

326

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 9

BUCUREȘTI

Nr. 6

1964

7985

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

COMITÉTUL DE REDACȚIE

Prof. univ. M. POP, *redactor responsabil*; ROMULUS VULCĂNESCU, *redactor responsabil adjuncț*; SABIN DRĂGOI (membru corespondent al Academiei R.P.R.); prof. univ. AL. DÎMA (membru corespondent al Academiei R.P.R.); I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA; N. JULA, *secretar de redacție*

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1965.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuserisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”

Adresa redacției

Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

Apare de 6 ori pe an

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 9

1964

Nr. 6

SUMAR

STUDII

Pag.

ION ROTARU, Poezia codrului la Eminescu 527

X) G. Sulișteanu, Introducere în culegerea și studierea folclorului muzical
al tătarilor dobrogeni 545

FLOREA BOBU FLORESCU, Urme ale începuturilor artei ceramice în
România : ceramica lucrată din suluri de lut 577

VALERIU BUTURĂ, Contribuții la studiul instalațiilor tehnice țărănești
din Munții Apuseni 597

MATERIALE

DELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa — sărbătoare a seceri-
șului 615

O. BÎRLEA, DUMÎTRU CARACOSTEA 635

NOTE ȘI RECENZII

ANCA GIURCHESCU, Însemnări pe marginea celui de-al VII-lea concurs
al formațiilor artistice de amatori 639

LUCIA MUREȘANU, Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și
folclor al Academiei R.P.R. consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei 642

REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tomul 9

1964

Nr. 6

CONTENTS

STUDIES

- ION ROTARU, The theme of woods in Eminescu's poetry 527
- G. SULIȚEANU, Introduction to the collecting and study of the musical
folklore of the Dobrogea Tartars 545
- FLOREA BOBU FLORESCU, Traces of the beginnings of ceramics in
Rumania: pottery manufactured by loam roll technique 577
- VALERIU BUTURĂ, Contribution to the study of peasant machines in
the Apuseni Mountains 597

MATERIALS

- ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR, The garland, a festival of
harvest 615
- O. BÎRLEA, DUMÎTRU CARACOSTEA 635

NOTES AND REVIEWS

- ANCA GIURCHESCU, Notes on the 7 competition of the artistic amateur
teams 639
- LUCIA MUREȘANU, The Scientific Session of the Institute of Ethnography
and Folklore of the Academy of the Rumanian People's
Republic devoted to the 20 anniversary of the liberation of
Mother-land 642

POEZIA CODRULUI LA EMINESCU *

ION ROTARU

Facultatea de limbă și literatură română, str. Edgar Quinet, nr. 7, București

1 – III – 1964

Una din importante caracteristici ale poeziei populare este dragostea pentru natura patriei. Referindu-se la această particularitate a cîntecului popular românesc, Alecsandri scrie : „Cele mai multe cîntece populare încep cu *frunză verde*. Aceasta pe semne din iubirea românului pentru natura înverzită... Frunza cea nouă îi insuflă cîntece pline de o melancolie adîncă, ce exprimă jalea unui trecut de mărire și aspirația către un viitor măreț”¹.

În ceea ce privește oglindirea naturii în poezia populară Ovid Densusianu, unul dintre marii cunoscători și admiratori ai poeziei noastre folclorice, afirmă într-un loc² că poetul popular este insensibil la frumusețile naturii. Această afirmație nu se poate explica decît prin faptul că poetul popular nu cîntă natura pentru ea însăși. În nici o culegere nu vom afla o poezie populară dedicată, de pildă, frumuseții lanului de grîu, cerului senin, nopților cu lună sau pîrîului cristalin. Omul simplu, muncitorul rural în primul rînd, privește natura mai întîi ca mediu de viață, ca „obiect al muncii”. Dacă un artist de profesie, pasionat de frumusețile naturii, ar sta de vorbă cu un muncitor agricol ar rămîne dezamăgit, pentru că ar trebui să susțină o discuție despre binefacerile ploii, despre neajunsurile secetei, despre fazele lunii sau despre invazia de fluturi. Cu totul altfel stau lucrurile atunci cînd privim natura prin prisma sentimentului popular, din interiorul vieții sufletești a omului simplu. În felul acesta universul poetic al artistului popular se dispensează de planul concret și natura capătă la el transfigurări simbolice : codrul este „frate

* Fragment din lucrarea *Eminescu și poezia populară*, în curs de apariție la Ed. pt. lit.

¹ Vasile Alecsandri, Prefață la *Poezii populare. Balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate de...*, 1852.

² „Viața Nouă”, an. IX, p. 243.

cu românul", plopul se leagănă de jale, urmînd a fi tăiat pentru construirea unei închisori, pîrîul seacă pentru a putea fi trecut de iubită, spicul griului serveşte ca material de comparaţie în portretistică etc.

Iubirea de natură izvorăşte în primul rînd din legătura poetului anonim cu locul naşterii sale. Acest sentiment de o profundă sinceritate, aşa de îndepărtat şi de opus în acelaşi timp frazelor patriotarde, îşi află întruchiparea artistică în multe cîntece populare şi îndeosebi în aşa-zisele „doine de înstrăinare”. Plecat în cătănie sau în pîrbegie, omul din popor suportă cu greu despărţirea de colectivitatea în mijlocul căreia s-a născut. Cadrul naturii plaiurilor natale formează adesea universul poetic al liricii populare pe tema înstrăinării.

Într-un plan poetic deosebit, prin elementul livresc mai abundent la suprafaţă, în versuri de primă tinereţe, sentimentul înstrăinării în poezia lui Eminescu se apropie, în sinceritatea lui, de cel popular. În *Din străinătate* poetul doreşte „plaiurile dulci ale patriei”, „natale vîlcioară”, a „codrului tenebră” şi „cristalul pîrîului de-argint”.

Natura, reprezentată de cele mai multe ori prin o serie de esenţe specifice solului românesc, participă la viaţa eroilor populari. Toma Alimuş închină în cinstea „ulmilor şi fagilor”. Arborii se înclină ceremonios în faţa haiducului :

Şi cum sta de închina
Codrul se cutremura
Ulmi şi brazi se clătina
Fruntea de i-o răcorea
Inima de-i săruta³.

Toma Alimuş este deci un voievod al pădurii. Imaginea e caleidoscopică şi poate fi interpretată în dublu sens. Tocmai acest lucru face ca simpatia populară care înconjură figura eroului să iasă mai puternic în evidenţă.

În *Muşatin şi codrul*, la Eminescu, codrul închipuie el însuşi o armată populară care se înclină în faţa conducătorului ei firesc :

Codrul i se închina
Şi din ramuri clătina
„Măi Muşatin, măi Muşatin
Voios ramurile-mi clatin
Şi voios ţi-aş cuvînta
Să trăieşti Măria Ta...”

Schimbînd ceea ce este de schimbat, acest element de baladă pătrunde pînă în cele mai adînci cute ale poeziei lui Eminescu.

În frumoasa descriere a bătăliei de la Rovine din *Scrisoarea III*, oastea turcească, compusă din „copii de suflet ai lui Alah”, trece Dunărea „în sunet de fanfară”, cu acel zgomotos orgoliu caracteristic armatelor cîmpitoare. Duşmanii, răspîndindu-se în roiri care „întunecă pămîntul”

³ G. Dem. Teodorescu, *Poeziile populare române*, Bucureşti, 1885.

își întind corturile în câmpie. În schimb, prezența oștirii române este sugerată prin imaginea „codrului de stejar” care „sună”. În momentul cînd încăierarea celor două oști devine inevitabilă, codrul (care „la poala lui cea verde” ascunde „miile de coifuri lucitoare” și de „capete pletoase”, ostașii lui Mircea) „clocotește” de zgomotul armelor și de chemările de buciurn. Oastea românească e nevăzută. După o tactică a partizanatului, consfințită de veacuri în războiul de apărare, ea va ataca „fără-a prinde chiar de veste”. Nu numai omul, dar „tot ce mișcă-n țara asta, riul, ramul”, se va ridica împotriva dușmanului. Lovitura pe care o primește armata cotropitorilor este asemănată cu o catastrofă a stihilor. Săgețile ca „nouri de aramă”, „ca vijelia” și ca „plesnetul de ploaie” lovesc precum „crivățul și gerul” și lasă impresia unei năruiri totale a țărilor naturii asupra oștirii turcești. „Steagurile” lui Mircea gonesc biruitoare ca un „potope ce prăpădește”, „ca o mare turburată”. Aceași natură neprielnică dușmanului după victorie își dezvăluie frumusețile ca marea corăbierului norocos după furtună: Profilul munților încununăți de apusul soarelui cu nimbul biruinței, „fulger lung, încremenit” veghează oastea care „se așează”; iar luna, „doamna mărilor”, „varsă liniște și somn”. În fine, elemente ale naturii pătrund în răvașul de dragoste al fiului de domn:

Codrul cu poenele

Cosița și genele

Codrul, acest cadru permanent românesc, atît de strîns legat de istoria, de viața poporului nostru, capătă (ca și la poetul popular de altfel) în poezia lui Eminescu valoarea unui simbol: tinerețea veșnică, statornicia și frumusețea mediului natural, opus salonului monden, în care desfrîul „spumegă în mișcări și în cuvinte”.

În postuma *Codru și salon*, compusă fără îndoială în tinerețe, prin fața tînarului în ochii căruia „sădită e răceala, zădarnic fete mîndre zîmbind cutreer sala”, pentru că gîndul îl poartă „la valea lui natală, cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund, la curgerea de ape a rîului șuvoaie” și la „mama-i care știa atîtea povești, pe cîte fuse torsese în viață”. Tînarul visează la „a lanurilor zîănă” și:

Apoi în codru trece și cîntă doina dragă,

Sălbatic este glasul-i vioiu, copilăros,

El sună-n codru verde, trezește lumea-ntreagă,

Picioarele-i desculțe îndoiaie flori pe jos.

Au existat critici care afirmău chiar că Eminescu „ca om nu era un iubitor al naturii” (M. Dragomirescu). S-ar putea să existe artiști care în viața de toate zilele să nu manifeste o dragoste vădită pentru natură. În cazul lui Eminescu însă avem mărturia lui Slavici pe care poetul îl plimba prin lunca Bahluiului, într-o toamnă, să-i arate „frunzișul pișcat de brumă” și să-l facă să guste plăcerea „de a călca pe frunzele scuturate de vînt care fișie la tot pasul”.

În anii maturității, poetul este atît de mult pătruns de frumusețea poeziei populare în care e cîntat codrul, încît în compunerile sale păs-

trează cea mai strictă formă a versului popular. În unele poezii — „divertiment”, Eminescu exersează un joc de rime uimitor prin varietate și sprinteneala împrumutată versului popular, deși amprenta cultă se simte numaidecît, cu toată păstrarea ritmului și a anaferei :

La mijloc de codru des,
Toate păsările ies,
Din hugeac de aluniiș
La voiosul luminiș
Luminiș de lingă baltă
Carc-n trestia înaltă,
Legănuindu-se din unde
În adîncu-i se pătrunde.
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare
Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele
Și de chipul dragei mele.

După versuri dintr-o doină de haiducie ca acestea :

Codru, codru înfrunzit
Ține-mă-n tine ferit
Cu frunze acoperit.
Codru, vei avea păcat
Cumva de mi-i da legat.
Că nimic nu ți-am strîcat,
Nu mă țin de vinovat;
Că-n tine, de cînd intrai,
Numai o cracă tăiai,
Armele de-mi atîrnai⁴,

Eminescu stilizează compulsînd diferite motive de „codru” și, inculcînd pe nesimțite idei culte (de fapt accentuînd la maximum nota lirică de bază), pune o anumită gradație a sentimentului, dîndu-ne o poezie cu structură diferită. O transformă într-un fel de „mai am un singur dor” (amprenta tristeții poetului se resimte deci mai mult decît în poezia populară), sentimentul este mai cuprinzător, mai general uman, însă profund popular românesc, în același timp :

⁴ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, purtat în „Din folclorul nostru”, ESPLA, p. 281; Alecsandri, *Poezii populare*, București, 1933, p. 263. Motivul, foarte vechi și foarte răspîndit a fost înregistrat de toți cercetătorii. A se urmări în notă aria largă de circulație pe teritorii romînesc. Variante : „Șezătoarea”, an. X, p. 27; an. IX, p. 184—190; an. XX, p. 65; T. Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, ... 1925, p. 35; S. C. Mîndrescu, *Literatura populară din comuna Rîpa de jos*, 1892, p. 91 (Mureș, Turda); Rev. „Ion Creangă”, an. VII, p. 249; an. XIV, p. 94; D. Șandru și F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, „Grai și Suflet”, vol. VI, fasc. 1, 2, București, 1939, p. 194; Al. Istrățescu, *Lirica populară din Argeș*, „Grai și Suflet”, vol. VI, fasc. 1, 2, București, 1934, p. 35; I. Zane, *Proverbele romînilor din Romînia, Istria și Macedonia*, IX, p. 450; Tache Papahagi, *Pagini lirice*, p. 183; *Graiul și folclorul Maramureșului*, 1925; G. Alexiu, *Texte din literatura poporană romînă*, I, 1899, p. 92 (Banat).

Codrule, Măria Ta
 Lasă-mă sub poala ta
 Că nimic n-oi strica
 Fără numa-o rămurea
 Să-mi atîrn armele-n ea.
 Să le-atîrn la capul meu,
 Unde mi-oi aşterne eu
 Sub cel tei bătut de vînt,
 Cu floarea plină-n pămînt,
 Să mă culc cu faţa-n sus,
 Şi să dorm dormire-aş dus.
 Dar s-aud şi-n somnul meu
 Dragă codre, glasul tău,
 Din cea rarişte de fag,
 Doină răsunînd cu drag,
 Cum jeliînd se tragă-nă
 Frunza de mi-o leagă-nă.
 Iară vîntul molcomit
 Va vedea c-am adormit,
 Şi prin tei va răscoli
 Şi cu flori m-o coperi.

(Doină)

Finalul, prin care poetul îşi exprimă dorinţa de a adormi în cîntecul doinei şi în foşnetul codrului legănat de suflarea molcomită a vîntului, trimite ecouri spre versurile în formă cultă :

Adormind de armonia
 Codrului bătut de gînduri
 Flori de tei deasupra noastră
 Or să cadă rînduri-rînduri.

(Dorinţa)

Sau :

Adormi-vom, troeni-va
 Teiul floare peste noi
 Şi prin somn auzi-vom bucium
 Dela stînele de oi.

(Povestea codrului)

Iar izvorul folcloric, atît al poeziei în formă populară cît şi al celor în formă cultă, poate sta într-o altă doină, de astă dată păstorească, precum următoarea :

Foaie verde de sub punte,
 Eu-s cioban aici în munte.
 Cînd răsare sfîntul soare,
 Ies cu turma pe răzoare ;

Cînd răsare sfînta lună,
 Zic codrului noapte bună !
 Și mă leagănă frunza
 Și m-adoarme lin doina ;
 Și mă leagănă gîndul
 Și m-adoarme fluierul ⁵.

Așadar, ca și în poezia populară, avem de-a face cu o „personificare” a codrului. La Eminescu codrul poate fi chiar și „bătut de gînduri”. Iată fragmentul popular care ar fi putut sugera poetului această rară imagine :

Jelui-m-aș și n-am cui !
 Jelui-m-aș codrului
 Codru-i jalnic ca și mine
 Că nici frunza nu-i rămîne
 Numai goale columbrele
 Să le bată vînturi grele
 Vremile, vînturile,
 Ca pe mine gîndurile ⁶.

Este un procedeu naiv și totodată foarte subtil prin substanțialitatea lui lirică. Banală pînă la un punct, recea și arida alegorie e potrivită mai mult în poezia cultă care implică cerebralitate. A abuza de ea este a cădea în manierism. În lirica afectivă (dacă ne putem exprima așa pentru moment), foarte caracteristică poeziei populare, subiectivitatea se transformă în obiect liric care nu e de loc o personificare, pentru că hieroglifa (semnul unei operații mintale) nu se simte de loc. *Dorul* devine — după cum se știe — în poezia populară — un „obiect” cu care te poți înveli, îl poți semăna, secera etc. Tot așa *norocul* :

Maică norocelul meu
 L-au băut boii-n pîrâu.
 Nu știu boii l-or băut
 Or vacile l-or păscut ?

Eminescu se conformă ca atare :

Peste vîrf de rămurele
 Trec în stoluri rîndunele
 Ducînd gîndurile mele
 Și *norocul* meu cu ele.

Procedeul este însă purtat și în poezia de factură cultă, într-un chip încă mai evident :

⁵ I. Ilieș, *Doine și chiuituri ardelenesti*, Cluj [f.a.], p. 28 ; E. Precup, *Păstoritul în munții Rodnei*, 1926, p. 32.

⁶ M. Pompiliu, *Culegere poporănă*, „Convorbiri literare”, an. X, 1877, p. 203 ; v. și T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, curs litografiat [1947—1948], p. 83 ; Elena Didia Sevastos, *Cîntece moldovenești*, 1888, p. 10—11 ; D. Șandru și F. Brînzeu, *op. cit.*, vol. IV, fasc. 1, 2.

⁷ Horia Teculescu, *Pe Mureș și pe Tîrnave*, 1929, p. 16.

Orice *noroc*
 Și-ntinde aripele
 Gonit de clipele
 Stării pe loc.

Miron Costin însuși — la vremea sa — realiza fiorul liric în virtutea aceluiași fapt, evocînd *norocul* într-un context evasi-popular, avînd însă un punct de plecare și în cartea *De rebus Alexandri regis Macedonum* de Quintus Curtius :

Norocului i-au pus nume cei bătrîni din lume
 Elu-i cela ce pre mulți cu amar să afume.
 El sue, el coboară, el viața rumpe,
 Cu soția sa, viemea, toate le surupe.
 Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul
 Anii nu pot aduce ce aduce ceasul⁶.

În fond e vorba de concretizarea unor abstracțiuni menite să intre în poezie. Ceea ce am voit să subliniem este că această operație se face — în poezia populară — în anume chip. Foarte interesant este procedeul oarecum invers, cînd un obiect concret este ideat spre a putea intra în hotarele poeziei. Spunînd că în poezia populară și în poezia lui Eminescu avem de a face cu o „personificare” a codrului, ne-am exprimat simplu și am pus cuvîntul între ghilimele. De fapt, atît în poezia populară cît și aceea a lui Eminescu, nu e vorba de o „personificare” a codrului în înțelesul școlăresc al acestei noțiuni. Codrul a devenit *obiect liric* și e cîntat — ca să zicem așa — pentru el însuși. Avem deci de-a face cu o idee poetică gata constituită. Codrul este un alter ego al poetului popular, o ipostaziere ideală a acestuia, un mit, o metaforă uriașă devenită bun comun. A o interpreta în alt chip ar fi cu neputință și totodată ar însemna a nu respecta tradiția. A o trata într-un context original, diferit de cel popular (dar prin forța lucrurilor nu în contradicție cu acesta) însemnează totul.

Această participare a naturii la viața sufletească a omului o găsim și în *Ce te legeni...*

Prototipul popular :

Ce te legeni plopule
 Fără ploaie, fără vînt
 Cu crengile la pămînt

aflat în culegerile lui Eminescu (*Opere*, VI, p. 242), combinat cu :

Căci brazii se clatină
 Și mereu se leagănă
 — De ce voi vă clătinați
 Și mereu vă legănați
 Cu vînt și fără vînt,
 Cu crengile la pămînt ?

(*ibid.*, p. 241—242)

⁶ Miron Costin, *Opere*, ESPLA, 1958, ediția Panaitescu, p. 321, și Al Piru, *Literatura română veche*, ed. II, Ed. pentru lit., 1962, p. 130.

și cu :

Bate vîntul frunza-n dungă,
Jalea-i mare calea-i lungă.
Bate vîntul dintr-o parte
Departe-i mîndra, departe

(*ibid.*, p. 164—165)

sau cu fragmente din alte culegeri cum ar fi :

Bradule, brăduț cu jale
Ce te legeni așa tare
Fără ploaie, fără vînt
Cu crengile la pămînt *

ne dă splendida și atît de cunoscuta poezie *Ce te legeni*. Adunînd deci imagini luate din diferite culegeri (nu neapărat ale sale, pentru că poetul a avut ocazia să consulte culegeri mai complete), Eminescu toarnă totul într-o piesă unică, accentuînd o idee centrală, actualizînd și generalizînd ceea ce în poezia populară era doar o scîlipire. Poezia seamănă foarte mult cu una populară ; în același timp ea se deosebește fundamental, imaginile fiind improspătate și personalitatea poetului relevîndu-se cu atîta putere, încît o asemenea poezie poate fi recunoscută ca aparținînd lui Eminescu în orice împrejurare. Să ne oprim analitic asupra unui pasaj. Versurile folclorice :

Pe deasupra casei mele
Trece-un stol de rîndurele,
Dar nu-i stol de rîndurele
Ci sînt dragostele mele,
Care m-am iubit cu ele
Din tinerețile mele,

(*Opere*, VI, p. 151—152)

marchează la poetul popular sentimentul grav al trecerii ireparabile a timpului, nu prin ani ci prin „dragostele” tinereții materializate în stoluri de rîndunele (rotacizat în „rîndurele”). Imaginea e tulburătoare chiar de aici, deși apare oarecum stearsă de prea deasa circulație a textului devenit

* Pentru alte variante populare la *Ce te legeni* a se mai vedea : Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete...*, 1909, p. 1413 ; Gh. Cardaș, *Cîntece moldovenești*, Ed. libr. diecezană, Arad, 1926, p. 40 ; Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, 1913, p. 219 ; Tiberiu Brediceanu, *Doine și cîntece românești*, [10 caiete], I, p. 3 ; V. Păcală, *Monografia comunei Rășinariu...*, 1922, p. 195 ; Gr. Tocilescu, *op. cit.*, p. 720 ; Ov. Densusianu, *Graiul din țara Hașegului*, 1915, p. 215 ; S. Fl. Marian, *Înmormîntarea la romîni*, 1892, p. 105 ; Gh. Cătană, *Balade populare*, 1895, p. 153—154 ; I. Vasiliu, *Cîntece, strigături și bocete de ale poporului*, 1909, p. 141 ; M. Pompiliu, *Balade populare romîne*, 1870, p. 15—16 ; V. Onișor, *Doine și strigături din Ardeal*, 1895, p. 85—86 ; Poezii populare de aceeași factură tehnică în : I. Pop Reteganul, *Cîntece bătrînești*, p. 19 ; „Șezătoarea”, an. I, p. 270 ; Sandu Rusu, *op. cit.*, 1924, p. 41 ; Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului romîn*, 1903 ; Revista „Ion Creangă”, an. VIII, p. 339 ; D. Vulpian, *Poezia populară pusă pe muzică*, 1886, p. 21.

un loc comun. Eminescu o reînvie scoțind-o de sub zgura erosului de toate zilele. Toată greutatea cade acum pe viziunea stolorilor de rîndunele care duc în negura necunoscutului „gîndurile” și „norocul”. În suflet rămîne numai „dorul” veșnic și nedefinit :

Peste virf de rămurele
Trec în stolori rîndunele
Ducînd gîndurile mele
Și norocul meu cu ele.
Și se duc pe rînd, pe rînd
Zarea lumii-ntuneceînd,
Și se duc ca clipele
Fluturînd aripele,
Și mă lasă pustiit,
Vestejit și amorțit
Și cu doru-mi singurel
De mă-ngîn numai cu el.

Poezia *Revedere* (Codrule, codruțule, / ce mai faci drăguțule etc.) este elaborată după același procedeu al coroborației, al stilizării pe linia versului popular, al filtrării (expurgării elementelor mai puțin poetice), al generalizării imaginilor poetului anonim și a aprofundării lirismului. În culegerea poetului găsim versurile :

Codrule, codruțule,
Dezmorțește-ți apele,
Și grăbește de-nfrunzește
Că drăguța te dorește.

(O pere, VI, 224)

Același apelativ diminutivant cu nuanță hipocoristică (codruțule), de vădită proveniență ardelenască, îl aflăm și în versurile din culegerea lui Miron Pompiliu :

Codrule, codruțule,
Mult mă-nchin, drăguțule.

(M. Pompiliu, *op. cit.*)

Dar între fragmentele populare și *Revedere* a lui Eminescu deosebirea este foarte mare. La Eminescu avem de-a face cu una din poeziile lui cele mai profunde ca gîndire și simțire, cu toată forma populară a versului.

O primă variantă apare în „Oliolio codruțule !”. Deși varianta este precedată de o serie întreagă de alte încercări ¹⁰, compoziția nu prezintă totuși unitatea versiunii finale, cu toată sprinteneala versului :

.
Ia, eu fac ce fac de mult :
Iarna lupul îl ascult,

¹⁰ M. Eminescu, *Literatura populară*, Ed. Murărașu [1936], p. 572.

Cum la margini de pîrflu
 Hăulește a pustiu
 Am făcut ce fac de mult :
 Vara doina mi-o ascult,
 Tragă-nă-se tragă-nă
 Frunza de mi-o leagă-nă.

Păstrînd ideea, Eminescu o întărește în versiunea ultimă prin înlocuirea unor elemente mai puțin poetice :

Ia, eu fac ce fac de mult :
 Iarna viscolu-l ascult
 Crengile-mi rupîndu-le,
 Apele astupîndu-le ;

sau prin tendința de concretizare a altora :

Vara doina mi-o ascult
 Pe cărarea spre izvor
 Ce le-am dat-o tuturor,
 Împlîndu-și cofeile
 Mi-o cîntă femeile.

În fine, plecînd de la alte culegeri, ideea se completează. Codrul este simbolul veșnicei tinereți :

— Codrule cu rîuri line
 Vremea trece vremea vine
 Tu din tînăr precum ești,
 Tot mereu întineresti ¹¹.

¹¹ Prototipul popular se află în versuri ca acestea :

Folcică trei granate,
 Frățioare codre frate,
 Ce fecior de lele-mi ești
 Primăvara îmbobocești
 Iarna te călugărești ;
 Primăvara-mi ești frumos
 Iarna-mi ești tot mlînios.

(T. Pamfile, *Cîntece de țară*, Academia Română, București, 1913, p. 288).

sau :

Ia-mi gîndesc codruț de tine
 Ce nu bătrînești ca mine
 Că tu toamnă bătrînești
 Primăvara-ntineresti
 Dar eu dacă bătrînesc
 Eu nu mă-ntineresc.

(T. Papahagi, *op. cit.*)

Pentru variante populare la *Revedere a se mai vedea* Gh. Cardaș, *op. cit.*, Arad, 1926, p. 61 ; „Grai și Suflet”, vol. III, București, 1937, p. 250.

La Eminescu codrul devine o divinitate sustrasă cu desăvîrșire descompunerii prin moarte :

Ce mi-i vremea cînd de veacuri
Stele-mi scîntee pe lacuri.

Ieșirea din cercul imaginilor populare s-a făcut doar pentru suirea încă a unei trepte poetice unde urmează a fi valorificate alte versuri folclorice :

Că de-i vremea rea sau bună
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună
Și de-i vremea bună, rea
Mie-mi curge Dunărea.

Abstracțiunea ia forme tot mai concrete și rămîne mereu accesibilă artistică în cel mai simplu limbaj popular. Elementele naturii vorbesc ca ființe corporale :

Iar noi locului ne ținem
Cum am fost așa rămînem
Marea și cu rîurile
Lumea cu pustiurile.
Luna și cu soarele
Codrul și izvoarele.

Într-o poezie ca *Revedere* Eminescu a reușit să poetizeze o idee în versuri populare, la o înălțime artistică numai de el egalată în sonetul *Veneția* : „Okeanos... El numa-n veci e-n floarea tinereții” (în cadrul respectiv, marea fiind ceea ce pentru mediul românesc este codrul : hieroglifă a eternității).

Marele poet, prin urmare, era convins de un lucru esențial în creație : Orice idee, cît de înaltă, cît de pretențioasă ar fi în formularea ei cultă, poate fi transpusă în cea mai autentică formă populară, atunci cînd ținem seama de creația artistică a poporului și căutăm să o folosim în poezie. Poezia naturii românești își află loc și în cadențele clasice ale lui Eminescu :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stelele scapără-n cale,
Apele plîng clar izvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepti tu pe mine.



Considerată din punct de vedere religios, poezia populară se descoperă a fi profund păgînă. Mai ales în condițiile răspîndirii și practicii creștinismului pe teritoriul locuit de poporul nostru, religia și-a exercitat influența într-un chip cu totul superficial și — am zice — convențional. *Biblia* sau alte cărți sfinte țăranul nostru nu citește. La biserică nu se duce prea des („biserica e în inima omului” — zice tatăl lui Creangă) și suspectează predicile pentru că toată lumea știe că popa „una zice și alta face”. Din Creangă, aflăm că pentru a fi popă nu e nevoie decît „să ai pîntece

de iapă, picioare de cal și obraz de scoarță". Uneori fetele bisericesti lasă sfintele încolo și se pustiesc în codru. Așa s-a haiducit un popă Stoian :

Stoian Șoimul popă vechi
Cu potcapul pe urechi
Ce s-au lăsat de popie
De s-au dat în haiducie.

Iar un popă Take face politică și învîrte bîta :

Popa Take cîntă
Rezemat în bîta
Ciomăgașii ține
Isonul pe vine.

Dumnezeu și Sfîntul Petre în literatura populară apar ca niște oameni obișnuiți, niște moșnegi sîtătoși care stau la taifas cu Ivan Turbincă. Apocrifele sfînte Miercuri, Vineri și Duminecă sînt niște babe de treabă, strămoașe ale mitologiei noastre, care dau găzduire fetelor rătăcite etc.

Izvorită din realitățile vieții, gîndirea populară, considerată în esența ei, nu are nimic comun cu transcendentalitatea teologică. Chiar reprezentările despre rai și iad sînt pure convenții și sentimentul morții nu are, în fond, nimic comun cu biserica. Țăranul, ajuns la capătul vieții, își dă de pomană bunuri de primă necesitate nu pentru a cîștiga redempțiunea, ci pentru a se bucura de ele într-o existență gîndită la fel cu cea terestră. Acest materialism naiv, primitiv, lipsit de orice complicații metafizice, a căpătat în literatura noastră populară una dintre cele mai impresionante întruchipări poetice în *Miorița*. Ciobanul nu poate concepe moartea ca pe o totală dispariție și nici ca o strămutare în determinările paradisiace, între cîrduirile de sfinți. De aceea dorește să fie îngropat nu la biserică, ci :

...spre partea de luncă
aproape de strungă
de strunga oilor
jocul mieilor
dorul bacilor
în dosul stîinii
să-mi aud cîinii
că ei d-or lătra
stăpînul c-or chema ¹².

Este aici, în *Miorița*, un fel de panteism popular, nu în sensul că ciobanul dorește numaidecît după moarte „dizolvarea în sînul naturii” (acest concept lipsește), ci în sensul că vrea să-și continue existența postumă în mijlocul uneeltelor sale de ciobănie, convins fiind — în simțirea sa cea mai intimă — că nu există alt rai decît acesta de pe pămînt :

¹² G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 436 (*Oaia năzdrăvană*).

...să-mi pue la cap
ce mi-a fost mai drag
căvălaș de soc
mult zice cu foc
căvălaș de os
mult zice duios
căvălaș cu fire
mult zice subțire
vîntul c-o sufla
fluer-o cînta
oile-or sâlta.

Citind versurile marelui și vechiului poet anonim, Eminescu nu putea să nu se lase cuprins de covârșitoarea poezie a *Mioriței* (despre care a tăcut înfiorat în toate însemnările sale, spre deosebire de alții). Nu avem măcar dreptul să bănuim că în momentul creării poeziei *Mai am un singur dor* poetul s-a gîndit la vreuna din variantele baladei populare. Și, cu toate acestea, — după cum a spus cu drept cuvînt Ibrăileanu — *Mai am un singur dor* este *Miorița* lui Eminescu.

Ca și în cazul chemării erotice, și în ceea ce privește ideea morții, în poezia lui Eminescu se poate observa o evoluție de la frumoasă și patetic-grandilocventa poză romantică, realizată cu mare încălcare de imagini în *Mortua est*, la extraordinara simplitate și profunzime din *Mai am un singur dor*. Maturitatea poetului, dar și cunoașterea adîncă a poeziei populare, au contribuit la aceasta. Cuvintele simple, înțelese de toată lumea, se așază pe o melodie venită parcă din afara condiției poetului, dictată de fatalitatea de neînlăturat a morții unanime. Versurile nu au nici un fel de ornamentații stilistice :

Mai am un singur dor
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării.

Poetul își dorește moartea ca un „somm” : „Să-mi fie somnul lin”. Și așa cum ciobanul *Mioriței* lasă să fie îngropat „în partea de luncă”, lîngă stîină, pentru a-și auzi din mormînt oile și cîinii, să i se pună la cap fluierul în care să sufle vîntul, tot așa Eminescu își dorește perpetuarea în universul său poetic. Eminescu vrea codrul și marea, cerul senin, vîntul toamnei care să dea glas frunzișului, căderea izvoarelor, cîntarea de bucium, luna lunecînd peste vîrfuri de brad, talanga și teii :

Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.
Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad,

Pătrunză talanga
 Al serii rece vînt
 De-asupra-mi teiul sfînt
 Să-și scuture creanga.

Ideea îngropării sub stratul de frunze și flori sugerînd somnul teluri, sau o moarte mai mult aparentă, dizolvarea înceată în circuitul organic aparține aceluiași materialism elementar caracteristic simțirii populare cele mai adînci. Dacă ciobanul din *Miorița* cerea să fie îngropat lîngă stîină să i se pună la cap fluierul și să fie jelit de oi, Toma Alimoș din baladă vrea codrul :

Închină-oi codrilor,
 Ulmilor
 și fagilor,
 brazilor,
 paltinilor,
 Că-mi sînt mie frățiori,
 De poteri ascunzători.
 De-oi muri,
 Mi-or tot umbri,
 Cu frunze m-or înveli,
 Cu freamătul m-or jeli¹³.

La un alt diapazon liric, ca și haiducul din baladă, Eminescu cere în locul obișnuitelor pompe funerare, patul de ramuri verzi și bocetu vîntului prin frunziș :

Doar vîntul glas să dea
 Frunzișului veșted

În fine , troienirea cu frunze și flori :

Deasupra crengi de tei
 Să-și scuture floarea.

Această imagine apare des la Eminescu și îi este foarte caracteristică

.
 Flori de tei de-asupra noastră
 Or să cadă rînduri — rînduri

(*Dorința*)

.
 Iară florile să ploaie
 Peste dînsa

(*Freamăt de codru*)

¹³ Toma Alimoș. *Din folclorul nostru*, ESPLA ; vezi și G. Dem. Teodorescu, *op. c.*

.

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de oi.

(*Povestea codrului*)

Ciobanul din *Miorița* voia să identifice moartea cu un moment vesel al vieții, cu nunta :

Ci să-i spui curat
Că m-am însurat
C-o fată de crai
Pe-o gură de rai
C-om avea nuntași
Brazi și păltinași
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.

Dorul lumesc din *Miorița*, la Eminescu devine resemnare și înțelegere absolută :

Nu-mi trebuie flamuri
Nu voi sicriu bogat
Ci-mi împlețiți un pat
Din tinere ramuri.
Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet.

sau

Să mă duceți *tăcînd*
La marginea mării.

În felul acesta, ceea ce era primitivism și naivitate (idei poetice prin excelență și acestea), devine la Eminescu panteism complet. Plecînd de la imaginea populară, poetul ajunge deci la una proprie. De-abia acum se operează trecerea spre abstracțiuni (de fapt existentă într-un anumit fel și în poezia populară). Saltul se face pe nesimțite și nu e perceptibil decît ochiului exersat.

Ideea poetică se impune cu egală intensitate oricărei categorii de cititori. Dar aceasta se întîmplă pentru că Eminescu, ridicînd totul la cea mai înaltă potență artistică, străbate în același timp întreg sufletul popular.

Tot în mijlocul naturii vrea poetul să-și dea sfîrșitul obștesc și în *O, mamă!*¹⁴. Mormîntul săpat „la marginea de rîu” este preferat cimitiru-

¹⁴ Bătrînul Euthanasius (*Cezara*) concepe de asemenea ieșirea din viață, ca pe o trecere molcomă și firească și cere ca după moarte să fie așezat sub cascada unui pîrîu.

lui artificial și sumbru. La cap cere să i se sădească o ramură de tei stropită cu lacrimi :

Cînd voi muri iubito la creștet să nu-mi plîngi,
Din teiul sfînt și dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi.

Acest panteism popular, care în anume fel reflectă iubirea de viață și de natură, această dorință de contopire cu firea, de dizolvare și de perpetuare în sînul ei, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene și, după cum am văzut, și a celei populare.

La prima ochire s-ar părea că ideea și mijloacele artistice de o așa înaltă valoare ar fi în exclusivitate „culte”. La o observare atentă însă vedem că ele sînt elaborate în strînsă dependență de poetica populară. Unul dintre poeții anonimi manifestă această dorință în extremis :

Mîndră cînd oi muri eu
Vină la mormîntul meu
Și-mi seamănă siminic ¹⁵.

Haiducul Toma Alimoș dorește de asemenea să i se sădească plante la mormînt, pe care apoi calul să le stropască cu lacrimi :

D-alelei, murguțele,
.....
Sapă-mi groapa din picior
Și-mi așterne finișor,
Iar la cap și la picioare
Pune-mi, pune-mi cîte-o floare,
la cap floare
de bujor
să mi-o ia mîndra cu dor ;
la picioare
busuioc,
să mă plîngă mai cu foc.
.....
Murgul jalnic rînceza,
cu copita că-mi săpa ;
groapă mică că-i făcea,
finișor îi așternea,
floricele că-i sădea
cu trei lacrimi le stropea ¹⁶.

¹⁵ S. C. Mindrescu, *Literatura și obiceiuri din comuna Rîtpa de jos, Comitatul Mureș-Turda*, p. 98—99.

¹⁶ Toma Alimoș. *Din folclorul nostru*, ESPLA, Bibl. pentru toți, p. 112—193.

Poezii populare pe aceeași temă sînt prea multe și culegerile le atestă pe tot teritoriul românesc. A se vedea și : E. Nicoară și V. Netea, *Murăș, Murăș, apă lină...* 1936, p. 207 ; Ov. Densu-

S-ar putea ca aceste apropieri de texte — dintre poezia populară și aceea a lui Eminescu — să pară forțate. Intenția noastră nu este de-a face o catagrafie a motivelor folclorice intrate în opera lui Eminescu (necesară și aceasta în măsura în care ajută interpretarea, ca aparat critic). De la începutul activității sale poetice, datorită împrejurărilor vieții și exemplului generației scriitorilor de la 1848, Eminescu creează sub influența poeziei populare. Dar atunci când vorbim de o poezie ca *Mai am un singur dor* sîntem departe de maniera din *De-aș avea* unde ecoul folcloric, trecut o dată prin poezia lui Alecsandri, se oprea la suprafață. Eliberat de sub orice balast de cultură și în plină maturitate creatoare, poetul transpune în opera sa însuși sufletul popular. O poezie ca *Mai am un singur dor* este un extras de folclor, înțeles în esența lui estetic-filozofică și tocmai de aceea trimite la bucăți populare aparent dispartate. Acum legătura se face mai în adînc, în acele zone în care elementul particular și național se confundă cu universalul. În anume fel — și poate într-un chip neștiut nici chiar de poetul însuși — *Mai am un singur dor* este „monumentul” lui Eminescu, în înțeles horatian. Căci jalea postumă din bocetele romînești, dorința celui dispărut de a nu fi uitat de urmași, se sublimează în versuri mai tari decît bronzul și decît granitul, grandioase în simplitatea lor elementară. El lasă să fie „troienit” nu numai cu flori de tei, ci și cu „amin-tiri”. Se visează luceafăr printre luceferi, cu o permanență a geniului pe care numai poetul cult o poate avea :

Cum n-oi mai fi pribeag

De-atunci înainte,

M-or troieni cu drag

Aduceri - aminte.

Luceferi, ce răsar

Din umbră de cetini,

Fiindu-mi prieteni

O să-mi zîmbească iar.

THE THEME OF WOODS IN EMINESCU'S POETRY

The present article is an excerpt of a book entitled *Eminescu and people's poetry*, to be released by the Publishing House for Literature, in which the author, within a monographic research, studies Eminescu's connections with the folklore, which to a great extent, account for the national and popular character of the work of the greatest Rumanian writer.

In the Rumanian people's poetry, the theme of the woods is very frequent. Eminescu raised this theme to the level of superior art. Some of

sianu, *Graiul din Țara Hașegului*, 1915, p. 96—97 și p. 258—259 (Cîntarea Bradului, un bocet din Grădiștea); S. Fl. Marian, *Înmormintarea la romîni*, 1892, p. 495—496; cf. Candrea, Ov. Densusianu, Th. Speranția, *Graiul nostru*, II, p. 110—112 (Hunedoara); I. Popovici, *Bocetele romînești*, 1908, p. 65—71 etc.

his poems *Doina*, *Ce te legeni*, for instance, while preserving the most severe folk verse prosody, so that in this respect they do not differ from the genuine ones, however they are far from being simple imitations of people's poetry. Twining together various themes of the woods poetry, the poet imperceptibly instills in his verses his personal philosophy of pantheism, raised to a universal force, so that in these compositions as well as in others of cultivated structure, as for example — *O mamă, Mai am un singur dor*, — vibrates the soul of a brilliant poet who expresses in his work the genius of the people who gave him birth.

INTRODUCERE ÎN CULEGEREA ȘI STUDIAREA FOLCLORULUI MUZICAL AL TĂTARILOR DOBROGENI¹

G. SULIȚEANU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10—XI—1963

Culegerea și studierea folclorului tătarilor dobrogeni este o acțiune firească în condițiile noi oferite cercetării științifice de regimul democrat popular prin orientarea interesului folcloriștilor români și spre folclorul minorităților din R.P.R., a căror viață culturală era aproape complet necunoscută pînă înainte de 23 August 1944.

Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a dezvăluit o viață folclorică în plină efervescență. Apariția unor noi elemente și dispariția altora, chiar de la o culegere la alta, au constituit fenomene folclorice ce se cereau înțelese în întregul complex al existenței lor. Au fost culese și studiate: cîntecele, obiceiurile și jocurile de copii, cîntecele și obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn „șîn”, „beyt”, povestirile cu cînturi, proverbele, cîntecele obișnuite (de dragoste, de recrutare, de război, emigrare, „destan”²), cîntecele de joc, „mané”, și muzica jocurilor interpretată instrumental, fără execuția vocală tradițională.

Atît culegerea cît și studierea folclorului tătarilor dobrogeni au necesitat, după prima culegere ce fusese realizată sporadic, adoptarea unei metode de lucru ce avea să sistematizeze viitoarele culegeri³ după cerințele

¹ Articolul de față reprezintă prima parte a studiului asupra folclorului muzical tatar ce va însoți cele 397 de transcrieri muzicale din volumul *Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni*.

² Cîntecele „destan” sînt create cu prilejul unei morți pretimpurii, de către o rudă sau unul dintre prietenii decedatului.

³ În urma transcrierii și documentării informative asupra celor 67 de piese muzicale culese în prima deplasare (noiembrie, 1953) s-a avut în vedere studierea materialului folcloric al celor două ramuri tătare mai importante: nogai și krim, alegîndu-se ca centre reprezentative comune: Ciocirlia de Jos și Valea Neagră (rn. Medgidia) pentru ramura nogai, iar pentru ramura krim, comuna Tătaru (rn. Negru Vodă). În cei șapte ani cît a ținut cercetarea fol-

particularităților prezentate de însuși materialul folcloric. Pe măsură ce materialul era cercetat, s-au conturat anume probleme specifice ce priveau atât fenomenele folclorice ca determinate de condițiile vieții social-economice din trecut și de astăzi ale tătarilor dobrogeni, cât și anumite particularități ale limbii, versificației și muzicii. Apoi studierea unor genuri specifice ca „șîn”, sau a altora de origine orientalo-tătără ca „beyt”, a „povestirilor cu cînturi”, a diferitelor obiceiuri însoțite de muzică au trezit un interes crescînd prin noile date și aspecte folclorice dezvăluite. Fenomenul de interferență vădită dintre diferitele probleme folclorice a necesitat ca, pentru elucidarea problemelor ivite, să nu poată fi neglijat nici un domeniu de manifestare muzicală, cercetarea necesitînd a avea în vedere, alături de materialele folclorice propriu-zise muzicale, literare, coregrafice, și unele laturi de natură etnografică. Astfel, pe cît posibil, fenomenul folcloric a fost studiat în întregul manifestării sale. Nici incursiunea istorică nu a putut fi lăsată deoparte, din necesitatea de a obține unele explicații privind legătura genetică a unor elemente folclorice aflate la tătarii dobrogeni cu ale altor popoare, în majoritatea lor de origine turcică.



Prezența neamurilor orientale pe pămîntul locuit de romîni este atestată încă din cele mai vechi timpuri. Începînd cu sciții și sarmații dinaintea erei creștine, apoi bulgarii, hunii, cazacii, ungurii, pecenegii, cumanii și sfîrșind cu tătarii ce au încheiat ciclul atât de zbuciumat al migrațiunilor din sec. al II—XI-lea, mărturii scrise consemnează perindarea acestor popoare, uneori cu istoria curmată pe pămîntul românesc.

Puținele mărturii scrise consemnează uneori și numele gentilic al unor triburi tătare cu care poporul romîn a avut de-a face. Astfel, Dimitrie Cantemir relatează în secolul al XVII-lea despre prezența triburilor nogaice Orak-Ugli și Orumbet-Ugli⁴. Urmașii direcți ai acestora locuiesc astăzi în mijlocul și nordul Dobrogei⁵.

În prezent, tătarii din Dobrogea cuprind alături de cele două mari ramuri etnice principale, nogai și krîm, și alte ramuri mai puțin numeroase, astăzi pe cale de dispariție: kurzii, kirghizii, kerîșii, kara-

clorică s-au realizat și culegeri mai mici, cu rol de sondaj, în satele: Ciocrlia de Sus, Valea Dacilor, Ovidiu (rn. Medgidia), Osmancea, Hagieni (rn. Negru Vodă), și orașele Medgidia și Constanța. Prin informatorii aflați temporar într-unul din satele de mai sus, zona de cercetare a fost lărgită, culegîndu-se informații și material folcloric și din localitățile: Albești, Mangalia Ciobănița, Negrești (rn. Negru Vodă), Mereni, Poarta Albă, Veteranu, Goleș, M. Kogălniceanu Basarab (rn. Medgidia), Nuntași, Murighiol, Caraibil (rn. Tulcea), Tekirghiol (Constanța) astfel că întreaga zonă folclorică a satelor și orașelor unde se află colectivități tătare a fost cunoscută. În total s-au realizat patru culegeri la teren însumînd patruzeci de zile, și mai mult culegeri la București, cu deținători de cîntece populare originari din Dobrogea. S-au cules peste 700 de piese, dintre care 579 au fost înregistrate pe bandă de magnetofon. S-a lucrat cu 11 informatori de ambele sexe, între 8 și 78 de ani (52 bărbați între 16 și 78 ani; 43 femei între 15 și 76 ani, și 24 copii între 8 și 14 ani).

⁴ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, ed. III, p. 20—21.

⁵ Ei au fost identificați cu prilejul unei cercetări speciale pe care am făcut-o asupra semnelor tribale.

bașii, cerkezii, tații. Concentrarea teritorială a acestora se prezintă astfel: nogaii în raioanele Medgidia și Tulcea, krîmii în raionul Negru Vodă și mai puțin în raionul Medgidia, iar restul trăiesc amestecați printre aceștia câte una sau două familii la un grup de sate.

Cercetarea folclorică a necesitat ca o dată cu limpezirea problemelor ridicate de anume particularități structurale poetice și muzicale, să fie avută în vedere pe cât posibil cunoașterea condițiilor existenței sociale din trecutul și din prezentul minorității tătare. Aceste date s-au dovedit a fi foarte utile pentru înțelegerea mai adâncă a anumitor fenomene folclorice, contribuind de multe ori la explicarea lor. Astfel s-au conturat următoarele :

a) Între diferitele ramuri tătare s-au putut observa unele deosebiri atît în ceea ce privește obiceiurile, felul de viață cît și tipul antropologic, datorită pe de o parte originii lor tribale diferite cît și dezvoltării social-economice de asemenea diferite în timp. Mai apar și alte deosebiri ca : anume particularități lingvistice sau muzicale în desfășurarea aceluiași manifestări folclorice etc. Însă, pe de altă parte, unele puternice asemănări folclorice ne duc către acea comunitate reprezentativă pentru un popor, chiar dacă în momentul de față structura și evoluția folclorică nu e identică.

b) Colectivitatea tătară se prezenta, pînă aproape în timpul nostru (primul război mondial), organizată pe mici comunități, imbinînd rămășițele de organizare socială a vechilor triburi cu influențe de organizare feudalo-capitalistă.

c) Analfabetismul reprezenta una din plăgile sociale serioase. Pînă la 23 August 1944, starea culturală a tătarilor dobrogeni se menținea încă la nivelul înapoiat al unei colectivități lipsite de un alfabet propriu. Numai pătura intelectuală folosea alfabetul arab ; în popor însă scrierea arabă a continuat să rămînă aproape necunoscută.

d) Drastica despărțire socială între generații pe de o parte, iar pe de alta între sexe — reminiscență a unei educații tribale alimentată în decursul timpului și de religia mahomedană — , implica norme de conduită diferită pentru tineri și bătrîni, copii, femei, fete și bărbați.

Într-o comunitate astfel organizată era firesc ca și manifestările folclorice să aibă același caracter diferențial. Petrecerile și toate manifestările folclorice se desfășurau separat, pe sexe și generații. Bărbații și femeile, fetele și băieții, aveau fiecare locul, odaia lor de petrecere. După primul război mondial au apărut unele libertăți, printre care și petrecerea tineretului la nuntă în aceeași încăpere, totuși încă despărțite fetele de băieți printr-o funie sau o bancă... păziți de către un bătrîn înarmat cu un bici pentru a păstra astfel distanța reglementară. Numai astfel se mai puteau executa tradiționalele cîntece improvizatorice antifonice „șîn”, cu rol de comunicare a gîndurilor între băieți și fete ⁶.

⁶ Acest gen interesant cu rol de legătură între băiat și fată a dispărut aproape brusc. În anul 1953 se mai practica de către tineret în satul Ciocîrlia de Jos, ca în anul 1957 noua generație de tineri abia să-și mai aducă aminte de el și nicidecum să-l practice. G. Sulițeanu, *Genul „șîn” — cîntecul tradițional al tineretului* (în curs de publicare).

e) Fiecare generație apare ca deținătoare a unor genuri specifice și care și le însușește sau părăsește o dată cu vârsta. De exemplu, copiii mei au, pînă la 10—12 ani, cîntecele, jocurile și obiceiurile lor. Între 10 și 15 ani învață altele, printre care și primele cîntece obișnuite.

Era, de altfel, și vârsta potrivită însușirii tehnicii de improvizație genului „șîn” cu care urma, pînă aproape în zilele noastre, să-și cîștigă partenera sau partenerul dorit. Flăcăii se pregăteau să intre în viața maturilor cu multe cîntece de : dragoste, recrutare, cîntece de joc etc. o dată cu unele obiceiuri speciale, de conduită față de colectivitate, ca o pildă : „Qart agasi” și „Ndemezi”, pe care aveau să le practice pînă la căsătorie.

Și fetele aveau cîntecele, jocurile și obiceiurile lor.

După căsătorie urma o oarecare potolire convențională aparentă. O parte din repertoriul folcloric, în special unele genuri ca : „șîn”, obiceiuri și cîntece agrare, erau părăsite și înlocuite cu alte prilejuri. Astfel, bărbații participau intens la obiceiul povestitului, mai cîntau și jucau doar pe lăunț, iar femeile, ocupate cu gospodăria și copiii, cîntau la legănat și învățau la rîndul lor copiii cu primele obiceiuri, jocuri și cîntece de copii. Se poate observa cum în tot acest timp avea loc procesul trecerii tradiției de la o generație la alta. Noile generații aduceau experiența propriilor vieți îmbogățind cu noi sensuri obiceiurile și cîntecele străvechi și mai ales creînd cîntece noi. Preluarea urma să sufere adaptarea la gustul și mentalitatea generației primitoare, care dăruia în schimb fenomenului folcloric noi elemente, cu proaspete imagini artistice.

f) Urmărirea relațiilor sociale interne și externe ale colectivităților țătare a mai relevat :

1. Între diferitele ramuri țătare relațiile nu erau întotdeauna bune și vechi considerente asupra stării materiale, a unor obiceiuri, a originii familiare-tribale, dădeau loc la unele divergențe reflectate prin așezări deosebite și interdicția căsătoriilor mixte”.

2. Pe de altă parte, relațiile dintre țătari și turci, contrar înruderirii de neam, comuniunii religioase și... „admirației țătarilor” față de puterea și cultura turcilor, erau dintre cele mai proaste, deoarece turcii disprețuiau profund pe țătarii dobrogeni, socotindu-i inferiori. Țătarii însă nu au prețuit a-și îmbogăți folclorul cu unele obiceiuri mahomedane și, mai ales, cu foarte multe cîntece și jocuri, acestea din urmă reprezentînd pînă aproape în zilele noastre, capricioasa, efemera, însă mult dorită... „modă”.

3. Față de neamurile creștine, țătarii, ca și ceilalți orientali, se țineau la o riguroasă distanță impusă de religia mahomedană. Cu toate acestea, față de romîni, pe care îi denumeau „molduwan” (probabil după primii romîni, locuitori ai Moldovei, cu care au venit în contact), sentimentele de prietenie luau din ce în ce mai mult locul neîncrederii.

g). Noua viață politică și economică deschisă în zilele noastre de prefacerile regimului socialist a zdruncinat din temelii întregul edificiu al vieții tradiționale orientale, al unei țărănimi tătare muncitoare, exploatată ca și altele, în cea mai mare parte analfabetă, sărăcită, cu multe reminiscențe retrograde, ce trăia la periferia poporului turc, și care dibuia drumul prieteniei cu românii și celelalte neamuri. Noile condiții de viață deschideau orizontul tuturor posibilităților unei vieți omenești. Tătarii dobrogeni au aderat la mișcarea revoluționară de construire a socialismului în Dobrogea, înscriindu-se în G.A.C.-uri și participând din plin la lupta de reconstrucție a țării. Noile condiții de muncă, improprietărirea, colectivizarea, mecanizarea agriculturii, școlarizarea, au determinat o cotitură însemnată, ducând prin însușirea cu aviditate a noului către o evoluție rapidă a mentalității tătarului dobrogean din zilele noastre.

Din analiza materialului folcloric respiră permanenta luptă dintre nou și vechi, dintre prezent și trecut. Vertiginoasa dispariție a unei părți a tradiției, cu folclorul ei necorespunzător noii mentalități, este un fapt ce merită a fi consemnat pentru înțelegerea evoluției fenomenelor folclorice.



Înainte de a trece la expunerea rezultatelor analizei structurale poetice și muzicale, sînt necesare cîteva observații cu privire la unele probleme de natură metodologică, probleme ce s-au ivit pe parcursul definitivării și studierii materialului folcloric.

I. Necesitatea traducerii corecte a textelor impunea o muncă deosebit de riguroasă. De multe ori traducătorul, tătar intelectual, nu se putea obișnui cu unele expresii populare, sau altele, specifice vreunui dintre dialectele limbii tătare, socotindu-le incorecte față de limba literară (cultă-krimeiană), sau alteori față de originalul cuvîntului din limba turcă.

De asemenea, nu întotdeauna limba cîntată corespundea limbii vorbite. Au apărut influențe fonetice, datorită interpretării muzicale, sau chiar pronunțarea greșită de către cîntăreți a unor cuvinte de origine turcă, persană, arabă, al căror sens nu le era cunoscut.



Fig. 1 — Tinără femeie la roata de tors.

Toate aceste fenomene, des întâlnite și în folclorul altor popoare, trebuie luate în considerație și evidențiate fie prin diferite sublinieri în text, fie prin anumite note complementare, însă materialul folcloric trebuie redat așa cum a fost interpretat de către executant.

II. Terminologia diferitelor genuri poate provoca, uneori pe neașteptate, serioase încurcături. În primul rând, și aceasta în destul de multe cazuri, se relevă o deosebire netă între terminologia cultă a cercetătorilor (uneori și aceasta neunitară) și terminologia populară. De exemplu, termenul „destan”, folosit de către cercetători pentru străvechile povestiri epice cu cînturi, în popor reprezintă o categorie de cîntece din genul cîntecelor obișnuite, în timp ce povestirile cu cînturi nu au nici o denumire specială, ele fiind cunoscute sub denumirea eroului sau eroilor principali: „Șora-Batîr”, „Kor-Oglu”, „Edege-Batîr” etc. sau termenul de „ğîr”, care pentru unii cercetători reprezintă cîntecele obișnuite în popor. La tătarii din ramura nogai el denumește un strat mai vechi de cîntece cu un caracter special care se mai numește și „beyt”⁷.

Am mai întâlnit deosebiri în însăși terminologia populară de la o ramură tătară la alta sau chiar în cadrul aceleiași ramuri, de la un sat la altul. De exemplu, în comuna Osmancea există un obicei al lunii Ramadan, denumit „Temgid”, căruia în satul Tătaru i se spune „Temeș” (deși ambele sate sînt cu locuitori din ramura krim); sau, cîntecele denumite în satul Ciocirlia de Jos și comunele din jur „nogai beyt” sau „meyt”, în zona satului Valea Neagră sînt cunoscute sub denumirea de „ğîr”, (deși ambele zone sînt cu locuitori din ramura nogai). Mai intervin și situații cînd una și aceeași denumire prezintă pentru ramuri diferite genuri diferite. De exemplu, termenul „Takmak” la tătarii krim reprezintă genul cîntecelor funebre interpretate de către femei⁸, gen ce la nogai are denumirea de „bozlaw”, în timp ce la tătarii nogai desemnează un joc tradițional de nuntă recitat de către jucătorul solist, în schimbul căruia acesta primește din partea asistenței un dar în bani. Alteori, anumite denumiri au un sens pentru o generație și altul pentru cealaltă generație, ca în cazul genurilor „mané” și „şîn”, ambele pe cale de dispariție. Ca urmare a acestei situații apar și dese controverse între generații, deoarece ceea ce nu cunoștea o generație era predispusă să nege celeilalte generații⁹.

III. O altă problemă este aceea a felului în care urmează a fi analizat și prezentat materialul folcloric. Marea diversitate a genurilor se prezintă sub multiple aspecte ce se cer a fi luate în considerație din primul moment. Astfel: cîntecele, obiceiurile și jocurile de copii, cîntecele și

⁷ S-ar putea ca „ğîr” să fi reprezentat în trecut la nogai singura categorie a cîntecelor obișnuite, deoarece și astăzi generația bătrînă din unele sate nogaice nu cunoaște ca genuri lirice vocale decît: „şîn”, „ğîr”, („beyt”) și cîntecele de joc. Pe de altă parte, „ğîrul” are cu totul alt caracter decît acela al cîntecelor obișnuite, fiind creat și executat individual și reprezentînd anumite stări sufletești intime.

⁸ La tătari există și un cîntec funebru „Susale”, interpretat de către bărbați înainte de a se pleca cu mortul la cîmîtir.

⁹ În satul Tătaru, bătrînii negau genul „mané”, realizat în cîntecele de joc, spunînd că ei îl recitau, nicidecum să-l danseze. Tinerii însă afirmă că nu știau să fi executat vreun gen, „şîn”. Pentru primii avem de-a face cu un fenomen de evoluție, adaptare la gustul tineretului, iar pentru ultimii genul „şîn” trebuie considerat dispărut.

obiceiurile agrare, cîntecele și obiceiurile de sărbătoare, cîntecele de nuntă, cîntecele funebre, cîntecele de leagăn, „șîn”, „beyt”, povestirile cu cînturi, cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, „mané” și jocurile interpretate numai instrumental (fără execuția vocală tradițională), reprezintă genuri cu întrepătrunderi între ele, cu schimbarea funcționalității în timp și ținînd de diferite stadii de dezvoltare.

Minuirea materialului folcloric necesită, pentru o mai bună sistematizare, procedeul clasificării pe genuri în cadrul cărora clasificarea muzicală pe tipuri, după anumite criterii de structură muzicală, pare cea mai potrivită, deoarece aceasta duce de multe ori și către o prezentare a evoluției poetice și muzicale în timp. Uneori însă, ca în cazul unor cîntece de nuntă, acestea au fost clasificate în grupa obiceiurilor, înaintea unor genuri mai vechi ca : „șîn”, cînturile eposurilor (povestirile cu cînturi), „beyt”, tocmai din cauza luării în considerație a funcționalității cîntecelor de nuntă, ca obicei, cu toate că acestea, din punct de vedere structural și muzical, reprezentau un stadiu mai evoluat, mult asemănător cu genul cîntecelor obișnuite.

IV. Unele materiale folclorice apar plasate între două genuri, avînd textul dintr-un gen și muzica din altul. Acestea sînt uneori înrudite prin textul lor cu unele cîntece de nuntă și genul „șîn”. Alteori, avînd o funcție diferită, ca : unele cîntece obișnuite devenite cîntece pentru anumite momente de sărbătorire a nunții (seclarea mirilor în zori după prima noapte), sau unele cîntece obișnuite, devenite cîntece de joc, „șînuri” devenite cîntece de joc, sau cînturi din povestiri devenite cîntece etc. În astfel de cazuri pare mai nimerit a se trece produsul hibrid în grupa genului în care a fost cules. În alte cazuri însă, unele licențe sînt binevenite, de exemplu cînd pentru a putea sesiza pe loc procesul de evoluție muzicală a unor genuri, varianta mai nouă în timp este trecută la o grupă mai veche (genul originar), alături de varianta mai veche în timp, identificată după anumite particularități de structură muzicală.

V. Clasificarea muzicală, pe tipuri melodice, de o mare libertate, pare totuși cea mai corespunzătoare stadiului actual al dezvoltării muzicale a folclorului tătarilor dobrogeni. În special pentru genul cîntecelor obișnuite, acest procedeu apare ca singura rezolvare justă, deoarece aci întîlnim cea mai diversă complexitate structurală. Diferite influențe, precum și diferite stadii de evoluție se împletesc cu atîta tărie încît a lua unul sau altul dintre caracteristicile muzicale drept criteriu fix de clasificare ne poate duce, de cele mai multe ori, la îndepărtarea variantelor și amestecarea lor printre tipuri melodice diferite. În schimb, procedeul clasificării prin luarea în considerație a tuturor elementelor structurale, cu diferitele lor procese de interdependență, în cadrul tipurilor melodice, duce către o clasificare naturală, reliefind cu multă claritate diferitele stadii de evoluție sau diferitele influențe. Clasificarea pe tipuri melodice mai prezintă și avantajul evidențierii procesului de îmbinare a cîntecelor de diferite influențe străine cu cîntecele specifice tătarilor dobrogeni, relevînd cu deosebită claritate acele elemente structurale ale textului, poeticii și muzicii specifice tătare.

VI. Analizarea materialului folcloric mai necesită a lua în considerație și alți factori determinanți în procesele de evoluție și creație care datorită naturii lor complexe nu întotdeauna au putut fi cu ușurință observați. Caracteristici ale existenței materialului folcloric specific tătarilor dobrogeni, având în vedere : a) stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri, b) execuția colectivă și cea individuală ca ținând de diferite genuri c) aspectul prezenței lăutarilor și al instrumentelor muzicale, d) diferitele înrudiri și influențe folclorice cu folclorul altor popoare, e) stadiul actual al procesului de creație, constituie la rândul lor probleme ce trebuie a fi analizate.

a) *Stadiul de evoluție al diferitelor obiceiuri.* Caracterul păgîn al majorității obiceiurilor tătarilor dobrogeni reprezintă reminiscențe de străvechi credințe preislamice, șamanice, în care mentalitatea primitivă căuta explicarea fenomenelor naturii și a altor fenomene înconjurătoare, necesitatea organizării sociale, necesitatea apărării vieții omenești de boli, de moarte. Toate acestea constituiau probleme de existență, pe care religia mahomedană adoptată ulterior s-a dovedit a nu le putea rezolva.

Aproape toate obiceiurile se practicau noaptea, între apusul și răsăritul soarelui, puternică reflectare a străvechiului cult al lunii, practicat în trecut de multe dintre popoarele orientale. Cu timpul, aceste obiceiuri și-au pierdut din semnificația lor și o dată cu aceasta și sensul multora dintre cuvintele cîntecelor ocazionale care s-au transmis deformat și foarte greu, sau cu neputință de-a fi identificate de către cercetători.

Începînd cu perioada dintre cele două războaie mondiale, evenimentele sociale au subminat profund străvechile obiceiuri, determinîndu-le să dispară cu repeziciune ¹⁰.

De mai multă vreme conținutul străvechi al unora dintre obiceiuri evoluase către spectacol. Așa se prezintă în special obiceiurile care foloseau deghizarea ca : „Şarî eşki”, „Şuwal”, „Ndemezi” ¹¹ sau obiceiurile agrare de primăvară : „Nawrez”, cele de secetă : „Sutqadîn”, „Paparuda” și „Ġawîn”.

Singur „Kureşul”, străvechi obicei de lupte libere practicate în sunetele dualului și ale zurnalei, nu numai că a rezistat, dar s-a și încadrat perfect în mișcarea sportivă din zilele noastre, căpătînd o amploare deosebită și printre românii dobrogeni care bucușii îl învață de la tătari. Foarte des „Kureşul” este întîlnit pe stadioanele sportive oficiale sau improvizate în cîmp, ale orașelor și satelor dobrogene. Interesantă este și evoluția datei începerii acestui obicei voinicesc. În trecut, „Kureşul” începea la sărbă-

¹⁰ Printre alte reminiscențe străvechi ale căror urme dispar astăzi o dată cu bătrîni ar fi : semnul tribal-familial „tabîñ”, simbolica culorilor, tradiția numirilor personale în cadrul unei familii după anumite criterii de legătură sau succesiune, denumirea populară a anilor, legile „ture”, foarte multe obiceiuri casnice și agricole, obiceiul de ajutor secret colectiv „Ndemezi”, obiceiul „Kart agasi” etc.

¹¹ Obiceiul „Ndemezi” a format obiectul lucrării ce urmează să apară în *Acta Orientalia*, 1964, vol. VI sub titlul : *Obiceiul „Ndemezi”, o străveche formă secretă de muncă colectivă în ajutorul celor nevoiași* de G. Sulițeanu.

torile „Tepreş”¹², sărbătoare a primăverii împlinite. De câțiva ani însă, „Kureşul” începe la 1 Mai, sărbătoare internațională a muncii, după care se mai practică câteva duminici la rînd¹³. O dată cu aceasta, însăși sărbătoarea „Tepreş” a trecut asupra zilei de duminică, iar de organizarea petrecerii în aer liber se ocupă căminul cultural în colaborare cu școala, sfatul popular și comitetul de bătrîni ai satului. Aceștia urmează să strîngă darurile tradiționale „bairak” — creanga împodobită cu batiste, basmale și panglici multicolore — și un berbec, simbol străvechi al puterii învingătoare. De asemenea, se ocupă și de angajarea lăutarilor (zurna și daul), mobilizarea mașinilor și a căruțelor pentru transportul participanților etc.

Din punct de vedere folcloric, mai toate cîntecele acestor obiceiuri cuprind vechi elemente de structură poetică și muzicală, oferindu-ne un material important pentru studierea caracteristicilor și evoluției versificației și muzicii populare ale tătarilor dobrogeni.

b) *Execuția colectivă și execuția individuală.* În afara cîntecelor de leagăn, a povestirilor specifice orientale¹⁴, a „beyturilor” și a bocetelor, absolut toate celelalte genuri se execută în colectiv, pe sexe și de obicei în doi. Cîntatul în doi, pe prietenii, este atît de înrădăcinat în practica tătarilor dobrogeni, încît chiar și unele cîntece foarte melismatice sînt executate cu atîta măiestrie la unison, că numai cu greu putem distinge cele două voci.

Și în genurile cu execuție antifonică : „șîn”, „mané” și cîntecele de joc, participanții cîntă cîte doi în fiecare din cele două grupe angajate în dialogul respectiv.

Cîntatul în grup mai mare se practica numai cu prilejul executării cîntecului funebru bărbătesc „Susale”, cu prilejul cîntecelor copiilor și al anurilor obiceiuri ale tineretului.



Fig. 2. — Obiceiul „Sarı-üşki” [Capra galbenă].

¹² „Tepreşul” se manifesta — se pare de foarte multă vreme — ca o serbare cîmpenească la care participă colectivitățile unui grup de sate. Sărbătoarea avea loc trei zile de vineri la rînd, începînd din a șaptea săptămînă de la sărbătoarea „Oraza Bairam” (Anul Nou), prima vineri fiind socotită zi de „Kidirlezi”. În trecut, pînă înainte de primul război mondial, aveau loc alături de „Kureş” și mult vestitele întreceri de cai.

¹³ Ziua de duminică a luat locul zilei de vineri, care era în trecut zi de odihnă, de sărbătoare, deoarece ziua de vineri a devenit în timpul nostru o zi obișnuită de lucru.

¹⁴ Pentru prima oară am folosit denumirea de povestiri specifice orientale pe care am dat-o povestirilor cu cînturi, în lucrarea *Eposul tătar Sora — Batır*, în care am analizat pe larg acest gen. Aceste povestiri se caracterizează prin intercalarea sub formă de cînturi a principalelor dialoguri ale eroilor.

c) *Lăutarii și instrumentele muzicale.* Un loc foarte important, d mai nou în timp, îl ocupă lăutarii. Muzica populară a tătarilor dobroge se caracteriza în trecut printr-o aproape exclusivă interpretare voca Singur saz-ul minuit cu măiestrie de către akini, — cîntăreți renun — este menționat de amintirile bătrînilor ca însoțitor al povestiri specifice orientale. În trecut, la petreceri, cîntecul vocal nu se cerea aco paniat și nicidecum înlocuit cu muzica instrumentală. Jocurile erau însoț



Fig. 3. — Lăutari cu zurna și daul.

numai vocal de către însuși d satori, avînd interludii fre nate. Uneori aceste interlu erau însoțite de pocnete (degete sau bătăi din palr Zurnaua și daulul ¹⁵ sînt pr tre primele instrumente prelu de către colectivitatea tăt dobrogeană de la turci. La 1 treceri mai mici se mai folo darbuca ¹⁶ și zilimașa ¹⁷. Cît d pre fluierul, cavatul și cimpoi acestea nu erau folosite în pr tica instrumentală ¹⁸. În ultim timp au mai apărut : clarinet ce tinde să înlocuiască cu m succes zurnaua, vioara și ac deonul !

Prezența lăutarilor se p a fi datorată unei influențe t cești, ca o evoluție a gustului muzical și coregrafic. Astăzi, muzi instrumentală este nelipsită la tot felul de petreceri, tinzînd să înloc iască totalmente, la joc, interpretarea vocală, prin aceasta ducînd la d pariția unuia dintre cele mai interesante laturi ale jocului oriental : strîn legătură și corespondență dintre gestică, cuvînt și muzică.

d) *Înrudirile și influențele cu folclorul altor popoare.* Pe deopai întîlnim elemente folclorice comune cu ale altor popoare turcice : k ghizi, uzbeki etc. în producțiuni folclorice depistate astăzi ca fiind spe fice pentru tătarii dobrogeni și făcînd parte dintr-un stadiu folcloric n vechi : povestirile epice specific orientale, cîntece funebre, cîntece leagăn, cîntece și obiceiuri practicate de către copii, „beyt”, „șîn”.

¹⁵ Tobă de mărime mijlocie, bătută pe ambele părți cu cîte un băț : „Ciubucul”, bețișor subțire și uniform și „ciakmar-ul”, un băț de aproximativ o jumătate de metru, av la capătul de bătut forma de lingură.

¹⁶ Un vas cilindric de pămînt, acoperit la unul din capete cu o membrană de piele care se lovea ritmul cu palma.

¹⁷ Mic instrument de percuție, de forma unui clește, cu mici plăcuțe metalice la aml capete.

¹⁸ Cu acest prilej s-a putut constata și lipsa din folclorul tătarilor dobrogeni a unui reț toriu păstoresc

Cîntecele de joc, cîntecele obișnuite și jocurile în execuție instrumentală reprezintă genuri ce într-o anumită perioadă au fost influențate de turci¹⁹.

Influența turcă a avut în folclorul tătarilor dobrogeni puternici factori de propagare ca: emigranții turci veniți în trecut din Anatolia, lăutarii turci, discuri de patefon, cărți cu povestiri și cînturi. Toți acești factori au influențat în special cele două genuri: cîntecul obișnuit și jocul. Unele cîntece și jocuri turcești au fost atât de mult adaptate de către tătarii dobrogeni, încît au fost firesc integrate în patrimoniul folclorului tătar. Cu acest prilej, aceste producții folclorice au căpătat, prin adaptare, o seamă de particularități de text și muzică specifice folclorului tătarilor dobrogeni.

Întîlnim de asemenea în cîntecul popular tătar rezonanțe ale cîntecului popular ucrainean, în majoritate preluate de la tătarii din U.R.S.S. După 23 August 1944 gospodăriile agricole colective, căminele culturale, școlile de tractoriști, fabricile, universitățile, radioficarea și, pentru prima oară cu toată libertatea, căsătoriile mixte au constituit principalii factori de influențare a folclorului român asupra celui tătar. Tinerii tătari cîntă astăzi foarte multe cîntece românești, iar românii participă în permanență la petrecerile de orice fel ale tătarilor.

Alături de muzica populară românească mai pătrund în cîntecele obișnuite și o seamă de cuvinte românești, proces ce în limba tătară vorbită și-a făcut apariția de mai multă vreme.

e) *Stadiul actual al procesului de creație.* Ca o sinteză a frământărilor intervenite pe parcursul evoluției folclorului tătarilor dobrogeni se relevă stadiul actual al procesului de creație.

Prezența genurilor bazate pe improvizație, „șîn”, „mané”, cîntece funebre, cîntece de leagăn, „beyt”, „destan”, ne indică o sursă de largă și bogată inspirație înrădăcinată în tradiția folclorică.

Alte genuri, ca: jocurile, cîntecele de joc, cîntecele de nuntă, cîntecele obișnuite au o exprimare oarecum fixă, fiind supuse unui proces de creație mai estompat, prin unele modificări parțiale: de exemplu, adaptări la întîmplări personale, adaptări la anumite evenimente (în special cîntecele de emigrare și război), localizări etc. Sînt însă și genuri în care procesul de creație aproape că este interzis. Acestea sînt: cînturile din povestiri²⁰, cîntecele și jocurile de copii și cîntecele obiceiurilor de sărbătoare.

¹⁹ Fapt ce l-a determinat pe cercetătorul german Dr. Herbert Yanski ca să afirme, în urma analizei textelor din culegerea lui Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge* din: *Gesänge russischer Kriegsgefangener II Band, Turktatarische Völker*, Edit. Hölder - Pichler-Temp. Ky A.G., Viena și Leipzig, 1930 că la tătarii din Crimeea nu există cîntece tătarc, ci numai turcești. S-a putut ajunge la această afirmație probabil din cauză că din cele 79 de cîntece, aproape toate făceau parte din genul cîntecelor obișnuite, gen ce de multă vreme se afla sub influența turcească. Condițiile culegerii d-lui R. Lach, cît și numărul restrîns al informatorilor - patru bărbați - nu i-au putut pune la îndemînă acele genuri și categorii de cîntece în realizare specific tătară.

²⁰ Spre deosebire de partea în proză a povestirii, în care povestitorul își putea da frîu liber imaginației și cunoștințelor sale, introducînd în cadrul episoadelor obligatorii orice elemente necesare captivării interesului auditoriului, de la ochian, telefon, telegrame... la anumite localizări dobrogene.

De asemenea, interesant se prezintă procesul noilor creații în cuprinsul vechilor genuri. În „șîn”, „mané”, cîntecele de joc, noile producții cu conținut progresist apar combative, satirice, utilizînd procedee de creație tradiționale adaptate unor imagini artistice noi, corespunzătoare exprimării noului conținut.



Analiza structurală morfologică la care a fost supus materialul folcloric a relevat anume particularități de natură lingvistică, poetică și muzicală, unele dintre ele apărînd ca specifice unor genuri, altele comune mai multor genuri, toate însă ca un fir conducător de legătură, ca o permanență a continuității în timp și spațiu a unor elemente structurale de natură folclorică, specifică existenței și evoluției folclorului tătarilor dobrogeni. Textul și muzica, studiate fiecare în parte, au dat la iveală unele caracteristici generale specifice întregului folclor muzical, precum și alte caracteristici particulare, prezente numai în unele genuri. Următoarele observații vor căuta să expună foarte pe scurt cîteva dintre rezultatele acestei cercetări:

A. TEXTUL

1. Există anumite deosebiri dialectale între diferite ramuri tătare și în special între dialectul nogaic și cel crimeian. De exemplu, în dialectul nogai consoana „ș” se pronunță „s”, de unde și proverbul: „Șu degeni atasi Krim”! („Cine pronunță „ș” are tată kрім”).

2. Anumite cuvinte de origine turcă se integrează în folclorul tătar prin adaptarea în primul rînd la normele fonetice ale limbii tătare. Vocalele „ü” și „ö” din limba turcă sînt pronunțate „u” și respectiv „o”: înlocuirea unor consoane ca: „f” prin „p” de ex. („faidası” = „paidası”); „v” devine „uă” (scris „w”). (Se pare că pînă la un anumit stadiu de dezvoltare a limbii tătarilor dobrogeni nu se pronunțau consoanele *f* și *v*).

De asemenea, „ge” din limba turcă se pronunță în tătără „ye”, iar consoana „k” apare ca *y*. De multe ori chiar în cuprinsul aceluiași text se pot afla ambele feluri de exprimare ca o dovadă a stadiului actual de evoluție a limbii.

3. Cuvinte vechi, dispărute din limba curentă, reapar uneori în texte cîntate.

4. În limba tătără, ca și în cea turcă, nu există genurile feminin și masculin. Aceasta reprezintă o mare importanță în procesul de creație și al însușirii cîntecelor de către executanți, deoarece același cîntec poate fi adoptat cu foarte mare ușurință atît de către flăcăi cît și de către fete.

5. Împărțirea silabică, asemenea împărțirii din limba rusă este mult deosebită de aceea a limbii romîne. Urmînd probabil o străveche lege a limbii populare, cea a alcătuirii cuvintelor compuse din alte cuvinte în momentul ivirii necesității împărțirii acestea se detașează revenind la forma originală. De ex., cuvîntul „tașlap” se desparte „taș-lap” și nu „tașlap” cum ar apărea în limba romînă.

În momentul execuției muzicale mai apar o seamă de fenomene ca : a) eliziunea unor silabe prin contopirea a două cuvinte sau prin înlăturarea silabei finale ; b) silabele supranumerare ²¹ ; c) silabe de completare ; d) anacruze ; e) diferite interjecții ; f) diferite tipuri de refrene ; g) accentuarea uneori a unei consoane prin atașarea la sfârșit a vocalei *î*, mai rar *e*, *i* ²², sau accentuarea cu gura închisă a unei consoane ²³.

7. *Strofa* cuprinde de obicei două versuri. O deosebită importanță o constituie caracteristica strofei de a avea și un conținut independent față de restul cîntecului. Datorită acestui fenomen, strofele se pot detașa cu ușurință de la un cîntec la altul și de asemenea își pot inversa ordinea de la o execuție la alta, fiind așezate după voia executantului întocmai ca inelele unui lanț. Cu toate acestea, se poate observa preferința păstrării primei strofe pentru cîntecul respectiv, acea strofă de la care de altfel își capătă și denumirea.

Alături de strofele formate din două versuri întâlnim în poetica populară a tătarilor dobrogeni procedeul ciclurilor de versuri ce cuprind fiecare în parte un număr de obicei inegal de versuri, corespunzător unui episod al conținutului cîntecului. Ciclul de versuri apare caracteristic pentru genurile : cînturile epice din povestirile specific orientale, „beyt”, cîntece funebre și unele cîntece de leagăn.

Se mai poate observa la cîntecele cu multe strofe în care se folosește stilul de exprimare metaforic, cum apare o legătură de idei între strofe, realizată de obicei prin folosirea unei aceleiași imagini poetice căreia prin ușoare transformări i se dă un conținut diferit, necesar acțiunii diferite ce se desfășoară în versul respectiv. De exemplu, în *Cîntecul lui Osman Pașa*, în care se descrie foarte plastic bătălia de la Plevna (1877) și învingerea tururilor.

str. II.

„Marea Neagră a zis „nu mă vârs” /în Marea Mediterană a zis : „nu mă uit”

„Marele viteaz Osman Pașa/a zis : „eu din cort nu ies” (nu voi pleca de aci).

²¹ Da, de, la, te, apar uneori din necesități metriche. Alteori însă ele formează un plus față de numărul de silabe caracteristice textului respectiv, ceea ce ne duce la interpretarea lor ca reprezentînd și o reminiscență a unui tip vechi de sintaxă. Aceasta cu atît mai mult cu cît ele apar, deși mai rar, la unii bătrîni și în limba vorbită.

²² În astfel de cazuri, interpretarea muzicală divizează în două silaba din care face parte consoana respectivă. Am denumit acest fenomen „accentuarea consoanei prin amplificarea și divizarea silabei” și l-am consemnat prin intercalarea vocalei anexe între paranteze, precum și sublinierea ei. În execuția muzicală am legat sunetul respectiv de rest, printr-o linie punctată. Ca interpretare vocală urmează a fi citită împreună cu consoana căreia îi este atribuită. Uneori am putut observa cum acest fenomen nu se produce consecvent chiar în cuprinsul aceluiași cîntec.

²³ Accentuarea obținută prin lipirea limbii de cerul gurii, duce la execuția muzicală independentă a sunetului respectiv, fără însă a i se adăuga vreo vocală. Acest procedeu l-am notat în text prin sublinierea consoanei respective, iar muzical printr-o linie punctată.

str. III.

„Marea Neagră curge vărsîndu-se/spre Marea Mediterană curge uitîndu-se. Marele viteaz Osman Paşa/arde Plevna din mers (în retragere) ²⁴.

8. *Poetica* folclorului tătarilor dobrogeni se remarcă printr-o mare bogăție și frumusețe a utilizării metaforelor de tot felul. Stilul de exprimare metaforic apare caracteristic pentru genul liric: „șîn”, cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, iar în celelalte genuri în mai mică măsură. Prezența metaforelor apare dependentă și de exprimarea strofică. Ele apar de obicei în primul vers sau, mai rar, pe prima jumătate a versului amplu (cu măsură redublată), în strînsă corespondență cu versul următor sau, respectiv, cu cealaltă jumătate a versului amplu. În folosirea stilului metaforic, dezlegarea din versul următor se poate realiza prin două procedee: cînd metafora se prezintă *indirect*, ascunsă, încît pentru cel care nu este obișnuit apare de neînțeles, și atunci cînd metafora apare ca *directă*, apropiată de simpla comparație, reflectîndu-se aidoma în dezlegare.

Uneori, în locul metaforelor apar simple comparații simbolice a căror dezlegare în versul următor se produce de asemenea *direct*.

Atît versul metaforă cît și cel de simplă comparație (simbolică) apar în strînsă legătură cu acțiunea—conținutul cîntecului respectiv—, ca o introducere fină, rarefiată a acesteia.

Alături de poeticele realizări comparative tradiționale, întîlnim astăzi și realizări comparative moderne. De exemplu, în cîntecul de dragoste:

str. I.

„Să mă fac o porumbiță/ să mă așed pe pieptul tău”.

Nu pe-o lună, nici pe-un an,/ să fiu iubita ta de-a pururi.

str. II

„Avionului ce zboară pe sus/ i se vede roata”

„Dacă mă gîndesc la tine/ inima mea se rupe bucăți, bucăți”.

Str. III

„Avionul ce zboară pe sus/ are șurub la roată”.

Dintr-un loc îndepărtat am iubit un drag/ însă fără folos ²⁵.

9. *Versificația* cuprinde mai multe tipuri distincte. Aceste tipuri par corespondente ale unor stadii diferite de dezvoltare ale folclorului tătarilor dobrogeni. Ele se conturează printr-o realizare proprie pentru anumite genuri, prezentînd aspecte interesante în organizarea lor.

²⁴ II Kara deniz akman dedi/ak denize bakmam dedi
Şanlida buyuc Osman Paşa/ben Ğadırdan Ğikmam dedi

III Kara deniz akıp gide/ak denize baktıp gide
Şanlida buyuc Osman Paşa/Plevnayı yakıp gide

²⁵ str. I Kok Kogerşin da, Kokregiñe qonayım
Aylik da degil yilliq da degil, ebdiy yareñ bolayım

str. II

Kokten uşqan samaliyotniñ, tegersigı Korıne
Seni oylansam ğaş ğuregın, parşa parşa bolıne

str. III

Kokte uşqan samaliyotniñ, tegersigı ayqasız
Uzaq yerden bir yar seudim, oda mag'a faydastız,

a) *Tipul de versificație simplă* are de obicei șapte silabe. Versul simplu se împarte în două hemistihuri formate din patru plus trei silabe sau, respectiv, cinci plus două silabe. Uneori versul simplu cuprinde opt silabe avînd hemistihurile de cîte patru silabe, lărgindu-se cel de-al doilea hemistih originar de trei silabe.

Tipul de versificație simplă este caracteristic — prin versul de șapte silabe în organizarea hemistihică de patru plus trei silabe — pentru muzica populară executată vocal, în aproape toate genurile. El se face puțernic simțit în genurile mai vechi, mai puțin evolute, în timp ce în genurile mai evolute, ca de pildă cîntecele obișnuite, se simte latent, ca o reminiscență a tipului mai vechi.

b) *Tipul de versificație simplă pe douăsprezece silabe* este de asemenea specific, însă pentru genul „șîn”, cîntecele „beyt” și o parte din cîntecele obișnuite.

Pentru genul „șîn” și unele cîntece obișnuite el se prezintă de obicei în organizarea de șapte plus cinci silabe (7 (4 + 3) silabe + 5 (3 + 2) silabe).

În cîntecele „beyt” cele douăsprezece silabe apar în organizarea pe trei grupe a patru silabe. Acest tip de organizare a grupurilor de silabe este propriu numai cîntecelor „beyt” ce fac parte din stratul foarte vechi al cîntecelor existente azi.

c) *Tipul de versificație amplă, cu „măsură redublată”* este denumit astfel deoarece este format din două versuri simple. El cuprinde 14 sau 16 silabe, după cum versurile simple sînt formate din șapte sau opt silabe²⁶. Acest tip este foarte frecvent în : cîntecele obișnuite, „mané”, cîntecele de joc, în cînturile povestirilor lirice. Mai puțin sau chiar de loc în celelalte genuri. Se pare că acest tip de versificație este de influență turcească. În orice caz, oarecare premise duc către situarea mai nouă în timp a acestuia.

d) *Tipul de versificație liberă* este caracteristic pentru cînturile povestirilor epice și uneori în genurile : cîntecele funebre, cîntecele de leagăn și cîntecele „beyt”. Versul acestui tip nu are un număr fix de silabe însă este format din celulele metrice de patru și trei silabe atît de caracteristice folclorului tătarilor dobrogeni.

e) În afară de aceste tipuri de versificație, mai întîlnim destul de frecvent, în cadrul aproape al tuturor genurilor, tipuri hibride, ca excepții ce se situează între aceste tipuri și reprezintă forme de trecere a căror evoluție se petrece chiar sub ochii noștri.

10. *Rima* nu prezintă o condiție esențială. Cu toate acestea întîlnim în anumite genuri aspecte diferite, caracteristice.

Parte din aceste genuri se află astăzi pe calea unei foarte apropiate dispariții totale (cînturile epice, „șîn”, „beyt”) prezentînd forme hibride firești stadiului actual de existență. Datorită însă analizării amănunțite

²⁶ Deoarece în tipurile de versificație b și c întîlnim cîte două grupe mari de silabe echivalente cu versurile simple ce la rîndul lor cuprind ca unități subdivizionare alte hemistihuri mai mici, am ales, pentru minuțirea mai ușoară a materialului în momentul analizei, denumirile de : hemistih I pentru fiecare din cele două subdiviziuni ale versului simplu (din tipurile : a b („beyt”) și hemistih II (echivalent cu versul simplu) pentru tipurile b („șîn”) și c. Astfel fiecare hemistih II cuprinde cîte două hemistihuri I.

a fiecărui gen în parte, s-au mai putut desprinde unele constatări asupra felului caracteristic în care se desfășura prezența rimei. Astfel, în cîntecele cu versificație simplă întîlnim foarte des alături de rima la vers, asonanța sau lipsa rimei, ca de pildă în : „șîn”, cîntecele de copii, cîntecele de leagăn și cîntecele funebre.

În cîntecele „beyt” e caracteristică rima realizată pe un ciclu de versuri prin folosirea aceluiași cuvînt final la fiecare vers.

În cîntecele cu măsura redublată (cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, „mané”, cînturile povestirilor lirice), rima apare la hemistihurile II pe primul și al doilea din versul întîi și pe al doilea din versul doi.

Cînturile din povestirile epice apar complet lipsite de rimă, ca o desfășurare liberă a textului pe cicluri de versuri și uneori sfîrșesc printr-un pseudorefren-invocație, sau avînd o foarte scurtă interjecție.

11. *Refrenul* se manifestă și el diferit, aproape în fiecare gen, după conținutul și gradul de evoluție parcurs. De la repetare (chemare-invocare) a unor cuvinte din : cîntecele de copii, cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, unele cînturi ale povestirilor epice, întîlnim : refrene pe cîte un vers, mai rar pe cîte două versuri ce apar ca o sinteză a întregului conținut al cîntecului. Le putem observa mai mult în unele cîntece de sărbătoare, cîntece de nuntă, cîntece de joc și cîntece obișnuite. Mai puțin în genul „șîn”, a cărui desfășurare artistică include cele două silabe caracteristice pe sunetele finale ale fiecărui vers, și care, uneori împreună cu interjecția prezentă în mijlocul primului vers — la sfîrșitul primului hemistih II (de șapte silabe) — au devenit specifice pentru acest gen.

B. MUZICA

1. Analiza structurii muzicale a relevat în primul rînd uimitoarea corespondență dintre text și muzică. Felul în care se condiționează aceste două importante entități ne-a dat la iveală procesul puternic al simbiozei lor, pe care l-am caracterizat prin denumirea de structură motivică. Această ne-a furnizat prețioase elemente în problema legăturii dintre text și muzică, sub aspectele înrudite ale : metricii, ritmicii și melodicii.

2. În ce privește legătura dintre text și muzică, din punct de vedere al mobilității lor, aceasta prezintă aspecte diferite, dependente de specificul anumitor genuri. Astfel, putem observa cum la genurile străvechi ca de pildă : cîntecele de leagăn, cîntecele funebre interpretate de femei, „beyt”, „șîn”, „mané”, bazate pe improvizație, creația poetică nelimitată folosește un număr oarecum restrîns de melodii, acestea fiind la libera alegere a cîntărețului.

Numai la cîntecele obișnuite, cîntecele de joc, jocurile de copii și cîntecele obiceiurilor întîlnim fixitate între text și melodie. Datorită acestui fapt, cîntecele pot fi cu ușurință identificate în memoria cîntărețului, — fie text sau muzică, — una prin execuția celeilalte. Categoria cînturilor din genul povestirilor specific orientale au o situație deosebită prin folosirea unei anume melodii, se pare aparținînd povestirii respective, pentru toate cînturile incluse în ea.

O situație deosebită o au obiceiurile și cîntecele de copii, atît de asemănătoare între ele în ceea ce privește execuția muzicală. Datorită limbajului muzical limitat și caracteristic copiilor, legătura dintre text și muzică apare ca fiind mobilă, însă textul, prin inflexiunile sale caracteristice, diferite, dependente de conținutul său poetic cere o anume execuție muzicală.

3. *Stilul de execuție* este specific folclorului muzical al tătarilor dobrogeni, prin realizarea sa silabică, uneori ușor melismatică. Cît despre cîntecele ample melismatice, acestea sînt cu toate, fără nici o excepție, de origine sau influență turcă. La aceste cîntece melismatice și în general în executarea sunetelor melismatice, acolo unde apar, observăm intonarea precisă a fiecărui sunet component al melismei. Execuția acestor melisme „tari”²⁷ necesită luarea în considerație a grupurilor ritmice din cuprinsul melismei, ce astfel executate dau un colorit ritmic deosebit cîntecului respectiv.

4. Alte cîteva dintre caracteristicile generale sînt: *diatonismul și intonarea temperată a sunetelor*. Împreună cu stilul de execuție silabic, aduc o lumină nouă și de astă dată veridică asupra mitului creat cîntecului popular tătar, de a fi: amplu melismatic, folosind sunete netemperate și scările muzicale cromatice. Aceste păreri care au constituit pînă în prezent caracterizarea folclorului muzical tătar se datorează cunoașterii de către cercetători, în acel timp, doar a unei laturi a folclorului tătar, aceea a cîntecului obișnuit dintr-o anumită regiune și perioadă de puternică influență turcească.

5. *Scări — ambitus — cadențe*. Extragerea și analizarea scărilor și a modurilor din materialul muzical avut la dispoziție ne-a oferit un foarte bogat și diferit tablou al posibilităților muzicale de această natură, cu interesante aspecte de la gen la gen.

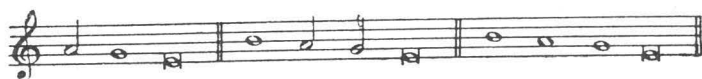
În momentul interpretării unui bogat tabel de scări și prin raportare la genul respectiv ca exponent al unui stadiu de dezvoltare muzicală, a reieșit caracterul unitar al mai tuturor scărilor și modurilor întîlnite. Astfel, din scările de numai două-trei sunete muzicale, mai rar patru, specifice cîntecelor de copii, exemplificăm doar următoarele:



Ambitusul cel mai frecvent este cel de terță mare, după care urmează cel de cîvintă perfectă. Cadența finală specifică se realizează în cele mai multe cazuri pe treapta a doua (*la*), sau întîia (*mi*), și niciodată pe *sol*.

În cîntecele funebre predomină scările ce ne apar mult înrudite cu scările și cadențele cîntecelor de copii. Aci finala *mi* și-a cîștigat preponderența, *la* rămînînd cu rol de cezură, tot ca o treaptă muzicală importantă.

²⁷ Observate și de Bela Bartok și denumite astfel pentru prima dată în lucrarea scrisă în colaborare cu Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk-Songs*, New York-Columbia. University Press, 1951, vol. I. De altfel s-ar putea ca și aceste cîntece să fie tot de origine orientală, datorită puternicei influențe turcești din trecut, în acea parte a Europei.



Ambitusul depășește uneori cvinta ajungînd, prin extensia ultimului sunet, la sextă (*do*). Acest procedeu este foarte vizibil prin prezența sporadică și secundară a sextei.

La genul cîntecelor de leagăn putem observa alături de scara



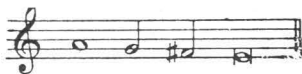
pe care am numit-o tradițională (împreună cu cele prezentate mai înainte), conturarea unei scări defective de tip minor, la rîndul ei originară în precedenta și obținută prin prezența sunetului de umplere *fa*



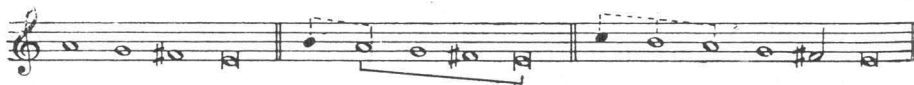
Evoluția acestui tip de scară am putut-o urmări în diferite exemple mergînd către un mod minor pînă la ambitusul de octavă :



La foarte puține exemple am întîlnit scara tetracordală, melodia însă derulîndu-se mai mult pe treptele *sol* și *mi* :



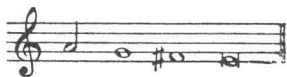
În cîntecele „bety”, ce fac parte dintr-un strat mai vechi muzical, conturarea unei scări tetracordale cu cezura pe treapta a doua se observă din ce în ce mai clar :



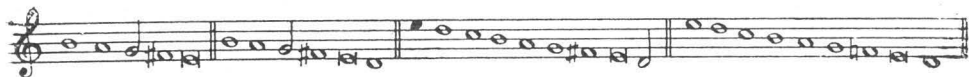
Alteori se observă stabilizarea treptelor de expansiune, secundare, ca în scara următoare :



În genul „șîn” întâlnim frecvent scara tetracordală și în expansiune pînă la împlinirea octavei, a unui mod de *mi* avînd cadență finală (frigică) caracteristică,



sau tinzînd spre un mod de *la*, în care cezura pe *sol* apare strîns dependentă de prezența subtonului apărut ca o expansiune inferioară a străvechilor scări :



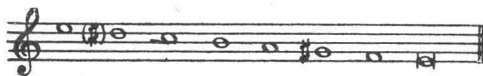
În cînturile eposurilor din povestirile specific orientale predomină scara de tip major-minor, *Sol-mi*, alături de modul *Sol*. În alte genuri vocale (cîntecele de sărbătoare și cîntecele de nuntă), alături de scările de mai înainte găsim și alte scări ca :



sau altele extrase dintr-o melodică mult evoluată, cu un ambitus mai larg, ca de pildă :



Celelalte genuri (cîntecele obișnuite, cîntecele de joc „mané” și jocurile executate instrumental) includ, pe lîngă tipurile cunoscute, moduri complete de tip minor, cu treapta a doua oscilantă, altele cu oscilarea treptei a șasea (*re*), sau a treptei a treia (*sol*) și foarte rar modul dublu cromatic *mi* :



Jocurile interpretate instrumental prezintă și procese modulante de trecere dintr-un mod într-altul, datorită și specificului execuției lăutărești, dar și originii de influență străină (kurdă, turcă) a melodiei respective. În jocuri și în unele cîntece obișnuite s-a semnalat prezența unei scări ample de structură tetracordală (T st. T. specifică, se pare, muzicii mai multor popoare orientale) :



Toate tipurile de scări prezentate aci se diversifică într-o multitudine de aspecte prin : schimbarea cezurii, frecvența treptelor principale, raportul treptelor de expansiune superioară și a celor de expansiune inferioară cu restul scării etc. Ele ne apar ca un rezultat evident al diferitelor stadii de evoluție muzicală specifică folclorului tătar, cât și a diferitelor influențe muzicale venite de la alte popoare ²⁸.

S-a mai putut observa aproape totală absență a tipului de scară pentatonică atât de caracteristică pentru folclorul muzical românesc.

Multitudinea aspectelor scărilor și a modurilor întâlnite în folclorul muzical tătar ar putea forma un material consistent pentru un amplu studiu muzical.

Interesantă ne-a apărut marea frecvență a unui tip de cadență finală pe motivul muzical :



sau



pe care am găsit-o de la cel mai vechi strat muzical folcloric pînă în genul cel mai evoluat, acela al cîntecelor obișnuite, însă bineînțeles că aci în proporții mult mai reduse.

6. *Ritmul* joacă un rol foarte important în muzica populară tătară dobrogeană. Utilizînd, astăzi foarte puțin, iar în trecut de loc, instrumentele de acompaniament ritmic, s-a dezvoltat și s-a menținut în decursul timpului o puternică pulsație ritmică în cîntecul vocal. Acest fenomen se poate observa și în cîntecele melismatice, unde întîlnim aceleași formule ritmice caracteristice înăuntrul grupului melismatic, cu o continuitate latentă a intonațiilor ritmice tradiționale.

Foarte frecvente sînt formulele ritmice de natură dipodică, urmărind fidel structura dipodică a versificației.

Se mai relevă prezența pregnantă, și se pare străveche, a unui ritm ternar, ale cărui urme persistă pînă în timpul nostru, evoluînd într-o factură modernă ²⁹ în cîntecele obișnuite.

7. *Măsura*, atunci cînd ne apare cu claritate, prezintă de asemenea aspecte caracteristice. Astfel putem observa predominarea uneia sau alteia dintre măsuri în anumite genuri sau categorii de cîntece. În cîntecele

²⁸ De exemplu, s-a putut observa cum modurile cromatice au apărut ca o influență a muzicii turcești.

²⁹ Cînd am auzit aceste cîntece pentru prima oară, din cauza îmbinării unei melodici de factură romanțioasă cu acest tip de ritm ternar, am atribuit net acestui ritm o origine foarte nouă ca fiind o influență a cîntecelor române-orășenești. Numai cînd am constatat prezența acestui ritm în genuri străvechi mi-am putut da seama că predispoziția tineretului tătar pentru astfel de cîntece avea cauze mult mai adînci.

de copii, cîntecele de joc, unele cîntece de sărbătoare și jocuri, găsim frecvent măsura de $2/4$. În cîntecele de leagăn, cîntecele funebre, unele cîntece de sărbătoare, „șîn” și unele cîntece obișnuite apar ca foarte caracteristice măsurile de $3/8$ și $6/8$.

Măsura de $4/4$ apare frecvent în cîntecele obișnuite și „mané”.

Măsura de $5/8$ apare sporadic deși este foarte frecventă în stratul de cîntece mai vechi în cadrul unor formule ritmico-metrice, fără însă a se desfășura mai larg.

Măsura de $7/8$ apare în unele cîntece și jocuri de factură mai nouă în timp. În jocurile executate instrumental, predomină alături de măsura de $2/4$, foarte frecventă, și măsurile : $7/8$ ($2+2+3$) și $9/8$ sau $9/4$ ($2+2+2+3$). Subdiviziunile ritmice sînt marcate pe timpii principali, de bătăile daulului.

Marea grupă a muzicii vocale însă, reminiscență vădită a unui strat muzical vechi, se situează în afara sistemului măsurii. Aceste cînturi epice, cîntece funebre, cîntece de sărbătoare și obișnuite, se cer a fi notate ritmic liber, fiind suficientă consemnarea prin bare despărțitoare a pulsației structurii muzicale-motivice³⁰.

8. *Forma.* Analiza formei muzicale ne indică două grupuri distincte : a) grupa de execuție liberă, bazată pe desfășurarea liberă, melopeică, urmînd intonația curgătoare a vorbirii și devenită caracteristică pentru cînturile eposurilor, cîntecele funebre, unele cîntece de leagăn, cîntece de sărbătoare, „beyt” și b) grupa de execuție strofică în care se includ majoritatea cîntecelor de copii, unele cîntece de sărbătoare și în special cîntecele obișnuite, „mané”, „șîn” și cîntecele de joc.

Paralel cu această împărțire a organizării formei, desfășurarea muzicală mai cunoaște : I. fraza muzicală de largă respirație a cînturilor, „beyt”-urilor, cîntecele funebre ce cuprinde de obicei două pînă la patru, cinci, propozițiuni muzicale compuse din mici motive muzicale și a cîntecelor obișnuite avînd versul cu măsura redublată și cîte două propozițiuni muzicale pe fiecare vers (corespunzînd fiecare cîte unui vers simplu — hemistih II) și cu cîte un motiv muzical pentru fiecare hemistih I. La genul „șîn” observăm cele două propozițiuni muzicale foarte clar conturate și axate pe cele două hemistihuri asimetrice ale versului tradițional ($7+5$ silabe). II. propozițiunea muzicală corespondentă a cîte unui vers, cu desfășurare muzicală celulară ca : în majoritatea cîntecelor de leagăn, unele cîntece funebre, unele „beyt”-uri, și propozițiunea muzicală cu desfășurarea motivică (motive muzicale închegate) ca în : cîntecele obișnuite, unele cîntece de leagăn, unele cîntece de sărbătoare și cîntecele de copii.

Muzica jocurilor în interpretare instrumentală se împarte și ea în : a) jocuri cu formă liberă („Zebek”, „Mendiîl havasî”, „Kiocek, Kureş”, „Avadan ciakmar” etc.) și b) jocuri cu formă fixă care cuprind și toate jocurile cu originea în execuția vocală.

Stilul de execuție antifonic este practicat doar în genurile : „șîn”, „mané” și cîntecele de joc, fiind executat exclusiv de către tineret. Față

³⁰ La transcrierile muzicale exemplificate bara punctată nu implică nici un fel de accent, ci are un rol organizatoric.

de genul „șîn”, unde antifonia se petrece între băieți și fete, la celelalte două genuri antifonia ia aspectul băiat-băiat sau fată-fată, deoarece jocul caracteristic nu e practicat decît de jucători de același sex. În prezent, acest frumos și interesant stil de execuție este pe drumul unei totale dispariții, o dată cu genurile respective, deoarece acestea nu mai corespund gustului și, în special, mentalității artistice a tineretului tătar³¹.



Alături de toate aceste observații asupra unor probleme ridicate de culegerea și studierea folclorului tătarilor dobrogeni, ținem să menționăm că am lăsat intenționat la o parte anume probleme speciale pe care le-am dezvoltat în momentul studierii fiecărui gen în parte. Articolul de față nu a avut alt rol decît a reliefa numai cîteva din problemele principale necesare înțelegerii folclorului tătar în întregul său. Am căutat a expune pe lîngă rezultatele obținute și diferitele procedee metodologice care m-au ajutat mult la furnizarea datelor necesare. Metoda de lucru folosită a necesitat urmărirea tuturor laturilor folclorului tătarilor dobrogeni: istorice, social-economice etnografice, muzicale și literare.

De asemenea, tot cu prilejul analizării materialului folcloric, s-a putut urmări uneori și firul evoluției unui fenomen folcloric pe o perioadă mai mare de timp, sau dispariția unui gen, sau germenii apariției unor noi elemente.

Toate aceste aspecte ne-au oferit ocazia de a observa cum folclorul tătar își afirmă puternica lui viabilitate, lăsînd ceea ce nu mai este corespunzător să dispară și, în același timp, exprimînd noul cu întreaga forță a unui permanent proces de creație.

Studierea folclorului tătarilor dobrogeni ne-a pus la dispoziție, alături de datele analitice obținute, și un însemnat material folcloric ce oferă cercetătorului largi posibilități de cunoaștere în domeniile: muzical, literar, etnografic cît și în mult interesantul domeniu al folclorului comparat.

Cîntec de copii la ciocănitoeare

mg:1409 g

$\text{♩} = 168$

Tătaru (Negru-Voda) 1958
Bektaş Altai 14 ani

Tuq, tuq, tu - qu - ram, Tu - gul - da - tip o - tî - rar,

A - gâș - lar - da qurt - lar - nî , Ba - rîn a - șap pi - ti - rer

³¹ S-au retras în fața corului și a dansului în interpretare mixtă, promovate la început de către formațiile echipelor artistice de amatori și mult îndrăgite de tineret.

Cîntecul tineretului la datul tradițional în leagăn

mg. 1408 f

Tătaru Negru Vodă 1958
Selim Bektüre 15 ani

♩ = 132

Ğol-dan tap-tim bir oy-maq, A-ke-tıp der-dım ğen-ge-me, Ğen-gem ma-ğa tay ber-dı,
Da-yım bek-mez qay-na-ta, Qız-lar qa-şım oy-na-ta, Oy-nat-ma-nız qa-şı-nız-nı,
Men bi-ler-men ya-şı-nız-nı, O - pa - piş, o - pa - piş, Qa-zan tı-bın qır - da rıuş

Obiceiul de Anul nou: „Şarî eşkı”
„Capra galbenă”

mg. 1409 KK

Tătaru Negru Vodă 1958
Grup de tineri (8-15 ani)

♩ = 192

Bır sar'eşkıım bar e-dı, Ba-la-la-yım der e-dı Ey ma-lım ey! Ey sa-rım ey!
Ba - la - la - şa beş bo-lır, Şo ban-lar-ğa eş bo-lır

Bocet după tată

mg 1413 f

Tătaru (Negru-Vodă) 1958
Septar Muhadis 53 ani

♩ = 108 (♩ = 324)

Ö-tır-ğan ye-rin, boş qal-dı ba-ba-yım, Se - ni qay-dan a-la-yım,
Aq ba-ba-yım, ba-ba-yım, Aq ba-ba-yım, ba-ba - yım A-na-yım ket-tı o - ya - qa,
Sen-de yet-tin qayt art - qa, Os-man da-qa dok-to - ri - ler ba-ba - yım etc.

Cîntec de leagăn la baiatul Remzi

mg.1227 d.d.

Ciocîrlia de Jos (Medgidia)

Bari Penzie 25 ani

♩ = 200

A - gay, a - gay, a - ga - si, Al - tin - dan - dir sa - ga - si,
 O - y - na - nar - miz al - gan - da, Gi - lat - ma - niz a - ga - si
 O - y na - nar - miz al - (i) - gan - da, Gi - lat - ma - niz a - ga - si
 Rem - zi a - gay ne - re - de, At ay - na - tir de - re - de
 De - re - bo - yun suw a - lir, Me - nim de ba - lam qiz a - lir etc

Cîntec de leagăn

mg.1413 h

Tâtaru (Negru Vodă) 1958

Septar Muhadis 53 ani

♩ = 324

Ay e - ti - yem u bol - sin ne - ni
 O - zim ba - lam yug - la - sin ne - ni

Nogay - Beyt

mg. 1419 b

Valea Neagră (Medgidia) 1959

Agibay Patru 60 ani

♩ = 368

Ey! A - na to - be mî - na to - be .
 a - ra - sin - dan , du man şî - ğar bu - dağ bu - dağ
 Ey! Ey - lat - la - rim ke - lî - ya - tîr a - la qu - nağ
 Kel ew - la - dîm kel a - zî - me
 Aq şal a - tiñ ye - rîn sa - lîp mî - ne sîñ - mî ey
 Ey! ye - rîn sa - lîp aq şal a - tiñ mîñ - se - tî - yîm
 Tul - kî to - nîñ qo - lîm sa - lîp kîp - se tî - yîm
 Ey! Gul te - rek - nîñ sal [î] - qî - nîñ - da ğat - qî - za - yîm
 Oñ [î] par - ma - ğîñ şap - raş e - tîp oy - na - ta - yîm
 Gul ğaw - lî - ğîm sa - qîz e - tîp şay - na - ta - yîm ey!

Șora Batîr- Cîntul I

mg. 1227 f.f. «Nariq povestește lui Șora Batîr despre atacul lui Atașli Ali Bey»

Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957
Geambolat Abduraim 55 ani

$\text{♩} = 200$

Aq - tas - lî A - lî bey Ğaw - rî - niñ [i] men - lî bey

Ğaw kôr - gen - de deli bey kel - dî u - lum

Kî - miz [i] - man gel - ler es - tîr - dî u - lum ay

A - tañ se - niñ Na - riq qart Baş - qa kôz - ge şal - dîr - gen

A - nañ se - niñ A - yan - suw - lu

Kök [i] - rek - ten ket - mez sôz - ler ayt - ti u - lum ay

Qar [i] - da - şîñ Qa - ni - bek Ke - lîn e - tîp sù - zùl - tú u - lum ay

Tû - ye Ba - qar - nî tû - yûk ber - dîm al - ma - dî

Ğel - ğet - mez - nî ğe - tîp ber - dîm al - ma - dî



Dans de nuntă „Tellí qoraz”

mg.1228 i Jocul cocoşului cu beteală

Medgidia 1957

Asan Sedica 50 ani



Șîn

Tătaru (Negru-Vodă) 1958

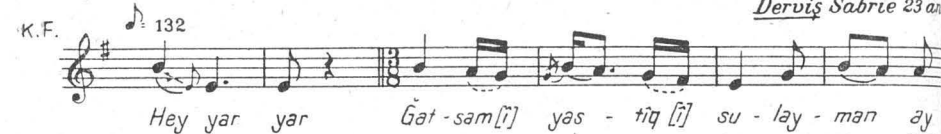
Kelmambel Ferid 24 an

Derviş Sabrie 23 an

mg. 1414 s.

K.F.

♩ = 132



Cîntec de război (1941-1944)

mg.1228 d

Ciocîrlia de Jos (Medgidia) 1957

Emin Musline 31 ani



Cîntec de dragoste

mg.877 i

Constanța 1956

Nurmambet Cadrie 24 ani



Cîntec de joc

mg.877 a

Constanța 1956

Nurmambet Cadrie 24 ani



Joc Kaytarma

mg. 269 g

Medgidia 1953

Şaib Osman 26 ani - clarinet
Memet Sadik 31 ani - daul

Clarinet

♩ = 100

P II

daul

ciubuk
ciakmar

The musical score is arranged in six systems. Each system contains a Clarinet staff and a Daul staff. The Clarinet staff uses a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 100. The Daul staff uses a simplified notation with notes corresponding to the 'ciubuk' and 'ciakmar' rhythms. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as dynamic markings like 'f' and 'p'.

INTRODUCTION TO THE COLLECTING AND STUDY OF THE MUSICAL FOLKLORE OF THE DOBROGEA TARTARS

This article is an extract of the first part of an ample essay, the result of a systematic study of the Dobrogea Tartars, carried on in the last ten years. It contains a general survey of Tartare musical folklore, of its specific structural musical and literary characteristics and an account of the specific conditions which had to be taken in consideration in the research.

Songs, customs and children's games, agrarian songs and customs, feast songs and customs, wedding songs, funereal songs, cradle songs, "shun", "beyt", specific oriental tales, epics, habitual songs (love songs, recruiting songs, war songs, emigration songs), „mané" and the dance music (only instrumental interpretation) have been gathered and studied.

Using about a thousand items (folklore material), the greatest part unpublished, of which over eight hundred recorded on tape, as well as scarce Tartare musical folklore published abroad, on the background of the whole Tartare folklore of Dobrogea, the study tries to communicate beside some essential conditions which must be kept into account during the collecting, also some of the general results of the analysis of the musical material gathered as regards the placing of the folklore phenomenon in the framework of the respective community and of the structural musical and literary characteristics.

The article comprises three parts:

I. The first part studies the relation of the Dobrogea Tartare folklore to the historical-social-economic background and explains the folklore fact by the conditions of existence and evolution with the time.

The two ethnical main branches „Nogai and Krim", the folklore of which have especially been in the researcher's attention, have offered interesting aspects as to the resemblances and distinctions having their roots in the tribal origin and evolution, different with time.

There have been also studied the deep social changes in the life of Tartare collectivities as a consequence of the socialist transformations and the strong repercussion on the folklore, i.e. on the one part the disappearance of some retrograde features of the traditional folklore and on the other the appropriation of „the new" features.

II. The second part deals with some problems of methodological nature, such as:

a) the phonetical notation of the text, taking into consideration all the dialectical particularities or those evolved following the musical execution;

b) the clarification of terminology of different kind of songs, considering not only the explanation given by the researcher, but also the conception of the informant;

c) the necessity of classification according to the different kinds and in the framework of the kind of musical type;

d) the necessity of analysing the evolution of the different customs of the collective and individual execution, the present aspect of instrumentists and instruments, the connection with the folklore of other peoples, the present stage of the creation processus.

III. The last part analyses the structural morphology made evident by certain linguistic, poetic and musical particularities related to each kind or category of song separately.

The study of the Dobrogea Tartare folklore enables the reader to get acquainted with an important folklore material, which offers vast possibilities of further studies on the musical, literary, ethnographic areas and also in the interesting domain of the comparative folklore.

URME ALE ÎNCEPUTURILOR ARTEI CERAMICE ÎN ROMÎNIA: CERAMICA LUCRATĂ DIN SULURI DE LUT

FLOREA BOBU FLORESCU

Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R., Calea Victoriei, nr. 11, București

27—I—1964

Originea artei ceramice din țara noastră constituie o problemă din cele mai interesante pentru cercetătorul culturii materiale a poporului român.

Împrejurări cu totul excepționale au făcut ca pînă în zilele noastre să se perpetueze tehnica confecționării din suluri de lut a ceramicii, ceea ce ne dă posibilitatea să tragem unele concluzii cu privire la istoria poporului român.

În anul 1955 am descoperit în comuna Deda, așezată pe malul drept al Mureșului din cursul său superior, un centru de olari. El fusese cunoscut cercetătorilor, dar numai din informații, fără să fi fost vizitat sau studiat, fapt pentru care nu se cunoșteau nici cele mai mici amănunte în legătură cu tehnica de lucru a ceramicii produse acolo. De aceea, în lucrarea de față ne propunem să determinăm tehnica de lucru folosită de olarii de la Deda și alte așezări din imediata apropiere, spre a putea încadra tipologic ceramica de suluri de lut de pe Valea Mureșului.

Materialul arheologic ne dă și el indicii despre existența ceramicii din suluri de lut pe teritoriul țării noastre, începînd din epoci foarte îndepărtate, ceea ce arată că de fapt ceramica de pe Valea Mureșului este de o veche tradiție la poporul român.

Tehnicile de lucru pentru confecționarea ceramicii din perioada care a premers inventarea roții de olar, sînt în număr de patru¹. Ele au apărut concomitent, ceea ce arată că tehnica de lucru folosită de olarii din țara noastră se leagă de începuturile artei ceramice în viața omului.

¹ Julius Lips, *Obîrșia lucrurilor*, București, 1956, p. 194; Max Schmidt, *Völkerkunde*, Berlin, 1924, p. 147.

putut afla că oalele erau făcute de o soră a olarului Vasilică Olari din comuna Deda, care se măritase în acest sat.

Despre olăria din comuna Deda, în afară de piesele ceramice de la muzeul din Tg. Mureș mai putem aduce o serie întreagă de mărturii: informații de la descendenții direcți ai ultimilor olari, descendenți care au practicat ei înșiși acest olărit, alături de piese ceramice aflate încă pe teren; unelte: „masa de lucru”, adică roata-suport; instalațiile de ars: cuptoarele.

Metoda de cercetare. În cercetarea ceramicii lucrate cu mîna pe Valea Mureșului am procedat prin: 1) culegere de informații de la martori oculari la producerea ceramicii, care au luat parte chiar la executarea de vase; 2) analiza pieselor ceramice rămase; 3) analiza formei uneltelor; 4) reconstituirea procesului prin informatori, descendenți ai olarilor sau foști olari, alături de ei.

Prin metoda folosită, am reușit să confruntăm informațiile culese cu procedeul practic. Informațiile au fost luate de la mai mulți informatori în chip individual, fără ca acești informatori să fi luat contact unul cu altul. Trebuie să mărturisim că am folosit acest procedeu pentru ca informatorii să nu se influențeze unul pe altul, ca să avem siguranță în cît mai justă reconstituire a procesului de executare a ceramicii sau a altor probleme legate de ceramica lucrată cu mîna.

Ultimii olari. După informațiile culese am întocmit, pe sate, lista foștilor olari care au lucrat ceramică cu mîna.

Oлари din Deda, cătunul Valea Cășilor: 1) Meilă a Olarului, născut pe la 1825. 2) Gheorghe a Olarului, născut pe la 1827. 3) Vasilică Olari, fiul lui Meilă, mort în anul 1935 în vîrstă de 80 de ani. 4) Savina Olari, sora lui Vasilică, moartă în 1938, în vîrstă de 94 ani.

Oлари din Petriș: 1) Ioana Olari, fiica lui Meilă din Deda, moartă în 1942 în vîrstă de 89 ani. Ea ar fi învățat meseria de la tatăl său, iar Vasilică Olari de la ea. 2) Gheorghe Nechita, cumnatul Ioanei, care a învățat meșteșugul de la ea, mort pe la 1899.

N-am putut afla numele foștilor olari din satul Morăreni.

TEHNICA DE LUCRU A CERAMICII MODELATE CU MÎNA

În prezentarea tehnicii de lucru a ceramicii executate cu mîna vom trata în chip deosebit instalațiile de ars, unelte de muncă și procesul de executare propriu-zisă a unui vas.

A. UNELTELE DE MUNCĂ

Ținînd seama de toate operațiile care necesită intervenția unor unelte pentru ceramica lucrată cu mîna, vom înfățișa următoarele unelte: hîrlețul, masa olarului (roata-suport), leafa, spălătorul, albia pentru terei.

Studiul uneltelor de muncă are o importanță deosebit de mare, fiindcă, cel puțin în parte, caracterele ceramicii sînt determinate de ele. Din acest motiv vom încerca o amănunțită prezentare a formei lor. Hîrlețul n-are nimic deosebit în aspectul său. El se folosește — uneori și sapa — la scosul lutului de oale.

Masa olarului sau roata-suport. Una din unelte cele mai importante de care se servește olarul în confecționarea ceramicii este ceea ce unii dintre informatori numeau „masă”, care nu este altceva decît o roată-suport, cu o structură tipică. Această unealtă (fig. 1, 2) este formată din

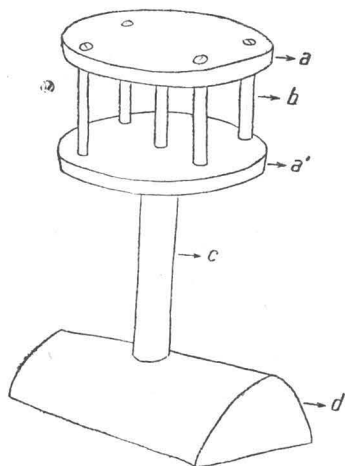


Fig. 1. — Roata de olar numită „masă”. a, a') masa de sus și masa de jos; b) fuștei; c) fus; d) cloț.

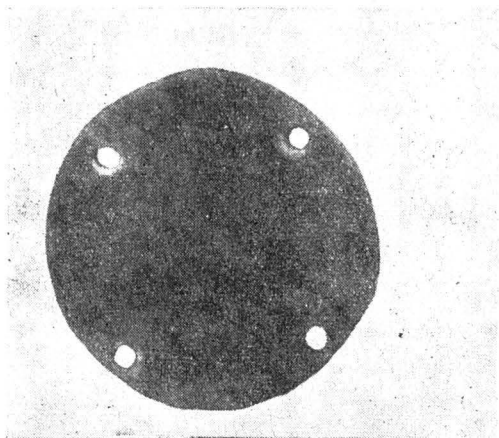


Fig. 2. — Masa de sus, ultimul rest dintr-o roată de olar.

două discuri (a, a') de dimensiuni egale, fixate în patru fuștei (b) care se învîrt pe un fus (c) înfipt într-o buturugă „gloț” (de la germ. Klotz) (d). În locul buturugii, fusul poate fi înfipt și într-un scăunel, ca o furcă de tors, după cum mărturisea un informator. Cele două roți se învîrtesc încetisor în jurul fusului, prin acționarea ușoară asupra fușteilor cu ajutorul genunchilor.

Înfățișarea pe care o are roata îl făcea pe bună dreptate pe Nichita Demian, informatorul nostru, s-o compare cu un element de moară: „era ca cum era crîngu la moară, cu rustei”.

Deosebirea între roata obișnuită de olar și masa sau roata-suport descrisă este esențială: ultima are discul de jos mult mai mare ca cel de sus, pentru ca, o dată pusă în mișcare cu ajutorul călcîiului de la piciorul drept să-și păstreze mai mult timp inerția care, de fapt, se transformă în lucru mecanic; mîna olarului are o acțiune mecanică de modelare, în sinergie cu cea a roții. În schimb, în cazul roții-suport învîrtirea nu are nici un rol mecanic; mișcarea sau rotirea se face numai cu scopul de a așeza vasul aflat în lucru într-o nouă poziție. În felul acesta, olarul este

Cuptorul prezintă următoarele elemente : vatra, pereții semisferoidali care prezintă o deschizătură reprezentînd gura de foc. Unele dintre cuptoare mai avea și o răsufălătoare care ușurează arderea focului prin asigurarea unui curent interior. Cuptorul folosit de Savina și Ioana Olari, nu prezenta o asemenea răsufălătoare. Cuptorul era adăpostit într-un fel de șopron construit anume. Gura cuptorului se astupa cu un „bleu” (tablă) (care derivă din germ. Blech).

Materialele necesare la construire : pietre de rîu, lut de lipt, cărămizi.

Într-un loc potrivit se puneau întîi furcile pentru șopru. Apoi, pe suporti de lemn sau piatră, se amenaja o platformă la cca. 0,40 m de la pămînt. Pe această platformă se zidea, de fapt, cuptorul. Mai întîi se desena un cerc, cu un diametru de cca. 1,80 m, căruia i se lua puțin din margini (într-o parte și alta a unei linii care străbătea gura de foc).

Construirea începea prin zidirea vetrei din cărămizi. Pereții cuptorului se construiau apoi, fie recurgîndu-se la un schelet de nuiile sau scînduri, fie direct cu pietre de rîu care erau lipite cu lut. Construirea cuptorului fiind lăsată pe seama meșterilor de cuptoare, depindea de ei dacă zideau liber sau recurgeau la un schelet-suport. Gura cuptorului putea să aibă și un semicerc de fier, care susținea mai bine masa de pietre. Înălțimea aproximativă a cuptorului era de 0,90 m. După una din informații, cuptoarele care nu prezentau răsufălătoare spre spatele cuptorului aveau o mică gaură deasupra gurii de foc, așa cum am observat la un cuptor de piine mai nou, din Deda.

După structura cuptorului putem deduce că ceramica lucrată cu mîna este de veche tradiție. Ba și mai mult, socotim că înainte de a fi ajuns la o astfel de formă de cuptor — care după cîte știm era folosită de triburile trace — ceramica lucrată cu mîna a putut fi arsă în cuptoare mai puțin evoluat, de forma unor gropi cu aspect mai mult sau mai puțin regulat.

C. PROCEDEELE DE PRELUCRARE ȘI CONFECTIONARE A CERAMICII

În cadrul acestui subcapitol vom examina rînd pe rînd extragerea și pregătirea lutului, fazele propriu-zise de confecționare a vasului, ornamentarea, arderea și, în sfîrșit, terciuirea sau cricăluirea.

SCOATEREA ȘI PRELUCRAREA LUTULUI

Lutul numit „agiag” sau „ageac” (de la ung. agyag), se scotea la Deda de pe o culme așezată lîngă Valea Cășilor, culme care făcea parte din proprietatea familiei Olăreștilor. Dîlma sau culmea din care se scotea lutul, se cheamă și astăzi „cietăță” sau „cetățea”. La Petriș, lutul se aducea de pe „Vîrful Mălăieștilor”, așezat în apropierea bisericii. Argila de pe cetățea se află la o profunzime de 10 — 15 cm. Din acest motiv, lutul se scotea cu multă ușurință. De la dîlmă la casele foștilor olari fiind o distanță între 20 — 70 m., lutul se aducea acasă, cum făcea de pildă Savina Olari, cu desaga; de asemenea, și olărița Ioana din Petriș îl căra cu desagii.

Odată adus, lutul se stropea cu apă pentru a se muia ușor, apoi urma călcatul, cînd avea loc și amestecarea lui cu nisip. După granulația pastei

aselor, cantitatea de nisip care se pune — el era mai întâi cernut — are destul de mare. Călcarea lutului se făcea pe un pedeu, față de masă sau țelt (de la germ. Zelt), cort, u sens de foaie de cort. Pe foaie de cort obișnuia să alce Vasilică Olari. Agiagul era călcat cu grijă ca să u „meargă cu păr”. Operația de călcare se repeta de mai multe ori, până se făcea ca aluatul. Apoi se ridica pedeuul dintr-o parte îngrămădindu-se lutul la un loc. Trebuie să remarcăm faptul că lutul nu era curățat de impurități printr-o operație specială. Lucrul acesta ni au mărturisit toți informatorii, care pretindeau că nu ra nevoie să fie curățat, fiind cu totul lipsit de coruri străine. Aceasta, desigur, poate fi în parte adevărat. Este greu de conceput că lutul nu poate avea neori impurități. Cauza este alta: tehnica confecționării vasului, care reclamă o anumită fază în prelucrarea lutului, după cum vom vedea.

Prelucrarea lutului, până la începerea propriu- isă a confecționării vaselor, deși simplă, nu se deosebete de tehnica de pregătire a lutului pentru ceramica lucrată la roată.

FAZELE DE CONFECTIONARE A VASULUI

Pentru a înțelege în chip just diferitele faze de confecționare a nui vas, fiica olarului Vasilică Olari, anume Ciontea Maria de 68 ani, a



Fig. 8. — Poziția la roată a unei femei care acționează „masa” apăsând cu genunchiul asupra fușteiilor.

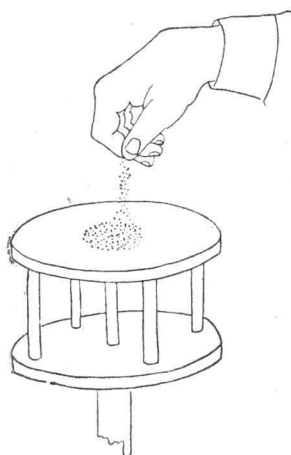


Fig. 9. — Faza I de începere confecționării unui vas, conșind în presărarea de nisip pe scul superior al mesei, spre nu se lipi lutul de acest disc.



Fig. 10. — Un bulgăre frământat de lut.

recreat un vas în câteva faze. Reproducem fotografiile executate cu acel rilej. Numărul fazelor este de șapte. Un alt vas a mai făcut și Gheorghe lari, nepotul lui Vasilică Olari.

Faza I. Înaintea începerii oricărei operații, olarul presăra nisip în centrul roții superioare (fig. 9). Scopul era ca să nu se lipească fundul de vas pe roată.



Fig. 11 a. — Faza a II-a: baterea în palme a lutului pentru formarea fundului de vas.

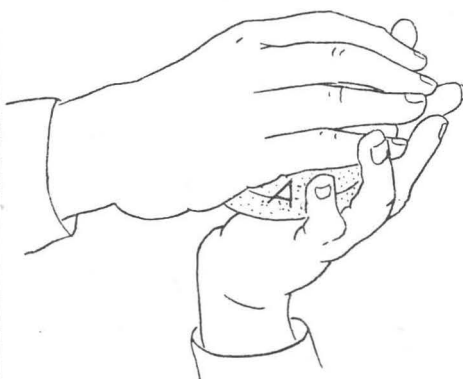


Fig. 11 b. — Schiță reprezentând faza formării fundului prin baterea lutului în palme.

Faza a II-a. Această fază constă în executarea fundului de vas dintr-un șuci (șiuc) de lut. Fundul se făcea prin baterea lutului (fig. 10), și 11b) între palme, pînă ce i se imprima o formă plată și rotundă.

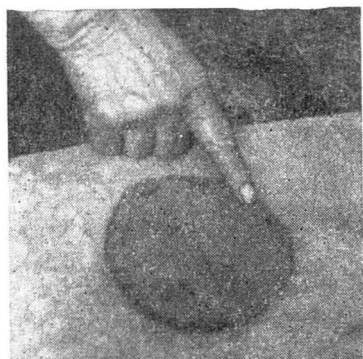


Fig. 12 a. — Faza a III-a, care constă în apăsarea cu degetul pe marginea fundului de vas.



b. — Faza a III-a: schiță cu fundul de vas apăsător pe margine cu degetul.

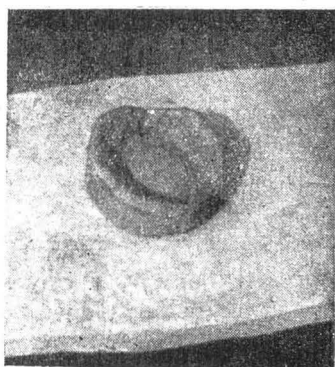


c. Faza a III-a: modul cum arată fundul de vas după ce a fost apăsător cu degetul de jur împrejur.

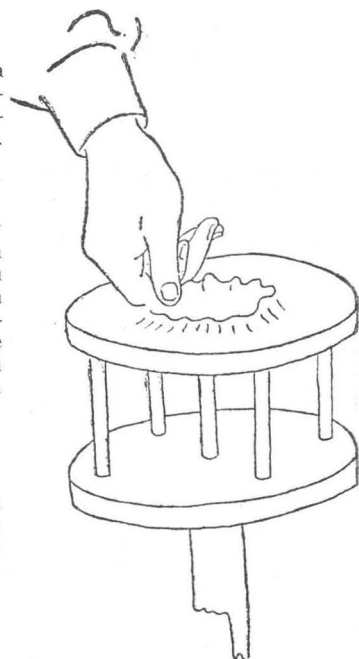
Faza a IV-a. Faza aceasta este deosebit de importantă pentru că se începe de fapt modelarea vasului, prin ridicarea în sus a marginilor fundului, (fig. 13a,b) realizându-se un început de perete (fig. 13c).



←
Fig. 13 a. - Faza a IV-a: ridicarea marginii apăsate a fundului de vas în sus.



→
Fig. 13 b. - Faza a IV-a: schiță cu indicarea modului în care se ridică marginile fundului de vas, realizându-se un început de perete.



←
Fig. 13 c. - Faza a IV-a: marginile ridicate ale fundului de vas, formind un început de perete.

Toate fazele de pînă aici, afară de faza I, se observă și la tehnica ceramicii lucrată cu mîna, din Peru.

Faza a V-a. Această fază are două momente :

a) Primul moment constă în executarea unor formațiuni de ageag de grosimea unui deget și lungi de cca. 0,40 m.

În ce constă aceasta? După ce lutul era călcat, el nu era direct folosit la confecționarea vasului, ci printr-o tehnică de rulare cu mîinile pe masă (fig. 14 a) se modelau niște suluri, numite „ciuci” — sing. ciuc (de la ciuc-ciucure?); am înregistrat și forma la singular „șuc”. Acestor formațiuni li se mai zice și „sucituri”. Suciturile de lut constituie elementul caracteristic pentru confecționarea ceramicii cu mîna.

Este de menționat totodată că prin această operație tehnică, de fapt, se ia contact cu masa întreagă a lutului, putînd fi — cu această ocazie — ușor curățat de eventualele corpuri străine, care n-au fost căutate la prelucrarea lutului.

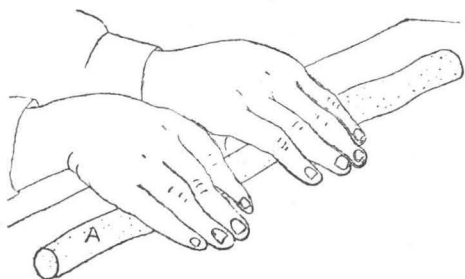
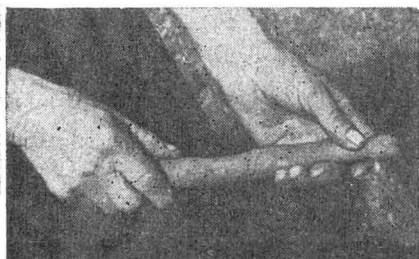
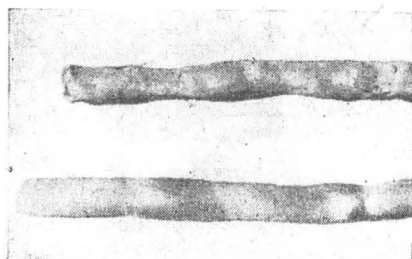
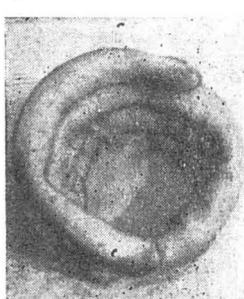
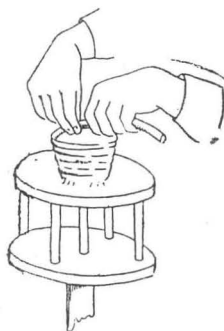
*a**b**c**d**e**f**g**h**i*

Fig. 14 (a — i)

b) Al doilea moment este reprezentat de lipirea suciturilor de lut de marginile ridicate ale fundului și începerea fixării lor în spirală (fig. 14 c,f). Sucitura era destul de „vîrtoasă”, mai groasă decît „colăceii”.

Faza a cincea, concordă în ambele momente cu faza de prelucrare a ceramicii din Peru (fig. 14b, 14i).

Lipirea în spirală se face cu mîna și pentru ca olarul să nu se învîrtească în jurul vasului, el apasă ușor cu genunchiul asupra fusteilor care țin cele două roate, realizînd o mișcare înceată pe măsura înaintării cu lipirea (fig. 14h). Roata se învîrtea spre dreapta ori cu genunchiul ori cu mîna, și sucitura se lipa dinspre dreapta spre stînga, afirmă Maria Ciontea, fiica lui Vasilică Olari. Este deci cît se poate de clar că acest tip de roată nu poate fi încadrat între roțile „cu mișcare înceată”, roata avînd doar rolul de suport și vector, neproducînd lucru mecanic.

Faza a VI-a. — Este o fază de finisare (fig. 15 — 16). Atît lipirea de marginile ridicate ale fundului, cît și a suciturii în mersul său spiralat lasă imperfecțiuni și asperități pe pereții interni și externi ai vasului. Olarul este nevoit deci să curețe și să netezească vasul, folosind în acest scop leafa, ca și spălătorul. El „tîlăzuia” mai întîi „sucii”, iar apoi vasul



Fig. 15. — Sul de lut încolăcit și cu un început de netezire.



Fig. 16. — Modul în care este netezit sulul de lut cu mîna.

muiat în apă. După cum spun unii informatori, cu leafa se lua uneori mult din peretele vasului spre a-i da nu numai aspectul dorit, dar și o formă frumoasă.

Fig. 14 a. — Faza a V-a, momentul 1 : Facerea sulului de lut, care va ajuta la realizarea pereților ; b. — Un proces de formare a sulului de lut similar cu cel românesc utilizat în Peru ; c. — Sul de lut după confectionare ; d — Faza a V-a : suluri așezate pe masă ; e. — Faza a V-a ; momentul 2 : Începutul fixării sulului de lut care va forma peretele vasului, prin încolăcire ; f. — Faza a V-a momentul 2 : schiță cu lipirea sulului de lut care va forma peretele vasului ; g. — Faza a V-a : sulul de lut încolăcit ; h. — Faza a V-a : Schiță în care se arată modul de încolăcire a sulului de lut ; i. — Sulul de lut încolăcit, procesul de confectionare la ceramica din Peru.

Faza a VII. — Este faza ultimă, care constă în lipirea torților, de aspect rotunjour, la oale și căni.

Examinînd în ansamblu fazele de confecționare a unui vas modelat cu mîna pe roata-suport, constatăm că între ele și fazele de lucru ale ceramicii lucrată la roata de picior a vaselor de lut, în afară de ultima, nu există nici un fel de concordanță. Este vorba fără îndoială de două tehnici de lucru care s-au dezvoltat independent una de alta.

În ceea ce privește similitudinea cu procedeele de confecționare din Peru (fig. 14b, 14a, 17 — 19), constatăm că paralelismul între fazele de confecționare, cu excepția fazei I — care nu este legată direct de modelarea propriu-zisă a lutului — este absolut identică. Aceasta, fără îndoială, ar putea pleda mai mult în folosul ipotezei împrumuturilor de elemente de cultură între continente, între care ar putea fi și ceramica lucrată cu mîna, cu tehnica aceasta specifică.

ORNAMENTAREA

Ornamentarea vaselor lucrate cu mîna se făcea pe crud. Procedul folosit era următorul : se lua o țandără sau un „gătej”, și se apăsa asupra vasului, în timp ce roata era rotită cu genuuchiul. Pe suprafața vasului se imprimau niște șiraguri mai mult sau mai puțin regulate, numite de localnici „ruvașe”. Nu poate fi vorba însă de o ornamentație cu efect decorativ deosebit.

USCATUL VASELOR

Uscatul vaselor, în general, stă în strînsă legătură cu sistemul de ornamentare și ardere. Vasele trebuie uscate suficient pentru ca apa, prin transformarea sa în vapor, la căldură, să nu le spargă. Dar niciodată dependența uscării vasului de arderea sa nu este mai mare ca în cazul ceramicii lucrată cu mîna. Aceasta din două motive : în primul rînd, pereții fiind foarte groși, ei trebuie uscați în așa fel ca să nu rămînă uzi spre interior. Cu alte cuvinte, olarul trebuie să recurgă la anumite mijloace ca : acoperirea vaselor cu rize (cîrpe) pentru ca uscarea să se facă încet și uniform pe toată secțiunea peretelui. În caz că acesta nu se realizează, vasul este sortit spargerii în timpul arsurii în cuptor. De asemenea, trebuie observat că vasele se așează în cuptor încins, în care deja ard lemnele, pe jar, lucru care reclamă ca vasele să fie perfect uscate. Și așa s-a și procedat. La loc umbros, în odaia de dormit unde era și masa de lucru, sau în pod, vasele erau uscate timp de două săptămîni.

ARDEREA VASELOR

În legătură cu arderea vaselor, trebuie să amintim un fapt cu totul deosebit : cuptorul se încinge, înainte ca vasele să fie așezate în el, după cum am amintit. Cum se explică aceasta ? După toate probabilitățile, olarul poate să aprindă cu greu lemnele în cuptorul semisferoidal alungit și fără ventilație, dacă oalele sînt în prealabil aranjate. Dacă însă cuptorul este încins, și are jar, care ar putea să aprindă lemnele introduse o dată cu așezarea lemnului, el are asigurată o ardere a vaselor pe durată normală.

Dar pentru a avea o ceramică care să reziste la jarul din cuptor, s-a mers la uscatul excesiv și s-a profitat fără îndoială și de grosimea mare a pereților pe care îi avea ceramica lucrată cu mina.

Desigur că porii mari ai ceramicii, datorită introducerii de mult nisip, favorizează dilatările bruște, fără ca pereții ei să se crape.



Fig. 17.

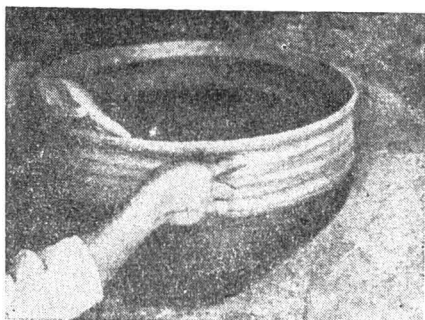


Fig. 18.

După relatările informatorilor, încălzirea cuptorului înainte de introducerea vaselor se făcea „cu vreascuri”, mai mult ca pentru piine”. După unii informatori, cuptorul se lăsa apoi să se răcească puțin.

Arderea propriu-zisă a vaselor merită însă o atenție deosebită. Lemnele de ars se așezau o dată cu oalele și anume: pe vatra cu cărbunii rămași de la încălzire se puneau, sub forma unui pătrat, patru birne, iar pe ele se așeza un strat de lemne de fag crăpate și uscate; pe acest strat se așeza un rând de oale, pe care iar se mai puneau câte un lemn ș.a.m.d. După unele informații, în timpul arderii se mai băga chiar în vase și câte un tăciune, cu ajutorul unui băț. Oalele erau introduse în cuptor cu ajutorul unui băț, fapt pentru care toate erau așezate cu gura spre deschizătura cuptorului.

Din cauza acestui fel de ardere, ca și datorită tipului cuptorului, oxidarea oxizilor de fier în lutul de oale nu putea fi uniformă. Deși vasele de pământ înainte de scoaterea lor din cuptor păreau roșii ca „jarul”, între ele existau diferențieri de oxidare și, ca o consecință a acestei arderi neuniforme, vasele după răcire aveau aspecte variate: cărămizii, cărămizii-negricioase, negru-gri. Aspectul ceramicii era, desigur, așa cum reiese din relatarea informatorului Demian Nechita, „cele arse bine roșietice, iar celelalte negrii”.

Trebuie să menționăm că singurul punct asupra căruia informatorii noștri nu erau în deplin acord era cel privitor la culoarea vaselor după



Fig. 19.

Fig. 17 — 19. — Procese de netezire a ceramicii din suluri de lut în Peru.

din satele : Dumbrava, Rîpa, Bistra. Oalele erau foarte căutate, căci din cauza pereților groși, oala dacă „se întierbînta, fierbea singură în mijlocul căsii”.

CONCLUZII

Ceramica cu mîna din suluri de lut s-a păstrat pe Valca Mureșului pînă în preajma anului 1940.

Ceramica lucrată cu mîna pînă în epoca contemporană din țara noastră este de o tradiție care depășește cu mult epoca de formare a poporului nostru, ca și a triburilor care au intrat în compunerea sa.

Cunoașterea acestei ceramicii prezintă un interes științific multiplu, căci :

a. Se determină în mod sigur o tehnică din cele mai importante de lucru cu mîna a ceramicii, tehnica confectionării din suluri de lut pe roată-suport.

b. Se stabilește încă o arie din Europa, în care s-a păstrat un tip cert de ceramică lucrată cu mîna, pînă în epoca contemporană.

c. Se demonstrează caracterul de confectionare oarecum casnică a acestei ceramicii, prin executarea ei de către femei și arderea ei în cuptorul obișnuit de pîine.

d. Poporul român păstrează nu numai elemente de cultură materială specifice de la popoarele care l-au precedat (elemente de costum ca iia femeiască, opinca etc.), dar și tehnici de lucru.

e. Cunoașterea tehnicii de lucru a ușurat stabilirea paralelismului care exista față de tehnica similară din Peru, ridicîndu-se prin aceasta problema similitudinilor culturale între America și celelalte continente: Europa, Asia.

f. Poporul român preia și păstrează de la daci, alături de atîtea piese de port, și un element de cultură materială care presupune faze tehnice specifice, de o vechime care depășește perioada indo-europeană de formare a popoarelor, asigurînd continuitatea acestei forme de cultură materială preluată de la triburile geto-dacice.

LISTA INFORMATORILOR

1. Avram Adam, 75 ani, satul Mărăreni.
2. Nastasia Burcoș Petrea, 72 ani, satul Mărăreni.
3. Ciontea Maria, 68 ani, Deda — cătunul Valea Oășilor, fiica olarului Vasilică Olari.
4. Nechita Demian, 72 ani, satul Petriș, fiul olăriței Ioana din satul Deda, cătunul Valea Oășilor.
5. Gheorghe Olari, 45 ani, Deda, nepotul olarului Vasilică Olari.
6. Paraschiva Olari, 69 ani, Deda, nora lui Vasilică Olari.
7. Pușcaș Ghirasim Rîcheș, 69 ani.
8. Maria Pușcaș Ghirasim Rîcheș, 69 ani, nora olăriței Savina Olari.
9. Sicoan Iosif, 48 ani, Deda.

TRACES OF THE BEGINNINGS OF CERAMICS IN RUMANIA: POTTERY MANUFACTURED BY LOAM ROLL TECHNIQUE

The manufacture of ceramics by loam rolls had been preserved in the Mureş Valley roughly up to 1940. The author discovered it in 1955.

In Rumania, hand-made pottery belongs to a tradition which goes beyond the period of formation of the Rumanian people, and of the peoples which have entered its composition.

The study of this art presents a multilateral scientific interest:

a. This technique of hand-made ceramics may be determined with precision: it is the technique of entwisted loam rolls which go around a loam „disque” made of a wheel moved by the knee.

b. An other area of Europe where a certain type of ceramic produced manually, preserved up to the contemporary epoch, has been established;

c. This pottery has a rather household character, being made by women, who burned it in the same oven where they used to bake bread;

d. The Dacian population have transmitted to the Rumanian people not only elements of specific material culture (elements of the national costume, for instance the feminine peasant shirt, the „opinca”, etc.) but also work techniques, like that of ceramics made by help of loam rolls;

e. The study of this pottery technique revealed a parallelism with the similar one in Peru, a fact which raises the problem of cultural correspondences between America and the other continents.

f. The Rumanian people have inherited from the Dacians, and conserved untill today an element of material culture which supposes specific technical stages, belonging to an age much older than period of formation of the Indo-European peoples.

g. The conservation of these work techniques on the river Mureş in the Transylvanian Carpathians, a place secluded from outside influence, is a proof of the continuity of the Rumanian people on the territory of Dacia.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL INSTALAȚIILOR TEHNICE ȚĂRĂNEȘTI DIN MUNȚII APUSENI

(Mori, prese de ulei și știeze)

VALERIU BUTURĂ

Muzeul etnografic al Transilvaniei, str. 30 Decembrie, nr. 21, Cluj

6—III—1964

Instalațiile tehnice țărănești folosite pentru prelucrarea diferitelor produse, cereale, semințe oleaginoase, textile, lemn etc., au evoluat din unelte casnice, de mină. Sporirea capacității de prelucrare a acestora a devenit o necesitate o dată cu dezvoltarea societății. Apariția mecanismelor simple de acționare, a tipurilor inițiale de instalații, se datorește, în primul rând, străduințelor producătorilor de bunuri de a-și ușura munca. Aceasta a constituit o preocupare generală, de aceea instalațiile pentru prelucrarea diferitelor bunuri de larg consum s-au răspândit uimitor de repede în spațiu, ținând seama de căile și mijloacele de transport ce le-au stat la îndemână oamenilor pînă în timpuri apropiate. Un exemplu extrem de concludent în această privință ne oferă moara cu *ciutură*, tipul inițial al morilor acționate prin forță hidraulică, care a fost răspîndită din vestul Europei, pînă în răsăritul Asiei¹. Moara este de fapt o rîșniță mai mare, învîrtită de un fus vertical, în al cărui capăt superior este fixată piatra alergătoare, iar în partea inferioară este ciutura, roata orizontală, formată dintr-un butuc, în care sînt introduse cozile unor linguri mari de lemn, ușor înclinate în direcția de izbire a șuvoiului de apă. Descoperirea morilor cu roată verticală, cu mecanism mai complicat de angrenare în turații a pietrei alergătoare, a dus la dispariția tipului mai vechi în regiunile agricole mai bogate într-o primă etapă, apoi și în cele mai sărace, păstrîndu-se în arii insulare, îndepărtate unele de altele, cum sînt: aria Carpato-

¹ Marius Bizerea, *Morile țărănești cu turbină în România*, sep. ex. Lucrările Institutului de geografie din Cluj, vol. VIII, Cluj, 1948, p. 2; Valeriu Butură, *Die siebenbürgischen Turbinenmühlen*, „Ethnographica”, I, Brno, 1959, p. 25—26.

Balcanică, Scandinavă, Caucaziană, Central-Asiatică etc. În unele părți, cum este cazul și la noi în Banat, s-a păstrat chiar forma inițială de proprietate a acestora, ca bunuri în folosință colectivă. Micile mori, construite prin întovărașiri pe neamuri sau vecinătăți, a căror folosință a fost transmisă urmașilor, au ajuns în folosința unui număr tot mai mare de proprietari, care își măcinau pe rind cerealele necesare consumului casnic. Aceasta a fost forma inițială de proprietate și a altor tipuri vechi de instalații de prelucrare a produselor, care numai în timp au devenit mijloace de exploatare.

Originea și răspîndirea unora se încadrează într-un vast proces de răspîndire a bunurilor culturale în lumea europeană, dinspre vechile civilizații mediteraneene. Între acestea se situează și mecanismul simplu de acționare a primelor mori de apă, *ciutura*, al cărei nume a fost preluat în graiul neamului nostru din vechea greacă, fiind atribuit nu numai butucului cu linguri care o acționează, ci și altor vase de lemn pentru apă². Altele se încadrează ca descoperiri ulterioare ale oamenilor muncii din diferite regiuni unde prelucrarea variatelor produse a constituit o preocupare mai intensă. În timp, și acestea au înregistrat o difuzare mai largă sau mai restrînsă.

În evoluția unora dintre unelte spre tipurile inițiale de instalații, o etapă importantă a constituit-o descoperirea roții verticale. Aceasta, spre deosebire de cea orizontală, a oferit largi posibilități de utilizare a forței hidraulice pentru prelucrarea diferitelor produse. Ea a început să acționeze prin angrenaje mai simple decît ale morilor, maiele sau ciocanele pivelor pentru finisarea pănurii, pislugii pivelor de ulei, săgețile șteampurilor pentru zdrobitul minereurilor, ciocanele grele ale fierărilor etc. În feudalism, cînd în construcția diferitelor instalații s-au înregistrat progrese simțitoare și au avut o largă răspîndire, au fost preluate de clasele exploatare acolo unde rentabilitatea lor a fost mai mare, iar acolo unde a fost mai mică au fost lăsate în folosința proprietarilor, au fost cedate drepturile de a le construi altora, pretinzîndu-se pentru ele dijme. Alături de instalațiile tot mai evolute din orașe, tîrguri și sate specializate, s-au menținut și tipurile tradiționale mai simple, care au satisfăcut cerințele locale ale maselor țărănești. Acestea s-au păstrat și în capitalism în zonele mai înapoiate din punct de vedere economic, oferind date de larg interes asupra mijloacelor tehnice de prelucrare a diferitelor produse. Cele din Munții Apuseni se impun prin varietatea tipurilor funcționale și cronologice.

Varietatea tipurilor funcționale se datorește nu numai resurselor economice diferite, pe care le-au oferit oamenilor, ci și permanenței acestora pe meleagurile lor, în depresiunile tectonice periferice, în bazinele erozionale din lungul văilor și în apropierea nesecatelor zăcămintă miniere. Aici, — unde formele tabulare interfluviale, podurile de terase și pantele domoale au oferit terenuri favorabile cultivării unor specii și varietăți de cereale mai puțin pretențioase la condițiile de sol ca cele de acum; unde

² I. A. Candrea și G. Adamescu, *Dicționarul enciclopedic ilustrat*, București, 1931, p. 281.

flora finetelor și pășunilor era mai bogată decât în cîmpii, unde cu mijloace rudimentare se putea obține, chiar numai prin spălarea prundișurilor din lungul văilor, unul din cele mai căutate metale, aurul, — sînt vetre străvechi de așezări umane, ocrotite în cursul mileniilor de zidurile periferice de munți, în care cu greu și-au adîncit albiile Crișurile, Ampoiul, Arieșul etc., săpînd porțile înguste de acces în întinsa cetate de piatră a Munților Apuseni. În aceste condiții s-au plămădit aici vetrele de așezări preromîne și apoi romîne, au apărut și s-au menținut pînă destul de tîrziu enezatele și voievodatele populației autohtone. Din compartimentele muntoase cu forme domoale, mai largi ori mai strîmte, cu sate adunate sau răsfirate, a roit populația în susul văilor tot mai înguste și pe versanții lor, întemeind așezări cu o textură tot mai laxă, ajungîndu-se astfel la tipul risipit de sate, care nu numai aici, ci și în alte zone carpatice, reprezintă stadii mai recente de populare a înălțimilor, nu forme specifice de așezare așa cum greșit le-au considerat unii.

Variatatea tipurilor cronologice se datorește menținerii în folosință casnică a uneltelor tradiționale, a unor forme de trecere de la acestea spre instalațiile cu o construcție tot mai complicată și o mai mare capacitate de prelucrare a diferitelor produse. Unelele tradiționale s-au păstrat izolat, pînă în timpuri apropiate, acolo unde s-au menținut în folosință periodică, pentru prelucrarea casnică a unor cantități restrînse de produse, cum este de exemplu cazul rîșnițelor pentru păsări și a pivelor de mină pentru zdrobirea semințelor oleaginoase. În aceleași condiții s-au menținut în unele sate și tipuri de instalații cu o construcție mai simplă, deși acționarea lor impunea eforturi fizice mai mari. Cu toate că au constituit o necesitate de prim ordin, pentru satisfacerea cerințelor alimentare, vestimentare etc., intensitatea preocupărilor pentru sporirea capacității de prelucrare a diferitelor tipuri de instalații nu a fost aceeași peste tot. În evoluția lor un rol important le-a revenit meșterilor constructori, care pe lîngă experiența locală și-au însușit-o și pe a altora, față de care majoritatea lor au fost foarte receptivi. La cerințele de prelucrare, mai mari sau mai restrînse, se adaugă o seamă de factori locali, care au influențat răs-pîndirea diferitelor tipuri, precum și evoluția lor, în condițiile prezenței sau lipsei apei, a debitului și calității acesteia etc. În acest proces complex de dezvoltare, Munții Apuseni oferă materiale etnografice prețioase, de aceea considerăm că nu este lipsită de interes o succintă prezentare a instalațiilor folosite pentru prelucrarea produselor alimentare și finisarea pănurii țărănești.

I. INSTALAȚIILE PENTRU PRELUCRAREA PRODUSELOR AGRICOLE ALIMENTARE

Morile și olonițele, care de la apariția lor s-au situat între cele mai importante și frecvente instalații țărănești, au evoluat din rîșnițe și pive de mină. Forma de trecere de la rîșniță la moara cu roată verticală este, după cum s-a menționat, moara cu *ciutură*, pentru care s-a păstrat, în unele sate de la poalele Carpaților Meridionali, numele uneltei casnice din

care a evoluat acela de rîșniță. Din pivele de mînă, cilindrice ori dreptunghiulare, s-au dezvoltat diferite tipuri de instalații pentru zdrobirea semințelor.

Morile cu ciutură nu s-au păstrat în Munții Apuseni. Prezența lor și aici este confirmată de o conscripție a morilor de pe domeniul de sus al Zlatnei, care cuprindea comunele Cîmpeni, Bistra, Arieșul Mic sau Rîul Mic și Arieșul Mare sau Rîul Mare, din anul 1774³. În cele patru comune, ce s-au format, după cum se știe, din mai multe sate și crînguri risipite, erau 93 de mori. Numărul mare al acestora este un indiciu că în acele vremuri bazinul superior al Arieșului era destul de populat, deși resursele economice pe care le oferea au fost sărace. Cea mai mare parte din cerealele necesare traiului se aduceau din regiunile agricole, în schimbul vaselor de lemn. Dintre cele 93 de mori, una, din comuna Arieșul Mare, de pe Valea Albăcel, e numită „vulgo resnitza”, iar o alta, de pe valea Pojoritii, rîșniță. Acestea au fost desigur ultimele reminiscențe ale morilor cu ciutură în Țara Moților, menținute alături de tipul mai nou cu roată verticală, cu mecanism de angrenare în turații a pietrei alergătoare mai complicat, care le-a înlocuit. În Vrancea, acest proces a avut loc la începutul secolului XX⁴. În zonele agricole mai bogate de la periferia Munților Apuseni au dispărut în timpuri mai îndepărtate. Documentele mai vechi menționează și aici mori cu 3—4 roți, care au fost un fel de ciuturi în serie, așa cum sînt cele de pe văile mari din Peninsula Balcanică unde se mai păstrează acest tip vechi. Morile cu roată verticală, utilizate pînă în timpurile noastre, au o construcție asemănătoare cu cele din alte regiuni, de aceea nu vom insista asupra lor.

Diferitele instalații pentru zdrobirea semințelor oleaginoase au evoluat din pivele de mînă. În Munții Apuseni s-au folosit două forme, una cilindrică, păstrată izolat în sectorul răsăritean și una dreptunghiulară, păstrată izolat în sectorul apusean. Ele au supraviețuit pînă în timpuri apropiate în satele în care gospodăriile țărănești au dispus de cantități reduse de semințe oleaginoase, pe care le-au zdrobit cu acestea, apoi le-au cernut, iar făina obținută au folosit-o pentru pregătirea unor mîncări de post sau au dus-o la prese pentru extragerea uleiului.

Intensitatea preocupărilor pentru procurarea uleiului reiese și din numărul relativ mare al semințelor din care s-au extras uleiuri alimentare. În Munții Apuseni uleiul s-a obținut din semințele plantelor mai vechi în culturi, cum sînt bostanul, inul și nucul, și din semințele de fag culese de prin păduri. Uleiul de în s-a folosit în alimentație pînă în timpuri apropiate, în satele din zona centrală a Munților Apuseni, zonă nefavorabilă cultivării porumbului care se semăna împreună cu bostani. Uleiul de nucă s-a folosit în bazinele mai adăpostite, cum este acel al Beiușului, unde existau nuceturi întinse, iar posibilitățile de valorificare pe piețe au fost limitate multă vreme, pînă cînd s-au construit drumurile moderne de transport. Din pădurile întinse de fag s-ar fi putut obține cantități mari de semințe pentru ulei, dar acesta, după cum spun bătrînii, dacă se folo-

³ Ileana Bozac, *Morile din domeniul de sus al Zlatnei la anul 1774* (studiu în manuscris).

⁴ H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaïque*, vol. III, București, 1939, p. 39.

șeste mai mult timp produce dureri de cap și amețeli, se rincezește repede și capătă un gust rău. De aceea, s-a recurs rareori la jir în lipsa altor semințe.

Insuficienței semințelor oleaginoase se datorește, în primul rînd, păstrarea pe arii restrînse, pînă la începutul secolului nostru, a unui mod străvechi de folosire al acestora în alimentație, sub formă de făină. În satele mai sărace din depresiunea Beiușului, unde această făină se numește *tîrbă*, se prepara periodic, în cantități mici, pentru a se da un conținut mai nutritiv anumitor mîncări de post. A fost preferată deoarece necesita o cantitate mai mică de semințe, se obținea mai repede și era mai spornică.

Semințele de *curcubătă* (bostan), bine uscate, se zdrobeau în piua de bătut semințe, cioplită dintr-o bucată de lemn trainic (păr, frasin etc.), cu un mîner la capăt, pentru a se putea transporta mai ușor de către cei care aveau nevoie de ea. Semințele zdrobite se cerneau cu o sită, pentru a se separa cojile de miezul transformat în făină. Tîrba înmuiată în apă, cu puțină sare, se turna peste laște sau ținte, peste piine uscată. Se mai punea peste varză fiartă puțin și apoi tăiată, cu care se umplea *cocoroaza* (plăcintă din aluat); cu tîrbă și *pisat* se umpleau *boți* (sarmale).



1. Zdrobitul semințelor pentru tîrbă. Budeasa, reg. Crișana.

Instalațiile țărănești folosite pentru extragerea uleiului, foarte frecvente în trecut, numite pive de oloi, oloiște, oloiri sau oloinițe, sînt compuse din două mecanisme simple de lemn, — unul pentru zdrobirea semințelor, *piua* propriu-zisă care păstrează și în acest caz numele uneltei din care a evoluat, și unul pentru extragerea uleiului, storcătoarea, teascul sau presa, alături de care se găsește un cuptor pentru prăjitul făinii.

În Munții Apuseni s-au folosit trei tipuri de instalații pentru pisatul semințelor: piua cu ciocane, piua cu roată de piatră și piua cu săgeți. Prima s-a folosit izolat, cea de-a doua în satele de pe versanții sudici ai masivului, iar ultima aproape peste tot, fiind tipul mai frecvent în trecutul apropiat.

Piua cu ciocane acționată cu picioarele are o construcție simplă. Este un tip evoluat din pivele cu ciocane de mînă, folosite ca unelte casnice pînă nu demult la zdrobitul merelor pădurețe pentru oțet, a perelor pentru *ciudir* etc. Forma mai veche, mai simplă, a avut un singur ciocan și a fost folosită ca unealtă casnică pentru zdrobirea diferitelor semințe. La ea s-a ajuns prin mărirea pivei propriu-zise și a ciocanului, lungirea cozii și introducerea în aceasta a unui ax transversal, susținut de diferite

dispozitive. Ciocanul se ridică prin apăsarea capătului cozii cu piciorul și apoi cădea în puiă peste semințe. O astfel de puiă am găsit la Presaca Ampoiului, raionul Alba, reg. Hunedoara. Se folosea mai demult pentru pisatul grîului care se fierbea cu lapte și zahăr în anumite zile din an. La variantele mai evoluat ale acestui tip, cu unul sau mai multe ciocane folosite pentru zdrobirea semințelor oleaginoase, apare un cadru de grinzi pentru susținerea cozilor, care se acționează cu ambele picioare, prin deplasarea



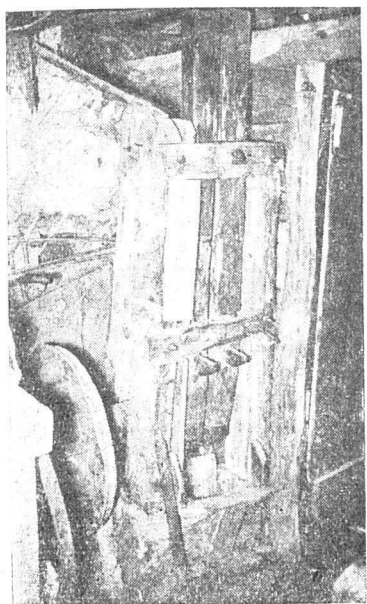
2. Puiă cu ciocan. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.



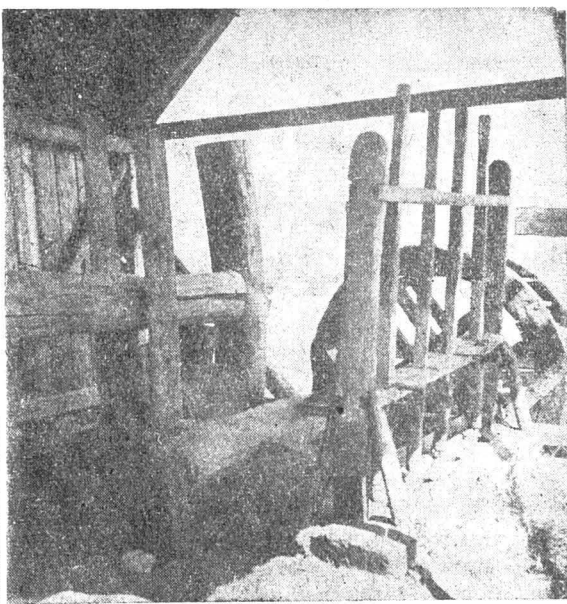
3. Puiă cu zdrobitor de piatră. Feneș, reg. Hunedoara.

succesivă a greutateii corpului de pe piciorul așezat în urma axului, pe cel din fața lui. În acest caz, cei care se balansează pe cozi se sprijină de o bară fixată în doi stâlpi laterali. Acest tip s-a păstrat izolat și în alte părți ale Transilvaniei, în satele unde rețeaua hidrografică a fost mai săracă și nu a oferit condiții pentru adoptarea pivelor cu roată de apă sau cele în care gospodăriile țărănești au dispus de puține semințe oleaginoase, unde preocupările pentru sporirea capacității de prelucrare nu au fost așa de intense ca în zonele joase. Aici majoritatea gospodăriilor au dispus de cantități mai mari de semințe, deoarece în timp s-a intensificat nu numai cultivarea bostanilor în amestec, ci și a florii-soarelui pe marginea culturilor sau în terenuri aparte.

Piua cu roată de piatră, frecventă în trecut și în zonele joase din sudul Munților Apuseni, unde au funcționat instalații mai mari, s-a folosit și în satele de pe versanții sudici ai acestora. Piua constă dintr-o roată de piatră care se rostogolește cu ajutorul unui fus într-o troacă semicirculară, cioplită într-un trunchi gros. Instalația a fost folosită nu numai pentru zdrobirea, destul de anevoioasă, a semințelor oleaginoase, ci și a merelor pentru must și oțet. De aceea, pe talpa preselor cu șurub, cum sînt de



4. Piuă cu săgeți acționată cu roată de mină. Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara.



5. Piuă cu săgeți acționate de o roată de apă. Sartăș, reg. Cluj (Secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj).

exemplu cele păstrate la Feneș, sub pîrghia orizontală, numită *urs*, se găsesc două dispozitive de presare, unul pentru ulei, format din *oală*, în care se pune pasta uleioasă și butucul cu care se apasă numit *popă*, și un al doilea pentru mere, un *tease* mai mic, cu construcție asemănătoare celui în care se pun strugurii.

Piua cu săgeți a fost tipul mai frecvent. Problema apariției și răspîndirii pivelor cu săgeți acționate de roată hidraulică este destul de complicată, deoarece s-au păstrat instalații mai mici, cu construcție asemănătoare, acționate prin forța brațelor. O astfel de piuă am găsit la Prundul Bîrgăului, reg. Cluj, achiziționată pentru secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei. În sectorul sudic al Munților Apuseni au fost mai multe. La Presaca Ampoiului, reg. Hunedoara, s-a păstrat o piuă cu

două săgeți, ridicate prin angrenajul penelor acestora, cu cele ale fusului, învîrtit cu o roată de mină. Săgețile verticale, prinse într-un jug, au la capetele inferioare cercuri de fier și 2—3 crampoane, pentru a zdrobi mai bine și mai repede semințele din oala pivei.

Aceste variante ridică problema descoperirii angrenajului de pene pentru ridicarea pislugilor de zdrobit înainte de adoptarea lui la roțile hidraulice. Aplicarea lui la roțile hidraulice a oferit posibilități mai largi de întrebuințare a acestora: pentru pisatul semințelor, finisarea pănurii țărănești și zdrobitul minereurilor. Pivele de ulei de acest tip au o construcție asemănătoare cu un tip vechi de pive de pănură cu maie oblice ori verticale și cu șteampurile pentru zdrobitul minereurilor aurifere. Pivele cu maie oblice, numite și știeze, folosite pentru *învălitul* pănurii, au avut o largă răspîndire nu numai în Transilvania, ci și în ținuturile din exteriorul Carpaților. Șteampurile aurifere au fost frecvente numai în Munții Apuseni, unde mineritul țărănesc a fost foarte intens în trecut. Care din aceste instalații este mai veche e greu de precizat, ținînd seama de inventivitatea meșterilor țărani.

Piua acționată de o roată hidraulică are un mecanism de zdrobire compus din troacă sau talpă, în care sînt sculptate oalele, săgeți, jugul de susținere a acestora și un mecanism de acționare compus din roată și fusul cu penele de ridicare. Fiecare săgeată are o pană căreia îi corespund două pene în fus, de aceea într-o turație fiecare are două bătăi. Semințele se pisează mai ușor și mai repede decît cu celelalte tipuri de pive.

Semințele pisate cu aceste instalații se cerneau cu o sită, într-o covată sau un troc, pentru a se separa firmiturile mai mari ale cojilor de cele mai fine ale miezului. Făina obținută se frămînta și apoi se punea să se prăjească pe un cuptor.

Cuptoarele pentru prăjit, rotunde sau ovale, s-au construit din piatră lipită cu argilă. Unele au avut și o gură pentru fum în spate. Deasupra avea o lespede netedă de piatră, dimensionată după forma cuptorului. Pe aceasta se punea făina frămîntată, obținîndu-se o pastă uleioasă moale, care ceda mai ușor, la presare, uleiul ce-l conținea.

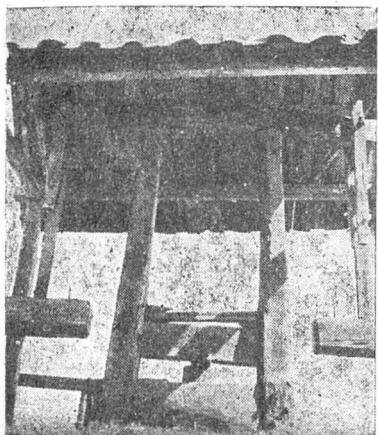
Instalațiile pentru stoarcerea uleiului au evoluat din teascuri simple, a căror forme mai vechi nu s-au păstrat în Munții Apuseni. S-au folosit două tipuri: teascuri cu berbeci și teascuri sau prese cu „șorof” (șurub).

Teasca de ulei cu berbeci este tipul mai vechi păstrat în Munții Apuseni. Oala în care se punea pasta uleioasă era sculptată într-o bucată groasă de trunchi, fixată între doi stîlpi înalți, numiți *urși*. În capătul de sus al stîlpilor are o grindă orizontală, care depășește în lungime instalația de sub ea în ambele laturi. Cele două capete libere susțin ciocanele mobile, numite *berbeci*. Mobilitatea acestora o asigură două brațe verticale, prinse lateral de grinda superioară, între a căror capete inferioare este coadă ciocanului. În stîlpii laterali sînt lagăre mai largi decît două grinzișoare care se introduc în ele. Între acestea se bat pene de lemn, iar grinzișoara inferioară, prin intermediul unui butuc, presează pasta uleioasă din oala pivei.

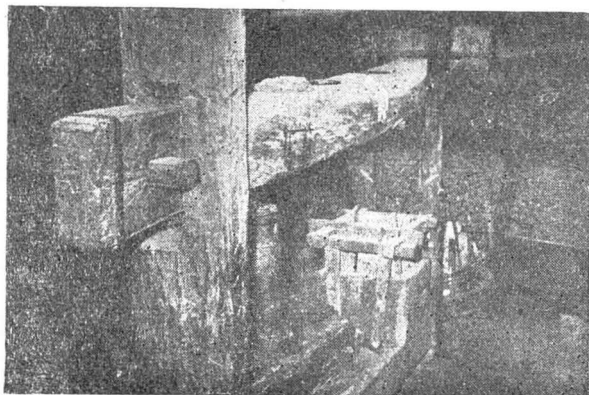
Presele de ulei cu berbeci au coexistat în cele mai multe părți cu tipul mai evoluat, cu șurub, deoarece construcția lor era mai simplă. Uneori

chiar în lungul aceleiași văi, cum era de exemplu în lungul Arieșului, se găseau atît prese cu berbeci, cît și prese cu șurub.

Presele cu șurub au o construcție asemănătoare cu cele folosite pentru storsul mustului din struguri. Un stîlp masiv sau doi, bine fixați în pămînt, susțin dispozitivul de presare format dintr-o grindă groasă, orizontală, bifurcată la un capăt și mecanismul de înșurubare format din șurub și suportul acestuia, cu care se ridică sau se lasă în jos. Pe capătul



6. Presă cu berbeci. Poșaga, reg. Cluj
Secția în aer liber a M.E.T. Cluj).



7. Presă de ulei cu șurub. Feneș, reg. Hunedoara.

bifurcat al pîrghiei orizontale este prinsă, transversal, o bucată de grindă în care este sculptată gaura în spirală prin care se introduce șurubul mare de lemn cu care se acționează presa.

Șurubul are un suport care-l ține la 3—5 cm deasupra solului, pentru a se putea învîrți. În partea de jos are o gaură prin care se introduce o bară cu care îl învîrtesc doi bărbați. Deșurubîndu-l, pîrghia se ridică, înșurubîndu-l, pîrghia se coboară. Pentru a se acționa mai ușor, se aplică uneori în partea inferioară a șurubului o tară de piatră. În acest caz are la capăt un cui și un locaș de sprijin, din fier. Tara de piatră, numită *grapă* în satele de pe Ampoi, este pusă pe o roată masivă de lemn, ușor înclinată, ori pe un suport poligonal de grinzișoare, fixate în partea inferioară a șurubului. Grapa, care ușurează învîrtirea șurubului, are pe margini o îngrăditură de nuiiele.

Sub pîrghia orizontală este o talpă al cărei capăt anterior este introdus în stîlpul de susținere a pîrghiei orizontale de deasupra ei, iar cel dinspre șurub între doi stîlpi mai subțiri. În aceasta e scobită oala teascului, în care se introduce pasta uleioasă, pusă într-un săculeț sau o bucată de pănură. Peste ea se așază un butuc special, numit popă, care prin înșurubarea ursului presează pasta iar uleiul iese printr-o gaură de scurgere, de la fundul oalei spre exterior.

În satele de pe Valea Ampoiului, după cum s-a menționat, sub pîrghia orizontală a instalației sînt uneori două dispozitive de presare, unul pentru storsul uleiului și unul pentru storsul mustului din mere. De altfel acest tip de tease este asociat cu tipul de pive cu roată de piatră, folosite și pentru zdrobitul merelor. Pe Valea Arieșului pivele cu săgeți au fost asociate uneori cu teascuri cu berbeci, alteori cu teascuri cu șurub. În crîngurile mai izolate de pe înălțimi, din Țara Moșilor, unde uleiul s-a extras din semințe de in, acestea s-au zdrobit cu pive de mină, iar făina s-a dus pentru presare la puținele teascuri cu berbeci. Numărul pivelor de ulei au început să scadă în secolul nostru, deoarece uleiul industrial a devenit un bun de larg consum, ușor accesibil.

II. INSTALAȚIILE ȚĂRĂNEȘTI PENTRU FINISAREA ȚESĂTURILOR DE LÎNĂ

Apariția acestui tip de instalații se leagă de constatarea timpurie a faptului că țesăturile de lînă prin spălări repetate devin mai groase și mai păroase. Așa cum se scot din război sînt rare, aspre și puțin durabile, în special *pănura*, folosită pentru confecționarea îmbrăcămîntei și *țoalele*.

În acest scop au putut fi folosite vîltoarele sau bulboanele naturale ale apelor mai mici. De aceea, la originea *vîltoarelor*, instalațiile cele mai simple și desigur mai vechi, din cadrul acestui tip funcțional, sînt vîrtejurile naturale ale văilor. Ele constau dintr-un iaz care conduce un șuvoi de apă într-un vas mare din doage, ca o cadă (în forma unui trunchi de con cu baza în sus), îngropată parțial în pămînt, pentru a reține mai bine apa și a se amenaja mai ușor diferența de nivel pentru căderea acesteia în ea, în așa fel ca să producă un vîrtej cît mai puternic, care să învelească țoalele, îndeșindu-le țesătura și scămășindu-le.

În Munții Apuseni, ca și în majoritatea regiunilor în care s-au păstrat, vîltoarele s-au folosit numai pentru învîlîitul țoalelor noi și spălarea celor uzate. Ele s-au întrebuițat însă local, în alte părți, și pentru finisarea unor țesături mai groase decît pănura, destinate confecționării unor haine mițoase sau numai păroase, de tipul autohton al *saricei* cum este și guba din Maramureș, Oaș⁵. În Moldova, numele mai frecvent al acestui tip de instalații este acela de *știază*, termen a cărui etimologie, deși nu a fost lămurită definitiv de către filologi, este considerată autohtonă⁶. Concludentă este în acest sens terminologia părților componente, *doagele* și forma de *cadă* a instalației, a căror origine este veche, greacă⁷. Și instalația mai nouă, care a înlocuit-o, pentru finisarea pănurii mai subțiri

⁵ P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, 1959, p. 119.

⁶ C. Turcu, *Șteaza, instalație primitivă sâtească pentru perfecționarea unor țesături casnice*, în „Studii, revistă de istorie”, București, 1945, nr. 4, p. 113.

⁷ C. Dinculescu, *Elemente vechi grecești din limba română*, în „Dacoromania”, an. IV, 1924—1926, p. I, Cluj, 1927, p. 431, 466—467.

decît țesăturile întrebuițate pentru confecționarea îmbrăcăminții, a păstrat în Munții Apuseni, ca și în Moldova, numele tipului inițial, acela de știază. În unele sate din Munții Apuseni este numită *piuă de pănură*, *piuă de bătut sumane* sau *dube*, termen de origine nord-slavă, adoptat probabil o dată cu una din variantele mai noi ale acestui tip de instalații.

Spălatul hainelor de pănură nu s-a rezumat numai la ținerea lor în apă. Pentru îndepărtarea impurităților se muiau în apă și se băteau cu *maiul*. Practica obișnuită, casnică, observația că hainele spălate se scurteză și se îngroașă, au sugerat omului ideea învălirii pănurii, înainte de-a croi din ea îmbrăcămintea. În timp au apărut și au fost perfecționate uneltele pentru selecționarea firelor de lină, s-au îmbunătățit tehnicile de țesut și o dată cu acestea pănura groasă a fost înlocuită de o țesătură mai subțire, pentru finisarea căreia s-au folosit unelte și apoi instalații speciale, știezele sau pivele. Vîltoarele au rămas anexe ale acestora, folosindu-se sporadic și pentru învălitul țesăturilor groase destinate confecționării pieselor de îmbrăcăminte, mai incomode, de tipul sariceii.

La originea acestui tip de instalații sînt desigur, ca și în alte cazuri, unelte de mînă. Sub numele de pive, termen preluat din latina vulgară, sînt cunoscute la noi nu numai uneltele casnice folosite pentru pisat sau bătut, ci și instalațiile evoluat din acestea. De altfel și piesa de bază a variantei mai simple din cadrul acestui tip de instalații, *maiul*, păstrează numele uneltei folosite pentru bătutul hainelor cînd se spală.

În Munții Apuseni s-au folosit *pive* sau *știeze cu maie* și *pive cu cio-cane* care, după cum reiese din termenul piesei de bază, sînt mai noi. De altfel, fondul de termeni s-a îmbogățit o dată cu perfecționarea instalațiilor, cu diferențierea lor. Primele au avut o mai largă răspîndire decît cele din a doua categorie. În satele în care s-au păstrat mai bine elementele tradiționale de cultură, din bazinul Arieșului, Crișurilor etc., sînt cunoscute sub numele de știeze. În altele s-a adoptat termenul de *dube*, al cărui sens se leagă de procedeul de finisare a dubei, ca și în cazul pieilor.

Numărul instalațiilor a fost mai mare în trecut, cînd pănura a fost folosită în mod curent, peste tot, pentru confecționarea îmbrăcăminții groase de iarnă. Ele satisfăceau cerințe locale. Cu timpul s-a observat că cele de pe unele văi, prin calitatea apei, învălesc mai bine pănura, de aceea preferințele s-au îndreptat spre acestea. Numărul instalațiilor a sporit în lungul acestor văi, iar cele cu apă necorespunzătoare au fost părăsite. Calitatea apei a fost întregită cu experiența tot mai bogată a piuarilor în finisarea pănurii. Interesul acestora pentru perfecționarea instalațiilor și a procedeelor a fost în funcție de numărul mai mic sau mai mare al satelor pentru care lucrau. De aceea, în unele sate s-au menținut tipurile mai vechi, cu capacitate redusă de prelucrare, în altele au apărut instalații cu angrenaje mai eficace, cu o mai mare capacitate de prelucrare.

Pivele sau știezele cu maie au o construcție asemănătoare cu cele din alte regiuni ⁸. Apariția lor se leagă de descoperirea angrenajului simplu de

⁸ H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 204—205; C. Irimie, *Pivele și vîltoarele din Mărginimea Sibiului și de pe Valea Sebeșului*, Sibiu, 1956, p. 42.

pene sau *brînci*, cum li se mai spune în Munții Apuseni, prin intermediul cărora maiele tot mai masive, susținute de un *jug* sau *pat*, se ridicau deasupra trocii și apoi cădeau în ea, bătînd pînura. În acest scop a putut fi folosit inițial un fus mai mic, învîrtit cu brațele, ca și în cazul altor instalații acționate în acest mod. Maiele s-au ridicat mai ușor prin angrenajul de scurtă durată al penelor fixate înspre capetele lor inferioare, cu cele ale fusului. Aplicarea roților de apă pentru învîrtirea acestuia, nu numai la pivele de pînură, ci și la instalațiile pentru zdrobit cu construcție asemănătoare, nu a ridicat probleme așa de dificile ca în cazul roților verticale ale morilor. Construcția roților s-a diferențiat în timp, adaptîndu-se la debitul surselor de apă și pantelor.

În Munții Apuseni s-au păstrat două variante ale acestui tip de pive: una cu maie dispuse oblic și o a doua cu maie verticale. Prima are o largă răspîndire nu numai în Munții Apuseni, ci și în restul țării. De altfel și construcția este mai simplă decît a celor cu maie verticale, folosite local.

Poziția oblică a maielor nu este întîmplătoare. La ea s-a ajuns în urma observației că astfel amplasate nu izbesc în plin pînura, ci lateral și astfel o învîrt în pîuă. Chiar finisarea cu un pislug acționat manual, într-o pîuă simplă, impunea izbirea laterală a pînurii. După descoperirea angrenajului de pene, pentru acționarea cu o roată hidraulică a maielor cu bătăi continue, problema învîlirii pînurii s-a asigurat într-o primă etapă prin poziția acestora. Ulterior au apărut pe capetele maielor crestele care învălesc continuu pînura. Cea terminală pătrunde înspre fundul pivei sau oalei, cum i se spune în unele sate, izbind și împingînd totodată valul de pînură, acțiune pe care o exercită la nivele mai înalte și restul creștăturilor.

Instalațiile obișnuite au două troci, fiecare cu cîte două maie. Lateral și între cele două perechi de maie sînt fixate, tot oblic, grinzi de susținere, mai groase sau mai subțiri, în funcție de dimensiunile celorlalte părți componente. În dos sînt sprijinite de picioare sau de o grindă, iar transversal sînt legate printr-un jug.

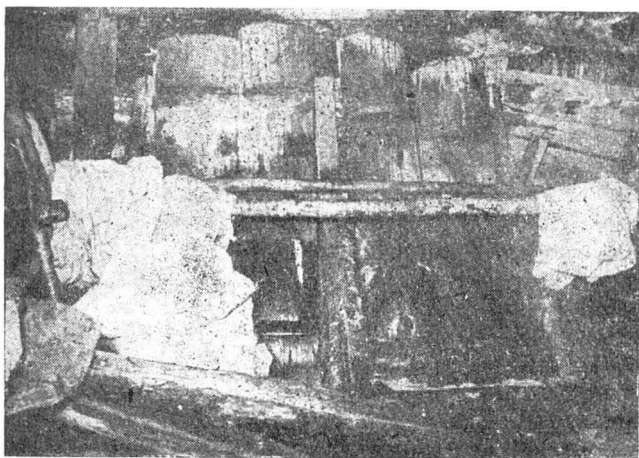
Acolo unde au satisfăcut cerințe restrinse, locale, instalațiile au fost adăpostite doar de un șopru. Apariția construcțiilor protectoare din birne, cu acoperiș de paie, ferigă ori șindili, se leagă de sporirea cerințelor pentru prelucrare și mai ales de începuturile utilizării apei încălzite pentru învîlit. Inițial s-a turnat apă rece peste pînura din pîuă. De altfel știezarii bătrîni de la Sălciuma spun că „face față mai frumoasă cu apă rece, da să învălește mai încet”. La începutul secolului nostru, aceasta s-a obținut nu numai prin folosirea apei calde, ci uneori și a săpunului sau chiar a sodei.

Pivele cu maie verticale s-au folosit în satele din cadrul muntos al Depresiunii Huedinului. La Scind, de exemplu, au coexistat cu cele cu ciocane. Cele cu *maie oable*, după cum spunea proprietarul uneia, sînt mai vechi, cele cu ciocane mai noi, model adus de pe la Lăpușești (com. Rîșca, raionul Huedin), el însă a lăsat-o așa cum a fost din bătrîni.

Pivele cu ciocane au un dispozitiv de acționare mai evoluat, prin care s-a asigurat o mai mare mobilitate piesei de bază a instalației. Cioca-

nele s-au obținut prin reducerea dimensiunilor maielor și aplicarea cozilor. Și acestea sînt fixate în așa fel în cozi încît să izbească lateral pănura și în bătăile succesive să o învîrtească, cu ajutorul creștelor terminale, asemănătoare cu cele ale maielor.

La acest tip de instalații distingem: troaca cu ciocanele și cadrul de protecție a acestora, suporturile în care sînt prinse cozile ciocanelor și mecanismul de acționare, asemănător cu al pivelor cu maie. Ele se diferențiază prin amplasamentul diferit, față de troaca pivei, a suporturilor sau



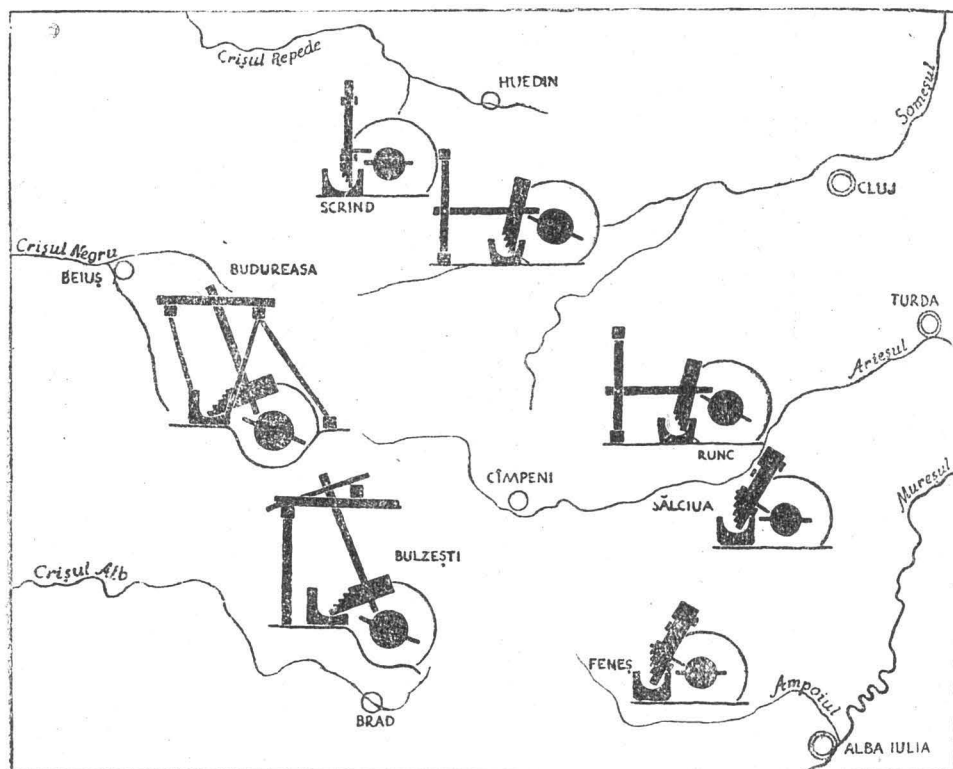
8. Piuă de pănură cu maie. Feneș, reg. Hunedoara.

jugurilor, cum li se spune în unele sate, în care sînt prinse cozile mai lungi sau mai scurte ale ciocanelor. Prin amplasamentul suporturilor de susținere și în funcție de aceștia prin poziția cozilor, distingem două variante, la care se adaugă forme intermediare. La o primă variantă suportul în care sînt prinse capetele cozilor este paralel cu troaca și în acest caz poziția acestora este oblică, apropiindu-se de orizontală. Această variantă a fost frecventă în prima parte a secolului nostru și în alte sate specializate în piuărit din Transilvania⁹. La cea de-a doua variantă suportul este amplasat deasupra trocii și în acest caz poziția cozilor se apropie de verticală. În cadrul acestor variante se disting forme intermediare, prin construcția mai simplă sau mai complicată a jugurilor, prin dimensiunile, înălțimea și înclinarea lor, care se răsfrîng și în poziția cozilor.

La originea suporturilor de susținere paralele cu troaca sînt stîlpii simpli, înfipti în pămînt, de care s-au prins lateral, cu cuie de lemn, capetele cozilor. Pentru a se asigura o mai mare stabilitate instalației, stîlpii verticali sînt uneori fixați între două grinzi masive, iar dispozitivul de susținere al ciocanelor este legat printr-o altă grindă (fruntariu), cu jugul

⁹ I. Morariu, *Piuăritul în Valea Someșului*, în „Bulet. Soc. de geografie”, vol. LV, București, 1936, p. 124 și fig. 2; C. Irimie, *op. cit.*, p. 40.

de deasupra trocii, cum este cazul pivelor de la Scrind, raionul Huedin, reg. Cluj. Ciocanele perechi, de obicei două, au locașurile de sprijin în același stîlp, sculptate în așa fel ca să le asigure mobilitatea necesară. Cozile sînt lungi de cca 2,5 m și au o poziție ușor înclinată, aproape orizontală. Ușor înclinate sînt și ciocanele, care au între 60—70 cm lungime și 20—30 cm lățime. În acestea, numite la Scrind *maie* ca și piesele mai simple din care au evoluat, sînt sculptate locașurile de fixare a cozilor,



9. Tipuri de știeze din principalele centre de piuărit (desen, Kós Károly).

care depășese în exterior corpul lor masiv, cu cca 25—30 cm. Prin angrenajul de scurtă durată al acestora cu penele de pe fusul roții sînt ridicate succesiv și apoi cad în troacă, învîlind pănura.

Variante asemănătoare sau cu o construcție mai evoluată au funcționat nu numai în cadrul muntos al Depresiunii Huedinului, ci și în alte părți. Pivele cu ciocane de la Runc, raionul Turda, reg. Cluj, un important centru de finisare a pănurii pînă nu demult, au satisfăcut nu numai cerințele locale, ci a unei arii mult extinse spre est, spre Iara și Turda. Construcția suporturilor este simplă și aici, în comparație cu jugurile masive ale

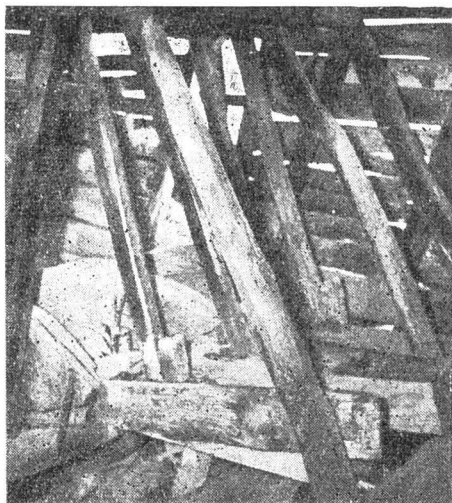
instalațiilor mai evoluat din alte centre transilvănene de piuărit, în care se succed uneori 12 cozi de ciocane, cu băți mai dese, deoarece fiecare are trei pene de ridicare în fusul roții. Jugurile mai înalte, și în acest caz cădere de orizontală, sînt plasate în partea de sus a construcției, iar troaca cu ciocanele în partea de jos, unde i se alătură roata. Atunci cînd cozile sînt lungi iar jugurile scunde, instalația necesită o construcție spațioasă, care să asigure nu numai amplasarea altor anexe, ci și circulația interioară. Astfel, chiar muncile interioare și supravegherea finisării sînt stîngerite de cozile ciocanelor.

Pivele cu ciocane la care suporturile de susținere ale cozilor sînt deasupra trocii prezintă avantajul că sînt mai ușor de supravegheat și alimentat cu apă caldă. Această variantă are în Munții Apuseni două forme, diferențiate prin amplasamentul trocii în cadrul construcției. Uneori este în apropierea peretelui din josul pivei, iar fusul mai înspre interior și în acest caz pendulațiile cozilor sînt dinspre interior spre exterior, cum este cazul la Bulzești, raionul Brad, reg. Hunedoara. Alteori este mai înspre interiorul construcției și în acest caz pendulațiile cozilor sînt dinspre exterior spre interior, fusul fiind între perete și troacă, cum este cazul la Budureasa, raionul Beiuș, regiunea Crișana.

La Bulzești, cel mai important centru de piuărit din Țara Zărandului, jugul era susținut de grinda superioară a peretelui lîngă care se afla troaca și o a doua, paralelă cu prima, așezată peste cele ale pereților laterali, care prin nivelul mai înalt oferea o ușoară înclinare cozilor. Pe cele două grinzi erau fixate transversal *jugurile* în care erau sculptate locașurile de suspensie a cozilor, cu cuie de lemn. Troaca era destul de greu accesibilă, dar circulația înspre ea a fost redusă deoarece pănura s-a învălît cu apă rece, nu cu apă caldă.

La Bulzești s-au finisat cantități mari de pănură și țoale în trecut. Piuarii aveau centre de colectare a acestora. Unii se duceau, cu carele sau căruțele, la târgurile săptămînale de la Brad, alții la Baia de Criș, la Vața, la Hălmagiu, preluau de la săteni produsele și le restituiau finisate la două săptămîni.

Budureasa a fost cel mai mare centru de piuărit din Munții Apuseni. După cum spun bătrîinii, pe Valea Mare în sus au fost peste 30 de știeze.



10. Detaliu din construcția pivei cu ciocane de la Budureasa, reg. Crișana (troaca, ciocanele și dispozitivul de suspensie a cozilor).

Și la acestea dispozitivul de suspensie a cozilor este deasupra trocii, dar nu este încadrat în corpul construcției ca la Bulzești. Deasupra trocii sînt două grinzi, susținute de 4 picioare, fixate lateral la capetele acesteia, legate transversal prin chingi. Pe ele sînt așezate *străjile*, în care sînt sculptate locașurile de suspensie a cozilor. Ciocanele, două perechi, au o bătaie aproape orizontală. Acționarea lor, prin capetele inferioare ale cozilor, a impus amplasarea fusului, cu penele de balansare, sub nivelul trocii. Prin aceasta s-a obținut mai ușor și căderea apei la roată. La Budureasa, din cele peste 30 de știeze, mai erau în funcțiune în 1962 doar două, dintre care una a fost achiziționată pentru secția în aer liber a Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj. Acum nu se mai poartă sumane ca în trecut, cînd la știezele de aici se aducea pănură din satele dinspre Beiuș, din zona de dealuri din nord-vestul Depresiunii Beiușului și din cele ale Cîmpiei Tisei, dintre Oradea și Arad. Instalații asemănătoare au fost și în satele din apropierea Vașcăului, precum și din alte părți ale Transilvaniei.

Știezele, nu numai din Munții Apuseni, ci și din alte regiuni, ca și preșele de ulei, sînt în dispariție deoarece stofele și uleiul industrial înlocuiesc produsele tradiționale. Tipologia lor, ca și a altor instalații țărănești, prezintă o deosebită importanță deoarece ne oferă jaloane pentru reconstituirea tehnicilor de prelucrare a diferitelor produse, o preocupare străveche, generală. Evoluția nu a fost aceeași peste tot, de aceea s-au păstrat izolat forme de trecere de la unelte de mină la mecanismele simple de lemn, acționate manual sau cu roți de apă, care au înregistrat o largă răspîndire și o tot mai complexă utilizare în feudalism. În capitalism, o dată cu descoperirea mașinilor, ariile de răspîndire a strămoșilor lor de lemn s-au restrîns. Acum dispar, fiind tehnic depășite. De aceea se impune atît studiarea lor, cît și păstrarea tipurilor mai reprezentative în muzee sau secții muzeale în aer liber. Din succinta prezentare a instalațiilor folosite în Munții Apuseni pentru prelucrarea produselor alimentare reiese complexitatea problemelor ce le ridică, chiar și în cadrul unei regiuni restrînse.

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF PEASANT MACHINES IN THE APUSENI MOUNTAINS

Peasant technical installations used in processing various products such as cereals, oil-seeds, textiles, wood, etc., represent an evolution of the old, hand-operated domestic tools. The working capacity of these devices increased in the feudal period parallel with the evolution of of society.

The development of machines from domestic implements was accomplished gradually, from rudimentary to more complex machinery. The gradual differentiation of the functional types of technical installations roughly followed the evolution of the various corresponding chronological types.

In this complex process of transformation of rustic tools into technical equipment, the Apuseni Mountains region offers — for the feudal period —

precious ethnographical material regarding the processing of foodstuffs and fabrics.

As examples of installations for the processing of foodstuffs and agricultural produce the author analyses : the bucketmill and three types of oil presses (the hammer press, the stonewheel press and the arrow-press) ; the rustic installations for the fulling of woolen fabrics include : rollers and stamping mills or presses (two types : the inclined or vertical mallet mill and the hammer mill).

Most of these mills or presses widely utilized in the Apuseni Mountains, in the feudal period particularly, tended to disappear during the capitalist period, when the industrially processed agricultural produce and factory-made woolen fabrics gradually replaced the traditional products.

Today these rustic mills appear as museum objects of outstanding value for the study of the history of the Rumanian peasants machines.

The paper is completed with documentary illustrations.

CUNUNA—SĂRBĂTOARE A SECERIȘULUI

Cîntecele de seceriș din Ținutul Năsăud-Transilvania (I)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloianis, nr. 25 București

5—11—1964

I. CÎTEVA MENȚIUNI ISTORICE STRĂINE ȘI AUTOHTONE. SUMARĂ BIBLIOGRAFIE A PROBLEMEI

Obiceiuri și credințe legate de muncile agrare și în special de seceriș pot fi găsite la toate popoarele și populațiile cu îndeletniciri agricole.

Existența lor a fost menționată încă din vechime. Grecii, de pildă, conjurau bunăvoința și ajutorul Demetrei, protectoarea semănăturilor. Theoclit o invoca astfel pe zeiță :

„Demetra, zeița abundenței
Tu care faci să răsară spicele numeroase
Fă-ne muncă ușoară și secerișul îmbelșugat”¹.

Divinitatea corespunzătoare Demetrei la romani era cinstită tot ca zeiță a rodului îmbelșugat al pămîntului, sub numele de Ceres². Ca etimologie, numele zeiței trebuie pus în legătură cu verbul „creare” = a zămisli etc. —. Ceres era și zeiță a căsătoriei³.

La romani cultul lui Ceres a rămas în întregime grecesc fiind clasat printre cultele străine („sacra peregrina”). Cultul se săvîrșea în grecește, iar sărbătorile erau fixate în concordanță cu sărbătorile grecești. Cea mai însemnată era cea sărbătoare a cerealelor, cu jocurile lui Ceres („ludi

¹ „ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ ΕΙΔΥΛΛΙΑ”, Idila a X-a, v. 42 și 43 (Ediția Firmin Didot), Paris, 1833, p. 120.

² Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931, p. 221.

³ De notat că în Năsăud între obiceiul cununii și obiceiurile legate de căsătorie există o strînsă legătură. Vezi capitolele „Legătura între cunună și alte genuri populare”.

cereales”), celebrată inițial la ocazii extraordinare, apoi în toți anii între 12—19 aprilie. Festivitățile erau organizate de ediliile plebei. Erau ceremonii vesele la care toți participanții se îmbrăcau în alb. Printre ofrandele aduse zeiței se obișnuiau prăjituri cu miere și lapte⁴. După sacrificii urmau jocurile, apoi o mare procesiune populară.

O altă sărbătoare în cinstea zeiței Ceres avea loc la mijlocul lunii august. La aceasta femeile singure luau parte, după nouă zile de abstenență, conjugală⁵. Îmbrăcate în alb și purtând o coroană de spice, ele mergeau să ofere lui Ceres primul produs al recoltei. Juvenal în satira a VI-a despre femei, amintind de sărbătorile în cinstea lui Ceres observă: „Atit de puține sînt cele demne să atingă panglicile zeiței Ceres. . .”⁶.

Virgiliu la rîndu-i, în *Georgice*, amintește că înaintea secerișului, după ce lui Ceres i se aduceau jertfe, tinerii purtînd pe cap cununi ocoleau lanurile cu strigăte, cîntări și jocuri, proslăvind-o pe zeiță⁷.

Obiceiuri și credințe au însoțit și însoțesc secerișul și culesul și la popoarele moderne.

Între cercetătorii de seamă ai acestor obiceiuri și credințe se distinge James George Frazer, autor al monumentalului *The golden Bough*. Pentru schițarea cit de cit sumară a faptelor de folclor pe plan internațional, vom spiciu cîteva date din această lucrare⁸.

Astfel, în Germania, grîul din snopul destinat ritualului este personificat sub numele de „mama grîului” (Kornmutter).

Într-un sat din Steyermark, din ultimul snop de grîu se face o păpușă, pe care țăranii o îmbracă în alb.

Se spune că „mama grîului” însuflețește ultimele spice secerate, care sînt duse acasă și venerate⁹.

În unele locuri din Holstein, de asemenea ultimul snop de grîu este îmbrăcat în haine femeiești și numit „mama grîului”.

Este dus acasă și udat bine cu apă¹⁰.

„Mama grîului” în Steyermark (reg. Bruk) este făcută de femeia cea mai bătrînă (căsătorită). Din cele mai frumoase spice de grîu se face o cunună. Cea mai frumoasă fată din sat, împodobită cu flori, aducea cununa gazdei, în timp ce „mama grîului” era dusă în hambar ca să îndepărteze șoarecii¹¹.

În alte locuri din aceeași regiune, cununa era dusă în casă, iar „mama grîului” era așezată pe un butuc în jurul căruia se făcea ospăț și joc¹².

⁴ Pînă nu de mult, în Năsăud, la masa pregătită secerătoarelor se oferea, între altele, și grîu fiert în lapte.

⁵ În Năsăud, cununa de spice de grîu, la sărbătoarea secerișului, nu poate fi purtată decît de o fecioară, altfel — se credea înainte vreme — recolta viitoare ar fi fost „neghinoasă”.

⁶ I. Juvenalis, *Satirarum libri quinque*. Lipsiae MCMVIII, p. 29, vers. 50—52.

⁷ Vergilius — VERGILII. MEDICEI SIMILLIMIM. Publice phototypice impressum. Roma MCMXXXI, p. 19—20, v. 340—350.

⁸ Am folosit versiunea germană prescurtată a lucrării *Der goldene zweig*, Leipzig, 1928. Menționăm că autorul amintește despre existența acestor obiceiuri la poporul romin.

⁹ Frazer, *op. cit.*, p. 582.

¹⁰ *Ibidem*, p. 583.

¹¹ *Ibidem*, p. 584.

¹² *Ibidem*.

Băieții și fetele din Magdeburg se luau la întrecere, alergînd pînă la ultimul snop numit „bunica”. Primul dintre concurenți care atîngea nopol se căsătorea în cursul anului viitor dar lua un soț (soție) bătrîn¹³.

În Prusia de vest, în Neusaass, atît ultimul snop (îmbrăcat) cît și femeia care-l leagă erau numiți „femeia bătrînă”. Erau duși acasă la ultima căruță și udati cu apă¹⁴.

În Saxonia, în serbările de seceriș apar „mirele și mireasa” orzului. Mirele este un bărbat înfășurat complet în orz, iar mireasa este, de fapt, un alt bărbat neînvelit în orz. Amîndoi erau duși într-un coș la cîrciumă, unde se petrecea și se dansa. La începutul dansului, mirele era depozitat la firele de orz, după care era obiect de batjocură¹⁵.

În Scoția, primul gospodar care termina de secerat făcea o păpușă din paie numită „femeia bătrînă” și o trimitea vecinului. Acesta îndată ce sfîrșea seceratul o trimitea următorului. Ultimul la care ajungea „femeia bătrînă” era și ultimul la secerat. El trebuia să păstreze snopul de grîu tot anul, deși se credea că aduce foamete în gospodărie¹⁶.

Și în insula Isley se păstra ultimul snop de grîu, iar primăvara era lat cailor să-l mănînce¹⁷.

În Anglia, ultimele spice de grîu erau secerate deodată de un secerător dibaci și oferite fetei dragi. Aceasta alcătuia din grîu o păpușă, care era lăsată gazdei și păstrată pînă la recolta viitoare¹⁸.

În Cehia, ultimul snop căpăta înfățișarea unei femei cu pălărie de paie și era dusă acasă în ultimul car. Trei fete împodobite cu ghirlande de flori o ofereau gazdei. Femeile care legau ultimul snop urmau să aibă un copil în anul viitor¹⁹.

În Polonia (regiunea Krakoviei), femeia care lega ultimul snop era înfășurată în el, dusă acasă în ultimul car și udată cu apă de întreaga familie. Ea rămînea în snop cît timp dura dansul și un an întreg i se spunea „baba”²⁰.

Un obicei identic cu cel din Polonia era și în R. S. S. Lituaniană.

În Galiția, boabele din cunună erau semănate primăvara în lan²¹.

În Rusia se alcătuia simulacrul unei femei din spicele ultimului snop, era înveșmîntat și dus acasă în cîntec și joc²².

În Bulgaria, păpușa era aruncată în apă sau arsă, iar cenușa ei era răsîndită pe cîmp. Păpușa era numită „regina grîului” sau „mama grîului”. Uneori aveau loc ceremonii și în timpul treierîșului²³.

Obiceiuri înrudite cu cele menționate erau și sînt practicate intens și în afara Europei.

¹³ Frazer, *op. cit.*, p. 585.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 595.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 588.

¹⁸ *Ibidem*, p. 590.

¹⁹ *Ibidem*, p. 589.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem* p. 590.

²³ *Ibidem*.

De exemplu, în Selangor — Malaia, se alegea un mănunchi de fire de orez. Din acesta o vrăjitoare tăia șapte fire, le ungea cu untdelemn, le lega cu fire divers colorate, la tămîia, le învelea într-o pînză albă și le puneă într-un coș pe care-l ducea gazdei. Orezul era tratat ca un copil mic. Femeia gazdă, considerată ca mamă, era obligată să păstreze diferite tabuuri²⁴.

Înainte de începerea secerișului în Java, vrăjitorul alegea cîteva fire de orez, le ungea cu untdelemn și le împodobeă cu flori. Mănunchiurile erau numite „mirele și mireasa orezului”. Se celebrează căsătoria lor, după care urmează secerișul²⁵.

Arnold van Gennep²⁶ relatează că în Franța înainte de a se secera ultimul lan sau ultima porțiune de cîmp, un om aduce o ramură de salcie, pe care secerătorii o împodobesc cu flori albastrele, margarete și maci. În virful ei se așază un cocoș viu. Fixat în virful unei prăjini, ramura este așezată în mijlocul cîmpului de secerat. Din acel moment secerătorii concurează încercînd să ajungă fiecare primul la prăjina cu cocoșul. Cîștigătorul are dreptul să facă „snopul stăpîn” și să-și aleagă o regină. Perechea împodobită cu panglici merge în urma ultimei căruțe împodobite cu snopi. Ajunși la gazdă primesc un ulcior cu vin pe care-l împart cu toți secerătorii. Cocoșul este tăiat și mîncat de toți la un loc. Buchetul cu flori se fixează deasupra ușii hambarului.

În unele părți, ramura de salcie se împodobește și cu fire de grîu și se împletește în formă de cunună, cruce, păpușă sau animal. În alte locuri se dansează în jurul ultimului snop împodobit cu flori și ramuri verzi.

Altădată proprietarul e legat în ultimul snop și i se dă drumul după ce promite mîncare, băutură și joc.

Hoffman Kraye²⁷ în *Fruchtbarkeitsriten im schweizerischen Volksbrauch*, după ce apreciază că astăzi riturile de fertilitate și-au pierdut importanța cultică, descrie diferite obiceiuri rituale practicate în Elveția cu menirea să asigure fertilitatea pămîntului. Iată unul dintre ele: la sfîrșitul secerișului se lasă pe cîmp cîteva fire de grîu, de obicei nouă, deasupra cărora secerătorii pun bani. Cîțiva secerători spun o rugăciune de mulțumire. Un copil taie apoi cele nouă fire cu secera, din trei lovituri în numele Sfintei Treimi. Din aceste fire și din flori se împletește o cunună, sau se întocmește o formă de porumbel. Această cunună este dusă acasă și pusă la oglindă, unde stă pînă în toamnă, cînd se seamănă printre boabele noi, ca să fertilizeze pămîntul. Autorul menționează stropirea cu apă a carului cu snopi și a purtătorului ramurei.

A. A. Kaiev²⁸, în introducerea la *Manualul studiului folclorului rus* (cap. IV) descrie o parte din desfășurarea obiceiurilor de seceriș. Astfel, femeile și fetele făceau din paie coroane și duceau primii snopi acasă, into-

²⁴ Frazer, *op. cit.*, p. 607.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I—V *Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*, Paris, 1951, p. 2237.

²⁷ Hoffman Kraye, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946, p. 182—183.

²⁸ A. A. Kaiev, „Русская лумепамыра”, Moscova, 1958, p. 76—79.

ind cîntece rituale. (Cîntecele legate de obicei — precizează autorul — s-au ăstrat numai în ținuturile învecinate cu Bielorussia.) Un mănunchi (12 fire) ra păstrat pînă la însămințarea din anul următor, iar boabele de aici erau mănate primele.

După seceratul grîului de primăvară se sărbătoreau „dojinki”. Textul cîntecelor „dojinki” amintește de *greutățile seceratului*, laudă pe tăpin, iar prin aluzii străvezii cer să li se ofere secerătorilor o răsplată. Ultimul snop poartă numele de „imeninnik”. Este îmbrăcat în sarafan și npodobit cu funde, iar deasupra i se pune un „cocosnik” (veche pieptătură la femeile ruse). În jurul lui se face joc. Snopul era dus în casă și șezat sub icoane. În întîmpinare ieșeau stăpinul și întreaga familie, invind pe secerătoare să guste pîinea nouă. Boabele din snopul tăiat erau use în hrana vitelor pentru a le feri de boli.

Folcloriștii bulgari au publicat o serie de cîntece de seceriș ²⁹, interetate în cadrul obiceiurilor prilejuite de sărbătoarea recoltei.

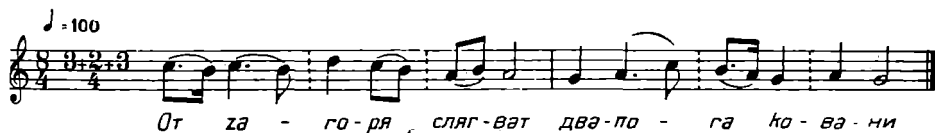
Primele relatări asupra obiceiurilor practicate în Moldova la seceriș le ă Dimitrie Cantemir ³⁰.

Wilhelm Schmidt aduce o primă contribuție la cunoașterea obiceiurilor agrare la românii transilvăneni ³¹.

Gustav Adolf Heinrich confirmă, puțin mai tîrziu, cu materiale usele din Transilvania, existența obiceiurilor la țărani romîni ³².

²⁹ *Sbórník*, cartea XXVII, 1913, p. 35.

Unul dintre ele cu titlul *S-a incins soarele în Romînia*, este asemănător melodiei de seceriș din sudul Transilvaniei, ca ritm, și număr de silabe :



³⁰ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, f.a., Ediția G. Adamescu, p. 143—144.

„...ca și în alte țări unde nu s-a dezvoltat o cultură mai înaltă, așa în Moldova, poporul de jos înclinat spre superstițiune, nu s-a curățit cu totul de rușinoasele credințe vechi; astfel, la nunți, la înmormintări și la anumite epoce ale anului, celcbrează prin poezii și cîntece nume necunoscute cari amintesc un cult vechi al Daciei. Așa sînt : Lado și Mano, Zina, Drăgaica, Doina, Hecoile, Stahia, Dracul în vale, Ursitele, Frumoasele, Sînzienele, Joimărițele, Papaluga, Kiraleisa, Colinda, Turca, Sburătorul, Miazănoapte, Striga, Tricolici, Legătura, Deslegătura, Farnec, Descîntec, Vergelat ș.a. de acest fel”. „Drăgaica pare a arăta pe Ceres. În epoca anului în care semănăturile încep a se coace, se adună fetele din mai multe sate vecine și aleg pe cea mai frumoasă și mai voinică sub numele de „Drăgaică”. O duc cu mare alai la cîmp, împodobită cu o coroană și cu spice de grîu și cu multe panglici frumos colorate și îi prind de mlîni cheile de la hambarele lor. Astfel împodobită, cu mîinile întinse cu panglicile bătute de vînt — încît să se înfățișeze ca o sburătoare — se întoarce de la cîmp acasă, cîntînd, jucînd, trecînd prin toate satele de unde sînt însoțitoarele sale, care în cîntece anume, o numesc cît mai des sora și stăpîna lor. Mai toate fetele din satele moldovenești sînt foarte doritoare de asemenea onoare, deși cîntecele lor spun că după datină, cea aleasă drăgaică nu se mărită vreme de trei ani”.

³¹ Wilhelm Schmidt, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Sibiu, 1866.

³² Gustav Adolf Heinrich, *Agrarische Sitten und Gebräuche unter den Sachsen Siebenbürgens*, Sibiu, 1880.

Semnalările și considerațiunile despre obiceiurile desfășurate în cadrul secerișului, răspindite în diverse publicații, sînt destul de numeroase³³.

Cel mai dezvoltat studiu tratînd această problemă din punct de vedere etnografic și literar aparține lui Ion Ionică³⁴. Interpretările date de autor faptelor de folclor sînt însă discutabile.

II. ALTE OBICEIURI LEGATE DE MUNCILE AGRICOLE

În patria noastră, obiceiurile legate direct și indirect de muncile agrare sînt numeroase și variază de la regiune la regiune. Vom aminti cîteva din aceste obiceiuri ținînd seama de ciclul calendaristic.

Plugușorul — este urarea pentru o recoltă îmbelșugată.

* *'Arunizarea semîntelor* și întîmpinarea cu urări de bine în ziua de Anul Nou.

Capra, Turca sau Cerbul și Buhaiul sînt obiceiuri practicate în jurul sărbătorilor de iarnă, simbolizînd aceeași rodnicie.

În Țara Oltului, primul sătean care iese primăvara la arat este dus de flăcăi la rîu și udat cu apă. Obiceiul este cunoscut sub denumirea de *Plugarul* și este practicat în sărbătorile de primăvară.

Udatul și Sîngiorzul, obiceiuri de primăvară răspindite în Transilvania, simbolizează belșugul rodurilor pămîntului prin acțiunea binefăcătoare a apei.

În ciclul obiceiurilor agrare premergătoare culegerii holdelor se încadrează *Călușul* sau *Călușarii*, vechi joc de rodire.

De Rusalii, în unele sate din Năsăud (Cristur-Șieu, Căianul-Mic etc.) feciorii merg în pădure și se maschează îmbrăcîndu-se cu frunze de mazăre și scoarță de cireși. La intrarea în sat sînt așteptați de plugarii care aduc un bou cu coarnele împodobite cu cunună de flori. Flăcăii poartă boul pe la casele gospodariilor, iar aceștia îl udă cu apă, urînd spor și belșug. Obiceiul se numește „Bou'nstruțat”.

Drăgaica este un obicei legat de obiceiul stringerii recoltei, practicat în Cîmpia dunăreană și Moldova.

³³ Menționăm pe cele mai importante :

Theodor Burada, *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, „Convorbiri literare”, 1880—1881.

G.I. Pitiș, *Obicee de-ale plugarilor din Țara Oltului*, „Convorbiri literare”, 1892.

Tudor Pamfile, *Agricultura la romîni*, București, 1913.

Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915.

Elena Voronca, *Studii în folclor*, Cernăuți, 1912.

G. Cîușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, 1914.

Apostol Culea, *Superstițiile poporului român — Datini și muncă* [f.a.].

Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, Ștefania Cristescu, Viorica Sasu, H.H. Stahl, *Cununa în satul Șanț*, „Sociologie romînească”, an. I, nr. 2, 1936.

Florea Florescu, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureș*, „Sociologie romînească”, 1937, nr. 11—12.

³⁴ Ion I. Ionică, *Dealul Mohului*, 1943.

Sfîșitul secerîșului este și el marcat de o serie de obiceiuri. În Transilvania, cel mai fastuos ceremonial este *Cununa*, *Buzduganul* sau *Crucea*, picea ce-l vom descrie pe larg mai departe. În unele locuri din Oltenia, Muntenia și în întreaga Moldovă, era credința că ultimele spice de grîu sate nescerate pe cîmp, sau secerate și păstrate în casa gospodarului înă la noile înșămîntări, au darul de a asigura rodul îmbelșugat al anului rmător. Ele poartă diferite numiri : *Iepure*, *Barba popii* sau *Barba lui Dumnezeu*.

În unele sate din Transilvania se semnalează alături de obiceiul ununii și unele din aceste practici rudimentare de secerîș aflate în celelalte provincii romînești. Acest fapt ar îndreptăți presupunerea că forma rimară, cea mai rudimentară — mănunchiul de spice de grîu cu atribute eosebite —, a precedat în timp și a generat „cununa” și tot ceremonialul respectiv. S-ar putea lua în considerație însă și cealaltă eventualitate : forma simplă ar putea constitui resturile sărace ale unui amplu ritual rhaic pe cale de dispariție. Această ultimă ipoteză este însă puțin probabilă din cel puțin două motive și anume : există sate în care trăiesc *cu aceeași intensitate* ambele forme — mănunchiul de spice — cu un număr edus de practici în jurul lui și — cununa — cu tot cortegiul faptelor complimentare ; apoi forma simplă a manifestării are o mare extensiune teritorială și în afara hotarelor țării noastre, împrejurări care justifică presupunerea că am avea de-a face, de fapt, cu un obicei posedînd o istorie autoomă paralelă.

Desfășurarea obiceiului. În cea mai mare parte a Transilvaniei s-a ăstrat pînă în zilele noastre obiceiul de a sărbători sfîșitul secerîșului într-o ceremonie tradițională.

În trecut existau două posibilități ale desfășurării obiceiului : 1) în adrul muncii în gospodăria individuală, cînd tot ceremonialul era redus a cîteva momente : întocmirea cununii și udarea efectuată în cadrul familiei de către membrii ei. În acest cerc restrîns, foarte rar aducerea cununii ra însoțită de cîntec ; 2) în cadrul muncii colective, numită „clacă”, unde la desfășurarea obiceiului lua parte aproape întreg satul.

Nu vom intra în amănunte în ceea ce privește evoluția „clăcii”. Vom da numai cîteva lămuriri necesare.

Claca, ca formă a organizării feudale a muncii, s-a perpetuat în Transilvania pînă în 1848 și în Muntenia și în Moldova pînă în 1864. Ea ra munca neplătită, obligatorie, prestată de țaranul neliber (șerb, iobag au vecin) domnului, boierului sau mănăstirii pe a cărei moșie muncea. Dacă, în genere, claca feudală a fost o instituție răspîdită în toată țara Transilvania, Moldova, Muntenia etc.), în Năsăud ea a îmbrăcat forme leosebite, întrucîtva mai ușoare, deoarece țaranii năsăudeni au fost *întotdeauna* țărani liberi.

În schimb, alte ipostaze ale clăcii au avut în cuprinsul ținutului o iață intensă. Astfel, s-a practicat claca la preot și ceilalți notabili sătești, rimar, notar, învățător, la aceștia din urmă pe bază de schimb de servicii adeobște neechitabil. Claca era în aceste condiții forma de muncă colecivă, cu caracter de gratuitate, implicînd totuși oarecare obligații (hrana

pentru acea zi de pildă). De asemenea, fără un temei efectiv contractual, atunci cînd nevoile îi determinau pe săteni să împrumute bani sau alimente de la cîrciumar sau chiabur, se presta la aceștia, una sau mai multe zile de elacă, după învoială, în schimbul aminării dobînzilor.

Cea mai frecventă, cu caracter de ajutor reciproc, era însă elaca între neamuri și vecini.

Desfășurarea obiceiului cununii în acest cadru al muncii colective are mai multe etape :

1. Constituirea cetei de clăcași.
2. Stringerea recoltei, la sfîrșitul căreia se face împletirea cununii din spice de grîu.
3. Procesiunea aducerii cununii în cîntec de la holdă la casa gospodarului, cu momentul culminant — udarea cu apă la răspîntii.
4. Masa tradițională.
5. Jocul.

Existența obiceiului se întemeia în trecut pe credința că prin această ceremonie se asigură rodnicia pămîntului. Treptat, într-o măsură considerabilă datorită schimbărilor care au intervenit în mentalitatea oamenilor, elementul magic a dispărut, rămînînd doar ceremonialul, haina spectaculoasă și prilejul de petrecere.

De menționat, ca element subsidiar al tradiției, și o rațiune practică a obiceiului : prin cunună se făcea selecționarea empirică a semințelor. Cununa făcută din spicele cele mai bine dezvoltate, era pusă la uscat. Primăvara, semințe din aceste spice erau amestecate cu cele destinate pentru însămînțare. Se credea că astfel rodul viitor va fi bogat.

III. RECONSTITUIREA OBICEIULUI DIN INFORMAȚII

1. — ÎNTOCMIREA CUNUNII

În Năsăud, la sfîrșitul secerișului femeile cele mai pricepute care au luat parte la munca de stringere a recoltei aleg un „stog” din cele mai frumoase și bogate spice de grîu și le împletesc dîndu-le o anumită formă. „Cununa nu știe s-o facă oricine” (Inf. Docîța Crețu — Șanț, Năsăud, 1935). Împletirea cununii presupune deci un anume meșteșug.

„Împletește în trei, ca părul femeii, apoi o face roată. Cununa este mare, cam cît capul”. (Inf. Pop Raveca — Rebrîșoara, Năsăud, 1958.) „Împletești în patru ca cum ai împleti părul. Întîi o faci lungă, ș-apoi o faci colac”, întărește afirmația de mai sus Reghina Tăpălagă (Leșu-Năsăud, 1957). Amîndouă informatoarele amintesc cu această ocazie de transformarea

pieptănăturii fetei la ceremonia nupțială a căsătoriei. În Năsăud deci, forma împletiturii este de cunună propriu-zisă³⁵. În restul Transilvaniei, mai ales în partea de sud, „cununa”, deși poartă această denumire, este alcătuită în formă de buzdugan, cruce simplă, sau cu mai multe brațe, ajungând până la doi metri, făcută pe schelet de lemn și purtată de un fecior. Această împrejurare ar putea fi interpretată ca o dovadă a faptului că în Năsăud obiceiul este mai vechi decât în restul țării sau s-a păstrat în forma lui mai veche, fără interferențe.

Cununa se face numai din spice de grâu curat. Dacă stăpînul lanului, dintr-un motiv sau altul a semănat numai orz sau ovăz, renunță la împlinirea obiceiului sau împrumută grâu pentru cunună din vecini.

În Năsăud, în unele sate, dacă recolta de grâu a fost mare, se fac două cununi pentru aceeași holdă, iar dacă a fost mai mică numai una.

Cununa de grâu este purtată de „fete mari”, caste. „Cununa o poartă o fată curată, tînără, iar cînd o ia, o ia un băiat tînăr curat” (Inf. Strugariu Tiroana, Parva — Năsăud, 1958). „Dacă e fată curată se face grîul bun și mîndru. Dacă nu, se face rău, neghinos și cu tăciune”, motiva informatoarea Angelina Pop (Șanț-Năsăud 1935).



1. O fată poartă cununa.

³⁵ Din fire de grâu tăiat cu tulpina scurtă, fac „mănunchiuri” (cit cuprinde într-o mînă), 20 de mănunchiuri pentru o cunună. Scoate de aici cîte zece fire și împletește „struțurile”. Le leagă cu „ață de buși” (ceea ce cade de la meliță), apoi le încolăcește în formă de con, nu prea înalt, deschis la amîndouă capetele. Deschizătura de jos este atît de mare cît poate intra pe cap. Cea de sus este închisă cu un mănunchi mare de spice de grâu cu cozile foarte lungi, pentru a ajunge afară prin deschizătura de jos. Aici cozile sînt despărțite în două, pentru a fi ținute cu amîndouă mîinile atunci cînd cununa este așezată pe cap. Este necesar să fie ținută, deoarece greutatea ei este de cca. 2 kg.

2. — PROCESIUNEA. UDAREA CUNUNII. CÎNTECUL ȘI TAROSTEA

Alaiul ce însoțește fata, care îmbrăcată în haine de sărbătoare poartă cununa, este compus din fete și neveste tinere, și mai în vîrstă, care au ajutat la strînsul recoltei și citeodată și de lăutarii care vor cînta la joc (aceștia *nu* acompaniază cîntarea, sînt participanți pasivi la alai). În timpul procesiunii, pe tot parcursul drumului, femeile intonează cîntecul ceremo-



2. Alaiul cununii coboară cîntînd către sat.

nial al cununii cu voce puternică, pentru a fi auzit cît mai departe, totul avînd o solemnitate deosebită.

Cînd alaiul a intrat în sat, copii, tineri și bătrîni, ies cu toții pe la porți sau în drum. Mulți dintre ei intră chiar în rîndul alaiului pentru a însoți cununa pînă la destinație și a lua parte la jocul cu care se va încheia sărbătoarea.

La răspîntiile drumurilor, cununa, și o dată cu ea fata care o poartă, este udată din abundență cu apă, de feciorii ce o așteaptă cu donițele pline. „Feciorii o udă [cununa] în sat, pînă la casa gazdei” (Reghina Tăpălagă, Leșu-Năsăud, 1957). Actul udării cununii, ca și celelalte momente ale obiceiului, și-a pierdut vechea semnificație și se împlinește în virtutea obișnuinței sau, așa cum reiese din mărturisirea informatorului Sever Scripeți: „Feciorii așteaptă cu videri (găleți) pline, într-ascuns, să se veselească. Numai feciorii, tineretul udă, bătrînii nu” (Șanț-Năsăud, 1958). Udarea cununii dăinuiește ca element spectaculos, ca prilej de veselie. În timpul cît i se toarnă găleți de apă pe cap, fata purtătoare a cu-

nunii se învîrtește lin pe loc — „că să sară apa de pe ea”, motivează logie Pop Raveca (Rebrișoara-Năsăud, 1958).

La cununa făcută în 1935 în Șanț-Năsăud, „găzdoia” Angelina Pop a întâmpinat alaiul în „tîrnaț” (galeria casei), cu un vas cu apă din care stropește cu un buchet de „bosiioc”.

Cîntînd, aducătoarele cununii intră în casă. Fetele înconjură de trei ori masa special amenajată întoemai ca la nuntă.



3. Tinerii udă cununa.

Urmează „tarostea cununii” sau „descîntecul cununii”, rostit de obicei de o femeie care-l știe mai bine. Acesta este un monolog în care se povestesc gazdei pățaniile petrecute de la holdă pînă aici, împletite cu întîmplări împrumutate din basm. Apoi se adresează cuvinte de laudă gazdei care s-a învrednicit să împlinească această sărbătoare și i se ’cer daruri pentru osteneala secerătorilor — anume mîncare și prilej de joc. În descîntecul sau tarostea cununii — text poetic recitat de o femeie din alai — pe lîngă diverse episoade și descrierea unor întîmplări fictive, către sfîrșit se cere ceremonios un tînar pentru a lua cununa de pe capul fecioarei. Acesta trebuie să îndeplinească și el anumite condițiuni. Principala condiție este să fie „curat”, în același sens ca și fecioara. Celelalte condiții sînt amintite doar pentru a crea voioșie.

„Să nu fie cu mustețe
Că-s fetele prea istețe”. etc.

(Ioana Iugan, Șanț-Năsăud, 1935).

Feciorul sărută fata, ia cununa și-o pune pe masă.

3. — MASA TRADIȚIONALĂ (CINA)

În jurul mesei cu bucate se așază numai fetele ce au secerat și feciorul care a luat cununa. Mai înainte vreme bucatele ce se serveau la ospățul cununii erau specifice, și la toate cununile aceleași, între altele grâu fiert în lapte. În ultimii 30 de ani masa e compusă din zeamă de „toșmagi” (tăiței), găluște cu curechi și rais (orez), slănină, pită, ginar³⁶.

4. — JOCUL

După terminarea cinei urmează jocul. Fetele dansează cu feciorii care așteaptă afară. Muzica și jocurile sînt cele obișnuite la hora duminicală și la petreceri. Jocul se desfășoară pe muzica executată de lăutari. „Cînd eram eu fată, era mai mult cu trișcași (fluierași), amu cu muzicant (viorist)”. (Raveca Pop, Rebrișoara-Năsăud, 1958).

Cununa este așezată apoi de gazdă la loc de cinste, în grinda casei, pînă toamna cînd este „îmblătită”, urmînd ca primăvara boabele să fie amestecate, simbolice, cu cele ce vor fi însemîntate.

În perioada de transformare socialistă a agriculturii, obiceiul cununii s-a menținut acolo unde a existat, fiind preluat și adaptat condițiilor evoluat de viață și cultură. Astfel, în anul 1957, cînd colectivizarea agriculturii nu era încă desăvîrșită pe toată țara, în comuna Șanț, după strîngerea recoltei de pe terenurile Sfatului Popular, s-a întocmit o cunună din spice de grâu, după care a urmat împlinirea obiceiului tradițional. Elementele noi, deosebitoare față de trecut sînt următoarele :

1. — Cununa a fost dusă la Sfatul Popular, gazdă organizatoare a muncii comune, în locul gospodarului individual.

2. — Cununa de spice de grâu a fost purtată de cea mai harnică dintre fete (cea care a lucrat două zile voluntar) nu de cea castă, cum se pretindea pînă acum.

3. — Sărbătoarea cununii a fost făcută cu o zi înainte terminării secerișului, întrucît ultimul lot nesecarat nu umplea o zi întreagă, s-a cîștigat astfel un timp prețios de muncă.

4. — Alaiul cununii nu a mai pornit de la holda secerată, ci de la casa femeii care a împletit cununa, prima casă din apropierea lanului secerat.

5. — Textul melodiei este dictat de fiecare din participante cum își aduce aminte și scris de o fată, după care-l repetă pentru ca să-l memoreze.

6. — În textul consacrat se înlocuiește cu bună știință termenul tradițional de „gazdă” cu „Sfat”.

7. — De asemenea se precizează : „ducem ovăzu”, adică produsul cu care era planificat Sfatul pentru recoltat și nu grîul ca în cîntarea tradițională.

³⁶ Băutura făcută din alcool amestecat cu două sau trei părți apă îndulcită cu zahăr sau miere, în care s-a fiert de obicei chiinen, sau altă plantă aromată.

8. — Fata care poartă cununa schimbă hainele de sărbătoare cu cele de toată ziua pentru a nu le expune la „ploaia” din gălețile feciorilor care vor uda cununa.

9. — La intrarea în sat încep să cînte și femeile nu numai fetele pentru a da mai multă amploare spectacolului.

10. — În curtea Sfatului răspunsul dat după ce s-a spus „tarostea” muncii a fost spus tot de femeia care a rostit „tarostea”, în locul fetei sărbătoare a cununei.

11. — Președintele Sfatului în locul unei formule rituale de cele mai multe ori neînțeleasă, mulțumește pe înțelesul tuturor pentru ajutorul dat de colectivitatea satului pentru strîngerea recoltei.

12. — La jocul cu care se încheie petrecerea la parte majoritatea celor rezenți, nu numai cei care au lucrat.

În comuna Mintiu s-a constituit gospodărie agricolă colectivă din anul 1953. Din informațiile culese în anul 1961, reiese că s-a făcut cunună o dată pe an. Întrebați fiind de ce fac cunună, au motivat: „Pentru că m-am avut în tăt anu recoltă bună și frumoasă și spice bogate. Se făcea și înainte cine avea fată de căsătorit”. În acest an au lucrat două brigăzi și amîndouă au făcut cunună.

— Cununa a fost dusă la sediul gospodăriei.

— Ea a fost purtată de cea mai tînără fată din brigadă.

— Lipsind muzicantul au cîntat femeile și s-a jucat pînă după ora 2 noaptea („cînd am ajuns acasă difuzorul tăcea”).

Din împlinirea obiceiului în împrejurările amintite, reiese că fenomenul folcloric și-a schimbat funcția, devenind spectacol și prilej de petrecere.

IV. TEMATICA LITERARĂ

Textul cîntecelor de cunună este unitar din punct de vedere tematic în satele cercetate. Faptul folcloric nu a fost cercetat niciodată suficient de sistematic și intens pe teren, de aceea culegerea materialului prezintă multe goluri, astfel că nu se pot face afirmații categorice în ceea ce privește frecvența textelor.

Din studierea celor 31 de exemplare culese între 1929 și 1962 am putea constata că textul de cunună cuprinde, în caz de maximă extensiune, ideală, V teme cu 14 motive bine înlănțuite între ele.

Tema I. 1. — Pregătirile de dimineață ale femeilor în vederea lucrului — seceratul.

2. — Plecarea cununii din bogăția rodului pămîntului și a muncii.

3. — Drumul parcurs de cunună și aprecieri asupra ei.

Tema II. 4. — Descrierea muncii :

a). — Fetele seceră.

b). — Compararea holdei, compactă și înaltă, cu un zid.

c). — Feciorii leagă snopii și fac clăi.

d). — Compararea clăilor cu niște soldați.

- Tema III.* 5. — Purtătoarea cununii, posesoarea unor însușiri alese.
 6. — Compararea fetelor de măritat cu merele coapte, bune de cules.
- Tema IV.* 7. — Udatul cununii.
- Tema V.* 8. — Anunțarea sosirii.
 9. — Chemarea gazdei în întâmpinarea cununii.
 10. — Cererea darurilor.
 11. — Salutul adresat gazdei la ieșirea în ocol.
 12. — Invitația făcută gazdei să-și curețe hambarele pentru a primi noua recoltă.
 13. — Urarea de încheiere făcută gazdei.
 14. — Învîrtirea în jurul mesei.

Numărul temelor și al motivelor în cuprinsul fiecărei variante culeasă de noi a depins de memoria informatorilor, unele exemplare fiind mai ample, altele mai reduse. De asemenea, ordinea temelor și a motivelor variază de la informator la informator.

Pentru a avea imaginea unui text al cîntecului de cunună dăm mai jos două exemplare, unul cules în anul 1935 din comuna Șanț și al doilea cules în anul 1961 în comuna Mintiu. Acestea sînt dintre cele mai dezvoltate variante, cuprinzînd cinci teme cu zece motive.

Textul cules din comuna Șanț: (Inf. Ioana Iugan, 1935)

- | | |
|---------|--|
| I — 1 | <p>Dimineața ne-am sculat
 Și pe obraz ne-am spălat,
 Lu Dumnezeu ne-am rugat,
 Poale albe-am suflecat,
 Săcera-n mîn-am luat
 Și la hold-am alergat.
 Mare hold-am săcerat.</p> |
| II — 4b | <p>Holda ca păretili
 Secerat-o fetili.</p> |
| I — 2 | <p>Cununa de unde vine
 Multe clăi or pune mîne.
 Cununa de unde pleacă
 Multe cară mîne-ncarcă.</p> |
| III — 6 | <p>C-așa-i rîndu fetelor
 Ca și rîndu merelor.
 Cîn is mere mărunțele
 Șăd pe crîngi înșirățale.
 Dacă prind a se mări
 Ele prind a se rări.</p> |
| IV — 7 | <p>Ieșiți feciori cu apa
 Și ne udați cununa.
 Ieșiți feciori cu rîu
 Ca să ne udați grîu,
 Că tare nu ne-ați udat.
 Or fîntînil-e-o săcat?</p> |

- V - 12 Mătură-ț gazdă podu
 C-amu-ț intră norocu,
 Cunună cu grîu roșu.
 Mătură-l de grîu de an
 C-amu-ț vine din ast an.
 Mătură-l de grîu de toamnă
 Că-ț aducem din ias-toamnă.
 Mătură-l de grîu de vară
 Că-ț aducem din ias-vară.
 Tot grîu mîndru și roș
 Ca și fața lui Hristos.
- V - 13 Să trăiești gazdă cu bine
 Lădoaili șie-ți pline.

Textul cules din comuna Mintiu (Inf. Bălan Maria, Brăsvălean: Raveca, Leșan Maria, Năsăudean Viorica, Bălan Ana, Năsăudean Margareta, 1961).

- I - 2 Di unde cununa vine
 Rămîne țarina plină.
 De unde cununa pleacă
 Rămîne țarina-ntreagă.
- II - 4 b Săcerat-o fetile
 Holdă ca păretille.
- 4c Și feciorii le-a pus clăi.
- 4d Și-o pus clae după clae
 Ca cătanele-n bătae.
 Și-o pus clăile-n șireag
 Ca cătanele-n Răteag.
- IV - 7 Cununiță-mbujorată
 Cum trăbuiești adăpată.
 Nu cu apă din ulcior
 Că cu jinars monopol.
 Nu cu apă din pîrău
 Cu zîn di la fîgădău.
 Nu știu văile-o săcat.
 Or fișiorii s-o culcat.
 Nu știu văile-o stîrpețit.
 Or fișiori-o aduinit.
- V - 8 Hai deșchide președinte
 Să tăt merem înainte.
 Și noi bine ne-am purtat
 Holdele le-am săcerat.
 Asta-i cununa de grîu
 Săcerată-n colectiv.

În cele ce urmează vom expune fiecare temă cu motivele respective, ținînd seamă de înlănțuirea dintre ele și de frecvența lor.

Tema I. — Este un episod introductiv și este evident cea mai frecventă. Motivul 1 al temei cuprinde pregătirile de dimineață în vederea lucrului, a secerișului.

1. — Dimineața ne-am sculat
2. — Și pe obraz ne-am spălat,
3. — Lu Dumnezeu ne-am rugat,
4. — Poale albe am suflecat,
5. — Săcera-n mină am luat,
6. — Și la holdă am alergat,
7. — Mare holdă am săcerat.

Varianta de mai sus, culeasă în comuna Șanț, este cea mai dezvoltată formă a motivului 1. În varianta din Zagra, versul 4 este înlocuit cu versul 7, iar versurile 5 și 6 lipsesc.

Motivul 2 este al plecării cununei din bogăția rodului pământului și al muncii. Este cel mai frecvent motiv din exemplarele cercetate.

1. — Cununa de unde vine
2. — Multe clăi or pune mine.
3. — Cununa de unde pleacă
4. — Multe care mine-ncarcă.

În unele variante versurile 2 și 4 sînt înlocuite cu :

2. — Rămîne țarina plină.
4. — Rămîne țarina-nreagă.

În exemplarele din Parva și Rebra, comune așezate spre dealuri foarte înalte, în versurile de introducere se descriu și condițiile de relief.

Coborînd din dial cu piatră
De la holdă săcerată.

Aici și în toate comunele cu așezare mai înspre munte din Năsăud, cultura grîului este dificilă. Din cauza temperaturii scăzute și a ploilor abundente, coacerea lui întîrzie în unele locuri pînă în mijlocul lunii septembrie. În comuna Șanț precizează chiar locul holdei de unde a pornit cununa, făcînd și aprecieri asupra cununii care este fruntea grîului și cu aceasta se expune motivul 3.

De la virfu Arșiții
Vine fruntea grîului.
De la virfu muntelui
Vine fruntea grîului.

Cîteva variante ale motivului trei cuprind un element comun colindelor și cîteodată baladelor și anume localizarea în spațiu : „Țăligrad” sau „Țarigrad”.

Din sus de la răsărit
Mîndră cunună-o pornit.
Din jos de la Țăligrad (Constantinopol)
Mîndră cunun-o plecat.

rezența acestui element în colinde, precum și a altor elemente pe care vom semnala la locul potrivit, ne duce la prezumția că obiceiul cununii putea fi o verigă, care împreună cu celelalte obiceiuri — colindatul, ȋpra, buhaiul, plugușorul, călușul etc. — forma lanțul continuu al ciclului agrar, din care au rămas doar fragmente în zilele noastre.

Tema II. — Are un singur motiv (4) al descrierii muncii. Motivul este cules pe o arie destul de mare (13 sate) și precizează efectuarea muncii secerișului, muncă ce era prestată exclusiv de femei. Versul care cuprinde această idee este întotdeauna asociat cu un altul, în care se compară de-mea și înălțimea holdei cu un perete :

- a) Secerat-o fetele
- b) Holdă ca păretele.

În comunele Suplai, Zagra, Parva, Rebra și Mintiu, ideea este redată mai agetică.

- Fetele o șăcerat
- c) Fișorii clăi o-nșirat.

În textele din afara teritoriului năsăudean, această temă este mult amplificată în acest sens. Cele două versuri în forma de mai sus sînt însă doar în rezumat al motivului enunțat.

Aproape întotdeauna, de fragmentul repartizării muncii se sudează un chip logic descrierea mai departe a lucrului, la care se adaugă comparația între clăi și cătane.

- d) Și-o pus clae lingă clae
Ca cătanele-n bătaie.
S-o pus clăile-n rînduri
Ca cătanele-n țuguri.
S-o pus clăile-nșirate
Că cătanele-n paradie.

În satul Rebrișoara s-au cules doar ultimele două versuri plus :

- Ș-așa-s clăile-n rînduț
Ca cătanele-n drumuț.

În comuna Susenii Birgăului se simplifică motivul :

- Ș-or pune așa de multe
Ca cătane mîii și sute.

În satele mai dinspre munte, intervine iarăși un element local specific. Astfel, în Leșu, Parva, Rebra, este amintită colaborarea sau chiar alternarea dintre ciobănie și agricultură :

- Ș-așa-s clăile de multe
Ca oițele pe munte.

Dezvoltarea acestui element față de cel al comparației cu cătanele este mult mai mică, iar frecvența mai redusă. În zona sud-vestică a Năsăudului, deși relieful se domolește treptat către platoul Transilvaniei, tematica legată de cele două ramuri de activitate se intensifică.

Tema III. — Este conșcârâtă fetei încununate și tovarășelor ei de muncă.

Primul motiv (5) cuprinde cuvintele de laudă pentru frumusețea și curățenia fecioarei alese să fie pentru un moment în atenția satului întreg.

- 1 Cine duce cununa
- 2 Dreaptă-i ca și lumina.
- 3 Ca lumina cea de sâu
- 4 Care-o pun domnil-n bacău [sfeșnic].
- 5 Ca lumina cea de ceară
- 6 Care-o pun domni-n pahară.

Motivul se găsește în variante culese din 10 sate din totalul satelor unde s-au întreprins cercetări.

În motivul șase din tema III se include sugestivă comparație a mezelor coapte, gata de cules, cu fetele care au ajuns la vârsta căsătoriei.

- C-așa-i rîndu fetelor
- Ca și rîndul merelor.
- Cînt's mere mănunțele
- Șăd pe crângi înșirățele.
- Dacă prind a se mări
- Ele prind a se rări.

Cu această subtilă aluzie se relevă iarăși tangențele între cele două obiceiuri: cununa și nunta.

Tema IV. — Principala temă din întreg cîntecul cununii este tema udatului, pe care am plasat-o în ordinea motivelor stabilite de noi a 7-ea. Este cea mai dezvoltată și cea mai variabilă de la sat la sat. În toate variantele temei udatului se poate oglindi fidel o bună parte din cadrul desfășurării ceremonialului.

- 1 Cununa vine din munte
- 2 Și nu-i cine să o ude.
- 3 Nu știu văile-o săcat
- 4 Ori ficii s-or culcat.
- 5 Nu știu văile-o stîrpit
- 6 Or ficii-au adurmit.
- 7 Cununiță scuturată
- 8 Trebui-o-ai adăpată,
- 9 Tot cu apă din pîrău,
- 10 Cu zîn di la făgădău.
- 11 Cu apă din fîntîniță
- 12 Cu zîn di la orișmăriță.

Forma cea mai des întâlnită a temei udatului este însă :

Ieșiți ficiori cu apa
 Și ne udați cununa.
 Ieșiți ficiori cu ru
 Și ne udați grîu,

care în varianta din com. Susenii Bîrgăului, culeasă în 1936, ajunge pînă la blestem :

Șine n-a uda cununa
 Să n-aziungă săptămîna.

Dezvoltarea acestei teme este mai mare în comparație cu celelalte, dată fiind, probabil, importanța faptului care ocupă locul central al desfășurării obiceiului.

Tema V. — Include patru motive : Primul este motivul (8), anunțul sosirii alaiului la destinație :

Noi vinim pi lîngă prag
 Cu cununa cit un steag.
 Noi vinim pi lîngă poartă
 Cu cununa cit o roată.

După cum se vede și aici este o palidă aluzie la nuntă prin compararea cununii cu „steagul”, care este prezent numai în ceremonialul nunții.

Urmează motivul (9) chemării gazdei în întîmpinarea cununii, motiv cules într-un singur sat, Șanț, în anul 1935 :

Ieșiți gazde pînă-n prag
 Să vezi cum venim cu drag.
 Și ieși gazdă pînă-n poartă
 Să vezi cum venim cu roată (cununa).

Legat de motivul de mai sus apare cel al cererii darurilor (10), lipsită de amprenta magică ca în celelalte regiuni ale țării, unde neîmplinirea cererii aduce amenințarea cu deslănțuirea forțelor distrugătoare ale naturii asupra viitoareii recolte.

Ieși-ne gazdă' nainte
 C-o cupă de zîn sêrbinte,
 Că-ț vinim cu mare cînste.

Intrînd în curtea gospodarului, secerătoarele adresează un salut (11) și motivează eventual întîrzierea.

Bună sara domn de țară
 Oț ieșit cu tăț afară,
 Înaintcie cununii,
 C-az gîn'i că n-am vini,
 Noi ȝe cîn'am și venită,
 Da ni-o fo holda-nclcită.
 Noi ȝe cîn' am și plecată
 Da ni-o fo holda pcciată.

În 1961, în com. Mintiu, când secerătoarele au adus cununa de pe lanul Gospodăriei Colective la Sf. Popular, s-a adaptat motivul la elementele noi.

Hai deschide președinte
Să tăt merem înainte.
Și noi bine ne-am purtat,
Holdele le-am secerat.
Asta-i cunună de grîu
Săcerată-n colectiv.

Dar noul rod cere condiții speciale de găzduire și atunci i se face gospodarului diverse recomandări (12).

Mătură-ți gazdă podu
C-amu-ți intră norocu
Cunună cu grîu roșu.
Mătură-l de grîu de an,
C-amu-ț vine din ăst an.
Mătură-l de grîu de toamnă,
Că-ț aducem din iast toamnă.
Mătură-l de grîu de vară,
Că-ț aducem din ias vară.
Tăt grîu mîndru și frumos,
Ca și fața lui Hristos.

Elementul religios creștin din ultimele două versuri este un adaos, ca o lipitură, la stratul arhaic din celelalte versuri cu caractere evidente economice-gospodărești. Forma de mai sus a fost culeasă într-un singur exemplar în comuna Șanț, 1935.

Urmează urarea de încheiere (13)

Să trăiești gazdă cu bine,
Lădoaili șie-ți pline.

Versuri culese doar în comuna Șanț, 1935.

În comuna Leșu, tot în anul 1935, mai apare ca motiv final: (14) îndemnul la îndeplinirea uneia din practicile obiectivului:

Învirti-te roată-n casă,
Că-s cupă de țin pe masă.

Motivarea inițiativei este, evident, legată de veselia ce va urma și nu de „misterele” ascunse în ritualul antic.

Așadar, obiceiul pierzîndu-și caracterul ritual, chiar practicile incluse în el fiind golite de vechea funcție magică, tematica literară rămîne strîns legată de realitatea economică. Fiecare motiv cuprinde aspecte din viața oamenilor în mijlocul cărora s-a dezvoltat obiceiul.

Textul a evoluat înaintea melodiei, înglobînd mai repede și mai vizibil elementele noi. Astfel, varianta creată în gospodăria colectivă din comuna Mintiu nu este un fapt excepțional, ci rezultatul normal al evoluției folclorului.



DUMITRU CARACOSTEA

În seara zilei de 2 iunie 1964 s-a stins profesorul Dumitru Caracostea, fost profesor de istoria literaturii române moderne și folclor la Universitatea din București și fost director al Institutului de istorie literară și folclor de pe lângă acea catedră.

Profesorul D. Caracostea s-a născut la 10 martie 1879 în Slatina¹. Tatăl său, judecător în Slatina, descindea dintr-o familie de aromâni stabiliți în țară la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Școala primară și prima clasă de liceu le urmează în orașul natal, apoi continuă studiile liceale la colegiul Sf. Sava din Capitală, pe care îl absolvă în 1900. În același an se înscrie la facultatea de filozofie și litere din București, unde este remarcat de profesorii Titu Maiorescu și Ovid Densusianu. Ca student,

¹ Datele biografice, precum și unele indicații bibliografice le deținem de la Lucia D. Caracostea și Lucia Protopopescu, soția și fiica defunctului, cărora le aducem mulțumiri și pe această cale.

În 1902 se angajează copist la Curtea de Conturi pînă în 1907, cînd își trece examenul de licență. Între 1907 și 1909 este profesor la diferite școli particulare din Capitală. În 1909 își trece examenul de capacitate în romînă și franceză — amîndouă principale — fiind clasificat întîiul și este numit la școala normală din Buzău. În același an, obține prin concurs o bursă pe 3 ani pentru specializare în filologie romanică la Paris. Optează însă pentru Viena, unde profesa renumitul romanist Wilhelm Meyer-Lübke. În 10 iunie 1913 își trece doctoratul în filozofie, iar în 26 iunie 1913 obține doctoratul* în filologie romanică și istoria artei. W. Meyer-Lübke îl reține ca lector, însărcinîndu-l să predea cursuri de limba și literatura romînă în cadrul Institutului de limba și literatura romînă, înființat de T. Maiorescu pe lîngă catedra lui W. M. Lübke. La sugestia acestuia, primul curs se ocupă cu folclorul romînesc, dar văzut în legăturile lui evidente cu folclorul sud-est european. În 1914, W. M. Lübke l-a invitat să redacteze împreună un studiu asupra lui Creangă — W. M. Lübke sintaxa, iar D. Caracostea stilul — propunîndu-l totodată docent pe lîngă catedra lui. Izbucnirea primului război mondial îl silește să revină în țară.

Între 1914 și 1925, este profesor la liceul Gh. Lazăr din Capitală unde are elevi, între alții, pe T. Vianu și G. Călinescu. În 1919 funcționează și ca profesor la Școala superioară de război, unde ține „un curs de folclor aplicat la experiența primului război mondial”, — după cum specifică într-o autobiografie, publicat în 1922 sub titlul *Aspectul psihologic al războiului*. În 1920 este numit prin concurs docent pentru istoria literaturii romîne și folclor pe lîngă catedra lui Ion Bianu. În 1921, este numit profesor de limba și literatura romînă la Universitatea din Roma, dar anumite considerente îl fac să renunțe și să rămînă în țară. În 1923, este numit conferențiar suplinitor, definitivat în 1926. În 1930, prin scindarea catedrei de istoria literaturii romîne, devine prin concurs profesor titular al catedrei de istoria literaturii romîne moderne și folclor. Între 1931 și 1940 funcționează și în calitate de conferențiar de limba romînă la Academia de înalte studii comerciale și industriale. Prin 1933, înființează pe lîngă catedră, fără subvenții oficiale sau particulare, *Institutul de istorie literară și folclor* prin care stimulează activitatea elevilor și colaboratorilor săi, publicînd o serie de monografii valoroase, între care și *Ideologia literară a lui I. H. Rădulescu* a elevului său D. Popovici, fost profesor de istoria literaturii romîne la universitatea clujeană. În cadrul Institutului organizează și acele mărturisiri literare prin care scriitorii cei mai de seamă ai vremii — Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction etc. — își descoperă tainele laboratorului lor de creație.

În 1938 este ales membru titular al Academiei Romîne. În 1939—1940 este invitat să țină prelegeri la universitățile din Berlin, Roma, Florența, Geneva, Berna și Zürich. În timpul războiului, prof. Fr. Kainz de la Universitatea din Viena îi cere îngăduința de a-i traduce și publica lucrarea

* *Wortgeschichtliches und Wortgeographisches aus dem Rumänischen*, 186 p., din care o parte — *Wortgeographisches und Wortgeschichtliches vom Standpunkte der Homonymität* — a fost publicată în *Mitteilungen des Rumänischen Instituts an der Universität Wien...* Band I (1914), p. 79—137 și în care a adoptat — se pare cel dintîi la noi — metoda geografiei lingvistice.

Expresivitatea limbii române, dar prof. D. Caracostea a preferat să o traducă singur, însă n-a publicat decât un capitol, *Typologie des mots roumains* în revista „Langue et Littérature”. Între 9 aprilie 1941 și 1 mai 1944 este director al Fundației pentru Literatură și Artă. Ca urmare a cererii din 9 iunie 1944, este pensionat de la catedră pe data de 1 oct. 1944.

Profesorul D. Caracostea a depus o activitate laborioasă și susținută atât la catedră, la Institutul de istorie literară și folclor, cât și la secția literară a Academiei Române. Activitatea sa de cercetare în domeniul literaturii și folclorului se caracterizează prin preocuparea pentru lărgirea continuă a informației, prin sublinierea criteriului estetic și printr-o profundă originalitate. Dându-și seama de pericolul amatorismului în domeniul literelor, a căutat să cultive în elevii săi cultul informării, ca primă treaptă indispensabilă pentru adâncirea problemelor, îndrumându-i să învețe limbile străine ale popoarelor învecinate pe lângă cele de largă circulație și să-și confecționeze instrumentele necesare de lucru, în primul rând bibliografia. În cadrul Institutului de istorie literară și folclor s-a preocupat de întocmirea unor bibliografii, iar la Academie a inițiat și condus lucrările de redactare a bibliografiei periodicelor românești până în 1900.

În studiile referitoare la literatură, a ierarhizat faptele după criteriul estetic, căruia i-a subordonat celelalte puncte de vedere, auxiliare (istoric, biografic etc.). De altfel, în centrul preocupărilor sale a stat mereu *Miorița* și poezia lui *Mihail Eminescu*, cele două culmi ale literaturii noastre.

În folcloristică, profesorul Dumitru Caracostea a adus una din contribuțiile cele mai valoroase. Lucrările sale se disting prin aceea că pornesc de la ultimile date metodologice ale folcloristicii contemporane, fiind în curent cu ceea ce adusese folcloristica universitară din țările cu o tradiție mai veche în acest domeniu. În primele studii despre *Miorița*, el aplică metoda istorico-geografică, dar o depășește prin subordonarea ei — după cum specifică și în autobiografia citată — factorului estetic. Dându-și seama că folcloristicii noastre îi lipsesc instrumentele elementare de lucru, inițiază în cadrul Academiei Române întocmirea unui *Corpus Carminum Romaniae*. S-a alcătuit pentru început un catalog tipologic și bibliografic al baladei populare elaborat de Arhiva de folclor din Cluj a Academiei. În studiile sale despre folclor, prof. D. Caracostea a îmbinat informația neobișnuit de largă cu ipoteze ce deschid noi orizonturi. A propus și un sistem de clasificare a materialului folcloric, cu totul original, bazat în întregime pe relațiile sociale. Deopotrivă de familiarizat cu lingvistica, istoria literară și folclorul, posedă și întinse cunoștințe de filozofie, de istoria artei cum rar se mai poate întâlni, de aceea el s-a ridicat la sinteze și ipoteze îndrăznețe, prin care stă alături de marele său înaintaș B. P. Hasdeu.

O. BÎRLEA

INSEMĂNĂRI PE MARGINEA CELUI DE-AL VII-lea CONCURS AL FORMAȚIILOR ARTISTICE DE AMATORI

Cel de-al VII-lea concurs a însemnat bilanțul rodnic a aproape 20 de ani de muncă entuziastă și perseverentă dusă de sutele de mii de artiști amatori de la orașe și sate. Numărul impresionant de formații participante la diferitele etape ale acestui concurs demonstrează pe deplin largul caracter de masă pe care-l îmbracă, în momentul de față, activitatea artistică de amatori pe întreg cuprinsul țării. Cîteva cifre sînt grăitoare : în Regiunea Argeș au fost angrenați în acest concurs 70.000 artiști amatori, în Regiunea București 60.000, în Regiunea Ploiești 47.218, în Regiunea Cluj 45.695 iar în Regiunea Maramureș 43.000.

Iusta orientare în problemele de repertoriu, realizările valoroase din punct de vedere al prezentării scenice, bogăția de conținut a pieselor, diversitatea genurilor abordate, căutările unor forme noi de expresie artistică ca și înalta măiestrie interpretativă, constituie mărturii că mișcarea artistică de amatori în această etapă, concomitent cu întărirea caracterului de masă, se înalță tot mai sus pe treptele desăvîrșirii măiestriei artistice.

Potențialul artistic al poporului nostru, care își are rădăcinile adînc ancorate în creația folclorică și care și-a demonstrat valoarea în nenumărate ocazii, capătă de data aceasta dimensiuni noi. Față de concursurile anterioare se cer semnalate în mod particular diversitatea și nouitatea formelor de manifestare, ca și armonioasa îmbinare între creația populară și cea cultă, expresie a unui bogat conținut ideologic.

Această diversitate a alăturat, în domeniul artei coregrafice, de care ne vom ocupa în principal în însemnările de față, dansul popular de creațiile coregrafice cu subiect, sau baletele clasice.

Nu vom dezbate în cele ce urmează aspectele privind totalitatea celor trei forme de exprimare prin dans, ci ne vom rezuma a comenta prezența în concurs a dansului popular, a modului în care el este valorificat în cadrul mișcării artistice de amatori. Și de data aceasta, orientîndu-se spre izvorul creației populare locale sau zonale, evoluția celor mai multe formații a constituit o demonstrație a diversității stilistice, a bogăției și vitalității folclorului nostru, reușind să contureze imaginea complexă a specificului românesc în creația populară.

Această varietate stilistică reiese din compararea dansului bănățean de exemplu, cu pașii săi arcuți, mărunți și dantelați, accentele în contratimp atît de caracteristice, ca și deplina concordanță dimensională între figurile dansului și frazele muzicale ; cu jocul moldovenesc, în care pașii tropotiți și bătuți, frecvențele sincopice ritmice, ținuta ușor rigidă a corpului, creează imaginea unui stil vîguros, bărbătesc ; sau a dansului ollenesc cu cel din regiunea Brașov, ca și a jocurilor muntenesti cu cele de pe Valea Mureșului etc.

Dar dacă această varietate stilistică în cadrul unității specificului românesc coregrafic este îndeobște cunoscută specialiștilor, cel de-al VII-lea concurs a adus în scenă dansuri inedite, variante noi, figuri necunoscute, care demonstrează pe deplin resursele inepuizabile ale folclorului nostru, vitalitatea sa. Dăm ca exemplu formațiile căminelor culturale din Mireșul Mare și Curtuișul Mare (Regiunea Maramureș), Ciunga și Coruș (Regiunea Cluj), cea de la Răzmirești (Regiunea București), grupurile de dansatori de la Săpata (Regiunea Oltenia), Conțești (Regiunea București) sau Chimitelnic (Regiunea Mureș-Autonomă Maghiară).

Un aspect pe care-l putem considera caracteristic celui de-al VII-lea concurs îl constituie numărul impresionant de dansatori (el depășind deseori cifra de 100—120) cu care s-au prezentat în scenă foarte multe formații.

Lăsând la o parte succesul organizatoric pe care-l reprezintă această angrenare masivă a tuturor generațiilor în munca artistică, prezența în scenă a copiilor alături de jucători maturi și bătrâni constituie cheazășia continuității tradiției folclorice, a dezvoltării ei creatoare în viitor.

Introducerea în formațiile de dans a oamenilor în vîrstă, acolo unde ea nu urmărește un efect pur spectacular, a avut ca rezultat readucerea în circulație a unor jocuri sau variante dispărute. Astfel, folosind în mod creator materialul coregrafic cunoscut de bătrîni, formația de la Făgărașul Nou (Regiunea Dobrogea) a prezentat o suită de jocuri locale inedite și pline de interes, reușind să redea specificul coregrafic dobrogean atît de puțin valorificat.

Aceasta constituie însă numai un aspect al valorificării folclorului care vizează în aceeași măsură orientarea asupra repertoriului și modul de transpunere scenică a jocului.

În marea lor majoritate formațiile care au prezentat dansuri populare s-au orientat just asupra repertoriului, fie că a fost vorba de folosirea directă a materialului folcloric, fie că au încercat prelucrări coregrafice. Acest fapt demonstrează și o creștere a pregătirii profesionale a instructorilor, care au înțeles necesitatea cunoașterii profunde, multilaterale a repertoriului unui sat sau a unei zone, pentru a putea folosi jocurile cele mai reprezentative, cele mai caracteristice. Astfel se explică reușita deplină a formației de la întreprinderea Automecanica din Sibiu (instructor Ion Macrea) care a folosit într-o montare coregrafică inspirată și într-o execuție de înaltă tehnicitate, fără să se piardă însă spontaneitatea și sinceritatea interpretării, jocul învîrtita cu două fete din satul Glimboaca, ea însăși o piesă de o rară frumusețe și mare virtuozitate. Tot astfel formația de la Palatul Culturii din Brașov a valorificat într-un dans plin de dinamism și humor, Fecioreasca fetelor din satul Crihalma.

Din păcate au fost și exemple care denotă o cunoaștere superficială a materialului folcloric, instructorii mîrginindu-se la folosirea citorva „pași” săraci și neinteresanți, întregul dans fiind doar o succesiune spectaculoasă de formații și desene coregrafice lipsite de conținut.

Încercînd să facem un bilanț a modului cum problema orientării repertoriului și în general valorificarea dansului popular s-a rezolvat în întreaga țară, putem observa că nu toate regiunile se situează la un nivel egal. Cu părere de rău constatăm astfel că în Moldova (Regiunile Suceava, Iași, Bacău) nu s-a realizat tot ce se putea și aceasta nu din lipsa materialului folcloric, ci dintr-o insuficiență preocupare de a găsi mijloacele de redare artistică a acestui material. Tot astfel, ni se pare cel puțin curios faptul că Regiunea Hunedoara nu a prezentat nimic din folclorul atît de interesant și original al Pădurenilor.

Dar chiar în cazul unui material folcloric reprezentativ și valoros din punct de vedere artistic, rezultatul final este condiționat în mare măsură de modul în care se realizează transpunerea sa scenică.

Este cunoscut faptul că față de jocul ce se desfășoară la hora satului, dansul ridicat pe scenă capătă o funcție nouă, cea de spectacol, supunîndu-se anumitor legi ale scenei. În acest sens, compoziția scenică trebuie să fie artistică, schimbările de formații să aibă o curgere logică, este necesar să se urmărească o anumită creștere a dinamicii jocului etc.

Referindu-ne la formațiile de dans numeric foarte mari (cum ar fi cele de la Curtuișul Mare, Mireșul Mare, Ceanul Mare, Vălișoara, Dăbuleni, Năruja și Casa de cultură Bistrița) ne putem da seama de dificultatea pe care o prezintă mînuirea în scenă a acestui mare număr de oameni, fără a anihila însăși valoarea materialului. Formații ca cele de la Ceanul Mare, Vălișoara și Dăbuleni de exemplu, au rezolvat artistic această cerință, jocul păstrîndu-și claritatea.

Dacă unele formații nu găsesc soluțiile coregrafice cele mai adecvate care să pună în evidență și să slujească figurile principale ale dansurilor — fără însă a le denatura — alte formații mergînd pe linia minimei rezistențe copiază și aplică fără discernămint rezolvările dovedite ca bune în cazul altor echipe, fapt ce favorizează apariția unor adevărate „mode”.

Consider interesantă observația că unele modificări pe care caracterul de spectacol le impune materialului folcloric original, au repercusiuni asupra desfășurării și formeî jocului în mediul folcloric. Un exemplu grăitor în acest sens ni-l oferă un mare număr de formații din Transilvania, care în dorința de a potența efectul de virtuozitate al jocurilor feciorești au introdus execuția acestor jocuri pe melodiile de Hațegana, sau pe aceleași melodii au folosit figuri de Bărbunc într-o zonă în care acest dans nu este specific. Tot legat de jocurile feciorești este necesar să amintim de interesanta preocupare de îmbogățire ritmică a acestor jocuri. În special feciorii din comuna Ciunga și Coruș au prezentat dansuri feciorești care s-au evidențiat în mod special prin varietatea ritmului și prin mișcări extrem de rapide executate pe valori divizionare.

Am amintit mai sus de încercările de a găsi noi moduri de expresie scenică a dansului. Cu posibilități sporite de abordare a unui repertoriu mai pretențios, forma ansamblului muzical-coregrafic, a reușit să realizeze spectacole de o înaltă ținută artistică, înmănunchind într-un tot unitar, dansul, muzica vocală și instrumentală, expresie a sincretismului propriu creației folclorice.

Desigur, aceste ansambluri nu și-au putut contura — în scurta vreme de cînd ele ființează — un profil clar definit. Se observă însă orientarea spre valorificarea și sub această formă a creației populare. Alegînd modalitatea cea mai directă: cea a transunerii pe scenă a unui obicei, și anume a nunții contemporane, ansamblul căminului cultural Lueriu (Raionul Reghin), realizează un spectacol unitar plin de cursivitate, profund realist, într-o interpretare vibrantă, prin sinceritate și naturalețe.

Căminul cultural din Dăișoara (Regiunea Brașov) prezintă o sărbătoare a recoltei în care intervin, de data aceasta, elemente de interpretare a folclorului sau folosire a sa ca motiv de bază, conjugate cu jocuri, cîntece și obiceiuri autentice, vîdînd un simț de transpunere în imagini artistice remarcabil. O încercare meritorie poate fi considerată și cea a casei de cultură din Urziceni care abordează o formă mai pretențioasă și anume cea a transunerii în imagini plastice, cu ajutorul pantomimei și dansului, a unei compoziții corale ample, de inspirație folclorică, cu o construcție dramatică ce opune viața țaranilor de ieri cu viața fericită a zilelor noastre.

Tot ca o formă nouă, care în cadrul acestui concurs a fost puternic reprezentată, considerăm și grupurile de dansatori. Formații mici, de 6—8 dansatori, se bazează în special pe virtuozitatea execuției individuale și, ceea ce constituie un real aport, pe valoarea și originalitatea repertoriului folcloric. Dansurile, așa cum ele au fost prezentate de grupele din Chimi-telnice, Săpata, Conțești, Combinatul chimic Tîrnăveni etc., în afara valorii lor artistice prezintă un real interes documentar, ele putînd fi pe viitor folosite în cadrul unor montări coregrafice mai ample.

O componentă principală a spectacolelor coregrafice o constituie interpretarea. Pe linia aceasta, formațiile prezente în concurs au realizat un salt calitativ remarcabil, ele înbinînd în mod armonios virtuozitatea și omogenitatea execuției cu cizelarea stilistică, spontaneitatea și sinceritatea interpretării.

Spectacolul coregrafic impune în același timp realizarea unui echilibru între dans, muzică, costum și în unele cazuri strigături. Dintre aceste elemente, strigăturile nu au constituit credem, o preocupare pentru instructori. Ne referim nu atât la conținutul lor, de cele mai multe ori realizat din punct de vedere artistic, cât în special la execuția lor, anarhică și supărătoare prin stridență. O echilibrată dozare a strigăturilor, scoaterea în evidență a particularităților stilistice și de execuție cum ar fi: strigăturile cîntate, antifonice, sau dialogate, ar putea contribui din plin la înțelegerea atmosferei dansului respectiv.

În ceea ce privește muzica ce însoțește dansurile, se face uneori simțită — deși tot mai rar — sărăcia melodică, repetarea obstinată a unei singure fraze, în timp ce dansul respectiv este prelucrat și îmbogățit coregrafic.

În privința costumelor, element important în ansamblul unui spectacol, formațiile prezente s-au preocupat în aceeași măsură de valorificarea creațiilor celor mai reprezentative (ca de exemplu Casa de cultură Bistrița) ca și de realizarea unor costume stilizate care prin armonia lor coloristică să întregască imaginea de ansamblu a dansului respectiv. Trebuie avut în vedere faptul ca această stilizare să nu devină în același timp o nivelare, o sărăcire a costumelor prin pierderea originalității, a specificului lor local (s-a putut observa astfel că întreaga Oltenie are tendința de a adopta costumele gorjenesc, ca pe o uniformă).

Considerăm, în schimb, binevenită strădania specialiștilor de a realiza un costum specific dobrogean și sperăm că soluția găsită nu va rămîne singura și că această încercare va fi dusă mai departe.

Încheind aceste cîteva însemnări sugerate de vizionarea formațiilor coregrafice, considerăm că cel de-al VII-lea concurs, prin amploarea sa, prin valoarea artistică ridicată, prin entuziasmul participanților reprezintă un moment culminant în activitatea formațiilor artistice de amatori. Dorim însă ca stadiul atins în momentul de față să constituie doar o etapă în drumul mereu ascendent spre desăvîrșirea calității artistice.

ANCA GIURCHESCU

SESIUNEA ȘTIINȚIFICĂ A INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR AL ACADEMIEI R.P.R. CONSACRATĂ CELEI DE-A XX-A ANIVERSĂRI A ELIBERĂRII PATRIEI

Între 22—23 iunie a.e., a avut loc în Institutul de etnografie și folclor sesiunea științifică festivă închinată zilei de 23 August, glorioasei aniversări a împlinirii a două decenii de la eliberarea României de sub jugul fascist.

Pe programul sesiunii s-au înscris titlurile a 23 de comunicări prezentate de către cadrele științifice ale Institutului. La sesiune au participat și specialiști din afara Institutului.

Sesiunea a prilejuit trecerea în revistă a principalelor rezultate obținute de cercetarea științifică pe tărîmul folcloristicii și etnografiei din țara noastră în anii ce s-au scurs de la Eliberare și pînă în prezent.

În chip firesc, actul de importanță istorică de la 23 August 1944 a atras după sine, o dată cu transformările profunde în viața culturală a țării noastre, transformări esențiale și în domeniul folcloristicii și etnografiei românești. Problemele dezvoltării folcloristicii după 23 August 1944 au fost tratate pe larg în cuvîntul de deschidere a sesiunii — ținut de prof. M. Pop, director adjunct al Institutului.

În continuare, R. Vulcănescu, șeful secției de etnografie, a prezentat dezvoltarea cercetărilor de etnografie după 23 August 1944 *.

Eforturile întreprinse de folcloristica și etnografia românească în domeniile proprii fiecăreia dintre aceste discipline, în direcții multilaterale și în condiții de specializare științifică tot mai riguroasă, totodată unitare, datorită bazei filozofice unice, marxist-leniniste, ce fundamentează cele două discipline, au generat realizări importante care, proiectate pe marele palmares al victoriilor succesive ale științei și culturii noastre din cei 20 de ani de la eliberarea României, înscriu azi contururile unor realizări de valoare științifică de reputație națională și internațională.

Dacă prin cele două comunicări din prima parte a sesiunii au fost expuse condițiile, căile și roadele prin care folcloristica și etnografia se integrează în ansamblul dezvoltării revoluției culturale din țara noastră, în cea de-a doua parte a sesiunii comunicările au prezentat unele rezultate concrete ale activității științifice desfășurată în prezent în cadrul Institutului de etnografie și folclor.

Din comunicări s-a desprins o problemă bogată și multilaterală atât prin natura tematicii cit și prin metodele de analizare sau sintetizare a subiectelor alese. Astfel sesiunea a evoluat de la prezentări în care a predominat interesul pentru comunicarea faptelor de etnografie și folclor dezvoltate de cercetarea de teren, unele descoperite recent și enunțate pentru întâia oară cu acest prilej, până la comunicări cu obiective teoretice manifeste, unde, din perspectiva unui drum apreciabil, parcurs în cadrul procesului de asimilare a faptelor, cercetătorul s-a ridicat spre cuprinderea fenomenelor și factorilor care stau la baza lor, prin metode de abstragere capabile a reflecta în mod mai esențial atât unicitatea cit și multiplicitatea concretului.

Vom începe cu citarea comunicărilor din ultima categorie, aceasta și pentru că în cadrul lor s-a evidențiat, cu un spor de expresivitate deosebit, nota dominantă a sesiunii: efortul de a aborda probleme din ce în ce mai dificile, de a lupta împotriva tendințelor simplificatoare, printr-o subordonare tot mai riguroasă a analizei științifice la obiect; efortul susținut de a dezvolta neîncetat teoria etnografică și folclorică românească și, prin aceasta, a face cercetarea de etnografie și folclor tot mai proprie reflectării cu fidelitate a bogăției realităților culturii populare românești.

În această a doua categorie de preocupări se integrează comunicarea lui Ov. Birlea: „Cîteva aspecte ale sincretismului în folclor”. Autorul sesizează în realitatea ontică a sincretismului fenomenelor de folclor, și anume în procesul de constituire și consacrare a unor trăsături generale specifice (regionale, naționale), permanența unui proces de intercondiționare cu mișcări precise, potrivit căruia, anumite particularități ale fenomenelor artistice populare dintr-un domeniu anumit, fie al literaturii, fie al muzicii sau al dansului sînt transmise și celorlalte categorii de fenomene artistice cu care se intercondiționează într-un mediu social dat.

Tot ca preocupare teoretică vădită s-a înscris comunicarea „Observații critice privind conceptul de oralitate folclorică” semnată de R. Niculescu, care a ridicat problema insuficienței conceptului și implicit a termenului de „oralitate” care, se susține în comunicare, se dovedește impropriu deoarece se referă doar la aspecte superficiale ale realității folclorice. Autorul prezumează; cu titlu ipotetic, înlocuirea conceptului și termenului „oralitate” cu acela de „caracter interpretativ” sau „circulație exclusiv interpretativă” etc.

Ocazia festivă în care s-a desfășurat sesiunea a fost de asemenea subliniată prin locul și importanța acordată în cadrul acesteia comunicărilor de etnografie și folclor muncitorească, precum și abordării tematicii noului — prilej de reafirmare a obligațiilor de cercetare reclamate de prin-

* Conținutul celor două comunicări poate fi urmărit în articolul de fond al „Revistei de etnografie și folclor” apărut în numărul precedent.

cipiile științifice noi care călăuzesc etnografia și folcloristica contemporană, orientarea celor două discipline deopotrivă spre mediul cultural al populației orășenești, inclusiv al aceluia aparținând centrelor industriale — în mod special spre clasa muncitoare — spre deosebire de orientarea exclusivistă a vechii folcloristici spre mediul rural și populația țărănească; totodată, orientarea cu interes egal a cercetărilor spre fenomenul nou și nu în mod exclusivist spre vechi și arhaic.

Comunicările de „Folclorul muncitoresc din România” de Eugenia Cernea în colaborare cu Lucia Mureșanu și „Imaginea eliberării clasei muncitoare în cîntecul revoluționar din România” de N. Rădulescu au evidențiat un stadiu înaintat al cercetărilor de acest gen, care, ca urmare a unui bogat material cules în special în direcția cîntecului muncitoresc revoluționar (vezi și volumul „Spre lumină” — Culegere de cîntece revoluționare, Edit. muzicală 1963), au trecut de la stadiul abordării unor teme individuale la abordarea unor judecăți de valoare cu caracter de sinteză. Noul stadiu se evidențiază și prin diversificarea obiectului cercetării, prin angajarea acestuia în investigarea unor domenii mai puțin cunoscute ale activității culturale populare muncitorești, ca de exemplu în comunicarea: „Din activitatea artistică de amatori a muncitorilor romîni reșițeni la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea” susținută de Lucia Mureșanu.

Nu mai puțin a subliniat comunicarea lui G. Habenicht „Contribuții la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August” preocuparea pentru o lînută științifică riguroasă, pentru o tratare nuanțată a problematicii noului. Întemeiat pe o activitate de documentare laborioasă, autorul a aplicat o cercetare de tip monografic asupra unei melodii cîntate în 1949. Analizînd caracteristicile muzicale la variantele considerate cele mai reprezentative din cele 76 variante descoperite pînă în prezent, autorul ajunge la concluzia că tipul melodic își are originea în sudul Ardealului, că de aici s-a răspîndit radiar în restul Ardealului, în Banat și intermitent în Oltenia, prezentînd stadii diferite de integrare în graiurile muzicale regionale respective.

Comunicările la care sfera de preocupări converge spre evidențierea experimentului viu, a exemplelor și a faptelor de cercetare, pot fi grupate la rîndul lor în mai multe categorii, după modalitățile felurite în care faptele observate și culese nemijlocit de pe teren, coroborate apoi cu informațiile însușite pe căile bibliografice din specialitatea respectivă, au fost supuse analizei.

Un grup de comunicări au preconizat o inferență de tip inductiv, punînd la baza cercetării analiza de detaliu, îndreptată spre structura arhitectonicii fenomenelor de folclor dintr-un domeniu dat, a unui grup de fenomene etc. — analiză menită a răspunde cu un plus de rezultate exigențelor ridicate de dezvoltarea științifică contemporană prin posibilitățile metodologice ce le oferă pe drumul disocierii în elemente simple a obiectului cercetării, prin penetrarea în miezul combinațiilor de elemente simple și în dinamica acestora etc.

Astfel, Monica Brătulescu a supus acestui gen de analiză un fenomen de folclor literar în comunicarea „Ghicitoarea — elemente de structură stilistică”. Enunțînd cele două tendințe de bază ale ghicitorii — tendința de a deruta prin dificultăți surmontabile și tendința de a sugera participanților unele elemente transcluse în vederea înlesnirii descifrării jocului, — autorul analizează modul original și ingenios prin care cele două tendințe se exprimă prin mijloace gramaticale și stilistice.

Pe o analiză de structură s-au axat și comunicările de coregrafie: C. Costea: „Aspecte de creație în jocurile de învîrtit”; Emanuela Balaci: „Aspecte ale neconcordanței dimensionale în dansul popular românesc”; Anca Giurchescu: „Analiza structurii dansurilor cu formă fixă”.

Rezultatele analizei structurale la fenomene simple care oferă concluzii de conținut asupra respectivelor fenomene, constituie totodată premise de plecare în investigarea structurii fenomenelor complexe și generale prin posibilitățile ce le oferă în direcția raportării detaliului la întreg — așa cum au demonstrat și comunicările mai sus citate. Pe aceeași linie A. Bucșan, în comunicarea intitulată „Probleme ale sistemului ritmico-cinetic al dansului popular românesc”,

abordează o analiză de structură ce se complică succesiv, deschizînd teren din ce în ce mai larg generalizării, pe măsură ce progresiunea cercetării este destinată a surprinde fenomene cinetice și funcționale complexe, pornind de la motivele ritmice de bază.

Importanța analizei structurale la fenomenele de folclor în vederea pregătirii unor premise capabile să ducă în cele din urmă la sinteze de mare extensiune, totodată la concluzii calitative de adîncime în probleme majore ale folcloristicii — de data aceasta muzicale — a fost atestată și prin contribuția adusă de comunicarea „Considerații cu privire la forma arhitectonică a muzicii populare” de Emilia Comișel.

Un alt grup de comunicări din cadrul celor care au acordat un spațiu mai larg materiei documentare s-au orientat spre reconsiderarea unor puncte de vedere anterioare în domeniul unor probleme date. Astfel R. Vulcănescu ridică în „Elemente de drept cutumiar pastoral la romîni” necesitatea extinderii obiectului dreptului cutumiar din domeniul exclusiv agrar, în care era fixat pînă acum, și asupra domeniului juridic al vieții pastorale. Pe baza unei documentări personale, autorul abordează o expunere concret-istorică a sistemului cutumiar pastoral de la noi raportat la categoriile de activități pastorale în parte.

I. Vlăduțiu propune o resistemizare a unor probleme de păstorit în comunicarea: „Criterii de clasificare a elementelor de cultură materială la populațiile de păstori”.

Interesul pentru reconsiderare se manifestă și în direcția sublinierii valorii documentelor vechi scrise. Georgeta Moraru-Popa, în comunicarea „Știri etnografice referitoare la prelucrarea uneltelor în izvoare antice”, tratează obiectul investigației sale, subliniind totodată corelația dintre istorie și etnografie, pe linia surselor de documentare prin care se complinesc cele două discipline, de altfel contigue.

În alte comunicări s-a insistat cu precădere asupra caracterului de document istoric al unor fenomene descoperite pe teren. Pe această linie a dezvoltat N. Al. Mironescu, cercetător al Institutului de studii sud-est europene, comunicarea: „Cuțitul de vie — o unealtă străveche”. Comparînd cosoarele de vie găsite pe teren, utilizate în secolele XIX și XX în țara noastră, cu străvechile cosoare dacice aflate în muzeele din Transilvania și sprijinit totodată și de alte surse documentare, autorul susține prezența culturii vîței de vie străvechi geto-dacice pe teritoriul țării noastre, continuitatea și persistența acestei culturi, argumentîndu-și demonstrația pe faptul că unele unelte de vie s-au păstrat pînă azi în formele originare inițiale.

Longevitatea fenomenelor de cultură populară care străpung secole și uneori milenii, reproducîndu-și cu fidelitate forme originare arhaice a fost subliniată în sesiune și în domeniul vieții artistice. Elisabeta Moldoveanu-Nestor își orientează investigația în direcția vechilor cîntece ceremoniale în comunicarea: „Cununa — sărbătoare a secerîșului. Melodiile de secerîș din Năsăud”. Tot pe terenul vieții artistice muzicale, de data aceasta a instrumentelor muzicale, I. Herța se angajează în comunicarea „Suierașul de cucută” a evidențია posibilitățile de documentare ce le oferă un atare instrument rudimentar în direcția aprecierii condițiilor „instrumentale” și implicit a celor de expresie muzicală străvechi.

Prelungirea de ordinul secolelor a unui meșteșug a fost comunicată de R. O. Maier în „Vărăritul în munții Apuseni”, autorul insistînd asupra practicii acestui meșteșug în perioada contemporană.

Pe terenul problematicei reconsiderării istoricului etnografiei și folcloristicii și-au adus contribuția comunicările cercetătorilor: I. Drăgoescu, „Activitatea etnografică a lui Victor Păcală” și Ghizela Sulișteanu în comunicarea „Dezvoltarea folcloristicii muzicale în țara noastră în ultimii 20 de ani”.

Prin obiectele lor specifice, etnografia și folcloristica sînt menite a aduce un aport eficient la sublinierea unității dintre valorile istoriei trecute și valorile istoriei contemporane în cultura socialistă din țara noastră.

Sesiunea a subliniat interesul major, permanent, pentru respectarea firului unitar al istoriei atît în direcția cercetării și interpretării fenomenelor vii ale culturii populare, cît și în direcția aprecierii tradițiilor valoroase ale folcloristicii și etnografiei rominești, a reafirmat importanța hotărîtoare a principiului marxist-leninist al moștenirii culturale pentru realizarea științifică a cercetărilor teoretice și practice. „Faptele — spune tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej — au dovedit că concepția democratică și muncitorească asupra vieții nu este cîtuși de puțin o brutală ruptură cu tot ceea ce a fost valabil, ci concepția care o călăuzește înseamnă tocmai salvarea de la naufragiu a celor mai autentice valori etice, culturale și politice, înseamnă o revalorizare a tuturor valorilor reale ale trecutului. Concepția democratică este tocmai o punte între ceea ce istoricește a fost valabil ieri și ceea ce va fi valabil mîine” („Scînteia” din 15 noiembrie 1946). Sesiunea festivă a Institutului de etnografie și folclor, consacrată celei de-a XX-a aniversări a eliberării patriei noastre, a contribuit la evidențierea preocupărilor cadrelor științifice ale Institutului pentru valorile nepieritoare, vechi și noi, ale culturii populare din patria noastră.

LUCIA MUREȘANU

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

NOTĂ CĂTRE AUTORI

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

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

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

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, *Miorița, Tipologie, Circulație, Geneză, Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Opinele la romini*, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traianii*, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann „Cinteele de lume” și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric critic*, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * *Cîntări și strigături românești de zări cîntă fetele și liilorii jneind*, serise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1813, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.