



UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
Facultatea de Istorie și Filosofie
Departamentul Istoria Românilor, Universală și Arheologie

Cristina GHERASIM

MANAGEMENTUL
PATRIMONIULUI IMATERIAL
NOTE DE CURS

CEP USM
Chișinău 2021

CZU 008:7(075.8)

G 43

Recomandat spre publicare de Departamentul Istoria Românilor,
Universală și Arheologie al Facultății de Istorie și Filosofie a USM
(proces-verbal nr. 5 din 30.05.2021)
și aprobat de Consiliul Calității al USM
(proces-verbal nr. 1 din 30.09.2021)

Referenți:

Valentin TOMULEȚ, doctor habilitat în științe istorice, profesor universitar, USM;

*Ion EREMI*A, doctor habilitat în științe istorice, profesor universitar, USM;

Andrei COROBCEAN, doctor în științe istorice, lector universitar, USM;

Silvia CORLĂȚEANU-GRANCIUC, doctor în științe istorice, conferențiar universitar, secretar științific al Institutului de Istorie;

Liliana ROTARU, doctor în științe istorice, conferențiar universitar, director al Departamentului Istoria Românilor, Universală și Arheologie, USM.

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Gherasim, Cristina.

Managementul patrimoniului imaterial: Note de curs / Cristina Gherasim; referenți: Valentin Tomuleț [et al.]; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Istorie și Filosofie, Departamentul Istoria Românilor, Universală și Arheologie. – Chișinău: CEP USM, 2021. – 434 p.: tab.

Referințe bibliogr.: p. 430-434 (66 tit.). – 50 ex.

ISBN 978-9975-158-87-9.

008:7(075.8)

G 43

ISBN 978-9975-158-87-9

© Cristina GHERASIM, 2021

© USM, 2021

CUPRINS

Introducere	4
Tema I. PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL: NOȚIUNI, TIPOLOGIE, LEGISLAȚIE	7
Tema II. DIN ISTORICUL CERCETĂRIILOR PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL.....	19
Tema III. METODOLOGIA CERCETĂRII PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL	40
Tema IV. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI CUVÂNTULUI, AVÂND LIMBA ȘI SEMNIFICAȚIA CUVINTELOR CA VEHICUL PRINCIPAL AL EXPRESIEI CULTURALE	62
Tema V. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI SAU PRACTICII COREGRAFICE TRADIȚIONALE	94
Tema VI. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI SAU PRACTICII MUZICALE.....	111
Tema VII. INSTRUMENTE MUZICALE TRADIȚIONALE	126
Tema VIII. SĂRBĂTORI, OBICEIURI ȘI RITURI (partea I)	164
Tema IX. SĂRBĂTORI, OBICEIURI ȘI RITURI (partea II).....	214
Tema X. INSTITUȚII TRADIȚIONALE, ÎNRUDIREA, FORMELE DE ASOCIERE.....	247
Tema XI. CUNOȘTINȚE, PRACTICI ȘI SIMBOLURI DESPRE OM, NATURĂ ȘI COSMOS.....	271
Tema XII. CUNOȘTINȚE PRIVIND ALIMENTAȚIA TRADIȚIONALĂ	299
Tema XIII. TEHNICI ȘI CUNOȘTINȚE LEGATE DE MEȘTEȘUGURILE ARTISTICE TRADIȚIONALE	308
Tema XIV. FOLCLORUL COPIILOR ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC	365
Tema XV. PATRIMONIUL CULTURAL ROMÂNESC IMATERIAL INCLUS ÎN LISTELE PATRIMONIULUI UNESCO	380
Strategia lucrului individual	407
Anexe.....	407
Bibliografie recomandată	430

INTRODUCERE

Disciplina *Managementul patrimoniului cultural imaterial* reprezintă o disciplină teoretic-aplicativă având menirea de a familiariza studenții cu patrimoniul imaterial care aparține culturii noastre, precum și cu metodele de salvagardare și promovare a acestuia. Importanța disciplinei *Managementul patrimoniului cultural imaterial* rezultă din faptul că patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova este unul dintre pilonii pe care se sprijină cultura și identitatea țării. Această moștenire, numită de specialiști „cultura tradițională”, la nivel internațional, a fost recunoscută ca parte din patrimoniul cultural și a devenit subiect al politicilor culturale. *Patrimoniul cultural imaterial* e strâns legat de patrimoniul material și contribuie la păstrarea artelor tradiționale, cunoștințelor, abilităților, instituțiilor sociale și culturale tradiționale, influențând direct asupra păstrării identității noastre în condițiile globalizării.

Disciplina *Managementul patrimoniului cultural imaterial* are menirea să educe studenților necesitatea de a fi conștienți de importanța patrimoniului național, să îl documenteze, promoveze, valorifice întru bunăstarea societății și să îl transmită mai departe. Salvagardarea patrimoniului cultural imaterial reprezintă recunoașterea lui în cadrul societății și asigurarea viabilității acestuia în sânul comunităților.

Notele de curs care sunt propuse spre atenția studenților reflectă principalele aspecte teoretice privind elementele Patrimoniului Cultural Imaterial din Registrul Patrimoniului Cultural Imaterial al Republicii Moldova (<http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul>), precum și analiza metodologiei de cercetare, conservare și promovare a acestora. La fel, notele de curs pe lângă prezentarea aspectelor teoretice, conțin și aspecte practice: chestionare privind inventarierea și cercetarea elementelor patrimoniului cultural imaterial, fișe ale elementelor patrimoniului cultural imaterial etc.

În cadrul cursului urmează să se formeze următoarele competențe profesionale și finalități de studiu reflectate în tabel:

Competențe profesionale	Finalități de studii
Cunoașterea aprofundată, dezvoltarea teoretică și metodologică a terminologiei istorice specifice programului de studii și teoriilor din domeniul patrimoniului cultural.	1. A deține terminologia istorică specifică managementului patrimoniului cultural, inclusiv patrimoniului imaterial. 2. A recunoaște elementele patrimoniului cultural imaterial. 3. A estima starea elementelor de patrimoniu cultural imaterial. 4. A aprecia relevanța elementelor culturii materiale și spirituale pentru patrimoniul cultural imaterial local, zonal și național.
Utilizarea unor metode și instrumente inovative de cercetare în analiza și interpretarea datelor privind managementul patrimoniului cultural.	1. A descrie elementele de patrimoniu cultural imaterial. 2. A clasifica elementele patrimoniului cultural imaterial. 3. A stabili sursele de cercetare a patrimoniului cultural imaterial. 4. A analiza metodele orale de cercetare a obiectelor din lista patrimoniului cultural imaterial. 5. A aplica metodele de cercetare a patrimoniului cultural imaterial în cazuri concrete.
Rezolvarea cu grad de responsabilitate sporit a problemelor teoretice și practice noi prin utilizarea integrată a aparatului conceptual și metodologic din domeniul istoriei, precum și din perspectivă inter/ multidisciplinară.	1. A identifica metodele specifice de cercetare și conservare a elementelor patrimoniului cultural imaterial. 2. A aplica metodele de cercetare a patrimoniului cultural imaterial. 3. A stabili modalitățile optime de conservare a elementelor patrimoniului imaterial. 4. A cerceta patrimoniul cultural imaterial aplicând principiile transdisciplinare/ interdisciplinare. 5. A identifica metode și tehnici eficiente în studierea disciplinei vizate. 6. A utiliza noile tehnologii informaționale în prezentarea unor comunicări, referate etc. pe problematica managementului cultural imaterial. 7. A analiza formele vizuale eficiente în prezentarea temelor istorice. 8. A evalua impactul tehnologiilor informaționale în prezentarea și percepția tematicii managementului cultural imaterial.

Redactarea proiectelor de cercetare științifică cu un înalt grad de autonomie și o bună documentare interdisciplinară în domeniul patrimoniului cultural.	1. A identifica domenii și tematici prioritare pentru realizarea proiectelor din sfera patrimoniului cultural imaterial. 2. A estima specificul proiectelor din domeniul patrimoniului cultural imaterial. 3. A întocmi corect un proiect din domeniul patrimoniului cultural imaterial. 4. A planifica și gestiona corect resursele umane și financiare ale proiectelor din domeniul patrimoniului cultural imaterial.
Aplicarea legislației privind protecția patrimoniului cultural și integrarea patrimoniului cultural în sfera serviciilor socio-economice.	1. A identifica legislația națională și internațională privind patrimoniul cultural imaterial. 2. A analiza legislația privind protecția patrimoniului cultural. 3. A conștientiza importanța respectării legislației în domeniul cultural.
Realizarea activității de identificare, conservare, restaurare și valorificare a patrimoniului cultural.	1. A evalua eficiența diverselor căi de valorificare și promovare a patrimoniului muzeal. 2. A stabili relevanța modalităților de promovare a patrimoniului cultural imaterial în raport cu diferite grupuri țintă și categorii de beneficiari. 3. A aplica eficient modalitățile de promovare în scopul sensibilizării comunității vizavi de necesitatea păstrării și valorificării patrimoniului cultural imaterial.

Numărul total de 150 ore rezervate disciplinei Managementul Patrimoniului Imaterial sunt distribuite în felul următor: 20 ore – curs, 20 ore – seminar și 110 ore pentru lucrul individual al studentului. Suportul de curs conține 15 unități de învățare care vor ajuta studenții să aprofundeze și extindă competențele deja formate și vor aprofunda nivelul percepției formelor de patrimoniu cultural imaterial, identificarea și gestionarea lor, precum și integrarea în sfera socio-economică și a marketingului în baza unei pregătiri științifice și practice solide în domeniu și formarea capacităților de soluționare a problemelor cu care se confruntă societatea la etapa actuală privind patrimoniul cultural al țării.

NOTĂ: Materialele cuprinse în aceste note de curs nu constituie lucrări de cercetare științifică și nu revendică originalitatea. Scopul acestora este de a prezenta și a sintetiza informațiile existente servind procesul didactic.

Tema I. PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL: NOȚIUNI, TIPOLOGIE, LEGISLAȚIE

Unități de conținut:

- 1. Patrimoniul cultural: noțiuni, caracteristici, tipologie**
- 2. Patrimoniul cultural imaterial. Noțiune, caracteristici**
- 3. Cadrul legislativ de asigurare a patrimoniului cultural imaterial (național/ internațional)**
- 4. Ierarhizarea sistemului de protejare a patrimoniului cultural imaterial**

Obiective:

- Să definească noțiunile: patirmoniul cultural, patrimoniul cultural material, patrimoniul cultural imaterial.
- Să stabilească tipurile de patrimoniul cultural.
- Să determine caracterisiticele patrimoniului cultural imaterial.
- Să caracterizeze domeniile de manifestare a patrimoniului cultural imaterial.
- Să analizeze legislația națională și internațională privind asigurarea patrimoniului cultural imaterial.
- Să estimeze rolul organelor din sistemul de protejarea a patrimoniului cultural imaterial.

1. Patrimoniul cultural: noțiuni, caracteristici, tipologie

Istoria ca domeniu de cunoaștere este în continuă dezvoltare prin însăși scurgerea timpului și prin înnoirea reflecției metodologice. Faptul că istoria se ocupă în primul rând cu felul în care oamenii au perceput evenimentele și procesele la care au participat sau doar au asistat ori de care au auzit ar trebui să ne îndemne la reflecție. Până la urmă, Herodot a scris despre ceea ce a văzut cu ochii lui dar a folosit și informații preluate de la alții și, mai important, le-a tradus pe toate pe înțelesul contemporanilor lui. De la începuturile meseriei sale, istoricul este angajat într-un constant dialog cu cei din epoca sa, pentru care scrie. ***Patrimoniul*** este forma materializată a acestor percepții – de la peisajele istorice la construcțiile impozante, de la resturile de oase preistorice la tablourile aflate în muzee, de la pole-

nul fosilizat la arhitectura urbană a unui oraș, de la unelte de piatră sau bronz la Moara lui Asan. Patrimoniul, înțeles ca formă concretă a experienței umane trecute, face, prin definiție, obiectul unei cercetări transdisciplinare. Un expert în domeniul problemelor de patrimoniu are nevoie nu doar de istorie, ci și de științele naturale, de istoria artei, de cunoașterea legislației, de valorificarea acestuia în contextul unei redefiniri a relației societăților moderne cu trecutul, dar și a dezvoltării durabile și sustenabile.

Noțiunea de patrimoniu s-a extins considerabil în ultimele decenii. **Patrimoniul cultural** este ansamblul de creații umane, materiale sau imateriale, care prin valoarea lor constituie identitatea culturală națională. Sunt incluse aici și acele peisaje sau situri naturale semnificative pentru istorie sau pentru caracterul zonei în care se află. Mai există și o categorie aparte, a patrimoniului necunoscut încă, în sensul în care valorile nu au fost încă descoperite sau certificate de experți și, ca urmare directă, nu au fost încă protejate legal [3, p. 5].

Caracteristicile patrimoniului cultural. Patrimoniul cultural deține mai multe caracteristici. Prima caracteristică este valoarea acestuia – patrimoniul e valoros nu numai prin vechime (nu orice obiect vechi este valoros!) dar mai ales prin câteva caracteristici legate de *modul cum este realizat* (poate este o tehnică nouă în momentul când este realizat, poate este decorat, poate este sofisticat sau perfect din punct de vedere al simplității), *prin material* (poate să fie un material valoros cum este marmura, aurul dar și lemnul de calitate, prelucrat cu atenție și minuțiozitate), *prin utilitate* (la ce folosea și cât era de evident acest lucru) sau prin *funcția decorativă* (adică aceea de a înfrumuseța un spațiu).

O altă caracteristică a patrimoniului este că acesta este ***mostenit*** – de la părinți, bunici, rude mai îndepărtate. Chiar dacă ține de trecut, patrimoniul ține și de prezent și de viitor. Patrimoniul este ***original, de neînlocuit*** – nu mai poate fi reprodus. Chiar dacă tehnologia a evoluat, să refaci un obiect vechi, valoros, este imposibil din cauza faptului că materialele, tehnicile și unelte s-au schimbat, iar mințile oamenilor gândesc altfel forma și rolul obiectelor, o refacere nu face decât să falsifice. Totodată, patrimonial poate fi ***natural sau cultu-***

ral – patrimoniul natural, cuprinde (peisaje, lacuri, munți etc.), și cel cultural (adică făcut de mâna omului și respectând anumite reguli ale timpului și spațiului în care se afla(u) omul/oamenii respectivi, devenind astfel unul cultural). Pe baza lui se dezvoltă cultura – patrimoniul stă la baza a ceea ce se creează astăzi în toate domeniile culturii (literatură, arte, muzică, arhitectură, tehnologie etc.). Nimic nu apare în domeniul spiritual fără să aibă legătură cu ceea ce deja s-a creat. Are nevoie de protecție (conservare și restaurare) – datorită vechimii și valorii pe care le are, patrimoniul are nevoie de protecția oamenilor. Există mai multe forme de a o face, ceea ce se numește conservare: printr-o corectă întrebuințare a obiectului (un dulap vechi folosit pentru obiecte ușoare care să nu-l distrugă), prin păstrarea în condiții potrivite (o hartă veche din casă nu trebuie ținută în bucătărie pentru că se degradează din cauza aburului, iar în muzee unde se află multe obiecte valoroase se măsoară temperatura și umiditatea pentru ca obiectele să fie păstrate în cea mai bună formă).

Tipologia patrimoniului. Există mai multe tipuri de patrimoniu, clasificate după diferite criterii. Unul din criteriile de baza este originea patrimoniului, or altfel spus *a fi sau a nu fi...creat de om*: cu alte cuvinte, patrimoniul poate fi **natural** (locuri unice, spectaculoase din natură, ca de exemplu Delta Dunării sau Marele Canion din SUA), sau **creat de om** (de la clădiri, opere de artă, vechi așezări umane, la tradiții, meșteșuguri etc.)

Patrimoniul material mobil și imobil. Când vorbim despre patrimoniul material, adică despre bunuri culturale concrete, tangibile, intervine un criteriu cât se poate de firesc și practic: putem sau nu putem muta acele obiecte din loc? Altfel spus, este un patrimoniu mobil sau imobil? Putem muta/ așeza în altă parte un tablou, o carte, o sculptură etc., dar nu putem face același lucru cu o clădire, cu ruinele unei cetăți, cu o întreagă veche așezare umană etc. **Patrimoniul mobil** cuprinde foarte multe categorii de bunuri; acestea pot avea valoare: istorică, arheologică, etnografică (adică referitoare la cultura și modul de viață al unui popor), documentară, heraldică (referitoare la steme și blazoane), artistică, bibliofilă (referitoare la documente, cărți rare, prețioase), științifică și tehnică, cartografică (referitoare la hărți și pla-

nuri), literară, epigrafică (referitoare la inscripții), cinematografică, numismatică (referitoare la monede și medalii), filatelică (referitoare la timbre și mărci poștale). **Patrimoniul imobil** reprezintă monumente istorice. Ca și în cazul patrimoniului mobil, valoarea acestor bunuri sau ansambluri de bunuri imobile poate fi apreciată din punct de vedere: arheologic, istoric, arhitectural, religios, urbanistic, artistic, peisagistic sau tehnico-științific. Prin urmare, aici vom regăsi: situri arheologice, monumente de arhitectură, tehnice sau de artă, locuri istorice dar și parcuri sau grădini.

Un alt criteriu constă în dependență de proprietăți, adică *a fi sau a nu fi...tangibil*, adică este material sau imaterial? Patrimoniul poate fi un obiect concret, o pictură, o sculptură etc., dar poate fi un cântec, un dans, o tradiție veche etc. În acest al doilea caz, vom vorbi despre un patrimoniu imaterial, care nu este un obiect concret, dar care poate fi extrem de valoros.

În conformitate cu specificul Republicii Moldova noțiunile și conceptele privind patrimoniul cultural se conturează aproximativ astfel: patrimoniul arheologic imobil/ mobil; patrimoniul etnografic material/imaterial; patrimoniul artistic imobil: patrimoniul arhitectural și monumente de artă plastică monumentală; patrimoniul cinematografic; patrimoniul teatral.

2. Patrimoniul cultural imaterial. Noțiune, caracteristici

Conceptul de *patrimoniu cultural imaterial* cuprinde manifestări ale culturii tradiționale transmise pe cale orală, cunoscute până acum sub denumirea de *folclor* sau *cultură populară* etc. Definiția este dată în *Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* (2003), pentru a completa noțiunea de *patrimoniu cultural* ce includea obiectele de patrimoniu material, care au devenit subiect al protecției internaționale cu mult înainte. Republica Moldova a ratificat *Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* la 24 martie 2006. Trebuie de menționat din start că noutatea terminologică propusă de instrumentele legale ale UNESCO nu este neapărat utilizată fidel de toate Sta-

tele-parte la Convenție, cu atât mai mult acest termen nu a intrat în uzul tuturor mediilor academice etc. din lume. Noul concept se deosebește de noțiunea *cultură populară/folclor* fiind mai larg. Vi-ziunea UNESCO e că patrimoniul cultural material și imaterial tre-buie protejat ca „o moștenire a umanității în întregime”. În anul 2006, la 24 martie Republica Moldova a ratificat Convenția din anul 2003, aceasta completând lista altor instrumente internaționale în domeniul patrimoniului cultural, asumându-și responsabilitatea de a îngriji patrimoniul cultural imaterial de pe teritoriul său pentru a diminua riscurile pierderii lui, pentru a prevedea folosirea abuzivă în procesul globalizării, a schimbărilor permanente. Convenția, ca și toate instrumentele de acest tip, conține prevederi generale des- pre ce și cum trebuie salvardat. La nivelul impactului prevederilor Convenției în cadrul statelor suverane, putem evidenția două aspec- te importante din prevederile acesteia. Anume obligația statelor de a documenta, conserva, sensibiliza populația la diferite nivele privind salvardarea PCI, cu prevederea foarte importantă – „să identifice și să definească elementele patrimoniului cultural imaterial (...), cu participarea comunităților, grupurilor și organizațiilor neguverna- mentale cunoscute”. Ultima prevedere amintită a Convenției e le- gată de o obligație pentru Statele-parte, și anume de a elabora „unul sau mai multe inventare ale patrimoniului cultural imaterial existent pe teritoriul său” și de a raporta despre inventariere în rapoartele periodice. Aceasta cât privește strict conținutul normativ, iar practi- ca implementării Convenției din 2003 la nivel național în multe din statele semnatare este diferită, cu diverse dificultăți, care datorită cooperării internaționale pot fi împărtășite, în vederea îmbunătățirii. [5, p. 79-81].

Patrimoniul imaterial în această categorie sunt incluse în general formele de exprimare ale culturii tradiționale sau mai simplu spus, creațiile populare de orice fel: de la basme, povești, balade, teatru popular, la muzică, dansuri, la ritualuri, obiceiuri, până la tehnici și meșteșuguri [6, p. 8-9].

Patrimoniul cultural imaterial – se înțelege practicile, reprezentă- rile, expresiile, cunoștințelor, abilitățile – împreună cu instrumentele,

obiectele, artefactele și spațiile culturale asociate acestora, pe care comunitățile, grupele și, în unele cazuri, indivizii le recunosc ca parte integrantă a patrimoniului lor cultural [1, art. 1].

Astfel, PCI este totalitatea elementelor creației tradiționale autentice, valoroase din perspectivă istorică și culturală, transmise din generație în generație, exprimate în forme literare, muzicale, coregrafice sau teatrale, precum și ansamblu de practici, reprezentări, expresii, cunoștințe și abilități, împreună cu instrumente, obiecte, artefacte, vestimentație specifică, accesorii și spații culturale asociate acestora, pe care comunități, grupuri și, după caz, persoane le recunosc ca parte integrantă a patrimoniului lor cultural [8].

Caracteristicile patrimoniului cultural imaterial. Caracteristicile ce particularizează folclorul în cadrul culturii sunt legate de modul de apariție, de practicare și de transmitere, după cum și de legitățile de evoluție. Principalele caracteristici:

a) *Oralitatea* – procesul de însușire nu are o formă organizată și se bazează pe memorizarea instantanee. Există însă multe ocazii pentru învățarea creațiilor folclorice, cum sunt manifestările de convenire socială, munci comunitare, viața de familie. De cele mai multe ori doar textele sunt notate. Învățarea se face spontan.

b) Cele de mai sus ridică problema *creatorului* în folclor. Creatorul este multiplu, necunoscut. Faptul că indivizii nu crează piese total noi, doar variante noi, își găsește explicația în caracterul spontan al actului creativ. Creatorul popular folosește elemente întipărite în conștiința sa, pe care, în cea mai mare parte și le-a însușit din tradiție. Pe acestea poate să le folosească în combinații noi, uneori modificate, alteori poate să adauge elemente noi, însă întotdeauna în spiritul modelelor existente în conștiința colectivă.

c) *Tradiționalitatea* – tradiția folclorică vechiul și noul sunt în permanentă simbioză, elementele vechi păstrându-se timp îndelungat pe parcursul unui lung și continuu proces istoric. Deci *tradiția* este tezaurul producțiilor folclorice acumulate pe parcursul îndelungatului proces istoric. Aceasta se caracterizează prin marea capacitate de conservare a structurilor genuine arhetipale, sub influența factorilor externi. Folclorul este astfel într-o perpetuă actualizare datorită oralității creației.

d) *Funcția utilitară* potrivit căreia producțiile folclorice au rolul de servire a unor interese comunitare ori personale – *ritualice, terapeutice, confidentiale, sufletești, protocolare* etc. -, este prioritară. Așa se explică diversificarea genuistică a creațiilor folclorice, după funcționalitate și structura interioară.

e) Unele creații folclorice au *funcție evocativă*. Funcția evocativă asigură permanența tradiției, prin reamintirea unor vechi întâmplări, vechi credințe, învățăminte, morale sau obligații și norme de conduită socială, prin genuri cu structuri conservate în tradiția orală.

f) Folclorul are înglobată și *funcția estetică*, aceasta fiind o coordonată a evoluției și dezvoltării sale ca mijloc de afirmare culturală a comunităților etnice pe plan local, zonal, național și internațional.

g) O trăsătură fundamentală a creației folclorice este *sincretismul*, ce reunește în actul interpretării creatoare mai multe arte. Sincretismul determină structuri specifice, ce decurg, pe de o parte, din particularitățile limbii vorbite și ale limbii cântate, versificate, pe de altă parte din structurile genetice ale comportamentului artistic comunitar. Astfel s-a diferențiat folclorul diferitelor etnii, iar în unitatea stilistică a unui grup etnic, devenit sau nu națiune (popor), diferențiindu-se stilurile regionale, zonale, locale, individuale.

h) În folclorul diferitelor etnii au fost sintetizate trăsăturile particulare cu cele ale etniilor cu care au venit în contact pe parcursul istoriei. Paralel cu procesul de formare a națiunilor, acest tezaur a devenit *parte integrantă a culturii naționale*. În anumite epoci istorice, cultura folclorică a fost o reprezentantă de seamă a culturii naționale, constituind baza formării și afirmării școlilor naționale pe plan european și paneuropean [7, p. 10-12].

Astfel, principalele caracteristici ale patrimoniului cultural imaterial sunt: *caracter anonim* al originii creației, la a cărei promovare și perfecționare societățile contribuie continuu în bază de modele tradiționale; transmitere cu precădere pe cale *orală, neformală*, în virtutea tradiției; delimitare după următoarele criterii: teritoriu, etnie, religie, vârstă, sex și socioprofesie; percepție a elementelor ca fiind foarte importante și intrinsec legate de grupurile și/sau de comunitățile în care au fost create, păstrate și transmise și realizare, interpretare, re-

actualizare și/ori creare a elementelor sale în interiorul grupului și/sau al comunității, cu respectarea formelor, modelelor, conținuturilor și tehnicilor tradiționale [2, art. 4].

Domeniile de manifestare a patrimoniului cultural imaterial

[8] Patrimoniul cultural imaterial se manifestă în următoarele domenii:

a) tradiții și expresii orale, incluzând limba ca vector principal al expresiei culturale, precum sunt: povestea, legenda, snoava, creația poetică lirică rituală și nonrituală, urătura, orația, descântecul, ghicitoarea, proverbul, zicătoarea etc.;

b) tradiții și expresii ale artei sau ale practicii muzicale precum sunt: melodia vocală, melodia instrumentală, melodia de joc și altele; creația exprimată în forme sincretice verbal-muzicale: colindul, balada, doina, poemul muzical, cântecul de leagăn, bocetul, cântecul ritual nupțial și cântecul ritual funebru, romanța populară, cântecul popular religios, cântecele din cadrul obiceiurilor calendaristice, cântecul cu acompaniament instrumental, cântecul fără acompaniament instrumental, strigătura, incantația etc.

c) tradiții și expresii ale artei sau ale practicii coregrafice precum sunt dansurile, spațiile pentru dans;

d) practici sociale de reprezentare, rituri, obiceiuri, ceremonii și evenimente festive, arte ale spectacolului, avînd ca mijloc de expresie limbajul sincretic: verbal, muzical, dramatic, coregrafic, obiectual, inclusiv jocuri de copii, jocuri de maturi și jocuri sportive tradiționale;

e) cunoștințe și practici despre om, calendar, despre semne ale vremii, despre viață a plantelor și animalelor, despre cosmos;

f) obiecte, instrumente muzicale, unelte și instalații folosite la crearea, reproducerea, interpretarea, transmiterea și punerea în valoare a elementelor patrimoniului cultural imaterial;

g) tehnici și cunoștințe de preparare a alimentelor, a băuturilor, a unor substanțe chimice de confecționare a materialelor de construcție și a textilelor, de preparare a altor materiale utilizate în meșteșugurile tradiționale;

h) instituții culturale tradiționale precum sunt: sfatul oamenilor buni și bătrîni, ceata flăcăilor, hora, șezătoarea, claca etc.;

i) suporturi materiale pe care au fost imprimate și transmise de-a lungul istoriei elementele patrimoniului cultural imaterial [2, art. 5].

3. Cadrul legislativ de asigurare a patrimoniului cultural imaterial (național/ internațional)

Problema patrimoniului cultural imaterial este reglementată atât de actele normative naționale cât și internaționale (<https://mecc.gov.md/ro/content/acte-normative-6>).

Convenția pentru salvagardare patrimoniului cultural imaterial, adoptată la Paris, în 2003 reprezintă principala lege care asigură protejarea patrimoniului cultural imaterial. Printre scopurile principale ale Convenției, avem următoarele: salvagardarea patrimoniului cultural imaterial; respectarea patrimoniului cultural imaterial al comunităților, grupurilor și indivizilor care aparțin acestora; sensibilizarea, la nivel, național și internațional asupra importanței patrimoniului cultural imaterial și recunoașterii sale reciproce, cooperarea și asistența internațională [1, art. 1].

Un alt document internațional important în protejarea patrimoniului cultural imaterial este *Convenția supra protecției și promovării diversității expresiilor culturale* adoptată la 20 octombrie 2005. Principalele obiective ale acestei convenții sunt: a) să protejeze și să promoveze diversitatea expresiilor culturale; b) să creeze condițiile pentru îmbogățirea culturilor și interacțiunea liberă a acestora într-o manieră reciproc benefică; c) să încurajeze dialogul dintre culturi pentru a asigura în lume schimburi culturale mai largi și echilibrate, în favoarea respectului intercultural și a unei culturi a păcii; d) să cultive interculturalitatea pentru a dezvolta interacțiunea culturală în spiritul construirii de punți între popoare; e) să promoveze respectul pentru diversitatea expresiilor culturale și să cultive înțelegerea valorii acestora la nivel local, național și internațional; f) să reafirme importanța legăturii dintre cultură și dezvoltare pentru toate țările, în special pentru țările în curs de dezvoltare, și să sprijine acțiunile

întreprinse la nivel național și internațional pentru a asigura recunoașterea adevăratei valori a acestei legături; g) să acorde recunoaștere naturii distincte a activităților, bunurilor și serviciilor culturale ca vehicule ale identității, valorilor și semnificațiilor; h) să reafirme drepturile suverane ale statelor în ceea ce privește păstrarea, adoptarea și implementarea politicilor și măsurilor pe care le consideră potrivite pentru a proteja și a promova diversitatea expresiilor culturale pe teritoriile proprii; i) să întărească cooperarea și solidaritatea internațională în spiritul parteneriatului, în special în vederea întăririi capacității statelor în curs de dezvoltare pentru a proteja și a promova diversitatea expresiilor culturale [1, art. 1].

În Republica Moldova la baza salvagădării patrimoniului cultural imaterial: *Legea privind protejarea patrimoniului cultural imaterial* din 2012 [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=22948&lang=ro] prin care a fost stabilit cadrul juridic pentru identificarea, documentarea, cercetarea, conservarea, transmiterea, promovarea, revitalizarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural imaterial din Republica Moldova. Scopul prezentei legi constă în protejarea patrimoniului cultural imaterial ca parte a patrimoniului cultural național, în cultivarea respectului față de patrimoniul cultural imaterial al comunităților, al grupurilor și, după caz, al persoanelor pentru a se asigura recunoașterea valorilor de patrimoniu la nivel local și național.

Un alt act normativ este *Legea privind meșteșugurile artistice populare* nr.135-XV din 20.03.2003 [https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=27751&lang=ro], care are drept scop crearea cadrului juridic pentru activitatea meșterilor populari în vederea păstrării meșteșugurilor artistice populare și dezvoltării lor pe baza tradițiilor autentice ale artei populare. Iar obiectul de reglementare al prezentei legi îl constituie activitatea în domeniul meșteșugurilor artistice, activitate ce include atât aspectul creator, cât și cel social-economic și cultural al fenomenului.

4. Ierarhizarea sistemului de protejare a patrimoniului cultural imaterial

Patrimoniul cultural imaterial este protejat prin instituțiile statului în condițiile stabilite de legislația în vigoare.

Ministerul Culturii este autoritatea publică centrală de specialitate responsabilă de elaborarea politicilor, a strategiilor și a normelor specifice în vederea protejării patrimoniului cultural imaterial național, precum și a programelor privind identificarea, documentarea, cercetarea, conservarea, transmiterea, promovarea, revitalizarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural, care asigură aplicarea lor în practică [2, art. 14].

Comisia națională pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial este un organism științific specializat, subordonat Ministerului Culturii care coordonează realizarea politicii de stat în domeniul protejării patrimoniului cultural [2, art. 15].

Centrul național de conservare și de promovare a patrimoniului cultural imaterial asigură aplicarea politicilor de protejare în teritoriu, în special în comunitățile purtătoare de patrimoniu, susține prin măsuri concrete viabilitatea patrimoniului cultural imaterial și transmiterea lui către tânăra generație, inventariază elementele acestuia, conservând informațiile pe diverse suporturi moderne [2, art. 16].

Autoritățile administrației publice centrale, instituțiile de specialitate subordonate lor și autoritățile administrației publice locale colaborează și sunt responsabile, în condițiile legii, de activitatea de protejare a patrimoniului cultural imaterial [2, art. 17].

Autoritățile administrației publice locale sunt exponențele legale ale comunităților deținătoare de patrimoniu, cooperează cu autoritățile centrale de specialitate, în condițiile legii, în vederea elaborării de programe privind identificarea, documentarea, cercetarea, conservarea, transmiterea, promovarea, revitalizarea și punerea în valoare a patrimoniului cultural. Pentru îndeplinirea acestor programe, autoritățile administrației publice locale prevăd în bugetele anuale mijloace pentru finanțarea sau cofinanțarea activităților de salvagardare a elementelor patrimoniului cultural imaterial, beneficiind totodată în

acest scop de transferuri cu destinație specială de la bugetul de stat, în condițiile legii [2, art. 18].

Bibliografie recomandată

Acte normative

1. *Convenția pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial*, UNESCO, 2003.
2. *Legea privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*, nr.58 din 29.03.2012, în Monitorul Oficial al Republicii Moldova, 2012, nr.76-80.

Literatura

3. *Protejarea patrimoniului importanța programelor educative*. Publicația tematică nr.45, an. II.
4. Cavruc, Valeriu; Postică, Gheorghe. *Salvagardarea Patrimoniului Cultural Național al Republicii Moldova*, în Akademos. Revistă de Știință, Inovare, Cultură și Artă, nr.2(17), 2010.
5. Mariana Cocieru, *Salvagardarea patrimoniului cultural imaterial – noi paradigme*, în Magazin bibliologic, nr.1-4, 2015.
6. *Ghidul meu de patrimoniu*, 2018.
7. Constanța Cristescu, *Folclorul – mijlocul de afirmare a identității locale și zonale*, în Ghidul iubitorilor de folclor, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
8. *Registrul Național al Patrimoniului Cultural Imaterial*, conform domeniilor, a se vedea detaliat: <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul/con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial>

Saricni teoretico - aplicative:

1. Stabiliți caracteristicile patirmoniului cultural imaterial și specificul acestuia.
2. Analizați cadrul legislativ național și internațional. Elaborați un proiect de lege, care ar îmbunătăți procesul de identificare, salvagardare și conservare a elementelor de patrimoniu cultural imaterial.
3. Elaborați un discurs către reprezentanții tinerei generații prin care să promovați ideea despre importanța patirmoniului cultural imaterial pentru o națiune.

Tema II. DIN ISTORICUL CERCETĂRIILOR PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL

Unități de conținut:

- 1. Conceptul de folclor și evoluția termenului**
- 2. Studierea folclorului în spațiul european**
- 3. Cercetarea folclorului românesc**
 - 3.1. Folclorul românesc în epoca modernă**
 - 3.2. Studierea folclorului românesc în epoca contemporană**

Obiective:

- Să identifice etapele evoluției termenului de folclor.
- Să stabilească principalele curente/ școli în cercetarea folclorului în spațiul european.
- Să analizeze evoluția cercetării folclorului românesc în epoca modernă.
- Să determine principalele instituții ale cercetării folclorului în spațiul românesc la etapa actuală.

1. Conceptul de folclor și evoluția termenului

Cuvântul *folclor* a început să fie folosit abia din secolul al XIX-lea. Deci, descoperirea semnificativului în raport cu semnificația denumită este foarte târzie, ca și în cazul etnologiei. Până atunci, expresii și cuvinte precum „tradizioni popolari”, „traditions populaires”, „saber popular”, „laografie”, „demopsihologie”, „demologie”, „demopsihologie” etc. defineau ceea ce cuprinde creația populară sau tradițională. Terminologia eterogenă necesita o înlocuire care s-a produs o dată cu publicarea scrisorii arheologului englez William John Thoms, semnată sub pseudonimul Ambrose Merton, în revista „The Atheneum”, numărul din 22 august 1846, prin care solicita schimbarea sintagmei „popular antiquities” („antiquites populaires”) cu termenul „folklore” (< folk = popor + lore = știință, înțelepciune), mult mai potrivit și mai cuprinzător. Acesta s-a impus treptat și s-a răspândit în țările europene. Popoarele germanice au introdus echivalentul Volkskunde (< Volk

= popor + Kunde = știință). În spațiul românesc, Ionescu – Gion a folosit prima oară cuvântul „folclor” în 1882, care apoi s-a răspândit, mai ales prin lucrarea Materialuri folkloristice de Gr. Gr. Tocilescu, (1900). Fenomenele de cultură populară fiind deosebit de complexe, materialul folcloric deosebit de vast, era firesc ca semnificației termenului să i se acorde diverse accepțiuni. Astfel, cercetătorii englezi (Andrew Lang, Ch. S. Bourne) au considerat folclorul o știință a tradiției populare, ce conține rămășițe ale unei vechi civilizații, conservate și transmise de-a lungul timpului, prin viu grai, din generație în generație. Același punct de vedere l-a avut și folcloristul francez Paul Sébillot care vedea în folclor „un fel de enciclopedie a tradițiilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție... examenul supraviețuitorilor care... urcă adeseori până la primele timpuri ale omenirii și s-au conservat mai mult sau mai puțin alterate, până la popoarele cele mai civilizate...”. Sfera semantică a fost lărgită de folcloriștii germani (printre care Karl Weinhold) care au adăugat investigații literaturii populare, credințelor și obiceiurilor și pe cea a particularităților de grai, a obiectelor casnice, a portului popular etc. [2, p. 8].

O viziune cu totul nouă a adus, în primele decenii ale secolului al XX-lea, Arnold van Gennep pentru care folclorul nu mai constituia o sumă a rudimentelor, deci o știință a trecutului, ci o știință a prezentului ce studiază faptele vii ale existenței din mediul rural. În România, înaintea lui van Gennep, Ovid Densusianu (Folclorul. Cum trebuie înțeles, 1909) deschide perspectiva de înțelegere științifică a folclorului, văzut ca totalitate a creațiilor prin care se reliefează modul de a gândi, de a simți, de a se manifesta al oamenilor din popor. El distinge în folclor două categorii de „producții”: cele raportate la sfera superioară de gândire și simțire (basme, poezii, legende) și cele legate de existența cotidiană, practică (obiceiuri, credințe, superstiții). O idee cu totul inovatoare pe care Densusianu a exprimat-o în 1909 a fost aceea a studierii faptelor folclorice atât diacronic, cât și sincron: „Cercetătorul trebuie să cuprindă în câmpul lui de observație și actualitatea și trecutul; mintea lui trebuie să fie veșnic gata să cunoască și ce se întâmplă și ce s-a întâmplat altădată, pentru că nimic nu poate

fi pătruns în toate tainele lui dacă e izolat în timp, ca și în spațiu; fapte de azi pot fi mai bine înțelese dacă le cunoaștem și pe cele din timpuri depărtate, după cum trecutul ne apare mai limpede la lumina prezentului. Între ce este și ce a fost, mintea noastră trebuie să întindă mereu punți de lumină – și numai cine înțelege aceasta este adevărat om de știință; ceilalți, care nu văd decât o parte mică din infinitatea de fapte, care iau în samă ori numai prezentul ori numai trecutul – aceia sunt «jumătate-învățați», ca «jumătate-oameni», despre care vorbesc basmele» [3, p. 56].

Un rol semnificativ în evoluția și lămurirea conceptului de folclor l-au avut și alți cercetători din Europa. Italianul Pitré, coordonator al renumitei colecții „Biblioteca delle tradizioni popolari”, era de părere că folclorul trebuie să cuprindă deopotrivă creații spirituale și materiale și a impus ideea că tradițiile populare, aparținând prin excelență trecutului, sunt permanent înnoite, adaptate la condițiile existențiale ale prezentului. Folcloristul spaniol Menéndez Pidal considera folclorul drept un depozitar al documentelor vieții spirituale naționale, o mare parte a lui, reprezentată de poezia populară, trăind prin variante, prin acea îndelungată elaborare care-i conferă rezistența în timp, dar și specificitatea. Pentru I. A. Candrea, folclorul reprezintă un fenomen viu, spontan, o sumă a interpretărilor „pe care le dă poporul fenomenelor naturii și în genere tuturor celor văzute, auzite și simțite de dân-sul, care frământă imaginația-i bogată, care se strecoară în sufletu-i simplist și pe care mintea-i naivă le înregistrează și le răstălmăcește, exteriorizându-le prin grai și cântec, prin datine și obiceiuri, constituie o enciclopedie sui generis... Aceste concepții ale poporului se transmit prin tradiție, din generație în generație și apar azi nu ca niște fosile, ci ca niște organisme vii care și-au păstrat structura primordială...”. La fel îl definește Tache Papahagi în *Mic dicționar folcloric* (1947): „Folclorul este imaginea vie, oglinda fidelă a sufletului unui popor, oglindă în care se reflectă întreaga lume însuflețită sau neînsuflețită, reală sau închipuită, în mijlocul și sub influența căreia el trăiește”.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, în definirea și delimitarea conceptului se impune tot mai pregnant criteriul estetic. Astfel, în domeniul folclorului intră creația artistică populară, investigarea

culturii populare în genere revenind etnografiei. Creațiile plastice și decorative se circumscriu artei populare. Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Mihai Pop ș.a. sunt adepți ai acestei orientări.

Din această succintă prezentare doar a câtorva dintre principalele direcții de evoluție a conceptului de folclor, se poate observa diversitatea punctelor de vedere ce au fost exprimate. De aceea, definirea obiectului nostru de studiu a impus, în ultimele 2- 3 decenii ale veacului anterior o acceptare „convențională a unui sistem elastic de delimitări și definiri operaționale”, pentru a elimina incertitudinea și chiar confuzia. Definirea convențională implică, în egală măsură, perspectiva diacronică și cea sincronică. Adoptând punctul de vedere al lui Pavel Ruxăndoiu, considerăm că diacronic folclorul trebuie definit în cadrul „unui sistem cultural evoluat, de tip dualist, care dizolvă concomitent forme orale și scrise (în timp ce culturile primitive sunt exclusiv orale)”, ce impun metode specifice de studiere. În plan sincron el reprezintă valorile artistice ale culturii populare spirituale. Prin urmare, folclorul reprezintă „totalitatea creațiilor artistice aparținând culturii spirituale a poporului – deci cultura populară spirituală din perspectivă estetică” [2, p. 9-10].

2. Studiarea folclorului în spațiul european

Primele semne ale interesului cultural sau sociologic sunt generate de diversificarea vieții sociale, economice, politice, culturale ale societăților europene. Fără să avem întotdeauna date exacte, anumite evenimente, evoluții ale istoriei și culturii europene sunt repere și pentru conturarea unei istorii a descoperirilor unui alt tip de cultură a cărei existență anterioară nu a fost luată în seamă.

Este de neîgăduit că observațiile etnografice s-au făcut deja în antichitate, ca descoperirile geografice, colonizările au așezat culturile populare în centrul atenției. Și totuși etnologia se afirmă ca știință de abia acum un secol și jumătate, cercetările, culegerile folclorice, de asemenea, nu au o vechime mult mai mare. În fond folcloristica s-a născut din junguarea filosofiei, esteticii, filologiei și etnologiei,

după un lung proces de pregătire în condițiile atmosferei spirituale a iluminismului, preromanismului și romantismului [1, p. 11].

În urma descoperirilor geografice, prin descrierile bogate în detalii etnografice ale exploratorilor și misionarilor, gândirea europeană intră în contact cu civilizația și cultura popoarelor primitive. Așa cum afirmă Giuseppe Cocchiara în lucrarea *Istoria folclorului european*, descoperirile geografice din secolul al XVI-lea, descoperirea Americii i-au determinat pe oamenii de știință ca alături de instituțiile existente să studieze și etnografia popoarelor. Iluminismul, preromantismul, romantismul, pozitivismul, evoluționismul etc. sunt doar trepte ale cercetării. În secolele al XVIII-lea, XIX-lea cultura societăților de rând din Europa a devenit interesantă, preocupările pentru cultura populară devin din ce în ce mai insistente, diversificându-se ca obiect și orientare, creându-și forme instituționale: asociații, societăți, muzee, publicații [1, p. 11].

Creșterea interesului pentru folclor este amplificată, anterior romantismului, de colecțiile lui Johann Gottfried Herder, publicate în anii 1778-1779. În Prefața volumului *Volkslieder (Cântece populare)* el vorbește de descendența poeziei din cântecele populare. Ideile vehiculate de Herder și apoi de întreaga mișcare romantică reprezintă în esență un interes cultural față de literatura populară și valorificarea ei la nivelul creației academice. Folclorul este conceput ca document de reconstituire a trecutului istoric național și ca bază a dezvoltării culturilor naționale moderne [1, p. 12].

Cercetarea folclorului la nivel european este strâns legată de studierea originii basmelor populare. Astfel Frații Grimm, pe baza basmelor, încearcă să reconstituie o mitologie germană veche, efort intelectual impus de epoca renașterii culturale și politice germane. Interesul global, internațional pentru folclor se transformă în cercetări naționale. Basmul este așezat de frații Grimm într-o lumină nouă. Basmele nu sunt numai un produs al fantezie, ci și documente istorice de mare preț.

Un nou pas pe drumul maturizării folcloristicii ca știință și pe cel al valorificării folclorului este făcut de școala mitologică, marcată de numele lui Max Muller. Într-o lucrare de mitologie comparată acesta

arată că sursa primară a basmelor sunt vechile mituri indo-europene. El presupune că fiecare popor, atunci când s-a despărțit de unitatea indo-europeană, a luat cu el miturile și le-a dezvoltat sub formă de basme. Teoria mitologică a basmelor este urmată de ipoteza indianistică a orientalistului T. Benfey, după care basmele indo-europene își au sursa în vechea literatura indiană. Benfey explică acest fenomen prin migrația popoarelor dinspre răsărit spre apus și prin contactatele culturale de la un popor la altul. Datorită ipotezei lui Benfey se dezvoltă deci teoria migraționistă a temelor sau a motivelor literaturii orale.

Cercetările antropologice asupra popoarelor primitive, noile descoperiri arheologice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, studiile de egiptologie sau literaturii Greciei antice au deschis alte perspective cercetării basmului popular. Se constată că în basmele europene se regăsesc numeroase idei, teme și motive atestate în cultura popoarelor primitive și antice. Se remarcă similitudinea basmelor unor popoare despre care este greu de presupus ca ar fi avut contacte, de orice natură. Andrew Lang trage concluzia că basmele s-au putut naște independent, la diferitele popoare ale lumii, din substratul de credințe primitive. Folcloristul francez, Arnold van Gennep, elaborează teoria originii totemice a basmelor, argumentată prin numărul mare de animale care apar în basme și rolul acestora în desfășurarea și finalizarea acțiunii [1, p. 15].

3. Cercetarea folclorului românesc

3.1. Folclorul românesc în epoca modernă

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent s-a creat o veritabilă tradiție a „școlii folcloristice și etnologice românești”, care a studiat literatura și cultura populară în întreaga ei complexitate și evoluție, ca un fenomen unitar, cu largă răspândire în timp și în spațiu. Principalele orientări teoretice și metodologice ce s-au impus în cercetarea folclorului au fost create de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Ovid Densusianu, Nicolae Densusianu, Lazăr Șăineanu, Ion-Aurel Candrea, Dimitrie Gusti, Dumitru Caracostea, Constantin Brăiloiu, Petru Caraman, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Vrabie, Artur Gorovei,

Simion Florea Marian, Ion Ghinoiu, Ion Talos, Andrei Oișteanu, Ivan Evseev ș.a. [2, p. 17].

Pentru prima perioadă lucrări consacrate folclorului românesc nu sunt, ci doar despre însemnări și comentarii ale unor obiceiuri și creații populare. Astfel, despre existența cântecelor populare în spațiul autohton găsim câteva notații încă din secolul al XI-lea în *Legenda maior sancti Gerardi din Scriptorum Rerum Hungaricum*, apoi în cronica bizantică a lui Dukas, din secolul al XIV-lea, în Predoslovia la *Istoria Țării Românești* a stolnicului Constantin Cantacuzino, scrisă în secolul al XVII-lea. Însemnări mai detaliate cu privire la portul popular, la secvențele obiceiurilor de nuntă și de înmormântare, orații de nuntă, bocete, jocuri de copii, superstiții, obiceiuri de peste an (paparuda, drăgaica, călușarii, irozii) au fost făcute de Antonio Maria del Chiaro în *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, publicată la Veneția în 1718 (tradusă în românește în 1929) [2, p. 17]. Un alt exemplu sunt versurile poetului maghiar Balassi Balint (1554-1594) din care au ieșit la iveală numele a două cântece românești după care se pot cânta versurile unei poezii ale poetului maghiar. Astfel sunt amintiute melodiile românești „*Savu nu lasă-n casă fata*” și „*Ciobănița română care-și plângea oile rătăcite*” [1, p. 18].

Un început al cercetării elementelor etnofolclorice putem considera că s-a realizat de către Dimitrie Cantemir prin ampla monografie *Descrierea Moldovei* (1714- 1716). Principelui cărturar i se atribuie, de majoritatea specialiștilor în domeniu, calitatea de „părinte al etnografiei, folcloristicii și științei artei populare”. De exemplu colinda pomenită în *Historia-Moldo-Vlachica* este una muntenească, autorul a ales-o pe aceea care putea servi în cel mai înalt grad afirmării continuității poporului român în Dacia: cea despre Aurelian, adică *Lerui Ler* în exprimare populară. Identificarea îi aparține lui Cantemir și a făcut tradiție în folcloristica românească, deși sursa inițială s-a pierdut de mult [7, p. 499].

Multe sunt proverbele, zicătorile și frazeologismele folclorice românești, incluse de Cantemir în scrierile sale; preponderent, cu devieri de la structura și textul zicerii populare, în mai puține cazuri, forme neschimbate, așa cum circulau în graiul viu al poporului. Și unele,

și altele nuanțând mesajul operei, sunt pilde ce ilustrează dăinuirea pe parcurs de cel puțin trei secole a frumoaselor vorbe din moși-strămoși. Din *Istoria ieroglică*, desprindem expresii pe care le putem auzi și astăzi: „cu o falcă-n ceriu și alta în pământ”, „de-a fir-a-păr”, „De oi grăi-oi muri, de oi tăcea-oi plesni”, „Unii seamănă și alții seceră”, „Rar mincinos nelăudăros”, „Lăcomia își vinde neamul și moșia”. De origine folclorică, deși mai puțin caracteristice mediului oral contemporan, prezente în aceeași operă, sunt expresiile: „Scânteia amnariului, până a nu să stinge, iască aprinde”, „Pre cela ce-l mușcă șarpele, și de șopârlă se ferește”, „Cine nu va să frământa, toată dzua cerne”. În *Hronicul vechimei* (...) sunt incluse neschimbat parimii autentice: „Gura care singură presine să laudă, pute”, „Plata păcatului – ca despletitura ciorapului”, „Cătu-i negrul supt unghe”, „Le-au eșit pe nas”, „Minciună cu coarne”; și cu formă schimbată: „Ce ție a-ți fi nu voiești, altuia să nu faci”, „Grâul din neghină să aliagă”, „I s-au făcut și lui ce i-au plăcut altuia să facă”. În *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*, prima lucrare Cantemireană (scrisă în limba greacă), este folosit un proverb românesc puțin cunoscut în zilele noastre însă echivalent parimiilor: „Vinde pe murgul în târg și el e în crâng”, „Vinde pielea lupului, și lupo în pădure” [4, p. 375].

Totodată din 1768 s-a păstrat o culegere de cântece populare alcătuită de un „câmpian holtei” sub titlul de *Cântece câmpenești cu glasuri românești*, tipărită probabil la Buda. Austriacul Fr.I.Sulzer, autorul lucrării *Geschichte des Transalpinischen Daciens* (Viena, 1781) „înregistrează un imens material privind obiceiurilor, jocul popular, călușul, precum și 10 melodii, dintre care 8 sunt dansuri populare” [1, p. 18].

Pentru începutul veacului al XIX-lea merită menționată lucrarea de doctorat *Disertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejo Daco-Romanorum sive hodiernorum Valachorum* (1817) a lui Vasile Pop, care este o operă de folclor comparat, în care sunt descrise secvențele obiceiurilor de înmormântare la poporul român și la greci, romani, slavi, germani. Al doilea moment important în încercarea de clasificare a materialului folcloric îl constituie Vasile Alecsandri, care pentru dezvoltarea folcloristică a deținut un rol deloc neglijabil. Pu-

blicarea colecției *Poezii populare – balade (cântece bătrânești)* adunate și îndreptate, în 1852 și în ediție definitivă în 1866, a avut ecou și o puternică influență în cultura română. Cercetătorului îi atrag atenția și astăzi nu numai textele populare cuprinse în această culegere, ci și notele însoțitoare, alcătuite de Alecsandri. Se consideră, în mare parte justificat, că această colecție este, de fapt, „primul manual de folclor românesc”. În ceea ce privește clasificarea, ea este realizată numai la nivelul textelor poetice din culegere. În schimb, notele abundă în comentarii pertinente, serioase, în legătură cu obiceiuri, credințe, datini, unele prezentându-le detaliat, îndrumând „preocupările în direcția mitologică”. De exemplu, despre Rusalii notează că sunt „trei fete de împărat care au ciudă asupra oamenilor fiindcă nu au fost băgate în seamă de dânșii în cursul vieții lor. Ele nasc furtuni ce descoper casele românilor, vârtegiuri ce rădic pânzele nevestelor în vremea ghilitului și le anină pe copaci. Se crede că rusaliile fură și copii de lângă mamele lor și îi duc peste ape și peste codri. De acolo vine vorba: l-au înflătat rusaliile! Femeile românce păzesc cu sfințenie ziua de Rusalii și vreme de nouă săptămâni, ele nu culeg nici o buruiănă de leac, crezând că în acest timp buruienile sunt pișcate de rusalii și nu au putere de lecuit. Cum vine însă ziua Sânzienilor, toate românele aleargă pe câmp la culesul de buruiene, crezând că în acea zi au darul vindecării. Spre a se apăra de mânia rusaliilor este obicei, în agiunul zilei lor, a pune pelin sub capătul patului și a purta a doua zi pelinul la brâu” [2, p. 18].

În secolul al XIX-lea Mihail Kogălniceanu aduce o contribuție însemnată la cultivarea și dezvoltarea interesului pentru folclor și valorificarea lui literară. În articolul de fond al primului număr al revistei *Dacia literară*, Introducție, el formulează, pentru prima dată, ideea că literatura populară este una dintre bofatele literaturi naționale, originale: „dar ceea ce este sâmburele poeziei noastre naționale sunt baladele și cântecele populare”. Paralel cu Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzi își expune și el ideile sale folcloristice, făcând o primă încercare de clasificare a cântecului popular. Dintre scriitorii pașoptiști, Alecu Russo este acela care nu numai că descoperă poezia populară, dar este și teoreticianul folclorului. El este cel care și-a formulat pentru prima

dată ideea că poezia populară este primul capitol al istoriei și civilizației unui popor. Pentru Russo, poezia populară este unicul moment de artă care înfățișează veridic specificul național. În concepția sa, realizatorul creației artistice este colectivitatea, nevăzând exact rolul individului și contribuția sa la geneza creației populare [1, p. 19].

În secolul al XIX-lea, cel care „a pus în funcțiune un întreg sistem de programe și lucrări”, a dat o concepție științifică folclorului și i-a stabilit legăturile cu alte discipline (istorie, psihologie, filologie) este Bogdan Petriceicu Hasdeu. Prin el, folcloristica devine o știință, o disciplină de sine stătătoare, fiind promovată cercetarea și culegerea materialului folcloric și etnografic și tot datorită lui se creează în spațiul românesc o adevărată „școală” folcloristică, la care au aderat G. Dem. Teodorescu, Lazăr Șăineanu, Simion Florea Marian, Ionescu Gion, I. C. Fundescu ș.a. Hasdeu a ridicat primul problema culegerii sistematice a folclorului și, în acest scop, în 1878 a întocmit un chestionar cu 400 de întrebări privind obiceiurile juridice ale românilor. Semnificația atribuită conceptului de folclor este elocventă: „În acest Chestionar predomină două puncturi de vedere nouă pe cari ni le impunea starea actuală a științei limbei și cari sunt cu totul străine lexicografiei de școala clasică:

1. fonetica poporană, temelia dialectologiei;

2. credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi – în lipsă de un alt cuvânt mai meritor – cu vorba engleză *folklore*. Voiam să cunosc pe român așa cum este dânsul în toate ale lui, așa cum l-a plăsmuit o dezvoltare treptată de optsprezece veacuri, așa cum s-a străcurat el prin mii și mii de înrâuriri etnice, topice și culturale”. Tot în *Chestionar*, savantul precizează că informatorii trebuie să fie învățătorii și preoții și că orice culegător este obligat să respecte cu strictețe autenticitatea faptului folcloric cules, să-l reproducă întocmai, fără a interveni prin modificări sau completări. Mobilitatea văzută „prin trecerea din gură în gură, prin trecerea din țară în țară” și „din epocă în epocă”, permanenta modelare a creației și caracterul colectiv sunt considerate trăsături specifice literaturii populare, care, de altfel, o diferențiază de literatura cultă [2, p. 19].

Sub îndrumarea lui Hasdeu și-a dezvoltat activitatea în folcloristică preotul sucevean Simion Florea Marian, devenit, la recomandarea savantului, membru al Academiei Române, în 1881. Influențat, firește, de ideologia „maestrului” său, în discursul de recepție ținut la Academie, afirma cu îndreptățire, că „o națiune care dorește să aibă o limbă bogată și omogenă, ar trebui mai întâi de toate să adune și să scoată la lumină întreaga sa literatură populară... căci izvorul cel mai bun spre înavușirea unei limbi este în tot cazul literatura populară”. Simion Florea Marian s-a impus în folcloristică printr-un număr impresionant de studii monografice, „unele monumentale ca proporție, rămase de referință până în ziua de astăzi.” Relevante sunt *Nunta la români* (1890), *Nașterea la români* (1892), *Înmormântarea la români* (1892), *Sărbătorile la români* (1898-1901, 3 vol.), *Poezii populare din Bucovina* (1869), *Descânțece poporane române* (1886), *Tradițiuni populare române* (1878), *Vrăji, farmece și descânțece* (1893), *Mitologie românească*, *Botanica populară*. Dezideratul acestui prim etnograf – materializat printr-o vastă operă – a fost de a publica faptele de folclor în forma lor adevărată, pentru a se putea alcătui un dicționar al limbii române, o mitologie „cum au mai toate națiunile din jurul nostru” [2, p. 20].

Un alt discipol al lui Hasdeu, folcloristul Lazăr Șăineanu s-a remarcat printr-un studiu de mitologie comparată: *Ielele, dânsurile, vântoasele, frumoasele, șoimanele, măiestrele, milostivele, zânele* (1886) și printr-o amplă exegeză asupra basmului, comparatistă, prima de acest fel din spațiul nostru: *Basmelor române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (1895). În această lucrare, Șăineanu încearcă să demonstreze „universalitatea” basmelor ce îndeplinesc „în cercul lor modest, același rol ce-l joacă romanul și novela în societățile culte”. El face observații interesante, chiar dacă nu întru totul corecte, asupra dualismului păgân-creștin, a locului pe care obiceiurile și credințele îl dețin în basme, a influenței cârților populare asupra folclorului.

Astfel în a doua jumătate a secolului al XIX-lea culegerile de folclor s-au întetțit, regăsindu-se în prelucrările componistice ale lui

Ciprian Porumbescu, Isidor Vorobchievici, Victor Vasilescu, Emil Slușanschi, Ilarie Voronca, Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Gheorghe Pavel, Constantin Șandru, Mihai Verlovski, Al. Zavulovici, Liviu Rusu [9, p. 16].

În 1909/1910, Bartok Bela realizeaza prima lui culegere masivă, de muzica populară românească, anume în Bihor, tot cu fonograful. Acest prim contact al lui Bartok cu folclorul românesc marcheaza o data însemnata în istoria folcloristicii noastre: prin el avem prima colecție de muzica, populară de mare întindere, culeasa pe baze științifice alcătuită după un criteriu zonal. Bartok nu se oprește însa numai la stadiul culegerii și prezentării materialului într-o transcriere conștiincioasă, ci merge mai departe la analiza evidentierii caracteristicilor muzicale specifice zonei [5, p. 6/232]. Adevărata revoluție înfăptuită de Bartok stă în îmbinarea transcrierii exacte și amănunțite a melodiei populare cu valoarea ei estetică din interiorul cântecului popular. Puterea de muncă a acestuia a fost enormă, a cules și transcris, apoi a clasificat și adnotat circa 10000 melodii populare, din care mai bine de o treime românești [1, p. 24]. Bartok este inițiatorul monografiilor muzicale regionale, pentru a evidenția specificul zonal al muzicii populare. Cea dintâi monografie de acest gen Căntece populare românești a fost prezentată Academiei Române în 1910, cu 371 melodii. La sfârșitul anului 1913 era gata a doua monografie zonală, acceptată spre publicare de Academia Română [1, p. 25].

Astfel în acțiunea de culegere și cercetare a producțiilor populare un rol deosebit l-a avut și Academia Română, care în primele trei decenii ale secolului al XX-lea, la inițiativa lui Ion Bianu, a sprijinit publicarea a peste 40 de volume despre cultura tradițională, în colecția intitulată „Din viața poporului român”, aceasta dovedind încă o dată cât de bogat și de complex este materialul etnografic și folcloric românesc. Dintre studiile tipărite în acea perioadă menționăm: *Jocuri de copii* (1909), *Industria casnică la români* (1910), *Sărbătorile la români* (1910), *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări* (1913), *Agricultura la români* (1913) de Tudor Pamfile, *Nunta în județul Vâlcea* (1928) de G. Fira, *Strigoii* (1929) de N. I. Dumitrașcu, *Descăntecele românilor* (1931) de Artur Gorovei [2, p. 21].

3.2. Studiarea folclorului românesc în epoca contemporană

Aplecarea spre cultura populară, spre laturile perene ale spiritua-lității românești în general, a celor care pot semnifica „durată lungă” în acest context, a însemnat atunci unul din programele și comanda-mentele majore ale definirii pe temeiul tradiției a culturii române mo-derne, corespondentă edificiului național al României. Acest interes pentru cultura populară, sesizat din perspectiva perioadei interbelice a fost apreciat la adevărata sa dimensiune. Astfel, nu întâmplător D. Caracostea în cursul său *Balada poporană română* din 1932—1933 sesizează dintr-o profundă înțelegere a problematicii istoriei noastre culturale izvorâtă din metoda „criticii genetice” sau din „cronologia încheșării” conceptelor, că „afirmarea interesului conștient” pentru literatura populară este, în ordine cronologică, a doua mare dată a istoriei literaturii moderne, întâia dată a fost alcătuirea crezului re-nașterii ardelenene (Școala Ardeleană n.n.). Se află în aceste cuvinte încorporate nu numai o apreciere fără echivoc a culturii populare, dar și o profesiune de credință, o direcție de cercetare în sensul primordia-lității pe care trebuie să o aibă cultura populară, a aceluia care a trecut de la istorie și critică literară la un domeniu fascinant, dar anevoios al culturii populare și anume la folcloristică [6, p. 273].

În prima jumătate a veacului trecut, evoluția folcloristicii a fost determinată de opera și activitatea lui Ovid Densusianu, a „școlii” conduse de el, de opera lui Nicolae Iorga și de cea sociologică a lui Dimitrie Gusti, inițiator al monografiilor rurale, de studiile lui D. Ca-racostea consacrate baladei, de cea a lui Constantin Brăiloiu, creator al muzicologiei populare. Recenzând în 1894 un volum de poezii po-pulare din Transilvania, al lui Bibescu, Ovid Densusianu sublinia ca-rențele mai multor culegeri care lăsau de dorit din punctul de vedere „al exactității cu care sunt reproduse și date la lumină”. Ca și Hasdeu, el solicita reproducerea fidelă, fără modificări, a textelor populare, și, mai ales, transcrierea lor fonetică. Într-un articol de la începutul acti-vității sale, *Literatura populară din punct de vedere etno-psihologic*, Ovid Densusianu își alcătuia o metodă proprie de studierea a folclo-rului, interesat de valorile estetice, de fondul de idei și de sentimente, pentru ca, din acestea, să scoată în relief mentalitatea, starea psiholo-

gică a poporului, ceea ce este regional și universal în creații. În unanimitate, specialiștii consideră drept „un moment de vârf, de cotitură radicală în istoria folcloristicii românești” prelegerea *Folclorul – cum trebuie înțeles*, ținută de profesorul Densusianu la 1 noiembrie 1909, la Facultatea de Litere a Universității din București. El solicita culegătorilor să se ocupe nu numai de faptele tradiționale de folclor, ci și de cele actuale, căci „au uitat anume că cineva nu trăiește numai din ce moștenește, ci și din ce se adaugă pe fiecare zi în sufletul lui, și că aceasta este mai ales partea ce merită să fie explorată”. Cercetătorul afirmă că literatura populară este într-o continuă transformare, deoarece ea este legată și de actualitate chiar când cuprinde elementele tradiționale. De aici concluzia că folclorul nu dispare, ci se înnoiește în conținut și formă, unele specii și chiar unele genuri modificându-se. Densusianu subliniază că folclor există și în mediul citadin, nu numai în cel rural. De asemenea, cei care studiază literatura populară sunt îndemnați să consemneze și ce anume gândește țăranul, ce viziune are el despre universul înconjurător, întrucât „folclorul trebuie să ne arate cum se răsfrânge în sufletul poporului de jos diferitele manifestări ale vieții, cum simte și gândește el, fie sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi”. Contribuția lui Ovid Densusianu rămâne remarcabilă prin trasarea unei direcții noi în studierea culturii noastre tradiționale.

Colaboratorii direcți, ai lui Densusianu, Tache Papahagi și Ion-Aurel Candrea sunt și ei cunoscuți folcloriști, ambii cu formație enciclopedică. Primul a publicat *Graiul și folclorul Maramureșului* (1925), *Creația poetică populară* (1925), *Din folclorul romanic și cel latin* (1923), *Aromânii – grai, folclor, etnografie* (1932), iar al doilea a creat o operă științifică extrem de bogată și de diversificată, unele dintre lucrările sale fiind de folclor comparat: *Lumea basmelor* (1932), *Privire generală asupra folclorului român în legătură cu al altor popoare* (1933-1935), *Folclor medical comparat* (1938), *Poreclele la români* etc.

Desprins de „școala” lui Ovid Densusianu, D. Caracostea s-a preocupat de balada populară românească, în special de *Miorița* pe care o consideră, după limbă, „a două mare instituție de artă a poporului ro-

mân” și, ca atare, îi atribuie locul primordial în literatura „poporană” ce trebuie „privită ca cea mai veche și răspândită literatură română.” Prin Densusianu și ceilalți cercetători din prima jumătate a veacului trecut folcloristica din spațiul autohton atinge treapta maturității sale. Dacă renumitul filolog preciza în spirit modern, european s-ar putea spune, cadrul și fondul creației populare și stabilea o metodă viabilă de studiu, contemporanul său, istoricul Nicolae Iorga integra folclorul nostru în spațiul carpato-balcanic și în lumea romanică, îl studia în devenirea sa istorică și îl făcea cunoscut în exteriorul României, prin cursuri ținute la universitățile din Paris, Roma, Statele Unite ale Americii [2, p. 22-23].

O dată importantă în evoluția conceptului metodologic îl marchează anul 1922, D.G. Kiriac expune detaliat o metoda de culegere, rezumând pentru prima oară experiența și tendințele sănătoase ale înaintașilor pe tarâmul folcloristicii musicale. D. G. Kiriac face aceasta în cadrul unui amplu memoriu, adresat Ministerului Cultelor și Artelor; este, de altfel, cel de-al doilea memoriu pe care-l înaintea în aceeași chestiune, primul datând încă din 1898. Inițiativa lui G. D. Kiriac trebuie privit de asemenea în cadrul strădaniilor generale pentru afirmarea unei școli naționale de compoziție.

Toate problemele metodologice cuprinse în memoriu:

- a) necesitatea culegerii;
- b) necesitatea unui număr mai mare de culegători, dat fiind vastitatea materialului folcloric, culegătorii vor avea o pregătire temeinică de specialitate ;
- c) necesitatea unor culegeri la fața locului și pe criterii zonale; în anumite cazuri se poate culege și la centru de la informatori adulți sau de la oameni veniți aici cu alte ocazii [5, p. 7/233].

Viziune integratoare asupra culturii populare a fost preluată și continuată în mod strălucit de D. Gusti, care pe lângă programul complex, de cercetare monografică a culturii și civilizației populare, a creat și cadrul instituțional aferent acestei cercetări. Inedită rămâne însă modul în care el definește cultura poporului, care se îngemănează organic cu noțiunea de civilizație pentru că elementele culturii populare sunt definite de „educația fizică și cultura sanitară, alături de cultura econo-

mică și cultura sufletească propriu-zisă” . Problema culturii populare este în concepția sa una de „cunoaștere și acțiune socială”, rolul primordial revenind acțiunii de ridicare culturală a statului român unitar, cultura este o politică de stat după cum statul trebuie să fie „cultural”. Cultura populară tradițională nu poate fi extrapolată din complexul socio-economic, ea fiindu-i un domeniu conectat organic, cel mult distinct în cercetarea etnologică din cadrul „sociologiei monografice” pe care a inițiat-o D. Guști și pe care a dublat-o prin instituții și reviste de specialitate: Asociația pentru știință și reformă socială devenită mai apoi Institutul social român, Muzeul Satului și publicațiile periodice: Arhiva pentru știința și reforma socială (1919–1943), Sociologia românească (1936–1944), Affaires danubiennes (1938–1944).

Problema reformelor care trebuie întreprinse în civilizația și cultura populară o putem detecta și în doctrina poporanistă a lui G. Ibrăileanu: „noi credem în țăran altceva: țăranul social, țăranul care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare”. În spiritul aceleași doctrine, Ibrăileanu supralicitează literatura și cultura populară tradițională față de literatura citadină, literatura populară rămânând „matca fecundă a creației citadine”. Există însă chiar în cercul poporanist accente care urmăresc revigorarea vechii opinii potrivit căreia cultura tradițională este „spiritul limitat” adică al pitorescului față de „spiritul vii” impus de ritmul culturii civilizației citadine [6, p. 279]. Activitatea de excepție susținută de D. Gusti și școala monografică a dat rezultate deosebite în cercetarea culturii populare, integrată cercetărilor complexe și care nu se reduce doar la lumea satului, ea vizând și alte clase, categorii și niveluri sociale, pentru că așa cum arăta D. Gusti în articolul program ce deschide primul număr al revistei „Sociologia românească”, „e vorba mai ales de monografii sătești, fără să nesocotim însă nici monografiile regionale, nici monografiile industriale sau orășenești. Cultura și spiritualitatea sătească este văzută în complexitatea și structurile ei constitutive: cugetarea în viața satului, niveluri de mentalitate (magic, teologic, pozitivist). Monografiile sătești publicate: *Nerej, un village d'une region archaique* (1939); *Clopotiva, un sat din Hațeg* (1940); *Drăguș, un sat din Țara Oltului* (1944) sunt și astăzi modele ale unei înalte exigențe în cercetarea complexă a lu-

mii satului. Alături de publicațiile girate de D. Gusti, cultura populară își găsește locul bine meritat și într-o serie de publicații regionale: Revista Institutului Social Banat — Crișana (începând cu 1933), Buletinul Institutului social din Basarabia (1937—1938) [6, p. 283].

Preocuparea pentru adunarea și interpretarea cântecelor epice, din toate regiunile românești, a continuat prin P. Caraman, Al. I. Amzulescu, I. C. Chitimia, Ovidiu Bârlea, Adrian Fochi, Constantin Mohanu, Ion Talos până în ultimele decenii ale veacului al XX-lea.

Eposul popular adunat de folcloristi prestigioși impresionează prin volum și varietatea subiectelor, aceasta dovedind că a avut în viața spirituală a românilor un rol semnificativ. În studiul din 1983, *Folclorul românesc*, Ovidiu Bârlea aprecia că repertoriul baladelor românești cuprinde aproximativ 330 de tipuri, dintre care 250 alcătuiesc „zestrea clasică” formată din textele cu largă răspândire în spațiu și superioare din punct de vedere artistic celor cu circulație locală” [2, p. 76].

O realizare remarcabilă a fost înființarea în 1930 a *Arhivei de folclor* subordonată Muzeului limbii române din Cluj condus de Sextil Pușcariu și aflate sub directă îndrumare a lui Ioan Mușlea, și care a efectuat cercetări monografice în zone etnografice reprezentative ale folclorului și culturii populare: Țara Oașului, Valea Almajului, Valea Guruiului, Munții Apuseni, Beiușul, Dobrogea, Ugocea, Botoșani, Dorohoi. Aceste studii s-au concretizat în redactarea unor micromonografii folclorice publicate în *Anuarul Arhivei de folclor* (1932—1945). Pe parcurs ea a devenit un adevărat institut de cercetare a culturii populare care a adunat în jurul său un număr de 875 de folcloriști în cea mai mare parte intelectuali din lumea satului. Anchetele pe care le efectuau aveau o structură tematică complexă cuprinzând: calendarul obiceiurilor populare, credințe și evenimentele nașterii, botezului, morții, pământul, apa, cerul și fenomenele atmosferice în viziunea poporului, nunți, obiceiuri juridice, semne și prevestiri etc. Aceste cercetări situate în prelungirea chestionarelor elaborate de B. P. Hașdeu au îmbogățit considerabil *Arhiva de folclor*, ajungându-se în 1948 la 1244 de colecții repartizate geografic astfel: 510 în Transilvania, 407 din Moldova, 235 din Muntenia și Oltenia [6, p. 282-283].

Prin urmare, până în 1950 se crease o puternică tradiție în culegerea și analizarea faptelor de folclor, deci se pusese bazele folcloristicii, care în mai puțin de un secol a cunoscut o spectaculoasă evoluție, cu nimic mai prejos decât cea europeană. Alături de exegeții menționați, care au pus temeiul unor școli științifice, cu o metodologie proprie, trebuie amintiți și alții nu mai puțin merituoși în interpretarea fenomenului folcloric: Atanasie Marian Marienescu – *Poezii populare din Transilvania, Cultul păgân și creștin. Sărbătorile și datinile romane vechi*, Teodor T. Burada – *O călătorie în Dobrogea* (culegere monografică), Nicolae Densusianu – *Dacia preistorică*, Gr. Crețu – *Folclor din Oltenia și Muntenia*, Teohari Antonescu – *Cultul cabirilor în Dacia*, Grigore Tocilescu – *Materialuri folcloristice*, I. Otescu – *Credințele țaranului român despre cer și stele*, Artur Gorovei – *Credințe și superstiții*, Gh. F. Ciușanu – *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*, Teodor Speranția – *Anecdote populare*, Iuliu Zane – *Proverbele românilor* (10 volume), Nicolae Petrescu – *Primitivii. Organizare. Instituții. Credințe. Mentalitate* (1944), Marcel Olinescu – *Mitologie românească* (1944), Petru Caraman – *Colindatul la români, slavi și la alte popoare* (publicată în Polonia, în anul 1933), *Descolindatul în orientul și sud-estul Europei* (finalizată în 1939, dar tipărită mult mai târziu, în 1997), Ovidiu Papadima – *O viziune românească a lumii* (1941) [2, p. 22-23].

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, s-au remarcat cercetători care, detașați de ideologia comunistă, au continuat programul de studiu, de ordonare, de clasificare și reclasificare a vastului corpus de fapte folclorice, unele dintre acestea (basmе, colinde) insuficient studiate. Numărul redus de antologii în limbile de circulație internațională și de cataloage tipologice ale speciilor folclorice din literatura orală a unor popoare învecinate nu au permis, decât într-o mică măsură, evaluarea comparativă. Cu toate neajunsurile interesul deosebit pentru fenomenul etno-folcloric, privit în integritatea și complexitatea sa, al unor specialiști, a consolidat școala de cercetare a culturii românești tradiționale, în cadrul căreia și-au adus o remarcabilă contribuție: Ovidiu Papadima – *Literatura populară română*, Ovidiu Bârlea – *Folclorul românesc, Istoria folcloristicii românești*, Poetică

folclorică, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Adrian Fochi – *Miorița*. Tipologie, geneză, texte, Estetica oralității, Gh. Vrabie – *Balada populară română*, Structura poetică a basmului, Proza populară românească. Studiu stilistic, Al. Amzulescu – *Balade populare românești*, I. C. Chițimia – *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Nicolae Roșianu – *Stereotipia basmului*, Maxima populară rusă și corespondențele românești, Folclor și folcloristică, Mihai Pop – *Folclorul românesc*, Pavel Ruxăndoiu – *Proverb și context*, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Ion Taloș – *Meșterul Manole*. Contribuție la studiul unei teme de folclor european, Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar, Romulus Vulcănescu – *Mitologie română*, Coloana cerului, G. Călinescu – *Estetica basmului*, Ion Ghițoiu – *Sărbători și obiceiuri românești*, Panteonul românesc. Dicționar, Lumea de aici. Lumea de dincolo, Zile și Mituri. Calendarul țaranului român, Andrei Oișteanu – *Motive și semnificații mitosimbolice*, Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească, Petru Ursache – *Etnoestetica*, Studii etnologice [2, p. 24].

De fapt, după al doilea război mondial activitatea folcloristică, cercetarea științifică a folclorului în România, treptat-treptat s-a grupat în jurul a trei centre instituționalizate:

1. Institutul de istorie literară și folclor, condus de academicianul George Călinescu și a cărui activitatea științifică este curpinsă în periodicul *Studii și cerceări de istorie literară și folclor*;

2. Institutul de folclor, condus de Sabin Dragăi și Mihai Pop cu a sa Revista de folclor. Acest institut și-a modificat, ulterior, denumirea, numindu-se Institutul de etnografie și folclor și Revista etnografie și folclor.
3. Casa creației populare [1, p. 25].

Încheierea celui de-al doilea război mondial a marcat „momentul încetării apariției tuturor publicațiilor cu caracter științific dedicate culturii populare”. Pentru instituțiile și publicațiile românești din acea perioadă, acest fapt a fost fatal, ca o lovitură în fundația unei construcții deasupra căreia se construiseră centre culturale puternice. În anul 1945 apare ultimul volum (al VII-lea) al *Anuarului Arhivei de Folclor a Academiei Române*, Sociologie românească dispare în 1944, un an după *Arhiva pentru Știință și Reformă Socială*. Revista

Institutului Social Banat-Crișana, ultima publicație a Școlii sociologice de la București, încetează să ființeze în 1946. *Dacoromânia* și *Arhivele Olteniei* dispar în 1944. Publicații cu veche tradiție, ca *Transilvania*, apărută continuu din 1868, își încetează existența în 1946, ca și *Telegraful Român*, înființat în 1853.” Cele două publicații menționate la urmă acopereau un spectru larg de probleme, cultura populară fiind doar unul din aspectele în care erau interesate” [8, p. 10].

Odată cu înființarea Institutului de Folclor în anul 1949, ca urmare a unirii dintre *Arhiva Fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor* (înființată de George Breazu) și *Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români* (înființată de Constantin Brailoiu), sub directoratul lui Harry Brauner, s-a simțit ulterior necesitatea apariției unei reviste de folclor. În jurul publicației *Revista de folclor* (în 1964 va apărea cu numele de *Revista de etnografie și folclor*) se vor grupa cei mai mulți cercetători ai culturii populare. Primul său număr apare în 1956, iar mai apoi periodicitatea sa va fi variabilă, dar pentru următoarele trei decenii va apărea în mod constant. Cei care conduc această revistă erau oameni de cultură, cunoscuți pentru lucrările apărute înainte de război, iar publicațiile își vor păstra caracterul științific necesar. Primul număr al *Revistei de folclor*, publicat în anul 1956, este străbătut de „noutatea” modalității de abordare, diferită de orice se publicase până atunci. Răsfoind cuprinsul fiecărei reviste din această perioadă, se remarcă tratarea unor diverse „ipostaze ale folclorului nou”, însoțite de orchestre de amatori, alături de date despre aspecte sociale ale literaturii orale, toate acestea fiind construite în aceeași manieră precum a învățașilor sovietici [8, p. 10].

Cercetărilor moderne, îndeosebi cele interbelice și postbelice din secolul al XX-lea au reliefat că folclorul tradițional a constituit un sistem semiotic autonom, elementele acestuia având semnificații simbolice specifice, organizate într-un sistem de reguli și norme proprii. Schimbările intervin în două planuri : pe de o parte, acest sistem se destramă, pe de altă parte, paralele cu acest proces, multe dintre elementele folclorului tradițional se integrează în sistemul semantic, de asemena autonom, al culturii noi.

Bibliografie recomandată

1. Balazs Lajos, *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca, 2003.
2. Costin Claudia, *Curs de Etnografie și folclor pentru Învățământul la Distanță*. Suceava, 2018.
3. Densusianu Ovidiu, *Flori alese din cântecele poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul, Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, București, 1966.
4. *Dinastia Cantemireștilor*; acad. Andrei Eșanu, Academia de Științe a Moldovei. Chișinău: Știința, 2008, p. 366-378.
5. Gotfried Habenicht, *Evoluția de cercetare a folclorului muzical*, în Ghidul iubitorilor de folclor, Suceava, 2016.
6. Radosav Doru, *O perspectivă asupra cercetării culturii populare în perioada interbelică*, în Cultura și societate în epoca modernă, an 1990.
7. Șopterean Rareș Sorin, *Etnografie și folclor în lucrările lui Dimitrie Cantemir*, în Journal of romanian literary studies, no. 11/2017.
8. Stănilă Ilinca, *Folclorul în perioada anilor 1950. Lucrare de licență*. Iași, 2017.
9. Cristescu Constanța, *Conservarea și promovarea editorială a folclorului muzical – cu referire la zona Bucovinei*, în Ghidul iubitorilor de folclor, nr.6/2016, Suceava, 2016.

Sarcini teoretico-aplicative

1. Determinați etapele evoluției cercetării folclorului în spațiul românesc.
2. Analizați impactul regimului sovietic asupra cercetării folclorului în România și RSS Moldovenească.
3. Estimați rolul instituțiilor de cercetare a patrimoniului cultural imaterial existente în Republica Moldova.

Tema III. METODOLOGIA CERCETĂRII PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL

Unități de conținut:

1. Științele care studiază patrimoniul cultural imaterial
2. Cercetarea științifică a patrimoniului cultural imaterial: tipologie și concepte
3. Metodele de cercetare a patrimoniului cultural imaterial
4. Purtătorii de folclor – tezaurul viu al patrimoniului cultural imaterial
5. Mijloacele și metodele de conservare a patrimoniului cultural imaterial

Obiective:

- Să identifice principalele metode de cercetare a patrimoniului cultural imaterial;
- Să analizeze metodele de cercetare și conservare a patrimoniului cultural imaterial;
- Să stabilească principalele mijloace de conservare a patrimoniului cultural imaterial;
- Să estimeze eficiența metodelor de cercetare și mijloacele de conservare a patrimoniului cultural imaterial;

1. Științele care studiază patrimoniul cultural imaterial

Termenul „etnografie” (din grecescul *ethos* = popor și *graphia* = descriere) denumește o știință care s-a impus în spațiul european în prima jumătate a secolului al XIX-lea (prin lucrarea lui A. Balbi, *Atlas etnografic al globului*, 1824), când materialul adunat începe să fie sistematizat pe baza unor metode și principii proprii [5, p. 4]. Deci, **Etnografia** este știința care are drept scop depistarea, observarea, analizarea și descrierea modului de viață și a culturii materiale, precum și a formelor tradiționale de viață ale unui popor, etnii, provincii sau zone geografice, totodată elaborând anumite tipologii de particularizare zonală. Deci domeniul de referință al etnografiei este cel privitor la specificul așezărilor, arhitectura populară, instalații tehnice populare, ocupații și meșteșuguri tradiționale, port popular și altele.

Etnografia are metode proprii de investigare a realităților din teren, culege materialul brut și cel semiprelucrat în vederea interpretării și elaborării unor tipologii categoriale. În decursul timpului, etnografia, prin acumulări calitative, a trecut de la faza incipientă a cunoașterii descriptive, de la clasificări simpliste, la elaborări complexe, pentru a se ajunge chiar la corelări cu documente de arhivă, cu colecțiile muzeale [4, p. 19].

Etnologia, știință mai profundă și elaborată, s-a lansat întâi ca un concept științific în Europa Centrală, luându-și denumirea tot din limba greacă (*ethos* = popor și *logos* = studiu). Etnologia are ca obiect de studiu specificul național, privitor la origine, structură, funcționalitate, având menirea să determine direcțiile generale ale evoluției unei comunități umane din vremurile ancestrale și până în prezent, uneori anticipând și viitorul acesteia. Spre deosebire de etnografie, etnologia elaborează teorii, concepte, face interferențe, corelații, oferind în final studii mult mai elaborate [4, p. 20]. În ceea ce privește termenul *etnologie*, acesta începe să fie utilizat din anul 1893, când apare în titlul *Societății Etnologice din Paris (Société Ethnologique de Paris)*, fiind datorat naturalistului Edward care cauta un nou semnificat pentru o „știința rațională a popoarelor”, nemulțumit fiind de caracterul descriptiv al etnografiei [5, p. 4].

Cercetatorul francez M.Th.Gollier, în *L'ethnographie et l'expansion civilatrice* (1905), stabilește următoarea deosebire între cele două discipline: „Etnografia propriu-zisă, asemenea tuturor științelor al căror nume se termină cu *-grafie*, este o știință prin esența concretă și descriptivă, studiind fenomenele umane la un loc determinat și într-o epocă particulară. Etnologia, ca toate științele ce se termină în *-logie*, este o știință abstractă, studiind relațiile care unesc fenomenele similare în toate timpurile și în toate locurile” [5, p. 4].

O judecată corectă și cu mult mai cuprinzătoare, care are în vedere și etnografia și etnologia, este formulată de către Romulus Vulcanescu: „În secolul al XX-lea, termenul de etnologie, cu toate reticențele, implicațiile, incertitudinile și contradicțiile lui, pătrunde și în literatura română de specialitate, unde acoperă parțial când domeniul etnografiei, când pe cel al folcloristicii, când al științei artei populare. În

etapa finala a autonomiei etnologiei în secolul al XX-lea, asistăm la precizarea obiectului etnologiei față de disciplinele etnologice (etnografie, folcloristica și știința artei populare). Precizarea are loc întâi între etnologie și etnografie. Etnologia se detașează acum ca o *logie*, adică o știință teoretică de fundamentare epistemologică și de sinteză integratoare, care urmărește să descopere și să formuleze principii, relații intra- și interetnice și legi de dezvoltare ale unităților sociale de tip etnic, în timp și spațiu, iar etnografia se menține ca o *grafie*, adică o știință de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii fenomenelor și faptelor de civilizație și cultura etnică în baza observației, descrierii și clasificării tipologice[...]. Etnologia consideră etnografia drept o parte constitutivă și inalienabilă a ei, care îndeplinește un rol precis în economia cercetării ei științifice. Etnografia furnizează etnologiei cantitatea necesară de materie primă pentru a fi prelucrată și, implicit, pentru a stabili legile de dezvoltare ale comunităților etnice. Situația este similară pentru folcloristica și știința artei populare, deoarece și aceste două discipline etnologice sunt științe de constatare a prezenței, frecvenței și difuziunii datelor, elementelor și faptelor de civilizație și cultură tradițională populară, ale căror rezultate și materiale servesc și ele elaborărilor sintetice ale etnologiei” [6, p. 5].

Folcloristica este știința care a suscitat cele mai mari controverse în ceea ce privește domeniul său de cercetare sau mai precis obiectul de studiu. Folcloristica se ocupă cu studiul sistematic al folclorului. Denumirea provine de la *folclor* și sufixul *-istică*. Folclorul (franceză: *folklore*), însumează totalitatea creațiilor artistice populare - literare, muzicale, plastice, coregrafice -, obiceiuri și tradiții. În cazul în care este cotelat și ca ramură a etnologiei (fiind constituit ca un sistem unitar organic și dinamic), folclorul include și totalitatea credințelor, practicilor magice, legende, superstiții, snoave, proverbe, zicători, dansuri, cântece ale unui popor sau ale unei provincii istorice. Deci, folclorul poate fi: muzical, literar, coregrafic, medical, juridic etc. Întotdeauna folclorul a avut un caracter sincretic, colectiv și anonim [4, p. 20].

2. Cercetarea științifică a patrimoniului cultural imaterial: tipologie și concepte

Cercetare denumește întreg ansamblul de activități ordonate cronologic în următoarele etape: alegerea temei și a locului, documentarea, constituirea echipei, pregătirea descinderii în teren, efectuarea înregistrărilor, apoi revenirea în cabinetul de studiu pentru clasarea și prelucrarea informațiilor, urmate de interpretarea și, eventual, publicarea acestora [4, p. 25].

Cercetarea științifică a patrimoniului cultural imaterial este realizată de reprezentanți ai instituțiilor și organizațiilor cu abilități de cercetare, de conservare și de valorificare în domeniu în comunitățile purtătoare de patrimoniu și cu participarea comunităților. Aceasta include identificarea și documentarea elementelor cu ajutorul mijloacelor tradiționale și moderne de înregistrare, în scopul inventarierii și cunoașterii acestor elemente. *Rezultatele* cercetării sub formă de descrieri, de înregistrări audio, video, de fotografii și de orice alte tipuri de informații privind prezența elementelor patrimoniului cultural imaterial în mediul cultural tradițional sunt transmise în termen de până la un an spre păstrare în arhivele instituționale. Cercetarea științifică a patrimoniului cultural imaterial are ca finalitate elaborarea dosarelor de patrimoniu, a lucrărilor științifice, didactice, metodologice și de popularizare ce asigură viabilitatea elementelor lui, transmiterea cunoștințelor către tînăra generație și formarea de specialiști în domeniul protejării patrimoniului cultural imaterial. Specialiștii în domeniul patrimoniului cultural imaterial sunt obligați să informeze Comisia națională pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial despre elementele locale aflate în pericol de dispariție [1, p. art. 7].

În procesul cercetării folcloristul trebuie să, cerceteze fenomenul folcloric în strînsă corelație cu condițiile de viață în care se desfășoară, în contextul social în care se integrează el în mod firesc, organic. Aceasta implică în primul rînd o cunoaștere aprofundată a condițiilor de viața economică și socială din trecut și de azi în care s-a desfășurat fenomenul studiat de la origini și până în zilele noastre. Pe alocuri, aspectul a fost urmărit și în trecut, dar în chip firav și din

puncte de vedere care nu puteau oferi cheia interpretării [2, p. 3/203]. Fenomenul folcloric nu poate fi explicat în mod științific dacă nu este corelat și la formele lui specifice de manifestare, la ocaziile în care se desfășoară în chip firesc și în contextul folcloric mai larg în care el e integrat. Cercetarea trebuie să se desfășoare potrivit acelei metode pe care A. van Gennep o numea la *methode des sequences*. Studiarea materialului folcloric propriu-zis nu trebuie ruptă de cercetarea împrejurărilor în care e executat și a funcției pe care o îndeplinește aici. Unele producții folclorice fiind reproduse numai în cadrul anumitor obiceiuri, având un caracter ritual sau ceremonial care îi conferă un anumit conținut trăsăturile stilistice corespunzătoare. Ca atare, se cer studiate obiceiurile din ciclul calendaristic și familial în cadrul cărora s-au cristalizat anumite piese folclorice, apoi celelalte manifestații colective: ocaziile de povestit, șezatorile, hora satului și alte întruniri colective caracterizate prin prezența folclorului [2, p. 4-5/204-205].

În procesul de cercetare este necesar să se respecte anumite cerințe. În primul rând cercetătorul va studia diferitele aspecte social-economice ale vieții satului, și anume: așezarea geografică a satului, istoria lui politică și socială, originea populației și diferitele ei straturi succesive, dezvoltarea ei economică în funcție de ocupațiile locuitorilor. De asemenea, se va urmări dezvoltarea culturii materiale și spirituale a satului, studiindu-se diverse aspecte etnografice și folclorice generale, pentru intuirea cadrului social-istoric al dezvoltării elementelor de patrimoniu cultural imaterial. Pășind mai departe și intrând în subiectul propriu-zis, cercetătorul trebuie să studieze complexul de viață al elementului de patrimoniu cultural imaterial cercetat, adică, modul în care acesta participă, la viața comunității satești, și rolul pe care îl joacă în ambianța ei [3, p. 244/2].

În literatura de specialitate s-au identificat mai multe tipuri de cercetare științifică a patrimoniului cultural imaterial, cum ar fi: cercetarea extensivă, cercetarea aprofundată, cercetarea de tip monografic etc.

Cercetare indirectă, „de cabinet” este necesară de realizat în momentul când urmează să realizăm o cercetare de teren, pentru a identifica ce au cules (și eventual publicat) înaintașii noștri este ab-

solut necesară înainte de a porni la drum, întrucât, așa cum arăta un renumit folclorist, „eficiența poate fi asigurată de îmbinarea cercetării de cabinet cu culegerea de teren”. Consultând materiale de arhivă, dar și studii monografice și de sinteză, colecții și antologii de texte, precum și colecții muzeale și albume de etnografie și de artă populară, ne putem contura o opinie asupra potențialului cultural al zonei (așezării) pe care o vizăm. Se cheamă că „o scrutăm prin ochii altuia”, că o cunoaștem mediat, încercând cel puțin să ne familiarizăm cu trecutul ei, cu configurația locului și compoziția comunității, astfel încât să putem aprecia în ce măsură ne interesează, ce și cât mai putem adăuga la ceea ce deja s-a consemnat. Tot cercetare indirectă, „de cabinet” (arhivă și / sau bibliotecă) facem atunci când avem de alcătuit o lucrare științifică pe o temă dată [7, p. 11].

În *cercetarea extensivă* se pornește de la un punct de referință, pentru ca apoi aria să se extindă în spațiu până la limita apreciată de cercetător ca fiind relevantă. Finalitățile acestui tip de cercetare sunt multiple: se pot obține variante locale / zonale, ce pot fi organizate ca subtipuri după ce, mai întâi, prin extragerea caracteristicilor generale, s-a creionat un tip. Ulterior, se poate ajunge, pornind de la faptul de cultură studiat, la alcătuirea unei tipologii ca urmare a multiplicării cercurilor concentrice trasate în jurul mai multor puncte de referință. Se pot delimita și defini arii culturale cu identitate pregnantă (zone etnofolclorice), de interferență și de iradiere. De asemenea, corelând abordarea sincronică cu cea diacronică, se pot formula considerații privind geneza și vechimea faptelor de cultură prin realizarea unor clivaje menite să pună în evidență acumulările, influențele și transformările multiple pe care acestea le-au suferit în timp.

Cercetarea aprofundată se concretizează fie în cuprinderea unui tip de manifestare, fie în adâncirea unei probleme privind latura materială sau spirituală a culturii (în cazul acesteia din urmă, a unui obicei, a unui gen, a unei specii), pe scurt, ceea ce se numește *culegere de specialitate*. Cercetarea se desfășoară progresiv, pornind de la reperele furnizate de înregistrări mai vechi, scopul ei fiind epuizarea repertoriului identificat în aria luată ca reper (așezare / zonă / regiune / teritoriu național) [7, p. 22]. *Cercetarea aprofundată de specialitate*

în domeniul folcloristicii are în Ovidiu Bârlea și Alexandru I. Amzu-lescu două exemple ilustre. Desfășurate după rigorile științifice ale domeniului în arii culturale ample și reprezentative pentru epica populară în proză și, respectiv, pentru cea cântată, demersurile celor doi oameni de știință s-au finalizat prin impresionante corpusuri de texte și tipologii ce constituie astăzi martori-tezaur ai unor subcategorii trecute în fondul latent al culturii populare [7, p. 23].

Acestora li se adaugă *cercetarea de tip monografic* ce tinde spre exhaustivitate prin consemnarea tuturor aspectelor culturii materiale și spirituale pornind de la realitatea socioeconomică și de la coordonatele istorice ale așezării studiate. O posibilă definiție ar fi următoarea: „Monografia poate fi o lucrare totală care să dea seamă de tot ceea ce înseamnă viața unei etnii de la faptele ecologice la cele spirituale. Comentând cariera pe care a făcut-o de-a lungul timpului acest tip de cercetare, etnologul francez mai arată că rezultatele acesteia prezintă două mari inconveniente: se bazează mult prea mult pe observație și prea puțin pe analiza din perspectiva reprezentanților comunității studiate și reclamă o omnicompetență greu de realizat din partea cercetătorului. O monografie trebuie să fie, la modul ideal, atât descriptivă, cât și explicativă, unică și comparabilă, să atragă atenția atât asupra singularului (particularului), cât și asupra generalului. Et-nologia, chiar dacă s-a oprit multă vreme asupra studiilor monografice locale, nu s-a limitat la microsocial, orice monografie lăsând să se întrezărească rețele, relații globalizante, raporturi sociale și culturale la scară amplă. Tocmai de aceea au fost preferate, în locul marilor lucrări monografice, cele ale satelor, cartierelor, familiilor, ce servesc [7, p. 22].

Cercetarea monografică a căpătat o mare amploare în deceniile al treilea și al patrulea ale secolului trecut fiind pusă sub semnul afirmării unei discipline noi: sociologia. Cunoscute sub numele de campaniile Școlii sociologice de la București”, amplele cercetări inițiate de Institutul Social Roman și coordonate de savantul Dimitrie Gusti s-au derulat de-a lungul unui deceniu și jumătate în Oltenia, Moldova și Basarabia, în Transilvania și în Muntenia. Definindu-și intențiile, profesorul Gusti arăta: „O cercetare monografică este altceva decât

o excursie (o cercetare de scurtă durată) și constituie în același timp o muncă într-un laborator social viu; observatorul trebuie să fie așadar informat cu seriozitate *despre tot ce s-a scris* despre localitatea și regiunea studiată. Trebuie să fie apoi echipat cu toate instrumentele tehnice necesare asigurării unei documentații cât mai vaste posibil, începând cu aparatul de fotografiat și până la camera de luat vederi”.

Cercetarea concepută de profesorul Gusti se desfășura pe *patru coordonate* – cosmologic, biologic, psihologic și istoric – și avea în vedere *manifestările* spirituale, economice, etico-juridice, politico-administrative, precum și *unitățile și procesele sociale* [7, p. 24].

3. Metodele de cercetare a patrimoniului cultural imaterial

Metodele de investigare utilizate cu precădere în cercetarea Patrimoniului Cultural Imaterial sunt - *comunicarea orală, observația, experimentele și înregistrarea imaginilor* – totodată, niciuna nu este specifică strict domeniului folcloristic. Aceștia li se adaugă consultarea izvoarelor scrise oficiale și personale (arhive, documente, jurnale și corespondență) și a martorilor vizuali (monumente, clădiri, obiecte, fotografii, casete video), toate aflate în custodia comunității (instituții și persoane) [7, p. 34].

Studiul de caz este o investigație empirică al cărei țel este acela „de a cerceta un fenomen contemporan în contextul său din viața reală, în special atunci când granițele între fenomen și context nu sunt foarte bine delimitate”. Clasificate în explorative, descriptive și explicative, studiile de caz conduc, prin metode multiple convergente, la analiza detaliată a modificării fenomenelor și a cauzelor care au determinat-o. Uneori, în mod eronat, se prezintă sub titulatura de studii de caz rezultatele observației directe în manieră descriptiv-etnografică. Un studiu de caz izbutit trebuie să se bazeze pe o strategie și o serie de premise care să genereze un design bine gândit și articulat care integrează o serie de metode deseori utilizate (interviuri individuale, de grup și incurcșate, analiza documentelor de arhivă și a martorilor vizuali, observația directă și anumite experimente) [7, p. 25].

Ancheta. Există mai multe contexte care reclamă o *anchetă de scurtă durată*. Unul dintre ele este cel de ordin didactic: cercetările incluse în programul de practică de specialitate a studenților și coordonate de profesori. Acestea sunt mai curând un fel de excursii cu sens informativ / formativ sau mai bine spus, niște *exerciții pregătitoare*. Ele se pot derula în intervale variind între câteva ore și câteva zile. În urma acestora, tinerii în formare pot realiza fie un *raport individual* asupra a ceea ce au observat, fie, cel mult, un *releveu* (o schiță, o descriere etnografică sumară și superficială) a faptului de cultură.

Tot o *anchetă de scurtă durată* efectuează etnografia în așezările / zonele pe care le au în vedere pentru noi achiziții de monumente și obiecte, aceasta numindu-se *periegheză*. De fapt, este vorba despre o verificare a datelor obținute în urma documentării sau, în anumite cazuri, o revenire la „un teren mai vechi” din care este necesară prelevarea altor piese pentru completarea colecțiilor și ansamblurilor deja existente. În afară de identificarea pe cale senzorial empirică a acestora, muzeografii culeg informații orale și documentare utile pentru derularea etapelor următoare.

În fine, atunci când o echipă sau un cercetător solitar are în vedere o anchetă de lungă durată, *sondarea terenului* este pe cât de necesară, pe atât de importantă, întrucât scopul ei este dublu: strict practic, organizatoric (stabilirea contactelor cu o seamă de reprezentanți ai comunității / grupului și identificarea posibilităților de comunicare și chiar de cazare) și științific (întocmai ca în cazul arătat mai sus, se urmărește confruntarea datelor obținute prin cercetarea de cabinet cu potențialul informațional al terenului și evaluarea acestuia). Atunci când *cercetarea prealabilă* se face în vederea deplasării unei echipe – ceea ce necesită eforturi umane și mai ales financiare considerabile – ea cade în sarcina coordonatorului sau responsabilului de temă întrucât tot el este cel care stabilește întreaga strategie a cercetării, de la tematică, la constituirea echipei și la finalizarea eficientă. Prin urmare, experiența, flerul, dar și capacitățile persuasive, nu în ultimul rând prestigiul își spun cuvântul în acest prim contact cu terenul. Nu este exclus ca, în virtutea primelor două calități, coordonatorul cercetării să decidă schimbarea terenului în cazul în care demersul ar fi

considerabil mai costisitor în raport cu rezultatele previzionate. Este o soluție onestă și salutară cu atât mai mult cu cât ea este adoptată la debutul cercetării, când costurile nu sunt încă mari [7, p. 26-27].

Ancheta de lungă durată, iată visul și piatra de încercare ale oricărui etnolog! De ce îi mai fascinează și acum pe cercetători acest tip de investigare a realității care, în mod inevitabil, îi separă pentru o vreme îndelungată de confortul căminului (și adesea al civilizației moderne), de ritmul și tabieturile sale cotidiene? Așadar, dincolo de inconveniente pe care le presupune, *ancheta de lungă durată* este văzută ca cea mai eficientă modalitate de acumulare de informații. Timpul petrecut de cercetător în sânul comunității studiate netezește asperitățile și spulberă suspiciunile inițiale înlesnind comunicarea. Este un fapt unanim recunoscut acela că etnologul nu poate derula ancheta doar după propria-i dorință sau după schema teoretică și problematică elaborată în prealabil, ci trebuie să aibă un fel de activitate în cursul căreia să cunoască mediul și habitatul, măsura temporală și cea spațială a activităților publice, or toate acestea cer timp pentru familiarizare și reconsiderare. Este necesară, de asemenea, adaptarea la mai multe niveluri de temporalitate, de sociabilitate și stăpanirea lor progresivă. Observarea îndelungată, tihnită și repetitivă îl ajută să înțeleagă faptele, apoi să confrunte sensul pe care este capabil să-l confere acestora cu cel dat de membrii comunității studiate. Numai locuind neîntrerupt în aceeași așezare etnologul poate să elimine riscul de a pierde ceva, fiindcă o serie de evenimente sunt recurente și periodice, aceste caractere fiind impuse de practica socială (obiceiurile de trecere de la un an la altul, cele legate de calendarul agro-pastoral, hramurile și nedeile) [7, p. 28].

Revenirea în (același) teren este pe de o parte, o operație ce se impune de la sine, ca modalitate de completare și de corijare a datelor culese, de confruntare a rezultatelor parțiale cu realitatea, iar pe de altă parte, un tip de anchetă în sine. Dacă prima se efectuează la un interval relativ mic de timp (pană la finalizarea cercetării), Tot un fel de *revenire la teren* este și inițiativa discipolilor de a descinde pe urmele magiștrilor lor. Pornind de la experiența acestora (la care au fost sau nu părtași), dar mai ales de la lucrările care au „imortalizat-o”, cer-

cetările pot fi reluate fie prin suprapunere (urmărind aceeași temă și accesând aceleași surse de informație), fie prin racord, continuând-o din punctul în care a fost oprită sau urmând niște sugestii formulate, dar nematerializate anterior.

În fine, literatura de specialitate include în aceeași categorie refacerea traiectului de cercetare al unor înaintași fără ca cel (cei) care o realizează să cunoască nemijlocit experiența acestora. Este, într-un fel, o confruntare a datelor deja publicate, unele dintre ele devenite reper etnologic, cu o viziune și metodologie actuale. Acest fapt se poate constitui într-un aport însemnat nu numai prin aducerea la zi a informației, ci mai ales printr-o acuitate științifică mai accentuată [7, p. 31-32].

Interviul. În literatura de specialitate se face distincție între trei tipuri de interviu: *directiv*, *non-directiv* și *semi-directiv*, fiecare dintre acestea fiind utilizate nu numai în științele sociale, ci și în jurnalism și chiar în psihoterapie.

Interviul prezintă avantajul că se păstrează în context tematic, în cazul celui *directiv* (*structurat*), chiar foarte apropiat de acesta, facilitând totodată o comunicare mai profundă între cercetător și cel cercetat, bazată pe recunoașterea și respectarea mutuală a intereselor comunicaționale și a competențelor, de aceea se bazează pe o pregătire aprofundată a temei și subiectelor, chiar pe conturarea unui chestionar.

Interviul non-directiv încurajează discursul spontan și „presupune din partea anchetatorului o atitudine empatică indispensabilă pentru crearea unei relații de încredere și stimulare a vorbirii.” Neutralitatea abordării se fundamentează pe non-intervenția anchetatorului, dar simpla lui prezență și reacțiile lui influențează în mod evident răspunsurile subiectului.

Plasat între celelalte două tipuri prezentate mai sus, *interviul semi-directiv* (cu plan, ghid sau focalizat) „constă în acceptarea unei libertăți de vorbire cu exercitarea unui control asupra a ceea ce se spune. Controlul este asigurat cu ajutorul unui ghid de interviu, pe care cercetătorul îl alcătuiește pe baza ipotezelor sale de lucru. Acest ghid servește ca memento și se dovedește de o mare utilitate când e vorba despre efectuarea unei munci comparative”. *Interviul semi-directiv*

utilizat pe scară din ce în ce mai largă în cercetarea etnologică, mai ales corelat cu *reconstituirea orală a tradițiilor și povestirea vieții*, reclamă o relație stransă între cercetător și cercetat, dar mai ales o experiență mare a celui dintâi care, potrivit autorilor menționați, trebuie să fie capabil să realizeze „din mers” o primă sinteză evaluativă a informațiilor care să-i slujească ulterior reformulărilor și reluărilor. Este de la sine înțeles că tema nu poate fi epuizată într-o unică întâlnire astfel încât este de dorit ca prima să fie cât mai fructuoasă atât cantitativ, cât și în privința netezirii asperităților și reticențelor comunicării.

Pregătirea unui *interviu* presupune crearea - tot pe baza documentării - a unui cadru de discuție detaliat, ordonat logic și / sau cronologic în funcție de tema (subiectul) ce se are în vedere și de perspectiva cercetării. Acestea trebuie să fie anunțate de cercetător încă de la debutul întâlnirii în termeni clari, fermi, dar politicoși („*Aș vrea să stăm de vorbă, dacă sunteți de acord, despre...*”). El poate să traseze discuției unele coordonate temporale, dacă urmărește dinamica unui fapt de cultură, și spațiale, dacă are în vedere răspandirea acestuia. Chiar dacă nu-l interesează în mod expres aceste aspecte și nu le-a inclus în cadrul de interviu, iar interlocutorul le-a trecut cu vederea, este bine ca în final, într-o *discuție rezumativă*, să caute să obțină și asemenea informații care îl vor ajuta mult în demersurile similare succesive și mai ales la interpretarea datelor culese [7, p. 40].

Pentru culegerea de informații și date centrate pe un obicei performat colectiv (colindat, ceremonii și rituri agrare etc.) se poate recurge la *interviul colectiv*. Se impun și aici două cerințe, ambele privind tehnica înregistrării: crearea oportunității de a comunica fiecărui participant și acordarea unei atenții deosebite efectuării înregistrărilor („etichetarea” fiecărei intervenții orale, asigurarea unui cadru propice, fără zgomote și asistență). Satisfacerea celei dintâi va crea interlocutorilor sentimentul utilității și va furniza cercetătorului informații prețioase (evaluări, considerații izvorate din experiența personală), iar cea de-a doua îi va înlesni transcrierea și interpretarea acestora. Și mai eficientă este însă tehnica înregistrării video a unei asemenea discuții întrucât permite identificarea fiecărui partener de dialog și chiar îi stimulează să intervină.

Atât *interviurile încrucișate*, cât și *cele colective* nu le exclud pe *cele individuale*, ele se pot realiza în etapa de pregătire a observației directe – pentru o mai bună gestionare a materialului ce urmează a fi filmat - sau după aceasta – cu scopul înțelegerii mai profunde a implicării protagoniștilor și semnificației pe care aceștia o acordă evenimentului cercetat în ansamblu și fiecărui act și gest în parte [7, p. 42].

Conversația este o metodă și mai lejeră de culegere orală de date, ea supunându-se doar rigorilor sociabilității. Într-o cercetare de teren, prilejurile pot fi multiple: plimbări de recunoaștere și familiarizare cu locul, întâlniri întâmplătoare în spații cu semnificație socială (în centrul satului, la primărie, cârciumă, biserică, în gară sau în stația de autobuz) și întâlniri stabilite în prealabil. În principiu, *convorbirile* pot fi *spontane* sau *programate* (cu finalitate și coordonate spațio-temporale precise), dar cum nimic nu poate fi lăsat la voia întâmplării în munca de teren, chiar și atunci când nu-și propune să se angajeze în dialog, cercetătorul nu le poate refuza și nici nu-și poate permite acest lucru [7, p. 43].

O altă metodă este cea **biografică / autobiografică**. Aceasta a făcut carieră imediat după primul război mondial ca un mijloc de cunoaștere a socialului, prin culegerea de mărturii orale, ea permițând completarea în mod util a surselor scrise (când acestea sunt disponibile) și având meritul de a da cuvântul unor categorii sociale dezrădăcinate și marginale. Ea slujise anterior clasicilor antropologiei în reconstituirea unor stiluri de viață pe cale de dispariție și n păstrarea și cultivarea unor elemente de patrimoniu cultural. În anii '70-'80 sociologii francezi au recurs la *metoda biografică* pentru studiul proceselor și practicilor sociale, cât și în cel al dezvoltării individualismului moral în trecerea de la stilul de viață rural la cel urban. Ca o consecință, literatura de specialitate a lansat sintagme precum „life stories”, „recit de vie”, „family history” și „histoire de vie sociale”, pe care le socotim adecvate pentru ceea ce în spațiul românesc astăzi se publică sub titulatura de „istorie orală” [7, p. 49].

Observația reprezintă o altă metodă importantă în studierea și cercetarea patrimoniului cultural imaterial. După opinia lui Claude Ri-

viere, *observația directă* are caracter de meșteșug, măiestrie; dificultatea realizării ei decurgând din poziția observatorului într-un spațiu determinat cu o perspectivă limitată, având un statut dat de sistem ca nod de interacțiuni. Același autor operează în interiorul acestei metode de cercetare următoarele distincții: *observație internă* (autoobservație, asupra propriului grup) / *observație externă* (asupra unui grup exterior); *observația simplă* (utilizează doar propriile simțuri) / *observația echipată* (beneficiază de dotări tehnice); *observația continuă* (de lungă durată) / *observația discontinuă* (concentrată exclusiv asupra unei reuniuni, manifestări); *observația dezangajată* / *observația participativă*; *observația mărturisită* / *observația clandestină*; *observația descriptivă* (relativ pasivă, a etnologului) / *observația cu scop de a diagnostica și de a ghida o acțiune* [7, p. 51]. Claude Riviere în lucrarea sa, ***Introduction a l'anthropologie*** formulează cinci reguli generale privind desfășurarea observației directe:

a) *Cercetătorul trebuie să aibă o personalitate și aptitudini de observator* (rigoare și precizie pentru lucrul exhaustiv, intuiție, imaginație, o anume empatie constând în a gândi și a simți ca oamenii pe care-i observă);

b) *Cercetătorul trebuie să fie o persoană dedicată învățării* (de la dezvoltarea capacității de a descoperi problemele și comportamentele semnificative, până la dezvoltarea memoriei și deprinderea de a lua note detaliate și exacte). Etnologul trebuie să fie antrenat în a stabili categoriile, a cunoaște sistemul de fișare și metodele de clasare, dar și în a utiliza tehnica avansată, pentru a colecta maximum de date. El trebuie să distingă net între faptele observate și remarcile pe care acestea i le sugerează.

c) *Ca procedură, etnologul trebuie să fie familiarizat cu obiectivul cercetării* și să memoreze o listă de control a elementelor pe care își propune să le observe. El va lua notițe de teren în măsura în care îi permit circumstanțele sau cât mai curând posibil, fără să aștepte să uite detaliile, indicând în același timp toate acțiunile sale de observator care ar fi putut modifica situația.

d) *Conținutul observației va fi bogat și minuțios alcătuit* (fișele vor conține ora, data, durata observației, locul exact – prin anexarea de

hărți, fotografii, schițe, - circumstanțele, persoanele prezente și rolul lor, aparatura și echipamentul utilizate, eventual, aspectele care au putut influența derularea evenimentelor și înregistrarea lor cum ar fi: temperatura, luminozitatea, zgomotul). Conversațiile și dialogurile vor fi notate sau rezumate în stil direct în carnetul de teren, iar opiniile și remarcile cercetătorului vor fi consemnate separat în jurnalul personal.

e) *Redactarea va implica operații de factură diversă.* Pe cât posibil, notele luate vor fi revăzute într-un timp cât mai scurt, pentru eventuale corectări și completări. Se va opera un clasament provizoriu cu o numerotare cronologică, marcaje de rubrici, clasament prin sistemul fișelor ușor de mânuit. Se va obține de asemenea un document concret (raport preliminar sintetic) asupra aspectelor culturii la care se vor raporta elementele lipsite de consistență și cele anecdotice ce aparțin unui context de exprimare și care permit caracterizarea unei tradiții și evaluarea unei dinamici [7, p. 52-53].

Experimentele etnologice. Una din metodele puțin abordată în metodologia de cercetare a folclorului reprezintă experimentul etnologic. Într-una din puținele lucrări românești de metodică a cercetării folclorului, Ovidiu Bârlea opina cu justețe că experimentul a constituit apanajul cercetătorilor formați care „au simțit nevoia unor verificări, unor precizări mai amănunțite pentru conturarea caracteristicilor folclorului și a legilor lui”. Totodată, el formulează câteva deziderate: „Pentru a fi fructuoase, experimentele trebuie să fie bine conduse, executate în condiții propice. Informatorii trebuie să fie tipici, reprezentativi pentru categoria cercetată. Există și aici anumite limite, faptele nu se cer forțate peste măsură, fiindcă atunci ies din autentic. Experimentul trebuie delimitat cu claritate de faptele curente pentru a nu produce încurcături și concluzii eronate. Culegătorul e dator să indice condițiile și întinderea lui, scopul urmărit și dacă a corespuns așteptărilor sau, dimpotrivă, dacă există deficiențe care știrbesc valabilitatea concluziilor, precum și alte indicații care să împiedice confundarea artificialului din experiment cu firescul autentic” [8, p. 96-97].

În epoca actuală când întreaga viață rurală este supusă fenomenelor globalizării, asemenea experimente pot sluji la păstrarea, afir-

marea și chiar recuperarea valorilor identitare prin ceea ce am putea numi „reînvățarea tradiției”. Este vorba despre un demers complex, ce se cere atent monitorizat de specialiști, minuțios documentat și pregătit, iar acesta poate avea succes numai cu condiția manifestării unui interes din interior și nu ca o inițiativă de activism cultural [7, p. 58]. *Reconstituirea prilejului (contextului) performării* este un experiment mult mai complex și mai delicat. Scopul unei inițiative de acest gen este tot înregistrarea faptelor de cultură populară, cu precădere, realizarea unui film documentar, a cărui valoare de document se conturează încă de la început prin unicitatea și amploarea lui. Comunitățile rurale contemporane sunt încă fascinate de capacitatea filmului (mai ales a celui de televiziune) de a-i scoate din anonimat și nu de puține ori, prin reprezentanții ce se bucură de încrederea cercetătorilor, își exprimă interesul de a participa activ la reconstituirea unei șezători, a unui joc tradițional sau chiar a unui obicei agrar sau pastoral la care au renunțat de o vreme. O fac pentru „a rămâne ceva în urma lor” atât în arhivele institutelor de cercetare, cât mai ales în videoteca lor. Pentru câteva ceasuri sau zile, oamenii se transpun într-un alt timp, cel al tinereții lor sau a părinților lor, devenind în același timp actori, scenografi și regizori. Este bine ca lucrurile să fie lăsate așa: cu cât mai puțină intervenție din partea echipei de cercetători, cu atât mai spontan și plin de vervă, mai natural și mai veridic va fi filmul [7, p. 59].

Experimentul reconstituirii poate fi prelungit de un altul, autoevaluativ, și anume *proiectarea filmului rezultat în fața protagoniștilor*. Cu acest prilej se poate efectua o nouă filmare, un studiu al reacțiilor și comentariilor actorilor-spectatori la vizionarea imaginilor. Acestea pot completa în mod util și interesant materialul înregistrat cu informații adiacente sau cu fapte și acte care, din varii motive, au fost omise din *reconstituire*, precum și cu rememorări, evocări, aserțiuni critice și autocritice. Trebuie însă să fim pregătiți pentru a face față nemulțumirilor subiecților noștri, iar pentru aceasta, fie că le vom proiecta materialul brut, fie că vom încerca să-i lămurim asupra viziunii noastre cinematografice și regulilor de montaj, căci, aproape întodeauna, protagoniștii unui film etnografic vor să vadă tot, să se scruteze

în toate ipostazele, lucru care oamenilor de film le pare nu doar superfluu, ci chiar epuizant.

Putem obține astfel trei documente filmate: „filmul filmului” (toate operațiile de pregătire a evenimentului), „filmul-reconstituire” și „filmul-comentariu”, adică o imagine completă și complexă a demersului nostru, iar acest tip de finalizare este valabilă și în afara experimentului de care ne ocupăm [7, p. 60].

4. Purtătorii de folclor – tezaurul viu al patrimoniului cultural imaterial

În literatura de specialitate există mai multe categorii de *informator-tip, creator, interpret, purtător (colporteur) de folclor, performer, actant, insider*, pe care, pentru a fi înțeleși și utilizați corect de către utilizatorul acestei lucrări, îi voi trata în mod separat.

Tratând problema informatorilor, folcloristul Ovidiu Bîrlea observă îndreptățit că: „Prezența unui culegător străin se aseamănă cu pătrunderea unui corp străin în organismul omenesc: partea atacată dă semnalul și tot organismul se pune în stare de alarmă, pregătindu-se de împotrăvire”. Autorul mai arată că nu se pot oferi soluții și nici măcar formula recomandări general valabile, dar sugerează un secret al succesului care „rezidă într-un fel de artă de a ști înnoda relații sufletești cu oamenii” pentru ca mai apoi, moderându-și optimismul, să consimtă că: „/.../ personalitatea umană e atât de diversă, chiar printre cei simpli, încât modul de comportare și acționare nu pot fi cuprinse [sic!] într-un sistem dinainte stabilit. Aproape de fiecare dată, culegătorul are în față un <caz>, pentru care trebuie să fie înzestrat cu abilitatea de a-l rezolva”. Este nevoie, prin urmare, nu numai de o foarte bună cunoaștere a metodelor (în sensul original al cuvântului, „cale”, „drum” și mai larg, „mod de abordare”), dar și de o adecvată îmbinare a lor, de tehnică („meșteșug” sau „stil”) [7, p. 49].

Despre toate acestea, cât și despre felul dramatic în care conviețuirea cercetătorului cu propriii subiecți îi poate schimba felul de a fi, transformându-l în sclav al demersului său, vorbea și antropologul Claude Lévi- Strauss în lucrarea **Tristes Tropiques** (1955): „trebuie

să te trezești o dată cu răsăritul soarelui și să stai treaz până când ultimul îndigen a adormit și uneori să le supraveghezi chiar și somnul; trebuie să te pricepi să treci neobservat, fiind mereu prezent; să vezi totul, să reții totul, să notezi totul, să dai dovadă de o indiscreție umilitoare, să cerșești informații de la un puști mucos, să fii mereu gata să profiți de orice clipă de complezență sau de neatenție sau să fii capabil ca, mai multe zile la rând, să-ți refulezi orice fel de curiozitate și să te cantonezi în rezerva impusă de vreo modificare de dispoziție din partea tribului” [9, p. 22].

Termenul *informator-tip* apare în discursul științifico-metodologic al lui Constantin Brăiloiu (1931) și îi definește pe „exponenții artistici, buni păstrători și creatori în domeniul diferitelor genuri ale creației populare”. Aceștia dispun de specializare categorială (sau subcategorială) și de un repertoriu activ, reprezentativ pentru așezarea studiată și pot actualiza „creațiile în forma cea mai desăvârșită”, întrucât „sunt conștienți de valoarea creației lor și dornici să o transmită cercetătorilor”. Includem aici *profesioniștii* anumitor categorii folclorice, precum și *indivizii specializați* în repertoriul ritual-ceremonial [7, p. 83].

Informatorii pot manifesta calitatea de *purtător* (capabil să inmagazineze și să reproducă elemente de cultură populară fără aporturi personale), *interpret* (cel care, plasandu-se în interiorul comunității sau detașandu-se de aceasta, oferă auditoriului, și implicit cercetătorului, lecturări, și puneri în valoare ale tradiției în manieră proprie atât ca viziune, cât și ca stil) și, în fine, *creator* (cel care, înzestrat cu un talent deosebit, inovează în spiritul tradiției, contribuind astfel la îmbogățirea patrimoniului culturii populare) [7, p. 84].

Prin urmare, avem de-a face cu o sumă de persoane pe care generic îi vom numi *actanți*. În funcție de context, unii dintre ei sunt *pasivi* (exemplu: asistența venită să privească orice fel de alai, de la cel de nuntă, la cel de carnaval sau de ceremonie agrară), alții sunt *antrenați* ca *semi-activi* în anumite secvențe ale derulării obiceiurilor (exemplu: gospodarii care primesc ceata de colindători și-i răsplătesc cu darurile consacrate, soacra mare care-i leagă simbolic în jug pe mirii sosiți de la cununie, fata de măritat care urmează prescripțiile babei știutoare

când i se fac vrăji de dragoste) și, în fine cei mai importanți, *protagoniștii, performerii* propriu-ziși ai gesturilor și actelor complexe, care, de la caz la caz, actualizează individual sau în grup un anumit reperoriu (exemplu: nunii și mirii, socăcița sau bucătăreasa de la nuntă, descântătoarea, colindătorii, călușarii, tinerii mascați din carnavalul de Lăsata Secului, copiii purtători de făclii în desfășurarea obiceiurilor solstițiale de Sânziene) [7, p. 85].

5. Mijloacele și metodele de conservare a patrimoniului cultural imaterial

Conservarea patrimoniului cultural imaterial este una dintre măsurile de salvagardare definite prin Convenția UNESCO de la Paris din 2003 acceptată de Republica Moldova și promulgată prin Legea nr.58 din 2012. Conservarea se face prin:

- elaborarea de strategii de salvagardare a elementelor patrimoniului cultural imaterial;
- stabilirea de criterii de identificare și evaluare, standarde de conservare și procedee de punere în valoare a expresiilor culturale tradiționale ale comunităților;
- constituirea de comisii consultative, de expertiză și omologare, destinate să certifice valoarea formațiilor artistice care presupun un repertoriu de folclor prelucrat sau stilizat;
- reconstituirea segmentelor vieții tradiționale – materiale și imateriale – despre care comunitățile dețin doar informații documentare orale sau scrise [10, p. 8-9].
- crearea unor institute de cercetare științifică a folclorului finanțate din bugetul de stat;
- publicații de folclor prin articole, broșuri, antologii, monografii, studii, discografie de colecție;
- crearea de centre pentru conservarea și promovarea culturii tradiționale ca instituții în sine și ca direcții în cadrul unor centre culturale;
- crearea unor organisme internaționale consultative în domeniul patrimoniului cultural imaterial: UNESCO, ICTM [10, p. 9-10].

Mijloacele și metodele de conservare a patrimoniului cultural imaterial se grupează în următoarele categorii:

- a) Spațiu (locatie) de depozitare adecvat, dotat cu tehnică și aparatură de conservare performantă;
- b) Aparatură de imprimare audio/video, foto și suporturile de conservare îndelungată;
- c) Spațiu de imprimare/filmare adecvat dotat cu acustică bună, cu aparatură și tehnică performantă;
- d) Arsenalul documentar însoțitor al fiecărui document sonor – aparatură computerizată, digitală, modele de fișe, modele de chestionare etc.;
- e) Mijloace de inventariere pentru identificarea documentelor în baza documentară: registre-inventar, cataloage sistematice;
- f) Personal de specialitate [10, p. 11].

Metodologia de conservare a patrimoniului cultural imaterial a constituit o preocupare susținută și continuă a oamenilor de știință încă de la începutul sec. al XX-lea, când pe plan internațional s-au înființat arhive de folclor menite să teaurizeze și să conserve vestigiile culturilor considerate primitive, în vederea reconstituirii istoriei culturale a omenirii.

Metoda de conservare a folclorului vizează elaborarea sistemului de informații necesare identificării și evaluării corecte a expresiilor culturale tradiționale sub toate coordonatele documentare și structurale edificatoare sub aspect identitar și al autenticității. Metodologia de conservare a folclorului formează un sistem de metode ce se aplică etapizat. Metoda de conservare se îmbină cu metoda de cercetare a folclorului și se intercondiționează cu aceasta.

1. *Teaurizarea și conservarea arhivistică (=clasarea)* a faptelor muzicale prin imprimare documentară audio/video de pe teren, din cadrul comunităților conservatoare, se îmbină cu metoda cercetării sistematice, care completează documentația audio/video cu o altă documentație, denumită „auxiliară”. Aceasta este obținută pe baza unor anchete complexe realizate în baza unor fișe de informații, a unor chestionare, a unor fișe de observație, fișe de instrumente etc., destinate să ajute specialistul în înțelegerea corectă a fenomenului folcloric.

2. *Metoda teaurizării exhaustive* prevede înregistrarea și conservarea repertoriului muzical integral performat într-un sat sau zonă, indiferent de valoarea lui patrimonială, prin intermediul interpreților-tip.

3. *Inventarierea și catalogarea profesională a documentelor audio/video și a documentației auxiliare* dobândită în demersurile de teaurizare pe teren.

4. *Metoda transcrierii etnomuzicologice a documentelor sonore imprimate*, cu niveluri diferite de redare a detaliilor, realizează conservarea documentului sonor sub formă de partitură.

5. *Conservarea documentelor audio pe suporturi discografice și în format digital* pe harduri, în baze de date și arhive on-line securizate asigură perenitate prin mijloace multiple de salvare documentară, căci siguranța documentară prevede salvarea documentelor cel puțin în triplete depozitate în spații diferite: locație, spațiu digital, spațiu virtual.

6. *Conservarea editorială* se îmbină cu promovarea segmentelor de patrimoniu cultural imaterial muzical, realizându-se prin: antologii, studii ilustrate documentar, monografii zonale, monografii de gen, prin discografie- document de colecție, situri tematice, pagini web promoționale și tematice. Conservarea editorială de face selectiv, pe baza unui demers complex de cercetare, selecție și sistematizare etnomuzicologică a repertoriilor arhivate, prin metode științifice. Conservarea editorială a folclorului este diferită de conservarea arhivistică prin faptul că se face în baza unei selecții repertoriale după criterii științifice riguroase menite să evidențieze trăsăturile structurale cu rol de marcă culturală identitară tradițională, definite prin autenticitate și reprezentativitate structurală [10, p. 12-13].

Conservarea editorială științifică a patrimoniului cultural imaterial se face prin studii, antologii, monografii, tipologii repertoriale însoțite de antologii, publicații on-line, discografie însoțită de broșuri explicative. Conservarea editorială a folclorului este diferită de conservarea arhivistică prin faptul că *se face în baza unei selecții repertoriale* după criterii științifice riguroase menite să evidențieze trăsăturile structurale cu rol de marcă tradițională distinctă, definită prin autenticitate și reprezentativitate structurală [10, p. 15].

Bibliografie recomandată

1. *Legea privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*, nr.58 din 29.03.2012, în Monitorul Oficial al Republicii Moldova, 2012, nr.76-80.
2. Bîrlea Ovidiu, *Principiile cercetării folclorice*, în Revista de etnografie și folclor, Tomul 11, nr.3, 1966.
3. Bucșan A., Balaci E., *Metode de cercetare a dansului popular*, în Revista de etnografie și folclor. Tomul 11, nr.3, 1966.
4. Camilar Mihai, *Etnografie, Etnologie, Folcloristică*, în Ghidul iubitorilor de folclor, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
5. Costin Claudia, *Curs de Etnografie și folclor pentru Învățământul la Distanță*. Suceava, 2018.
6. Vulcanescu Romulus (coordonator), *Introducere în etnologie*. București, Editura Academiei, 1980.
7. Știucă Narcisa Alexandra, *Cercetarea etnologică de teren, astăzi (Curs)*. București, Editura Universității, 2007.
8. Bîrlea Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
9. Narcisa Alexandra Știucă, *Insuccesul în cercetarea de teren*, în Anuarul IEF „C. Brăiloiu”.
10. Cristescu Constanța, *Conservarea patrimoniului cultural imaterial – mijloace și metode*, în Ghidul iubitorilor de folclor, nr.6/2016, Suceava, 2016.

Sarcini teoretico-aplicative

1. Enumerați metodele și mijloacele de cercetare și conservare a patrimoniului cultural imaterial.
2. Determinați avantajele și dezavantajele a trei metode de cercetare a patrimoniului cultural imaterial.
3. Analizați rolul cercetătorului în interacțiunea cu informatorii de folclor.
4. Aplicați în practică 1-2 chestionare propuse în anexe, pentru cercetarea elementelor patrimoniului cultural imaterial.

Tema IV. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI CUVÂNTULUI, AVÂND LIMBA ȘI SEMNIFICAȚIA CUVINTELOR CA VEHICUL PRINCIPAL AL EXPRESIEI CULTURALE

Unități de conținut:

- 1. Folclorul literar: noțiuni, clasificări**
- 2. Poezia de ritual și ceremonial**
 - 2.1. Poezia obiceiurilor calendaristice**
 - 2.2. Descântecul**
- 3. Cântecul epic**
 - 3.1. Cântecul epic mitologic**
 - 3.2. Cântecul epic eroic**
 - 3.3. Cântecul epic haiducesc**
 - 3.4. Cântecul epic nuvelistic**
- 4. Proza populara**
 - 4.1. Basmul**
 - 4.2. Legenda**
 - 4.3. Snoava**
 - 4.4. Bancuri**

Obiective:

- Să determine principalele tipuri ale folclorului literar;
- Să caracterizeze poezia de ritual și ceremonial (2-3 exemple);
- Să analizeze principalele tipuri de cântece epice existente în folclorul literar românesc;
- Să stabilească elementele de proză populară parte compenentă a folclorului românesc;
- Să-și exprime opinia față de importanța folclorului literar în promovarea valorilor naționale.

1. Folclorul literar: noțiuni, clasificări

Pentru a cuprinde toată bogăția textelor literare, elementele au fost incluse în listă conform următoarelor criterii de clasificare, acceptate în știința folclorică:

I. *criteriul funcționalității* în sfera culturii tradiționale (ex.: texte rituale, texte nerituale, texte magice) [1];

Având în vedere criteriul funcțional, structura complexă și modalitatea în care sunt realizate creațiile folclorice (în proza, în versuri etc.) și clasificările propuse până acum de remarcabili exegeți ai domeniului – Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea, Mihai Pop, Pavel Ruxandoiu, Constantin Eretescu ș.a. – consideram ca o delimitare a acestora în categorii și subcategorii se poate face astfel:

1. poezia de ritual și ceremonial

a) poezia obiceiurilor calendaristice (cu data mobilă și cu data fixă)

b) poezia obiceiurilor ce marchează momentele semnificative din existența omului (nașterea, nunta, înmormântarea)

c) descântecurile

2. proza populară: basmul, legenda, snoava, povestirea, anecdota

3. cântecul epic: cântecul epic-eroic, cântecul epic-mitologic, cântecul epic haiducesc, balada nuvelistică

4. cântecul liric: doina, cântecul de leagan, strigăturile

5. categoria creațiilor aforistice sau de cugetare: proverbe, zicători, ghicitori

6. bancul [4, p. 53].

II. *criteriul estetic* (ex. gen: epic, liric, dramatic cu speciile și categoriile respective);

III. *criteriul contextualității* în sfera culturii tradiționale (ex.: texte rituale din ciclul obiceiurilor calendaristice, texte rituale din ciclul obiceiurilor ce țin de vârstele omului, texte rituale ale obiceiurilor de muncă, texte utilizate în cadrul jocurilor de copii și tineret);

IV. *criteriul de gen literar* (ex.: texte aforistice, texte epice neritUALE, texte neritUALE lirice);

V. *criteriul modalității de expresie* (ex.: texte neritUALE epice în versuri, texte neritUALE epice în proză) [1].

De exemplu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, în lucrarea *Basme, orații, pacalituri și ghicitori* (1866), grupa textele folclorice în:

- *genul poetic* (balade, doine, vicleimul, hora, orația, descântecurile);

- *genul aforistic* (proverbe, ghicitori, cimilituri / framântari de limba);

- *genul narativ* (basmе, anecdote, tradiții).

Însa, Hașdeu, dându-și seama de carențele acestei delimitări, a mai propus o clasificare a folclorului pe vârste, stabilind producții, aparținând:

- *copilăriei* (jocuri de copii, basme, cântece de leagăn);

- *barbăției* (strigături, doine, hore, ghicitori, orații etc.);

- *batrâneții* (balade, descântece, anecdote, legende, bocete etc.).

Aceasta ordonare a fost preluată în mare parte de către G. Dem. Teodorescu, care în prefața volumului *Poezii populare române* (1885) opinează că nu poate fi admisă clasificarea artificială în cele trei genuri mari (liric, epic și dramatic) și împarte folclorul literar în opere care aparțin:

- *copilariei, juneții și adolescenței* (colinde, ghicitori, cântece de lume etc.);

- *maturității și batrâneții* (descântece, balade, versuri din basme etc.) [4, p. 51].

De pildă, în *Folclor literar românesc* (1964), Barbu Theodorescu și Octav Paun includ în:

- *genul liric* – doina, cântecul haiducesc, cântecul istoric, de cântanie, cel al înstrăinării, de leagan, strigaturile, cântecele și jocurile de copii etc.;

- *genul epic în versuri* – balada;

- *genul epic în proză* – basmul, legenda și snoava și separat proverbele și ghicitorile, drama, religioasă, obiceiurile Anului Nou, jocul păpușilor, descântecele, obiceiurile de peste an și cele din ciclul vieții [4, p. 51-52].

2. Poezia de ritual și ceremonial

Poezia rituale au fost stabilite în funcție de clasificare obiceiurilor înseși, astfel:

- *poezia obiceiurilor calendaristice*, grupată, la rândul ei, potrivit cu principalele momente ale anului sau ale desfășurii activităților

de muncă marcate prin asemenea obiceiuri: obiceiurile de Crăciun și Anul Nou, obiceiurile de primăvară, rituurile de invocare a ploii, obiceiurile de seceriș;

- *poezia obiceiurilor legate de momente importante din viața omului*: nașterea, căsătoria și moarte (a se vedea detaliat: Tema IX);

- *poezia descântecelelor* [2, p. 56].

După origine și funcție, în repertoriul poetic al obiceiurilor tradiționale pot fi distinse două categorii de creații:

1. o poezie de străvechi caracter ritual, devenită mai târziu preponderent ceremonială, care nu este niciodată interpretată în afara obiceiului: poezia, plugușoarele, orațiile de nuntă, cântecele ceremoniale de înmormântare, descântecele etc.

2. o poezie de circulație mai largă, pentru care un anumit obicei sau ceremonial constituie o bună ocazie de interpretare [2, p. 57].

2.1. Poezia obiceiurilor calendaristice

Momentele importante ale ciclului calendaristic au fost însoțite de complexe de obiceiuri tradiționale. Anul este un ciclu de timp marcat prin acte care țin în special de activitatea productivă, un ciclu al muncilor agrare sau păstorești. Ciclul muncilor depinde însă de ciclul natural, de perioadele de vegetație. Necesitățile muncii l-au dus pe om la o cunoaștere empirică a evoluției ciclice a timpului în funcție de mișcare astrilor, de perioadele de vegetație, de etapele activității productive, precum și de legătura dintre ele.

Obiceiurilor calendaristice le este caracteristică, în primul rând, legătura directă sau indirectă individului și colectivității. În repertoriul lor, alături de obiceiuri care privesc direct muncile și etapizările, apar obiceiuri legate mai direct de viața individului, a familiei sau a colectivității. Conceptul care unește aceste doua aspecte îl constituie asociația dintre rodirea pământului și fecunditatea maternă, prezentă încă în gândirea primitivă prin cultura rodirii și al femeii [2, p. 59].

De asemenea, aceste obiceiuri au *caracter ciclic*, fiind repetate în forme similare anual sau la anumite *date fixe ale anului*.

2.1.1. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată mobilă

Dintre obiceiurile tradiționale practicate de români pe parcursul unui an calendaristic, unele nu sunt legate de date stabilite, fixe, ci de anumite necesități, privitoare la muncile agricole. Cele mai cunoscute sunt: refrenele, cucii, alimori, legarea grânelor, paparuda, plugarul, caloianul, cununa, nedeia etc. Pentru ca nu intra în atenția noastră toate aceste obiceiuri, ne vom opri numai asupra acelor care au și o „componenta literară”: *paparuda*, *caloianul*, *cununa*.

Paparuda, cunoscută și sub denumirea de papaluga, papaluga, peperuie, matahula, babaruta, babaruga, dodoloaie etc., este un obicei de invocare a ploii în timpul secetei, paparuda fiind identificată cu „o zeiță pluviometrică”. Prima consemnare a obiceiului o întâlnim în monografia *Descrierea Moldovei* de Dimitrie Cantemir: „Vara, când seceta amenința semănăturile, țăranii din Moldova îmbracă o fetita care nu a împlinit zece ani cu o cămașă făcută din foi de arbori și alte ierburi; baieții și fetele de aceeași vârstă se țin după ea și ocolesc toată vecinătatea jucând și cautând, iar când le întâmpina o batrâna, aceasta trebuie să o stropească cu apă rece. Cântecul este cam așa: «Papaluga, coboară din cer, deschide porțile, dă drumul ploilor ca să crească grânele, grâul, meiul etc.». Zeitatea careia i se adresează, de obicei, ceata feminină, diriguitoare a ploilor, avându-l corespondent în spațiul indian pe zeul Rudra, „a fost atestată în întreg spațiul geografic în care arheologii au scos la iveală urmele civilizației trace”. Secvențele ritualice ale ceremonialului de invocare a divinității în scopul dezlegării ploilor sunt următoarele:

- constituirea cetei Paparudei din fetite/fete nemaritate, fiind considerate caste, pure; alegerea Paparudei (uneori putea fi un flăcău/băiat, o femeie gravidă; în Hunedoara se alegea un băiat caruia i se spunea „bloj”);
- confectionarea costumului din frunze de brusture, boz sau de alte plante; îmbrăcarea Paparudei cu costumația vegetală;
- pornirea alaiului pe ulitele satului, cautând, dansând și batând din palme; udarea cu apă a întregului alai de către oamenii din fiecare gospodărie, având „menirea” de a ajuta rodirea prin provocarea

ploii”; primirea darurilor (bani, alimente); în unele zone, Paparuda îi stropeste cu apa pe cei întâlniți, apoi, imitând ploaia, ea se scutura de apa;

- obiceiul de încheie cu retragerea cetei în locul unde Paparuda a fost îmbracată (lângă o fântână, pe marginea unui râu, pârau etc.); persoana care a îndeplinit rolul zeitatii se dezbracă de costumatia vegetală, apoi o aruncă în apă; urmează „scaldatul” rituala a grupului și împartirea darurilor primite.

Este posibil ca obiceiul, cândva, în anumite locuri, să fi fost legat de o anumită zi a anului: prima sau a treia marți de după Paște; joia a treia după Paște, a doua joi de după Rusalii [2, p. 55-56].

Caloianul. Tot din vremuri foarte îndepărtate exista, ca și paparuda, un alt rit de invocare a ploii, cunoscut sub denumirea de caloianul, scaloianul, ienele, tatal soarelui, Maica Domnului, zâna, scaloiana, mama secetei, muma ploii etc. Astăzi obiceiul este considerat dispărut, dar până acum 4-5 decenii se practica „în diferite stadii de evoluții, pretutindeni în România”. Caloianul este o papușă confectionată din cârpe, lut, paie sau din crenguțe acoperite cu cârpe. Acesta este o efigie a Marii zeițe neolitice ale cărei atribuții au fost preluate de zeii specializați să aducă ploaia (Moașa Ploii, Mama Caloiana, maica Calatoare, Maica Domnului, Zâna Scaloiana), să oprească ploaia (Seceta, Mama Secetei, Tatal Soarelui, Sfântul Soare, Sântilie) sau de soli trimiși la divinitatea adorată să dezlege sau să lege ploile (Caloianul, Scaloianul). Moartea și renașterea anuală a naturii, aducerea sau oprirea ploilor se face, conform modelului universal, prin diferite rituri funerare preistorice...”.

Întregul scenariu al obiceiului are la bază secvențele ritualice ale ceremonialului de înmormântare și se desfășură astfel:

- se constituia o ceată din copii sau fete nemăritate (mai rar o femeie căsătorită, de obicei însărcinată) care confecționează papușă ce putea atinge 50 de centimetri;

- caloianul era așezat apoi pe o scândura sau într-o cutie de lemn în forma de sicriu; un copil juca rolul preotului, altul al dascălului etc.; înmormântarea avea loc într-un loc secret (pe malul unei ape, la răspântia drumurilor, în lanurile de grâu etc.);

– papușa împodobită cu flori și cu lumânari aprinse era lăsată să plutească pe apă; în locurile unde nu exista o apă curgătoare sau stătătoare, caloianul era dus la o fântâna, stropit cu apă și îngropat lângă aceasta;

– după îndeplinirea ceremonialului funerar, se făcea pomană, care se încheia, în unele sate, cu hora Caloianului, la care puteau participa și ceilalți membri ai colectivității [4, p. 57].

Ca și în cazul Paparudei, în obiceiul caloianului ceremonialul era îndeplinit de copii, întrucât, potrivit mentalității cu reminiscențe mitice, prin inocența, puritatea lor se putea garanta obținerea rezultatului așteptat, îndeplinirea dorinței colectivității. Prin intermediul lor, Caloianul devenea mesagerul către divinitate care trebuia să dezlege ploile. Textul cântat în timpul procesiunii era axat pe opoziția dintre realitate și dorința oamenilor și pe corespondența dintre stările sufletești umane și natură [4, p. 58].

2.1.2. Poezia obiceiurilor calendaristice cu dată fixă

Cele mai multe dintre obiceiurile poporului român se desfășoară la o dată fixă (de exemplu, *Drăgaica*, în ziua de 24 iunie / 7 iulie) sau într-un interval de timp bine determinat (*Calusul*, în săptămâna Rusaliilor, colindatul, din ajunul Crăciunului până la Anul Nou sau chiar până la Boboteaza).

Dintre obiceiurile cu dată fixă, cele practicate în timpul sărbătorilor de iarnă, într-un „timp sacru”, formează o categorie deosebit de cuprinzătoare de manifestări spirituale. În forma tradițională, repertoriul obiceiurilor de Anul Nou include: colindele, urarea cu Plugusorul, urarea cu sorcova, Vasilca, jocurile cu masti, Cerbul, Capra sau Malanca, jocurile de papusi, cântecele de stea, Caiutii sau Caluserii, teatrul popular cu tematica haiducească și cel cu tematică religioasă (Irozii, Vicleimul). Dintre acestea, în atenția noastră se află colindele, Plugusorul și Sorcova.

Colindele sunt texte poetice cu deosebite valente estetice, a căror semnificație o constituie transmiterea mesajului de bun augur destinatarilor. Termenul *colinde* provine din latinescul *Calendae* (Calendele lui Ianuarie era o sărbătoare română dedicată zeului Ianus, zeu cu

doua fete, una spre trecut și alta spre viitor, zeu vestitor al noului an), care probabil are la baza verbul *calare* (= a vesti) [4, p. 62].

Există mai multe criterii de clasificare a colindelor, după cum urmează:

1. *Folcloriștii Al. Viciu, G. Cucu le-au împărțit în 2 categorii:*

- Colinde religioase;
- Colinde sociale;

2. *Folcloristul Sabin Drăgoi le-a grupat în:*

- Colinde de origine păgână (lumească) sau propriu-zise;
- Colinde de stea sau colinde de origine creștină [4, p. 63];

3. *Majoritatea specialiștilor clasifică colindele sub aspectul structurii textelor, al desfășurării și al transmițătorilor:*

- Colindele de copii;
- Colinde propriu-zise;
- Colinde de ceată [2, p. 59].

Colindele de copii sunt scurte, hazlii, cuprinzând doar vestirea sărbătorii și urările de belșug. Uneori sunt amintite și darurile pe care le asteapta de la gazde. Rostirea colindei era însoțită în trecut de câteva gesturi magice cu valoare de propitiere: ei loveau cu un bat numit „colinda”/„colindita” pragul casei sau atingeau gazdele și animalele din grajd sau scormoneau în vatra cenusă. Urarea exprimată prin cuvânt și gestul care o însoțea avea o mare influență asupra ființei umane care credea că i se va întâmpla ceea ce i s-a urat. În acest sens, Petru Caraman considera că „acea putere de sugestie își are rădăcini adânci în îndepărtatul trecut. La omul primitiv urarea se leaga strâns cu înclinarea acestuia de a valorifica vorbirea, fenomen psihic ce-și are cauza în faptul că la el cuvântul nu e numai un semn abstract al unui obiect, ci se confunda cu obiectul însuși. De aici credința nemarginită în puterea cuvântului, care, numai fiind pronunțat, e în stare să provoace apariția obiectului sau faptului ce exprimă credința care la națiunile exotice este una din bazele suflatești ale vieții sociale [4, p. 63].

Spre deosebire de colindele pentru copii, cele *de ceată* sau *propriu-zise* au un grad mai mare de individualizare, urătorii selectând pentru fiecare familie textele adecvate. Colindatul propriu-zis se desfășoară diferit, în funcție de zonă. De exemplu, în Transilvania se colinda

de Craciun, în Muntenia și Moldova de Craciun și de Anul Nou sau numai de Anul Nou. Colindatul propriu-zis începe seara, în ajunul Craciunului (Anului Nou) și se încheie în zorii zilei, în unele localități continuându-se chiar și în ziua de Craciun. Ceata se deplasează de la o casa la alta făcând un zgomot specific și era însoțită (astăzi mai puțin) de un instrumentist care cânta neîntrerupt de la un loc al destinației la altul, pentru a semnaliza unde se afla grupul colindătorilor. În afara colindelor generale și speciale, care se cântau în curte sau la fereastră, Petru Caraman distinge în studiul sau un repertoriu vast de texte, ce subliniază bogata lor tematică prin care erau reliefate aspecte din viața satului, relațiile interumane, ocupațiile specifice, statutul social etc. Astfel, folcloristul distinge colinde pentru: gospodar, gospodină, flăcău, fată mare, logodiți, însurați, văduve, bătrâni, preot, cioban, pescar, negustor, soldat etc. [4, p. 64].

Plugusorul. Plugul este un simbol al fertilității pământului a căruia apariție se pare că ar fi reprezentat „o sursă mitologică și nu una pur practică”, întrucât, după cum notează L. Frobenius (*Paideuma*), „cele dintâi utilizări ale plugului în agricultura au fost ceremonii, în desfășurarea cărora plugul era falusul vitei «bărbătești» care-l tragea și care-și daruia mamei-pământ sămânța.” De la acest cuvânt derivă în limba română termenul „plugușor” care denumește în cultura noastră tradițională cel mai însemnat obicei agrar [4, p. 66]. Folcloriștii consideră că acest obicei este o moștenire de la poporul român, la baza aflându-se un stravechi rit agrar. Potrivit investigațiilor făcute de cercetătorul rus N.E. Mate asupra vechilor mituri ale egiptenilor „putem presupune că Plugusorul este, de fapt, la origine, ceremonialul primei brazde practicat de către căpetenia obștei patriarhale”. Ceata urătorilor poate cuprinde de la doi până la douăzeci de flăcăi sau bărbați căsătoriți de puțin timp. În zilele noastre, îndeosebi în mediul citadin, copiii urează cu Plugușorul. Obiceiul este complex, sincretic, nelimitându-se numai la urarea în versuri, ci și la prezentarea istovitoare activități agricole. Câteodata urătorii sunt însoțiți de „mascați”. Înainte, ceata împodobeau cu panglici și cu crengi de brad un plug tras de doi sau de patru boi. În ultimele 3-4 decenii, plugul a fost înlocuit cu unul în miniatură și chiar cu unul simbolic alcătuit dintr-un bat cu două craci care sugerează coar-

nele plugului. Din recuzita fac parte și un buhai (vas de lemn de forma cilindrica, acoperit într-o parte cu o piele de oaie sau capra, bine întinsă, legată cu un cerc; prin mijlocul pieii se introduce o șuvița de păr de cal; un urător ținea buhaiul, iar altul, cu degetele umezite cu apă sau borș trăgea șuvița de păr care produce un zgomot ce imita mugetul taurului), bice, clopoței, talângi. Plugușorul nu se cânta, cum se întâmpla în cazul colindelor care au melodii specifice, ci se recita, rostirea textului fiind completată de gesturi cu valențe simbolice, semnificând belșugul, bunăstarea. Un gest ritualic, în mare parte astăzi dispărut, era tragerea unei brazde la poarta sau în curtea celui caruia îi era destinată urarea și aruncarea semintelor în acel loc.

Textul *Plugușorului* cunoaște numeroase variante în spațiul românesc, întinderea lui fiind variabilă, de la câteva zeci până la câteva sute (300-500) de versuri. Legat de ritual, conținutul acestuia descrie secvențele activității agricole, începând cu alegerea terenului pentru cultură și încheind cu coacerea colacului și oferirea acestuia grupului de urători. Prezentarea muncii trudnice a agricultorului este presărată, de cele mai multe ori, cu situații hazlii [4, p. 68].

În perioada modernă, aluziile satirice la adresa gospodarului, ironiile privitoare la urători, pretențiile pentru răsplata adresate de urători, toate acestea au înlocuit în texte „funcția magică a râsului.” Deși, în esență, structura Plugușorului s-a pastrat, unele elemente au fost adaptate evoluției societății, noilor funcții sociale. Așa cum ni se releva, textul reprezintă un elogiu adresat muncii țăranului. Este descrisă o situație-model „ca semnificație generală”. Este posibil ca în vremurile de demult Plugușorul să fi avut un caracter instructiv, urmând evidențierea unor deprinderi și a unor atitudini exemplare față de muncă. Acele momente care generau râsul „erau percepute ca elemente de suplicare a divinității.”. Textul Plugușorului reliefează în planul ritualic ideea belșugului și prin magie homeopatică (imitativă) se realizează un transfer asupra celui caruia i se adresează urarea [4, p. 70].

Drăgaica. Un obicei cu valențe augurale, legat de viitorul tinerelor necăsătorite și de prosperitatea casei, desfășurat în ziua de 24 iunie/7 iulie, deci în imediata apropiere a solstițiului de vară, este Drăgaica. Pentru aceasta sărbătoare ce încheie ciclul obiceiurilor de primăvară și

de vară legate de o dată precisă, se cunosc și alte denumiri ca: sânzienele, dârdaica, regina holdelor, mireasa, împărăteasa, stapâna surorilor.

Cel dintâi care a descris obiceiul este Dimitrie Cantemir, în monografia *Descrierea Moldovei*. Savantul îl prezintă, conform informațiilor pe care le avea la începutul secolului al XVIII-lea, ca un joc ce se făcea de Sânziene. Fetele dintr-un sat o alegeau pe cea mai frumoasă ca *dragaică*, mergeau apoi pe câmp, o împodobeau cu o cununa din spice și îi dădeau cheile hambarelor. De la câmp întregul alai se întorcea în sat, cântând și dansând. Sarbatoarea se termina cu o petrecere.

Din informațiile adunate de folcloristi în secolul trecut se constată că obiceiul consta în culegerea florilor de sânziene, din care se împletesc cununi. Potrivit credinței populare, plantele colectate în această zi de sarbatoare își dovedesc în mod deosebit calitățile vindecatoare și pot fi utilizate cu maxim succes în descântecele de dragoste chiar pentru prezicerea viitorului. După Dansul Drăgaicei, deci după 24 iunie, „apar primele semne ca vara se întoarce spre iarnă: începe să scadă lungimea zilelor și să sporească nopțile, se usuca rădăcina grâului paralel cu coacerea bobului în spic, răsare pe cer constelația Gainusei (Closca cu Pui), florile își pierd din miros și din puterea tămăduitoare de boală, cucul încetează să mai cânte, apar licuricii în păduri, se întoarce frunza de ulm, plop și tei etc.” Acesta este motivul pentru care multe practici rituale au loc în ziua de sarbatoare a Sânzienelor, a Dragaicei. De exemplu, tinerele arunca pe acoperișul casei coronița. Dacă rămâne acolo este semn că se vor căsători în acel an, iar dacă aceasta cade semnul este de rău augur. De asemenea, noaptea puneau coronitele sub pernă pentru a-și visa ursitul. Florile culese și așezate în diverse locuri ale gospodăriei îndeplineau rol protector împotriva strigoilor, a moroilor [4, p. 70].

2.2. Descântecul

În cultura română, descântecul este considerat a fi atât o formulă, un text care are o putere magică, în general de a îndepărta răul și de a aduce binele, cât și un ritual magic în sine care conține toate elementele magiei. Artur Gorovei definește descântecul ca fiind „totalitatea cuvintelor pe care le rostește vrăjitorul sau fermecătorul care face lea-

cul, vraja sau farmecul, de la care așteaptă rezultate de mai înainte determinate”, trebuie specificat încă de la început faptul că se face deosebirea între discursul magic și descântecele rostite în afara oricărui ritual magic, care au drept scop alungarea bolilor, vindecarea oamenilor de boli fizice și psihice sau a animalelor. Acestea se fac în orice timp al zilei sau nopții, afară de zilele de sărbătoare, susține Paul Ștefănescu. Ambele formule magice fac parte din discursul magic, însă sunt rostite în împrejurări diferite și cu scopuri diferite. Oamenii, pornind de la credința că bolile sunt de origine supranaturală, fie că sunt trimise ca o pedeapsă divină, fie că sunt opera duhurilor necurate datorate uneltirilor dușmane, caută vindecarea în mijloacele adecvate, susține Aurel Candrea. Descântecul este și discursul magic pe care îl rostește magicianul, este acea parte a magiei care este ocultă, transmisă prin filiație magică, știută numai de practicant. Pentru nativi știința magiei înseamnă cunoașterea descântecelor, iar la o analiză a oricărui act de vrăjitorie vom descoperi întotdeauna că ritualul este centrat în jurul rostirii descântecului. Pe lângă descântec, mai este un cuvânt care are valoare magică: *cântecul*. Traian Herseni susține că „a cânta, cu sens de incantație, se pare că nu s-a păstrat plenitudinar, dar prezentului este atestată de verbul *a descânta*.

Descântecul este o formulă magică ce poate fi rostită de oricine o cunoaște, nu numai un mag sau un inițiat în magie, însă dacă cineva vrea să fie sigur că descântecul va fi cu leac, trebuie să se adreseze unei femei bătrâne. Această formulă magică, în general, se rostește în șoaptă. În general, bărbații nu descântă. Cei care descântă trebuie să îndeplinească niște condiții: să fie curați, să postească în acea zi etc. Spre deosebire de invocația magică, descântecul este însoțit de rugăciuni adresate divinității: performerii își fac semnul crucii, bat câteva mătăanii, zic „Doamne ajută!” sau *Tatăl nostru* înainte de a începe descântecul propriu-zis. Formulele magice ale descântecului sunt specializate pe diferite boli sau probleme pe care le pot avea oamenii: sunt descântece de deochi, de figuri, de samcă, de lamoste, de dragoste etc. [10, p. 149-150].

3. Cântecul epic

Un capitol important și deosebit de bogat al folclorului românesc îl constituie, datorită numărului impresionant de texte existente și valențelor artistice incontestabile ale acestora, *cântecul epic*, pentru care adesea folcloristii folosesc termenul, de *balada*, pus în circulație în secolul al XIX-lea de către Vasile Alecsandri, care l-a împrumutat din limba franceza (*ballade* < prov. *ballada* = cântec de dans). În spațiul rural, cântecul epic a circulat sub numele de *cântec batrânesc* în Oltenia, Moldova și Muntenia, *cântec din batrâni* (*cântec de batrânete*) în Banat, *cântece haiducești, voinicești* etc. Utilizarea – vreme îndelungată – a acestor denumiri de către transmițătorii faptelor de folclor probează că ei distingeau vechimea acestor creații epice în raport cu alte specii ale literaturii populare și, de asemenea, caracterul eroic al eposului. Trăsăturile menționate apropie cântecul epic românesc mai mult de *starinske* ale sărbilor sau de *starinka* rusească decât de cântecul lirico-epic din spațiul Europei Occidentale, interpretat îndeosebi în timpul dansului [4, p. 75].

Din perspectiva tematica, folcloristii au realizat diverse clasificări ale speciei. Astfel, G. Dem. Teodorescu grupează cântecele epice în:

1) *solare și superstițioase* (folosește ca exemplu poetizarea legendei *Soarele și luna*);

2) *istorice*;

3) *haiducești*

4) *domestice* (cele care „poetizează instituțiile, modul de a trăi și fazele vieții, iar alături de veselie năvălirile descoperim adevărate tragedii sângeroase, produse de pasiuni puternice”).

Grigore Tocilescu, în *Materialuri folcloristice* (vol. I, 1900), le împarte în:

a) *balade și legende*;

b) *cântece haiducești*

c) *cântece batrânești*.

O clasificare interesantă îi aparține lui G. Cosbuc care le grupează în *mitice* și *traditional-istorice*. Pentru prima categorie utilizează ca exemplu „rapsodia mitică *Soarele și Luna*” și remarcă marea vechime a baladelor mitice, care conțin elemente păgâne sau

creștine. Cele tradițional-istorice, numite de poet „rapsodii ale eroilor populari”, evoca fapte ale haiducilor (Codreanu, Jianu) și ale personajelor istorice (Avram Iancu, Tudor Vladimirescu). Dincolo de cele doua categorii, Coșbuc observa existenta a trei straturi în cântecul nostru epic, și anume: un strat de „rapsodii cu fond comun arian”, altul cu fond comun popoarelor balcanice și un altul specific național românesc.

O contribuție deloc neglijabilă în studierea baladei a avut-o Nicolae Iorga care în *Istoria literaturii românești* introduce noțiunea de „ciclu” și, utilizând criterii istorico-geografice, propune următoarea grupare:

1. *ciclul domnesc* (actanții fiind voievozi ca Neagoe Basarab, Petru Rares, Mircea Ciobanul, Mihai Viteazul etc.);

2. *ciclul Codrenilor* (sunt evocate faptele eroice ale Codrenilor în luptele cu tătarii). În aceasta categorie este inclusă și balada *Miorița*;

3. *ciclul dobrogean* cuprinde baladele din Dobrogea, avându-l ca protagonist pe Tudor Tudorel;

4. *ciclul dunărean* condamnă dominația turcilor prezentați ca răpitori, jefuitori;

5. *ciclul transdunarean, sârbesc* prezintă aspecte legate de existența oamenilor de la Sudul Dunării. Iorga observă în aceste balade influența eposului popular sârbesc. Actanții sunt Iovan-Iorgovan, Novac, Iancu;

6. *ciclul haiducesc*.

Un alt exeget al acestei specii folclorice, D. Caracostea, grupează baladele în 12 clase, după următoarele teme principale: 1) iubit și iubita; 2) părinți și copii; 3) bărbat și femeie; 4) frate și soră; 5) mama vitregă și nora; 6) naș și fiu; 7) conflicte profesionale; 8) conflicte sociale între bogați și săraci; 9) viteji; 10) haiduci; 11) luptele dintre creștini și păgâni; 12) numenale (fantastice).

Într-un amplu studiu care prefătează o antologie de *Balade populare românești* (1964), Al. I. Amzulescu, identificând 352 de subiecte diferite, stabilește o nouă clasificare, distingând balade:

1) fantastice;

2) vitejești (cuprinzând ciclurile haiducilor, cotropitorilor și hoto-manilor);

3) pastorești;

4) despre curtea feudală;

5) familiale (cuprinzând îndrăgostiții, părinți și copii, soții, frații);

6) jurnale-orale.

O împărțire mult mai simplă, mai concentrată a cântecului epic, ne-o ofera Ovidiu Bîrlea care folosește drept criteriu natura substanței epice și calitatea personajelor în funcție de ponderea detinută în cadrul evenimentului. Astfel, folcloristul stabilește trei mari grupe: a) balade fantastice; b) balade eroice și c) balade nuvelistice, „oferind o eșalonare descendentă, de la supranatural și numenal, la registrul mediu, pentru a sfârși în zona cotidianului, în care ancorează și jurnalul oral versificat” [4, p. 76-77].

Astfel, una din clasificări ar fi următoarea:

1. cântec epic mitologic/fantastic;

2. cântec epic eroic;

3. cântec epic haiducesc;

4. balada nuvelistica.

3.1. Cântecul epic mitologic

Releva fapte, atitudini, aspecte autentice, conflicte umane, circumscrise gândirii mitice, sistemelor foarte vechi de credințe superstitioase. Mihai Pop și Pavel Ruxandoiu opinează că geneza acestei categorii „ține de epoca ieșirii din mit, fiind situată la granița dintre mit și istorie”. În astfel de creații sunt inserate numeroase elemente fantastice, care, uneori, domina evoluția evenimentialului, iar alteori preiau funcția hiperbolei. Cele mai cunoscute dintre baladele fantastico-mitologice sunt *Soarele și Luna*, *Iovan Iorgovan*, *Antofita al lui Vioara*, *Șarpele*, *Voica*, *Din Constandin*, *Cântecul cu zmeii* (*Fata furată de zmei*), *Trei frați și noua zmei*, *Cântecul nasului*, *Cântecul balaorului*. Unele se afla la confluența cu basmul, altele cu legenda. Temele sunt deosebit de diverse și de vechime mare, ele continuând secvențe ale unor rituri inițiatice, practici stravechi cu o puternică semnificație *illo tempore* [4, p. 78].

3.2. Cântecul epic eroic

Este o specie bogat reprezentată în folclorul românesc, fiind cunoscută și sub denumirea de cântec voinicesc, cântec vitejesc. Acest tip reflectă o *forma mentis* specifică perioadei de Ev mediu al spațiului autohton, dominată de numeroase conflicte. Curajul, vitejia, iscusința, mândria, spiritul de dreptate definesc un comportament specific acelor vremuri, și anume comportamentul eroic. Tema eroică este dominantă, însă în cele mai multe balade de acest tip întâlnim și teme vechi, mitologice (cautarea soției, peșitul) și teme de circulație europeană (regăsirea fraților înstrăinați). Întrucât răspundeau aspirațiilor maselor populare, creațiile ce reliefează conflictele feudale și lupta împotriva dușmanilor din exterior (turci, tătari) s-au conservat mult mai bine în repertoriul epic. Personaje precum Toma Alimoș, Corbea, Doncila, Miha Haiducul, Dobrișan au devenit eroi populari. Cele mai multe cântece eroice releva conflicte izolate între români și turci sau tătari, adversarul protagonistului fiind o forță umană și nu una supranaturală (ca în baladele mitologice). În locul elementelor fantastice este utilizată hiperbola pentru a evidenția trăsăturile deosebite ale actantului. De obicei, pentru a birui adversarul, el are nevoie de un adjuvant, reprezentat printr-un cal năzdravan, un alt erou, o pasăre miraculoasă etc. Baladele din ciclul Novaceștilor și *Badiul* sunt reprezentative pentru tema conflictului cu turcii, dar și ca mesaj și realizare în plan estetic [4, p. 82].

3.3. Cântecul epic haiducesc

Cântecul epic reprezintă o altă categorie importantă a epicii populare românești, în care sunt descrise fapte din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, savârșite de haiduci din perioada respectivă, identificați istoric. Evenimentialul este relatat mult mai aproape de cadrul său real, decât în cântecul eroic. În cântecul haiducesc se subliniază în special situația socială ce declanșează un conflict și mai puțin calitățile, personalitatea protagonistului. Fiecare zonă folclorică din România are cântecele ei proprii despre aceia care au haiducit în ținutul respectiv. Spre deosebire de haiducii bulgari și sârbi, a căror luptă avea ca

scop eliberarea națională, haiducii din spațiul românesc luptau pentru dreptate socială, opozanții lor fiind cei bogați, ciococii. Prin intermediul cântecului haiducesc, poporul i-a glorificat pe cei care au opus rezistența asupririi, oprimirii sociale, nume ca Pinteza Viteazul, Iancu Jianu, Bujor, Daian, Muscu, Radu Anghel, Gheorghilas, Ion Pietrariu, Bolbocean etc. devenind cunoscute și pastrându-se în memoria colectivă de-a lungul timpului. Nucleul narativ îl constituie, în general, conflictul dintre haiduc și potera, prinderea lui datorită trădării și înțemnițarea urmată fie de eliberarea actantului, fie de uciderea acestuia [4, p. 84]. Spre deosebire de cântecul eroic, al cărui deznodământ evidențiază victoria protagonistului asupra adversarului, în cântecul haiducesc finalul este, de obicei, tragic, consemnându-se moartea eroului, fiind astfel, în mare parte, respectat adevărul istoric. Însă, haiducului i se atribuie însușiri eroice și fapte care nu-i aparțin. În multe variante ale baladelor de acest tip „confruntarea cu potera este precedată de reprezentarea principalelor ispravi ale haiducului, a vieții de codru și a relațiilor lui sentimentale, într-o manieră generalizată care conturează tipul voinicului haiduc, identic, prin trăsăturile lui relevante, în toate creațiile de acest gen, indiferent de indiciile care le particularizează”. Personajele cântecelor epice haiducești sunt prezentate mereu în acțiune, sunt animate de un extraordinar dinamism, iar faptele pe care le savârsesc lasă impresia unor ființe gigantești, înconjurată de aureolă. După cum afirma Ovidiu Papadima, „în baladele haiducești ai impresia că treci dincolo de Renaștere spre Baroc. Eroii sunt niște colosi, cu staturile și musculatura lui Michelangelo și a tablourilor lui Caravaggio. Portul lor îți arată că sunt oameni ai locului, undeva spre Răsărit, unde vitejia își are rădăcinile într-un trecut eroic și dureros, aici la răscrucea unor imperii strivitoare. Stilizarea hieratică feudală a dispărut. Sunt aici oameni aspri ai gliei, ieșiți de-a dreptul din energiile inepuizabile ale poporului” [4, p. 86].

3.4. Balada nuvelistică

Balada nuvelistică se întâlnește într-un număr destul de mare, reprezentând, cum observă Ovidiu Bîrlea, „cam două cincimi din repertoriul național, dar fiind preponderente în Transilvania și Mol-

dova nordica”. În balada nuvelistică sunt prezentate acele fapte din existența cotidiană, care se disting de cele obisnuite și care au alimentat universul imaginar popular. Hiperbola este inserată rareori și doar în momentele culminante ale evenimentialului, relatarea fiind păstrată în limitele verosimilului. În cadrul acestei categorii, baladele familiale sunt cele mai numeroase.

Tematica este foarte diversă, oglindind relații între părinți și copii, frați și surori sau între alte categorii de rudenie, relații erotice, pasionale dintre îndrăgostiți, dintre soți. La acestea se adaugă tema soției necredincioase, a soției vândute, a fetei care își otrăvește frațele, a mamei care își ucide fiul în complicitate cu amantul etc. Unele dintre aceste teme au o circulație amplă în spațiul european. De exemplu, tema soldatului care se întoarce acasă după o îndelungată absență, chiar în ziua când sotia se pregătește să se căsătorească a doua oară (*Mosneagul*) există și în creații populare similare vest-europene (*Ritorno del marito*, *Le Retour du soldat*). O altă cunoscută temă, vânzarea soției, inspirată din realitatea socială a veacurilor trecute și consemnată în documentele de atunci, este răspândită în sud-estul Europei. În folclorul românesc poate fi întâlnită în două tipuri distincte: 1) în primul tip, actantul fiind săracit din cauza birurilor își oferă soția pentru a scăpa de povara datoriilor; 2) în al doilea tip, protagonistul săracit de birurile grele își vinde soția, pentru că, după actul de vânzare, cumpărătorul și femeia vândută să se recunoască drept frați [4, p. 87].

4. Proza populară

Categoria folclorică cea mai importantă și cea mai amplă, întâlnită în studiile de specialitate sub denumirea de *proza populară*, cuprinde **basmul, legenda, snoava și povestirea**. Această categorie variată conține elemente de unitate, determinate de trăsăturile discursului narativ și de consecințele acestora asupra actului de creație, de interpretare, de circulație și de conservare a speciilor folclorice în memoria colectivității.

Folcloristul Ovidiu Bârlea face distincție între speciile epicii orale în funcție de atitudinea manifestată de narator și de receptor, față de

conținutul textului. Astfel, *legenda* este o narațiune cu caracter didactic, *povestirea* o relatare a faptelor din contemporaneitate, *snoava* este înrudită cu basmul despre animale, iar *basmul propriu-zis*, cea mai complexă specie, cuprinde basmul fantastic și basmul nuvelistic.

4.1. Basmul

Definire. Clasificare. În proza populara, fără îndoială, specia literară cea mai bogată o reprezintă basmul. Nu se poate discuta despre basm fără o clarificare, absolut necesară, a noțiunii de basm și a noțiunii de poveste, aceasta deoarece multa vreme cei doi termeni au fost considerați sinonimi. O primă lămurire o aducea în secolul al XIX-lea Bogdan Petriceicu Hasdeu, care, vorbind despre folclorul românesc și cel european făcea distincție între basm și poveste, în funcție de care delimita și alte categorii. În opinia sa, povestea este „orice fel de narațiune, fie legenda, fie snoava, fie anecdota... în care nu se întâmplă nimic miraculos sau supranatural”, în timp ce în basm „supranaturalul constituie un element esențial”. Hasdeu considera ca unicul derivat al basmului ar fi „deceul” care e, de fapt, tot un basm „menit a da soluționarea unei probleme” [4, p. 133].

Termenul „basm” provine din slava veche, de la „basni” care însemna „născocire”, „scornire”, „minciuna”, „inventie”, în dicționarele de teorie a literaturii fiind definit ca „specie a epicii populare și culte, de obicei în proza, în care personaje imaginare traversează întâmplări fantastice, forțele Binelui învingându-le pe cele ale Răului.” [4, p. 135].

Povestea fantastică este o narațiune de o arhitectură / structură distinct conturată, complexă, dar verosimilă, în care protagonistul uman trece drumuri întortochiate, cumpene repetate, învingând și ajungând, în consecință, pe tronul împărațesc ori foarte bogat. Sfârșitul victorios al înțeleșărilor protagonistului, care se confruntă cu personaje miraculoase, supranaturale, dar e ajutat de alte personaje fantastice, constituie semnul incontestabil al poveștii fantastice [5].

1. Teoria mitologica - Frații Grimm erau de părere că basmele sunt „resturi”, „relicve” mitologice, ecouri ale unor mituri stravechi, care s-au impus în cultura popoarelor. Basmele s-au ivit datorită capacității

fiintei umane de a fantaza, de a poetiza, având un fond mitic comun, și anume cel indo-european, de unde s-au transmis și apoi s-au adaptat la forma proprie a fiecarui popor [4, p. 135].

2. *Teoria migratiunii (difuzionista)* Promotorul teoriei difuzioniste este orientalistul german Theodor Benfey care sustine ca India este spatiul de geneza a basmelor, spatiu cunoscut prin bogata sa mitologie si traditii culturale foarte vechi. Din India, în secolul al X-lea, o data cu cărțile populare, basmele s-ar fi răspândit, prin migratiune ajungând în Europa. [4, p. 136]. În România, teza originii orientale și a migratiunii basmelor este sustinuta de Nicolae Iorga și Mozes Gaster. N. Iorga este de parere ca proza populara a patruns în Europa prin Bizanț, din Orientul asiatic, însă colportarea nu s-a făcut prin scris ci prin intermediul negustorilor care debarcau pe coasta Traciei, aducând cu ei „elemente de poezie epica în proza”. Chiar daca aceasta specie folclorică este dependentă de literatura antica sau de cea medievala, istoricul literaturii române opineaza ca semnificativa este adaptarea povestirilor, a basmelor la specificul local si, în acest sens, rolul major îi revine povestitorului anonim [4, p. 137].

3. *Teoria antropologica* se opune teoriilor mitologica și orientala și a fost creată, în Anglia, de către Edward B. Tylor, iar apoi sustinuta de Andrew Lang, Hartland, Mannhardt s.a. Acești cercetatori susțin ideea poligeneziei basmului. Ei arată ca basmele egiptene au o mai mare vechime decât cele indiene și, îndreptându-si atentia catre mitologia grecoromana, observa ca exista numeroase asemanari între miturile homerice și basmele popoarelor europene. De asemenea, studiindu-se stravechi credințe și mituri ale popoarelor „primitive” din America, Australia si Africa s-a ajuns la concluzia ca exista un fond comun al basmelor diverselor popoare. Deosebirea consta în aceea ca, în timp ce pentru „primitivi” sunt considerate adevaruri, pentru omul „civilizat” anumite elemente din basme sunt ireale, fantastice. Pornind de la aceste aspecte antropologii formuleaza teoria potrivit careia în mituri, în basme exista „supravietuiri” (*survivals*) ale unor credințe foarte vechi despre lume și despre existenta, care prin cultura au disparut la popoarele moderne, civilizate, dar care s-au pastrat „vii” la popoarele primitive. Aceste elemente „vii” ne ajuta sa înțelegem credinta

în obiecte magice, în metamorfoza fiintelor, în vraji, din universul fantastic al basmelor. Adepții acestei teorii susțin ca basmele au fost create în timpuri primordiale, când exista o cultura primitivă identică la toate popoarele și, ca atare, pe aceeași treaptă culturală o *forma mentis* asemănătoare. Astfel s-ar explica temele și motivele similare din basmele aparținând diverselor națiuni. Ca atare, basmele au apărut în spații și timpuri diferite, nedeterminabile, și nu într-un singur loc de unde ulterior s-au răspândit în întreaga lume [4, p. 138].

4. *Teoria onirică* deși în mare parte fantezistă, nu lipsită de interes ni se pare teoria formulată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care susține ca elementele fantastice din basme își au originea în visele oamenilor. Ideea de la care porneste Hasdeu este următoarea: ființa umană are o dublă existență, și anume: una a vegherii, adică a simțirii, a cugetării, a acțiunii și alta a realității, adică a ceea ce omul vede, simte, gândește în timpul somnului, deci în vis. Potrivit viziunii sale omul primitiv nu era capabil să facă o distincție clară între starea de veghe și starea din vis. În vis toate lucrurile primesc dimensiuni hiperbolice și, mai mult, ceea ce omul visează poate deveni realitate în starea de veghere. Întrucât orice popor crede în vise, el crede și în basme. La fel ca în vis, în basme noțiunea de spațiu și de timp sunt anulate, omul vede zei și zâne, iar zborul devine principal mijloc de deplasare. De aici concluzia că basmele nu ar fi altceva decât transpuneri în formă artistică ale viselor ființei umane [4, p. 139].

Conform unei statistici efectuate de Corneliu Bărbulescu în urmă cu cinci decenii (*Catalogul poveștilor populare românești*), în folclorul nostru sunt 270 de subiecte-tip de basme fantastice, față de 741 înregistrate în tipologia internațională (Aarne-Thompson), dintre care 140 de tipuri se regăsesc și la alte popoare, iar 130 de tipuri sunt specifice spațiului românesc. Frecvența cea mai mare o are **lupta dintre bine și rău**, concretizată diferit, ca o confruntare între adevăr și minciună, dreptate și nedreptate, curaj și lășitate, generozitate și egoism etc. O altă temă întâlnită foarte des este **cea a dragostei** reflectată sub diverse aspecte: dragostea față de ființa iubită, dragostea față de mamă, a mamei față de copil/copii, dragostea dintre frați (de cruce). Iubirea apare în basme nu doar ca dimensiune fundamentală a uma-

nului, ci și ca negare a dezumanizării, a degradării morale, a invidiei și a urii [4, p. 144-145].

Astfel, „basmele române” sunt grupate în cele patru „secțiuni” (enumerate anterior) care la rândul lor includ următoarele cicluri:

A. Povestile mitico-fantastice:

I. Ciclul părăsirilor sau om-animal (Tipul Amor și Psyche, Melusina, Neraida)

II. Ciclul femeie-planta (Tipul Daphne, Cele 3 naramze)

III. Ciclul interzicerilor (Tipul Locurilor oprite, al Camerei oprite)

IV. Ciclul juruștelor (Tipul Ieptha, al Zânelor promise)

V. Ciclul metamorfozelor (Tipul Iason, Copiii de aur)

VI. Ciclul descinderilor infernale (Tipul Teseu, Hesperidele și al Deceurilor)

VII. Ciclul ascensiunilor aeriene (Tipul Arborele ceresc, Animale-cumnati)

VIII. Ciclul expunerilor (Tipul Andromeda, Danae)

IX. Ciclul ispravilor eroice (Tipul Apa vie și apa moarta, Ileana Cosânzeana)

X. Ciclul fecioarei războinice

B. Povestile etico-mitologice (psihologice):

I. Ciclul celor trei frați (Tipul Fraților perfizi și al Tovarășilor nazdravani)

II. Ciclul celor doi frați (Tipul Dioscurilor și Tipul Cei doi frați de cruce)

III. Ciclul animalelor recunoscătoare

IV. Ciclul femeii perfide (Tipul Scylla, Dalila)

V. Ciclul incestului (Tipul Peau-d'Ane, Tipul Fetei cu mâinile tăiate)

VI. Ciclul mamei vitrege (Tipul Holle, Cenusăreasa, Phryxos, Rodia)

VII. Ciclul petirilor (Tipul Edip, Enomaos)

VIII. Ciclul fatalității (Tipul Moira, Nemesis)

IX. Ciclul uriasilor și piticilor

X. Ciclul omului viteaz (Tipul Orion, Hercule – Pacala)

C. Povesti religioase (legende):

I. Dumnezeu (Tipul Dorintelor, al Talismanelor)

II. Necuratul

III. Moartea (Moartea ca cumatra, Calatoria Mortii)

D. Povesti glumete (snoave)

I. Ciclul fetei istete

II. Ciclul lui Păcală în aceasta categorie, Lazar Saineanu adauga „Fabula animala” [4, p. 133-134].

1. În cadrul poveștilor/basmelor identificăm o serie de personaje care sunt de bază/lait motiv.

Ființe mitice. Ființa monstruoasă care populează basmele noastre este **balaurul**, și acesta fiind rod al imaginației mitice. Parțial el este ființa a pamântului, parțial a apei și, în unele contexte, chiar a aerului. Dimensiunile sale sunt enorme. Morfologic, are fie înfatisarea unui șarpe, fie a unei ființe fantastice, cu cap foarte mare, trup urias, cu piele rosie, neagra sau verde și este acoperit cu solzi. De cele mai multe ori este descris ca eliminând flăcări pe gura. Salașul lui este muntele, padurea, fundul marilor, iazurile sau fântânile. Referitor la geneza sa, exista mai multe credinte populare. Una dintre acestea spune ca balaurul se dezvolta dintr-un sarpe care, timp de sapte ani, nu a fost vazut de vreun om și nici de Soare. În respectiva perioada de timp șarpelui îi cresc picioare și aripi, fiind apoi ridicat de un nor și lăsat pe pamânt, în altă parte. În basme apare înfațișat cu trei, șapte noua sau douăsprezece capete (asemenea Hydrei din mitologia greaca) care pot crește din nou daca sunt taiate. Numai eroul, Fat-Frumos, i le poate taia pentru totdeauna și îl poate învinge. Adesea, ca spatiu existential își alege fântâna din care oamenii nu pot lua apa decât daca îi sacrifica anual o fata. Când îi vine rândul fetei de împarat, apare protagonistul și îl ucide cu ajutorul unor animale fermecate. Exista și basme în care un balaur (sau trei) se afla în corpul unei fete de împărat, ce va fi omorât de erou. Prin prezența sa, acest monstru generează, în universul mundan, haos, dezechilibru, el simbolizând forta iraționalului. În el exista ceva din aceea putere primordială ce precede orice creație. Prin distrugerea lui, se reinstalează în lume ordinea, armonia, echilibrul.

Alta ființă mitică, uneori confundată cu balaurul, este **zmeul**. Cu privire la originea lui, potrivit unei credințe a oamenilor din popor, se

spune ca inițial a fost șarpe care, nevăzut de oameni vreme de șapte ani, s-a dezvoltat, iar la șapte ani a supt lapte de la o vaca neagra si s-a transformat în balaur. Dupa alți șapte ani i-au crescut aripi si coada, putând „scuipa foc”, deci devenind zmeu. Conform altor descrieri zmeul este o creatură fantastică, având cap de cremene, șsau o piatra pretioasa în frunte. Social și chiar biologic, zmeul este asemănător omului, însa îl depaseste pe acesta prin forta sa. Din punct de vedere psihic și intelectual el este limitat și, de aceea, poate fi biruit. El rapește fete de împarat, chiar daca sunt păzite sau închise în turn, și le duce în lumea cealaltă, careia îi apartine, dar adesea revine printre oameni. Zmeul posedă un palat maret (de arama, de argint sau de aur) cu grădini frumoase. Are familie, frați și surori. De obicei, pe tarâmul de dincolo exista trei împaratii ale zmeilor. Civilizatia acestora o depaseste pe cea umană prin ceea ce ei posed. Sunt antropofagi, întrucât alimentatia include si sânge omenesc. Arma preferata este buzduganul pe care îl arunca peste noua mari si noua tari. Obiceiul lor este de a fura fete frumoase pe care le țin închise, mere de aur si chiar astrele (Soarele si Luna), provocând dezechilibru în plan uman si cosmic. Forța lor se afla uneori ascunsa într-o prepelita sau o alta vietate, deci în afara propriului corp fizic. Destinul zmeului este de a fi ucis cu sabia. Mai periculoasa decât zmeul este închipuita zmeoica, în calitate de mama sau de sotie, care încearca sa se razbune pe erou apelând la practici magice. Moartea ei survine dupa ce roade stânci, copaci sau când încearca sa bea toata apa marii.

De asemenea, de factura mitologica sunt si motivul îngurgitarii si al regurgitarii eroului (de catre o pajura), acesta iesind mai frumos decât fusese înainte, si al învierii lui cu „apa vie si apa moarta” („apa vie si apa tare”).

Personajele axiale, Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana, primesc în basmele românești attributele unor zeițăi.

Făt-Frumos se distinge de toate celelalte personaje prin alese calitați (frumusete, vitejie, istetime), poate calatori pe celalalt tarâm, parcurge treptele initierii întru devenire, iar nota sa esentiala o constituie reînvierea si, asa cum afirma G. Coșbuc, „reînvierea este o conditiune fara de care nu poate exista erou în basme.” Asemenea

lui Indra, zeul soarelui din mitologia indiana, care se lupta cu uriasul Vrtra, Fat-Frumos lupta cu zmei, cu balauri pe care îi învinge.

Ileana Cosânzeana (Simziana, Sânziana) ca și Artemis, Hera (din mitologia greacă), Diana (din mitologia română), Semele (zeita pământului la traci), Freyja (zeita care plânge cu lacrimi de aur), Anahit (zeita armeană cu parul de aur) „este o divinitate magnifică, frumoasă (...), stăpâna pădurilor și a animalelor salbatice, pe care le apăra, zâna a lumii, stăpâna a sânzienelor, ale caror puteri erau cunoscute de femei, când, în noaptea consacrată lor, culegeau ierburi de leac. Aceasta mare zeitățe, persistând în credințele populare de-a lungul mileniilor (...), rămâne o divinitate al cărei prestigiu nu a putut fi diminuat, în special în folclorul românesc, de nici o altă zeitățe.” În basme, căsătoria cu această ființă sferică devine cel mai înalt tel al eroului. Ea nu vrea să se căsătorească decât cu acela care îi poate îndeplini dorințele, dovedindu-se mai inteligent decât ea. De obicei, acela care aspiră să o ia de nevastă este un împărat care nu corespunde idealurilor sale și caruia îi pune condiția nerealizabilă de a-i oferi o baie în laptele iepurilor ei neîmblânzite. Singurul care reușește este protagonistul, aflat în calitate de slugă a împăratului. Alături de protagoniști fabuloși, coborâți din stravechi mituri sau care au fost investiți cu virtuți mitice, povestitorul anonim, prin extraordinara sa capacitate de fantază, a creat și „episoade dintre cele mai curioase, cu rost estetic, care inculcă subiecte basmelor, într-o albă legendă multiseclară”, a creat „o mitologie ca suport artistic” [4, p. 146-147].

Motivele. Numeroase sunt în basme **motivele** care au o foarte largă circulație, influențându-se și chiar contopindu-se. Cele mai multe basme din culegerile lui Petre Ispirescu, G. Dem Teodorescu, Dumitru Stănescu, Ion Pop-Reteganul, Al. Vasiliu, I. G. Sbiera, Petre Uglisiu, Simion Florea Marian s.a. cuprind:

- *motivul frației de cruce*: actantul se împrietenește cu un alt personaj masculin, dotat cu calități deosebite, devin frați de cruce și împreună îndeplinesc misiunea pe care eroul și-o asumase de la început;

- *motivul păcălitorului*: adeseori apare un personaj negativ care îl păcălește pe protagonist sau pe eroina basmului;

- *motivul inițierii sau al probelor*: personajul axial trebuie să parcurgă drumul inițierii, să depășească obstacole, pentru a atinge maturitatea și pentru a se desavârși;

- *motivul călătoriei*: protagonistul trebuie să pornească într-o călătorie până la marginea pământului sau în lumea de dincolo, pentru a salva o fată de împărat, pentru a recupera un obiect pretios etc., pentru ca în universul existenței umane să se reinstaleze echilibrul, ordinea (*Voinicul Ierculean, ficioru-iepii*);

- *motivul eliberării astrelor* (*Greuceanu, Dragan Cenușa*);

- *motivul mamei vitrege* (*Cerbul de aur, Fata mosului cea cumințe, Naramza cea frumoasă*);

- *motivul interdicției* (*Tinerete fără bătrânețe*);

- *motivul fecioarei amenințate de un balaur sau rapite de un zmeu* (*Zorila Mireanu, Povestea lui Frunza*);

- *motivul substituirii*: prin viclesug, locul fetei de împărat înainte de căsătorie este luat de o țigancă (*Calugaras*);

- *motivul abandonului fetei în pădure sau al izgonirii de acasă*: o fată de împărat rămâne însărcinată după ce este privită de un tânăr sau după ce înghite o frunză (*Povestea lui Frunza, Busuioc și Musuioc, Norocul și nenorocul*);

- *motivul calului nazdrăvan*: Calul este un simbol puternic în basme, aparținând universului imaginar colectiv, caracterizat prin calități situate dincolo de animalitate. În general, el este un principiu al binelui, o reprezentare a chtonicului și a uranicului. După Fat-Frumos, calul detine locul cel mai important în evoluția evenimentialului, însumând „caracteristicile categoriale atât ale bestialului cât și ale umanului, fiind deopotrivă nazdrăvan, voce oraculară, voce profundă, inteligentă calauzitoare, frate, trimis divin, sursa inspiratoare etc.” Acesta este simbolismul calului în basmele românești, în comparație cu cel din mitologia și folclorul popoarelor nordice, unde el devine mesager al morții, calauzitor către tinuturile întunecate. Prezența calului este hotărâtoare, determinanta pentru îndeplinirea misiunii lui Fat-Frumos. Întâlnirea eroului cu „calul ales” simbolizează întâlnirea cu o anumită dimensiune a destinului într-un moment crucial. Comportamentul și înfățișarea inițială a calului „bubos”, „slab”, „rapciugos”, denota vâr-

sta lui considerabila, el preexistând nasterii eroului, așteptându-l și împartășindu-i apoi experiența sa eroică.

-*motivul condiției umane supuse trecerii*: Acesta este motivul central al cunoscutului basm *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, cules de Petre Ispirescu și considerat de Mircea Muthu „cel mai sec basm din literatura noastră” [4, p. 149].

4.2. Legenda

Legenda este o narațiune scurtă în proză care explică proveniența unui fenomen (de regulă, vechi, fabulos), însușirile distincte și comportarea unor ființe miraculoase, unor personaje și personalități notorii, celebre. *Legende*le toponimice, hideronimice și onomastice ilustrează cel mai adecvat pluridimensionalitatea fenomenului, în care semnele statornicirii așezării și a omului locului nu acceptă golurile identitar-explicative. De la denumirea unor izvoare notorii după numele gospodarului, care a înțeles să facă fântână în locuri depărtate de sat, la marginea unui drum îndepărtat, dar bătut de multă lume însetată, până la vechi proprietăți pe dealuri și văi pitorești, numite în continuare cu numele proprietarului, de la movile tainice de la hotarele vechi între sate până la legenda satului românii basarabeni și-au ajustat răspunsuri / explicații, provocați de întrebările inerent mitraliate și de copii, și de oaspeți călători/ întrebători, dar și de propria curiozitate: de unde să se fi luat această apă și de ce se cheamă cum se cheamă? dar cum se face că aceste nume se mai întâlnesc tocmai în cealaltă parte de Europa? [6].

Principalele clasificări a legedenelor [3, p. 264-269]:

I. *Legendele etiologice*, cuprinzând pe cele care se ocupă de crearea și organizarea lumii (Creația lumii (cuprinde teme: Creatorul, lumea, vegetația, viețuitoarele, omul și organizarea vieții lui, popoarele); *Legendele geografice și toponimice*; *Legendenle onomastice*).

II. *Legendele mitologice*, privind apariții, existențe și lucruri supranaturale, expresie a unor credințe îndepărtate de caracter precreștin.

III. *Legendele religioase*, înțelegând prin aceasta pe cele care se referă la personaje, sărbătoriri și obiceiuri legate de religia creștină, cum și alte prilejuri de sărbătoriri și practici. Se grupează pe aspec-

tele esențiale ale vieții personajelor (nașterea, prigoana, răstignirea lui Isus), puterile atribuite acestor personaje (minunile sf. Dumitru), interzicirile legate de sărbătorirea lor (de sf. Ilie nu se lucrează, fiind pericol de trăsnet).

IV. *Legedendele istorice*, referitoare la personaje istorice, eroi naționali și locali, evenimente naționale și locale: relațiile cu dușmanii, relațiile cu poporul [3, p. 262-263].

4.3. Snoava

Una dintre categoriile epicii populare careia cercetatorii folclorului românesc iau acordat mai puțin importanță este *snoava*. *Snoava* este o specie a povestirii populare, ce reprezintă comic, preponderent realiat și epic detaliat, un subiect sau o înlănțuire de motive (V. Cirimpei). E o narațiune scurtă, de obicei, alcătuită dintr-un singur episod cu intenții satirizante despre fapte din realitatea de toate zilele, în care dimensiunile realiste sunt exagerate, doar cât îngăduie limitele verosimilului (Ov. Bârlea). Motivele satirizate în *snoavă* fiind cele mai la îndemână în roată lumea – prostia, lăcomia, – e firească răspândirea și circulația snoavei pe oriunde, fără frontiere [7]. O definiție clară, cuprinzătoare a speciei folclorice aflate în discuție, o formulează Ovidiu Bîrlea în studiul *Folclorul românesc*: „Snoava e o naratiune scurta în genere cu un singur episod, în care sunt scoase în relief metehnele oamenilor. Ea raspunde unei necesitati adânc resimtite de straturile populare de pretutindeni de a se amuza pe seama abaterilor de la normele de convietuire si manifestare. Omul simplu sa arătat deosebit de sensibil la orice act sau trasatură neconforme cu uzul local, a înregistrat deformarea și s-a grăbit să facă haz de ea. Registrul abaterilor este foarte întins, de la deficientele fiziologice înnascute pâna la relatiile sociale care au afectat satul românesc” [4, p. 156].

Prin snoave, creatorul popular a pus în lumina numeroase aspecte negative, reprobabile din viața semenilor aparținând diferitelor categorii sociale. Universul acestei specii a epicii populare fiind, în general, societatea umana cu toate neajunsurile ei, este și firesc ca **tematica** să se releve ca deosebit de **vasta**, de complexa. De aceea, aceasta „Cenusareasa a basmului” a generat dificultati în clasificarea ei și a

fost mult timp „cercetata în subsidiar”. O prima **clasificare**, realizata în 1910, îi aparține lui Antti Aarne care, le grupeaza în functie de personajul axial în patru mari grupe:

- A) snoave despre proști;
- B) snoave despre căsătoriți;
- C) snoave cu femeie ca personaj central;
- D) snoave cu bărbat ca personaj central.

Pastrând acest tip de clasificare, Smith Thompson o îmbogățește, împărțind snoavele despre căsătoriți în următoarele subgrupe:

- a) femeia nebunatică și soțul ei;
- b) barbatul nebunatic și soția sa;
- c) cuplul nebunatic;
- d) snoave despre fete bătrâne.

Asa cum specialistii au remarcat, tipologia Aarne-Thompson este lipsită de unitate, întrucât criteriul propus urmărește numai eroul pe care îl regăsim în două grupe în același timp, creându-se astfel suprapuneri. O altă clasificare, lipsită și aceasta de unitate, a fost făcută de Siegfried Neumann, în 1963, care le grupa în:

- a) sociale (despre țărani, domni etc.);
- b) ciclizate în jurul unui personaj (de exemplu Till Eulenspiegel, Bertoldo etc.);
- c) cu conținut general uman (cele referitoare la căsnicie, iubire, dans, petrecere) [4, p. 156].

Clasificarea detaliată realizată de Sabina Stroescu este următoarea:

I. Relații sociale

1. Ciclul Păcală
2. Stapân-sluga
3. Autorități laice și religioase

II. Relații de familie

1. Soț – soție
 - A. Barbatul iubareț
 - B. Femeia iubareța
 - C. Baba iubareța
 - D. Femeia vicleană
 - E. Femeia îndărătnică

F. Femeia rea

2. Parinți – copii

3. Frați – surori

4. Alte neamuri

5. Nași – fini

III. Însușiri și deficiențe psihologice

1. Prostie

A. Soțul neghiob

B. Nevasta neghioabă

C. Tânărul prostanac

D. Prostie

2. Înțelepciune – istețime

3. Ghidușie – șiretenie

4. Laudă – îngâmfare

A. Proastă educație

B. Ipocrizie

C. Minciună

D. Înșelăciune – obicei prost

5. Lăcomie – avariție

6. Lene

A. Barbatul leneș

B. Femeia leneșă

7. Murdărie trupească

8. Arțăgos – certăreț

9. Beție – hoție

10. Hoțul iscusit

11. Hoțul nepriceput

12. Batjocură – limbaj regional

13. Snoave explicative (cu caracter legendar)

14. Ignoranță – naivitate

15. Profesioniști necalificați

16. Omul distrat

17. Lașitate

IV. Defecte fiziologice

Surzenie, bâlbâială, orbire

V. Snoave privitoare la armată

VI. Glume

1. Glume diverse
2. Glume privitoare la școlari
3. Glume și anecdote privitoare la copii [4, p. 159-160].

4.4. Bancurile

Bancurile sunt creații populare epice, de dimensiuni foarte reduse, cu un pronunțat caracter umoristic. Ele sunt fapte folclorice specifice mediului urban, de data recentă – probabil au fost create începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea –, aflându-se mai puțin în atenția specialiștilor decât speciile literaturii populare puternic ancorate în tradiție. De multe ori bancurile sunt confundate cu anecdotele, care pot fi definite ca naratiuni scurte reliefând, atitudini sau replici ale unor personalități/ oameni celebri, cu conținut umoristic, pe care memoria colectivă le înregistrează, le reține și le transmite, întrucât le considera semnificative și demne de a fi reținute și de alții. Însă anecdotele nu pot fi socotite creații anonime, ele relatând fapte veridice, spre deosebire de bancuri care sunt produse ale universului ficțional al indivizilor dotați din popor. Constantin Eretescu afirma că „relația dintre anecdota și banc se aseamănă cu raportul dintre legenda și basm.” Structura bancurilor este deosebit de simplă, cuprinzând un singur episod, în care se descrie o situație, și o concluzie (o replică) neașteptată de receptori, care în aparență contrazice logica din narațiune [4, p. 170].

Bibliografie recomandată

1. *Registrul Patrimoniului Cultural imaterial*: <https://mecc.gov.md/ro/content/capitolul-i-traditii-si-expresii-ale-artei-cuvantului-avand-limba-si-semnificatia-cuvintelor>, accesat 12.02.2021.
2. Balazs Lajos, *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*, Cluj-Napoca, 2003.

3. Brill Tony, *Principiile clasificării legendelor populare românești*, în *Revista de etnografie și folclor*, Tomul 11, nr.3, 1966.
4. Costin Claudia, *Curs de Etnografie și folclor, pentru învățământul la distanță*. Suceava, 2018.
5. Filip Iulian, *Povestea fantastică*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-culturale-ale/povestea-fantastic%C4%83>
6. Filip Iulian, *Legenda*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-culturale-ale/legenda>.
7. Filip Iulian, *Snova*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-culturale-ale/snoava>
8. Rucsanda Mădălina Dana, *Considerații asupra interpretării doinei*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
9. Cristescu Ștefania, *Descântatul în Cornova – Basarabia*. Ediția a doua revăzută și adăugită. S.n., 2003.
10. Dorcu Florin, *Descântecul și blestemul – forme ale discursului magic în opera lui Mihai Eminescu*, în *Anuar 2016*, Liceul Carol I, Bicăz, 2016.

Sarcini teoretico-aplicative

1. Identificați 2-3 elemente ale folclorului literar specifice localității natale. Caracterizați aceste elemente după modelul fișelor elementelor patrimoniului cultural <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-culturale-ale/snoava>
2. Estimați rolul folclorului literar în promovarea valorilor naționale.

Tema V. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI SAU PRACTICII COREGRAFICE TRADIȚIONALE

Unități de conținut:

- 1. Coregrafia tradițională: noțiuni și tipologie**
- 2. Dansurile tradiționale românești din Republica Moldova**
- 3. Obiectele în coregrafia tradițională**
- 4. Ansamblurile coregrafice**

Obiective:

- Să determine principalele tipuri de dansuri tradiționale românești;
- Să analizeze principalele tipuri de dansuri tradiționale românești conform celor 4 zone folclorice ale RM;
- Să estimeze rolul ansamblurilor coregrafice contemporane în salvarea patrimoniului cultural imaterial.

1. Coregrafia tradițională: noțiuni și tipologie

Dansurile populare sunt considerate o comoară a neamului românesc ce se cultivă din generație în generație, exprimând specificul fiecărei regiuni în parte. Dansurile tradiționale românești au o bogăție a mișcărilor: de la dansuri cu mișcări line și simple, la cele cu ritm alert, ce necesită agerime și virtuozitate.

Coregrafia populară a Moldovei are mai multe componente esențiale - dansul popular tradițional, dansul popular scenic și dansul folcloric. Conținutul și interacțiunea acestora oferă dansului popular o imagine completă, reflectând procesele moderne din coregrafia populară din Moldova. Gradul de atenție față de acest domeniu al culturii coregrafice, cercetarea domeniului, rămân decisive în perceperea dansului tradițional din Moldova ca un fenomen cultural. Existența unei tradiții coregrafice poate fi observată prin prezența trăsăturilor stilistice comune diferitelor regiuni ale Moldovei, precum sincronicitatea, polifonia, improvizația și alte câteva trăsături. În stilul coregrafic general, se disting câteva maniere regionale originale de interpretare. Acestea se deosebesc prin lexicul lor de dans, caracterul interpretativ, particularităților de gen și repertoriu. Anume particularitatea și originalitatea coregrafiei

diferitelor regiuni constituie bogăția dansului tradițional din Moldova ca fenomen cultural unic. În sat – conservatorul și promovatorul tradițiilor - cultura dansului popular a suferit mari schimbări în secolul XX. O serie de factori ai vieții sociale (distrugerea modului de viață tradițional al satului, colectivizarea, influența mass-media - radio, ulterior - televiziune, și prin intermediul lor - urbană, culturală urbană) nu au putut decât să afecteze starea folclorului coregrafic din mediul rural. Pentru viața oricărui fenomen tradițional, este necesară funcționarea activă a obiceiurilor și prezența unei transmisii continue [1, p. 471].

Cercetătorul Silvestru Petac definește un *dans tradițional* ca fiind o variantă a unui text ideal întrupat (manifestat somatic) sub aspect spațial-temporal-energetic în conformitate cu niște norme morfosintactice și norme stilistice și estetice, variantă aflată în strânsă corelație cu alte tipuri de texte tradiționale (numite de noi co-texte) și aderentă la niște norme sociale, culturale, magico-religioase etc, toate impuse de o anumită tradiție locală. Dansul tradițional se manifestă în contexte tradiționale, înțelese aici ca fiind evenimente clar circumscrise din perspectiva spațiului și a timpului, evenimente care în sistemul tradiției locale au o semnificație proprie, născută din conjugarea semnificațiilor subsistemelor care interrelaționează cu această ocazie.

Tot Silvestru Petac dă o clasificare a perioadelor din ultimele două secole, relevând dansul tradițional în spațiul românesc:

1. O primă perioadă, începând cu mijlocul secolului al XIX-lea și până spre mijlocul secolului al XX-lea, în care contextele aparținând tradițiilor locale ale dansurilor erau viabile și aveau funcțiile sociale și culturale specifice civilizației tradiționale.

2. O a doua perioadă începe odată cu instaurarea regimului comunist în România și se încheie la Revoluția din 1989.

3. O a treia perioadă este perioada actuală, începând cu anul 1990, și este marcată de ieșirea din comunism și adoptarea economiei de piață [2, p. 83].

Dansul popular, în general, reprezintă un tip de dans care este o expresie băștinașă, de obicei recreativă, a unei culturi trecute sau prezente. Dansul popular românesc este o manifestare artistică colectivă care se exprimă direct, în mod natural și original și se caracterizează

printr-o bogăție nesfârșită de mișcări izvorâte din miile de jocuri existente, într-o mare varietate a stilurilor proprii fiecărei regiuni și prin vigoarea, veselia naturală, temperamentul și dinamismul interpretării. Dansurile populare sunt dansurile interpretate spontan, fiind realizate de întreaga comunitate a satului, de către tineri și bătrâni, marcând astfel sărbătorirea unei nunți, a unui festival, a unei recolte, uneori, și a unui rit funerar, unde interpreții sunt oamenii de rând care nu sunt instruiți sau dansatori profesioniști. Aceste dansuri nu sunt efectuate din lipsă de apreciere sau recompensă de niciun fel, existența lor este fundamentală deoarece dansul, ca atare, face parte integrantă din viața lor de zi cu zi, reprezentând credințele lor religioase, obiceiurile și ritualurile. Interpretarea lor este mai degrabă o exprimare a bucuriei și nu cu scopul de a-și continua existența pașnică într-o regiune anumită. „Ei cred că dansul lor este un fel de rugăciune către natură și zeii săi, o rugăciune propice care invocă, precum și mulțumește” [2, p. 84].

Prin inventarierea coregrafiei populare a fost identificată o mare bogăție de elemente. S-a observat totodată că, unul și același dans circulă cu nume diferite. Iată de ce în procesul sistematizării și clasificării dansurilor tradiționale de ritual, ceremoniale și semi-culte s-a ținut cont de mai multe criterii.

S-a luat ca bază complexul mijloacelor de expresie coregrafică, elementele, formulele încheiate din aceste elemente, cât și trăsăturile generale ale dansului. Pentru respectarea caracterului sincretic al dansului, am luat în calcul aspectele care îl întregesc: melodia, textul rostit, accesoriile utilizate la desfășurarea dansului. La factorii coregrafici de bază s-au adăugat aspecte precum: tema, funcția și caracterul dansului, pentru a înțelege sensul profund al fenomenului și relația lui cu mediul cultural.

Folcloristul și coreograful Nicolae Gribincea a identificat patru zone geografice: zona de sud, zona de centru, zona de nord și zona din stânga Nistrului în clasificarea coregrafiei tradiționale. Zonarea are mai degrabă un caracter lucrativ și vine să faciliteze activitatea operatorilor culturali care vor proteja acest patrimoniu cultural.

Folclorul coregrafic românesc din Republica Moldova posedă o bogată și complexă serie de elemente proprii bine conturate ce deter-

mină un specific național pronunțat. Pornind de la aspectele esențiale: ocaziile de desfășurare a dansurilor, diversitatea cinetică, ritmică, tipologică, interpretativă și stilistică coregrafia noastră tradițională se deosebește esențial de arta coregrafică a vecinilor din est, fiind parte componentă a coregrafiei tradiționale românești. Într-un cadru comparativ mai larg, după formă, structură și caracter dansurile tradiționale din Republica Moldova fac parte din marea și bogata familie a coregrafiei balcano-carpatică, unitară prin execuția mișcărilor ca joc colectiv și de grup.

În această moștenire coregrafică se conține întreaga gamă de dansuri ceremoniale, rituale, distractive; de virtuozitate, cu caracter social de petrecere; jocuri legate de ciclul obiceiurilor calendaristice; jocuri asociate proceselor de muncă, îndeletnicirilor; jocuri asociate fenomenelor naturii; jocuri cu referire la floră și faună; jocuri din ciclul obiceiurilor familiale; jocuri ce pun în valoare abilitățile și virtuțile bărbaților; jocuri ce pun în valoare frumusețea femeii; jocuri cu caracter magic; jocuri cu măști zoomorfe cât și jocuri inspirate din cultura altor popoare.

Ocaziile de manifestare a jocului popular sunt: hora/jocul satului, nunțile, cumătriile, clăcile, zilele patronilor numelui (mai nou zilele de naștere), diferite ocazii de veselie. În cadrul acestor ocazii de joc în majoritatea cazurilor se mai joacă ca pe timpuri după anumite reguli și obiceiuri locale, alte ori sunt invitate persoane care organizează astfel de ocazii, petreceri.

Varietatea de dansuri este relativ mare, diferă de la sat, de la o zonă la alta. Dansurile ce aparțin stratului fundamental cu caracter integrator predomina și circulă pe întreg teritoriul în zeci de variante cu mici schimbări, improvizări. Au trăsături caracteristice atât dansurile cu rol intermediar, cât și cele cu rol auxiliar. Aceste și alte trăsături caracteristice se regăsesc în melodii: ritm, tempo, strigături și în formele de chiuit [3].

Diferențierile stilistice de construcție a dansurilor nu sunt evidente de la o zonă la alta, totuși există diferențieri la nivelul manierei interpretative și în ținută. Construcția dansurilor dispune de o mare bogăție ritmică, o largă gamă de tempo, multiple forme de prezentare

și expresie cu o serie de elemente expresive și specifice care au determinat crearea unui specific național.

Ținuta brațelor foarte variată la dansurile de grup: ținută de horă, ținută de brațe încrucișate în față sau în spate, lanț de braț sus, lanț de brațe jos etc. La jocurile de perechi de mână jos, de mână sus, pe umeri, ca la horă, cruciș, ținută de polcă, ținută de învârtită etc. La dansurile cu soliști: ținută liberă de brațe liber în jos, la spate, ridicate la înălțimea umerilor sus etc.

Ele înregistrează o mare varietate și datorită executării în forme geometrice: cerc, semicerc, linie dreaptă, linii întretăiate sub diferite unghiuri, la care se adaugă modalitatea interpretării: de grup, de perechi, de ceață și cea solistică. Dansul popular fiind o creație colectivă și formează un complex unitar.

În Repertoriu este înregistrat partea cea mai de seamă din vastul repertoriu coregrafic care mai este funcțional pe teritoriul Republicii Moldova. Dar multe elemente sunt în pericol de dispariție și contextul socio-economic de la acest început de secol nu este favorabil păstrării acestei moșteniri deosebit de valoroase. Ca reper la elaborarea specialiștilor le-au servit materialele adunate pe parcursul anilor în expedițiile de teren, festivaluri diferite manifestări folclorice, ocazii de joc ca nunți, cumătrii, hramurile și horele satelor. Totodată ca sprijin și îndrumare le-a fost literatura de specialitate editată, cât și informațiile și relatările din presă scrisă.

Tabelul 4.1: TIPURI DE DANS FOLCLORIC ÎN REPUBLICA MOLDOVA [3]

Tipuri	Exemple
„Horă dreaptă”	„Hora mare”, „Hora”, „Moșnegii”, „Jocul babelor”, „Floricea”
„Horă în două părți”	„Hora în două părți”
„Danț de nuntă”	„Danțul”, „Danțul miresei”
„Horă bătută”	„Hora cu strigături”, „Hangul”, „Ghilabaua”, „Hangul de la Coteala”
„Joc mare”	„Nuneasca”, „Jocul cel mare”
„Horă saier”	„Hora din Căușeni”;
„Horă polcă”	„Fudula”, „Franza mărului”, „Sălcioara”, „Rotunda”;

„Bătuță Moldovenească”	„Haiduceasca”, „Bătuta”;
„Învîrtită bătuță”	„Rusasca”, „Țărănească”, „Corăghească” (în perechi);
„Învîrtită dreaptă”	„Colbul”;
„Învîrtită ardeleană”	„Septeleanca”;
„Polcă șchioapă”	„Năframă”, „Papandura”, „Șchiopățica”;
„Polcă dreaptă”	„Trandafirul”, „Polcă”;
„Brăul nou”	„Alunelul”, „Brăul feciorilor”;
„Brăul dunărean”	„Schiță”, „Șiragul”;
„Brăul carpatic”	„Sârba zdruncinată”, „Arnăuții”, „Brău bătut”;
„Brăul mocănesc”	„Cadăneasca”, „Jocul cămărașilor”, „Tăbăcărească”;
„Sârbă comună”	„Sârba”, „Jocul calului”, „Fusul (bărbătesc)”, „Sârba”;
„Sârbă distractivă (la comandă)”	„Rața” (nord); „Sârba trei ciocane”;
„Sârbă în doi (în cuplu)”	„Sârba în doi”;
„Ciuleandra” (hore mici)	„Ciuleandra”, „Ciurul”, „Sâta”.
„Țărăneasca”	„Țărăneasca”, „Rusasca”, „Tropoțica”;
„Doi plimbat”	„Boierașul”, „Coșerul”, „Păstaia”, „Șervețelul”, „Răcușorul”, „Oleandra”;
„Baraboi”	„Baraboiul” (text special), „Mărânțișul”, „Sîndreanca”;
„Doi bănățean”	„Oleandra”, „Șarampoiul”, „Ardeleanca”, „Pomul”, „Bușanca”, „Arnăutul”;
„Ceață moldovenească”	„Căiuții”, „Corăbeasca”, „Ciobăneasca”;
„Ceață ciobănească”	„Mocănașul”;
„Drăgaică”	„Paparuda”, „Drăgaica”, „Lăzărelul”, „Crăițele”;
„Ceață distractivă”	„Jocul Babelor”, „Jocul căprilor”, „Haiducii”, „Nun-ta țării”, „Malanca”, „Ciuca”, „Moșii”, „Rața”;
Dansuri cu solo de virtuozi	„Bătuta”, „Săltata”;
„Bătuță solistică”	„Jocul cailor” (nord), „Mocănașul”, „Brăul bătut”, „Brăul ofităresc”, „De năfrângi”;
„Geampara solistică”	„Cadăneasca”, „La sarmale”;
„Solo țigănesc”	„Țigăneasca”, „Ușa cortului”, „Bătaia ferului”;
„Solo ritual”	„Calul”, „Capra”, „Cucoșul”, „Ursul”, „Jucatul darului”, „Conăcăreasca”;
„Solo simplu”	„Lăzărelul”, „Dansul găinii”.
„Breaza”	„Breaza”

Astfel modul de trai al poporului, deprinderile, etica, tradiția de a descoperi emoțiile de ordin personal și comun și-au găsit reflectare în multe dansuri moldovenești. Aceste dansuri exprimă și reprezintă relațiile sociale. „În creația populară moldovenească, dansului îi revine un loc aparte. Primii pași în studierea folclorului teatral și coregrafic moldovenesc au fost întreprinși târziu. Abia la mijlocul sec.XIX au început să apară materiale etnografice și de cercetare în care sunt prezente texte pentru cântece, descrieri ale unor dansuri cu caracterizare formeiști conținutului acestora, cu indicarea timpului și locului acțiunii, însă fără referiri la unele mișcări propriu-zise. Dansurile create de popor se transmiteau din tată în fiu, păstrându-și prospețimea și originalitatea”. Fiind strâns legate de viața poporului, redând ideile și emoțiile lui, dansurile sunt într-o permanentă modificare și dezvoltare. Prin dans își găsesc exprimare manierele și procedeele specifice unui popor. Acestea trec ca un fir roșu prin formele și genurile coregrafiei populare. Speciile de bază ale dansului popular sunt:

1) dansurile colective (numărul participanților nu este limitat. Dansează întreg satul);

2) dansurile în grup (pentru bărbați și pentru femei). Se caracterizează prin mișcări complicate;

3) dansurile în perechi (combinat).

„Arta populară a asimilat tot ce a fost mai important pe parcursul veacurilor. În dansul moldovenesc astăzi reînvie jocul în cerc, formă plină din vechime și armonia desăvârșită a artei antice” [17, p.96]. Însă, odată cu scurgerea timpului, aceste dansuri nu au devenit mai puțin populare, lexicul lor treptat și-a pierdut eficacitatea, iar conținutul a căpătat un alt caracter. În Moldova există fenomenul de dans numit „JOC”. Acesta are loc în cadrul unei localități concrete în zilele de sărbătoare. „În caleidoscopul perindării dansurilor s-a manifestat întreaga bogăție a coloritului, ritmului, lexicului ce le sunt proprii multor dansuri moldovenești, le este propriu improvizația: în timp ce fetele îndeplinesc niște mișcări asemănătoare, pline de grație și feminitate, flăcăii se manifestă prin inventivitate și tehnica dansului fără a influența ritmul și desenul general. În diferite sate dansurile interpretate în cadrul sărbătorilor se deosebesc prin diversitate. Spre

exemplu, într-o localitate se dă prioritate „Sârbei”, în alta – „Horei”. Pornind de la diversitatea dansurilor moldovenești, propunem următoarea clasificare a acestora: - dansuri de ritual, tradiționale („Călușarii”, „Căluțul”); - dansuri de nuntă – lirice, de glumă („Ostropăț”, „Zestrea”); - dansuri în colectiv – care redau specificul național („Bătuta”, „Sârba flăcăilor” „Haiduceasca”, „Voiniceasca”); - dansuri de muncă – care țin de activitățile de muncă („Poama” „Coarda de vie”, „Sâsâiacul”, „Coasa”, „Jocul fierarilor” [21, p.425]. „Dansurile moldovenești se deosebesc prin muzicalitate, ritmică, structură, desen, mișcări. Unele din ele se practică doar într-o singură localitate, având trăsăturile lor irepetabile, maniere și catrene în rimă pronunțate de către interpreți în timpul dansului - „Strigături”. Strigăturile întotdeauna au constituit parte componentă a dansului care se interpreta la „Hora satului”. Șuieratul redă dansului un colorit aparte, îl face mai expresiv. Dansurile moldovenești nu pot fi studiate fără a cunoaște folclorul muzical, prezentarea artistică și alegerea reușită a costumului. La categoria mijloacelor expresive ale dansului popular se referă mișcările, gesturile, pozițiile, mimica, particularitățile stilistice ale interpretării [5, p. 9-10].

2. Dansurile tradiționale românești din Republica Moldova

ZONĂ GEOGRAFICĂ NORDUL MOLDOVEI

(Raioanele: Briceni, Ocnîța, Edineț, Dondușeni, Drochia, Soroca, Florești, Râșcani, Glodeni, Fălești, Sângerei)

Repertoriul dansurilor mixte de grup: „Sârbă de mână”, „Sârbă de mână”, „Horă mare”, „Brâul”, „Chindia”, „Scăunelul (Mânioasa)”, „Bătrâneasca”, „Horă de mână”, „Sârbă de doi”, „Sârbă comună”, „Ciurul”, „Hora din Ciudei”, „Horă în bătai”, „Horă de mână”, „Rusasca”, „Țărăneasca”, „Corăgheasca”, „Hore în două părți”, „Sârbă în bătae”, „Hangul de la Coteala”, „Alunelul”, „Țărăncuța”, „Jocul mare”, „Sârbă-n bătai”.

Repertoriul dansurilor de perechi: „Horă mare”, „Jocul cel mare”, „Horă mare”, „Papandura”, „Frunza nucului” (Pădurețul),

„Pădurețul”, „Arnăutul”, „Bocăneasca”, „Polca”, „Ițele”, „Păstaia”, „Calupul”, „Trei lemne”, „Baraboiul”, „Fudula”, „Frunza mărului”, „Șindreanca”, „Boierașul”, „Alunelul”, „Coasa”, „Colbul”, „Jânica”, „Oira”, „Coșerul”, „Padispanul”, „Foarfecele”, „Polca”, „Sârba de la Țarigrad”, „Șarampoiul”, „Cioara”, „Ardeleanca”, „Paraschița”, „Ilenuța”, „Banul mărăcinei”, „Șepteleanca”, „Învîrtită”, „Cărășelul”, „Chindia”, „Optul”, „Arnăutul”, „Padispanul”.

Repertoriul dansurilor bărbătești: „Rața”, „Arcanul”, „Sârba trei ciocane”, „Hangul”, „Sârba”, „Bătuta”, „Legănata”, „Sârba studenților”, „Corobanca”, „Cozacul bătut”, „Sârbă în băță”, „Haiduceasca”, „Corăghiasca”, „Ciobănașul”, „Bătuta”.

Repertoriul dansurilor rituale de Anul Nou: „Hora din Căiuți (Florica)”, „Jocul Căprei”, „Sârba din Căiuți”, „Moșnegii”, „Jocul babelor”, „Jocul Cailor”, „Craii”, „Cocostârcul (Barza)”, „Jocul ursului”, „Calul”, „Cerbul”, „Malanca”, „Nunta țării”, „Calul”, „Jienii”, „Novacii”, „Brâncovenii”, „Haiducii”, „Jocul împăraților”, „Jocul câprilor”, „Arnăuți”, „Malanca”.

Repertoriul dansurilor din ciclul obiceiurilor calendaristice de vară: „Drăgăica”, „Cununa”, „Călușarii”.

Repertoriul dansurilor rituale de nuntă: „Dansul miresei”, „Nuneasca”, „Jucatul darului”, „Dansul găinii”, „De trei ori în jurul mesei”, „Jucatul zestrei”, „Jocul cel mare”, „Danțul miresei”, „Zestre”, „Sârba nunții”, „Cuza”.

ZONA GEOGRAFICĂ CENTRUL MOLDOVEI

(Raioanele: Șoldănești, Ungheni, Telenești, Rezina, Orhei, Călărași, Nisporeni, Strășeni, Criuleni, Dubăsari, Anenii-Noi, municipiul Chișinău,

Ialoveni, Hâncești, Călărași)

Repertoriul dansurilor mixte de grup: „Hora mare”, „Hora”, „Hora”, „Hora”, „Jocul mare”, „Sârba”, „Sârba”, „Sârba pe bătaie”, „Sârba”, „Brâu”, „Brâu”, „Sârba”, „Hora dreaptă”, „Hora în două părți”, „Jocul mare”, „Hora”, „Hora în două părți”, „Mărunțica”, „Hora în băță”, „Hangul”, „Hora bătută”, „Horă în două părți”, „Sârba de mână”, „Chindia”, „Copăcelul”, „Ciuleandra”, „Ciurul”, „Cârlănuța”, „Rata”.

Repertoriul dansurilor de perechi: „Hangul de la Colonița”, „Păstaia”, „Rezinca”, „Rusasca”, „Trandafirul”, „Coasa”, „Cărașelul”, „Cârligul”, „Boierașul”, „Podispanul”, „Vengerca”, „Horă zdruncinată”, „Fata popii”, „Floarea bostanului”, „Urma dracului”, „Pomul”, „Șaier”, „Rața”, „Copăcelul”, „Bușanca”, „Cioara neagră”, „Calupul”, „Oleandra”,

„Îțele”, „Țărăneasca”, „Polca”, „Oira”, „Foarfecele”, „Polcă din bătrâni”, „Pintenașul”, „Sâsâiacul”, „Două mere”, „Bușanca”, „Paraschița”, „Carapetul”, „Șarampoiul”, „Mărărașul”, „Mărărașul”, „Tropoțica”, „Sârba dogarului”, „Rotunda”, „Troanca”, „Breaza”, „Natalia”, „Padispanul”, „Bătrânească”, „Chirieacul”.

Repertoriul dansurilor rituale de nuntă: „La datul mâinii”, „Legătoarea”, „La sarmale”, „Dansul bucătăreselor”, „Colacul”, „Danțul”, „Joc mare”, „Hora miresei”, „Jocul miresei”.

„Șervețelul” – tip coregrafic: Doi plimbat, tip muzical: Ostropăț.

Repertoriul dansurilor rituale de Anul Nou: „Babele”, „Ursul”, „Cucoșul”, Dansul alaiului din joc teatralizat „Ursul”, „Capra”, „Căluțul”, „Jocul caprelor”, „Moșii”, „Moșii și Babele”, „Ciuca”, „Irozii”, „Căluții”, „Calul”.

Repertoriul dansurilor din ciclul obiceiurilor calendaristice de primăvară și vară: „Lăzărelul”, „Paparuda”, „Cununa”.

Repertoriul dansurilor bărbătești

„Sârbă zdruncinată”, „Sârbă”, „Brâu bătut”, „Brâu (în două părți)”, „Brâu”, „Sârbă”, „Brâul feciorilor”, „Bătuta”, „Sârbă legănată”, „Sârbă pe bătaie”.

Repertoriul dansurilor femeiești: „Sârba fetelor”, „Sârba”.

ZONĂ GEOGRAFICĂ SUDUL MOLDOVEI

(Raioanele: Leova, Cimișlia, Căușeni, Slobozia, Ștefan Vodă, Basarabeasca,

Găgăuzia, Cantemir, Taraclia, Cahul)

Repertoriul dansurilor mixte în grup: „Mărunțica”, „Boghiana”, „Foarfecele”, „Hora în două părți”, „Hora”, „Brâul”, „Sârbă de mână”, „Sârba”, „Sârbă studentască”, „Sârbă pe bătaie”, „Horă mare”, „Horă țopăită”, „Sârbă”.

Repertoriul dansurilor de perechi: „Balul mărăcinei”, „Patlagica”, „Șchiopățica”, „Oleandra”, „Oleandra”, „Mocăncuța”, „Saierul”, „Răcușorul”, „Oira”, „Baraboiul”, „Mărunțișul”, „Horă dreaptă”, „Sârbă”, „Horă zdruncinată”, „Țopăita”, „Rusasca”, „Pintenașul”, „Vengherca”, „Calupul”, „Cărăselul”, „Sălcioara”, „Ițele”, „Tropățica”, „Arnăutul”, „Polcuța”, „Șarampoiul”, „Valsul”, „Baraboiul”.

Repertoriul dansurilor rituale de nuntă: „Danțul”, „Ușa cortului”, „La datul mâinii”, „La jucat beteala”, „De dus nunul acasă”, „La jucatul darului”, „Jocul prosopului”, „Joc mare”, „Conăcăreasca”, „Hora miresei”, „Jocul diavorului (de săltat)”, „Nuneasca”, „Hobotul”, „Horă”, „Jocul cel mare”, „Năframa”, „Șaier”, „Căteaua”, „Joc mare”, „De năfrânger”, „Cadăneasca”, „Danțul”, „Jocul vorniceilor”, „Păpușele”.

Repertoriul dansurilor rituale de înmormântare: „Piperul”, *Hora* mortului în jurul sicriului.

Repertoriul dansurilor rituale de Anul Nou: „Jocul caprei”, „Căprița”, „Ursul”, „Cocostârcul”.

Repertoriul dansurilor din ciclul obiceiurilor de vară: „Paparuda” (leului), „Lăzărelul”, „Lăzărițele”, „Cucii”, „Paparudele”, „Drăgăica”, „Paparuda”, „Crăițele”, „Hora drăgăicelor”.

Repertoriul dansurilor bărbătești: „Brăul”, „Sârba”, „Sârba studenților”, „Bătuta”, „Sârba”, „Sârba”, „Brăul ofițeresc”, „Ghilabaua”, „Brăul”, „Brău în două părți”, „Hangul”, „Sârba zdruncinată”, „Horă în două părți”, „Hora Țopăită”, „Tăbăcăreasca”, „Sârba trei ciocane”,

„Ciobăneasca”, „Mocănașul”.

Repertoriul dansurilor femeiești: „Schita”, „Hangul nevestelor”, „Hora”, „Hora dreaptă”, „Sârba”.

ZONA GEOGRAFICĂ TRANSISTREANĂ

(Raioanele: Camenca, Râbnița, Dubăsari, Grigoriopol, Slobozia)

Repertoriul dansurilor mixte în grup: „Hangul”, „Șarampoiul”, „Horă în două părți”, „Moldoveneasca”, „Bulgăreasca”.

Repertoriul dansurilor de perechi: „Polca”, „Mărița”, „Carabetul”, „Caracoveacul”, „Chiriacul”, „Îvîrtită”, „Oira”, „Șaierul”, „Șarampoiul”, „Calupul”, „Oleandra”.

Repertoriul dansurilor bărbătești: „Bătuta”, „Arnăuții”, „Voiniceasca”, „Jocul fierarilor”.

3. Obiectele în coregrafia tradițională

Practica utilizării obiectelor în creațiile artistice este cunoscută din cele mai vechi timpuri, fiind larg aplicată atât în arta folclorică cât și în teatrul profesionist. Utilizarea obiectelor, mobilierului și a articolelor de uz casnic în spectacolele coregrafice moderne este considerată o soluție inovatoare de reflectare artistică a realității prin imagini vizuale. Evoluția fenomenelor artistice este o reacție a creatorilor de artă la experiențele acumulate, la tendințele și aspirațiile societății contemporane, la regândirea filosofică a aspectelor existențialiste ale umanității, la sinteza dintre trecut și viitor. Acest proces este inevitabil și în arta coregrafică, coregrafii moderni fiind în căutare permanentă a soluțiilor creative pentru expresivitate prin dans. În acest context, trebuie de menționat faptul că arta coregrafică este unul dintre cele mai flexibile domenii artistice ale creativității umane. Astfel, în creațiile coregrafice moderne accentul principal nu este axat pe linia de subiect, ci este îndreptat spre forma și mijloacele de expresie artistică ale acesteia. Simbolurile sunt una dintre cele mai vechi forme artistice de exprimare a realității, un element de legătură dintre realitate și lumea imaginară. Prin simboluri este redată experiența spirituală a omului, acumulată în viața cotidiană, în interacțiunea cu natura și societatea. Limbajul simbolurilor este bazat pe forme de percepție asociativă a lumii vizibile și invizibile.

Începând din antichitate, obiectele și articolele de uz casnic erau utilizate ca simboluri în dansurile ritualice. Fiecare obiect era utilizat în dans în conformitate cu rolul său în viața reală. Oamenii au dansat de mii de ani – figuri de dansatori apar în picturile rupestre din Europa și Africa, datând din timpuri preistorice. Multe dansuri primitive sunt încă populare și astăzi, fiind corelate cu ceremonii religioase sau superstiții. Elfrida Koroleva, în monografia *Ранние формы танца*, menționează faptul că în dansurile antice erau utilizate foarte frecvent obiecte de uz casnic: „Dansurile cu boluri rituale sunt răspândite printre triburile agricole. Semnificația lor rituală este evidențiată de urmele de foc care s-au păstrat în interiorul lor. Evident, au fost folosite în rituri asociate cu cultul Soarelui. Dar vasele de pe suporturi antropomorfe au fost aparent asociate, simultan,

cu o vrajă de ploaie. Unele dintre ele prezintă sânii de sex feminin, ceea ce ne conduce la o serie arhaică de concepte: marea divinitate feminină – laptele – ploaia (apa cerească)”. Îndeletnicirile vechi, preponderent cele legate de agricultură, au atribuit obiectelor simboluri legate de fertilitate (recolte bogate, creșterea animalelor, nașterea pruncilor sănătoși). Printre simbolurile întâlnite la strămoși sunt anumite obiecte și statuete de om sau animale, confecționate din lemn, piatră, ceramică. Pe lângă aceste obiecte, în timpul dansului sunt utilizate foarte des măștile. Bunăoară, la români, „mai dănuie încă, în Banat și Oltenia, *Jocul de pomană*, manifestare prilejuită de pomenile funebre, când se execută un brâu sau o horă „de sufletul decedatului”. Se dansează în cerc, bărbații și femeile ținându-se de mână, dar având și lumânări aprinse în mâini, precum și flori date de familia celui pomenit; semnificația s-a pierdut, dar este foarte probabil ca dansul să se facă în credința că morții pomeniți revin și asistă și ei la petrecere, veselindu-se împreună cu jucătorii, deci, este o punte de legătură între cele două lumi, dacă nu chiar un procedeu de a-i rechema ca să vadă de câtă afecțiune se bucură ei în rândul celor vii. În Vrancea, este cunoscut *Dansul de priveghi* (Chiperiul), dans bărbătesc, cu măști anume confecționate...”. Cu timpul, valorificarea obiectelor în dans și semnificația acestora a cunoscut schimbări, valoarea magică a obiectului era transmisă din generație în generație, dar, simultan, fiindu-i atribuite semnificații noi. Astfel, dacă, inițial, prosopul era un element care semnifica legătura între generații, legături de rudenie, pe parcursul timpului, acest obiect a început să fie utilizat în dansuri, atribuindu-i și alte semnificații (la botez, nunți). Simbolistica obiectelor utilizate în coregrafie reflectă trăsături caracteristice perioadelor istorice, culturilor etnice, grupurilor sociale etc. Există semnificații generale, cunoscute de majoritatea persoanelor și semnificații specifice, accesibile unui grup restrâns de persoane, de exemplu, simbolica baletului este pe înțelesul profesioniștilor și a celor pasionați de acest gen de artă. Orice schimbare în societate, în viața comunității generează o schimbare a simbolicii, iar, în contextul modernizării și globalizării, simbolurile și obiectele vechi capătă noi sensuri și semnificații.

Utilizarea obiectelor și a articolelor casnice în producțiile coregrafice este o componentă integrantă a unui performance modern. În coregrafia modernă obiectele oferă un dialog figurativ și semantic deosebit. Astfel, folosind același obiect, pot fi create noi sensuri și conținuturi. Fiind utilizate în toate domeniile artei coregrafice, apare necesitatea de a descrie rolul artistic-figurativ al obiectelor în dans și de a înțelege experiența folosirii obiectelor ca element important al spațiului informațional redat prin dans. Obiectele utilizate în dans sunt multifuncționale prin formă, greutate, aspect, culoare. Aceste caracteristici permit artistului să experimenteze pentru a reda pe scenă numeroase compoziții dinamice figurative prin combinarea mișcărilor de dans cu obiectele din decor. Printre cele mai populare tematici abordate în spectacolele coregrafice este reflectarea lumii interioare a contemporanului, „un om al mulțimii”, al trăirilor sale subiective și pasiunilor controversate ale existenței sale, descoperirea unui mediu al fanteziilor, iluziilor și viselor, în care omul contemporan se ascunde de realitate. Această tendință este o continuitate a ideilor expresioniste și a școlii germane de balet, Pina Bausch fiind reprezentanta de primă mărime a acestei școlii și o inovatoare a dansului modern din a doua jumătate a secolului al XX-lea. În unul dintre cele mai cunoscute spectacole ale coregrafei, „Café Muller”, montat în 1978, pe o scenă sufocată de scaune, în care se pare că nici aer nu este suficient, personajele încearcă să existe și să vorbească, într-un limbaj gestual, despre problemele de care sunt preocupate. Universul creat de actori este redat într-un ritm repetitiv-obsesiv, liniștea este urmată de o izbucnire violentă, bruscă, mișcările ușor stângace și gesturile hipnotizante ale actorilor redau o poveste plină de încălcare emoțională. Mobilierul și obiectele din scenă accentuează asemănarea dintre jocul scenic și realitate. Coregrafiile epocii baletului romantic erau preocupați de subiecte și tematici legate de lumea iluziilor, fanteziei omului, evadarea acestuia din realitatea cotidiană. Aceste subiecte le-au permis coregrafilor să creeze imagini ale unui spațiu iluzoriu perfect, contradictoriu lumii reale. În ținuturile idilice erau castele „aeriane”, femei grațioase îmbrăcate în haine diafane, care „pluteau” deasupra pământului. Aplicarea elementelor artistice de exprimare vizuală a unei lumi perfec-

te au impulsionat dezvoltarea esteticii baletului prin grație, mișcări fluide, balans și simetrie, accent pe povești, costume și scenografie. Utilizarea obiectelor reale într-o lume iluzorie era inadmisibilă. Totodată, obiectele erau tot mai frecvent utilizate în scenele care redau realitatea, ceea ce a permis accentuarea contrastului dintre lumea reală și cea iluzorie. Astfel, Victor Vanslov menționează că „În baletul Gizelle, după coregrafia lui Jean Coralli și Jules Perrot, în redacția lui Marius Pepita, sătențele vin de la lucru de pe câmp dansând, cu coșuri pline cu struguri. Mama lui Gizelle le propune ducelui și fiicei acestuia să se odihnească, arătându-le să se așeze pe scaunele de lângă masa, apoi îi servește cu ajutorul obiectelor butaforice: pahare și ulcior pentru vin” [3, p. 103]. Practica coregrafilor moderni demonstrează că în încercarea de a reda imaginea ambiguă a lumii interioare a omului, mulți dintre coregrafi aplică sinteza a două lumi paralele. Mediul real și lumea iluzorie se interpătrund și creează personajului condiții diferite de existență. În acest sens, elementul novator poate fi explicat prin crearea unei atmosfere ireale într-un mediu real de trai al unei persoane (cameră de dormit, baie, stradă, cafenea). O simplă batistă sau eșarfă, utilizată de interpret în timpul dansului, ar putea sugera trăirea unor amintiri sau iluzii legate de persoane sau locuri dragi. Astfel, prin modalitatea de a aranja, utiliza, schimba obiectele, coregraful dezvăluie o anumită esență pe care o întruchipează obiectul [6, p. 112-115].

4. Ansamblurile coregrafice

Cercetările științifice extinse în coregrafia tradițională, utilizarea mai activă a dansurilor pe teme folclorice ne permit să sperăm că se va dezvolta și în continuare dansul scenic popular în Moldova. Un fenomen social și cultural fundamental nou pentru Moldova din ultima treime a secolului XX este apariția și distribuția pe scară largă a ansamblurilor folclorice. În același timp, a început să se formeze un stil caracteristic special de interpretare a coregrafiei tradiționale - dansul grupurilor folclorice. În ceea ce privește compoziția sa, grupurile folclorice includ aproape toate vârstele sociale. Trăsăturile distinctive

ale ansamblurilor folclorice sunt: - aderarea la mostre autentice și nu interpretarea operelor de autor și aranjamente de dansuri populare; - lipsa unor grupuri coregrafice speciale; - revenirea la conexiunea sincretică a cântecului cu dansul; - respingerea costumelor de scenă monotone stilizate; - revenirea la improvizație și polifonie a spectacolului popular. Este caracteristic faptul că, în primii ani de formare, unele grupuri folclorice nu aveau în dotare costume populare autentice. Liderii ansamblurilor și-au considerat sarcina doar de a copia cu exactitate interpretarea autentică, care a fost observată mai des nu în condițiile vieții reale, ci în concerte și expediții etnografice. De-a lungul timpului, unele colective au început să introducă în repertoriu dansuri populare autentice, care erau interpretate chiar de oameni simpli, și nu de dansatori special pregătiți. Cu toate acestea, pentru o perioadă lungă de timp în multe colective a rămas o atitudine prejudecată față de ansamblu folcloric ca „semn al sistemului depășit de ansambluri de dans. Spectacolele colectivelor și seminarele din cadrul festivalurilor din Moldova au devenit un fel de indicator al atenției sporite pentru dansul autentic. Majoritatea grupurilor de copii și tineri au inclus în mod activ coregrafia în arsenalul lor de mijloace expresive. Dansurile folclorice cu ritmurile incendiare, complicate nu lăsau pe nimeni indiferent. O astfel de pătrundere și scufundare în tradiție au devenit posibile datorită comunicării constante a tinerilor interpreți cu cei mai buni maeștri de dans din popor. Cu toate acestea, problema stării artei coregrafice în grupurile folclorice rămâne nerezolvată [1, p. 474].

Bibliografie recomandată

1. Benchechi Ion, *Dansul Popular tradițional din Moldova*, în *Conferința națională cu participarea internațională cu calitatea în educație – imperativ al societății contemporane*, Chișinău, 2020.
2. Talpă Svetlana, *Dansul tradițional, folcloric (popular) și academic: probleme de actualitate și de cercetarea a trăsăturilor caracteristice culturii Republicii Moldova*, în *Patrimoniul*

cultural: cercetare, valorificare, promovare. Vol. I. Materialele conferinței «*Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare*», Ediția a 12-a, Chișinău, 28-29 mai 2020. Coordona-tori: Victor Ghilaș, Adrian Dolghi. Chișinău, 2020.

3. Gribincea Nicolae, *Tradiții si expresii ale artei sau practicii coregrafice tradiționale*, în Registrul Patrimoniului Imaterial al RM <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-iii>
4. Gribincea Nicolae, *Dansul*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-ale-artei-sau/dansul>
5. Batrîncea Ion, Guțu Zoia, *Compoziția și montarea dansului: Ghid metodic pentru studenții și profesorii colegiilor și instituțiilor de învățământ artistic superior, specialitățile Coregrafie și Dans*, Chișinău, 2019.
6. Bețișor Angela, *Funcția și rolul obiectului în formarea compoziției coregrafice*, în Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, nr.2 (35), 2019.
7. Pavel Popa, *Chestionar de inventariere a dansului folcloric*, <http://www.patrimoniuiaterial.md/sites/default/files/Dansul%20folcloric.pdf>

Sarcini teoretico-aplicative

1. **Identificați 2-3 elemente ale folclorului coregrafic existente în localitatea natală. Caracterizați aceste elemente după modelul fișelor elementelor patrimoniului cultural** <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-tradi%C8%9Bii-%C8%99i-expresii-culturale-ale/snoava>
2. **Evaluați rolul ansamblurilor coregrafice contemporane în identificarea, cercetarea și conservarea folclorului coregrafic.**

Tema VI. TRADIȚII ȘI EXPRESII ALE ARTEI SAU PRACTICII MUZICALE

Unități de conținut:

- 1. Muzica folclorică: noțiuni, caracteristici și clasificări**
- 2. Doina – element al folclorului muzical**

Obiective:

- Să determine principalele elemente ale etnografiei muzicii românești;
- Să analizeze principalele tipuri de muzică folclorică românească conform celor 4 zone folclorice ale RM;
- Să estimeze rolul ansamblurilor etnofolclorice contemporane în salvarea patrimoniului cultural imaterial.

1. Muzica folclorică: noțiuni, caracteristici și clasificări

Arta muzicală a spațiului carpato-dunăreano-pontic s-a afirmat încă din vechime prin originalitatea ei, expresie a filosofiei locuitorilor acestor ținuturi, însoțindu-le existența în perioadele liniștite sau involburate ale vieții, oglindindu-le aspirațiile, traducând în fapt artistic gânduri, mesaje, în acord cu etnosul folcloric. Cunoașterea datelor esențiale ale istoriei muzicii noastre este de neprețuit, deoarece ea sintetizează din perspectivă proprie existența multimilenară într-un climat artistic, iar studierea valorilor decantate în timp întregește orizontul cunoașterii, constituind un mijloc eficient de formare și cultivare a conștiinței de neam.

Studiul istoriei muzicii românești s-a făcut în trecut de către cercetători ai fenomenului: Mihail Gr. Poslușnicu, Th. Burada, Constantin Brăiloiu, G. Breazul, Zeno Vancea, cărora le-au continuat lucrarea R. Ghircoiașiu, Ghe. Ciobanu, Vasile Tomescu, George Pascu, Bujor Dânsoreanu ș.a. De mare ajutor în acest demers este monumentală lucrare *Hronicul Muzicii Românești* de Octavian Lazăr Cosma, în care se realizează un tablou convingător și complex al vieții muzicale în teritoriile locuite din cele mai vechi timpuri de români; dincolo de as-

pectele componistice sau interpretative, sunt luate în discuție și analizate fenomenul viu al circulației valorilor, al educației muzicale, ca și conexiunile cu arta muzicologică exercitată inclusiv de scriitori. Sunt aduse în lumină și descifrate vechi documente, sunt analizate partituri de referință din care se desprind liniile directoare ale unei culturi ce a dat și a primit influențe, înregistrând un parcurs continuu ascendent, explicând plenara înflorire și recunoaștere din zilele noastre.

Elementele etnogenezei muzicii românești sunt:

1) *fondul sonor autohton*, definit prin originala osmoză a straturilor sale caracterizate prin mutații și interferențe continue pe paliere conjugate spațio-temporal, aflate sub incidența factorilor istorici și a celor sociali determinanți în diversele tipuri de societate ce s-au succedat de-a lungul secolelor;

2) *structura limbii române*, cu impact asupra muzicii vocale mai ales prin sistemul de versificație, prin neregularitatea accentelor (ceea ce poate implica soluții și variante diverse de tratare muzicală), prin bipolaritatea tipurilor metrice, prin sistemul rimelor interioare ce pot induce mobilitatea structurii metrice inițiale și extrapolarea principii variației;

3) *factorul psihologic*, ce reflectă felul de a fi al poporului nostru (robustețea expresiei muzicale, sobrietatea acesteia, nota de meditativ, de dor sau de încredere, expresia reținută, laconică uneori), ca și stările sufletești (bucurie, exuberanță, tristețe, jale);

4) *modul de viață*, în care se reflectă principalele ocupații, structura pe vârste sau sexe a populației, tipul de organizare socială, mediul social-economic, condițiile de ordin geografic sau istoric, fiecare cu repertoriul specific și cu modalitățile de cântare vocală, instrumentală sau vocal-instrumentală, multe din ele cu caracter utilitar sau oglindind un calendar sui generis, rezultat din conjugarea vieții colectivității cu cea a individului [3, p. 14-15].

Categorii ale popularului muzical în Republica Moldova În condițiile socioculturale actuale distingem patru categorii (=genuri sau tipuri) și domenii principale de manifestare ale popularului muzical:

1) muzica tradițională,

- 2) muzica folclorică,
- 3) muzica neo-tradițională,
- 4) muzica populară modernă.

Aceste categorii sunt în strânsă relație și nu pot fi disociate decât la nivel analitic. În domeniul public, ele interacționează, se influențează și se induc reciproc. Sunt părți componente ale sistemului sincretic al culturii muzicale populare contemporane. De aceea, nu pot fi înțelese și nici studiate separat. Fiecare reprezintă un stil distinct de muzică, cu norme estetice, genuri și forme de creație, producere, transmisie și circulație specifice, agreate și promovate în anumite medii sociale, mai restrânse sau mai largi, fiind recunoscute ca și valori ale culturii imateriale, cu funcții sociale și psihologice coercitive, unificatoare și educative, cu rol de mediator și liant social, în calitate de obiect de schimb și consum social. Le vom caracteriza pe scurt, fără a intra însă în detalii.

Muzica tradițională – un termen mai nou, acreditat în muzicologie pe la mijlocul anilor '70, care vine să se substituie celui mai vechi de muzică folclorică sau populară, inclusiv calificativelor folosite în antropologie (muzică exotică, primitivă, tribală, analfabetă) – reprezintă domeniul culturii muzicale orale a comunităților rurale, altădată analfabete, ale cărei norme de generare și funcționare se axează și astăzi pe tradiție, adică pe transmisia orală din generație în generație, din gură în gură, fără scriere, în baza practicării, co-participării, învățării, asimilării și interpretării vii. În virtutea circulației orale, creațiile muzicii tradiționale se fac și se refac mereu, în funcție de context și circumstanțe, fiind produse anonime, colective, spontane, improvizatorice, variaționale, puternic integrate obiceiurilor și tradițiilor culturale locale, etnice, comunitare. Muzica tradițională se manifestă în forme vechi instrumentale, vocale și vocalinstrumentale, în genuri specifice, precum muzica de dans (tipuri locale, naționale și interculturale de dans), muzica păstorească (cântece, balade, poeme păstorești, melodii de fluier, tilincă, cimpoi, semnale de bucium, complexe sonore naturale de talancă, clopoțel etc.), muzica festivă și ceremonială de nuntă (cântece, melodii, dansuri rituale, repertoriul de delectare pentru banchetul nupțial), repertoriul calendaristic de Crăciun și Anul

Nou (colinde, cântece de stea, piese de teatru popular), muzica de înmormântare (bocete, cântece funebre, melodii rituale de fluier și de taraf), cântecele de joc ale copiilor, cântecele de leagăn, cântecele lirice non-rituale, doinele, cântecele de pahar, cântecele epice, baladele etc. Muzica tradițională constituie un element important al patrimoniului cultural imaterial, parte a istoriei și memoriei culturale naționale. Astăzi, în epoca globalizării, odată cu destrămarea comunităților rurale tradiționale, ea a intrat într-un proces accentuat de desuetudine și recul. Multe genuri ale muzicii tradiționale sunt amenințate cu dispariția și necesită protecție și documentare specială, așa cum prevede Convenția UNESCO din 2003.

Muzica folclorică reprezintă domeniul activității de restaurare, resuscitare și valorificare a elementelor de muzică tradițională (țărăneasă) veche într-un context sociocultural nou, mai larg, diferit de cel nativ: scenă, festival, concurs, concert, serbare populară, turneu artistic, radio, televiziune, mass media, educație, industrie discografică, campanie turistică etc. Promotorii acestei categorii de muzică sunt ansamblurile folclorice amatoricești și profesioniste, apărute la oraș, prin anii '70, drept ecou întârziat al mișcării revival din Occident (1950–1980), dar și ca simbol al noii unde folclorice din spațiul sovietic, debutate pe la mijlocul anilor '60, în contextul tendinței de emancipare și afirmare națională, controlată politic, din perioada dezghețului ideologic hrușciovist. Agenții principali ai mișcării sunt folcloriștii, intelectuali, tineretul studios, cărturarii, în general, oamenii instruiți la oraș, al căror scop este să descopere marelui public urban și turiștilor autenticitatea, valoarea estetică, istorică, națională a creației țărănești deja apuse sau date uitării. La afirmarea demersului folcloristic a contribuit și rețeaua meșterilor de instrumente și costume populare, catedrele de etnologie, de educație muzicală și canto popular, deschise, prin anii '70–'90, în cadrul unor instituții de învățământ. Folcloriștii se axează pe metoda culegerii in situ, înregistrării audio și/sau notării, audiției, selecției, învățării, cultivării manierei și stilului de interpretare al surselor și prezentării în spectacolul scenic. Accentul estetic se pune, de obicei, pe imaginile culturale paseiste, pe repertoriul pastoral (instrumente vechi, cântece, jocuri păstorești). Exigențele spectacolului conduc însă uneori

la anumite devieri de la normele tradiției (rupere din context, selecție arbitrară, scenarizare, dramatizare, teatralizare, intonare exagerată, modificarea cadrului cronotopic al creațiilor), iar altele – la inventarea, mistificarea, prezentarea fragmentară și trunchiată a tradițiilor și repertoriilor muzicale. Unul din modelele emblematice ale muzicii folclorice din Moldova este reprezentat de ansamblul „Tălăncuța” din Chișinău, fondat în 1983 și condus de Andrei Tamazlăcaru. Acesta a creat, de-a lungul a peste 30 de ani, o veritabilă școală folcloristică, devenind o puternică sursă de inspirație și imitație pentru zeci de ansambluri de profil din Republica Moldova [1, p. 26].

În final, sunt propuse unele principii metodologice privind delimitarea domeniului muzicii tradiționale de patrimoniu de cel al creației pseudo-folclorice, contrafăcute, reprezentată de așa-numitele „stilizări scenice”.

I. Expresii muzicale sincretice, asociate cu expresiile verbale, coregrafice, teatrale, obiectuale din ciclul obiceiurilor de iarnă

1. *Colinde de copii interpretate de către copii în ajunul sau în ziua Crăciunului* (Colindeț; Bolindeț; Chiti-miti; Am plecat să colindăm; Sus la poarta raiului; Domn domn să-nălțăm) și cântece de stea (Trei crai de la răsărit; Rătăceam într-o grădină; O, ce veste minunată! Steaua sus răsare și altele).

2. *Colinde de Crăciun propriu-zise interpretate de către colindătorii organizați în ceata de bărbați* (colinde de gazdă, gospodari: La doi meri, la doi prăsazi; colinde de flăcău; colinde de fată mare; colinde de tineri căsătoriți; colinde de voinic, vânător, boier, voievod: Cerbul; Rage, murge cerb de munte; Alimonu împărat; Leul; Joier mare; Joier mic; Voinicul și arcu; Voinicul și șoimul; Dumnezeu cioban la oi; La poartă la Ștefan Vodă; colinde de păstor: Dumnezeu cioban la oi; Zestrea ciobanului; Voinicul păstor; Miorița; colinde de pescar: Peștele și mreaja fetei, Dulful Mării Negre; colinde cu subiect biblic: În grădina raiului; colinde de comemorare a răposaiilor; Colindul cel mare și altele).

3. *Cântece de stea.*

4. *Colinde de Ajunul Crăciunului sau în noaptea de Crăciun și până la Bobotează interpretate de către grupurile mixte de colindă-*

tori (căsătoriți) în noaptea, împreună cu toate formele muzicale asociate.

5. *Colinde interpretate de Bobotează* (Chiraleisa, Ciuraleaşa şi altele).

6. *Teatrul popular de Crăciun*, în variante cristalizate, contaminate, hibride sau încrucişate, conţinând cântece actanţiale şi melodii specifice (Craii, Crăişorii, Irozii, Malanca şi altele).

7. *Teatrul popular de Anul Nou/Sf. Vasile* (Jienii, Nunta lui Jianu, Haiducii, Nunta ţării).

8. *Repertoriul muzical al jocurilor cu măşti* (antropomorfe: Malanca, Baba şi Mosneagul, Babele, Moşii; zoomorfe: Capra, Ursul, Căluţul, Caii, Cerbul, Cocostârcul şi altele) de la Anul Nou /Sf. Vasile.

9. *Pluguşorul de Anul Nou/Sf. Vasile* cântat sau scandat în grup de copii.

10. *Plugul cel mare de Anul Nou/Sf. Vasile*, scandat în grup bărbătesc.

11. Semănatul, urare de Anul Nou, scandată în grup de copii sau tineri.

12. Sorcova, urare de Anul Nou/Sf. Vasile, scandată în grup de copii.

II. Cântece specifice ciclului pascal

1. *Focurelul*, creaţie interpretată vocal, în grup mixt, în cadrul manifestării ritual-ceremoniale de Lăsatul secului, dinaintea Postului Paştelui (în zona de sud).

2. *Lăzărelul*, cântece/colinde de Florii (de circulaţie restrânsă, în zona de la confluenţa Prutului şi Dunării, sudul raionului Cahul).

3. *Cântece spirituale creştine populare*, interpretate în grup la biserică, la mesele şi întrunirile rituale, prilejuite de sărbătorile de Paşti.

III. Expresii muzicale specifice obiceiurilor de primăvară-vară

1. *Paparuda, Păpăluga* – cântece de copii, asociate reprezentaţiilor lor de invocare a ploii.

2. *Caloian, Scaloian, Păpuşică de gunoi* – cântece/oraştii/dansuri, asociate reprezentaţiilor de invocare a ploii.

3. *Fluieratul* din diferite pseudoinstrumente de Rusalii.

4. *Drăgaica sau Sânzienele*, cântece și dansuri cu funcție magică augurală, integrate obiceiului de invocare a recoltei, bunăstării, cu prilejul sărbătorii Sânzienelor.

5. *Cununa sau Iepurele*, cântec/orație/obicei, reprezentării de celebrare a grânelor, recoltei, marcând începutul secerișului, și altele.

IV. Repertoriul asociat practicii utilitare și rituale pastorale

1. Semnalele de orientare și dirijare în spațiu a turmei, sub formă de melodii interpretate fluier, fluier lung, fluier mare, fluier ciobănesc, purtând denumiri cu semnificații utilitare (Șireagul; Porneala oilor; Când pornesc oile la păscut; De drum și altele).

2. Semnalele de bucium, destinate organizării orarului și reglării regimului de muncă la stânele montane, majoritatea axate pe un ritm liber improvizatoric, purtând denumiri speciale (Chematul oilor la muls; Când cheamă oile la strungă; La pornitul oilor; De amiază ; Seara pe munte; Răscolul și altele).

3. Semnalele rituale și magice de bucium și/sau fluier lung, de regulă, axate pe un ritm liber improvizatoric, purtând denumiri cronotopice (Avesu, când pornesc oile la munte, cu prilejul sărbătorii Sf. Gheorghe; La mulsul oilor; La închegatul laptelui; La bătutul untului; La măsuratul laptelui și altele).

4. Cântările de plai, sub formă de melodii interpretate la fluier mare sau fluieraș, deseori axate pe un ritm liber improvizatoric, purtând denumiri cu semnificații contextuale (Doina dimineții; Doina de pe coastă; Ciobăneasca; Zicala și altele).

5. Semnalele de fluier, sub formă de melodii speciale, unele în ritm liber improvizatoric, destinate comunicării între tineri: (Când mergeam la fete; Când veneam de la fete).

6. Formule incantatorii (semnale de comunicare a oamenilor cu animalele).

7. Formule onomatopice muzicalizate (imitarea păsărilor prin fluierat).

V. Repertoriul asociat obiceiurilor de nuntă

1. *Cântece și melodii ce însoțesc gătirea miresei* (Schimburi-le/corabia/pocloanele – melodie instrumentală de ascultare în tempo lent, caracter liric; Cântecul hobotului, de înhobotat, de împodobit

mireasa, după caz, melodii în ritm liber improvizatoric; Cântecul miresei/melodii instrumentale de îmbrobodit mireasa, la pus florile, melodii în ritm liber improvizatoric) și a marelui (Cântecul marelui, De bărbierit mirele, după caz, melodie în ritm liber improvizatoric).

2. **Expresii muzicale legate de principalele etape ale desfășurării nunții** (De Iertăciune, orăție/cântec/melodie instrumentală de jale, melodii în ritm liber improvizatoric); Hostropățul, Jocul cel mare; Jocul zestrei, Zestrea; Danțu, De trei ori în jurul; Jocul găinii, Găina; Jocul colacilor; Busuiocul, În jurul mesei; Moldoveneasca, La scos danțu afară; La schimbul colacilor; Jocul miresei, hora miresei; Oleandra, Războiul; Jocul (dansul) bradului sau pomului; Jocul soacrei (socrilor), melodii ceremoniale de joc; Jocul nunții, melodii ceremoniale de joc; Jocul fatalei (voalului, hobotului, cârpei); Băsmăluța; Hora zorilor, La fereastră mirilor melodii ceremoniale de joc; Sălta-tele (Meringhele); Husăr de nuntă (Husin, Hus, Husic, Husn, Husnu); Maramele; Jocul (hora) nunilor sau Nuneasca; Păsățelul, după caz; Ciurul, după caz, melodii ceremoniale de joc; Cioful; Mătura, după caz, melodii ceremoniale de joc; Cântecul/orăția pentru soacră (la masa mare); Cântecul/orăția pentru nună și nun (la masa mare); Cântecul/orăția pentru bucătăreasă (la masa mare); Cântecul/orăția pentru miri (la masa mare); Secvențe nupțiale teatralizate cu măști, însoțite de muzică; Cântecul druștelor; La ridicatul florii, La luatul petelii miresei, La învelitul miresei (cântec de jale), după caz, melodii ceremoniale în ritm liber improvizatoric; La schimburi, cântecele dialogate ale druștelor.

VI. Repertoriul asociat obiceiurilor de înmormântare și de pomenire a morților

1. **Cântecul funebru**, bocetul, lamentația elogiasă muzicală sau ușor muzicalizată pentru soț, tată, fiu, fiică, mamă, bunei, frate, soră, naș, văr, rudă, de regulă, în execuție individuală feminină. După modul și forma interpretării, se deosebesc următoarele specii (Bocetul individual de tip proză melopeică improvizată; Bocetul individual de formă liberă versificată; Bocetul individual de formă fixă versificată; Versurile duhovnicești cântate, uneori de dascălii sau corurile bisericești; Bocetul de grup feminin, numit „de zori”; Melodiile instru-

mentale ceremoniale funebre ”de jale”, interpretate la fluier, într-un ritm liber improvizatoric, de tip doină; Semnalele funebre de trâmbiță (bucium), în ritm liber improvizatoric; Melodiile lăutărești de vioară și taraf, în ritm liber improvizatoric, de tip doină ”de jale”).

VII. Expresii artistice non-rituale, încadrate vieții cotidiene

1. Cântecul epic istoric, având ca subiect istorii, evenimente, întâmplări de viață din trecut (De unde vii tu, oare? și altele).

2. Cântecul epic eroic, axat pe diverse subiecte (Gruia lui Novac; Toma Alimoș; Codreanul și altele).

3. Balada (subiecte: Miorița; Ciobanul; Chira; Ilincuța; Logodnicii nefericiți; Femeia vândută turcilor; Milea; Corbea; Soarele și luna; Constantin și Ileana; Pe cel munte nalt și verde; Șarpele; Nora și soacra; Cucul și turturica; Cântecul Șandrulesei; Rău îi omul băutor; Merge-un om cu patru boi; La Siret la Nămolosa; Sa-neuscrit doi pădurari; Marusica; Turturica și altele).

4. Cântecul liric de recruți

5. Cântecul liric de cătănie/ostășie

6. Cântecul liric de război

7. Cântecul despre viața ciobanilor (în ritm de dans, tip cântec de joc: Măi, ciobane, de la oi; Măi ciobane, măi târlare; Bună-i brânza, bun îi cașul; Ciobănașul; Ciobănaș la oi am fost; Ciobănaș, cușmă rotundă; Ciobănaș mi-a fost mai drag; Ciobănaș cu oile și altele; în ritm liber improvizat, tip doină vocală: Doina ciobanului; Măi ciobane, ciobănaș; Aoleo, săracuț de mine și altele).

8. Poemul muzical păstoresc, în execuție vocală sau vocal-instrumentală (fluier), cu program amplu și cu program redus, purtând diverse denumiri locale (Când și-a pierdut ciobanul oile; Doina ciobanului; Povestea lui Tânjală; Jalea cârlanului; Doina oilor; Zicala ciobanului; Ciobăneasca; Povestea ciobanului și altele).

9. Cântece de dragoste

10. Cântece de jale și de înstrăinare

11. Cântece satirice, de glumă sau umoristice

12. Cântecul de leagăn

13. Formulele ușor muzicalizate pentru dezmiardatul copilului

14. Cântece de joc ale copiilor, purtând diverse denumiri (Aurăș,

păcurăș; Melc, melc, codobele; Lie-Ilie, fluturii să vie; Buburuză-ruză și altele).

15. Muzica tradițională de dans, reprezentată de diverse tipuri coregrafice și variante melodice, în execuție instrumentală sau vocal-instrumentală, uneori asociată cu strigătura, chiotul și fluieratul dansatorilor (Hora, Hora (joc) mare, Hora în două părți, Hora bătută, Bătuta, Brâul, Brăulețul, Hangul, Sârba, Bulgăreasca, Bătaia (pe bătaie), Hostropățul (Oleandra, Geamparale), Ruseasca, Șaierul, Arcanul, Alunelul, Baraboiul, Bătrâneasca.

16. Alte specii ale muzicii de dans: Boghii, Blănăreasca, Bocăneasca, Busuiocul, Bușanca, Cadăneasca, Ca la ușa cortului, Călușul, Cărășelul, Cățeaua, Căzăceasca, Cozacul, Chindia, Chiperul, Ciobănașul, Cioful, Ciubotăreasca, Ciurul, Ciuleandra, Coasa, Corăghiasca, Crăițele, Fata popei, Fedeleșul, Foarfecele, Frumușica, Fudula, Furata, Floricica, Frunza nukului, Fusele, Galaonul, Gânjul, Hulubul, Husăr, Husic, Husin, Hușanca, Huțulca, Ilenuța, Invârtita, Juravelul, Mărunțica, Mătura, Mărunțica, Mânioasa, Merișorul, Mocăneasca, Oira, Ovășul, Palipanca, Pandelașul, Paraschița, Pădurețul, Păstarea, Păsățelul, Polobocul, Rața, Repezita, Roata, Răzeșeasca, Săcăroaia, Sănătorica, Săsăiacul, Serbianca, Sfredelușul, Șapte pași, Șarampoi, Șchioapa, Șotișa, Șurubașul, Tănănica, Trandafirul, Trei lemne, Treinăzad, Trap bătut, Trilișești, Troanca, Tropoțița, Țărăneasca, Țânțarașul, Țigăneasca, Țopăita, Ungureasca, Urma dracului, Ursăreasca, Voiniceasca, Zbuciumul, Zdrobolinca și altele.

17. Strigătura de joc sau catrenele versificate, exclamate în ritmul specific al melodiei de dans, comportând diverse funcții motorice (comenzi, îmbieri la dans), psihologice (exhibiție, competiție, refulare emotivă), comunicative (dialogare, satirizare, ironizare, biciuire morală) și estetice (creativitate, reprezentăție, delectare), uneori fiind combinate cu chiotul și/sau fluieratul.

18. Muzica de dans de influență occidentală (Polca, cu speciile locale aferente: Craiț-polca (polca încrucișată), Șnel-polca (polca rapidă), Draifus (polca în trei pași), Clazir, Polca-Mazurca sau Polmaz, Polca închinată, Polca din bătrâni, Polca bătrânească, Polca moldovenească și altele; Cadril sau Cadrilaș; Șotișa sau Șoticul; Vals; Galop; Padespani/Pospanț/

Poșpan; Cracoveac; Copăcelul; Sârba în vals; Polca în vals; Zaveriuha; Ceredinc; Lanțeta; Lendler; Vengherca sau Vangherca și altele).

19. Cântecul de joc, axate pe ritmul specific dansurilor tradiționale, precum Hora (în măsura de 2/4), Hora mare (6/8), Bătuta, Hostropăț, Sârba (toate trei în măsura de 2/4).

20. Cântecul de pahar, Vivatul de masă, melodiile instrumentale sau vocal-instrumentale în ritm dansant, asociate obiceiului de a juca paharul cu vin în timpul banchetelor nupțiale sau pe la petreceri, "cumpănii" (După ritm, măsură și tempo, se disting trei specii: Cântecul de pahar în caracter de horă lentă, în măsura 6/8; Cântecul de pahar în caracter de horă bătută sau de sârbă, în măsura 2/4; Cântecul de pahar în caracter de hostropăț, în măsura asimetrică de 7/16).

21. Romanța populară, cântecul de dragoste, de inspirație erotică, brodate pe un melos de esență eminentă lirică, care exprimă universul trăirilor sentimentale ale omului, fiind articulate în forme libere sau fixe, axându-se pe un ritm liber, ușor improvizat sau pe unul fix (măsurat), reprezentând creații mai vechi sau mai noi, de origine urbană, cultă sau semicultă, cu autori cunoscuți sau necunoscuți, transmise pe cale orală și folclorizate de-a lungul timpului, fiind asimilate tezaurului liric popular, alături de doină și de cântecul liric propriu-zis, cu care colportorii adesea le confundă.

22. Repertoriul de **Șezătoare/Vergel** – manifestare complexă calificată ca instituție socială tradițională, organizată preponderent în perioada toamnă-iarnă în cete conform criteriilor de vârstă și sex (creații vocale specifice: Aseară la șezătoare, Mamă inima mă doare, ș.a.; creații vocale lirice nerituale, preponderent de dragoste; creații instrumentale de ascultare, dansuri nerituale: Coasa, Trei lemne, Sfredeluşul, Ciuleandra, Polca, Juravelul, Vengherca și altele) [2].

2. Doina – element al folclorului muzical

Doina este o creație lirică vocală sau instrumentală, specifică poporului român, improvizată și spontană, în care interpretul își exprimă în mod direct sentimentele de dor, jale, înstrăinare, de revoltă, tristețe, iubire, ură împotriva asupritorilor sau regret. Cele mai importante

caracteristici ale doinei sunt: – are caracter anonim, autorul nefiind cunoscut are caracter oral, s-a transmis din generație în generație prin viu grai are caracter colectiv fiind opera mai multor autori anonimi; are caracter sincretic (îmbină poezia, muzica, dansul, poate fi cântată).

Doina exprimă calitățile personale, emoțiile și virtuozitatea creatorului - interpret, joacă și un important rol social deoarece reprezintă o supapă purificatoare care întărește solidaritatea. Trăsăturile primordiale ale doinei sunt: faptul că exprimă direct, profund și intens o varietate de sentimente, idei și aspirații; are o tematică variată; se inspiră din viața poporului român, reflectă comuniunea omului cu natura, atitudinea omului față de viață, moarte, sau față de trecerea timpului.

În funcție de sentimentele exprimate doinele pot fi: – de dor; – de jale; – de dragoste; – de întristare; – haiducești; – păstorești; – de cătănie.

Doina a fost menționată de Dimitrie Cantemir în „Descriptio Moldaviae“, la 1716, iar mai târziu de Gh. Barițiu și Alecsandri care o definesc ca o poezie de dragoste, tristă și de jale; G. Negruzzi menționa că Doina descria sentimente puternice: tristețea, bucuria, dragostea, ura, dezamăgirea, entuziasmul iar distinsul etnofolclorist Emilia Comișel o consideră „o specie muzicală cu caractere de stil și formă proprii melopee, improvizată pe baza unor formule și procese tradiționaliste. Bella Bartok considera că „cea mai mare reușită a folcloristului zace în descoperirea doinei „hora lungă“; ca specie muzicală o consideră „ca un stil muzical, dezvoltat de melodia scurtă; acest tip de melodie improvizată în totalitate, plină de frumusețe și efectuarea acesteia în «rubato» amintește de interpretarea instrumentală“. Bella Bartok o consideră cea mai veche formă de poezie pe tot teritoriul românesc. Este vorba de „o poezie amplă“, fapt recunoscut și de Constantin Brăiloiu, distinsul etnomuzicolog român care o considera „veche cât și poporul român, un altar muzical-folcloric“. De asemenea, scriitorul Barbu Delavrancea o considera „poezia curajului și a rezistenței, care întărește sufletele poporului și îl face de neînfrânt în fața greutăților“.

Specialiștii au identificat mai multe tipuri de doine: – Doina din Maramureș, cea mai veche formă de doină; Doina oltenească, răspân-

dită în Câmpia Dunării, la stânga și la dreapta, dar mai ales în regiunea Timoc-Homole-Morava, unde este denumită „doină“ sau „frânturele“ sau poezie, ca în Banat. Doina oltenească, la rândul ei, poate fi: arhaică, alcătuită din 3-4 ronduri melodice, cu diversitate transparentă, cristalizate, cu același tip de vers lăutărească, haiducească, de cătanie (armata), de dragoste (forma cea mai des întâlnită). Repertoriul este întregit de doina bănățeană (pe teritoriul Banatului iugoslav și român și în vecinătate la sudul Dunării, printre românii timoceni dintre Moravia-Timoc-Homole până la munții Mălinic și Artani); în Moldova, printre românii din Bucovina și Basarabia; în Banat (Almăj), în partea răsăriteană, cunoscută ca un „cântec de peste deal“; în Bihor, sub numele de „horă“ sau „cântec de codru“, în Transilvania sub numele de „horă lungă“ dar și doină, fiind foarte des folosit refrenul: „dui, dui și iarăși dui“. În zona Dunării de sud, lângă Timoc și Kraina mai există „hora lungă“ cunoscută ca „na doina, na doina“. Doina poate fi cântată vocal (în unele locuri este numită „oltenească“ sau „haiducească“), instrumental (ca în repertoriul pastoresc sau de dragoste) lăutărească, la care predomină tema dragostei, motiv pentru care e cântată la cimetrii, nunți sau la alte sărbători.

După părerea Emiliei Comișel elementele de bază ale doinei sunt: – măsura nemodulantă, concisă într-un număr restrâns de voci; – măsura pantatonică de formă diatonică sau cromatică (cel mai des fiind întâlnit modelul doinei cu măsura cromatică „re“). Forma arhitecturală a doinei este una liberă. Rândurile muzicale sunt grupate improvizând strofe elastice, de diferite dimensiuni, cu sunete specifice fiecărei regiuni. Versul are la bază un octet, des întâlnit și la poeziile lirice sârbești, melodia are „un suspin“ mai lung, acompaniată de un refren: „of, of, măi, măi“, amplasate la începutul sau la sfârșitul rândului. Formele arhitecturii doinei sunt: partea introductivă cântată liber, pe una sau cinci silabe, neacompaniate muzical; urmează linia melodică ascendentă (arpegiul glisonado) iar pentru sfârșit, o silabă sau două exprimate mai lung (tărăgănat).

Partea de mijloc este alcătuită din forme melodice, forme diferite, recitative, înlocuiri între măsurile apropiate. Partea finală, alcătuită dintr-un recital, rareori muzical, are direcție descendentă. Forma

melodică din prima parte este construită printr-o prezentare generală muzicală descendentă, formulă care se repetă uneori. Instrumentele la care se interpretează doina sunt: frunza de pară, iarba, solzii de pește etc. de aceea întâlnim adesea introducerea „...frunză verde...“); Doina este însă executată și la instrumente tradiționale: fluierul, cimpoiul. Trăsăturile specifice ale doinei sunt: – suflu amplu al frazelor muzicale, așternute pe versuri octosilabice – ritm liber, în „parlando rubato“ – gruparea formulelor în perioade muzicale ample, inegale (pe care Constantin Brăiloiu le numea „strofe elastice“) – sunetele principale ale structurilor modale bogat ornamentate. Caracterul doinei este reținut, intens liric, iar asociat cu texte haiducești sau de revoltă socială devine dramatic. Antropologul Giacomo Verani de la Universitatea din Perugia, atent observator al folclorului din zona Balcanilor afirmă că doina este un cântec „extrem de sensibil“, care contribuie la îmbogățirea patrimoniului spiritual al umanității cu exemple cu valoare de capodopere [4, p. 8-10].

George Breazul afirma că doina este cea mai autentică și caracteristică formă de expresie a muzicii, fiind poezia cu o modestie grandioasă, de o sensibilitate ce «liniștește» și ameliorează necazurile, întărește sufletele poporului iar Tiberiu Alexandru susținea că doina a fost melodia unică pentru cântarea versurilor lirice sau epice și a unor texte rituale sau ceremoniale.

Cu referire la orizontul spațial al creativității culturale românești configurat de spațiul mioritic, doinei îi revine, desigur, o semnificație care n-a fost încă niciodată subliniată în toată importanța ei. Într-adevăr, așa cum afirmă Lucian Blaga, personalitate impunătoare a culturii interbelice, doina: *„ni se înfățișează ca un produs de o transparență desăvârșită: în dosul ei ghicim existența unui spațiu-matrice, sau al unui orizont spațial cu totul aparte. (...) se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duișia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton*

și fără sfârșit”. În opoziție cu toate aceste afirmații se află afirmația filosofului Emil Cioran, considerat ca fiind probabil cel mai excesiv spirit polemic al generației sale, care vedea în doină o vibrație tângu-itoare a neputinței românești [5, p. 30-31].

Bibliografie recomandată

1. Chiseliță Vasile, *Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova*, în Revista ARTA, 2014.
2. Chiseliță Vasile, Badrajan Svetlana, Tradiții și expresii ale artei sau practicii muzicale, în *Registrul Patrimoniului Cultural Imaterial al RM* <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul>
3. Stoianov Carmen, Stoianov Petru, *Istoria muzicii românești*. București, 2005.
4. *Diplomatie Publica prin reprezentarea/valorizarea patrimoniului*.
5. Rucsanda Mădălina Dana, *Considerații asupra interpretării doinei*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
6. Chiriac Tudor, *Muzica românească de filatie ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiza integrală a muzicii*. Iași, 2006.
7. Bogariu Corneliu, *Curs de folclor muzical*, Partea II. Deva, 2008.

Sarcine teoretico-aplicative

1. Enumerați principalele tipuri ale folclorului muzical.
2. Determinați principalele ansambluri folclorice promotoare ale folclorului muzical.
3. Descrieți, conform fișei elementului patrimoniului imaterial, un element al folclorului muzical prezent în localitatea natală.

Tema VII. INSTRUMENTE MUZICALE TRADIȚIONALE

Unități de conținut:

- 1. Instrumente muzicale tradiționale: concepte și clasificare**
- 2. Pseudoinstrumente**
- 3. Idiofone sau autofone din metal cu sunet determinat**
- 4. Idiofone sau autofone din metal cu sunet nedeterminat**
- 5. Idiofone sau autofone din lemn cu sunet nedeterminat**
- 6. Membranofone cu sunet nedeterminat**
- 7. Aerofone polifonice**
- 8. Aerofone labiale**
- 9. Aerofone cu ambușură din lemn și alamă**
- 10. Cordofone cu coarde ciupite**
- 11. Cordofone cu coarde lovite**
- 12. Cordofone cu coarde cu arcuș**
- 13. Formațiile instrumentele tradiționale**
- 14. Confecționarea instrumentelor tradiționale**

Obiective:

- Să determine principalele tipuri de instrumente muzicale tradiționale existente în spațiul românesc;
- Să caracterizeze instrumentele muzicale tradiționale;
- Să evalueze răspândirea și utilizarea instrumentelor muzicale tradiționale la etapa actuală.

1. Instrumente muzicale tradiționale: concepte și clasificare

Muzica este o parte a existenței țaranului român, George Enescu considerând cântecele populare perle în sine. Instrumentele muzicale vechi românești sunt încă manufacturate de către meșterii populari sensibili la frumusețea sunetului și neîntrecuți în realizarea acelor ornamente minunate, pe care le împodobesc frecvent. De foarte multe ori, se observă că meșterii se iau la întrecere care să creeze instrumente muzicale mai frumoase. Este o adevărată expoziție de artă.

Folclorul românesc folosește din cele mai vechi timpuri instrumente tradiționale care fac parte din cultura muzicală naivă, observându-se o împărțire a întregului teritoriu al României în diferite zone folclorice. Acestea din urmă se evidențiază și prin utilizarea unor instrumente muzicale diferite de la zonă la zonă.

Cele mai vechi semnaluri despre vehicularea instrumentelor primitive pe teritoriul Moldovei, în văile nistrene, datează cu perioada neolitului târziu (mileniul 12-10 î. Hr.). Istoriografii V.Țaranov, S.Afteniuc etc. constată că în rezultatul săpăturilor, în grotă din preajma satelor Brânzeni și Molodova de pe Nistru au fost descoperite, de rând cu obiectele de garnitură, instrumente muzicale elementare confecționate din os, probabil aerofone, cărora autorii, ipotetic, le atestă funcția de vrăjire a animalelor și înlesnirea vânatului. Incursiunea în domeniul istoriei neamului ne permite să constatăm că fluierul pe teritoriile populate de geto-daci a existat de acum în Neolitul agrar (mileniul V-IV î. Hr.). Indeterminabil rămâne a fi perioada istorică în care și-a făcut apariția primul tip de instrumente cu strune. Fără îndoială, putem presupune că pe parcursul evoluției, în timpul înființării române, adică în urma biruinței lui Traian (103-106), odată cu dezvoltarea intensă a păstoritului, vânatului, practicilor ostășești a apărut necesitatea utilă de confecționare, perfecționare și folosire a instrumentelor aerofone (fluierul, tilinca, cimpoiul, cornul), membranofone (duba, toba, buhaiul); idiofone (talanga, clopoțelul). Aceste instrumente străvechi au ajuns până la noi și pot fi studiate multilateral [1, p. 12].

În cultura orală din Republica Moldova din trecut și prezent, instrumentele muzicale reprezintă un segment important de transmitere a mesajelor pe calea sunetelor sau pentru a susține prin sunet și ritm cântecul, dansul, jocurile teatralizate dramatice, ceremoniile vieții de familie, munca, vânătoarea ș.a.

În sensul larg al cuvântului, instrumentele muzicale sunt, înainte de toate, un mijloc de emisie de către persoana fizică a sunetului în afara propriului organism și, totodată, o modalitate de completare a resurselor oferite, în acest sens, de propriul său corp. Totuși, nu toate instrumentele muzicale întâlnite în cultura artistică a unui popor pot fi considerate tradiționale. Pentru că instrumentele muzicale din cultura

nonliterată să fie creditate cu acest atribut, ele trebuie evaluate prin prisma unor criterii speciale.

Unul dintre acestea este acela al dăinuirii și funcționării. Instrumentul muzical poate fi considerat tradițional sau popular, dacă persistă în obiceiurile și ritualurile populare, exercită anumite funcții în viața poporului.

Caracterul de răspândire etnică și socială. În virtutea faptului că aria de răspândire a unor instrumente depășește cadrul muzicii tradiționale (în spațiul carpato-dunărean astfel de instrumente sunt vioară, violoncelul, violă, contrabasul, trompeta ș. a.), organologia contemporană propune ca asemenea instrumente să fie numite “populare în sensul larg al cuvântului”, iar cele utilizate numai în practica folclorică (la noi – cobza, fluierul, buciul ș.a.) – “populare în sensul îngust al cuvântului” [2].

Clasificarea propusă exclude ierarhia instrumentelor populare românești așa-numitele pseudoinstrumente (după T. Alexandru). Metoda cea mai simplă de imitație instrumentală este fluieratul, șuieratul și dârlăitul – procedee naturale, prin care executantul se străduiește să le dea un caracter instrumental. Alte pseudoinstrumente de suflat sunt frunza, firul de iarbă, coaja de copac, solzul de pește. Deopotrivă cu instrumentele muzicale adevărate, aceste procedee, sunt deseori acceptate în mediul tradițional ca mijloace de exprimare artistică.

După modul de emisie a sunetului instrumentele sunt clasificate astfel:

I. Instrumente idiofone (sau autofone).

1. Melodice: a) din lemn (xilofonul, marimba africană); b) din metal (clopotele, metalofonul, clopoței, vibrafonul, drâmba); c) alte esențe (vase din sticlă).

2. Sonore: a) din lemn (duruitoarea, morișca, toaca, capra, maracas, castaniete, zornăitoare, rozătoare); b) din metal (clopoței, zurgălăi, talgere, talanga); c) alte esențe: biciul.

II. Instrumente membranofone.

1. Cu sunet determinat (timpane, tumbalelechiul turcesc).

2. Cu sunet nedeterminat (toba mare, toba mică, daireaua, buhaiul, duba).

III. Instrumente aerofone sau de suflat.

1. Instrumente labiale (ocarina, tilinca, fluierul moldovenesc, fluierul îngemănat, trișca, cavalul, naiul, șuierașul).

2. Instrumente cu ancie simplă (clarinetul, taragotul, saxofonul, cimpoiul).

3. Instrumente cu ancie dublă (surla, oboiul, zurna asiatică, fagotul).

4. Instrumente polifonice cu ancii metalice (armonica, muzicuța, acordeonul).

5. Instrumente cu tuburi polifonice (orga, cimpoiul).

6. Instrumente cu ambușură (goarna, cornul, trompeta, trombonul, buciumul).

7. Instrumentele labiale și cu ancii se mai numesc instrumente de suflat din lemn (echivalentul cuv. it.: di legno), iar cele cu ambușură, instrumente de suflat din alamă (echivalentul cuv. it.: ottoni).

IV. Instrumente cordofone.

1. Cu corzi ciupite (țitera, cobza, chitara, harpa, mandolina, banjo, lăuta, clavecinul).

2. Cu corzi lovite (țambalul, pianul).

3. Cu corzi și arcuș (vioara, viola, violoncelul, contrabasul, căușul bulgăresc/găgăuzesc).

V. **Pseudoinstrumente:** frunza de pom, coaja de mesteacăn, solzi de pește, bâzâitoare, pocnitoare, signal ș.a., utilizate de maturi și, mai ales, de copii [1, p. 29-30].

2. Pseudoinstrumentele

Una dintre primele categorii este reprezentată de pseudoinstrumente: *Frunza; Firul de iarbă, Coaja de mesteacăn și Solzul de pește* [2].

Cele mai obișnuite metode de imitație instrumentală: fluieratul, șuieratul și dârlăitul sunt procedee naturale menite să dea sunetelor produse de organul vocal omenesc un caracter instrumental. Acestea sunt uneori întărite ori li se modifică timbrul prin întrebuințarea unor diferite obiecte, unor false instrumente muzicale, unor pseudoinstru-

mente. Astfel, se flueirul sau se şuieră printr-o monedă cu centrul găurit ori se dîrlăeşte cu ajutorul unei frunze etc. [6, p. 23]

3. Idiofone sau autofone din metal cu sunet determinat

În categoria idiofonele sau autofone din metal cu sunet determinat sunt incluse *clopoatele* şi de *drâmba* [1].

Drâmba, instrument muzical lingual, autofon străvechi, denumirea căruia, la diferite popoare, are propria semnificaţie. Spre exemplu, la români instrumentul atestă întocmai felul sonorităţii de drâmbăneală. În Moldova, Transilvania, Muntenia drâmba cunoaşte o largă răspândire prin sec. IX-XIV cu denumirile: drâmboaie, drândă, drând, drâng. La popoarele slave (ruşi, bieloruşi şi ucraineni) instrumentul este vehiculat, începând cu secolul al XVII-lea, cu denumirea de vargan, care provine de la cuvântul latin organon, ceea ce înseamnă unealtă, instrument muzical. Mai există o versiune conform căreia vargan-ul derivă de la cuvântul de origine slavă varga, ceea ce înseamnă gură. La popoarele asiatice instrumentul în limbile autohtone reflectă sensul de zăngăneală, zdrăngăneală – cumuz, de la care derivă denumirile: agaci-comuz (la avari), temir-comuz (la chirghizi). Denumirea franceză a instrumentului guimbarde are sensul de rablă, droagă, care de asemenea exprimă natura sonoră a drâmbei. Deoarece la toate popoarele instrumentul are aceeaşi construcţie şi denumirile reflectă natura lui sonoră de zdrăngăneală mai există o coincidenţă, şi anume: aproape peste tot, pe teritoriul ţării noastre, executanţii sunt, cu precădere, domnişoarele şi doamnele, ce denotă genul instrumentului, de gen feminin. Dacă admitem că în trecut drâmba era frecvent utilizată la Țigăni fierari şi meşterită fiind de aceştia, atunci nu este greu de presupus că ideea inițierii unui astfel de instrument se ascunde în penseta de care ei se foloseau pentru a scoate cărbunele ars din focul fierăriei. La eliberarea pensetei de cărbune, extremitățile libere produceau un sunet zdrăngănit. Adăugirea anciei şi acordarea la o anumită înălțime a şi constituit, în rezultatul observațiilor noastre, produsul fanteziei fierarilor [1, p. 38].

Clopotul. Nașterea clopotului se pierde în întunericul veacurilor și deocamdată organologia, arheologia nu vine cu careva concretizări vizând locul și timpul când a fost turnat primul clopote. Un lucru este cert, la strămoșii noștri clopotele de-a pururi a servit drept unealtă de semnalizare: “La înmormântare vecinii sunt chemați prin zvon de clopote” sau pentru a comunica despre evenimente tulburătoare: “... în zilele, în care se pregătește înmormântarea, clopotele tuturor bisericilor nu se ogoiesc nici pentru o clipă, nici ziua, nici noaptea”. Scrierile istoriografice atestă că geții, care locuiau pe teritoriul Carpato-Nistrean utilizau intens tehnologii de turnare a metalului pentru confecționarea uneltelor din bronză și cupru. E posibil că anume în această perioadă istorică de extindere a relațiilor băștinașilor cu orașele-colonii grecești Tira (Cetatea Albă) ș.a. să-și fi făcut apariția primele organe sonore de tipul clopotului: clopoței, tălângi, zurgălăi. Spațiul utilizării instrumentului este destul de vast. Arheologii semnalează despre descoperirea clopotelor turnate din bronză pe teritoriul Asiei sud-estice, Orientul Îndepărtat, în Europa. Despre apariția clopotului în timpurile îndepărtate ne mărturisesc legendele, obiceiurile în care este prezent instrumentul simplu și, totodată plin de magie și farmec sonor. Un obicei vechi spune că clopotele se utiliza în cadrul parodiei Nunta Cornilor (luna după lăsatul secului de Paști). Clopotele era agățat pe un copac din curtea bisericii. În clipele de disperare, când asupra localităților rurale sau urbane se adunau nori grei, însoțiți de descărcări electrice abundente, oamenii trăgeau clopotele pentru a goni primejdia. Sunetul prelung și curgător al clopotului este cântat în poezii: “Spre fulminanta clipă curg clopotele grave”.

Mână în mână cu clopotele a pășit pe făgașul istoric al neamului clopoțelul, instrument de proporții mai mici, utilizat în trecut mai mult ca bijuterie sonoră în ceata de colindători, accesoriu al faetoanelor și săniilor boierești (ex., cântecul popular Sanie cu zurgălăi), la hamurile cailor călăreților de vornice (obicei practicat în sudul Moldovei) ș.a. Istoria cunoaște exemple, când clopotele era confecționat din sticlă (Suedia), țigla (Etiopia) și alte materiale. Se spune că în 1929 în orașul Meysen din Germania meșterii au făcut un șirag excepțional de clopote din porțelan, unde fiecare producea un anumit

ton. Clopotele este un instrument staționar, dificil pentru transportare, de aceea utilizarea acestuia în orchestre și spectacole a făcut să se recurgă la confecționarea instrumentului prototipic, alcătuit dintr-un șir de tuburi 43 metalice de diferite mărimi, care sunt puse în vibrație de la lovirea ciocănelor sau cu ajutorul unui mecanism de ciocănele cu claviatură. Clopoțerii adesea sunt înlocuiți cu un instrument care constă din mai multe plăci din fier, lovite cu ciocănele, aidoma metafonului utilizat de copii [1, p. 42-43].

4. Idiofone sau autofone din metal cu sunet nedeterminat

În categoria **idiofone sau autofone din metal cu sunet nedeterminat** sunt incluse: *Clopoțerii*, *Pintenii*, *Tălăncile* și *Zurgălăii* [2].

Clopoțelul reprezintă un instrument identic cu clopotele, fiind de dimensiuni mici și, spre deosebire de confratele său, el are un sunet clinecător, strident, metalic. Utilizarea clopoțelului este destul de vastă. El este un accesoriu obligatoriu în peisajul datinilor de iarnă. De exemplu: Capra, Breaza, Jocul Țurca, dansurile rituale cu măști sunt însoțite de clopoței, panglici, ultimul “plăsmuit după cum se pare din ură față de turci în timpuri mai vechi” Clopoțelul este larg utilizat în practicile păstorești, de rând cu talanga, pentru a delimita turmele de oi. În multe sate din Moldova clopoțerii completează acel exotic tablou sonor, care este reprezentat prin împodobirea căiuților, datină însoțită și de alte instrumente populare (tălăngi, zurgălăi, trompetă ș.a.). unul sau mai mulți clopoței înșirați pe un colan din piele, servesc drept acompaniament sonor în cadrul tradiționalului Plugușor de Anul Nou. Drept confirmare că clopoțelul în toate timpurile a avut semnificația de a chema, a aduna, a vesti, servește clopoțelul școlii, care semnalizează începutul și sfârșitul lecțiilor școlare. Clopoțelul și-a depășit funcția utilă și azi este frecvent răspândit în ansamblurile folclorice, în activitatea muzicală instrumentală elementară din grădinițele de copii și școala primară [1, p. 45].

Talanga este un instrument popular de percuție, autofon. Din cele mai străvechi timpuri, odată cu începutul păstoritului și, mai ales, a oieritului și vităritului, pentru a înlesni munca păstorilor de turme, la 46

gâtul oilor sau vitelor (animalele care conduceau turmele, cirezile și numite ghizi) păstorii atârnavă niște unelte bizare din tablă metalică cu un pendul de piatră (metal). În timpul când turma păștea liniștit, zgomotul de la talangă avea un ritm domol, iar când turma era speriată de o fiară sălbatică, intensitatea și ritmul zăngănitului instrumentului se schimba într-o nuanță alarmantă. Talanga nu și-a epuizat utilitatea nici în zilele noastre, fiind doar înlocuită în majoritatea localităților cu clopoțelul. Instrumentul e vehiculat în Moldova sub diverse denumiri: talancă, zalan-că, talancoi, malancă (satele transnistrene); zurgălău, clopoțel (nordul Moldovei), zdrâncană (localitățile codrene) [1, p. 45-46].

5. Idiofone sau autofone din lemn cu sunet nedeterminat

Idiofone sau autofone din lemn (sau alt material) cu sunet nedeterminat alcătuiesc o altă categorie de instrumente populare, formată din: *Bețe și plăci de lovit, Duruitoarea, Harapnic, Maracas (tărtăcuțe elipsoidale uscate cu pietricele, sâmburi, grăunțe, boabe etc. introduse în interior), Morișca și Toaca* [2].

Duruitoarea reprezintă un instrument autofon vehiculat în Moldova din vremuri vechi sub diferite denumiri: hârâitoare, morișcă, bu-buitoare, zornăitoare, zuruitoare, sunătoare, zăngănitore ș.a. La alte popoare instrumentele similare poartă denumirile: rus. treșciotka; fr. roulenent; adâghei: phacici; it., span: rattle, raganella; lit. trideksnis, erkulis, trumultis; let. pușcainis. Instrumentul apare sub diferite aspecte formative: 1) dintr-un șir de plăci din lemn unite la extremitatea superioară cu o frânghie sau un arc metalic; un pivot din lemn zimțuit, în prelungire cu un mâner, axat pe un stativ dreptunghiular cu o stînghie elastică la mijloc; o scândură din lemn zimțuită, frecată cu o baghetă. Primul instrument este alcătuit din 4, 6, 8 și mai multe plăci din lemn unite cu un arc metalic sau cu o frânghie. Plăcile sunt separate prin inele și 54 au o formă piramidală. Dimensiunile instrumentului: a) lungimea – 130- 150 mm; b) lățimea extremității superioare – 30-40 mm; c) lățimea extremității inferioare – 60-80 mm; d) grosimea plăcii – 0,5-0,6 mm. Plăcile sunt confecționate din lemn uscat (brad, nuc, salcâm) [1, p. 53-54].

Toaca este un instrument popular de percuție, autofon, format dintr-o placă de lemn lovită cu unul sau două ciocănele. Este practică din cele mai vechi timpuri, făcându-și apariția în practicile muzicale, odată cu diferențierea activității de muncă a omului. Inițial instrumentul a fost confecționat și folosit în scop pur util, în special, pentru producerea anumitor semnale, având o istorie precreștină. Originea acestui simplu instrument ne transpune în epoca neolitului agrar la zeița geomorfă Marea Zeiță. În ipostaza fitomorfă, spre deosebire de bătaia rituală a tobelor a căror geneză trebuie căutată la populațiile pastorale și războinice indoeuropene, de la bătaia rituală cu Sorcova (de Anul Nou), bătaia pământului pentru a scoate căldura – la începutul anului agrar – și de la bătaia grâului cu sulul de lemn, la bătaia nucilor de Ziua Crucii ș.a. De bătaia toacei sunt legate multe obiceiuri populare. De exemplu, la strămoșii noștri de Joimari feciorii și copiii efectuau o acțiune magică prin bătaii ritmice în toacă, chemând astfel spiritul celor trecuți în altă lume să petreacă cu cei vii sărbătorile de primăvară. Cu toaca în mână și strigături respective copiii alergau vara pe stradă alungând norii amenințatori care erau să aducă grindină peste vite, peste lanurile cu grâne. În cultul bisericii creștine orientale glasul celui mai simplu instrument din lemn mângâie și cheamă credincioșii, anunță începutul zilei rituale și principalele momente liturgice. Sunetele produse la toacă se aseamănă cu cele ale caprei, care la sărbătorile divine la Anul Nou tocăie din ciocul de lemn. În trecut toaca servea și pentru alungarea spiritelor nefaste pe dealuri, în gospodării, pe lângă biserici, cimitire la Duminica Floriilor și Duminica Tomii. În popor este vehiculată denumirea ucigă-l toaca (echivalentul it. ildiaavolo), consacrată unei stele din constelația Carul Mare, care ar fi diavolul ce mănâncă boii carului. În limba română cuvântul toacă reprezintă însuși fenomenele produse în mod natural în momentul acțiunii de lovire ritmică cu ciocănelul în scândurică: t (a)-ca, t (a)-ca! Un obicei frumos la toacă se practică și în zilele noastre, mai ales, în satele codrene, care constă în marcarea timpului diurn legat de apropierea soarelui de linia orizontului, când se bate toaca la biserică în ajunul sărbătorilor și se încetează munca agrară [1, p. 48-49].

Biciul, instrument util străvechi, împletit din curele sau făcut din vână de bou, cânepă. În uzul dialectal se întâlnește sub denumirile: gârbaci, cravașă (format dintr-o fâșie de piele, folosit la călărie pentru îndemnarea calului); harapnic, diși, biciușcă (de dimensiuni mai mici și mai subțire decât biciul); puhă, codilișcă (în Transnistria). În robie, cu biciul erau pedepsiți robii care se împotriveau autorităților. De aici a pornit verbul cu semnificația a biciui, la figurat – a critica cu asprime, fără cruțare. Biciul era confecționat, de obicei, de hămurari.

Utilizarea biciului (pocnitoarei) este destul de restrânsă. Acesta se întâlnește în mâinile ciobanilor, păstorilor de vite cornute mari pentru a 57 aduna turmele, cireada, pentru anumite semnalizări, cum că vine ploaia, că se apropie o primejdie, uneori în dansurile păstorilor. Istoricii ne mărturisesc că biciul a fost utilizat și ca unealtă de împodobire a straielor, și anume, înlocuia cingătoarea la bărbați sau ca atribut obligatoriu al unor boieri ca semn distinctiv. În acest context D. Cantemir consemnează: “Vătaful de aprozi de divan, șeful aprozilor divanului, funcția lui e identică cu funcția unui ceaș-pașa la turci. El este mai mare peste aprozi și urmărește ca îndeplinirea hotărârilor domnului în privința unui furt sau a unei datorii neîmplinite să fie făcute la timp, rânduiește pe cei veniți la judecată, ca semn al slujbei sale are un bici cu mâner suflat cu argint. Vătaful de stolnici este șeful servitorilor de la masa domnului și când aceia aduc bucate de la bucătărie, el îi conduce cu un bici în mână, dar fără mâner de argint. Sunetul biciului este izbucnitor, aidoma unei împușcături și provoacă cu sine o senzație de promptitudine apărută pe neașteptate, prin surprindere care face efectul sonor deosebit. Sunetul instrumentului se aseamănă mult cu zgomotul trăsnetului cu nuanțe îngrozitoare, bubuitoare. Tocmai de aceea în pedagogia populară biciul servea deseori ca atribut de speriere, atenționare a copiilor. Ion Creangă în faimoasele *Amintiri din copilărie* scria că în școala din Humulești harapnicul era botezat Sfântul Neculai din cui. Biciul n-a căzut în dizgrație, el este larg solicitat și azi. Ca semnificație a vitejiei și bărbăției feciorii-colindători, îmblând cu Plugușorul, după anumite fraze de declamație, în compania buhaiului, mânând boii, pocnesc din bici, îndemnând: “Mai mânați și-ndemnați”, pocnesc din bici, strigând: Hăi! Hăi! Biciul este

utilizat în ansamblurile etnofolclorice, în orchestrele simfonice, de obicei, sub forma a două scânduri, pocnitoare pentru a reda efectele sonore ale trăsnetului, împuşcăturilor, intonaţiilor muzicale cu nuanţe îngrozitoare, de alarmă, nelinişte, de răzbunare [1, p. 56-57].

6. Membranofone cu sunet nedeterminat

O altă categorie constituie **Membranofonele cu sunet nedeterminat** în care sunt incluse: Buhaiul, Dairea, Darabana, Toba de mână, Toba mare, Toba mică, Tumblechi [2].

Toba mare reprezintă un instrument de percuţie, membranofon, cu o istorie străveche, caracteristic pentru toate popoarele lumii cu diverse denumiri: banigu (la chinezi provine de la etimologia cuvintelor bani – o scândură de lemn şi gu – tobă); tudzuci (generic pentru o serie de tobe la japonezi în formă de ceasornice de nisip); ciango – tobă cu sită de lemn utilizată la uzbeki şi tadgici; tiumâr – tobă mare cu două membrane utilizată la poporul mariisc. La francezi, italieni, spanioli instrumentul poartă denumirea de tambur, cuvânt împrumutat de la popoarele orientale. Spre exemplu, la uiguri cu cuvântul tambur este vehiculat un instrument cu corzi ciupite, acelaşi tip de instrumente poartă numirea de tanbur, tambur la indieni, persieni, curzi, turci. Denumirea de tambur, instrument cordofon, este oferită pentru tobă, instrument membranofon, nu întâmplător. Drept motiv a servit specificul comun al acţiunii de a zdrăngăni cu nuanţă ameninţătoare. Sinonimul cuvântului tambur este cuvântul cilindru. Tocmai de aceea în Franţa şi în alte ţări în secolele X-XI instrumentele cilindrice acoperite la extremităţi cu membrane erau numite tambur, tamburin (în Valahia – tobă). La popoarele slave (ruşi, bieloruşi, ucraineni) instrumentul poartă denumirea de baraban, de la verbul barabaniti, adică a ciocăni şi sinonimele: a bate, a zdrăngăni (la cordofone ciupite). În practicile muzicale turceşti era vehiculat cuvântul tulumbaz (tulumbazi, tulumbaşi), nume generic pentru o serie de instrumente de percuţie populare; membranofone cu înălţime nedeterminată (tobe mari şi 59 mici, dairea înzestrată cu clopoţei, zurgălăi; membranofone cu înălţime determinată, tumblechiuri, tumblechiuri (timpane) în care se

lovea cu o baghetă din cupru sau un bici din piele, bombat); cordofone (țambale portabile utilizate în armata turcească). În limbile latină și greacă toba este numită respectiv: *tympanum*, *sitympanon*, ceea ce în traducere înseamnă membrană. Cât privește denumirea instrumentului la moldoveni, toba/doba își are începuturile sale într-un obicei agrar cu același nume, structurat după modelul colindelor, practicat la Anul Nou, sinonim cu Plugușorul (în ținuturile carpatice).

Doba sau toba, instrument preistoric în dansurile de inițiere războinică, vânătoarească, reprezenta glasul divinității însăși după care juca feciorul mascat, de obicei, un cerb la colindatul de Crăciun (Hunedoara, Moldova) și cu ajutorul căruia cetele de feciori puteau alunga spiritele malefice. Numele de dubăși (de la cuvintele echivalente: dobă, dubă) poartă cetele de feciori organizate pentru Colindatul de Crăciun. În Podișul central moldovenesc la aceleași cete le mai spune benzi de dubăși; în stânga Nistrului – bubnași, de la cuvântul bubnă. Tânărul este mascat în cerb și în compania instrumentelor aerofone și tobei joacă în ritmul caracteristic dansurilor din partea locului. Pe timpuri, în primăvară, se obișnuia a bate pământul cu maiurile, practică magică efectuată de copii în ziua de Macinici – Anul Nou agrar: *Intră frig și ieși căldură, Să se facă vreme bună Pe la noi pe bătătură*, uneori însoțită de toboșari. Toba își trage începutul său din trecutul îndepărtat când omul nu se separa de natură, când instrumentele muzicale erau însăși corpul și mișcările, când toba era prezentă prin loviturile ritmice ale palmelor pe suprafața pământului sau în piept, iar mai târziu, prin loviturile în pielea uscată de vită (echiv. grec.: *byrsa*, *askós* – larg răspândit pe teritoriul Euroasiatic și la balto-slavi cu circa două milenii înaintea lui Hristos). Autorii scrierilor în domeniul istoriei muzicii G.Breazul, P.Brâncuși atestă că la geto-daci dansurile și cântecele vitejești, funebre, de magie erau însoțite de instrumente aerofone și cele de percuție (în special, toba, doba, duba). G.Breazul consemnează despre practicile muzicale străvechi că ele adesea se desfășurau pe înălțimile munților, în întunericul nopții, la lumina făcliilor, în sunetul unei muzici zgomotoase al instrumentelor de percuție (tobe, bețe, biciuri) și al unisonului amăgitor care aducea a nebunie al instrumentelor de su-

flat cu sunete grave. Multe din instrumentele muzicale și, mai ales, toba mare (confectionată din sită de lemn și membrană din piele de bou) erau comune tuturor popoarelor străvechi din spațiul european, african și asiatic, ceea ce vorbește atât despre diapazonul utilizării, cât și despre nașterea simultană a instrumentelor, mai ales a celor de percuție și aerofone la majoritatea popoarelor ca o necesitate naturală, în egală măsură, la ceremoniile domnești, la pohodurile ostășești, la nunți, la cumătrii, la înmormântări, la hore, la multe alte practici. De pildă, la înscăunarea domnitorilor Moldovei, scrie D. Cantemir, era chemată tabulhana, ceea ce înseamnă muzică împăratească, special tocmită în această zi pentru domnitor. În timp ce aceasta (tabulhana) pornește să bată tobele și să cânte frumos din flaute și diferite alte instrumente muzicale, în mare cinste ce sunt la turci, întreg alaiul pornește din curtea împăratului. Apoi urmează o muzică creștină, tobe și trâmbițe, succedată de un steag alb, semn al păcii și al supunerii. Tobele erau de diferite feluri: daul (de la tc. davul) – tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai, iar cealaltă cu o vergea (trebuie de spus că la turci davul este totodată un timpan mare – un muzicant folosește obișnuit o pereche de timpane mari – în vreme ce toba mare cu două membrane este numită și tabâl) [1, p. 58-60].

Buhaiul. Instrumentul constă dintr-o puțină (doniță, cofă) unde una din gurile vasului servește drept cameră de rezonanță, iar cealaltă este astupată cu piele de animal (oaie, capră, vițel) bine întinsă și o gaură prin care trece o șuviță din păr de cal. Istoricul. Buhaiul este un instrument de tipul membranofone cu frecțiune, care este caracteristic mai mult pentru obiceiurile populare și a apărut în practicile păgâne cu mult înaintea creștinismului, cu funcția de purificare a spiritelor, de curățare a caselor de duhuri necurate la început de an agrar. La moldoveni există un obicei agrar cu denumirea Buhaiul, structurat după modelul colindelor la Anul Nou, sinonim cu plugușorul. Buhaiul este o denumire populară a taurului, substituit zoomorf al zeului Mithra, și se sacrifică în ziua de 25 decembrie, când se celebra moartea și renașterea anuală a timpului calendaristic în Moldova. Buhaiul a devenit un atribut obligatoriu în cetele de colindători pe întreg teritoriul țării,

mai ales, în partea de est și de nord. Chipul capului de taur (bour) reprezintă un element al stemei Statului Moldova – simbol al hărniciei și primenirilor social-economice, spirituale [1, p. 67-68].

7. Aerofone polifonice

Aerofone polifonice, reprezintă la fel o categorie a instrumentelor muzicale tradiționale, după cum urmează *Acordeonul*, *Armonica*, *Armonica de gură*, *Baianul* și *Cimpoiul* [2].

Cimpoiul este un instrument aerofon complex, polifonic, care constă dintr-un sac din piele de capră, numit burduf, înzestrat cu trei tuburi: de suflare a aerului în rezervor; fluier melodic, carabă; fluier pentru ținerea isonului, bâzoi. Cimpoiul și-a făcut apariția la diferite popoare, aflate la mari depărtări, din cele mai vechi timpuri. Pe meleagurile noastre elementele incipiente ale cimpoiului bizar, aidoma unei bâzâitoare copilărești, a putut lua naștere pe timpurile geților, odată cu unirea în comune și constituirea locuințelor subterane de circa 25-70 m², înzestrate cu ferestre de formă rotundă pe care era întinsă pielea de bășică, prelucrată cu cenușă. Introducând în bășică aerul cu ajutorul unei țevi din trestie, pentru a o întinde, lucru efectuat azi de copiii de la sate, strămoșii noștri au observat că la ieșirea aerului și, mai ales, de la apăsarea bășicii, țeava din trestie produce un sunet șuierător. Substituirea țevii cu un fluier cu ancie a avut un efect formidabil. Pe parcursul evoluției “suflătoare” este înzestrată cu o supapă, pe lângă fluierul melodic, caraba, a mai apărut tubul burdonic, bâzoiul. Asemenea ipoteză o datorăm faptului că, de acum în Neolitic, arheologii moldoveni semnalează existența instrumentelor muzicale antice, confecționate din os, folosite pentru descântecul animalelor și înlesnirea vânatului. Prima menționare iconografică a cimpoiului, semnează organologul Iosif Herțea, datează din 1170, apărută în *Codexul lui Herrad von Landsperg* intitulat “*Hortus Deliciarum*”. Scrieri vechi românești din sec. XVI-XVII semnalează de Aron Vodă, care avea la curtea sa cimpoiași pe care îi ținea de măscării. Romanii antici au acordat instrumentului o atenție nespusă, întrucât, după cum menționează cronicile, însuși Nerone se producea ca cimpoier la serbări deosebite, iar Seneca deplângea napolitanii care erau mai

atenți în fața unui cimpoier decât în fața unui filosof. Prin părțile noastre cimpoiul a fost proeminentul gustului popular pentru frumos, gingășie, bunătate sufletească, onestitate, vehiculat sub denumirea de carabă, adică a unui accesoriu important al instrumentului – țeava melodică scurtă. Cu timpul, denumirea locală de cimpoi, probabil a fost derivată de la cuvântul italian zampogna; latinescul centipellum cu sensul de stomac animalier, burduf. La diferite popoare instrumentul are diferite denumiri. La francezi, italieni, spanioli – cornamusa, de la simbioza cuvintelor: cornul cu care era înzestrat fluierul melodic și muza; la ruși – volânka, duda, cozița, care derivă de la țeava de fluierare sau materialul din care este confecționat burduful; la ucraineni – duda, coza (capră), baran (berbec), meh (burduf, foale). Același lucru îl surprindem și vizavi de denumirile cimpoiului în practicile altor popoare. Toate denumirile afirmă că instrumentul, preponderent, a avut funcția de a însoți viața păstorilor. Dacă fluierașul păstor nu avea posibilitate să cânte concomitent cu vocea și din fluier, atunci cimpoiul i-a oferit această ocazie. Despre popularitatea de care se bucura cimpoiul în rândurile populației băștinașe afirmă faptul că numirile acestui instrument păstoresc și ale lăutei, cobzei, scripcii, buciului etc. “de acum începând cu secolul al XV-lea serveau în Moldova în calitate de porecle omenești.

Cimpoiul, instrument cu sunete fermecătoare, îl descoperim în poveștile populare moldovenești. Se spune că trăia un boier zgârcit și nu hrănea argații săi, ba mai mult decât atât, dacă aceștea se supărau, el le tăia o ureche sau nasul. Așa s-a întâmplat și cu cei trei frați codreni rămași orfani. Într-o bună zi s-a tocmit să pască oile boierului. Păcală, mezinul dintre frații cu pricina. Mergând Păcală în urma turmei, vede pe pășunile de sub munte ciobani, care executau cu atâta iscusință din fluier și cimpoaie, întrucât s-a aprins de dorința să aibă și el fluier și cimpoi. Păcală a dat zece oi pentru un cimpoi, a umplut burduful cu aer și a început a cânta. Însă cimpoiul acesta nu era unul obișnuit, ci fermecat. În compania muzicii lui oile dansau, săltau fără a simți pământul sub picioare. A doua zi a venit și boierul să vadă cum paște Păcală oile de vin seara sleite de puteri. Și, de îndată ce Păcală a început să cânte din fluier, boierul sare din tufiș și joacă până n-a rupt straietele. Mesajul poveștii populare este un argument puternic privind

forța muzicală și estetică a cimpoiului asupra cugetului și sufletului uman. Ascultând doina unui oarecare Gheorghe, cioban cimpoier din preajma Ceahlăului, Vasile Alecsandri scrie: “El și-a scos cimpoiul din desagă, l-a umflat, l-a pregătit și, răzimându-se de un brad, a început să sune cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflăt ce-am auzit eu pe lume: doina de munte”. Cimpoiul avea la strămoșii noștri nu numai funcția de executare solistică și de acompaniere a vocii, ci și de dublare a rolurilor păpușilor cu caracter hazliu din piese frapante, destinate copiilor și maturilor, jucate pe străzi și în bălciuri. Asemenea aspect, ieșit din comun al cimpoiului, îl atestă C. Brăiloiu în Oltenia la 1931. Acest element teatral-muzical exotic îl regăsim existând și astăzi, doar la populațiile de păstori în zona Caucazului, însă la instrumentele cordofone. La începutul sec. al XIX-lea cimpoiul în Moldova este restrâns de clarinet și taragotă, iar mai târziu - de armonică, acordeon. În ziua de azi instrumentul și-a reluat amploarea sa de odinioară în majoritatea zonelor folclorice și formațiilor profesionale de muzică populară [1, p. 150-151].

Cimpoiul a cunoscut momente de fluxuri și refluxuri. Actualmente instrumentul este mai rar utilizat și s-a păstrat doar la unii interpreți pasionați și la artiștii cu renume din republică: Leonid Moșanu, Petre Zaharia, Liubomir Iorga și alți cimpoieri și fluierași. În anul 1921 un grup de artiști din Chișinău, în frunte cu Vasile Cijevschi, au inițiat societatea de Beele-Arte. Societatea avea mai multe secții, printre care și secția de muzică sub conducerea lui Mihai Bârcă, directorul Conservatorului Municipal. Colaboratorii secției se preocupau de organizarea concursurilor pentru cea mai bună interpretare la instrumentele clasice și cele populare: fluier, cimpoi, nai, drâmbă, clarinet, cobză etc. Treptat, are loc renașterea acestui instrument exotic cu un sunet “diavolesc”, magic în rândul ansamblurilor folclorice din Cantemir, Cimișlia, Cahul, Bălți, Soroca, Ungheni. Există speranța că la festivalurile raionale/județene și republicane din viitorul apropiat vor evolua și cimpoieri populari de la țară. Cimpoiul este pe cale de studiere în școlile de artă și de muzică pentru copii. Asemenea încercări sunt efectuate la Bălți, Chișinău și în alte școli de muzică [1, p. 153].

8. Aerofone labiale

La fel instrumentele constituie o altă categorie compusă din aerofone labiale Cavalul, Flautul (drept sau cu dop), *Fluier îngemănat*, *Fluier moldovenesc* (fără dop), *Naiul*, *Ocarina* și *Tilincă* [2].

Fluierul este socotit drept cel mai vechi și mai răspândit instrument popular de suflat, din lemn. Denumirea de fluier pare a fi derivatul cuvântului grecesc floiăra, care indică însuși acțiunea de a fluiera. Este posibil ca această acțiune, în trecutul îndepărtat, omul a preluat-o de la fluierar, specie de păsări din localitățile mlăștinoase, cu ciocul lung și subțire, cu picioarele înalte, care scotea sunete asemănătoare cu cele ale fluierului. Drept confirmare la această ipoteză poate fi adus și argumentul că la popoarele balcanice fluierul cu șase găuri era vehiculat cu denumirea de frula, rubidenia cuvântului italian frullato, care are sensul de fâlfăire a aripilor păsărilor, oscilației rapide a limbii cu scopul de a pronunța: “drrr...” la instrumentele aerofone. O altă interacțiune este cea dintre cuvintele fluier și tibia, os lung și gros care, împreună cu peroneul, formează scheletul gambei, în popor vehiculat cu sensul fluierul piciorului. Acest lucru îl explicăm prin aceea că în vechime omul confecționa instrumente din asemenea oase animaliere – tibia, cu care este numită familia de fluieri în limbele: latină, italiană și engleză. Este semnificativ că la multe popoare denumirea instrumentului derivă de la cuvintele cu sensul de suflare: dudka la bieloruși (duti – a sufla; dunovenie – suflare); flûter, sifflet la francezi înseamnă a cânta prin suflare din flaut; iar la noi - a fluiera, a sufla printre buze sau printre degetele vârâte în gură; la italieni – fischietto, cu același sens.

Primele unelte aerofone, predecesori ai fluierului, pe teritoriul Moldovei și-au făcut apariția în perioada neolitică (mileniul VI-IV î. Hr.), odată cu însușirea deprinderilor de prelucrare a osului, pietrei, cornului. Acestea erau niște tuburi din oase de mamifer, care fiind deschise la ambele capete, produceau sunete de semnalizare, serveau drept elemente de podoabă. Există și alte ipoteze cu privire la funcția osului tubular. Cercetătorul A.Osikin din Moscova releva despre investigațiile lui B.Frolov, care mărturisesc cu mare probabilitate că “crestăturile pe obiectele, care un timp erau tălmăcite ca motive

ornamentale, deseori sunt elemente ale tehnicii de numărare primitivă”. Alți cercetători înclină spre ideea că unele unelte din oase de păsări cu 3-4 găuri puteau servi drept țâvlitoare pentru ademenirea, momirea păsărilor în timpul vânatului acestora. Nu este exclus că aceste unelte muzicale arhaice să fi fost utilizate în timpul datinilor și obiceiurilor la păgâni, cu măști de păsări pentru a imita ciripitul și fluieratul vietăților zburătoare. Asemenea unelte, confecționate din oase de mamot au fost semnalate de arheologii moldoveni în grotă din Brânzeni. În popor instrumentele erau numite elefantine. Fiind treptat modificat, înzestrat cu câte 2-3 găuri digitale, fluierul își extinde câmpul de utilizare. În mileniile III-II î. Hr. instrumentul găsește o largă răspândire la păstorii de vite, geții de pe întinsurile dintre Carpați și Nistru. La perfecționarea fluierului din sec. VI-V după Hr. a influențat civilizația greacă, care se manifesta printr-o intensă activitate de târguială în bazinul Mării Negre. Locul său bine meritat fluierul l-a ocupat în practicile păstorești, care capătă o amploare mare în perioada ocupării de către romani a pământurilor carpato-dunărene (sec. II-III e. Hr.) Balada populară Miorița servește drept dovadă că la moldoveni instrumentul era o comoară spirituală care însoțea viața baștinașilor pretutindeni: *Iar la cap să-mi pui Fluieraș de fag, Mult zice cu drag! Fluieraș de os, Mult zice duios! Fluieraș de soc, Mult zice cu foc! Vântul când a bate Prin ele-a străbate Și-oile s-or strânge.* (V. Alecsandri) Muzicologul român P.Brâncuși, invocând spusele lui G.Breazul, intervine cu irefutabila concluzie: fluierul și floiera albaneză vin dintr-o sursă comună, unde au pătruns ciobanii români călători. În cazul dat numirile fluier și floieră sunt de aceeași semantică. Pe când există și denumiri provocatoare: “Este de necrezut, dar pentru multă lume nayul sau neyul, fluierul tipic al muzicii clasice orientale, din care cânta și Cantemir, este un fluier popular oarecare”. Mândre ciobănaș Din fluier doinaș. (V. Alecsandri, Mănăstirea Argeșului) Odată cu lărgirea funcțiilor sale muzicale fluierul este calificat drept instrument: de nuntă, de înmormântare, păstoresc, ostășesc, solistic, de ansamblu etc. Tehnologia pregătirii instrumentelor la fel avea o semnificație anumită. Ele erau ținute în lapte de capră, oaie sau în zer, fapt care avea un motiv de

credință referitor la toate instrumentele de suflat pastorale. Mulți dintre meșterii și executanții talentați îngropau, în sensul direct al cuvântului, tainele confecționării instrumentului. Se spune că toamna târziu meșterii îngropau fluierile în pământ la o intersecție de drumuri. Iarna, când lemnul doarme, are loc pregătirea vergilor pentru tuburi și pentru dopuri. Fiecare meșter are secretele tehnologiei sale proprii de confecționare a instrumentului. Tiberiu Alexandru ne mărturisește: “Fluierile de lemn, odată construite, sunt înfundate cu unt, li se astupă toate găurile și se bagă în horn, unde se lasă până ce tot untul s-a topit și a pătruns în lemn”. Dintre multiplele feluri de instrumente vehiculate în practicile muzicale ale neamului (fluier mari, mici, simple, gemănate; cu dop, fără dop, dorice, lidiene, frigiene; drepte, transversive etc.), la moldoveni de o popularitate aparte se bucură fluierul cu dop, drept, cu șase găuri digitale, acordat în diferite tonalități (do, re, mi-bemol, fa etc.). Unii interpreți din localitățile urbane preferă să cânte la fluier standardizate, cei de la sate, de vârstă înaintată, mai degrabă se aleg cu instrumente făcute, așa-zis, “din ochi” motivând prin faptul că acestea sună mai bine [1, p. 70-72].

Posibilitățile interpretative ale fluierelor sunt avansate la justa lor valoare în mâinile iscusite ale interpreților instrumentiști din Moldova: Alexei Botoșanu, fluieraș de seamă (15.09.1923, Tribisăuți, Hotin - 19.04.1984), mulți ani la rând (1950-1981) a evoluat ca solist în orchestra de muzică populară *Fluieraș cu Hangu și Sârba de la Briceni, Dimineața în sat, Gluma muzicală, Hora și Sârba ciobanilor*. Teodor Captari, fluieraș și cavalist (15.04.1923, Costiceni, Hotin - 24.09.1995), cunoscut interpret în Bucovina și departe de hotarele acestei regiuni. Leonid Moșanu, fluieraș și cavalist (15.10.1938, Rîșipeni, Iași), solist al orchestrei de muzică populară Folclor (din 1964). Faimosul interpret a bucurat publicul țării cu Doine, Sârbe, Hanguri, interpretate la fluier cu un sunet rafinat și înaltă măiestrie intonativă. Petre Zaharia, fluieraș, naist, cavalist (01.08.1934, Hogiनेști, Orhei - 11.12.1989), interpret autodidact, a cules așa-zis din primele mâini nectarul melodiilor populare și le-a dat o nouă viață în activitatea profesionistă în calitate de solist al orchestrei de muzică populară Flu-

ieraș (1952-1975). A interpretat la fluier *Polca moldovenească, Tropăița, Hora și Sârba* [1, p. 87].

Tilinca, reprezentând un tub de trestie deschis la ambele capete, face parte din familia fluierului, însă cu o istorie ceva mai veche. Despre acest instrument muzical Lăcătuș spunea că „adevăratu moș e telinca, tata e fluierul (fără dop) și copilul e trișca (fluierul cu dop)” [6, p. 55]. Până la deprinderea de a meșteșugări, de a însuși tehnologiile elementare de găurire a tuburilor de os și lemn, la îndemână oricând a fost trestia, scoarța de paltin, socul sau răchita. Nu este greu de închipuit că însuși sunetele șuierătoare produse de la bătaia vântului peste trestiile stufăriilor retezate le-a sugerat strămoșilor ideea de-a sufla în tubul deschis al trestiei. Manevrarea cu degetul a deschizăturii opuse a făcut să se producă sunete de diferite înălțimi. Acest tip de instrumente aerofone a apărut concomitent, dar independent, la mai multe popoare. Denumirea fluierului fără găuri digitale, considerăm, a luat naștere în popor datorită felului de articulație a primelor sunete emise la tubul de trestie: ti sau te, realizate prin lovitura limbii în deschizătura buzelor strânse, plus silaba linguală melodică lin (len) și completivul [1, p. 81]. Avantajul instrumentului spre deosebire de confrății săi, constă în aceea că la tilincă executantul modelează scara muzicală într-un mod ceva mai liber, emițând nu numai intervale cromatice, ci și infracromatice, atât de necesare în unele melodii populare. Tilinca se mai face din coaja de salcie, coaja de răchită ori teavă de metal [6, p. 55]. De-a lungul veacurilor tilinca a fost alături de inima ciobanilor, însoțindu-i pretutindeni în munca lor anevoioasă. Melodiile ciobanești sunt de neînchipuit fără farmecul sonor al tilincii.

Naiul se prezintă sub forma unui șirag de tuburi din trestie de diferite dimensiuni, astupate la capătul de jos și unite pe un stativ încovoiat din lemn. Dacă la unele instrumente aerofone denumirea este constituită în baza felului de emitere a sunetului, atunci la nai denumirea ține de materialul din care, incipient, instrumentul a fost confecționat – trestia. Legătura istorică a denumirii instrumentului cu trestia își găsește rezolvarea sa la grecii antici, care practicau tipul de instrumente cu denumirea de syrinx, echivalentul cuvântului trestie. Denumirea în cauză era asociația unui mănunchi de tulpini din trestie, care, conform

legendei, a fost adus de lume în semn de jertfă Zeului Pan – ocrotitorul naturii și pășunilor. Rămâne numai să medităm privitor la harul și simplitatea cu care strămoșii noștri, parcă printr-un mister, au smuls dintr-o stuhărie tuburile de trestie, însuflându-le prin căldura suflului uman. Muzicologul Tiberiu Alexandru considera că: “Pe o anumită treaptă de dezvoltare social-economică, popoare diferite ca origine și aflate la mari depărțări unele de altele își pot făuri unelte muzicale asemănătoare. Exemple tipice în această privință sunt naiul și buciulul”. Naiul, aidoma fluierului, a luat naștere la diferite popoare în aceleași perioade de timp în mod separat. Dacă la popoarele spațiului european, occidental instrumentul a fost botezat cu numele de Flautul lui Pan, atunci în țările balcanice, asiatice tipurile de instrumente au moștenit cuvântul vechi persan nai, cu sensul de trestie. Astfel sunt denumite Flautele lui Pan în Moldova, Bucovina, Transilvania, Muntenia, Tadgikistan, Azerbaidjan, Uzbekistan ș.a. La popoarele caucaziene deseori cuvântul nai îl poartă și alte instrumente de tipul fluierului, însă sensul etimologic rămâne același – instrumente confecționate din trestie. Pe meleagurile Moldovei instrumentul a cunoscut o largă răspândire din cele mai vechi vremuri și cu numele de muscal, deși o deosebită amploare naiul capătă spre sfârșitul secolului al XV-lea și începutul celui de al XV-lea, odată cu activizarea practicilor instrumentale lăutărești de interpretare în grup (în ansamblu). Muzicologul P. Brâncuși atestă: “Sunt răspândite în această vreme cimpoiul, fluierul, buciulul, cobza, țambalul, naiul, vioara, lăuta și altele”. Unele surse bibliografice relevă evoluarea frecventă a ansamblurilor în lista cărora frecvente erau vioara, cobza și naiul. “După o fază în care se credea că naiul va fi dat uitării, asistăm la un puternic reviriment”, instrumentul trăiește o perioadă de înflorire. Despre aria de extindere, repertoriul și remarcabilii virtuozii naiști vom menționa în compartimentul respectiv [1, p. 88-89].

Principalii naiști din Republica Moldova sunt: Vasile Iovu (24.07.1950, Bardar, Ialoveni), naist, flautist, solist în orchestra-hestra de muzică populară Folclor din Chișinău. Aranjează și interpretează melodii folclorice. A purtat faima muzicii naiste în Mos-

cova, Havana și alte localități. Autor al lucrării „Metodă de nai”, Chișinău, 1982. În repertoriul maestrului predomină hore, sârbe, jocuri, melodii de dor, suite pentru nai, caval, ocarină, doine etc; Gheorghe Mustea (01.05.1951, Mândrești, Telenești), flautist, naist, dirijor, pedagog și compozitor. Autorul A. Aleabov relatează în articolul Cuvânt despre viitorii muzicieni că Gheorghe Mustea, absolventul școlii “Ștefan Neaga”, stăpânește arta de execuție la câteva instrumente populare, a compus și a interpretat cu succes o doină și o horă pentru nai. Azi asistăm la evenimentele eclatante ale maestrului;

Boris Rudenco (16. 03. 1963, Gavanoasa, Cahul), naist, a evoluat în orchestrele de muzică populară Mugurel, Lăutarii, ansamblul de dansuri populare Joc; a înregistrat la Radio Moldova melodiile populare Mărunțica, Ciocârlia, Sârba de la Slobozia-Mare ș.a.

Tudor Romanciuc în articolul Expoziția meșterilor populari consemnează numele cunoscut al lui Liubomir Iorga, talentat meșter de fluier și naiuri, fiind, tot odată și un interpret pasionat la aceste instrumente. Amploarea naiului se datorează compozitorilor, care acordă instrumentului o atenție deosebită în lucrările sale muzicale. Nu puține piese folclorice găsim la Constantin Rusnac, ale cărui partituri includ partida naiului îngrijită cu o înaltă măiestrie. Compozitorul ține seama de atitudinea improvizatorie a naiștilor în melodiile populare, scoate pe prim plan modalitățile stilistice caracteristice zonei folclorice concrete, urmărește cu rigoare măiestria interpreților și o folosește în tehnica de orchestrație care, mai apoi, să găsească un ecou unanim în rândul interpreților profesioniști și amatori. Tudor Chiriac introduce frecvent în partiturile sale orchestrale naiul de rând cu alte instrumente populare. Spre exemplu, de o mare popularitate se bucură în rândurile melomanilor suita Pe un picior de plai pentru orchestră, nai, țambal și saxofon. Nu este trecut cu vederea naiul nici în lucrările compozitorilor Gheorghe Mustea, Pavel Rusu, aranjatorului talentat Vladimir Serbușcă ș.a. Naiul – flautul lui Pan – îl găsim descris cu gingășie, delicatețe și mare har artistic în “brazdele proaspăt arate” de poeții moldoveni [1, p. 93-94].

9. Aerofone cu ambușură din lemn și alamă

Aerofone cu ambușură din lemn și alamă reprezintă o altă categorie: Buciumul, Cornetul, *Cornul (de semnalizare, de vânătoare, corn de postă, corn natural)*, *Fligornul*, *Goarna*, *Trombonul* și *Trompeta* [2].

Buciumul este un instrument popular de suflat cu ambușură, în forma unui tub conic, fără găuri digitale. Pe parcursul dezvoltării istorice a limbii neamului denumirea tuturor instrumentelor, inclusiv și a buciumului, a suferit diferite modificări morfologice, care au fost suprapuse și orânduite de G. Breazu în felul următor: bucime, bucine, bucinele, bucinre, bucinru, bucinrulu, bucinu, bucire, buciru, bucium, buciune, buciunul, buciumu, bucinî, bucira, buciuma. La moldoveni este cunoscut și sub denumirile de influență ucraineană: trâmbiță, trâmbită, trompătă. Cuvântul bucium provine de la cuvintele latine buche, tronc, billot, bustio-onem, combustion (cuțur), ceea ce înseamnă butuc de viță de vie. Deoarece instrumentul inițial a fost confecționat și utilizat de ciobanii de la munte, iar în aceste părți butucul de viță de vie are o înălțime considerabilă, buciumul a și preluat denumirea acestuia. Buciumul din lemn cu o lungime de până la 2,5 – 3,0 metri, era confecționat în trecut din doage de brad, înfășurate pe dinafară cu coajă de mesteacăn, ce permitea obținerea unui sunet plăcut. Acest tip de bucime prezenta dificultăți mari în vederea confecționării și se deteriorau repede. În majoritatea localităților ele au fost suspendate și înlocuite cu cele făcute din tablă, numite trâmbițe, asemănătoare cu goarna, trompeta din lemn sau metal. Instrumentul are o istorie veche, fiind cunoscut deja la traci. “Ele (melodiile de jale) aveau origine vocală și se cântau în acompaniamentul flautelor, fluierelor sau tulnicelor”. Așadar, tulnicul însoțea cântările de jale, care erau și mai arhaice decât bocetul de mai târziu. Inspirat de imaginea sonoră, exotică a buciumului, poetul neamului Mihai Eminescu scrie: “Sara pe deal buciumul sună cu jale”. Acest instrument, cu o scară muzicală redusă, îl găsim atât la înmormântări, cât și la practicile de semnalizare la ciobani și cele războinice: “Xenophon în Anabasis amintește de bucium (bucina), instrument frecvent întâlnit în practicile muzicale străvechi, cu precădere în cele legate de semnalele păstorești sau răz-

boinice”. Nu întâmplător în țările Europei occidentale (Franța, Anglia, Germania, Italia) buciumul este socotit drept echivalent al cornului: fr.: cor de berger – cornul ciobanului; it.: rustica corno – cornul de la țară; engl.: bugle horn – trâmbiță, corn, goarnă etc. În sudul Moldovei întâlnim buciume cu o lungime relativ mică (lungimea obișnuită fiind de circa 2000-2500 mm) în formă încovoiată și nu dreaptă, fapt care vorbește despre aceea că predecesorul instrumentului în această zonă a fost cornul. Ultimul, fiind confecționat din corn de taur are o istorie și mai veche, găsindu-și începutul în epoca de gîntă în toiul vînatului și însoțirii jocurilor străvechi cu țipete, mugete și sonorități pătrunzătoare, malițioase, scoase din corul de cornuri. Instrumentul a dispărut din practicile muzicale și cele social-utile pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea, păstrându-și existența doar în localitățile muntoase din Bucovina și, ca un ecou al trecutului, în partiturile orchestrale ale compozitorilor [1, p. 120-121].

Din *bucium* se cântă mai ales semnale păstorești. Astfel, cioanii munteni cântă: De oi, Cîntec de oi sau Cîntec Ciobănesc etc. În unele zone din bucium se cântă la înmormîntare [6, p. 39].

Buciumul, instrument popular, de-a lungul veacurilor a însoțit datinile și obiceiurile, activitățile războinice și de vînațoare. Se spune că în trecut la moldovenii din Basarabia de Nord și Bucovina era practicat un obicei autohton de înmormîntare cu bucium, însă nu pentru decedații în vîrstă, ci numai a celor tineri și ciobanilor. “Din prima seară după deces, în timp ce în casă se cântă din fluierul mare (caval), buciumașii își iau locul afară, la colțul casei, spre răsărit, buciumînd într-un mod anume (de jale) până la miezul nopții, urmînd a reveni în serile următoare, cît timp este ținut mortul în casă”. În ziua înmormîntării buciumașii, de obicei, în număr de doi erau postați în fruntea cortegiului funerar, sunînd din buciume în timpul cînd se pun podurile (punțile), oprindu-se și încrucișînd instrumentele. Ultimele sunete jalnice, prelungi erau scoase după ce secriul era dat în groapă. În Bucovina intonația buciumatului sau trâmbițatului se mai practică ca semn de vestire, divulgare în mase a unei comunicări, unui mesaj de mare importanță. “Aici ar fi vorba de un limbaj sonor dintre cele tradiționale, folosit la intervale mari în viața omului, un semnal ce

oprește pe oricine și-l pune pe gânduri”. Moldovenii înstăriți de la munte aveau din belșug miere și vin, iar cei de la șes – grâne, legume și herghelii de cai, care necesitau a fi păzite de tâlhari. Păstorii asigurați cu arme, corn sau bucium și situați pe turnuri de pază, stând de veghe, în orice moment oportun puteau produce semnale de alarmă la bucium sau corn. “Vânatul fiarelor sălbatice este, de obicei, o mare plăcere pentru cei mai vestiți principii de pe pământ, însă pentru domnul Țării Moldovei acest lucru este cât se poate de obișnuit”. În zilele vânătoarei, sute și mii de țărani erau adunați din împrejurimi cu semnale puternice de buciume pentru a hăitui fiarele din pădure. Sfârșitul vânatului era determinat prin semnale de retragere, emise de buciumași. În zilele de Paști, în satele Moldovei, până odinioară, se făceau scrânciobe, la care se adunau alaiuri din rândul tineretului și copiilor. Veselia care dăinuia trei zile la rând în preajma scrânciobului, era însoțită de muzică, dans și sunete de bucium. Astfel, pentru bucium sunt caracteristice două feluri de intonații: de semnalizare și de jale, greutate sufletească. În acest sens semnalele cornului în orchestra simfonică sau în lucrările folclorice cu intonații caracteristice, ne fac să ne transpunem intuitiv în trecutul greu dar măreț al destinului neamului nostru. Un exemplu elocvent la cele spuse poate servi creația muzicală “Poemul despre Nistru” de Ștefan Neaga (compus în 1943). Tema principală – intonația buciumului – devine, în conceptul autorului, laitmotivul suferințelor poporului, amintindu-ne de faptul că strămoșii noștri și la greu și la ușor nu se despărțeau de cântec. Tema a doua a poemului autorul o compune în caracter pastoral de doină îngânată la fluier [1, p. 122-123].

Cornul este instrument popular de suflat, confecționat din corn de vită, capră, de obicei, înzestrat cu muștiuc. Denumirea instrumentului provine de la cuvântul latin cornus, ceea ce înseamnă excersență osoasă pereche de pe osul frontal la mai toate animalele rumegătoare. Făcându-și apariția la diferite popoare în mod independent și din aceleași esențe, instrumentul a moștenit numirea de corn de la popoarele Europei occidentale. La popoarele asiatice instrumentul, la fel, a moștenit numirea materialului din care inițial a fost confecționat, însă există și instrumente confecționate din alte esențe decât cele din osul

cornului animalelor. Spre exemplu, la tadgici, uzbeci – bug, corn din ceramică, cu o lungime de 350 mm, care era destinat pentru a semnala locuitorilor împrejurimilor că moara din localitate este gata să facă făină..Cornul face parte din lista instrumentelor aerofone străvechi cu muștiuc. În practicile vechi păstorești, războinice, rituale erau utilizate cornuri de formă dreaptă și încovoiată, confecționate din coarne de animale rudimentare, din lemn, coajă de tei, iar mai târziu din metal. În dependență de faptul în ce fel de practici era utilizat instrumentul, la numirea de bază era anexat adjectivul respectiv: corn de vânatoare, corn de păstor, corn de semnalizare (goarnă, trompetă, trâmbiță). În rândul copiilor cornul îl întâlnim cu numirile de cornet, fâșic, roșcovă. Scrierile vechi remarcă că în Roma Antică instrumentele aerofone erau divizate în masculine și feminine. La cele masculine erau alăturate, de rând cu altele, cornurile, buciumele. Destinația principală a acestor instrumente era de a deservi uzul militar și festivitățile sportive. În Europa Occidentală instrumentele aerofone de tipul cornului aveau aceeași întrebuințare. În timpurile medievale cornul nu avea o oarecare semnificație muzicală, ci pur utilă. În pofida interzicerii de către preoți, cornul își croiește calea sa și devine un instrument solicitat atât în rândurile ciobanilor, cât și ale muzicanților de la oraș. O deosebită popularitate instrumentul o capătă la moldoveni prin secolele IX-XII. În fiecare comună, oraș erau ansambluri de cornari, care însoțeau sărbătorile, obiceiurile și datinile populare. Ansamblurile erau compuse din doi-șase cornari, cu instrumente de diferite dimensiuni, care erau în stare să emită o scară redusă (trei - cinci trepte muzicale). Aceștia interpretau în unison sau cu elemente polifonice, unde un grup cânta sunetele melodice, iar alt grup ținea isonul cu sonorități prelungi, de obicei, pe sunetul fundamental. Uneori cornarii erau uniți în ansamblu cu buciumașii, trompetarii, toboșarii și alte instrumente de o sonoritate puternică. Mai mulți organologi relevă despre strânsa legătură dintre cornul și trompeta dacilor carnyx, instrument ostășesc, tub drept sau încovoiat cu pâlnie, în forma unui bot de lup, larg deschis. În columna lui Traian tuburile acustice de tipul cornului (cornicins, tubucines) sunt accesorii obligatorii deopotrivă cu sculele marțiale. Istoria cunoaște mai multe fapte, când datorită sonorităților

puternice și spontane ale cornului, inamicul era indus în eroare și învins fără eforturi războinice. Sursele bibliografice mărturisesc că un asemenea procedeu de atac sonor exploziv a fost într-o luptă din lunca Bârladului de către oștenii lui Ștefan cel Mare. Sonoritatea puternică a cornului a făcut ca muzicienii, începând cu secolul al XVII-lea, să modernizeze instrumentul și să-l aplice în muzica. Drept confirmare la afirmația că la popoarele spațiului Balcanic la instrumentele cu ambușură cântau și femeile, servește următorul fapt: în Bulgaria, prin anii '80 ai secolului al XX-lea, la Kazanlâk, a fost descoperit un mormânt pe a cărui friză centrală este gravată imaginea a două femei cântînd la trompete de operă.[1, p. 124-125].

10. Cordofone cu coarde ciupite

Cordofone cu coarde ciupite, constituie la fel o categorie importantă a instrumentelor populare din spațiul românesc: *Chitara, Cobza, Tamburițele și Țitera sau Cetera* [2].

Cobza ca instrument cu rol principal de acompaniament a fost folosită la români în zona Munteniei, Olteniei, Moldova și sudul Transilvaniei, și a dispărut treptat din practica muzicii tradiționale, încă din perioada interbelică a secolului trecut, astăzi existând doar câțiva interpreți care activează în cadrul unor ansambluri folclorice [8, p. 66]. Poate fi văzută din cele mai îndepărtate timpuri pe icoanele bisericilor, în vechile picturi murale ale mai multor lăcașe de cult creștin (în special, bisericile și mănăstirile nord-bucovinene), începând din sec. al XVI-lea. Acest instrument apare în frescele mănăstirilor Humor (1535), Voroneț (1547), Sucevița (1606), Horezu (1692) [6, p. 105]. Multe dintre reprezentările iconografice ale acestui instrument îl înfățișează pe David cântîndu-i la cobză împăratului Saul. Cu denumirea de *cobuz*, instrumentul este atestat în vechile scripturi (1673): *Lăutele, cobuzele, la veselii de jocuri; Țal cobuz de soc,/ mult zice cu foc,/ Țal cobuz de os,/ mult zice duios,/ Țal cobuz cu fire,/ mult zice subțire; După cobză și vioară/ Să scoatem hora afară; sau Ciupercă uscată/ În cui spânzurată*. Sursele scrise cu caracter istoric, geografic, literar, de asemenea, oferă suficiente date, care ar confirma prezența

cobzei în arealul culturii muzicale instrumentale de la noi la diferite manifestări din mediul rural și citadin (petreceri, nunți, cumetrii, alte ceremonii comunitare), fapt consemnat în memoriile de călătorie ale străinilor aflați în Moldova și Țara Românească în secolele XVI-XVII: polonezul M. Strykowski (1574), suedezul P. Strassburg (1632), italianul N. Barsi (1633), rusul V. Gagara (1634), germanul A. Adersbash (1652), sirianul Paul de Alep (1653).

Deasemenea, prezența instrumentului în cultura națională este atestată la 1774 în componența unui ansamblu, care urma să ajungă la palatul imperial al țarinei Ecaterina II din capitala rusă. În cuprinzătoarea *Istorie a Daciei transalpine* (1781-1782), istoricul austriac Fr. J. Sulzer a furnizat mai multe informații privitoare la organologia populară, conturând profilul formației instrumentale destinată cântării la joc, în care se regăsește *cobza*.

În secolul al XIX-lea, instrumentul a fost menționat în revista germană *Allgemeine Musikalische Zeitung* (30 iulie 1821) ca una din componente în alcătuirea ansamblurilor de muzică populară. Taraful instrumental tradițional cu specific moldovenesc și muntenesc alcătuit din *vioară*, *cobză* și *nai* se impune încă pe parcursul unei perioade de timp îndelungate. Prezența cobzei în formații de o asemenea configurație a fost atestată documentar și în componența tarafurilor basarabene ale boierilor Vartolomei (Județul Lăpușna), Crușevanu (Orhei), T. Krupenski (Chișinău), I. Pruncul etc. [7, p. 46-47]

Documentele de epocă au conservat numele mai multor interpreți-cobzari precum: Stan Cobzarul, frații-cobzari Ivăniță, Barbu Lăutarul, Șiru Cobzaru etc. Actualmente este răspândită în Republica Moldova, România, Ucraina, precum și în alte țări din Europa de Est. Prestigiul cobzei nu vine numai din faptul că a făcut gloria lăutarilor noștri până la apariția țambalului și că a fost instrumentul emblematic al celebrului staroste Barbu Lăutaru, ci din vechimea lui aproape ancestrală. Fapt mai puțin știut, cobza se numea în Antichitate „lira tracă” și a fost instrumentul specific imensului teritoriu ocupat de populația tracă din care făceau parte și geto-dacii [7, p. 48].

În teritoriul dintre Prut și Nistru, după cel de-al Doilea Război Mondial, instrumentul și purtătorii lui au dispărut practic pe teritoriul

Republicii Moldova. Odată cu crearea în anul 1949 a ansamblului instrumental de pe lângă Casa republicană de creație populară, care din 1949 activează pe baze profesionale sub auspiciile Filarmonicii de Stat din Chișinău cu statut de orchestră de muzică populară, cobza apare în componența garniturii instrumentale pentru o perioadă scurtă de timp, pentru a apărea din nou pentru o perioadă scurtă în orchestra de muzică populară "Fluieraș". După înființarea în cadrul Comitetului de Stat pentru Televiziune și Radiodifuziune a orchestrei "Folclor", (1968) cobza devine un instrument permanent în componența orchestrelor de muzică populară, opțiunea pentru ea manifestându-se și în alte formații cu statut profesionist sau de amatori din Republică. Printre purtătorii actuali ai tradiției interpretării la cobză se numără artiștii din colectivele muzical-artistice profesionale din Chișinău, studenții și elevii din instituțiile de învățământ muzical-artistic de toate treptele. Unele instrumente sunt confecționate de înșiși cei ce la practică, iar altele – de meșterii populari. Sunt cunoscuți constructorii de cobze: I. Borș (Cricova, mun. Chișinău), N. Mardari (Anenii Noi), N. Dron (Gura Galbenă, rl Cimișlia) ș.a.

Din motive greu de explicat, cobza este treptat suprimată din formație la începutul secolului al XX-lea, pentru ca după aproape o jumătate de secol să revină treptat în orchestrele de muzică populară. Mai întâi, în cele cu sediul de reședință urbană, mai apoi și în cele ce se produc în mediul rural. Însă circulația instrumentului în mediul tradițional se reduce substanțial, continuând să fie limitată până în zilele noastre. Grație unor acțiuni instituționalizate din partea statului începute în anii '60 ai secolului trecut, cobza începe să fie confecționată la "atelierul (ulterior Combinatul – n.n.) de instrumente muzicale populare moldovenești" din Chișinău, mai apoi este inclusă ca disciplină de studiu în programele instituțiilor de învățământ muzical din Republică (apr. la hotarul anilor '70-'80 ai sec. al XX-lea), fiind frecvent utilizată în practica concertistică atât a formațiilor profesionale, cât și celor de amatori din satele și orașele Republicii Moldova. Recent, au fost înregistrate unele încercări de a extinde funcționalitatea instrumentului, acesta fiind folosit în versiune cobza-jazz și postura de solist. La începutul anilor '80 ai secolului trecut, în cultura muzi-

cală din Republică se manifestă tendința de constituire a unor formații instrumentale mici, care reprezintă reiterarea modelelor tradiționale preexistente, într-un cadru nonfolcloric, prin intermediul scenei, de către grupurile sociale colportoare (tineretul studios, unele categorii ale intelectualității etc.). Cobza se regăsește în componența acestor formule instrumentale [3].

Dimitrie Cantemir, remarcabil om politic, etnograf, istoriograf, compozitor, a studiat arta interpretării la mai multe instrumente muzicale: ney (nai), kemancea (vioară) și tambur, tanbur, instrument cu patru perechi de corzi ciupite, asemănător cu cobza utilizată în ziua de azi. Se spune că pentru D. Cantemir tanburul (cobza) era “instrumentul cel mai complet și cel mai perfect dintre toate pe care le cunoaștem”. Cobza are o arie largă de utilizare și în ziua de azi în formațiile de muzică populară de amatori și profesioniste, ansamblurile etnofolclorice, Din scrisoarea bucovineanului Simion Florea Marian lui Tudor Burada, de la 3 iunie 1877 spre exemplu: Ansamblul folcloric “La stână” din Cârpești, Cantemir activează de zece ani cu cântece și dansuri culese din folclorul ciobanesc local și interpretate vocal, la fluiere și cobză. Conducătorul ansamblului Larisa Argin ne-a relatat că ansamblul participă cu succes la diferite festivaluri folclorice din Moldova și România. Ansambluri similare funcționează în toate zonele folclorice din Moldova (Bugeac, Codreni, Nord). Instrumentul lăutăresc de mai ieri, la care se cânta, în exclusivitate la auz, azi perfecționat cu o acustică bogată, este preluat de muzicienii profesioniști. Alexandru Procopescu (12.10.1908, Chișinău-23.02.1980, Chișinău) a evoluat ca cobzist în orchestra de muzică populară “Fluieraș”. Cunoscut ca violonist și profesor particular de vioară. A colaborat cu lăutarul Gheorghe Heraru și alte personalități notorii de muzicieni din Basarabia. Ion Fazlă (28.11.1918, Cazaclia, jud. Cahul), cobzist și dirijor de orchestră. După institutul politehnic “Gh. Asachi” din Iași, Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București cu Constantin Brăiloiu, George Breazu ș. a., studiază cobza la Institutul de Arte “G. Muzicescu” din Chișinău cu Ion Mihailov (1959-1965). În anii 1939-1945 fondează și conduce Orchestra de mandoline “Valencia” din Iași; în anii 1958-1963, cobzist în orchestra de studiu a

Radio și Televiziunii din Chișinău [S. Buzilă, 6, p. 185-186]. Vasile Filip (01.03.1900 - ? 12, 1983), violonist, cobzist și compozitor din Botoșani; a întreprins o arie largă concertistică la vioară. A interpretat la cobză în diferite formații muzicale. A publicat șase studii în double coarde, Milano, 1950; Îndrumări metodice, 1956. Isac Solomon (18.07.1948, Chișinău), cobzist. A studiat cobza la Institutul de Arte "G. Muzicescu" din Chișinău cu Ion Mihailov. Activitatea artistică este legată de orchestra de copii, Orchestra de muzică populară "Mărțișor" a Palatului de cultură din Chișinău. Își aduce aportul la formarea tinerelor talente de cobziști de la Colegiul de muzică "Ștefan Neaga". Amatorii melodiilor populare cunosc înregistrările realizate de I. Solomon la Radio Moldova: Mărunțica, Sârba de la Vulcănești, Colinda etc. [1, p. 183-184].

Țitera este instrument popular cu corzi ciupite de formă dreptunghiulară. Putem presupune că trecutul țiterii se trage de la chitara grecească și țambalul portabil al arabilor. Este știut că în Grecia Antică se prefera a susține melodiile vocale cu un acompaniament la instrumente cordofone. "Denumirea amintește de systru, varietate a lirei în Grecia Antică". Tipul țiterii era destul de potrivit deoarece instrumentul putea fi ținut pe genunchi și, având două grupe de corzi, melodică și acompaniamentică, deseori putea înlocui harpa, țambalul și chiar chitara. Francezii au găsit de cuviință să boteze noul instrument cu același nume ca cel al confratelui său, chitara. Este riscant a afirma care anume a fost țara în care au apărut primele practici la țiteră. Unii autori afirmă că țitera este un instrument popular german, probabil din cauza că acest instrument se bucura de o mare popularitate în secolul al XIX-lea în Austria și Germania. Cronicile și scrierile vechi ne mărturisesc că strămoșii noștri getodacii, de rând cu pohodurile războinice, mai aveau slăbiciunea de a cânta la diferite instrumente în mod individual și în colectiv. De o popularitate deosebită se bucura la slujbele religioase lira grecească, iar în rândurile plebeice – chitara și asemănătorul tip – țitera: acest străvechi instrument de coarde (citare) cunoscut nouă și de la sarcofagul minioc târziu (1500 î. Hr.) de la Ilgia Triada, era de altfel comun întregii lumi traco-elenice¹. În popor, în textele cântecelor populare deseori regăsim cuvintele: șeteraș, ceteraș,

care vorbesc despre larga răspândire a țiterii la moldoveni. În zilele noastre locul țiterii în formațiile de instrumente populare l-a ocupat definitiv țambalul, chitara și, episodic, cobza. Totuși, mostre de țiteră le întâlnim în muzeele locale, la meșterii populari și amatorii de instrumente exotice. Spre exemplu, meșterii din atelierul republican condus de maestrul Ion Vizitiu au confecționat mai multe instrumente conform mostrei din Colicăuți (Briceni) cu două găuri. Pe teritoriul Moldovei au fost în trecut utilizate și tipurile rusești de țiteră (guslă) cu două grifuri: una pentru melodie (6-7 corzi) și alta pentru acompaniament (5 corzi) [1, p. 176-177].

11. Cordofone cu coarde lovite

Cordofone cu coarde lovite rezează o altă categorie a instrumentelor populare fiind alcătuit din *Țambalul mare (de concert)* și *Țambalul mic* [1].

Cea mai veche mărturie a prezenței țambalului în spațiul cultural românesc datează cu anul 1538, când Ștefan Lăcustă, domn al Moldovei, primește cu prilejul instaurării în scaun tobă și țambal. În anul 1546, în unul din registrele de evidență ale orașului Brașov este notată sosirea în această urbe a lui „Nicolae Dicul, om de casă al lui Mircea Ciobanul, pentru un țambal al tinerei voievodese”. În această perioadă de timp, instrumentul pătrunde în castele, fiind unul din instrumentele preferate ale nobilimii. Cu denumirea de „organ”, „canon”, „canun”, „psalterion” este consemnat în primele traduceri ale cărților bisericești de la noi, păstrate în manuscris: *Codicele Voronețean*, *Psaltirea Șcheiana*, *Psaltirea românească* și *Cartea de învățătură* a Diaconului Coresi.

În *Psaltirea sfântului proroc David* (1673), îndemnul de închinare și slavă providenței reclama „...glasuri nalte/De, ...organe tinse-n strune/...țimbale”. Țambalul este întâlnit și atestat în notele de călătorie ale străinilor care s-au aflat în trecere prin Moldova și Țara Românească – suedezul C.Ralamb (1657); zugrăvit în pictura murală bisericească – fresca bisericilor din Târgoviște (1694-1698), scena din Cana Galileii, zugrăveala psalmului 150 „Lăudați pre El în tâmpene

și în horă” de pe pridvorul bisericilor bucureștene *Negustori* (1726) și Mântuleasa (1733), taraful lăutăresc; desenat în unele lucrări – romanul popular „Erotocrit” (1787); menționat în lucrări istorice – „Istoria Daciei transalpine ...” (1781) de Fr.J.Sulzer; semnalat în documente de arhivă – „*Solomon țâmbelarul, jăd/an/ de Eș*” etc.

O interesantă și competentă relatare de esență cultural-artistică, intitulată *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, este publicată în revista germană *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr.47 din 23 noiembrie 1814 la Leipzig, în care un autor anonim oferă cititorilor mai multe informații, inclusiv unele referitoare la fondul organologic din Principatele Dunărene. Formațiile de altădată, conform publicației citate, întruneau, alături de viori, violoncel, nai și țambalul, iar de la un timp încoace și «... unele instrumente de suflat [care -n.n.] ... au înlocuit treptat în tarafurile [ale lăutarilor - n.n.] țambalul și aceluiași pământul». Cu toate acestea, în sec. al XIX-lea, țambalul este menționat în diferite surse în componența tarafurilor lăutărești din orașe. Totuși, nu este exclus ca instrumentul să fi circulat și în localitățile rurale. Răspunsurile date la chestionarul lui B.P.Hasdeu atestă prezența țambalului în Muntenia (în localități din componența actualelor județe Buzău, Dâmbovița, Ialomița, Prahova), Dobrogea (județul Tulcea) și în Moldova (județul Iași). În ultima treime a sec. al XIX-lea, țambalul (mic) este răspândit în formațiile de muzică populară din Moldova din stânga Prutului, înlocuind pe alocuri cobza. Instrumentul era în componența orchestrelor din Chișinău (formațiile conduse de I.Perja, C.Marin), Bălți (formația condusă de C.Parno), mai apoi și din Dubăsari (formația îndrumată de Gh.Murga). În perioada dintre cele două războaie mondiale, țambalul portabil (mic) face parte din grupurile instrumentale de proporții reduse, în special, în delta Prutului și a Dunării. Țambalul portabil se încadra perfect din toate punctele de vedere în componența formațiilor mici, ambulante lăutărești de odinioară. Odată cu stabilirea ansamblurilor instrumentale în localuri și cu lărgirea corpusului organofon, țambalul de concert (mare) este de nelipsit și indispensabil în componența orchestrelor de muzică populară, înlocuindu-l definitiv pe predecesorul său – țambalul portabil (mic) [5].

Principalul țambalagiu din Republica Moldova, Vladimir Sârbu, țambalagiu renumit, născut la 1944 (Costiceni, jud. Hotin). A studiat țambalul la Institutul de Arte “G. Musicescu” din Chișinău cu Ion Grosu și la Conservatorul “P.I. Ceaicovski” din Kiev cu Gheorghe Agrachinei. A evoluat în Orchestra de muzică populară “Folclor”. În rândurile muzicienilor sunt bine cunoscute lucrările didactice: Piese pentru țambal, Chișinău, 1981 și Școala de țambal (coautor V. Crăciun), Chișinău, 1982. A interpretat și a înscris la Radio Moldova lucrări clasice de N. Paganini, A. Dvorak, F. Liszt și melodii folclorice (doine, hore, sârbe). Funcția basului este mai puțin caracteristică pentru țambal. Totuși, în combinație cu alte funcții, ea își face prezența destul de frecvent în practica instrumentului fie cu rol de figurație melodică, fie cu rol de pedală armonică, sau ca element de bază în funcțiile armonice în stare de figurație armonică sau ritmică. La acest compartiment destul de agil s-au afirmat țambalagii Toni Iordache, Pavel Bradu, Vladimir Sârbu, Victor Copacinski, Vasile Crăciun¹¹, Anatol Golomoș, Gheorghe Sinescu, Petre Dabija, Mihai Cangaș, Ghenadie Platon, Sandu Șura, Vlăduț Duminică etc. Aranjamente pentru țambal și orchestra de muzică populară realizează Valentin Vilinciuc, Nicolae Botgros, Gheorghe Boșoalcă, Serghei Ciuhrii, Ion Dascăl, Petre Neamțu, Vasile Crăciun, Dumtru Căldare, Isidor Burdin, frații Advahov ș. a. [1, p. 198-199].

12. Cordofone cu coarde cu arcuș

Cordofone cu coarde cu arcuș, desemnează o categorie a instrumentelor populare în care sunt incluse *Braciul* sau *vioala*, *Contrabasul*, *Gadulca* sau *Gudulca*, *Vioara* și *Violoncelul* [2].

Căușul este instrument muzical popular cu corzi și arcuș de origine balcanică. Denumirea românească reflectă întocmai forma și tehnologia de confecționare a instrumentului, anume corp de lemn scobit, aidoma unui vas similar de lemn (metal) în formă de lingură mare, folosit pentru a lua cu el apa, făina sau grăunțele etc., numit în popor căuș. Nașterea instrumentului se pierde în trecutul îndepărtat al tracilor, populație străveche, care, locuind pe întinsurile balcani-

ce spre secolul întâi din era noastră, era supusă regimului Imperiului Bizantin. La traci de pe teritoriul de sud al Bulgariei era vehiculat un instrument cu corzi burdonate și arcuș. Căușul are o incluziune aproape totală de instrumente ca: lira balcană, Lirița²³ slavilor de sud și lira cretană. În zona Bugeacului căușul, gădulca bulgară a apărut odată cu migrarea și stabilirea cu traiul aici a diferitelor triburi de turanici (bulgari, turanofoni, peceneji, cumani). În secolul VII-VIII e.n. turanofonii au adus cu sine căușul găgăuzesc, instrument identic cu cel bulgăresc din localitățile Congaz, Copceac, Baurci, Bașaima, Gaidar ș.a. [1, p. 224-225].

Căușul este utilizat pentru executarea melodiilor de două tipuri: 1) instrumentale lente; 2) vocale de joc cu acompaniament instrumental și de dans. Prima grupă de melodii, prevăzute fără măsură, sunt interpretate, de obicei, în caracter rubato cu elemente de improvizație, de regulă, la auz. În melodiile cu cuvinte, executantul schimbă direcția mișcării arcușului la fiecare silabă, element caracteristic pentru tehnica de execuție la acest instrument popular. Grupa a doua de melodii se prezintă în practica interpretativă a instrumentului sub următoarele aspecte: a) repetarea întocmai în factura căușului a melodiilor vocale de horă (bulg.: horo); b) repetarea în mod variat a horelor populare; c) repetarea de mai multe ori a melodiei vocale (întocmai și cu elemente de improvizație) și extinderea episoadelor instrumentale. Căușul nu și-a pierdut popularitatea sa în rândul băștinașilor din sudul Moldovei, continuând și în ziua de azi să însoțească cu faimosul său timbru răgușitor cântăreții vocali și partiturile orchestrelor de muzică populară din partea locului. Mai mult decât atât, căușul actualmente este un instrument de studiu muzical în școlile cu profil artistic din raioanele populate compact de bulgari și găgăuzi [1, p. 228].

13. Formațiile instrumentele tradiționale

Ansamblurile populare instrumentale au luat naștere din necesitatea de a da amploare mai amre muzicii în anumite momente ale vieții sociale. Dezvoltarea lor este în general legată de ivirea unor muzicanți semiprofesioniști sau profesioniști.

Fazele apariției și dezvoltării profesionismului se pot vedea chiar în zilele noastre. Astfel se cunosc sate unde în locul unor muzicanți profesioniști, cântă la joc ori la alte petreceri populare, fără plată, difeiriți membri ai colectivității, buni executanți din fluier sau din cimpoi. Chiar în satele în care la horă cântă muzicanți profesioniști sau semiprofesiști, sunt diferite împrejurări în viața locuitorilor când muzica este susținută de instrumentiști populari fără plată (de exemplu la șezători). Repertoriul uzical se confundă cu al colectivității [6, p. 139].

În secolul al XIX-lea, taraful orășenesc se îmbogățește cu un violoncel ori cu un contrabas, țambalul pătrunde din ce în ce mai mult în ansambluri, iar chitara începe să înlăture cobza. Lăutarii țigani, care „cântau de obicei din gură însoțindu-se cu chitare, cobze, viori, naiuri” încep să cânte „cu flaute, viole, contrabasuri, cimbale, formând o adevărată orchestră” [6, p. 147].

14. Confecționarea instrumentelor muzicale

Tipuri de lemn folosite pentru confecționarea instrumentelor muzicale românești. Specialiștii în domeniu sunt de părere că lemnul utilizat în acest scop trebuie să aibă structură omogenă și niciun defect. De aceea, el trebuie uscat bine, să fie vechi și să aibă inelele anuale cât mai regulate.

De exemplu, tulnicul era confecționat din fulgeriș, un molid cu o fibră care permite modelarea fără probleme, dar se putea crea și din salcie, desigur cu dimensiuni mult mai mici. Se spune printre cunosători că lemnul nu trebuie să aibă noduri, să fie neted și trebuie să rezoneze când este lovit cu toporul.

Naiul este confecționat din 7-8 tuburi din lemn de soc, nuc, salcâm sau prun.

Cimpoiul are un burduf fabricat din piele (pielea aceasta trebuia jupuită într-un mod special de pe animal) și un tub (sau tuburi) din lemn de nuc sau altă esență tare;

Cobza este construită din doage de lemn de paltin (formă de pară), având o placă de rezonanță realizată din lemn de molid pentru a fi cât mai elastic.

Corpul viorii trebuie realizat dintr-o singură bucată de lemn de pâr sau plop. Pe fața sa este așezată o placă de rezonanță din molid [9].

Bibliografie recomandată

1. Babii Vladimir, *Studiu de organologie. Ediția a doua*. Chișinău, 2012.
2. Ghilaș Victor, *Instrumente muzicale tradiționale*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-i>
3. Ghilaș Victor, *Cobza*, <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-chestionare-privind-inventarierea-%C8%99i-cercetarea-elementelor-patrimoniului-cultural/cobza>
4. Ghilaș Victor, *Nai*, <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/naiul>
5. Ghilaș Victor, *Țambal*, <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/%C5%A3ambal>
6. Tiberiu Alexadru, *Instrumente muzicale ale poporului român*, București, 2014.
7. Maximciuc Mariana, *Instrument reprezentativ pentru folclorul românesc*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
8. Rucsanda Mădălina, *Valorificarea instrumentelor muzicale tradiționale în spectacolul folcloric actual*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
9. *Instrumente muzicale românești și dragostea pentru tradiții – elemente ale identității românilor*, în <https://blog.mcmusic.ro/2020/03/10/instrumentele-muzicale-romanesti-si-dragostea-pentru-traditii-elemente-ale-identitatii-romanilor/>.

Sarcini teoretico-aplicative

1. Determinați principalele tipuri de instrumente muzicale tradiționale existente în spațiul românesc.
2. Caracterizați instrumentele muzicale tradiționale.
3. Evaluați răspândirea și utilizarea instrumentelor muzicale tradiționale la etapa actuală pe Republica Moldova.

Tema VIII. SĂRBĂTORI, OBICEIURI ȘI RITURI (Partea I)

Unități de conținut:

- 1. Tradiție și obicei: noțiuni și caracteristici**
- 2. Datinile și obiceiurile calendaristice**
 - 2.1. Obiceiuri de iarnă**
 - 2.2. Sărbătorile de primăvară**
 - 2.3. Tradiții, obiceiuri și sărbătorile de vară**
 - 2.4. Ciclul sărbătorilor de toamnă**
- 3. Obiceiuri de muncă la români**
 - 3.1. Obiceiuri/ rituri de construcție a casei, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate**
 - 3.2. Tradiția săpării fântânii și sărbătoririi izvoarelor și fântânilor**
- 4. Sărbători comunitare**
 - 4.1. Claca și Șezătoarea**

Obiective:

- Să determine distincțiile conceptuale dintre tradiție, obicei și dină;
- Să stabilească principalele datini și obiceiuri calendaristice din spațiul românesc;
- Să analizeze obiceiurile și riturile de muncă la români
- Să caracterizeze principalele sărbători comunitare existente în poporul român;
- Să estimeze conservarea sărbătorilor, obiceiurilor și ritualurilor în spațiul pruto-nistean.

1. Tradiție și obicei: noțiuni și caracteristici

Sărbătorile, obiceiurile și riturile sunt ansambluri de conduite și de acte repetitive, codificate, având o puternică încărcătură simbolică pe care comunitățile umane le practică pentru a controla și reglementa atât relațiile din interiorul lor cât și cele cu alte comunități. Ele se desfășoară într-un timp și într-un loc bine determinate, conform unui scenariu cunoscut de întreaga colectivitate, prin antrenarea folclorului muzical, coregrafic și literar, dar și prin folosirea unor obiecte simbo-

lice, a unei vestimentații specifice. Desfășurarea practicilor este coordonată de anumiți responsabili, cu roluri importante (preotul, nănașii, moașa, vătaful), spre beneficiul persoanelor supuse acțiunilor (mirii, pruncul, cei colindați), dar și a altor participanți (nuntașii, cumătrii). Aceste practici sociale le conferă indivizilor sentimentul apartenenței la o comunitate, un grup, o instituție. Totodată solidarizează comunitățile și le cultivă aderența la același sistem de valori, le fortifică sentimentul identității și le sporește coeziunea socială [2].

Tradiția este ansamblul de concepții, obiceiuri, datini și credințe care se statornicesc istoricește în cadrul unor grupuri sociale sau naționale și care se transmit prin viu grai din generație în generație în mod conștient pentru fiecare grup social [2, p. 24].

În limba română noțiunea tradiție este utilizată în trei sensuri: 1) ea servește ca o expresie a unor trăsături comune, particularități proprii unor fenomene sociale care se deosebesc mai mult sau mai puțin unele de altele, dar care sunt înrudite (ritual, ceremonie, sărbătoare); 2) noțiunea în cauză se utilizează în sensul ei direct ca entitate ce se deosebește de obicei, ritual, sărbătoare etc.; 3) ea poate fi utilizată ca echivalentă a noțiunilor menționate mai sus: obicei, ritual, sărbătoare, ceremonie, arta măștilor și a jocurilor dramatizate de Anul Nou etc. [4, p. 7].

Termenul *datină* poate fi considerat ca o formulă arhaică, specific românească, a cuvântului *tradiție*, pentru că, în cea mai mare măsură, desemnează una și aceeași realitate: preluarea (moștenirea) întregului ansamblu de cunoștințe, competențe, credințe și obiceiuri definitorii pentru identitatea culturală a unei comunități sau a unei națiuni. Singura deosebire constă în faptul că termenul *datină* este utilizat numai cu referire la cultura populară, iar cel de *tradiție* poate fi aplicat și altor domenii: tradiție bisericească numită Sfânta Tradiție, tradiție academică, medicală, lingvistică etc.

Pentru a sublinia profunzimea sensului cuvântului *tradiție*, (sinonim *datinii*), este util să precizăm că a fost preluat din limba latină, („*tradere*”), unde însemna „*a da peste*” (timp), „*predare*”, deci „*moștenire*”. Așadar, *datină* înseamnă *tradiție străveche*.

Nicăieri nu se manifestă mai fidel și temperamental caracterul și mai ales specificul unei comunități umane decât în tradiție și datini.

Datina, ca parte componentă a tradiției, este rezultatul acumulărilor culturale ce au devenit durabile și specifice unui areal geografic ca acte de identitate etnică.

Datina este un model elaborat din vechime și transmis prin generații, ea poate fi și o sinteză, un cumul a ceea ce este valoros, particular și caracteristic în creația artistică, a ceea ce s-a plămădit și perpetuat într-un amplu și complex ritual al atotputerniciei formelor rituale ale creației populare [3, p. 24]. Datina este moștenirea culturală făurită secole la rând care nu numai că a rezistat violenței istorice, dar a avut și un întreg univers de valori artistice (literare, muzicale, coregrafice, credințe, practici magice sau religioase) a căror rădăcini pornesc din zorii civilizației spațiului carpatic.

Prin datini, omul depășind timpul și evitându-l, și-a netezit calea spre eternitate, trăindu-și viața în mod vital și armonios. Chiar dacă unii ideologi au încercat să recurgă la anumite reinterpretări și reanalizări ale datinilor noastre, nu au reușit să șteargă moștenirea precreștină, chiar dacă acestea au fost convertite într-un înveliș creștin.

Ținând cont de cele arătate mai sus, rezultă că însăși *cultura populară românească, la originea și evoluția căreia stau elemente moștenite încă din epocile preistorice și precreștine, poate fi sintetizată într-un singur cuvânt: datină* [3, p. 25].

Obiceiul. În acest context, **obiceiul reprezintă forma în care se manifestă o datină.** Acesta poate să aibă o origine străveche pe care să o conserve și să o manifeste ca atare (de exemplu obiceiul de a purta măști de Anul Nou), caz în care vorbim despre un **obicei tradițional**, sau poate avea conotații religioase mai noi, creștine (mersul „cu kiralesa” în ajunul Bobotezei) și atunci este vorba de un **obicei creștin**. Obiceiul este din punct de vedere etnologic o formă de comportament socio-cultural acceptat și transmis ca o formă de instituționalizare a datinelor, însușit de întreaga comunitate umană dintr-o vatră folclorică, zonă etnografică sau pe plan național. Obiceiul apare pe o anumită treaptă istorică ca o necesitate de transferare sau revendicare a unei rânduiei întâmplătoare, iar circularea și perpetuarea lui s-a realizat printr-o statuare psihosocială, fiind integrată cultural în specificul etnic local. Pe de altă parte, obiceiul, ca noțiune și regulă

de comportament, este o formă activă de manifestare a tradiției, el putând fi asemuit datinei, cu care de cele mai multe ori se confundă. Dar, spre deosebire de datină, obiceiul este într-o continuă transformare, supus unor inovații ce pot fi valoroase și invers, poate fi exponentul unei mentalități și a unui nou stil de viață, muncă, simțăminte, schimbându-și sau îmbogățindu-și sensul inițial. Obiceiul poate fi definit și ca o deprindere individuală câștigată prin repetarea aceleiași acțiuni [3, p. 25-26]. Obiceiurile: „constituie ansamblul manifestărilor folclorice și de artă populară încadrate într-un sistem unitar, marcând evenimente legate de ciclul bio-cosmic, de datele calendaristice, de ciclul vieții, într-o strânsă înălțuire sincretică și polisemică. Ele au principala funcție de „transmitere treptată a experienței comunități. Obiceiul este din punct de vedere etnologic o formă de comportament socio-cultural acceptat și transmis ca o formă de instituționalizare a datinelor, însoțit de întreaga comunitate umană dintr-o vatră folclorică, zonă etnografică sau pe plan național. Obiceiul apare pe o anumită treaptă istorică ca o necesitate de transferare sau revendicare a unei rânduiei întâmplătoare, iar circularea și perpetuarea lui s-a realizat printr-o statuare psihosocială, fiind integrată cultural în specificul etnic local. Pe de altă parte, obiceiul, ca noțiune și regulă de comportament, este o formă activă de manifestare a tradiției, el putând fi asemuit datinei, cu care de cele mai multe ori se confundă.

În limba română există doi termeni utilizați pentru a spune același lucru: „obicei” și „datină”. De fapt, ele sunt sinonime, chiar dacă este o diferență stilistică: „datina” este termenul popular și în limbă literară este considerat arhaic, în timp ce „obicei” este termenul general al limbii literare și este cuvântul tehnic în studiile etnografice și folcloristice. Singura deosebire constă în faptul că termenul „datină” este utilizat numai cu referire la cultura populară, iar cel de „tradiție” poate fi aplicat și altor domenii: tradiție bisericească numită Sfânta Tradiție, tradiție academică, medicală, lingvistică etc. Nicăieri ca în tradiție și în datini nu se manifestă mai fidel caracterul și mai ales specificul unei comunități umane [6, p. 4].

Putem spune că principalul motiv pentru care datinile au supraviețuit atât în mediul sătesc cât și, în mare parte, în mediul urban,

constă în funcționalitatea acestora ca factori ordonatori ai vieții unei comunități. Respectarea datinilor elimină tendințele anarhice și permite amendarea unor comportamente dăunătoare, care s-ar abate de la „legea pământului”, lege ce se confundă cu datina însăși și dă identitate unei națiuni, unei etnii, unei localități, sau unui neam (unei familii lărgite), asigurându-i stabilitatea și supraviețuirea. De-a lungul veacurilor, datina a fost principala politică a societății românești, care a salvat-o de la deznaționalizare și a determinat-o să-și păstreze independența cu orice preț. Aceasta este și explicația pentru momentul social-istoric actual când, dintr-un impuls firesc, au luat o amploare fără precedent sărbătorile tradiționale ale localităților, așa-numitele „festivaluri”, (la temelia cărora stau tradițional ele hramuri, Sfintele Praznice Împărătești, evenimentele calendaristice, pastorale și agricole etc.), prilejuri de rememorare și reafirmare a valorilor local-tradiționale și nu numai [3, p. 25-26].

Sărbătorile, obiceiurile și riturile au fost incluse în această listă ținându-se cont de următoarele criterii:

1. criteriul contextualității (ex. obiceiuri calendaristice, obiceiuri familiale, rituri de construcție, sărbători comunitare).

2. criteriul sincretismului (ex. practica socială este percepută ca un ansamblu corelat al manifestărilor verbale, muzicale, coregrafice, comportamentale, obiectual-simbolice, întregite de sistemul de reprezentări despre lume).

3. criteriul funcționalității (desfășurarea în cadrul unei comunități pentru beneficiari concreți, respectând scenariul consacrat prin tradiție, calitățile timpului și ale spațiului, cu ajutorul performerilor, recurându-se la comportamente, recuzită și vestimentație simbolice).

Practicile sociale au fost structurate precum urmează:

1. Ciclul obiceiurilor calendaristice

Obiceiurile de iarnă

Obiceiurile de primăvară-vară

Obiceiurile de toamnă

2. Ciclul obiceiurilor familiale

Obiceiurile de la naștere

Petrecerea în armată

Obiceiurile de nuntă

Obiceiurile de înmormântare și pomenire a morților

3. Obiceiurile de întemeiere

Obiceiuri de întemeiere a localității, împreună cu toate practicile asociate.

Obiceiuri de întemeiere a stânei, împreună cu toate practicile asociate.

Obiceiuri de întemeiere a cimitirului, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Obiceiuri de închidere a cimitirului, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

4. Obiceiuri de muncă

Rituri de construcție a casei, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Rituri de construcție a bisericii, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Rituri de construcție a fântânii, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Rituri de construcție a podului, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Obiceiuri de astupare a fântânilor, izvoarelor, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Obiceiuri de protejare a prestolului vechii biserici, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

Obiceiuri ale primelor recolte, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate.

5. Sărbătorile comunitare [2].

2. Datinile și obiceiurile calendaristice

Datinile și obiceiurile calendaristice, atât ca moment al celebrării cât și ca modalitate de desfășurare, pot fi studiate și analizate numai în strânsă legătură cu calendarul popular.

Calendarul popular funcționează ca o perfectă simbioză între datinile și obiceiurile de origine păgână, peste care s-au suprapus datinile

creștine, fără a reduce însă simbolismul străvechi al marilor sărbători echinocțiale și solstițiale, cu tot ce înseamnă ele pentru comunitățile agrare, pastorale, pomi-viticole etc. Cu alte cuvinte, în calendarul popular coexistă calendarul agrar, calendarul pastoral și cel creștin, rolul său fiind acela de a măsura timpul și de a fixa, în funcție de acesta, activitățile umane. Dar calendarul popular nu indică doar timpul optim pentru arat și semănat, pentru constituirea și desfacerea stânelor, pentru îngrijirea pomilor și viței de vie ori scosul stupilor la vârat. El conține și anumite practici magice pentru sporirea și menținerea fertilității, fecundității, dar și pe cele cu caracter apotropaic (de apărare). *Datinile și obiceiurile calendaristice sunt dominate de cele două mari festivități ale renașterii: sărbătorile de iarnă (Crăciun, Anul Nou, Bobotează) și sărbătorile de primăvară (Floriile și Paștele).*

2.1 Obiceiurile de iarnă

Sărbătorile de iarnă marchează solstițiul de iarnă și celebrează reînvierea la nivel macrocosmic, mai precis reluarea ciclului anual al mersului soarelui pe cer, adică reinstaurarea ordinii lumii care reia un nou ciclu existențial.

Prima sărbătoare de iarnă este cea a *Sfântului Andrei*, sărbătoare populară cu dată fixă (30 noiembrie după stilul nou și 13 decembrie după stilul vechi), sinonimă cu *Cap de iarnă* și *Sântandrei*, dedicată unui zeu autohton, patron al lupilor, care a preluat din calendarul ortodox numele și data de celebrare a Apostolului Andrei. Ea se petrece în acea zi, când se consideră că a început iarna. În trecut, sărbătoarea în cauză purta un caracter magic, iar astăzi s-a păstrat sub forma unei sărbători în cadrul căreia oamenii, mai ales tineretul, își petrec vesel timpul liber și se atașează la tradițiile naționale care sunt cele mai scumpe comori ale neamului. Forma și conținutul acestei tradiții sunt edificate pe un laitmotiv bine determinat - dragostea și căsnicia, ce îi așteaptă pe tineri. Fetele se vrăjesc cu diferite lucruri. În unele localități, fetele pregătesc turte coapte, pe plită sau chiar în cuptor, încrestate cu diferite feluri de bomboane, cu vișine etc. Concomitent se pregătesc bucate pentru a primi flăcăii care vor veni în această seară în ospetie. Înainte de a demara petrecerea, au loc o serie de scene ce

conțin unele vrăji, care chipurile pot indica soarta fetelor. Se fac, de obicei, următoarele vrăji:

- cu *balabuștele* - fetele care s-au adunat la o casă pleacă la fântână, iau apă în gură și vin în casă, unde fac balabuște mici din tărâță, pe care apoi le așează în prag și cheamă câinii să le mănânce. Fata a cărei balabușcă a fost mâncată prima se zice că se va mărita prima etc.

- cu *busuiocul* - fetele ies din casă cu o stibă de busuioc în mână și cu o zgardă roșie la stibă. Prin întuneric numără parii de la gard și când ajung la al șaptelea par, leagă stibă de busuioc și studiază parul însemnat dacă este drept, înseamnă că ursitul ei va fi înalt, tânăr și frumos, iar dacă este strâmb, înseamnă că ursitul îi va fi bătrân, urât și ghebos;

- cu *lumânarea* la prag - toate fetele își iau câte doua lumânări pe care le aprind. O lumânare este legată de numele ursitului, iar a doua - de ea.

După aceeale pune pe amândouă pe prag. Se zice că primul se va stinge din viață acela a cărui lumânare se termină mai repede;

- cu *picăturile de lumânare în farfurie* - se ia o farfurie cu apă și în ea se picură vreo două picături de ceara, astfel ca fiecare picătură să simbolizeze ursitul și ursita. Apoi se amestecă apa și dacă picăturile de ceară se unesc înseamnă că fata s-a vrăjit și se va căsători cu băiatul iubit, iar în caz contrar, nu se va mărita timp de trei ani;

- cu *porcul* - fetele se duc noaptea la cotețul porcului și strigă pe rând: „Hudio, la anul sau peste cinci ani”, adică peste cât timp se va căsători. Și dacă porcul îi răspunde, adică grohăie o dată, înseamnă că se căsători peste un an, iar dacă de 5-6 ori, se va mărita respectiv peste 5-6 ani, iar dacă nu urmează nici un grohăit, înseamnă că fata în cauză nu se va mărita niciodată;
- cu *lingurile* - fetele ies afară și sună din linguri, rostind cuvintele: „când zăngănitul a răsunat - câinii vor lătra și încolo mă voi mărita”. După aceste scene cu un caracter magic, ce au menirea de a intui ce le așteaptă pe fete în timpul apropiat, care le vor fi urșiții și soarta, urmează veselie, cântece și dansuri populare. Toate acțiunile se desfășoară în casa cea mare împodobită cu zestrea miresei, cu covoare, prosoape și cu alte articole confecționate de gospodinele casei. În această noapte se obișnuiește

sa fie legate ușile caselor, porțile, să se pună în drum piedici etc. [4, p. 67-68].

Tot de obiceiurile acestor sărbători ține și confecționarea recuzitei necesare colindatului și uratului: steaua pentru colindul de stea, măștile „obrazar” și măștile costum, buhaiele, tobele, bicele etc.

Deoarece atât colindatul cât și uratul sunt activități de grup, în perioada premergătoare sărbătorilor se practică obiceiul „strânsurilor” – la casa unuia dintre membri sau la fiecare pe rând, pentru a se memora textul și regia apropiatelor evoluții. Acestea sunt un fel de „șezători de post”, de la care nu lipsesc însă băutura și voia bună, amândouă servite cu moderație.

Prepararea meniului tradițional al sărbătorilor sfârșitului de an este un obicei ce presupune, neapărat, prezența cărnii de porc. De aici decurge unul dintre cele mai vechi obiceiuri, rezervate **zilei de Ignat**: „tăiatul porcului”, urmat de „praznicul porcului”.

Este greu, chiar imposibil de justificat din punct de vedere creștin acest obicei generalizat în toată țara, care parcă vine să sfideze regulile gastronomice și de comportament ale Postului Crăciunului. Obiceiurile de Ignat sunt o reminiscență a unei practici rituale precreștine, aceea a sacrificiilor oferite zeităților solare în ziua cu minimă solaritate, ca o invocare a bunăvoinței astrului de a se reîntoarce pe cer.

Un alt obicei căruia i se atribuie o origine străveche este acela al **preparării colacilor pentru colindători**. Aici nu interesează prepararea în sine, ci obligativitatea prezenței acestora, atât ca aliment, pe masa fiecărei familii, cât și ca element al recuzitei rituale tradiționale, atunci când este dăruit colindătorilor. În Bucovina mai există încă comunități, mai ales huțule, în care colacul numit „crețun”, „crațun”, „creciun” și alte variante, stă pe masa gospodarilor din Ajunul Crăciunului și până la sfârșitul acestuia, fără a fi consumat. Uscat, acest colac ritual este folosit peste an ca element apotropaic și aducător de belșug. Este pus în coarnele plugului (la anul nou agrar) și apoi încorporat în pământ sub prima brazdă la capătul ogorului. Alteori, colacii sunt purtați de către membrii grupurilor de colindători maturi peste cotul mâinii, iar după ce sunt readuși la casa colindătorului ei capătă același statut cu al creciunului. Se știe că această pâine rituală,

colacul, însoțește toate sărbătorile românilor, fie ele incluse ciclului calendaristic, ciclurilor existențiale, sau ciclului familial (ca și bradul și ștergarul). Dacă bradul simbolizează însuși Axul Lumii (AXIS MUNDI), pomul vieții și centrul legăturii între cer și pământ, dacă ștergarul este asociat curcubeului, arcul comunicării între cele două lumi și simbol al legăturilor statornicite pe vecie, colacul este considerat semnul soarelui și al regenerării prin forța fecundantă solară. Versurile „...să ne dați / Un colac frumos / Precum fața lui Hristos”, prezente adeseori în discursurile ceremoniale sau colinde, nu reprezintă nici pe departe numai un artificiu de versificație, ci însăși definiția colacului ca element ritual major și indispensabil.

Obiceiul de a purta colacul din casă în casă și de a-l dăruii vestitorilor Nașterii Domnului echivalează actului de mărturisire a credinței către (și de către) întreaga comunitate creștină.

Tradițiile de **Anul Nou, Colinda, Plugușorul, Urătura, Semănatul, Sorcova**, promovând și slăvind cultul pâinii, în mod poetic, alegoric redau ciclul de primăvară al lucrărilor de câmp, de care depinde viitoarea roadă, viața și destinul omului. Dar viața îmbelșugată est e posibilă numai când persistă pacea. Iată de ce multe din ele se încheie cu urarea: „Pace în țară și pîine în hambare!” [4, p. 83].

Dar cel mai ilustrativ și semnificativ subiect asociat oricărei discuții despre sărbătorile de iarnă este acela al folclorului tradițional muzical-literar, precum și cel al teatrului popular specific acestei perioade festive. Amploarea și complexitatea acestor manifestări ne obligă să-l abordăm ca subiect de sine stătător al unei viitoare comunicări. Nu putem totuși să nu amintim că valoarea uriașă a repertoriului de colinde și de orații este dată de faptul că acestea coser-vă mai ilustrativ decât oricare alt aspect folcloric, etapele evoluției culturii populare românești, originare din chiar rădăcinile istoriei culturii și civilizației.

Caracterul ritual al colacilor de la Anul Nou este surprins și în plugușor. Unele cercetări mai recente asupra obiceiurilor de iarnă înclină către ipoteza că la originea plugușorul este, de fapt, «ceremonialul primei brazde practicat de căpetenia obștei patriarhala» [5, p. 108].

Apoi, trebuie spus că valoarea artistică și documentară a măștilor tradiționale și a jocurilor cu măști, asociate perioadei celor 12 zile sacre dintre Crăciun și Bobotează, este sporită și de statutul lor de unicat la nivel mondial, românii fiind singurul popor păstrător al unor elemente culturale aparținând originii culturii europene în ansamblu. (Despre Colinda, Plugușor și Sorcova *a se vedea detaliat Tema IV*)

2.2. Sărbătorile de primăvară

Sărbătorile de primăvară marchează simbolic renașterea la nivelul terestru, reînvierea microcosmosului, în preajma echinocțiul de primăvară. Registrul semnificativ nu se referă însă

doar la o renaștere a palpabilului, ci la o restaurare în primul rând spirituală, exemplificând metaforic prin însăși natura ambivalentă a lui Iisus Hristos: Dumnezeu și om în aceeași întrupare.

În continuare vă propunem să analizăm principale sărbători, obiceiuri și ritluari:

Un obicei interesant este **Obiceiul cucilor**, care este un ritual de alungare a iernii și de purificare a spațiului înainte de intrarea în Postul Mare al Paștelui, fiind la început o practică magică ce dădea importanța deosebită măștii de cuci și în special a confecționării acesteia. Femeile de odinioară lucrau aceste măști cu multă iscusință. Astăzi, masca este stilizată, fiind confecționată din hârtie creponată. Cucul, o pasăre oracol atestată și de vechii greci, avea odinioară un rol purificator. Fulgii luați de la gluga cucului (masca cucului) erau întrebuințați de femei ca să afume pe cei ce sufereau de frică. Alături de mască, oamenii deghizați în cuc poartă și astăzi talângi, care prin sunetul lor rezultat din mișcarea corpului se spune că alungă spiritele malefice. Simbolic, masca reprezintă scurgerea timpului anual și sezonier. În memoria colectivă, cei care se deghizează în cuc trebuie să facă acest lucru de 3 sau de 9 ori timp de 9 ani. Altfel, se crede ca „murind, se va face diavol“. În afară de mască, actanții, care sunt bărbați, poartă fuste, deghizându-se ca femeile, purtând de asemenea un băț în mână și o talangă mare în spate. Astăzi apar și alte personaje în afara cucilor, precum Moș Crăciun, Diavolul, Mire/Mireasa, toate mergând în alai. Cucii astfel deghizați aleargă în prima dimineață după Lăsatul Secului

după copii, fete, femei și oameni în general, pe care îi ating cu bățul și adesea îi trântesc la pământ. Spre mijlocul zilei, altădată legau o opincă de o nuia cu care aplicau lovituri în spatele curioșilor. Astăzi, acest clișeu a dispărut, folosindu-se doar bățul pentru o atingere ușoară. Seara mergeau din casă în casă pentru a face o horă mare în curtea fiecărui gospodar, atingând în acest fel femeile pentru a fi fertile și frumoase în acel an, copiii și oamenii pentru a fi sănătoși. Astăzi locul horei din curtea gospodarilor a fost luat de o horă generală desfășurată în mijlocul comunei [8, p. 1-2].

Dochia. Prima zi a lunii este legată de numele Dochiei, personaj real, născută în cetatea Iliopolei din Liban pe vremea împaratului Traian. Fiind o femeie extraordinar de frumoasă și bogată a trăit în tinerețe o viață aventuroasă. La bătrânețe s-a pocăit, a fost botezată de către episcopul Theodot cu numele creștin Eudochia, retrăgându-se într-o mănăstire după ce și-a împărțit averea celor săraci. Ca urmare a minunilor săvârșite, biserica creștină o va sanctifica, trecând-o în rândul sfinților sub numele Cuvioasa Muceniță Eudochia. Biserica creștină a suprapus ziua acestei sfinte peste cea de celebrare a noului An Agrar când zeitatea păgână adorată moare și renaște simbolic. Iată motivul pentru care locuitorii spațiului carpato-danubiano-pontic i-au atribuit acesteia și calitățile unei divinități agrare uzurpate ajunsă la vârsta senectuții și a morții. Numele ei grecesc înseamnă Binevoitoare. Legende legate de personajul Dochia, ne introduc în lumea satului românesc în care Baba Dochia simbolizează Anul Vechi care va muri odată cu lepădarea celor nouă cojoace din spinare în ziua de 9 martie (ziua echinocțiului de primăvară pe stil vechi), pentru a renaște mai apoi. Peste numai trei luni ea va deveni zeița-fecioară, la solstițiul de vară când lanurile vor da în pârg, denumirea-i fiind Sânziana / Drăgaica, iar peste alte trei luni se va transforma în zeița-mumă la echinocțiul de toamnă, numele-i fiind Maica Precesta. În sfârșit, la solstițiul de iarnă și echinocțiul de primăvară ea se va transforma în zeița-babă care va muri în cele din urmă.

Măcinicii Ciclul celor 9 sau 12 zile în care Baba Dochia, personaj mitic, urca oile la munte, este dedicat morții și renașterii sezoniere a zeității agrare, comemorată în preajma echinocțiului de primăvară.

Ziua de 9/22 martie apare în calendarul popular drept ziua de Măcinici / Mucenici. Sărbătoarea a fost plasată de cei din vechime la hotarul dintre iarnă și vară, zilele aprige și nestatornice ale Dochiei fiind urmate de zilele călduroase ale Moșilor. În fapt, în această zi s-au suprapus 2 evenimente de înnoire a timpului, respectiv ultima zi a Babei Dochia, când aceasta moare, prefacându-se în stană de piatră și prima zi a Moșilor jertfiți și transformați în cenușă pe rugul funerar (calendarul creștin plasează în aceeași zi comemorarea celor 40/44 de Sfinți Mucenici jertfiți pentru dreapta lor credință întru Hristos). Ziua debutează cu Focurile de Măcinici, menite să curețe spațiul de forțele malefice ale anului vechi, reprezentat de Dochia. O altă funcție a acestora este cea profilactică, pentru preîntâmpinarea neplăcerilor aduse recoltelor de șerpi și insecte pe timpul verii. De asemenea, acum se efectuează și fertilizarea grădinilor, livezilor și viilor, prin împrăștierea pe pământ a cenușii rezultate din arderea resturilor de peste iarnă. Principala funcție magică a acestor focuri era odinioară aceea de a sprijini soarele pentru a depăși momentul critic al echilibrului creat între lumină și întuneric la momentul echinocțial. Alimentul ritual, denumit sfinți, sfințisori, bradoși, măcinici este preparat din cocă nedospită în zona de sud a țării, fiind fierți și apoi indulciți cu miere, nucă etc. În Moldova aceștia sunt preparați asemenea cozonacului, având forma de „8“, fiind unși după coacere cu miere, peste care se presară nucă pisată. Alături de acest aliment ritual exista și beția rituală, atestată de tradiția populară, potrivit căreia este bine în această zi să bei 40 sau 44 de pahare de vin în memoria mucenicilor care s-au jertfit pentru dreapta lor credință dar și pentru a avea forță și sănătate pe tot parcursul anului. În această zi, gospodăriile se sfințesc cu aghiazmă, prin stropire, fiind protejate de asemenea cu cenusa provenită din focurile rituale. Asemenea unui ritual de întâmpinare a noului an, în unele locuri se fac observații și previziuni meteorologice, se află norocul pentru perioada ce urmează prin prepararea turtei de măcinici, se scoate mierea de albine din stupi și se taie primele corzi de viță de vie, ziua fiind extrem de favorabilă și prinderii vrăjilor [7, p. 59]. În Moldova, odinioară se bătea pământul în această zi cu maiurile, fiind rostite în cor: „Patruzeci de sfinți voinici, / Dați cu botele-n

pământ, / Ca sa tune (între) frigul, / Să iasă căldura“. În Muntenia și Oltenia, copiii strigau „Intră frig și ieși căldură, / Să se facă vreme bună / Pe la noi prin bătătură!“ [8, p. 4-5].

Blagoveștenia și **Ziua Cucului** plasată în imediata apropiere a echinocțiului de primăvară și având la bază consemnarea din Evanghelia lui Luca, *Buna Vestire* sau *Blagoveștenia* prăznuită de creștini în ziua de la sfârșitul lunii martie și începutul lunii aprilie în Calendarul popular ca Ziua Cucului. În creștinismul Răsăritean data de 25 martie s-a generalizat din prima jumătate a sec. al V-lea, odată cu fixarea celebrării Craciunului la 25 decembrie; anterior se pare ca era acceptată data de 5 ianuarie. În Spania și Italia Bunăvestire se sărbătorea la 18 decembrie, dată păstrată în riturile galican și mozarab; datele au variat, în Apus, până prin sec. al XI-lea când s-a generalizat și în lumea catolică data de 25 martie/7 ianuarie. Legenda populară românească consemnează constant momentul când Maria acceptă vestea pe care i-o aduce Arhanghelul Gavriil. Sfântul Arhanghel Gavriil vestește Fecioarei Maria că va naște de la Duhul Sfânt pe Mântuitorul Iisus Hristos. În toate satele românești este o sărbătoare care îmbina aspectul creștin cu cel tradițional precum: actele de purificare a spațiului prin tămăduirea clădirilor, curților, oamenilor și vitelor sau prin producerea de zgomote de care să se sperie forțele malefice ori prin aprinderea focurilor în grădini și livezi (în Transilvania și Banat), alungarea șerpilor de pe lângă casă, a insectelor și omizilor din livezi precum și scoaterea din lăzi a straielor la aerisit. Pentru că ne aflăm la începutul unui nou an agricol, fructifer și viticol, fertilitatea pământului este invocată în unele zone precum Transilvania și Banat prin stropitul rădăcinii prunilor cu țuică și amenințarea cu securea a pomilor fructiferi care vor fi tăiați dacă nu rodesc. În alte zone din țară în această zi nu se pun cloștile crezându-se că din ouăle ouate acum nu ies pui, vacile nu se „gonesc“ și nici porumbul nu se seamănă (în Moldova și Bucovina). Mai demult în această zi se afla norocul și se făceau previziuni meteorologice iar femeile strângeau apa provenită din neaua topită pentru a o folosi în practicile de medicină populară. În această zi se sacrifică peștele prin gătirea sa, chiar dacă este perioadă de post, biserica încuviințând acest lucru prin „dezlegarea la pește“.

Cucul, pasărea simbol Scurgerea neîncetată a timpului prin repetarea anuală a ciclului vieții de la naștere (primul cântat) la moarte (ultimul cântat) reprezintă simbolul suprem al cucului. Niciunei alte păsări poporul nu i-a dedicat atâtea legende, povești, cântece și proverbe. În povestiri, cucul apare antropomorfozat: argat, slugă, haiduc, tâlhar, părinte, soț, iubit etc. Prin comportamentul său marchează succesivitatea a două importante fenomene astronomice, echinocțiul de primăvară și solstițiul de vară: „Și cucul, cum a sosit și i s-a dezlegat limba, îndată începe a cânta, și cântă de la Bunăvestire până la Sânziene sau până la Sânpetru“. Tradiția spune că la Sânziene cucul se înecă cu orz și, nemaiputând cânta, se preface în uliu până în primăvara următoare. Cucul prevesteste prin cântecul său: venirea primăverii, norocul omului în anul respectiv, iar primul cântat al lui este întâmpinat cu veselie, oamenii se îmbracă cu straie curate, sunt bine hrăniți și cu bani în buzunar, implorând prin cuvinte: avuția, sănătatea, fericirea și norocul. Locul de unde se aude primul cântat al pasării (în spate, în față, în dreapta ori în stânga) sau unde este așezată (pe ramura uscată, pe o movilă, pe o grămadă de gunoi), precum și numărul de repetări ale cântecului său reprezintă semene bune sau rele pentru om: noroc, boală, moarte, căsătorie. Aceasta pasăre oracol/simbol reprezintă sursa de inspirație melancolică pentru cântecele de dor și jale, iar în creațiile a căror temă este despărțirea a doi frați sau soți amplifică sentimentul înstrăinării și singurătății. Fiind simbolul primăverii, al timpului care curge implacabil, al dragostei pătimește, poporul îi iartă toate faptele de care se face vinovat.

Lazărul. Atestat și existent în șesul Munteniei și Dobrogea, cu o răspândire probabilă mai largă, acest obicei se aseamănă în reprezentarea personajului cu cel al Caloianului, fiind tot o întruchipare folclorică a unui erou vegetațional. Referindu-se la funcționalitatea sa, Ovidiu Bârlea ajunge la concluzia că „funcția propitiatorie a personajului (deci, și a obiceiului) nu rezidă în provocarea ploii, ci în transformarea lui însuși în vegetație abundentă în urma unei morți violente [1, p. 403-406]. Originea acestui ritual pare a fi tot de natură traco-elenă, iar la noi, la români, scenariul inițial a evoluat, textul său integrându-se mării categorii a cântecelor de urare și a colinde-

lor. Practicarea obiceiului s-a modelat cu timpul după cel al colindatului propriu-zis, deosebirea fiind legată de componența cetei – aici sunt numai fete dintre care una se alege mireasă, fapt ce a dus și la denumirea „a umbla cu Lăzărița“ sau „cu mireasa“. Cortegiul de fete intonează un cântec ritual a cărui fabulație este extrem de naivă, povestind cum Lazăr, personajul central, va muri în urma căderii sale din copac în timp ce culege frunze pentru oile sale, prilej pentru a fi bocit și îmbrăcat ritual ca un erou ce are calități deosebite de regenerare. Din analiza variantelor de text culese din diferite zone ale Munteniei și Dobrogei, reiese clar faptul că originea ceremonialului ar fi într-o formă tracă de cinstire a lui Dionysos, practică de vechii greci la începutul primăverii. În opinia lui G. Dem. Teodorescu, obiceiul ar fi pătruns la noi relativ recent, cam pe la mijlocul secolului al XIX-lea, fiind împrumutat de la sârbi „și numai de vreo 50 de ani a început a se răspândi și printre populațiunea curat românească“. Cu timpul, ceremonialul a suferit influențele creștine, începutul fiind făcut pornindu-se chiar de la numele eroului. Lazăr, cel plecat în pădure să taie frunze pentru oile sale, pentru ca urcându-se într-un copac să cadă, apoi să moară și în final să reînvie, se transformă în versul influențat de creștinism în Lazăr din Bethanya, cel înviat din morți prin minunea săvârșită de Iisus în drumul său spre cetatea Ierusalimului. Și dacă acest Lazăr apare drept erou, îi va fi schimbată și data de celebrare, din perioada de început a Postului Mare (rămasă încă în uz în vestul Munteniei), în sâmbăta dinaintea Florilor, cunoscută drept Sâmbăta lui Lazăr. Eficiența rituală s-a redus, în opinia lui Ov. Bârlea „în binomul cuvânt rostit – fapt împlinit [...] într-un mod neașteptat, textul a păstrat elementele caracteristice ale ritului ancestral – moartea violentă, scaldă rituală menită a ajuta prosperitatea vegetației, prefacerea eroului în vegetație luxuriantă, alături de bocirea celei destinate a-i fi mireasă, precum și bucuria finală, materializată prin hora colindătoarelor“. În variantele muntești apare și motivul miresei moarte menită eroului, pentru ca ritualul să se termine cu bocirea acestuia de către surorile sale și în special de către logodnică, pentru ca în etapa următoare să aflăm despre învierea și prefacerea sa în flori. Acest moment crucial era odinioară

marcat de către fetele din ceata de colindătoare, printr-o horă veselă interpretată vocal pe următorul text: *Cine joacă Lăzărică? / Tot Iana și cu Stoiana / Dar cu ce-i îmbrăcățică? / Cu rochița picățică / Cu pestelca boghețică / Cu păr galben despletitu Și cu cârpile-nvelitu Și salbă de nouă lei Și bătută-n zece lei* [8, p. 6].

Floriile. Având rădăcini în vechea lume romană, sărbătoarea era închinată zeiței Flora, protectoarea vegetației ce începe să renască primăvara. Sărbătoarea creștină din duminica ce precede Paștele a căpătat denumirea de Florii și prăznuiește Intrarea Domnului în Ierusalim. Vechii semnificații de reînviere a naturii i s-au adăugat altele noi legate de cultul strămoșilor manifestate prin pomeni, curățirea mormintelor, înfigerea în morminte a ramurilor de salcie, invocarea spiritelor morților prin acte de divinație, etc. Ramurile verzi de salcie (substitutede românești ale ramurilor de finic cu care a fost întâmpinat Mântuitorul în Ierusalim) simbolizează fertilitatea vegetațională de primăvară. Acestea sunt duse la biserică în dimineața zilei de Florii, sunt sfințite după care sunt puse în casă 10 la icoane, uși, ferestre sau sunt păstrate pentru a trata bolile de-a lungul anului, oamenii se încing la mijloc cu ele și uneori sunt folosite la vrăji și descântece. În unele zone din țară mărtișorul făcut cadou la 1 martie se agață într-un pom înflorit pentru ca recolta de fructe din acel an să fie păzită de dăunători și boli specifice pomilor fructiferi. Sărbătoarea este prăznuită diferențiat în toate zonele etnofolclorice din țară. Pe alocuri, în Transilvania în această zi se colindă, melodia simplă narând Patimile Mântuitorului sub forma unei Pricesne [8, p. 7].

Paștele este scenariul ritual de înviere anuală a lumii ce se înscrie în ciclul pascal. Ciclul pascal este un tip ritual de 100 de zile ce începe cu moșii de iarnă și se încheie la Duminica Mare, ciclu deschis de Florii și închis de Duminica Tomii, intersectat de noaptea Învierii.

Cuvântul deriva din ebraicul pesah (trecere), moștenit de evrei de la egipteni. La evrei Paseha (Paști sau sărbătoarea azimilor) semnifică trecerea de la robie la libertate sărbătorită la data de 14 Nisan ce coincide cu prima lună plină după echinocțiul de primăvară. În limba română Paști (acceptat și ca Paște) derivă din forma bizantino – latină Pastihae a cuvântului de origine evreiască Pesah. Semnificația

la creștini a sărbătorii este trecerea de la moarte la viața veșnică. Din punct de vedere etnologic, Paștele se încadrează perfect în ritualul preistoric de renaștere simbolică a timpului și spațiului prin jertfa divinității adorate substituită de o efigie (statuie, steag, totem, mască), om (fecioară, prizonier, conducător, oștean), animal (berbec, țap, miel, cal, taur), pasăre/ou de pasăre, arbore, plantă alimentară Moartea și renașterea divinității adorate de precreștini au fost dissociate de creștini care au fixat nașterea Domnului în perioada solstițiului de iarnă (la Crăciun) și moartea la echinocțiul de primăvară în raport cu fazele lunii (Paștele). În opinia etnologilor diferența esențială între creștinism și alte dogme religioase constă în faptul că jertfa prin substituie a zeului precreștin a fost înlocuită cu jertfa Domnului Iisus, săvârșită o singură dată pe Golgota, în numele întregii omeniri și reactualizată ritual în fiecare an de credincioși.

Paștele se înscrie unui model preistoric de renaștere simbolică a timpului și spațiului prin jertfa divinității adorate. Cele trei zile ale Paștelui sunt precedate de alte trei zile, cu valoare simbolică aparținând miturilor regenerării. Prima este Joia Mare, individualizată de obiceiul aprinderii Focului de Joia Mare. Această practică vine ca o prelungire a epocilor culturale anterioare creștinismului, în care asocierea dintre Joe (sau Jupiter) și mitul focului regenerativ era nu numai firească, ci și obligatorie.

Tot în Joia Mare se vopsesc ouăle roșii. Obiceiul înroșitului ouălor este preluat și el din precreștinism, unde oul arhetipal a lăsat urme adânci în toate culturile lumii. Peste simbolistica

atribuită oului se suprapune acum și aceea a culorii roșii, reprezentare a vitalității, virilității și a vieții înseși. Oul este substituit al divinității primordiale care moare și reînvie la echinocțiul de primăvară.

Pasca, preparatul obligatoriu al mesei pascale, are, ca și colacul, forma rotundă a reprezentării cosmice. Mai mult, suprafața pâștii este ornată cu păsări și flori, la fel cu reprezentările ornamentale ale pomului vieții de pe cusăturile și țesăturile tradiționale.

În mod obligatoriu, pasca trebuie să conțină brânză și ouă, fapt ce subliniază că Sărbătorile Pascale marchează și apropierea debutului anului pastoral și agrar, al germinației.

Culturile străvechi credeau despre ou că închide în el miracolul vieții: legile misterioase ale creației puteau transforma vulgarul și ne-animatul aliment în ființă vie. Această realitate a generat, de-a lungul mileniilor, o mitologie al cărei motiv principal este oul totemic.

Atribuindu-i-se geneza Universului, fragilul și misteriosul obiect a căpătat tot mai multe conotații simbolice, devenind, printre altele și mesagerul Anului Nou, în vremea în care acest eveniment era fixat (conform calendarului lunar), la începutul lunii martie. Ca mesager al reînvierii naturii și reluării ciclului calendaristic anual, oul înroșit devenise deja, pe actualul teritoriu românesc, un obiect care fie că se dăruia, fie că se păstra în casă, mesajul său fiind acela de sănătate și viață lungă (culoarea roșie), dar și unul al fecundității și al belșugului (oul în sine).

Pentru ca mesajul să fie și mai clar, ouăle roșii au început să fie inscripționate cu simboluri ce vorbeau despre trecerea timpului, despre semnele zodiacale ale marilor evenimente cosmice, despre linia sinuoasă a existenței, despre bine și rău etc.

Aceasta era forma incipientă a oului încondeiat de astăzi, care a conservat micile discursuri ornamentale străvechi, stilizându-le până la cea mai desăvârșită artă.

Atunci când ziua Anului Nou a fost fixată, în mod oficial, la 1 ianuarie (după calendarul solar, în primele secole ale erei noastre), majoritatea manifestărilor dedicate acestui eveniment sau transferat, cu timpul, noii date de celebrare. Așa se explică de ce în cortegiul de orații specifice sărbătorilor de iarnă intră și Plugușorul sau Semănatul (Sorcova). Fidel simbolului renașterii și fecundității, oul încondeiat a rămas să reprezinte începutul primăverii, atașându-se de la sine de marele eveniment al Învierii Domnului odată cu apariția creștinismului.

De-a lungul a două milenii, statutul său de valoros reprezentant al evenimentului pascal s-a consolidat pe pământ românesc, ajungându-se ca în Nordul Moldovei fenomenul să cunoască o atât de mare amploare încât se poate spune că Paștele înseamnă Învierea lui Iisus și timpul ouălor încondeiate.

Sângiorzul (Sf. Gheorghe). Privită din punct de vedere etnologic, ziua de Sângiorz avea în vechime o zeitățe, la origini indo-europeana,

protectoare a cailor și vegetației, vitelor cu lapte și holdelor semănate, identificat la noi cu Cavalerul Trac. Este socotită a fi o zeitate relativ tânără, hipomorfă, purtată în spate de un cal. Celebrarea sa este considerată a fi începutul anului pastoral. În momentul apariției creștinismului, peste celebrarea acestei zeități păgâne a fost suprapusă prăznuirea Marelui Mucenic Gheorghe. Calendarul popular îl numeste Sângiorz în Transilvania, Banat și Sf. Gheorghe în Moldova, Muntenia și Oltenia. Este o sărbătoare pastorală, acest personaj mitic împărțind alături de Sâmedru (Sf. Dumitru, prăznuit în data de 26 octombrie/18 noiembrie în anul pastoral)in două. “Porțile” anului le deschide Sângiorzul permițând turmelor de oi să suie la munte pentru a fi ferite de arșița verii iar Sâmedru le închide, atunci când aceste turme coboară de la munte pentru a iarna în strunga de acasă. Sângiorzul este cel care înverzește codrul pregătindu-l pentru vara și anotimpul călduros, iar opusul său, Sâmedru, îl desfrunzește pregătindu-l pentru iarnă și anotimpul friguros. În mentalul colectiv a rămas ideea potrivit căreia între cei doi sfinți ar fi un rămășag pe viață și pe moarte : dacă copacii sunt neînfrunziți la data de 23 aprilie, Sâmedru îl omoară pe Sângiorz și invers, dacă arborii sunt înfrunziți în data de 26 octombrie. Dacă în trecut această sărbătoare era cinstită cu mult fast timp de trei zile, astăzi, doar cu totul izolat, mai păstrează farmecul ei de altădată. Cele mai multe obiceiuri legate de această zi au fost abandonate pe parcursul timpului dar importanța sărbătorii în spiritualitatea tradițională ne obligă să amintim câteva dintre practicile și obiceiurile de odinioară. Astfel în ajunul zilei de 23 aprilie/6 mai oamenii pregăteau cu grijă brazde verzi, tăiate sub formă pătrată. În acestea înfigeau ramuri verzi de salcie înmugurită și flori galbene de primăvară cunoscute, în Bucovina, sub numele de calce. În noaptea sau dimineața zilei de Sângiorz capul familiei, întotdeauna un bărbat, așează brazdele, astfel împodobite, „de strajă” la stâlpii porților și ai caselor, la ferestrele și ușile caselor și grajdurilor, în grădini și pe mormintele din cimitire. Credința colectivității era ca astfel oamenii, vitele și semănăturile puteau fi protejate de forțele malefice, ce deveneau extrem de active în acest moment de început a anului pastoral. Măsurile de protecție se luau mai ales împotriva strigoilor și strigoaicelor care,

conform tradiției, furau mana vitelor cu lapte. Tot împotriva strigoilor se obișnuia a se pune lângă poarta casei la intrarea în grajd o grapă, așezată cu dinții în sus și cu un brăcinar de fecior cast petrecut printre aceștia. În Bucovina, brazdele și ramurile verzi erau păstrate peste an pentru a fi folosite drept leacuri împotriva frigurilor sau pentru a fi amestecate în hrana animalelor ori în cuibarele cloștilor pentru a avea pui cât mai mulți și pentru a le feri de boli și ulii. O altă practică care se săvârșea acum era împodobirea donițelor de muls vacile cu multă verdeață și flori de primăvară. Donițele, pline cu apă și astfel „gătite“, se puneau în tinda casei, după ușa de la intrare. În dimineața zilei de Sângiorz, apa și verdeața tocată erau turnate în hrana animalelor, crezându-se că, astfel, va spori laptele vitelor și că vor fi protejate de toate relele. Întrucât Sângiorzul era considerat a fi Cap Mare de Primăvară – moment important în derularea timpului calendaristic – în preziua sărbătorii dar și pe parcursul celor trei zile în care era celebrat, erau îndeplinite numeroase ritualuri de aflare a ursitei și a norocului. Astfel, fetele de măritat credeau că își pot vedea ursitul dacă priveau, în noaptea Sângiorzului, într-o cofă plină cu apă. În această zi fetele mai obișnuiau să semene usturoi, pe care-l păstrau până în anul viitor. Mâncând usturoiul semănat cu un an înainte, ele credeau că vor fi înzestrate cu toate virtuțile și că se vor căsători în cel mai scurt timp. Pentru a nu rămâne mai prejos decât fetele, flăcăii, căutau în dimineața zilei de 23 aprilie/ 6 mai, iarba fiarelor, planta miraculoasă ce putea să sfărâme lacătele și lanțurile sau putea să le confere lor, flăcăilor, proprietăți miraculoase. În ajunul sărbătorii, tinerii mergeau într-o dumbravă din pădurea localității în care locuiau, ducând cu ei câte o cofă cu apa neînceptută. Fiecare tânăr își ascundea vasul într-un loc doar de el știut rostind numele fetei ce-i era dragă. Apoi, până la ivirea zorilor se prindeau cu toții în horă, spuneau cimilituri sau cântau din fluier. La răsăritul soarelui fiecare privea în cofă cu apă. Dacă în vas se afla un fir de iarba, credeau că se vor căsători cu fata iubită și că vor trai împreună până la adânci bătrânețe. Dacă în apă se afla o floare uscată sau veștedă, era semn că tânărul nu se va însura în acel an, iar dacă găseau pământ, se credea că feciorul va muri în curând. Nimeni nu avea voie să doarmă în această zi deoarece se credea

că acel care încalcă interdicția avea să fie somnoros întregul an. În strânsă dependență cu faptul că Sângiorzul deschidea anul pastoral, în ajunul sau în dimineța acestei zile se aprindeau focuri vii, fie în vatra casei, prin frecarea a două bucăți uscate de lemn, fie în ogradă, prin învârtirea energică a unui fuscel de lemn introdus într-o gaură practică în blana ușii de la grajd, fie într-un loc dinainte stabilit situat în vatra satului. În cazul focurilor aprinse în ograda sau în vatra satului, tinerii obișnuiau a sări peste foc sau prin fum crezând că, în felul acesta se purifică și se apară de orice posibile influențe nefaste. În Maramureș, în această zi era sărbătorit primul om harnic ce a ieșit la arat. Purta pe plugul împodobit cu ramuri verzi și flori până la o apă curgătoare unde era aruncat de ceilalți săteni, pentru ca în anul respectiv să fie sănătos, viguros și frumos, ferit de boli și urât, tradiție ce se mai păstrează pe alocuri și astăzi. Dintre toate obiceiurile de Sângiorz mai sus enumerate, în comunitățile satești contemporane se mai păstrează obiceiul împodobirii stâlpilor de la poartă cu ramuri verzi de salcie înmugurită și flori galbene de calce, înfipte în braze înverzite precum și al sărbătoririi primului om harnic ce a ieșit la arat în acel an. Înțelesurile străvechi ale acestor practici numai sunt cunoscute, ritualitatea lor pierzându-se în timp.

2.3. Tradițiile, obiceiurile și sărbătorile de vară

Omul este o ființă socială, care s-a format și ca rezultat al muncii. Iată de ce, la toate etapele dezvoltării societății o valoare socială importantă o are munca, activitatea de muncă a oamenilor. Din această cauză, în tradițiile poporului nostru un loc de frunte îl ocupă ritualurile, obiceiurile și sărbătorile populare agrare. Ele reprezintă un complex ritual și magic ce reflectă anul calendaristic al agricultorului. Printre aceste tradiții vom menționa: *Caloianul*, *Paparuda*, *Drăgaica*, *Cununa*, *Ultimul Snop*, *Barba*, *Buzduganul* etc. Unele din ele sunt legate de germinarea și creșterea culturilor – *Caloianul* și *Paparuda*, iar celelalte sunt legate de recoltă.

Divinitățile feminine cu rol determinant în calendarul popular se grupează pe patru generații: zeițe fecioare (Floriile, Sânzienele, Rusaliile), maicile sau mumele (Sântă Măria Mare și 33 Sântă Măria

Mică), zeițele bătrâne (Vinerea Mare sau Sfânta Vineri și Sfânta Varvara) și, a patra și „cea mai bătrână” dintre ele, Baba Dochia.

Statutul de personaje feminine le așează, de cele mai multe ori, în opoziție cu reprezentările masculinității, conflict ce a generat în creația populară românească (mai ales în basm), personajul Muma Pădurii, precum și o serie de alte reprezentări ce nu țin neapărat de calendar: *Muma Zmeilor*, *Muma Dracului*, *Muma Focului* etc.

Pendulând între mitologia păgână și cea creștină, personaje ca Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică abundă în distribuția basmului românesc.

Așa cum spuneam, motivul mumelor constituie principiul de bază în ordonarea anotimpurilor și a unor mari sărbători ale ciclurilor vegetale.

Primele care se manifestă sunt Floriile, personaje preponderent pozitive a căror imagine originară s-a diluat în creștinism, fiindu-le păstrată însă semnificația metaforică de declanșatoare ale regenerării vegetale. Dacă prezența ramurilor de salcie și a mâțișorilor în ritualul sărbătorii, este justificată de prezența ramurilor de finic la intrarea lui Iisus în Ierusalim,

ritualul sfințirii acestora, precum și interdicția de-a fi aduse în casă înainte de Florii, evocă similaritatea necesității botezului în plan uman.

Tot din categoria „fecioarelor–mume” fac parte și *Sânzienele*, căroră li se atribuie rolul de prevestitoare ale rodirii, de reprezentări ale apogeei vegetației, corespunzător în plan uman prenupțialității. De aici decurg și ritualurile de aflare a sorții care însoțesc această sărbătoare.

Și *Rusaliile* fac parte din aceeași categorie de reprezentări, iar sărbătoarea cu același nume se distinge prin obiceiul de a pune crengi de tei la porți, uși și ferestre, gest ritual ce denotă celebrarea triumfului germinației și a legării rodului, similar nunții. În popor există credința că „de Duminica Mare trebuie să plouă”, simbolistica mitologică a apei fiind aceea de principiu feminin al fecundității. Denumirea creștină a sărbătorii, Pogorârea Sfântului Duh, este și ea atât de semnificativă în acest sens încât nu mai necesită comentarii.

După Rusalii, divinitățile importante pentru determinarea perioadelor vegetative nu mai sunt percepute ca fecioare, ci sunt considerate „maici”.

De fapt, este vorba despre cele două mari sărbători dedicate Maicii Domnului: Adormirea Maicii Domnului și Nașterea Maicii Domnului, sărbători care marchează sfârșitul verii. Între cele două Sânta Mării se fixează începutul și sfârșitul recoltării anumitor culturi sau anumitor fructe, astfel încât la Ziua Crucii, calendarul vegetal să poată fi încheiat.

Dacă, de Florii, mugurii de salcie, ca prim semn de vegetație, beneficiază de ritualul sfințirii asemenea botezului în plan uman, de Ziua Crucii ritualul se repetă, doar că de această dată cel sfințit este busuiocul, iar similaritatea ritualului în plan uman este aceea a înmormântării.

Mățișorii și busuiocul sunt cele două flori care, sfințite, sunt păstrate la icoane și li se atribuie proprietăți apotropaice. Primii deschid anul vegetal, iar busuiocul îl închide, într-un parcurs transformator ca de la naștere la moarte.

Caloianul cunoaște o largă răspândire în spațiul moldovenesc, remarcându-se ca un obicei cu numeroase implicații magice. Articulațiile ceremonialului prezintă adesea particularități zonale, ceea ce, într-un tablou sinoptic, ar putea pune în evidență diferitele faze de evoluție a obiceiului respectiv. În general, zonele de câmpie păstrează formele cele mai arhaice ale datinei. Caloianul este în primul rând un ritual ce are în vedere declanșarea fenomenelor atmosferice necesare în anumite perioade critice pentru culturile agricole: fie provocarea ploilor pe un timp foarte secetos, fie oprirea acestora, atunci când abundența lor devenea dăunătoare recoltelor [5, p. 114-115].

Sfinții Apostoli Petru și Pavel (29 iunie/ 12 iulie), constituie o sărbătoare care, prin prisma calendarului pastoral își dezvăluie originea și semnificațiile precreștine. Împreună cu sărbătoarea Închinării Lanțului Sfântului Petru (Sâmpetrul de Iarnă), Sâmpetrul de Vară marchează celebrarea unei perechi de divinități păgâne legate de figura lupului: Circovii de vară și Circovii de iarnă.

Dacă în vară practicile magice specifice Circovilor s-au diluat sub semnificațiile creștine ale importantelor sărbători cu care coincid,

Circovii de iarnă impun încă unele interdicții și ritualuri cu rolul de a îndepărta pericolul atacului lupilor asupra turmelor, dar și asupra omului. Astfel, în ziua Sâmpetrului de iarnă este cu desăvârșire interzis a se pronunța cuvântul lup sau oricare dintre poreclele sale. Este interzis a se imita comportamentul acestuia și, mai mult, „se leagă foarfeca” cu o sfoară „ca să se lege gura la lup”. Este oprit să se pieptene părul ori să se radă barba și, în general, orice alt gest ce ar putea aduce aminte de blana lupului.

Sfântul Ilie (20 iulie/ 2 august) marchează mijlocul verii pastorale, moment cu profunde semnificații în plan spiritual.

În mitologia creștină, dar și în afara acesteia, Sântiile stăpânește forța tunetului, a trăsnetului și a furtunii, toate aceste elemente reprezentând forța fecundantă a elementului masculin, (în timp ce Rusaliile, aflate sub semnul ploii, semnifică potențialul procreativ feminin). În plan pastoral această zi marca separarea berbecilor din turma de oi. Pe de altă parte, dacă până în ziua de Sântiile accesul în stână era permis și acelor care nu făceau parte propriu-zis din personalul ei, de acum încolo această permisiune era strict restricționată. Interdicția se aplica, fără drept de apel, femeilor, despre a căror prezență după această dată se spunea că „spurcă fructul” (la fel cum nu le este permis bărbaților să frământă pâinea, ca să n-o spurce).

2.4. Ciclul sărbătorilor de toamnă

Dincolo de semnificația dată de creștinism, denumirea zilei în care se încheie anul vegetal, Ziua Crucii, marchează răscrucea între cele două sezoane ale germinației, de activitate și de repaos, precum și mijlocul anului calendaristic, considerat ca fiind început către mijlocul lunii martie, conform calendarului iulian, pe stil vechi.

Până la debutul unui nou ciclu de vegetație, celebrarea divinităților feminine ale calendarului creștin apare din ce în ce mai rar. Mai precis, trei sunt sărbătorile cărora datina le rezervă un rol special în calendarul popular: Sfânta Parascheva, Sfânta Varvara și Sfânta Evdochia.

Primele două nu mai sunt considerate maici, iar rolul de ocrotitoare cu care sunt investite prin tradiție, sugerează profilul unor bătrâne.

Celebrată la 14 octombrie, sărbătorii Sfintei Parescheva i se spune și Vinerea Mare. Apar aici două tipuri de reprezentare ale aceleiași divinități precreștine, Venera, zeița erosului, cu rol indispensabil în derularea procesului fecund al germinației și regenerării. Iat-o acum bătrână, aflată și ea în repaos, după ce și-a dus până la capăt actul recreativ, asumându-și în acest moment statutul de depozitară a potențialului germinativ necesar următorului ciclu vegetal.

Este una și aceeași cu Sfânta Vineri din basmele populare (apare aici cel de-al doilea tip de reprezentare), personaj care, așa cum am aflat cu toții din basmele copilăriei, ocrotește și îndrumă fetele și flăcări astfel încât, trecând prin multe greutăți, să-și poată găsi ursita. Metafora nu mai necesită comentarii.

Chiar dacă Sfânta Parascheva are un loc deosebit între sfinții calendarului creștin, datina a fost, în acest caz mai puternică, așa că tradiția populară a menținut denumirea veche a sărbătorii peste care calendarul creștin a suprapus o alta.

Sfânta Varvara, este cunoscută creștinilor ca ocrotitoarea minerilor, geologilor și a tuturor celor cu meserii înrudite cu acestea. Justificarea vine din faptul că, așa cum spune legenda, tânăra și frumoasa Varvara, care descoperise credința în Dumnezeu, a fost urmărită de tatăl său ce voia să o căsătorească cu un împărat păgân. Varvara a găsit adăpost într-o stâncă ce s-a deschis, ca prin minune, în fața ei, ocrotind-o.

Ca și în cazul Sfintei Parascheva, sub această interpretare se întreazărește un mit păgân, despre care unii cercetători afirmă că ar putea fi al zeiței Demetra (și al fiicei sale Persefona) ocrotitoarea, de fapt, a tot ceea ce rămâne viu sub pământ pe timpul iernii: semănături, alte semințe, rădăcinile și tuberculiile plantelor perene, animale care hibernează etc.

Ultima reprezentare feminină din șirul mumelor marchează, de fapt, echinocliul de primăvară, strâns legat de figura Babei Dochia. Sub haina creștină a Sfintei Evdochia, sărbătorită la 1 martie, poate fi identificat un amalgam de figuri preluate din culturi și epoci diferite, până la cea preistorică.

Oficial Evdochia a fost un personaj real, o femeie bogată, frumoasă și cu un comportament desfrânat, care a trăit pe vremea împăratului

Traian. La bătrânețe s-a pocăit și s-a retras la mănăstire, după care ar fi săvârșit numeroase minuni.

Sântămăria Mică, este data la care se instalează toamna pastorală, dată de la care începe desfacerea stânelor, așa numitul “răscol al oilor”. În fapt, animalele rămân, de cele mai multe ori, în aceeași turmă, în grija acelorași ciobani, doar că se părăsește vatra stâniei și se coboară pe sate, „în tomnat”.

Abia Sfântul Dumitru este considerată „ziua sorocului”, momentul în care animalele sunt înapoiate proprietarilor și se încheie socotelile între baci, ciobani și gospodari.

În trecut, la sfârșitul sărbătorii pastorale la care lua parte toată comunitatea, baciul, asistat de ceilalți membri ai stâniei de peste vară, „îngropa răbojul”, bățul încrustat cu semne numai de el înțelese pe care își ținuse socotelile în anul respectiv, considerat ca având și rol de protecție asupra „sporului stâniei”.

Din acest moment începe cel de-al doilea anotimp pastoral, iarna pastorală, marcată de câteva omente cu semnificații în planul mitologic, între care se distinge Sărbătoarea Sfântului Andrei, în noaptea dinaintea căreia se crede că duhurile invadează Pământul și animalele pot vorbi. Este modalitatea simbolică de afirmare a conștiinței că, la nivel macrocosmic și instinctual, omul și animalul au o origine comună și se supun acelorași pericole.

Pentru Republica Moldova este caracteristic faptul că în ultimele decenii au apărut o serie de sărbători ce au prins rădăcini mai ales în localitățile rurale. Lor le este caracteristic faptul că toate au anumite analogii cu trecutul, cu sărbătorile și ritualurile tradiționale. Spre exemplu, în Moldova data tradițională de la care se permite consumarea poamelor și strugurilor (Pobrejeniile, la începutul lui august) era marcată prin anumite ritualuri, care aveau o menire magică. Dar amploarea cea mai mare la români o avea sărbătoarea prilejuită de culesul viilor la mijlocul lui septembrie – Cristovul viilor. În cadrul sărbătorii, grupuri mari de bărbați, femei și copii, îmbrăcați în portul popular, încep „cu o bucurie nespusă” culesul viei, ce se încheia cu o petrecere colectivă. Astăzi, în unele localități din centrul și sudul republicii se celebrează sărbătoarea viței de-vie. În cadrul ei, ca și la

alte sărbători populare, se organizează hora satului, răsună cântece populare, evoluează colective artistice de amatori. Această sărbătoare are și anumite particularități distinctive, cum ar fi inaugurarea ei solemnă și defilarea festivă prin sat, apariția unor personaje, ca Regina podgorenilor, veselul și neobositul Brumar. Simbolica utilizată în cadrul sărbătorii e binevenită - struguri, semne speciale sub forma viței-de-vie, melodii tradiționale etc. Dar, lasă de dorit nivelul emoțional și formele acestei sărbători. Utilizarea mijloacelor expresive trebuie să corespundă în mod armonios ideilor sărbătorii, de aceea nu trebuie să fie nici lozinci răsunătoare și abstracte, nici forfotă și formalism. Este destul de important ca în cadrul acestei sărbători oamenii să fie activi, să participe nemijlocit la ea, să nu fie numai niște simpli spectatori. În mod obiectiv, noile sărbători nu se pot desfășura la un nivel înalt, deoarece organizatorii și animatorii acestor manifestări nu au cunoștințe profunde în domeniul tradițiilor naționale și nici o pregătire specială. Problema în cauză poate fi soluționată numai dacă cadrele de organizatori ai acestor sărbători vor fi pregătite la unele instituții de învățământ de specialitate. În cadrul procesului de instruire ei trebuie familiarizați cu conținutul și forma tradițiilor, obiceiurilor și sărbătorilor noastre naționale și trebuie să capete anumite calități, deprinderi de a organiza și de a promova manifestările populare de masă. Dar în condițiile crizei cronice a cadrelor de organizatori ai acestor sărbători, pregătirea și desfășurarea lor este dată pe mîna entuziaștilor. Ei efectuează un lucru destul de important întru propagarea și lărgirea ariei de răspîndire a tradițiilor vechi și noi, dar datorită pregătirii superficiale în acest domeniu, pot să aducă și anumite prejudicii. Uneori ei dau prioritate aspectului conceptual, însă acest lucru nu salvează tradiția, dacă ea nu este îmbrăcată într-o formă națională frumoasă și elegantă. În acest caz, este necesar de a ține cont de conținutul tradiției, de modul în care el acționează asupra conștiinței omului, și totodată, de forma tradiției, sau de sistemul de ritualuri care acționează asupra sentimentelor. Este firesc ca forma și conținutul, ca și conștiința și sentimentele omului, să fie într-o legătură indisolubilă, organică și să interacționeze în mod dialectic. Și încă de un moment trebuie să ținem cont, atitudinea emoțională în procesul perceperii fenomenelor

sociale are o influență substanțială asupra interpretării fenomenelor percepute. În consecință, se poate schimba atitudinea emoțională a omului față de realitate, deoarece fenomenele sociale obține un sens nou, mai profund. Este evident faptul că în procesul formării noilor sărbători și ritualuri trebuie să existe elementul creator, dar în același timp, trebuie să ne bazăm pe tezaurul tradițiilor naționale, să utilizăm formele lor ce pot deveni accesibile pentru comunitatea dată. Dacă nu vom apela la acest tezaur, la caracterul lui original și estetic, la aromatul etnic al ritualurilor naționale, atunci noile sărbători și ritualuri vor pierde nu numai din atractivitatea lor, ci și din esența lor morală și estetică. Nu întâmplător, o bună parte din oamenii care participă la aceste sărbători susțin că ele deseori sunt lipsite de căldură omenească, de bunătate, sinceritate, frumusețe și de veselie [4, p. 91-92].

3. Obiceiuri de muncă la români

3.1. Obiceiuri/ rituri de construcție a casei, împreună cu toate practicile și reprezentările asociate

Omul a practicat din cele mai vechi timpuri o gamă variată de obiceiuri când și-a construit casa, acareturile gospodărești sau clădirile publice. Aceste obiceiuri ocupă un loc important în viața omului, situându-se în cadrul riturilor de trecere alături de cele de la naștere, nuntă și înmormântare. Pentru societățile tradiționale, locuința era o *imago mundi*, deci orice lucrare de întemeiere reproduce simbolic cosmogonia. Semnificația cosmică a locuinței omenești era întărită prin simbolismul Centrului; căci, cum începe să se deslușească mai bine astăzi -orice casă- templu, cetate era considerată a se afla în “centrul lumii, este imaginea universului. Casa este considerată și un simbol feminin, cu sensul de refugiu, de mamă, de protecție, de sân matern.

Subliniind bogăția deosebită a obiceiurilor construcțiilor la români, I.Taloș, arată că fiecare acțiune în legătură cu ridicarea unei case avea în trecut o funcție magică bine stabilită, care astăzi își găsește uneori explicații raționale. Tot I.Taloș subliniază polifuncționalitatea obiceiurilor de construcții”. Fiind un moment atât de strâns legat de viața omului, construirea unei case este prilejul cu care se poate asigura,

în mentalitatea magică, viitorul familiei, liniște din partea ființelor demonice, sănătate și viață lungă, înțelegere între soți, trai îndestulat” [9, p. 61]. Ridicarea unei case noi în viața omului reprezintă un moment deosebit de important, poate deschide perspective de fericire pentru cel care construiește sau, dimpotrivă, poate constitui începutul unui șir de nenorociri.

Astfel, printre măsurile cele mai importante pe care și le ia omul spre a se sustrage unui destin rău la construirea unei case este în primul rând alegerea unui loc “curat” pentru că în vechea mentalitate tradițională, locul pe care trebuia să se ridice o construcție era necesar să aibă caractere sacrale, adică să fie un “loc curat”, pe care forțele malefice să nu poată acționa. Terenul potrivit pentru construcție trebuia ales cu ajutorul unor mijloace magice. Principiile magice susțin existența unor locuri ușor de recunoscut, care ar aparține fără discuție duhurilor necurate. În afară de considerentul evitării locurilor unde se credea că au existat materializări ale diferitelor forțe malefice pentru om și construcție, sunt de reținut și unele interdicții cu reală valoare practică: nu se ridică construcții pe locurile bânuite de vânturi rele, locurile părăsite sau pline de rădăcini, necurățate și uitate de vreme, gropile sau locurile mlăștinoase. Se evită de asemenea locurile unde au fost drumuri sau răspântiile de drumuri. Însă locurile cele mai de temut sunt considerate cimitirele sau locurile de la marginea cimitirelor, pentru că acolo erau îngropați copii mici nebotezați și despre aceștia se spunea că se transformă în strigoi. Aceste locuri trebuiau ocolite cu orice preț, pentru că se credea că cei morți umblă noaptea și tulbură liniștea celor din casă. Cimitirele erau și adevărate focare de infecție, de aceea se încerca ocolirea lor. Erau evitate de asemenea locurile «neumblate» pentru că acestea erau considerate locurile unde se aruncau de obicei farmecele sau apa cu care se spăla mortul. Pentru ca viitoarea construcție să nu rămână pustie și nici să nu moară cineva din familie, se credea că nu e bine a se construi pe un loc înconjurat din toate părțile de drumuri căci cei din casă vor muri înainte de vreme fără urmași; pe locul unde s-a spânzurat cineva sau a fost omorât sau pe locul unde au fost morminte. Pentru ca viitoarea casă să fie ferită de strigoi, duhuri necurate se credea că este bine ca

locul pe care se construiește casa să nu fi fost al unei case dăruită care a fost multă vreme pustie deoarece aici s-au format strigoi sau duhuri necurate care umblă noaptea pe la ferestre și-i sperie pe cei din casă. Alegerea locului pentru construirea caselor era determinată și de unele elemente de viață socială: se considera că nu era bine să se construiască pe locurile dobândite în mod ilicit (de exemplu prin jurământ fals la judecată) sau pe locul blestemat de cineva datorită unor nedreptăți suferite.

Acestea ar fi terenurile pe care oamenii le consideră ca aducătoare de nenoroc și pe care încearcă să le evite. Locurile bune sunt foarte puține la număr. Astfel un loc considerat «bun» pentru construcție ar fi locul pe care a mai fost construită o casă înainte și în care cei care au locuit au dus o viață liniștită. Un alt loc considerat «bun» pentru construcție e locul cu moșinoi. Furnicile, de asemenea erau considerate «bune» sau aducătoare de noroc; în acest sens se puneau patru pietre în patru colțuri care urmau să devină colțurile casei, iar dacă locul era prielnic se adunau furnici negre sub ele. În mod normal, se considera că locul cel mai potrivit de casă se află lângă drum. Așadar, alegerea locului pe care se va ridica noua construcție se face cu o deosebită grijă. Locurile nu se aleg la întâmplare, nici după motive profane- de frumusețe.

Sunt însă și locuri de care omul nu este sigur. Dacă exista temerea că locul nu este suficient de propice, se desfășurau unele practici de “încercare” sau de “curățire” a lui. Astfel, în acest caz locul trebuia ales cu ajutorul unor mijloace magice. Unul dintre acestea ar fi aducerea psaltirei pe locul dorit ca vatră a casei și dacă aceasta se deschidea la un psalm bun locul este considerat bun pentru construcție. Uneori, înainte de începerea construcției terenul e sfințit de preot [10, p. 611-612].

În lumea magică, începutul oricărui lucru are o importanță hotărâtoare: primul pas când pleacă omul de acasă trebuie făcut cu dreptul, primul om întâlnit în cale e bine să fie bărbat. Începutul are așadar în orice împrejurare puterea de a influența în bine sau în rău desfășurarea viitoarelor evenimente. El poate predestina. Tot așa, începerea unei construcții nu se poate face oricând. Iar dacă anotimpul e indiferent

pentru începerea lucrului la o casă nouă, nu e aceeași situație când e vorba de zilele săptămânii. Astfel se crede că: «tot lucru ce să începe luna merge bine, cu spori, ușor și ține mult, e trainic. Omul luna e bine să înceapă totul, dar nici într-un chip marțea și sâmbăta» sau: «luna e ziua cea mai grea din săptămână, e începutul tuturor lucrurilor.

Momentul începerii lucrului este și el însoțit de un anumit ritual, el culminează epoca de pregătire a construcției. Înainte de începerea lucrului se cinstește pentru norocul viitoarei case o cofă cu apă și un mănunchi de busuioc sfințit la bobotează. Alte obiceiuri însă au menirea de a asigura căsenilor o viață lungă, belșug, sănătate prin așezarea la temelia construcției a unor obiecte, fiecare dintre ele având o funcție de mult statornicită. Astfel, pentru belșug în recolte se pune în temelie boabe din cele mai necesare semințe, de regulă se puneau boabe de grâu. Tot pentru belșug se mai îngropa la «cornu» casei pâine. Așezarea unei potcoave la ușa casei, mai precis sub prag ar aduce noroc. Ca și potcoavele, monedele constituie în general un simbol al norocului 20 dar nu numai; unii consideră că ar fi plata dată «duhurilor necurate» iar alții consideră că la o eventuală demolare a casei să se știe ce bani circulau la data construcției. Busuiocul așezat în fundamentul clădirii ar face viața omului mai frumoasă, iar apa sfințită ar feri casa și traiul celor din ea de toate necazurile.

Toate acestea puse la temelia clădirii se credea că va aduce noroc, trai bun și liniște. Fiecare din aceste ofrande este un centru energetic care poate face să trăiască și să dureze o construcție; sunt încărcate cu “realitate” și “putere”. Însă o lucrare ca să dureze și să aibă trăinicie trebuie “însuflețită”; iar această viață, această însuflețire a clădirii nu se poate face decât prin jertfă. Însuflețirea unei clădiri prin jertfirea unei ființe presupune însă trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii. Cu alte cuvinte, fiind jertfă, prin moartea sa rituală își schimbă corpul. Ea nu vine să “locuiască” în clădire ci se întrupează în ea. Credința în jertfa zidirii nu este, în fond, decât una din multiplele forme ale animismului, izvorât din perpetua năzuință a omului de a asimila cu propria sa fire tot ce îl înconjoară. Obiectele și fenomenele naturii îi apar însuflețite, înzestrate cu un

suflet asemănat cu al său. Pământul nu e ca o materie brută și inertă, ci el posedă un spirit particular, care poate deveni funest sau favorabil intrinderilor omenești. Pământul în credințele populare, e sfânt.

Astfel se crede că la pământ e bine “să bați mătânii și să te închini, să-l săruți, că pământul ne hrănește și ne ține; din pământ avem hrana, din pământ avem apă, pământul ne încălzește, pământul este mama noastră”. Pământului i se fac și jertfe pentru a fi favorabil oamenilor și dobitoacelor lor. Spre a-l îmblânzi, spre a-l face prâncios se recurge la practica cea mai obișnuită a cultului primitiv- jertfirea unei ființe. Astfel, când se sapă șanțul pentru temelie, omul trebuie să aibă grijă să înbuneze cu o jertfă pământul care a fost oarecum “rănit” prin facerea șanțurilor. Această jertfă pare că îi dă puteri ca să țină în spinare greutatea temeliilor și a casei. Astfel se obișnuia să se îngroape în șanțul săpat pentru temelie, în fundație, în zidul clădirii sau sub pragul casei păsări de curte: un pui sau un cocoș. Însă și acest obicei a suferit o evoluție, omul încercând să economisească pe seama datinei punându-se numai capul acestor păsări sau în unele părți chiar un cap de berbec zidit îndată ce a fost tăiat, iar în unele părți s-a renunțat în totalitate la obicei. Un alt fel de jertfă pentru a face construcția să dureze, este zidirea umbrei. Astfel se obișnuia să se fure umbra cuiva, adică i se lua măsura umbrei cu o trestie pe care o zideau apoi în talpa casei. Omul cu umbra furată moare până în patruzeci de zile și devine stafie nevăzută și geniul întăritor al casei; se credea că umbra omului e sufletul lui. Această practică a suferit în ultima sa perioadă de existență o puternică restrângere a sferei; ea mai era cunoscută doar la fundarea cetăților, bisericilor sau podurilor. Depunerea în ziduri a fotografiei unei persoane reprezintă o modernizare avansată a ritului.

Alegerea meșterilor constructori se făcea în funcție de considerentele sociale tradiționale (meșterii trebuiau să fie căsătoriți, să aibă copii), care constituiau, de fapt, o formă de garanție pentru ei în cadrul comunității. Momentul înțelegerii avea un caracter augural, deci trebuia să fie sărbătoresc: se chemau lăutari și avea loc o mică petrecere. Când se începea lucrul la o casă nouă, se obișnuia să se facă clacă. Clăcile la făcutul casei aveau un aspect deosebit de pitoresc. Cel mai adesea se făcea clacă la căratul pietrei. Claca între neamuri reprezenta

o rămașiță a relațiilor de spiță de neam și se păstrează în forme restrânse ca și în cazul asocierilor de muncă, criteriul rudeniei pierde tot mai mult teren în favoarea criteriului vecinătății. Claca nu se plătea, nici în bani, nici în produse doar se făcea o masă mare cu mâncare și băutură la care erau invitați toți cei care au participat la lucru. Când se termina casa era obiceiul să se pună “în vârful căsă struț” de frunze verzi, pospan iar în alte părți se puneau cruce, în semn de mulțumire adus lui Dumnezeu că i-a ajutat să-și termine casa. Acest “semn” îl puneau de obicei meșterii care construiau casa; acesta rămânea acolo până se usca sau îl lua vântul [10, p. 612-613].

Mutarea în casă nouă este de asemenea un moment deosebit de important, marcând trecerea într-o stare nouă sau, cum se spune, “schimbarea norocului”. Astfel în prima noapte în casă nouă nu era bine să doarmă cineva din casă pentru că se credea că va muri la scurt timp, de aceea se obișnuia să se plătească un bătrân sau un țigan să doarmă prima dată în casă nouă. În alte părți se obișnuia ca după ce se construia casa, în prima noapte, să se închidă un cocoș și o găină în casă. Acestea nu se mai tăiau niciodată, se lăsau să moară de bătrânețen, se credea că altfel se va întâmpla ceva rău. La câteva săptămâni după mutarea în casă nouă după ce au fost îndeplinite toate ritualurile amintite mai sus, se făcea feștanie, adică sfințirea casei. Feștania era un ospăț dat de gazde în casa nouă la care erau invitați rudele, vecinii și bineînțeles preotul care sfințea întreaga casă cu apă sfințită făcând semnul crucii cu ceară pe pereții fiecărei încăperi. Acesta este un ritual obligatoriu îndeplinit pentru a înlătura toate duhurile necurate, pentru liniștea și buna înțelegere a celor din casă, prin binecuvântarea cu semnul sfintei cruci. Pentru că condiția creșterii și a desăvârșirii lucrului muncit este binecuvântarea cu semnul crucii. Nu e o formulă stereotipă de poveste, ci expresia unei adânci convingeri, aceea că munca nu e legitimată decât prin sfințenia ei, prin puritatea ei și a scopurilor sale. Prin semnul crucii, munca se integrează în armonia creștină a lumii. Astfel privită, ca o împlinire firească a vieții, munca își are rostul și în lumea fericită a duhului. Este greu de precizat care este originea și vechimea unor rituri legate de construcții; totuși, uneori folosind material comparativ-istoric se pot face unele precizări. Se

credea spre exemplu în existența unui așa numit “spirit al casei” cum ar fi șarpele casei, ariciul sau rândunica (din categoria acelor lari din mitologia romană, divinități protectoare ale familiei și casei, întruchi-pând sufletul morților care vegheau asupra urmașilor). De cele mai multe ori, acest “spirit al casei” lua înfățișarea unui șarpe, neveninos, care în mod natural trăia în preajma gospodăriei. Șarpele de casă e blând și nu mușcă; el trăiește în peretele casei și aduce noroc la casa omului: “Pe șerpe e păcat să-l omori. El nu mușcă decât dacă-i face cineva vreun rău. Dumnezeu zice că omul e șerpe. Unde este șerpe e noroc la casă, merge bine și nici un rău, nici un farmec nu se apropie. Dar să ferească Dumnezeu să-l omori, că îndată moare unul din gospodărie”. În general, despre șarpele de casă se știe că sughe laptele de la vacă, trăiește în casă, pe sub podele, ori în părete și oamenii îl aud, că mănâncă cu copiii din aceiași strachină, că dacă îl omoară cineva este rău. Alții cred că șarpele de casă trăiește în grinzile din care e construită casa, mai ales sub ștreășină și nu se vede decât în circumstanțe grave: când are să prevestească vreunui membru din familie un rău oarecare. Apariția lui este fără veste și o face sau la pragul ușii sau în patul din casă sau pe vatra focului. Acela care-l vede va fi izbit de calamitate. Deci, șarpele de casă e considerată divinitatea cea mai apropiată, îngerul păzitor al individului, zeul protector al căminului, patronul familiei. Este posibil ca această credință să își aibă originea încă în cultura getodacă, în cadrul căreia exista o reprezentare a șarpelui ca “genius loci”, divinitate chthoniană, protectoare a clădirilor și căreia i se aduceau sacrificii când se începea construirea unui edificiu. Românii cred că fiecare casă își are *Șarpele* său protector, sub a cărui protecțiune se află, precum anticii credeau că fiecare loc își are Geniul tutelar, precum creștinismul admite că fiecare ființă umană are câte un înger care-i priveghează acțiunile. Ceva mai mult, anticii credeau nu numai că tot omul își are Geniul său supraveghetor ci chiar cei mai mulți atribuiau fiecărei ființe umane câte două *Genii* - unul bun și altul rău.

Fiecare etapă din ridicarea unei clădiri e însoțită de interesante rituri și practici magice, începând de la alegerea locului potrivit pentru construcție, continuând cu aducerea materialelor, așezarea primei

pietre, terminarea construcției, sfințirea, mutarea în casă nouă. Toate momentele importante ale vieții, cum este și construirea unei case noi, erau întâmpinate cu o ritualitate complexă în care elementele primordiale (pământul, apa...) constituiau simboluri ale genezei, ale vieții. Aspectele variate pe care le implică obiceiurile de construcție, polifuncționalitatea și implicațiile lor profunde în ciclul vieții, au făcut ca ele să aibă valoarea unor “rituri de trecere”, situându-se alături de marile obiceiuri legate de viața omului, naștere, nuntă, moarte. Fără îndoială, aceste credințe și practici nu sunt decât variante locale ale mitului universal al jertfei zidirii. Practicile și riturile de construcție ocupă în sistemul obiceiurilor un loc cu totul aparte. Orice gospodărie se construiește într-un perimetru, într-un spațiu la determinarea căruia concură atât factori pragmatici, cât mai ales coordonate magico-religioase. Omul societăților primitive a acordat o deosebită atenție spațiului, fără să filozofeze asupra lui. El a știut întotdeauna ce și când să facă un anumit lucru pentru ca locul, spațiul respectiv să-i asigure maximul de bunăstare și fericire [10, p. 614].

3.2. Tradiția săpării fântânii și sărbătoririi izvoarelor și fântânilor

În diferite localități ale Moldovei, cu un deosebit efect educativ se desfășoară tradiția săpării și sărbătoririi unei noi fântâni. Din timpuri străvechi, fântânile nu numai că aveau o întrebuințare utilitară, ci și reprezentau un simbol al grijii față de alți oameni. După cum remarcă P. Ștefănuța, „la sate lumea crede că dacă faci, cât ești în viață, o punte, un pod sau o fântână, ai pe ceia lume drum deschis peste ape sau un izvor unde sa te răcorești”. Prin intermediul acestei tradiții este educată stima față de omul muncitor, față de experiența înaintașilor noștri, față de cei care ne-au lăsat drept patrimoniu fântânile și izvoarele, iar prin ele reprezentările lor despre frumos, despre bine și dreptate. Strămoșii noștri săpau o groapă în decursul nopții în care puneau un cuiar cu apă și dacă dimineața mai era apă în cuiar, locul acela era bun de fântână, sau casă. Conform tradiției contemporane, ce poate fi întâlnită în diferite localități, după ce fântâna este săpată și amenajată, sătenii se adună la celebrarea acestui eveniment. Fântânarii sunt

întîmpinați cu pâine și sare, lor le sunt înmîinate cadouri frumoase, de regulă ulcioare pentru apă. Prima cană de apă din fântână este oferită meșterului fântănar, care a determinat locul unde să fie săpată fântâna. Oamenii care participă la sărbătoare promit în mod solemn să păstreze fântâna în ordine, pentru ca în ea, ca și în izvor, să fie întotdeauna o apă cristalină. Dar exista și unele probleme, vorba e că deseori experiența fântănarilor este greu de transmis, deoarece tineretul nu prea vrea să învețe cum se determină locul fântânii și cum se sapă ea. Astfel s-ar putea pierde experiența înaintașilor, aceste izvoare ale vieții, bucuriei și sănătății, tezaurul spiritual și deprinderile de muncă acumulate de secole în acest domeniu. În ultimul timp, au fost readuse la viață tradițiile curățirii fântânilor și omagierii izvoarelor. În cadrul lor, în afară de munca propriu-zisă, și-a găsit un loc de seamă și hora satului ce se organizează la finele lucrărilor de curățire a fântânilor [4, p. 98].

Din timpuri străvechi românii au apucat obiceiul de a denumi izvoarele și fântânile după numele celor care le-au dat viață. Strămoșii noștri nu cunoșteau o datorie mai sfîntă față de semeni și urmași decât aceea de a lăsa, drept urmă pe pământ și pentru urmași, un copac, o fântână sau un izvor. La Onițcani (Criuleni) a apărut sărbătoarea izvoarelor, care poate deveni o tradiție cu adevărate valențe educative, ce le poate altoi și educa oamenilor cele mai nobile calități umane. Cu ocazia sărbătorii oamenii fac curățenie în ogradă și în jurul ei, văruiesc gardurile și fântânile, împodobesc porțile cu buchete de flori, scot în drum măsuțe cu dulciuri și burluie cu apă cristalină. La izvoare, fetele îmbrăcate în costume naționale înmînează celor care au construit aceste surse dătătoare de viață coronițe din flori de câmp, ulcioare tradiționale, iar văduvele de război îi leagă cu frumoase prosoape naționale. În așa mod, li se educă oamenilor mărinimia, bunătatea, se asigură continuitatea generațiilor. Dar, spre regretul nostru al tuturor, atare sărbători ale muncii și sufletului se organizează în foarte puține localități. E necesar de a lărgi aria lor de răspîndire, deoarece cultul apelor, fântânilor și izvoarelor este unul din cultele de bază ale popoului nostru.

Tradițiile își pot aduce aportul la educarea tineretului, la cultivarea unei atitudini țărănești față de muncă care consideră că orice încercare

de a se eschiva de la munca grea țărănească trebuie condamnată și disprețuită. Satele noastre au nevoie nu numai de tineri contemporani, cu un înalt nivel de cultură și cunoștințe vaste, ci și de oameni cu o atitudine autentică, țărănească față de pământ, ce trebuie cristalizată din copilărie. Actualmente, când are loc procesul renașterii valorilor general-umane, care au fost deformate în trecut, suntem datori să găsim izvoarele acestor valori. Este destul de stringent de a apela la experiența morală și de muncă, la virtuțile morale ce țin de activitatea de muncă – hărnicia și spiritul de economie, de a manifesta respect față de cei mai în vîrstă, de a avea o atitudine grijulie față de bunurile materiale, toate acestea fiind destul de prețioase în prezent. Facultățile în cauză, fără îndoială, pot îmbogăți practica noastră morală și înțelepciunea populară acumulată de secole, pot deveni un jalon important în educația tinerei generații. Tradițiile populare, întruchipând în sine cele mai valoroase realizări ale creației populare, reflectă atracția deosebită a omului față de sărbători și față de destinderea emoțională. Necesitățile spirituale și estetice întotdeauna și în toate epocile au jucat un rol deosebit în viața omului. Omul permanent a iubit frumosul și confortul, iar aspirațiile lui sunt orientate spre diversificarea traiului, spre organizarea odihnei cu un conținut bogat, spre utilizarea rațională a timpului liber. În condițiile contemporane, când are loc intensificarea procesului de producție, când crește influența factorului social în viața omului, apare în mod inevitabil necesitatea unei game bogate de stări emoționale, un schimb periodic de impresii. În aceste condiții, potențialul emoțional al tradițiilor și sărbătorilor populare poate să devină o barieră în calea răspîndirii viciilor sociale (alcoolismul, narcomania), pot deveni mijloace eficiente împotriva indifferenței și pasivității etc. Tradițiile, favorizînd dezvoltarea multilaterală a personalității, pot să se transforme, într-o oarecare măsură, într-o alternativă a specializării înguste a celor ce muncesc și a modului rațional al gîndirii lor. Concomitent, dezvoltarea multilaterală a personalității prin intermediul tradițiilor poate să creeze anumite posibilități pentru atingerea scopului în activitatea concretă de producție. Cu cât mai mult se complică tehnica contemporană și procesele tehnologice de producție, cu atît mai dezvoltat multilateral trebuie să fie producătorul. O particularita-

te specifică a tradițiilor naționale coristă în faptul că ele sunt un mijloc de relaxare, refăcând forțele omului pentru activitatea lui ulterioară de producție. Tradițiile, în virtutea unor anumiți factori de ordin psihologic și estetic, exercită o influență favorabilă asupra procesului de refacere fiziologică a omului în decursul sau după ziua de muncă, după o săptămână de muncă încordată [4, p. 99].

Fântânile exterioare vetrei satului au un statut special în imaginarul magico-mitic. Trăsătura acestor izvoare amenajate de a reprezenta un interval de trecere spre lumea de dincolo se asociază mai ales când ele sunt izolate, săpate lângă ogoare sau la limita exterioară a comunității („la răscruci”, „în câmp”, „în margine de sat”, „în țarină”). Într-o explicație pragmatică s-a considerat că acestea ar fi fost mai dificil de realizat și ele ar servi celor care au mai multă nevoie de apă, făcându-le propice pentru oferirea pomenii de apă. Totuși, nu lipsește nici obiceiul de amenajare a unei surse naturale deja existente: „Unde se găsea izvor” (Bacău, Galați, Neamț) sau „Pe la izvoare de apă” (Galați). Accesul colectiv la resursa acvatică este o trăsătură esențială, chiar și în cazul fântânilor private: „La drum, să bea toată lumea și pe câmp. Acum fac și în curți și face porțiță să mai ia și alții” (Neamț). Aceste mărturii etnografice confirmă inversa proporționalitate între gradul de sacralitate a fântânilor și integrarea lor în spațiul privat. Gradul maxim li se cuvine astfel apelor curgătoare și surselor acvatice care apar la suprafața solului fără intervenția omului. În contextul calendarului ritual al localității acestea sunt, de asemenea, preferate pentru oficierea obiceiurilor calendaristice din ciclul riturilor apei (sfințirea mare de Bobotează, ceremoniile împotriva secetei) sau familiale („fântâni ale mortului”). În satele din Moldova istorică locul unde se va săpa fântâna este ales conform regulilor imaginarii spațiale arhaice, și anume prin încercări de ghicire a valențelor pozitive ale punctelor teritoriului rural, considerate a fi mai puțin expuse forțelor malefice. Informațiile existente, într-o proporție covârșitoare, preocuparea fântânarilor și citorilor pentru găsirea unui „loc curat”. În ciuda acestei constante, la nivelul întregului teritoriu investigat, respondenții dau un înțeles diferit acestei expresii, de la sublinierea unei purități empirice („loc curat, ridicat, nemlăștin”,

„în grădină”, „departe de grajduri”), la exigențe de natură magico-mitică. De fapt, pericolul supranatural principal, cel care motivează indirect toate riturile de protecție și divinație performate înaintea deciziei de alegere definitivă a teritoriului, este preexistența unui spirit negativ – stăpân al locului. Unele practici divinatorii oferă o percepție mai clară asupra acestei situații nedorite. De exemplu, în sate din Basarabia se obișnuiește să se lase, în mici gropi intenționat amenajate pe locul viitoare case, grămăjoare de grâu sau semințe, pahare cu apă. Se considera că dacă, peste noapte, acestea erau deranjate sau apa din vas scădea, locul respectiv era „ocupat” și era necesară schimbarea lui. Ritul respectiv se integrează într-o categorie generoasă de gesturi oblativă din cultura populară românească, cu efect de conștientizare și îmbunare a unor prezențe supranaturale, alături de care țăranii sunt nevoiți să conviețuiască în mediul lor de viață, în anumite contexte rituale. Apariția unui izvor este văzută ca un act supranatural în imagerul arhaic, fapt care încurajează acte de divinație pentru găsirea acestuia, cum ar fi manipularea magică a firului de cânepă: „Se toarce cânepă pe trei fire și se așează în trei locuri. Pe fusul unde se prinde peste noapte mai multă rouă, acolo se face fântâna” (Calafindești – Suceava). Un alt element augural folosit în ritul divinatoriu al „găsirii izvoarelor” este colacul: „Se fac șase colaci. Unu din ei sî dă de-a dura. Unde se oprește el, acolo faci fântâna” (Vatra Moldoviței – Suceava). De asemenea, identificarea izvorului cade în sarcina fântânarilor, care „puneau urechea și ascultau glasul pământului. Unde spuneau ei, acolo se săpa” (Bogza – Sihlea – Vrancea). Într-un mare număr de localități anchetate din Moldova, recunoașterea nivelului apropiat al apei subterane este susținută de prezența la suprafață a unor plante specifice, cu rolul de a marca un teren umed și apropierea pânzei freatice [11, p. 47-48].

4. Sărbători comunitare

Timp de secole poporul român a creat tradiții de muncă și de odihnă edificate pe principiile colectivismului. Ele exprimă sprijinul și ajutorul reciproc, solidaritatea socială, ce a oferit posibilitatea ca po-

porului să reziste în fața greutăților pe care le-a avut de înfruntat pe parcursul istoriei. Totodată, aceste tradiții exprimă și raporturile dintre activitatea de muncă și arta populară. În acest sens, destul de elocvent consemnează Lucian Blaga: „Țăranul român... manifestă orientări, care dezminț hotărât primatul intereselor economice, acel primat ce n-ar îngădui eflorescențele frumuseții decât o anexă sau ca un epifenomen... Dragostea de pitoresc și de ornament are în viața țărănească sau ciobănească românească o întîietate atît de precumpănitoare asupra economicului”. Într-adevăr, în toate tradițiile populare, creația materială se împletește cu cea spirituală, influențându-se reciproc.

4.1. Claca și Șezătoarea

Claca a fost și continuă să fie un obicei de întrajutorare pentru diferite munci agricole de toamnă. Pe lângă partea practică a ajutorului care scurtează munca, claca constituie și un mijloc de petrecere și de voie bună. După terminarea lucrului gazda îi cheamă pe clăcași acasă unde îi cîntește și servește cu mîncare iar după masă adesea se face și joc. Șezătorile se organizau, de obicei, în case unde sunt fete mari ori flăcăi. Fetele torceau, coseau ori țeseau, iar flăcăii spuneau snoave sau cântau și seara se încheiea, de multe ori, cu dansuri. Adeseori, aveau loc și ritualuri pentru aflarea ursitului. Ca și nunțile, șezătorile erau pline de obiceiuri și de tradiții. Șezătoarea reprezintă o întîlnire și o petrecere, spre deosebire de clacă, despre care în lumea satului se știe că reprezintă o întîlnire de ajutor. Cei care vin la clacă ajută gazda la o anumită muncă. Este o muncă în comun, gratuită, făcută în folosul stăpînului clăcii, care îi servște pe cei ce îl ajută cu bucate și băutură. La clacă nu se dansează, însă deseori se cîntă. Clăcașii se adunau fie în folosul comunității, fie pentru neamuri, bătrîni ori văduve. Oamenii erau chemați la tors ori scărmanat, la curățat porumb, la arat, prășit ori seceriș și chiar la clacă pentru casă, când vreun gospodar își ridică o locuință. Mai exista și claca întregului sat, prin care oamenii erau chemați să dea o mîină de ajutor la treburile necesare comunității. Ambele sunt obiceiuri de muncă, pe care oamenii satului încă le mai respectă.

Prin urmare, cele mai importante forme de ajutor reciproc în cadrul muncii, ce poartă un caracter tradițional, sunt la poporul român mai cu seamă Claca și Șezătoarea. Ele își au originea în organizarea colectivă a economiei, ce s-a cristalizat la sate.

Claca și Șezătoarea sunt niște norme de ajutor în procesul muncii, ce nu se bazează pe o reciprocitate obligatorie, pe un schimb de servicii echivalente, dar au drept scop sprijinul dezinteresat, benevol acordat de către comunitate unor membri ai săi la prestarea unor munci care nu pot fi îndeplinite prin eforturi individuale.

Între Clacă și Șezătoare există mai multe deosebiri, dar principala deosebire constă în faptul că la Clacă se îndeplinește o muncă benevolă și colectivă de către un grup de oameni ai comunității date în folosul unuia din membrii acestei comunități, pe când la Șezătoare fiecare își îndeplinește lucrul său. Claca este chemată de a ajuta consăteanul să-și construiască o casă, să are pământul, să strângă recolta etc. La Șezătoare se fac scaune de nuiele, se toarce, se scarmână lână, se coase, se țese. La ele participă mai ales femeile, aici, pe lângă lucrul propriu-zis, se compun cântece, se spun basme și snoave. Tradiția ajutorului reciproc a apărut în trecutul îndepărtat ca o manifestare a prieteniei și solidarității dintre oameni în munca și lupta lor comună și în apărarea de dușmani. Etnograful au constatat că tradiția în cauză a apărut în comuna primitivă, când omul era neputincios în fața naturii, în fața fenomenelor și forțelor ei vitrege, când fără ajutorul reciproc el nu numai că nu-și putea dobândi hrana, dar și nu era în stare să supraviețuiască de unul singur. De aici a și apărut necesitatea de a fi împreună și de a acționa în comun, ceea ce a avut drept consecință apariția unor norme stabile destinate ajutorului reciproc, care a devenit ulterior o tradiție a tuturor popoarelor. Treptat, aceste valori și norme de comportament sau consolidat și au început să fie transmise din generație în generație, devenind tradiții naționale ce exprimă anumite trăsături specifice ale ale unui sau altui popor.

Din timpuri străvechi, Claca reprezintă o formă de lucru în comun, un ajutor mutual neremunerat, efectuat în folosul stăpânului clăcii, pentru a-l ajuta să termine într-un timp mai scurt lucrul respectiv. Cele mai dese au fost și sunt clăcile la construcția caselor și la prelu-

crarea pământului. Dar, ar fi cazul să fie readuse la viață și alte variații ale clăcilor, care au existat la strămoșii noștri și au fost date uitării (clăcile la curățat porumb, clăcile la arat, la prășit, la seceriș etc). Spre exemplu, destul de actuale ar fi clăcile întregului sat la întreținerea drumurilor, la săditul copacilor, la asigurarea curățeniei, adică lucrările de interes public la care trebuie să participe toți membrii comunității date de la mic la mare. Din timpuri străvechi, claca nu numai că organizează raporturi de natură economică, dar și se extinde în domeniul relațiilor morale și sociale, subliniind și alimentând unitatea de viață a comunității date. Cu alte cuvinte, ea are și un conținut moral, psihologic și totodată, are și anumite funcții ceremoniale și folclorice. Această muncă în comun din moși-strămoși era catalizată de un cadru ceremonial destul de variat: cântece, dansuri, legende, povestiri, glume.

Atfel, clăcile îndeplineau nu numai funcția productivă, dar și cea educativă, prin intermediul căreia se transmiteau deprinderile și cunoștințele acumulate de strămoși, normele etice și sociale, cultura tradițională. Clăcile își au izvorul în dragostea de om și Patrie, sunt născute din generozitatea sufletească. Curățatul porumbului, torsul în lungile seri de iarnă nu puteau fi concepute decât în cadrul clăcilor și șezătorilor pline de haz și voie bună. La Clacă, de regulă, domnește veselie și bunăvoință, lucrul nu are un caracter monoton și se efectuează din inimă. Spre exemplu, în unele sate când se bătea lutul pentru poditul casei, în lutul împrăștiat se juca, se încingea un adevărat joc de tolocă.

Pentru clăci mai este caracteristic și faptul că munca îndeplinită e de o înaltă calitate. Din timpuri străvechi poporul nostru satiriza și făcea glume pe baza lucrului făcut de mântuială. Bunăoară, în dramatizarea populară Cocostârcul autorul anonim într-o formă umoristică satirizează și pedepsește în felul său lucrul rău executat. Treptat această tradiție izvorită din bunăvoința și prietenia oamenilor a fost transformată de unele cercuri guvernante într-o muncă forțată, neplătită în folosul boierilor. La astfel de clăci țăranii căutau să lucreze de mântuială, de unde și provine zicala „lucru de clacă”. Dar aceasta nici de cum nu înseamnă că a dispărut și ajutorul reciproc, dezinte-

resat al țăranilor acordat semenilor lor. Paralel se păstra și funcționa claca în sensul ei autentic, se păstrau și se dezvoltau cele mai umane calități ale omului. Și astăzi poporul nostru păstrează și dezvoltă această tradiție, clăcile fiind adevărate manifestări festive de muncă care cristalizează prietenia dintre oameni. În cadrul clăcilor, oamenii devin sinceri, își deschid sufletul, se cunosc mai bine, se aprinde și se întărește scânteia spiritului colectivist, dorința de a fi împreună și la bine, și la rău. Este evident că în condițiile contemporane tradiția în cauză obține noi forme și se îmbogățește cu un nou conținut.

Oamenii participă la clacă nu din cauza sărăciei și nenorocirii consăteanului, dar din spiritul colegial, din stima față de consăteanul lor, din dorința de a-i acorda un ajutor dezinteresat. Oamenii participă cu plăcere la clăci, deoarece ele reprezintă nu numai munca în comun, ci și bucuria întâlnirii și comunicării cu prietenii și vecinii. Tinerii care iau parte la clăci sunt captivați de relațiile colectiviste ce domnesc în cadrul lor.

În continuare vom prezenta și la unele aspecte negative ale clăcilor contemporane. De obicei, clăcile se încheie cu o masă copioasă și cu băuturi, dându-se uitării aspectul ceremonial folcloric - nu se interpretează cântece tradiționale, nu răsună folclorul tradițional, lipsesc dansurile populare etc. Unde dacă nu la clăci, șezători, sărbători populare, tineretul poate să-și însușească comorile spirituale ale neamului. De multe ori tradițiile naționale ale ajutorului reciproc sunt confundate cu tradițiile ce au apărut în perioada regimului totalitarist – „subotnicele” și „duminicalele”. Acestea din urmă nu au nimic comun cu clăcile, avînd forme și un conținut destul de imperfect. Tradițiile ajutorului reciproc ce au existat întotdeauna la sate au avut o mare influență asupra organizării și promovării „subotnicelor” și „duminicalelor”. Dar ele nici pe departe n-au reușit să realizeze atît funcția lor educativă, cât și eficiența proprie tradițiilor naționale ale ajutorului reciproc. Tradițiile născute de sistemul totalitarist erau un „lucru de clacă”, în sensul amintit mai sus. Era știut că în cadrul „subotnicelor” se „obține cea mai înaltă productivitate a muncii” pe hîrtie. Din cauza unei astfel de organizări și a atitudinii indifferente din partea participanților, ideea nobilă a muncii de folos obștesc a fost, pur și simplu, compromisă și

a adus anumite prejucții chiar și tradițiilor populare ale ajutorului reciproc. Am remarcat deja că Șezătoarea constituie o tradiție veche de muncă, care are valențe nu numai în plan productiv, de ajutor reciproc, de perfecționare a diferitelor deprinderi și cunoștințe legate de munca manuală. Ea mai are și valențe culturale, adică este un mijloc de circulație a creației folclorice, întrucât participanții, mai ales tineretul, iau parte la procesul de continuitate a datinilor și obiceiurilor comunității date.

Șezătoarea își are și valorile sale sociale, deoarece instituie unele norme de viață în comun și constituie un prilej de activitate a conștiinței colective a poporului. Ea reprezintă un mijloc destul de eficient de creație materială și spirituală, un sprijin al relațiilor de continuitate dintre generații, de susținere și de păstrare a tradițiilor naționale în general, și a celor de muncă, în special. Tradiția națională Șezătoarea reprezintă o comoară fără de preț a culturii populare tradiționale, a convețuirii sociale, a creației muzical-dramatice. Conținutul ei de bază este clădit și se sprijină pe principiul colectivismului. Șezătoarea în trecut și în prezent în mod dialectic îmbină interesul personal al participanților la ea cu acțiunile tradiționale. De obicei, șezătorile începeau de cu toamnă și țineau pînă în primăvară. Oamenii se adunau în casa mare, împodobită cu covoare, cu prosoape brodate, cu atribuțele miresei, să stea de vorbă, să povestească istorii vesele și triste, să discute ultimele noutăți. O funcție importantă a șezătorilor consta în pregătirea către viața de familie a viitoarei mirese și gospodine, care trebuia să-și demonstreze iscusința, să-i farmece pe flăcăi prin hărnicie, gust estetic, prin dragostea de creația populară orală, adică interpretînd cîntece, dansuri etc. La șezători se cînta și se dansa, cu alte cuvinte, se evidenția nu numai aspectul direct al muncii, ci și latura spirituală a omului. În cadrul Șezătorii, catalizarea muncii nu se efectua prin anumite mijloace de constrângere, ci prin intermediul creației populare orale. Folclorul tradițional interpretat contribuia la sensibilizarea artistică a plăcerii muncii. La șezătoare, după cum am menționat deja, fiecare vine, de obicei, cu lucrul lui urmărind interesele sale personale. Fetele în cadrul Șezătorilor învață să brodeze, să toarcă lână, iar flăcăii învață a împleti panere, a lega mături etc.

Concomitent, are loc o întrecere inedită în ingeniozitate, istețime, la interpretarea doinelor, cântecelor și dansurilor populare. Astfel, se susține și se dezvoltă procesul de transmitere și de însușire a tezaurului popular, a folclorului tradițional, a experienței și a deprinderilor de muncă acumulate de popor. Pe acest fun - dal se poate cristaliza interesul comun al oamenilor din cadrul diferitelor generații, șezătorurile transformându-se într-o școală specifică a educației estetice și prin muncă a tinerei generații.

Un rol deosebit în cadrul Șezătorilor îl joacă proverbele populare. Aceste pot fi un mijloc important de educație a tinerei generații. Imaginea și sensurile multiple ale muncii constituie unul din factorii de bază ai existenței umane, ai educației tinerei generații, pentru că la baza concepției de viață a poporului, la baza concepției, înțelegerii și interpretării etice a existenței, a faptelor și caracterelor umane se află concepția despre muncă. În proverbele românești poate fi relevat un sistem integru de valori morale și de categorii ce se reflectă direct în creația materială, precum hărnicia, priceperea, dragostea pentru muncă, și chiar categorii etice mai generale, cum ar fi omenia și cinstea, concepute în strânsă legătură cu procesul de muncă. Îndeosebi se remarcă rolul muncii și al condițiilor nemijlocite ale existenței în formarea caracterului omului („Cel mai bun dascăl e pățania”), se subliniază că omul se verifică prin fapte („După poamă se cunoaște pomul, după faptă omul”), că el se formează prin muncă. („Omul se cunoaște când intri cu el în plug”). Aceste exprimă o anumită concepție de viață a poporului român, pragmatismul lui, cultul faptelor. În ele găsim și valoarea morală superioară „omenia”, o virtute considerată dintotdeauna bunul suprem al omului („Omenia e mai scumpă ca avuția”, „Omenia ține mai scump decât minciuna”). Concomitent, se subliniază că fiecare om trebuie să-și facă un nume bun, că faptele fiecărui individ trebuie să se coreleze cu virtuțile sociale, să acționeze de la sine („Cum îți vei așterne, așa vei dormi”, „Cum e bună ziua, așa e și mulțumită”, „Cum faci, ți se face”). În proverbele românești, munca este considerată forța creatoare a existenței, condiție a dezvoltării optime a personalității, atât pe plan moral, cât și afectiv („Omului cu stăruință / Toate îi sunt cu puțință”, „Omul care este harnic, totdeauna

are praznic”, „La treabă se vede omul ce poate”, „Pământul cât de bun ar fi, fără lucrător rămîne sălbatic”, „Rădăcina e amară, dar roadele sunt dulci”). În proverbe este prețuită și creația celor care muncesc, se exprimă stima profundă față de munca lor („Țăranul muncitor / E vestit ca domnitor”, „Omul zice și isprăvește”). Tot în proverbe se prețuiește și hărnicia, și priceperea, considerîndu-se calitățile de bază ale omului („Cel ce are rînduială / Crușă multă osteneală”). În același timp, proverbele condamnă lenevia („Lenevia este boală”, „Lenea e ca rugina, ea deseacă puterile mai mult decît munca”). Proverbele românești ce se referă la muncă conțin nu numai atitudini cu semnificații etice și afective, ci și unele aspecte gnoseologice și normative față de procesul de muncă. În acest context, din timpuri străvechi proverbele legate de procesul muncii au îndeplinit o perioadă îndelungată funcția utilitară și normativă, transmițînd din generație în generație diferite aspecte legate de experiența de producție, diferite norme de conduită și de activitate legate de ea. Spre exemplu, în agricultură: „Dacă nu ploua în mai, / Nu se mănîncă mălai”, „Dacă nu semeni cucuruzul pînă-n arminderi, poți să bagi culișerul mămăligii în foc”; în viticultura: „Via se sapă adîncă și deasă / ca să ne dea nouă leac de viață”, „Via sa n-o lași să se părăginească, că pierzi și via și vinul”; morărit: „I-a venit apa la moară”, „Moara bună macină orice”; olărit: „Ulciorul nu merge de multe ori la apă”, „Râde ciob de oală spartă”. Sunt remarcate în proverbele legate de procesul de muncă și anumite norme de conduită, drepturile și obligațiile indivizilor în cadrul procesului de muncă („Muncește astăzi, ca sa mănînci mîine”, „Munca e blagorodnică, / Când te ții de ea, ai pită”, „Munca te scapă de trei mari rele: de urît, de fapte rele și de ne avere”. Totodată se elucidează și datoria sfîntă pentru toți membrii societății de a munci: „Omul nu se pricopsește / pînă cînd nu muncește”, „Pîinea nu vine singură la tine, ci trebuie s-o cauți”. Concomitent se relevă echitatea împărțirii rezultatelor muncii: „După muncă și răsplată”, „După muncă e bun repaosul”. „Cum ți-e lucrul, așa și plata”, „Cum și-a câștigat, / Așa s-a mîncat”, „Cum ți-e lucrul, așa și meritul”, cît și concordanța dintre vorbă și faptă: „Gură multă / Treabă puțina”, „Gura nu cere chirie / Poate vorbi orice fie”, „Înțeleptul tace și face”, „Nu e destul a ști bine

să faci, ci trebuie să faci”. Se evidențiază în proverbe și necesitatea inițiativei, perseverenței și a spiritului de organizare în muncă: „Fă-te luntre și punte, dacă vrei să fii om”, „La multe cine gîndește / nici una nu isprăvește”, „Lucrul bine început / E pe jumătate făcut”, „Lucrul de astăzi nu-l lăsa pe mîine”. Cele remarcate mai sus denotă faptul că potențialul educativ al paremiilor românești legate de procesul de muncă, de diferitele lui aspecte etice, afective, axiologice, gnoseologice și normative este imens și că acest tezaur trebuie să fie materializat în procesul educativ. În condițiile satului contemporan, manifestările culturale au loc în casele de cultură, unde activează numeroase colective de artiști amatori [4, p. 96-97].

În cadrul activității unora din ele Șezătorile joacă un rol deosebit. Au loc deseori șezători etnografice la care participă oameni de toate vârstele. La ele sâtenii își deschid sufletele, își dezvăluie generozitatea, talentul artistic. Oamenii își amintesc cântecele și dansurile lor preferate, iar tineretul adună vîrtelnițe, furci de tors, stative și alte atribute ale șezătorilor tradiționale, care sunt utilizate la aceste șezători etnografice. La Șezătorile contemporane se sărbătoresc frunțașii muncii, sunt biciuiți chiulangiii, răsună satiră la adresa neajunsurilor din viața cotidiană a satului contemporan. Tineretul are posibilitate de a participa în cel mai activ mod la această tradiție, manifestînduși talentele. Astfel, educarea tineretului în cadrul Șezătorii are loc în procesul activității captivante, unde participanții nu se simt un obiect al educației, ceea ce este destul de important. Dispunând de un bogat potențial estetic, șezătorile pot avea o mare influență asupra formării gustului estetic și a chipului moral al tinerilor. Prin urmare, putem constata că Șezătorile sunt, niște manifestări unde predomină cu preponderență aspectele petrecerii timpului liber, manifestările cultural-artistice, niște momente prin intermediul cărora are loc circulația și răspîndirea folclorului. Ele denotă despre ceea ce este veritabil, frumos, popular care trebuie să ocupe locul său binemeritat în procesul educației prin muncă, în procesul educației morale și estetice a tinerei generații, la petrecerea timpului liber și prin acest potențial pot să favorizeze o legătură mai strînsă, dintre generații. Dar este cazul să nu uităm și de originea acestei tradiții, de faptul că Șezătoarea a fost inițial o tradiție

de muncă și să utilizăm valențele educației prin muncă concepute în ea. Cu alte cuvinte, ar fi cazul ca în timpul Șezătorilor să se înfăptuiască și educația prin muncă a tineretului. În cadrul Șezătorilor se pot constitui și educa cele mai nobile calități ale omului - simțul colectivismului, al datoriei obștești, al prieteniei și ajutorului reciproc, al umanismului și dragostei față de muncă, Patrie și neam [4, p. 98].

Bibliografia recomandată

1. Bîrlea Ovidiu, *Folclorul românesc*. București, 1981.
2. Buzilă Varvara, *Sărbători, tradiții și rituale. Registrul Patrimoniului cultural imaterial*. <https://mecc.gov.md/ro/content/capitolul-v-sarbatorile-obiceiurile-si-ritualurile>
3. Brăteanu Călin, *Daniti și obiceiuri calendaristice*, în Ghidul iubitorilor de folclor, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
4. Capcelea Valeriu, *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*. Bălți, 2011.
5. Ciubotaru Ion H., Ciubotaru Silvia, *Obiceiurile agrare – o dominată a culturii populate din Moldova*.
6. Giulia Romito, *Folclorul în România. Obiceiurile de iarnă în Maramureș*. Teză de master, 2018.
7. Ghinoiu Ion, *Zile și mituri. Calendarul țărânului român*. București, 1999.
8. Pop Miculi, *Obiceiurile de primăvară în peisajul ruralului tradițional* în Analele Universității Spiru Haret, Seria Arte (Muzică, Teatru) Anul VI, nr.6, 2013, p. 73-91.
9. Popescu A., *Tradiții de muncă românești*. București, 1986.
10. Fărcaș Olimpia, *Credințe, practici, magice și obiceiuri de construcție*, în *Acta-Musei-Porolissensis-XXIII-2*, 2000, Zalău p. 611-612.
11. Repciuc Ioana, *Rituri de întemeiere a fântânilor în Moldova*, în Buletinul Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie, Volumul 23 (36), 2016.

Sarcini teoretico-aplicative

1. Determinați distincțiile conceptuale dintre tradiție, obicei și datină.
2. Stabiliți principalele datini și obiceiuri calendaristice din spațiul românesc.
3. Analizați obiceiurile și riturile de muncă și sărbătorilor comunitare la români.
4. Estimați conservarea sărbătorilor, obiceiurilor și ritualilor în spațiul pruto-nistean.

Tema IX. SĂRBĂTORI, OBICEIURI ȘI RITURI (Partea II)

Unități de conținut:

- 1. Obiceiuri și tradiții de familie: caracteristici generale**
- 2. Obiceiuri și tradiții la naștere**
- 3. Obiceiuri și tradiții la nuntă**
- 4. Obiceiuri și tradiții la înmormântare**

Obiective:

- Să caracterizeze obiceiurile și tradițiile la naștere la români;
- Să descrie obiceiurile și tradițiile la nuntă;
- Să analizeze obiceiurile și tradițiile la înmormântare la români;
- Să estimeze conservarea și revitalizarea tradițiilor și obiceiurilor de familie la români la etapa actuală a Republicii Moldova.

1. Obiceiuri și tradiții de familie: caracteristici generale

Pe lângă sărbătorile calendaristice, folclorul nostru păstrează, sau a păstrat până de curând, numeroase obiceiuri în legătură cu momentele mai importante din viața omului, cu nașterea, cu trecerea în rândul flăcăilor de însurat sau al fetelor de măritat, cu căsătoria și cu moartea. În viața tradițională a mediilor folclorice, unele dintre aceste obiceiuri - cele de la naștere, cele care marcau intrarea în ceata de feciori sau prima horă, nunta sau înmormântarea - aveau un caracter sărbătoresc, ceea ce denotă că poporul le acorda o importanță tot atât de mare ca și sărbătorilor de peste an. Acest caracter sărbătoresc motivează existența și, uneori, atât de bogată prezență a creațiilor artistice populare în cadrul obiceiurilor tradiționale legate de momentele importante ale vieții omului. Vrând să deosebească cele două mari categorii de obiceiuri, cele de peste an și cele legate de momente importante din viața omului, folcloriștii au accentuat caracterul colectiv și ciclic al celor dintâi și au remarcat că cele din urmă priveau mai mult viața individuală, iar desfășurarea lor era legată de momente bine determinate, care nu se repetă. Plină de consecințe pentru cercetările folclorice, diferențierea aceasta cere să ne oprim un moment asupra ei, fiindcă

este văzută mai mult din perspectiva funcțională. Aceasta deoarece, așa cum se constată la obiceiurile de peste an, ele implicau elemente și sensuri esențiale pentru viața familiei. De fapt, cele două grupe formează două subsisteme funcționale în cadrul sistemului integral al obiceiurilor.

La obiceiurile legate de momentele importate ale vieții omului, interesul îndeplinirii obiceiului cădea, înainte de toate, asupra individului și a familiei lui. Natural că, pentru vremea patriarhală a colectivităților populare, așa cum am arătat, familia nu trebuie privită în sensul restrâns al legăturii dintre părinți și copii, ci în sensul larg al tuturor înrudirilor familiale, atât pe linie de sânge, cât și prin înscrisoare, prin cumetrie și naștere. Apoi, la desfășurarea acestor obiceiuri participau, în general, pe lângă familie, și vecinii și, uneori, întregul sat. Participarea colectivității extrafamiliale depindea de importanța obiceiului, de gradul de păstrare a bunei-cuvințe tradiționale eși de rolul pe care cel care făcea obiceiul îl avea în colectivitate.

La obiceiurile de la naștere participarea era mult mai mică decât la nuntă sau la înmormântare. În general, la nunta prin desfășurarea ei amplă și caracterul sărbătoresc deosebit, prin caracterul ei de mare veselie colectivă atrage cea mai mare și cea mai activă participare a colectivității. Acolo unde tradiția era bine păstrată, la nuntă participau, și mai participă și astăzi, am putea spune, întreg satul, și bătrâni și tineri, oameni din categorii sociale diferite. La înmormântare, în aceleași condiții de păstrare a tradiției, participau, în general, pe lângă familie, mai degrabă cei mai în vârstă și mai mult, în orice caz mai activ, femeile. În afară de obligațiile legăturilor de familie sau de vecinătate, tinerii participau, în general, numai la înmormântările celor de o vârstă cu ei [7, p. 141].

Obiceiul intrării în ceată sau al primei hore, neavând în folclorul nostru un ceremonial aparte care să cuprindă toată colectivitatea, nu cuprindea decât pe cei direct interesați în săvârșirea lui. Participarea depindea și de gradul de dezvoltare socială a colectivității care practica obiceiul, de păstrarea sau _părăsirea datinilor tradiționale. Cu cât familia care făcea nunta sau înmormântarea ierarhia socială a colectivității un rol mai important, cu atât participarea era mai nume-

roasă. De altfel, această constatare este valabilă pentru toate mediile sociale, nu numai pentru cele folclorice. Totuși, în medii cu viață colectivă - tradițională, cu datini foarte bine păstrate, interesele individuale se confundau cu cele ale colectivității. Respectarea datinilor și îndeplinirea practicilor îndătinat interesa întreaga colectivitate, căci nerespectarea putea aduce, potrivit ideii că faptele individuale antrenează răspunderea colectivă, nenorociri asupra tuturor, nu numai asupra celor care s-au abătut de la ele. Cu toate acestea, în gradul de realizare a ceremonialului, în modul de desfășurare a obiceiului existau diferențieri îngăduite, potrivit cu starea materială și socială a celui care-l făcea, cu momentul în care se făcea. Se făceau și se mai fac și astăzi nunți fastuoase și nunți mai mici. În anii cu recoltă bogată toate nunțile sunt mai fastuoase, mai bogate. În anii de război însă, toate obiceiurile s-au făcut în formă redusă [7, p. 143].

Riturile și ceremoniile de trecere, spune Arnold Van Gennep, însoțesc orice schimbare de loc, de stare, de situație socială ori de vârstă. Prin ideea lor fundamentală și prin forma lor generală ele sunt calchiate, copiate întocmai după trecerile din natură, de pildă trecerea peste șaua unui munte, peste cursul unui râu mare de șes, peste o strâmtoare sau un golf de mare, peste pragul unei case sau al unui templu, trecerea dintr-un teritoriu în altul. Ele comportă, în chip regulat, trei stadii: al despărțirii, al așteptării și al integrării în noul loc. Cele trei stadii se realizează diferit la diferitele popoare. Pentru situațiile liminale s-a cristalizat un ceremonial complex pe care, dacă îl analizăm în realizările lui concrete, vedem că este format, la rândul lui, din mai multe rituri secundare, având și ele aceleași trei etape. Deci, marile ceremonialuri de trecere erau formate, la rândul lor, din rituri de trecere cu aceeași desfășurare, construite după principiul celor trei etape.

Al doilea caracter esențial al ceremonialurilor și riturilor de trecere este că ele nu sunt doar o succesiune întâmplătoare de fapte, de acțiuni ceremoniale sau rituale, ci se organizează după o anumită gradație pe care Van Gennep o numește secvență. Acest caracter de secvență apare clar în ceremonialul căsătoriei în care tinerii trec gradat, pas cu pas, de la starea de celibatari la cea de căsătoriți. Uneori gradația continuă pînă la îndeplinirea completă a căsătoriei, pînă la nașterea

primului copil. Desfășurarea și ierarhia actelor rituale până la scopul ultim este liniară, și nu ciclică – așa-cum este la sărbătorile de-pestre an. Ea nu se face dintr-o dată, fără oprire, ci este gradată sau se face prin salturi. Fiecare rit de trecere are deci o serie de gradații, adică o succesiune de etape, având, la rândul lor, o serie de limite secundare. Opririle pe diferite etape constituie, de fapt, puncte de pregătire pentru desfășurarea ei în continuare a ceremonialului.

Toate ceremonialurile de trecere au rituri de începere și rituri de sfârșit de ceremonial. De pildă, în complexul ceremonial al înmormântării, testamentul pe patul morții era un rit de începere, pe când aruncarea pământului peste sicriu era un rit de încheiere a acelei părți a ritului care se putea realiza în lumea reală. Partea a doua, a integrării în neamul celor morți, urma să se realizeze în lumea mitului. Obiceiul este un act solemn care iese din mersul comun al vieții, fiind menit să consfințească, de fapt, trecerea de la o situație la alta. Ca și la obiceiurile de peste an, obiceiurile al căror sens s-a schimbat se mențin în virtutea practicii și datorită faptului că ele sunt importante momente culturale tradiționale în viața satelor [7, p. 145].

2. Obiceiuri și tradiții la naștere

În obiceiurile în legătură cu naștere, elementele folclorice nu erau spectaculoase. Pe lângă interdicții și indicații sau rânduile care trebuiau îndeplinite și care începeau din timpul când femeia era, însărcinată, apăreau o serie de rituri propitiatorice, care se soldau folcloristic prin daruri și urări, acte profilactice.

Nașterea, ca rit de trecere, este marcată prin rituri de anticipare (pentru a avea copii, pentru a purta bine sarcina sau a ușura nașterea), prin rituri post-ceremoniale (pentru a apăra copilul de deochi). De exemplu, se pune un fir roșu *la ușă* pentru a preîntâmpina deochiul. Dacă mărtisorul este răspândit și cunoscut în tot arealul românesc, apoi firul de ață roșie prins la ușor, în casa cu nou-născut, este cunoscut mai puțin. La balamaua de sus, se lega un fir, de vreo 15-20 centimetri de ață roșie, „și zăci sî oprească toati relili, ac cu ață în ușă, când ai copil mic, da... și sî oprească toati-n ușor ... deasupra ușii di la

intrari”. În același scop, se mai pune usturoi în tocul ușii, gestul fiind adaptat după practica de alungare a strigoilor din ajunul de Sfântul Andrei. Se crede că prezența culorii roșii la copil îl pune pe acesta la adăpost, îl protejează. La oraș, dar și la sat, poți vedea copii cu panglică, ață roșie împletită, legată la mâna stângă. Copilul trebuie să aibă roșu obligatoriu, pentru a fi apărat de deochi [8, p. 126].

Chiar din momentul nașterii se practicau acte de propițiere pentru nou-născut. Prima urare o făcea moașa, îndată după nașterea copilului, și o repeta de fiecare dată când nou-născutul era în fața unui act care i se întâmplă pentru prima oară, de exemplu prima îmbăiere:

Acest băiat// Cel l-am ridicat// Să fie sănătos// Și norocos// Și mintos// Și voios// Și frumos// Și învățat// Și bogat// Om de treabă// luat de seamă [7, p. 146].

De *pragul casei* este legat un alt gest ritual. Nașa, când aduce copilul acasă de la botez, îl va da mamei, la pragul casei, după ce întinde brațele cu copilul de trei ori peste prag și zice tot de trei ori: „ți-am luat un păgân, ți-am adus un creștin”. Pragul are rolul de spațiu de trecere între exterior (profanul) și interior (sacralul). A trece pragul însemna mai mult decât a trece de ușă și poartă, a păși într-un univers intim, sacralizat, păzit de zeii casei, și a te așeza implicit sub protecția stăpânului casei [8, p. 127]. De prag este legată o altă credință ce vine să protejeze laptele lăuzei: „În pragul casei se face o gaură astupată cu un dop de lemn. Acolo, mai ales la cel dintâi copil, se mulge puțină țâță pe o bucată de pâine, adăugând trei boabe de piper, trei de tămâie, puțină sare și un petec din ia murdară. Se leagă toate într-o zdreanță și le îngroapă acolo. Se îngroapă la prag, că acolo-i talpa casei, și zice: Când se va muta talpa, atunci să se mute țâța, sau atunci să se mai ducă țâța mea când oi scoate eu ce-am băgat aici”. Aceste credințe reflectă caracterul sfânt al pragului, însemnul casei, îndeplinind rolul de depozitar al tuturor energiilor celor ce locuiesc acolo [8, 128].

Obiceiuri și credințe privind așezarea și protejarea nou-născutului. Asemenea gesturi au fost documentate încă de Simion Florea Marian: „Cele mai multe moașe din Bucovina însă, după ce au scăldat copilul și l-au înfășat..., îl pun pe *vatră*, dar, mai cu seamă, sub *masă*

sau sub *laiță*"; „îl punea în pernă și-l așeza *pe masă*, ca să fie de cinste ca masa, să fie om în casa sa" la Istria, jud. Constanța, „Copilul era așezat *pe firida sobei*"; era "*așezat jos*". În jud. Brăila, „Era așezat *pe pământ*, până-i tăia buricul. După ce a venit pe lume, i se făcea o urare: de băiat, de fată. Apoi era lipit de *masă* și se zicea: „Să fie mereu în cap de *masă*". Se zicea închinarea și apoi era așezat pentru scurt timp *pe pământ*, pentru astâmpărarea strigoilor. Uneori se așeza *sub masă*"; La Sahatu, jud. Călărași, „După naștere îl punem *după ușă pe pământ*, pe o pătură, să aibă mă-sa parte de el, să-i trăiască". În Basarabia, mărturii privind așezarea copilului pe pământ, pe masă, sub masă, pe vatră, după ușă etc., sunt foarte multe. Cele mai multe mărturii atestă că era pus *pe pământ* sau *pe masă*. Prin denumirea *pământ* se are în vedere podeaua casei, pentru că ea era făcută din pământ [8, p. 128-129].

Obiectele din interiorul casei, cum ar fi mătura și cleștele, sunt de-a dreptul antropomorfizate: mama „îi pune ori cleștili, ori mătura, zăcea cî-i paznic, nu vin spiriții reli asupra lui". Mai mult decât atât, grija lor pare a se substitui veghii materne, dat fiind că lehuza trebuie să mai iasă din cameră în răstimpuri și să lase pruncul nebotezat singur. Anica Năstase din s. Mândrești, raionul Telenești, ne-a mărturisit că, odată lăsată mătura lângă copil, acesta nici măcar nu se mai rostogolește spre marginea patului, deci nu se mai află în pericolul de a cădea [8, p. 129]. O mulțime de obiceiuri, credințe, gesturi rituale sunt legate de placenta propriu-zisă și casă. „După ce naște, buricu și „casa copilului" sî'ngroapî la *pragul ușii*, să nu se prindă nimic de copil, de lăuză". „Buricul, împreună cu *locuțu* (placenta), era bine să se îngroape în casă, sub masă". Din spusele dnei Buza Feonea, s. Ciuciuleni, mama ei a născut-o în câmp, iar „*locușorul*", „cămașa" sau placenta a fost adusă acasă și îngropată *sub casă, sub tindă*. Ea nu poate să explice de ce sub casă, dar presupune că așa era obiceiul, credința, și așa făceau toate femeile care nașteau acasă. Locuitorii satului Ciuciuleni consideră că *placenta și cordonul ombilical* trebuie îngropate lângă pragul casei, sub casă, sub streășină, sub vatră, pentru că „În băătăura casei toate se fac parcă mai bine. Locul casei e loc bun, e loc ferit; orice-ai pune, rodește, orice-ai face, e mai frumos. Aceasta vine

așa, din duhul strămoșilor”, scrie Ernest Bernea, sociolog, etnograf și filozof român [8, p. 130].

Grinda este un alt element important al casei, implicat în diferite obiceiuri, credințe, ritualuri. În tradiția românească, moașa era cea care ridica copilul, atingându-i capul de grindă: „La ziua moașei, de obicei, a doua zi de Crăciun sau în ziua de sf. Vasile, nepoții, copiii moșiți de aceeași moașă erau ridicați la grindă, pentru a primi de la moși mana necesară creșterii”. „La un an, moașa îl dădea la grindă... în fiecare an, de la unu la trei ani, era *dat la grindă* de moașă”. Din cercetările lui Gh. Pavelescu, reiese că și românii transnistreni practicau datul la grindă: „copilul este ridicat și atins cu capul de grindă ca să crească mare și norocos”. În Moldova, copilul era și astăzi mai este ridicat sus, *la grindă, pod, ușorul ușii*, atât imediat după naștere, cât și după botez, zicându-se: să crești mare, sănătos și voinic. Tot la grindă se păstra moțul copilului care era tăiat de către naș, când copilul împlinea un an. Unii păstrau moțul în cufăr sau la icoană. În centrul și sudul Moldovei, moțul se ținea la *grindă* sau la icoană.

Cel mai spectaculos gest ritualic legat de *fereastra casei* este vânzarea simbolică și datul de pomană al copilului *pe geam*. El nu se mai practică, însă sunt bătrâni ai satelor care povestesc acest lucru. Un caz personal ne-a fost relatat de către doamna Eva Bogdan care spune că doi frați mai mari au murit, și atunci mama ei, pentru a o salva copilul născut, a hotărât să „*vândă pruncul pe fereastră*” și să-i schimbe numele. „Vine cineva, ori bunica, ori cumnata, ori cineva din mahala, dădea un bănuț pe geam, lua copilul pe geam, și-l întorcea *pe ușă*, și-i schimbă numele”. Astfel a fost numită Eva. Toți ai casei, inclusiv ea, cred că datorită acestui fapt a supraviețuit, spre deosebire de cei doi copii care s-au pierdut. După schimbarea numelui, apare interdicția de a-l mai folosi în mediul social pe cel vechi. Dacă un copil era bolnav, boala fiind considerată grea sau incurabilă, se practica aruncatul hainei copilului peste *casă*. Acolo unde cădea, haina era îngropată și, odată cu ea, și numele copilului, din acest moment copilul primind nume nou [8, p. 131].

În obiceiuri, în legătura cu nașterea, momentele tradiționale esențiale sunt de domeniul pruficării, al consacrării în noua stare și al urării, propițiunii.

Din totalitatea obiceiurilor în legătură cu nașterea, cumetria prezintă un interes folcloric deosebit. Cu mâncare și băutura, cumetria era sărbătorită de părinți, moașă, nași și de alți invitați, de vecini și neamuri. În unele locuri se făceau invitații ca la nuntă, apoi se dădeau daruri pentru nou-născut, întâi din partea nașilor sau a nașului, apoi din partea celorlalți meseni și, natural, darurile erau predate cu tradiționale urări.

Ceremonialul popular al primei băi a nou-născutului era un moment deosebit, act derivat dintr-o practică străveche de purificare, în care apa joacă, de data aceasta, rol de element purificator. Din el făcea parte și masa la care se dau darurile și se fac urările. În forma populară, momentul principal al acestui rit de trecere era scăldarea copilului. La scăldare asistau numai femeile. Dintre bărbați nu putea asista decât nașul, adică cumătrul mare. Moașa prepara baia, „scalda” sau „scăldușă”, punând în apă busuic, fire de grâu, mărar, mentă, romaniță, mac, sămânța de cânepa, toate plante cu semnificație rituală sau cu rosturi de medicație empirică. În unele părți se mai adăugă și laptele dulce, zahăr și ouă. Oule se puneau ca să fie curat și sănătos ca oul. În unele zone se pune și pâine, ca să crească precum pâinea în cuptor și bani, ca să fie bănos. Apoi copilul era prezentat nașilor așezați la masă, cu următoarea urare, care amintește de închinarea de la început de Plugoșor sau de orațiile de nuntă din Moldova [7, p. 148].

Apa din baie se scoate din casă cu o deosebită solemnitățe. Cumătra, nașa sau soția nașului lua o lumânare aprinsă într-o mână și în cealaltă o ploscă sau o sticlă de vin sau de rachiu și mergeau în urma moașei care ducea albia cu apă. Ea era urmată de toate femeile prezente. Femeile se țineau de mână, dansând un dans ceremonial. Apa se vărsa într-o vale, într-o vale, într-un râu, iar, dacă nu exista această posibilitate, în apropiere, în grădină, pe straturi sau în livadă, la rădăcina unui pom tânăr [7, p. 150].

Obiceiurile în legătură cu nașterea se încetiau cu tăierea moțului, cu ruperea turtei, care se făcea în unele locuri la șase luni, în alte locuri la un an după naștere, tot în cadrul sărbătoresc și era un nou prilej de urări și daruri.

Viața copilului grav bolnav și cu slabe șanse să supraviețuiască se credea că putea fi salvată și prin vânzarea simbolică a acestuia unei femei căreia i-au trăit toți copiii. Prin această practică magică foarte veche se realiza, de fapt, schimbarea formală a părinților. La ea recurgeau și familiile care au pierdut mai mulți copii și doreau să-l protejeze pe noul-născut. Obiceiul vânzării simbolice a copilului a fost consemnat de Elena Sevastos pentru întreaga Țara Românească. Informațiile obținute de noi în satele din Oltenia confirmă existența, într-un timp mai vechi, a acestei practici magicorituale. În satul Dârvari, din jud. Mehedinți, „atunci când copilul era bolnav se da pe fereastră la o femeie care are noroc la copii”. La fel și în localitatea Cetate, jud. Dolj „când copilul avea boala copilului și mama credea ca nu mai trăiește, îl dădea la o altă femeie pe fereastră. Zicea că îl vindea la una cu noroc la copii. Nu la oricine”. „Vânzarea” simbolică a copilului se făcea pe fereastră pentru a evita ieșirea pe ușă pe unde ieșiseră și ceilalți copii morți. Ca prag de trecere între sacru și uman, între necunoscut și familial, fereastra reprezintă, o supapă a răului, capabilă să facă moartea să încurce drumul. Simbolismul ferestrei provine din rolul ei de spațiu deschis spre cer și luminează, de trecere între înăuntru și afară, între intimitatea casei și lumea exterioară. „... fereastra simbolizează receptivitatea; dacă fereastra este rotundă, este vorba de o receptivitate asemănătoare celei a ochiului și a conștiinței ...; dacă este pătrată, se referă la receptivitatea terestră în opoziție cu aportul cerului”. Așadar, fereastra reprezintă locul comunicării, al intrării și ieșirii; prin urmare, în mentalitatea omului arhaic, ea acumulează puteri magice, ca și ușa și pragul [3, p. 186].

Prin „vânzarea” simbolică a copilului se simula, de fapt, o a doua naștere a acestuia. Nou-născutul era scos de sub influența forțelor malefice și pus în fața unui nou început. Condiția de bază era ca acesta să fie vândut unei femei căreia îi trăiau toți copiii și erau sănătoși, în credința că, prin integrarea copilului (integrare simulată) într-o familie cu un fond vital puternic, va fi influențată pozitiv și sănătatea acestuia.

Practica vânzării simbolice a copilului bolnav și schimbarea numelui acestuia este considerată ca având un caracter magico-religios.

Poporul român nu vede în această practică numai o formalitate vagă, ci are convingerea că odată înfăptuită trebuie să producă numaidecât efectul căutat. Credința în acest act este puternic înrădăcinată în mintea sătenilor, încât după săvârșirea lui se crede că pericolul a fost înlăturat de copil și că acesta va fi sănătos și va trăi. Tot în situațiile în care copilul era bolnăvicios, părinții, moașa, nașul sau nașa schimbau numele acestuia, oferindu-i, astfel, o nouă identitate. Schimbarea numelui nu presupunea, de data aceasta, o practică rituală, ci se realiza printr-o simplă mutație a numelui. Părinții, pur și simplu, strigau copilul cu un nume nou, altul decât cel de botez: „Mama copilului schimba numele, îl striga pe copil cu alt nume. Nu era niciun obicei, îl striga cu alt nume. Și lumea îi zicea tot așa ca părinții” [3, p. 189].

3. Obiceiuri și tradiții de nuntă

În cele ce urmează, ne vom referi la cea mai importantă tradiție din viața fiecărui om - nunta. Oamenii se pot lipsi în anumite cazuri de ritualuri și sărbători la nașterea copilului, la cumătrii, dar oricine creează o familie își dorește o nuntă, cât, de modestă, fiindcă nunta rămâne ceva sfânt pentru toată viața. Nunta are o serie de elemente de caracter economic, juridic, ritualic etc. După nuntă se pune începutul unei noi gospodării, unei noi familii, ce are menirea de a prelungi neamul în mod biologic și social. Un mare rol în realizarea acestui scop îi va juca nașul, care îi va îndruma pe tineri în viața de familie, economică și socială. În același timp, la nuntă comunitatea participa benevol la întemeierea noii gospodării prin darurile de nuntă ce poartă un caracter mutual. Prin urmare, nunta are două obiective - cel spiritual și cel material. Ca și alte tradiții și sărbători, nunta are zeci de variante, dar aceste obiective persistă dintotdeauna.

Latura materială are menirea de a acorda ajutor tinerilor însurăței ca să devină gospodari, să aibă casă și masă, să-și înjghebeze o gospodărie. Fiecare nuntaș vine la nuntă să „petreacă”, să ajute tinerilor cu ce poate - cu diferite cadouri (în trecut găini, miei, viței, porci, chiar și grăunțe, făină, haine, tacâmuri etc.). În ultimul timp, de regulă, cadoul se reduce la o anumită sumă de bani.

Latura spirituală se materializează prin obiceiurile, ritualurile jocurile ce sunt o parte componentă a nunții la români. Printre ele vom menționa: pețitul, logodna, cununia, sau înregistrarea căsătoriei, brațul, iertăciunea, conăcăria, plînsul miresei, gurița dulce, danțul tinerilor, danțul bătrânilor, danțul neamurilor, danțul nunilor, masa cea mare, mătura, uncropul, sau spălatul mâinilor, mascarea, furtul miresei, danțul de adio, sau de rămas bun etc. Ele reprezintă cele mai esențiale momente ale nunții românești.

Nunta începe de la pețit, înțelegere, invitație la nuntă, iar în a doua fază e nunta propriu-zisă cu obiceiurile și ritualurile deja menționate. Toate aceste momente se desfășoară pe fundalul muzicii, laitmotivul căreia îl alcătuiesc cîntecele populare de nuntă. Printre instrumentele muzicale rolul principal îl joacă vioara, la care pot fi interpretate melodii zguduitoare, ce ating strunele inimii, toate fibrele sufletului uman, cele mai profunde substraturi ale psihologiei omului [2, p. 55].

Obiceiurile tradiționale de nuntă pot fi grupate în două cicluri de bază: ciclul pregătitor și nunta propriu-zisă. La aceste cicluri se alătură un șir de obiceiuri, care se practică după încheierea nunții. Din cadrul obiceiurilor ciclului pregătitor fac parte formele tradiționale de pețit, de pregătire a nunții și de încheiere a căsătoriei. Din cadrul numeroaselor obiceiuri de până la nuntă, reduse simțitor în prezent, obiceiurile pețitului și ale logodnei sunt de o mare valoare moral-educativă. Obiceiul pețitului avea câteva etape: stărostia, logodna, răspunsul. În Moldova, nunta constituie un fenomen ce interesează toate categoriile sociale, având implicații juridice, economice, estetice și spirituale, profund ancorate în viața satului. Diferențierile zonale sau particularitățile locale, pe care le relevă obiceiul în complexitatea sa, nu estompează nucleul comun al semanticii ceremonialului marital. Impactul dur produs de urbanizarea și proletarizarea forțată din ultima jumătate de secol, care a afectat mentalitățile tradiționale, a fost mai puțin resimțit în cazul nunții. Înțelegând căsătoria ca un eveniment esențial al destinului propriu, orice membru al colectivității sătești, aflat adesea la distanțe mari de locul natal, și-a păstrat obiceiurile de acasă și, mai cu seamă, acea filozofie a vieții, moștenită din străbuni. Este oportun să constatăm cât de benefic a acționat, și în acest domeniu, acea „for-

ță a păstrării”, despre care pomenea etnologul german Paul Sartori. Fenomenul este extrem de important, dacă avem în vedere faptul că, în anumite perioade sau împrejurări istorico-sociale, conservarea datinilor a reprezentat „un mod de apărare a colectivităților populare de influențe dezagregatoare venite din afară”. Căsătoria rămâne, așadar, în Moldova și în zilele noastre cel mai important act social, integrând un ansamblu de prerogative educative, economice și spirituale, care conturează un statut bine definit și un anumit rang pentru fiecare din familiile nou întemeiate. Creșterea gradului de cultură a țărănimii, participarea tot mai activă la viața politică și socială, lichidarea deosebirilor esențiale dintre modul de viață al satului și cel al orașului a urmat ca nunta tradițională să fie înlocuită cu nunta sovietică, nunta comsomolistă sau așa-zisul vecer. Primele date referitoare la nuntă le găsim la cronicarii moldoveni, în scrierile călătorilor străini în țările românești din sec XVI-XIX.

Bibliografia poate fi completată cu un șir de autori, care în sec. al XIX-lea au fixat în scrierile lor și această datină: Boleslav Hâjdeu, I. Tanschi, Teodor Burada, Alexandru Zașciuc, Zamfir Arbore, Alexei Mateevici. Relatări despre nunta din prima jumătate a sec. XIX-lea ne-au lăsat P. Sârcu, Gh. Madan, O. Constantinescu și I. Stoanu, P. Ștefănuță. În a doua jumătate a secolului tema obiceiurilor matrimoniale ale folclorului nupțial a fost abordată de mai mulți autori: Valentin Zelenciuc, Andrei Hâncu, Ludmila Loscutova, Svetlana Badrajan, Varvara Buzilă, Elena Postolachi etc.

Din punctul de vedere al tipologiei etnice, ritualul nupțial moldovenesc este răspândit, conform specialiștilor, în trei zone de bază: centrală, de sud și de nord. În înțelegerea oamenilor căsătoria a fost și rămâne un lucru firesc, foarte important pentru continuarea neamului. A nu te căsători înseamnă „că nu ți-i dat, că nu ai darul ista”. Condiția nefirească a flăcăului și a fetei rămași, după o anumită vârstă, necăsătoriți, era una deranjantă nu numai pentru ei, ci și pentru comunitate. Divorțurile nu erau nici ele aprobate. A divorța însemna rușine și a-i lipsi pe copii de dreptul de a fi în rând cu lumea. Postulatele principale privitoare la căsătorie au fost expuse elocvent de folcloristul Simion Florea Marian în prețioasa monografie Nunta la români: „...de a avea

o consoartă spre împărtășirea binelui și a răului, a bucuriei și înstrăinării în decursul întregii vieți, de a avea urmași legitimi, care să păstreze numele de familie, să aibă cine moșteni averea părintească, să aibă cine se îngrije de dânsii și a-i sprijini la bătrânețe și, nu în ultimul rând, ca să nu li se reproșeze că numai degeaba s-au născut și trăit în lumea aceasta”. Simion Florea Marian a împărțit obiceiurile de nuntă în felul următor: *Înainte de nuntă, Nunta sau ospățul și După nuntă*.

Folcloristul Andrei Hâncu structurează nunta în: *obiceiuri de până la nuntă, obiceiurile nunții propriu-zise și obiceiurile de după nuntă*. În satele moldovenești rânduiețile nunții se împart după aceleași criterii: până la nuntă, la nuntă și după nuntă. Totodată, avem următoarele forme de încheiere a căsătoriei: *stărostirea, logodna și răspunsul*.

La prima etapă de cerere în căsătorie băiatul se înțelegea cu fata, apoi erau anunțați părinții. Dacă opțiunile părinților coincideau, căsătoria se accepta. Refuzul părinților ducea la alte forme de căsătorie, ca răpirea miresei și fuga fetei mari la mire. Însoțirile de căsătorie încep în următoarele feluri: primul – fuga fetei pe cuptor la flăcăul pe care vrea să-l aibă de soț, fata fuge pe cuptor la flăcău atunci când amândoi se iubesc, însă rudele și averea ei sunt mai prejos de ale flăcăului și deci trebuie siliți părinții flăcăului să se unească la căsătorie, se face aceasta de obicei cu învoirea flăcăului. Se întâmplă însă ca o fată să greșească și să rămână însărcinată de către un flăcău, care nu are de gând să o ia. Atunci fata se duce la casa flăcăului și urcă din disperare pe cuptor. Fata potrivește de face aceasta cam pe toamnă, când se fac nunțile, și o face ziua, când flăcăul nu este acasă. Vine așa ca și când n-ar fi nimic.

Al doilea – furatul fetei noaptea, prin ademenire de către flăcăul care vrea s-o aibă de soție și al treilea – stărostirea. În cazul candidaturilor potrivite aveau loc în aceeași vreme stărostia și logodna (s. Cotova, r. Drochia). Tustrele aceste feluri sunt vechi de când lumea. Fiecare fel de însoțire își are pricina și rostul său. O cunoscută snoavă amintește de trei ipostaze posibile ale unui bărbat: prinț căruia îi sunt deschise toate casele cu fete mari atât timp cât este flăcău, om, după ce s-a căsătorit, și neom, dacă și-a părăsit familia. Deci, în mentalitatea arhaică românească întoarcerile nu sunt posibile. Niciun om însu-

rat nu mai poate redobândi condiția de fecior, nicio femeie căsătorită nu mai poate purta în cosițe florile de fată mare. Modelele comportamentale sunt atât de bine înrădăcinate în conștiința celor mai mulți membri ai comunităților rurale moldovenești, încât, adesea, răspunsurile date de cineva din sudul provinciei coincid până la identitate cu acelea provenind din nord. Se consideră, astfel, că fetele trebuie să se mărite între 18 și 21 de ani, iar băieții este bine să se însoare între 23-25 de ani, după ce și-au făcut armata. Motivațiile au în vedere dezvoltarea fizică, biologică, dar mai ales maturizarea psihică: „La această vârstă sânt copti la minte”, „după aceea îmbătrânesc și n-au vlagă să aibă copii”. Chiar dacă tinerii se căsătoresc „cum le vine ceasul”, ei trebuie să fie pregătiți pentru această trecere dintr-o stare în alta. Fata „să știe a toarce, a țese, a coace, a face mâncare”, să aibă zestrea gata, iar flăcăul „să cunoască toată plugăria” și „să aibă casa ridicată”. În etapele formative parcurse de tânăr, un rol deosebit îl joacă efectuarea stagiului militar, moment decisiv pentru maturizarea și călirea bărbaților, „atunci se spune că-s trecuți prin lume”. Alături de „haru gospodăriei”, pe care îl deprind, tinerii trebuie să aibă o disponibilitate afectivă deosebită pentru săvârșirea acestui pas. Tinerii care aparțin aceleiași comunități satești se cunosc destul de bine: au fost împreună la hora duminicală ori la alte petreceri, s-au întâlnit la hramuri, la nunți, la clăci și la șezători, la muncile câmpului etc.

Legăturile durabile însă vizând perspectiva unei căsătorii presupun circumstanțe mai complexe. Săptămâna „oarbă” sau „chioară”, cum este cunoscut de popor acel interval de timp al „cristalizării” sentimentelor, în care căsătoria este dorită de tineri în mod deosebit, evenimentul căpătând dimensiunile unui adevărat mixaj, această perioadă așadar, cu toate implicațiile ei, este evaluată de vârstnici cu oarecare maliție. Mai cu seamă viitoarele mirese sunt cuprinse de acea neliniște grăbită, care le determină să renunțe ușor la condiția privilegiată, la ocrotirea părintească, la libertate, și să opteze pentru căsătorie: „Da eli, saracili feti, abia așteaptă să se mărite” (Elena Fuior, 78 ani, s. Ochiul Alb, r. Drochia). Căsătoriile care se înfăptuiesc mai târziu, când „s-a trecut iarba de coasă”, aduc perturbări în structura firească a lucrurilor. Peșitul se face mai greu. Fetele bătrâne

și flăcăii tomnatici „aleg până culeg” și iau „ce rămâne”. Se mai spune pe alocuri că, dacă întârzie prea mult, fetele nu se căsătoresc, ci „se robesc”, iar băieții nu se însoară, ci „se mărită”. De regulă, mulți dintre tinerii stabiliți la oraș, singuri sau împreună cu părinții, atunci când ajung la vârsta întemeierii unei familii, preferă parteneriele din mediul rural, dacă nu din satul natal, măcar dintr-o localitate apropiată sau din aceeași zonă. Terenul etnografic relevă situații în care opțiunile maritale converg atât de mult spre partenerii cu aceleași concepții de viață, încât viitorii miri aparțin nu doar aceluiași cătun sau aceleiași ulițe, ci chiar unor familii ce poartă același nume, evident, fără vreo legătură de rudenie între ele. Câteva zicători vin să evidențieze convingerea țăranilor din Moldova că toate lucrurile trebuie făcute la vreme. „Mâncarea di dimineață și însurătoarea di tânăr îs două lucruri buni”; „Flăcăul până la 25 de ani se însoară singur, de la 25 de ani înainte îl însoară babele, iar după 30 de ani nu-l mai însoară decât dracul”; „Însuratu di bătrân îi lucru di rușini”. Gradul mare de circulație a proverbelor și zicătorilor pe tema dată sporește rolul lor în generalizarea experienței de viață, motivând ceea ce este conform cu normele unui anumit tip de existență. Aceste sentințe acționează destul de eficace asupra celor ce le ascultă, la fel ca și numeroasele strigături satirice care vizează același fenomen. Amânând ceasul întemeierii unei legături matrimoniale, tinerii provoacă îngrijorarea părinților. Necăjit din cauza unui fiu care întârzie să se însoare, tatăl său regreta adesea că feciorul „nu-i în rând cu lumea” pentru că, spune el, satul nu pierde din vedere că „oaia care-i rămasă de turmă are un betșug”. În alte zone ale Moldovei, despre tinerii care depășesc peste măsură vârsta căsătoriei optime se spune că „nu mai sunt chemați la masa vieții”. Cei de o vârstă se căsătoresc într-o perioadă de timp relativ apropiată. Cine nesocotește condiția temporală pierde în mod ireversibil un ciclu de ani din viața sa. Dacă n-ai trecut prin înflorirea dragostei, ești lipsit de cele mai nobile trăiri sufletești: „Cine-n lume nu iubește, / Numa digeaba trăiește; / N-are dor, n-are urât, / Face umbră pe pământ!”. Numeroase superstiții mărunte însoțesc viața de zi cu zi a familiilor cu fete de măritat. La casele unde sunt așteptați pețitorii, se plantează tot felul de flori, cum

ar fi mușcata, busuiocul, brebenocul și, mai ales, o specie de floare galbenă, înaltă, numită „Mărită-mă mamă”. Norocul la flori ca și grija deosebită pentru grădinița din fața casei sunt socotite de bun augur pentru căsătoritul la vreme al fetelor. Dimpotrivă, se consideră că la casa unde sunt fete mari nu este bine să se planteze brazi, pentru că fetele nu se vor mărita ori vor avea necazuri în căsnicie. Se pare că în acest caz imaginea bradului este asociată cu ipostaza sa funerară. La anumite sărbători se efectuează și astăzi gesturi rituale considerate a impulsiona succesul fetelor la horă și măritișul de timpuriu. În ziua de Sânziene (24 iunie/7 iulie), fetele și femeile se rostogoleau prin iarba înrourată, înainte de răsăritul soarelui, ca să se prindă dragostea de ele. Constatăm aici întrepătrunderea, până la suprapunere, a simbolurilor fertilității umane cu cele ale fertilității vegetaționale, pentru că aceeași practică are loc și în alte localități din Moldova „pentru a merji ghine cânpul” (Sorocean Vera, 88 ani, s. Șuri, r. Drochia). Vechimea credințelor de acest gen se confundă cu începuturile uneia dintre îndeletnicirile fundamentale ale oamenilor: agricultura. La Bobotează, „când auză pușca la biserici, trebuie să facă baie în vale”, ca să aibă noroc în toate cele (Elena Manea, 89 ani, s. Șuri, r. Drochia). Așezarea mărtișorului pe ramuri înflorite, de măr sau de trandafir, spălatul pletelor cu ierburi înmiresmate, în dimineața Sfântului Toader, devinarea cu ajutorul cununilor de sânziene, aruncate pe acoperiș în ziua Sfântului Ion de vară, culegerea florii de ferigă în cea mai scurtă noapte a anului sunt doar câteva dintre practicile rituale, pe care le întâlnim și astăzi, cu rosturile lor străvechi, în satele din Moldova. Sunt zile bune și zile rele, zile fericite și nefericite, după care poporul se orientează în toate afacerile sale. El nu întreprinde nimicând vreun lucru într-o zi care, după credința sa, este o zi rea, nenorocoasă și nefericită, ci întotdeauna într-o zi bună. Mai întâi și întâi, părinții flăcăului bun de însurat se tot frământă pe cine să aleagă de soție pentru fecior. Căutau să fie și bogată, și cuminte, și deșteaptă. Și, totuși, cel mai important lucru era zestrea, ea hotăra totul. În unele sate din nordul țării, se dădea mai întâi lista averii fetei și apoi se uitau la calitățile miresei. Zilele cele mai bune, potrivite și norocoase de pornit în pețit, de logodit și de cununat, sunt joia și duminica.

Obiceiurile tradiționale de până la nuntă au un pronunțat caracter practic, funcția lor principală fiind cererea în căsătorie prin intermediul pețitorilor. S-ar crede că în condițiile actuale, în care tinerii se cunosc și se înțeleg să se căsătorească fără ajutorul unui intermediar, stărostitul sau pețitul a ieșit din uzanță. În realitate însă nu este așa. Chiar în cazul în care părinții fetei l-au acceptat pe viitorul ginere, consideră că li se cuvine, în semn de atenție și de respect, acest gen de reverență.

După ce feciorul de însurat a pus ochiul și inima pe o fată mare, fată de măritat, pe care o consideră că ar fi bună pereche cu dânsul; după ce și-a declarat dorința lui și părinților săi și a căpătat de la dâșii încuviințare și binecuvântare, atunci holteiul își caută doi oameni, pe care îi roagă să meargă la părinții fetei, ca să ceară pe flica lor pentru dânsul. Oamenii aceștia se numesc pețitori sau starosti. Pentru cererea oficială în căsătorie, mirele își alegea starostele din rândul neamurilor, fapt ce vorbește de importanța evenimentului și responsabilitatea rudelor angajate în acest rol față de formarea noii familii. Starostele avea funcția să ceară consimțământul de căsătorie de la părinții fetei. În prealabil, starostele ducea tratativele de rigoare cu părinții fetei, ca să se asigure că nu vor fi refuzați. Deci, în casa viitorilor socri mici sunt trimiși, pentru prima oară, unul sau doi pețitori. Denumirea cea mai frecventă este cea de staroste, „pentru că starostește, insistă pe lângă părinții fetei pentru căsătorie”. Mai rare sunt denumirile de tălmaci, cercător, stolnic, ștafetă, ispititor, misit. Starostele poate fi neam cu mirele, dar nu este obligatoriu. Poate fi o femeie sau un bărbat sau, adesea, o pereche, soț și soție. Important este să știe să se exprime frumos și să știe să creeze bună dispoziție și înțelegere. Dacă se așteptau că vor fi întâmpinați cu ostilitate, încercau altă strategie: „Prima dată mergea unul singur, ca să vadă dacă vor s-o deie, apoi merg mai mulți, ca să lege nunta”. Reieșind din situație, staroste le adresează părinților fetei vorbe frumoase, rostesc adesea o orăție de nuntă, fabula căreia prezintă imaginea vânatului căprioarei de către un flăcău împărat, însoțit de „oaste sau, în alte variante, este imaginată cântarea Zânei Florii, sfârșind discursul versificat cu îndemnul de a le da Floarea, „*căci am venit cu târnăcoape de argint/ să scoatem florica din*

pământ.../ s-o sădim la împărat în grădină, / ca acolo să-nflorească și să rodească...” [9, p. 132]. Mai existau și alte variante de pețit: starostele intra și întreba de părinții fetei: Naveți o cârlană de vânzare? Aceștia, dacă nu doreau să-și mărite fata, spuneau: N-avem nici oi, dar nu tocmai cârlană. Oaspeții mai glumeau, cercau în fel și chip să-și atingă scopul, dar, văzând că li-i stăruința în zadar, se lăsau bătuteți, plecând la altă casă să întrebe același lucru. Colindau mai multe case, până găseau fată de măritat.

Apoi se căutau nuni. Mirele și starostele – în unele sate, tatăl mirelui cu mirele – se duceau pe la rudele care socoteau că ar dori să se prindă de nuni și-i rugau: *Avem un hulubaș, C-o zână-zânișoară. Sprinten, drăgălaș, Dacă puteți și doriți a ne ajuta, Și vrea ca să zboare Să le fiți nuni de cununie, Peste nouă izvoare Ei vă vor mulțumi, Până-n pământ s-or pocloni.* Cei veniți aduceau cu sine o sticlă cu vin, cinsteau nunii, urau de pace și de petrecere cu început și sfârșit bun. Dacă se hotăra totul cu bine, acești gospodari rămâneau nuni. În caz contrar, se căutau alți nuni. Apoi se căutau lăutari, conocar. Ulterior, în orice zi, în afară de luni, mirele împreună cu starostele venea la părinții fetei. Starostele spunea: *Cucoane mire, treci și-ți ia ceea ce-ți place! Flăcăul, dacă-i plăcea fata, își lua băsmăluța și inelul ei, iar fata le lua pe ale lui.* Dacă nu se plăceau unul pe altul, atunci fiecare își lua lucrul său și logodna nu avea loc. Ceremonialul avea loc în casa mare. Însă logodna nu hotăra totul. Logodna nu are aceeași importanță în toate zonele Moldovei. Uneori acest moment se confunda cu așezatul ori cu croitul. Sunt însă și sate în care logodna presupune un ceremonial ceva mai dezvoltat, ajungând să se constituie într-un adevărat preludiv al nunții. În satele din preajma Ocniței se înscena „vinderea” miresei: „*Vornicu lua pe mireasă de mână ș-o aducea înaintea mirelui și-i spunea c-o adus căprioara de vânzare și ce cere pe ea. Să-mpăca. Mirele dădea un preț de bani, vornicu nu vrea și până când îi convenea vornicului să neguța. Apoi mirele îi dădea banii miresei și ea îi dădea în schimb o batistă de târg*” [5, p. 19]. Înțelegerea dintre miri și părinții acestora se concretizează prin logodna mirilor, la care participă preotul, rude și prieteni apropiați. În ceea ce privește rânduiala săvârșirii Tainei, ea are o introducere în logodnă, adică în

făgăduința ce și-o dau viitorii soți de a se uni în căsătorie: făgăduința e binecuvântată și ea de preot. Logodna se săvârșește prin schimbarea inelelor între viitorii soți, după ce preotul i-a însemnat cu ele în semnul crucii, spunând bărbatului cuvintele: „Se logodește robul lui Dumnezeu (N) cu roaba lui Dumnezeu (N), în numele Tatălui și al Fiului, și al Sfântului Duh”. Același lucru îl face și în cazul femeii, numind-o și pe ea pe nume, ca sa se arate egalitatea lor și libertatea fiecăruia în săvârșirea acestui act. Dar la fiecare se amintește și numele celuilalt și cu fiecare inel e însemnat la frunte fiecare dintre ei, ca să se arate că, prin inele, ei sunt legați unul de altul pe toată viața în numele Sfintei Treimi, ținându-se seama și de semnificația puterii spirituale a crucii pentru întărirea unității lor. Iar când preotul începea rugăciunea, un copil din serviciul cultului ducea un coșuleț, mergând în jurul altarului și pronunțând rugăciuni. După ceremonie oaspeții îi felicitau pe tineri, apoi urma o masă copioasă, data de tatăl miresei. Masa era așezată în atrium. Logodna prevede schimbul de inel și năframă, prin acest ritual fata fiind încredințată mirelui. În perioada dintre logodnă și cununie, feciorul trebuie să poarte năframa primită de la fată, iar fata, inelul, ca simbol al unirii și credinței nestrămutate. Frumusețea și rafinamentul motivului popular cusut sau țesut pe năframa dăruită mirelui simboliza maturitatea fetei, în timp ce inelul, simbol solar, reprezenta veșnicia și perpetuarea vieții. Pentru a nu se răzgândi, perioada dintre încredințare și cununie este scurtă, doar de câteva săptămâni. În această perioadă au loc pregătirile pentru nuntă, alegerea nașilor, vorniceilor, druștelor, bucătăreselor. Încă de la începutul rânduielii logodnei, bărbatul și femeia, sau o pot face nunii în numele lor, țin câte o lumânare aprinsă, arătând ca vor umbla în lumina lui Hristos și a voii Lui, făcând prin aceasta din căsătoria lor o căsătorie plină de un sens superior. Dacă logodna a început-o preotul cu „Binecuvântat este Dumnezeul nostru...”, ca pe o ierurgie, cununia o începe cu „Binecuvântată este împărăția Tatălui și a Fiului și a Sfântului Duh”, ca la orice Taină, prin care se dă harul. Căci de abia acum încep obligațiile conviețuirii, care are nevoie de ajutorul harului. Și de abia acum cei doi se încadrează ca o unitate a iubirii roditoare de prunci în împărăția lui Dumnezeu sau în Biserica menită să crească.

În prima rugăciune preotul cere lui Hristos ca El însuși să vie ca la nunta de la Cana și să dea celor ce se cunună „viață pașnică, lungime de zile, minte întreagă, dragostea unuia față de altul, să-i mențină în lungime de zile, dar de prunci, cununa cea neveștejită a slavei..., să păzească patul lor neispitit”, belșug din roadele pământului, „ca să dea și celor lipsiți”. Deci, toate lucrurile pozitive de care are nevoie unirea celor doi, dar mai presus de tot dragoste între ei și ferirea de ispita infidelității, al cărei gând se poate furișa în unul sau altul. Dar nu se uită nici de obligația dărnicii față de cei lipsiți. Ea se producea și se mai produce și azi uneori cu oarecare timp înainte de cununie, ca cei doi tineri să se pregătească pentru ea, dar și pentru a se angaja reciproc înainte de a fi gata pentru cununie. Întrucât Biserica considera pe cei logodiți ca fiind obligați unul față de altul ca și prin căsătorie, astăzi logodna se săvârșește de cele mai multe ori imediat înainte de cununie. Timp de trei săptămâni, după oficierea slujbei, preotul „face strigare”, adică mărturisește, anunță enoriașilor cununia, care urmează să se officieze. Acest obicei are drept scop de a face cunoscut consătenilor evenimentul. Dacă consătenii au obiecții (mirele a mai fost logodit), se fac tot în biserică și au drept scop posibilitatea ca mirii să se cunoască mai bine.

Tot înainte de logodnă se făcea croitul, moment ceremonial din ce în ce mai rar în prezent, datorită schimbărilor economice survenite. Mireasa trebuie să-i coase mirelui, ba chiar și rudelor, câte o cămașă, după cum se înțeleseseră la răspuns. De obicei, era obligată să le coase câte o cămașă socrului mare, soacrei și mirelui, în rest – cum se înțelegeau. De pildă, la Costești, mireasa trebuia să aibă cămăși albe cu brâu roșu pentru mire și socrul mare, iar pentru soacra-mare – o cămașă lungă de noapte, cusută la gură, ca soacra să nu fie rea de gură. În această zi, în casa mirelui venea nuna, vreo drușcă sau vreo rudă și, împreună cu mireasa și cu mama ei, croiau, coseau, stăteau la masă, discutau, mai plângeau soarta grea a femeilor. Mirele nu era invitat la acest obicei. Astăzi se cumpără din magazin cămășile pentru mire, socru, nun și chiar batistele pentru druște și vătăji. În satele din nordul țării, la croială participau și nașii. Mireasa se prefăcea că nu taie foarfeca și nu pornea lucrul până nu primea o sumă de bani de la nun

ori de la socrul mare. Apoi împărțea materialul pentru brodat batiste pe la druște. Din valul de pânză neîncepută se croia cămașa mirelui și a soacrei. Pocloanele sau darea (schimburile de daruri între miri) se oferea adesea în seara logodnei, mai cu seamă, în așezările rurale din partea de sud a Moldovei: „La logodnă mireasa dă mirelui o cămașă cu ajur, batistă și pernă. Cel ce le duce le pune pe o tavă și capătă în schimb rochie, pantofi, voal și șervet” [9, p. 134].

După schimbarea inelelor, cuscii se înțelegeau asupra tuturor detaliilor privind nunta: alegerea oamenilor de încredere, a bucătăreșelor și stolnicilor, tocmita muzicii și altele. Erau preferate orchestrele populare sau grupurile mari de suflători (fanfarele), mai rar taraful tradițional, format din vioară, țambal și cobză. Starostele rostea formula standard: băiatul nostru-i de însurat, fata matală-i de măritat, cum am face să-i împreună, după care continua cu laude la adresa băiatului. Cei de casă vorbeau despre fată. Tinerii se logodeau, schimbând inelele, numit local vereji: „timpurile grele, verejile erau galbene din patroane ori din capiși” (Ana Bulgaru, s. Șalvirii Vechi, r. Drochia). Pentru o mai mare siguranță fata și băiatul își înmânau reciproc și alte obiecte de făgăduință: o basma, un ceas, bani. Dacă se întâmpla ca unul din tineri să întoarcă zăloagele semnifica ruperea înțelegerii. Înțelegerea odată fiind făcută, starostele aștepta nunta, ca să primească răsplata, de regulă un ștergar și un colac, pe care se așeza și o sticlă de băutură. Evenimentele de ordin social-economic de la hotarul secolelor al XIX-lea și al XX-lea au generat schimbări esențiale în structura obiceiului „pețitul”. Apare tendința de suprapunere cu obiceiul logodnei, ambele desfășurându-se simultan în aceleași coordonate spațiale și temporale.

Tradițiile pețirii și logodnei se sfârșeau cu „ziua de răspuns” – obiceiul prenupțial, desfășurat la casa tânărului și marcat prin vizita de răspuns întreprinsă de socrii mici, la interval de câteva zile după „logodnă”. Ei vin „pe vedere” sub diferite pretexte: la hora satului, la nuntă, în ospetie sau chiar la invitația tânărului. Din motive de tact și de etică populară, întâlnirea avea loc pe un teren neutru – la vecini, în „casă streină, dar și la viitorii nuni”. Acesta este obligat, prin tradiție și prin legea găzduirii, să poftască personal oaspeții și să-i pună la

masă. Numărul impunător de denumiri: Răspuns în r. Ștefan Vodă, s. Tudora; Tocmeală în r. Orhei, s. Pohrebeni; Înțelegere în r. Rîșcani, s. Hiliuți, Împăcare în r. Rîșcani, s. Recea; Împăcăciune în r. Glodeni, s. Ciuciulea; Călcatul pe urme în r. Drochia, s. Drochia – denotă un spectru bogat al infrastructurii terminologice. Funcția tradițională a obiceiului constă în a „hotărî definitiv zestrea, ziua de nuntă și nașii în prezența martorilor [1, p. 27].

Participanții – cercul restrâns de rude din ambele părți – realizează astfel un transfer de responsabilitate, devenind garanți ai pregătirilor pentru nuntă. Ei își manifestă pietatea prin ignorarea oricăror ocupații străine, ce le-ar sustrage atenția, inclusiv bucatele de pe masă. Până în momentul „împăcării” depline, mâncărurile rămân neîncepute. Dacă rudele nu se înțeleg, bucatele rămân neatînse în continuare, iar ceremonialul de „băut răspunsul” nu are loc. Principalele secvențe ale obiceiului țin de partea oficială a vizitei – înțelegerile de nuntă – și constau din: fixarea zestreii fetei și a averii flăcăului; alegerea nașilor de cununie; precizarea numărului de „legători”; stabilirea zilei pentru nuntă. Tinerii logodiți își alegeau nașul de cununie, care avea un rol preponderent în organizarea și desfășurarea nunții. După nuntă devenea al doilea părinte, răspunzător de stabilitatea familiei create, o autoritate pe plan moral, material și comportamental. Nunul era ales din partea mirelui, apoi a miresei și, în ultimul rând, din străini. Mirele și mireasa se duceau la prinsul nunului cu o pereche de colaci și un prosop. Ca să nu fie refuzați și întoarsă pâinea, părinții tinerilor se înțelegeau din timp cu ei. În felul acesta i se purta cinstea pâinii. Răspunsul avea loc după logodnă la casa mirelui, în prezența părinților din ambele părți, a tinerilor și a nunilor. Ca martori serveau rudele apropiate. Negocierile între familii țineau de componența zestreii pentru băiat și fată, cuantumul darurilor, stabilirea zilei de nuntă. După acestea mireasa avea dreptul să vină în vizită la mire în perioada de la logodnă până la nuntă.

Zestrea ocupa un loc important în cadrul tratativelor. Băiatului i se jurua pământ, vite, casă ori loc de casă. Fata primea ca zestre covoare, lăicere, veretcă, țol de veretcuță, țoluri diferite, traiste, căpătaie mari și mici, sunduc, mai târziu sofcă, mese și scaune. După

posibilitate părinții îi dăruiau pământ, o vițică, oi. Înțelegerile făcute erau întărite de martorii prezenți, ca semn nunul tăia pâinea în două. Din acest moment căsătoria se considera decisivă. Alegerea nașilor de cununie, nunii, prevedea respectarea anumitor criterii. Menționăm că nunii se alegeau dintre perechile care au asistat la „logodnă”, fiind desemnați cu prosoape ca cei mai respectabili gospodari în sat, capabili să ajute tinerii. Nu întâmplător, s-a păstrat expresia „nunun mare cu grija în schinare”. Fixarea numărului de legători se făcea cu scopul de a desemna nuntașii cu prosoapele miresei. „Legătorile” reprezintă ștergarele naționale și au rolul de a împodobi nunii mari, vorniceii, starostele, rudele apropiate ale viitorilor miri. Deseori ele sunt adevărate comori create de femeile de la sate, transmise din generație în generație. Fixarea legăturilor constituie cel mai tensionat moment al obiceiului, deoarece socrii mari insistă asupra „legării” tuturor rudelor de către socrii mici. Literatura de specialitate și realitățile de teren subliniază influența negativă a convenirii numărului de „legători „asupra relațiilor dintre miri. oricât de mare ar fi fost dragostea acestora, întotdeauna apărea la mijloc zestrea și legătorile care hotărau soarta nunții. Dacă unul din candidați încerca să strice nunta, trebuia să plătească toate cheltuielile pentru organizarea ospățului de la Răspuns. Mireasa nu lua parte la răspuns. Ea aștepta acasă. În timpul răspunsului, se hotăra cine și cu ce va fi legat, ce zestre i se va da miresei. Tot aici, părinții le juruiau copiilor dobitoace, casă și alte daruri. „Juruirea zestreii” (numită în s. Izbește, r. Criuleni) și „târgul de zestre” încep cu formula de adresare a starostelui: „V-am cules o fată care să fie pereche fiului neavoastră...” [6, p. 62]. Starostele continuă să rămână în centrul atenției, predisponând socrii la „înțelegere” . În momentul potrivit invitația este preluată de socrii mari. Se solicita, mai întâi, zestrea fetei: „patru căpătâie, două modife, oghiale, covoare, niște țoluri din câlți, o sofcă și pământ, dacă avea”. Averea băiatului se anunța în ultimul rând, având de fiecare dată același conținut: de la două până la cinci hectare de pământ, car cu boi, casă sau loc de casă, etc. Și dacă totul se trecea cu bine, mirele lua un ulcior cu vin, o pereche de ciorapi, niște bomboane și i le ducea miresei. În scurt timp, veneau și ceilalți oaspeți la mireasă. Tinerii se

așezau în capul mesei (în dreapta, mirele, în stânga, mireasa), dar din părți, lângă mireasă-nuna, lângă mire – nunul. Aici se și hotăra ziua nunții. Părțile discutau la înțelegere și în privința cadourilor de nuntă, cămășilor de mire și de socri, sfârșind cu „datul mâinii” între socri, după care o rudă mergea să taie palma. Partea neoficială a „răspunsului” începea cu servirea bucatelor, iar atmosfera de sărbătoare era accentuată prin focuri de armă. La începutul secolului al XX-lea în localitățile nordice, dacă răspunsul se sfârșea cu bine, nunul ieșea în prag și trăgea un foc de armă în aer, se zicea că „l-o-mpușcat pe mire”, ceea ce însemna că în sat va fi nuntă, în partea de centru și de sud – că „au băut răspunsul”. Din acest moment viitorul mire, avea grijă să-și scoată fata la horă ca să vadă lumea că în sat a apărut o pereche nouă. Băutul răspunsului începe la părinții băiatului, dar se sfârșește, în cele din urmă, la părinții fetei. Acest lucru confirmă, încă o dată, tendința de predominare a casei socrilor mici ca spațiu sacru de desfășurare a secvențelor prenuptiale. Imediat după răspuns, nuna umbla val-vârtej să caute betea și floare, iar mirele cumpăra rochie, pantofi, ciorapi, inel. Înregistrările, deși izolate, ale obiceiului „răspuns” în spațiul basarabean de la finele secolului al XIX-lea - mijlocul secolului al XX-lea confirmă geneza târzie a acestuia. Mențiunile fragmentare ce s-au păstrat până astăzi permit restabilirea structurii, funcției și conținutului obiceiului „răspuns”, integrând-o în complexul de obiceiuri prenuptiale. Având o microstructură bogată în secvențe ritualice și o infrastructură abundentă în denumiri, „răspunsul” continuă să îmbogățească ceremonialul prin funcția sa de conciliere și organizare a ambelor neamuri.

Ziua nunții. Mai demult, spun bătrânii, nunțile începeau toamna, dar cele mai multe continuau să aibă loc după Sfântul Ion, în perioada chișlegilor, iarna. În ziua nunții, mireasa se trezește în zori pentru a face ultimele pregătiri. Bătrânele îi pun la sân busuioc și usturoi pentru a alunga duhurile rele, pentru a avea bani, și copii. Mireasa se îmbracă într-un costum alcătuit dintr-un spătoi alb, poale țesute în casă și brodate sau cusute de mâna miresei. Părul este împletit în două coade pe spate, împodobite cu panglici colorate, iar pe piept purta barșonul cu bani (un fel de salbă) și la gât, un șirag cu mărgele colo-

rate sau ‘‘zgardă’’. Peste spătoi purta un cojoc fără mâneci, iar dacă era frig purta o sumeniță, iar în picioare opinci sau ghete. Mirele purta în ziua nunții cămașă albă, gaci sau cioareci, cizme în picioare, cojoc-vara, și suman - iama. Pe cap purta un clop în care avea un mănunchi de flori și un ‘‘stolor’’ (zgărduță din mărgele colorate cu ciucur). Când chemătorii ajung cu căruța cu nașii la casa mirelui, unde nuntașii sunt adunați, grăitorul le dă sfaturi cum să se comporte și pornesc la drum: lăzlăușul este primul, urmat de cei doi chemători, muzicanții, mirele cu nașii și nuntașii. Deplasarea se făcea cu cociile care erau amenajate pentru transportat persoane și împodobite de sărbătoare, inclusiv hamurile cailor, cu panglici multicolore și cu batiste frumoase. La nunțile mai de vază, pe lângă cocii se foloseau și hinteauă (trăsuri cu arcuri). Acesta din urmă era împrumutat adeseori pentru astfel de ocazii. În hinteu se așezau mirii și nănașii. După ce nuntașii erau înarmați cu câte o sticlă de pălincă pentru fiecare cocie, se pornea către casa miresei în cântece și chiote de mare bucurie și veselie. În drum spre casa fetei, alaiul mirelui cântă și joacă, purtând fiecare o ‘‘iagă’’ de pălincă și un colac. Lazlăul nu se aruncă în sus decât atunci când alaiul se întoarce cu mireasa. Puțin înainte de casa miresei, grăitorul mirelui oprește alaiul și pornește o discuție cu grăitorul miresei aflat la poartă, în curte. În timpul dialogului, nuntașii încearcă să sară gardul în curte și dacă reușesc acest lucru, încing o horă. Ajunși în casă, mirele și nănașii se așează în jurul mesei. Grăitorul mirelui începe cerutul miresei: ‘‘- Noi suntem o oaste- împărăție, Dumnezeu sfântu’ vă țâie Tăți venim din Răsărit de Soare Tăți tropotind pe cale Tăți cu cizme și cojoace Cum și dumneavoastră vă place! (...) Dar noi căutăm pe la dumneavoastră A noastră crăiasă în port fetesc Dacă să găsește aici Pă loc să ni-o aduceți!. După mai multe târguieli, grăitorul miresei vine cu o babă urât îmbrăcată, apoi cu o fetiță, provocându-se voie bună. În cele din urmă este adusă mireasa care poartă un colac pe cap și o sticlă cu pălincă pentru a-și cinsti viitoarea familie. Mirii încearcă să se calce reciproc pe picioare, deoarece există și astăzi credința că cel care este călcat întâi pe picior este supus celuiilalt soț toată viața. Mirele începe petrecerea invitând mireasa la joc, în timp ce nuntașii sunt spectatori pentru a vedea potrivirea dintre cei doi. Pe urmă pornesc și

invitații la joc, apoi se așează toți la masă pentru ospăț. După masă, alaiul mirelui primește o pâine mare pentru drum.

Aleruitul miresei. Acest ritual se referă la cântecul pe care nașii și nuntașii îl rostesc înainte ca alaiul să plece de la casa miresei. Prin acest cântec, mirele este certat că a intrat în grădină, simbol al casei fetei și a rupt „floarea cea mai roșioară” ,mireasa : „*Noi mire te-am slobozâtu / În grădina cea cu flori. /Și-ți iei floarea care-ai vrutu / Și tu, mire, ți-ai alesu Floarea cea mai roșioară.* Momentul plecării fetei din casa părintească este unul foarte trist, mireasa luându-și rămas bun de la părinți, cu lacrimi în ochi.

Porțile sau Nevesteasca. Acest ritual are loc în momentul în care alaiul mirelui și mirele vor să plece cu mireasa din casa părintească a fetei, iar nuntașii miresei se împotrivesc și închid porțile. Începe o dispută voinicească între grăitori, cumetri sau „oameni mai buni de gură”, cei din partea fetei spunându-i mirelui că îi va încredința mireasa doar dacă dovedește istețime și inteligență. Astfel, mirele este supus unor încercări legate de proverbe și zicători. Mulțumiți de răspunsurile date, alaiul miresei mai supune mirele unei ultime încercări. Acesta trebuie să aducă un „hinteu ferecat”. Lăzlăușul vine în față cu lazlăul și îl joacă, grăitorul mirelui sugerând că lazlăul este simbol al „hinteului ferecat”. Trecând cu bine peste ultima sarcină, mirele este lăsat să plece cu mireasa, nu înainte de a i se aduce un colac împănăt de jur împrejur cu crengi de tufă și salcie, pus într-un vârf de băț și învelit în panglici colorate, urându-li-se ca viața lor să fie precum acest colac.

Hora miresei. În momentul plecării, mireasa este trecută peste prag, de obicei de către tatăl său, în timp ce nuntașii cântă „hora miresei”, prin care fata își ia rămas bun de la tată, de la mamă, frați și surori. Mireasa anticipează dorul de cei apropiați, dar se resemnează, sperând că socrii îi vor deveni părinți, iar cumnatele și cumnații vor fi pentru ea frați și surori.

Cununia civilă și religioasă. După hora miresei, nuntașii, în frunte cu lăzlăușul și chemătorii, pornesc la cununie: „Noi mergem la cununie, Dumnezeu cu noi să fie! “, cântând și dansând. La consiliul local, primarul și secretarul îi cunună pe cei doi tineri, alaiul îndreptându-se

apoi spre biserică, pentru oficierea cununiei religioase. În urma ceremonialului religios, alaiul nupțial pornește spre casa mirelui unde va avea loc ospățul. Aici se află o masă pe care sunt puse un colac, o farfurie cu grâu, un vas cu apă sfințită și busuioc. Nuntașii trebuie să prindă din grâul pe care îl aruncă grăitorul pentru ca „mirii să aibă noroc.”, iar apoi sunt stropiți cu apă sfințită. Grăitorul le urează mirilor noroc și aruncă colacul, ce va fi împărțit prima dată la miri și la nași, iar apoi și cerlорlaltі. Urmează momentul în care soacra și nora se acceptă reciproc și condiționat prin săvârșirea unui ritual care presupune interogații adresate nurorii, răspunsuri ale acesteia și mutarea comună a mesei, simbol al trecerii și acceptării în noul spațiu și în noua familie. După săvârșirea acestui ritual, nuntașii intră în casă și încep jocul și voia bună.

Învelitul miresei. În timp ce mirele rămâne cu invitații, mireasa, însoțită de nașă și de prietenele mai apropiate se duc într-o cameră la învelit. Acolo ea este așezată pe un scaun având sub ea o cămașă bărbătească. În brațe ține un copil și un colac iar picioarele îi sunt așezate într-un ciur. O femeie îi face „conciul”, iar celelate îi dau sfaturi referitoare la viața de familie. După ce „conciul” este gata, mirele vine și „învește mireasa” cu o cârpă neagră cu flori, peste care pune cununa de mireasă. În acest timp, se cântă o parte din „Nevestească”. În timp ce mirele o învește, lăzlăușul flutură lazlăul peste miri, apoi aceștia se așează lângă nănași la masă dar nu pentru mult timp deoarece mireasa este foarte des invitată la joc.

Cinstirea miresei. După învelitul miresei, grăitorul face liniște și anunță: “Cine joacă, bani plătește / O mireasă hodinește!” Cu acest anunț începe „danțul miresei”. Mireasa este jucată prima dată de către rude, plătită pentru a dansa cu ele, și apoi de ceilalți nuntași, pe rând. Dansul miresei are sensul integrării ei în noul neam, mireasa fiind jucată mai ales de rudele mirelui. De la acest joc nu lipsesc nici bătrânii, toți oferind o sumă de bani “precum îi lasă inima și punga”, învărtind mireasa de 4-5 ori. În acest timp, încep să vină nuntașii miresei, care sunt întâmpinați în curte de către oaspeții din partea mirelui. Alaiul miresei cere să li se aducă mireasa în port nevestesc, dar prima dată, li se aduc babe îmbrăcate urât. În cele din urmă este adusă mireasa,

ținându-se de mână cu mirele și primind cinstea dată de către nuntașii ei. După dansul miresei, toată lumea petrece până luni dimineța, când se duc la casele lor pentru a se odihni. Luni la amiază, nunta începe din nou și durează până noaptea târziu, când grăitorul mulțumește nuntașilor pentru cinste, urează tinerilor viață fericită, iar apoi declară nunta închisă.

Ștersul mâinilor (nănășia sau iertăciunile). Face parte din categoria riturilor postliminari, care trebuie să favorizeze intrarea celor doi tineri în noul ciclu vital. Acest ritual se realizează la o săptămână sau două de la nuntă, când mirii, însoțiți de părinți, se duc la nași cu un colac mare, o „iagă” de pălincă și un metru sau doi de pânză albă. Nașii pregătesc și ei un colac asemănător, îl schimbă cu cel al finilor și apoi „șterg mâinile”. Numele acestui ritual, „ștersul mâinilor”, este simbolic, deoarece nașul spală mâna finului cu apă sfințită și busuioc, iar nașa spală mâna finei. Măinele spălate sunt șterse cu o „feligă” (un prosop mare, țesut în război), iar apoi începe un ospăț la care participă și muzicanți. Acest obicei se mai numește la Roșia „nănășia,, sau „nunta mică”.

Concluzionând, s-ar putea afirma că „fără ceremonialul nunții, deschiderea unui nou ciclu vital s-ar reduce la o împerechere obișnuită, comună tuturor viețuitoarelor bisexuate. Nunta transcede spectacolul, spectaculosul, fiind o pregătire pas cu pas a actului nupțial situat la limita dintre e natură și cultură, care deschide un nou ciclu vital [11, p. 17-21].

4. Obiceiuri legate de moarte la români

În folclorul nostru obiceiurile în legătura cu moartea au păstrat, mai mult decât celelalte obiceiuri în legătură cu momente importante din viața omului, credințe și practice străvechi, anterioare creștinismului. Poporul credea că prin gesturi, cuvinte și melodii se putea acționa și acest moment asupra forțelor binevoitoare sau potrivnice și se putea pregăti marea trecere. În ansamblul practicilor străvechi, Biserica a introdus puține rituri și practici proprii, dar a căutat să dea celor populare sensuri potrivite dogmelor creștine.

Și în obiceiurile în legătură cu moarte întâlnim cele trei etape principale, proprii oricărui ceremonial de trecere: despărțirea de categoria celor vii, pregătirea trecerii în lumea cealaltă și integrarea în lumea morților, restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea celui mort.

Obiceiurile în legătură cu moartea începeau încă din timpul agoniei. Existau practici menite să ușureze moartea. Chiar de la începutul ceremonialului, înmormântarea se desfășura pe plan social și pe plan ritual. Testamentul este un act social-juridic, uneori scris, alteori doar verbal, „se lasă cu limbă de moarte”. Ultimele dorințe ale celui care moare trebuie îndeplinite întocmai, atât din respect pentru cel mort, cât și de teama urmărilor nefaste pe care le-ar putea avea neîndeplinirea lor. Îndată după moarte urmau o serie de acte cu caracter social. Moartea era anunțată nu numai neamurilor ci comunității, prin moduri tradiționale: se trăgeau clopotele sau se trăgea clopotu într-un anumit fel. În regiunile de munte se suna din bucium, în alte locuri se puneau la poarta celui mort o năframă sau o „corpă” neagră, bărbații din familia mortului umblau în semn de doliu cu capul descoperit. Și faptul de a umbla nebărbierit era un semn de doliu. Îndată după moarte, mortul este scăldat și gătit. Se practica aici, alături de curățire și pregătire pentru trecerea în noua stare, și alte acte profilaxie pentru cei rămași în viață. Odaia în care se afla mortul -era gătită în chip special: se acopereau oglinzile. În unele regiuni și astăzi, altădată, peste tot, mortul mai întâi așezat pe pământ. Mortul era apoi pus pe laviță sau pe masă, în sicriu deschis, pentru ca lumea să poată veni să-și ia rămas-bun de la el. Despărțirea constituia partea esențială a secvenței medii și dura, de obicei, trei zile. De familie și de casă, de gospodărie, mortul se despărțea însă numai la sfârșitul celor trei zile. Secvența a treia începea cu înmormântarea propriu-zisă, care încheie totodată și secvența a doua. Ansamblul practicilor menite să restabilească echilibrul social rupt prin moarte depășea cu mult cele trei zile ale ceremonialului de înmormântare propriu-zis. Ele se făceau, și se mai fac încă, timp de patruzeci de zile sau de șase săptămâni. Abia după trecerea acestui răstimp, familia reintră în viața normală [7, p. 180].

Cultul morților, cultul strămoșilor, legătura cu ei, se concretizează într-o serie de acte comemorative, în afara ceremonialelor funebre.

Dincolo de aceste practici, izvorâte dintr-o îndelungată experiență și din credințele străvechi legate de moarte, marea despărțire este un moment de jale, de durere pentru familie și comunitate. Jelirea, plângerea morților, o întâlnim sub o formă sau alta la toate popoarele lumii. Despre ea ne vorbesc atât documentele vechi, cât și cercetările folclorice și etnografice contemporane. Manifestările de jale nu erau însă, în colectivitățile cu viață folclorică tradițională, numai expresia spontană a durerii, ci aveau și un caracter îndătinat, presupuneau îndeplinirea unei obligații sociale.

În colectivitățile tradiționale folclorice moartea cuiva era un, eveniment care îi privea pe toți. De aceea, la înmormântare participa, într-un fel sau altul, întreaga colectivitate. Participarea era dictată de criterii de bună-cuviință stabilite prin tradiție. Legăturile de familie și situația socială a celui mort erau și ele factori care determinau participarea. Și vârsta juca un rol. Comunitatea participa mai puțin la înmormântarea unui copil decât la înmormântarea unui matur. În unele cazuri, avea un rol determinant natura morții. De obicei, la înmormântarea celor morți de moarte năprasnică lua parte întreaga colectivitate [7, p. 181].

În formele de viață tradițională, poporul credea că moartea este prevestită prin semne. Semnele prevestitoare de moarte erau: căderea unei oglinzi sau a icoanei, cântecul cucuvelei, urletul cânilor, găina care cîntă cocoșește, căderea stelelor, anumite vise etc. În clipa când omul murea se aprindea o lumânare. Dar, pe lângă aceasta, după moarte, i se pune la cap „toiagul”, „lumina de stat” sau „statul”, o lumânare de ceară lungă cât omul. Această lumânare se învârtea în mai multe spirale și trebuia să ardă pînă ce mortul era îngropat. Un loc important în obiceiurile de înmormântare îl ocupau pomenirile. Acestea erau de mai multe feluri, de la simpla colivă sau colac, până la dăruirea hainelor celui mort sau anumitor lucruri din casă. Altădată se dădeau peste groapă chiar vite din turmele celui mort. Și obiceiurile de înmormântare, ca și în toate obiceiurile în legătură cu viața omului, exista o masă numită în unele locuri „comând” sau „comân-dare”. Van Gennep arată că această masă, ca și toate mesele din riturile de trecere, reprezenta un moment al solidarității sociale a întregii colecti-

vității și era semnul unei încheieri a secvenței din ceremonial. Sensul ei era unirea_ supraviețuitorilor în fața durerii resimțite prin moartea unui membru al colectivității și semnul continuării vieții individuale și colective. Acest lucru pare evident când observăm desfășurarea mesei. Incepută într-o atmosferă de tristețe solemnă, masa se termina cu veselie și chiar cu dans. Mai de mult, „comîndarea» se făcea chiar în cimitir. Există dovezi documentare că se dansa în cimitir cu acest prilej [7, p. 182].

Despărțirea de cel mort nu se face însă numai prin aceste cântece de ceremonial, ci și prin bocete. Acolo unde cele două categorii coexistă, bocetul este o lamentație improvizată pe o melodie jalnică. De multe ori, improvizarea este chiar neversificată. În locurile unde nu există alte cântece de înmormântare decât bocetele, unele motive ale vechilor cântece de înmormântare se păstrează în bocet, care capătă o mai mare stabilitate, un caracter ceremonial. Aici bocetele se cântă pe melodii anume, au forme de versificație precise și folosesc chiar, în versificarea lor, anumite șabloane. În aceste locuri bocirea este deci mai mult un act tradițional obligatoriu, decât o expresie spontană a durerii. În satele cu forme de viață tradițională, nu se poate concepe o înmormântare fără bocet. În Transilvania, bocetul se numește „cântare de mort» sau „cântare la mort» . Femeile nu se bocesc, ci „se cântă», iar în Moldova „se jelesc». Fără să fie legat de momente precise ale ceremonialului de înmormântare, bocetul este mereu prezent. Se poate boci tot timpul, din momentul morții pînă la întoarcerea de la cimitir. Se obișnuiește, în general, ca emeile care vin să vadă pe cel mort să bocească de îndată ce au intrat în casă. Nu bocesc decât femeile și, în general, nu se bocește decât de la răsăritul pînă la apusul soarelui. În multe locuri, femeile bocesc și după înmormântare.

Folclorul nostru nu cunoștea bocitoare profesioniste, dar, ca și pentru celelalte obiceiuri, există în anumite regiuni femei mai pricepute care sunt chemate sau vin din proprie inițiativă și îndeplinesc această practică îndătinată. Ele bocesc mai cu seamă în momentul înmormântării, acasă, pe drum și la cimitir, fie singure, fie împreună cu femeile din familia mortului. Se întâmplă astfel să bocească mai multe femei deodată. Acolo unde bocetul este o lamentație improvizată, fiecare își

cântă bocetul ei, chiar dacă îl cântă concomitent cu altele. Datorită caracterului lor improvizat și duratei lor, bocetele ajung niște lungi poeme în care elementele din viața celui mort se împletesc cu sentimentele celor părăsiți și cu considerații asupra ceremonialului sau a datinilor satului [7, p. 193].

Bibliografie recomandată

1. Burada T. T. *Datinile la nunți ale poporului român*. în *Revista pentru Istorie, Arheologie și Teologie*, II, București, 1988.
2. Capcelea Valeriu, *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*. Bălți, 2011.
3. Ceușescu Anca, *Obiceiuri și practici populare străvechi din Oltenia*, în *Anuarul Institutului de Cercetare Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Plopușor”*, vol. XV, 2014, p. 183-190.
4. Cojocaru L. *Peșitul în tradiția nupțială din Basarabia*, în *Revista Glasul Națiunii*, 1998.
5. Datcu M. *Obiceiuri de nuntă basarabene*, în *Datini*, nr.3-4, 1994.
6. Ghimpu S. *Nunta și alte obiceiuri moldovenești*. Chișinău, 1990.
7. Pop Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*. Ediția revăzută. Postfață de Rodica Zane. București, 1999.
8. Șișcanu Elena, *Rolul și locul casei în manifestările spirituale – obiceiuri, credințe, rituri în legătura nașterea*, în *Buletin Științific. Revista de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*, Volumul 21 (34), 2015.
9. Tureac Tatiana, *Obiceiurile peșitului și a logodnei*. file:///C:/Users/Cristina/Downloads/230-Article%20Text-853-1-10-20190701%20(1).pdf
10. Tureac Tatiana, *Nunta moldovenească – model de formare a cuplului familial. Teza de doctor*. Chișinău, 2018.
11. Todinca Vasile, *Nunta în satul tradițional din Țara Beiușului*, file:///C:/Users/Cristina/Downloads/37-Biharea-2010-XXXVII-studii-etnografie-arta_009.pdf p. 17-21

Sarcine teoretico-aplicative

1. Caracterizați obiceiurile și tradițiile legate de naștere la români.
2. Descrieți obiceiurile și tradițiile de nuntă la români.
3. Analizați obiceiurile și tradițiile la înmormântare la români.
4. Evaluați conservarea și revitalizarea tradițiilor și obiceiurilor de familie la români la etapa actuală a Republicii Moldova.

Tema X. INSTITUȚII TRADIȚIONALE, ÎNRUDIREA, FORMELE DE ASOCIERE

Unități de conținut:

- 1. Instituțiile tradiționale, sociale și formele de asociere**
- 2. Instituții create prin asociere în baza diferitor criterii**
 - 2.1. Ceată flăcăilor**
 - 2.2. Petrecerea la armată**
 - 2.3. Hora satului**
- 3. Înrudirea prin afiliere**
 - 3.1. Nănășia**

Obiective:

- Să determine principiile instituției tradiționale, sociale și forme de asociere existente la poporul român;
- Să analizeze instituțiile sociale și tradiționale existente în spațiul românesc;
- Să estimeze conservarea instituțiilor tradiționale, sociale și formele de asociere la etapa actuală în RM.

1. Instituțiile tradiționale, sociale și formele de asociere

Societatea tradițională își articula viața economică, socială, religioasă, culturală pe temeiul funcționării mai multor instituții importante: *oamenii buni și bătrâni ori sfatul bătrânilor, neamul, nășia, obștea, claca, ceata de flăcăi, hora satului* etc. În structura socială, fiecare instituție realiza atât funcții specifice, importante pentru organizarea și pentru promovarea anumitor principii și valori colective, cât și funcții generale, orientate să asigure buna funcționare a întregii societăți.

Conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial al Republicii Moldova, identificăm următoarele instituții create prin asociere.

I. Instituții de bază

1. Familia, împreună cu numele membrilor văzuți în diferite raporturi unul față de celălalt și formulele de politețe utilizate în comunicare.

2. Neamul, împreună cu numele familiilor și a membrilor acestora văzuți în diferite raporturi unul față de celălalt și formulele de politețe utilizate în comunicare.

3. Comunitatea sătască împreună cu normele de organizare, de reglementare și de administrare a vieții comunitare, inclusiv eticheta tradițională.

II. Instituții create prin asociere în baza diferitor criterii

1. Breslele, frățiile, grupurile profesionale, împreună cu normele de organizare, de reglementare și administrare.

2. Ceata flăcăilor, împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

3. Sfatul bătrânilor/oamenii buni și bătrâni, împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

4. Grupul femeilor, împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

5. Consiliul bisericesc împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

6. Hora/jocul satului împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

7. Grupurile de copii împreună cu normele de organizare, reglementare și administrare.

8. Claca organizată pentru practicarea ajutorării la diferite munci.

9. Claca/joc practică de tineri pentru a bate podeaua în încăperile casei noi.

III. Înrudirea prin afiliere

1. Nănășia și cumetria, împreună cu practicile și denumirile asociate.

2. Înfrățirea/însurățirea, împreună cu practicile și denumirile asociate.

IV. Relații consfințite juridic

1. Legământul.

2. Jurământul.

3. Tocmeala.

4. Testamentul [2].

2. Instituții create prin asociere în baza diferitor criterii

2.1. Ceata flăcăilor

În *ceata feciorilor* intrau toți flăcăii satului, care au trecut ritul de inițiere *intratul în horă*. Cât timp erau membrii cetei, flăcăii respectau codul comportamental impus de moralitatea satului acestei structuri și ieșeau din rândurile cetei tot prin horă, atunci când se căsătoreau. Deci, viața socială a fiecărui flăcău, ca și a întregii cete, se desfășura, în bună parte, în spațiul oferit de ceată și de horă. Ceata activa după reguli nescrise, dar bine însușite și impuse ca program moral pentru fiecare membru. „Instituția fiind organizație socială, ea are vocația înaltă și necesară de a deveni *instituție juridică*, de o intensitate variabilă, adesea neobservată sau considerată ca mergând de la sine” [3, p. 109-110].

Însăși ceata avea și alte nume: *ceata mare*, *ceata flăcăilor*, *tovărășie*, *cumpanie*, *hurtă*, *bandă*, *roată*, *cămarășie*, *ceata Moșului*, *Cârceia*, *Vălărețul*. Cetele întruneau între 6-8 și 20-25 de flăcăi, numărul acestora depinzând, așa cum remarcă purtătorii de tradiție, de mai mulți factori: de mărimea localității și de necesitatea împărțirii acesteia în două sau mai multe părți, pentru ca ceata să reușească timp de o noapte să colinde toate casele de gospodari. Dacă ceata evita în mod voit sau nu reușea, din anumite motive, să colinde pe la toate casele, putea să-i ofenseze pe gospodari. Sărbătorile de iarnă erau un prilej pentru a solidariza comunitatea, a o face să-și reactualizeze instituțiile, să valideze, odată cu renovarea timpului, și noi relații sociale. Iată de ce flăcăii intrau în rolul mediatorilor [3, p. 111].

La anumite ocazii, ceata de flăcăi se regroupează și acționează după principiul unității teritoriale a satului. La Sf. Toader, sărbătorit primăvara, în prima săptămână după Lăsatul Secului de Paști, se organizau întreceri de cai. Obiceiul s-a conservat cel mai bine în localitățile din sud, fiind practicat până la Al Doilea Război Mondial. Ajunși în săptămâna cailor Sfântului Toader, flăcăii scoteau caii din grajduri, îi îngrijeau. Sâmbătă îi împodobeau cu ciucuri, lăicere și ieșeau în sat pentru a-i demonstra cât de arătoși sunt după iernare. Se organizau în grupuri și îi alergau călări, dintr-un capăt în altul

al satului, sau până la brazdă/hotar, iar primii veniți primeau în dar năframe/batiste cusute de mâinile fetelor care îi așteptau la locul de sosire. La nunți, prietenii mirelui și ai miresei, de asemenea, veneau călări pe cai voinici, ținuti special numai pentru călărie. În unele localități, în timpul desfășurării nunții, aveau loc întreceri cu caii, iar învingătorii primeau drept trofee năframe/batiste de la mireasă sau și de la prietenele ei. Ceata flăcăilor se impunea ca unitate și în timpul nunții unei fete din sat cu un flăcău din altă localitate. În momentul când alaiul nunții cu mireasa trebuia să treacă pe un pod ori dincolo de brazda/hotarul satului, flăcării cereau *vadra* sau *vulpea* de la mire, un fel de răscumpărare a miresei, așezându-i în cale o masă mică cu pâine și sare. Mirele trebuia să-i omenească, cinstindu-i cu o vadră de vin și cu ceva gustări așezate pe masă, mulțumindu-le în acest mod pentru faptul că au scos fata la horă, au jucat-o și au arătat-o lumii în toată frumusețea ei [3, p. 114].

2.2. Petrecerea la armată

În societatea rurală contemporană, în pofida transformărilor radicale produse, o mare parte fiind distructive, atât la nivel social-economic, cât și în raport cu viața tradițională, totuși, unele obiceiuri și manifestări folclorice se mai practică, evident neuniform ca prezență, conținut și repertoriu în spațiul etnografic al Republicii Moldova. Numim obiceiurile legate de naștere și înmormântare, ceremonialul nupțial, diferite tipuri de colindat. Transformările survenite la nivelul întregului sat s-au extins asupra instituțiilor premaritale, „din necesitatea existenței unei concordanțe între starea de fapt și funcționalitatea lor. În cadrul unor fenomene ample, cum ar fi mobilitatea teritorială și socială, (...) pătrunderea în viața satului a mass-media, înființarea căminelor culturale, creșterea gradului de instruire în rândul populației sătești, atât modul de alegere a partenerului, cât și a cadrului în care se petrecea acest lucru au avut de suferit”. În acest context încă mai prezintă valoare semantică și funcțională instituțiile premaritale *Petrecerea la armată*.

Petrecerea la armată este organizată de către părinții băiatului, dar rolul prim îl are mama, împreună cu câteva neveste - rude și vecine.

Evident evenimentul este direcționat spre tinerii din localitate, fete și flăcăi, din anturajul personajului principal - recrutul.

Actul înstrăinării, caracteristic manifestării, adică plecarea impusă a unui individ din mediul natural și familial propriu vieții lui, fie temporar – cazul dat, fie pentru totdeauna și integrarea acestuia într-un mediu nou, un mediu străin, este încă bine reliefat, reflectând cele trei secvențe fundamentale: desprinderea, trecerea și integrarea, codificate la rândul lor în acțiuni concrete, care pot fi separate, evident, doar convențional.

Așadar:

- desprinderea de familie, de prieteni, prietenă, mediul firesc, acoperă intervalul pregătirii mesei festive, invitarea rudelor, dar în special a tinerilor, deoarece ei sunt actanții principali;

- trecerea propriu-zisă plasează în centru masa festivă, însoțită de dans, cântec și câteva acțiuni tradiționale integrate, încă bine păstrate și anume:

- a) Plantarea unui arbore fructifer de către recrut;

- b) Legarea recrutului cu prosoape, oferirea diferitor daruri din partea rudelor. Moment ce denotă sentimentul de tristețe, înstrăinare. Pentru a realiza un echilibru emoțional nu lipsesc momentele ludice, precum prezența unei bătrâne, de regulă bunica, care îi aduce daruri sub formă de alimente (vin, mămăliguță, plăcinte, brânză de oi, ceapă, ș.a.), pe care într-un trecut nu prea îndepărtat le-ar fi luat recrutul cu el, să-i fie utile în călătoria până la destinație, drumul fiind lung, datorită transportului – car, căruță, etc. În prezent fiind, evident, inutile.

Astfel dintr-un act important, grav, această acțiune se transformă într-unul distractiv.

- c) Prietena îi dăruiește o băsmăluță (un fel de năframă) pe care i-o prinde la brâu, simbolizând un legământ de fidelitate; este cunoscută și balada *Inelul și năframa*, care reflectă aceeași acțiune [1, p. 83].

- d) Toți cei prezenți la fel vin cu daruri, dar în special, donează bani, (sume mici, comparativ cu cele din cadrul nunții).

- Integrarea acoperă intervalul de la adunarea tuturor recruților din aceeași comunitate, într-un loc anume al localității, sau din diferite localități într-un centru de recrutare administrativ, petrecuți de regulă

de fete și flăcăi, prieteni apropiați, până la revenirea ultimilor la casele lor, încheindu-se astfel întreg ceremonialul petrecerii sau plecării la armată [1, p. 84].

2.3. Hora satului

Hora era circumscrisă percepțelor rituale vizând timpul, locul, principalii ei performeri și participanți. Zilele în care se aduna hora în localitățile de la est de Prut erau aceleași ca pretutindeni în spațiul cultural românesc: ziua hramului bisericii, toate duminicile, Crăciunul, Sf. Vasile, Boboteaza, Paștele, Duminica Mare etc., cu excepția celor din perioada posturilor, când din perspectiva moralității creștine, nu se permiteau petrecerile cu dansuri și cântece. Astfel, cele patru posturi ale anului despărteau în patru perioadele de desfășurare a horelor satului. Comunitatea urmărea atent respectarea acestei interdicții. În post, flăcăii și fetele practicau alte distracții. Dacă era vreme bună se plimbau în lungul drumurilor care traversau satul, se opreau la poduri, fântâni, izvoare, pentru a se juca în diferite jocuri, sau a povesti, a discuta, a glumi. Dar dacă era frig, se adunau la o casă mai încăpătoare „să stea la vorbă”.

Locul de întrunire al horei satului era unul curat, neafectat de contaminarea morții, situat de obicei în centrul satului, într-un spațiu mai larg. La Filipeni, raionul Cantemir, când se făcea joc la hram 3 zile, două zile jucau în centrul satului, iar a treia zi ieșeau cu hora la marginea lui, la toloacă, că să participe cât mai mulți tineri din satele vecine. În perioada caldă a anului erau preferate și locurile de lângă izvoare. De la Paști până la Rusalii, horele se adunau lângă scrânciob (leagăn, dulap). Pretutindeni, la Duminica Mare, scrânciobul era împodobit cu frunzari verzi, încât oamenii abia de se vedeau dintre ei. La locul horei, participanții se regrupau după anumite principii ce corespundeau valorizării spațiului într-un loc unde erau demonstrate diferite statusuri sociale care trebuiau acceptate și respectate.

Horele începeau pe la amiază, după încheierea serviciului divin la biserică, și se terminau pe la apusul soarelui. Frecvența acestor hore varia, înregistrând anumite constante: la Crăciun și la hramul satului, ele durau 3 zile, la Paști – 2 zile (în prima zi nu era voie să dansezi și

oamenii se dădeau în scrânciob), la Anul Nou, Duminica Mare, Petru și Pavel etc. – câte o zi [3, p. 115].

De obicei, structura horei este cam aceeași în toate localitățile mari. Un grup de flăcăi coordonează organizarea horei satului din partea întregii cete care contribuie, în funcție de necesitate, cu bani sau altfel de ajutor la buna desfășurare a horei. Din perspectivă economică, băieții asigură organizarea horelor. În realitate, hora se întrunește pentru întreaga comunitate, căci vin la horă toți: flăcăi și fete, cei căsătoriți de curând, ori de mai multă vreme, dar și bătrâni, copiii, fiecare aderând la cercul său. În unele sate, flăcăii trecuți de armată formau un cerc aparte, iar cei mai tineri, neînrolați, erau ținuți la distanță, ca să învețe mai bine repertoriul dansurilor, dar și abilitățile de comunicare la horă. De cele mai multe ori, cei căsătoriți dansau alături de celibatari, iar în alte sate intrau mai târziu în dans. Copiii formau cercuri mici, în care deprindeau pașii și ritmurile, fără să deranjeze dansatorii maturi, iar aceștia, la rândul lor, nu aveau dreptul să-i marginalizeze pe copii.

Pretutindeni, flăcăii încep primul dans, iar fetele intră în joc la al doilea. Fetele dansau doar dacă erau invitate de către flăcăi. Ele nu plăteau pentru muzicanți, dar trebuiau să danseze cu toți băieții care le invitau. Nu aveau voie să refuze nici un băiat, indiferent dacă îl plăceau sau nu. Regula era cunoscută de toți. Dacă fata „întorcea cuvântul băiatului” sau refuza să danseze cu vreun băiat, era scoasă din horă cu muzică. La un semn al flăcăilor organizatori, muzicanții întrerupeau muzica dansului și începeau să cânte un marș. La auzul acestui semnal, toată lumea devenea atentă ca să vadă cine dintre fete este pedepsită. Tot flăcăii rămâneau să danseze ultimele jocuri în amurg, după ce fetele plecau spre casă. În localitățile unde flăcăii trebuiau să petreacă fetele acasă, cei căsătoriți rămâneau să danseze ultimii. Ei nu plăteau pentru că jucau la horă, ceea ce constituia un semn de respect al flăcăilor față de cei cu status marital [3, p. 117].

Jocul de Hram este la fel o manifestare ce se practică încă în comunitatea rurală contemporană și care vizează în primul rând tinerii – fete și flăcăi. *Hramul* este o sărbătoare importantă pentru colectivitatea satească (precizez: în Republica Moldova satul este unica

unitate administrativă ce precede pe cea de oraș, nu exista unitatea de comună). El marchează ziua sărbătorii religioase când a fost sfințită biserica din sat. Fiecare localitate are ziua sa de *Hram*. După anii '90, printr-un decret de guvern această zi este declarată nelucrătoare pentru localitatea respectivă, ceea ce a favorizat păstrarea și marcarea evenimentului prin Joc, care se făcea neapărat în această zi [1, p. 84]. Jocul de Hram se desfășoară astăzi îndouă etape: *Jocul propriu-zis*, care se organizează ziua și *Balul*, care are loc seara.

Organizatorii Jocului de Hram erau de regulă flăcăii de „frunte” din sat, evident unul dintre ei era conducătorul grupului. Printre aceștia se numărau, în primul rând, cei „scăpați de armată”, anume cei cu serviciul militar făcut. Ei invitau și plăteau muzicanții, urmăreau desfășurarea corectă a evenimentului. În prezent rolul acestui grup de flăcăi nu este diminuat, doar că ei colaborează la organizarea Jocului cu directorul casei de cultură și alte persoane responsabile în acest sens din cadrul organelor administrative locale. La Jocul de Hram din prima parte, adică de zi, ce se desfășoară în aer liber, participă doar tinerii, de fapt cine dorește, fără un oarecare aport financiar. Repertoriul de dans este divers, dar neapărat se execută o mare cantitate de melodii de origine folclorică. Dacă e să mă refer în general la elementul coregrafic, atunci trebuie să remarc zona de sud a Basarabiei, unde s-au păstrat un șir de particularități specifice coregrafiei din zonă, mai ales că în multe localități de aici, și în special, în Cahul, centru administrativ zonal, este viabilă tradiția *Jocului duminical*. Persoane din alte zone ale Basarabiei nu se aventurează să intre în joc, din motivul că nu pot face față conținutului coregrafic destul de complicat.

Balul, care a preluat în mare parte funcțiile manifestării date, începe seara și durează până după miezul nopții. Se organizează într-o încăpere, intrarea este contra plată. În repertoriul de dans predomină dansuri moderne, depășind ca frecvență jocurile populare. Chiar dacă eticheta și normele. Jocului tradițional nu mai au relevanță, totuși balul și-a creat legile proprii de desfășurare, care în mare parte anticipă ceremonialul nupțial. Astfel, flăcăul, inițiatorul balului, devine cea mai importantă persoană din cadrul petrecerii. El alege Regina balului, de regulă, prietena lui sau fata cu care este deja logodit [1, p. 85].

În vechime acest obicei reprezenta un eveniment nelipsit din cursul firesc al vieții de la țară, făcând parte din stilul de viață al țăranilor, așa cum ar fi, spre exemplu, munca câmpului. Hora se ținea în toate zilele de duminică, zilele de sărbătoare, cu ocazia serbărilor și a altor evenimente cum ar fi nunta. Poiana întâmpina laolaltă copiii, tinerii, dar și bătrânii satului, care contribuiau la transmiterea obiceiului către generațiile următoare. Hora satului însemna în trecut mai mult decât un moment de bucurie și de destindere, avînd conotații sociale deosebit de importante. Se obișnuia ca la horă, fetele tinere, aflate în apropierea vârstei la care ar trebui să se mărite erau „prinse în horă”, simbolizînd astfel că sunt gata de căsătorie. Momentul era pregătit cu atenție, fata purtînd haine de sărbătoare tradiționale, cu salbă de aur la gât, și cu părul dezvelit strîns în coc. Măiestria cu care jucau și frumusețea erau un atu, fiind curtate în scurt timp de flăcăi, care și ei la rîndul lor își arătau talentul la joc. Este lesne de înțeles de ce majoritatea căsătoriilor aveau loc în cadrul comunității, puțîndu-se observa multiplele legături de rudenie care există între oameni. La Horă participau de obicei numai membrii comunității, orice încercare de pătrundere a unui flăcău din alt sat fiind respinsă cu brutalitate, tinerii avînd grijă să nu înstrăineze nici o fată. Siguranța că flăcăul sau fata sunt din același sat însemna pentru părinți, în mod special, o ușurință în ceea ce privea vegherea tinerei familii, împărțirea pămîntului, ajutor pentru ridicarea unei case, dar mai ales, cunoașterea familiei cu care urmau să se înrudească. Hora satului a fost odinioară o manifestare amplă pe care localnicii o numeau „danț”. Ocaziile de organizare erau foarte multe. Erau implicate mai toate sărbătorile tradiționale, excepțîndu-se perioada postului. Datorită interdicțiilor creștinești, acestea mai interziceau „danțu” în prima zi a sărbătorilor considerate cele mai mari: Crăciun, Paști, Rusalii, jocul organizîndu-se în zilele de după sărbătoare. Ca și șezătoarea, acest obicei întreținea climatul de viață spiritual a satului, îi întărea climatul de viață sănătoasă prin „gura satului” și ascuțișul tăios al strigăturilor de mare vitalitate, bogăție și varietate.

Jocul duminical avea cu preponderență un rol de inițiere, întrucît organiza „băgarea în danț” a fetelor și flăcăilor ajunși în stadiul de

adolescență. Intrarea în dans respecta anumite norme și prescripții tradiționale, ea implica un anume fast, avea un caracter sărbătoresc. Intrarea în dans se făcea pentru fete de 12 ani, iar băieții intrau în dans după 14 ani. Invitarea fetelor la dans se făcea după anumite reguli tradiționale. Nu era voie ca fetele să refuze nici un flăcău chiar dacă era mai sărac sau mai puțin chipeș. Dacă o fată nu vroia să danseze îi spunea: „Joc în dansu acesta” sau „mi-i dat danțu”. Era considerată necorespunzătoare comportarea fetei care refuza direct să joace cu un băiat, or care îl lăsa în „danț” și nu scăpa nepedepsită de „gura satului”. Babele ziceau „că-i pe nealcoșe și pe măreață și umblă cu nasu pe sus”. „Gura satului” avea o mare importanță în cadrul dansului și a satului în general și ea sancționa orice purtare necorespunzătoare. Astfel, Horasatului și Jocul din trecut nu erau numai o adunătură de oameni, unde lumea dansa și se veselea. Are dreptate Mihail Gh. Cibotaru, când subliniază că, pe lângă momentul distractiv, pe lângă partea ei veselă, hora mai era, în primul rând, un fel de școală a satului, o școală de etică și estetică, o școală cu lecții de omenie, de comportare în societate, o școală de popularizare a tot ce este frumos, bun, modest și de preț, spiritual și vesel și, în același timp, o biciuire a obrăzniciei, a îngâmfmării, a fuduliei și a altor metehne omenești.

Horele și Jocurile erau niște mecanisme eficace de reglementare a comportamentului oamenilor, de educație a facultăților morale înălțătoare. Procesul educativ avea loc prin intermediul opiniei publice, de aceea tineretul se străduia să fie corect în toate. După cum remarcă P. Ștefănuță, în unele sate, dacă o fată nu avea plăcere să dansezecă un flăcău, care poate era mai sărac sau nu se bucura de o bună reputație în sat, atunci flăcăul o putea da afară din joc. Fata în cauză era nevoită să stea între fete și să nu danseze, chiar dacă o chemau alți flăcăi care îi erau pe plac. Flăcăul jignit o putea împiedica să danseze, izbind-o afară din joc. Alți flăcăi îi puneau pe lăutari să-i cânte marșul. Astfel, bazându-se pe reprezentările morale existente în societate și însușindu-le, omul poate în aceeași măsură să-și reglementeze comportarea sa și concomitent să judece despre tot ce are loc în jurul lui. Cu alte cuvinte, în morală omul este nu numai obiectul controlului social, ci

și un subiect ce are autoconștiință - convingeri, simțuri, emoții, deprinderi. Reieșind din aceasta, putem conchide că tradițiile în cauză, ca factori obiectivi ai formării conștiinței morale, pot să funcționeze eficient numai atunci când se îmbină cu influența factorului subiectiv, adică cu activitatea omului spre susținerea acestor tradiții. Mai bine zis, acțiunile și comportamentul omului depind atât de conștiința lui morală, cât și de activitatea lui spre susținerea acestor tradiții și sărbători, pentru că în acest proces el asimilează anumite norme și reguli necesare, care favorizează devenirea lui ca ființă socială. În același timp, are loc procesul trecerii valorilor morale, care există în conștiința socială, într-o proprietate personală a individului, ceea ce are o deosebită importanță în educația morală [4, p. 103].

Jocul duminical avea cu preponderență un rol de inițiere, întrucât organiza „băgarea în danț” a fetelor și feciorilor ajunși în stadiul de adolescență. Intrarea în dans respecta anumite norme și prescripții tradiționale, ea implica un anume fast, avea un caracter sărbătoresc.

Intrarea în dans se făcea pentru fete de 12 ani, iar băieții intrau în dans după 14 ani. „Tizeșii” organizau „băgarea în danț” la cererea părinților sau a tinerilor. Ei vorbeau cu câteva fete fecioare „să-i ieie la danț și să-i joace” pe tinerii care doreau, iar fetele în general „erau băgate de tizeși în danț”. Inițierea nu era ușoară, deoarece la danț venea tot satul și „babele tăt urmăreau din gura șurii să vadă cum joacă, cine cu cine joacă și vorbește”.

Plata celor care intrau în „danț” era percepută numai pe jumătate, deoarece „cei holtei” jucau în față „su grumazu ceterii”, iar ceilalți mai pă la coadă. Invitarea fetelor la dans se făcea după anumite reguli tradiționale. Nu era voie ca fetele să refuze nici un fecior chiar dacă era mai sărac sau mai puțin chipeș. Dacă o fată nu vroia să danseze îi spunea: „Joc în dansu acesta” sau „mi-i dat danțu”. Era considerată necorespunzătoare comportarea fetei care refuza direct să joace cu un băiat, or care îl lăsa în „danț” și nu scăpa nepedepsită de „gura satului” (opinia publică). Babele ziceau „că-i pe nealcoșe și pe măreață și umblă cu nasu pă sus”. „Gura satului” avea o mare importanță în cadrul dansului și a satului în general și ea sancționa orice purtare necorespunzătoare [5, p. 126-127].

Acumularea mijloacelor pentru hora satului ține de obiceiul vânzii/cumpărării satului, destul de frecvent în trecut, în prezent păstrat ca reminiscență în unele localități la Crăciun, iar în altele – la Sf. Vasile. Documentele etnografice care descriu acest obicei sunt insuficiente pentru a face o claritate cine vindea satul și de ce îl vindea, și cine îl cumpăra, și de ce îl cumpăra. Problema cercetării lui rămâne deschisă. Vom aduce câteva exemple care schițează tabloul, dar nu-l limpezesc în totalitate. În unele sate, la hora de Crăciun, bătrânii ieșeau în centrul jocului și anunțau că vând satul. Stabileau un preț anume, el fiind corelat cu prețul la care satul a fost vândut anul trecut. Din trei încercări, care presupuneau negocieri, satul era vândut flăcăilor. Aceștia trebuiau să plătească prețul licitat din banii care aveau să-i primească în timpul colindatului. Iată de ce înțelegerea avea loc în prezența comunității. În amurg, imediat după încheierea horei, ceata flăcăilor începea să colinde în partea sa de sat, încât dimineața, când se întâlneau la *hurdughie* sau la casa vătafului, transmiteau bătrânilor suma contractată din banii adunați, iar din restul banilor trebuiau să plătească muzicanții pentru următoarele hore ale satului [3, p. 109-110].

3. Înrudirea prin afiliere

3.1. Nănășia

Familia este „un grup care își are originea în căsătorie, fiind alcătuită din soț, soție, copii născuți prin unirea lor (grup căruia i se pot adăuga rudele) pe care îi unesc drepturi și obligații morale, juridice, religioase și sociale. Ca grup social, întemeiat pe alegerea reciprocă a partenerilor maritali cu roluri și statute precise asociate membrilor lui, apoi având aptitudini, țeluri și aspirații comune și asigurând creșterea copiilor”. În afară de relații de rudenie de sânge și cele apărute prin intermediul relațiilor de alianță (de cuscrie), rudele pot apărea și „prin intermediul unor ritualuri și acte cu caracter social”, din „nevoia consolidării unei solidarități sociale”. Din punct de vedere antropologic, acest tip de relații de rudenie este numit rudenie fictivă sau pseudorudenie, denumită și cvasirudenie [6, p. 237].

Năşia este o instituţie fundamentală în organizarea comunităţilor tradiţionale româneşti. Înrudirea spirituală prin năşie exprimă raportul stabilit între naşi şi fini, la fel ca şi între consăngenii direcţi ai acestora, în urma săvârşirii Tainei Botezului şi/sau Tainei Cununiei. Rudenia din năşie la români se păstrează cu mare cinste de-a lungul întregii vieţi, deseori depăşind limitele unei singure generaţii, şi este consacrată prin acte de comuniune în cele mai însemnate momente ale existenţei – naştere, căsătorie, înmormântare. La fel ca în cazul tuturor alianţelor care stau la baza rudeniei, între naşi şi fini se instituie o înşiruire de drepturi şi obligaţii, de servicii şi contraservicii a căror respectare este urmărită prin sistemul de norme ale comunităţii. [7, p. 56].

Rânduiala alegerii naşilor de cununie. Comunităţile tradiţionale româneşti aveau atitudini bine articulate, stabilite şi ierarhizate de la o generaţie la alta, în ceea ce priveşte rânduiala de alegere a naşilor de cununie. Naşii trebuiau să dea dovadă de experienţă de viaţă şi, respectiv, să fie un bun exemplu pentru tânăra familie: „de regulă se aleg gospodari în floarea vieţii, care duc casă bună, fiind credinţa nestrămutată, că după cum trăiesc nunii aşa au să trăiască şi finii”. Statutul autoritar al naşilor implica responsabilităţi de oameni respectaţi în sat pentru viitoarea familie: „de gospodarul ce trăieşte rău cu nevasta se fereşte ca dracul de tămâie [...]”. În calitate de mediator ceremonial, familia naşilor trebuia să fie cununată, la prima căsătorie, aşa cum „omul văduv nu-i de bun augur, holteiul tomnatic nici atâta. Rar, rar se văd copii nuni mari, deşi-s de bun augur, dar nu ştiu purta cinstea nunţei”. Mai mult, naşa trebuia să nu fie fată mare sau însărcinată la momentul cununiei. În opinia etnologului român Germina Comanici, „ca femeie însărcinată, naşa ar reprezenta o forţă numinoasă, care trebuie să intre în contact cu mireasa, ea însăşi intrată într-o aură similară. Condiţia femeii căsătorite a doua oară sau a fetei certifică fie un destin nenormal, fie o etapă nefinalizată social, ambele considerându-se că ar avea o influenţă nefastă”.

Astfel, statutul autoritar al naşilor de cununie era puternic condiţionat de starea materială şi virtuţile morale atribuite de comunitatea tradiţională viitorilor naşi, „oameni de frunte, de vază în sat, cuprinşi,

dar și cu dare de mână, ca să poată ajuta în orice împrejurare tânăra pereche. Ca agenți inițiatori nașii trebuiau să reprezinte un model pentru tânăra pereche, prosperitatea lor și statura morală putând influența în bine evoluția cuplului”. Comunitatea rurală se conducea de tradiția moștenirii nașilor în interiorul neamului pe linie paternă și, de obicei, aceștia erau din localitate cu mirele. Alegerea nașilor din partea miresei, până la mijlocul sec. al XX-lea, nu era bine primită: „alegerea nașilor de către socrii mici era o rușine pentru flăcău”. Dacă nu se găseau nași de botez sau rude apropiate care să-i cunune pe tineri, se alegeau nași din afara neamului, condiția principală fiind statutul de autoritate al acestora în comunitate: „și de nu mai găsește [mirele] din cei ce i-s datori să-l cunune, merge la neamuri de ale lor, la stăpânul moșiei, dacă-i boier veșnic nu un venetic, sau în sfârșit la vreun alt om, ce-i vrednic de treaba asta”. Prioritatea nașilor aleși din partea mirelui, din rândul rudelor, prietenilor sau colegilor, este consemnată până astăzi. Negocierile neamurilor privind alegerea nașilor aveau loc la scurt timp după Logodnă: „la o săptămână după logodnă părinții fetei cu starostele și rudele merg la părinții flăcăului și aici ‘se bea răspunsul’. Acum se hotărăște definitiv [...] și cine vor fi nașii”. Numărul perechilor de nași era unul instabil, variind de la o pereche la două sau chiar mai multe perechi de nași. La mijlocul sec. al XX-lea tot mai frecvente sunt cazurile când mirii aleg două perechi de nași de cununie, câte o pereche din partea ambelor neamuri: „nănașii puteau fi din ambele părți. Cum îi dat de la Dumnezeu! Ei trebuiau să fie ai doilea părinți” [7, p. 57].

„Prinderea” nașilor de cununie face parte din obiceiurile prenuptiale: „în timp ce merg pregătirile pentru Înțelegere, mirele, mireasa și socrii cei mari cu o ploscă de vin și cu un colac se duc la gospodarii care doresc să le fie nănași”; „mergeau părinții băiatului să prindă nănași cu o pereche de colaci și un șip de vin”. În unele localități au fost consemnate formule versificate de invitație a nunilor. Dacă gospodarul accepta invitația, „socrul cel mare îi cinstește pe toți cu un pahar de vin și cu pâinea pe care a adus-o”, iar „viitorii nuni pun la masă pe soacra mare și când soacra vrea să plece acasă, nuna îi dă înapoi tot doi colaci cu o basma pe ei pentru mireasă”; în ambele situații, „celor

doi colaci le revine funcția de a legaliza noile relații de rudenie spirituală”. Responsabilitatea asumată de viitorii nași, de rând cu autoritatea și cinstea acordată de comunitate prin desemnarea acestui rol, îi determina pe gospodarii vizați să cântărească bine lucrurile înainte de a „da” răspuns: „se întâmpla că răspunsul viitorilor nași nu era dat de la prima vizită, aceștia urmând să se sfătuiască cu părinții, cu nănașii; atunci tatăl băiatului se întorcea acasă fără ca să, umble’ la sticla cu vin”. Despre acest aspect delicat al negocierilor între neamurile mirilor și familia gospodarului „poftit să fie naș de cununie”, Elena D. O. Sevastos notează: „dacă gazda primește colacii și mulțumindu-le îi cinstește, zicându-le: bucuros, bucuros, semn că se prind nuni mari; iar dacă, după ce i-a cinstit, își fac gospodarii treabă pe afară și-apoi nevasta se duce la ladă de scoate [...] un galben sau doi, ca să le acopere cheltuielile, îi semn că nu primește și trebuie să-și caute alt nun. [7, p. 58] Dar una ca asta se întâmplă foarte rar, căci una din datoriile fiecărui creștin e să facă casă și să creștinească pe cei ce vin cu rugămintele la dânsul”. Refuzul de a onora invitația cununării tinerilor, fără careva motive serioase, era primit în comunitatea tradițională drept „mare păcat”. Era vie credința despre datoria creștină de a cununa: „să poți să bucuri și tu pe alții, că pe cealaltă lume și Dumnezeu te-a bucura pe tine”.

Prima desemnare publică prin împodobire a nașilor de cununie avea loc în timpul Înțelegerii: „la Înțelegere se adună neapărat și nunul cel mare. Daruri nu se aduc, dar înseamnă nunul și nuna soacra cea mare, apoi cea mică”; nașii erau „însemnați cu prosop” și cu un colac de prins nașii”. În timpul nunții propriu-zise, nașii erau „însemnați” cu prosoape legate cruciș peste umeri și cu buchete în piept: „nănașii sunt însemnați în cruce, din ambele părți”. Nunii sunt împodobiți mai întâi de soacra mare: „nunul și nuna se cunosc prin aceea, că sunt legați cu câte un prosop peste umăr dat de la mire. Nuna-i legată și la mână cu o casâncă sau basma”. Odată ajunși la mireasă, nunii sunt însemnați din partea neamului miresei. În unele localități, nunii erau împodobiți de soacra mare înainte de a porni cu alaiul la mireasă, dar cel mai des responsabilitatea soacrei mici să împodobească nunii „cu prosoape frumos brodate, gătite dinainte”, „prosop cu colțuri”, „pro-

sop cu horboțică la trei părți”. De obicei ambele neamuri aveau grijă de împodobirea nașilor: „nănașii erau legați cu prosop în trei părți, alb, cu horboțică. Era legat de soacra mare la casa mirelui și apoi era legat în pragul casei la mireasă, până a intra în casă, cu un prosop și mai frumos”.

Pe întreaga durată a ceremonialului de nuntă din Basarabia, ca și în întreg spațiul cultural românesc, nașii de cununie dețineau cel mai ridicat statut, exprimat printr-o așezare la locul de onoare și adresare plină de respect (cuconul nun, nunul cel mare) și modele de comportament bine articulate în mentalul colectiv („nu le trece nimeni pe dinainte”, „sunt cei mai băgați în seamă”). Atitudinea plină de respect și locul privilegiat, de frunte, sunt consfințite prin delegarea unei serii de responsabilități și funcții („nunul cel mare cu grija-n spinare”) care oscilau între sacru și profan, între miri și comunitatea celor căsătoriți, între familia tinerilor și comunitatea tradițională. Vom remarca aici, că „nunii mari” sunt primii invitați atunci când începe poftirea la nuntă, cu câteva zile înainte de Cununie: „chemarea începe de la nunii mari, apoi se cheamă fruntașii satului și se sfârșește cu oamenii sărmani”. În ziua nunții, starostele împreună cu un flăcău și cu lăutarii aduceau cu alai și muzică nunul cel mare la mire: „starostele ia jemnă și sare și merge să poftască nunii. Iar părinții mirelui îi așteaptă cu vin și dulciuri pentru ca să le pună buchete și să-i lege cu prosop”. De la casa socrilor mari se mergea după mireasă: „dimineața, în ziua nunții, nunul cu flăcăii și fetele de la nuntă se duc cu trăsura la mire și de acolo împreună cu mirele pleacă la mireasă”. Se întâmpla să nu se mai revină la casa părinților mirelui: „de la nun, unde au fost cinstiți toți din belșug, pornesc spre casa miresei tot în chiote, pocnete de pistoale și cântecele lăutarilor”. În calitate de agenți inițiatori și protectori ai mirilor pe parcursul integrării acestora în comunitatea tinerilor căsătoriți, nașii urmau să se afle în fruntea alaiului de nuntă de la Peșit sau Înțelegere până la Legătoare (Dezbrăcare, Dezlegare, Despodobire, Stricare etc.). Nunul avea propriul alai, „oastea nunului”, al cărui număr era negociat cu socrii încă de la Înțelegere, când „socrul mare întreba pe socrul mic câte perechi poate să primească la nuntă din partea nunului”. Toți invitații în nuntă se supuneau ordinii nunului,

respectându-i vorba: „nunun pe parcursul nunții conducea toate rânduile și tot el înveselea nuntașii. Nuna conducea cu legătoarea”. Doar nunul cel mare știa drumul pe care se va deplasa alaiul de nuntă; deoarece de la Cununie alaiul se întorcea, de obicei, pe alt drum. Totodată, nunul avea grijă să mențină spiritul festiv al ceremonialului pe tot parcursul alaiului: chiar „dacă mireasa trăiește aproape de mire, alaiul nu merge dea-dreptul, ci face un înconjur mare prin sat, ca să iasă alaiul mai măreț”. Nașul intervenea cu discernământ, când mirele este supus diferitor încercări cu caracter inițiatice. În aceste probe inițiatice, nașul avea deseori rol de substitut simbolic al mirelui: „în drum până la biserică li se iese înainte cu căldări cu apă. De data asta nunul e dator să le arunce bani”.

În obligațiile nașului intra plata flăcăilor de la casa miresei pentru a deschide porțile ca să intre alaiul mirelui. La intrarea în casa miresei, vorniceii dansează. „bine încleștați de mână, ca să nu poată face nimeni loc printre dâșșii și păzesc intrările în casa miresei.

Nunun conducea alaiul la intrarea în casa miresei pentru Masa Mică, iar înainte de a se așeza după masă, înconjurau masa, asemenea unui altar. În calitate de mediator între neamurile mirilor, nașul era responsabil de buna rânduială a nunții, așa cum a fost învoiala la Înțelegere. Fără voia nunului nu începe masa la mireasă (în unele cazuri, acest ritual avea loc la Masa Mare). De rând cu nuna, nunul era responsabil de integrarea miresei în noul neam: „în timpul când iese nunta din casă de la mireasă, nunul cel mare se oprește în pragul prispei, rupe câteva bețe din streașina casei și le aruncă peste casă, ca să nu-i ducă prea tare dorul mireasa”. Dacă se mergea după mireasă în alt sat, în obligațiile nașului intra paza și răscumpărarea miresei. Nunul plătește uneori și lăutarii pe care-i propunea la Înțelegere: „tot nunul se ocupa de muzică. De obicei aceștia erau țigani, care cântau la vre-un instrument – nai, vioară”; „spre dimineață nănașii sunt duși de miri acasă, cu muzică cu marș. Nănașul pune masă, muzică, dans, chef. La nănași, mirele se achită pentru muzică”. Nunul prelua responsabilitățile socrilor pentru „adunarea neamurilor”: „după ce era însemnat, nunul mare se urca pe un scaun și spunea: „Toată lumea de la mic până la mare să treacă la Adunare!””. Nunul putea fi secundat

de staroste sau vornicelul de onoare care erau împuterniciți să anunțe în nuntă voia nunului: „cuconul nunul mare și cuconița nună mare și toți poftiții dumitale și ai socrului cel mare poftiți și intrați la Adunare!”. La intrarea în curtea mirelui, după ce se întorc de la Cununie, o serie de momente presupun implicarea inițiată, protectoare, organizatorică a nunilor; de exemplu, „când se apropie mirele și mireasa, cea mai mare pe bucate varsă căldarea cu apă și o întoarnă cu fundul în sus. Apoi mirele, mireasa, nașii pun bani pe fundul căldării”. Prestigiul și autoritatea nașilor erau marcate prin darul oferit mirilor în timpul Mesei Mari, la Închinarea colacilor sau Închinarea paharelor în schimbul colacilor jucați din partea socrilor mari cu adresarea: “bună seara, cucoane nun, bine v-am găsit sănătoși, primiți acest colac de pâine și de vorbe bune”. Nașul, după ce săruta colacii, servea pe cei care i-au jucat cu un pahar cu vin, el însuși urând și dăruind finilor cel mai substanțial dar din nuntă însoțit de sintagma tradițională „de la noi mai puțin, de la Dumnezeu mai mult!”: “Mai întâi apare o bucătăreasă care are în mână două farfurii una peste alta, face un pas înainte și spune: “Face-mi locul mai larg/Să mă cobor de pe prag/Să mă duc la nănașa /Ca să-i dau găinușa”. Nuna descoperă strachina și de acolo zboară o pasăre. Altă bucătăreasă aduce în alte două farfurii, una peste alta, o găină friptă. Orchestra cântă, iar bucătăreasa joacă găina. Apoi nunii împart câte o bucățică de găină nuntașilor. Nunul mare mulțumește bucătăresele”. Instituția nașiei la românii din Basarabia: mărturii etnologice chinarea începe de la nuni. Nunul sărută colacul, iar nuna ia cosînca de pe colac și se uită cum e de frumoasă. Luând colacii, nunul pune pe un talger 3 sau 4 ruble”. În nunțile de până la mijlocul sec. al XX-lea, nașii juruiau mai ales bunuri materiale care să ajute tinerii la întemeierea familiei (un pod de răsărită, saci cu grâu, un animal etc.). În nunțile din ultimele decenii, darul din partea nașilor este convenit, în prealabil, la Înțelegere/Răspuns și apropiat, ca valoare bănească, darurilor jucate pe colaci din partea socrilor. Din toate timpurile, contribuția nașilor a fost anunțată nominal și consemnată prin „închinarea unui pahar cu vin”. Darurile oferite de nași au și rolul de a îndemna nuntașii să contribuie la constituirea stării materiale a gospodăriei tinerilor căsătoriți: «nunul joacă colacii și-i închină la

toți, iar ei [nuntașii] trebuie să dea bani pentru noii căsătoriți”. Nașii, însoțiți de miri, iar uneori și de alai cu muzică, se apropiau de fiecare nuntaș „dintâi îi da o bucată de colac adus de socrii cei mici și apoi închina”; „după fiecare închinare, mesenii se cinstesc și bat din palme” în semn de solidaritate a comesenilor pentru ajutorul viitoarei familii. Nașii sunt responsabili de consumarea bine rânduită a acestui act de susținere din partea comunității: nunul sau nuna «numără banii, spune în gura mare cât s-a strâns, apoi îi leagă într-o basma și-i dă tinerilor, sfătuindu-i să se iubească și să trăiască bine unul cu altul”; „nunun scria pe listă cine și ce juruia mirilor la Închinat și o da tinerilor”. În semn de cinste și respect tinerii sărută mâna nașilor. De obicei, banii de la Închinatul colacilor sunt adunați pe o tavă pe care se află două jemne, pâine și sare înainte de a da banii tinerilor ca ajutor la începutul gospodăriei lor, nașul lega banii „într-o năframă în care se mai pune pâine și sare”. Ocazie de legitimare a autorității nunului este și ospățul dat propriilor invitați după ce sunt petrecuți acasă cu muzică de la Masa Mare: „cei bătrâni joacă până dimineața, când duc pe nuni acasă cu lăutarii. Acolo stau la masă și jocul continuă până la amiază”; nunii ofereau „la ei acasă o masă îmbelșugată, la care poftesc mirele și mireasa” cu ocazia căsătoriei finilor; „dacă duc nănașii acasă, ajungând, cei cu colacii (prietenii, cumetrii) joacă colacii pe casa nunului”.

În timpul cununiei religioase, era de datoria nașilor să plătească Cununia și lumânările pentru cununie în calitate de martori, iar pe parcursul slujbei nașii sunt cei care țin lumânările de o parte și de alta a mirilor. Prin participarea nașilor la Cununie are loc transferul de responsabilitate pentru viitoarea familie: „nuna îi întinde preotului icoana pe care a luat-o de la mama miresei; la finele sec. al XX-lea, acesta era un prilej pentru miri de a pofti nașii de cununie la nuntă, după care revenea la casa părinților unde urmau să se adune nuntașii. Preotul o va duce în altar unde o sfințește. După ce va termina cununia o va da nunei, iar ea o dă miresei și aceasta o va ține în casă ca amintire”. „Nănașul toarnă două pahare cu vin și le pune pe masă”, „nănașul rupe jemna și dă la toți cei prezenți și puțin vin, după care se întorc la nuntă”. Rudele împresoară pe cei prezenți la Cununie cu bănuți, nuci în semn de belșug de la Dumnezeu, atrăgând mai puțină atenție

bogăției materiale. Mirii se întorceau de la Cununie cu lumânările aprinse. În perioada sovietică, chiar dacă nu se mergea la biserică, continuitatea obiceiurilor era menținută prin sosirea nunului la Masa Mare cu „două lumânări mari în mână, înfrumusețate cu lentă [panglică] albă”. Așa cum părinții miresei nu participau nici la Cununie nici la momentul de intrare a miresei în comunitatea miresei, nașii erau cei care prezentau mireasa în comunitatea marelui, fie că veneau direct de la socrii mici, fie că se întorceau de la biserică. După Cununie, la intrarea în curtea marelui, nuna și nunul își prezentau finii socrilor mari, zicând: «pofim, cucoane socru mare și cuconiță soacră mare, vă închinăm doi tineri, care au plecat spre biserică mire și mireasă însă acum se întorc tineri cununați”. Pe lângă funcțiile și responsabilitățile menționate anterior pentru nunul cel mare, la rândul său, nuna mare are un rol aparte cu funcții și responsabilități distincte. Nașa intervine în momentul de separare a miresei de fetele necăsătorite prin punerea podoabelor de mireasă: „nuna cea mare, ajutată de druște, o ia pe mireasă de mână, o așează la mijlocul casei mari, pe un scăunel, peste care este pusă o pernuță [...], servește o înghițitură de vin și o spulberă peste capul miresei [...] apoi apucă ghirlanda dată de una din fete și o prinde roată pe fruntea miresei. Ea îi așează beteala și voalul după care se dă la o parte și admiră mireasa”. Dacă druștele miresei se opun, „nunul scoate câțiva bani de argint ca să plătească druștelor”. În scopul facilitării trecerii, înainte de plecare din casa socrilor mici, „nuna cea mare ia o pâine, o rupe în două în vârful capului și cu amândouă bucățile o atinge pe mireasă, ca și cum ar șterge-o cu o perie, și-i pune amândouă bucățile lângă dânsa”; „nuna face cruce cu colacul, cu mâna miresei. Nuna singură rupe colacul și îl pune sub mireasă”; „nănașa rupe colacul de capul miresei când iese din casă să meargă la Cununie și mireasa își face cruce în patru părți cu colacul. E rupt și dat la toți. O jumătate de colac le dă la druște – să se mărite, iar cealaltă jumătate – mireasa o pune subțiori. O bucățică din colac pune în buzunar la mire”.

Către finele sec. al XX-lea, într-o serie de localități de la centrul și sudul spațiului dintre Prut și Nistru, nașa de cununie consemna public despre consumarea actului nupțial. În calitate de mediator

principal între mireasă și comunitatea femeilor căsătorite, după ce petrece tinerii „în odaia cea mare în casa la vreun vecin”, nuna avea grijă să revină la tineri pentru a primi cămașa miresei și a arăta cinstea miresei celorlalte femei care o însoțesc: „nuna se duce la gazda tinerilor ca să vadă ‘bucuria’. Nuna ia cămașa miresei și-o leagă într-o basma roșie. Nuna și câteva femei aduc bucurii la Masa Mare”; „dacă mireasa a fost cinstită, nașa se leagă cu o panglică roșie și vine în mijlocul mesenilor, producând multă mulțumire, mai ales părinților fetei”. Cămașa miresei era luată de nașa, împodobită de femei și dusă de acestea jucând Hostropățul, la soacra mică. Iar „dacă mireasa nu a fost fată cum se cade, atunci nuna se întoarce mânioasă la masa cea mare”. Cămașa miresei necinstite era călcată și scuipată de femei: „prin anii, nănașa i-a pus cămașa miresei în spinare soacrei mari: ‘Iaca-o!’”. Odată responsabilă pentru mireasă, nănașa suferea de rând cu mireasa greșită: nu era semn bun pentru nașa, dacă mireasa era greșită, dar nici nu era bine să tăinuiască adevărul. Nașa era persoana responsabilă de integrarea miresei în rândul femeilor căsătorite prin scoaterea podoabelor de mireasă. După ce mireasa și mirele iau loc pe un scaun în mijlocul mesenilor, „nuna mare îi piaptănă, o desbrobode pe mireasă de hainele de cununie și o pune în brațele mirelui”. Apoi nașa „leagă” mireasa pe cap în semn de trecere în statut de tânără nevastă: „aceeași nună piaptănă pe tânără și-i leagă capul așa cum se leagă nevestele, în semn că ea trebuie toată viața să fie legată de bărbat cu cele mai strânse legături de iubire, de împărțirea tuturor celor bune și celor răle și de ajutor”. În prezența femeilor care rămâneau la Legătoare „pi tânără o leagă c-un tulpă [semn că nu mai e fată] și-o chiaptănă nuna. Îl chiaptănă și pi tânăr. Li dă câte-o bicățică di dzăhar și-i îndulțești: Sî trăiț / Ș-a lui Dumnezeu sî șiț! / Sî posituț / Și gospodari sî șiț!”. După ce nuna „îndulcea” finii, era primit ca podoaba scoasă de pe capul miresei să fie pusă unei fete mari, de obicei drujcă, și ea trebuia să fi jucată de un flăcău. De asemenea, nuna o leagă pe mireasă cu un șorț (în care nunul, uneori, obișnuia să-i pună banii adunați de la nuntă), iar basmauă cu care era legată mireasa pe cap se îndoia la margine, loc în care de asemenea se puneau ceva bani. Femeile care

asistau la Legătoare urmau gestul nașei. La fel, și nănașul ia floarea din pieptul mirelui și o pune vornicelului. „Din acest moment fata nu se mai numește mireasă, ci tânără. Mirele își lua tânăra în brațe și o duce ca gospodină în casă.” După Legătoare, nuna îi servește pe tinerii căsătoriți cu pâine, miere și vin îndulcit. Nănașa „moaie pâinea în vin și le-o dă zicându-le: „Să știți buni ca pâinea și dulci ca nierea!”. Tot nuna, leagă mirii cu un prosop „pentru ca ei să fie uniți toată viața cum sunt uniți în această seară”.

Către sfârșitul Mesei Mari „nuna cheamă mireasa la ea și o pune să se spele într-o strachină cu agheasmă ca să se curățe de toate greșelile”. În unele sate, după Legat tânăra, „nașa spală mireasa pe față ca să aibă noroc la boboci, iar mirele – ca să aibă noroc la vaci, oi”. Tot nașa, la sfârșitul Mesei Mari, avea grijă să „scoată din pâine lumânările de cununie, ce arseseră până atunci, le stinge în făină (mei), în grâu sau chiar în grindă” și le dă miresei pentru a le păstra pentru folosire în familie. La o lună după nuntă, nașii sunt vizitați de fini, care aduc un colac și o năframă, primind în schimb diferite daruri. Nașii puteau fi invitați de socrii cei mari, împreună cu socrii cei mici, în cadrul obiceiul Calea sau se spunea că ei „umblă de cale”.

După nuntă mirii sunt scoși de nași la biserică. Pe parcursul dintre aceste două rituri de trecere, nașii performează o serie de acte cu rost benefic, augural pentru neofiți, supraveghindu-le consacrarea în statut de tineri căsătoriți. Pe durata desfășurării acestor ritualuri, ceremonii, acte nupțiale, așa cum relevă cercetările de teren, este puternic manifestată sub aspect cultural atitudinea de respect și pietate față de nașii de cununie: nașii sunt ascultați și respectați „mai mult ca părinții” atât în timpul nunții, cât și după căsătorie. Nașii sunt considerați până în prezent drept părinți spirituali ai finilor: „nunii se numesc ai doilea părinți pentru tineri, [ei sunt cei] care le-au ținut cununia la biserică”. Totodată, nașii erau responsabili în fața comunității pentru evoluția ulterioară a familiei tinerilor pe care i-au cununat. Actele și contextele de manifestare a înruderii, și, prin urmare a respectului și demnității în relația nași-fini, se consemnau atât în ceremonial, cât și în viața cotidiană. În caz de neînțelegeri în familia finilor, nașii interveneau pentru împăcare, fără a se ajunge la urechea părinților. La rândul lor,

finii cinsteau nașii prin adresări și atitudine respectuoasă, vizite și cadouri ritualice la marile sărbători din timpul anului și cele de familie, apelând la nași după ajutor și sfat înainte de a lua cele mai importante decizii pentru familie și, astfel, fiind împreună și la bucurii, și la ne-cazuri.

Bibliografie recomandată

1. Badrajan Svetlana, *Obiceiuri practice de către tineri din colectivitatea rurală în contemporanitate (Republica Moldova)*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.7/2017, Suceava, 2017.
2. Bâzgu Eugen, *Instituții tradiționale, înrudirea, formele de asociere*. <http://www.patrimoniuimaterial.md/ro/pagini/capitolul-ix>
3. Buzilă Varvara, *Ceata flăcăilor și Hora satului – instituții tradiționale de afirmare a cultruii socio-normative*, în *Buletinul Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*, Volumul 21 (34), 2015.
4. Capcelea Valeriu, *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*. Bălți, 2011.
5. Naghiu Viorica, *Hora satului (danțul)*, în *Memoria etnologică* nr.30-31, ianuarie-iunie 2009.
6. Felea Alina, *Rudenia Spirituală din nășia de cununie în Țara Moldovei (sec. XVII-înc. Sec. XIX)*, în *Istorie și cultură*. 20 noiembrie 2018, Chișinău. Chișinău, 2018.
7. Cojocaru Ludmila D., *Instituția nășiei la românii din Basarabia: mărturii etnologice*, în *Promemoria*. Revista Institutului de Istorie Socială. Volumul II, nr.3, Chișinău, 2012.
8. Cojocaru Ludmila D., *Nășia la românii din Basarabia: între autoritatea tradiției și avatarurile modernizării*, în Bălosu Cornel, Mihai Nicolae, *Cultura populară la români. Context istoric și specificul cultural*, Craiova/Cluj-Napoca, 2014.

Sarcine teoretico-practice

1. Determinați principiile instituțiilor tradiționale, sociale și forme de asociere existente la poporul român.
2. Analizați instituțiile sociale și tradiționale existente în spațiul românesc.
3. Estimați conservarea instituțiilor tradiționale, sociale și formele de asociere la etapa actuală în RM.

Tema XI. CUNOȘTINȚE, PRACTICI ȘI SIMBOLURI DESPRE OM, NATURĂ ȘI COSMOS

Unități de conținut:

- 1. Cunoștințe, practici și simboluri despre om, natură și cosmos: aspecte introductive**
- 2. Cunoștințe din domeniul medicinei tradiționale**
 - 2.1. Descântatul**
 - 2.2. Chirurgia populară**
 - 2.3. Fitoterapia**
 - 2.4. Hidroterapia**
- 3. Cunoștințe despre unitățile de măsură**
- 4. Cunoaștere semnelor vremii**

Obiective:

- Să clasifice cunoștințele, practicile și simbolurile despre om, natură și cosmos conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial;
- Să identifice principalele unități de măsură a volumului, lungimei și greutateii;
- Să analizeze cunoștințele din domeniul medicinei tradiționale existente în spațiul românesc;
- Să estimeze conservarea și perpetuarea medicinei tradiționale la etapa actuală în RM.

1. Cunoștințe, practici și simboluri despre om, natură și cosmos: aspecte introductive

Cunoștințele sunt valori de primă mărime în cultura fiecărei societăți. Dobândirea cunoștințelor despre om, natură și cosmos, însușirea acestora și transmiterea către generațiile viitoare este un proces destul de complex și de dificil pentru societățile tradiționale al căror patrimoniu cultural imaterial îl moștenim. Dificultățile sunt cauzate, pe de o parte, de dezvoltarea gândirii raționale în contextul gândirii mitice, simbolice, iar pe de alta, de condițiile sociale, istorice și geografice destul de dificile. Ca să apreciem just îndelungatul traseu al dezvoltării cunoașterii, trebuie să precizăm că în societatea tradițională existența omului este concepută ca fiind indisolubilă de cea a mediului

natural, individul este plinar integrat în neam și comunitate, oamenii percep lumea și cosmosul afectiv și sensibil. În pofida acestor dificultăți, cunoștințele înaintașilor noștri erau considerabile.

Dobândite în procesul adaptării omului la mediul natural și social, ele vizează toate sferele activității umane. Cunoștințele au fost acumulate, verificate și acreditate în practica umană secole la rând, fiind transmise pe cale orală, din generație în generație. Divizarea muncii a condus la necesitatea de a reproduce cunoștințele acumulate de societate, a le transmite unor oameni specializați. Comunitățile au înțeles importanța însușirii cunoștințelor prin învățare și au creat condiții pentru a asigura însușirea cunoștințelor și a deprinderilor de la cunoscători la continuatori. Cunoașterea proprietăților plantelor, animalelor, apei, aerului, pământului și a bogățiilor lui le-a înlesnit oamenilor dobândirea hranei, locuinței, hainelor, uneltelor, armelor, le-a ajutat să-și întrețină continuitatea neamului. Cunoașterea corpului uman, a funcțiilor și suferințelor lui a contribuit la cultivarea respectului pentru viață, ea fiind apreciată ca cea mai mare valoare umană. Pe măsura descoperirii proprietăților timpului, spațiului, cosmosului acestea erau utilizate pentru articularea vieții sociale, pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă ale oamenilor și pentru dobândirea noilor cunoștințe.

Aceste competențe sociale sunt foarte importante și în prezent pentru că sunt dovada unei cunoașteri profunde a naturii, reflectă atitudinea rezonabilă a comunităților față de mediul în care locuiesc, pun în valoare modul în care a evoluat gândirea umană în aceste locuri, arată îndelungatul traseu al cunoașterii până a deveni un bun social al tuturor.

Fiecare domeniu avea cunoscătorii săi care dețineau tainele cunoașterii. Lecuitorii, vracii, tămăduitorii, descântătoarele cunoșteau proprietățile terapeutice ale plantelor, mineralelor și produselor animale, dar și tainele corpului uman. Moașele stăpâneau cunoștințe despre nașterea și moartea omului. Iată de ce, deși oamenii le respectau pentru faptul că asistau nașterile, totuși se temeau de ele, fiindcă operau la hotarul dintre viață și moarte. O altă categorie a inițiaților sunt oamenii în vârstă, care acumulau pe parcursul vieții multe cunoștințe despre lumea plantelor și a animalelor, despre calendar, dar

și despre cosmos. De la ei învățau ceilalți și completau cunoștințele cu noile observații sau descoperiri. Însă de cele mai multe ori această transmitere avea loc în sânul familiei, ceea ce a contribuit la aprofundarea cunoștințelor inițiaților și la o anumită specializare a lor pe domenii. Cu ajutorul memoriei colective aceste cunoștințe au ajuns până în prezent [1].

În Registrul Patrimoniului Cultural Imaterial cercetătoarele Natalia Grădinari și Maria Ciocanu propun următoarele domenii principale ale cunoașterii având în centru omul, natura și cosmosul:

I. Cunoștințe din domeniul medicinei tradiționale

1. Descântatul ca formă psihoterapeutică complexă, bazată pe terapia cuvântului, care în practică reunește mai multe metode de tratament: fitoterapeutic, psiho-hipnotic (magic), bioenergetic.

2. Utilizarea plantelor medicinale în contextul fitoterapiei, împreună cu cunoștințele despre creșterea lor în natura spontană sau cultivarea lor de către om, calendarul recoltării plantelor, rețetele preparării lor pentru a conserva proprietățile lor terapeutice.

3. Metode de tratare hidroterapeutice, bazate pe întrebuințarea apei intern și extern cu scop de purificare și curățare a organismului, întărire a sistemului imunitar, prevenirea și profilaxia proceselor patologice.

4. Metodele ortopediei tradiționale, împreună cu cunoștințele inițiaților despre îndreptatul oaselor.

5. Cunoștințele și practicile chirurgiei tradiționale, împreună cu instrumentele și cu rețetele preparatelor utilizate pentru a trata bolile cu ajutorul intervențiilor chirurgicale.

6. Cunoștințele și practicile de utilizare a focului și căldurii, frigului și gheții în combaterea și vindecarea bolilor.

7. Cunoștințele și practicile de utilizare a remediilor de origine animală, minerală, chimică în combaterea și tratarea bolilor.

8. Metodele tradiționale de prevenire și combatere a bolilor utilizate în aromaterapie.

9. Cunoștințele și practicile moșitului tradițional, ca necesitate de asistare a nașterii omului, împreună cu instrumentele și preparatele utilizate.

10. Cunoștințele și practicile de asistare a nașterii animalelor, împreună cu instrumentele și preparatele utilizate.

11. Cunoștințele și practicile despre prevenirea, combaterea și vindecarea bolilor animalelor.

II. Cunoștințe despre unitățile de măsură

1. Unitățile de măsurare a timpului, împreună cu obiectele și practicile aferente.

2. Unitățile de măsurare a pământului, împreună cu obiectele și practicile aferente.

3. Unitățile de măsurare a lichidelor, împreună cu obiectele și practicile aferente.

4. Unitățile de măsurare a cerealelor, împreună cu obiectele și practicile aferente.

5. Unitățile de măsurare a materiei prime utilizate la țesut și a țesăturilor, împreună cu obiectele și practicile aferente.

6. Unitățile de măsurare a greutăților, împreună cu obiectele și practicile aferente.

7. Unitățile de măsurare a metalelor și pietrelor scumpe.

III. Cunoștințe despre utilizarea forței apei și a vântului

8. Practicile de captare a apei potabile sub forma izvoarelor și a fântânilor.

9. Practicile de captare și utilizare a apelor pentru funcționarea morilor de apă.

10. Practicile de captare și utilizare a vântului pentru funcționarea morilor de vânt.

11. Practicile de captare și utilizare a forței animalelor de tracțiune la funcționarea morilor subterane.

IV. Cunoașterea semnelor vremii

1. Semnele care prevestesc cum va fi fiecare anotimp.

2. Semnele care prevestesc schimbarea vremii.

3. Semnele care prevestesc cutremurele de pământ.

4. Semnele care prevestesc furtunile.

V. Cunoașterea astrilor cerești

1. Cunoștințe despre stările soarelui și impactul acestora asupra lumii, cosmosului.

2. Cunoștințe despre stările lunii și impactul acestora asupra lumii, cosmosului.

3. Cunoștințe despre poziționarea constelațiilor la diferite ore ale nopții și în diferite anotimpuri pentru a stabili repere temporale și geografice.

4. Cărțile populare despre fenomenele cosmice și despre viața oamenilor.

5. Inscripțiile marginale de pe vechile cărți privind eclipsele de soare și cele de lună, cutremurele de pământ, inundațiile și alte fenomene excepționale.

2. Cunoștințe din domeniul medicinei tradiționale

2.1. Descântatul

Descântecul este forma terapeutică complexă, cea mai frecvent utilizată a medicinei populare, bazată pe terapia cuvântului. În practicare se reunește mai multe metode de tratament: fitoterapeutic, psiho-hipnotic (magic), bioenergetic. Ca practică, descântatul este foarte vechi, fiind prezent nu numai la noi, ci și la multe alte popoare, sub diferite denumiri. Cu aceleași denumiri se întâlnește în România, Cernăuți, și regiunile populate de vorbitorii limbii romane din Ucraina.

Funcția descântecului este readucerea stării de echilibru organismului prin vindecarea bolilor fizice și sufletești, alungarea duhurilor necurate și desfacerea vrăjilor făcute asupra bolnavului.

Descântecul este parte componentă a unui ritual sau chiar reprezintă un ritual, fiind interpretat în anumite condiții legate de loc, timp și anumite reguli de interpretare și transmitere.

Locul de practicare a ritualului descântatului are un rol deosebit, semnificând un spațiu închis și organizat, cu care performerul și persoana bolnavă întrețin relație de sacralitate. Se descântă pe prispa casei, în colțul cu icoană sau sub vatră, de regulă cu fața spre Est (în cazul descântecelor de sănătate). Iar apa cu care se descântă se arunca neapărat în locuri neumblate sau se arunca în apa curgătoare a unui râu, ceea ce semnifica depărtarea bolii de la pacient.

Timpul este o realitate de care se ține cont în practicarea descântecului. Cu excepția descântecului de deochi, care se poate face oricând, timpul optim pentru incantație diferă în funcție de afecțiune. În general, se fac la Miercurea și Vinerea (să sece boala), la Luna Nouă ori la Luna Veche, ori dimineața, în zori. Nu se descântă în nici într-un caz (cu excepția descântecului de deochi) Lunea sau Duminica. Pentru a fi mai eficace, descântecul se repetă de 3 sau 9 ori, simbolismul numărului fiind o cale de mărire a potențialului terapeutic. De valoarea magică a numerelor se ține cont și în cazul ingredientelor întrebuințate în ritual (nouă cărbuni, 9 lumânări, apă de la 3 fântâni). Cerințele ce trebuie respectate la interpretarea descântecului sunt comune pentru toate formele de descânțece, chiar dacă structura lor diferă puțin.

Astfel, se cere ca performerul să fie curat sufletește și trupește înainte de practicarea ritualului. În acest scop unele descântătoare postesc toată ziua în care trebuie să descante, iar înainte de a rosti descântecul, își fac cruce, bat câteva mătănni, zic “Doamne ajută!” sau rostesc rugăciunea biblică “Tatăl nostru”, și abia apoi încep să descante. Altele se roagă Sf. Nicolae, făcătorului de minuni să le ajute și mai apoi se spală pe mâini și față.

Descântecul îl recită într-un mod anume, cu glasul prefăcut (mai puternic sau mai slab decât obișnuit) în șoaptă, însoțit de mărirea sau micșorarea tempoului, în dependență de scop și experiența personală a performerului. Respectarea acestei condiții este obligatorie pentru a depărta gândurile bolnavului și al induce într-o stare de hipnoză, în rezultatul căreia bolnavului i s-ar insufla credința în imediata vindecare.

Aceste acțiuni sunt completate și de o serie de mimici și gesturi rituale ce însoțesc incantația magică, necesitând folosirea a diverse obiecte, plante sau minerale (de exemplu când rostește “cu mătura l-oi mătura, cu cuțitu l-oi tăia”, descântătoarea ridică pe rând ustensiile și mimează acțiunea narată).

La final, descântătoarea primea bani sau produse alimentare, de unde și expresia “leac și babei colac”.

Cu ajutorul cuvântului recitat în descântec se lecuiau o varietate largă de boli (albeața, blânda, beția, brânca, gălbinarea, junghiul, fri-

gurile, nigeii, scrântitură, ulciorul, vătămătura, viermii ș.a.), însă cele mai frecvent întâlnite descântece rămân a fi cele de deochi și speriat.

Lungimea textului descântecelor varia de la câteva cuvinte la zeci de versuri, în dependență de forma lor (dialog, rugămintă, poruncă, blestem, enumerare, povestire).

Fiind secrete, textele și tehnicile descântatului erau însușite pe furate sau erau transmise în taină de la o generație la alta, altfel se credea, că nu aveau eficacitate și li se pierde puterea benefică.

Persoanele care descântă sunt atât femeii, cât și bărbați, capabili, să provoace și să stăpânească anumite procese psihice, sugestia și hipnoza. De obicei, pe lângă tehnica descântatului mai posedă cunoștințe despre plantele medicinale sau alte metode de tratament.

În lumea satului, descântecul încă mai are un rol important, menținându-și forma și modalitățile tradiționale de exprimare. În desfășurarea ritualului, au intervenit un șir întreg de transformări: reducerea numărului de rânduri din texte, schimonosirea cuvintelor neînțelese, reducerea ustensilelor întrebuințate.

S-a redus simțitor și numărul persoanelor ce cunosc și practică tehnica descântatului, deoarece tinerii nu sunt cointeresați de învățarea versurilor acestei specii de folclor. Astăzi la descântătoare se ajunge în situațiile excepționale, în cazul în care medicina alopata nu își mai are efectul [2].

2.2. Chirurgia populară

Prin noțiunea de chirurgie populară se subînțelege ramura medicinei tradiționale care trata bolile cu ajutorul unor intervenții chirurgicale. Chirurgicale erau numite și formele ortopedice de tratament a fracturilor, entorselor (scrântituri), deformării articulațiilor și ale altor maladii ale sistemului osos.

Chirurgia populară se ocupa de tratamentul rănilor (arsuri, lovituri, mușcături de animale, tăieturi), umflăturilor de orice tip, tumorilor și tratamentul disfuncțiilor sistemului osos (fracuri, luxații, entorse). Uneori chirurgul popular era chemat să asiste nașterile, în care era nevoie de intervenție chirurgicală, să practice vinesecția, circumscizia, să scoată dinți ș.a.

Una din cele mai urgente cazuri de intervenție a chirurgului era hemostaza. Pentru a face hemostază, la rănilor mai mici se folosesc: lichene, iască (ciuperici ce creșteau pe arbori), var stins, praf de var nestins, praf de cărbune, de zahăr, cenușe de țigară, ceapă roșie tocată și sărată bine, sare, șofran, pânză de păianjeni, slănină „stănută”, membrana oului, untură de iepure, piele uscată de iepure, untură topită de iepure ș.a. Legăturile compresive se făceau de obicei cu un obiect tare (nuca) în așa fel ca presiunea exercitată de el să poată opri sângerarea. Dacă erau atinse arterele principale, atunci se leaga extremitatea lezată cu sfoară tare sau cearșaf și cu o bucată de lemn vârată dedesubt se învârtea până-ce legătura devenea strânsă și oprea sângerarea.

În scopul dezinfectării rănilor se spălau cu diferite cu apă curată, apă cu oțet, cu rachiu. Se prepară și așa numite „ape de răni” din nalbă și măruș lupului. Cu soluțiile acestea se fac comprese. Ca să fie asigurat efectul pozitiv de vindecare, se pune sub legătură vezică biliară de porc. Alții pun ceapă roșie, sau „iarbă de rană”, smântână (împotriva arderilor de soare), pământ amestecat cu urină, izmă, frunzele de crin alb (*Lilium candidum*), brustur, podbal, flori de soc și diferite prafuri din rădăcina amară (*aloes succotrina*), pătlagină, coji și ace de brad.

Rănilor provenite din lovituri erau tratate la fel după ce dispărea hematomul. Ca să se sugă „sângele rău” (hematomul), se obișnuia să se pună lipitori în jurul lui ori se fac comprese cu apă sau rachiu.

În cazul mușcăturilor de șarpe sau câine, se suga mai întâi mușcătura, după care se trata rana. Uneori mușcătura de șarpe se ardea cu fier roșu, alteori se pune pe ea un pui spintecat de viu crezându-se că sângele bun îl va mânca pe cel rău. Mușcătura de câine se trata cu rachiu sau păr de câine.

Arsurile erau tratate cu untdelemn și cu ulei de sămburi de bostan. Ca rana să nu facă beșică, se aplica pe ea lut rece (care ușura deosemeni și suferința) sau sare, alții puneau cartofi cruzi răzuți; ulei vegetal și praf de floare de rogoz (pudră populară). La arsuri de gradul al doilea, unde se jupoaie pielea, se întrebuințează - în afară de uleiuri - var stins și praf de var nestins, ceară, frunză uscată și praf de sămânță de pojarăniță, de clocotici. Ca arsura să nu lase cicatrice se ungea locul cu ou amestecat cu unt.

Rănilor mai complicate, ce puroiau, erau zilnic spălate în apă caldă sau alcool, unse cu iod și legate cu cârpe noi, sau zdrențe vechi de in, desfirate mărunț, ce înlocuiau vata. Erau recomandate petale de rug, ca „aspiratoare de puroiu” și alifiile din smântâna cu săpun și făină. Pansamentele se schimbau și de două ori pe zi, iar pânda și scamele erau stirilizate în alcool.

Sub umflături (furunculul, carbunculul, flegmon, panarițiu ș.a.) poporul înțelegea procese însoțite de inflamație și tumefacție. Grăbeau coacerea *umflăturilor proaspete* (necoapte) prin aplicarea caldă sau fierbinte a diferitor comprese din: mămăliga, făină de in muiată în apă, aluat de pâine cu smântână, ulei de in fiert cu săpun, ceapă roșie cu oțet amestecată cu aluat de pâine, rachiou, untură de iepure caldă, ceară caldă, nălbă albă tocată mărunț.

Dacă *umflătura e moale* (coaptă), se străduiau să extragă puroiul. Se întrebuința în acest scop: apă cu săpun, scrobeală din făină de in, miez de nucă, unt, lapte dulce și șofran. Dacă aceste mijloace erau ineficiente, se recurgea la intervenție. Pentru a sparge locul inflammat se foloseau de ace, foarfece și briceag, care erau preventiv dezinfectate (prin foc).

Pentru a exciza puroiul din umflătură se trăgea un fir de bumbac prin rană, pentru ca în jurul firului să iasă puroiul (sistemul popular de drenaj).

Dintre tumorile inofensive era cunoscut ningelul. Dezrădăcinarea chirurgicală se făcea în următorul mod: se taia negelul, iar rădăcina rămasă se spăla cu apă sărată și se puneă pe ea sare măcinată. Cel mai răspândit mod de stărpire era legarea negelului cu fir de păr (păr de cal sau femeesc). Tumorile maligne care cresc rapid, produc ulcerări și secretează abundant, le numesc «rac».

Dacă tumorile canceroase au exulcerat, le ungeau cu unt de oaie, iar bolnavului i se dădea să consume supă de găină neagră. În cazurile avansate pe ulcerul canceros se puneă carne de pui sau de vițel ca să „roadă buba rea” (cancerul), fiind de părerea, că până când are să se roadă, nu distruge corpul bolnavului.

O inteligență a chirurgiei populare se face observată și în alegerea metodelor de tratare a luxațiilor și fracturilor.

În luxații se recomanda odihnirea membrului, aplicarea periodică a unei cârpe muiate în apa rece sau gheață (în caz de iarnă), bandajarea pentru a imobiliza membru și a micșora durerea.

Fracturile erau tratate în dependență de tipul și gradul lor. În cazul fracturilor închise se imobiliza membrul fracturat sau bolnavul dacă era nevoie, după care se prepara ceai din mac roșu sau rostopască pentru micșorarea durerilor celui traumatizat. Începea terapia de obicei cu decânte și fumegare pentru a crea o atmosferă de calm, după care se tragea și se așeza la loc membrul fracturat.

Aluatul pentru înfășurarea membrului era pregătit din caiere de cânepă (s.Chetrosu, r-n Drochia) sau scame din in (s.Tartaul, r-n Cantemir) amestecate cu albuș de ou zăbătut și miere. După înfășurare se lăsa să se usuce, după ce se învelea cu cârpe sau bucăți de pânze.

Fracturile deschise erau mult mai complicate de tratat. În cazul lor se spăla și se curăța mai întâi rana, după care se făcea hemostaza, se puneau oasele la loc, se înveleau și în final se imobilizau cu atele membrele fracturate.

După ce se scotea bandajul chirurgul popular aplica periodic comprese și cataplasme din tătăneasă care aveau un efect benefic în cicatrizarea rănilor și refacerea cartilajelor.

Venesecția se săvârșea la orice boală cu temperatură ridicată, la dureri de cap, după chefuri mai mari. Se opera cu ajutorul cuțitului, sau unui briceag foarte ascuțit, folosit anume pentru acest scop, pe care chirurgul popular îl dezinfecta preventiv cu alcool.

Forma mai simplă a extragerii sângelui era aplicarea lipitorilor. Ele se aplicau la fracturi, răni, dureri vagi de extremități, extremități umflate, în special la umflăturile postnatale, la pneumonie și la dureri de cap.

Tratamentul chirurgical era înfăptuit doar de cei mai inițiați medici populari, numiți chirurghi, ortopezi, masașiști, vraci, oameni știutori, moșnegi ce lecuiesc, doftori.

Se ocupau cu chirurgia populară mai mult elementele intelectuale de la sat: preoții, învățătorii, călugării. Grație „științei de carte” pe care o posedau ei puteau să-și diversifice și completeze cunoștințele pe care le aveau. Existau persoane care practicau chirurgia în baza

cunoștințelor transmise pe cale eriditară în familia sa. Acești chirurghi se bucurau de un respect deosebit în comunitate și la serviciile lor se ajungea chiar și după apariția spitalelor. Nicolai Ciomîrtan, din satul Chetrosu, cunoscut în trecut ca persoană ce pune oasele la loc, este unul din puținii, care ne poate vorbi despre propria sa experiență terapeutică.

Astăzi continuă să se practice o chirurgie populară, dar mai săracă în metode și performeri. Din serviciile prestate în trecut de chirurgii populari, se mai practică doar masajul, “trasul” membrelor scrântite, așezarea “inelenelor” (vertebrelor) la loc și foarte rar tăierea negilor [3].

2.3. Fitoterapia

Fitoterapia (*phyton* = *planta* + *therapea* = *tratament*) = ramură a terapiei care se ocupa cu mijloacele de prevenire și vindecare a bolilor prin remedii vegetale. S-a practicat pe întreg teritoriul țării în trecut și se practică până astăzi, având tendințe de modernizare.

Procesul lecuirii cu plante include câteva etape: culegerea (colectarea), uscarea și păstrarea materiei vegetale, prepararea remediilor terapeutice. Culegerea plantelor medicinale se făcea conform unui calendar popular, fixat riguros de tradiție. Caracteristică esențială a acestui calendar consta în sincretismul său cumulat de empirism, magie și ritual. Plantele de leac erau percepute ca având puteri magice conferite inclusiv de timpul și ritualul recoltării, care era secret de breaslă. Zilele în care se considera că plantele de leac aveau calități tămăduitoare maxime se situau în apropierea sărbătorilor de hotar ale timpului (echinocțiile de primăvară și de toamnă) și, mai ales, la sărbătoarea care marca solstițiul de vară numită Sânziene, ceea ce relevă principiile raționale ale organizării calendarului. Plantele bune de leac erau recoltate într-un cadru natural „neînceput” sub aspect cultural: de pe terenuri curate, neumblate de animale, păsări și oameni. Și persoanele participante la ritualul recoltării trebuiau să întrunească calitățile purității rituale (trupește și sufletește) și să rostească anumite invocări, acestea fiind singurele vorbe permise. La fel, se cerea să aibă o anumită ținută vestimentară (îmbrăcate sau dezbrăcate). Odată aduse,

plantele se utilizau crude (mâncate, puse pe răni sau în bai) sau uscate (pentru fumegații sau pentru o eventuală necesitate). Se uscau plantele la soare sau umbră.

Uscarea la soare se utiliza numai pentru anumite părți ale plantei ca: rădăcini, rizomi, scoarțe, muguri, fructe sau semințe, al căror conținut este mult mai stabil. Produsele supuse uscării se așezau pe rogojini sau țesături. Locurile de uscare vor fi neapărat protejate de curenți de aer. În timpul uscării produsele erau permanent supravegheate și întoarse pentru evitarea alterării. Pentru uscarea la umbră se foloseau podurile caselor, orice încăperi goale, șoproane, șuri, saraie etc. Aceste spații se dezinfectau și curățeau în prealabil, și se crea posibilități de aerisire. După uscare materialul vegetal era pus în saci și folosit la necesitate în băi sau prepararea extractelor. Extractele sunt preparate fitoterapeutice dizolvate în anumite medii (apă, alcool, ulei sau grăsimi de animale și păsări): decoctul, maceratul, siropurile, tincturile, infuziile și ceaiurile. Aceste forme fitoterapeutice au fost preluate în fitoterapia modernă și sunt utilizate pe scară largă. Atuurile fitoterapiei rezidă în naturalețea remediilor, este accesibilă oricui și are indicații în toate afecțiunile cunoscute, fără să afecteze alte organe a corpului uman. Plantele cele mai utilizate în tratarea afecțiunilor au fost, de obicei, cele care se găseau în imediata apropiere a gospodăriilor țărănești sau ale așezării rurale: *mușețelul*, *rostopasca*, *urzica*, *leurda*, *menta*, *macul*, *pătlagina*, *cătina*, *troscotul*, *salcâmul*, *castanul*, *brusturele*, *pojarnița*, *liliacul*, *bozul*, *curcubetica* ș.a.

De colectarea prelucrarea și utilizarea plantelor medicinale se ocupa azi comunitățile rurale, dar și persoane fizice din mediul urban, de obicei, foști medici, care își asigură existența în rezultatul practicării meșteșugului. În ultimii ani, în Republică crește numărul firmelor și asociațiilor ce se ocupă de colectarea, prelucrarea și comercializare plantelor medicinale.

Studiile întreprinse în laboratoarele farmaceutice în ultimii 20 de ani, au argumentat științific utilizările tradiționale ale plantelor medicinale. Cu părere de rău, în practica medicală actuală se întrebuințează doar o mică parte din diversitatea materiei vegetale, deoarece proprietățile chimice ale unor plante nu sunt încă pe deplin cercetate.

Investigațiile de teren au relevat că în ultimele decenii fitoterapia continuă să rămână un mijloc important de ratare, căpătând o amploare evidentă în condițiile socio-economice ale Republicii Moldova [4].

2.4. Hidroterapia

Hidroterapia este metoda de tratare cu ajutorul apei și include procedee terapeutice bazate pe întrebuințarea apei intern și extern cu scop de purificare și curățare a organismului, întărire a sistemului imunitar, prevenirea și profilaxia proceselor patologice. Completată de elemente noi se practică cu aceeași frecvență ca și în trecut pe întreg teritoriul RM, purtând aceleași noțiuni uzuale ca și în România și alte teritorii locuite de vorbitorii limbii române.

Poporul nostru a cunoscut numeroase forme și modalități de utilizare a apei în scop profilactic și terapeutic, practicându-le pretutindeni. Funcția hidroterapieii este de a întări și curăța organismul de impurități, de a trata unele afecțiuni ușoare, această formă de terapie rămânând totuși a fi una complementară.

Metodele de tratament în hidroterapie, numite și proceduri sunt numărate și se pot clasifica în interne și externe; parțiale și generale.

Folosirea tratamentelor interne cu apă este absolut necesară organismului uman, deoarece acționează profund asupra tuturor organelor interne și poate produce modificări spectaculoase, în primul rând la nivelul stomacului, ficatului, duodenului, pancreasului, precum și al rinichilor.

În practica medicală populară, intern se consumau diferite tipuri de apă: simplă, minerală, neîncepută, și sfințită.

Apa simplă era băută în cantități mari în cazurile de otrăvire cu alimente; apa minerală – se întrebuința intern, în cazurile de boli ale tractului digestiv și ficat. Se mai folosea extern pentru inhalații, în cazul bolilor aparatului respirator și în băi în cazul durerilor de articulații.

Dar o deosebită valoare terapeutică în mentalitatea și credința populară o avea apa sfântă sau agheasma. Ea era folosită intern în scopul prevenirii îmbolnăvirii și acțiunii nefaste a unor persoane, pentru alungarea duhurilor rele încuibate deja în corpul omului și tămăduirea

mai multor patologii. În majoritatea regiunilor agheasma se utiliza, de obicei, în caz de: epilepsie, pentru a se feri și a se lecu de deochi, contra bolilor de ochi, frigurilor, insomniilor, nevralgiilor, beției. În toate aceste cazuri agheasma se bea, sau cu ea se stropea bolnavul și casa lui.

Cele mai des întâlnite procedee de tratament extern cu ajutorul apei sunt: compresele, afuziunile, fricțiunile, băile terapeutice, mai puțin dușurile.

Compresele erau cele mai simple proceduri, înfăptuite și în condiții casnice – o bucată de pânză sau ștergar înmuiată în apă și stoarsă, aplicată pe locul bolnav este o compresă. În trecut se foloseau compresele reci și calde. Compresele reci erau aplicate în inflamații acute, abcese, hemoragii cerebrale și ale organelor interne (în special, la femeii).

Compresele calde erau folosite în special ca antiinflamator (otite) și pentru a calma durerile sau colicele la copii mici (antalgic).

Fricțiunile erau întotdeauna reci sau la temperatura corpului. Cele mai frecvent folosite erau cele simple, cu apă sau alcool, dar se foloseau și cele înfăptuite pe pânze umede lipite de corp.

Afuziunile (stropirea) sunt turnările de apă fără presiune. Ele se foloseau reci sau alternante (se începea cu cald și se finisa cu rece).

Băile erau cele mai variate și solicitate proceduri. Ele erau simple sau cu plante medicinale; complete sau parțiale (mâini, picioare, șezut); calde, fierbinți sau răcoroase.

Băile calde se făceau pentru cei care aveau dureri de mâini și picioare (reumatism), dureri de mușchi și în cazurile de paralizii.

În răceală, crize de astm, bronșite era recomandată baia ascendentă sau fierbinte, dar numai dacă bolnavul nu avea febră. Această baie provoacă o încălzire generală a organismului și stimula eliminarea intensă a toxinelor și relaxarea mușchilor. Durata unei asemenea băi era de numai câteva minute, iar după baie bolnavul se ștergea bine pe tot corpul, se freca cu rachiu, se îmbrăca în haine uscate și călduroase și se culca sub plapumă.

Băile cu plante medicinale (scăldători cu buruieni) se făceau calde și cu durata mai mare pentru adulți și 5-10 minute pentru copii. În

aceste băi se puneau cel mai des flori de fân, nalbă ulei sau extract de conifere, mușețel, mentă ș.a. plante în dependență de scopul urmărit.

Se foloseau și băile parțiale, pentru picioare – în cazul afecțiunilor ulcerose ale pielii, reumatismului; șezut – în cazurile de răni sau cancer a colului uterin la femei.

Apa de mare este foarte folositoare pentru sănătate, deoarece e bogată în elemente chimice și microelemente. Ea era pusă în băi, împotriva răcelii și pentru a mări rezistența organismului la boli.

Toate procedeele de obținere a apei neîncepute se bazează pe un transfer al puterii naturii (a răsăritului de soare sau a zorilor, a Lunii etc.) și al credinței celui care aduce apa (manifestată prin post, tăcere, prin respectarea unor restricții), asupra apei. Apa neîncepută poate fi obținută în mai multe feluri, unele presupunând ritualuri simple, altele extrem de complexe. Se credea că oricărui leac i se înzecește puterea, dacă este făcut cu apă neîncepută. Această putere miraculoasă îi era atribuită grație complexității ritualului de obținere și spațiului pur, neînceput din care era luată. Pentru a obține acest fel de apă era nevoie să se meargă pe muște înainte de răsăritul soarelui, la o fântână de unde nu s-a mai umblat în ziua aceea și să i-a apă într-o găleată clătită preventiv cu agheasmă. Alt procedeu de obținere a apei miraculoase consta în mersul desculț la fântână prin iarba udă de rouă. Apa obținută astfel se folosește pentru bolile de piele, pentru încuiere (constipație) și pentru toate bolile sângelui. Existau și câteva interdicții în ceea ce privește utilizarea apei neîncepute: ea trebuia fi folosită în ziua în care a fost luată și, în general, nu se păstra după apusul soarelui, ci se aruncă la parii gardului. Pentru bolile cele mai grele.

Și un procedeu mult mai complex era luarea apei de la trei sau mai multe fântâni din sat. Cel care lua apa trebuia să țină post o zi înainte și să meargă la fântână pe nemâncate în ziua performării ritualului. Se mergea deasemeni la răsărit de soare, în deplină tăcere și rugăciune, iar la întoarcere, se venea pe alt drum fiindcă era interzis să mergi pe urmele care ai călcat. Această apă se folosea pentru boli grele, pentru deochi și tulburări ale psihicului.

Aceasta metodă de tratament nu are efecte adverse și e binevenită de continuat ca o activitate de rutină în viața noastră.

Tratamentul cu apa a fost considerat de succes de către o societate medicală japoneză, ca tratament sigur 100% pentru următoarele boli: dureri de cap, dureri ale corpului, sistemul circulator, artrita, băți puternice ale inimii, epilepsie, grăsimi în exces, astm bronșic, tuberculoză, meningită, boli de ficat, voma, gastrită, diaree, hemoroizi, diabet, constipație, toate bolile de ochi, cancer la organele genitale și dereglări menstruale, boli ale urechilor, nasului și gâtului.

Fiind o tehnică simplă, puțin costisitoare, ușor accesibilă și eficientă, hidroterapia a fost frecvent utilizată de întreaga comunitate și de fiecare individ în parte. Astăzi continuă utilizarea ei pe larg. Medicina modernă folosește o varietate largă de proceduri bazate pe cunoștințele empirice de tratare și puterea terapeutică a apei [5].

3. Cunoștințe despre unitățile de măsură

Vechile măsuri au apărut și s-au modificat în paralel cu evoluția istorică a teritoriilor pe care s-a format poporul român. Unitățile de măsuri arhaice au fost impuse cu necesitate de dezvoltarea relațiilor umane, a schimbului de marfuri și, implicit, de stabilirea unei echivalente a acestora, fiind folosite diverse produse naturale și vase, dar și dimensiunile corpului uman: pasul, palma, cotul, pumnul, brațul etc. Deși imprecise, aceste măsuri erau comode și disponibile în raporturile dintre oameni în orice împrejurări. De-a lungul secolelor, sistemul primitiv de măsuri și greutate a suportat numeroase modificări datorită activităților și relațiilor comerciale intense între popoarele vecine. În același timp, populația autohtonă și-a păstrat caracteristicile de identitate. Actele cancelariilor statelor feudale românești menționează faptul că unele măsuri utilizate în Evul Mediu au fost cunoscute până la constituirea statului. Sistemul din țările românești includea măsuri de lungime, de suprafață, de capacitate, de greutate și volum. Inițial, valoarea vechilor unități de măsură românești, cu toate că aveau aceeași denumire, varia între cele 3 țări românești medievale după epoci și regiuni. De exemplu, stânjenul moldovenesc echivala cu 1,962 m în Țara Românească și cu 1,900 m în Transilvania. Vasile Lupu a fost primul domnitor care a inter-

venit în reglementarea măsurilor, fixând capacitatea *mertei*, măsură mare de capacitate. Prima atestare a *mertei* se află în inventarul mănăstirii Galata, ctitorie a lui Petru Șchiopu. Cronicarul Ion Neculce menționa că domnitorul Dumitrașcu Vodă, în timpul foametei din Moldova, a intervenit pentru facerea unei *merte* mai mari, fără a se preciza însă marimea acesteia. După anexarea Basarabiei la Imperiul Rus în 1812, sistemul metrologic moldovenesc a fost treptat înlocuit cu cel din Rusia. Denumirile unităților de măsură pătrunse în lexicul nostru au fost de origine latină, slavă, franceză, turcă, engleză, maghiară. Unii termeni au o etimologie necunoscută.

Vechile unități de măsură pentru capacitate și volum:

Balercă (din ucr. *barylka*) – 30 de vedre, 366l;

Vadră (din sl. *vedro*) – 10 ocale, 15,20l;

Oca, ocale, oci (trc. *okka*) – egală cu 1,520l, fiind împărțită în 4 litre, 8 cincizeci, 16 ciocane și 400 dramuri; introdusă în Moldova în sec. al 17-lea, când Turcia încerca să monopolizeze comerțul exterior al țării;

Litră, litre (din gr. mod. *litra*) – 25 dramuri, 0,38l; în Moldova medievală egală cu $\frac{1}{4}$ de oca, se subdiviza în 100 dramuri;

Dram, dramuri (din gr. mod. *drami*) – 152,0 ml;

Cupă, cupe (din lat. *cuppa*) – vas de lemn cu capacitatea de jumătate de oca, utilizat la stână pentru mulsul oilor și ca unitate de măsură a laptelui;

Chiup, chiupuri (din tc. *kup*) – vas mare de lut pentru lichide, egal cu 30-40l;

Butoi – 50-80 de vedre;

Poloboc, poloboace (din ucr. *polybok*) – unitate de măsurat vinul și mierea în Moldova medievală, egală cu 80-100 vedre. Deoarece nu avea o capacitate fixă, în unele documente sunt însemnate și dimensiunile polobocului (lungimea și diametrul fundului);

Butie (din lat. *buttis*) j– 100-200 de vedre;

Cot, coturi – măsură pentru volume folosită în determinarea capacității butoaielor, buților etc.; au existat *cot domnesc*, *cot peceluit*;

Cotar – în Moldova medievală slujbaş care măsura sau supraveghea măsuratul cu cotul a butoaielor sau a mărfurilor vândute.

Jumătate – unitate de măsură pentru băuturi alcoolice, reprezentând 0,5 dintr-un litru;

Sângeapă, sângepe sau *cinzeacă, cinzeci* – unitate de măsură pentru băuturi egală cu 0,16l;

Cițfirtușcă – sticlă de 250 g;

Ștof – 3l;

Sorocoucă – garafă de 250 g;

Stângen de lemne (din bg. *stă(n)zen*) – unitate de măsură pentru volumul lemnului stivuie, egală cu 8 steri (8 m³);

Ster, steri (fr. *ster* < gr.) – unitate de măsură pentru volumul lemnului așezate în stivă, egală cu un metru cub;

Stângen pătrat – egal cu aproximativ 4 m²;

Mănușă, mănuși – echivalentă cu cantitatea de fire de cânepă și în cuprinse într-o mână, având diametrul de 10-12 cm;

Stog, stoguri (v.sl. *stogu*) – 10 care de fân de pe 1,4 ha, echivalent cu o falce;

Căpiță, căpițe (bg. *kopica*) – $\frac{1}{2}$ de stog de fân;

Unități vechi de masă:

Merta – egală cu 110-120 ocale;

Baniță (din comp. bg. *banica*) – egală cu 21,50l sau cu aproximativ 20 kg; apare documentar la sfârșitul sec. al 16-lea, predominând față de celelalte măsuri de capacitate pentru cereale în sec. al 18-lea și în prima jumătate a sec. al 19-lea.

Oboroc, oboroacă, oboric, obroc, oboroacă, obroc, obric (din ucr. *uборок*) – vas mare din scoarță de tei folosit ca unitate de măsură. În Moldova medievală însemna danie în produse alimentare, oferită de domni unei mănăstiri. Din sec. al XVIII-lea – măsură de capacitate egală cu 22 ocale;

Obrocul mare – egal cu 44 ocale;

Oca – 1,291 kg;

Litră – 322,75 g;

Dram – 3,38 g;

Cițfirc, cițaric – baniță, egală cu 16 kg;

Chilă, chile (din turc. *kile*) – egală aproximativ cu 500 de kg;

Chintal, chintale (din fr. *quintal*) – 100 kg;

Dimerlie (din comp. turc. *demirli*) – egală cu 25 kg sau cu 10-16 kg; 21,5l;

Mertic, mertice și *merticuri* (din magh. *mertek*) – 1-2 ocale;

Mierță, mierțe (sl. veche *mera*), *mercă, bănicioară, mnerță, mer-ciuc, mirciuc, garniță* – de măsurat uiumul la moară, atestată prima dată în 1588, de la 8 kg până la 200 kg. În sec. al 17-lea era egală cu 16 ocale, în sec. al 18-lea – cu 110 ocale.

Merticar, nirticar – persoana care măsoară uiumul la moară cu merticul;

Pudoucă – baniță;

Găleată, găleți (din lat. *galleta*) – pentru cereale egală cu 80 de litri sau 64 cofe; pentru brânză egală cu 5 ocale; pentru lapte egală cu 12 ocale;

Vadra, vedre (sl. *vedro*) – 15,2 l, folosită pentru lichide, mărimea a variat între 10 și 12 ocale.

Pătriță – 6,25 kg;

Dram, dramuri – 3, 22-3,80 cm³;

Litră, litre, lităr – egală cu un sfert de oca. Se subdiviza în 100 dramuri;

Coreț, corete (ucr. *korec*, pol. *korzec*) – aproximativ un litru și un sfert.

Drob, droburi (bg. *drob*) de sare – 100 ocale;

Căpățână, căpățâni (lat. *capitina*) de zahăr – 5,1 kg.

Vechi unități de măsură pentru greutate:

Maja (magh. *mazca*) – inițial cu sens de car mare, apoi comparat cu cântarul. A variat, după epoci și regiuni, între 50 kg și 100 ocale;

Povară, poveri (v.sl. *poduvora*) – egală cu o încărcătură, care putea fi dusă de un cal

(100-125 de ocale sau 2 chile ori 140 ocale); folosită la calcularea mărfurilor;

Dram, dramuri – 3,18-3,23 gr;

Litră, litre – egală cu un sfert de kg;

Oca – egală cu 1, 272 kg sau 1, 291 kg; se diviza în 4 litre a câte 100 dramuri;

Oca mică – măsură falsă, mai mică decât cea legală;

Cântar, cântare (tc. *kantar*) – în Moldova medievală echivalent cu 45 ocale, adică circa 57,5 kg;

Pud, puduri (din rus *pud*) – 40 funți; 16,38 kg;

Funt, funți (germ. *pfund*) – 495 g; 0,5 kg sau 0,25 kg;

Vechi unități de suprafețe de teren agricol:

Falce, fălci (lat. *falx, -cis*) – 1,43 ha sau cu aproximativ 14000 m². Prima atestare în Moldova ține de anul 1470. Până în sec. 17 se utiliza doar pentru măsuratul viilor. Ulterior, cu *falcea* se măsurau fânețele, *o falce* fiind echivalentă cu o zi de coasă. Cu *falcea* se măsoara uneori și pământul arabil. La sf. sec. 18 avea 80 de *prăjini fălcești* sau 3 pogoane;

Fălcerie – dare luată pentru fiecare falce de vie, atestată în documentele Cămarii de Stat a Moldovei în 1641;

Desetină, desetine – unitate de suprafață în Rusia până la revoluție egală cu 2400 st pătrat (1, 0925);

Pogon (din bulg. *pogon*) – 0,5 ha; a fost menționată documentar în anul 1549. Așezământul lui Grigore III Ghica (1 ian. 1766) fixează pogonul la 48 prăjini fălcești (0,6 ha). Mărimea a variat după epoci și regiuni în jurul unei jumătăți de hectar; după altă variantă, un pogon avea 1296 stânjeni sau 5012,80 m²;

Prăjina, prăjini (bulg. *prăjina*) – egală cu 180-210 m² (4-6 stânjeni pătrați); prima menționare din 1537. În sec 17 avea 24 palme sau 3 stânjeni (6,69 m); instrument de măsurare ce prezenta un par lung, cu care se făcea măsurătoarea pământului, înlocuind *funia* sau *otgonul*.

Prăjina domnească – avea la fiecare capăt o pecete care îi atesta exactitatea;

Prăjina fălcească – 36 st pătrați sau cu a 80-a parte dintr-o falce (0, 0179 ha); cuprindea suprafața de pământ delimitată de 6 prăjini în lung și una în lat; menționată în sec. 17;

Pământ – în Moldova medievală însemna porțiunea de teren arabil, care putea fi arată cu un plug în decurs de o zi. Mărimea varia de la sat la sat. Se măsoara numai lățimea, mai rar și lungimea. Măsura obișnuită a *Pământului* era de 20 de pași în lățime;

Firtă, firtă, cirtă, hirtă, șirtă – cunoscută în sec. 15-18, egală cu 0,2 ha sau cu a patra parte din *pogon*;

Stânjen, stânjeni – submultipli: *piciorul, pasul, cotul, palma, degetul*; a variat în timp și după provincii, în Moldova cunoscut din 1612; era egal cu 2,23 m (divizat în 8 palme, 64 palmace sau 640 linii); au fost utilizați: *stânjenul domnesc* (din 8 palme, între 1,64 și 2,23 m) a variat în timp în funcție de palma folosită: 1790 = 2,376 m, 1842 = 2,264 m, 1864=2,23m; *stânjenul prost* (1,704 m), *de om de mijloc* și *pătrat* pentru suprafață (4,97 mp). Stânjenul etalon, confecționat din inițiativa lui Grigore II Ghica, a fost ficat pe peretele bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Iași;

Funie, funii (lat. *funis*) – în Moldova veche egală cu minimum 10 și maximum 60 de stânjeni sau cu 20 de pași;

Funie pătrată=144 st p sau 716 mp;

Obraț, obrațe, obrațuri (sl. veche *обратъ*) = 26676 m; în Moldova medievală însemna porțiune de pământ lat de o prăjină și lung de 4 prăjini;

Odgon, funie (rus. *otgon*) – instrument de măsurat moșiile. Dimensiunile variaau după epocă și regiune între 10 și 60 stânjeni;

Vechi unități de lungime:

Palmă, palme (lat. *palma*) – măsură mică egală cu distanța dintre extremitățile degetului mare și al celui mic, bine întinse în lături. În virtutea faptului că mărimea palmei diferă de la om la om, pe documentele de hotărnicie se însemna mărimea palmei folosite la confecționarea stânjenului. În sec. 17 *palma* era egală cu $\frac{1}{6}$ de *pas* și cu $\frac{1}{8}$ de *stânjen*. Palma servea la măsurarea adâncimii gropilor, lățimii și grosimii scândurilor. În sec. 18 cu palma se măsoara și pământul. În documente sunt menționate *Palma proastă* sau *de om de mijloc* (0,205-0,255 m), de la care provenea numele de *stânjen prost* sau *de mijloc* și *Palma domnească* (0,255-0,285 m), folosită la confecționarea *stânjenului domnesc*;

Lat de palmă – lățimea unei palme cu degetele lipite între ele; sintagmele: *de o palmă* (foarte mic), *o palmă de loc* (distanță foarte mică);

Lat de mână – în sec. 18 era egal cu aproximativ 82 mm;

Leghe bună moldovenească (it. *lega*): în sec. 18 era legală cu 4000 de pași (circa 6,7 km);

Palmac – în Moldova medievală echivala cu 3,48 cm sau cu a opta parte dintr-o palmă;

Parmac, deget – măsură, care a variat după epocă și ținut. Amfilohie Hotineanu menționa la 1795 parmacul ce echivala cu o jumătate de palmă;

Șchioapă, șchioape – măsură populară egală cu 10 cm sau cu distanța de la vârful degetului mare până la vârful degetului arătător, când cele 2 degete sunt îndepărtate între ele;

Poștă, poște – egală cu aproximativ 20 km – distanța dintre 2 stații de schimb ai cailor de poștă;

Pas, pași (lat. *passus*) – egal cu distanța dintre picioarele depărtate în mersul obișnuit: 120 de pași echivalau cu 100m; în sec. 17-18 avea 6 palme (circa 1.67 m). Atestat în Moldova în 1470;

Pas mic – 6 palme;

Deget, degete (lat. *digitus*) – aproximativ lățimea unui deget de la mână; $\frac{1}{24}$ cot, 10 linii, 28 mm, 4 fire de orez;

Linie, linii (lat. *linea*) – egală cu $\frac{1}{10}$ dintr-un deget și $\frac{1}{12}$ dintr-o palmă; 2,9 mm;

Cot, coți (lat. *cubitus*) – 0, 637m, reprezintă distanța de la cotul mâinii până la vârful degetului mijlociu;

Rup, rupi – subdiviziune a cotului, echivalentă cu a opta parte dintr-un cot;

Gref, greșuri (bg. *greh*) – 0, 040 m sau cu a șaisprezecea parte dintr-un cot;

Versta, verste (rus *versta*) – unitate veche de lungime în Rusia folosită până la introducerea sistemului metric: 1 verstă = 500 stânjeni = 15000 arșini = 1066,8 m;

Arșin, arșini (rus. *arșin*) – 0,711m;

Picior, picioare (lat *petiolum*) – $\frac{1}{8}$ dintr-un stânjen;

Pumn, pumni (lat. *pugnus*) – egal cu aproximativ $\frac{2}{3}$ dintr-o palmă

Verșoc, verșoace (ucr., rus *verșoc*) – egală cu un palmac;

Unitățile vechi de măsură au fost utilizate în tot spațiul românesc cu diferențieri de valoare după epocă și regiuni. Odată cu adoptarea noului sistem metric majoritatea unităților de măsură vechi a fost înlocuită cu altele noi. O bună parte din măsurile arhaice este întâlnită

și astăzi, mai ales în mediul rural: *cot, desetină, lat, rază, oca, litră, cupă, banișă, găleată, oboroc, sac, ciuhal, vadră, pud, dram* (boia de dram), *drob* (sare de drob), *butoi, poloboc, dimerlie, palmă, șchioapă, pas, deget, pumn, sângeapă, cinzeacă, ștof* etc. Unii termeni din metrologia populară se folosesc în limba vorbită și literară cu diverse conținuturi semantice: *o palmă de loc; dram de noroc; prins cu oca mică; a mânca un pud de sare; a scoate limba de un cot; a nu-i ajunge cuiva cu prăjina la nas; cât pumnul* etc. [6].

4. Cunoașterea semnelor vremii

De-a lungul timpului, omenirea a încercat să dezvăluie misterele naturii înconjurătoare și să prezică starea ei pentru viitorul apropiat. Observațiile, notele, credințele și superstițiile despre vreme, legitățile generale ale acestora, toate aceste cunoștințe empirice au fost atent sistematizate și transmise cu grijă generațiilor următoare. Și nu este surprinzător faptul că pentru strămoșii noștri, factorul fenomenelor naturale era atât de important, căci ei au cunoscut calea nomadă, fiind nevoiți să-și înjghebe locuințe umile și să-și prezică cumva recoltele. Ce-drept totuși oamenii deja nu mai știu să observe la fel de subtil cele mai mici schimbări din lumea înconjurătoare, dar și nevoia aceasta stringentă a dispărut, deoarece prosperitatea și planurile noastre de viitor depind de factori mult mai serioși decât vremea de afară. Cu toate acestea, uneori este, pur și simplu, necesar să știți exact cum va fi ziua, luna sau întreg anotimpul. Atunci de ce să nu ne adresăm experienței neprețuite a strămoșilor noștri, de vreme ce natura însăși a contribuit la aceasta? Și pentru a înțelege limba naturii-mamă, e suficient doar să ascuți și să privești îndeaproape și foarte atent, căci în jur vom găsi multe sugestii elocvente. *Semne care prevestesc ploaia sau furtuna:*

- Cei mai exacti prevestitori ai ploii sunt insectele folositoare (albinele, libelulele, furnicile). Albinele, spre exemplu, înainte de vremea rea încep să roiască deasupra stupului, iar acelea care au zburat după polen, părăsesc florile și se adună în grupuri mici a câte 8-12. Furnicile încearcă să-și ascundă progeniturile mai adânc în mușuroi, sigilând

imediat și intrările, iar libelulele se adună grăbite în stoluri, zburând haotic. Insectele dăunătoare (tăunii, țânțarii, musculițele roșii, țânțari, muștele Phlebotomine Asia și Oestridae) își ies, complet, „din minte“, devenind extrem de agresive. Când plouă, ele nu pot zbura, ceea ce înseamnă că nici să mănânce și de aceea acestea “acumulează mânca-rea”, pentru utilizarea ulterioară.

- Comportamentul unor anumite plante prevestește, în mod cert, ploaia. Astfel, în special, caprifoiul începe să miroase cu o jumătate de oră înainte de ploaie, florile de bună-dimineată își strâng petalele, violetele își îndoaie tulpina, filimica își deschide butoanele, podbalul și nufărul alb își închid petalele, murul pitic își îndreaptă frunzele, trifoiul și nalbă de pădure se strâng, iar brusturele își desface corimbele. Mulți copaci (în special, cei care înfloresc, coniferele și plantele melifere) încep să emane o aromă puternică și “să plângă cu lacrimi” cu câteva ore înainte de ploaie, eliminând rășină, nectar sau suc;

- Animalele, anticipează și ele bine vremea. Spre exemplu, peștele înainte de ploaie sare deasupra suprafeței apei și începe să prindă insecte, crabii ies să facă plimbări prin tufișurile de coastă, broaștele ies cu botișorul afară din apă, orăcând puternic, pescărușii se agită și fac gălăgie pe mal, iar rațele sălbatice se ascund printre trestii și rămân acolo să-și petreacă ziua. Un “barometru” destul de sigur pentru a determina vremea astăzi sunt animalele domestice. Rațele se urcă în locuri mai înalte, găștele își curăță penele și bat din aripi, găinile încep să cotcodăcescă în timpul zilei, câinii se dau de-a tăvălucul pe pământ, iar pisicile își ling sârguincioase cozile.

Credințele populare cu ajutorul cărora poate fi prezisă vremea

- Caprifoiul și-a pierdut aroma și nu miroase deloc - va fi secetă;
- Pe timp de iarnă, după apusul soarelui stelele se văd foarte bine – de dimineată să ne așteptăm la înghețuri și vânt în rafale;
- Dacă vara stelele strălucesc puternic și pe cer nu sunt nori - a doua zi va fi o zi toridă, fără vânt, cu năduf;
- Ceața de dimineată este ușoară și s-a lăsat cu goluri - când se va crăpa de ziua ceața va dispăre și va fi cald, dacă ceața este uniformă și densă - e de așteptat răcirea vremii sau ploi;

- Soarele dispare după orizont, colorat în roșu-purpuriu - dimineața va fi rece, iar dacă soarele răsare de dimineața roșu, ziua va fi vreme rea;

- Seara orăcăie broaștele - de dimineață și pe parcursul întregii zile va fi senin și însořit, cerul fără nori;

- Salcâmul galben este acoperit cu insecte - vremea se va schimba;

- Dacă dimineața ai pus în palmă o buburuză și ea a zburat - ziua va fi însořită, iar dacă ea încearcă să se ascundă între degete – va fi timp urât;

- Muștele au împânzit mormanul de gunoi, roind deasupra acestuia - va fi vânt, iar dacă ba zboară, ba se așază – va fi vreme rea și va ploua;

- Seara, cicada (sau greierele de copac) cântă tare – va fi o zi frumoasă, iar dacă cântă “murmurat” – va fi furtună cu tunete;

- Dacă plouă, iar pasările domestice nu se ascund, în curând va fi vreme mai bună;

- Vrăbiile s-au adunat în stoluri și zboară printre copaci - vor fi zile secetoase;

- Dacă pe timp urât care durează demult, păianjenii ȝes fire lungi și se leagănă pe ele - vremea este pe cale să se facă frumoasă, va fi cald și senin;

- De draga dimineață cucul cântă de zor, fără să tacă mai deloc - se va încălzi timpul;

- Fluturii de noapte zboară pe lângă casă - va fi rece și va sufla vânt puternic;

- Rândunelele s-au ascuns sub streșină – așteptați-vă la o furtuna sau la un uragan;

- Privighetorile au cântat toată noaptea – va fi vânt în următoarele trei zile;

- În timpul iernii, cocoșii încep să cânte prea devreme – să ne așteptăm la dezghețuri curând;

- Pisica se întinde leneș pe podea - va fi cald;

- Păsările domestice se scaldă în zăpadă – va fi viscol sau furtună de zăpadă;

- Pițigoiul mare țipă strident de draga dimineată – așteptați-vă să înghețe zăpada și să trosnească la pașii noștri;

- Luna este palidă și abia vizibilă – vremea va fi umedă, înconjurată de un nor albăstrui – va fi timp urât, luna se vede clar, dar e într-o ceață lăptoasă – va fi secetă; cu aureolă roșie - va fi vânt puternic, galbenă și asemănătoare cu o roată de cașcaval – va fi îngheț;

- Dacă stelele s-au întunecat - vremea va fi schimbătoare (va fi ba vânt, ba furtună, ba ploaie torențială) [7].

În popor există și diferite semne care prevestesc cutremurele. Folcloristul Petre V. Ștefănuță și echipa sa, în timpul cercetărilor etnografice de pe Valea Nistrului de Jos, între anii 1932-1935, a înregistrat în satele Corcmaz și Talmază credința că războiul poate fi anunțat de un cutremur: „Când sî cutremura pămîntu, apu puné urechia la țâțana ușăi ș’asculta ș’audză cal nechezând. Dzâsé câ-i a voină, a bătălii”; „Spuné înainti vremi, când să cutremura pămîntu, câ iaca fași a bătălii”. Din formulările intervievaților, se poate observa că, pentru ei acestea erau niște credințe vechi, împărtășite de generațiile precedente. Pămîntul este personificat, investit cu însușirile unei ființe vii care, aidoma calului, scoate sunete („fași a bătălii”). Prepoziția „a” indică un raport de comparație, seismul fiind omologat războiului („a voină, a bătălii”). O concepție similară este atestată la 1896 în satul Buhociu Mare (Bacău), între răspunsurile la chestionarele expediate de N. Densușianu: „cutremurul e semn rău: moarte, război”. Gheorghe Cîaușanu arată că la români și la alte popoare cutremurele sunt considerate a fi „prevestitoare de molime, de întîmplări miraculoase, de evenimente extraordinare sau ca pronosticuri de războaie crâncene”. Tudor Pamfile reiterează constatarea: „După credințele poporului, prevestirile de rău ale cutremurelor sunt: războiul, boalele: ciumile, holerile și alte multe răutăți, cum mai poate fi foametea sau seceta” [8, p. 35].

Aceasta este lista credințelor populare și a superstițiilor despre vreme și e doar o mică parte din experiența populară, care demonstrează în mod clar cât de strînsă și de complicată este legătura dintre om și natura sălbatică. Noi suntem toți copiii ei, iar pe părinții acesteia (creatorii) nu numai că trebuie să-i onorăm, să le știm de frică sau să ne

închinăm lor, ci și să știm, să înțelegem, să respectăm și, bineînțeles, să folosim întru binele nostru observațiile acumulate de secole.

Bibliografie recomandată

1. Grădinaru Natalia, Ciocanu Maria, *Cunoștințe, practici și simpoluri despre om, natură și cosmos*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-vi>
2. Grădinaru Natalia, *Descântecul*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/desc%C3%A2ntecul>
3. Grădinaru Natalia. *Chirurgia Populară*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/chirurgia-popular%C4%83>
4. Grădinaru Natalia. *Fitoterapia*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/fitoterapia>
5. Grădinaru Natalia, *Hidroterapia*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/hidroterapia>
6. Ciocanu Mariana, *Unități de măsură*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniui-cultural-imaterial-cunostin%C8%9Be-practici-%C8%99i-simboluri/unit%C4%83%C5%A3i-vechi-de-m%C4%83sur%C4%83>
7. <https://noi.md/md/stiinta-si-it/credinte-populare-si-superstitii-despre-vreme>
8. Prohin Andrei, *Când pământul face a bătlaii. Interpretări arhaice ale fenomenelor seismice*, în *Buletinul științific al Muzeului*

Național de Etnogra e și Istorie Naturală a Moldovei, Volumul 13 (26), 2010.

9. Grădinaru Natalia, *Chestionar. Practici tradiționale de prevenire si tratare a bolilor*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/sites/default/files/Plante%20medicinale.pdf>

Sarcini teoretico-aplicative

1. Determinați principalele unități de măsură a volumului, lungimei și greutateii utilizate de către poporul român.
2. Analizați cunoștințele din domeniul medicinei tradiționale existente în spațiul românesc.
3. Estimați conservarea și perpetuarea medicinei tradiționale la etapa actuală în RM.

Tema XII. CUNOȘTINȚE PRIVIND ALIMENTAȚIA TRADIȚIONALĂ

Unități de conținut:

- 1. Cunoștințe privind alimentația tradițională: aspecte introductive**
- 2. Clasificarea alimentației tradiționale**

Obiective:

- Să clasifice cunoștințele despre alimentația tradițională conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial;
- Să analizeze cunoștințele privind alimentația tradițională existente în spațiul românesc;
- Să estimeze conservarea și perpetuarea alimentației tradiționale la etapa actuală în RM.

1. Cunoștințe privind alimentația tradițională: aspecte introductive

Alimentația tradițională cuprinde un fond foarte bogat de cunoștințe, transmis din generație în generație, îmbogățit cu noi achiziții gastronomice ca urmare a schimburilor culturale, a adaptării la dezvoltare, dar și cu noi interpretări ale vechilor practici culinare. Sistemul alimentar tradițional s-a format în strânsă legătură cu ocupațiile principale și secundare, mediul natural și condițiile climaterice, religia și condițiile socio-istorice. La elaborarea, perfecționarea și promovarea în timp a rețetelor de bucate și băuturi, intrate în fondul nostru cultural au colaborat toate grupurile sociale, toate generațiile și toate comunitățile. Din această conlucrare socială a rezultat un sistem alimentar destul de bogat în cunoștințe, deprinderi și practici care și-a păstrat actualitatea și în prezent. Preferințele alimentare sunt cele mai constante deprinderi ale comunităților umane. Localitățile din Republica Moldova se identifică cu anumite bucate de sărbătoare, cu anumite băuturi, cu moduri speciale de preparare sau de consum a acestora.

Pentru alcătuirea compartimentului am ținut cont de următoarele principii:

1. Funcțional (ex. bucate și băuturi rituale, bucate și băuturi cotidiene; bucate de Crăciun; bucate de Paște);

2. Sursa produsului (ex. bucate din legume, bucate din cereale, bucate din carne de pasăre, bucate din carne de porc, bucate din lactate etc.);

3. Sistemul de prescripții și de interdicții religioase și magico-rituale (bucate de post, bucate de dulce; bucate și băuturi indicate sau interzise);

4. Aria de răspândire (generală, zonală, locală) și frecvența actuală a preparării și a consumului;

3. Valoarea identitară (gradul de specificitate din punct de vedere ocupațional și etnic);

4. Vechimea atestării documentare, păstrarea, intrarea, înlocuirea sau scoaterea din uz a unor ingrediente sau preparate alimentare.

2. Clasificarea alimentației tradiționale

În Registrul Patrimoniului Cultural Imaterial, Valentina Iarovoi, a propus următoarea clasificare tradițiilor alimentare:

I. Alimentul de bază

1. Pâinea și diversele rețete de preparare a ei, împreună cu obiectele aferente.

2. Mămăliga și diversele rețete de preparare a ei, împreună cu obiectele aferente.

3. *Mălaiul* și diversele rețete de preparare a lui, împreună cu obiectele aferente.

II. Băuturi alcoolice

1. Vinul obținut din struguri prin fermentare împreună cu diversele rețete de preparare, păstrare și consum, împreună cu obiectele și practicile aferente.

2. Vinul obținut prin procedeul macerării-fermentării pe boștină (în tescovină).

3. Vinul obținut prin procedeul tescuirii și fermentării mustului răvac.

4. Rachiu obținut prin distilarea reziduurilor de struguri (din tescovină, din drojdie de vin).

5. Rachiul din fructe fermentate și distilate (din prune, vișine, caise, prăse/de pere, din amestec de fructe).

6. Rachiul din cereale fermentate și distilate (din grâu, din secară).

III. Băuturi mediu alcoolizate

1. Bere obținută prin fermentarea cerealelor (din orz și secară), cu diversele rețete de preparare, păstrare și consum, împreună cu obiectele și practicele aferente.

2. Vișinată, cireșată, afinată obținute din sirop de fructe cu adaos de distilate.

3. Braga împreună cu diversele rețete de preparare, păstrare și consum, împreună cu obiectele și practicele aferente.

IV. Băuturi nealcoolice ori slab alcoolizate

1. Must de mere, cvas împreună cu diversele rețete de preparare, păstrare și consum, împreună cu obiectele și practicele aferente.

2. Miedul și mursă produse din miere.

3. Compoturile din fructe și poame împreună cu diversele rețete de preparare, păstrare și consum, împreună cu obiectele și practicele aferente.

V. Procedee de conservare

1. Uscarea legumelor, fructelor, ciupercilor, pomușoarelor, verdețurilor, plantelor aromatice.

2. Sărarea și uscarea peștelui.

3. Rețete privind sărarea și păstrarea în sărămură la rece a legumelor, zarzavaturilor, verdețurilor.

4. Rețete privind conservarea pe termen lung în grăsimea animalelor a cărnii și preparatelor din carne de porc, de pasăre, oaie, iepure.

5. Rețete privind conservarea pe termen lung în sirop diluat sau concentrat de zahăr a fructelor (vișine, cireșe, piersici, caise, gutui, prune, poamă, pomușoare).

VI. Preparate din cereale specifice ciclului obiceiurilor calendaristice

1. Rețete de preparare a grâului fiert sau a colivei (pentru mesele rituale din ajunul Crăciunului, Anului Nou/Sf. Vasile, sâmbăta

lui Toader/ Sântoaderul, Sâmbetele morților/Moșii, Sf. Varvara, Sf. Andrei și altele cu funcții de pomenire a morților), împreună cu practicile aferente.

2. Rețete de preparare a fierturilor din făină de cereale și lactate (pentru Moșii de Rusalii, Înălțarea la ceruri/Ispasul).

3. Modelările din aluat copt care întruchiează Crăciunul și Anul Nou: ajunelul, crăciunelul, sf. vasil (24 decembrie/6 ianuarie), împreună cu practicile rituale de preparare, păstrare și de consum.

4. Lipiile din făină de grâu și aluat nedospit pentru a fi împărțit nașilor de către copii în Ajunul Crăciunului (localitățile de sud-vest), împreună cu practica și obiectele aferente.

5. Modelările din aluat preparate pentru copiii colindători, urători și semănători (bolindețe, colindețe, nodăței – băiețelilor, pupejoare – fetițelor, colăcei, hulubași).

6. Colacii mari,decorați cu flori și lână roșie destinați flăcăilor colindători și urători.

7. Colacii; colacul și pupăza (la sud) pregătite pentru a fi dăruite nănașilor a doua zi de Crăciun și a doua zi de Anul Nou.

8. Modelările din aluat sfinții/mucenicii împărțite de Ziua Sfinților/ Mucenicilor (9 martie/22 martie).

9. Colacul preparat din aluat nedospit copt pe vatră pentru cio-bani de Sfântul Mare Mucenic Gheorghe (23 aprilie/6 mai) (zona de sud).

10. Plăcintele rituale din ultima sâmbătă a Postului Mare (a lui Lazăr, a Floriilor), vărzările din Sâmbăta morților/Moșii de vară din ajunul Duminicii Mari, împreună cu practicile aferente.

11.Pasca din ciclul Pascal (sfințită în noaptea Învierii și consumată în primele zile ale Paștelui, la Paștele Blajinilor, preparată până la Duminica Mare), împreună cu practicile și obiectele aferente.

12. Lipiile de la Sâmbăta Duminicii Mari/Moșii de vară, împreună cu obiectele și practicile aferente.

VII. Preparate din cereale specifice ciclului obiceiurilor familiale

1. Grâu fiert sau colivă, uneori înlocuită cu orez fiert – în contextul obiceiurilor de înmormântare și de pomenire a morților.

2. Turtă, azimă din făină de grâu și aluat nedospit în contextul

nașterii ca dar moașei (la sud) și în context premarital la Sf. Andrei, împreună cu obiectele și practicele aferente.

3. Copturi din aluat (fermentat) de grâu, specifice cumătriei (colaci de prins cumetrii, colaci de închinat cumetrilor la cumătrie, pupăză de închinat moașei/babei), împreună cu obiectele și practicele aferente.

4. Copturi din aluat (fermentat) de grâu, specifice obiceiului nunții: colacii vorniceilor pentru invitat la nuntă; colacii cu care vin poftiții la nuntă; colacii nunilor; colacii cuscrilor; jemna pe masa nuntașilor (nordul și centrul), jemna miresei, jemna la Iertăciune, jemna înjemnănată (exceptând sud-vest); pupăza miresei (sud vestul), colacul și pupăza pentru iertarea nănașilor (sud-vest), împreună cu obiectele și practicele aferente.

5. Copturi din aluat (fermentat) de grâu, specifice obiceiului înmormântării și pomenirii morților: călăghie/hălăgică (satele de pe malul Prutului); capete (sud-vest); colac rotund pentru fiecare obiect dat de pomană, pentru oamenii prezenți la masa de după înmormântare și la mesele de a 3, a 9, a 20, a 40 zi, la un an și 7 ani la rând; colaci pentru ciurul cu oase sau covata cu oase; colaci pentru pomul vieții (colac rotund, scară sufletului, pupeze, hulubași); colaci pentru poduri sau punți; colaci pentru năsălii, împreună cu obiectele și practicele aferente.

VIII. Preparate din făină de grâu, cu diferite umpluturi

1. Rețetele preparatelor din aluat nedospit (foietaj): plăcinte, învârtite, colțunași, vârzare, cu diferite umpluturi.

2. Rețetele preparatelor din aluat dospit: plăcinte, învârtite, saralii, cu diferite umpluturi.

VIII. Rețetele preparatelor din ouă (caracter ritual și ceremonial)

1. La Învierea Domnului – ouă fierte înroșite, vopsite, împistrite/muncite.

IX. Rețetele preparatelor din carne fiartă (caracter ceremonial și festiv, răspândire cvasi-generală)

1. Preparate din carne conservate prin metode diverse: pastramă de porc, de oaie, de pasăre, de vânat, jambon de porc, cârnaț.

2. Rețetele preparatelor din carne fiartă și condimentată prin conservare anaerată (cavurma de oaie, preparat specific din carne de oaie

– la sud); preparate din carne fiartă cu condimente; răcitură din carne de porc, de pasăre (cocoș), de pește.

3. Rețetele preparatelor din carne fiartă cu legume – paste făinoase – supă cu carne de vită, zeamă de pui; zeamă de pește; borș scăzut cu varză și carne de porc; ciorbă cu carne de miel (sud vest), ciorbă de iepure cu borș de casă.

4. Rețetele preparatelor din carne fiartă cu legume, verdețuri și grăsimi vegetale sau animale cu sos: tocană (de porc, de vită, de pasăre); plachie de pește (sudul); ciulama de pasăre, de vită, de oaie (sudul); pui prăjit cu smântână sau în sos alb (nordul și centrul); cartofi cu carne; tochitură de porc, de oaie (sudul); varză cu carne (bigos), curechi cu carne.

X. Preparate din carne friptă, prăjită sau coaptă

1. Rețetele mielului copt în pământ (sudul).

2. Rețetele fripturii de porc, de pasăre.

3. Rețetele găinilor umplute, rațelor umplute, peștelui umplut și pregătite la la cuptor.

4. Rețetele puilor, frigăruilor de porc preparate la grătar.

5. Rețetele peștelui prăjit la tigaie.

6. Rețetele cărnii de miel, de pasăre prăjite la tigaie.

XI. Rețetele preparatelor din carne tocată

1. Preparate din măruntaie tocate, condimentate – afumate, fierte sau coapte (saltison de porc, miel împlut, păsări împlute, pește împlut).

2. Preparate din carne și grăsime tocate, condimentate – afumate, fripte sau prăjite (cârnați de porc, din carne mixtă de porc, vită, pasăre; mititei; chiftele de porc, din carne mixtă de porc, vită, pasăre; pârhoale de porc, din carne mixtă de porc, vită, pasăre, pește; cighiri, chifteluțe, gălucele).

3. Preparate din carne și grăsime tocate, bulgur/ boabe de grâu zdrobite, inclusiv cu orez, condimentate, zarzavaturi, legume orez: sarmale (găluște, găluci) cu carne de porc, mixtă porc și vită; legume împlute (ardei dulci, dovlecei, cartofi, pătlăgele roșii și pătlăgele vi-nete).

XII. Rețetele preparatelor din lapte (caracter cotidian, festiv, specific ocupațional)

1. Lapte nefermentat, fiert sau nefiert (dulce de vacă, de capră), corasla .

2. Lapte fermentat (lapte acru, chișleag, lapte covăsit, bătut, de vacă).

3. Lactate fermentate și fierte rezultate din prelucrarea pe etape a laptelui de vacă, de capră, de oaie (zer, zară).

4. Lactate rezultate din lapte (smântână, chișleag, brânză, unt).

5. Brânzeturi din lapte fermentat și fiert: brânză de vacă; brânza închegată de vacă, brânză de vacă înghețată în amestec cu cea de oaie, urdă, jitniță; caș dulce de oaie.

6. Brânzeturi fermentate și conservate cu sare (brânză de vacă închegată și sărată, brânză de oaie sărată (felii), brânză de oaie fărmată sărată), brânzeturi fermentate, topite și omogenizate, conservate prin uscare ± afumare (cașcaval).

7. Preparate pastorale pe baza de lactate și brânzeturi (sărbuscă, balmoș).

XIII. Rețetele preparatelor de post (caracter cotidian, impuneri confesionale)

1. *Lapte de buhai / Juflă* – preparat din semințe de cânepă zdrobite în marcoteț fierte cu apă, pentru ajunul Crăciunului.

2. Preparate din verdețuri crude cu adaos de grăsimi vegetale, ferment natural și condimente.

3. Borș gros – preparat din crupe de porumb și varză acră.

4. Bucate din verdețuri de sezon provenite din flora spontană (usturoi sălbatic sau pur, leurdă, măcriș, ștevie, unișor, urzică, lobodă).

5. Bucate din verdețuri de sezon cultivate (castraveți, pătlăgele roșii, vinete, varză albă și roșie, usturoi, ceapă, sfeclă roșie, spanac, pătrunjel, mărar, cimbru, țelină, hrean, leuștean).

XIV. Fierturi cu preparate făinoase

1. Zama, borșul, ciorba acrite cu borș (ferment natural obținut din țărâțe de grâu și porumb), plus tomate proaspete sau conservate, se pregătesc cu varză, orez, paste făinoase, se servește ca prim fel de bucate.

2. Fierturi din verdețurile de sezon provenite din flora spontană (măcriș, urzică, lobodă, ștevie, ciuperci comestibile), verdețurile cultivate (lobodă albă și roșie, praz, spanac, ștevie de grădină, pătrunjel, mărar) și legume (cu zarzavaturi și condimente vegetale), cartofi, fasole verde sau boabe, praz, pătlăgele roșii, varză coaptă, morcov, țelină, păstârnac, pătrunjel, leuștean, condimente.

3. Fierturi din fructe proaspete, uscate sau afumate (chiseliță din prune verzi, coapte, porumbele, vișine, mere, caise).

4. Mâncăruri scăzute (cu zarzavaturi, grăsime vegetală și condimente): tocană, iahnie, ghiveci, mâncărică.

5. Mâncăruri din urzică sau din verdețuri cultivate: praz, spanac, ștevie; din legume sau combinații de legume: iahnie sau tocană, ghiveci din combinarea cartofilor, fasolei verde, condimente: piper, cimbru, mărar, frunze de țelină, ardei grași, călite tot în ulei; din ardei grași prăjiți în ulei, tocană de vinete, fasole verde cu usturoi; din verdețuri sau legume cu adaos de paste făinoase: varză călită cu tăitei de casă.

6. Mâncăruri din fierturi de cereale: grâu fiert (colivă), porumb fiert sau copt pe jărat; din făină de porumb: mămăligă, terci, budincă [1].

Bibliografie recomandată

1. Iarovoi Valentina, *Cunoștințe privind alimentația tradițională*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-vii>
2. Iarovoi Valentina, *Chestionar. Cunoștințe privind prepararea și păstrarea produselor alimentare*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/sites/default/files/Produsele%20alimentare.pdf>
3. Iarovoi Valentina, *Chestionar. Tehnici și cunoștințe privind bucatele tradiționale*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/sites/default/files/Produsele%20alimentare.pdf>
4. Iarovoi Valentina, *Chestionar. Regimul alimentar* <http://www.patrimoniuiumaterial.md/sites/default/files/Regimul%20alimentar.pdf>

Sarcine teoretico-aplicative

1. Identificați principalele componente ale alimentația tradițională conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial.
2. Analizați cunoștințele privind alimentația tradițională existente în spațiul românesc.
3. Evaluați conservarea și perpetuarea alimentației tradiționale la etapa actuală în RM.

Tema XIII. TEHNICI ȘI CUNOȘTINȚE LEGATE DE MEȘTEȘUGURILE ARTISTICE TRADIȚIONALE

Unități de conținut:

- 1. Tehnici și cunoștințe legate de meșteșugurile artistice tradiționale: concepte și tipuri**
- 2. Costumul popular femeiesc**
 - 2.1. Capul și acoperitoarele lui**
 - 2.2. Camașa**
 - 2.3. Catrința, fusta, pestelca**
 - 2.4. Îmbrăcămintea exterioară**
- 3. Costumul popular bărbătesc**
 - 3.1. Capul și acoperitoarele lui**
 - 3.2. Costumul bărbătesc de bază**
 - 3.3. Îmbrăcămintea exterioară**

Obiective:

- Să clasifice principalele meșteșuguri artistice tradiționale conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial;
- Să caracterizeze elementele costumului popular femeiesc și bărbătesc;
- Să evalueze conservarea și perpetuarea costumului popular la etapa actuală în RM.

1. Tehnici și cunoștințe legate de meșteșugurile artistice tradiționale: concepte și tipuri

Meșteșugurile artistice sunt domeniul cel mai expresiv al culturii tradiționale. Prin definiție, a fi meșter înseamnă a cunoaște și a profesa mai bine decât alții un domeniu foarte specific al creației, care necesită cunoștințe și deprinderi de muncă special dobândite. Însușirea și transmiterea cunoștințelor, tehnicilor și procedeelor de prelucrare a materiei prime, de confecționare a obiectelor în spiritul tradițiilor meșteșugărești se făcea preferențial în cadrul familiei sau prin ucenicie. În virtutea sincretismului culturii tradiționale meșteșugurile acoperă un spațiu foarte vast al activităților umane, tezaurează o îndelungată și bogată experiență a comunităților de

utilizare a resurselor locale în crearea obiectelor necesare pentru întreținerea vieții. La baza meșteșugurilor stă tradiția, înțelegea ca un set de mecanisme prin care se transmit din generație în generație caracteristicile esențiale ale culturii. Toate meșteșugurile respectă modele confirmate și promovate permanent de către colectivitate. Obiectele produse cu ajutorul meșteșugurilor artistice tradiționale sunt foarte valoroase pentru a înțelege spiritul, forța și măreția creativității artistice și tehnice a comunităților. Forma obiectelor este adaptată funcțiilor lor practice, dar tinde să se înscrie în tipare estetice. Decorul obiectelor este rezultatul unei duble acțiuni artistico-tehnice. Prioritară în configurarea lui pare să fie îmbinarea motivei lor și culorilor conform criteriilor artistice, dar acestea, la rândul lor, sunt produsul tehnicilor utilizate [1].

Prin meșteșugurile artistice tradiționale au fost valorificate toate bogățiile cadrului natural în care locuiesc comunitățile. Prelucrarea lemnului, pietrei, lutului, papurii, stufului, paielor, nuielelor constituie activități străvechi, promovate până în prezent pentru a crea diferite obiecte de primă necesitate. Alte meșteșuguri s-au dezvoltat datorită ocupațiilor de bază și secundare. Prelucrarea lânii și a pieilor pentru a confecționa haine și țesături de interior, la fel ca și prelucrarea cornului sunt meșteșuguri dezvoltate în strânsă legătură cu creșterea animalelor. Țesutul pânzelor din fire de cânepă și in, confecționarea pieselor de port cu ajutorul țesutului și al cusutului s-au afirmat grație dezvoltării agriculturii.

Mai mult decât materia primă, din care sunt produse obiectele, decorul oglindește prin motivele ornamentale universul reprezentărilor sociale, mitice, folclorice, simbolice, istorice ale comunităților ce dețin acest patrimoniu. La alcătuirea listei elementelor patrimoniului cultural imaterial din acest compartiment cercetătorul, Varvara Buzilă a ținut cont de mai multe criterii, care pot pune în valoare cunoștințele și deprinderile teaurizate de comunități prin meșteșuguri:

1. Funcțiile practice și ritual-simbolice ale obiectelor;
2. Materia primă utilizată la confecționarea obiectelor;
3. Tehnicile de confecționare și de decorare a obiectelor;
4. Structura și compoziția artistică a unui ansamblu decorativ.

Conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial identificăm următoarele clasificări ale meșteșugurilor tradiționale [1]:

I. Prelucrarea artistică a lemnului

1. Cunoștințele despre proprietățile diferitor esențe de lemn, despre utilizarea acestora la confecționarea obiectelor și instalațiilor, despre păstrarea/conservarea obiectelor de lemn.

2. Tehnicile și procedeele de prelucrare artistică a lemnului: cioplirea, crestarea, scrijelarea, scobirea, sculptarea, ștanțarea, incizarea, îmbinarea, încovoierea, îndreptarea, înnegrirea, tăierea, traforarea, pictarea, pirogravarea lemnului și celelalte aferente unității procesului, împreună cu instrumentele utilizate și cu spațiile de practicare a meșteșugului.

3. Locuința și acareturile gospodărești (poarta și gardul, șurile, poiețile, beciurile, pivnițele, sâsâiacele, studoalele), împreună cu elementele arhitectonice de lemn ale construcțiilor (ușile, ferestrele, cerdacele, frontoanele, galeriile și altele asemenea), cu decorul și motivele ornamentale consacrate.

4. Bisericile și elementele arhitectonice de lemn: porțile împărătești, icoanele, policandrele, tronurile și scaunele, sfeșnicele, răstignirile și troițele, ușile, ferestrele, cerdacele, frontoanele, galeriile și altele asemenea, împreună cu decorul și motivele ornamentale consacrate.

5. Fântânile împreună cu ulucele, ciuturile, săgețile, răstignirile și altele asemenea aflate în preajmă.

II. Instalațiile tehnice: morile (de apă, de vânt, subterane, oloinițele), roțile de irigație

1. Podurile peste apă și mijloacele de transport.

2. Uneltele pentru practicarea diferitor ocupații: agricultura (cultivarea cerealelor, viticultura, pomicultura, legumicultura); pregătirea fibrelor naturale și țesutul acestora; păstoritul, pescuitul, vânătoarea, albinăritul și altele asemenea.

3. Instrumentele muzicale.

4. Ustensilele pentru bucătărie și gospodărie, vase pentru diferite necesități gospodărești, împreună cu formele și motivele ornamentale consacrate de tradiție.

5. Piese de mobilier (blidare, dulapuri, mese, scaune, paturi, lăzi de zestre și lăzi pentru cereale, cufere, sipețele, leagăne și altele asemenea), împreună cu formele și motivele ornamentale consacrate de tradiție.

III. Prelucrarea artistică a pietrei

1. Cunoștințele despre proprietățile diferitor roci de piatră, despre utilizarea acestora în diverse construcții, despre păstrarea/conservarea obiectelor de piatră.

2. Tehnicile și procedeele de prelucrare artistică a pietrei: forarea, netezirea, cioplirea, crestarea, scrijelarea, scobirea, sculptarea, ștanțarea, relief plat, relief mediu și înalt, incizarea, îmbinarea, tăierea, finisarea, vopsirea și celelalte aferente unității procesului, împreună cu instrumentele utilizate și cu spațiile de practicare a meșteșugului.

3. Centrul de prelucrare artistică a pietrei Orheiul Vechi, împreună cu specificul obiectelor din piatră și cu localitățile în care a iradiat tradiția.

4. Centrul de prelucrare artistică a pietrei din Cosăuți, raionul Soroca, împreună cu specificul obiectelor din piatră și cu localitățile în care a iradiat tradiția.

5. Locuința și acareturile gospodărești (poarta și gardul, beciul, pivnița, crama), împreună cu elementele arhitectonice de piatră (galeriile, lavițele, râșnițele, pietrele de moară; ulucele de la fântâni și izvoare, colacul fântânii și altele asemenea), cu formele, decorul și motivele ornamentale consacrate.

6. Bisericile, prestolurile, lespezile de mormânt, crucile, răstignirile, mesele tăcerii împreună cu spațiile aferente.

IV. Prelucrarea artistică a metalelor

1. Cunoștințele despre proprietățile diferitor metale, despre utilizarea acestora la confecționarea diverselor obiecte, despre păstrarea/conservarea obiectelor de metal.

2. Tehnicile și procedeele de prelucrare artistică a metalelor: la rece, pentru a face obiecte din sârmă (încovoiere, răsucire, încovoiere, tăiere) și tablă (ciocănire, găurire, îndoire, tăiere, traforare); la cald, pentru a face unelte și obiecte din fier (călire, înroșire la foc, forjare, găurire, incizare, sudare, turnare, ștemuire) celelalte aferen-

te unității procesului, împreună cu formele și motivele ornamentale consacrate, cu instrumentele utilizate și cu spațiile de practicare a meșteșugului.

3. Uneltele agricultorilor (plugurile, boroanele, sapele, coasele, cosoarele și altele asemenea), dulgherilor, butnarilor, văsarilor, tâmplarilor (compasuri, cuțitoaie, dălți, ferestraie, securi, sfredele, tesle, topoare), pietrarilor (cazmale, compasuri, dălți, mistrii, rașpele, târnăcoape, topoare).

4. Elemente arhitectonice care sporesc funcționalitatea pieselor (balamale, broaște, clanțe, cuie de tot felul, ferecătura metalică a ușilor, lăzilor, cuferelor, scoabe, țâțâni, zăbrele, zăvoare).

5. Podoabe și accesorii ale portului popular (ace de păr/bolduri, brățări, cataramе, cercei, cruci, inele, salbe/mamudele/lefți, verigi, paftale, zale).

V. Olăritul

1. Cunoștințele despre proprietățile lutului (lut roșu, lut verde, lut albastru, lut alb), despre sporirea calităților obiectelor de lut și despre păstrarea/conservarea acestora în timp.

2. Tehnicile și procedeele de lucru cu lutul pentru a-i conferi calități plastice: alegerea impurităților, frământarea pastei (bătut cu maiul, cu picioarele, cu ajutorul animalelor, cu mâinile); tehnicile de modelare a vaselor (pe roată, cu mâna din suluri); tehnicile de turnare în forme a detaliilor arhitectonice (cahle, colțari de la cornișa casei, lucarnele); decorarea vaselor prin: aplicarea angobei cu ajutorul pensulei, smălțuire (măcinarea smălțului, aplicarea lui pe pereții interiori și exteriori ai vasului), incizare (imprimarea motivelor ornamentale cu ajutorul unui os/bețișă); uscarea pieselor; arderea pieselor (o singură dată/oxidantă – pentru ceramica roșie, sau de două ori/reducătoare – pentru cea neagră; prima ardere și a doua ardere pentru ceramica smălțuită), împreună cu spațiile aferente acestor activități.

3. Cuptoarele de ars piesele de lut: după poziționarea față de sol (de suprafață, semiîngropate, îngropate); după tipul construcției (circular, median, mixt); după camera de ardere (cu bolți zidite, cu două semicercuri de pământ, cu grătar perforat, cu placă zidită, cu șanț circular, cu șanț median acoperit; de formă eliptică, semisferoidală-

ovoidală, tronconică-ovoidală); după vatra cuptorului (organizată sau neorganizată; guri de foc: una, două sau trei).

4. Vasele de ceramică: pentru păstrarea alimentelor (gavanoase, chiupuri, borșărețe, oale, lăptare); pentru transportul alimentelor (ulcioare, burluie, tortare, tocitoare); pentru prepararea alimentelor (marcotețe, tigăi; forme pentru copturi); pentru consumul alimentelor (căni, străchini, farfurii), împreună cu decorul și motivele ornamentale specifice.

5. Piese arhitectonice de ceramică: cahlele împreună cu frizele figurative; colțarele figurative de pe cornișa caselor cu țiglă, lucarnele din ceramică, tuburile pentru apeduct și canalizare, țigle, scocuri, detalii pentru amenajarea grădinițelor de flori, cărămizi ornamentate și altele asemenea.

6. Centrul de ceramică Iurcenii, cu formele, tehnicile și decorul specific, împreună cu spațiile aferente producerii și comercializării ceramicii.

7. Centrul de ceramică Hoginești, cu formele, tehnicile și decorul specific, împreună cu spațiile aferente producerii și comercializării ceramicii.

8. Centrul de ceramică Cinișeuți, cu formele, tehnicile și decorul specific, împreună cu spațiile aferente producerii și comercializării ceramicii.

9. **Centrul de ceramică Țigănești**, cu formele, tehnicile și decorul specific, împreună cu spațiile aferente producerii și comercializării ceramicii.

VI. Împletirea fibrelor vegetale

1. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la împletirea obiectelor din lozie: decojirea, despicarea, fierberea, formarea calapoadelor, împletirea liberă, împletirea pe calapoade, lustruirea, tăierea, tragerea la cuțitoaie.

2. Obiectele împletite din lozie: piesele de mobilier (mese, scaune, șezlonguri, fotolii, canapele, rafturi, etajere, suporturi pentru vase, rame pentru oglinzi și fotografii); coșuri (pentru transportat fructe și legume, pentru rufe); unelte pentru pescuit (coboace, garduri), împreună cu tehnicile și locurile de utilizare.

3. Centrul de împletire a loziei din raionul Soroca, împreună cu formele și motivele decorative specifice.

4. Centrul de împletire a loziei din raionul Telenești, împreună cu formele și motivele decorative specifice.

5. Centrul de împletire a loziei din raionul Ștefan Vodă, împreună cu formele și motivele decorative specifice.

6. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la stuf: acoperișuri pentru construcții; garduri pentru gospodării și stâne, ocoale; cotețe de prins pește; rogojini, inclusiv vestimentația urșilor de stuf din reprezentările teatralizate de Anul Nou/Sf. Vasile.

7. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la împletirea obiectelor din papură: rogojini, coșuri, coșnițe, sipețele, pălării, papuci de casă, inclusiv vestimentația Paparudei, în riturile de invocare a ploii.

8. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la împletirea obiectelor din paie: pălării, coșulețe, abajururi, inclusiv vestimentația urșilor din paie din reprezentările teatralizate de Anul Nou/Sf. Vasile.

9. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la împletirea obiectelor din foi de porumb: coșuri, sipețele, vase, pălării, măști.

10. Tehnicile și procedeele de legat mături (din mălai), perii (din iarbă, păr).

VII. Prelucrarea pieilor, blănurilor, cornului și osului

1. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate de pielari, blănari și buiucani pentru a prelucra pieile și blănurile: răzuirea de straturile inutile, dubirea, uscarea, curățirea, împreună cu spațiile aferente acestor activități.

2. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate de căciulari și cojocari pentru a confecționa piesele vestimentare din pieile și blănurile prelucrate: căciuli pentru bărbați (din piei de miei de caracul, din piei de miei de oaie țigaie); cojoace pentru femei și bărbați (evazate sau drepte), bondițe/cheptare (scurte, lungi; cu tăietura dinainte, înfundate; brodate cu lănețuri, cu decor din aplicații de piele multicoloră, cu ciucuri din lână sau piele; cu margini din caracul, dihoare sau din primă); chimire (cu cataramă, ghintuite cu ținte), cingători, curele, împreună cu spațiile aferente acestor activități.

3. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate de ciubotari/papucari/pantofari pentru a confecționa încălțăminte din pieile prelucrate: cizme/ciobote, papuci, pantofi pentru femei și bărbați, împreună cu spațiile aferente acestor activități.

VIII. Tehnicile și procedeele de lucru utilizate la prelucrarea osului și a cornului (înmuiera în apă și curățirea oaselor și a coarnelor, afundarea în leșie fierbinte pentru înălbire, tăierea, crestarea, despicarea, incizarea, netezirea, perforarea, presarea, sculptarea, șlefuirea) pentru a confecționa: accesorii pentru păr (ace, pieptene); mânere pentru bastoane; cuiere pentru interior; vase pentru consumul vinului (cornuri, cupe); corneciuri pentru păstrat praful de pușcă; cornuri de semnalat (corn de vânătoare/de luptă), împreună cu motivele decorative specifice.

IX. Portul popular femeiesc

1. Modurile de purtat părul în toate zilele și de sărbătoare (displetit, împletit într-o cosiță, două trei, patru, purtat pe spate, purtat pe frunte, retezat) și de montat cosițele/gățele pe cap (roată în jur, coc la ceafă, coc în vârful capului, strânse la urechi; puse pe suport de păr căzut, pânză, sârmă, lemn), împreună cu accesoriiile fetelor (cosițarul, cununa de flori, florile, panglicile) și cele ale femeilor (de acoperire cu fes roșu/alb, cu moadă/modiță, colț).

2. Tehnicile și materialele de confecționare a acoperitorilor de cap purtate zilnic sau de sărbători: ștergar de cap/mâneștergură/năframă; maramă (din borangic); colț/corn (brodat, cu horboțele/tandică); basma/tulpan; bertă, șalincă, formele, decorul acestora, împreună cu modul de aranjare, de compunere și cu accesoriiile specifice.

3. Tehnicile și materialele de confecționare a pieselor de podoabă: pentru păr și accesoriiile lui (ace, bolduri, cununi, cosițare, fruntare); pentru urechi (cercei din aur, argint sau alte metale); pentru gât (salbe/lefi/mamudele, mărgel, gherdane, zgardă, cruce); pentru mâini (brățări) și degete (inele, verigi); pentru brâu (zale cu inele, zale cu chei, paftale).

4. Tehnicile, materialele și croiurile de confecționare a cămășii femeiești, purtate zilnic și la sărbători: de tip tunică, încrețită la gât (cu poale prinse sau separate), cu petic/platcă (la gât, la spate, dinainte, dinapoi), împreună cu specificul decorării acestora.

5. Tehnicile și materialele de confecționare a pieselor care acoperă poalele cămășii femeiești, purtate zilnic și la sărbători: catrință formată dintr-o foaie (cu dungi înguste verticale și bete sus și jos; cu motive vegetale și geometrice alese; cu dungi oranj și albe dispuse orizontal în partea inferioară); fotă din două piese, șort, împreună cu specificul decorării acestora.

6. Tehnicile și materialele de confecționare a brâielor, purtate zilnic și la sărbători pentru a fixa piesele vestimentare: bârneț, cingătoare, chingă, frânghie.

7. Tehnicile și materialele de confecționare a hainelor de deasupra, purtate pe timp rece: bondiță/pieptar; cojoc, ilic, suman, împreună cu specificul decorării acestora.

8. Tehnicile și materialele de confecționare a încălțămintei: opinciilor (fără gurgui, încrețite uniform în partea superioară; cu gurgui; cu gurgui și limbă); pantofilor, papucilor, cizmelor/ciobotelor; papucilor de casă/totoceilor (croșetați din cânepă sau lână; confecționați din postav de casă).

X. Portul popular bărbătesc

1. Modurile de purtat părul zilnic și zilele și de sărbătoare (tuns cu oala, plete pe spate, retezat), barba (mare, scurtă) și mustățile (mici, răsucite, pe oală).

2. Tehnicile și materialele de confecționare a acoperitorilor de cap purtate zilnic sau de sărbători: căciulă/cușmă de cârlan/miel; pălărie de paie (cu boruri mari, cu calota înaltă sau joasă), pălărie de pâslă (ciobănească, răzeșească), împreună cu modul de aranjare, de compunere și cu accesoriile specifice.

3. Tehnicile și materialele de confecționare a pieselor de podoabă: pene, ciucuri de lână multicoloră, flori, negară, panglici pentru decorarea pălăriilor flăcăilor; flori, panglici pentru căciuli/cușme purtate de flăcăi în cadrul obiceiurilor de nuntă, de petrecere la armată, la Crăciun, Anul Nou/Sf. Vasile.

4. Tehnicile, materialele și croiurile de confecționare a cămășii bărbătești: cămașă de tip tunică (cu poale lungi, guler drept sau răsfrânt), cămașă cu petic/plată (cu poale lungi, cu poale scurte; cu manșete), împreună cu motivele ornamentale specifice.

5. Tehnicile, materialele și croiurile de confecționare a pantalonilor bărbătești: izmene (de cânepă, de in, de bumbac); cioareci (de lână de capră, în 4 ițe), ițari (de lână de capră, în 4 ițe), nădragi/bernevici (din stofă de casă, bătută), meșini (din blană), împreună cu motivele ornamentale specifice și moduri de purtare.

6. Tehnicile și materialele de confecționare a cingătorilor bărbătești: **brâu lat ales cu fusul**; brâu lat țesut în 4 ițe; frânghie, bârneț/bârneață; chingă; **chimir**, curea, cingătoare, împreună cu motivele decorative și atributele specifice.

7. Tehnicile și materialele de confecționare a hainelor de deasupra, purtate pe timp rece: bondiță/pieptar; cojoc (lung, scurt), ilic, suman, burcă, manta, zăbun; împreună cu specificul decorării acestora.

8. Tehnicile și materialele de confecționare a încălțămintei: opincilor (fără gurgui, încrețite uniform în partea superioară; cu gurgui; cu gurgui și limbă); papucilor, cizmelor/ciobotelor, pantofilor, împreună cu detaliile și ornamentările specifice.

XI. Țesăturile de interior

1. Tehnicile, procedeele și uneltele de pregătit firele de cânepă, in și lână pentru țesut.

2. Cunoștințele, tehnicile, procedeele și materialele de vopsit firele de lână, cânepă, in și bumbac cu ajutorul coloranților naturali, în special cei vegetali.

3. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut țoluri pentru așternut (pe pat, laviță, cuptor, pe jos), împreună cu decorul specific acestora.

4. Tehnicile de țesut păretare în mai multe ițe și materialele (în carouri, în scaune, în vrăste, cu alesături), împreună cu decorul specific acestora și cu procedeele de finisare a acestora (margini croșetate din lână multicoloră, ciucuri, franjuri legați).

5. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut lăicerele alese și bătute în pieptene (în vrăste, în scaune, cu motive alese), împreună cu ornamentele decorative specifice.

6. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut scoarțele alese și bătute în pieptene, împreună cu motivele decorative (geometrice, vegetale, antropomorfe, zoomorfe, scheomorfe) specifice.

7. Centrul de țesut scoarțe din Căușeni, împreună cu tehnicile, procedeele, materialele și motivele decorative consacrate.

8. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut războaie alese și bătute în pieptene, împreună cu motivele decorative (geometrice, vegetale, antropomorfe, zoomorfe, scheomorfe) specifice.

9. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut covoarele alese și bătute în pieptene, împreună cu motivele decorative (geometrice, vegetale, antropomorfe, zoomorfe, scheomorfe) specifice.

10. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut cergile alese și bătute în pieptene, împreună cu motivele decorative (geometrice, vegetale, antropomorfe, zoomorfe, scheomorfe) specifice.

11. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut piesele cu decorul buclat/ factură pufoasă: rumbele, macaturile, nițurcile, iorganele, fețele de pernă, împreună cu motivele decorative (geometrice, vegetale) specifice.

12. Tehnicile de nividit, materialele și motivele decorative utilizate la țesutul păretarelor, cuverturilor, perdelelor și fețelor de masă.

13. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut prosoapele/ștergarele, pânzele pentru acoperit hainele, culmile/drăinișarele, împreună cu motivele decorative specifice.

14. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut zolnicele, șervetele/ștergarele, fețele de masă, șervețelele, împreună cu motivele decorative specifice.

15. Tehnicile, procedeele și materialele de țesut țesăturile de uz gospodăresc: veretcele, pânza de sac, traistele, desagii, împreună cu motivele decorative specifice.

XII. Cusăturile

1. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la coaserea obiectelor: cămăși, ii, colțuri, năframe, năfrămițe, batiste/băsmăluțe, ștergare, fețe de masă, șervețele, drumuri (cruciuliță, bătut pe două fețe, cheiță, încheiat cu acul, încheiat cu croșeta, festonat, punct bătrânesc, tivit cu găurele); bondițe/cheptare, cojoace/cojocel (brodat după desen, coaserea aplicațiilor), împreună cu motivele decorative specifice.

XIII. Croșetarea

1. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la împletirea pieselor de port: stănuți, flanele, bluze, bluzoane, ciorapi/colțuni, mănuși, fulare, șal, detalii la poalele cămășilor femeiești și bărbătești, împreună cu motivele decorative specifice.

2. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la împletirea pieselor de interior: fețe de masă, perdele, colțuri la prosoape/ștergare, împreună cu motivele decorative specifice.

XIV. Încondeierea ouălor

1. Tehnicile, procedeele, instrumentele și materialele utilizate la încondeierea ouălor pascale, împreună cu motivele ornamentale specifice.

XV. Confectionarea măștilor populare

1. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la confectionarea măștilor antropomorfe utilizate în cadrul obiceiurilor de Crăciun și Anul/Nou.

2. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la confectionarea măștilor zoomorfe utilizate în cadrul obiceiurilor de Crăciun și Anul/Nou.

3. Tehnicile, procedeele și materialele utilizate la confectionarea măștilor utilizate în cadrul obiceiurilor de nuntă, de Ziua Moașei/Babei, la Împrăștierea Rusaliilor.

XVI. Modelarea pâinii de ritual

1. Cunoștințele, tehnicile, procedeele și materialele utilizate la modelarea artistică și coacerea pâinii rituale: forme sculpturale obținute prin răsucirea și împletirea sulurilor de aluat care întruchipează sărbătorile calendaristice (Ajunul, Crăciunul, Sf. Vasile, Sfinții, Paștele); forme discoidale (lipiile, turtele); forme sculpturale specifice obiceiurilor de naștere (colacii cumetrilor, pupăza moașei/babei); formele specifice nunții (colacii, jemnele, jemna îngemănată, pupăza miresei); formele mortuare (colacii, creștățile, scara, porumbeii/hulubașii, pupezele, ciurul, covata), împreună cu motivele ornamentale specifice [1].

2. Costumul popular femeiesc

Una din ramurile principale în care arta populară și-a găsit o largă răspândire este costumul național. Componentele, ornamentul, gama culorilor, formele croiului, țesătura, modul de purtare a costumului sunt nu numai rezultatul cerințelor practice înrădăcinate de veacuri, dar reprezintă, în același timp, expresia simțului artistic și estetic al poporului.

Costumul național are, dincolo de remarcabila sa valoare științifică, și meritul de a sta la meditație, de a ne determina să reformulăm noi înșine anumite convingeri estetice, anumite puncte de vedere asupra acestui pasionat obiect de studiu.

În acest articol redescoperim cu aleasă uimire, că arta populară – acest tărâm sensibil, în care utilul și plăcutul sunt legate mai armonios ca oriunde – rămâne una dintre cele mai strălucite configurații ale faptului că la noi, românii, actul de creație înseamnă, dincolo de finalitatea lui imediată, un mod frumos și adevărat de a fi.

Costumul tradițional ca element al culturii românești, format într-o strânsă legătură cu mediul natural-geografic și influențat de particularitățile vieții economice și sociale a societății, servește un obiect de studiu pentru mulți istorici, folcloriști, etnografi, pictori etc.

Cercetătorul V.Zelenciuk, referindu-se la factorii, care au influențat direct formarea costumului național, scria: „La formarea îmbrăcăminte naționale au contribuit mulți factori, printre cei mai importanți sunt: tipul gospodăriei, nivelul de dezvoltare a forțelor de producție, condițiile climaterice, tradițiile istorice” [6, p. 45].

Rădăcinile costumului național moldovenesc urmează a fi căutate în costumul geto-dacilor. Drept monumente pentru studierea elementelor de bază ale costumului național moldovenesc străvechi ne servesc sculpturile geto-dacilor prizonieri încrustate pe pereții monumentelor din Adamclisi și Columna lui Traian, ce se referă la sec. II a. Chr. Femeile erau redată în cămăși cu gulerul strâns pe gât și în catrințe.

Influența romanică, care a lăsat o amprentă adâncă în cultura populară românească, aproape că nu se observă în îmbrăcăminte

populară românească, fapt menționat de N.Iorga și A.Xenopol [7, p. 14; 8, p. 61].

Aceasta se explică, probabil, prin faptul că îmbrăcămintea romană, formată în condițiile climaterice moderate ale Peninsulei Apenine și alcătuită din țesături fine, nu a căpătat o răspândire largă în regiunile nordice ale Peninsulei Balcanice cu o climă mult mai aspră.

Pe parcursul secolelor costumele moldovenesc acumulează elemente originale, prezentând varietăți regionale, determinate de condițiile istorice și social-economice. Costumele moldovenesc erau alcătuite din cămașă sau ie brodată, cingătoare multicoloră, catrință cu pestelcă sau fustă. Mai târziu cămașa se transformă în lenjerie de corp și peste ea se îmbracă bluza, cofta sau vesta, iar pe timp friguros peste coftă românii purtau jaletci, bondițe, pieptare. Pe cap femeile purtau năframe, care la sfârșitul sec. al XIX-lea au fost înlocuite cu maramă, basmale brodate ș.a. Iarna femeile purtau sumane, cojoace, surteici, zăboane ș.a.

În prezent pe teritoriul Republicii Moldova deosebim 4 variante ale costumului național moldovenesc: costumele naționale din localitățile de nord, de centru, de sud și din localitățile de pe malul stâng al Nistrului.

Pentru îmbrăcămintea populară femeiască din localitățile de nord sunt caracteristice cămășile-tunică cu gura rotundă sau pătrată, cămășile cu platcă bogat ornamentate. La nordul republicii se pot întâlni broderii cu mărgelă colorată și fluturași metalici. Aici se poartă mai mult decât în alte părți catrința.

Pentru localitățile centrale este caracteristică cămașa încrețită la gât și foarte bogat ornamentată (cămașă cu altiță), catrința, brâul roșu aprins sau cu motive geometrice. Pe cap se poartă năframa.

Pentru localitățile de sud sunt caracteristice cămășile încrețite la gât, mânecile ornamentate în formă "altiță-râuri", sarafanul, năframa, iar ca podoabe – salbele din monede.

În localitățile din partea stângă a Nistrului era răspândită cămașa cu încrețituri la gât, uneori cu gulă, format prin încrețituri. Sătenii o numesc "cămașă bătrânească", ceea ce dovedește vechimea croielii ei. Cămașa era împodobită cu figuri geometrice sau elemente ale dife-

ritelori plante vegetale. Deseori se folosea o compoziție în care ornamentul era format din două părți: partea de sus a broderiei reprezintă un desen geometric de o culoare maro-deschis, iar cea de jos – un ornament vegetal cu trandafiri și frunze stilizate în tonuri roșii și verzi.

2.1. Capul și acoperitoarele lui

Acoperitoarele de cap. Pe parcursul ultimelor două secole femeile au schimbat mai multe acoperitori de cap, de la cele vechi, tradiționale, specifice doar locului, până la cele mai diverse piese intrate în uz ca un ecou întârziat al modelelor europene. În secolele trecute femeile au avut câteva rânduri de broboade, unele vizibile, iar altele ascunse.

Cea mai dedesubt era un fel de primă legătoare a cosițelor, după felul cum era fixată, ea forma baza acoperitoarelor de cap. Era și cea mai importantă găteală a capului primită de tânără în timpul obiceiurilor de nuntă. După ce nănașa îi scotea ghirlanda de mireasă de pe cap, semn al fetei, îi despletea cosița și o împletea în două, apoi le prindea pe fiecare deasupra urechilor, în două cocuri sau două coarne pe care puneă în loc de cununa de flori o legătoare. Ambele coarne erau prinse cu o pânză care le unea și le ascundea de ochii lumii. Mai târziu au început a confecționa o piesă adaptată acestui scop. Le îmbrăcau cosițele cu o piesă de culoare albă sau cu un fes roșu. Despre fesul roșu s-a scris în literatura de specialitate, precizându-se că este un împrumut din tradiția turcilor. În manuscrisul despre Hâncești preotul Iațemirski arată că acoperământul vechi al capului este respectat doar de femeile bătrâne. Ele poartă fes roșu legat cu basmaua, ca să se țină mai sigur pe cap, iar deasupra – năframa tradițională din pânză albă. În satul Larga, Briceni o piesă asemănătoare după formă, rosturi și culoare se numea chică, era cusută din postav roșu, umplută cu păr sau cu lână, ca să-și păstreze volumul.

Dar imaginile fotografice de la sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea demonstrează că femeile purtau destul de frecvent și o piesă albă, care era mai puțin vizibilă decât cea roșie, din care cauză probabil nu i s-a acordat suficientă atenție. Este cazul mai multor sate de pe ambele maluri ale Nistrului (cele din raionul Camenca, Dubăsari, Ștefan Vodă). În unele sate ele au coexistat. La Gordinești,

Fetești și Bădragii Vechi (Edineț) femeile purtau pe cap fes alb sau roșu.

În majoritatea satelor s-a folosit o legătoare, în unele localități fiind numită chică, captur, cârpă etc., care a coexistat într-o anumită fază a evoluției alături de fesul roșu. Cândva destul de răspândită, în ultimul secol rămasă doar ca reminiscență în portul bătrânelor, sau în lexicul lor pasiv, această piesă este confecționată dintr-o bucată de pânză albă, care unește cele două cocuri formate de cosițele ridicate deasupra urechilor, punând baza pentru următoarele acoperitori ale capului. Vizând criteriul înălțimii ca prestigiu și dorind să asigure capului cât mai multă înălțime, treptat femeile au început a o modela cu ajutorul unei țesături albe mai groase cu care se asigurau pereții acestei piese, încât după ce cuprindea gățele cu ea, aceasta să-și păstreze forma. Ulterior au întărit pereții ei cu o bucată de carton îndoită, dar fără să i se unească capetele. Fixau cârpa pe cap două legători din pânză cu care era acoperită piesa. Înăuntrul acestei construcții femeile în etate acumulau părul căzut în timp ce se pieptănau. Conform vechilor credințe, ele aveau grijă să-l adune în timpul vieții pentru ca la înmormântare să se facă din el perna pentru sicriu. Această piesă înregistrează forme asemănătoare cu cepsele din Valea Bistriței în partea de nord-est și cu fesul în celelalte părți. Piese ajunse până la noi ca obiecte de ritual din cadrul nunții sunt simpliste, au rosturi exclusiv practice de a cuprinde cosițele aranjate pe cap, ca să le fixeze, încât acestea să nu se vadă. În unele sate s-a păstrat până pe la mijlocul secolului al XX-lea vechiul obicei ca nănașa la sfârșitul nunții să lege cele două cosițe ale tinerei căsătorite cu acest accesoriu. În afară de legătoare, cârpă, captur, în unele sate el este numit cuper. El putea fi văzut, doar când femeia se dezbrăca să se culce. Îl scotea din cap atunci, când își spăla capul.

Următoarea piesă, intermediară între cea dedesubt și cea de deasupra, acoperea prima legătoare și asigura femeii un confort în casă și prin gospodărie. În multe sate ea era făcută din pânza albă, avea formă de triunghi, de unde vine și numele ei de colț, dar în multe localități se numește *cârpă*, iar la sud – *moadă*. Piesa avea ornamentări brodate de jur împrejur sau numai pe partea ce încadrează fruntea, în ambele ca-

zuri broderia fiind asociată cu motive executate cu mărgelușe colorate sau cu danteluță îngustă, de două culori. În satele de la sud colțul din spate este accentuat printr-o compoziție florală, iar cele două capete lungi ale broboadei sunt răsucite, pentru a spori efectele decorative, apoi sunt legate pe creștetul capului. Legătoarea se numește ciocănică și e specifică gâtului capului femeilor din părțile sudului. Lexemul colț și-a extins aria după ce sinonimul cârpă, chică, cuperi, captur, moadă și piesa apropiată ca funcție – fesul roșu au ieșit din uz.

Dar piesa pentru sărbători, cea mai reprezentativă în ținuta femeii, este broboada de tip ștergar în formă de dreptunghi alungit, țesută din pânză albă la războiul orizontal, având câteva denumiri locale întâlnite și în alte zone etnografice ale spațiului cultural românesc. În satele de la nord și în cele bucovinene a fost atestată cu numele ștergar de cap, pânzătură, mâneștergură, hobot. În satele din fostul județ Soroca, Orhei, Lăpușna și Tigheci, ca și în cele din ținutul Hotin, inclusiv în cele din Transnistria, era numită năframă, iar și mai la sud cuvântul utilizat pentru a desemna acest obiect era maramă. Cel mai bine s-a păstrat acest lexem în scenariul obiceiurilor tradiționale. Către sfârșitul nunții se desfășoară dezlegarea miresei sau legătoarea tinerei (aproape pretutindeni), înhobotarea (în satele din raioanele Briceni, Ocnîța, dar și în Herța, Nouasuliță din Ucraina), secvență rituală în cadrul căreia nănașa înlocuiește găteala miresei cu cea de femeie măritată. În nunta actuală acest episod a rămas foarte sumar. Nănașa nu mai despletește, nici nu împletește tânăra, ci se limitează la a o pieptăna ușor, după care îi leagă capul cu o broboadă și îi dăruiește un pieptene. Conform vechilor credințe, femeile trebuiau să păstreze această pânză până la moarte și cu ea să fie înmormântate. În satele din Bucovina, când s-a schimbat moda și în loc de vechile pânzături femeile răposate au început a fi îmbrăbodite cu basmale, s-a încetățenit practica de a lega această piesă la crucea mortului, pentru a fi dată de pomană celui care o va duce.

Pânzătura, ștergarul de cap, șervetul, mâneștergura, năframa necesită o abordare în plus pentru a li se conștientiza rosturile, ceea ce ar putea contribui la reactualizarea lor ca parte obligatorie a costumului tradițional. Aria destul de întinsă pe care se întâlnesc aceste piese,

foarte apropiate ca aspect, rosturile rituale și derivatele produse în limbajul popular demonstrează vechimea lor în practica culturală. Ele au particularități artistice demne de reținut, deocamdată insuficient luate în considerare. După decor se aseamănă năframele din fostul ținut al Sorociei și al Hotinului, cele purtate în satele românești de dincolo de Nistru și de dincolo de Bug. Ele sunt brodate, au decorul principal situat la capetele înguste sub formă de pătrat, lățimea piesei servind și ca latură a acestui pătrat. Sunt executate în tehnica numită de localnici năfrămească (sau bătut pe două fețe). Cele de dincolo de Bug mai au cusut un șir de motive pe latura lungă a piesei, cea care va încadra fruntea femeii. În părțile Sorociei ca materiale pentru broderie au servit firele metalice gălbui și argintii. După ce așezau năframa pe suportul de pe cosițe, conform regulilor locale, pentru a fixa mai sigur pânza, femeile o mai legau cu o panglică roșie. În satele de dincolo de Bug ea era trecută pe deasupra construcției, apoi adusă și legată pe sub barbă, adică vertical față de corp. În cele din ținutul Hotin ea era legată orizontal față de corp, adică era prinsă în partea superioară a frunții și legată la ceafă, pentru a strânge mai bine toate piesele împreună. În localitățile aflate în raza de influență a orașelului Camenca, Transnistria, așa cum demonstrează fotografiile de la începutul sec. al XX-lea, pe timp cald femeile prindeau ambele capete ale năframei la spate, lăsându-le liber. Construcția de sub năframă avea la bază cosițele de tip coarne prinse sus, învelite cu pânză albă sau ascunse sub o piesă de forma cepsei, ceea ce înălța și lățea puțin gâteala, punând în lumină fața femeii. Este important să observăm că, după înlocuirea acestei piese, basmaua care i-a luat locul era aranjată în primele decenii în același mod.

În celelalte părți ale teritoriului cercetat piesa era decorată cu ajutorul țesutului ornamental. Cele mai bogat ornamentate erau pânzăturile (mâneștergurile, ștergarele de cap) din satele de la nord. Erau destul de frecvente piesele țesute doar din bumbac, păstrând structura generală: capete și pod (sau câmp) pe care alternau pe lățimea piesei registre ornamentale exclusiv geometrice. Le purtau femeile în etate, când ieșeau la biserică și la sărbătorile satului. Femeile tinere purtau piese mai lungi, fiind țesute din fire de bumbac și de mătase de casă.

Din firele groase de bumbac erau alese motive florale mari, amplasate pe capetele pânzei, fiind alungite pe verticală. Câmpul avea aceleași motive geometrice de lățimea unui deget care se repetau pe fundalul țesut în două ițe cu un fir de bumbac și altul de mătase, pentru a da contrast ușor țesăturii în relief. În satele din Actualul raion Briceni îmbrobodeau ștergarul pe suportul format din părul femeii, lăsau un capăt dinainte, iar celălalt îl treceau dinapoi.

Pânzătura, ștergarul de cap, șervetul, năframa și marama sunt piese de artă populară veritabilă, la elaborarea și dezvoltarea artistică a căror au conlucrat cele mai inspirate minți de femeie. Țesute în cinci sau șapte ițe, prin combinarea în diverse moduri a firelor subțiri și groase din in, sau din bumbac, în exemplare excelente din bumbac și borangic, având ca petele foarte ornamentate, inclusiv prin alesături complicate de mare expresie artistică sau prin broderii pe două fețe, susținute de mărgelile colorate, aceste obiecte au rămas pe nedrept uitate în istoria costumului nostru. Actualmente ele nu sunt incluse în ținutele de sărbătoare, femeile care poartă costum tradițional preferând să umble cu capul gol, adică fără acoperitori de cap, dezechilibrând voit costumul, lipsindu-l de integralitate. Datorită faptului că în satul tradițional această găteală a capului a avut rosturi rituale femeile au inventat variate moduri de a pune în valoare atât detaliile piesei, cât și purtătoarea ei, încât sub aspect arhitectonic încununau ținuta sărbătorească a femeii, dându-i înălțime și măreție. Ilustrăm această prezentare cu imagini grafice vizând găteala capului femeilor cu pânzături, ștergare de cap, năframe și marama, așa cum au fost surprinse de aparatele de fotografiat. Ele vor fi utile în procesul, destul de dificil, de recuperare a acestor găteali în întregirea portului tradițional cu o componentă de vârf sub toate aspectele.

Gătelile capului au evoluat mai mult față de costumul de bază care a rămas mai statornic. Femeile au purtat batiste, basmale, barize, șalinci, berte, șaluri etc., dar aceste piese fiind produse de fabrică pot interesa mai mult prin modul cum erau legate, decât prin calitățile lor. Într-un alt studiu pot fi analizate în ce consecutivitate s-au rânduie, ce grup social s-a identificat cu o piesă sau alta. Problemele formulate necesită o abordare aparte, pentru a releva factorii ce au determinat

aceste schimbări și în ce mod pot fi recuperate piesele emblematice ale portului femeiesc. Pentru această lucrare orientată la strategiile identitare important să punem în valoare piesele care sunt parte componentă a vechiului costum și, urmare a rosturilor lor rituale și ceremoniale, foarte semnificative în moștenirea națională [5, p. 62-63].

2.2. Cămașa

Tipologizarea cămășilor are la bază croiul, acceptat de cercetători drept mijlocul esențial în crearea formei hainei, „însă nu croiul în ansamblul său, ci în componentele sale radicale schematice”, precizează Hedvig-Maria Formagiua. Pe parcursul ultimelor două secole femeile din spațiul nostru cultural au purtat la sărbători trei tipuri principale de cămașă: cămașa bătrânească (numită în sate cămeșoi sau cămașa dreaptă, cămașă de-a întregul; sau cămașa de tip tunică, poncho – de către specialiști), cămașa încrețită la gât sau cămașa cu altiță, cămașa cu umărar, în versiunea fără poale – ie; cămașa cu petic sau cămașa cu platcă, intrată mult mai târziu în uz decât primele două care sunt arhaice.

Aceste tipuri au coexistat și au fost folosite în funcție de predicția comunității sau a grupurilor de vârstă pentru ele. În unele sate anume cămașa cu altiță era purtată mai frecvent la sărbători, în alte sate această haină era preferată de către fete și femei tinere, iar cea de tip tunică – era purtată de către femeile în vârstă. Odată cu accesibilitatea pânzei de bumbac, sub influența modei orășenești, către mijlocul secolului al XX-lea se impune ca o dezvoltare a cămășii de tip tunică – cămașa cu petic sau cămașa cu platcă, o piesă ce va asigura trecerea treptată de la portul tradițional la cel de influență urbană. Fiecare dintre aceste tipuri are particularități distincte, susținând cu detalii importante părțile principale de pânză, care acoperă trupul femeii [5, p. 71-72].

În partea de nord a Basarabiei era răspândită cămașa-tunică, care este, probabil, una dintre cele mai vechi forme de cămașe cunoscute la mai multe popoare din Europa. V.Pârvan, cercetător al portului popular românesc, menționează că acest tip de cămașă își are începutul în îmbrăcămintea dacilor. Cămașa este alcătuită din 2 părți: partea de

sus – stanul și cea de jos – poalele. Partea de sus este confecționată, de regulă, din bumbac, iar cea de jos – din cânepă, din considerentul că nu se vede de sub fustă. Gulerul cămășii este drept sau răsfrânt. Mâneca este largă și se strânge spre cot, formând o brățară. Mâneca se unește cu stanul printr-un clin de formă romboidală, numit – pavă. Tăietura la gât este rotundă sau pătrată (s.Gașpar, jud.Edineț) [9, p. 65]. Cămașa bătrânească, cămeșoiul, cămașa dreaptă este străveche, are croiul foarte simplu, redus la trei pânze unite prin coasere, dintre care cea mai mare îmbracă trunchiul (față și spate, de la umeri până la glezne), alte două – egale, prinse de la umăr, formează mânecile, iar pentru a facilita mișcările, are doi clini drepecți sau evazați subțiori. Această cămașă are benzi ornamentale brodate la deschizătura gâtului, la umeri, la marginea mânecilor și pe la poale. Cercetările de teren întreprinse în anii '80 ai secolului al Xxlea în satele românești din partea de nord a Bucovinei: Suceveni, Pătrăuții de Sus și Pătrăuții de Jos, Prescureni, Voloca, Frasin, Țureni, Ostrița au relevat prezența acestei cămăși în fiecare familie, de rând cu cea încręțită la gât. Femeile în etate aveau între cinci și șapte cămăși de ținut (pentru sărbători) și mai multe pentru toate zilele. Dar ieșeau la biserică în cele de tip tunică, îmbrăcând boanda pe deasupra. În satele din centru și de la sud această cămașă a rămas mai îndelung în practicile rituale nupțiale. Mireasa o cosea înainte de nuntă numind-o cămașă de soacră și mama ei o dăruia pe colaci cuscerei (mamei mirelui) în prima zi de nuntă, la închinatul colacilor [5, p. 72].

Pe teritoriul Basarabiei erau cunoscute 2 variante ale cămășii încręțite la gât: cămașa alcătuită din câțiva lați, care împreună cu partea de sus a mânecilor sunt încręțite pe o ață și formează gura cămășii; cămașa care în partea de sus a mânecii este întărită printr-un guler drept, la baza căruia se formează încręțituri. În prezent acest tip de cămașă este răspândit în localitățile Râșcani, Edineț, Dondușeni din nordul republicii.

Din a doua jumătate a sec. al XIX-lea în Basarabia a început să se răspândească cămașa cu platcă. Aceste cămăși se coseau în 2-3 lați. Platca se croia separat. Pentru a arăta partea de sus a cămășii se făceau pe cămașă (nu pe platcă) falduri până la partea de mijloc,

deoarece cămașa cu platcă nu se tăia la centru. Mâneca era liberă fără manșetă. Ea se unea cu platca direct, iar cu cămașa se unea cu ajutorul pavei. Lățimea mânecii era de 30-40 cm., iar lungimea de 60-80 cm. Platca din spate era mai mare decât cea din față. În unele localități (s.Ciuciulea, Glodeni) cămășile cu platcă se mai numeau “cămăși cu petec” dinainte și dinapoi.

În Muzeul de Etnografie din satul Iabloca întâlnim cămăși cu încrețituri la gât. În Muzeul de studiere a ținutului natal din orașelul Râșcani se păstrează 3 tipuri de cămăși cu petec: cămașă cu petec rotundă la gât, care se încheie în partea stângă; cămașă cu plată (petec), care are guler și se încheie în partea dreaptă; cămașă cu platcă scurtă, rotundă la gât și cu multe pense verticale. Mâneca are o manșetă cu lungimea de 18 cm și lățimea de 3-5 cm.

În satul Hiliuți (Râșcani) cămașa-tunică este numită “cămașă moldovenească”. Localitatea tipică a cămășilor cu încrețituri la gât este satul Răgățeni din același județ.

În satul Trinca (Edineț), întâlnim cămăși cu tăietură și încrețituri la gât, cu mâneci care se prind de o bucată de țesătură numită umărar. În satul Gașpar cămașa cu platcă se termină cu cusătura numită “strocică”. Mâneca se prinde de cămașă cu ajutorul pavei prin 2 cusături: simplă și încrucișată.

În centrul Basarabiei femeile din cele mai vechi timpuri purtau cămăși încrețite la gât, fără guler. Cămășile erau confecționate din pânză de in sau de cânepă, țesută în 2 ițe, iar mai târziu – din pânză de bumbac. Cea mai răspândită cămașă e confecționată din 4 lați (2 pentru față și spate și 2 pentru mâneci). Cămașa încrețită la gât are o cusătură oblică, ce pornește de la clin spre gulerul încrețit sau e cu gura rotundă. Această croială acordă mânecii o înfățișare deosebită. Fiind încrețite și puțin ridicate, mânecile fac figura femeii mai expresivă. Aceste cămăși erau bogat ornamentate. Pentru aceste localități este caracteristică cămașa cu “altiță”. “Altița” este porțiunea ornamentată prin cusătură, formând un pătrat sau un dreptunghi în partea de sus a mânecii. De la “altiță” de-a lungul mânecii vin niște dungi, care pot fi drepte sau oblice – “râuri”. „Altița” este compusă din 2 părți, una dintre care se ornamează cu ornament vegetal, iar cealaltă – cu

unul geometric țesut. Cu timpul acesta dispare și între “altiță și “râuri” apare “încrețul”. Acesta este caracteristic numai pentru cămășile cu “altiță”, unde “altiță” nu este croită aparte. În acest caz mânecile sunt lucrate în 1,5-2 lați.

În satul Vorniceni (Strășeni) întâlnim cămașa cu “altiță”, în care “altiță” este croită aparte. La aceste cămăși nu întâlnim “încrețul”, ci un fel de cusătură fină “încrucișat”, ce unește “altiță” cu mâneca.

Deseori ornamentul “altiței” este țesut. “Altiță”, de obicei, e mai îngustă decât mâneca cămășii și când ea se prinde de mânecă aceasta se încrețește. “Încrețul” este de culoare galbenă, cusut cu motiv geometric (romburi). Cusătura, cu care se prinde mâneca de stanul cămășii sau “altiță” se numește “puricei”, iar bumbacul, cu care se coase se numește “chilipric” [9, p. 71]. Decorul cămășii cu altiță respectă vechi tipare, având la bază o mare varietate de motive ornamentale repetate și alternate cromatic, înscrise în registre ornamentale de tip brâu sau bandă. Predomină cele geometrice, valorificând principalele figuri geometrice redată în diferite ipostaze, relații și compoziții. Sunt impunătoare și grupurile alcătuite de motivele vegetale stilizate, reunind imagini de flori, frunze, ramuri și arbori stilizați etc. Se remarcă, vizibil, motivele zoomorfe, reprezentate de păsări stilizate. Întrun grup aparte se includ motivele greu de atribuit la unul din categoriile nominalizate deja, căpătând, în urma repetării mai puțin fidele a modelelor originale, o formă mai puțin definită. Amplasarea acestor brâie sau benzi ornamentale se face în locuri bine stabilite de către tradiție, încât vin să sublinieze și să pună în valoare principalele linii ale corpului uman. Poziționarea lor pe haină se face fie pe orizontală, fie pe verticală, ținându-se cont de rolul, inclusiv estetic, al fiecărui detaliu decorat, operându-se cu motivele, proporțiile acestora, inclusiv a benzilor, dar și cu posibilitățile artistice oferite de cromatică [5, p. 153].

Cămășile din bumbac se făceau din pânză țesută cu vârste în 3 ițe. Mâneca era largă, uneori se lăsa liberă, dar în cele mai dese cazuri se termina cu încreștură, la care rareori se cosea și o brățară îngustă de 2 degete. Gura cămășii se încreștea cu ajutorul unei ațe de in sau cânepă, numită “spacmă” sau pur și simplu “funicică”. Poalele cămășii se croiau din

3 lați sau în 4 clini. La cămășile de sărbătoare lații erau uniți în partea de jos cu clini mici.

În *sudul Basarabiei* cămașa-tunică nu este cunoscută, dar în schimb este răspândită cea cu încrețituri la gât. Pe alocuri (s.Burlacu, s.Palanca, Cahul) se întâlnește și cămașa cu platcă. Partea de sus a cămășii în regiunile sudice se numește “ciupag”. Aceste feluri de cămăși se cos în 4 lați. Cămașa are o cusătură oblică, ce pornește de la clin spre gulerul încrețit sau gura rotundă. La gât cămașa se strânge cu o fundiță. În popor i se mai zice cămașă națională. Partea ornamentată prin cusătură, formând un pătrat sau un dreptunghi în partea de sus a mânecii, se numește “altiță”, iar dungile ce pornesc de la ea - “râuri”. Altița vine de-a curmezișul mânecilor, iar râurile – de-a lungul.

Cămașa femeiască cusută scurt, fără poale, se numește *ie*. Iia este făcută din pânză de casă, țesută în două ițe. Ea este încrețită la gât. Unele ii erau brodate, iar altele alese. Se folosesc ornamentele “fuști” sau “fuște”, ce se aseamănă cu niște creștături în lemn. Dacă laturile acestor creștături sunt realizate din linii frânte, ornamentul se numește “fundățenii creți” și este lucrat în motiv negru și roșu. Ornamentele sunt alese în 16 ițe. Mâneca este liberă și uneori se termină cu manșetă sau pur și simplu este strânsă cu o ață. Se unește cu stanul printr-un clin de formă romboidală, numit pavă. Lățimea are 25-30 cm, iar lungimea – 70-80 cm.

Ornamentul “altița-râuri” este caracteristic numai pentru cămășile încrețite la gât. Între “altiță” și “râuri” se găsește un element numit “încreț”, adică o porțiune de fire scoase – “obenzele”, ce formează pătrate bătute și deasupra cărora se coase un desen de culoare albă, galbenă sau violet-deschisă. “Râurile” sub formă de dungi piezișe, diagonale se numesc “costișari”.

În satul Giurgiulești (Cahul) “altița” era luată și ca element de croi. Mâneca astfel intră în componența superioară a stanului prin intermediul “altiței”. În satul Burlacu (Cahul), întâlnim cămașa cu “altiță” și cu mâneca răsucită. Astfel de cămăși se întâlnesc și în România. Cămașa aceasta se obține dintr-un val de pânză din care se taie în lat 4 bucăți egale, reprezentând: una – partea din față, alta – cea din spate, iar a treia și a patra – clinii. Croirea se face de-a latul pânzei.

În continuare se taie mânecile, însă în lungime: de la un colț al pânzei se taie în diagonală până la colțul opus. Se obțin 2 triunghiuri dreptunghiulare cu baza de 120 cm. Se croiesc pavele din lățul pânzei. De-a lungul cusăturii mâneca este ornamentată. Poalele sunt alcătuite din 3 lățimi de pânză, croite drept, așezate vertical - formă prezentă și în portul actual din Moldova.

În satele Burlacu și Palanca întâlnim cămașa cu platcă sau cu “cheptar”, care se aseamănă cu cea din localitățile nordice. Cămașa cu cheptar este bogat ornamentată. De obicei, ornamentul este plasat în următoarele locuri: pieptarul – dungi ornamentale ce formează un chenar al cheptarului cămășii; mânecile – dungi ornamentale verticale și oblice; încheietura mâneilor; volanul mâneilor și al gulerului. La cămășile mai vechi cheptarul era ornamentat pe toată suprafața sa prin țesătură cu elemente geometrice. Mai târziu aceste ornamente au început să fie realizate prin cusătură, tinzând să formeze doar un chenar al cheptarului. La încheietura mâneilor întâlnim o brățară de cusături pe încrețituri numită “trăsură”, care strânge mâneca și se desfășoară apoi în toată lățimea sa într-un volan numit “bezer”, pe care erau de asemenea cusături mici.

În satele de pe malul stâng al Nistrului (Severinovka și Cugurești) sunt răspândite cămășile încrețite la gât cu guler drept, uneori răsfânt, cu ornamentul pe umeri, mâneci în formă de rozetă. O altă particularitate a acestor cămăși este încrețirea lor spre palme (a mâneilor, care se largesc într-o brățară). Ele se mai numesc cămăși cu “minchet”. În aceste localități se mai întâlnește și cămașa cu platcă.

2.3. Catrința, fusta, pestelca

În sec. al XIX-lea în Basarabia deasupra cămășii, în partea inferioară a corpului, femeile purtau *catrințe*. Catrința se pare că a suferit cele mai puține modificări de-a lungul timpului fiind una din cele mai vechi piese, păstrate în colecții.

Luând la bază criteriul lingvistic de clasificare, înținând cont de formă și decor această clasă vestimentară cuprinde următoarele piese:

1. Catrința de tipul o singură foaie țesută de formă dreptunghiulară, numită de noi convențional catrința de tip 1 este o piesă simplă,

de mare arhaism, cu fundalul negru și grupuri de dungi verticale pe la capetele înguste, uneori având circumscrise motive geometrice sau vegetale mici printre dungi, iar în partea de sus și de jos a dreptunghiului fiind mărginită în mod obligatoriu de câte o bată colorată. Înfașurată cu una din laturile lungi, ea acoperă trupul de la mijloc în jos și este prinsă la mijlocul femeii cu ajutorul brâielor.

Această catrință a fost atestată ca o realitate culturală generalizată în toate localitățile de la nord, face intrări masive în centrul teritoriului cercetat și insule în sud, ca rezultat al strămutării unor grupuri mari de locuitori de la nord. În secolul al XVIII-lea aria ei a fost mult mai mare, o îmbrăcau atât în zonele muntoase ale Carpaților, în cele de podiș, codru și de câmpie. Bătrânele din satele de la nord și din cele bucovinene îi spun prijiitoare (de la împrejiitoare).

2. O piesă similară ca formă și proporții, alcătuită tot dintr-o foaie dreptunghiulară, dar cu un decor total diferit de prima, este numită fotă tip I. Vizual ea constă din două jumătăți suprapuse pe orizontală. Partea de sus are culoare indigo, iar partea de jos este portocalie, cu dungi subțiri despărțitoare de culoare albă (în total aproximativ 25 cm înălțime). Este țesută din lână, și are toate însemnele unei apariții mai târzii în port. Aria ei ține de nordul Basarabiei (ținutul Herța, Hotin, Iași), unde a fost destul de răspândită. Este specifică pentru mai multe localități din actualele raioane Edineț, Râșcani, Glodeni, Ocnița. Aria ei continuă și în Moldova din dreapta Prutului în județele Botoșani și Buzău.

3. Se numește catrință și piesa alcătuită din două foi țesute din lână și prinse cu un brâu. Când este îmbrăcată, o foaie a ei se situează dinainte, iar alta – la spate. Ea a fost folosită mai rar, ca o diferențiere a portului fetelor la nord și ca o piesă principală pentru toate femeile la sud, împărțind acest rol cu catrința de tip I la centrul teritoriului studiat. Arealul ei este mai mare ce cuprinde Oltenia, Muntenia, o mare parte a Transilvaniei. Ca s-o putem delimita, o vom numi catrința de tip II.

4. În satele din centru și de la sud o piesă identică, alcătuită din două foi, unite cu baieră, a fost răspândită cu numele de fotă (tip II). În timpul executării acestei țesături femeile amplasau motivele geo-

metrice mai mari în registrul de jos, iar cele mai mici în cel de mijloc. Deja la începutul secolului al XX-lea decorul era realizat cu ajutorul acului, imitând vechile motive geometrice [5, p. 75].

În localitățile de nord catrințele au fost răspândite până la sfârșitul sec. al XIX-lea - începutul sec.XX. Catrința este o bucată de pânză dreptunghiulară din candrel, care se înfășoară în jurul taliei în așa fel ca o parte să vină peste alta. Partea din față se ridică și se prinde la brâu. Aceste pânze se țeseau în 2 sau 4 ițe. În localitățile de nord întâlnim catrința din 2 bucăți.

Elementele caracteristice ale catrinței sunt betele roșii dispuse și “tabla” neagră. Restul spațiului este ornamentat în “vârste” colorate, realizate din țesătură. Dungile late sunt numite și “scaune” și sunt marcate de vârstuțe. Pe aceste “vârste” apar ridicături cu spetează și alesături de fiecare dată cu material de altă culoare în contrast cu fonul. Elementul, care accentuează rafinamentul acestei piese, este firul metalic intercalat în beteală. Negru, roșu, maro erau culorile preferate pentru catrințe. Pe parcurs gama culorilor s-a lărgit considerabil. De asemenea, a fost părăsită tradiția organizării în “vârste”, realizându-se elemente geometrice repetate. Pentru decorul catrințelor tradiționale se folosea lâna, dar cu timpul au început să se întrebuinteze bumbacul, mătasea, precum și firul metalic.

Cu dispariția catrinței, femeile încep să poarte fuste. Cea mai răspândită era *fusta* cu încrețituri în 4 sau 6 clini, cu falduri dinăuntru și din afară etc. Fusta se făcea în 4-5 lați și era încrețită pe bată sau pe fir elastic. În unele localități întâlnim și fusta în 2 clini, tăiați de-a curmezișul după dungi. În s.Ciuciulea erau 2 tipuri de fuste pentru sărbători cu falduri, care s-au păstrat până astăzi: fusta dreaptă cu 3 falduri în față și fusta cu un fald într-o parte, cu 3 nasturi jos pentru înfrumusețare. Pe margini fustele aveau “gaitan”, să nu se roadă. În timpul sărbătorilor femeile bogate purtau fuste cu coadă din țesătură de “cașmir matovâi”, care la margini erau cusute cu o dunguță subțire (s.Zaicani, Râșcani). Femeile purtau și fuste la care partea din față era dreaptă, jos cu 3 pense orizontale, iar în spate – încrețite, având buzunare prin părți. Femeile îmbrăcau 2 fuste. De sărbători sub fusta propriu-zisă de sărbătoare se îmbrăca o altă fustă din hasa

albă brodată jos. În zilele obișnuite fusta dedesubt era din cit sau bumbac, jos cu fărâbă.

Deasupra fustei femeile (fetele) purtau *pestelcă*. Pestelca de sărbătoare era de culoare aprinsă, frumos cusută și ornamentată. Pestelca de toate zilele era confecționată din cit negru de formă rotundă și cu o fărâbă împrejur sau pătrată și cu 2-3 pense orizontale, plasate în partea de jos. În unele localități din județul Edineț întâlnim pestelca de formă dreptunghiulară și cu o singură fărâbă în partea de jos. Unele pestelci aveau și buzunare de formă ovală cu un triunghi cusut pe ele sau de formă pătrată.

În localitățile centrale catrința era de culoare închisă cu dungi verticale ori orizontale (s.Vorniceni, Strășeni). Fonul catrinței era negru, iar mai târziu, când lâna începe să fie vopsită cu scoarță de arin, sovârf și calaican sau cu coajă de nucă, catrințele încep să fie țesute cu vrâste de culoare roșie, galbenă, verde, albastră. Mai târziu catrințele se țesau din ațe de mătase. Ața de papiotă neagră se folosea ca urzeală, în care se bătea mătase albă, galbenă, neagră și roșie. La părțile laterale ce veneau în față se executau ornamente în 24 ițe. Întotdeauna însă ultima dungă de jos e de culoare neagră, ca să alterneze cu cămașa, brodată frumos în partea de jos de culoare albă. Catrința cea de toate zilele se țesea în 4 ițe. Urzeala era din păr, iar bătătura din lână. Ea era de culoare neagră sau cafenie. În afară de ornamentele țesute, erau și ornamente alese în culori roz, albastru și verde. Motivele ornamentale erau “creanga bradului”, “ghioceii”, “puii” s.a. Lungimea catrinței era de 1,4 m, iar lățimea – de 80 cm. În partea de sus avea o sfoară sau un colan cu care se prindea și peste care se lega brâul. Dacă de brâu se prindea partea dreaptă a catrinței, femeia era căsătorită, dacă partea stângă – fată mare. În s.Vorniceni (Strășeni) catrința se mai numea “foaie”, a cărei ornare se făcea cu ajutorul unor simple vârguțe, numite “vârstuțe”, grupate mai multe la un loc în “vrâste”. Spațiul neornamentat dintre “vrâste” se numește “scaun”, iar porțiunea de la spate fără “vrâste” se numește “dos”.

Treptat catrința începe să fie înlocuită cu fusta. Fustele se țesau în 2 sau 4 ițe și erau în pliuri, în clini (4-6), încrețite pe fir elastic etc., de culori roșii, cafenii, negre, bleomarin. Femeile mai înstărite purtau

fuste cu volanuri (droturi), câte 3 droturi, pe care se aplica țesătura de catifea neagră. Fustele erau confecționate din cașmir înflorat, din stofă sau din catifea.

Pestelca sau șorțul erau lucrate în 2-3 lați. Pestelca de sărbătoare din lână se țesea cu vrăste verticale, realizate la cusut în culorile roșu, vermoz (verde-gălbui), trandafiriu, cafeniu, curechiu, portocaliu, galben. De jur-împrejur avea o bată neagră și horboțică sau volănaș. În s.Ulmu întâlnim șorțul ornamental în partea de jos cu o dungă de 20 cm lățime, de care se prinde o fâșie de horboțică de vreo 25 cm. Pestelca cea de toate zilele era din cit negru de formă rotundă cu un buzunar și un volănaș de jur-împrejur. Mai târziu apare rochia.

În localitățile din sudul Basarabiei catrința avea ornamente verticale. Partea din față avea o dungă lată, bogat ornamentată. Râurile de pe catrință se numeau “raturi”. Lățimea catrinței era de 1,4 m. Mai târziu, în partea de sus a catrinței se cosea un colan, care mai bine aranja catrința. În s.Tomai era răspândită catrința a cărei parte de sus era de culoare neagră sau cafeniu-întunecat, iar partea de jos mai deschisă (roșu, albastru, verde). Tot în aceste localități întâlnim și fota, adică catrința din 2 părți: cea din față și cea din spate. Unele catrințe și fota aveau pe la margini “plântică” (panglica îngustă), altele aveau “șpiț” – dantelă lucrată cu cârligul, de aceeași culoare cu catrința. În această regiune catrința a existat puțin timp, ea dispare pe la sfârșitul sec. al XIX-lea, fiind înlocuită de fustă. Cele mai răspândite fuste – fusta cu încrețituri (pe fir elastic), fusta în 4 sau 6 clini, cu falduri dinăuntru și din afară, gofrate ș.a. Fustele se făceau din 4-5 lați. Erau confecționate din cit, care era pânză de fabrică, și se mai numeau “mandipalon” – de la denumirea materialului (așa se numea citul). Fustele de vară se confecționau din pânză de casă, iar cele de iarnă din lână. La poale fusta avea câteva rânduri de cusuturi subțiri orizontale, iar pe margini cordele (panglici) de diferite culori. Erau căptușite cu găitan să nu se destrame. Ca și în localitățile de nord, femeile îmbrăcau 2 fuste. Deasupra fustei se purta pestelca sau șorțuri. Aceste pestelci erau din lână de culori închise (mai des negru), aveau formă ovală, cu fărâșuri pe margini, rareori erau brodate și aveau 2 buzunare. Tot în localitățile de sud întâlnim și șorțul negru din lână, lat de 60-70 cm, țesut jos cu

o bandă lată, formată din dungulițe “culcate” de diferite culori, iar pe margini horboțică (sau dantelă neagră). Buzunarele erau ovale sau pătrate. În zilele obișnuite, mai ales vara, femeile purtau pestelci din pânză de casă sau din câț de formă pătrată, simple cu 2 buzunare și cu 2 pense orizontale jos.

2.4. Îmbrăcămintea exterioară

În localitățile de nord deasupra cămășii, în partea de sus a corpului, femeile purtau **bluze**, care s-au păstrat și până azi. Bluza la talie era liberă, avea un rând de nasturi de sus până jos. Mâneca era dreaptă, iar jos puțin mai îngustă. Gulerul era drept sau oval. În s.Glingeni (Fălești) o astfel de bluză se numește rocușor. Coftea era fără guler cu platcă și încrețită puțin, cu 2 buzunare. Mânecele erau la capăt strânse cu ață sau fir elastic. De sărbători femeile purtau bluze din mătase, cusute frumos. În s.Ciuciulea (Glodeni) întâlnim o astfel de bluză cu guler pe gât, tăietură într-o parte, cu 3 nasturi, care se mai numea “bluză de tip rusesc”. În s.Trinca (Edineț) întâlnim coftea pe care localnicii o numesc “bluză”. Bluzele de sărbători aveau multe volănașe. Pe partea din față bluzele aveau câte două cusături paralele-n cruce cu altele două la fel paralele. Între aceste cusături se coseau figuri geometrice – romburi, triunghiuri etc. Mâneca bluzei de la cot venea strânsă. Coftele de toate zilele erau din baică de tonuri cafenii-întunecat cu gulerăș, buzunare și nasturi dinainte și se numeau “vezetci” (s.Gașpar, Edineț). Toamna femeile purtau “taior” cu 2 rânduri de nasturi din stofă, care se numește “**vestă**”, împletită din lână de oaie.

În localitățile de sud coftea se asemena cu cea de la nord. Destul de răspândită este **cofta** din material întunecat, simplă, cu buzunare, largă sau pe talie; cu nasturi de sus până jos de-a lungul cărora se făceau câte 2-3 pense; cu mâneca dreaptă, câteodată cu brătară îngustă; cu gulerul oval, dreptunghiular ori în general fără guler. Femeile bogate purtau bluza din mătase cu volănașe, destul de originale și astăzi. În s.Palanca întâlnim un fel de bluză din mătase, care se încheie la spate, iar în față are 3 rânduri de volane sub formă de unghi în colțul căruia e plasat un mic bant. Bluze de acest tip purtau femeile mai înstărite pe la începutul sec.XX.

Pe timp rece femeile purtau vestă, împletită din lână de oaie cu cârlig sau andrele, care se numeau “ilice”. Pe margini vestele aveau “găitane” negre sau aurite, numite “șuită”. Îmbrăcau și un fel de jachete cu 2 rânduri de nasturi, din lână, asemănătoare cu tăioarele de astăzi.

În localitățile din partea centrală a Basarabiei se întâlnea foarte des cofta din cit, baică de culori închise, care se purta peste fustă. Pe partea din față, vertical de-a lungul nasturilor, se făceau 2-3 pense sau câte un volănaș, prins de cochetă. Se purta și bluza al cărei model s-a păstrat până azi. Erau bluze din cit pentru toate zilele cu mâneca până la cot, încrețite la talie sau la gât. Bluzele de sărbătoare erau cu volănașe, bentițe. Pe timp rece se purta un fel de “pidjac” din stofă de fabrică cu 2 rânduri de nasturi, mânecă dreaptă, la talie liberă, gulerul răsfrânt în 2 părți. Se purta și vesta împletită din lână de oaie de culoare sură-închis, albă, neagră, câteodată vopsită în alte culori.

Sarafanul. În județul Cahul, s.Giurgiulești, femeile purtau peste cămașă *sarafan*. Sarafanele de fiecare zi erau simple, cusute din lână (localnicii le mai numeau fustă cu jubea). Cele de sărbători erau cusute din lână scumpă. Sarafanul este alcătuit din 2 părți. Partea de sus a sarafanului este cusută strâns pe talie și se numește stan. În partea de sus a stanului materialul este strâns în mici pense și cusut. Această formă de ornament se numește “pielea găinii”. Poalele sunt cusute sub formă de fustă în câțiva clini. La spate fusta este încrețită. La poalele sarafanului erau cusute panglici de diferite culori. Fetele mari aveau cusute la sarafan 1-2 panglici, iar cele ce trebuiau să se mărite 3 panglici.

Sarafanul se leagă cu brâu mare – colan de cit roșu cu lățimea de 15-20 cm. Peste el se leagă câteva panglici albastre sau negre. Partea de jos în lățime de 35-40 cm se lucra cu “ținte” de beteală albă, iar pe margini avea dantelă de lână colorată – “bătaie”.

Sarafanul este răspândit și în localitățile de pe malul stâng al Nistrului: Camenca și Râbnița. Aici sarafanul se mai numea “șarafan” și era compus tot din 2 părți: stan și poale. Partea de sus se ornamenta cu ornamentul “pielea găinii”. Pe fustă erau cusute panglici multicolore. Femeile căsătorite și fetele logodite aveau câte 3 panglici, iar fetele mari câte 1-2 panglici. În partea de jos sarafanele deseori aveau vola-

ne (1 volan avea în lățime 2-3 palme). De sub sarafan se vedea partea de jos a cămășii ornamentată frumos.

Jaletca, bondița, pieptarul. În costumele naționale moldovenesc un mare rol decorativ îl joacă **jaletca, bondița (pieptarul)**. Ca piesă componentă a costumului tradițional, pieptarul nu diferă mult de la portul femeiesc la cel bărbătesc: era scurt până la brâu.

În localitățile nordice sunt răspândite pieptarele din lână albă (cheptăruș). Fonul alb al pieptarului se ornamează cu găitan subțire de culoare neagră. Firul negru cusut pe pieptar formează linii curbe de-a lungul poalelor și gulerului.

Deosebit de bogat se înfrumusețau pieptarele din piele. Pe fonul alb al pielii de oaie se făceau broderii cu ață mulină, mărgelile sau aplicații din bucățele de piele de alte culori.

În culori mai vii se înfrumusețau pieptarele în satele din nordul Moldovei. Aici pentru ornamentare se folosesc mărgelile de mai multe culori, fire de lână roșie și neagră. Jaletcile se purtau peste coftă și puteau să aibă câte 2 rânduri de nasturi. Iarna sub jaletcă se îmbrăca un fel de jaletcă scurtă – cheptar, care nu avea buzunare. În unele localități din nordul republicii (s. Corjăuți, Edineț) jaletca se numea “stănuț”.

În s. Giurgiulești, jud. Cahul, femeile purtau jaletci lungi, căptușite cu lână – “minteanaș”. Unele pieptare erau confecționate din material gros de culoare neagră și aveau doseală (adică din dos erau cusute cu material mai subțire), ca să nu înghimpe și să nu incomodeze. Ornamentul era plasat de-a lungul tăieturii pieptarului. Pieptarele mai lungi aveau și buzunare.

În localitățile centrale pieptarele se întâlnesc mai rar. Pieptarul era scurt până la brâu fără mâneci, din piele cu blană dinăuntru. Era tivit cu blană neagră sau piele roșie. Aici mai des întâlnim bondița, care este asemănătoare cu pieptarul, dar care are la marginea de sus a mânecii o deschizătură neobișnuit de largă pentru a evidenția ornamentul “altiță-râuri” de pe mânecile cămășii. Ea are marginile garnisite cu prim din pielicele de miel, dintr-o împletitură lucrată cu acele. Jaletcile erau căptușite cu lână. Se ornamează cu ață mulină, cu piele, cu mărgelile de diferite culori.

2.5. Îmbrăcămintea pentru iarnă

În timpul iernii femeile îmbrăcau *cojoace*, *sumane*, *burunzuri*, *zăboane* etc.

În localitățile de nord ale Basarabiei cel mai des întâlnim *burunzul*, care era de culoare cafenie, înăuntru căptușit cu vată, deasupra și dedesubt – cu pânză (cea dedesubt se numea “berjă”). El era lung până la jumătatea coapsei și larg. O parte a burunzului venea peste alta, se lega cu colan și avea 2 rânduri de nasturi. Partea din spate avea o cusătură verticală la mijloc. Mâneca era liberă și avea încă o cusătură suplimentară de-a lungul cotului. Burunzul avea guler cu revere.

Cojocelul era destinat anotimpului rece, avea mâneci și guler, era mai lung (până mai jos de brâu) și, de obicei, lipsit de ornamente. Acolo unde apar elemente decorative ele sunt simple: un rând de flori, repetate în benzi pe guler și pe mâneci și acesta ar fi cojocelul de sărbătoare, dar când se învechește, trece în rândul hainelor de lucru.

Mai târziu la sărbători se purtau *paltonașe din pluș*, care aveau un fel de învârtituri în pluș. Mânecile erau bufate, iar gulerul oval.

În s.Ciuciulea (Glodeni) femeile iarna îmbrăcau *lenci*, căptușite cu lână. Ele aveau o cusătură verticală, guler rotund și buzunare înăuntru. În s.Hiliuți (Râșcani) femeile purtau *bosăcelul*, asemănător cu pufoaica de azi: scurte căptușite cu vată. Mai purtau și zăboane din materiale de cort, paltoane, sumane. *Sumanul* era cu guler, cu două buzunare și o cusătură verticală pe spate.

Hainele confecționate din pănură au circulat în zonă din cele mai vechi timpuri. Instalațiile tehnice de bătut și împâslit pănura erau foarte numeroase. Sumanul, lung sau scurt, are un croi asemănător pentru bărbați și pentru femei. La confecționarea lui se folosește pănura în culoarea naturală a lânii (sumane negre, mai rar albe pentru ceremonial). În unele localități întâlnim *mantaua*. Ea era lungă și cu o glugă despicată, lăsată pe spate, ce se putea “îmbumba” pe vreme rea, protejând capul.

În localitățile sudice iarna femeile purtau un fel de scurte cu mâneci, cu un croi foarte simplu, cu 4 nasturi, iar în partea din spate – pe linia taliei – un colan prins. Oamenii din s. Burlacu (Cahul) spun că

această scurtă este luată de la bulgari și-i zice “anterie”. Femeile de aici purtau sumanul lung până la genunchi de culoare albă, sură sau cafenie din postav de casă. El avea un singur rând de nasturi și croială – tip de tunică cu clini laterali în partea de jos a poalelor. Gulerul era îngust. Se încingea cu brâu sau cu colan. Mai târziu apare sumanul cu guler mai mare, alcătuit din 2 părți (guler rășfrânt). Sumanele de sărbătoare erau frumos ornamentate cu ajutorul aplicațiilor și a găitanului negru. Pe timp de ploaie se purta gluga. Iarna femeile mai purtau *cojoace* și *scurteici*, care erau lungi până la genunchi, drepte, îmblănite și se mai numeau “dulame”. Asemănător cu sumanul e și *zăbunul* pe care îl întâlnim în s.Palanca. Deosebirea constă în aceea că este căptușit cu un strat subțire de lână sau vată. Este cu guler mare colțat, are 2 rânduri de nasturi și este croit ca tunică. Mânecele sunt cusute de partea din față și spate și are 4 clini înainte și 3 la spate. Zăbunul, de regulă, este de culori închise.

În localitățile centrale femeile purtau, de asemenea, sumane a căror croială era asemănătoare cu a acelor de la sud. Sumanele erau scurte și lungi. Sumanele de sărbătoare se împodobeau cu ajutorul “șaradului”, adică a unui fel de găitan de casă, lucrat în 5 fire de păr de oaie. Pe marginea clinilor din față, numiți “straji”, se fac un fel de linii șerpuite cu 2 arcuri mici și unul mare – numite “țacuri”. Linia de încheiere a strajilor de stan este acoperită de cheutori simple, pe câmpul strajilor se fac floricele, iar în jurul buzunarelor “găurele”. Sumanul se făcea din lână de oaie. Se țesea, apoi se bătea la puiă timp de 24 ore, se țesea în 4 ițe. Asemănător sumanului este și zăbunul, le deosebește doar croiul și faptul că ultimul este puțin căptușit. Se mai purtau și cojoace din piele, cu blană dinăuntru. Ele se ornamentau cu piele neagră sau roșie.

Analiza materialului folcloric ne permite să conchidem că o dată cu dezvoltarea social-economică costumul moldovenesc suferă schimbări și apoi dispare cu totul din întrebuințare, fiind folosit numai de dansatori, cântăreți etc. Cauza principală a dispariției costumului național urmează a fi căutată în dezvoltarea industriei textile, ce a adus la apariția țesăturilor ieftine (cit, satin), foarte comode și practice. Femeile nu mai țesau acasă pânza, dar o procurau la piață.

O dată cu dezvoltarea relațiilor capitaliste se intensifică legătura dintre așezările rurale și cele urbane, care, la rândul lor duc la schimbări considerabile în portul popular moldovenesc femeiesc. Femeile nu mai purtau pe cap maramele, năframele, care erau foarte greu și minuțios țesute, dar procurau de la piață la prețuri convenabile basmale subțiri din cit, care erau mult mai practice și barizuri din ghipiur pentru zilele de sărbătoare. În urma contactelor între populația urbană și cea rurală au loc schimbări considerabile în portul popular moldovenesc. Intervin schimbări în croiul portului, în structura lui și în materialul din care era confecționat.

Se schimbă croiul cămășii. Ea nu mai este compusă din 2 părți – stan și poale, dar este croită de-a întregul. Alțița nu mai este folosită ca element de croi aparte.

Catrința dispare și în locul ei apare fusta, rochia, care sunt mai practice, mai comode. Jaletcile s-au mai păstrat, dar nu mai sunt atât de ornamentate ca în trecut. Sumanele, burunzurile, zăbunurile dispar complet.

Apare citul, mătasea, satinul, postavul pentru palton, care erau confecționate la fabrici și erau mai comode, mai igienice, mai practice și nu necesitau o muncă atât de grea și migăloasă ca confecționarea pânzei de casă.

Dispare treptat broderia, hainele fiind înfrumusețate cu volănașe, pliuri ș.a. În prezent puține femei brodează, dar și acelea care brodează fac acest lucru pentru a-l prezenta la diferite expoziții, serate, dar nu pentru viața de toate zilele.

La sfârșitul sec. al XIX-lea – începutul sec.XX între portul bogaților și cel al săracilor existau mari deosebiri. În primul rând, portul lor se deosebea după țesătura costumului. Țăranii săraci purtau haine din pânză de casă (pânză de cânepă, bătută cu bumbac-fuior și din pânză de cânepă curată – câlți). Oamenii înstăriți purtau haine din pânză bună scumpă, de o calitate mult mai superioară, adusă din străinătate. În al doilea rând, se deosebeau după modul de ornamentare. Cei mai bogați, dacă erau de origine locală, purtau haine cu ornamente bogate, cu fire strălucitoare, cu ață de mătase scumpă, cu mărgelile cusute. Cei mai săraci aveau ornamente cusute cu ață simplă numai pe hainele de

sărbătoare, cele de toate zilele nu erau ornamentate. În al treilea rând, hainele se deosebeau după compoziție. Cei bogați, dar mai ales cei ce nu erau de origine locală, foarte rar purtau unele elemente ale portului moldovenesc, spre exemplu: jaletca, catrința, broboada, opincile s.a.

În această perioadă găsim unele deosebiri în portul femeii căsătorite și al fetei mari. Fetele mari erau îmbrăcate mai frumos, mai original, în haine de culori vii (albastru, roșu, verde). Fetele mari nu umblau îmbrăbodite. Mireasa, după ce i se scotea de pe cap floarea, se îmbrăbodea. Și de atunci femeia căsătorită întotdeauna trebuia să fie îmbrăbodită. Despre femeile căsătorite, care nu se îmbrăbodeau, se spunea că sunt ușurate și aceasta se considera un mare păcat. După căsătorie femeii i se lega pestelca, pe care trebuia s-o poarte ca simbol al gospodinei. Deosebiri erau și în pieptănarea părului. Fetele mari își împleteau părul în 2 cozi și le purtau pe spate sau le făceau coc la spate – “coșărcuță”. La femeile măritate cozile veneau roată pe cap.

În evoluția costumului național pentru femei fiecare regiune a Basarabiei evidențiază anumite particularități. Costumul național se aseamănă prin compoziție și structură, dar se deosebește prin croiala cămășii, prin tipul și deplasarea ornamentului. Dar costumul național moldovenesc este uniform pe teritoriul Basarabiei și se aseamănă foarte mult cu costumul național din România, în special cu acel din Moldova.

Dacă sub aspect morfologic costumul moldovenesc este unitar, după decor el se împarte în zone și subzone. Decorul geometric predomină în împodobirea costumului moldovenesc, fiind o variantă a decorului clasic românesc. Motivele ornamentale, care înfrumusețează portul moldovenesc și românesc, apar și pe țesăturile de interior, pe obiectele de lemn crestate, pe mobilierul țărănesc sau pe obiectele ceramice, confirmând unitatea de varietate a artei populare românești.

Cămașa încrețită la gât de origine dacică predomină de-a lungul lanțului carpat, începând din nordul Moldovei și până la Mehedinți. Catrința moldovenească, preponderentă în zona muntoasă, se întâlnește până în Muscel, unde se numește fotă, care se deosebește de catrința moldovenească prin decorul realizat cu fir metalic, material

pătruns în exclusivitate din Sud-Estul Europei. Fusta confecționată din țesătură de lână în 2-4-5 ițe sau împodobită cu ornamente din alesătură de mână se aseamănă cu apregul creț, oltenesc. Sumanul moldovenesc cu falduri și șarad, piesă de port specific moldovenesc, este o variantă a sumanului românesc. Prin croiul său seamănă cu șuba albă din Banat sau cu sumanele din Bihor.

Portul popular moldovenesc prezintă caractere particulare prin unele aspecte ale lui, însă el se leagă de portul popular din celelalte provincii ale țării, transilvănean și muntenesc, atât prin structura lui morfologică, croi și materiale, cât și prin stilul vestimentar (siluetă, ornamente, cromatică). Această legătură este esențială, portul popular moldovenesc având aceeași origine străveche și alcătuind doar o fațetă locală a portului popular românesc.

Costumul național moldovenesc constituie o creație artistică a poporului. Dacă croiala costumului a fost elaborată sub influența cerințelor practice, broderia și țesătura oglindesc gusturile artistice ale oamenilor.

În anii '20-30 ai secolului trecut au loc mari schimbări în portul popular moldovenesc femeiesc. Cămășile brodate din pânză de casă treptat dispar și sunt înlocuite cu cămășile din cit, satin fără ornament sau puțin ornamentate. Pânza nu se mai țese în condiții casnice. Apar bluza și fusta. În anii '40 ornamentul dispare complet. Apare rochia. O serie de schimbări au loc și după război. Portul tradițional moldovenesc dispare. Prin anii '50-60 încep să apară elemente din hainele contemporane. Unele elemente ale portului tradițional moldovenesc se păstrează numai la bătrâni. Se păstrează cămașa, fusta, jaletca, cofta, broboada. Complet dispar așa elemente ale costumului național ca: opincile, catrința, brâul, burunzul, leanca, năframa, marama etc.

O dată cu renașterea națională începe o reînviere a portului național moldovenesc. Femeile încep să poarte cămăși brodate, catrințe, broboade negre cu ciucuri, traiste ca în timpurile vechi. Costumul național este folosit în cadrul reprezentațiilor teatrale și este parte componentă din rechizitele colectivelor de artiști amatori

3. Costumul tradițional bărbătesc

3.1. Capul și acoperitoarele lui

Căciula de cârlan. Este încununat chipul bărbaților de acoperământul de cap, un element de referință în identificarea statutului său social. Pentru bărbații din societatea moldovenească, o asemenea piesă este *căciula de miel* (*căciula de cârlan*, *cușma de miel sau cușma de cârlan*), pe timp de iarnă, și *pălăria* (*pălăria de paie*, *pălăria de pâslă*), pe timp de vară. Am consacrat căciulii de cârlan un studiu aparte, în care am pus în valoare felul în care ea a fost parte componentă a costumului tradițional și a rămas în cadrul portului de factură europeană un simbol național.

Căciula și pălăria sunt semne vestimentare distinctive ale bărbaților, pentru că, în mod obișnuit, le purtau numai ei, prin tradiție fiind interzise femeilor. Ele au o mare capacitate de a semnifica idei, pentru că împodobesc cea mai înaltă parte a corpului uman – capul – folosit în toate culturile, pentru a arăta statutul social al purtătorului.

În cadrul etichetei tradiționale orice dominantă spațială este circumscrisă prestigiului înalt. Căciula și pălăria încoronează, asigură vârful înălțimii corpului. În strategiile de valorificare a înălțimii, modelarea semiotică a acestei piese devine foarte importantă. Ea este locul de afișare al însemnelor prestigiului, adică al puterii, înțelese din perspectivă socială.

Dar cel mai mult bărbații moldoveni s-au identificat în istorie prin căciula de miel. De exemplu, oștenii moldoveni din diferite epoci au avut ca atribut nelipsit căciula de cârlan.

În practica culturală oamenii disting câteva feluri de căciuli: *căciula înaltă* sau *țuguiață*, numită și *țurcănească*, sau mai târziu – *țărănească* (purtată la nord și la centru) și *căciula mocănească*, numită de alți autori *retezată*, purtată de locuitorii satelor de la sud, în special, de ciobani și de descendenții din familiile lor, indiferent de apartenența lor etnică, încât, la prima vedere, este greu să faci deosebiri dintre căciula moldovenilor, bulgarilor și a găgăuzilor.

Căciulile făcute din *pielicele de cârlan de caracul* sau *de astrahan* arată într-un fel, iar cele din *pielicele de oaie țigaie* sau *smușcă* arată cu totul altfel. Vechimea și ponderea oieritului

în economia din Moldova au condus la selecția unor oi adaptate la condițiile zonelor climaterice, fiecare varietate fiind prețuită pentru anumite produse. La începutul secolului al XIX-lea gospodăriile țărănești din centrul și din nordul Basarabiei creșteau oi *țuște*, *țurcane* și *pârnăi*, iar cele de la sud – oi *țigăi* și *volohe*. Pielicelele mieilor acestor oi erau folosite de secole la confecționarea căciulilor. În special, erau prețuite pielicelele mieilor de oi *țușcă*. În gospodăriile boierilor au fost aduse oi de *caracul*, pentru a avea pielicele frumoase de confecționat căciuli și oi de *merinos*, apreciate pentru lâna lor lungă și fină.

Din oile *țuște* încrucișate cu cele *țigăi* au rezultat oile *stogoman*, valoroase pentru lână, iar oile *merinos* au fost asimilate treptat de cele *volohe*. În acest spațiu a fost foarte dificil să se păstreze anumite rase de oi. Prin încrucișarea oilor de *caracul* cu *țuștele negre locale* au rezultat oi foarte căutate pentru pieile de cârlan, folosite la confecționarea căciulilor și a hainelor.

Generalizarea căciulii în spațiul cultural românesc se datorează accesibilității materiei prime, dar și practicismului ei. În secolul al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea căciula de cârlan era purtată iarna, pe geruri mari, de țărani, ciobani, dar și de alte categorii sociale. Ea este potrivită condițiilor climaterice din Moldova, se poartă bine și ține mult. În cadrul tradiției, s-au constituit mai multe varietăți ale acestei căciuli care, fiind valorificate artistic și simbolic, au servit mai multor grupuri în procesele identitare.

Prelucrau pieile și confecționau căciuli meșterii specializați (*căciularii*, *cușmarii*, *cojocarii*), dar și țărani, ciobanii (mocanii). În sec. al XIX-lea, în fiecă sat și în toate orașele erau meșteri care făceau căciuli. Treptat ei au început a se uni în ateliere. În a doua jumătate a secolului al XX-lea au fost lăsate să funcționeze doar atelierele din orașe. În sate au continuat să lucreze doar meșteri solitari. În acest context meșteșugul aproape că a dispărut, fiind continuat actualmente de foarte puțini meșteri. Era importantă rasa mieilor din a căror pielică se făcea căciula și forma dată de căciulari, pentru că ei lucrau

după tipare diferite, după culoarea blăniței, iar în ultimă instanță și felul cum o modela fiecare purtător era importantă [5, p. 24-25].

Pentru a obține o pielică frumoasă, cârlanii (mieii) erau sacrificați în perioada de la 3 la 7 zile, ori de la 1 săptămână la două, în funcție de specificul dezvoltării lor și al schimbării configurației cârlionților (cârceilor, inelelor). Cu cât cârceii erau mai deși și mai mărunți, iar cârlanul mai mare, cu atât era mai apreciată blana. Pentru gulerele la haine inelele puteau fi mai mari. În acest scop, mieii erau sacrificați la 3-4 săptămâni.

De regulă, practica culturală folosește orice diferență, în scopul construirii ierarhiilor sociale. Orice detaliu al materialului, culorii, formei, frecvența mai rară sau accesibilitatea redusă la un material sau altul sunt antrenate în vizualizarea deosebirilor de statut social între membrii comunității.

O altă uniformitate apare și din perspectiva cuvintelor ce desemnează respectiva piesă de port: *căciulă* și *cușmă*. Termenul *căciulă*, – subliniază Zamfira Mihail, – este autohton în limba română. În spațiul Republicii Moldova lexemul *căciulă* este folosit în vorbirea literară, iar în părțile de sud-vest – și în expresie populară. După aceeași autoare, în nordul Moldovei, Bucovinei, Maramureșului, nordul și vestul Transilvaniei și în Criș a fost înregistrat termenul *cușmă*. Vom extinde aria lui, pentru a cuprinde și teritoriul Republicii Moldova, cu excepția părții de sud-vest, unde-i mai frecventă forma *căciulă*.

Că această piesă de port în secolul al XIX-lea era una emblematică pentru țăranii din Moldova denotă o imagine de la mijlocul secolului. Deputați-țărani în Adunarea adhoc a Moldovei, la 1857 poartă sumane albe și căciuli. Probabil, nu întâmplător vârful tuturor căciulilor este aplecat spre dreapta. S-ar putea ca, în acest fel, ei și-au afișat unitatea în afirmarea dreptății. Descrierile etnografice ale vremii susțin șirul argumentelor. Preotul Alexei Smerecinschi preciza într-un manuscris (1848) despre moldovenii din județul Balta, din stânga Nistrului, că bărbații poartă *căciuli făcute din piei de cârlan brumăriu, largi în partea de sus*. Ele se potriveau la costumul alcătuit din caftan și pantaloni albaștri sau la cojoc din cârlan, acoperit cu stofă albastră și cizme. Într-un alt manuscris privind tradiția județului Soroca, datând

din anul 1849, se specifică despre portul bărbaților că este alcătuit din *căciulă de cârlan*, caftan, anterie și cizme. P.P. Soroca în cartea despre geografia Guberniei Basarabia (1878) arată că 28 îmbrăcămintea de iarnă a bărbaților consta din mintean, cojoc, meșini și *căciulă de cârlan*. Adeseori, autorii acestui fel de lucrări descopereau realitățile basarabene din perspectiva alterității culturale și nuanțau perceperea descoperirilor prin analogii. „Căciula de iarnă în Basarabia este asemănătoare cu cea din Malorosia, cu singura deosebire că este totdeauna neagră”, amintește la 1878 un alt observator ce se dorea a fi înțeles cât mai lesne de cititorii din spațiul Imperiului Rus, cărora le adresa scrierea. Căciula de cârlan este amintită succint în mai multe manuscrise ale satelor din Basarabia, elaborate în anul 1884.

O secvență elocventă a realităților culturale istorice, în care căciula are rol de însemn, poate fi considerată fotografia ce reprezintă deputații Sfatului Țării, participanții la ședința legislativului basarabean de la 27 martie 1918, la care s-a votat reforma agrară și unirea Basarabiei cu România. Deputaților li s-au alăturat câțiva spectatori și în imagine apar 81 de bărbați, dintre care 33 poartă căciuli de cârlan, – ceea ce înseamnă o bună reprezentanță, ținând cont de prezența mai multor militari, dar și a intelectualității. Vom observa că 12 dintre ele sunt brumării, aparent destul de multe, dar dacă luăm în considerare că acești oameni sunt reprezentanții de vârf ai societății basarabene, proporția este justificată. Prin căciulile brumării se marca statutul social înalt al purtătorului. Un alt detaliu important este că regăsim în imagine aproape toate felurile de a așeza căciula pe cap, ceea ce se explică prin faptul că purtătorii sunt din zone diferite, reprezentând și mai multe categorii de vârstă. Se cuvine să subliniem și un alt specific evident în fotografie – majoritatea bărbaților poartă mustați, indiferent de gâteala capului, iar câțiva au și bărbi.

În monografia lui Gheorghe V. Madan – *Un sat basarabean de codru. Trușenii* se conțin mai multe informații ce ne interesează. În imaginea reprezentând trupa de teatru a lui Gh. V. Madan din perioada interbelică trei bărbați au căciuli de cârlan. Căciulile sunt înalte, au partea de sus cu vârful îndoit în jos și părțile față-spate apropiate, încât căciula pare lată sus. Până și la concentrare (10 aprilie 1940)

basarabenii sunt cu căciuli negre de cârlan, ceea ce-i deosebește de concentrații de o altă origine. Despre portul trușenilor, Gh. Madan scrie „Părul de pe cap – tuns sau chică retezată; iarna cușmă încrețită, rotundă sau țurcănească, însănici odată țuguiață. Vara șapcă rusească sau aceeași cușmă. Pălării nu purtau. Portul pălăriilor începea de la Valea Botnei, încolo spre Prut”. Această afirmație pare destul de categorică, pentru că în aceeași lucrare, într-o o fotografie din anul 1910 un flăcău, tot din Trușeni, poartă pălărie. Autorul subliniază că moda orășenească, adică a mahalalelor de la oraș s-a răspândit și „tot satul se îmbracă ca târgoveții de la rohatcă, doar sucmanele și cușmele au mai rămas, din vechiul lor port”. Și alte fotografii demonstrează predominarea căciulii negre în raport cu cea brumărie sau albă. Spre exemplu, în anul 1939 din cei 18 reprezentanți ai consiliului bisericesc din satul Jora de Jos (Orhei) 16 poartă căciuli negre de cârlan, 1 are căciulă brumărie, iar altul are capul descoperit. Bătrânii au cușmele drepte, trapezoidale așezate deasupra sprâncenelor. Iar flăcăii sunt cu fruntea descoperită și căciula orientată spre ceafă. Unii bătrâni poartă mustăți sau barbă. Vom constata, ca urmare a examinării materialelor de arhivă, a gravurilor, a fotografiilor de epocă, că în secolul al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea căciula de cârlan era una din principalele acoperitori de cap purtate de bărbații din sate, în special, de către țărani și ciobani.

La o examinare mai atentă vom observa că există căciuli între căciuli și că diversitatea lor este destul de impresionantă. O primă deosebire le-o conferea faptul că ele erau făcute din piei diferite. (Nu le luăm în discuție pe cele confecționate din blănuri de animale sălbatice, destul de frecvente în vestimentația de la curțile domnești și boierești în Evul Mediu, iar în ultimele două secole – și în cea a altor pătri sociale). Atât asemănările, cât și deosebirile erau conștient vizualizate și incluse în construirea imaginii de ansamblu. În sec. al XIX-lea – prima jumătate a sec. al XX-lea, oamenii mai bogați aveau căciuli făcute din cârlani de *caracul*, considerate cele mai frumoase, grație cârlionților mărunți și uniformi, iar ale țăranilor erau făcute din pielicele de oi țuște. Mocanii, dar și țăranii de la sud, aveau *căciuli din oi țigăi* pentru toate zilele, iar pentru sărbători țăranii aveau și *căciu-*

li *țurcănești*. Cele *țurcănești* și de *caracul* ofereau multe posibilități de modelare și fiecă purtător putea să personalizeze cât mai adecvat căciula. Iar cele din oi *țigăi*, mai omogene ca formă, de obicei, erau purtate cu vârful coborât în centrul căciulii, îndreptându-și numele de *retezată*. Și atunci calitatea pieii era luată ca punct de reper în stabilirea valorii, la care se adăugă și culoarea. *Cea neagră* era foarte răspândită, fiind purtată de oamenii cu un prestigiu social mai înalt, cea *cafenie*, fie că era de toate zilele, fie că îi identifica pe cei mai puțin avuți. *Căciulile albe* apar în portul copiilor, probabil, pentru a-i pune în valoare. Fotografiile arată o arie destul de extinsă a căciulii albe care rămâne singulară.

Căciulile se deosebesc și după modul în care au fost croite. În Republica Moldova jocarul Constantin Cojan din Slobozia Mare, raionul Cahul, coase căciuli din două pielicele de miel, dacă ele au mărimea necesară sau din 5 piei face două căciuli, dacă mieii au fost mai mici. După ce sunt unite părțile pieilor, toate căciulile sunt formate (întinse) pe *calup*, un *calapod de lemn*, destul de vechi. Spre exemplu, actualmente puținii căciulari care lucrează folosesc calupuri de la începutul secolului al XX-lea. În centrul și la nordul Republicii căciula (*țurcănească, țărănească, cușma de cârlan*) este pardosită cu pielică de ied, dar am găsit și cu blăniță de iepure, iar la sud (*căciula mocănească, ciobănească, retezată*) are pe dedesubt pielică de miel. În Transilvania înălțimea căciulii este asigurată „prin unirea în lungime a patru lobi lunguiți. Din croirea mai mult sau mai puțin ascuțită a vârfului lobului se înregistrează mici diferențe zonale”. În Mărginimea Sibiului se întâlnesc două forme de căciulă „țuguiată, purtată destul de rar, mai ales de către tineri în timp de sărbătoare și căciula mocănească, scurtă, cu marginea de sus răsfrântă în afară. Căciula țuguiată este făcută de obicei din blană mai scumpă, realizată din patru clini și este ceva mai rotundă spre partea de sus decât cea din sudul Carpaților, unde se face din doi clini”. *Căciula mocănească* rotundă este de două feluri: cu și fără streășină. Poate fi făcută dintr-o piele de oaie sau din două piei de miel – partea de deasupra, iar căptușeala – din a treia.

Înălțimea și proporțiile căciulii la fel au importanță în crearea imaginii de ansamblu a omului. Mărimea ei este comparată cu fața celui

care o poartă. Cușmele înalte au în jur de 30-35 cm și sunt *țuguiate*, purtate *cu vârful drept, cu vârful drept în sus*. Așa cum au apreciat și premergătorii în cercetare, prin orientarea vârfului în stânga sau în dreapta, în spate, spre față sau prin coborârea lui în centrul căciulii, păstrând înălțimea trunchiului conului de 20-22 cm, se obține o mare varietate de expresii plastice.

Căciulile joase sunt, de obicei, cele mocănești. Ca formă tind către un cilindru imaginar și au între 20-25 cm. Ele capătă volum din contul pieilor de miei *țigăi* cu *lânița* dreaptă și lungă, ceea ce le accentuează forma. Actualmente sunt tradiționale pentru satele din josul Prutului și pentru cele din apropierea Dunării. Urmând principiile unei estetici seculare, căciularii și cojocarii au reușit să valorifice toate posibilitățile plastice ale căciulii, menținând prin ea arhitectura omului îmbrăcat în haine de iarnă, considerată ca etalon. Iar în societatea tradițională, așa cum este deja cunoscut, volumetria corpului trebuia să pară cât mai mare. Atunci omul era văzut, era luat în considerare, se putea impune în grupul social și în ierarhiile destul de stricte ale vremii. Haina trebuia să corespundă importanței omului în comunitate. Căciula de cârlan le asigură bărbaților orientarea spre înălțime, ceea ce corespundea statutului social înalt, spre care tindeau toți. Urmând modelele sociale general-acceptate, fiecare membru al comunității tindea să afișeze simboluri ale prestigiului înalt [5, p. 26-27].

În satele din centrul Republicii Moldova, unde concurează două căciuli – cea *neagră* cu cea *brumărie*, prestigiul înalt se arăta prin căciula brumărie, sau în alte condiții, prin cea neagră, mare, înaltă. Mai târziu, intelectualii au început a se evidenția purtând *căciuli cu margine, negre sau brumării*, de o înălțime mai mică decât cele ascuțite, având partea dreaptă și stângă apropiate, ceea ce pune accentul pe direcția de mișcare a omului.

Această formă este în spiritul ritmurilor vremii. Ea dezvoltă un mod mai vechi de-a așeza *căciula ascuțită*, prin a-i afunda vârful și a-i apropia cele două părți – stângă și dreaptă, numai că are la bază o margine egală cu aproape a treia parte din înălțimea totală a căciulii.

Mai rar se întâlnea căciula ce avea cele două margini – de dinainte și de dinapoi apropiate, adică așezată de-a latul frunții. Uneori ea

amintește de trei elemente esențiale ale coroanei. În unele sate orice alt fel de-a așeza căciula decât era acceptat de comunitate era sancționat prin expresia *Poartă cușma de-a cățeaua!*, adică nu ca oamenii. În satul Manta, raionul Cahul, căciula cu vârful îndoit se numește *de-a ciocârlia*. La marile sărbători, în timpul desfășurării obiceiurilor, când toate comportamentele, inclusiv cele vestimentare intrau sub controlul normei sociale, grupurile se identificau clar printr-un anume fel de a așeza căciula. Flăcăii, ca principalii performeri ai obiceiurilor de iarnă, purtau căciuli ca însemn al categoriei lor de vârstă. La Crăciun și Anul Nou, fetele de măritat prindeau flăcăilor colindători la cușmă lână roșie și busuioc, înlocuită mai târziu cu o panglică roșie în satele din părțile Orheiului, dar și în cele din fostul județ Hotin, ori batiste împăturite în formă de romb, deasupra având prinsă o floare – în cele de la sud-vest. Încât spre dimineață, după numărul de însemne prinse de căciula flăcăilor, se putea judeca cât de popular era fiecare în rândul fetelor de măritat. Comparând atributele, s-a stabilit că, de fapt, ele sunt aceleași cu care este însemnat mirele și recrutul în localitatea dată. În această perioadă, recomandată pentru încheierea căsătoriilor, flăcăii își puneau în valoare găteala capului mai mult ca de obicei și comunitatea accepta această evidențiere, participând la nuanțări ale prestigiului [5, p. 29].

Căciulii îi reveneau funcții importante în cadrul nunții. În toate satele din Bucovina mirele avea prinsă lână roșie sau o panglică roșie la căciulă, iar în partea dreaptă, ori în partea din față – un buchețel de flori, uneori destul de mare. Vătăjeii aveau ca simbol al participării la nuntă un buchețel de flori mai mic, prins mai des în partea din față a căciulii, la care uneori se alătura și un smoc de negară (s. Crasnoilsc, regiunea Cernăuți, s. Toporăuți, regiunea Hotin).

În concluzia celor analizate, atestăm un număr impunător de moduri de așezare a căciulii pe cap. De multe ori un sat s-a identificat într-o anumită perioadă cu căciuli de un anumit fel sau purtate într-un mod special. E bine să apreciem cum se prezintă căciula din față, așa cum au făcut până în prezent și ceilalți cercetători, dar este important să reținem cum arată, când este privită și din celelalte părți, așa cum se întâmplă în viață. Am putea spune că omul se vedea pe sine doar

din față, iar ceilalți privitori îl puteau aprecia văzându-l din toate părțile. Desigur, partea din față era mai mult valorificată pentru expunerea însemnelor, dar și celelalte părți nu erau neglijate, ținându-se cont de felul cum arată bărbatul în ansamblu.

Recurgând la limbajul geometric, cel care ordonează și modelează toate formele vestimentare, ca și pe celelalte creații culturale, trebuie să remarcăm următoarele. Căciula *țuguiață* sau *moșată*, *înaltă* sau *țurcănească*, în expresie basarabeană poate fi redusă la un con, al cărui vârf este rotunjit mai mult sau mai puțin evident. Despre ea se spune că-i practică pe timp de ploaie, ninsoare și lapoviță. Precipitațiile nu se rețin pe suprafața ei. O preferă ciobanii, drumeții, țăranii de la centru și de la nord, inclusiv din Bucovina. Aproape aceeași căciulă ca formă inițială, în urma modelării vârfului, dă mai multe variante, pornind de la îndoirea vârfului spre ceafă, ori spre față, spre dreapta, ori spre stânga. Au insistat asupra modelării căciulii, după acest principiu, flăcăii, în deosebi, atunci când și-au dorit să-și pună în valoare statutul în cadrul obiceiurilor, când erau prezente toate categoriile de vârstă. Tot ei puteau așeza căciula deviind de la axa verticală imaginată, așezând-o pe-o ureche sau alta. Meșterii s-au gândit și la oamenii mai mici de statură. Căciula lor trebuia să arate bine și când ceilalți o priveau de sus.

Au fost observate două ipostaze ale acestei modelări. În prima, vârful este coborât numai până la nivelul de sus al trunchiului de triunghi și atunci căciula este înaltă, fundul formează două cercuri concentrice, este purtată la ocazii însemnate sau de oameni importanți. O altă formă are când vârful este ca un trapez cu latura îngustă jos. Iar în ipostaza a doua vârful este coborât mai adânc, și atunci înălțimea trapezului este mai mică decât în primul caz. Căciula mocănească apare ca un cilindru sau ca un trunchi de con ce tinde spre cilindru.

Purtând căciulă de miel, bărbații se identificau ca gospodari de seamă, crescători de oi. Apoi, prin respectarea acestui acoperământ al capului, oamenii se circumscriau criteriilor esteticii populare. Deveneau, în același timp, exponenții unor atitudini, unor norme general-valabile, care le conferea confortul psihologic necesar. Dar și purtatul căciulii presupunea respectarea anumitor reguli, anumitor comporta-

mente, dozate cu semnificații, care aveau la bază valori sociale importante. Prin respectarea acestora se formau și se reconfirmau ierarhiile sociale.

Grație vechimii sale, căciula are și funcții magice, de altfel, cum are fiecare piesă din portul popular. Conform mentalității tradiționale, când se află pe cap, ea protejează purtătorul. Această putere devine relevantă în basme, când îl face pe voinic nevăzut. Din acest considerent, când bărbații intrau în încăpere, își descopereau capul. Informatorii înțeleg gestul ca o manifestare a respectului pentru spațiul construit. Analizând gestul din perspectivă semiotică, deducem că acoperământul pentru cap devenea inutil în momentul când bărbatul intra sub un alt acoperiș cu o semantică mult mai puternică. Pentru că atât biserica, cât și casa sunt, în tabloul mito-poetic al lumii specifice culturii tradiționale, microcosmosuri create după modelul Cosmosului. Bărbații intrați în această sferă puteau comunica cu sacralul, numai dacă își scoteau pavăza care-i apăra afară. Aici acționează aceeași logică ca în cazul desfășurării unor practici magice pentru aflarea sorții sau pentru schimbarea stării celui supus ritului. Ca să aibă efectul scontat, omul trebuia să fie gol, adică să scape de protecția hainelor, care, de obicei, îl apărau. Căciula a însoțit poporul nostru din timpuri imemorabile până în prezent, chiar dacă prestața ei în diferite epoci a fost inegală. Documentele de epocă arată că în sec. al XIX-lea ea era generalizată în portul oamenilor din sate și în cel al săracilor din orașe. Ea a rămas în uz și mai târziu, când societatea a devenit destul de stratificată și, când pentru a se deosebi, oamenii bogați recurgeau, întâi de toate, la diversificarea acoperământului pentru cap. Cu atât mai stratificată apare societatea în prezent, manifestându-și diferențele sau unitatea prin vestimentație. Deoarece societatea din Republica Moldova se află încă sub impactul căutărilor identitare, căciula este populară în toate structurile societății. Oameni de diferite profesii, purtând-o, își atribuie un spor de identitate, pentru că ea oferă multe posibilități, atât pentru solidarizare, cât și pentru diferențiere în cadrul unității.

Pălăria. Spre deosebire de căciulă, *pălăria* a avut o circulație mai restrânsă în spațiul nostru cultural. În uzul țăranesc cele mai frecvente

au fost *pălăriile de paie*. Vara, pe timp de arșiță o astfel de pălărie proteja capul, asigurând libera circulație a aerului. Așa cum arată rezultatele cercetărilor de teren, în toate satele se făceau pălării de paie. Le purtau bărbații de toate vârstele. *Pălăria de pâslă*, cu boruri mici, neevidențiate, făcea parte din ansamblul vestimentar al ciobanilor, avea culoarea întunecată a lânii naturale. *Pălăria de fetru*, ori simplu *pălăria cumpărată* de la târg, unde era confecționată în atelier, s-a impus în costumele tradiționale al mazililor și răzeșilor la începutul sec. al XX-lea, sub influență orășenească [5, p.32-33].

3.2. Costumul bărbătesc de bază

Costumul bărbătesc are piese de bază și adăugătoare. Cele de bază acoperă pielea precum cămașa și pantalonii (izmenele, ȋtarii), sau le susțin pe acestea, ca brâul (chingă, frânghiile). Printre specialiști el mai este numit și costum pentru timp cald sau costum de vară. Ca să întregim imaginea bărbaților creată de vestimentația specifică timpului cald, trebuie să mai adăugăm că atunci, când își acopereau capul, purtau pălării de paie sau pălării de pâslă, iar încălțăminte de sărbătoare preferată erau papucii, bocancii, ciobotele, cizmele, chiar dacă unii purtau opinci, ca în zilele de lucru. Datorită cămășii și pantalonilor, care sunt piesele cele mai mari, culoarea dominantă a costumului bărbătesc pentru timp cald este cea albă.

Cel pentru timp rece, dimpotrivă, întrunea mai mult nuanțe întunecate, pentru că era alcătuit din piese țesute din lână sau cusute din piei de animale. În categoria pantalonilor intrau câteva haine: izmenele, ȋtarii, bernevicii, meșinii. Toate aceste haine au fost atestate pretutindeni unde locuiesc moldovenii. Fiecare piesă avea calități specifice, ceea ce le făcea să se completeze. Izmenele cusute din pânză de câne-pă, în sau bumbac erau pentru timp călduros, ȋtarii erau pentru timp mai răcoros. Sunt făcuți din țesătură de lână de capră, țesută în patru ȋte, și preiau culoarea naturală a lânii albe. Meșinii sunt pentru timp rece. Acești pantaloni sunt cusuți din piei de oi, având blana înăuntru, și erau preferați pentru calitățile lor de către baci, ciobani, pădurari, tăietori de lemne, tăietori de stuf, cărăuși, vizitii și reprezentanții altor ocupații practicate (inclusiv) pe timp de iarnă. Bărbații din familii mai

bogate, vornicul, primarul satului, dar și proprietarii de boi purtau chimire cu trei sau patru cataramе, cumpărate de la iarmaroc. De chimir erau prinse briceagul, punga cu bani, punga cu tutun, cremenea și iasca. Deasupra cămeșii și a pantalonilor se îmbrăca bondița – o piesă din blană de oaie, iar în timpul iernii, în caz de necesitate, mai purtau pe deasupra și cojocel sau cojoc mare. Așa cum se poate vedea în imaginile fotografice de epocă de la sfârșitul cărții, unii bărbați îmbrăcau pe deasupra cojocului sumanul, burca sau mantaua. Spre deosebire de zilele de lucru, când purtau opinci, în cele de sărbătoare încălțau papuci, bocanci, ciobote sau cizme. În continuare vom descrie fiecare dintre aceste elemente ale portului, ansamblurile formate de haine împreună cu accesoriile și imaginea oamenilor îmbrăcați în ele, așa cum le-au văzut în diferite perioade fie călătorii, fie cercetătorii. Particularități locale privind piesele de bază ale costumului bărbătesc.

Cămașa era haina esențială pentru om – îl însoțea de cum ieșea din scutece până la capătul zilelor. În interiorul gospodăriei băieții mici, dar și adolescenții care nu erau ieșiți la joc, purtau pe ei doar o cămașă lungă, încinsă cu chingă, frânghie sau cu brâu de lână, la fel ca fetițele. Cămașa bărbătească ca piesă de bază înregistrează două tipuri, de la care au derivat alte subtipuri ca urmare a vechimii și funcționării ei generale. Cămașa de tip tunică este cea mai veche, de unde și un alt nume al ei – cămașă bătrânească (Briceni), cămașă din întreg (Larga, Briceni; Zăicani, Râșcani), – a fost general răspândită în toate zonele spațiului cultural românesc și a rămas piesa de referință în portul ansamblurilor folclorice. Exemplare bogat ornamentate au fost colectate din localitățile Criva și Gremăncăuți, Briceni; Ocolina, Soroca; Călărași; Talmaza, Ștefan Vodă; Pohrebea, Dubăsari). În timpul cercetărilor de teren au fost atestate asemenea cămeși în satele Lencăuți, Dângeni și Lipnic, Ocnița; Șuri și Drochia, Drochia; Bisericiani, Glodeni; Obreja Veche, Fălești; Ștefănești, Frunzeni și Roșietici, Florești; Hirișeni și Măndrești, Telenești; Săseni și Onișcani, Călărași; Gotești, Cârpești, Cociulia și Cazangic, Cantemir. Fapt care argumentează răspândirea ei generală. Croiul ei este simplu, arhaic. Partea de dinainte și cea de dinapoi sunt croite dintr-o singură pânză, fiecă mânăcă – dintr-o singură bucată de pânză, sub braț fiind prinși clinul și pava. Ea are

guler mic drept, sau guler răsfrânt, în ambele cazuri se lega la deschizătura de dinainte cu două canafuri (uneori câte trei sau patru de fiecare parte) de ață albă sau colorată. În părțile nordului, la sărbători s-a purtat și cămașă cu poale, poalele însemnând o a doua componentă a ei, de tip fustă încrețită, cu ajutorul căreia se prelungea cămașa de tip tunică. În locul de unire a marginii de jos a stanului cămășii cu poale se lega brâul lat de lână. Această cămașă de ținut era lungă până la genunchi, se făcea din pânză de in sau bumbac, avea mânecile largi, fără brățară, sub braț era prinsă pava și clinii, uneori clinii având capătul de sus ascuțit, pentru a înlocui pava. Sunt câteva subvariante ale acestei cămăși, care păstrează pânza pentru partea din față și din spate ca principală, modificările fiind înregistrate prin includerea a câte doi clini laterali, prin adăugarea unei alte pânze la mânecă, sau prin finalizarea ei cu brățară brodată. Acestea sunt mai puțin răspândite în spațiul cercetat, au fost descrise de alți specialiști, ceea ce ne scutește de necesitatea de-a insista asupra prezentării lora. Broderia este executată preferențial într-o singură culoare/nuanță: albastru, verde, vișiniu, gălbui sau negru, ori la ornamentarea lor se mizează pe combinarea a două-trei culori contrastante. Pentru evenimente majore în viața bărbaților, precum este căsătoria, revenirea acasă din armată, femeile le brodau cămașa numai cu alb, utilizând în acest scop ața de mătase cumpărată (la nord și în Bucovina) care strălucește sau ața din mătase de casă numită borangic, burunciuc (în localitățile de la sud), de nuanțe gălbui. Broderia este amplasată pe guler, încadrează deschizătura de dinainte a cămășii, marchează uneori umerii, marginile de jos ale mânecilor și poalele cămășii. Banda ornamentală cea mai îngustă este brodată pe guler când acesta este îngust (drept), iar celelalte benzi ornamentale au, de regulă, o lățime de două ori mai mare ca acesta. Decorul cămășii este completat prin cheițele cu ajutorul cărora au fost prinse bucățile de pânză între ele. Cea mai lată cheiță la cămășile de la nord este la umărul cămeșii, este realizată din ațe de culoare albă sau gălbuie (de mătase) cu ajutorul cârligelului. La începutul sec. al XX-lea femeile brodau cu mărgelușe colorate doar gulerul îngust al cămășilor, de la mijlocul secolului au extins această broderie pe toate sectoarele cămășii brodate tradițional. În perioada interbelică cămașa

românească a fost purtată și de ucrainenii care locuiesc în aceleași localități cu moldovenii sau în sate vecine (s. Medveja, Beliavinți, Holohorî din raionul Briceni). În satul Cosăuți, pentru a întări cămașa de tip tunică, femeile adăugau pe dedesubt, la umeri dosală din pânză albă, să nu se rupă ușor. Însușind experiența zilnică a cusutului, spălatului și cârpitului cămășii femeile au perfecționat croiul vechi, creând alte tipuri și adaptându-le unor scopuri concrete. Cămașa cu platcă, cămașa cu petic (în satele din raioanele Briceni, Râșcani, Cahul), cămașă cu cheptari (Zăicani, Râșcani) au făcut parte din ansamblul vestimentar bărbătesc la fel de frecvent ca și cămașă de tip tunică, cel puțin la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea. Despre ea, ca și despre cămașa cosovorotka (numită de cercetători cu un lexem din limba rusă), s-a scris că este un rezultat al influențelor portului etnicilor ruși și ucraineni, veniți cu traiul în spațiul locuit de moldoveni. Afirmatia este pripită și insuficient fondată. Tipologia cămășii, afirmă, Hedvig-Maria Formagiu, se face în baza croiului stanului și a felului de racordare a mânecii la stan, ținând cont de pânza ce alcătuiește baza formei hainei și rămâne neschimbată, în timp ce celelalte pânze pot fi modelate diferit, în funcție de mai mulți factori. Din acest considerent este necesar să observăm că piesa numită cosovorotka este în esență aceeași cămașa de tip tunică, numai că are dinainte, la deschizătura de la guler o pânză dublă ce întărește partea de dinainte, vulnerabilă a cămășii, conferindui rezistență și ținând cald purtătorului. Este o cămașă pentru timp rece, se încheie în stânga, în timp ce cele rusești se încheie în partea dreaptă. Includerea acestui detaliu în structura cămășii este de dată târzie și trebuie pusă în legătură cu alți factori sociali. Din anul 1974 flăcăii din Basarabia au început a fi înrolați în armata țaristă și uniforma militară a influențat mult ținutele vestimentare civile. Apoi, sub influența portului european, ai căror exponenți erau boierii și nobilii locali, s-a schimbat croiul hainelor de deasupra. Dacă înainte bărbații purtau bondițe, pieptare, cojoace, sumane și cămașă de tip tunică – toate fiind încheiate sau legate dinainte, ca și cămașa de tip tunică, odată cu adaptarea hainelor de deasupra la moda europeană, a fost influențat și croiul cămășii. Ea trebuie să fie vizibilă de sub hainele exterioare. Și atunci are loc o regroupare a orna-

mentelor către locurile ce se văd mai bine de sub sumanul modernizat, zăbun sau manta. Din întărirea cămășii de tip tunică pe la umeri, în locurile unde se rodea mai tare, femeile au început a regândi croiul ei și a utiliza mai multe bucăți de pânză la întregirea cămășii pentru că puteau fi mai ușor cârpite sau chiar înlocuite, ceea ce, în cazul cămășii de tip tunică, devine mai problematic. Grija de-a conferi cămășii cât mai mult practicisim le-a mobilizat pe femei să caute un alt tip de cămașă și au creat cămașa cu platcă, cămașa cu peticel sau cămașa cu cheptari. La croirea ei se adaugă orizontal pe umeri o pânză, sporindu-le trăinicia, de care se prindea partea de dinainte și cea de dinapoi a stanului și o fâșie uneori mai îngustă, alteori mai lată la deschizătura de dinainte a cămășii. Mâneca poate fi dreaptă, liberă sau finalizată cu brățară la exemplarele de sărbători. Pentru că aceste cămăși au fost purtate de toată populația până târziu, ele au fost colectate de către muzee și luate în considerare de cercetători. În colecția MNEIN sunt exemplare bogat ornamentate având ca proveniență satele: Criva, Dâneni și Mihălășeni, Ocnița; Podoima și Podoimița, Camenca; Tartaul, Colibaș, Slobozia Mare, Câșlița Prut, Văleni, Brânza, Giurgiulești, Cuza Vodă, Cahul. Cele din Talmaza, Olănești, Răscăieți, Ștefan Vodă au petecul de dinainte mai îngust. În bună parte acestea sunt cămăși rituale cusute pentru a fi dăruite la nuntă principalilor bărbați: mirelui, ajutorilor lui, nănașului și socrului mare. S-au păstrat mai bine, pentru că nu au fost îmbrăcate.

Cingătoarea. Hainele erau strânse pe corp cu ajutorul brâului, chingii, frânghiei, bârnețului sau a chimirului. Pretutindeni bărbații purtau pe deasupra cămășii brâu din lână sau din păr țesut de către femei în patru ițe la stativ. Cu el bărbații își legau mijlocul de trei ori. Lungimea lui era mai mare de trei metri și avea lățimea între 18 și 20 cm. La centru și la sud cel mai frecvent brâul avea culoare roșie, mai rar au fost atestate brâiele verzi și cele de culoarea lânii albe. Pe la capete brâul avea lăsate stremțe sau țărțămuri. În satele de la nord și în cele din Bucovina brâiele erau de mai multe feluri. Cele late (20 cm) erau scorțoase, aveau motive geometrice alese, îmbinând reușit vișiniul, negrul și albul, pe la capete aveau stremțe (franjuri) lungi. Au fost atestate câteva feluri de legare a brâului. În secolul al XIII-lea ca-

petele lui erau prinse dinainte, în satele de la nordul Bucovinei prind câte un capăt în ambele părți, lăsând franjurii să atârne. După brâu, pe locul doi ca răspândire, este chinga, o cingătoare mai îngustă, țesută din păr și lână lungă. Chingă – este o cingătoare frecvent întâlnită atât în portul bărbătesc, cât și în cel femeiesc. Avea o lățime între 8 și 14 cm, iar ca lungime încingea mijlocul bărbatului de trei ori. Era țesută din păr de oaie și avea un decor în dungi sau geometric ales. Deasupra chingii se mai prindea o curea din piele nu prea lată (de vre-o două degete), de culoare neagră sau galbenăb. Frânghia și bârnețul – cele mai înguste cingători, – sunt specifice tradiției nordului. La origine au fost, probabil, diferite, iar actualmente adeseori aceste lexeme desemnează același obiect în diferite localități. Chimirul este o cingătoare pentru bărbații care tindeau să se deosebească în rândul celorlalți. Este făcut din piele de vită, are o lungime cât ajunge să-l încercuiască o dată pe om și o lățime ce variază între 10-15 cm. Pe partea cea mai vizibilă a chimirului pielarii (curelarii) aplicau bucăți de piele decorate prin presare. Chimirul oferea multe posibilități pentru a păstra punga, briceagul, luleaua, cremenea și amnarul. Flăcăii nu purtau chimire, ci doar bărbații. Cele mai căutate chimire erau bătute cu bunghi (ținte) și aveau două-trei cătărămi de aramă.

Pantalonii. Vara oamenii umblau îmbrăcați în cămașă și izmene, pantaloni înguști, strânși la brâu cu o ață numită brăcinari, având ca sistem de încheiere un cep de lemn. Izmenele erau cusute din pânză subțire de casă, țesută în două ițe din fire de cânepă, in, sau din bum-bac. Se purtau vârate în cizme sau lăsate pe deasupra papucilor, ori a pantofilor, culoarea lor albă contrastând cu cea întunecată a încălțăminteii. Izmenele pentru flăcăi erau mai strânse pe picior și se terminau la marginea de jos cu broderie alba [5, p. 61-63].

3.3. Îmbrăcămintea exterioară

Pieptarul era îmbrăcat deasupra cămășii, lăsând să se vadă mânecile acesteia. Cojocarii îl coseau din 3 piei de mioară, fără mâneci, lung până la genunchi, la poale mai larg, fiind nelipsit în costumul purtat pe timp rece. Totodată, pentru bătrâni era o haină zilnică. Cu câteva sute de ani în urmă, pretutindeni brodau pieptarul cu fire de

lână și aplicații din piele. Pieptarul cu poale era cusut din cinci piei de oi, fiind specific mai mult ciobanilor.

Bondița este mai scurtă decât pieptarul, acoperă mijlocul sau trece de el ca lungime. Până în zilele noastre în port s-au păstrat două subvariante ale bondiței (bondușcăi). Cea specifică tradiției satelor de la nord este ajustată pe corp, despică dinainte, bogat ornamentată, prevăzută cu pielică de miel sau mai târziu cu prim (un material țesut, ce imită pielica de miel) pe la margini, pentru a sublinia liniile principale ale hainei. Decorul aplicațiilor din piele era îmbogățit cu ajutorul broderiei. Bondița răspândită în satele de la centru și în cele de la sud este puțin mai largă, păstrează culoarea naturală a pielii de oaie și are aplicații cu motive pastorale făcute din piele de culoare cafenie sau neagră.

Sumanul (scuman în localitățile de pe malul Nistrului și din Transnistria) – este o haină foarte răspândită în toate localitățile, înregistrând cele două tipuri suman drept (mai vechi) și suman evazat (rezultat din primul prin adăugarea clinilor laterali). Sumanele erau de diferite culori, păstrând ca regulă culoarea naturală a lânii: cafenie, albă, neagră, surie. Cele mai frecvente erau cafenii, acestea fiind purtate și în zilele obișnuite, și în cele de sărbătoare. Sumanele albe, negre, surii erau alături de cele cafenii pentru uzul sărbătoresc. Se deosebea și stofa din care erau cusute sumanele prin grosime și calitate, ambele sporind posibilitățile de modelare ale volumului hainei. Decorul realizat cu ajutorul unui găitan, împletit din cinci fire de păr răsucit, era prins pe gulerul drept, la marginile de jos ale mânecilor, pe la buzunare și pe ambele părți verticale de dinainte, formând o compoziție specifică din motive geometrice. Nasturii și cheutorile sunt din lână, de aceeași culoare cu găitanul. Sumane purtau atât bărbații, cât și femeile, fără deosebiri vizibile în croiul sau decorul hainelor. Burca – este foarte asemănătoare cu sumanul, dar spre deosebire de el e mai lungă, încât ajunge până la călcâie și are glugă la spate. Am atestat exemplare în satele Trebisăuți, Colicăuți, Tabani (Briceni), Gremăncăuți, Dângeni și Lipnic (Ocnița). Mantaua este o haină lungă și largă purtată doar de bărbați, cusută din postav de casă, de culoare albă sau neagră, având guler pe spate și o bucată prinsă în regiunea omoplaților numită plat-

că. Se purta pe deasupra cojocului, legată cu găitane. Zăbunul este o haină de proveniență mai tardivă. Era o replică la portul urban, se asemena cu scurta din zilele noastre, având guler, nasturi, buzunare. Îl coseau croitorii din sate folosind postavul de culoare neagră sau albă, învelit fie la puiă, – fie prin metoda arhaică a bătutului cu cotul. Sărdacul era lung până la genunchi, de culoare neagră, asemănător cu sumanul, nu se încheia, ci se punea pătură peste pătură, după care se lega cu brâul de lână.

Cojocul este o haină pentru iarnă, nelipsită din portul oierilor, că-răușilor, negustorilor, drumeților de tot felul. În unele sate erau purtate doar de oamenii înstăriți. În alte sate fiecare familie avea cel puțin un cojoc. Cojocarii coseau cojoace din 4-5 piei de oaie, numărul acestora depinzând atât de mărimea pieilor, de înălțimea omului, cât și de croiala cojocului. Erau cojoace puțin ajustate pe corp în partea superioară și evazate la poale, specifice tradiției nordice și de la centru, precum și cojoace drepte, caracteristice pentru satele de la sud. La fel, erau cojoace lungi și cojoace scurte. La îmbrăcarea vechilor cojoace părțile de dinainte erau suprapuse și bărbații se încingeau cu punte (Larga, Gremăncăuți, Briceni), o cingătoare făcută tot din piele. Alte cojoace aveau pentru încheiere nasturi și cheutori din piele. De regulă, cojoacele aveau gulere mare, ce putea fi ridicat, pentru protecție contra vântului și a ninsorii. Cojocul putea fi legat cu un brâu de lână, cu un brâu din piele de oaie, numit punte, sau în variantele mai târzii era încheiat cu nasturi de piele. Cojocul din părțile nordului are broderii cu lână sau cu lânețe, respectând motive specifice universului pastoral al broderiei pe piele. În patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală sunt trei cojoace de tradiție nordică. Au promovat tradiția straielor din piei de oi satele în economia cărora oieritul era, cel puțin, la fel de important ca și agricultura. Cele situate în Josul Prutului – Manta, Colibași, Vadul lui Isac, Slobozia Mare, Câșlița Prut, Brânza, Văleni și Giurgiulești sunt vetre vechi ale cojocăritului. Aici erau confecționate căciuli mocănești și țurcănești, bondițe, cojocele și cojoace atât pentru necesitățile locuitorilor din sate, cât și pentru comanditari din satele învecinate și din cele mai îndepărtate, încât au contribuit la uniformizarea unui specific în această parte a țării.

Pantalonii. Rol de pantaloni în afară de izmene mai aveau câteva piese: ițarii, bernevicii, meșinii. Ițarii – pantaloni de ținut și erau purtați pe timp răcoros. Erau cusuți după același croi ca cel al izmenelor dintr-o stofă de lână de capră, toarsă subțire și uniform, țesută în patru ițe, mai rar și de oaie, ceea ce îi conferea o factură specifică. Culoarea ițarilor rămânea cea naturală a lânii albe. Cracii erau de vre-o 20-22 cm lărgime. În partea de sus aveau o betiță și se încheiau într-o parte. Bernevicii completeau ținuta bărbaților pe timp de iarnă. Ei erau cusuți dintr-o stofă de lână de oaie țesută în două ițe și apoi învelită (bătuță) la puiă, morișcă, vălitoare sau manual ca să capete densitate. Ei aveau culoarea naturală a lânii, cel mai des cafenie, dar se obișnuiau și cei de culoare neagră sau albă. Mai târziu îi vopseau în culoare albastră întunecată. În mai multe sate (Sadova, Călărași; Clocușna, Ocnița; Ocolina, Soroca; Borogani și Toceni, Cantemir) numai bărbații aveau voie să se ocupe de cusutul bernevicilor. În satele românești din Maramureșul din dreapta Tisei bărbații vara erau îmbrăcați în gaci, din pânză de cânepă, croiți largi. Cei de sărbătoare îi coseau din patru pânze. Cei pentru zilele obișnuite erau din trei pânze. La brâu se strângeau pe un șiret – numit brăcinar, ca și la izmene. La marginea de jos gacii aveau roituri, un fel de țărțămuri, iar cei de sărbătoare aveau horboțele. Purtau cioareci și pantaloni din piele de oaie. Încălțămintea. Vara țăranii umblau mai mult desculți sau cu opinci atunci când ieșeau la arat, semănat, cositul cerealelor, strânsul fânului din poloaie, protejându-și astfel tălpile. Iar când ieșeau la sărbători, se încălțau în papuci, pantofi sau ciobote [5, p. 64-66].

Bibliografie recomandată

1. Postolachi Elena, Buzilă Varvara, Bălțeanu Ion, *Tehnici și cunoștințe legate de meșteșugurile artistice tradiționale*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-viii>
2. Buzilă Varvara, *Complexitate și adaptabilitate în costumele de Podoima-Podoimița, Transnistria*, în *Buletin științific. Revistă*

de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie. Volum 25 (38), p. 97-115.

3. Buzilă Varvara, *Cămașa femeiască cu altiță – brand garment*, în *Studiul Artelor și Culturlogie: istorie, teorie, practică*, nr.2 (22), 2014.
4. Buzilă Varvara, *Arta cămășii cu altiță – element de identitate culturală (propusă pentru înscriere în lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității UNESCO)*, în *Aka-demos*, nr.1, 2021, Studiul artelor și culturologie.
5. Buzilă Varvara, *Costumul popular din Republica Moldova. Ghid practic*. Chișinău, 2011.
6. Зеленчук А.С. *Молдавский национальный костюм*. Кишинев, 1985.
7. Iorga N. *Portul popular românesc*. Vălenii de Munte, 1912.
8. Xenopol A.D. *Istoria românilor din Dacia Traiană*. vol.II, București, 1986.
9. Pliuș Maria, Tomuleț Valentin, *Costumul Național moldovenesc pentru femei din Basarabia la sf. sec. al XIX-lea – începutul sec. XX (componentele principale)*, în *Analele științifice ale USM*, 2003

Sarcine teoretico-aplicative

1. Clasificați principalele meșteșuguri artistice tradiționale conform Registrului Patrimoniului Cultural Imaterial.
2. Caracterizați elementele costumului popular femeiesc și bărbătesc.
3. Evaluați conservarea și revitalizarea costumului popular la etapa actuală în RM.

Tema XIV. FOLCLORUL COPIILOR ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

Unități de conținut:

- 1. Folclorul copiilor în spațiul românesc: aspecte introductive**
- 2. Folclorul literar al copiilor (numărători, frământări de limbă, zicături, povești etc.)**
- 3. Folclorul muzical al copiilor**
- 4. Magia în folclorul copiilor**

Obiective:

- Să clasifice folclorul copiilor reprezentativ pentru poporul român;
- Să analizeze principalele forme de manifestare a folclorului copiilor în spațiul românesc;
- Să estimeze conservarea și perpetuarea folclorului copiilor la etapa actuală în RM.

1. Folclorul copiilor – aspecte introductive

Folclorul copiilor constituie un gen de sine stătător care însoțește copiii în toate manifestările lor. Sub aspectul creației acest gen folcloric se caracterizează prin simplitate, muzicalitate și plasticitate. Fiecare popor își are rădăcinile spirituale, educaționale în folclor, acesta constituind baza, temelia, sursa, începutul experienței. Nici o altă formă, decât conștiința artistică ori științifică, nu reflectă atât de just și profund apariția și dezvoltarea omului.

B.P. Hasdeu definește trăsătura esențială a folclorului ca fiind opera unui întreg popor sau chiar a unei ginți întregi, a umanității. Mobilitatea creației populare este văzută într-o triplă rotație: ”prin trecerea din gură în gură, prin trecerea din țară în țară, prin trecerea din epocă în epocă” [6, p. 67].

Folclorul păstrează și transmite tradițiile poporului nostru în toate acțiunile desfășurate cu ocazia diferitelor evenimente și contribuie la îmbogățirea și extinderea orizontului cultural-artistic al copiilor, la educarea sentimentelor de dragoste și admirație, mândrie și respect față de creația populară. Conceptul de folclor include, potrivit lui N.

Băieșu [1], totalitatea culturii spirituale a țărănimii, obiectivată mai întâi în poezia, muzica, dansul, obiceiul, jocul și arta populară.

Folclorul constituie unul din principalele mijloace educative folosite de pedagogia populară, el oglindește, totodată, și gândirea pedagogică a poporului și reprezintă creația artistică - literară, muzicală, kinetică, comportamentală sau ceremonială, aparținând culturii populare spiritual [8, p. 32].

În ceea ce privește poporul român, folclorul a existat din cele mai vechi timpuri, s-a dezvoltat sub diferite forme și în scurgerea timpului, a putut să fie adunat în diferite scrieri într-o măsură din ce în ce mai mare, până a devenit o preocupare specială. Primele informații despre jocurile copiilor le aflăm din lucrarea lui Anton-Maria del Chiaro, fostul secretar al lui Constantin Brâncoveanu [6, p. 72].

Conform definiției, folclorul copiilor reprezintă o parte componentă a literaturii și istoriei naționale care se exprimă prin cântec și joc. Creațiile din folclorul copiilor însoțesc jocurile, dorințele, bucuriile, supărările și impresiile acestora. Imaginile sunt luate din lumea animală și florală, din viața socială și de familie, cu alte cuvinte din lumea ce ne înconjoară sau o lume imaginară, care există în închipuirea celor mici, o lume specifică copilăriei. Versurile cântate sau scandate de copiii se remarcă prin naivitate, optimism și vioiciune.

Importanța deosebită a tuturor genurilor și speciilor folclorului copiilor reiese din caracterul lor informativ, cognitiv și, mai ales, din valoarea lor educativă. Expresiile și cuvintele frumoase din operele folclorice se încadrează trainic în limbajul copiilor, bineînțeles, în măsura, în care acestea le sunt accesibile. Creația populară a copiilor prin conținutul amuzant, optimist, atrăgător are menirea să contribuie la formarea unui șir întreg de calități pozitive, necesare copiilor. Dintre acestea fac parte: dragostea de muncă, stima față de oameni, devotamentul, dreptatea, sinceritatea, îndrăzneala etc. Folclorul îi deprinde pe copiii să fie ageri, dibaci, să judece logic și le formează noțiuni de cântec și joc organizat, creează o atmosferă de voie bună, le trezește spiritul de inițiativă. Imitându-i permanent pe cei maturi cu îndeletnicirile folositoare, ei se pregătesc pentru munca viitoare. Toc-

mai de aceea folclorul pentru copii a și devenit, așa cum este numit deseori, o adevărată „enciclopedie”.

Creațiile artistice populare sunt încărcate de un viguros mesaj optimist instructiv și etic, făcându-l pe om mai bun și mai frumos.

Folclorului copiilor are următoarele trăsături specifice:

- Au un caracter anonim
- Transmitere pe cale orală
- Caracter colectiv deoarece sunt creații ale mai multor persoane care au contribuit în timp la îmbogățirea lor până la formula actuală.
- Au un caracter popular întrucât au ca sursă de inspirație înțelepciunea populară și utilizează limbaj și expresii caracteristice graiului popular.

Un moment important în folclor este jocul de copii. Jocul de copii este o oglindă a copilăriei care reflectă un mod de existență bazat pe bună-dispoziție și veselie și îndeplinește funcționalități diverse. Se face astfel diferența între jocul de copii propriu-zis și obiceiurile rituale practicate de copii pe motiv că inocența lor este benefică și atrage după sine rezolvarea unei situații de criză, cum este cazul paparudei și caloiului, sau au ca scop o urare eficace, așa cum se întâmplă la colinde. Din punct de vedere funcțional, E. Comișel împarte jocurile de copii în cântece-formule pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte, formule independente de jocul organizat, formule legate de mișcare și jocuri legate de evenimente din viața omului. Există și situația inversă, a jocurilor practice de adulți în folosul copiilor, pentru a-i iniția pe aceștia în cunoașterea lumii, pentru a le verifica atenția sau istețimea, cazul ghicitorilor, numărătorilor și poveștilor cumulative [9, p 127].

Specialiștii au stabilit o serie de trăsături ale creației orale a copiilor, pe care le menționez, ca argumentare pentru pledoaria valorizării și valorificării folclorului copiilor teaurizat în colecțiile etnomuzicologice în practica de joacă actuală a copiilor. Folclorul copiilor se caracterizează ca un gen universal, bine conturat, care a luat naștere în mod firesc la o vârstă când jocul constituie punctul central al activității lor. Prin cântec și joc copilul ia cunoștință cu mediul înconjurător, străduindu-se să-l cunoască, să și-l apropie, ori să-l domine. Producțiile artistice ale copiilor sunt alcătuiri complexe, plurifuncționale, cu

un puternic accent afectiv, modalități specifice de adaptare a celor mici la mediu, reflectând viața lor intimă, comportamentul față de lumea înconjurătoare (natură, familie, membrii societății de diferite vârste). Conform necesităților sale funcționale, creația copiilor se structurează în mai multe categorii, având toate câteva elemente fundamentale comune: tip de versificație, imagini poetice și manieră de alcătuire a întregului sistem ritmic și sonor, permanenta transformare și adaptare la cerințele spirituale ale copilului dintr-o epocă dată; se practică și se creează numai în mediul copilăresc, din sate și din orașe; pe adulți nu-i interesează în nici un fel și nici nu-i influențează în viața lor artistică. Prin conținutul și funcția sa, folclorul copiilor are un rol deosebit de important în educație” [3, p. 7].

Principalele criterii de clasificare a folclorului copiilor:

1. *Cântece-formule pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte (formule de incantație în trecut cu substrat magic). Se disting aici :*

- a) formule terapeutice (preventive și curative);
- b) cântece pentru plante;
- c) cântece pentru insecte;
- d) pentru păsări;
- e) pentru animale;
- f) pentru lucruri neînsuflețite;
- g) pentru schimbarea vremii;
- h) la joc – ex. să nu greșească, să nu se uite, să se grăbească la ascuns, să nu vorbească.

2. *Formule independente de jocul organizat (distractive, educative, satirice):*

- a) versificate (porecle, păcăleli, luări în râs, ocări, întrebări, frământări de limbă etc.) și
- b) neversificate (zicători, cimilituri, basme, probleme, frământări de limbă).

3. *Formule legate de mișcare:*

- a) adresate copiilor până la 5 ani;
- b) numărători – recitate, cântate;
- c) cântece de joc;
- d) formule scandate sau cântate;

e) jocuri propriu-zise (individuale, colective – de ansamblu, ori pe echipe).

4. *Jocuri legate de evenimente din viața omului.*

5. *Cântece și jocuri legate de date calendaristice:*

a) perioada de iarnă;

b) perioada de primăvară (cântece și jocuri de înfrățit, homanul, De-a-n târg, Azi se lasă-n sec etc.).

Din punct de vedere muzical, folclorul copiilor se grupează în:

a) formule cântate și

b) formule scandate [3, p. 9-10].

2. Folclorul literar al copiilor (numărători, frământări de limbă, zicători, poveste etc.)

Analizând aceste creații populare, legate de vârsta copilăriei putem distinge mai multe aspecte, din care vom prezenta câteva mai des întâlnite în jocul copiilor.

Recitativele - *numărători ritmice* sunt în versuri, sau în proză rimată și ritmată. Copiii modifică sensul sau formula obișnuită a cuvintelor, accentul fiind pus pe rimă și pe efectele sonore obținute. Recitativele cântecele joc - numărătoare sau “sorti” sunt cele mai vechi și mai simple cântece întâlnite în jocurile copiilor și urmăresc desemnarea unui conducător sau eliminarea jucătorilor în plus, fără supărare. Ele au un conținut variat, din universul familial, școlar, cu nuanțări de la umor și până la ironie.

Valoarea lor instructiv - educativă este deosebită ajutând copiii la despărțirea cuvintelor în silabe, corectarea unor defecte de pronunție și dezvoltarea expresivității vorbirii. Numărători ritmate pentru eliminare din joc, spre exemplu :

Nr.1

*Una mia suta lei
Ia te rog pe cine vrei
Din gramada cu purcei
A lui Moș Andrei!
Daca n-ai pe cine
Ia-ma chiar pe mine!*

Nr.2

*Șoricel, coadă vărgată,
Ce-ai mâncat smântana toată?
Acum hai la judecată.
Judecata e făcută,
Ia pisica și-o sărută.
Pe-amândouă părțile,
Să-i crească mustățile*

Jocuri de eliminare cu și fără rimă, este un alt sistem al folosirii cuvintelor rimate în formule de eliminare: Unica, dunica, trei sardele / Matamatici, farmacele, / Pui, țui, papagal, / Pene albe de curcan / Ieși afară căpitan.

Frământări de limbă. Acestea se spun cu o repeziciune mare și bine răspicate. Ele sunt sucite, încâlcite și învârtite într-adins, ca cel ce le spune să-și frământă limba ca să le spună corect. Pentru a scoate în evidență ironia și a da voiciune jocurilor, copiii creează cuvinte fără sens prin repetare de silabe sau împerecherea lor după necesități și rime.

- Bucură-te cum s-a bucurat Bucuroaia de bucuria lui Bucurel, când a venit bucuros din București;
- Bou breaz, barlobreaz// Din barlobazatura barlobuzurilor.
- O întâmplare întâmplătoare// S-a întâmplat în tâmplărie, când tâmplarul din întâmplare, A lovit pe tâmplareasă.

Tudor Pamfil a adunat numeroase frânturi de limbă, care se spun cu o repeziciune foarte mare și bine răspicată. Folclorul copiilor în ceea ce privește frământările de limbă ilustrează universul acestora, dominant fiind jocul, și are numeroase valențe instructiv – educative.

Poveștile sunt mijloace importante de educare, elaborate de-a lungul a sute de ani și verificate de popor. Povestea folclorică – gen epic al creației populare scrise; povestire prozaică despre evenimente și întâmplări născocite în folclorul diferitelor popoare. Subiectele poveștilor populare au fost luate din viața poporului, din lupta lui pentru fericire, credință, obiceiuri și din natura înconjurătoare.

În povești se observă legătura dintre popoare, ziceri pozitive despre popoarele vecine. Multe povești sugerează încrederea în triumful

adevărului, în victoria binelui asupra răului. Optimismul, entuziasmul, expresivitatea, amuzamentul constituie particularități însemnate ale poveștii. Ele ocupă un loc important în viața fiecărui etnos, deoarece ele influențează formarea valorilor, idealurilor, normelor de comportament în diverse circumstanțe ale vieții. Poveștile conțin și generalizează idealul etnic [8, p. 73].

Chiar și povestirea, lectura snoavelor descoperă înțelepciunile practice ale omului simplu, ale modului în care percepe el viața și lumea înconjurătoare. În snoavă, copiii descoperă reversul calităților eroilor din basm: prostie, lenevie, viclenie (a se vedea detaliat Tema IV).

Proverbele și zicătorile exprimă un adevăr ce poate fi aplicat în diferite situații de viață, având în primul rând funcție formativă. Proverbul este „culoarea minții înțelepciunii populare”, dar această minte, întâi de toate, obține valoare morală [2, p. 23]. În proverbe principalul este evaluarea etică a comportamentului omului și a vieții poporului în întregime și, într-o formă comprimată, dar încăpătoare, sunt incluse recomandări cu privire la educarea copiilor, valorile preferabile ale etnosului, normele comportamentale în diferite împrejurări. În ele găsim primele comunicări despre pedagogia populară, care conține recomandări referitor la conținut, metode, principii și mijloace de influență educativă. În orice proverb există momentul educativ – povața. Izvorâte din experiența și înțelepciunea poporului, cu o individualitate bine definită, proverbele exprimă laconic, concis un gând, un sfat, o povață, o constatare și are forma unei expresii finite din punct de vedere logic și gramatical. Proverbele sunt create de popor și exprimă părerea colectivă a acestuia. Cea mai răspândită formă a proverbelor sunt cele care conțin o povață. Din punct de vedere didactic sunt interesante povețele ce țin de trei categorii: învățămintele care orientează copiii și tineretul spre fapte bune, inclusiv promovarea regulilor ce țin de bunele maniere; învățămintele care îndeamnă maturii spre un comportament cuviincios și, în sfârșit, povețe speciale, care conțin sfaturi didactice ce constată rezultatele educației [8, p. 45]. Ca și ghicitorile, ele declanșează în mintea copilului un întreg și complicat raționament inductiv, contribuind la dezvoltarea gândirii copilului, într-un mod plăcut pentru el.

Ghicitorile circulă în mediile populare, mai ales, sub denumirea arhaică de cimilituri. Ele sunt un fel de joc colectiv menit să pună la încercare istețimea și abilitatea minții. După o altă definiție, ghicitoarea este un joc de societate foarte plăcut și antrenant, care are loc în mijlocul celor rămași mai aproape de natură sau în lume. În ghicitori sunt utilizate comparații sugestive, expresive. În manieră poetică, plastică, în ghicitori sunt caracterizate diferite tipuri ale activității umane, a uneltelor de muncă, descrieri ale animalelor domestice sau sălbatice, a vestimentației, alimentelor ș.a.m.d. Un capitol important în folclor este jocul de copii. Jocul de copii este o oglindă a copilăriei care reflectă un mod de existență bazat pe bună-dispoziție și veselie și îndeplinește funcționalități diverse. Se face astfel diferența între jocul de copii propriu-zis și obiceiurile rituale practicate de copii pe motiv că inocența lor este benefică și atrage după sine rezolvarea unei situații de criză, cum este cazul paparudei și caloianului, sau au ca scop o urare eficace, așa cum se întâmplă la colinde. Există și situația inversă, a jocurilor practice de adulți în folosul copiilor, pentru a-i iniția pe aceștia în cunoașterea lumii, pentru a le verifica atenția sau istețimea, cazul ghicitorilor, numărătorilor și poveștilor cumulative. Din punct de vedere funcțional, E. Comișel [4, p. 123] împarte jocurile de copii în cântece formule pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte, formule independente de jocul organizat, formule legate de mișcare și jocuri legate de evenimente din viața omului. Farmecul și bogăția melodicoritmică a cântecelor de joc, complexitatea și varietatea de stiluri reprezintă tot atâtea îndemnuri pentru a implanta copiilor, dorința de a cunoaște și de a practica aceste diverse obiceiuri și tradiții.

3. Folclorul muzical al copiilor

Cântecele formulă care sunt însoțite de gesturi specifice. Copiii rostesc încântații magice despre fenomene ale naturii, corpuri cerești, viețuitoare etc.

Invocarea ploii și a curcubeului:

Nr.1

*Plouă, plouă
Mâțele se ouă,
Fetele duminică,
Feciorii mănâncă
Fetele clocesc,
Și băieții cresc.*

Nr.2

*Plouă cu soare,
Mâine-sărbătoare
Și înalță curcubeu,
Pe drumul unde merg eu.*

Jocul paparudelor are loc atunci când este secetă și fetele se udă, astfel se zice că vine ploaia:

*Paparudă, rudă
Au ieși de ne udă,
Cu găleata, leata,
Peste toată gloata,
Ploaie, Doamne, ploaie
Locuri de ne moaie ...etc.*

Invocare unor plante și viețuitoare - redau prietenia dintre copii și viețuitoare.

*Păpădie
Fă-te fluierie
Că de nu te faci,
Te arunc la vaci*

(Cu degetul arătător se îndoaie în stânga și în dreapta tulpina păpădiei până se rupe. Prin bucățița obținută se suflă).

Pentru a-l face pe curcan să se înfurie, să – și rotească penele cozii și să emită o cascadă de sunete specifice, copiii îi fac în ciudă :

Sâc, curcane, că tu n-ai mărgele, roșii c-ale mele.

Măi curcane, de ce strigi?

Vrei sa-ți dau panglici ?

De asemenea, copiii au creat cântece-formule în care invocă unele plante și animale care primesc o anumită încărcătură metaforică: fluture, păpădie, barză, cioară, arici, gărgăriță, melc, etc.

*„Melc, melc, codobelc
Scoate coarne bourești
Și te du la baltă
Și bea apa caldă
Și te du la Dunăre
Și bea apă tulbure
Și te suie pe buștean
Și mănâncă leuștean.”*

Această formulă de invocare și descântec este folosită pentru a determina melcul să iasă din cochilia sa. Drept răsplată pentru îndrăzneala de a părăsi cochilia, acestuia i se oferă apă și hrană.

*„Cerbuleț frumos,
Leagăn de mătase,
Cu coarne de os,
Impletit în șase,
Cerbuleț de munte,
Pentru copilițe
Cu coarnele-n frunte,
Fragede mlădițe
Iar în vârful lor
Pentru baieței,
Leagăn de mohor,
Mândri ghiociei”.*

Cerbul impozant și demn, a avut și are o puternică influență asupra imaginației micilor poeți. Aceștia au o înclinație afectivă specială pentru animale, indiferent de rasă și specie, iubindu-le ca pe niște prieteni. Astfel, numai în vârful coarnelor cerbului falnic de munte copilițele și baieții au găsit loc potrivit pentru leagăn. În text se întâlnesc diminutive: „copilițe”, „mlădițe”, „baieței”, „cerbuleț” și personificări specifice copilăriei: „fragede mlădițe”, „mândrii ghiociei” [9, p. 128].

Când copiii întâlnesc un mușuroi ei cântă **Cântec la mușuroi de furnici** : Ieși furnică, / Tu esti mică, / Ți – oi da caș dulce, / De la noi nu te-i mai duce.

Cântecele populare redau așteptările de secole ale poporului, visele lui sacre. Ele au fost create și cizelate de-a lungul secolelor, ele i-au

ajutat pe țărani în munca lor, fiind interpretate cu ocazia diferitelor datini, sărbători, ceremonii de înmormântare și au absorbit cele mai înalte valori naționale și au fost orientate doar spre binele și fericirea omului.

Cântecul de leagăn, ia naștere, „din necesitatea practică de a crea o atmosferă de calm, de monotonie, necesară adormirii copilului mic”. Cântecul de leagăn a apărut din necesitatea creării unei atmosfere de liniște și monotonie, specifică adormirii copilului mic, dar și pentru a exprima sentimentul dragostei materne. Cântecul de leagăn are un caracter intens liric, prin tematică, prin sonorități și muzicalitate. Repetările unor silabe sau cuvinte melodioase, comparațiile, diminutivele, invocațiile, epitele, exclamațiile duioase, rimele interioare care accentuează muzicalitatea sunt mijloace de expresie specifice acestei specii literare. În cântecul de leagăn apar uneori imagini ale vieții de familie, dar și animaliere, fiind invocate vietăți domestice pentru a-l dezmiarda, adormi sau crește pe copil. Uneori sunt exprimate speranțele și urările mamei legate de viitorul copilului, dar și preocupările acesteia privitoare la diverse probleme casnice [10, p. 100]. Odată ce copilul se naște, mama are un instinct unic - de a legăna pruncul din brațele ei și, desigur, de a-i îngăna un cântec de leagăn pentru a-l liniști și adormi. Cântecul de leagăn, astfel, este o unitate general-umană. În rezultat, putem găsi similitudini și afinități între toate cântecele de leagăn ale lumii. Cântecul de leagăn face parte din categoria creațiilor muzical-poetice ce reflectă relațiile vieții familiale. Starea afectivă este creată și menținută pe cale verbală, prin exprimarea în imagini poetice a sentimentelor materne de dragoste față de micuț, a speranțelor mamei legate de destinul și viitorul copilului [10, p. 101].

Haide liuliu, a, a, a
Că mama când te-a născut,
Că mama te-a legăna.
Tare bine i-a părut.
Nu e păzitor mai sfânt
Când te-a pus pe scăldătoare,
Decât mama pe pământ,
I-a părut că scaldă-o floare.

Acesta este un cântec apropiat de doină, legat direct de viața de familie și de copil, îndeosebi. Este cântat aproape în exclusivitate de mama copilului pentru adormirea acestuia: *Nani, nani, pui de somn,*

Vin la mama să te-a dorm.

A, a, a, puiul de șoim,

Eu te leagăn, tu n-ai somn.

Și – apoi haida pui de cuc,

Eu te leagăn și mă duc.

În conținutul său dominant rămâne sentimental dragostei de mama, care-și găsește diferite forme de expresie afectivă. Deseori găsim diverse aspect ale vieții de familie la diferite munci ale gospodăriei prezentate, în esență rămâne aceeași: de a-și vedea copilul mare care va intra în ritmurile firești ale satului: *Să te duci cu oile / Pe câmpul cu florile / Să te plouă ploile...*

Cântecele de leagăn joacă un rol important în statornicirea relațiilor familiale. Ele exprimă dragostea mamei pentru copilul său, visele ei despre viitorul lui fericit, servind în mod ideal la crearea unor relații emoționale puternice între mamă și copil, ele au devenit primele momente de intrare a copilului în universul fermecat al sunetului și al cuvântului.

Colindele, sorcova, tot repertoriul sărbătorilor de iarnă ocupă un loc important tradiția folclorică prin diversitatea producțiilor, muzicale, coreografice și dramatice (*A se vedea detaliat: Tema IV*).

4. Magia în folclorul copiilor

Magia în folclorul copiilor. Oricât ar părea de bizar, în folclorul copiilor întâlnim elemente de magie, în care copilul crede. În așa-numitele formule-cântec terapeutice sau în formulele-cântec adresate plantelor, insectelor, păsărilor, lucrurilor neînsuflețite, cele pentru schimbarea vremii sau în versurile care însoțesc jocurile de copii, prin intermediul invocării, al descântecului, sunt chemate în ajutor cele cu putere magică pentru a rezolva unele situații dificile. Prezintă câteva elemente despre care poporul crede că au puteri magice, din cartea: “Din folclorul copiilor și al tinerilor din satul Aluniș” [5]. Fluturile,

insectă atât de mult iubită de copii pentru coloritul ei extraordinar și zborul lin, planat din floare în floare, este considerat ca având valențe mitice și funcții augurale. Se crede că în fluture este încarnat sufletul mortului, care vine în casa unde a trăit sub forma acestei insecte. În credința populară, fluturele de noapte, numit striga, când intră în casa omului, este prevestitor de rău, deoarece reprezintă vampirul, moroiul, strigoii (striga = strigoii). Poporul crede că duce apă morților în lumea cealaltă.

Primăvara, culoarea primului fluture văzut este prevestitoare de bine sau de rău. Astfel, fluturele alb prevestește veselie, voie bună, curățenie sufletească, optimism, sinceritate, cel galben – boală, cel roșu – sănătate și spor la bucate. Există interdicția de a omorî fluturi. Copiii din Aluniș, ca și cei de aiurea, nu respectă interdicția și aleargă după ei să-i prindă.

Versurile următoare, adresate fluturului, sunt din folclorul local:

*„Fluture, fluture,
Adu-mi mie repede
O ruje din rujile badelui,
Din mijlocul satului”*

Există și situația inversă, a jocurilor practice de adulți în folosul copiilor, pentru a-i iniția pe aceștia în cunoașterea lumii, pentru a le verifica atenția sau istețimea, cazul ghicitorilor, numărătorilor și poveștilor cumulative.

Familiarizării copiilor cu folclorul permite cunoașterea perlelor neamului. Una din sarcinile principale ale instituțiilor preșcolare este familiarizarea copiilor cu cele mai frumoase creații artistice prin intermediul cărora copiilor li se educă dragostea pentru literatură, li se formează anumite calități morale, li se comunică cunoștințe elementare despre mediul înconjurător, viața oamenilor și a naturii, li se formează o atitudine corectă față de frumos, în genere, care contribuie la dezvoltarea competenței de comunicare. Rolul folclorului în dezvoltarea multilaterală a copilului e de netăgăduit fiind un izvor nesecat a diverselor informații, ce contribuie la lărgirea experienței de viață [11]. La această etapă se formează primele păreri, priceperi, deprinderi despre răutate, frumusețe, dreptate și nedreptate, cum trebuie să se comporte,

cu cine ar dori să semene el. Din fragedă copilărie până în adolescență, folclorul copiilor se împletește la tot pasul cu evenimentele zilei și cu manifestările specifice vârstei. Astfel copiii asimilează fondul lexical, acumulează experiență verbală, dezvoltându-și simțul limbii. Cântate, recitate, jucate ori gesticulate, aceste producții artistice pun în mișcare trupul, mintea și sufletul copiilor.

Folclorul, prin diversitatea creațiilor, tradițiilor de familie, prezintă un larg diapazon de calități și trăsături pozitive, formând orientările axiologice necesare copiilor, care, ulterior, pe parcursul școlarității, se vor consolida în capacități, convingeri, atitudini.

Toate aceste creații ale copiilor au rol formativ de modelare a personalității, a gândirii și a exprimării, fiindcă ele se realizează prin cuvântul convingător și nu prin cuvântul autoritar utilizat de știință. Cuvântul convingător pătrunde în conștiință prin imagini, sentimente, potențial creativ, muzicalitate, modele, prin valorile reflexive ale limbii. Procesul de modelare se realizează, mai ales, prin faptul că folclorul reflectă procesul de formare a sentimentelor, reacțiilor, ideilor, atitudinilor, intenționalităților, al stărilor de conștiință, al modelelor și îi determină să le trăiască, să participe alături de eroi, să și le însușească. Creațiile artistice populare sunt încărcate de un viguros mesaj optimist instructiv și etic, făcându-l pe om mai bun și mai frumos.

Bibliografia recomandată

1. Băieșu Nicolae, *Însemnătatea educativă a folclorului pentru copii*. Chișinău, 1980.
2. Bostan Gheorghe, *Studii și materiale de folclor*. Chișinău, 1971.
3. Cristescu Constanța, *Importanța folclorului copiilor*, în *Ghidul Iubitorilor de folclor*, 4/2014, Suceava, 2014.
4. Comișel E., *Folclorul copiilor*. Chișinău, 1982.
5. Croitoru Maria, Croitoru Grigorie, *Magia în folclorul copiilor*, în *Memoria Ethnologică*, nr.46 – 47, 2013.
6. Negrilă Iulian, *Folclorul copiilor – mijloc de educare a limbajului în Studii de știință și cultură*, Anul III, nr.4(11), 2007.

7. Gribincea Nicolae, *Tăpănuța cea de aur. Caiet de familie*. Chișinău, 2007.
8. Silistraru N. *Etnopedagogie*. Chișinău, 2003.
9. Postica Larisa, *Rolul folclorului în educația preșcolarilor*. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/126-130_13.pdf
10. Tonu Elena, *Cântecul de leagăn – preliminarii la o cercetare comparată*, în *Anuar Științific. Muzică, Teatru, Arte Plastice*, nr.1, 2012.
11. Ștefanuca Petru, *Folclor și tradiții populare (în două volume)*. Chișinău, 1991.

Sarcine teoretico-aplicative

1. Clasificați folclorul copiilor reprezentativ pentru poporul român.
2. Analizați principalele forme de manifestare a folclorului copiilor în spațiul românesc.
3. Estimați conservarea și perpetuarea folclorului copiilor la etapa actuală în RM.

Tema XV. PATRIMONIUL CULTURAL ROMÂNESC IMATERIAL INCLUS ÎN LISTELE PATRIMONIULUI UNESCO

Unități de conținut:

- 1. Aspecte introductive**
- 2. Ritualul călușului**
- 3. Doina**
- 4. Ceramica de Horezu**
- 5. Colinda în ceată bărbătească**
- 6. Jocul Fecioresc din România**
- 7. Tehnici tradiționale de realizare a scoarței în România**
- 8. Practicile culturale asociate zilei de 1 martie**
- 9. Arta cămășii cu altiță – element de identitate culturală în România și în Republica Moldova**

Obiective:

- Să identifice elementele patrimoniului cultural imaterial românesc incluse în patrimoniul UNESCO;
- Să analizeze elementele patrimoniului cultural imaterial românesc incluse în patrimoniul UNESCO conform inventarelor;
- Să-și exprime opinia față de alte elemente de patrimoniul imaterial necesare pentru a fi incluse în patrimoniul UNESCO.

1. Aspecte introductive

Protejarea patrimoniului cultural în contextul integrării europene este una dintre direcțiile strategice ale Republicii Moldova. Politicile culturale sunt axate pe reevaluarea atitudinii societății față de moștenirea culturală, sensibilizarea purtătorilor și a consumatorilor de cultură asupra valorilor autentice, originale, ce converg spre păstrarea identității noastre culturale. Despre patrimoniul cultural material s-a discutat atât în mediul academic, universitar și muzeal, cât și în mijloacele de informare în masă, încât se observă în ultimii ani o conștientizare tot mai clar manifestată de apreciere și de protejare a valorilor colportate de către acest element. Continuăm să menținem prestigiul social al moștenirii culturale, având ca obiective dezvoltarea cadru-

lui legislativ și normativ, eficientizarea aplicării prevederilor legale la protejarea patrimoniului cultural în ansamblu, sporirea accesibilității publicului la valorile artistice moștenite, asigurarea continuității lor prin contribuția contemporanilor. În același timp, acordăm atenție sporită patrimoniului cultural imaterial (intangibil) – un domeniu foarte important al memoriei sociale, conceptualizat și promovat în a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Elementele de Patrimoniul imaterial inclus în patrimoniul UNESCO: Dansul Călușului, Doina, Tehnica ceramicii tradiționale de Horezu, Colindatul de ceată bărbătească, Dansul fecioresc din Ardeal, Tehnici tradiționale de realizare a scoarței în România și Republica Moldova, Practicile culturale asociate zilei de 1 martie.

2. Ritualul călușului

Ceata de Călușari este o herghelie divină care luptă împotriva forței năprasnice a Rusalii lor (lelelor). Anturajul zeului Căluș cu care acesta se desfată în săptămâna Rusaliilor sau a Călușului, se numește Călușari, Căluș, *Crai*. În Moldova, s-a păstrat surprinzător de bine cultul preistoric al calului. Eliberat, în parte, de funcția magică de al-tădată, locul călușarilor a fost preluat și valorificat scenic de echipele artistice de amatori și profesioniști.

Ceata călușarilor, strict ierarhizată (mut, vătaf, ajutor de vătaf, călușari, stegar), este alcătuită din bărbați viguroși care, prin piesele de port purtate, nume, imitarea tropăitului și galopului în timpul jocului, gesturi etc., caută să semene sau să se confunde cu caii. La jurământul de intrare în ceată călușarii se angajau că nu o vor părăsi un număr determinat de ani (3, 7, 9 ani). În unele sate călușarii depuneau jurământ la intrarea lor în ceată pe câți ani vor juca și, apoi, câte un jurământ anual când se legau pe câte zile să joace (3, 6, 7, 8, 10). Numărul călușari lor, de obicei impar, variază de la zonă la zonă și, uneori de la ceată la ceată. Sunt cete fără soț (5, 7, 9, 11, 13 călușari) și mai rar cu soț (8, 10, 12 călușari).

Călușarii poartă costumele populare obișnuite ale zonei etnografice la care se adaugă câteva elemente distinctive: bete așezate cruciș pre-

cum hamul pe pieptul calului, ciucuri, pinteni și zu rgălăi la picioare, clopotei la brâu, panglici la pălărie sau la căciulă și, întotdeauna, un băț, în mână. Pentru a fi cât mai deosebiți de membrii obști și pentru a exprima calitatea lor de războinici, călușarii purtau, uneori, fes turcesc pe cap, ca ostașii. Pentru completarea costumului călușarii primeau bețe și basmale de la fete și femei care credeau că vor fi ferite peste an de boli. În plus, fetele sperau să se căsătorească mai repede, iar femeile sterile să aibă copii. O piesă caracteristică sunt pintenii legați de opincile călușarilor. Un bărbat care a îmbrăcat costumul de călușar și a jurat credință Călușului nu apă rea niciodată în sat sau în afara satului de unul singur.

După îmbrăcarea costumului și depunerea jurământului membrii cete spuneau că *se călușăresc*, adică devin cai și alcătuiesc o herghelie divină. Prin tot ceea ce fac, ei doresc să semene sau să se corifunde cu caii: numele de botez sunt înlocuite cu cel de cal, poartă pinteni și zurgălăi la picioare, clopoței sau salbă de clopoței la brâu, bete încrucișate sub formă de ham pe piept, imită, în timpul jocului, mersul la pas, tropăitul și galopul calului, execută figuri acrobatice de încălecăre de către călăreț a calului etc.

Vătaful. Conducătorul cetei de călușari se numește, asemănător ceteilor de colindători de la Crăciun și Anul Nou, Vătaf local, acesta se mai numea Vătaf *de frunte*. În cetele în care Vătaful era ales din rândul călușariilor lor, probele de departajare între călușari variau de la zonă la zonă și, uneori, de la sat la sat: cunoașterea comenzilor și executarea fără greș și cu mare virtuozitate a dansurilor călușărești; *plutirea* în aer în timpul executării unor dansuri; doborârea, prin luptă dreaptă, a celorlalți călușari; rezistența fizică la joc; frumusețea; înălțimea și voinicia; puterea vocii măsurată prin distanța până unde i se aude salutul obișnuit al călușarilor. Odată ales, Vătaful devenea un personaj respectat și temut de călușari și de întreaga suflare a satelor. Atribuțiile lui secrete, de pildă incantațiile rostite la primirea sau ieșirea unui călușar din ceată, la îngroparea sau dezgroparea Ciocului și altele se transmiteau de la Vătaf la Vătaf, uneori pe patul de moarte. Din acest motiv, multe taine ale Călușului au rămas necunoscute. Vătaful se deosebește de ceilalți călușari prin ceea ce face și știe să facă

în timpul ceremonialului și prin purtarea unor însemne și piese de port distinctive. Ca maestru al ceremonialului sacru, Vătaful execută cu sfințenie actele rituale și practicile magice la legatul și dezlegatul steagului, la confecționarea, îngropatul și dezgropatul Ciocului.

Ajutorul de vătaf numit și *Al doilea vătaf*. În anumite momente, când se odihnește Vătaful sau lipsește din anumite motive, *Ajutorul de vătaf* preia conducerea cetei.

Mutul își exercită puterea direct, prin ceea ce este în stare să facă în timpul jocului; și indirect, prin două temute efigii ale sale: Steagul și Ciocul Călușului. Anturajul său divin este format dintr-o ceată strict ierarhizată (vătaf, ajutor de vătaf, stegar, călușari), precum o adevărată oaste. Masca zoomorfa sau antropomorfa purtată pe figură îi indică vârsta Înaintată și, firește, apropierea morții și renașterii lui anuale. Tot ceea ce face sunt atribute ale zeului atotputernic: fertilizează femeile sterpe, căsătorește fetele nemăritate, tratează bolnavii luați din Rusalii sau din Căluș, are autoritate deplină asupra călușarilor, inclusiv asupra Vătafului și altele. Multe din aceste atribuții au fost preluate, de-a lungul timpului, de Vătaful cetei.

Indiferent de specificul zonal sau de stadiul de evoluție, Calusul se prezintă având o structură precisă, în care se disting, clar demarcate, trei părți principale, fiecare, la rândul ei, cu propriul aranjament intern:

- **Ridicarea sau legarea steagului, sau a Călușului;**
- **Jocul Călușului;**
- **Ingroparea steagului sau Spargerea călușului.**

În afara acestor trei părți principale, care nu pot lipsi din desfășurarea Călușului, în scenariul ritual, ocazional, mai pot apărea încă două secvențe: **ritualul de vindecare** a celor luați din căluș, considerat ca fiind cel mai vechi și important, (dar care astăzi se îndeplinește foarte rar) și **confruntarea cetelor**, care are loc la întâlnirea a doua grupe de călușari.

Ritualul **Jocului Călușului** este delimitat de două secvențe consacrate practicilor magice ezoterice. Prima, **Legarea Steagului – Jura-mântul** are ca scop constituirea rituală a grupului, invocarea Ielelor, comunicarea calușarilor cu forțele supranaturale și transferul din pla-

nul cotidian în planul sacru. Ultima secvență, *Ingroparea Steagului*, marchează sfârșitul ritualului și are ca scop disoluția grupului, ieșirea călușarilor de sub influența Ielelor, precum și reintegrarea lor în viața cotidiană a comunității. Între aceste două părți ale obiceiului există o relație de opoziție: constituire/disoluție, aproape toate practicile secvenței finale fiind executate invers, în oglindă, decât în secvența inițială.

Totodată, pe parcursul desfășurării obiceiului diferă și relațiile dintre interpreți (calusari) și colectivitate. Astfel secvența de început și cea finală se desfășoară în cadrul restrâns al cetei. Aceste părți ale ritualului sunt înconjurate de mister, spectatorilor fiindu-le interzisă participarea, de teama că ar atrage spiritele malefice. Partea centrală însă, Jocul Călușului, mult mai amplă, a avut și are drept cadru de manifestare satul, scena pe care ceata evoluează și intra în relație cu colectivitatea [4].

Structura obiceiului de Căluș, în forma lui veche, conține trei mari părți ceremoniale etapizate, care, la rândul lor, includ câteva secvențe distincte.

1. Partea întâi (de pregătire) începe prin actul ritual de constituire simbolică a cetei, numit Nașterea Călușului la Strodul Rusaliilor (se mai numește Alegerea sau Ridicarea Steagului), perioadă în care se formează grupul prin alegerea anturajului sacru format din Vătaf, ajutor de Vătaf, Stegar și Călușari. Pe plan temporal, coincide cu perioada celor 24 de zile dintre Strodul Rusaliilor și Rusalii, interval prohibit anumitor activități sau ocupații, care presupune, de fapt, izolarea de comunitate. Încălcarea acestor interdicții poate să atragă după sine pedeapsa ielelor. Principalele preocupări ale grupului sunt legate de încorporarea noilor membri, de rememorarea elementelor de conținut al obiceiului, de repetarea dansurilor etc., toate acestea desfășurându-se sub semnul unității, coeziunii și solidarității grupului. Etapa de pregătire este urmată în zorii zilei de Strodul Rusaliilor sau înainte de apusul soarelui, când are loc Jurământul de credință pentru respectarea Legii Călușului. Acesta se desfășoară cu mult fast, în mod solemn și în condiții ezoterice (în afara satului), în fața și sub conducerea Vătafului. Urmează prezentarea cetei în dimineața zilei de Rusalii, în

fața comunității, pe care Călușarii își propun să o apere de influența răufăcătoare a ieilor.

2. Partea a doua reprezintă nucleul ritualului, incluzând colindatul din gospodărie în gospodărie și al satelor din împrejurime, dacă acestea din urmă nu-și au propria ceată de căluș. Mersul din casă în casă exprimă conceptul de unitate a colectivității, fiecare gospodărie reprezentând o parte indestructibilă a întregului. Porțile larg deschise ale gospodăriei înseamnă primirea echipei de călușari, pentru a-i accepta serviciile de protecție. Întreaga acțiune se desfășoară în curtea casei. Jocurile executate constituie prerogativa cetii, deși uneori gospodarul le poate solicita doar pe unele din repertoriul ei. Jocul se face în muzica lăutarilor, care nu fac parte din echipa călușărească. Muzica și dansul sunt însoțite de versuri-strigături „Halai-Șa!”, „Pe ea!” ș. a. Drept recompensă pentru oficierea ceremonialului și a acțiunilor de apărare întreprinse de ceată, grupului i se oferă bani, bunuri în natură, iar alteleori acesta este ospătat cu băutură și mâncare. În unele variante ale obiceiului, dansurile performate aveau denumiri precum Bățul, Calul și Chiserul, Cătrănița, Floricica, Rața, Sarea și lâna, care pot fi întâlnite și practicate și în alte împrejurări de manifestare a dansului tradițional. Varietatea coregrafică a acestora este una impresionantă, fapt ce l-a determinat pe Dimitrie Cantemir să semnaleze prezența a „peste o sută de jocuri felurite” (probabil, figuri coreice) și „mai mult de o sută de felurite măsuri și de jocuri alcătuite după ele, nu puține atât de meșteșugite, încât cei care joacă de-abia dacă par a atinge pământul, ci doar a zbura prin aer”, evidențiind astfel virtuozitatea neîntrecută a călușarilor. La această etapă, ceremonialul conține o secvență de mare spectaculozitate, care prevede recuperarea celor „luați din căluș” sau „luați din Rusalii” prin procedura de „vindecare”. Procedura este realizată prin transferul magic al sufletului curat, sănătos către persoana suferindă prin spargerea unui vas de lut, sacrificarea unui pui de găină sau prin supunerea unui călușar morții rituale. Conținutul părții a doua comportă mai multe funcții și semnificații. Printre acestea pot fi evidențiate: a. transferul magic al fertilității divine, prin vrăjirea, în timpul spectacolului, a drobului salin dat ulterior vitelor pentru reproducere; apropierea măritişului și fertilizarea simbolică a tinerelor

neveste prin atingerea lor cu phalusul din lemn și invitarea lor în hora cetei la încheierea Jocului Călușarilor; b. îndepărtarea maladiilor: la copii, prin jucarea lor ori prin săritul peste ei de către membrii grupului paramilitar; prin izgonirea reprezentărilor mitice feminine (Iele sau Rusalii – spiritele rebele ale morților), cu utilizarea procedurilor complexe ale cetei: amenințarea și/sau agitarea armelor rudimentare din dotare – bețe, bâte, săbii butaforice din lemn, arcuri cu săgeți, prin mișcările coregrafice agresive și sunetul ritmic produs de accesoriile idiofone (clopoței, zurgălăi, pinteni) în timpul dansului; prin mestecarea și înghițitul usturoiului, al pelinului; prin stropitul cu apă și băutul ei din ulciorul umplut la șapte fântâni sau izvoare din hotar; prin expresivitatea și virtuozitatea mișcărilor coregrafice etc. [1, p. 151].

3. Doina

Doina este o specie a literaturii populare, aparținând genului liric, în care autorul își exprimă sentimentele și convingirile față de unele probleme ale vieții, față de timp și natură și față de sine însuși. Doina este specifică poporului român, ea exprimând sentimente variate: dor, tristețe, iubire, înstrăinare, regret.

Doina, după opinia majorității cercetătorilor, este una dintre cele mai unitare, mai specific constituite specii ale cântecului nostru popular, cu toate că arhitectura ei e prin excelență liberă și supusă, mai mult ca oricare alta, momentului și improvizației. Ceea ce o diferențiază muzical e stilul ei aparte, atât de pregnant, încât, auzind o doină între alte cântece, poate fi recunoscută de cel neinițiat în secretele tehnice ale muzicii.

Ca melodie, doinele alcătuiesc o specie foarte veche în țara noastră. Singurele melodii ce pot fi mai vechi ca doina sunt melodiile cântecelor ceremoniale care s-au mai păstrat până acum, în special ale colindelor. În anumite părți ale țării, doina a constituit până nu de mult unicul tip de melodie cunoscut pentru cântecele profane, fără caracter ceremonial. Melodiile de doină au purtat în trecut și poartă și astăzi texte din cele mai diferite: balade și poezii lirice, legende și poezii satirice, cântece de leagăn, bocete improvizate și uneori chiar

cântece vechi rituale care și-au pierdut melodia originală. În timp ce cântecele ceremoniale - colindele, cântecele rituale de nuntă, cântecul cununii, paparudele, caloianul etc. - își au conținutul poetic atât de precis constituit, atât de firesc diferențiat, încât nu se poate face nicio confuzie, doina luată ca text, se amestecă complet în masa celorlalte cântece nerituale, care nu sunt legate de anumite momente ceremoniale din viața omenească.

Doina este prin excelență melodia cântecului singuratic, însoțind omul și purtându-i de urât acolo unde se simte izolat: cu oile sau cu vitele pe munte; noaptea pe drum; la muncă în pădure; în cătănia de altădată, care-l ducea departe de ai săi; într-un sat chiar, când - măritată fără a fi întrebată de către părinți, după aspre socoteli economice - fata se simțea între străini; la leagănul copiilor sau al nepoților, când ceilalți sunt duși la lucru; secerând pe moșii depărtate ale boierului, între oameni străini, consemnează același volum.

Una dintre trăsăturile doinei ca tip melodic este caracterul ei vădit instrumental, fiind legată mai ales de formele arhaice de civilizație păstorească, cu instrumentele ei muzicale tipice: cimpoiul, tilinca, buciul, cavatul, fluierul. Cel mult doina se cântă vocal pe lângă cineva care o modulează pe unul din instrumentele aflate la îndemâna poporului: "De-aș ajunge zile multe, / Să mă duc și eu la munte, / S-aud fagii vîjiind / Și mândra-n frunză zicând, / Ea să zică, eu să cânt, / Să ne treacă de urât".

Fenomenul doinei nu poate fi înțeles dacă nu se ține seamă și de melodie. O bună definiție în acest sens este cea propusă de Sabin V. Drăgoi, care distinge clar: "având un conținut tematic variat, în care, în accente lirice și epice, se cântă - pe o melodie liberă, uneori ornamentală, pe alocurea, cu recitativ - iubirea și dragostea de natură împletite cu puternice elemente sociale, departe de a fi doar un simplu cântec de jale, doina apare ca un cântec mobilizator, plin de vigoare".

Doina poate fi considerată cântecul de referință al românilor, realizat de geniul făuritor al generațiilor de creatori anonimi în cadrul culturii profunde intangibile a românilor. Prin conținutul emoțional indus și coloritul melodic original, prin identitatea etnică pronunțată,

doina exprimă direct, în diferite ipostaze, o gamă largă de sentimente profund confesive ale eului liric, în care acesta își găsește refugiul sufletesc. Actualmente, doina și-a redus substanțial prezența în repertoriul activ al comunităților de pe ambele maluri ale Prutului, fiind tot mai des influențată sau înlocuită de expresia lirică melopeică a specimenelor intermediare și a melodiile de cântec propriu-zis – un argument în plus în vederea protejării și includerii acestui element în Lista Reprezentativă UNESCO a Patrimoniului Cultural Intangibil al Umanității [2, p. 25].

4. Tehnici legate de Ceramica tradițională de Horezu

Localitatea Horezu și satul aparținător, Olari, sunt locuri pitorești, situate în județul Vâlcea. Studiile de arheologie și de istorie au avansat ipoteza ca centrul de ceramica de la Horezu ar putea să existe încă din Preistorie și ca în urma cu 300 de ani să-și schimbat caracterul arhaic al producției sale. Elementele tradiționale, vechile forme și motive s-au menținut de-a lungul timpului și dovedesc cunoștințe, practici și tehnici specifice producerii ceramicii tradiționale de Horezu, transmise din generație în generație.

Această ceramica este unică, are particularități specifice, care o diferențiază de alte centre de olărie din Oltenia și din întreaga Românie. Lucrată cu mâna, pe roata, ceramica din Horezu are o știință aparte de lucru, cunoscută numai de comunitatea de olari care o produce. Etape laborioase dovedesc acest fapt: alegerea și extragerea pământului - din locul numit Dealul Ulmetului, dospirea, framântarea, curățirea, taierea, udarea, malaxarea. Toate aceste procedee fac din pământ o pasta pe care olarii din Horezu știu cum să o transforme prin ardere oxidantă într-o ceramică de culoare roșie. Datorită tehnicilor speciale moștenite, transmise din tata în fiu, olarii simt „la mână” pământul și apreciază din ochi dimensiunile „gogolotului” - bulgarele de pământ care este transformat în obiecte de ceramica.

Roata este instrumentul ce permite obținerea formei obiectului, folosind o tehnică aparte, a digitației, o știință a mișcărilor - un cod tradițional de gesturi.

Fiecare olar are un fel anume de a modela, un stil aparte, dar toti mesterii respecta ordinea operațiilor. Abilitatea lor de îmbinare a culorilor în decor definește personalitatea și caracterul unic al ceramicii de Horezu de-a lungul timpului.

Iata ce spune Nicoleta Pietraru: „Pentru mine, ceramica de Horezu pe care o fac înseamna să pastrez tradiția. Eu muncesc exact ca parinții și bunicii mei. Pentru așternerea culorilor pe vas, folosesc cornul de vita cu vârful unei pene de gâsca în capat. Încerc să păstrez vechile modele: cocoșul, emblema noastră, a olarilor din Horezu, arborele vieții, șarpele casei, spirala vieții, spicul grâului, decorații florale, coroane, motive geometrice”.

Fiecare meșter are stilul sau de a marca simetria, alternanța, ritmul sau dinamica ornamentelor. Produsele nu sunt niciodata identice, chiar daca sunt făcute de același olar. Iravitul este procedeul decorativ folosit numai de olarii din Horezu; pe cât de simplu ca realizare, pe atât este de fastuos ca aspect. El consta în tragerea culorii proaspăt așezate pe vas cu ajutorul cornului, prin deplasarea direcției modelului inițial cu un instrument numit „gaita” - un baț prelungit cu un ac metalic, utilizat pentru decoruri foarte fine. Aceasta tehnica practicata cu atenție și cu viteza totodată este o modalitate de decorare care necesită salvagardarea, având în vedere caracterul sau unic.

Ceramica de Horezu este, în general, smalțuita și necesită doua arderi: primul foc sau „foc de rusala” și al doilea foc - „focul de smalț”. Cuptoarele de la Horezu sunt de suprafata, construite din caramida, în forma de trunchi de con, baza mare fiind pe sol. Formele ceramice sunt rezultatul experientei acumulate de generatii, precum si al cunostintelor și practicilor transmise fără întrerupere: tăiere (farfurii) cu diamentre diferite, ciorbalăce (un fel de castroane mari), boluri, cesti de tuica, ulcioare, strachini, icoane, suporturi pentru lumânări, glastre, vase de flori, ploști (mai ales în trecut), cani pentru vin etc.; toata aceasta varietate de forme reflecta interesul comunității, dar și al cum-părătorilor. Eufrosina Vicsoreanu, olar din Horezu, ne marturisește: „Mama m-a nascut în atelierul de olărie, iar tata m-a învățat meseria de copil. Ceea ce stiu este ca pentru a face olărie trebuie să muncești cu pasiune, cu finețe, dar și cu dragoste”. Importanța acestui element

de patrimoniu cultural imaterial, olarii care lucrează mereu în „Stilul Horezu”, dorința de a promova și de a pune în valoare tehnicile, cunoștințele și practicile legate de acest fel de ceramica au determinat înființarea, în 1971, a Târgului Național de Ceramica „Cocosul de Hurez”. Târgul confera horezenilor sentimentul de continuitate a valorii lor identitare.

Comunitatea din Horezu se identifica cu acest element patrimonial pe care îl recunoaște ca făcând parte din moștenirea sa spirituală. Numeroase documente de arhiva, cercetările întreprinse la Horezu de renumiți etnografi și etnologi, din epoci diferite, lucrările de referință sunt o dovadă că ceramica de Horezu este un fenomen care dovedește capacitatea creativă de excepție a celor care practica, pastrează și pun în valoare o importantă moștenire culturală, având totodată capacitatea de a transmite din generație în generație un meșteșug tradițional cu care se identifica [5].

Măsuri de salvagardare/protejare: Importanța acordată salvagărdării ceramicii de Horezu și interesul pentru asigurarea viabilității acestui element au dezvoltat mai multe inițiative trecute și actuale:

- transmiterea cunoștințelor și practicilor legate de ceramica de Horezu generațiilor următoare și preservarea vechilor tehnici ale procesului de fabricație, în atelierele meșterilor olari;

- participarea activă a comunității olarilor la proiectele de cercetare alături de specialiști, din 1994 până în prezent (au fost realizate, cu ocazia campaniilor de cercetare, fișe de inventar, chestionare asupra meșteșugului olăritului de la Horezu, înregistrări foto-video);

- realizarea unei colecții locale de ceramică pentru preservarea și punerea în valoare a acestui meșteșug;

- încurajarea meșterilor olari pentru a-și crea propriile colecții și expoziții de ceramică, precum și magazine de desfacere a produselor;

- organizarea, în continuare, a Târgului Național de Ceramică, care pune în valoare ceramica de Horezu în context național;

- încurajarea turismului cultural prin promovarea acestui meșteșug tradițional.

5. Jocul Fecioresc din România

Jocul Fecioresc se practică în principal în Transilvania, unde îl regăsim în toate zonele etnofolclorice. Performerii acestui dans pot fi locuitorii din comunitățile rurale și copiii lor, dar și orașeni, dintre care mulți provin de la sate, dar au migrat în mediul urban în timpul comunismului, pentru a lucra în industrie.

Cu toate că jocurile feciorești, luate în parte, diferă de la o zonă folclorică la alta, ele au multe trăsături comune care le individualizează în raport cu alte tipuri de jocuri bărbătești din spațiul românesc. Astfel, jocurile feciorești sunt jucate de feciori, de tineri căsătoriți și chiar de bătrâni. La început, prin Jocul Fecioresc se făcea „apelul” (chemarea „jucăușilor”/ a celor dornici de dans) la joc. Necunoașterea lui știrbea foarte mult din prestigiul celui în cauză, iar o greșeală era penalizată: incompetentul trebuia să plătească băutură celorlalți feciori din joc. Cu timpul, divertismentul rezultat din întrecerea între flăcăi a devenit principala funcție a Jocului Fecioresc. În prezent, putem afirma că acest joc este un fel de promenadă a feciorilor, o încălzire a lor pentru ceea ce va urma. Practic, Jocul Fecioresc era întotdeauna primul dintre jocuri. Jocurile feciorești sunt jocuri de mare virtuozitate, în care elementele plastice și ritmul se îmbină armonios. Toate cuprind sărituri, bătăi, bătăi în contratimp, bătăi în pintoni, iar una din caracteristicile care le diferențiază net de celelalte jocuri bărbătești din țara noastră este tehnica de lovire a segmentelor picioarelor cu palma. Acestor mișcări li se spune, în general, ponturi (o idee coregrafică proprie). Un joc fecioresc cuprinde o serie de mișcări bine precizate, care se încheie cu o mișcare finală – concluzie (cheie). Când aceste ponturi se joacă în grup, ele sunt alternate cu așa-zisele plimbări – mișcări mai simple (de obicei executate în deplasări laterale). Plimbările se fac din necesitatea de odihnă după ponturi, care cer un mare consum de energie. În toate aceste jocuri, dansatorii nu sunt prinși unul de celălalt, fie că sunt dispuși în coloană, în semicerc, cerc ori repartizați liber în spațiu. Lipsa legăturii directe între jucători dă posibilitatea individului să acționeze mult mai independent decât la oricare alt joc bărbătesc din România. Strigăturile, mai ales cele la comandă, nelipsite în dansurile din Transilvania, vin să întregească și

să sublinieze acest conținut cinetic. De remarcat că numai în plimbări se strigă, pentru că ponturile sunt mai grele și solicită toată energia dansatorilor. Jocurile feciorești sunt executate în ceată, fiind până la o oarecare limită o îmbinare dintre dansurile solistice cu caracter de întrecere și cele de grup, dar rezervând mâinilor un loc important în exprimarea coregrafică. Tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor, ca o caracteristică esențială, este atestată documentar din secolul al XVIII-lea.

Termenul de „ceată”, pentru a-i denumit pe executanții Jocului Fecioresc, este justificat prin aceea că, într-o arie mai largă, cea mai mare parte a dansurilor din această categorie este strâns legată de ceata feciorilor, ceata călușarilor sau chiar și a mascaților. Dispunerea dansatorilor în cadrul formației de ceată cunoaște forme multiple: cerc, semicerc, șir, linie sau flanc. În anumite împrejurări, la petreceri și nunți, jocurile feciorești sunt executate și individual, sub formă de întrecere. Mai mult, bunii jucători au figurile lor, care sunt care de care mai dificile, pentru a nu putea fi imitate de ceilalți. În execuția lor, aceste jocuri au căpătat un caracter organizat în cadrul jocului duminical și al cetelor. Jocurile feciorești, după cum le caracterizează Constantin Costea în 1988, sunt manifestări coregrafice de mare virtuozitate, în desfășurarea cărora plastica mișcărilor și ritmul se îmbină organic în forme aproape desăvârșite. Ele cuprind o largă gamă de mișcări cu caracter athletic care incumbă o armonie somatică (întregul corp în mișcare coordonată) aproape perfectă: sărituri mari, flexiuni adânci, diferite bătăi pe sol, bătăi în pînteni, elemente acrobatică, toate acestea executate cu amplitudine mare. În stabilirea tipurilor de „Fecioresc” un rol important îl au: aspectele morfologice, aspectele spațiale, temporale (structura metro-ritmică – felul cum se țese mișcarea pe muzică), uneori ținuta, tehnica de joc, unele grupări de elemente tehnice specifice fiecărui tip în parte și elementele dinamice, deoarece în dans, ca și în natură, mișcarea, ritmul și forța sunt legate în mod organic și nu pot fi despărțite. Documentele cu privire la trecutul istoric al Jocului Fecioresc cuprind diferite însemnări făcute de călătorii străini care au vizitat țara sau diferite mențiuni cu caracter ocazional, începând din sec. al XVI-lea. Cele mai vechi jo-

curi feciorești sunt cele care se desfășoară în cerc, cu mers în sensul invers acelor de ceasornic, după strigături la comandă, jocuri cu băță, care au un conducător (vătaf) – cel mai bun dansator, iar jocurile sunt neconcordante cu melodia. În alte descrieri, Jocul Fecioresc apare ca joc solistic bazat pe sărituri, lăsări pe vine, iar uneori dansatorii au și săbii în mână.

Măsurile de salvagardare/ protejare preconizate includ:

- modernizarea arhivelor naționale de folclor și etnologie cu privire la Jocul Fecioresc;
- continuarea anchetelor de teren pentru actualizarea informației cu privire la Jocul Fecioresc;
- constituirea unei baze naționale de date cu regiunile și localitățile reprezentative pentru anumite tipuri de Fecioresc;
- organizarea de colocvii între specialiști pe tema valorii dansului tradițional;
- elaborarea și publicarea de studii de specialitate despre Jocul Fecioresc din România [6].

6. Colindatul de ceată bărbătească

Obiceiul colindatul de ceată bărbătească se practică pe tot cuprinsul României, în special în localități rurale, dar se poate afirma că există zone concentrate de manifestare a acestui ritual de Crăciun, anume zonele subcarpatice și transcarpatice și aria de transhumanță din sud-estul țării.

Colindatul de ceată bărbătească, produs al culturii orale tradiționale, este un ritual calendaristic hibernal străvechi, atestat documentar abia în secolul al XVII-lea. Inițial, colindatul marca solstițiul de iarnă, având, probabil, origine romană (organizarea cetei bărbățești cuprinde rituri de alegere a conducătorului și de sacrificare simbolică a lui, după ce-și îndeplinește menirea, ce amintesc de Saturnalii). Ulterior, acest ritual propriu culturii orale moștenite a asimilat un mesaj creștin, astfel că astăzi cumulează caracteristici precreștine și creștine. Este practicat, în prezent, în multe localități din România, în perioada Crăciunului. Ritualul se desfășoară în felul următor:

- O ceată de tineri necăsătoriți (pot exista și mai multe cete în satele mai mari) merge la fiecare casă din sat, interpretând cântece rituale, numite colinde. Acțiunea de a merge din casă în casă pentru a cânta colinde se numește colindat.

- În cadrul colindatului, există mai multe spații (fereastra, casele gazdelor, vetrele atinse de toiegele colindătorilor) și momente (începutul colindatului, intrarea și ieșirea cetei de la o gazdă, răsăritul soarelui/ zorile) marcate ritual.

- După ce cântă colindele la o casă, membrii cetei, numiți colindători, sunt răsplătiți de gazde cu daruri rituale (colacul de grâu, paharul de vin ș.a.) și bani.

- În cazul în care nu erau primiți să colinde, membrii cetei practica, până spre anul 2000, un anti-ritual numit descolindat, ce consta în adresarea unor imprecășii versificate către gazdele neprimitoare și executarea unor gesturi infamante (scoaterea porților închise din balamale, mănșirea porților cu păcură ș.a.).

- Interpretarea colindelor este vocală (în ritm giusto-silabic), în unele zone asociindu-se acompaniamentul instrumental (inițial, fluier și cimpoi, apoi clarinet, taragot, vioară și dube - tobe mici, acordeon ș.a.). Ceata poate interpreta colindele la unison, antifonic, în contrapartidă sau „pe perechi”.

- În unele zone, ritualul colindatului include și dansul (Turca, în Transilvania centrală; Călușeru de la Șicula, în Transilvania de Vest ș.a.).

- Repertoriul unei cete bărbățești cuprinde o serie de colinde destinate anumitor situații de viață din satul tradițional; de exemplu, pentru categorii de vârstă și gen, pentru statut social sau profesional al beneficiarilor ritualului. Un tip deosebit de colinde cu urare individualizată include colindele de doliu, interpretate, la cerere, în casele unde cineva a murit de curând. În unele zone (sudul Munteniei, Banat), colindatul de doliu include și anumite gesturi rituale, ce însoțesc interpretarea colindelor (de exemplu, în satul Oltina, com. Unirea, jud. Călărași, colindătorii beau, pe rând, din același pahar cu vin așezat pe masă de gazdă).

- La finalul colindatului (după ce a cântat la fiecare casă din sat), ceata marchează încheierea ritualului prin anumite acțiuni (Zioritul/

Zăuritul/ Zoritul = interpretarea unei colinde numită Colindă de Zori, în spațiu deschis - pe un deal, pe uliță etc.; sau „sacrificarea” vătafului cetei prin aruncarea lui într-o apă curgătoare, cu variante: îngroparea/ comăndarea Crăciunului; sau organizarea unei mese/ petreceri festive pentru care se cheltuiesc banii și se consumă alimentele primite de colindători de la gazde în anul respectiv). Colindele de ceată bărbătească păstrează, după cum spunea Mihai Pop unele dintre cele mai vechi forme ale creației poetice orale moștenite. Caracteristice, pentru textul colindelor de ceată bărbătească, sunt refrenul (Lerui Ler, Junelui, junelui bun, Flori dalbe de măr, Seara lui Crăciun ș.a.), urarea indirectă, exprimată alegoric prin motive mitologice, folclorice și religioase articulate în structuri descriptiv-narative (cosmogonia, vânarea sau capturarea monstrului, ospățul împreună cu sfinții, metamorfoza om-animal ș.a.) și urarea directă finală. Colindatul de ceată bărbătească are mai multe funcții: de vestire a sărbătorii, de urare, ritual-augurală, social-identitară, spectaculară și patrimonializantă, funcții a căror dinamică reflectă evoluția și adaptarea ritualului la viața comunităților practice [7].

Măsurile de salvagardare/ protejare preconizate includ:

- modernizarea arhivelor naționale de folclor și etnologie, privind colindatul;
- continuarea anchetelor de teren pentru actualizarea informației;
- constituirea unei baze naționale de date cu regiunile și localitățile reprezentative pentru anumite tipuri de colindat;
- organizarea de colocvii între specialiști pe tema valorii patrimoniale a colindatului;
- elaborarea și publicarea de studii de specialitate despre colindat.

7. Tehnici tradiționale de realizare a scoarței în România

Elementul este răspândit pe întreg teritoriul României, fiind practicat atât în cadrul gospodăriei țărănești, cât și în ateliere specializate din mănăstirile ortodoxe de maici și în asociațiile familiale de profil.

Categorie de referință a creației populare românești, scoarțele se integrează în marea familie a țesăturilor din lână, utilitar-decorative,

destinate protejării și înnobilării spațiului de locuit. În România, țesutul scoarțelor are o tradiție ancestrală. Denumirea este de origine latină, amintind de funcția lor primară, similară scoarței de molid utilizate în trecut la izolarea caselor cu pereții din bârne. Originalitatea, unitatea și valoarea artistică a scoarțelor românești se datorează competenței tehnologice a femeilor care le-au lucrat, generație după generație și ingeniozității cu care ele au integrat în compozițiile decorative, motive și simboluri de largă circulație în spațiul european și extra-european. Țesutul scoarțelor se face în războiul orizontal sau în cel vertical prin întrepătrunderea firelor de lână. Operațiile pregătitoare țesutului – sortatul și prelucratură manuală al fibrelor textile, urmate de urzitul și năvăditul firelor - sunt operațiile care pun baza viitoarei țesături. Între 1850 – 1950, s-a utilizat ca urzeală cânepa, iar mai târziu, bumbacul răsucit (cu fir cardat). Specificul cromatic al scoarțelor românești s-a format în perioada când lâna era vopsită în gospodăria țărănească cu pigmenți vegetali; după 1900, coloranții chimici i-au înlocuit pe cei naturali, determinând diversificarea gamei cromatice a motivelor decorative. În procesul țeserii la războiul orizontal sunt folosite ambele mâini pentru introducerea bătelii și picioarele pentru a călca pedalele care despart grupele de urzeală, permițând introducerea suveicii cu firele de băteală. La războiul vertical, firele de lână sunt introduse cu mâna între firele urzelii, fiind apoi „bătute” cu „pieptenele” sau „furculița”. La baza sistemelor de ornamentare tradiționale românești (sec. XVIII-XIX), stau tehnicile de alesătură a motivelor. Frecvent, motivele decorative se aleg „în degete”. Acestea se obțin în procesul de țesere, care le asigură delimitarea cromatică și structurează compoziția. Tehnica alesului cu speteaza a fost răspândită în Oltenia și sudul Munteniei; Moldova a preferat alesul în chilim (scorțește), iar în Banat și Dobrogea s-a preferat alesul printre fire și peste fire cu vergele. Munca în comun la prelucrarea firelor pentru țesut (claca) și țesutul scoarțelor sunt activități care unesc comunitățile, determinând schimbul de experiență în realizarea motivelor tradiționale și apariția de noi modele artistice. Faptul că scoarțele intră în zestrea fetelor, stimulează țesătoarele să aleagă tehnici cât mai iscusite în redarea motivelor ornamentale, pentru a fi

apreciate de comunitate în timpul nunții. Printr-un lent proces de șlefuire și combinare creativă a motivelor, compozițiile scoarțelor s-au modificat treptat, până au reușit să corespundă cerințelor culturale și exigențelor de gust ale fiecărei generații. Din perspectivă temporală, motivele geometrice sunt cele mai vechi. Grație vechimii, ele sunt asociate apei, pământului, norilor, astrilor. Indiferent de tehnica alesăturii – alesul legat, karamani (în „spărtură“, cu „găuri“, „cu tăieturi“) – acestea valorifică repertoriul figurilor geometrice: grupaje de linii simple, frânte, ondulate, asociate cu triunghiuri, pătrate, dreptunghiuri și romburi. Motivele sunt ordonate în compoziții deschise sau închise de chenare, urmărind obținerea efectului de simetrie, repetiție și ritm cromatic. Motivele vegetale-florale, stilizate în funcție de tehnicile zonale, evocă universul familiar al satului românesc. Sub numele de pupi, floare sau ruje sunt redată artistic plantele și florile din grădină – trifoiul, busuiocul, trandafirii, bujorii, lăcrămioarele, lalelele, narcisele etc. – sau florile din fânețe și păduri. Maniera de stilizare și tehnicile de redare a motivelor simbolice – pomul vieții și bradul – cunosc o gamă extrem de variată zonal. Dintre motivele zoomorfe, redată foarte stilizat, calul și călărețul alcătuiesc unul dintre cele mai frecvente motive pe scoarțele maramureșene, moldovenești și oltenești din secolul al XIX-lea. Păsările completează fericit repertoriul ornamental al scoarțelor românești, fiind prezente cu valoare simbolică, integrate unor compoziții ample. Silueta umană – feminină și masculină sau numai fizionomia lor – sunt stilizate până la abstractizare, aducând în atenție canoanele artistice ale paleoliticului și neoliticului. Scoarțele și păretele din Moldova, Muntenia, Transilvania și Oltenia oferă cele mai expresive reprezentări antropomorfe. Un rol important în perpetuarea și dezvoltarea repertoriilor ornamentale ale scoarțelor l-au avut atelierele de covoare din mânăstiri (Agapia, Văratec, Hurezi, Vorona) și atelierele manufacturiere din mediul urban (Târgu Jiu, Craiova, Câmpulung Muscel, județul Argeș și Pietroșița, județul Dâmbovița. La începutul secolului XX, Casa Regală a României înființează atelierele regale de țesut covoare care vor promova scoarțele tradiționale ca țesături reprezentative și în alte medii decât cele rurale. Cele mai valoroase piese lucrate în aceste

ateliere au fost promovate ca embleme ale identității naționale, la expozițiile universale din Europa și America [8].

Măsurile de salvagardare/protejare includ:

- continuarea activității de inventariere a tehnicilor și teaurizarea informațiilor sub diferite forme (arhivistică, documentară);
- monitorizarea păstrării și transmiterii meșteșugului prin: cercetări aprofundate în centre vechi (active și semiactive), selectarea și declararea tezaurelor umane vii;
- acordarea de consultanță științifică pentru promovarea tehnicilor țesutului scoarțelor;
- derularea de către muzeele de profil a unor proiecte culturale menite să susțină procesul de transmitere și valorificare (expoziții tematice, târguri și activități demonstrative);
- accentuarea contribuției institutelor de cercetare la susținerea viabilității elementului prin: reconsiderarea, reevaluarea și ridicarea prestigiului centrelor meșteșugărești și a creatorilor, sprijinirea acestora în vederea participării la activitățile de promovare, implicarea în organizarea evenimentelor culturale, de la cele de anvergură locală la cele naționale și internaționale;
- realizarea unor materiale informative pe suport clasic și digital;
- crearea unei pagini web dedicată țesutului scoarțelor;
- susținerea rețelei de colecții muzeale sătești printr-un dialog viu deținători/ creatori/specialiști;
- realizarea unor broșuri de promovare a creatoarelor și centrelor pe care aplicația de față le are ca puncte de reper

8. Practicile culturale asociate zilei de 1 martie

Elementul este răspândit pe tot teritoriul țării, fiind atestat în peste 500 de localități, conform datelor din Atlasul etnografic român.

Tradiția de început de primăvară, transmisă încă din Antichitate, de a confecționa și a purta un șnur împletit din două fire de lână, bumbac sau mătase, unul alb și unul roșu, este caracteristică practicilor culturale asociate zilei de 1 martie. Acest șnur, numit în România „mărțișor”, era făcut de femei și dăruit membrilor comunității, care-l

purtau începând cu 1 martie, la gât, la încheietura mâinii, la gleznă, încins peste pântec sau, mai târziu, prins cu un ac în piept. Perioada de purtare varia de la 2-3 zile la câteva săptămâni, în funcție de zonă. Apoi, măștișorul este depus pe o creangă înflorită, sub o piatră, aruncat în fântână sau pe brazda verde. Măștișorul se putea prinde și în coarnele animalelor sau la intrările în gospodărie, casă sau grajd, crezându-se că are o funcție de protecție și asigurare a sănătății în anul vegetațional și agrar ce urma. În mediul urban, Măștișorul a suferit transformări semnificative, sub influența culturilor media și de consum. Șnurul alb-roșu a început să fie confecționat din mătase, la scară industrială și i s-au adăugat mici pandative din materiale diverse (metal, lemn, sticlă, textile etc.), fiind dăruit în principal persoanelor de sex feminin.

Elementul este foarte răspândit și implică o mare diversitate morfologică și funcțională. Una dintre caracteristicile lui specifice este preluarea în mediul urban și integrarea unor aspecte ce țin de celebrarea Măștișorului în cultura de consum. Funcțiile principale ale elementului sunt: o funcție protectoare într-un prag temporal important, o funcție festivă, de marcarea a unei date importante din calendarul popular (Cap de primăvară); o funcție socială, de solidarizare a membrilor comunității; o funcție identitară, de recunoaștere a apartenenței la un grup regional omogen (sud-est european), ce a evoluat în condiții istorice asemănătoare; o funcție economică, generată de comerțul cu măștișoare la scară largă; o funcție afectivă, de împărtășire a bucuriei începutului primăverii și de comunicare a afecțiunii pentru persoanele de gen feminin cărora li se dăruiesc măștișoare; o funcție de patrimonializare, exprimată prin acțiunile de salvagardare a elementului, la nivel comunitar și instituțional. Semnificațiile principale ale elementului sunt astăzi de natură simbolică: în simbolismul cromatic al șnurului de măștișor, albul simbolizează, pentru majoritatea purtătorilor, puritatea începutului, iar roșul, un atribut al vitalității (sănătate, frumusețe sau iubire). Amuleta însoțitoare a șnurului particularizează mesajul simbolic și alegoric al măștișorului (de ex., o potcoavă semnifică urarea de noroc adresată de dăruitor celei ce va purta măștișorul).

Măsurile de salvagardare/protejare preconizate includ:

- dezvoltarea, în continuare, a cadrului legislativ ce poate facilita salvagardarea elementului;
- modernizarea arhivelor naționale de folclor și etnologie cu privire la element;
- continuarea anchetelor de teren pentru actualizarea informației cu privire la element;
- stimularea tinerilor în vederea derulării unor proiecte culturale ce vizează salvagardarea elementului;
- promovarea elementului prin realizarea unor manifestări științifice de profil, a unor întâlniri între experți, membrii comunităților și operatori media, pe tema salvagădării elementului și prin publicarea unor studii despre element în mai multe limbi de circulație [9].

9. Arta cămășii cu altiță - element de identitate culturală în România și în Republica Moldova (dosarul a fost depus la UNESCO în martie 2021)

Este răspândită cu deosebire de-o parte și de altă a Munților Carpați, în Moldova, Bucovina, Muntenia, Oltenia și sudul Transilvaniei. Cămașa femeiască cu altiță reprezintă și astăzi în majoritatea zonelor etnografice ale României, un important mijloc de afirmare a individului în comunitate și de exprimare a identității sale culturale. Asemenea oricărui document de cancelarie, așternut cu slove frumos caligrafiate, cămașa încrețită la gât, cu altiță, numită de specialiști cămașă carpatică, este un tip de mărturie vizual-documentară, de înaltă performanță artistică. Desăvârșită de mâna femeilor de la țară, generație după generație, nu doar pentru a-și proteja trupul de intemperii, ci și pentru a comunica oamenilor, printrun cod vestimentar specific mentalității tradiționale românești, mesaje non-verbale despre status-ul purtătoarelor: de unde vin, ce vârstă, etnie și statut civil au. Vechea formă a cămășii femeiești tradiționale era cămașa lungă cu stanii împreună cu poalele, cămașa „pe de-a întregul”, apărută ca urmare a necesității protejării integrale a corpului de intemperii, răspunzând, totodată, criteriilor impuse de normele sociale. Ca variațiuni

regionale, în timp, partea de sus a cămășii s-a desprins de poale, separându-se cămașa scurtă (numită cel mai adesea cu termenul latin „ie”, derivat din latinescul tunicae lineae = tunică subțire purtată pe piele), de poalele care se încrețeau în jurul taliei sau erau cusute de partea de sus a cămășii. La noi se remarcă păstrarea cămășii lungi în spațiul dunărean și predilecția pentru separarea ei în două părți (ie și poale) în Transilvania, Banat și Moldova. Denumirea de cămașă cu altiță apare ca urmare a diferențierii pe criterii tehnice și de ornamentare a cămășilor. Altița este acea bucată de pânză dreptunghiulară, plasată pe umăr, care face parte din structura cămășii și nu aparține mânecii ea 2 unește stanul din față (pieptul cămășii) cu cel din spate, fiind folosită ca element de lărgire a cămășii. Integrată tehnic în contextul culturii materiale populare românești, cămașa femeiască era adaptată perfect mișcării corpului, iar altița a apărut ca răspuns la necesitatea mișcării în voie a brațului. Inițial altița era mică (cât să cuprindă umărul), iar mâneca se prindea de ea prin încrețire și era mai largă. O dată cu trecerea timpului altița a crescut în dimensiuni, devenind egală cu lărgimea mânecii, prinzându-se întinsă de mânecă, nemaifiind încrețită. La cămășile vechi altița era demontabilă și se desprindea la spălat, pentru a nu fi supusă uzurii.

Materii prime. Pentru zonele din Moldova unde s-au cusut cămăși cu altiță, în secolul al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea, pânza folosită preponderent era cea țesută în două ițe, fie în în in, fie în în bumbac. Astfel urzeala era fie de in fie de bumbac iar băteala din in, cu o lățime care varia de la 40-45 cm în zona 28 estică și de sud a Moldovei, fie mai lată, și anume de 50-60 cm, în Bucovina și zona de munte a județului Neamț, Bacău. Excepție face zona de munte a Bucovinei, unde pânza ajungea în unele situații la 80 cm. Pânza de casă era țesută în război orizontal, cu două ițe și spată, în funcție de lățimea pânzei, a grosimii firului de urzeală și a desimii produsului finit, această urzeală putea varia de la 12 la 26 de jirebi, jirebia fiind unitatea de măsură la urzit care desemna grupajul a 30 de fire consecutive la urzit. În perioada interbelică, în câteva zone se renunță la pânza de casă în favoarea pânzei crețe – Neamț, Vaslui, Vrancea; și a marchizetului – Bucovina de munte (Dorna, Câmpulung Moldovenesc,

Humor). Pentru zona Bucovinei, la șes se păstrează moda pânzei de casă până astăzi, fie ea combinație în în bumbac, fie, în perioada comunistă, bumbac în bumbac. Zona de munte a Bucovinei revine la pânza de casă pentru cămășile cu altiță în anii 80 ai secolului trecut, țesută bumbac în bumbac. Marea majoritate a femeilor care cos în satele Bucovinei cămăși cu altiță folosesc pânză de casă, țesută de femei specializate în același război orizontal denumit în zonă stative. Bumbacul folosit pentru urzeală și băteală este denumit în zonă Sibiu, fiind un bumbac produs la Tâlmăciu și cumpărat din comerț. Doar câteva femei din zona de șes cos cămășile bătute cu mărgel pe matador, o pânză industrială de bumbac rară, care permite coaserea mai ușor a modelelor, decorul fiind compact, nu lasă la vedere ochiurile pânzei. Pentru perioada secolului XIX și începutul secolului XX, în toată Moldova și Bucovina s-au folosit pentru realizarea broderiilor de pe cămășile cu altiță bumbacul, lână, mătasea de vierme, cumpărate de la dugheană – prăvăliile sătești fiind nemțești sau evreiești. În funcție de zonă s-au folosit și alte materii prime pentru broderie: Vrancea – fir metalic, tel/beteală, paiete; Bacău, Neamț – fir metalic, mărgel; Bucovina – fir metalic, paiete, mărgel aduse din Viena; aceste materiale erau cumpărate din magazine. Arareori în această perioadă femeile coseau cu fire prelucrate în casă – tort (fuior de cânepă tors subțire) fiert în lapte în zona Bucovinei pentru realizarea încrețului, lână toarsă în casă și vopsită chimic în Bucovina, Neamț, Bacău, Vrancea. Perioada interbelică aduce noi materiale, lânița și mătasea naturală sunt înlocuite de bumbacuri mercerizate și vâscoză, mătasea vegetală, acestea fiind mult mai ieftine și mai ușor de procurat. În perioada comunistă, firul metalic și paietele metalice sunt înlocuite de firul lamé și paietele din plastic sau gelatină. Mărgelile sunt din ce în ce mai folosite în broderie, fiind aduse din Cehia – mărgel cehești. Astăzi majoritatea zonelor folosesc pentru realizarea motivelor mătase vegetală de Bicaz, mărgel importate și cumpărate din magazinele de hobby, bumbacul de Tâlmăciu și firul lamé. Instrumentarul de lucru în ceea ce privește instrumentele de lucru, acestea rămân neschimbate în ultimii 200 de ani. În trecut acele erau cumpărate de la prăvălii, fiind realizate de meșterii fierari romi, denumite ace țigănești. Pentru tăierea pieselor componente ale

29 cămășii cu altiță se folosea foarfeca realizată de meșterii fierari ai satelor. O atenție deosebită o constituiau acele dedicate mărgelilor, ce erau foarte fine, cumpărate odată cu mărgelele și acele pentru tel/beteală achiziționate la fel de la dugheană.

Croiul. Cămășile încrețite la gât se prezintă sub forma mai multor tipuri: cămașa cu încrețitură, cămașa cu ciupag și cămașa cu lăncez. Cămașa cu încrețitură, cunoscută și sub denumirea de „cămașă cu altiță”, „cămașă cu brezarău” și mai rar „cămașă cu țătură”, se obține din cinci lați de pânză: trei pentru stanii cămășii și doi pentru mâneci. Gura de la gât a cămășii se formează de fapt prin simpla încrețire a acestor cinci lați și a altițelor, cu ajutorul unei ațe de in sau cânepă, numită „spacmă” sau brezărău (pronunțat în unele zone și „brizărău”). Mâneca acestor cămăși cu altiță se realizează de obicei dintr-o singură „foaie”. Ca o particularitate de croi, trebuie menționat că mai ales la sfârșitul secolului al XIX-lea partea mânecii pe care se cosea altița se croia separat. Aceasta se datora faptului că lucrul la altiță dura mai mult și pentru cusătura aceasta femeile evitau să poarte cu ele întreaga mânecă. Unele cămăși aveau croită separată și partea de la altiță în sus, fapt care a atras probabil și denumirea de „bucată spartă”. De la mijlocul secolului al XX-lea această particularitate dispare, altița devenind parte componentă a latului întreg al mânecii. În perioada intermediară acestor două tipuri de croi, latul mânecii era „săbiat” la altiță și în acest caz, lărgimea cămășii la gât se micșora. Bucovina este singura zonă care păstrează până astăzi rolul funcțional al brezărăului. Iașul, Neamțul, Bacăul, Vrancea, încă de la începutul secolului al XX-lea au renunțat la această particularitate de croi, în favoarea prinderii laților de pânză aferenți trupului cămășii și ai altițelor într-un guler. În ceea ce privește croiuri deosebite, semnalăm prezența în zona Vrancei a cămășilor cu mâneca răsucită, care se integrează tot în categoria cămășilor cu altiță; croiul trupului și al altițelor este cel tipic, inovația stă în alcătuirea mânecii dintr-un triunghi de pânză lung – cu latura cea mai lungă de 1,80- 2,80 m, rotit în jurul unui ax. Aceste piese dispar din uz în deceniul 3 al secolului trecut. În aceeași categorie se încadrează cămășile cu chirușcă, ce au de această dată altiță triunghiulară. Ele sunt întâlnite în zona Bacăului

și a Vrancei. Cămășile se completează cu poalele făcute din mai multe lățimi de pânză (în majoritatea cazurilor se folosesc trei lați de pânză, uniți simplu prin „găurele” făcute cu acul, la cele mai vechi piese). La cămășile mai noi poalele au jos un rând mic de pui, fie realizați din „șabace” fie prin „cusătură în puncturi”. Uneori poalele sunt făcute din patru lățimi de pânză și în acest caz ele apar puțin evazate spre marginea inferioară, datorită clinilor.

Modul de structurare a decorului, motive decorative și maniera lor de tratare plastic. Ornamentele cămășilor cu altiță trebuiau să fie cât mai la vedere, mai ales pe mânecă și pe piepții care sunt cele mai pline părți ale cămășilor. Altițele și încrețeala erau cele mai importante registre decorative ale unei cămăși. Pe altiță se coseau de obicei cinci-șase rânduri de „pui” sau se realiza un desen compact sau mici flori și 30 figuri așezate una lângă alta. Desenul de pe altiță e același pe toate „râurile”, acestea fiind despărțite de niște dungi înguste, cusute pe dos, în culoare galbenă sau portocalie, roșie sau neagră numite „mășcățele”. Uneori aceste „mășcățele” erau cusute cu fir de aur sau argint – mai ales pentru cămășile de mireasă sau de nănașe. Un alt rând de „mășcățele” împrejmuiește toată altița, singurul capăt liber fiind cel dinspre brezărâu. Cusătura altiței e de obicei realizată în punct de „cruciță” sau de „jumătăți”. Printre acestea mai vine și o cusătură mai grea numita „lanțujel”. Încrețeala se cosea pe față în mai multe culori, de regulă cu jumătăți de cruciță. Desenele încrețelii sunt în general motive geometrice, late aproape cât latul unei palme. Acest desen este denumit în general: coarnele berbecului, cheia, ruja. De la încrețeală în jos vine desenul de pe mânecă. Acesta e de regulă „costișet”, adică realizat din modele care brăzdează mâneca oblic. Aceste modele sunt foarte diferite, fie sunt lucrate „în cruciță”, fie în „jumătate de cruciță”, fie în „puncturi” ce se lucrează în aceleași culori cu altița. Un alt tip de veche tradiție este acela al împărțirii mânecii printr-un „stâlp”, care are de o parte și de alta motive vegetale. Acest „stâlp” are de obicei un registru geometric realizat de obicei cu „cusătură pe dos” în culorile altiței. Ornamentele de pe părți sunt realizate „în crucițe” și în „jumătăți de cruciță” în culori mai închise, fiind împărțite de obicei în trei mari planuri de fiecare parte a stâlpului.

Tehnicile de broderie. Punctele de cusătură și ele se schimbă, trecându-se de la cusăturile realizate „în cruciță” și „jumătate de cruciță”, la o „cusătură în puncturi” mult mai fină și mai greu de realizat. Cămășile din această perioadă devin aproape monocrome, singurele pete de culoare fiind încrețeala și micile puncte de culoare din altițe (Iași, Vaslui, Neamț, Vrancea, zona de șes a Bucovinei). În interpretarea elementelor ornamentale, tehnica de brodere joacă un rol important, pe de altă parte și materialul din care este făcută ia impune la rândul său o serie de reguli. Țesătura în două ițe creează un fond cu care se acordă perfect tehnica cusăturii pe fire numărate. Dintre punctele care se pot număra pe fire, de largă circulație sunt aici „crucițele”, „jumătățile de cruciță”, „punctul bătrânesc” sau „punctura”, „cusătura peste creț” la care, în locul firului, se numără crețul foarte fin. Punctul de broderie în lanț este folosit pentru a delimita sau contura motive sau chiar grupuri de motive ornamentale. Sunt dese cazurile când toată altița este realizată numai din dungi colorate – dungi cusute numai în lanț – formând șiruri egale și strâns alăturate. Cămășile erau încheiate cu acul, fără ornamente, sau în cheițe realizate cu acul sau cu iglița – croșeta.

Cromatica. La mijlocul secolului al XIX-lea, în întreaga zonă, culorile preferate pentru broderii erau portocaliul, roșul aprins și vișiniul. În perioada 1870-1890, gama cromatică folosită era roșu, negru, portocaliu, albastru, alb, galben. O schimbare radicală apare în Moldova și Bucovina în primii ani ai secolului al XX-lea când gama cromatică suferă o transformare, renunțându-se la culorile puternice, cămășile având un colorit mult mai sobru. Negrul începe să fie folosit din ce în ce mai mult, atât pentru altițe cât și pentru râuri [10].

Bibliografia recomandată

1. Ghilaș Victor, *Emblemă identitară a culturii naționale: călușul românesc*, în *Akademios. Studiul artelor și culturologie*, 2020, nr.1.
2. Ghilaș Victor, *Doina, de la ancestralitate la convergență și consemnare în lista reprezentativă a patrimoniului cultural*

intangibil al umanității, în Akademos. Studii culturale. Vol. I. Studiul artelor și culturologia.

3. *Colindatul de ceată bărbătească*. Chișinău, 2011.
4. *Ritualul Călușului*. The Căluș Ritual. Le Rituel du Căluș. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/ritualul-calusului.pdf>
5. *Tehnici legate de Ceramica traditionala de Horezu*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Ceramica-de-Horezu.pdf>
6. *Jocul Fecioresc din România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Jocul-fecioresc-din-Romania-Lad-Dances-in-Romania.pdf>
7. *Colindatul de ceată bărbătească*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Colindatul-de-ceata-barbateasca-Men-Group-Colindat.pdf>
8. *Tehnici tradiționale de realizare a scoarței în România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Tehnici-traditionale_scoarta_Romania.pdf
9. *Practicile culturale asociate zilei de 1 martie*. https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Martisorul_Cultural-Practices.pdf
10. *Arta cămășii cu altiță – element de identitate culturală în România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/camasa-altita/camasa-altita.pdf>

Sarcine teoretico-aplicative

1. Identificați elementele patrimoniului cultural imaterial românesc incluse în patrimoniul UNESCO.
2. Analizați elementele patrimoniului cultural imaterial românesc incluse în patrimoniul UNESCO conform inventarelor.
3. Exprimați-vă opinia față de alte elemente de patrimoniu imaterial necesare pentru a fi incluse în patrimoniul UNESCO.

LUCRUL INDIVIDUAL

<i>Nr.</i>	<i>Produsul preconizat</i>	<i>Strategii de realizare</i>	<i>Criterii de evaluare</i>
1.	Proiect de cercetare: Elaborarea unui proiect de salvagardare și promovare a unui obicei, ritual, tradiție etc. din patrimoniul imaterial cultural	Proiect -Alegerea unei tradiții, obicei, ritual, practici specifice poporului românesc; -Cercetarea elementului de patrimoniul imaterial selectat conform metodologiei de cercetare a folclorului; - Caracterizarea acestuia conform algoritmului. -Completarea chestionarelor/ fișele informatorului etc. -Elaborarea unui proiect de promovare a acestui obicei (scopul, obiectivele, resursele, metode de protecție și perpetuare) ; - Prezentarea rezultatelor; -Concluzii și aprecieri.	• să conțină 10-15 pagini (A4, caracter 12, spațiu 1,5); • să utilizeze metode și mijloace de cercetare specifice pentru PCI; • să cerceteze prin intermediul principiul interdisciplinarității; • să utilizeze corect limbajul de specialitate; • să caracterizeze tradiția/ obiceiul/ ritualul selectat etc.; • Să elaboreze proiectul cu componentele: scopul, obiectivele, resursele, metode de promovare, concluzii.

**Algoritmul de caracterizare a lementelor de patrimoniu
cultural imaterial**

1. Domeniul
2. Elementele de patrimoniu cultural imaterial
3. Denumirea. Explicația denumirii
4. Denumiri locale/regionale
5. Areal de manifestare
6. Descriere sumară
7. Practicanți
8. Categorie de vârstă
9. Sexul
10. Categoria socioprofesională
11. Naționalitatea
12. Starea actuală a elementului (viabilitate, pericole)
13. Măsuri de salvagardare/protejare
 - a) Cadrul legislativ
 - b) Contribuția instituțiilor
 - c) Contribuția organizațiilor nonguvernamentale
 - d) Contribuția comunităților și a indivizilor
 - e) Măsuri de salvagardare/protejare

FIȘĂ DE INFORMATOR

Codificare arhivă.....corespunde înregistrării audio (cod)..... imaginilor foto.....
imaginilor video.....

Imprejurările înregistrării

Numele și prenumele informatorului

Porecla (și numele dinaintea căsătoriei)

Adresa

Data nașterii

Locul nașterii

Educație

Apartenența etnică și religioasă
Unde a făcut armata
Călătorii și alte deplasări (notabile, frecvente)
Evenimente importante din cursul vieții
Profesia și ocupația actuală
Informații despre familie
Alte informații de interes deosebit
Interese (politică, presă, cultură)
Competența declarată
Competența verificată
Contextele în care performează
Materiale înregistrate (funcțional și categorial)
Detalii privind sursa de învățare
Autoapreciere privind performarea
Observațiile cercetătorului asupra performării, dialogului în general
Scurtă caracterizare
Numele cercetătorului
Data completării
Data intrării în arhivă

FIȘA INFORMATORULUI

Numele și prenumele:	Porecla:
Raionul, comuna, satul:	Vârsta:
Ocupația de baza:	Alta ocupație:
Pregătirea (câți ani de învățătura a urmat, școlile absolvite):	
Ce interes manifesta fata de cultura contemporana (daca citește cărți, presa, asculta radio, urmărește emisiuni TV etc.)?	
A făcut parte dintr-un ansamblu folcloric, o mișcare artistică de amatori?	
Situția socială	
A fost plecat din sat? Când și unde?	
Au existat întâmplări deosebite care i-au marcat viața?	
În ce categorie folclorica este specializat?	

În ce împrejurări se manifestă? (nuntă, înmormântare, în anumite zile de sarbatoare etc.)

Este cunoscut în afara locului unde trăiește, ca deținător al unui fapt folcloric? A fost solicitat în alte zone? De către cine? Cu ce prioritate?

De la cine a învățat faptul folcloric pe care îl cunoaște?

Caracterizare:

Data și locul adunării materialului: Numele culegătorului:

FISA FAPTULUI FOLCLORIC CULES (obicei, cântec, dans, descântec, bocet, legendă etc.)

Denumirea faptului folcloric cules:

Categoria în care se încadrează:

Locul de unde a fost cules (raionul, comuna, satul):

Informatorul (nume și prenume, porecla, vârsta, ocupația):

În ce împrejurări cultivă faptul folcloric pe care îl cunoaște:

De la cine l-a învățat?

Unde și când l-a învățat?

Data și locul culegerii materialului:

Numele culegătorului:

CHESTIONAR ÎNCHIS *privind păstrarea, transmiterea și valorificarea tradiției Călușului și a manifestărilor tradiționale similare (Călușerul și jocurile de căiuți)*

I. TIPUL DE DANS

Ce tip de dans masculin cu funcție ritual-ceremonială este atestat în județul dvs.?

- a) Căluș (de Rusalii)
- b) Căluș (de iarnă)
- c) Călușer (de Crăciun)
- d) Călușer (de Rusalii)
- e) Căiuți (Anul Nou)

Care sunt performerii?

- a) tineri necăsătoriți
- b) bărbați maturi
- c) bărbați vârstnici
- d) copii (școlari)
- e) grupuri mixte de vârstă și statut

II. FORMA DE PĂSTRARE

- a) Geniună ((performat în context tradițional, în sat)
- b) Reconstituită (reluat după un interval de timp)
- c) Scenică
- d) Formați sătești
- e) Prelucrată și scenizată (formații ale unor instituții)
- f) Latent (în memoria foștilor purtători);
- g) Documentară (în arhive, imposibil de recuperat)

III. MODALITĂȚI DE TRANSMITERE

- a) Tradițional (în interiorul grupului, de la o generație la alta)
- b) Asistat (cu suportul responsabililor culturali)
- c) Profesionist (impus în repertoriul scenic)

IV. LOCALITĂȚI, ZONE (MICROZONE) DE INTERES PENTRU FORMA

- a) Genuină
- b) Reconstituită
- c) Prelucrată
- d) Latentă
- e) Documentară

CHESTIONAR DESCHIS privind obiceiurile de la nuntă

A. ETAPA PRELIMINALĂ (SENSUL CĂSĂTORIEI ȘI ALEGEREA PARTENERULUI)

1. **Concepțiile poporului despre căsătorie** (Ce crede poporul (este începutul vieții)? Rostul ei (întemeierea familiei, întrarea în rândul oamenilor, continuitatea numelui). Necesitatea ceremonialului (fiecăre tânăr, chiar dacă moare, trebuie să-și facă nuntă; oricât de sărac își face nuntă, chiar darul obștei).

2. Credințe și practici pentru cei ce răman necăsătoriți Cum sunt priviți în colectivitate? Ce fac fetele care nu se mărită, pentru că n-au fost “întrebate” (rituri pentru săvârșirea căsătoriei)? Dacă nu se mărită nici cu aceste practici, ce se crede despre acea fată (că i-a murit ursita, etc.)? Dacă-i trăiește ursita, cum se află cine este și dincotro are să vie?

3. Credințe și practici pentru prevestirea căsătoriilor Care sunt zilele anului când este obiceiul să-și ghicească mirele (mireasa) merit? Ce fac anume și pe ce semne se cunosc cum o să fie? Cine anume practică aceste obiceiuri?

4. De ce principii se ține seama într-o căsătorie? (Neamul, sănătatea, interesul material pentru invecinarea pământurilor, calitățile morale, varsta, dragostea). Cine alege: mireasa sau mirele (fata sau băiatul sau consiliul de familie, bătranii satului)? Interdicții de căsătorie (rudenie... până la ce grad, rudenie spirituală: frați sau surori de lapte, frați de cruce, copii adoptivi, fini, lunatici)?

5. Ocazii de intalnire a tinerilor Hora, șezătoarea, nedeia, munca etc. Vârsta la care se căsătoresc. După ce se cunosc cei care au ajuns la varsta căsătoriei (port)?

6. Peșitul Fazele lui: informarea în sat (de către o rudă sau un bătrân). Cum se face (pe ascuns, în văzul tuturor, se anunță, pleacă seara, în secret etc.)? “Întrebarea”: plecarea din partea mirelui, la părinții fetei (pentru a sta de vorbă cu ei). Peșitorii, starostele, un om bătrân, rude. Cine-i alege (tanărul, părinții săi, familia)? Ce poartă starostele cand pleacă la părinții fetei (o ploscă plină cu țuică, un măr în care au fost infipți bani etc.)? Cum se zice cand se duc la peșit (“a umbla după picior de ciută”, etc.)? În ce zile este bine să se ducă (duminica, miercurea etc.)? Sunt cazuri cand se duce chiar mirele în peșit? Dacă da, cine-l însoțește (oameni de frunte, oameni buni de gură etc.)? Ce nume poartă aceștia (cătători în curtea miresei, căătători de casă, grăitori etc.)? Ce obiceiuri se fac, înainte de a pleca, pentru a le merge bine (adună tăciunii în sobă, astfel ca să nu se stingă, pun o femeie să toarcă un caier alb de lană etc.)?

7. Cererea în căsătorie Cum intră în vorbă despre căsătoria fetei (vor să cumpere ceva etc.)? Vorbesc despre zestre? Ce răspund părin-

ții fetei, după ce se află că sunt de acord (beau toți din aceeași ploscă etc.)? Se spune vreo orație?

8. **Refuzul** Cum răspund părinții fetei ca să nu jignească pe pe pețitori (fata nu e de nuntă, e prea mică etc.)? Care sunt semnele că flăcăul și fata nu se plac (nu beau din ploscă etc.)?

9. **Consimțământul (“tocmeala”, “invoiala”, “înțelegerea”)** Se dă consimțământul imediat după cererea în căsătorie sau după un consiliu de familie? După cererea în căsătorie, fata se duce “pe vedere” (ca să vadă realitatea)? Le duce cadouri? Cine o însoțește (părinții)? Ce anume poartă cosimțământul (răspuns, datul mainii etc.)? Se face apoi o intalnire a tinerilor și a părinților (cine asistă)?

10. **Zestrea** Se face pe bază de act dotal sau pe credință și omenie? Se face o tocmeală pentru foaia de zestre? În ce constă zestrea (când familia fetei are mai mulți copii sau numai unul)? Ce zestre trebuie să aibă fata (băiatul)? “Adălmașul tinerilor”, oferit în onoarea celor doi tineri. Mama fetei cheamă femeile din sat ca să vada lada miresei? Ce le spune rudelor tinerilor? Ce răspund aceștia? Este și un om care face glume? Ce urări își adresează părinții tinerilor (“cuscrii”)?

CADRU DE INTERVIU DIRECTIV

Colindatul

A – constituirea cetei

1. *criterii* (se va urmări justificarea și ierarhizarea acestora la generația actuală în comparație cu cei varstnici, precum și comentarea unor excepții, dacă și când este cazul)

- a) gen
- b) varstă
- c) statut marital
- d) calități morale
- e) situație materială
- f) calități fizice
- g) cunoașterea repertoriului
- h) voce (tonalitate, armonizare cu ceilalți)

2. *data constituirii* (în trecut și astăzi; se vor cere explicații privind eventualele derogări de la regulă și modificări ale tradiției);

3. modalități (ceremonial special, întrunire, masă comună festivă: locul și desfășurarea)

a) alegerea funcționarilor și gruparea pe voci (local, *strane*): (vot, consens, înțelegere, prestigiu și influență);

4. *funcțiile membrilor*: (denumiri și atribuții)

5. *alte persoane care fac parte din ceată* (mascați, cel care cară darurile, *iapă*, *desagar*)

B – desfășurarea ceremonialului colindatului (în paralel, în urmă cu 50 de ani /astăzi)

1. *Intâlnirea cetei*

a) ziua și ora

b) locul

c) mod de marcare (petrecere cu băutură, repetiție, colindatul liderului etc.)

2. *Inceperea colindatului*

a) momentul și locul (notabilitățile sau la rând);

b) permisiunea (persoana care o cerea, formula, semne de acceptare/neacceptare);

c) desfășurarea (colindul de intrare și alte acte, locul colindării - în curte, în casă -, colinde speciale, beneficiari, solicitări suplimentare și plăți, darul, răsplata colindatului, formule de mulțumire);

3. *Colindatul la casele cu tineri sau copii*

a) ce se face la fiecare casă în mod curent (excepții: rude ale colindătorilor, prieteni ș.a.)

b) ce colinde se cântă, câte și în ce ordine (cine decide?)

c) unde se cântă colindele

d) are voie gazda colindată să ceară alte piese (în ce condiții, care)

e) cum sunt răsplătiți colindătorii

4. *Colindatul la casele cu fete de măritat*

a) ce se face la fiecare casă în mod curent (excepții excepții: rude ale colindătorilor, prietene, iubite)

b) ce colinde se cântă, câte și în ce ordine

c) unde se cântă colindele

d) dacă se dansează (unde, ce)

- e) se fac invitații pentru balul de a doua zi (cine negociază)
- f) are voie gazda colindată să ceară alte piese (în ce condiții, care)
- g) cum sunt răsplătiți colindătorii
- 5. *Colindatul la casele indoliate*
- 6. *Colindatul la casele cu băieți plecați în armată*
- 7. *Respingerea colindătorilor* (ce se face, spune, cine; ce spune lumea)

C – desfășurarea cetei

- 1. *Când și unde are loc*
- 2. *Prin ce acte speciale* (adunarea în centrul satului urmată de petrecere, bal)
- 3. *Cine participă* (activ, pasiv)
- 4. *Care este desfășurarea*

D – Atribuții ale cetei în următoarele zile din ciclul festiv hibernal (Sf. Vasile, Bobotează, Sf. Ion, Cașlegi)

E – Atribuții ale cetei în alte contexte (obiceiuri agrare, sărbători de peste an, jocul duminical și balurile, nunta unuia dintre membrii cetei).

CADRU DE INTERVIU SEMI-DIRECTIV viața la bloc în perioada comunistă

- 1. Înțeleg că primii ani ai copilăriei i-ai petrecut la țară. Cum ți s-a părut zona când v-ați mutat în oraș?
- 2. Am auzit despre această „poreclă” veche a cartierului, dar care era atunci denumirea oficială?
- 3. Erau deci vestigii de dinainte de sistematizare. Ai cunoscut familii în casele de la curte și ți-ai făcut prieteni?
- 4. Cu ceilalți copii unde vă jucați?
- 5. Vă delimitați în vreun fel voi, cei de pe scara ta, de ceilalți copii din fața blocului?
- 6. Și ați păstrat până acum legătura de prietenie, nu? Mai locuiesc aici?
- 7. A propos: Nu-i invidiați pe cei care stăteau în centru? Avea vreun alt cartier al orașului un farmec deosebit pentru tine?

8. Dar aici care au fost primele semne de „personalizare” a spațiului de locuit?

9. Faptul că locatarii și-au amenajat mici grădini era un semn de nostalgie pentru satele de unde veniseră? I-a unit mai mult acest fapt, au încheiat prietenii, nu?

10. Dar voi mergeați la vreo cofetărie unde „vă cinsteați” reciproc? Vă sărbătoreți ziua de naștere sau onomastica ori le ignorați?

11. Să vorbim acum despre sărbătorile la bloc. Ce-ți mai amintești?

12. Ai putea să faci o comparație între confortul de la bloc și cel de la curte?

13. Restricțiile acestea de curent electric, de apă și căldură erau generale pe atunci și creau disconfort într-adevăr, dar în mod special acest oraș și acest bloc ți-au dat această senzație?

14. Ai putea să-mi enumeri în final câteva lucruri care te leagă de cartierul și de blocul în care locuiești?

CHESTIONAR

de inventariere a dansului folcloric

Date despre informator:

1. Numele, prenumele, patronimicul
2. Data și locul nașterii
3. Studii
4. Ocupație
5. Dacă a fost plecat din satul natal, unde, câți ani, în ce perioadă
6. Scopul plecării din sat
7. Starea civilă (căsătorit, celibatar, văduv)
8. Satul de baștină al soțului (soției)
9. Când și de la cine a învățat dansul? metoda de investigație: observația directă și indirectă; regulile de lucru: reconstituirea faptelor de viață folclorică a mediilor respective prin intermediul informatorilor selectați; consemnarea producțiilor coregrafice folclorice; mediul de circulație a repertoriului coregrafic autentic, frecvența, sursa colportoare, variante a istoricului lucrării, etc.

10. Denumirea actuală a localității
11. Ce denumiri a mai avut localitatea
12. În trecut localitatea aparținea aceluiași raion (județ)?
13. Vechimea aproximativă a satului
14. Așezarea geografică a satului
15. Îndeletnicirile localnicilor
16. Numărul total al locuitorilor, grupurile etnice conlocuitoare

II. Repertoriul

1. Denumirea dansurilor populare din repertoriul sărbătorilor actuale
2. Ce jocuri folclorice au dispărut din repertoriul satului
3. Cine le cunoaște, numele (porecla), unde locuiește
4. Denumirea dansului
5. Proveniența denumirii
6. Când se interpretează acest dans
7. Forma de interpretare a dansului
8. Cine interpretează acest dans (femei, bărbați, copii sau în formă mixtă)
9. Condițiile de apariție a dansului
10. Tipul dansului
11. Mișcarea de bază a dansului (denumirea mișcării)
12. Cât e mișcări are dansul
13. De cât e ori pot fi interpretate mișcărilor?
14. Denumirea mișcărilor
15. Ordinea de interpretare a mișcărilor
16. Descrierea mișcărilor
17. Acest joc are melodie proprie? (înregistrarea melodiei)
18. Ce componentă de instrumente muzicale este tradițională pentru interpretarea dansului respectiv?
19. Locul lăutarilor în momentul interpretării dansului
20. Funcția strigăturilor în interpretarea dansului
21. Cine execută strigăturile?
22. De cât e ori pot fi repetate strigăturile?
23. Strigăturile au dispărut?
24. Ce obiecte folosesc interpreții în timpul executării dansului?

25. Descrierea obiectelor
26. Funcția obiectelor în cadrul dansului
27. În ce costum poate fi interpretat acest dans
28. Cum era costumele în trecut și cum este astăzi (descrierea scurtă)
29. Rolul costumele în interpretarea dansului
30. Care sunt elementele de împodobire a costumele pentru acest dans
31. Se organizează horă, joc în sat? Cu ce ocazii?
32. Dar până la al Doilea Război Mondial unde făceau jocul (hora)? Când adunau hora, la ce sărbători?
33. În ce perioada a anului nu se organiza hora? De ce?
34. Cine era organizatorul horei, un flăcău, mai mulți?
35. Ce muzicanți cântau la horă la începutul sec. al XX-lea? De unde erau veniți, din ce instrumente cântau? Ce dansuri erau specifice?
36. La ce instrumente cântau muzicanții la horă înainte de al Doilea Război Mondial? Erau din localitate? Erau veniți? Ce dansuri au intrat atunci în repertoriul horei?
37. Când s-a schimbat componența grupului de muzicanți?
38. Cine începea hora (jocul)? Cum? Unde stăteau fetele, cum le invitau flăcăii la dans?
39. Cum țineau mâinile la dansurile de tip cerc și cum le țineau la dansurile de doi?
40. Cu ce dansuri se încheia hora? 41. Satul dumneavoastră are dansuri specifice numai lui? Care sunt ele? De când sunt? Când sunt dansate aceste dansuri?

Notă: Asemenea chestionare vor fi îndeplinite aparte pentru fiecare dans folcloric. Este important ca inventarierea să fie realizată în timp ce sunt prezentate dansurile locale. Atunci vor putea fi precizate mai multe detalii importante. E obligatoriu ca dansurile să fie filmate, ca să poată fi reconstituite mai târziu. Va fi indicată marca aparatului de înregistrare a muzicii, strigăturilor (casetofon, cameră video), informații despre dansul folcloric din localitate, costum etc.

Date despre cercetătorul care a realizat inventarierea:
Numele, prenumele, patronimicul
Instituția, funcția
Data inventarierii
Semnătura culegătorului dansului

CHESTIONAR

Practici tradiționale de prevenire și tratare a bolilor

Date despre informator:
Numele, prenumele, patronimicul:
Anul și locul nașterii:
Domiciliu la data chestionării (de când este domiciliat):
Studii:
Ocupația principală în trecut și prezent:

1. De când vă ocupați cu medicina populară?
2. De la cine ați învățat prima dată secretele? Cum? Mai apoi cum ați continuat să cunoașteți această practică?
3. Cum vă numesc oamenii din sat? Dar dumneavoastră cum îi numiți pe oamenii care lecuiesc cu ierburi?
4. Pe oamenii care se adresează la dumneavoastră cu suferințe cum îi numiți? Bolnavi, suferinzi? Altfel.
5. Oameni cu ce boli se adresează la dumneavoastră? La ce boli vă apucați să-i ajutați? La ce boli refuzați să-i lecuțiți?
6. Cum aflați de ce suferă cu adevărat? Îl pipăiți, îl întrebați, observați cum arată?
7. Cu ce îi lecuțiți mai mult cu plante (ierburi), cu altceva?
8. Câte plante de leac cunoașteți? De unde le recoltați din împrejurimi, sau le căutați și în altă parte?
9. Toate plantele sunt de leac? Cele de leac își păstrează mereu puterea, ori uneori și-o pierd? De unde nu e bine să culegi plante de leac, chiar dacă cresc acolo?
10. Care plante sunt cele mai de leac, ajută la cele mai multe boli? Cum se numesc, cum arată?

11. Pentru fiecare plantă e bine să se arate când e mai bine să fie recoltată, ce părți ale plantei se folosește în practică, cum și pentru ce suferințe. În acest caz e bine să se discute în camera unde sunt păstrate plantele. Se va întreba despre fiecare legătură de plante sau despre fiecare vas aflat acolo.

12. Ce se spune când rupi planta, este vre-o spusă, se face vre-un gest careva? Se poate lua așa pur și simplu florile, frunzele unei plante, fără să-i dai ceva în schimb? Recoltați singură plantele, sau împreună cu cineva?

13. În ce zile e bine să strângi ierburile? La ce vreme a zilei (dimineața, la amiază, seara? Pe rouă, după ploaie? Care plante se strâng noaptea?

14. Cum e mai bine să usuci plantele? În ce loc al casei? Plantele acționează cumva asupra omului care le strânge sau le usucă, le pregătește?

15. Preparați plante și cu ajutorul spirtului, rachiului? Care anume? Pentru ce? Unde le păstrați, în ce condiții? Cum le folosiți? Câți ani poate să se păstreze un asemenea leac?

16. De la care plante folosiți tulpina, florile, frunzele?

17. Rădăcinile căror plante sunt folositoare și pentru ce suferințe?

18. Pomișoare sau fructe se folosesc pentru leac? Care anume și pentru ce boli? Cum sunt păstrate?

19. În ce mod folosiți plantele, sub formă de unsori, ceaiuri, tincturi ș.a.

20. Pe cine ați ajutat în ultimul timp și cum? Povestiți. De ce suferă omul, cum l-ați ajutat?

21. Care a fost cel mai greu caz din practica dumneavoastră? Cum ați ajutat omul bolnav?

22. Cunoașteți leacuri din auzite pe care nu le-ați făcut? Vreți să învățați leacuri noi, pe care nu le știți?

23. Despre mătrăgună ați auzit? Cum se numește aici? (Regina Pădurii? Altfel). Ați recoltat mătrăguna? Cum? De la cine ați aflat cum s-o folosești? Era folosită și pentru altceva?

24. Ce alte plante sunt ca mătrăguna de puternice? La ce foloseau?

25. Ce plante se culegeau până la Sânziene? Dar la Sânziene? Ce se întâmplă cu ele în această zi?

26. La ce erau folosite plantele culese la Sânzâiene? Cine le culegea? Cum? Era un obicei careva?

27. Cum trebuie să fie femeia care strânge ierburi de leac? Erau anumite reguli de culegere ce trebuie respectate?

28. În localitate culeg și alte femei plante de leac? Ce fac cu ele? Care femei sunt cunoscătoare bune ale ierburilor de leac?

29. Există persoane (sau instituții) specializate în culegerea plantelor medicinale? Dacă da – care sunt ele?

Date despre cercetătorul care inventariază sau cercetează: Numele anului nașterii instituția funcția, data realizării investigației.

CHESTIONAR

„Cunoștințe privind prepararea și păstrarea produselor alimentare”

1. Numele, prenumele informatorului
2. Comuna, satul, raionul
3. Anul nașterii
4. Studii
5. Ocupația principală în trecut (în prezent)

NOTĂ: Stimați participanți la inventarierea cunoștințelor despre alimentație. Vă rugăm să descrieți detaliat metodele de păstrare a produselor alimentare, tehnologia preparării bucatelor, descrierea rețetelor, descrierea obiectelor de uz casnic, uneltelor casnice de prelucrare a produselor, descrierea obiceiurilor, ritualurilor, legendelor, credințelor. Este foarte important să păstrați denumirile locale, să arătați tradițiile de altă dată și cum s-au păstrat ele până în prezent.

1. Care au fost produsele alimentare principale folosite în alimentație în satul dvs.?

2. Ce încăperi se foloseau pentru păstrarea produselor agricole pe termen mai lung (gropi de cereale, grânare, șuri, sâsâiac, coșuri din nuiele lipite cu lut, lăzi etc.)?

3. Se obișnuia să se păstreze cerealele în podurile caselor. Dacă da, cum anume?

4. Ce mijloace se foloseau pentru păstrarea făinii, crupelor în trecut și în prezent?

5. Ce legume și zarzavaturi se foloseau în alimentație?

6. În care perioadă a anului se foloseau mai multe legume?

7. Ce loc ocupă cartoful în alimentație?

8. Ce recipiente se foloseau pentru păstrarea legumelor în satul dvs.?

9. Unde și cum păstrau cartofii, sfecla, morcovul (în gropi, bordeie, pivniță, beciuri, hrube)?

10. Cine se ocupa de murături în familie? Existau anumite secrete privind pregătirea murăturilor? Ce puneau la murat bătrânii? În ce vase făceau murăturile? În ce cantități pregăteau murături în gospodărie pentru iarnă? Unde păstrau murăturile (în beci, pivniță etc.)? Cum le întrețineau gustul bun? Avea familia dumneavoastră murături făcute altfel decât la alți consăteni?

11. Ce mirodenii, condimente se foloseau la conservarea, muratul legumelor (pentru varză, castraveți, roșii, harbuji, mere etc.)?

12. Care era tehnologia de pregătire a murăturilor pentru iarnă (murau, marinau sau alte metode)?

13. Ce produse lactate se preparau în familie?

14. Câte feluri de brânză de oaie se preparau?

15. Cu ce se închea laptele de oaie?

16. Din ce era preparat cheagul?

17. Care erau metodele de păstrare de lungă durată a produselor lactate (brânza, cașul, urda-sărate topite? Dar pentru unt)?

18. Care din produsele lactate serveau pentru consum propriu?

19. Care din produsele lactate erau pentru vânzare, sau pentru schimb în natură?

20. Se folosea în alimentație laptele de capră ? În ce scopuri? La ce era bun?

21. Descrieți metodele de preparare și păstrare a untului.

22. Untul se folosea pentru consum propriu sau pentru vânzare?

23. Carnea a căror animale domestice și păsări era folosită în alimentație?

24. De câte ori pe an și anume când tăiau porcii în gospodărie?

- 25.Cine avea voie să taie animalele, păsările?
- 26.Participau la acest act și femeile?
- 27.Ce părți ale trupului animalului erau socotite mai prestigioase?
- 28.Se folosea sângele animalului în alimentație?
- 29.Descrieți ce produse din carnea porcului preparau?
- 30.Care erau păstrate mai mult timp? Care erau metodele de pregătire și de păstrare a acestora?
- 31.Ce mirodenii și condimente aromate locale foloseau la prepararea produselor din carne?
- 32.Ce lemn foloseau la afumarea produselor din carne? Pentru carnea de porc? Pentru rațe? Pentru găini?
- 33.Unde și cum afumau produsele din carne (hogeag, cuptor special pentru afumat etc.)?
- 34.Carnea a căror animale și păsări (de vânat) se foloseau în alimentație.?
- 35.Oule a căror păsări se foloseau în alimentație.? 36.Unde și în ce se păstrau ouăle?
- 37.Se folosea peștele în alimentație?
- 38.De unde îl procurau (îl pescuiau)?
- 39.Cum păstrau peștele pentru un timp mai îndelungat?
- 40.Foloseau mierea de albine în alimentație și când?
- 41.Cu ce scop se folosea mierea de albine (curativ, medicinal)?
- 42.Ce fructe, pomușoare culegeau în trecut pentru consum? Dar în prezent?
- 43.Care sunt fructele uscate folosite în alimentație și cum le uscau (în cuptor, la soare, la umbră)?
- 44.Unde și cum vindeau surplusurile de fructe (verzi, uscate)?
- 45.Ce metode de păstrare a vinului erau cunoscute (butoaie, bazine în pământ)?
- 46.Ce produse culese din natură foloseau în alimentație?
- 47.Cine se ocupa de culesul pomușoarelor, fructelor, ciupercilor?
- 48.Ce pregăteau din fructe, pomușoare, ciuperci etc. ?
- 49.Ce fructe pomușoare se foloseau în scop curativ?
- 50.Cu ce scop erau folosite nucile (verzi, uscate)?
- 51.Făceau rezerve de aceste produse și cum le păstrau?

52. Ce mirodenii, condimente, plante mirositoare foloseau la pregătirea bucatelor?

53. Cum păstrau mirodeniile, condimentele, plantele mirositoare (sărate, uscate etc.)?

54. Ce produse alimentare cumpărate foloseau în alimentație?

55. Care produse alimentare au apărut mai târziu în satul dvs?

Numele, prenumele culegătorului, funcția, instituția unde lucrează. Data și anul culegerii informației.

CHESTIONAR

Tehnici și cunoștințe privind bucatele tradiționale

Date despre informator:

1. Numele, prenumele informatorului
2. Comuna, satul, raionul
3. Anul nașterii
4. Studii
5. Ocupația principală în trecut (în prezent)

NOTĂ: Stimăți participanți la inventarierea cunoștințelor despre alimentație. Vă rugăm să descrieți detaliat metodele de păstrare a produselor alimentare, tehnologia preparării bucatelor, descrierea rețetelor, descrierea obiectelor de uz casnic, uneltelor casnice de prelucrare a produselor, descrierea obiceiurilor, ritualurilor, legendelor, credințelor. Este foarte important să păstrați denumirile locale, să arătați tradițiile de altă dată și cum s-au păstrat ele până în prezent.

1. După ce tehnici se prepară bucatele tradiționale (fierberea, înăbușirea, coptul, prăjitul) în sat?

2. Ce bucate se pregătesc prin fierbere?
3. Ce bucate se prepară prin înăbușire?
4. Ce bucate se prepară prăjite?
5. Ce bucate se pregătesc la grătar?
6. Ce bucate și când se pregătesc la cuptor?
7. Când anume se pregătesc bucatele la cuptor?

8. Numiți bucatele reci (salate gustări) care se pregăteau din legume.

9. Numiți ce bucate calde lichide se pregăteau din legume. Descrieți rețete.

10. Numiți ce bucate la felul doi se pregăteau din legume. Descrieți rețete.

11. În ce perioadă a anului se consumau mai multe legume?

12. Ce bucate se preparau din boboase (fasole, bob etc.)?

13. Numiți felurile de bucate ce se preparau în bază de lapte. Descrieți rețete.

14. Ce bucate se preparau din brânză de vacă? Descrieți rețete.

15. La ce se folosea zara care rămânea de la alesul untului. Dați rețete.

16. Se mânca brânza de oi proaspătă (cașul) și când?

17. Când se mânca caș pentru prima dată? Descrieți ritualul.

18. Numiți ce bucate se preparau din carne. Descrieți rețete.

19. Din care carne (porc, pasăre) se pregătea zamă, borș, ciorbă?

20. Care este deosebirea între ele. Descrieți rețetele lor.

21. Cu ce înăcreau borșul, zama, ciorba? Ce secrete foloseau femeile?

22. Din ce se împlea borșul în casă și care era tehnologia de împlut borș. Descrieți rețete.

23. Ce aperitive, gustări reci din carne cunoașteți?

24. Ce fel de carne afumată (șuncă, pastramă, jambon etc.) se prepară?

25. Ce bucate calde se prepară din carne?

26. Ce bucate se preparau din organele interne (măruntaiele animalului). Descrieți rețeta. 27. Se folosea sângele animalului sacrificat în alimentație?

28. Numiți ce bucate se preparau din carne de vițel. Descrieți rețete.

29. Numiți ce bucate se preparau din carne de miel. Descrieți rețete.

30. Când anume se pregăteau aceste bucate prima dată?

31. Ce mâncăruri se pregăteau din carne de pasăre. Descrieți rețete?

32. La ce sărbători era interzis e se consuma carnea unor păsări ori animale? De ce erau interzise?

33. Ce bucate se pregăteau din carne în amestec cu alte produse alimentare?

34. Ce bucate se preparau din ouă?

35. Numiți ce bucate se pregăteau din pește. Descrieți rețeta.

36. Ce bucate se preparau din carne de vânat? Descrieți rețete.

37. Ce bucate se pregăteau din crupe de păpușoi, de grâu, griș etc. Descrieți rețete.

38. Când și dacă se pregăteau terci de crupe (păsat, bulgur)?

39. Se prepara borș cu crupe de păpușoi și varză acră? Descrieți rețeta?

40. Se pregătesc și în prezent astfel de mâncăruri?

41. Din ce crupe se făceau sarmalele (găluștele)?

42. În ce se înveleau ele (frunze de varză proaspătă, acră, frunze de vie, podbal, arțar etc.)? Cât de mari erau? Cum se numesc acum? Descrieți rețeta.

43. Din ce fel de făină se pregătea mămăliga?

44. De câte ori pe zi sau în săptămână pregățiți acum mămăligă?

45. Descrieți tehnologia și secretele preparării mămăligii gustoase.

46. Ce alte bucate faceți pe bază de mămăligă (scofală, tort etc.)? Numele, prenumele culegătorului, funcția, instituția unde lucrează. Data și anul culegerii informației.

CHESTIONAR

Regimul alimentar

Date despre informator:

1. Numele, prenumele informatorului
2. Comuna, satul, raionul
3. Anul nașterii
4. Studii
5. Ocupația principală în trecut (în prezent)

1. Cine pregătea mâncarea în familia dvs.?
2. Dar acum?
3. De la ce vârstă fetele ajutau la pregătirea bucatelor?

4. De la ce vârstă fetele încep singure să pregătească mâncarea?
5. De câte ori mânca omul pe zi (vara, iarna, primăvara) în trecut și în prezent?
6. Cum se numeau aceste momente (mâncarea de dimineață – dejunul, mâncarea la amiază – prânzul, chindii – cina sau masa de seară)?
7. Numiți felurile de bucate ce se consumau de obicei dimineața, la prânz, la cină, la chindii?
8. În ce loc mâncau iarna, vara?
9. Descrieți felurile de bucate pregătite în zilele obișnuite.
10. Descrieți felurile de bucate consumate în zilele de post.
11. Ce bucate erau consumate în zilele de sărbătoare?
12. Ce mâncau primăvara, după ce terminau produsele alimentare din anul precedent?
13. Descrieți meniul unei familii pe o zi, pe o săptămână.
14. Care era mâncarea copiilor? Se deosebea de-a celorlalți?
15. Se pregătea mâncare aparte pentru bătrâni sau nu?
16. Ce mâncare își lua familia la lucru la deal primăvara, vara, toamna?
17. Prin ce se deosebeau bucatele din zilele de câșlegi de cele din zilele de post?
18. Ce deosebiri sunt în prezent?
19. Prin ce se deosebea mâncarea celor înstăriți de a celor săraci?
20. În prezent există această deosebire în satul dvs.?
21. Ce bucate noi au apărut în meniul cotidian al satului?
22. Cum au apărut ele.?
23. Descrieți bucatele care reprezintă localitatea dumneavoastră. Aveți anumite bucate, ce nu se mai fac în alte localități? Dați rețeta lor.

Norme de comportare în timpul mesei

1. Ce datină respectau înainte de-a începe a mânca?
2. Cine se așeza primul la masă?
3. La masa de toate zilele, unde ședea tata, unde ședeau copiii?
4. Dar bunicii?
5. Cine servea la masă?

6. Unde se așeza, dacă se așeza, în timpul mesei mama?
7. Dar oaspeții intrați în timp ce familia mânca?
8. Avea fiecare farfuria sa ori mâncau din farfurie comună?
9. Care sunt deosebirile la masă astăzi?
10. Ce reguli se respectau în timpul mesei?
11. Prin ce se deosebeau normele de comportare la masa de fiecare zi față de cele de la masa de sărbătoare sau de ritual?
12. Astăzi există vre-o deosebire între ele?
13. Dacă cineva termina de mâncat, avea voie să se ridice de la masă înaintea celorlalți?
14. După ce se ridicau de la masă spuneau aceeași rugăciune ca la începutul ei?

Credințe, superstiții

1. Înainte de a se începe construcția unei case ce se îngropa la temelie ca să le meargă bine oamenilor?
2. Când se făcea cuptorul în casă se punea ceva în zid. Ce anume și cu ce scop?
3. Ce legende, superstiții legate de obiectele de uz casnic se servesc la coptul pâinii sunt cunoscute în satul dvs.?
4. Ce credințe sunt cunoscute în s. dvs. legate de coptul pâinii? Ce interdicții sunt?
5. Ce legende, datini sunt cunoscute în sat legate de obiectele de uz casnic?
6. Ce credințe, superstiții despre masă, veselă sunt cunoscute în satul dvs.?
7. De ce se tăiau porcii anume de Ignat?
8. Cine avea voie să taie animale, păsări? Ce credințe existau în legătură cu aceasta?
9. Ce legende, credințe legate de folosirea cărnii în alimentație cunoașteți?
10. Se interzice folosirea păsărilor și animalelor vânată în alimentație?
11. Ce credințe legate de bucatele ce se dădeau de pomană existau în s. dvs.?
12. Ce credințe, legende, datini sunt legate de bucatele de la nuntă?

13. Ce credințe, superstiții legate de bucatele de Crăciun?
 14. De ce se împrăștia prin casă în Ajunul Crăciunului paie?
 15. De ce se spală de Paște cu ouă roșii, bani?
 16. De ce în prima zi de Paște e bine să mănânci mai întâi ouă și pește proaspăt?
 17. Ce credințe sunt legate de coptul păștilor, cozonacului de Paște?
 18. De ce nu se dă nimic cu împrumut în ziua de Crăciun?
 19. De ce se stropește plugul când iese prima dată la arat?
 20. De ce se mânca crăciunelul sau turtă din recolta de anul trecut pe locul unde trebuia să fie semănat ogorul?
- Numele, prenumele culegătorului, funcția, instituția unde lucrează. Data și anul culegerii informației.

Bibliografie recomandată

1. Știucă Narcisa Alexandra, *Cercetarea etnologică de teren, astăzi (Curs)*. București, Editura Universității, 2007.
2. Pavel Popa, *Chestionar de inventariere a dansului folcloric*, <http://www.patrimoniuiaterial.md/sites/default/files/Dansul%20folcloric.pdf>
3. Iarovoi Valentina, *Cunoștințe privind alimentația tradițională*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-vii>
4. Iarovoi Valentina, *Chestionar: Cunoștințe privind prepararea și păstrarea produselor alimentare*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/sites/default/files/Produsele%20alimentare.pdf>
5. Iarovoi Valentina, *Chestionar: Tehnici și cunoștințe privind bucatele tradiționale*. <http://www.patrimoniuiaterial.md/sites/default/files/Produsele%20alimentare.pdf>
6. Iarovoi Valentina, *Chestionar: Regimul alimentar* <http://www.patrimoniuiaterial.md/sites/default/files/Regimul%20alimentar.pdf>

Bibliografie recomandată

Acte normative

1. *Convenția pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial*, UNESCO, 2003.
2. *Convenția supra protecției și promovării diversității expresiilor culturale* adoptată la 20 octombrie 2005.
3. *Legea privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*, nr.58 din 29.03.2012, în Monitorul Oficial al Republicii Moldova, 2012, nr.76-80.
4. *Legea privind meșteșugurile artistice populare* nr.135-XV din 20.03.2003.
5. *Registrul Național al Patrimoniului Cultural Imaterial*, conform domeniilor, a se vedea detaliat: <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/registrul/con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial>

Literatura

6. Balazs Lajos, *Folclor Noțiuni generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca, 2003.
7. Badrajan Svetlana, *Obiceiuri practicate de către tineri din colectivitatea rurală în contemporanitate (Republica Moldova)*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.7/2017. Suceava, 2017.
8. Bîrlea Ovidiu, *Folclorul românesc*. București, 1981.
9. Bîrlea Ovidiu, *Principiile cercetării folclorice*, în *Revista de etnografie și folclor*. Tomul 11, nr.3, 1966.
10. Bîrlea Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*. București, 1969.
11. Bâzgu Eugen, *Instituții tradiționale, înrudirea, formele de asociere*. <http://www.patrimoniui-material.md/ro/pagini/capitolul-ix>
12. Brăteanu Călin, *Danți și obiceiuri calendaristice*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
13. Bucșan A., Balaci E., *Metode de cercetare a dansului popular*, în *Revista de etnografie și folclor*. Tomul 11, nr.3, 1966.
14. Burada T. T. *Datinile la nunți ale poporului roman*, în *Revista pentru Istorie, Arheologie și Teologie*, II, București, 1988.
15. Buzilă Varvara, *Sărbători, tradiții și rituale. Registrul Patir-*

- moniului cultural imaterial*. <https://mecc.gov.md/ro/content/capitolul-v-sarbatorile-obiceiurile-si-ritualurile>
16. Buzilă Varvara, *Ceata flăcăilor și Hora satului – instituții tradiționale de afirmare a cultruii socio-normative*, în *Buletinul Științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*. Volumul 21 (34), 2015.
 17. Buzilă Varvara, Postolachi Elena, Bălțeanu Ion, *Tehnici și cunoștințe legate de meșteșugurile artistice tradiționale*. <http://www.patrimoniuiumaterial.md/ro/pagini/registrul-con%C8%9Binutul-registrului-na%C8%9Bional-al-patrimoniului-cultural-imaterial/capitolul-viii>
 18. Buzilă Varvara, *Complexitate și adaptabilitate în costumul de Podoima-Podoimița, Transnistria*, în *Buletin științific. Revistă de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*. Volum 25 (38), 2018.
 19. Buzilă Varvara, *Cămașa femeiască cu altiță – brand garment*, în *Studiul Artelor și Culturlogie: istorie, teorie, practică*, nr.2 (22), 2014.
 20. Buzilă Varvara, *Arta cămășii cu altițp – element de identitate culturală (propusă pentru înscriere în lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității UNESCO)*, în *Aka-demos*, nr.1, 2021.
 21. Buzilă Varvara, *Costumul popular din Republica Moldova. Ghid practic*. Chișinău, 2011.
 22. Camilar Mihai, *Etnografie, Etnologie, Folcloristică*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
 23. Capcelea Valeriu, *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*. Bălți, 2011.
 24. Ceușescu Anca, *Obiceiuri și practici populare străvechi din Oltenia*, în *Anuarul Institutului de Cercetare Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Plopșor”*, vol. XV, 2014.
 25. Cavruc, Valeriu; Postică, Gheorghe. *Salvgardarea Patrimoniului Cultural Național al Republicii Moldova*, în *Aka-demos. Revistă de Știință, Inovare, Cultură și Artă*, 2010, nr.2(17).
 26. Ciubotaru Ion H., Ciubotaru Silvia, *Obiceiurile agrare – o dominată a culturii populate din Moldova*.

27. Cristescu Constanța, *Folclorul – mijlocul de afirmare a identității locale și zonale*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.1, 2011, Suceava, 2012.
28. Cristescu Constanța, *Conservarea și promovarea editorială a folclorului muzical – cu referire la zona Bucovinei*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
29. Cristescu Constanța, *Conservarea patrimoniului cultural imaterial – mijloace și metode*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
30. Cocieru Mariana, *Salvgardarea patrimoniului cultural imaterial – noi paradigm*, în *Magazin bibliologic*, nr.1-4, 2015.
31. Cojocaru Ludmila D., *Nășia la românii din Basarabia: între autoritatea tradiției și avaturile modernizării*, în Bălosu Cornel, Mihai Nicolae, *Cultura populară la români. Context istoric și specificul cultural*, Craiova/Cluj-Napoca, 2014.
32. Cojocaru L. *Peșitul în tradiția nupțială din Basarabia*, în *Revista Glasul Națiunii*, 1998.
33. Cojocaru Ludmila D., *Instituția nășiei la românii din Basarabia: mărturii etnologice*, în *Promemoria. Revista Institutului de Istorie Socială. Volumul II*, nr.3, Chișinău, 2012.
34. Costin Claudia, *Curs de Etnografia și folclor pentru Învățământul la distanță*. Suceava, 2018.
35. Densusianu Ovidiu, *Flori alese din cântecele poporului. Vieța păstorească în poezia noastră populară. Folclorul, Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*. București, 1966.
36. Datcu M. *Obiceiuri de nuntă basarabene*, în *Revista Datini*, nr.3-4, 1994.
37. Andrei Eșanu. *Dinastia Cantemireștilor*. Chișinău, 2008.
38. *Ghidul meu de patrimoniu*, 2018.
39. Ghinoiu Ion, *Zile și mituri. Calendarul țaranului român*. București, 1999.
40. Ghilaș Victor, *Emblemă identitară a culturii naționale: călușul românesc*, în *Akados. Studiul artelor și culturologie*, nr.1/2020.
41. Ghilaș Victor, *Doina, de la ancestralitate la convergență și*

- consemnare în lista reprezentativă a patrimoniului cultural intangibil al umanității, în *Akadosmos. Studii culturale*. Vol. I.
42. Gotfried Habenicht, *Evoluția de cercetare a folclorului muzical*, în *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.6/2016, Suceava, 2016.
 43. Fărcaș Olimpia, *Credințe, practici, magice și obiceiuri de construcție*, în *Acta-Mvsei-Porolissensis-XXIII-2*, 2000.
 44. Pop Miculi, *Obiceiurile de primăvară în peisajul ruralului tradițional* în *Analele Universității Spiru Haret, Seria Arte (Teatru, Muzică)*. Anul VI, nr.6, 2013.
 45. Naghiu Viorica, *Hora satului (danțul)*, în *Memoria etnologică*, nr.30-31, 2009.
 46. Iliuț Maria, Tomuleț Valentin, *Costumul Național moldovenesc pentru femei din Basarabia la sf. sec. al XIX-lea – începutul sec. XX (componentele principale)*, în *Analele științifice ale USM*, 2003.
 47. Popescu A., *Tradiții de muncă românești*. București, 1986.
 48. Pop Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*. Ediția revăzută. Postfață de Rodica Zane. București, 1999.
 49. Radosav Doru, *O perspectivă asupra cercetării culturii populare în perioada interbelică*, în *Cultura si societate în epoca moderna*, 1990.
 50. Repciuc Ioana, *Rituri de întemeire a fântânilor în Moldova*, în *Buletinul Științific. Revistă de Etnografe, Științele Naturii și Muzeologie*, Volumul 23 (36), 2016.
 51. Stănilă Ilina, *Folclorul în perioada anilor 1950. Lucrare de licență*. Iași, 2017.
 52. Șișcanu Elena, *Rolul și locul casei în manifestările spirituale – obiceiuri, credințe, rituri în legătura nașterea*, în *Buletin Științific. Revista de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*, Volumul 21 (34), 2015.
 53. Șoptorean Rareș Sorin, *Etnografie și folclor în lucrările lui Dimitrie Cantemir*, în *Journal of romanian literary studies*, no. 11/2017.
 54. Știucă Narcisa Alexandra, *Cercetarea etnologică de teren, as-tăzi (Curs)*. București, 2007.

55. Vulcanescu Romulus (coordonator), *Introducere în etnologie*. București, 1980.
56. Narcisa Alexandra Știucă, *Insuccesul în cercetarea de teren, în Anuarul IEF „C. Brăiloiu”*.
57. *Colindatul de ceată bărbătească*. Chișinău, 2011.
58. *Ritualul Călușului*. The Căluș Ritual. Le Rituel du Căluș, p. 23-27. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/ritualul-calusului.pdf>
59. *Tehnici legate de Ceramica traditionala de Horezu*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Ceramica-de-Horezu.pdf>
60. *Jocul Fecioresc din România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Jocul-fecioresc-din-Romania-Lad-Dances-in-Romania.pdf>
61. *Colindatul de ceată bărbătească*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Colindatul-de-ceata-barbateasca-Men-Group-Colindat.pdf>
62. *Tehnici tradiționale de realizare a scoarței în România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Tehnici-traditionale_scoarta_Romania.pdf
63. *Practicile culturale asociate zilei de 1 martie*. https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Martisorul_Cultural-Practices.pdf
64. *Arta cămășii cu alțiță – element de identitate culturală în România*. Inventarul național al elementelor vii de patrimoniu cultural imaterial. <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/camasa-altita/camasa-altita.pdf>
65. Tureac Tatiana, *Obiceiurile peștelui și a logodnei*. file:///C:/Users/Cristina/Downloads/230-Article%20Text-853-1-10-20190701%20(1).pdf
66. Tureac Tatiana, *Nunta moldovenească – model de formare a cuplului familial. Teza de doctor*. Chișinău, 2018.
67. Todinca Vasile, *Nunta în satul tradițional din Țara Beiușului*, file:///C:/Users/Cristina/Downloads/37-Biharea-2010-XXXVII-studii-etnografie-arta_009.pdf.

Cristina GHERASIM

MANAGEMENTUL PATRIMONIULUI IMATERIAL

NOTE DE CURS

Asistență computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 2021. Formatul 60 x 84 $\frac{1}{16}$
Coli de tipar 27,2. Coli editoriale 19,7.
Comanda 91. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009