



# Roumanie

## polyphonie vocale des Aroumains



# Rumania

## vocal polyphony of the Arumanians

## LES AROUMAINS DANS LES BALKANS

Aroumains, ou Macédo-roumains, ces deux termes désignent en Roumanie une communauté linguistique originaire de Macédoine et installée principalement au sud-est du pays, entre le Danube et la mer Noire, dans la Dobrogea.

La présence en ces lieux d'une importante minorité de langue macédo-roumaine (plus d'une quinzaine de gros villages dans les départements de Constantza et de Tulcea) s'explique par un transfert de population intervenu à la suite de divers accords internationaux conclus après la Première et la Deuxième Guerre mondiale.

Plus récemment encore, bien des Aroumains de Dobrogea sont allés s'établir dans des villages de la banlieue bucarestoise où ils se trouvent encore actuellement.

Disséminée sur le territoire de l'ancienne Macédoine (outre la Dobrogea roumaine), la population macédo-roumaine, qui regroupe selon les estimations entre trois cent et six cent mille personnes, est

Chœur d'hommes, lors d'un mariage.



Male chorus, at a wedding.

## THE ARUMANIANS AND THE BALKANS

The two terms « Arumanian » and « Macedo-Rumanian » refer to a language community in Rumania originally from Macedonia, that settled mainly in the South-Eastern part of the country, between the Danube and the Black Sea, in Dobruja.

The presence in this region of a large Macedo-Rumanian speaking minority (more than 15 large villages in the districts of Constanza and Tulcea) can be explained by a population transfer that was brought about by various international agreements signed after World Wars I and II.

Still more recently, many Dobrujan Arumanians moved to villages in the suburbs of Bucharest, where they still live today.

Spread out over the territory of Ancient Macedonia (besides Rumanian Dobruja), the Macedo-Rumanian population, which comprises, according to estimates, between 3 and 600,000 indivi-

actuellement minoritaire dans quatre nations balkaniques : l'Albanie (150 000), la Grèce (200 000), la Yougoslavie (plus de 150 000), la Bulgarie (?). Dans ces divers pays, on connaît les Aroumains sous diverses dénominations : Vlachs et Cutzo-Vlachs (Vlachs « boîteux ») en Grèce, Tsintsari en Serbie, Tchobani (bergers) et Rêmër (Roumains) en Albanie, Belivlasi (Vlachs « blancs ») en Bulgarie.

Langue néo-latine balkanique, l'aroumain est apparenté au roumain, mais en même temps nettement différencié, puisque entre un locuteur aroumain (macédo-roumain) et roumain (daco-roumain), l'intercompréhension n'est guère possible. Par rapport au roumain, les différences consistent surtout en des archaïsmes phonétiques, morphologiques et lexicaux. A cela s'ajoute un vocabulaire emprunté aux langues avoisinantes (grec, turc, slave et albanais) adopté à la suite de contacts qu'une vie traditionnellement pastorale et transhumante a favorisés.

## UN PEU D'HISTOIRE

Les populations de langue néo-latine occupant actuellement le sud-est de l'Europe des Carpathes jusqu'aux Balkans sont constituées de deux grands groupes linguistiques apparentés :

- le groupe méridional, qui a donné naissance à deux langues minoritaires : le macédo-roumain (ou aroumain) et le mégleno-roumain ;
- le groupe septentrional, dit daco-roumain, le seul à avoir donné naissance à une langue nationale : le roumain.

Culturellement, on peut considérer ces populations comme le produit d'une lente symbiose entre diverses civilisations :

- une civilisation autochtone (daco-scythique) préexistant à la colonisation romaine, dont quelques survivances très résiduelles subsistent encore et qui semble elle-même avoir accumulé des sédiments lointains d'origine iranienne ;
- une civilisation colonisatrice (à dominante latine), qui a totalement assimilé les autochtones et implanté dans le sud-est de l'Europe le latin parlé (latin d'orient qui a donné aux langues balkano-romanes actuelles leur structure et leur base lexicale) ;
- la civilisation byzantine d'expression grecque (IV<sup>e</sup> siècle) puis slave (VI<sup>e</sup> siècle), facteur essentiel d'unification balkanique qui a pris le relais de la civilisation latine.

On suppose que, lorsqu'au VI<sup>e</sup> siècle les Slaves du Nord ont commencé à émigrer des rives de la Vistule vers les Balkans, une langue unitaire, le roumain commun, était parlée dans les divers foyers de latinité balkanique. Mais ces foyers se trouvèrent isolés les uns des autres par des frontières politiques dès le VII<sup>e</sup> siècle, lorsque se constituèrent les premiers États féodaux. C'est alors que commence le processus de fragmentation dialectale au terme duquel les deux grands groupes balkano-romans – méridional et septentrional – se sont dissociés. Il faut cependant préciser que, pour ce qui nous concerne, les formes et le matériau musical n'ont pas forcément la même résistance à l'usure du temps ou aux influences extérieures que le matériau linguistique. En outre, la composante musicale du chant polyphonique aroumain peut relever d'une culture absolument étrangère à celle de la composante linguistique, elle, rigoureusement balkano-romane.

## A SHORT HISTORY

The Neo-Latin speaking populations presently occupying South-Eastern Europe from the Carpathians to the Balkans are made up of two major related language groups :

- the Southern group, which gave rise to two minority languages : Macedo-Rumanian (or Arumanian), and Megleno-Rumanian ;
- the Northern group, the so-called Dacian-Rumanians, which was the only to produce a national language – Rumanian.

These populations may be considered in cultural terms as the product of gradual symbiosis among several civilizations :

- a native civilization (Dacian-Scythian), which existed prior to Roman colonization, of which a few very residual vestiges still remain, and which seems to have accumulated traces of remote Persian origin ;
- a colonial civilization (predominantly Latin), which totally assimilated the indigenous population and implanted spoken Latin in South-Eastern Europe (the Eastern Latin which gave today's Balkan Romance languages their structure and lexical basis) ;
- the Byzantine civilization, first Greek-speaking (IV<sup>th</sup> century), then Slavic-speaking (VI<sup>th</sup> century), an essential factor in Balkan unification, which took over from Latin civilization.

We assume that when the Northern Slavs began to emigrate in the VI<sup>th</sup> century from the banks of the Vistula towards the Balkans, a single language, Common Rumanian, was spoken in the various Balkan Latin centers. But these centers became isolated from each other when the first feudal states were established in the VII<sup>th</sup> century. That is when the process of dialectal fragmentation began, which led to the separation of the two major Balkano-Roman groups – the Northern and the Southern. We should point out, however, that, in so far as we are concerned, music forms and material do not necessarily resist the wear of time or outside influences as well as linguistic material. Moreover, the musical component of Arumanian polyphonic song may be derived from a culture totally foreign to the linguistic component, which is strictly Balkano-Roman.

duals, is presently a minority in four Balkan nations : Albania (150,000), Greece (200,000), Yugoslavia (more than 150,000), and Bulgaria (?). In these various countries, the Arumanians are known under several names : Vlachs and Cutzo-Vlachs (« lame » Vlachs) in Greece, Tsintsari in Serbia, Tchobani (shepherds) and Rêmër (Rumanians) in Albania, Belivlasi (« white » Vlachs) in Bulgaria.

Arumanian, a Neo-Latin Balkanic language, is related to Rumanian, yet at the same time clearly different, since an Arumanian (Macedo-Rumanian) speaker and a Rumanian (Daco-Rumanian) speaker would hardly understand each other. Compared to Rumanian, the differences lie mainly in archaic phonetic, morphological, and lexical forms. To that may be added a vocabulary borrowed from neighbouring languages (Greek, Turkish, Slavic languages and Albanian), which was adopted during the course of many contacts favored by traditional pastoral and transhumant life.

Les Aroumains de la Dobrogea roumaine — les seuls représentés dans ce disque — se dénomment eux-mêmes «Machedoni» (Macédoniens), ou «Armâni» (Aroumains). Selon leur région ou leur village macédoniens d'origine, ils appartiennent à plusieurs familles. La présente monographie porte sur deux d'entre elles : les Farcherots (Fărșeroți), originaires de la région de Frășari en Albanie du Sud, et les Gramosteni (Grâmusteani), originaires de la région de Grâmoste dans le massif du Pinde en Épire (Grèce).

Les musiques de la face A et de la première plage de la face B sont farcherots; celles des autres plages de la face B sont gramosteni. La musique gramosteni possède de nombreux traits archaïques et conserve un caractère bien particulier. Celle des Farcherots est, quant à elle, très proche de celle des Tosques d'Albanie du Sud. Par ailleurs — et si l'on en juge par le rôle du bourdon (*ison*) — une influence byzantine n'est pas à exclure.

Danse collective aroumaine (photographie de 1928).



Arumanian group dance (photograph dated 1928).

The Arumians from Rumanian Dobruja — the only ones to be recorded on this record — call themselves «Machedoni» (Macedonians), or «Armâni» (Arumians). Depending on the region or village in Macedonia they originally came from, they belong to a number of different families. This monograph covers two of them : the Farsherots (Fărșeroți), originally from the Frășari region in Southern Albania, and the Gramosteni (Grâmusteani), originally from the Grâmoste region of the Pindus massif in Epirus (Greece).

The music on side A and the first band of side B is Farsherots, the rest of the music on side B is Gramosteni. Gramosteni music has many archaic features and has kept a very distinctive character. The Farsherots music, on the other hand, is very close to that of the Tosks in Southern Albania. Moreover — and if we may judge by the role of the drone (*ison*) — there may well also be a Byzantine influence.

## MUSIQUE ET FÊTES

D'un caractère apparemment grave et austère, les musiques de ce disque, de prime abord, ne sembleront guère festives. C'est pourtant bien la fête et les rassemblements d'hommes et de femmes qu'elle suppose qui en sont le lieu principal de production. Les mariages, contractés traditionnellement en fin d'été et à l'automne, donnent lieu aux plus grandes fêtes. L'ampleur du rituel (cf. tableau 1), et la quantité de dépenses engagées laissent entendre qu'il s'agit d'un événement important. A cette occasion, une tente est dressée à proximité de la maison principale afin de recevoir un grand nombre de convives.

La musique vocale présentée dans ce disque est une musique villageoise; elle n'est pas le fait de professionnels, mais de chanteurs occasionnels généralement assez âgés. Les chœurs se font et se défont au fil des fêtes et à certains moments forts du rituel. Les

enregistrements ont été effectués dans des conditions d'exécution habituelles et, partiellement, à la demande, notamment dans la face A. Trois pièces ont été enregistrées durant un mariage (face B, plages 3 a, b, c). D'une façon générale, notre intervention sur place a consisté à solliciter les meilleurs chanteurs (et surtout à éloigner les moins bons) et, « après-coup », à opérer des choix sur l'ensemble du matériel recueilli.

La musique instrumentale (face A, page 6 et B, pages 1 et 2) jouée surtout à la cornemuse, se différencie de la musique vocale villageoise en ce sens qu'elle fait appel à un musicien spécialiste rétribué qui joue principalement de la musique à danser. La cornemuse aroumaine, dénommée *gajda* comme en Bulgarie, ou *cimpoi* comme ailleurs en Roumanie, est d'un type commun à toute cette région des Balkans. Elle est constituée d'un gros sac réalisé à partir d'une peau de chèvre, d'un tuyau mélodique de petite dimension et d'un bourdon. Tuyau mélodique et bourdon sont montés avec des anches simples. Encore actuellement, les cornemuseurs louent leurs services dans les mariages. Ils sont cependant de plus en plus remplacés par des groupes jouant une musique macédonienne moderne faisant usage de l'accordéon, de la batterie et de la guitare électrique. Ces groupes accompagnent des chanteurs, ou animent des danses en partie traditionnelles autant que du « rock'n'roll ». Il est à remarquer que les musiciens professionnels tsiganes, omniprésents dans la fête roumaine où ils ont très souvent la charge de conduire le rituel, jouent ici un rôle marginal. Chez les Aroumains, ce sont les participants de la noce, principalement le père de la mariée et celui du mari, qui ont cette charge. Plus précisément dans les chants du départ de la mariée (cf. face B, page 3 c). Ces chants, partiellement improvisés, sont exécutés sous forme antiphonale par deux groupes vocaux appartenant à chacune des familles en présence : famille de la mariée d'une part, du mari de l'autre (cf. également tableau 1).

## MUSIC AND FESTIVALS

Apparently grave and austere, the music of this record does not appear at first sight to be particularly festive. Yet it is at festivals and the gatherings of men and women which they bring about that this music is mainly produced. Weddings, traditionally held in late Summer or Autumn, are the biggest celebrations. Given the scope of the ritual (cf. table 1) and the level of expenses involved, these events are clearly important. On such occasions, a tent is set up close to the main house in order to accommodate many guests.

The vocal music on this record is village music; it was not produced by professionals, but by occasional, generally elderly singers. The choruses are made and unmade throughout the succession of festivals and at certain climatic moments of the ritual. The recordings were made in usual conditions of performance, and partly upon request, in particular on side A. Three pieces were recorded during

a wedding ceremony (side B, bands 3 a, b, c). Generally speaking, our intervention on the spot consisted of calling upon the best singers (and in particular of avoiding the worst), and afterwards, of selecting material from the recordings.

The instrumental music (side A, band 6, and side B, bands 1 and 2), played mostly on the bagpipe, is different from the village vocal music in that the musician is a paid specialist who mainly plays dance music. The Arumanian bagpipe, called *gajda*, as in Bulgaria, or *cimpoi*, as elsewhere in Rumania, is common to this whole area in the Balkans. It is made of a large goat-skin bag, a small melodic pipe, and a drone. Both the small melodic pipe and the drone have simple reeds. Even now, bagpipe players rent their services for weddings. They have however been increasingly replaced by groups playing modern Macedonian music with accordion, drums, and electric guitar. These groups accompany singers, play for partly traditional dances, as well as rock'n'roll. We should mention that the professional gypsy musicians, omnipresent in Rumanian festivals where very often they conduct the rituals, play a very minor role here. Among the Arumians, it is the wedding participants, especially the fathers of the bride and groom, who are in charge of ritual, and more specifically, of the songs for the bride's departure (cf. side B, band 3 c). These songs, partly improvised, are executed antiphonally by two vocal groups belonging to each of the families present : the bride's family, and that of the groom (cf. also table 1).

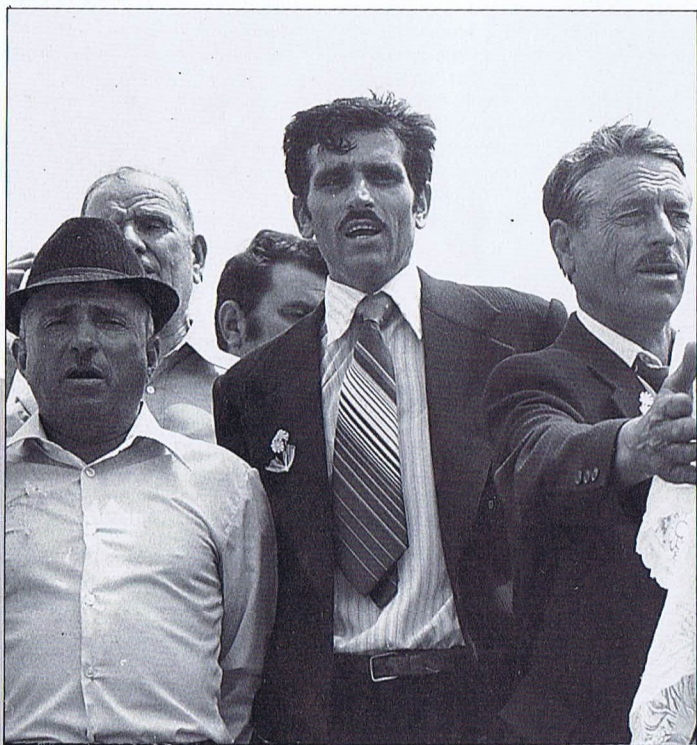
## LE MARIAGE

Les manifestations musicales liées au mariage sont de trois types : 1) chants rituels correspondant aux moments forts de la cérémonie; 2) chants « assis » (*din pade*, ou *di padi*) exécutés principalement en attente des plats lors des repas de noces; 3) les danses en chaîne (*coru*), chantées par les danseurs eux-mêmes, mais qui peuvent être également exécutées par des musiciens instrumentistes distincts de la chaîne des danseurs.

Le *coru* formant un large cercle ouvert (cf. photographies) est conduit par les hommes ayant une fonction importante dans la noce (parrain de la noce, père de la mariée, etc.). Traditionnellement, les hommes âgés se placent en début de chaîne, précédant les plus jeunes. Les femmes, puis les jeunes filles, prennent place à leur suite.

Le tableau 1 donnera une idée de l'importance de la musique et de la danse dans le déroulement de la cérémonie nuptiale. La noce (*nunta*) durant plusieurs jours, seuls les moments forts ont été pris ici en considération, ceux où le rite est vécu par la totalité des convives (en moyenne une bonne centaine de personnes).

Chant du départ de la mariée.



Song for the departure of the bride.

## THE WEDDING CEREMONY

There are three kinds of musical events linked to weddings : 1) ritual songs sung at intense moments of the ceremony, 2) «sitting» songs (*din pade*, or *di padi*), mainly sung while waiting for food at wedding feasts, and 3) chain dances (*coru*), sung by the dancers themselves, or by instrumentalists who are not a part of the dance chain.

The *coru*, danced in a large open circle (cf. photographs), is led by the men with an important function in the wedding (sponsor of the feast, father of the bride, etc.). Traditionally, the older men are at the head of the chain, before the younger. The women, then the girls, follow in turn.

Table 1 gives one an idea of the importance of dance and music in the succession of events during the wedding ceremony. Since the wedding festivities (*nunta*) last several days, only the most intense moments were considered here, when all the guests participate in the rite (on the average, at least one hundred).

## CHEZ LE MARIÉ

JOUR PRÉCÉDANT LA NOCE  
... chant de préparation (rasage).

JOUR DE LA NOCE  
Les invités du côté du marié

Plus tard, le marié, accompagné de ses invités

## CHEZ LA MARIÉE

JOUR PRÉCÉDANT LA NOCE  
... chants de préparation (parure, habillement, etc.)

JOUR DE LA NOCE  
vont chercher le parrain de la noce ; chant.

va chercher la mariée : **danse** (*coru*) avant l'entrée dans la maison ; puis, au seuil de la maison, **chant** par les femmes de la famille de la mariée ; remise des cadeaux.

Repas : **chants** *din pade* (B3a, b) et chant dit « du gâteau » offert au marié et énumérant les qualités de ce dernier.

Départ de la mariée : **chant** (B3c) exécuté par deux chœurs en antiphonie. **Cortège** (**musique instrumentale**).

Mariage religieux à l'église, suivi de danses devant l'église.

Arrivée de la mariée : **chant** exécuté par deux chœurs en antiphonie.

Repas : **chant** *din pade* et **chant** dit « de la poule » offerte au parrain (*nun*) de la noce ; deuxième cérémonie de dons.

**Danse** toute la nuit (musique instrumentale).

LE JOUR SUIVANT

Plusieurs activités rituelles avec accompagnements de **chants**, notamment : départ du parrain de la noce.

Tableau 1 : les étapes du mariage et ses principaux moments musicaux chez les Gramosteni, avec renvois aux faces et plages du disque (3a, b, c).

## AT THE HOUSE OF THE GROOM

THE DAY BEFORE THE WEDDING  
... preparation song (shaving).

THE DAY OF THE WEDDING  
The groom's guests

Later, the groom, accompanied by his guests

## AT THE HOUSE OF THE BRIDE

THE DAY BEFORE THE WEDDING  
... preparation songs (adornment, dressing, etc.).

THE DAY OF THE WEDDING  
go to fetch the « sponsor » of the wedding ; song.

goes to fetch the bride : **dance** (*coru*) before entering the house ; then, on the thresh-hold of the house, **song** by the women of the bride's family ; giving of gifts.

Meal : songs *din pade* (B3a, b) and the so-called « cake » song in honor of the groom, enumerating his merits.

Departure of the bride : **song** (B3c) sung by two choruses antiphonally. **Procession** (**instrumental music**).

Religious ceremony at the church, followed by dancing in front of the church.

Arrival of the bride : **song** sung by two choruses antiphonally.

Meal : **song** *din pade* and so-called « chicken » **song** in honor of the « sponsor » (*nun*) of the wedding ; second gift-giving ceremony.

**Dance** all night long (instrumental music).

THE NEXT DAY

Several ritual activities accompanied by **songs**, in particular for the departure of the « sponsor » of the wedding.

Table 1 : the stages of a wedding and its main musical events among the Gramosteni, with references to the corresponding side and band of the record (3a, b, c).

## LES TECHNIQUES POLYPHONIQUES

Si, du moins, l'on fait exception des chants funèbres du Banat, la polyphonie vocale n'est guère pratiquée dans le domaine balkano-roumain que par les populations aroumaines. Chez les Aroumains, on peut distinguer en outre deux styles vocaux fort différents : farcherots (face A) ; gramosteni (face B, pages 3 a, b, c).

### Farcherots : « tirer », « couper », « tenir »

Dans les chants « assis » (*din pade*), les chanteurs se tiennent à proximité les uns des autres et les solistes, d'un geste de la tête, de la main ou du bras, donnent des indications rythmiques. L'exécution est rubato. La structure pentatonique (plus rarement tétratonique) est partiellement dissimulée par un jeu ornemental faisant un grand usage du glissando. C'est ainsi que les différents degrés sont atteints par un jeu de mouvements conjoints progressifs qui leur donne une relative instabilité. Le degré principal, qui est aussi la note bourdon, est cependant très stable.

Sous sa forme la plus développée, et également la plus habituelle, la polyphonie est à trois parties. La première est réalisée par un chanteur principal « qui tire la voix » *cari trazi boateja* ; la deuxième par celui « qui coupe la voix » *cari taie boateja* ; la troisième fait un bourdon continu (sur la voyelle « é ») qui peut être dédoublé en bourdons oscillants et réalisé par plusieurs chanteurs hommes ou femmes. On dit du bourdon « qu'il tient la voix » *cari ține boateja*, ou encore que les chanteurs du bourdon sont ceux « qui bouillent » (*cari herb*).

Le deuxième chanteur relaie le premier. Il intervient après que les quatre premières syllabes du vers au moins aient été chantées par celui-ci. Tel est le sens de l'image de la « coupure » (*taie*). L'image du bouillonnement servant à caractériser les voix bourdons est en soi suffisamment évocatrice.

Le chant de danse, dont nous ne donnons qu'un exemple (A 5), est de type *aksak* (composé de valeurs binaire et ternaire systématiquement alternées) et obéit à des principes d'organisation en partie semblables à ceux utilisés dans la musique gramosteni (cf. infra).

Précisons que le chant polyphonique est pour les Farcherots une pratique habituelle et normale. Comme le remarque G. Marcu

## THE POLYPHONIC TECHNIQUES

Except for the Banat funeral songs, vocal polyphony is hardly practiced in the Balkano-Rumanian area by any other than the Arumians. Among the latter, we may furthermore distinguish two very different vocal styles : Farsherots (side A) ; and Gramosteni (side B, bands 3 a, b, c).

### Farsherots : « pull », « cut », « hold »

In the « sitting » songs (*din pade*), the singers are seated close to each other, and the soloists, with head, hand, or arm gestures, occasionally emphasize the rhythm. The style of execution is rubato. The pentatonic structure (more rarely tetra-tonic) is partially blurred by the ornamentation, full of glissandi. Thus there is a series of gradual step-wise movements between tones that makes them relatively unstable. The major tone, however, which is also the drone, is very stable.

In its most developed, and also its most usual form, the polyphony is in three parts. The first is executed by the main singer « who pulls the voice » (*cari trazi boateja*) ; the second by one « who cuts the voice » (*cari taie boateja*) ; and the third is a continuous drone (on the vowel « e »), which may be duplicated by oscillating drones sung by several male or female singers. It is said that the drone « holds the voice » (*cari ține boateja*), or that the drone singers « boil » (*cari herb*).

The second singer relays the first. He starts after the first has sung at least the first four syllables of the verse. This explains the meaning of the voice that is « cut » (*taie*). The image of the « boiling » drone is self-explanatory.

The dance songs, of which we offer only one example (A 5), are of the *aksak* type (composed of systematically alternating binary and ternary values), and obey organizational principles somewhat similar to those used in Gramosteni music (cf. infra).

We should point out that polyphonic song is normal and habitual for the Farsherots. As G. Marcu mentioned in a study devoted to their music (*Folclor muzical aromân, Editura muzicală, Bucharest, 1977*) : « The Farsherots Macedonians shrink from the idea of singing alone or homophonically. If you ask one of them

dans une étude qu'il a consacrée à leur musique (*Folclor muzical aromân, Editura muzicală, Bucarest, 1977*) : « Les Macédoniens farcherots acceptent difficilement l'idée de chanter individuellement ou homophoniquement. Si vous demandez à un d'entre eux de chanter seul, il vous répondra que ce n'est pas possible tant qu'il n'a pas quelqu'un pour « couper sa voix » ».

Deux procédés sont utilisés : 1) Les chanteurs (solo 1 et 2) interviennent en alternance (cf. tableau 2, fig. a et b). Dans ce cas, soit le deuxième soliste reprend intégralement la mélodie du premier (face A, page 1), soit les deux solistes se relaient prenant à tour de rôle les parties de chant et contrechant (face A, pages 2, 3) pour conduire la ligne mélodique jusqu'à son terme sur le premier degré. 2) Il n'y a pas alternance (cf. tableau 2, fig. c, renvoyant à face A, page 4) : le deuxième chanteur (solo 2) intervient seulement pour réaliser un contrechant ou un bourdon oscillant à deux degrés sur la partie du soliste. Dans certains cas (face A, page 3), plusieurs solistes peuvent intervenir à tour de rôle.

En cours d'exécution la tenue du bourdon varie ; mais ces variations, d'ailleurs fort contrôlées, et qui apparaissent surtout en début et en fin de strophe, n'enlèvent pas au bourdon sa fonction de degré de référence. En règle générale, il entre en jeu en même temps que la deuxième voix et ordinairement marque les silences entre les strophes (le premier exemple de la face A, de ce point de vue, constitue une exception). Dans le but de maintenir une certaine épaisseur polyphonique, il peut arriver qu'en fin de phrase,

La danse (*coru*).



Dance (*coru*).

to sing alone, he will answer that it cannot be done unless there is someone 'to cut his voice' ».

Two procedures are used : 1) The singers (solos 1 and 2) enter alternately (cf. table 2, figs. a and b). In this case, either the second soloist does a total retake of the melody of the first (side A, band 1), or the two soloists relay each other, singing in turn both the melody and the counter-melody (side A, bands 2, 3), carrying the melodic line to the end on the first tone. 2) There is no alternation (cf. table 2, fig. c, which refers to side A, band 4). The second singer (solo 2) enters solely with a counter-melody or a two-tone oscillating drone in the solo part. In some cases (side A, band 3), several soloists may enter one after the other.

During the performance the manner in which the drone is held may vary ; but these variations, which moreover are carefully controlled, and which appear mainly at the beginning and end of stanzas, do not prevent the drone from being the reference tone. Generally speaking, it enters at the same time as the second voice, and ordinarily marks rests between stanzas (the first example on side A is an exception from this standpoint). In order to maintain a certain degree of polyphonic density, the soloists, at the end of a phrase, may abandon the drone with which they had momentarily

les solistes abandonnent le bourdon de référence qu'ils avaient momentanément rejoint pour proposer une deuxième note tenue à la seconde supérieure (cf. notamment face A, page 2), ce qui enrichit la polyphonie d'une voix.

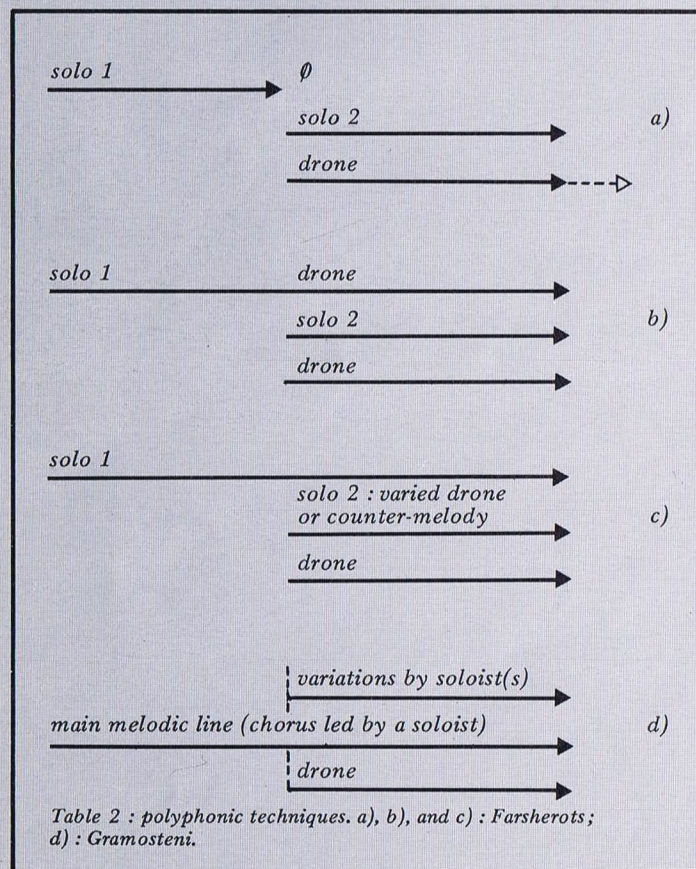
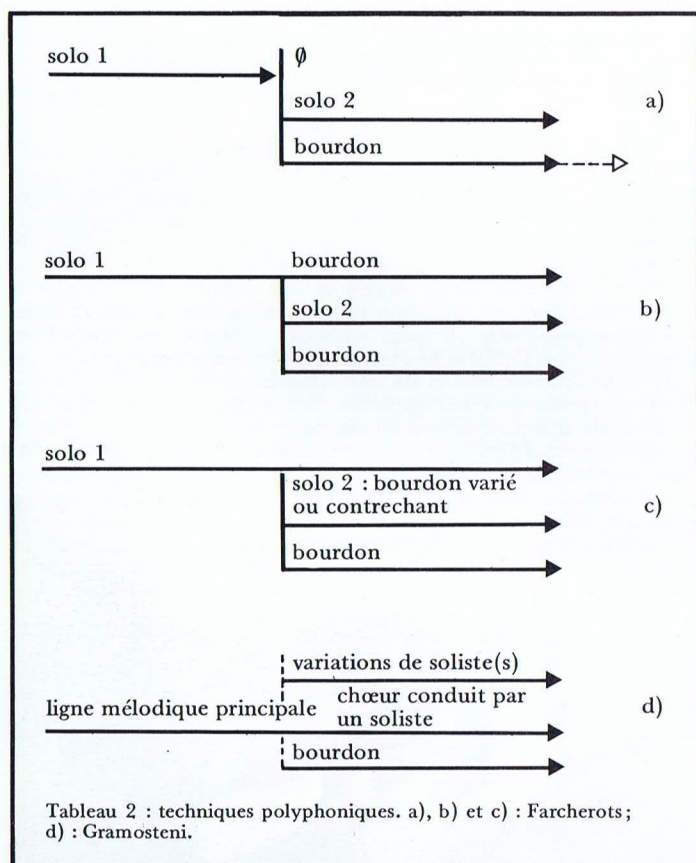
### Gramosteni : bourdon intermittent

La polyphonie gramosteni, fort différente de celles des Farcherots, est dans un style *giusto* syllabique (alternance d'unités brèves et longues dans un rapport d'un à deux), comparable à celui des chants de quête balkanique (*colinde*). Le système est tétratonique, l'ensemble se construisant autour de la ligne mélodique principale conduite par un chanteur. Cette ligne, parfois renforcée par d'autres chanteurs, est relativement stable et constante d'une strophe à l'autre. Dans certaines strophes cependant, le soliste varie sa ligne mélodique principale (le plus souvent à profil descendant) en choisissant, sous l'effet d'une impulsion dynamique particulière, un degré supérieur en dehors de l'ambitus habituel, ce qui crée des effets polyphoniques occasionnels. Les différentes voix chantées par le chœur d'accompagnement ont pour fonction : 1) de renforcer le degré principal (celui de la note finale) en donnant l'impression d'un bourdon intermittent ; 2) de souligner certains degrés mélodiques contenus dans la ligne mélodique principale en donnant un profil simplifié de cette ligne. En tout état de cause, dans cette technique, les voix secondaires ne sont pas indépendantes au point d'imposer une structure différente de celle de la voix principale.

united in order to suggest a second held note one tone higher (cf. in particular side A, band 2), thus enriching the polyphony with an additional voice.

### Gramosteni : the intermittent drone

Gramosteni polyphony, quite different from the Farsherots', is in a syllabic *giusto* style (alternation of short and long units in a ratio of one to two), comparable to that of Balkan winter-solstice songs (*colinde*). The system is tetra-tonic, built around the main melodic line carried by a singer. This line, sometimes reinforced by other singers, is relatively stable and constant from one stanza to the next. In some stanzas, however, the soloist, impelled by the effect of a particular dynamic impulse, varies the main melodic line (most often with a descending profile) by selecting a higher tone outside the usual ambitus, thus creating occasional polyphonic effects. The different voices sung by the accompanying choruses either 1) strengthen the main tone (that of the final note), giving the impression of an intermittent drone, or 2) underline certain melodic tones contained in the main melodic line by producing a simplified profile of the line. In any case, with this technique, the secondary voices are not independent enough to impose a structure different from that of the main voice.



### LES TEXTES CHANTÉS

Lyriques (A1, 2, 4, 5), narratifs (A3), votifs (B3a et b) ou encore commentaires largement improvisés d'un moment rituel du mariage (B3c), les textes des chants ont en commun de n'être jamais totalement explicites : ils apparaissent comme de pures allusions parfois très laconiques à des états psychologiques ou à des événements plus ou moins bien connus de tous et qu'il semble superflu de décrire ou de relater dans le détail. On notera par ailleurs l'existence de nombreuses interjections plus ou moins lexicalisées qui, opérant comme syllabes d'appoint, s'ajoutent au discours proprement dit : *aïde!* « allez! », *more!* (à l'origine, vocatif au sens de « sot », « fou »), *moi!* (idem), *lai!*, *lele!*, etc. Apparaissant tant en début qu'au milieu ou en fin de vers, ces interjections peuvent même intervenir à l'intérieur du mot et donc en dissocier les syllabes.

### FACE A

#### 1. Chant, duo femmes et bourdon mixte

Solistes : Vasilica Nastu et Flora Vanghele. Chant lyrique : une jeune personne déplore que ses parents l'empêchent d'aller à une fête.

La danse (*coru*).



Dance (*coru*).

### THE TEXTS OF THE SONGS

The texts of the songs, be they lyric (A 1, 2, 4, 5), narrative (A 3), votive (B 3 a, b), or largely improvised commentary on some aspect of a wedding ritual (B 3 c), have in common the fact that they are never totally explicit : they appear to be pure, often laconic allusions to psychological states, or to events more or less well known to all and which seem not to need any elaborate description or account. One should note, moreover, the many more or less lexicalized interjections which provide extra syllables and which are added to the actual discourse : *aïde!* « go on! », *more!* (originally a vocative meaning « fool », « crazy »), *moi!* (idem), *lai!*, *lele!*, etc. Appearing at the beginning, as well as in the middle or at the end of a verse, these interjections can even crop up in the middle of a word and thus separate its syllables.

### SIDE A

#### 1. Song, female duo and mixed drone

Soloists : Vasilica Nastu and Flora Vanghele. Lyric song : a young girl complains that her parents prevent her from going to a feast.

*Il y a une belle fête / On chante derrière la maison.  
Ma mère ne me laisse pas aller / M'y distraire.*

*Je vais monter sur une colline.*

*Je me jetterai à plat ventre pour pleurer.*

*Il n'y a personne qui me contrarie / En dehors de mes parents.*

*Je monterai sur une colline / J'y resterai accoudé(e) sur un bras.*

*Personne ne me contrarie / En dehors de mes deux frères.*

#### 2. Chant, duo hommes et bourdon hommes

Solistes : Miciu Bracea et Dumitru Cindroeanu. Lyrique de l'exil et douleur de ceux qui restent. Les trois premiers vers forment le refrain.

*O! montagne eh! montagne / Que de malheurs tu as eus / Allez eh! montagne.*

*Ils vont partir, les pauvres / Ça les rend très tristes (ref.)*

*Ils partiront tous les jeunes / Ils iront à l'étranger (ref.)*

*Ils vont partir, les pauvres / Ça les rend très tristes (ref.)*

*Et les femmes regardent.*

*Elles n'arrêtent pas de regarder derrière elles (ref.)*

*Elles n'arrêtent pas de regarder derrière elles.*

*Et elles hurlent de douleur (ref.)*

*Elles n'arrêtent pas de leur souhaiter / De revenir bien vite (ref.)*

There is a beautiful feast / They're singing behind the house.  
My mother won't let me go / To have fun.

I shall climb up a hill / I'll throw myself down on my belly to cry.

There is no one who bothers me / Except for my parents.

I shall climb up a hill / I'll stay there leaning on my elbow.

No one bothers me / Except for my two brothers.

#### 2. Song, male duo and drone

Soloists : Miciu Bracea and Dumitru Cindroeanu. Lyric song about exile and the pain of those who remain behind. The first three lines are the refrain.

*O! mountain eh! mountain / What sorrows you have known.  
Away eh! mountain.*

*They're going to leave, poor souls / It makes them very sad (ref.)*

*All the young are going to leave / They will go abroad (ref.)*

*They're going to leave, poor souls / It makes them very sad (ref.)*

*And the women watch / They keep looking back (ref.)*

*They keep looking back / And howl with pain (ref.)*

*They keep wishing / The young will soon return (ref.)*

### 3. Chant, trio hommes en alternance et bourdon hommes

Solistes : Dumitru Zogu, Nicolai Bacu et Georghe Pusi. Récit laconique sur les tracasseries infligées à un berger par les gendarmes. *Allez, sur le chemin à la bergerie de Mite / Allez, eh Mite! C'est pitié ce qui s'est passé / Allez, eh Mite! Allez, Mite, il avait une brebis apprivoisée. Allez, il l'appelait brrr... pour lui donner du sel. Allez, il l'appelait pour lui donner du sel. Allez, seulement à elle, cette brebis apprivoisée. Allez capitaine allez! J'ai une requête à te faire. Laisse-moi retirer mes brebis de la bergerie. Allez, eh si j'avais su! Je ne serais pas allé à cette bergerie.*

Dumitru Pufleni, joueur de cimpoi.



Dumitru Pufleni, cimpoi player.

### 3. Song, alternating male trio and drone

Soloists : Dumitru Zogu, Nicolai Bacu, and Georghe Pusi. The laconic story of the trouble the police gave to a shepherd. *Away, on the road to Mite's sheepfold / Away, eh Mite! It's a shame what happened / Away, eh Mite! Away, Mite, he had a tame ewe. Away, he called her brrr... to give her some salt. Away, he called her to give her some salt. Away, only to her, to that tame ewe. Away, captain, away, I have something to ask you. Let me take my ewes from this sheepfold. Away, eh if I'd only known! I wouldn't have gone to that sheepfold.*

### 4. Chant, duo hommes et bourdon hommes

Solistes : Petre Kusticea et Sotir Javela. Lyrique légère; chant relatif au mariage et à la condition de belle-fille. *Allez, eh les jolies filles! Allez, vous vous reposez toute la journée. Allez, eh la raie de vos cheveux n'est pas droite! Allez, elles se rassemblent là-haut sur le rocher! Allez, il y en a une, il y en a deux. Allez, elles se rassemblent, eh, à la grotte! Allez, elles montent et ont mal au dos. Allez, il y a même Limbia de Chez Docou qui vient vers nous. Eh, Bie, quel est celui qui a des vues sur toi? Allez, quel est celui qui ne veut pas venir avec toi? Allez, la chanson, l'une ou l'autre l'entonne. Allez, celle qui l'entonne ensuite, c'est la pauvre belle-fille.*

Groupe de femmes attendant la mariée.



Group of women waiting for the bride.

### 4. Song, male duo and drone

Soloists : Petre Kusticea and Sotir Javela. Light lyric song on marriage and the daughter-in-law's condition. *Let's go, eh you pretty girls. Let's go, you rest all day. Let's go, eh the part in your hair isn't straight. Let's go, they gather up there on the rock. Let's go, there's one, there's two. Let's go, they gather, eh, at the cave. Let's go, they climb and their backs hurt. Let's go, even Limbia from Docu's is coming towards us. Eh, Bie, which one is interested in you? Let's go, which one wants nothing to do with you? Let's go, one or the other strikes up the song. Let's go, the one to sing next is the poor daughter-in-law.*

### 5. Chant de danse : solo et chœur hommes

Soliste : Petre Kusticea. *Oh, eh Zora, eh Zorica / Le Grec t'appelle de la colline. Pourquoi es-tu si en retard? Oh, je suis en retard parce qu'ils m'ont mis en retard. Ils ont brisé la malheureuse cruche / Et je suis restée les mains vides. Longue vie à ta jument, l'ami / Si tu me prends un peu ma fillette! Si tu me prends un peu ma fillette / Pour que j'aie voir ma mère. Sur la colline d'Ostrovitsa / Tu t'agrippais comme un écureuil. Tu t'agrippais comme un écureuil / Et tu portais ton enfant sur le dos.*

### 6. Solo de cornemuse avec parties chantées

Par Hristu Budina. Le musicien joue et chante simultanément, lâchant par moment le tuyau d'insufflation de son instrument pour chanter quelques vers qui évoquent la séparation de la mariée avec sa mère.

### 5. Dance song : male solo and chorus

Soloist : Petre Kusticea. *Oh eh, Zora eh Zorica / The Greek is calling you from the hill. Why are you so late? Oh, I'm late because they made me late. They broke the poor jug / And I remained empty-handed. Long live your mare, friend. If you take care of my little girl for a while. If you take care of her for a while / So I can go to see my mother. On Ostrovitsa hill / You were clinging like a squirrel. You were clinging like a squirrel. And you carried your child on your back.*

### 6. Bagpipe solo with sung parts

By Hristu Budina. The musician plays and sings at the same time, occasionally releasing the blow-pipe of his instrument to sing a few lines on the separation of the bride from her mother.

## FACE B

### 1. Solo de cornemuse

Par Hristu Budina, de Cogealac (Constanța). Introduction à rythme libre (de type *doina*); chanson instrumentalisée; danse *vulgarcu*. Dans l'enregistrement original, d'autres danses sont enchaînées à la suite sans interruption.

### 2. Solo de cornemuse

Par Dumitru Pufleni, de Lastuni (Tulcea). Suite de danses : danse de Bidjova (Macédoine), trois danses « de ceinture » (dénommées ainsi parce que les danseurs se tiennent par la taille).

### 3a. Chant de mariage : pendant le repas de noce

Soli et chœur. Le texte fait allusion aux difficultés financières inhérentes au mariage. La « marraine » évoquée est la *nașa*, c'est-à-dire la marraine de la noce.

... / Allez, une belle a vanté mes qualités.

Holà, marraine, ma marraine.

Allez, comment faire pour l'épouser ?

Allez, cela représente de très grosses dépenses.

Cinq mille, eh, pour les fiançailles / ...

### 3b. Chant de mariage : pendant le repas de noce

Soli et chœur. Le texte est une suite de vœux de bonheur et de bonne fortune aux mariés et à leur famille.

Groupe de femmes attendant la mariée.



Group of women waiting for the bride.

## SIDE B

### 1. Bagpipe solo

By Hristu Budina, from Cogealac (Constanza). Introduction in free rhythm (*doina* style); song adapted to instrument; *vulgarcu* dance. In the original recording, an uninterrupted sequence of dances followed.

### 2. Bagpipe solo

By Dumitru Pufleni, from Lastuni (Tulcea). Dance suite : dance from Bidjova (Macedonia), three « waist » dances (so named because the dancers hold each other by the waist).

### 3a. Wedding song, sung during the wedding meal

Solos and chorus. The text alludes to the financial difficulties of marriage. The « god-mother » referred to is the *nașa*, the sponsor of the wedding.

... / Go on, a belle has praised my merits.

Hola, god-mother, my god-mother.

Go on, how to marry her ?

Go on, it means a lot of money.

Five thousand, eh, for the engagement / ...

### 3b. Wedding song, sung during the wedding meal

Solos and chorus. The text is a series of good wishes for happiness and good fortune for the newly-weds and their family.

... / Allez, souhaitons leur d'avoir de la chance.

Allez, que sa famille (à lui) fasse fortune.

Allez, que tous les siens se réjouissent.

Allez, de marier leur beau garçon / ...

### 3c. Chant de mariage : pour le départ de la mariée

Soli et chœurs formant deux ensembles antiphoniques; enregistré au moment du départ de la mariée vers la maison de son futur époux. Le texte, partiellement improvisé, se présente comme une vive incitation au départ et comprend des allusions au trousseau.

... / Ça suffit, la mariée, tu nous as assez donné de tracas

Pendant une semaine !

Mais les convives ne partent pas / Eh, sors donc, la mère !

Que vas-tu me donner comme trousseau ? / Les convives partent.

La mariée part / Avec tout son trousseau.

Va, la mariée, va ma chère / Va, bonne route.

Que Dieu te porte chance ! / ...

Les signes ... / et / ... signalent une coupure par rapport à l'enregistrement original.

Bernard Lortat-Jacob et Jacques Bouët.

Les enregistrements ont été effectués en Roumanie en juillet 1980 et septembre-octobre 1981

par Bernard Lortat-Jacob (chargé de recherche au CNRS) et Jacques Bouët (maître-assistant de langue roumaine à l'Université Paul-Valéry de Montpellier).

Nos remerciements vont à Madame Chira Iorgoveanu et à Monsieur Georghe Marcu pour l'aide qu'ils nous ont apportée en Roumanie

Publication de l'Équipe de Recherche 165 du CNRS, Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1983.

Photographie de couverture : le départ de la mariée entourée du chœur.

## DÉJÀ PARUS :

- . Flûtes du Rajasthan. LDX 76645
- . Ladakh. Musique de monastère et de village. LDX 74662
- . Berbères du Maroc, « ahwach ». LDX 74705
- . Bengale. Chants des « fous ». LDX 74715
- . « Jüüzli ». Jodel du Muotatal, Suisse. LDX 74716
- . Tchad. Musique du Tibesti. LDX 74722
- . Inde. Musique tribale du Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Chants des Pashaï. LDX 74752
- . Sénégal. Musique des Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies de Sardaigne. LDX 74760
- . Musiques anciennes de Bali. « Semar Pegulingan, Gambuh ». LDX 74803

The recordings were made in Rumania in July, 1980 and September-October, 1981,

by Bernard Lortat-Jacob (researcher at the CNRS) and Jacques Bouët (assistant professor of Rumanian at Paul-Valéry University in Montpellier).

Our thanks to Mrs. Chira Iorgoveanu and Mr. Georghe Marcu for the help they gave us in Rumania.

Publication by the Équipe de Recherche 165 of the CNRS, Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris (P) 1983.

Notes translated by James Rosenstein.

Cover photograph : the departure of the bride surrounded by a chorus.

## ALREADY ISSUED :

- . Flutes of Rajasthan. LDX 74645
- . Ladakh. Monastery and village music. LDX 74662
- . Berbers of Morocco, « ahwash ». LDX 74705
- . Bengal. Music of the « madmen ». LDX 74715
- . « Jüüzli ». Jodel of the Muotatal, Switzerland. LDX 74716
- . Chad. Music from Tibesti. LDX 74722
- . India. Tribal music of Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Songs of the Pashaï. LDX 74752
- . Senegal. Music of the Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies of Sardinia. LDX 74760
- . Ancient music of Bali. « Semar Pegulingan, Gambuh ». LDX 74803

Bernard Lortat-Jacob and Jacques Bouët.