denumirea „cămașa sau iia ciumei” în timp ce în Oltenia și Muntenia apare cu numele de „cămașa de izbîndă. În Moldova această credință ar fi dispărut de mult sau nu a fost niciodată atît de înrădăcinată ca în restul țării<sup>6</sup>.

Bibliografia consultată de către autorii citați le-a permis să indice modul, timpul, materialul din care era confecționată „iia” precum și degradarea ritului, care o dată cu trecerea timpului a ajuns să se oficieze, astăzi, pentru boli din regnul animal (păsări, porci etc.)<sup>7</sup>.

Trecînd în revistă toate aceste date, am putut observa că factorul comun este *pînza nouă*, nefolosită, fie sub formă de față de masă, fie cusută ca iie, fie ca haine noi curate și nefolosite. Ar fi posibil ca acest

<sup>1</sup> Anca Giurchescu, cercetător la Institutul de etnografie și folclor, notează, cu ocazia unei culegeri efectuată în zona Porților de Fier, în 1967, că aceste rituri în satele românești au denumirea de *ciurgă* sau *Ciurgă* și se fac la dată fixă, cînd se obișnuiește să se atîrne cămașa ciumei de o poartă construită anume la intrarea satului.

<sup>2</sup> V. A. Urechia, *Codicile Bandinus*, Academia Română, 1895, p. LVIII. Descrierea sa a stîrnit nenumărate presupuneri și controverse oamenilor de știință din toată lumea.

<sup>3</sup> Apud I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, București, 1944, p. 138.

<sup>4</sup> V. Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, Sibiu, 1915, p. 255.

<sup>5</sup> I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 139.

<sup>6</sup> N. Al. Mironescu și R. Pastior, *Das Pesthemd, Ein magischer volkskundlicher Brauch*, în „Forschungen Folks und Landeskunde” nr. 1, Sibiu, 1968, p. 88.

<sup>7</sup> Menționăm oficierea acestui ritual, în com. Svinița, și în caz de secetă, atunci cînd toate

element să fie datorat factorilor care determină răspîndirea ciumei : necurătenie, murdărie, mizerie, deci antidotul n-ar putea fi decît curăţenia.



2 — „Pomana Zinelor” se oficiază în cazuri de paralizie (umană), parţială sau totală, denumită local „Şlog”<sup>8</sup>, datorată, în credinţa localnicilor, faptului de a fi „batjocorit locul zinelor”.

Informatoarele Vilma Osiac, de 37 ani, şi Veronica Iovanovici, de 24 ani, ne-au formulat această descriere : „Pe locul unde mănîncă şi joacă zîele, iarba este verde închisă ; unde nu, verde deschisă. Acolo unde joacă apare ciuperci roza. Din primăvară pînă toamna sînt tot timpul ciuperci”.

Dacă o persoană calcă interdicţia şi păşeşte, doarme, urinează etc., pe aceste locuri, este pedepsită, „lovită de şlog”. În acest caz bolnavul sau familia lui va apela la oricare dintre femeile bătrîne din sat care poate să officieze „pomana”. Ea va hotări ziua pomenii, de preferinţă marţi sau vineri, la rigoare chiar şi sîmbăta.

În ziua stabilită, cel lovit de şlog este îmbrăcat în alb şi dus la „locul batjocorit”. Bătrînele din sat, care în mod voluntar o ajută pe titulară, întind un „masai” (pînză) alb peste care se aşază de-ale mîncării ; de precizat, mîncarea trebuie să fie şi ea „albă” (ouă, lapte, brînză, găini albe etc.).

După ce bătrînele au gustat din mîncărurile aduse, începe descîntecul. Informatoarele noastre nu-i cunoşteau textul, dar ştiau cu precizie că se face cu ajutorul unui burete de fag numit, din cauza formei sale, „lingura zinelor”. La pomană sînt invitaţi neapărat toţi trecătorii ; mîncarea neconsumată rămîne pe locul oficerii. Nici în acest caz informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată.

O dată soarele asfinţit, se aşază pe locul malefic îmbrăcăminte nouă, în funcţie de sexul bolnavului.

Dacă cel lovit de şlog nu-şi aminteşte exact locul unde a călcat interdicţia, acelaşi ritual se oficiază la cel mai apropiat izvor (casa zinei). După gravitatea bolii — care este în strînsă legătură cu faptul săvîrşit — se lasă la izvor de pomană „pentru cine o fi” haine noi, covoare de lînă sau un cearceaf şi o pernă „pe care n-a dormit ninenea”.

Dacă la populaţia română de pe întreg teritoriul ţării nu găsim o desfăşurare asemănătoare a acestui rit, alte date culese la Sviniţa şi privind credinţele despre zîele (care de data aceasta se vor numi : Iele, Dinse, Frumoase, Vintoase, Şoimane, Rusalii etc.) sînt aproape identice.

R. Vuia ne dă următoarea descriere a acestor fiinţe mitologice : „Locuiesc pe lîngă dumbrăvi, izvoare, fîntîni şi lacuri. Cînd se string joacă ca nişte nebune, se prind în horă neîncheiată şi joacă pe verdeaţă. Rotocoalele de iarbă închisă, ce se găsesc pe cîmpuri sînt urma danţului lor. Locul pe care au jucat, este primejdios ; cel ce calcă într-insul se va îmbolnăvi de picioare ... Au putere magică, pot face pe cineva olog, surd sau orb”<sup>9</sup>.

celelalte practici curente de invocare a ploii (paparuda, dudului) nu şi-au atins scopul.

<sup>8</sup> Din germanul *Schlag* = comotie.

<sup>9</sup> R. Vuia, *Originea jocului de căluşari*, în „Dacoromania”, Cluj, 1922, p. 223—224.



A. Gorovei culege din Siliștea-Suceava această relatare a locului malefic : „pe sub unii copaci crește un fel de iarbă mare ; acolo au jucat ielele și cel care calcă pe acel loc, i se moaie un picior ori o mină”<sup>10</sup>.

Cercetătorul D. A. Vasiliu citează nominal, în lucrarea sa, un număr de șapte informatori din Gorj, Vilcea, Prahova, Dorohoi etc., din spusele cărora reiese că ielele joacă pe cîmpii, au casa lingă sau sub ape și că „pocnesc” sau orbesc pe cei care calcă anumite interdicții<sup>11</sup>.

Apartenența acestor credințe la un fond mitologic comun european îl dovedește faptul că la grecii moderni Nereidele, la popoarele germanice Elfele sau Elbele, la gali Cénes, la bretoni Korigans, la danezi Nokkes, la slavi Rusalcele, locuiesc lingă ape. Cercurile de iarbă verde mai întunecate, sînt urmele dansului lor (Elfentanz) avînd același rol malefic ca și în credințele noastre populare<sup>12</sup>.

Prof. P. Papahagi ne informează că la macedoromâni aceste zîne se numesc „Albele”<sup>13</sup>, iar istoricul german Grimm afirmă că numele de Elfen sau Elben este înrudit cu latinescul „albus”<sup>14</sup>.

Un fapt demn de relevat îl constituie după părerea noastră, și „pomana albă”, care se face celui lovit de șlog. Credem că ea poate fi pusă în legătură cu vechile credințe despre înfățișarea Ielelor. Dimitrie Cantemir în descrierea înfățișării acestor ființe mitologice ne arată că fața lor este acoperită de un vâl alb („alba tela faciem contegunt”)<sup>15</sup>.



3 — Ultimul rit pe care îl prezentăm se numește „Svetac”<sup>16</sup>, fiind îndeaproape înrudit cu ceea ce slavii din sud-estul Europei numesc „Slava”<sup>17</sup>.

Obiceiul se desfășoară începînd cu ajunul zilei de „Svetac” și durează două zile. Elementul central al practicii îl constituie ospățul. Invitația se face trimițîndu-se un om din casă în casă cu o sticlă cu țuică. Cine bea din sticlă se consideră invitat.

Cina din ajun se numește „vecerița” și decurge după un anumit ritual. În mijlocul mesei se află un colac de piine proaspăt numit „vecerneak”. Locul fiecărui invitat este marcat printr-un colac mic, tot de piine, în mijlocul căruia se pune o luminare aprinsă.

Invitații, cînd se așază la masă, primesc, din mina gazdei (bărbat), cîte o bucată din colacul cel mare. La terminarea mesei pleacă cu toții la casele lor, urmînd să revină a doua zi la cină.

<sup>10</sup> A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 149.

<sup>11</sup> D. A. Vasiliu, *Sufletul românului în credințe, obiceiuri și datini*, București, 1942, p. 26—27.

<sup>12</sup> Apud R. Vuia, *op. cit.*, W. Mannhardt, *Wald und Feldkulte*, Berlin, 1904, I, p. 62—67 și Marcel Belvianis, *Sociologie de la musique*, Paris 1951, p. 50.

<sup>13</sup> P. Papahagi, *Din literatura populară a aromânilor*, București, 1900, p. 231—237.

<sup>14</sup> Apud R. Vuia, *op. cit.*, Iacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, p. 413.

<sup>15</sup> Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, Academia Română, 1872, p. 132.

<sup>16</sup> Se citește svetať = sfînt, patron.

<sup>17</sup> Victor Bernard, *La Macedoine*, Paris, 1879, p. 113 ; Jasna Belovič, *Die Sitten der Süd-slawen*, Dresda 1927, p. 174 și E. Schneeweis, *Serbokroatische Volkskunde — Volksglaube und Volksbrauch*, Berlin, 1961, p. 148—155.

Cina din prima zi a „Svetac”-ului se numește „ruceak” și are un caracter mai solemn. Masa este așezată la fel ca în ajun numai că de data aceasta colacul poartă numele de „svetea”. Înainte de a se servi mîncarea pregătită, gazda împreună cu preotul, care în prealabil a sfințit masa, ridică colacul la înălțimea ochilor, îl frîng în două. Feciere din ei sărută jumătatea lui de colac, apoi așază jumătățile una peste alta, rupîndu-le din nou în două. Din colacul astfel rupt în patru, un sfert îl ia preotul, două sferturi se împart la meseni, iar un sfert se păstrează în casă pînă la viitorul „Svetac”. Cu acest din urmă sfert preotul atinge gazda pe umăr la sfîrșitul ceremoniei. Ospățul începe după plecarea preotului.

A treia cină, care are loc în ziua a doua, poartă numele de „mîrt-vini”, iar colacul din mijlocul mesei este numit „poskurea”; acest ultim colac este consacrat morților și este dus la biserică. Informatorii nu au precizat modul concret de desfășurare al acestui ultim episod. Însăși cina este consacrată morților și se dă de pomană; ea constă într-o supă și o mîncare cu varză. *În timp ce se mănîncă supa*, gazda (bărbat) se rostește în jurul mesei cu o luminare aprinsă în mînă. Cînd se trece la felul doi, lumina este stinsă de pragul de sus al ușii; pe vremuri, cînd casele aveau grinzi de lemn, se stîngea de o grindă. Lumina se păstrează pînă la mîrtvini următor. Dacă în timpul anului are loc vreo furtună neobișnuită sau chiar în caz de cutremur se aprinde lumina care este socotită ca avînd proprietăți magice. Tot în această zi se tîmîiază mor-mintele cu tăciuni aduși din vatra casei.

Informatorul Păun Avramovici precizează că „Svetac”-ul „merge după avere”. Într-o nouă căsnicie se păstrează „sfîntul casei” al celui care aduce mai multă zestre în casă. Există trei posibilități: feciorul mai bogat decît viitoarea lui soție își impune propriul său „Svetac”, cel fără zestre își părăsește „Svetac”-ul lui și se alătură celui din casa în care a intrat; dacă are totuși avere dar aceasta este mai mică în comparație cu a fetei îi rămîne doar dreptul ca de „Svetac”-ul lui să aprindă o luminare.



Considerăm că trecerea în revistă a cîtorva dintre cele mai interesante practici magice, din această zonă a țării, va trezi interesul cercetătorilor specialiști în vederea unor investigații mai profunde, care să stabilească eventual dacă există diferențe pregnante între oficierea aceluiași rit la populația de limbă sîrbă și poporul român, care sînt acestea, dacă aceste diferențe au și sensuri magice diferite etc. Aceste comparații ne-ar releva, poate, elemente noi în vederea definirii specificului culturii noastre populare.



## CONFERINȚA INTERNAȚIONALĂ PENTRU ATLASUL ETNOGRAFIC AL EUROPEI (HELSINKI, MAI 1970)

Cea de a treia Conferință internațională pentru Atlasul etnografic al Europei a avut loc la Helsinki—Finlanda, între 11 — 14 mai 1970. La conferință au participat 35 de specialiști, reprezentanți ai unor institute de cercetare, colaboratori la realizarea atlasului sau invitați din 20 de țări — Anglia, Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, Danemarca, Elveția, Grecia, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Iugoslavia, Luxemburg, Olanda, Portugalia, România, Scoția, Suedia, S.U.A., Ungaria, Uniunea Sovietică, Finlanda.

Continuând spiritul de lucru și colaborare manifestate și la conferințele anterioare de la Bonn (1968) și Zagreb (1966), conferința internațională de la Helsinki a dezbătut unele probleme teoretice și rezultate practice obținute în realizarea unor teme ale Atlasului etnografic al Europei. Totodată a ieșit în evidență faptul că prin colaborarea concretă, la primele două teme ale Atlasului, s-au obținut rezultate pozitive, precum și faptul că această acțiune comună a stimulat munca etnologică la atlase, pe plan național, într-o serie de țări.

Cuvîntul de salut a fost adresat participanților de către reprezentantul țării gazdă, acad. prof. Kustaa Vilkuna, iar cuvîntul de deschidere a fost rostit de prof. dr. Branimir Bratanič, președintele S.I.A. Conferința și-a axat, în continuare, lucrările pe dezbaterrea unor probleme de cartografiere etnografică, pe dezbaterrea hărților de probă privind tipologia plugului, a hărților de probă referitoare la obiceiurile legate de focurile de peste an; un loc important în lucrările conferinței l-a ocupat, de asemenea, metodologia programului de colaborare ulterioară la temele Atlasului etnografic al Europei.

Spre deosebire de conferințele precedente, la Helsinki au fost prezentate numai trei comunicări, lucrările concentrîndu-se pe dezbaterrea rezultatelor concrete ale temelor privind tipurile de pluguri și obiceiurile legate de focurile de peste an.

Comunicările prezentate au fost :

— *Cartografierea etnologică și atlasele etnografice* (prof. dr. Branimir Bratanič, Zagreb—Iugoslavia);

— *Unele probleme privind focurile de peste an în Europa* (prof. dr. Mathias Zender, Bonn — R. F. a Germaniei);

— *Unele probleme metodologice ale alcătuirii atlaselor* (prof. dr. Paul Leser, S.U.A.).

Discuțiile pe temele amintite s-au purtat pe baza unui vast material, adunat din mai multe țări europene și prezentat de către specialiștii din țările respective. S-a insistat îndeosebi asupra necesității cartografierii diacronice a elementelor etnografice, a precizării perioadei în care elementul cartografiat a fost reprezentat în cultura populară din țara respectivă, oferindu-se, astfel, toate datele științifice necesare pentru a se putea face considerații etnografico-comparative asupra fenomenului de cultură populară cartografiat. S-a subliniat, de asemenea, atenția deosebită care trebuie acordată elaborării comentariilor la fiecare hartă, în sensul de a se explica pe larg fiecare aspect de cultură populară consemnat pe hartă, iar aceasta, în măsura posibilului, să fie însoțită și de ilustrații.

În intervenția din cadrul conferinței am înfățișat munca laborioasă desfășurată în țara noastră în vederea realizării Atlasului etnografic al României, stadiul actual al elaborării și definitivării chestionarelor machetă, al experimentărilor de teren ce se întreprind în acest an în vederea definitivării chestionarelor de probă pe baza cărora se va realiza ancheta generală de teren pentru Atlas. S-a relevat, de asemenea, că în cadrul programului de realizare a Atlasului etnografic al României sînt cuprinse în mod organic și acele teme care fac obiectul Atlasului etnografic al Europei. Ca urmare, la această conferință au fost prezentate o hartă provizorie, privind răspîndirea tipurilor de plug pe teritoriul țării noastre, însoțită de textul explicativ necesar, elaborată de G. Popa-Moraru, și o hartă provizorie privind răspîndirea focurilor de peste an, de asemenea însoțită de text explicativ, elaborată de un colectiv de cercetători format din : G. Comanici, Al. Popescu și Lia Stoica-Vasilescu. Hărțile și materialele prezentate, privind răspîndirea fenomenelor respective pe teritoriul țării noastre, au fost examinate cu viu interes de specialiștii participanți la conferință.

Făcînd un bilanț al realizărilor de pînă acum, în alcătuirea Atlasului etnografic al Europei, conferința a constatat cu satisfacție că există posibilități ca hărțile de probă, privind tipurile de pluguri și focurile de peste an, în Europa, să fie publicate la Zagreb și respectiv la Bonn, pînă în 1972, cînd va avea loc următoarea conferință internațională.

S-a stabilit totodată că pînă în 1972 să se prelucreze materialele ce se vor primi din fiecare țară, pe temele privind uneltele de recoltare, treieratul, construcția pereților casei, bușteanul și ramura verde de Crăciun. Ca noi teme, asupra cărora urmează să se concentreze atenția într-un viitor mai apropiat, au fost definite : alimentația, legănatul copiilor, greutățile purtate de oameni.

În programul conferinței au fost incluse, de asemenea, vizite la Muzeul în aer liber al Finlandei, situat în insula Seurasaari, locurile istorice din Suomelina, Sveaborg și orașul Porvoo, participanții bucurîndu-se de o remarcabilă ospitalitate a gazdelor.

Acceptîndu-se invitația dr. Hvafner, s-a stabilit că următoarea conferință internațională, pentru problemele Atlasului etnografic al Europei, să aibă loc în anul 1972, la Luleå—Suedia.

*Ion Vlăduțiu*

## CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Marcel Cellier, „cel mai român dintre elvețieni”, cum l-au poreclit cei de la Radioteleviziunea franceză (O.R.T.F.), desfășoară de un deceniu o susținută activitate de valorificare a muzicii noastre populare.

S-a născut la 29 octombrie 1925 la Zürich, dintr-o familie de obirșie jurasiană. În tinerețe a studiat timp de șase ani violoncelul, iar într-o vreme, prin 1947, a cîntat din trombon și din trompetă într-o orchestră de jaz elvețiană, odinioară vestită, „The New Hot Players”. A devenit însă ... metalurgist ! Este director adjunct al unei importante întreprinderi metalurgice din Lausanne. Marea pasiune a vieții sale este însă folclorul românesc. A cules cîntece populare slovace, morave, maghiare, sirbești ... Geniul muzical al poporului român l-a captivat însă cu desăvîrșire și pentru totdeauna : „România, mai mult ca orice altă țară, l-a subjugat pe Marcel Cellier, prin bogăția și calitatea folclorului ei”, scrie d. Claude Depoisier, colaborator al Radioteleviziunii elvețiene.

A auzit pentru prima dată cîteva cîntece populare românești în 1950, la radio, cu prilejul unei călătorii în Iugoslavia, pe care a făcut-o în tovărășia soției sale Catherine. „Trebuie neapărat să cunoaștem oamenii care au creat o astfel de muzică” și-au zis soții Cellier. Au poposit pe meleagurile românești în 1959. Au plecat cu impresii de neuitat și cu un vraf de benzi magnetice cu muzică populară românească, primite de la Radioteleviziunea română și de la Institutul de folclor. Peste vreo doi ani, M. Cellier s-a înapoiat în România, de astă dată cu un aparataj de înregistrări sonore în stereofonie, de înaltă fidelitate. De atunci s-a înapoiat an de an, uneori de mai multe ori pe an (anul trecut, bunăoară, ne-a vizitat țara în trei rînduri !) întotdeauna în tovărășia soției sale, în care găsește un ajutor de nădejde, ca să culeagă, de-a lungul și de-a latul țării, cîntecele noastre populare.

Înzestrat cu o muzicalitate ieșită din comun, Marcel Cellier îmbină în chip fericit cunoștințele pe care le dobîndește pe teren cu practica. „Îi ajunge să vadă un instrument ca să știe cînta din el”, scrie pe bună dreptate d. Julien-François Zbinden, șeful serviciului muzical de la Radio-Lausanne. M. Cellier știe într-adevăr să cînte din „fujara”, uriașul fluier slovac în chip de fagot, din „koncovka”, rubedenia slovacă a tilincei noas-

tre cu dop, și dintr-o seamă de instrumente românești : din nai, fluier, caval, torogoată... (Șirul nu se oprește aci, de vreme ce anul trecut și-a procurat un țambal, iar anul acesta s-a interesat îndeaproape de meșteșugul cîntării din drîmbă !). În urma contactului nemijlocit cu terenul, Marcel Cellier a devenit „unul din cei mai buni cunoscători ai folclorului din Europa Centrală” (Mihai Pop). Cunoaște temeinic muzica noastră populară, îndeobște cea larg popularizată de orchestrele populare profesioniste sau de amatori și de către soliști, cîntăreți și instrumentiști. Nu o dată i-a uimit pe muzicanții noștri cu cunoștințele sale de reper-toriu și stil, bunăoară prin profunda cunoaștere a „țîiturilor” lăutărești și a înfățișării lor armonice, diferită de la un ținut al țării la altul.

Roadele culegerilor sale le-a popularizat în numeroase emisiuni radiofonice, începute în decembrie 1963. Deosebit de apreciate de ascultători, ajunse la al optulea ciclu, ele sînt difuzate actualmente pe patru antene : rețeaua elvețiană romandă (din 1963), rețeaua elvețiană germanică (din 1970), rețeaua franceză stereo (din 1969) și rețeaua belgiană flamandă (din 1970). Totodată M. Cellier a scos, începînd din anul 1964, pînă în prezent, șase discuri românești. Două dintre ele, în doi ani consecutiv (fapt deosebit de rar !) au fost distinse cu „Marele premiu internațional al discului”, decernat de Academia Charles Cros din Paris.

M-am simțit dator să inaugurez această cronică a discului, pe care nădăjduiesc să o continui, p rin prezentarea cîtorva discuri românești ale acestui încercat prieten al muzicii noastre populare.

*Roumanie. Avec Marcel Cellier au „Pays de la Flûte de Pan”, Philips [France], Mono : Deluxe P 77.244 L ; Stéréo : Deluxe 842.104 PY. Fotografia copertei : M. Cellier.*

O prezentare sugestivă a d-lui Julien-François Zbinden îl înfăți-



șează pe autor. Într-o notă suc-cintă, acesta din urmă ne infor-mează că melodiile gravate pe acest disc au fost înregistrate pe viu în 1963, de-a lungul Transil-vaniei, Moldovei, Munteniei și zonei bucureștene. „Pretutinden-i — scrie el — am fost uluit de darul înăscut pe care-l au românii, chiar în epoca actuală cînd, în Occident, valorile muzicale folclo-riche par pe cale de dispariție. Într-adevăr, la noi, muzica zisă populară este creată *pentru popor*. În România, dimpotrivă, muzica populară este creată *de popor*”. În continuare M. Cellier are cu-vînte de caldă apreciere pentru

muzicalitatea poporului nostru „de viță latină”, pentru bogăția folclo-rului său, în care „muzica joacă un rol determinant în tălmăcirea gîn-durilor, simțămintelor și năzuințelor poporului”.

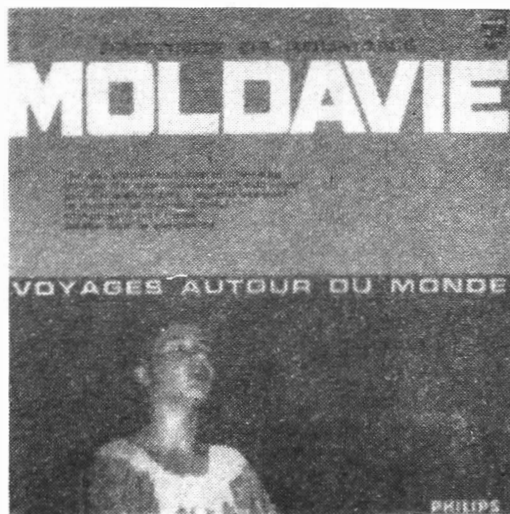
Discul cuprinde 19 piese înregistrate de la un grup de tineri, rămași necunoscuți, activiști ai Casei de cultură „Nicolae Bălcescu” din București (nai, voce și fluier), de la Ansamblul „Cindrelul” din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Marioara Cotirlea, clarinet : Romulus Brașoveanu, vioară : dirijorul), de la Ansamblul „Cernegura” din Piatra Neamț (fluier : Gh. Bogdan, voce : Mariana Baciș, acordeon : Const. Moldovan), de la un „Taraf de pe Valea Bistrei” (voce : Aristia Smău, vioară : Mihai Botofei), de la un „copil-minune” în vîrstă de 12 ani și jumătate, Marin Ulei, solist din țambal, și de la Ansamblul „Doina Argeșului” din Pitești (fluier : Florea Netcu, vioară : Ion Brică). Materialul folcloric, de bună calitate, în mare parte jocuri și cîntece de joc, respiră dragoste de viață și exuberanță. („Sirba de la București”, cîntată din nai cu netăgăduită virtuozitate de un amator rămas necunoscut, a fost aleasă de Marcel Cellier drept „indicativ” sonor al emisiunilor sale radiofonice.)

Geografia muzicală a României ar fi fost completă dacă discul cuprindea și cîteva materiale caracteristice din Banat și Oltenia. (Totuși „Hora oltenească”, cîntată din fluier de un solist al Casei de cultură „Nic. Bălcescu”, reprezintă oarecum Oltenia, în vreme ce „Cîntec dobrogean” — de fapt „Pandelașul” — și încă o geampara : „Ūritul din ce-i făcut”, reprezintă Dobrogea).

Transpunerea pe disc este din păcate sub nivelul înregistrărilor originale, într-un totuși remarcabil.

*Province de Roumanie: Moldavie*, Philips (France), P. 70.405 L (Stereo : 840.594 PY). Fotografia copertei : Cellier.

Casa editoare a uitat să indice numele autorului ! Pe copertă (verso) figurează doar un „*Mic dicționar de termeni specifici ai folclorului muzical românesc*, de Marcel Cellier”, ceea ce este bineînțeles prea puțin. (Este indicat și ca autor al fotografiei de pe copertă). Nu cumva acest ciudat lapsus al editurii explică lipsa de unitate a materialului gravat pe disc ? Într-adevăr, alături de valoroase piese moldovenești în execuția Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava de sub conducerea lui George Sîrbu (voce : Sofia Vico-veanca, țîlincă : Silvestru Lungoci, cobză : Petru Baicu, vioară : Vasile Chiriac) și Ansamblului „Doina Moldovei” din Iași de sub conducerea lui Dumitru Crețu (clarinet : Emil Drosu, voce : Maria Schipor și Maria Crăciun, fluier : Aurel Pascal, trompetă : Marin Coca), discul cuprinde numeroase piese muntenesci în interpretarea Ansamblului „Flacăra Prahovei” din Ploiești de sub conducerea lui George Botez, înregistrate din concert public (voce : Ioana Șerban, Nelu Huțu și Nic.





Stănilă, clarinet Ion Ștefan, nai : Nicolae Iancu, fluier : Gică Mustăcioară).

Străine de Moldova sînt și „Cîntec din Oaș” (voce : Alexandru Dumbravă) și „Joc din Alexandria” (țambal : Stelian Bucea), interpretate însă de soliști ai Ansamblului „C. Porumbescu”.

Identificarea obirșiei geografice a unor piese este o chestiune de strictă specialitate. Specialiștii înșiși nu sînt întotdeauna de acord, bunăoară, în ceea ce privește existența pe teritoriul Moldovei a multor cîntece de stil nou, de factura sirbelor vocale olteneste. Nu trebuie uitat faptul că pe zi ce trece deosebirile dialectale, odinioară clar conturate, se topesc — azi mai repede poate ca oricînd — într-un stil modern, același pe tot întinsul țării. Prezența unor piese nemoldovenești, întreg reperoriul muntenesc interpretat de Ansamblul „Flacăra Prahovei” de pildă, strică din păcate unitatea discului.

Dicționarul menționat mai sus cuprinde o seamă de informații judicioase despre : acordeon, bățută, brîu, bucium sau tulnic, caval, (a) cînta, ciocîrlia, clarinet, cobză, fluier, horă, joc, lăutar, nai, perinița, rusasca, sirba, strigături, taraf, țambal, tilinea și vioara. Îl ilustrează opt fotografii împrumutate din colecțiile Institutului de etnografie și folclor.

*Provinces de Roumanie : Oltenie — Muntenie. Avec Marcel Cellier chez les virtuoses d'Oltenie — Muntenie. (Enregistrement original effectué sur le vif en Roumanie par Marcel Cellier), Philips (France), P. 70.404 L. (Stereo : 840.593 PY). Fotografia copertei : Cellier. Pe verso : „Mic dicționar de termeni specifici folclorului muzical românesc, de Marcel Cellier (Urmare și întregirea discului Moldova)”. Termeni noi : aksak, cimpoi, doina, învîrtita, saxofon și torogata (taragotul).*

Discul cuprinde un valoros și variat material folcloric oltenesc și muntenesc, înregistrat de la Ansamblul „Doina Olteniei” din Craiova de sub conducerea lui Const. Băloiu (voce : Puica Popescu și Maria Cornescu, fluier și cimpoi : Const. Chisăr, vioară : dirijorul), de la „Elevii lui Ionel Budișteanu — București” (clarinet și nai : Radu Simion, fluier : Dumitru Zamfira), de la Ansamblul „Doina Argeșului” din Pitești de sub conducerea lui Gheorghe Moreanu (acordeon :

Ion Mihalache, cobză : Toma Marin, voce : Vitomireanu Nicolaescu, fluier : Florea Netcu). Discul se încheie cu „Horă mărțișorului (Horă oltenească), virtuozitate colectivă a violoniștilor”, în interpretarea Ansamblului „Broln” din Brno (Moravia Cehoslovacă), condus de Jaroslav Jurasek și Bohumil Smejkal. O singură piesă din alt ținut : „Dans de doi” în interpretarea Ansamblului „Lazăr Cernescu” din Caransebeș (torogoată : Petrică Vasile) !

*Transylvanie. Avec Marcel Cellier sur le pas de Béla Bartók — folkloriste, Philips (France), Gravure*



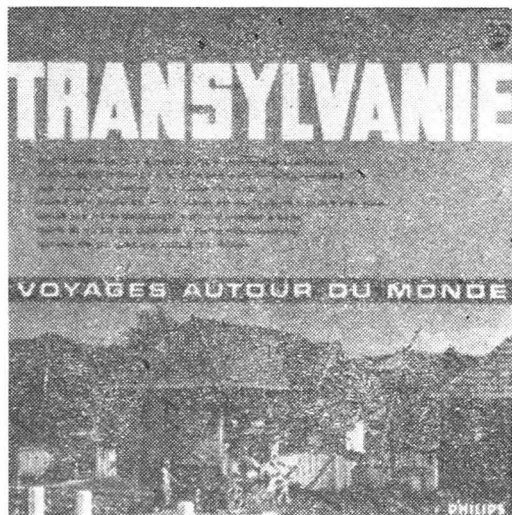
universelle stéréo/mono : 844921 B.Y. Fotografia copertei : Marcel Cellier. Pe verso : mișcătoare cuvinte despre Transilvania „leagăn al națiunii române, leagăn al unui folclor unic în lume”, despre unitatea poporului român.

Acest disc remarcabil prin valoarea artistică și științifică a materialului pe care-l cuprinde, înregistrat în optime condiții tehnice, a fost cînstit cu „Marele premiu internațional al discului” decernat de Academia Charles Cros (1969).

Înregistrările au fost făcute de la Orchestra populară a Filarmonicii de Stat din Arad de sub conducerea lui Ioan Florea (vioară : Ion Copil și Petru Bundiș, clarinet : Petru Unc, torogoată : Nicolae Stoian), de la Ansamblul „Cindrelul” din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Ion Radu și Marioara Cotîrlea, vioară : Iosif Gherbe), de la Orchestra „Miorița” din Brașov de sub conducerea lui Dan Moisescu (fluiet : Gh. Sima), de la Taraful Casei de cultură din Brașov de sub conducerea lui Bela Lovasz (vioară : dirijorul) și de la Ansamblul folcloric al studenților din Cluj. Merită îndeobște menționat stilul riguros autentic al minunatelor melodii culese de la arădeni. Se simte deslușit mîna îndemînică și știința folcloristului Ioan Florea, cel mai bun cunoscător al folclorului din partea locului. Între piesele propriu-zis ardelenesti se află trei creații lăutărești de generală răspîndire : „Hora și Sîrba lui Dobrică”, cîntate de studenții clujeni, și „Hora mărtîșorului”, culeasă de la Taraful Casei de cultură din Brașov. Străine de folclorul transilvănean sînt și cîntecul, pe cit se pare de obîrșie sîrbească, „Mindra mea frumoasă ești...”, cîntat de Ion Radu, împrumutat repertoriului bănațean, precum și „Doina copilul” (de fapt „Cîntecul copilului străin”) și „Briul”, cîntate din fluiet de Gh. Sima din Brașov, împrumutate folclorului muntenesc.

*Les flûtes roumaines avec Gheorghe Zamfir. Documents inédits enregistrés en Roumanie par Marcel Cellier, Arion [France] 30 T 073 (Stere/mono). Fotografia copertei : Catherine Cellier. Alt disc excepțional, și acesta distins cu „Marele premiu internațional al discului” decernat de Academia Charles Cros (1970).*

Pe autor îl prezintă Jean Thevenot, colaboratorul său de la Radioteleviziunea franceză — „France Musique”. Succesul extraordinar al emisiunilor stereofonice de folclor muzical românesc a determinat editarea discului de față. Muzica gravată aci este „folclor adevărat, credincios trecutului, integrat în prezent, întotdeauna viu deoarece viețuiește în mod spontan, nu reconstituit pentru nevoile unei paleontologii turistice” serie d. Thevenot. În continuare M. Cellier prezintă cu competență cele șasesprezece piese cuprinse în disc, una cîte una, precum și instrumentele care le însuflețesc : trei cîntate din fluietul obișnuit cu dop și șase găuri





(interpreți: Dumitru Zamfira, Ion Văduva și Ion Ionescu), două din caval (Marin Chisăr), una din ocarină (Ion Lăceanu), șapte din nai (cinci: Gh. Zamfir și cîte una: Petre Barbu și Simion Stanciu); fluierelor propriu-zise li se adaugă o piesă din solz de pește, una din cimpoi (ambele: Ion Lăceanu) și o suită de melodii din Maramureș cîntate din torogoată (Dumitru Fărcaș). Dintre principalele tipuri de fluier folosite de poporul român lipsesc tilinca și fluierul moldovenesc. (Pe acesta din urmă îl vedem pe fotografia din josul copertei. Nu-i auzim însă glasul.)

Înalta calitate a înregistrărilor lui Marcel Cellier, fidel păstrate în gravura discului, face deosebit de plăcută audierea acestui ales mănunchi de doine, cîntece și jocuri românești. Ele dovedesc priceperea și măiestria culegătorului: „vinător de sunete amator, a cărui competență și apărataj tehnic minunează chiar și pe specialiști” (Claude Depoisier).



În ciuda cîtorva mărunte scăderi, semnalate în cele de mai sus, discurile cu muzică populară românească ale lui Marcel Cellier reprezintă o contribuție de preț la valorificarea în lume a cîntecului nostru popular. Ele difuzează o seamă de materiale folclorice de înaltă valoare artistică, alese cu gust și prezentate cu pricepere. Dl. Jean Thevenot nu se înșală, după părerea mea, cînd scrie cele ce urmează despre Marcel Cellier: „Dacă noi, aci, îl ținem drept cel mai român dintre elvețieni, românii îl consideră pe față ca pe unul de-al lor, mai curînd cel mai elvețian dintre români” \*.

\* În ultimul moment, aflăm că activitatea lui Marcel Cellier a fost cinstită de către Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România cu Ordinul „Meritul Cultural” clasa a II-a.

*Arta populară de pe Valea Bistriței*, Editura Academiei  
Republicii Socialiste România, Buc., 1969, 250 p. + 154 il.

Semnate de cercetători consacrați în domeniul etnografiei și artei populare, studiile reunite în această lucrare acoperă o sferă tematică largă, concretizată în abordarea unor probleme de arhitectură, organizare a interiorului, textile, port, ceramică, prelucrarea artistică a metalelor etc. Deși variat prin tematică și mod de tratare volumul se prezintă însă, în ansamblul său, ca un întreg unitar, unitatea fiind dată de circumscrierea investigației la o arie cu personalitate proprie — Valea Bistriței moldovenești. Cercetarea a fost prilejuită de necesitatea înregistrării unor fapte culturale în satele ce trebuiau strămutate ca urmare a creării lacului de acumulare al hidrocentralei de la Bicaz. Cu totul îndreptățit însă, înregistrarea materialului nu s-a limitat numai la aceste sate, ci a fost extinsă la un număr însemnat de alte așezări vecine, pentru a putea surprinde caracteristicile ansamblului cultural și a nu rupe în mod artificial o arie culturală unitară.

Prin materialul concret prezentat, dar mai cu seamă prin interpretarea dată acestuia, studiile reunite în volum vin să îmbogățească substanțial cunoașterea artei populare din Valea Bistriței, care, așa cum ni se relevă din parcurgerea cărții, se integrează armonic în unitatea artei populare românești din întreaga țară. Variațiile regionale întâlnite aici nu contrazic caracterul unitar, ci demonstrează o dată mai mult bogăția de forme, aspectele multiple prin care se poate concretiza generalul. Relevarea acestor caracteristici a fost posibilă prin realizarea unei permanente analize comparative care a vizat raportarea materialului din zona cercetată la alte zone culturale ale țării, evidențiindu-se aspectele comune și specifice, împrumuturile, analogiile etc. Dacă comparațiile nu s-ar fi oprit la teritoriul românesc, ci ar fi încercat surprinderea realităților românești în contextul sud-est european, studiile ar fi contribuit la elucidarea unor aspecte deosebit de interesante. Ne gândim aici, în primul rînd, la arhitectura lemnului de pe Valea Bistriței, care printr-o serie de caractere se integrează în marea zonă europeană a lemnului ce poate fi urmărită spre nord pînă în țările scandinave, iar spre sud pe o mare suprafață a Peninsulei Balcanice.

Un alt aspect pe care socotim important să-l menționăm este tendința, observată la toți autorii, de a dubla o cercetare cu aspect sincronic de una diacronică, vizînd dezvoltarea în timp a fenomenelor culturale analizate. Stabilirea fazelor de evoluție se întemeiază pe de o parte pe o cercetare de teren intensă, iar pe de altă parte pe utilizarea altor categorii de izvoare: material arheologic, documente de arhivă, statistici, relatări ale călătorilor străini. Pornindu-se de aici se schițează dinamica schimbărilor culturale, asupra cărora nu se insistă însă, așa cum s-ar fi cuvenit.

Din punct de vedere al metodei de cercetare observăm cu ușurință o deosebire evidentă, în special în ceea ce privește culegerea datelor de teren. Dacă în articolele referitoare la *Arhitectură și Organizarea interiorului*, folosirea metodei statistice, a formularelor de anchetă adec-

vate înregistrării codificate a datelor, este folosită din plin, dînd faptelor prezentate exactitate, în celelalte cazuri se pare că tehnica culegerii rămîne cea tradițională, aceasta conducînd în mod inevitabil la „argumentarea prin exemple”. Notăm, de asemenea, că folosirea metodei statistice putea fi fructificată de cei doi autori în continuare, în procesul de prelucrare și analiză a datelor. Caracteristicile materialului îngăduie stabilirea, pe baza unei tipologii riguroase, a elementelor pertinente, invariabile, necesare în alcătuirea modelelor culturale, care permit cercetătorului sesizarea unor aspecte, corelații, procese mai subtile ale fenomenelor de artă populară, altfel greu de urmărit. Pornind de la această tratare statistică, s-ar fi impus, de asemenea, realizarea unor hărți de evidențiere a fazelor istorice evolutive sau ale răspîndirii tipologice.

În ceea ce privește economia lucrării, remarcăm caracterul său echilibrat, alcătuirea judicioasă a planului fiecărui studiu, dozarea spațiului editorial afectat fiecăruia în raport cu importanța temei. Doar unele reveniri, mai mult sau mai puțin ample, asupra ocupațiilor și condițiilor climaterice, vin să tulbure oarecum această armonie; desigur ele sînt de cele mai multe ori necesare în argumentarea fiecărei lucrări dar poate că era bine ca acești factori generali, care condiționează dezvoltarea unor norme de artă populară, să-și fi găsit locul într-un capitol introductiv.



Oprindu-ne pe scurt asupra fiecărui capitol, în ordinea inserării lor în volum, menționăm *Arhitectura*, lucrare semnată de Paul Petrescu, care ocupă pe bună dreptate ponderea cea mai însemnată. Experiența bogată a cercetătorului, în studierea arhitecturii populare, se vădește aici o dată mai mult, capitolul fiind o prezentare completă, monografică, a arhitecturii din zona cercetată, din punctul de vedere al materialului de construcție, tehnologiei, elementelor constructive ale interiorului, tipologiei, construcțiilor anexe, caracterelor estetice.

Articolul *Organizarea interiorului* insistă asupra trăsăturilor principale ale interiorului într-o zonă limită și subliniază puternicele transformări suferite de acesta de la o perioadă la alta, sub acțiunea unor cauze multiple. Remarcăm de asemenea corelația strînsă pe care autorul o are în vedere în referirile sale asupra planurilor caselor și particularităților organizării interiorului. Știut este că ceea ce dă personalitate interiorului românesc sînt mai ales elementele și ansamblurile decorative, modul în care lumea satului reușește să creeze frumosul cu mijloace relativ modeste și aici credem că ar fi trebuit insistat, mai ales într-o lucrare care-și propune cercetarea unor aspecte ale artei populare. Lipsesc din acest capitol, ca și din celelalte de altfel, un minimum de comparații referitoare la realități culturale din afara României. Acestea se impuneau dacă avem în vedere că sub aspectul organizării interiorului, în Moldova, s-a format la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea o arie culturală cu puternice afinități în lumea slavă nord-estică.

În sfîrșit, un alt capitol al volumului este semnat de Romulus Vulcănescu și se referă la *Lucrări artistice în metal, os și piatră*. Capitol mai puțin amplu, datorită condițiilor obiective înseși: „lipsa unor materii prime, valoarea plastică redusă a materialelor naturale, dispariția materialelor dependente de vinat”, care au împiedicat dezvoltarea largă a acestei forme de artă populară. Cu puține excepții (prezentarea procesului de obținere a aurului din nisipul aurifer), autorul circumscrie exact tratarea, la aspectele artistice ale prelucrării materialelor amintite. Este o prezentare evolutiv-istorică clară, care se sprijină pe folosirea diverselor categorii de izvoare. Subliniind că aceste meșteșuguri au fost în continuu regres în epoca modernă, ar fi fost totuși, credem, necesar ca autorul să precizeze mai conturat gradul lor de diminuare și bineînțeles măsura în care ele se mai păstrau la data efectuării cercetării.



Scurta trecere în revistă a studiilor, conținute de volum, ne relevă certa valoare științifică a acestei lucrări, care reprezintă un real aport, atît în ceea ce privește cunoașterea unor pro-

bleme importante ale culturii populare dintr-o zonă restrinsă, cit și sub aspectul metodei de lucru utilizate.

Cornelia Belcin

*Фольклор как искусство слова* [*Folclorul ca artă a cuvîntului*], vol. II, Editura Universității din Moscova, 1969, 159 p.

Am anunțat cititorului român apariția primului volum din lucrarea *Folclorul ca artă a cuvîntului*, care era consacrat studierii operei folclorice ca unitate artistică<sup>1</sup>. A apărut recent volumul al doilea, care tratează — conform tematicii anunțate încă în prefața primului volum — „redarea psihologiei eroului în creația populară orală rusă”, urmărindu-se, prin cercetarea tuturor genurilor folclorice, identificarea mijloacelor cu ajutorul cărora creatorul popular reușește să surprindă lumea interioară a personajelor.

Volumul, apărut sub redacția profesorului N. I. Kravțov, șeful catedrei de folclor a Universității din Moscova, constituie o culegere de studii, elaborate de folcloriști, ale căror lucrări se bucură de apreciere în folcloristica internațională. Este suficient să amintim câteva nume: N. I. Kravțov, P. G. Bogatyrev, V. P. Anikin, N. I. Savușkina, F. M. Selivanov, V. M. Potiașin ș.a.

După un amplu studiu în care se pun câteva probleme de ordin teoretic privind *Arta investigației psihologice în folclor* (autor N. I. Kravțov), urmează șapte studii consacrate cercetării mijloacelor de redare a psihologiei personajelor în diferitele genuri și specii ale folclorului.

Volumul se anunță interesant chiar și numai datorită punerii problemei psihologiei eroului în folclor. Este pentru prima dată cînd, în mod special (elemente de cercetare a investigației psihologice în creația populară orală conțin și alte lucrări), se studiază arta redării lumii interioare a omului în folclor.

Desigur că analiza psihologică, arta investigației în psihologia omului sînt considerate ca fiind o cucerire a literaturii culte, dar începuturile acestei arte trebuie căutate în folclor. În centrul oricărei arte stă omul, folclorul este artă, prin urmare, lui nu-i poate fi străin omul, cu întreaga sa lume interioară pe care creatorul popular încearcă s-o surprindă, redînd-o cu cele mai diverse mijloace.

Trecînd în revistă principalele lucrări în care, sub o formă sau alta, de cele mai multe ori în mod tangențial numai, au fost cercetate și unele elemente ale psihologiei personajului în folclor, N. I. Kravțov se oprește asupra semnificației cuvîntelor lui V. I. Lenin, conform cărora psihologia unui popor poate și trebuie să fie studiată pe baza creației sale orale.

Autorul scoate în evidență importanța studierii eroului în folclor, în toată complexitatea lui, întrucît toate celelalte elemente ale unei opere sînt determinate, în ultimă instanță, de caracterul acestui erou. N. I. Kravțov încearcă apoi o determinare a principalelor etape în dezvoltarea mijloacelor de redare a psihologiei umane în opera folclorică. Desigur că operația este destul de dificilă, cercetarea diacronică a acestui aspect putînd duce numai la unele concluzii cu caracter ipotetic, dar nu fără importanță pentru înțelegerea multilaterală a specificității fiecărui gen în parte. Se pornește astfel de la proverb, se trece apoi la poezia de ritual,

---

<sup>1</sup> *Фольклор как искусство слова*, Editura Universității din Moscova, 1966 (vezi și recenzia noastră asupra volumului respectiv în „Analele Universității București”, Seria filologie nr. XVIII).

la basm și bilină, la cîntecul istoric, ajungîndu-se la cîntecul liric, genul în care lumea interioară a eroului este redată sub cele mai diverse moduri. Toate aceste genuri constituie, după N. I. Kravțov, tot atîtea etape în drumul parcurs de folclor spre înțelegerea și zugrăvirea bogată și variată a psihologiei omului.

Studiul elaborat de N. I. Kravțov constituie o îmbinare fericită între abordarea unor probleme teoretice generale și analiza concretă pe text, ambele susținute de o cunoaștere profundă a creației populare.

Studiul lui V. P. Anikin este consacrat basmului despre animale. Autorul subliniază rolul deosebit jucat de alegorie în acest gen folcloric, unde deprinderile animalelor nu sînt decît niște pretexte literare pentru dezvăluirea omului în cele mai diverse ipostaze. V. P. Anikin încearcă să demonstreze că *basmale despre animale*, oricît ar părea de paradoxal aceasta, sînt de fapt *basmale despre oameni*, prin urmare în mod îndreptățit se poate vorbi, și în aceste basme, de o psihologie umană. Mijloacele de redare a acestei psihologii sînt diferite; mai sumare decît în alte genuri și specii folclorice (mai sărace, de pildă, decît în basm sau în cîntecul liric), ele demonstrează totuși, alături de celelalte elemente, înalta măiestrie a creatorului popular. Se scoate în evidență rolul acțiunii în conturarea personajelor, se studiază funcțiile dialogului și ale monologului interior. Materialul cercetării este oferit de cele mai diverse tipuri de basm. Subliniem în mod deosebit relevanța analizei concrete pe text, care îl conduce pe autor la descoperirea unor elemente noi în proza populară orală.

P. G. Bogatyrev, ocupîndu-se de basmul fantastic, consideră că influența cărții este destul de puternică în creația populară orală, ea făcîndu-se simțită atît în forma cit și în conținutul unor opere folclorice. În privința investigației psihologice în basmul fantastic, autorul constată că povestitorii contemporani, în comparație cu povestitorii secolului al XIX-lea, de pildă, stăpînesc mijloace mult mai bogate de redare a lumii interioare a personajelor, rolul cărții asupra repertoriului celor dinții, fiind evident. Pentru a putea descoperi ele mente caracteristice exclusiv folclorului, P. G. Bogatyrev folosește, drept material pentru analiză, basme din colecția lui Afanasiev, unde, după părerea autorului, încă nu poate fi vorba de o influență certă a cărții. Definind mijloacele de redare a diferitelor stări sufletești ale personajelor, P.G. Bogatyrev se oprește asupra rolului repetiției (procedeu specific folclorului, cu funcții multiple), asupra funcțiilor diminutivului și hiperbolei. Este scos în evidență, de asemenea, rolul naturii în dezvăluirea psihologiei eroului basmului fantastic.

Cercetarea basmului nuvelistic (sînt luate în considerație numai basmele cu un pronunțat caracter social) conduce pe N. I. Savușkina la identificarea a trei modalități principale prin care sînt dezvăluite stările sufletești ale personajelor: definirea directă, prin observații laconice, acțiunile personajelor și, în sfîrșit, graiul acestor personaje, care este, în general, destul de individualizat. Este subliniat totodată caracterul formalizant al multor locuri comune, ele revenind cu regularitate în cele mai diverse tipuri de basm, pentru a defini aceleași stări sufletești.

Eroii bilinelor, în comparație cu eroii basmului, sînt mult mai complecși și totodată mult mai individualizați. Prin urmare, și mijloacele prin care li se fixează trăsăturile vor fi mult mai bogate și mai variate. F. M. Selivanov, în studiul său consacrat bilinei, analizează pe larg multiplele situații în care eroul epic își dezvăluie caracterul. Monologul personajelor, reacțiile lor în diferite situații, poza, gestul — iată numai cîteva elemente care ne prezintă eroul. Totodată, în bilină pătrund și elemente din alte genuri folclorice (din genul liric, de pildă, înțîlnim foarte frecvent bocetul), asupra cărora autorul se oprește, încercînd să le descopere funcțiile.

Demn de remarcat este faptul că F. M. Selivanov nu analizează izolat diferitele procedee de redare a psihologiei personajelor, ci în contextul tuturor celorlalte mijloace de expresie,

reuşind astfel să descopere un adevărat sistem de relaţii care concură la realizarea unui întreg armonios, a unei unităţi bine definite.

A. V. Kulaghina, pe baza analizei minuţioase a trei cintece istorice, demonstrează măiestria creatorului popular în individualizarea personajelor. Este suficient să amintim, în acest sens, una din concluziile la care ajunge autoarea: eroii din piesele folclorice analizate se comportă cu totul diferit în situaţii absolut identice. Acesta constituie un indiciu elocvent al individualizării personajelor din cîntecul istoric.

*Ceastuşka* a fost obiectul de cercetare al unor studii destul de numeroase, ea constituind un gen cu o circulaţie deosebită. Aşadar, prezenţa în culegerea de faţă a unui studiu consacrat genului respectiv este pe deplin îndreptăţită. Autoarea, L. A. Astafieva-Skalbergs, încearcă să definească mijloacele prin care *ceastuşka* reuşeşte să redea lumea interioară a omului. Aici sarcina este mai puţin dificilă, intrucît *ceastuşka*, fiind un gen prin excelenţă liric, poate dezvălui, sub forme foarte variate, cele mai diverse sentimente omeneşti. Trecîndu-se în revistă întregul fond poetic tradiţional al cîntecului liric, prezent, bineînţeles, şi în *ceastuşka*, se caută definirea rolului comparaţiei, metaforei, simbolului, diminutivului, epitetului ş.a.m.d. în redarea emoţiilor, frământărilor personajelor, într-un cuvînt, rolul acestora în dezvoltarea lumii interioare a omului. În concluzie, acest gen folcloric „miniatural”, care este *ceastuşka*, se dovedeşte a fi un fenomen complex, posedînd un adevărat arsenal poetic.

Studiul cu care se încheie volumul este consacrat cîntecului popular contemporan. Autorul, V. M. Potiavin, cunoscut prin cercetările sale asupra creaţiei folclorice contemporane, încearcă să surprindă unele aspecte noi ale poeziei sovietice. Autorul demonstrează, în urma unei analize minuţioase, că mijloacele şi procedeele artistice identificate în cîntecul popular contemporan nu constituie un fenomen întâmplător, ele nu sînt nişte unicate, ci alcătuiesc un adevărat sistem. Acest sistem a apărut, desigur, pe baza unui fond poetic tradiţional, dar prezintă trăsături specifice. În acest sistem un loc deosebit îl ocupă mijloacele tradiţionale de redare a psihologiei omului, mijloace care capătă însă funcţii noi. Un aspect nou îl constituie, de pildă, elementul social care domină interpretarea personajelor şi a faptelor: situaţiile în care sînt puşi să acţioneze eroii, conflictele etc. capătă, de regulă, o motivare de ordin social. Astfel, sentimentele, idealurile şi aspiraţiile omului în cîntecul liric contemporan nu mai sînt înfăţişate exclusiv prin relaţiile familiale — aşa cum se întîmplă, de obicei, în lirica populară tradiţională —, ci şi prin noile relaţii sociale caracteristice epocii sovietice. Are loc, pe de o parte, un interesant proces de „adaptare” a tradiţiei, iar pe de alta, sîntem martorii apariţiei unor elemente noi, generate de o realitate nouă.

În încheierea acestei succinte prezentări, subliniem încă o dată importanţa apariţiei celui de al doilea volum din ampla lucrare pe care a proiectat-o catedra de folclor a Universităţii din Moscova — importanţă datorată nu numai noutăţii problemei abordate, dar şi competenţei cu care este interpretată cercetarea. Aşteptăm cu interes apariţia volumului al treilea, care, conform planului anunţat, se va ocupa de sistemul mijloacelor de expresie în folclor.

Nicolae Roşianu





REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzând deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica *note și recenzii*, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

#### NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în conținutarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

LUCRĂRI APĂRUTE  
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE  
ROMÂNIA

- ADRIAN FOCHI, *Miorița. Topologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.
- C. ALEXICI, *Texte din literatura poporană română, tom. II (inedit)*, ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.
- GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.
- \* \* \* *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.
- I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 407 p., 24 lei.
- IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BĂRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

