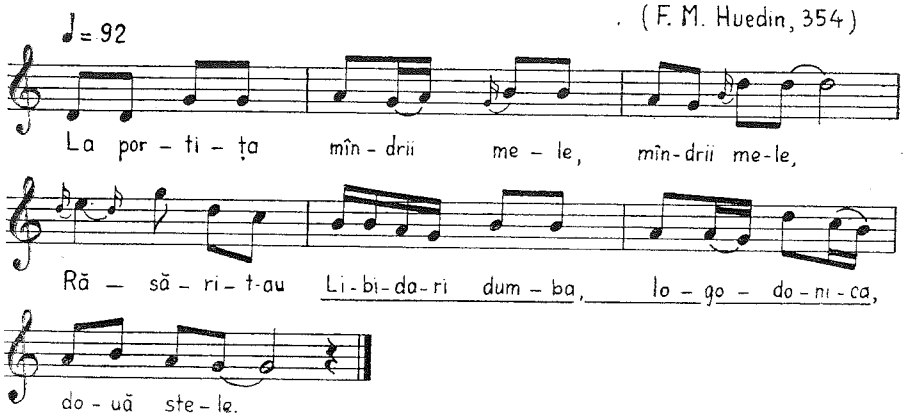
Un cîntec distractiv, cu răspîndire mai largă în Transilvania, prezintă o structură cu totul diferită, în care primul rînd melodic este construit pe măsura versului de 12 silabe (practic, un vers octosilabic cu repetarea celui de al doilea emistih), iar între jumătățile rîndului următor este plasat un refren specific de 11 silabe, alcătuind și acestea cuvinte neînțelese, ca în varianta:

La portița mîndrii mele, *mîndrii mele,*
Răsărit-au — *Libidari dumbo logodonica* — două stele

Realizarea ritmico-melodică a cîntecului este:



Se știe că versul de 12 silabe și plasarea refrenului în mijlocul rîndului melodic nu sînt caracteristice pentru cîntecul nostru popular, încît prezența lor în creațiile folclorice românești trebuie privită ca influență străină. Béla Bartók le consideră ca proprii cîntecului popular slovac[20], iar Ovidiu Bîrlea le socotește proprii cîntecului popular sîrbo-croat.[21] De altfel, cercetări mai recente atestă acest cîntec și la românii din Banatul iugoslav.

DAS SPIELERISCHE IM RUMÄNISCHEN VOLKSLIED

(Zusammenfassung)

Der Verf, geht erstmalig in der rumänischen Ethnomusikologie jenen Zügen nach, die im Volkslied das Vorhandensein spielerischer Elemente ausweisen.

Vorerst umschreibt er die spielerische Folklore im allgemeinen, um sich dann dem dichterisch-musikalischen Schaffen im besonderen zuzuwenden. Das Spielerische sieht er als Struktur- und als Stilproblem.

Von den einfachen Erscheinungsformen wie Wortspiele in Rätseln, Abzählrei-

[20] B. Bartók, *A magyar népdal*, Budapest, 1924, p. LXVI—LXVII.
[21] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 287. V. și Herbert Peukert, *Serbokroatische und Makedonische Volkslyrik...*, Berlin, 1961, p. 134.

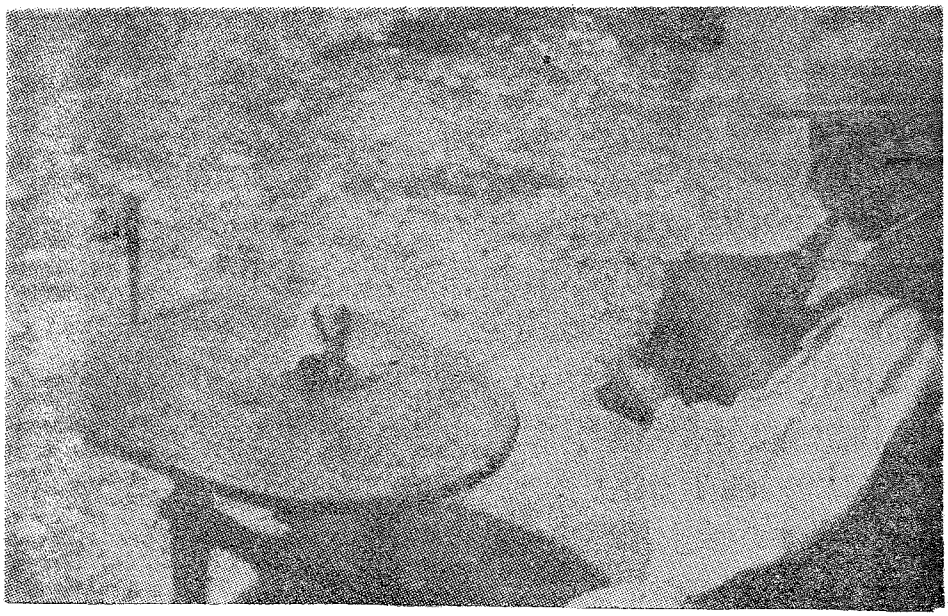
men, Zungenbrechern, zu den komplexeren im Volkslied, z. B. Vorschlag- bezw. Ergänzungssilben, Ausrufe und Kehrreime, weisen die spielerischen Elemente eine beachtliche typologische und struktural-funktionale Vielfalt auf. Schwankhafte Liedtyppen gehören ebenfalls diesem Bereich an (etwa der beraubte Trinker, die geschlagene Ehebrecherin, ungleiche Ehen, Zigeunerkirche usw.).

Im weiteren untersucht der Verf. die musikalischen Eigenschaften der Melodiewendungen, die u.a. verschiedenen Refrainformen in Liedern spielerischer Art eigen sind, sowie deren Auswirkungen auf die Melodiestrophe.

CIMPOIERUL—PĂPUȘAR

IOSIF HERȚEA

În primăvara anului 1931, Constantin Brăiloiu întîlnea în satul Valea Mare—Runcu, jud. Gorj, un cimpoier care, pe lîngă repertoriul obișnuit, oferea și o piesă ieșită din comun, mai bine zis un mic spectacol: *Jocul păpușilor*. Spectacolul consta din manevrarea unei perechi de păpuși („oltean" și „olteancă"), deodată cu cîntarea melodiei — cu ajutorul unui fir trecut prin păpuși și legat de un deget al instrumentistului. Importanța pe care o acorda atunci marele etnomuzicolog acestui fenomen reiese și din faptul că pe lîngă imprimarea muzicii pe cilindri de fonograf și pe disc, îl înregistrează pe peliculă foto (trei imagini diferite), pe film cinematografic și folosește materialul, ca model, în lucrarea sa *Schiță a unei metode de folklore muzical*, publicată în același an, mai întîi în românește, apoi, la Paris, în limba franceză.[1]



Dumitru D. VULPE

[1] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Boabe de grîu" II (1931), nr. 4 și *Esquisse d'une méthode de Folklore Musical*, în „Revue de Musicologie", 1931, nr. 40 (Paris).

Fenomenul pare să fi fost considerat mai mult o curiozitate întrucît, vreme de peste patru decenii, el nu mai apărea consemnat în nici o publicație sau culegere, cu excepția imprimării pe disc a unei variante culese de Tiberiu Alexandru în 1937 și a unei scurte secvențe filmate, într-o emisiune a televiziunii, din iunie 1970, de la același cimpoier.[2]

Dar, în anul 1974, am avut șansa să-l regăsesc în două localități aflate în zone diferite: una în Moldova (Dămuc—Neamț), cealaltă în Țara Hațegului (Cornișoru—Băuțar, Caraș-Severin).

Dincolo de raritatea și ciudățenia acestei manifestări folclorice, ceea ce m-a determinat să-i acord o atenție specială a fost legătura lui previzibilă cu sistemul de credințe și superstiții în care este cuprins *cimpoiul*, instrument cu pondere însemnată în tradiția muzical-folclorică românească.

Cel mai competent subiect cercetat de noi este Stăncioni Domnosie (agricultor și dulgher-rotar din Cornișoru—Băuțar, avînd la data culegerii vîrsta de 68 de ani)[3] invitat la București de dramaturgul Mihai Crișan, cu prilejul festivalului „Jocuri populare cu păpuși", la Muzeul Satului, în octombrie 1974. El cîntă la un cimpoi cu ancii idioglote, cu caraba dublă (6 + 1/1 orificii), cilindrică și un burdon (v. schița I), caracteristic zonelor Hunedoara, Caraș, Arad și Bihor.[4] Melodia pe care joacă păpușile o numește *Cărăbiu* — amintind una din denumirile zonale ale cimpoiului, dar și numele unei melodii de dans din repertoriul local. Este o melodie cu material sonor de tip premodal, în care trei celule distincte se asociază binar, în anumite succesiuni, formînd motive de cîte o măsură care se repetă sau, mai rar, se combină (v. exemplul muzical 1). Înregistrările efectuate în studio, fără jocul păpușilor, ca și varianta ce se cîntă la dansul sătesc, nu prezintă deosebiri esențiale.

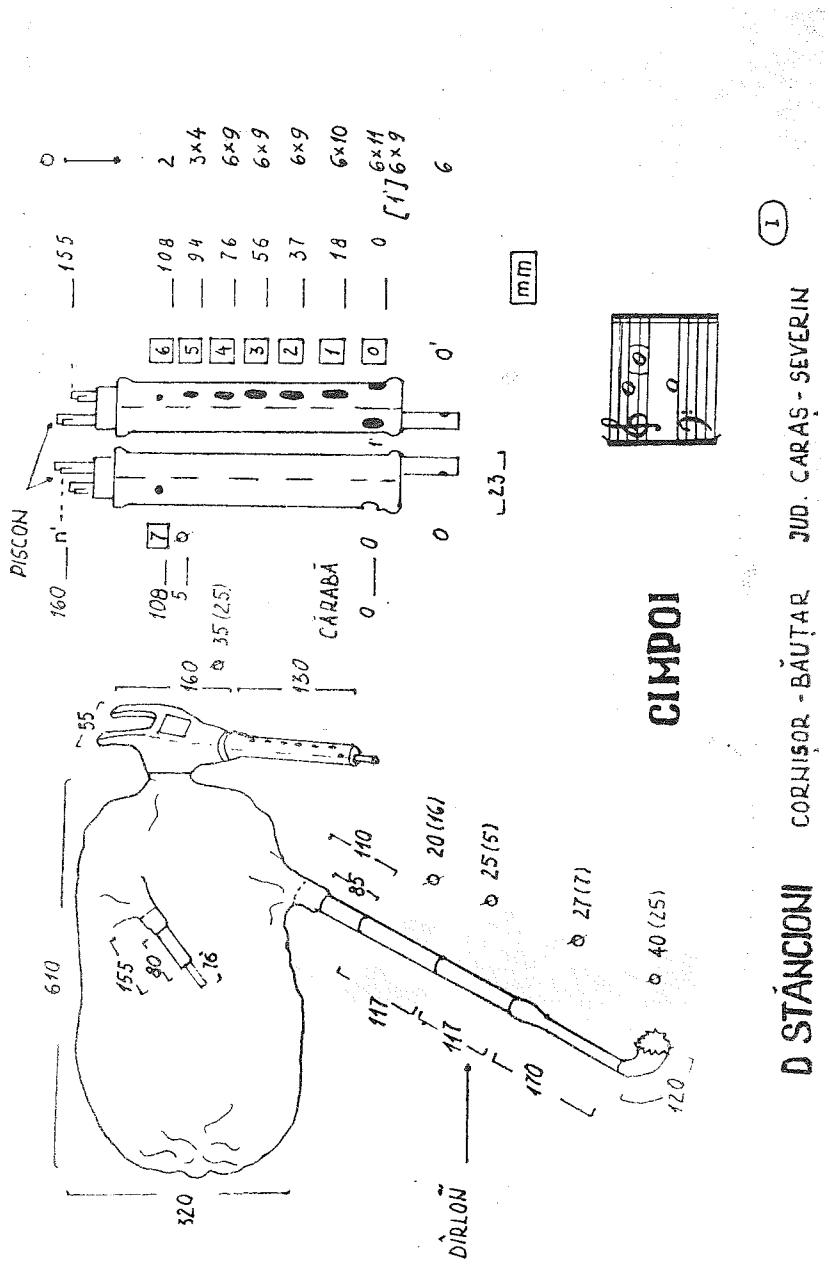
Păpușile sînt cioplite din lemn de tei și au picioarele mobile pe o singură articulație (v. schița II). Ele sînt îmbrăcate în portul popular local din ultimele decenii, adică: „bărbatul" în *cămașă* albă, lungă, cu *brîu* și *laibăr* negru, cu cizme negre, iar în cap *căciulă* neagră, ornată cu pană de „cocoș de munte"; „femeia", în *cămașă* albă cu *brîu*, *fustă* și *năframă* de culoare roșie. Păpușile sînt confecționate de instrumentist și îmbrăcate de către o soră a lui.

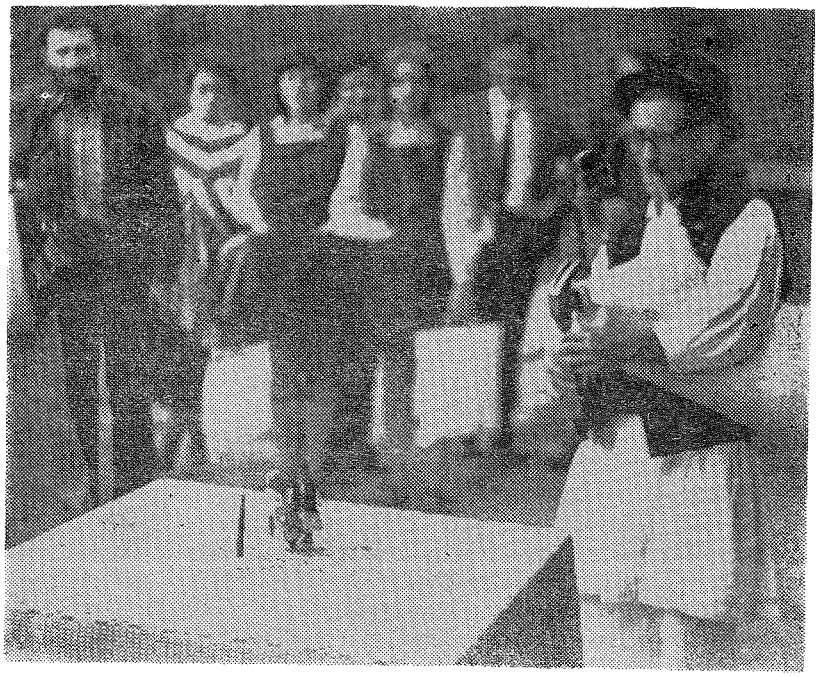
---

[2] Înregistrarea pe disc făcută în studio, fără păpuși, a fost transcrisă și publicată de Corneliu Dan Georgescu în volumul său, *Melodii de joc din Oltenia*, București, 1968, nr. 15; secvența filmată de V. Sacerdoțeanu a apărut în emisiunea intitulată „Runcu — permanență în cultura gorjeană".

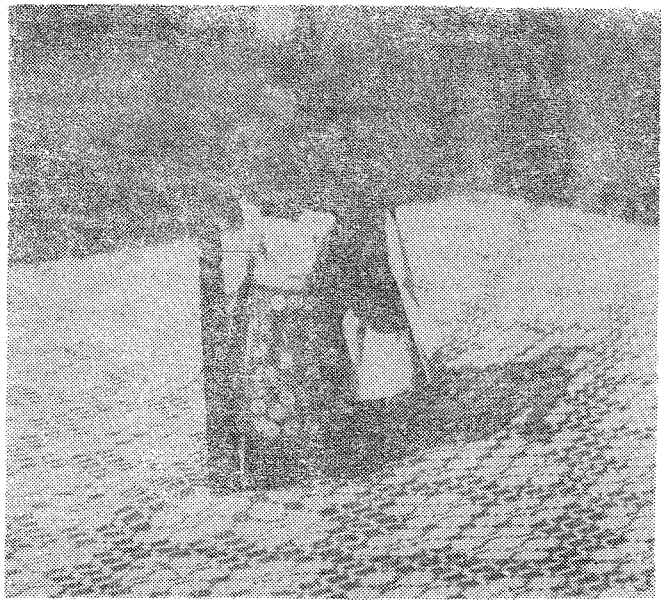
[3] Arh. ICED, I. 31102 — 4 și fișa inf. 13443: Stăncioni Domnosie, Cornișoru-Băuțar, jud. Caraș-Severin, cul. I. Herțea, 05. 10. 74 București.

[4] Cf. T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, p. 81; G. Habenicht, *Cimpoiul hunedorean*, în REF 18 (1973), nr. 4, p. 367. Ipoteza potrivit căreia cimpoiul bihorean ar fi fost de același tip cu cel hunedorean, a fost confirmată și de culegerile noastre cu cimpoierii Bortiș N. Nicolae (fiul informatorului lui B. Bartók din Cîmp—Vașcău (Arh. ICED, mg. 5166 I j-v, 12. 12. 75) și Lazăr Aurel din Ponoară—Bratca (AFC mg. 2405, cul. I. Herțea, S. Béreau, 15. 02. 81).

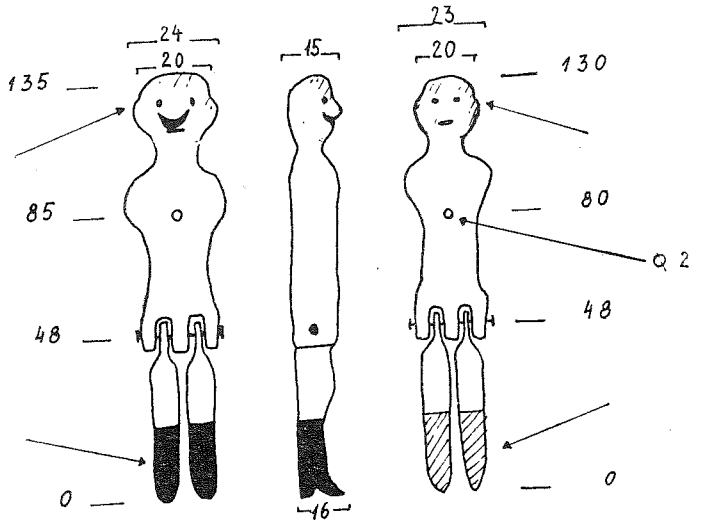

CIMPOI
D STĂNCIONI
CORNIȘOR - BĂUȚAR
JUD. CARAȘ - SEVERIN
PISCON
CĂRABĂ
DÎRLOȚĂ
mm
610
320
160
130
155
108
94
76
56
37
18
0
3x4
6x9
6x10
6x11
6x9
35 (25)
20 (16)
25 (5)
27 (7)
40 (25)
110
85
117
170
120
23
55
80
76



Domnosie STĂNCIONI

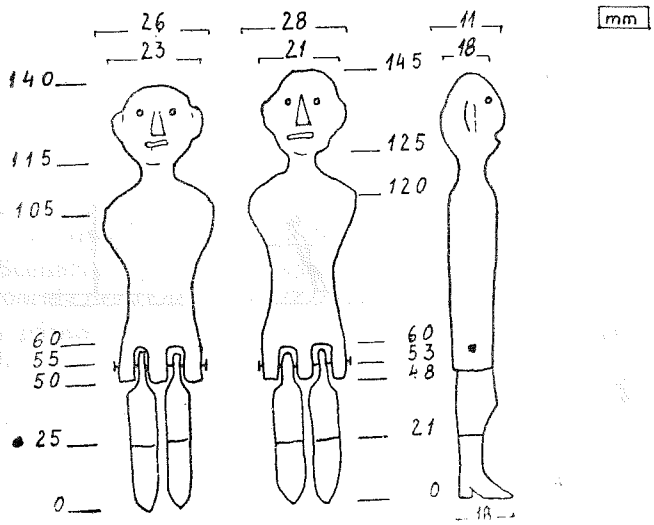


Păpușile lui D. Stăncioni



(1974)

DOMNOSIE STĂNCIONI



(1975)

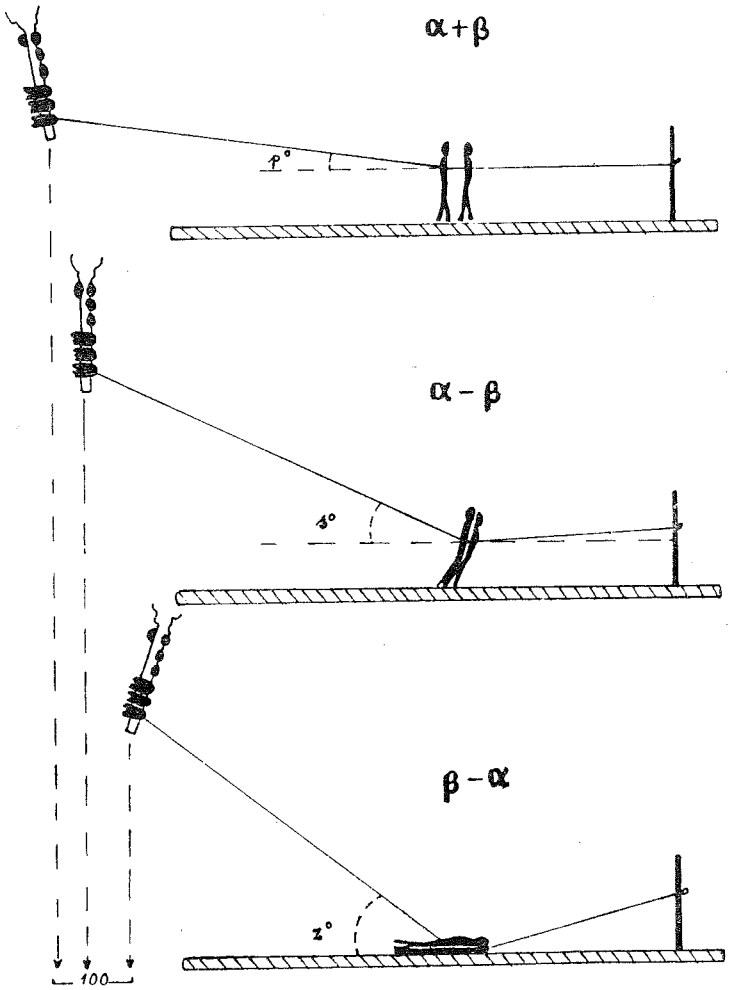
II

Firul lung de aproximativ 80 cm, din păr negru din coadă de cal, străbate prin cîte un orificiu bustul păpușilor și este fixat la un capăt de un bețigaș de 16—17 cm cu vîrful metalic înfipt în capătul mesei (planșetei) de joc. Celălalt capăt al firului este legat de degetul *inelar*, la articulația primelor două falange, *al mîinii drepte*, care acoperă orificiile nr./1 și nr. 1, 2, 3, ale carabei.

Interpretul stă în picioare, astfel încît unghiul virtual al corzii față de orizontala unei mese obișnuite, moderne, este de aproximativ 25°.

Jocul păpușilor se realizează prin combinarea a două categorii de mișcări ale mîinilor interpretului.

(α) Prima categorie constă din mișcări de translație ale carabei pe direcția pilonului fix, astfel încît firul — împărțit de suspendarea marionetelor pe el în trei segmente — va permite, prin modificarea unghiurilor de înclinare față de orizontala mesei (p° . . . z°): „apropierea" (alunecarea) păpușilor una în întîmpinarea celeilalte, „îmbrățișarea" (aplecarea ușoară) sau „culcarea" lor. Prin situarea ei în porțiunea cea mai activă a firului, păpușa „bărbat" va fi și cea mai mobilă (v. schița III).



III

Întrucît translația carabei se efectuează pe o distanță de maximum 10 cm, prin deplasări treptate, fără treceri brusce de la o extremă la alta, ea nu necesită schimbări de poziție a corpului instrumentistului. Astfel, aceste mișcări rămîn insesizabile pentru spectatorul atent mai mult la atitudinile marionetelor.

(β) A doua categorie de mișcări o constituie mișcările degetului de care este legat firul, avînd ca efect oscilația tensiunii, oscilație ritmică de mică amplitudine, ce antrenează mai mult segmentele 1—2 ale firului. Aceasta este singura categorie de mișcări dependentă nemijlocit de digitația pe care o reclamă melodia. Cu ajutorul ei se realizează „dansul" (eventual „mersul") păpușilor, adică balansarea picioarelor din articulație prin înălțarea bruscă din poziția sprijinit pe planșetă și revenirea în această poziție —înălțare minimă dar în alternanță simetrică cu revenirea, pe potriva tempoului și a metrului muzicii pe care o execută instrumentistul.

Astfel în unghiul p° → α+β = „dans" (sau „mers")
în unghiul s° → α—β = „sărut"
în unghiul z° → β—α = „dragoste"

ș.a.m.d.

Prin raportare la digitația melodiei (v. ex. muzical 1), constatăm că aceasta înlesnește următoarea tehnică de mînuire a marionetelor:

— nemișcarea degetelor mîinii stîngi (cu excepția degetului mare pe timpul întîi al celulei *c*, adică un sprijin sigur pentru păstrarea și deplasarea convenabilă a carabei pentru mișcările de categoria α;

— coborîrea degetului inelar al mîinii drepte, *pe fiecare jumătate de timp*, pentru a acoperi orificiul nr. 1 (cu excepția timpului întîi al celulei *c*, cînd inelarul rămîne pe orificiul respectiv un timp întreg), pentru mișcările de categoria β.

Celelalte elemente ale digitației, ornamentele de tipul mordentului sau al apogiaturii etc., nu afectează direct jocul păpușilor. Astfel, pentru interpret, între atenția necesară mînuirii marionetelor și atenția acordată desenului melodic (pentru ai conferi un minim de variabilitate), pare să se instaureze un echilibru aproape perfect.

„Scenariul" jocului, integral reconstituit la cererea noastră, cuprinde următoarele secvențe:

a) păpușile stau culcate la oarecare distanță una față de alta, poziție din care muzica de cimpoi le aduce treptat „la viață";

b) „se văd" și, dansînd, se apropie încet una de alta — mai mult „bărbatul" decît „femeia", întrucît aceasta se află de partea pilonului rigid;

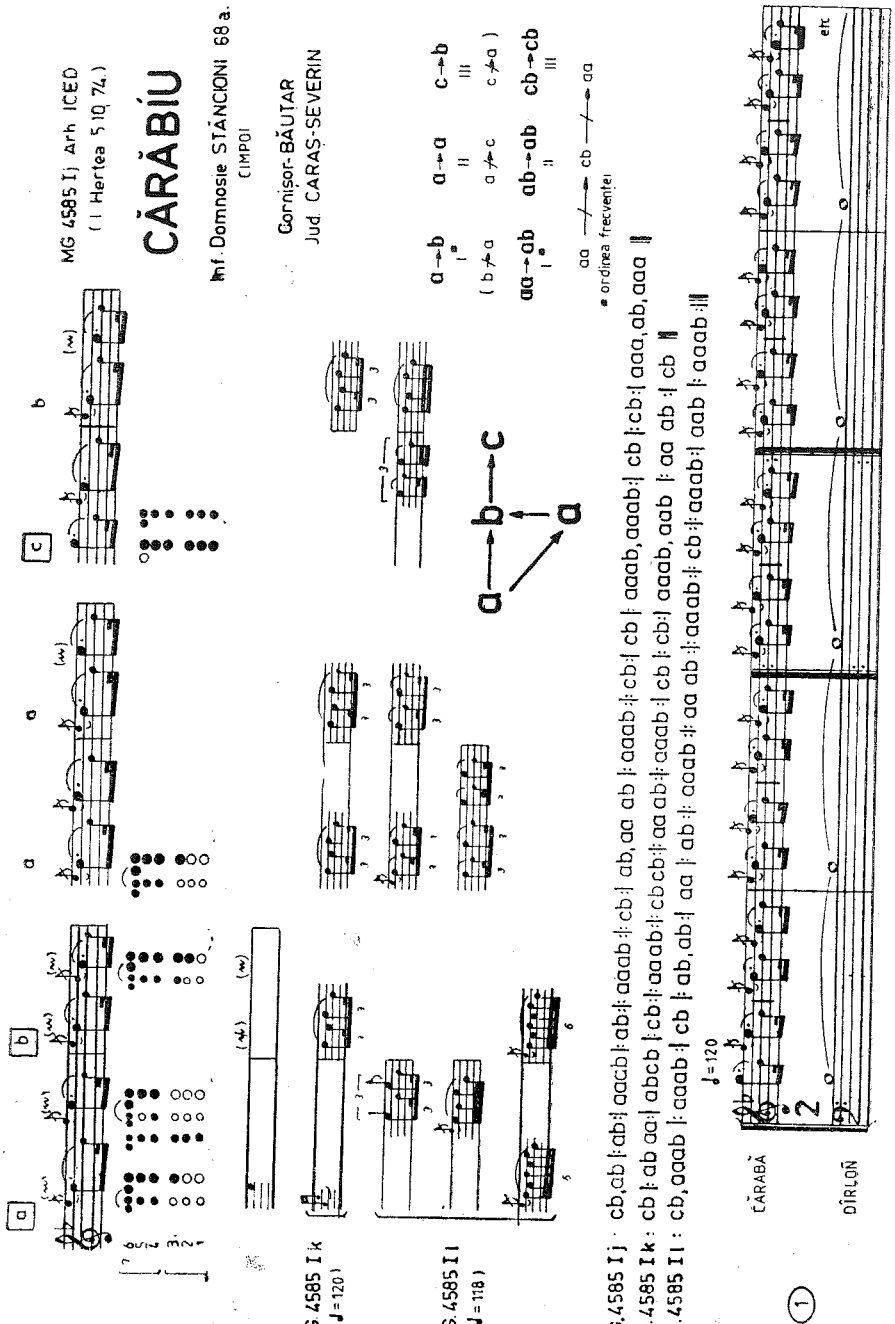
c) se întîlnesc și dansează alături;

d) se „sărută" și dansează din nou;

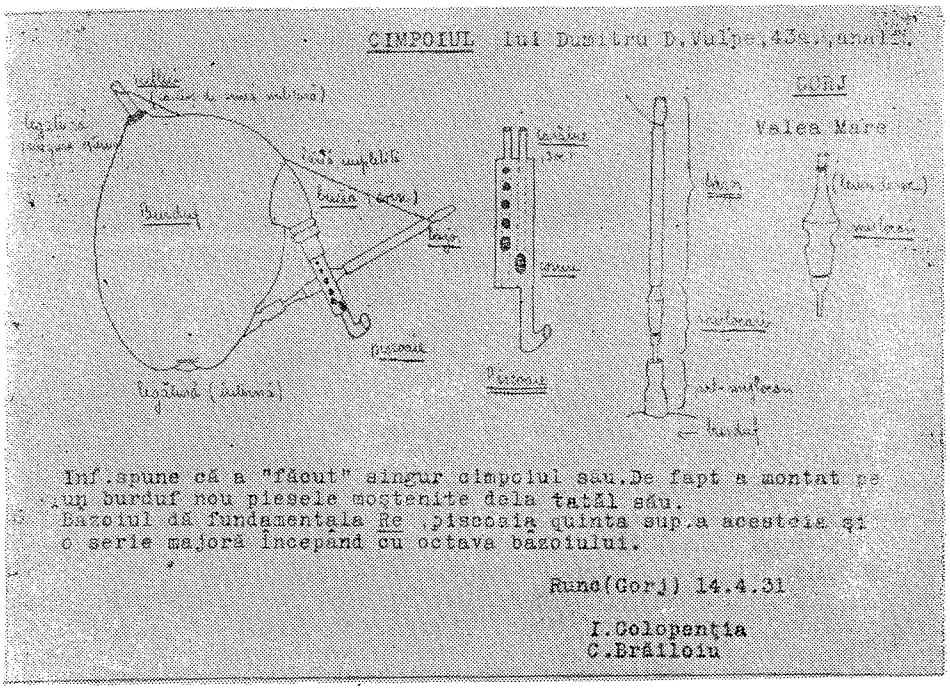
e) se apleacă („îngenunchează"), se culcă („fac dragoste"), se ridică și dansează pînă la sfîrșit.

Încurajat de succesele sale în mișcarea artistică de amatori, D. Stăncioni încearcă să-l învețe și pe fiul său mai vîrstnic jocul păpușilor cu cimpoiul, acesta (agricultor și miner) știind să cînte la saxofon.[5]

[5] Fișa inf. nr. 13443.


MG 4585 I j Arh. ICED
(I Hertea 5.10.74.)
CĂRĂBÍU
Inf. Domnosie STÂNCIONI 68 a.
CIMPOI
Cornișor-BĂUTAR
Jud. CARAȘ-SEVERIN
a
b
c
a→b
a→a
c→b
aa→ab
ab→ab
cb→cb
aa cb aa
* ordinea frecvenței
MG 4585 I k
(♩ = 120)
MG 4585 I l
(♩ = 118)
MG 4585 I j · cb,cb |:ab:| aacb |:ab:| aaab |:cb:| ab,aa ab |: aaab :|: cb:| cb |: aaab,aaab:| cb |:cb:| aaa,ab,aaa ||
MG 4585 I k : cb |:ab aa:| abcb |:cb:|:aaab:|: cb cb:|: aa ab:|: aaab:| cb |:cb:| aaab,aab |: aa ab :| cb ||
MG 4585 I l : cb,aaab |: aaab :| cb |: ab,ab:| aa |: ab :|: aaab :|: aa ab :|: aaab :|: cb :|: aaab:| aab |: aaab :|||
♩ = 120
etc
CĂRABĂ
DÎRLOȘĂ
1

Informatorul lui C. Brăiloiu, Dumitru D. Vulpe, din Valea Mare—Runcu, utiliza un cimpoi cu carabă dublă (5/1 orificii pentru degete), caracteristic zonei. Jocul este descris astfel: „este o scurtă acțiune dramatică, jucată de două personaje «un oltean» și «o olteancă»: întîlnire, scenă erotică, joc final. Poate continua la infinit, repetîndu-se episoadele. Informatorul împlîntă un cuțit într-o masă, legînd de mînerul lui unul din capetele sforii purtînd păpușile, de degetul mijlociu al mîinii sale drepte capătul celălalt. Joacă păpușile cîntînd din cimpoi. Păpușile sînt făcute de el..."[6] [din lemn de plop.[7]].



Cimpoiul lui Dumitru D. Vulpe

Alte detalii tehnice puteam deduce din cele trei fotografii publicate. Pelicula cinematografică, realizată tot atunci, s-a pierdut. Informatorul este *așezat* pe *un scaun*, cu două perne sub el, iar păpușile le joacă deasupra unei mese țărănești tradiționale, rotundă și *joasă*, „olteanca" fiind pe partea dinspre pilonul rigid; mîna dreaptă, de care este legat capătul activ al firului, acoperă orificiile de *sus*, nr. 3, 4 și 5 ale carabei. Detașînd principalele elemente deosebitoare față de primul caz analizat, constatăm că ele sînt *neesențiale* și mai puține decît elementele identice sau asemănătoare.

---

[6] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore...*, p. 16.

[7] Scrisoarea (04. 02. 82, Runcu) de la Vulpe Dumitru, nepot de fiu al informatorului lui C. Brăiloiu.

Similitudini între cele două documente indică și analiza melodiei, transcrisă de noi de pe cilindrul de fonograf înregistrat de C. Brăiloiu. Piesa are trei secvențe: prima e constituită dintr-o melodie cu material sonor tetratonic în care trei celule distincte (a treia cu frecvență foarte redusă) se succed prin repetarea fiecăreia, fără a se combina (în motive sau fraze); a doua e formată exclusiv din jocul isonului de carabă, cu ușoare lungiri sau scurtări de valori, cu accente intermitente (pe *si);* secvența finală aduce episodic alături de repetarea materialului din prima secvență și o frază cu contur distinct după care continuă cu celulele primei secvențe (ex. muzical 2).

Referitor la raportul dintre digitația (presupusă) și nevoile mînuirii marionetelor deducem că mîna stîngă asigură sprijinirea și deplasările carabei (mișcările α), în același timp degetul ei inelar acționează orificiul nr. 1 (jocul pedalei *re — la);* mîna dreaptă, cu firul legat de degetul ei mijlociu asigură pe fiecare timp al măsurii (v. ornamentele) coborîrea și ridicarea alternativă a degetului respectiv (mișcările β).

Deosebiri certe constituie însă: 1) agrementarea melodiei cu *jocul pedalei* și 2) secvența mediană redusă la acest joc al pedalei — probabil ilustrînd scena erotică — în care lipsește „dansul" picioarelor.

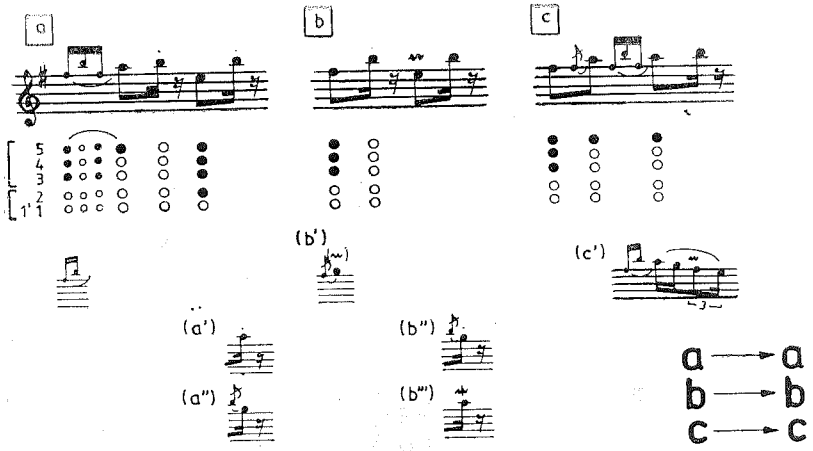
Varianta melodică înregistrată cu cîțiva ani mai tîrziu pe disc, de T. Alexandru, este redusă la repetarea unei singure celule-motiv (ca primă secvență), urmată de partea mediană.

Cu cîțiva ani înainte de a muri (31. 01. 1976), D. Vulpe l-a învățat și pe fiul său să joace păpușile, acesta însă „nu îl poate imita prea bine".[7]

Cea de-a treia sursă documentară de care am putut dispune au fost informatorii din satul Dămuc — Neamț. De la unul dintre ei, Covăsan Vasile, 53 ani, bun interpret la fluier, am aflat că între anii 1936—1960 au activat în sat doi cimpoieri, unul a murit în 1966 la vîrsta de 85 de ani, celălalt, mai tînăr, pe nume Bucur Ștefan „cînta la cimpoi și juca păpușile", dar de cîțiva ani era paralizat și decrepit. Cînta pe un cimpoi caracteristic zonei: cu carabă simplă (cu șase orificii pentru degete) și un burdon.[8] De la acest din urmă cimpoier a învățat informatorul Scurtu Gavrilă, muncitor forestier, „zicala păpușilor", ca melodie și joc al marionetelor, numai că el le joacă *cîntînd din fluier* (fluier cu dop și șase orificii pentru degete). La data culegerii noastre el avea 41 de ani, nu mai avea păpușile și nu le mai jucase de cîțiva ani. Își amintea că erau *două* păpuși cioplite din lemn, dar „nu le puteai deosebi" (erau neîmbrăcate?!); că la capătul unei mese se înfigea „un briceag sau un cui" de care se legau „două ațe" (de cusut) trecute „prin capul păpușilor", celelalte capete ale ațelor fiind legate de degetele inelare ale ambelor mîini. Păpușile „se mișcau cu capul și dădeau din picioare".[9] Este curios însă că un alt informator, fratele mai mic al celui precedent, de profesie învățător, ne relata, cu patru ani înaintea acestei culegeri, că cele două păpuși jucate de fratele său erau „bărbat" și „femeie", că alunecau pe un *singur fir* legat de degetul inelar al mîinii cu care acoperea orificiile de jos ale fluierului.

---

[8] Arh. ICED, I, 31126—7, cul. I. Herțea, 19. 07. 74.
[9] Arh. ICED, I, 31128—9, cul. I. Herțea, 19. 07. 74.



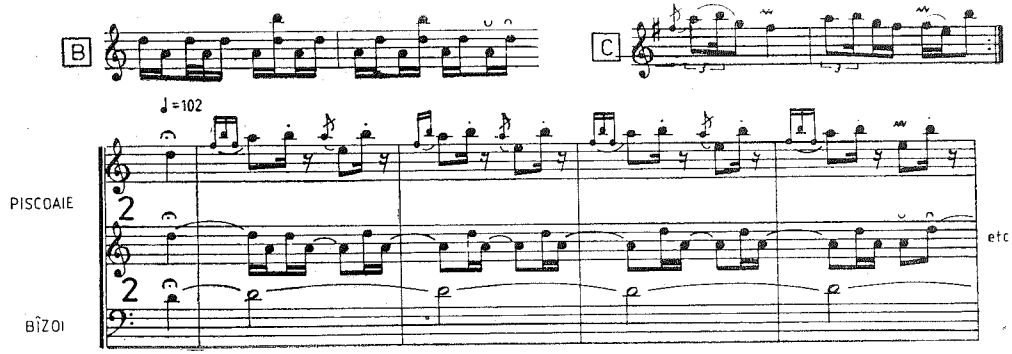
FG 2874 Arh. ICED
(C Brăiloiu 14.04.931)

JOCUL PĂPUȘILOR

Inf. Dumitru D VULPE 43 a
CIMPOI

Valea Mare-RUNCU
Jud GORJ

FG 2874: A (a×8, a', a×13, a', a×3, a'', b, b', b×9, c×3, b, c, c', c, b×11, b'', b, b''', b, a×6, b×5) B C, a×4, C A (a×3, a', a×4, a', b×4, a×2, b×9, a)



2

„Zicala păpușilor" este o melodie de substrat tetratonic alcătuită din strofe asimetrice, avînd ca elemente de construcție trei celule (de cîte o măsură) ce se repetă sau se combină pentru a forma fraze de cîte patru măsuri — singurul semn de alienare (probabilă) a melodiei originale cîntate la cimpoi (v. ex. muzical 3).

Analizînd digitația acestei melodii constatăm că: în celulele *a* și *c* degetul inelar al mîinii stîngi acoperă orificiul nr. 4 pe timpul întîi al măsurii (pentru mișcările α) și acoperă și descoperă alternativ același orificiu pe timpul doi al măsurii; în celula *b*, același deget, descoperă orificiul respectiv pe timpul întîi și îl acoperă și descoperă alternativ pe timpul doi al măsurii (pentru mișcările β). Cît privește inelarul mîinii drepte, acesta acoperă tot timpul orificiul care îi revine. În consecință, imprimarea mișcării de „dans" se datorează unei singure mîini, stînga, iar mișcarea are un tempo relativ lent. Întrucît însă, din motive obiective, nu am putut obține alte informații, tehnica de joc a marionetelor în acest caz rămîne insuficient lămurită.

În afara surselor documentare de pînă acum, mai beneficiem de o mărturie complementară, datînd din 1928. E vorba de existența în colecțiile Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca a patru marionete din lemn, de construcție identică celor studiate de noi (v. schița IV), provenind din localitatea Lunca Cernii—Hunedoara.[10] La achiziționarea pieselor n-au fost consemnate, din păcate, nici un fel de informații. Putem totuși deduce că: a) păpușile țin de aceeași tehnică de manevrare; b) instrumentul muzical folosit era foarte probabil tot un cimpoi[11]; c) ele formează două perechi „bărbat-femeie" (cea de a doua pereche este de mai mari dimensiuni); d) confecționarea perechii de păpuși începe prin despicarea în *două jumătăți* a unei singure ramuri de tei (nu știm încă dacă acest din urmă detaliu are și o altă semnificație decît una pur tehnologică).

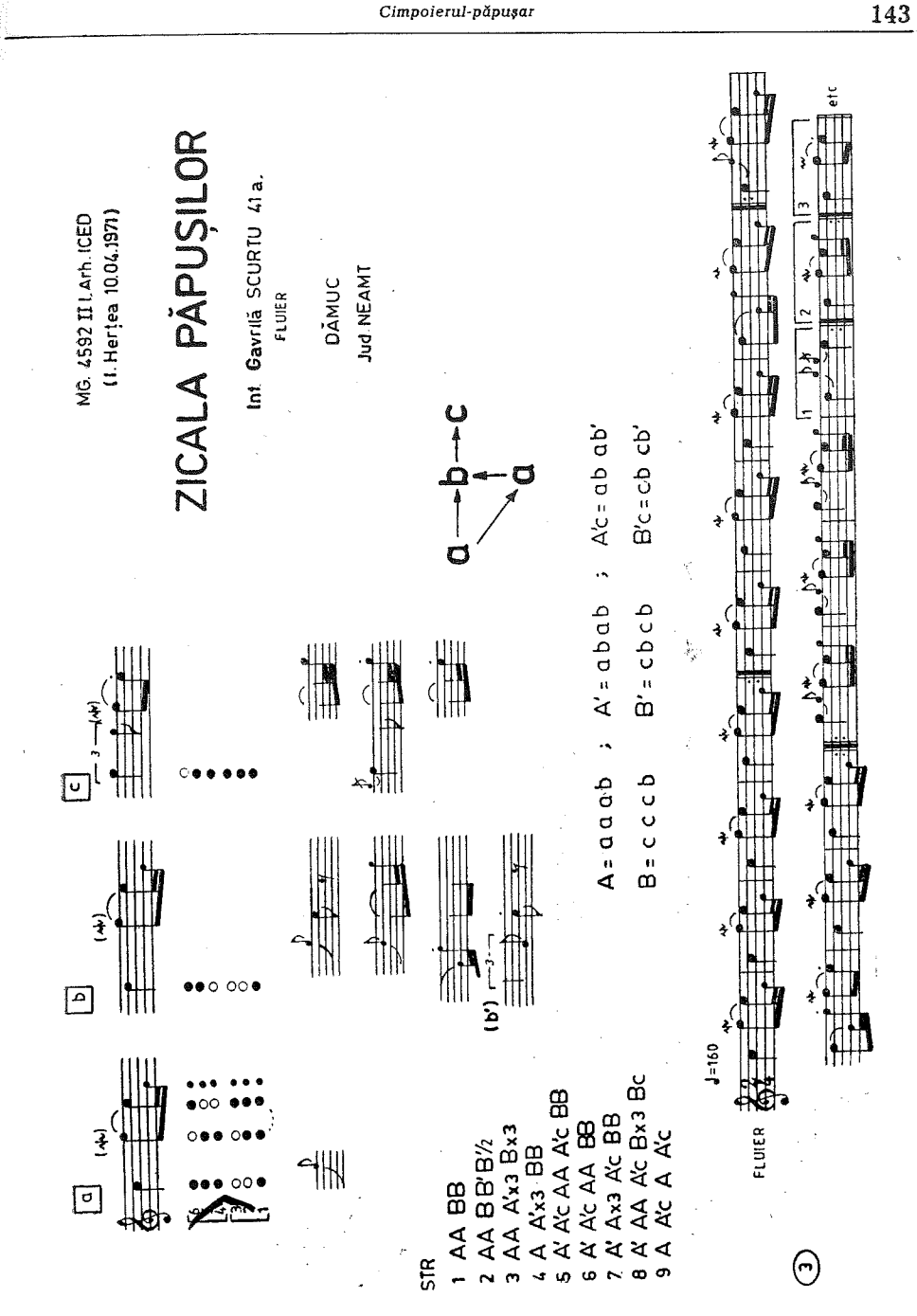
Față de această hartă a repartizării teritoriale a fenomenului (v. schița V), sursele documentare la care am putut apela nu au adus nici un element nou.[12] În raport cu caracteristicile tradiției folclorice româ-

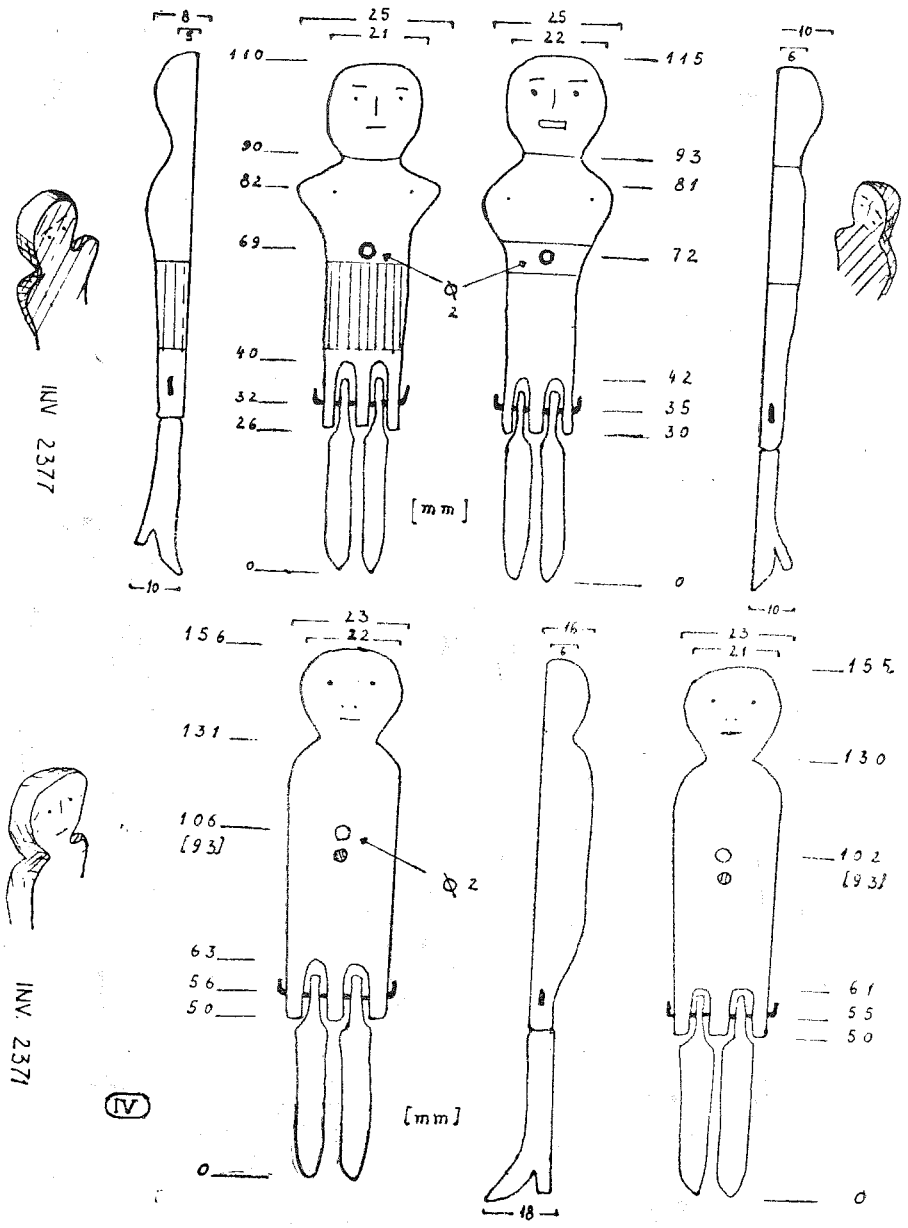
---

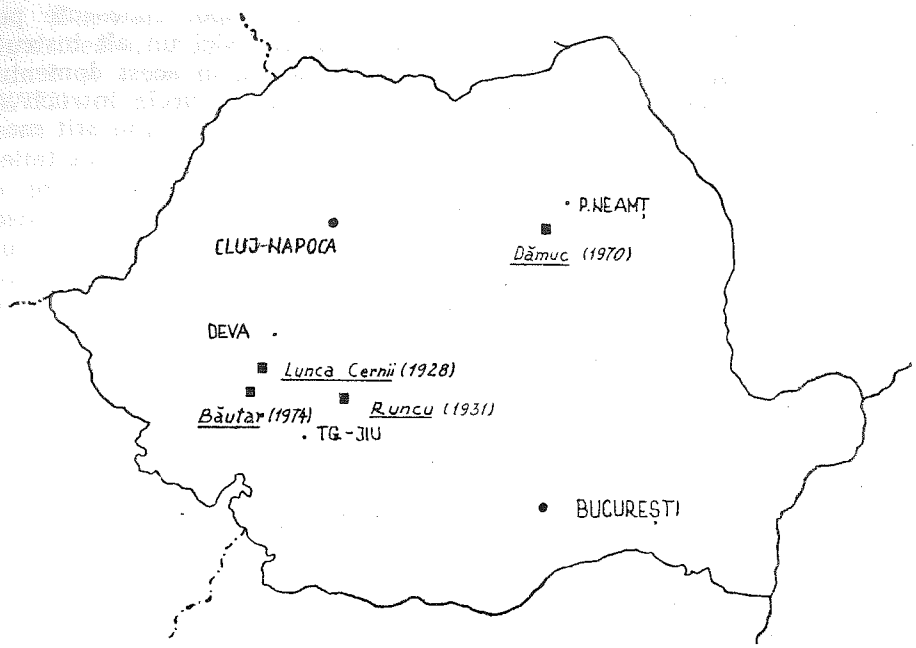
[10] Inv. nr. 2371, 2377.

[11] Zona de proveniență, Ținutul Pădurenilor, este una din cele mai bine conservate vetre folclorice ale țării, loc în care cimpoiul era, pînă după al doilea război mondial, principalul instrument muzical de la jocul sătesc, unde se întîlnesc și astăzi cimpoieri-interpreți și constructori de cimpoaie (v. și G. Habenicht, *op. cit.*). O informație recentă ne semnalează că pînă în anul 1972 la Lunca Cernii de Sus activa un cimpoier localnic, pe nume Vlaicu Ion (Plăeș), „...care juca păpușile"; actualmente locuiește în Belinț, jud. Timiș (inf. Prejban Silvia, 33 ani, 04. 07. 83).

[12] Studiile despre jocul de păpuși și marionete în România nu menționează acest tip. Culegerile de melodii instrumentale ne oferă: a) *titluri* de melodii de dans, comune, pe care uneori se joacă și păpușile de bîlci (pe mînă) sau păpușile de „Viclei" (pe tijă mînuită de jos), b) *denumiri metaforice* de jocuri sătești [„Păpușelele" în Dobrogea, „Păpușeasca", „Păpușerește" în nordul Moldovei (v. T. Pamfile, *Jocuri de copii*, București, 1909, p. 10) sau „Păpușoiul" în Oltenia (v. C. D. Georgescu, *op. cit.*, nr. 166] fără o legătură directă cu jocul de păpuși, c) *melodii* a căror structură (celular-motivică) și sau contur amintesc de melodiile analizate de noi, fără a fi însă variante ale acestora și fără alte indicii că ar fi putut servi jocului de marionete (v. B. Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, Instrumentals Melodies, Edited by B. Suchoff, The Hague, 1967, nr. 39, 518, sau 543—578, 584—601; C. D. Georgescu, *op. cit.*, nr. 120, 142—144 ș.a.).


MG. 4592 II l. Arh. ICED
(l. Herța 10.04.1971)
ZICALA PĂPUȘILOR
Int. Gavrilă SCURTU 41 a.
FLUIER
DĂMUC
Jud. NEAMT
a → b → c
a
a → b → c
a
A = a a a b ; A' = a b a b ; A'c = a b a b'
B = c c c b B' = c b c b B'c = c b c b'
STR
1 AA BB
2 AA BB'B'/2
3 AA A'x3 Bx3
4 A A'x3 BB
5 A' A'c AA A'c BB
6 A' A'c AA BB
7 A' Ax3 A'c BB
8 A' AA A'c Bx3 Bc
9 A A'c A A'c
♩=160
FLUIER
etc
3


INV 2377
INV. 2371
IV
[mm]
[mm]
MUZEUL ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI - [1928]



nești și instrumentarul ei muzical, observațiile de pînă acum ne îmbie cu o primă concluzie importantă și anume aceea că în ceea ce privește corelarea mînuirii marionetelor cu jocul degetelor (și al sunetelor) pe un instrument muzical la unul și același interpret, *cimpoiul* pare să ofere circumstanțe optime. Acestea se relevă prin:

— existența rezervorului de aer (a burdufului) care reduce considerabil efortul fizic;

— relativa independență, ca poziție, a carabei față de capul (gura) și bustul interpretului, independență care permite modificarea convenabilă a unghiurilor acesteia față de orizontala mesei (de la 90° la 45°), ca și a distanței față de pilonul fix, în limite îndestulătoare pentru a face imperceptibile mișcările de tip α, fără a stînjeni emisiunea corectă a sunetelor;

— numărul restrîns de orificii pentru degete și mai ales apropierea acestora între ele reclamă o digitație mult mai lejeră decît în cazul altor instrumente muzicale;

— „scriitura" caracteristică repertoriului său muzical oferă, odată cu digitația convenabilă mînuirii marionetelor, *verosimilitate stilistică* melodiei respective (alcătuită dintr-un joc de sunete consumat în plan microstructural), melodie a cărei relativă monotonie e compensată de fascinația acompaniamentului burdonal, „jucat" și el;

— în sfîrșit, preocuparea relativ redusă pe care o solicită execuția muzicală, în aceste condiții, dă instrumentistului posibilitatea de a-și distribui atenția între aceasta și mînuirea marionetelor.

Observațiile de mai sus vizează tipurile de cimpoi cunoscute pe teritoriul României și repertoriul vechi al acestora. Nici un alt instrument muzical tradițional românesc nu poate concura, în acest domeniu particular, avantajele cimpoiului. Fluierele drepte, singurele întrucîtva similare, ca poziție, fac însă mult mai dificile și prea evidente atît modificarea poziției normale a instrumentului, cît și corelarea digitației în scopul manevrării marionetelor, din pricina importanței pe care o au în tehnica de interpretare la fluier respirația diafragmală, cavitatea bucală ca rezervor secundar, dozarea intensității coloanei de aer, buzele, limba, uneori și corzile vocale (în isonul gutural), precum și poziția în unghi obtuz a tubului (de la 95° la 135°) față de orizontală, digitația în „furcă" ș.a. — ca elemente ce vizează stilul tradițional, cu colorit etnic, al interpretării la fluier.[13] Instrumentele cordofone din tradiția populară românească nu prezintă, nici unul, poziții de joc potrivite unui asemenea scop (cum ar fi „gădulca" bulgărească sau cordofonele orientale în marea lor majoritate).

Restrîns ca repartiție organografică și teritorială, ca frecvență și ca ecou social, fenomenul de care ne ocupăm ar putea fi plasat în sfera divertismentului, ca un aspect particular, întîmplător și de proveniență incertă. Spre această ipoteză ne-ar putea îndemna informațiile privind vechimea și răspîndirea în Europa a tipului de marionete numit de specialiști „à la planchette".[14]

Menționate mai întîi în condexul „Hortus Deliciarum" de Harrad von Landsperg în jurul anului 1170, ca „ludus monstrorum"[15] ele au fost folosite și de către menestreli pînă în sec. al XV-lea.[16] Indicii asupra tehnicii de mînuire a lor apar în lucrarea italianului Hieronymus Cardanus, *De varietate rerum*, apărută la Nürnberg în jurul anului 1550, care descrie pe larg jocul unui marionetist sicilian. Se arată că *perechea* de păpuși din lemn *dansa* și era capabilă să imite o mulțime de gesturi omenești, într-o *perfectă potrivire cu muzica*, acestea fiind manevrate cu ajutorul *unui fir* trecut prin ele, care avea unul din capete legate de o figurină de lemn fixă, iar celălalt *de piciorul* marionetistului.[17]

---

[13] Primii doi cimpoieri menționați de noi știau să cînte și la alte instrumente: D. Vulpe la fluier și ocarină, D. Stăncioni la fluier, clarinet și drîmbă. Cu toate acestea, jocul păpușilor nu l-au cîntat niciodată la aceste instrumente. Cel de al treilea caz este și el semnificativ: deși informatorul e un bun cunoscător al tehnicii fluierului, iar imprimarea s-a făcut fără marionete (pe care nu le mai jucase de cîțiva ani), maniera de interpretare, emisia sunetului (liniaritatea tonului), melodia însăși, sînt caracteristice nu fluierului ci, de asemenea, cimpoiului — cimpoier fiind și cel de la care învățase „zicala păpușilor".

[14] Literatura de specialitate acordă, pare-se, considerație minoră acestui tip: A. Recoing îl plasează „în marginea" clasificării sale (*Les Marionettes*, în *Histoire des spectacles* (Encyclopédie de la Pléiade), Paris, 1965, p. 1463.).

[15] Max von Boehn, *Puppenspiele*, München, 1929, p. 89.

[16] Székely György, *Bábuk, árnyak, a bábművészet története*, Budapest, 1972, p. 87.

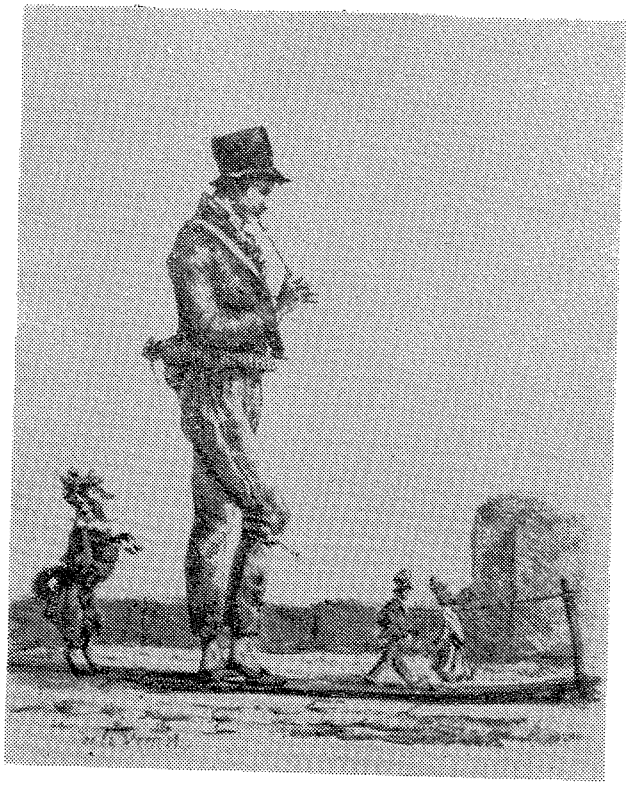
[17] M. v. Boehn, *op. cit.*, p. 98—99; Székely Gy., *op. cit.*, p. 90.

Din Italia, acest tip de marionete s-a răspîndit în toată Europa, prin intermediul studenţilor rătăcitori, la bîlciurile sezoniere,[18] după cum arată şi o seamă de documente iconografice de la hotarul secolelor XVIII—XIX. Max von Boehn publică patru documente de acest fel şi aminteşte de un al cincilea.[19] În fiecare din ele jocul se desfăşoară deasupra unei planşete de formă oblongă aşezată pe sol, iar firul (unul singur) care trece prin bustul marionetelor este legat de *piciorul* drept al muzicantului-mînuitor în apropierea genunchiului sau de labă. În două imagini, instrumentistul cîntă la fluier şi tobă, în a treia, la un fluier *à bec*, iar în celelalte două, la *cimpoi*. Îmbrăcămintea şi atitudinile marionetelor, ca şi alte detalii ale scenelor, ne fac să bănuim că „scenariile" jocurilor aveau caracter galant. Cu atît mai mult, cu cît, pentru patru dintre tablouri, locul de desfăşurare poate fi legat de bîlci (strada, un gazon, un spaţiu nedefinit şi bîlci evident). Unul dintre

După *Goût du Jour*, Paris (1810)

[18] M. v. Boehn, *op. cit.*, p. 100. Faptul aminteşte de afirmaţia lui Scholes referitoare la răspîndirea în toată Europa a repertoriului cimpoierilor italieni (apud R. Merè, *Museo internacional de la Gaita*, Catalogo, Gijón-Asturias, 1970, p. 69).

[19] 1) Desen de J. Dumoth, 1739; 2) anonim francez, în jurul lui 1800; 3) desen colorat „Les petites marionnettes", reprodusă după „Gout du Jour", Paris 1810; 4) litografie de Carle Vernet, la 1820 (v. M.v. Boehn, *op. cit.*, fig. 53, 54, pl. 7, fig. 55) şi 5 gravura lui W. Hogarth, „Tîrgul" (din Southwark), la 1733, comentată de M.v. Boehn, (p. 120) şi văzută de noi la expoziţia „Kép és zene" (Muzică şi imagine) organizată la Muzeul de artă din Budapesta în toamna lui 1981. Un asemenea cimpoier-păpuşar a putut fi văzut şi cu prilejul Congresului CIMP de la Regensburg (cf. relatarea lui T. Alexandru).



Carle Vernet, litografie (1820)

ele (J. Dumont, 1739) are însă ca loc de desfășurare *liziera unei păduri*, iar instrumentistul-păpușar este un *cimpoier-păstor*, cu cîinele și oile alături, avînd ca spectatori doi copii de la țară. Sînt detalii care apropie acest joc (italian) mai mult de marionetele observate la noi, decît de spectacolele bîlciurilor.

Potrivit unei însemnări, publicată în 1909, în România la acea dată cimpoiul putea fi întîlnit „[ca] instrument poporal în unele ținuturi muntoase, mai ales însă ca instrument de *curiozitate* în mîinile vreunui *muzicant ambulant*"[20] (s.n.). Cercetările ulterioare arată însă că pînă în preajma deceniului al cincilea, instrumentul avea o răspîndire mult mai mare, inclusiv în zonele de deal și de șes.[21] Dacă printre „muzicanții ambulanți" au existat și cimpoieri, ei trebuie să fi fost păstori sau agricultori nevoiți, datorită procesului de pauperizare, să recurgă la acest mijloc de existență.[22]

[20] T. Pamfile, *Jocuri de copii*, p. 40.

[21] Dăm spre exemplu Bărăganul și Dobrogea, zone în care se mai pot întîlni și astăzi cimpoieri.

[22] Termenul „ambulant" s-ar putea referi la muzicanții profesioniști care servesc un teritoriu mai mult sau mai puțin limitat și unitar, din punct de vedere stilistic, sau cu adevărat ambulanți (ca I. Papuc din Beciu—Beceni—

G. J. Dumont, desen (1739)

Observația rămîne totuși interesantă, întrucît documente mai vechi, din sec. XVI—XVII, pomenesc de *„cimpoiași,* pre care [vodă] îi ținea de *măscării"* (s.n.)[23], termenul din urmă referindu-se în general la divertismente cu tentă obscenă sau ridiculizantă[24], iar după un document din 1725 cimpoiul prilejuia spectacole de tip „miraculos", ca cel oferit de flăcăii care „înotau în Prut cu o fată pe spate și ziceau din cobuz [cimpoi]" sprijinindu-se de burduful plutitor al acestuia.[25]

Pe de altă parte însă, aflăm din sursele citate că marionete identice sau asemănătoare se regăsesc în tradiția folclorică turcească, cu mențiuni din sec. XVI, sub numele de *ajak kuklasi* („păpuși de pi-

Prahova sau T. Stăniș din Godinești—Ilia, jud. Hunedoara, cf. T. Alexandru, *op. cit.*, p. 312—3) dar el ar putea viza la fel de bine și pe acei *păstori* aflați în trecere (în popas) pe drumul transhumanței pendulatorii între pășunile estivale și locurile de iernat.

[23] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 76—77.

[24] *Dicționarul limbii române,* t. VI, partea I-a, serie nouă, București, 1965.

[25] Cităm mențiunea după L. Georgescu, *Relația lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord,* în REF 12 (1967), nr. 2, p. 142) care o folosește ca argument complementar, în dovedirea existenței termenului de *cobuz* (ucr., pol., *kobza, koza)* = *cimpoi,* în Moldova acelor timpuri.

cior")[26] și că germanul Adam Olearius, trecînd prin Persia, în călătoria sa spre Rusia (la 1633), le întîlnește în „estul îndepărtat al Europei".[27]

După alte surse, în acest orient european, mai precis, la populațiile de păstori din zona Munților Caucaz, a supraviețuit pînă în zilele noastre o variantă a păpușilor „à la planchette", în care capătul activ al firului este legat chiar *de degetele cu care muzicantul marionetist cîntă la instrumentul său.* Astfel, la osetini, instrumentiștii ce cîntă la *duadastanón* (tip de harpă cu 12 corzi, ținută pe genunchi sau pe o masă) mînuiesc deasupra cutiei de rezonanță o figurină de lemn reprezentînd fie o gîscă sălbatică („dudasa") fie un ied, cu ajutorul unui fir legat de degete[28]; la gruzini, instrumentiștii ce cîntă la *panduri* (cu trei corzi ciupite sau 2—4 corzi și arcuș) ținut pe genunchi[29] joacă în chip similar o marionetă antropomorfă[30]; iar la adîghei, cei ce cîntă la instrumentul *sičepšin* (cu două corzi și arcuș) sprijinit deasemenea pe genunchi, joacă un căluț de lemn cu picioarele mobile, cu ajutorul unui fir legat de degetele cu care calcă strunele (într-o singură poziție)[31].

Există însă și date care ne îndreptățesc să credem că, acceptînd ipoteza involuției actuale a fenomenului cercetat spre divertismentul gratuit, de felul exhibițiilor muzical-instrumentale practicate încă și de unii muzicanți profesioniști de la țară[32], funcția lui culturală, *anterioară,* cu semnificații mai adînci, *ținînd de sistemul de credințe,* nu a dispărut cu totul din spațiul semiologic al comunicării acestui spectacol.[33] Deslușirea ei nu se oferă însă de la sine, prin descrierea ontică a faptului, nici prin explicațiile obținute de la informatori. Corelarea mai multor seturi de informații este nu numai o cale posibilă, ci, în cazul nostru, inevitabilă.

Informatorul lui C. Brăiloiu era *păstor* („cu oile în jurul satului") și uneori vara participa la munci de sezon („la coasă") în zona Văii Jiului („la momîrlani"); în timpul primului război mondial a trecut prin Moldova și Muntenia.[34] Jocul păpușilor îl știe de la tatăl său, de

---

[26] Székely Gy. *op. cit.*, p. 66.

[27] M. v. Boehn, *op. cit.*, p. 100.

[28] K. Vertkov, G. Blagobatov, E. Yazovitskaya, *Atlas muzîkalnîh instrumentov narodov S.S.S.R.*, ed. II, Moskva, 1975, p. 139.

[29] Idem, p. 127.

[30] Székely Gy., *op. cit.*, p. 65—66.

[31] K. Vertkov, scl., *Atlas...*, p. 141: „În timpul execuției muzicale căluțul sare urmărind mișcările degetelor".

[32] Numai că acestea constau tocmai în *negarea poziției normale* a instrumentului (vioara ținută pe creștetul capului, la spate sau sub picior; înlocuirea arcușului cu frecarea unui fir de păr legat de o coardă etc.) și care țin mai mult de iscusință decît de „miracol" sau de magie.

[33] Puținătatea referințelor de această natură, chiar și în cercetările mai recente, se datorește și faptului că fenomenul se află, alternativ — dar de fiecare dată pe plan mărginaș — cînd în raza unor cercetări de istoria (tehnicilor) teatrului de păpuși, cînd în aceea a cercetărilor strict organografice, domenii în care, de obicei, elementul etnologic este menționat întîmplător sau colateral.

[34] Am putea presupune aici un împrumut către moldoveni, a jocului de păpuși, precum și unul către sau de la locuitorii din zona Hunedoara (Valea Jiului, Hațeg, Pădureni), în generația precedentă, pe aceleași căi de contact. Dar nici o dovadă concretă în acest sens nu avem.

asemenea cimpoier (și foarte probabil păstor).[35] Informatorul din Băuțar, agricultor și dulgher-rotar, a învățat cimpoiul în copilărie de la un tăietor la pădure, iar informatorul din Dămuc—Neamț, agricultor și muncitor forestier, a învățat „zicala păpușilor" la aceeași vîrstă, de la un *cimpoier-păstor,* după cum toți trei informatorii, la vîrsta învățării jocului, păzeau oile sau vitele familiei, la pășune[36], coform tradiției — loc și vîrstă rezervate unor inițieri multiple.

Informatorul lui C. Brăiloiu juca păpușile „la petreceri", „de sărbători"[37] (posibile ocazii ceremoniale) și pentru prieteni; credea că *jocul păpușilor îi purta noroc.*[38] Este posibil, dar nu ni se relatează direct, să fi cîntat și pentru jocul sătesc, ca semiprofesionist retribuit. Cel de-al doilea informator, pînă la căsătorie, *însoțea cu jocul păpușilor ceata de colindători la Crăciun.*[39] Dar juca păpușile și pentru prieteni și pentru cine dorea să le vadă (eventual în schimbul unei „cinste" în băutură) duminicile, de sărbători sau în pauza de masă la locul de muncă.[40] Cel de-al treilea informator juca păpușile numai pentru prietenii din sat sau pentru tovarășii de muncă la cabana forestieră.

Reținem deci, pe de o parte, relația *cimpoi — păstorit* și polifuncționalitatea repertoriului cimpoieresc, iar pe de alta, posibila implicare a jocului acestuia de păpuși în sistemul datinilor și obiceiurilor, precum și un anume grad de limitare a categoriilor de *spectatori.*

De altfel, în tradiția folclorică românească *păpușa,* ca reprezentare plastică, de dimensiuni și materiale diverse, a unor ființe supranaturale, de natură mitologică sau superstițioasă, are o importanță considerabilă.[41]

Confecționată din cîrpe colorate, pe trunchi de lemn, ea *apără* florile și legumele din holdă, păsările și animalele domestice, pe copiii mici, care se joacă cu ea, de privirile răufăcătoare („deochi") sau de boli; ea apără satele de epidemii catastrofale („cămașa ciumii") de

---

[35] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore,* p. 15 și scrisoarea lui D. Vulpe-nepotul.

[36] „[Aveam] 13—14 ani (...) eram cu oile (...) iel [Bucur Ștefan], era cu oile pe munte la [locul numit] Trei Fîntîni; [am învățat] uitîndu-mă la iel" (Arh. ICED, I, 31128—9, Scurtu Gavrilă, Dămuc). D. Stăncioni susține că jocul păpușilor le-a „scornit" el și că nu a văzut pe nimeni jucîndu-le. Dar cîntatul la cimpoi — și singura melodie pe care o știe — le-a învățat pe cînd avea 12—13 ani, aflîndu-se *la stînă,* de la doi tăietori de pădure, originari din Meria (Ținutul Pădurenilor), zonă din care provin și cele două perechi de păpuși ale Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj, menționate la început (cf. scrisorile lui D. Stăncioni, din 30. 01; 15. 02., și 2. 03. 1982).

[37] Cf. scrisoarea lui D. Vulpe-nepotul.

[38] C. Brăiloiu, *Arhiva de folklore,* p. 18.

[39] „Ne duceam cu iele cu *colinda* (...) numai cu cimpoile și cu colinda; feștecare ne lăsa; [le jucam] pe masă la cetățean (...)". Mai întîi cînta „în colindă", vocal, cu ceilalți, apoi cu cimpoile, pentru joc [aceeași melodie „Cărăbiu"], unde era fete în casă (...) și în urmă puneam păpușile și le jucam" (Arh. ICED, I, 31102—4).

[40] Arh. ICED, fișa inf. 13443. Uneori le joacă și fără cimpoi legînd firul de degetul arătător (v. și D. Vulpe, într-una din fotografiile publicate de C. Brăiloiu).

[41] I. Herțea, *Păpușa-factor de strategie culturală în tradiția populară românească,* comunicare la Sesiunea științifică „Limbajul creației artistice populare" la Muzeul Satului, București, 15—16 mai 1980, mss, v. și „Revista Muzeelor și Monumentelor", 1980, nr. 7, p. 57—61.

secetă („Caloianul" de lut) sau apără lanurile de grîu de lăcomia păsărilor („sperietoarea"). E folosită în vrăji: pentru a *lega* sau a *despărți* cupluri, pentru a îmbolnăvi pe cineva; „mireasa să puie în ladă o păpușă — să fie mirele mut ca păpușa"[42]. Păpușa e pusă în mormîntul mamelor tinere (atîtea păpuși, cîți copii i-au rămas orfani)[43]; făcută din caș afumat, este dăruită ca semn de logodnă.[44] Ea face parte din recuzita obișnuită a obiceiurilor de iarnă în chipuri diferite.[45]

Perechea de păpuși dansatoare („bărbat" și „femeie") — mai aproape de tema noastră — este prezentă atît în jocurile de iarnă, cu măști[46], cît și în *jocurile de priveghi*. În legătură cu acestea din urmă, S. Fl. Marian menționează jocul a două păpuși de lemn, „un băiat și o copilă" mînuite de un bărbat tînăr, culcat sub un scaun și acoperit în întregime cu o pătură, deasupra scaunului; păpușile sînt făcute *„să salte, să se sărute, să se bată, să se coprindă și iarăși să joace"*, pe melodiile unor *„cîntece de joc"*.[47] Jocul a fost observat și filmat recent și în localitatea Stînceni—Mureș, de către A. Badea, de la Muzeul etnografic din Reghin—Mureș.[48]

Este interesant că, în forme similare sau identice, acest tip de păpuși poate fi întîlnit și la alte popoare est-europene sau asiatice[49], el împlinind funcții rituale sau ceremoniale legate de fertilitate.

Astfel, în unele ritualuri extraeuropene hierogamia Cerului cu Pămîntul, prin ploaie, este simbolizată prin *nuntirea o două păpuși* în sunetele muzicii instrumentale.[50] Apropiindu-ne și mai mult de marionetele noastre, Marius Schneider ne relevă o credință întîlnită deopotrivă la populațiile siberiene ca și în filozofia *vedânta*, credință potrivit căreia sufletul omenesc este *o pasăre atașată printr-un fir* de di-

---

[42] *Dicționarul limbii române*, t. VIII, partea I-a.

[43] S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la români*. Studiu etnografic, București, 1892, p. 246.

[44] La nedeea din 20 iulie, „Sîntilia", în Voinești—Covasna (1970).

[45] Ca teatru de păpuși propriu-zis, cu subiect profan sau religios, în „Viclei" („Steaua", „Irozii"); ca „Prunc" al măștii de „Babă"; ca mascoidă de „Căluț"; ca bîtă cu măciulie sculptată în chipul măștii de „Moș" care o poartă (Voinești—Vaslui); așa-zisele „măști" de „Turcă" („Cerb", Brezaie, „Capră") — în fapt păpuși uriașe; precum și „Moșoii" de paie urcați pe casele fetelor sau flăcăilor „tomnatici", ca semn de mustrare din partea comunității ș.a.

[46] Perechea de păpuși fixată vertical pe spițele unei roți de car, rostogolită oblic pe osia eliberată de cea de-a doua roată, în chip de „dansatori", cu acompaniament muzical, semnalată atît în sudul Transilvaniei (Ilie Moise, *Butea junilor*, Sibiu, 1976, p. 33) cît și în județul Ialomița (v. Lupșani).

[47] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 208—209.

[48] Cf. comunicarea susținută la Toplița (iunie 1978) ilustrată cu film. Scenariul este analog dar păpușile sînt jucate deasupra abdomenului (mînuitorul fiind culcat pe o laviță) în acompaniamentul unei viori.

[49] La voguli acest fel de păpuși sînt jucate cu prilejul serbărilor ursului și sînt numite „copii diavolului"; la tribul süta kizilbash, de origină iraniană, din Anatolia, un bărbat travestit în femeie gravidă „naște" o pereche de păpuși care în momentele următoare flirtează, se resping, fac dragoste și mor. Forme analoage sînt și păpușile *karaçör oyunu* din Turcia și păpușile *arosek* din Iran (v. Székely Gk., *op. cit.*, p. 15—16).

[50] M. Schneider, *Le Role de la musique dans la mythologie et les civilisations non européennes*, în *Historie de la Musique*, (Encyclopédie de la Pléiade), vol. I, Paris, 1960, p. 201.

vinitatea supremă.[51] Aceasta trimite, pe de o parte, la originile rituale, inițiatice, ale jocului de marionete, la legătura acestuia cu „lumea subterană", cum arată André Schaeffner[52], pe de alta, la relatările lui Mircea Eliade despre „zeii care leagă" din vechea Indie, zei care leagă demoni și demoni care leagă oameni — zeități ale morții și demoni ai diferitelor boli care poartă ca însemne ale puterii lor *coarda, firul, nodul* (legăturile); de aici și sensul popular („vrăjitoresc" al verbului românesc „a lega", al latinescului „fascinare" (de la *fascium* — farmec), ca și ideea de „fir al vieții".[53]

Revenind la instrumentele muzicale, reamintim că aceleași comentarii, ca și alte izvoare, abundă în mărturii de largă cuprindere geografică și istorică, de la vechile tradiții extraeuropene (cele extrem-orientale în special) și pînă la folclorul românesc, mărturii referitoare la *sacralitatea* cu sens cosmogonic a sunetului, a instrumentelor muzicale, a muzicii în genere. „În clipa în care un zeu își manifestă voința de a se zămisli pe sine sau pe un alt zeu, de a face să se ivească cerul și pămîntul sau omul, el scoate un sunet. Răsuflă, suspină, vorbește, cîntă, strigă (...) sau *cîntă la un instrument muzical*" (s.n.)[54]; după cum la *sunetele* lirei lui Amphion pietrele se clădesc de la sine înălțînd zidurile Thebei iar cele ale lirei lui Orpheu schimbă cursul apelor, îmblînzesc fiarele și înduplecă zeitățile Infernului.

Sculptura catedralelor gotice, ca și pictura renascentistă sau barocă europeană, prezintă *cimpoiul* în mîinile unor îngeri sau în mîinile *păstorilor* adoratori ai Nașterii lui Isus.[55] Cimpoiul e folosit în mănăstiri și participă la muzica de cult.[56] La vecinii noștri maghiari, slovaci

---

[51] Idem, p. 154. Simbolul păsării-suflet este prezent și în tradiția românească. La populația de păstori din sudul Transilvaniei, o pasăre cioplită din lemn și vopsită cu „buiala" oilor (culoare-insemn de proprietate a fiecărei familii) este pusă în vîrful stîlpului funerar de la mormîntul bărbaților tineri, necăsătoriți, ca lăcaș și refugiu sau simbol protector al sufletului celui dispărut (v. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 100; Gh. Pavelescu, *„Pasărea suflet". Contribuții pentru cunoașterea cultului morților la românii din Transilvania*, în „AF" VI (1942), p. 36).

[52] A. Schaeffner, *Rituel et pré-theâtre*, în *Histoire des spectacles*, p. 52.

[53] M. Eliade, *Images & symboles*, Kansas City (f.a.), p. 96. 115. Într-o altă lucrare a sa, *Le Chamanisme et les techniques archaiques de l'éxtase*, Paris, 1974, p. 311) M. Eliade menționează, după G. Dumezil, referitor la credințele osetinilor — aceeași osetini caucazieni, păstrători ai multor tradiții mitologice și religioase ale sciților, la care se întîlnește și marioneta *pasăre* sau *ied* jucată pe un fir legat de degetele instrumentistului la *duadastanon* — despre „drumul de dincolo", imaginea punții subțiri ca *firul de păr* („le pont de cheveu"). La care am adăuga sensul curativ al *firului de lînă* neagră din descîntecul pentru scrîntitură, fir cu care se leagă și se înnoadă de 9 ori locul dureros (textul pomenind de încercarea lui Sf. Petru de a trece un *pod* de aramă ce se clatină) (v. Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munții Apuseni*, București, 1945, p. 144—152); sau credința despre „părul = cînepa dracului" (v. T. Pamfile, *Jocuri de copii*, memoriul al doilea, București, 1907, p. 136).

[54] M. Schneider, *op. cit.*, p. 132.

[55] R. Meré, *La Gaita en torno a la Virgen Maria* (ap. Journal of I.F.M.C., vol. XII, 1960, p. 131, A. B.). Cimpoierul-păstor apare și în vechile icoane rusești reprezentînd Nașterea (cf. N.P. Libaceva, *Materiali dlea istorii ruskogo iconopisania...*, Petersburg, 1906 (ap. C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*, în *Muzica românească azi*, București, 1939, fig. 49).

[56] Mihálka Gy., *Szegedi népi hangszerek*, în „Néprajzi Dolgozatok", Szeged, 8 (1962), p. 87 (extras).

și cehi, cimpoierii-păstori cîntau în biserică la missa de Crăciun.[57] Pe de altă parte, la maghiari, credințele populare îl menționează și ca instrument diavolesc cu puteri vrăjitorești.[58].

În tradiția românească, cimpoiul apare rareori pe zugrăveala bisericilor sau a icoanelor,[59] în vreme ce alte instrumente muzicale acompaniază scene (uneori cu dansuri) inspirate din psalmi[60]; tradiția populară privilegiază în schimb *fluierul*. Vechile canoane ale picturii bisericești îl recomandă anume pentru reprezentarea Nașterii lui Isus.[61] Și cu toate că, asemenea fluierului, cimpoiul este și el instrument cu funcții pastorale[62], folclorul românesc păstrează parcă despre el ecourile unor reprezentări de tip „dionisiac", în opoziție constantă cu „apolinicul" fluier.

Nu în afara înrîuririi unor precepte creștine și a imageriei medievale, această dihotomie de ethos-uri are ca nucleu, din care par să radieze toate ipostazele celor două serii oponente, constatarea populară că *Dumnezeu a făcut oaia și fluierul, Dracul — capra și cimpoiul*. Astfel, într-o legendă, Dumnezeu și Sf. Petru aduc oamenilor focul, Sf. Petru ascunzînd în țeava fluierului său un grăunte de jar furat de la Diavolul-cimpoier, care, pe atunci stăpînea singur focul.[63]

Fluierul este instrumentul preferat, aproape emblematic, al păstorilor oieri, înconjurați, ca și îndeletnicirea lor, de o aură legendară de admirație.[64] Fluierul influențează benefic comportarea oilor și asi-

---

[57] Sárosi B., *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, în *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, Leipzig, 1967, p. 93; L. Kunz, *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*, Teil 1, aceeași colecție, Serie I, Band 2, Leipzig 1974, p. 128.

[58] B. Sárosi, *op. cit.*, p. 93; idem *Magyar népi hangszerek*, Budapest, 1978, p. 82.

[59] T. Alexandru ne semnalează existența pe zugrăveala bisericii din Orțița, jud. Maramureș, a unei imagini de diavol-cimpoier, iar pe o icoană dintr-o biserică din Muntenia, imaginea păstorului-cimpoier adorator al Nașterii.

[60] Zugrăveli bisericești din sec. al XVIII-lea din Muntenia și Moldova care ilustrează psalmii nr. 148 și 150 (C. Bobulescu, *Lăutari și hori*... pass.). De altfel, biserica ortodoxă exclude din cult instrumentele muzicale melodice, tolerînd cîteva idiofone precum clopotele, toaca, clopoțeii.

[61] „Fă zograve o peșteră (...), mai încolea pre munte fă oi multe și păstori lîngă ele. Și pre unul să-l faci *cîntînd cu fluierul*..." (C. Bobulescu, *Lăutari și hori*..., p. 74).

[62] „Atunci șăd oile bine, și caprili..." (cînd li se cîntă din cimpoi) spunea păstorul Pătru Doicu din Cornereva, jud. Caraș-Severin (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 77).

[63] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 47. În altă legendă, Dumnezeu și Diavolul luîndu-se odată la întrecere: primul ascunde fluierul în lîna unui berbec (sau a unei oi) astfel încît e de negăsit pentru Diavol care, la rîndul său, încearcă, dar fără succes, să ascundă cimpoiul în dosul unei capre (T. Alexandru, *De vorbă cu Mihai Lăcătuș, un constructor bucovinean de instrumente muzicale populare* în vol. *Folcloristică. Organologie. Muzicologie*, vol. II, București 1980, p. 161; v. și AFC, mg. 2405, I c, inf. Lazăr A. și Pașcalău G.) sau într-un mușuroi (*Povești, snoave și legende*, București, 1967, p. 112—115.)

[64] Păstorii cunosc multe taine ale naturii, multe practici magice, sînt „umblați" (prin lume) și isteți: cea mai mare parte a anului trăiesc departe de comunitatea sătească (agrară), dar se supun unor interdicții aspre, între care și abstinența, sînt confruntați cu tot felul de calamități și primejdii, de aceea sînt viguroși, stăpîni pe sine și generoși etc. (O. Densusianu, *Vieața păstorească în poezia noastră populară*, București, 1966, pass.). Un loc comun al basmelor românești este reprezentarea lui Dumnezeu și a lui Sf. Petru ca doi păstori.

gură magic reușita unor faze de lucru importante din activitatea stînei.[65]

Cimpoiul contrariază prin simplul fapt că este făcut din pielea *caprei* și *că are chipul* animalului. În vestul și sud-vestul țării, caraba e fixată într-un „cap de capră", cioplit din lemn, iar în Vrancea, pe alocuri,[66] cimpoiul e învelit într-o blană de ied cu cap cu tot (păstrat și preparat tot pentru a susține caraba). Dar capra „...e cea mai aproape de *diavol*", pentru că diavolul însuși „apare sub înfățișarea ei".[67] Capra și oaia sînt și ele opuse în aprecierea comportamentului lor domestic.[68]

La cimpoi cîntă mai ales oameni „însemnați" (avînd o deficiență fizică oarecare, suspectați de relații demonice).[69] El este adeseori învecinat vrăjitoriei.[70] Asemenea altor instrumentiști virtuozi, bunii cimpoieri sînt victimele *ielelor*, personaje mitologice feminine, iubitoare de muzică și dans, iar despre *cimpoiul* celui pe care „l-au purtat zînele cu ele prin văzduh, să le cînte" sau al celui care s-a legat cu diavolul se crede că *poate cînta singur*.[71]

Întrunind cea mai largă accesibilitate, ca instrument muzical, fluierul este în același timp de uz individual prin excelență.[72] Modest ca

---

[65] „Cînd pasc oile pe coastă", „Întorsul oilor", „Cînd mulge oile", „La măsurat", „La închegatul laptelui", „La făcutul cașului" ș.a. sînt titlurile unor piese muzicale proprii vechiului repertoriu păstoresc (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 51).

[66] Cătunul Dudăoasa aparținător satului Nistorești-Năruja.

[67] Credință cu 108 atestări în răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu, din 1884—1885 (Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, 1970, p. 163—174; credința este evocată frecvent și de informatorii contemporani nouă, din majoritatea regiunilor țării.

[68] Capra dă lapte puțin și slab („vaca săracului"), e „stricătoare" și obraznică, „mușcă oile de urechi"; pe cînd oaia e productivă, blîndă, supusă și „sfîntă" (pentru că „face semnul crucii" cu copita pe pămînt, înainte de a se culca). Opoziție concentrată plastic în zicătoarea grobiană „capra besă, oaia trage" (T. Pamfile, *Jocuri de copii adunate din satul Țepu*, București, 1906, p. 115).

[69] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86.

[70] Unul din vechile coduri ale comportamentului creștinesc, *Pravila de la 1640*, menționează: „Carele se va făgădui să fie preot, aceluia nu i se cade să fie *vrăjitoriu sau cimpoitoriu...*" (s.n.) (*Dicționarul limbii române*, București 1914, „cimpoi"). Vrăjitoria este evocată indirect pînă și în versuri care atestă apartenența pastorală a cimpoiului: „Fost-am, fost cu oile / Pe coasta cu florile" / Ș-am pierdut *cimpoile* / Și le-au găsit *țigancele...*" (Jarnik-Bîrseanu).

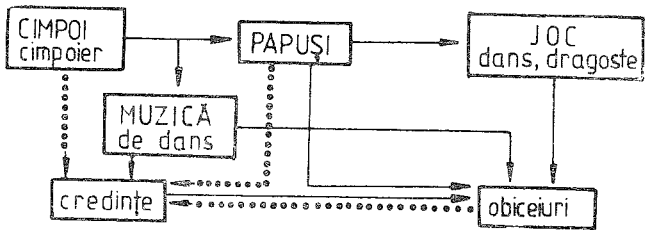
[71] S. Liuba, A. Iana, *Topografia satului și hotarului Măidan* (...), Caransebeș, 1895, p. 63; v. și AFC mg. 2405, I, c, inf. Lazăr A., Pașcalău G., Ponoară-Bratca, jud. Bihor. *Ielele* („Frumoasele", „Șoimanele", „Miluitele" etc.) cîntă și joacă acompaniate de cimpoieri sau de alți instrumentiști luați pe sus, prin aer, dintre cei „care cîntă foarte frumos și care le-au plăcut lor..." (Vîlcea); „sînt oameni care cîntă cu cimpoiul și ăsta e cîntecul care le place lor și dacă s-ar duce la pădure, ele ar veni să joace pînă ce cîntă cocoșul, apoi se fac nevăzute..." (Gura Hangului-Neamț) Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului XIX*, București 1976, p. 140). Sînt cimpoieri „făcuți de ele [buni cimpoieri]" (Bîrzeiul de Pădure—Gorj; idem, p. 60) căci ele pot fi și stăpîne ale muzicii: „iau legat degetul cel mic al oamenilor care cîntă foarte bine cu cimpoiul, pentru că zic că le-au luat cîntecele" (Dorohoi; I. Mușlea, O. Bîrlea, *Tipologia...*, p. 217); uneori cîntă chiar ele din cimpoi (Muntenia, Oltenia, Hunedoara; idem, p. 211). Cimpoierul îmbolnăvit de *iele* se vindecă săpînd o fîntînă a cărei apă devine tămăduitoare pentru toți oamenii (S. Liuba, A. Iana, *Topografia...*, p. 62).

[72] Mult mai lesne de procurat și de întreținut decît celelalte instrumente muzicale. În tipurile și variantele sale mai vechi fluierul era confecționat rudimentar, din tuburi de *umbelifere*, din coajă (de tei, salcie, alun) sau chiar din trestie, soc — de către cel care cînta cu el.

valoare materială și discret ca formă și dimensiuni, el împlinește atît nevoile confesiunii lirice din sfera nostalgicului sau a elegiacului („doină", „de jele" etc.) cu efect sedativ („cu iel mă petrec de năcazuri" zicea un cioban din Orșova)[73] cît și pe cele ale delectării estetice de tip ludic.[74] Angajarea lui într-o manifestare colectivă — șezătoare, colindat, horă sătească ș.a. — este facultativă, întîmplătoare și neretribuită, căci nu se detașează funcțional („ca muzicant") de grupul care participă la actul respectiv.[75]

Prin construcția sa complicată și întreținerea anevoioasă, cimpoiul nu poate fi la îndemîna oricui. El cere o anume specializare. Sonoritatea sa strălucitoare, bogată și puternică, îndeamnă la dans și veselie, devine însemnul acestora[76] și, ca atare, cu el se cîntă *pentru alții*, interpretul fiind angajat anume și retribuit potrivit unei înțelegeri contractuale prealabile.[77] Cimpoierul este așadar marcat de o anume ambiguitate, datorată tensiunii create de contrastul dintre condiția sa „normală", ca membru al comunității și ca *păstor* (condiție de prestigiu social)[78], pe de o parte, și condiția „anormală" a instrumentistului specializat pe jumătate, a cimpoiului și a păpușilor (elemente înconjurate de aură superstițioasă), pe de altă parte.

Am făcut acest ocol pentru a releva caracterul polisemic al tipului de spectacol de care ne ocupăm și lărgimea evantaiului de conotații a căror dezvăluire devine posibilă în actul comunicațional respectiv, precum și măsura în care tradiția folclorică românească prin datinile, obiceiurile, credințele și superstițiile sale este implicată în acest fenomen:



fapt concret, participare
trimiteri, semnificații

[73] T. Alexandru, *op. cit.*, p. 184.

[74] Jocul inprovizației libere, de felul „Sîrbei cu 22 (24) întorsuri (variațiuni), piese de virtuozitate, cîntate pentru plăcerea personală, pentru a fi ascultate sau pentru a se lua la întrecere cu alți interpreți instrumentiști.

[75] În toate aceste cazuri cel cu fluierul participă benevol și alternativ cu alții, răsplata („cinstea") fiind și ea benevolă.

[76] Glasul său este capabil să ispitească pe bunul păstor să-și părăsească îndeletnicirea de dragul jocului: „Cînd aud glas de cimpoi / Nu mai am stare la oi..." (O. Densușianu, *Vieața...*, p. 301).

[77] Încă de la primele atestări documentare, cimpoiul dobîndise și un statut de instrument profesionist, atît la curțile feudale sau în armată cît și în mediul țărănesc.

[78] Localitățile în care a fost atestat jocul sînt toate intramontane sau submontane, în care mijlocul preponderent de subzistență este creșterea animalelor, păstoritul.

O particularitate ce detașează net acest tip de marionete de celelalte forme ale teatrului de păpuși este *lipsa dialogului*, a comentariilor sau a textelor de orice fel și a *numelor* de personaje — în acord cu numărul minim și larga generalitate a gesturilor și actelor lor; aceasta în ceea ce privește *obiectul* cel mai evident, prin intermediul căruia se realizează comunicarea. Persoana emițătorului oferă însă, după cum s-a arătat, prin ea însăși, o seamă de indicii, semne sau simboluri capabile să devină surse ale unor reacții afective. Cimpoierul-păpușar se situează de bună voie în ceea ce psihologii numesc „distanță cognitivă" față de comunitatea căreia îi aparține, prin asumarea concomitentă a celor două roluri.

Natura procesului comunicațional se află însă în raport de interdependență cu condițiile în care se realizează comunicarea și categoriile de receptori. Din acest punct de vedere, situațiile indicate de informațiile pe care le deținem se reduc la: a) „de sărbători", b) la colindat, c) pentru prieteni, d) la locul de muncă, e) „pe scenă".[79] Apariția lui la bîlciurile sezoniere este, de asemenea, posibilă, cu precizarea că acest caz întrunește de fapt caracteristicile cazurilor *a, d* și *e* și că acest joc se distinge de formele de spectacol caracteristice bîlciurilor de tip occidental[80] prin însăși natura lui eminamente folclorică.[81]

În toate cazurile, principalele modalități de atragere și păstrare a curiozității și atenției auditoriului aparțin, într-o accepțiune mai largă sferei comicului. Surpriza noului, bizarul, extravagantul, paradoxul constituie premizele acestei apartenențe. Efectul comic este însă asigurat de conformarea jocului la legile fundamentale (după Marc Chapiro) ale acestui gen[82] și anume gradul de intensitate a absurdului, resimțit de fiecare dată, prin compensarea uzurii cu care amenință *repetarea* jocului, de către plăcerea participării receptorilor inițiali la surpriza resimțită de noii receptori, prin plăcerea gustării în grup social a spectacolului etc. Paradoxul pe care se întemeiază jocul constă în *afirmarea* funcției cimpoiului (de acompaniament al jocului) prin simularea perfectă a respectivului act muzical-instrumental și, totodată, *negarea* acestei funcții, prin mînuirea marionetelor.

Amplificarea exagerată și distanțarea grupului receptor (circumstanțe proprii cazului *e)* influențează negativ parametrii spectacolului; cu cît distanța față de păpuși crește, cu atît reacția afectivă se diluează

---

[79] D. Vulpe a participat la spectacole folclorice organizate în județ precum și la un turneu prin 36 localități din Moldova, în 1952, împreună cu solista vocală, profesionistă, Rodica Bujor (cf. scrisoarea lui D. Vulpe-nepotul). D. Stăncioni a participat de asemenea la spectacole folclorice organizate în județ precum și la turnee în străinătate: Ungaria, Austria, Germania, Franța — între 20.04—20.05. 1977 (cf. scrisoarea din 15—02. 1982).

[80] M. H. Winter, *Le Spectacle forain*, în *Histoire des spectacles...*, p. 1436.

[81] Pentru toate zonele etnografice ale țării în trecutul mai îndepărtat ca și în cel apropiat, tîrgul (bîlciul, iarmarocul) prilejuia evident și o sărbătoare folclorică (poate prin „contaminare" cu *nedeile*). Grupurile de joc sătesc, pe comunități teritoriale, aveau cu ele muzicanți — printre care puteau fi și cimpoieri. Aceștia, ca și tarafurile (mai costisitoare ca tarif) căutau cu același prilej și angajamente pentru nunțile și sărbătorile apropiate. „Jocul păpușilor" putea fi un mijloc eficient de atracție în favoarea unor asemenea angajamente (aceeași scrisoare din 15. 02. 1982).

[82] Ap. Marian Popa, *Comicologia*, București 1975, p. 475.

pînă la simpla curiozitate, după cum în fața compoziției eterogene a publicului interpretul reacționează prin reducerea acțiunii marionetelor la „dans". Condiții optime de receptare par să ofere, în schimb, primele patru cazuri: depășind rîsul primitiv, provocat de șocul neobișnuitului, receptorii trăiesc mai degrabă *uimirea* provocată de măiestria interpretării, uimire împletită cu emoția superstițioasă stîrnită de „însuflețirea" marionetelor de către glasul cimpoiului[83], la care, în cazul *b* se adaugă semnificațiile urării[84], peste toate dominantă fiind *bucuria* stîrnită de dispoziția ludică a acceptării convenției jocului și propensiunea spre sublim a siluetelor de marionete ca replici miniaturale ale omului. Sînt reacții consonante cu obișnuințele culturale ale mediilor respective, reacții care apropie acest joc de valorile emoționale ale artei.[85]

Cît privește integrarea muzicii în spectacol, cazurile analizate oferă două modalități distincte: prin caracterul programatic al părților ei, piesa cîntată de D. Vulpe *ilustrează* fabulația, „dramatizează" întărind potențialul afectiv al gesturilor și acțiunii, în vreme ce melodiile cîntate de S. Stăncioni și G. Scurtu formează doar un *fundal* omogen, cantonat în ideea de „dans".

În încheierea acestor însemnări vom încerca să desprindem cîteva mărci determinative ale fenomenului studiat de noi.

1. Acest „Joc al păpușilor" constituie, în folclorul românesc, o componentă organică a repertoriului cimpoieresc prin echilibrul relației dintre stilul muzical, digitație și manevrarea marionetelor.

2. Aspectul unitar al ipostazelor lui, semnalate în zone folclorice distincte și relativ îndepărtate una de alta, precum și conotațiile de natură magico-rituală de care e însoțit, pledează pentru caracterul folcloric și vechimea acestui gen.

3. El adîncește și mai mult ambiguitatea tradițională a statutului socio-cultural al cimpoierului prin demi-profesionalizarea lui ca instrumentist și caracterul superstițios al utilizării cimpoiului și păpușilor.

4. Raritatea apariției sale de-a lungul ultimelor cinci decenii, de cînd e cunoscut de specialiști, pare să reprezinte o trăsătură intrinsecă genului, o condiție a atractivității sale, el fiind totodată în concordanță și cu parcimonia relativă a repertoriului cimpoieresc.[86]

---

[83] Emoție întrucîtva asemănătoare celei provocate de un alt instrument..., „foarte vechi, numit în sanscrită *tiktirî* și folosit *aproape exclusiv de către îmblînzitorii de șerpi*" (s.n.) — instrument de asemenea polifonic, cu ancii idioglote și rezervor de aer, cu fluier dublu sau triplu, din Bengal și Sri Lanka (Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif & analytique du Musee instrumental du Conservatoir Royal de Bruxelles*, Gand 1893, (I) deuxième édition, nr. 55, 1909 (II) deuxième édition, nr. 596).

[84] Cu referire specială la prolificitate și fertilitate, pe linia aluziilor la căsătorie (aluzii prezente și în colinde) sau a textelor și gesturilor obscene (din jocurile cu măști).

[85] În sensul respectului de care se bucura în antichitate arta marionetistului („le montreur de marionnette dont l'antiquité prime celle de tous les autres artistes..."; M. H. Winter, *op. cit.*, p. 1458). Căci s-ar putea adăuga ca reacții posibile ale spiritului autorecunoașterea, reflectînd asupra „firelor invizibile" care programează existența umană (M. Popa, *op. cit.*, p. 382).

[86] Puținătatea repertoriului cimpoierilor (D. Vulpe șase piese, D. S. Stăncioni o piesă) este desigur rezultatul căderii în desuetudine a instrumentului (v. T. Alexandru, *op. cit.*, p. 86; G. Habenicht, *op. cit.*, p. 386) dar și un reflex al *sti-*

5. Față de variantele atestate în sudul și vestul Europei (animația cu ajutorul piciorului) și de cele din zona Munților Caucaz (cu o singură figurină zoomorfă), jocul românesc de marionete „à la planchette" se situează pe o poziție de sinestătătoare și de certă originalitate, atît din unghiul de vedere al performanței tehnice, cît și din acela al valorii estetice.[87]

DER DUDELSACKBLASENDE PUPPENSPIELER. EINE VEREINZELTE ERSCHEINUNG DES DUDELSACKREPERTOIRES

(Zusammenfassung)

Die Arbeit stellt ein verhältnismäßig wenig bekanntes und im Verschwinden begriffenes Folklorephänomen vor: ein Marionettenspiel, das über einer Tafel oder einem Tisch auf einem horizontalen Draht von einem Dudelsackbläser mit den gleichen Griffen in Bewegung gesetzt wird, mit denen er eine bestimmte Weise spielt.

Die erste nicht in Einzelheiten gehende Erwähnung dieser Doppelform findet sich bei C. Brăiloiu in seiner Arbeit *Schiță a unei metode de folklore muzical* (1931). 1974 traf der Verf. der vorliegenden Abhandlung andere zwei Personen aus verschiedenen Folklorelandschaften an, denen das Spiel in fast gleicher Form bekannt und geläufig war. Auf diese Weise konnte wenigstens für die letzten fünf Jahrzehnte das Verbreitungsgebiet des Spiels annähernd bestimmt werden. Es handelt sich um drei unterschiedliche geographische Gebiete (und drei Dudelsacktypen): Moldau, Oltenien und Transsilvanien.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Technik der Marionettenhandhabung in enger Verbindung mit dem Dudelsackblasen (Griffe, Körperhaltung usw.) besprochen; es erweist sich, daß sich die verwendeten Melodien organisch in den spezifischen Musikstil des Instruments einfügen und daß der Dudelsack diesem Spieltyp bestens entspricht. In die gleiche Richtung weist auch die semantische Einordnung dieser Erscheinung — sowohl vom Instrument als auch von den

---

lului arhaic, hrănit mai mult din prelucrarea microstructurală a unui material sonor restrîns decît din inventarea unor desene melodice noi. Ceea ce pare a fi în concordanță și cu procentul relativ scăzut al numărului de cimpoieri pe un teritoriu dat, în ciuda răspîndirii generale a instrumentului în toate zonele țării, pînă în pragul sec. al XX-lea (v. I. Mușlea, O. Bîrlea, *Tipologia...*). Existența în ultimele trei decenii a unor ansambluri de cimpoieri (Perieni—Vaslui, Bătrîni—Prahova, Cornereva—Caraș Severin) este rezultatul acțiunii organizate, de încurajare a promovării și perpetuării valorilor folclorice, de către factorii culturali de masă. Dar în formațiile respective majoritatea membrilor sînt învățați *ad hoc* de către, cel mult, doi sau trei cimpoieri autentici.

[87] În cartea sa recent apărută *Teatrul de umbre turc* (București 1982) Viorica Dinescu menționează o variantă de marionete *à la planchette* — varianta turcă *iskemle kuklasi* — întîlnită de geograful german F. Kanitz în mahalaua din Nicopole (Bulgaria) în deceniul opt al veacului trecut: păpuși animate exclusiv pantomimic de către *doi* țigani musulmani *îmbrăcați pestriț* care erau totodată și *comentatorii* jocului. Presupunînd între această „formă rudimentară de teatru de păpuși" (care ar fi existat și la noi) și jocul păpușilor din Vicleim o anume filiație mai ales sub aspectul participării la vorbire a Paiației și Moșului, autoarea consideră posibilă deplasarea vechimii teatrului de păpuși de la noi, aproximativ, în sec. al XVI-lea (p. 167). Deși varianta comentată de noi diferă ca tehnică a spectacolului, credem că datele comunicate în legătură cu ea vin în sprijinul ipotezei citate.

Puppen her — in den brauch- und glaubensmäßigen rumänischen Überlieferungskontext.

Die vergleichende Durchsicht von europäischen (aus England, Frankreich, Italien, der Türkei) und asiatischen (von Völkerschaften des Kaukasus) Belegen zum puppenspielenden Dudelsackbläser ergibt, daß die rumänische Variante das Instrumentspiel in origineller Weise mit dem Puppenspiel verbindet.

Abschließend werden kommunikative Funktionen und verschiedenartige Rezeptionsbedingungen dieser Doppelform früher und heute erörtert.