

326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13

BUCUREȘTI

Nr. 3

1968

7998/3
EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:

ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

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

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și 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.

Manuscrisele, 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:

APARE DE 6 ORI PE AN

Str. Nikos Beloiannis, nr. 25

București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13

1968

Nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

AL. I. AMZULESCU, Considerații și mărturii despre procesul de variație și creație în cîntecul liric muscelean	197
G. SULITEANU, Kinestezia și ritmica folclorului copiilor	211
ANCA GIURCHESCU, Aspecte ale fenomenului de improvizație în dansul popular românesc	229
GOTTFRIED HABENICHT, Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri	235
GEORGETA MORARU-POPA, Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc	251

MATERIALE

NICOLAE URSU, Din cîntecul popular timocean	263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rîșculița — un sat specializat în produsul ștelor de țesut	275

NOTE ȘI RECENZII

EUGEN NECULAU, Folcloristul Dumitru Furtună	281
FELIX KARLINGER și B. MYKYTIUK, <i>Legendenmärchen aus Europa</i> (Ovidiu Birlea)	284
GEORGE PETER MURDOCK, <i>Culture and Society. 24 Essays</i> (Alexandru Popescu)	286

7998/3

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13

1968

No 3

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, Considérations et témoignages à propos du processus de variation et de création dans le chant lyrique de Muscel	197
G. SULIȚEANU, Kynesthésie et rythmique du folklore enfantin	211
ANCA GIURCHESCU, Aspects du phénomène d'improvisation dans la danse populaire roumaine	229
GOTTFRIED HABENICHT, L'histoire du berger qui a perdu ses moutons (Gehèse, évolution, typologie)	235
GEORGETA MORARU-POPA, Considération sur la recherche ethnographique des outils agraires roumains	251

MATÉRIAUX

NICOLAE URSU, Le chant populaire du Timoc	263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rîșculița, village spécialisé dans la production des peignes de métier à tisser	275

NOTES ET COMPTES RENDUS

EUGEN NECULAU, Le folkloriste Dumitru Furtună	281
FELIX KARLINGER et B. MYKYTIUK, <i>Legendenmärchen aus Europa</i> (Ovidiu Birlea)	284
GEORGE PETER MURDOCK, <i>Culture and Society. 24 Essays</i> (Alexandru Popescu)	286

CONSIDERAȚII ȘI MĂRTURII DESPRE PROCESUL DE VARIAȚIE ȘI CREAȚIE ÎN CÎNTECUL LIRIC MUSCELEAN

AL. I. AMZULESCU

Orice „redacțiune” individuală a cîntecului folcloric presupune mai mult sau mai puțin, un act efectiv creator. Realizarea concretă a fiecărei reluări orale a cîntecului constă de fapt într-un proces implicit de negare dialectică a întregului arsenal motivic deținut de un cîntăreț. Pentru a încheia cîntecul său spontan, cîntărețul întreprinde de fiecare dată o operație — psihologică și artistică — de alegere, mai mult sau mai puțin lucidă, din ansamblul repertoriului său și de asociere nemijlocită a ceea ce consideră — spontan — necesar pentru conturarea „variantei” sale de o clipă.

Negarea dialectic-creatoare, prin *selecționare*, *omisiune* și *asociere*, duce la neconținute lipsuri sau adaosuri față de un „prototip” fantomatic, mai curînd subiectiv decît obiectiv — în orice caz practic inexistent în oralitatea tradițională, nefiind de fapt nicăieri codificat ca atare (cel puțin pînă la apariția imprimărilor sonore).

Filologic vorbind, ideea de prototip se limitează în acest caz la *forma imediat anterioară* (de cele mai multe ori în imposibilitate de a fi precizată), anterioritatea referindu-se la ultima oară cînd cîntărețul a auzit cu satisfacție de la alții „modelul” cîntecului său, sau la ultima oară cînd el însuși a cîntat satisfăcut cîntecul respectiv, care devine „modelul” reluării următoare. Variația și varianta, izvorînd astfel totdeauna din străduința de reconstituire aproximativă a formei optime anterioare, începe de la abateri ce pot fi neînsemnate, infimitezimale, putînd ajunge pînă la diferențieri adînci, substanțiale, care conferă cîntecului conturul unui fapt artistic profund schimbat.

Actul creator cu caracter inițial reconstituitiv este evident guvernat de „lupta” implicită, neistovită, a două tendințe contrarii, care condiționează încheierea oricărei noi reluări: pe de o parte e năzuința cîntărețului de a se menține cît mai aproape de forma modelului rîvnit (propriu sau al altuia), pe de altă parte evasinecesitatea de a se îndepărta, voit sau nevoit, de acel model; nevoit, dacă în procesul de selecționare și asociere (despre care a fost vorba mai sus) el nu izbuște să reproducă spontan, cum ar dori, cu toată fidelitatea, modelul;

voit, dacă îndepărtarea de acesta este tocmai în intenția sa, din năzuința — izvorînd din necesitatea simțită mai mult sau mai puțin conștient — de a exprima prin același cîntec și *altceva* decît se afla dat — și deci cuprins și exprimat — în model.

Cercetarea de adîncime a cîntecului muscelan și a sociologiei lui oferă numeroase mărturii ale acestei nuanțări a procesului de reluare mai mult sau mai puțin pasivă, sau ale tendinței deliberat inovatoare pentru crearea de „variante” care să exprime cît mai adecvat gîndurile și sentimentele insului.



Atitudinea conservatoare, de reproducere pasivă cît mai fidelă a „modelului”, se află deslușit exprimată, de pildă, în această mărturie a tinerei informatoare Maria Vîlcu (16 ani), din Malu cu Flori, referindu-se la cîntecul *Colea-n vale, la izvor*: „De la niște fete din Pucheni, dă v-o doo săptămîni. Îl cîntă și fetele, și lăutarii; astăzi i-am auzit, la Gemenea [în satul vecin, la o nuntă]. Ne place; păi dacă nu ne-ar place, nu l-am zice. — Îți place, nea Ioane, fetele? . . . *Nu l-am schimbat. Păi ce, putem s-adăugăm vorbe la cîntece? Păi ce să iei d-aiurea?* Nu să potrivește, aiurea-n tramvai? !”¹ Sau, la cîntecul *Făi fețițo cu ilic*: „Sigur că-m’ place! Și melodia; melodia nu prea atîta, da’ chiar im’ place vorbele! [A introdus — schimbat ceva?] *Cum să bag-i vorbiri? Așa ie iel!* [Cine l-a făcut?] Păi, acu’ știu și io cîn’ l-o fi făcut? Nu m-am gîndit, nu mă gîndesc; știu-io al cui o fi? *Îl zic și io, cum îl zice fetele ălelalte.* Îl cînt, dacă l-am învățat! . . .”²

Deși contradictorie, atitudinea activă, inovatoare a informatoarei este însă negreșit sinceră, cînd aceasta declară în continuare: „Am pus io vorbe la ăla:

...Petrică și cu Ilie

Vin de la militarie.

Petre-n treabă pe Ilie...

*De la alt cîntec. Mi-a plăcut melodia și-apoi am loat de la alt cîntec și i-am pus vorbe. Nu fac io vorbiri, că le iau de la al’ cîntec!”*³

O informatoare vîrstnică precum Maria Pașol (64 ani), din Nucșoara, afirmă și ea următoarele despre cîntecul *Cîte-am tras și-am pătimit*: „Asta iera cîntecu meu [preferat]. *Am pătimit și ieu multe, și i-am mai pus și ieu cuvînte. Nu le mai știu fix care ie puse de mine. Acu’ totu ieste al meu!”*⁴ În acest caz, informatorul se identifică atît de mult cu cîntecul preferat, în alcătuirea căruia a intervenit mărturisit, încît nu mai poate distinge unde e amestecul și adaosul său. Cercetarea atentă a motivicii „variantei” sale, în comparație cu cele cunoscute din diverse alte alcătuiri de cîntece, lasă bănuiala — care se apropie de certitudine — că, pe lîngă eventualitatea schimbării în ordinea

¹ Cf. mg. 1737 i/25 IX 1960.

² Cf. mg. 1737 t/25 IX 1960.

³ Cf. ibidem.

⁴ Cf. mg. 5131 /19 V 1955.

înşiruirii motivelor tradiţionale, e foarte probabil ca elementul motivic final să fie dintre „cuvintele” pe care le-a „pus” informatoarea :

...Doru tău cînd mă sosăşte,
Inimioara mi-o răneşte !

Ceea ce nu se poate spune cu deplină certitudine în acest caz, apare ca un fapt sigur cînd culegătorul a avut prilejul să fie martorul următoarei situaţii : în încheierea variantei sale la cîntecul *Am avut un pui pe lume*, inf. Elena Corcodel (36 ani), din Jugur, a dictat la 24 XI 1954 :

...Te las, mindro, tot cu bine,
Că te las în sat la tine
Şi mai sint voinici ca mine !

Informatoarea se adresează apoi soţului ei, de faţă la înregistrare : „Nu mai ştii să mai îmi compui aici la mine, să mai îmi ajuţi ?” Soţul intervine :

Să fie ca brazii-înall!

Informatoarea continuă :

Nu-i ca tine-aşa băiat!

Şi încheie : „Şi atita ieste !”⁵

Cele două versuri „compuse”, improvizate prin colaborarea spontană a celor doi soţi, reprezintă un adaos evident inovator, dacă ţinem seama că forma tradiţională, atestată în alte — cele mai multe — variante ale motivului, către a cărui reconstituire tinde vizibil această intervenţie „creatoare”, este :

... — Fie voinicei ca brazii,
Să treacă dă brazi în sus,
Dacă nu e cin' s-a dust...⁶

În ciuda improvizaţiei, prin care inf. se îndepărtează cu timiditate de canonul formei tradiţionale a motivului, se vede limpede că stăruie în intenţia sa tendinţa de a se păstra cît mai aproape de „modelul” tradiţional. Această atitudine, de domeniul pasivităţii reproducerii orale, se învederează şi mai desluşit în cazul străduinţei de reconstituire a cîntecului *Ionel cu păr frezat*, în redacţiunea din 23 XI 1954 a aceleiaşi informatoare. După ce a cîntat şapte versuri, grupate în trei

⁵ Cf. mg. 426 l/24 XI 1954.

⁶ Cf., spre exemplu : fg. 7365 b (Tu te duci, bade sărace), mg. 521 k III (Ce spunea, Ionele, odată), i 15741 (Mai am azi, şi mai am mîine) ş.a.

strofe muzicale, inf. declară : „Acum nu mai știu cum să mai zic ! Mai are [cuvinte], că ie lung !” Gica Anghel (24 ani), sora inf., intervine : „Pune dumneata una dă colo, una dă colo !” Inf. răspunde : „Păi nu așa ! *Trebuie să fie cu vorbele lui, bine legat !*” După un efort vizibil de reconstituire, prin care izbutește să întregească motivica inițială cu adăugarea a încă 17 versuri, inf. se declară satisfăcută, încheind : „*Atâta trebuie să fie, ie clar, nu trebuie să-i mai adaugi alte cuvinte !*”⁷

O atitudine ca aceasta rămâne în vădit contrast cu observația, reluată în nenumărate mărturii ale altor informatori, care afirmă posibilitatea, ba chiar necesitatea transformării cîntecului prin diverse intervenții personale, cu caracter oricum creator de noi variante, ca, spre pildă, în această mărturie a inf. Victoria Ghinescu (56 ani), din Jugur : „*Vorbele le mai și schimbă ; le mai pui care să leagă, dacă ie nevoie. Legăm vorbele la cîntece, care cum să lovește. Nu știi ce rost are cîntecu, dacă nu le legi ca să să potrivească !*”⁸

Această atitudine de intervenție activă, cu conștiința deplină a îndepărtării voite de „modelul” anterior cunoscut, duce, prin intenția de adaptări funcționale, la crearea de variante deosebite, ba chiar și de alcătuiri de cîntece în întregime originale. O asemenea adaptare funcțională se dovedește în cazul variantei i. 14749, la cîntecul *În pădure la Buftea*, varianta fiind culeasă la 25 VI 1954, de la sora celui care a creat-o :

Foaie verde viorea,
Ionelule,
În pădure la Buftea
S-a spinzurat *Lucica*
D-o cracă dă micșunea,
C-a mințit *Viciu* c-o ia,

C-a mințit-o toată vara
Că să-nsoară ș-o ia, toamna ;
Iacă vara c-a trecut,
Și toamna iar c-a venit,
Viciu, tot nelogodit !

Inf. declară : „Cîntecu ăsta ie cam încolăcit [compus] de frati-meu *Viciu*. Toată lumea îi spunea *Cîntecu lu' Viciu*. Ieste aici o femeie, atunci era fată, o chema *Lucica* și murea după *Viciu*, și credea că l-o încînta ; și *Viciu* n-o iubea. Cîn' s-a-ntors din război, ea să-i arate că nu-i trebuie, i-a făcu' cîntecu și îl cînta pă la poarta iei, cîn' trecea. . .”

Compararea variantei adaptate astfel funcțional, cu versiunea culeasă la 3 VI 1955 de la inf. Veta Cătană (35 ani), din Corbi, dovedește că ne aflăm în fața unui caz tipic al unei trepte specifice a procesului de creație prin variație :

Frunzuliță viorea,
Mor, *Lenuța mea*,
În pădure la Buftea
S-a spinzurat mîndra mea
De-o cracă de micșunea

Numai din pricina mea ;
De craca pelinului,
Pe marginea drumului ;
De craca cireșului,
În postul Simpietrului. . .

⁷ Cf. mg. 426 j/23 XI 1954.

⁸ Cf. mg. 428 o/26 XI 1954.

Inf. declară : „L-am auzit cîntat de vioriști de la tîrg la Brăduleț, atunci îi spunea Gales. Sigur, fată, fată ieram, la horă, iera pe '38. După aia l-am cîntat apăi toată vara cu fetele la cîmp, după ce terminam postața, sau cînd ieram de lucram la fîn și să strica timpu și stăteam la aciuială. Acu' nu să mai cîntă, de cinci-șase ani, s-a uitat și n-a mai avu' cine să-l mai cînte. Ies mereu altele noi !”⁹.

Cîntecul „vechi”, de mult ieșit din „moda” circulației și trecut în rezerva părăsirii agonizante în zona satului Corbi, a cunoscut astfel un modest impuls creator, cu revivificarea prin adaptarea funcțională, pe plan local, în zona satului Dîmbovicioara, din varianta ad-hoc realizată de fratele inf. Voichița Stoian, variantă devenită și recunoscută drept cîntec *al său*, „Cîntecu lu' Viciu” !

Ca și în cazurile cîntecului Mariei Pașol, de mai sus, și al cîntecului „lu' Viciu”, cîntecul *Ce-am iubit în viața mea* reprezintă încă o situație cînd, folosind în felul său motivica tradițională din care alcătuiește o variantă proprie, inf. Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucșoara, poate să afirme cu hotărîre : „Ăsta-i *cîntecu meu*, scriți acolo ! De acu' patru ani, de cînd l-am scos. Noi l-am înfiripat, ieu cu Adriana [inf. Adriana Ghemerez, 22 ani]. Îl mai știe Matilda Chelu. S-a cîntat acu' trei-patru ani”¹⁰. Cîntecul „scos” și „înfiripat” din colaborarea celor două tinere fete este un cîntec de dragoste, care nu se poate deosebi de canoanele cîntecului tradițional decît prin restructurarea și organizarea proprie a unei aglutinări ad-hoc de elemente motivice tradiționale :

Foaie verde viorea.
Ce-am iubit în viața mea,
Să mor și nu pot uita :
Doi ochi negri, ca mura.
I-am iubit, i-am sărutat
Și din mină mi-a scăpat,
Ferice de cin' i-a luat,

Trăiește-n lume cu drag !
Nici io nu mă prăpădesc.
Că ochi negri mai găsec :
Că numa' valea de-oi trece
Și-oi găsi ca neica, zece,
Mai frumos, și mai înalt,
etc. . . .¹¹

Într-adevăr, „înfiriparea” inovatoare constă în aducerea drept element inițial a motivului „Ce-am iubit în viața mea”, cu inerente variații față de alte redacțiuni, și combinarea acestuia cu motivul „Că numai valea de-oi trece”, pentru a încheia cu motivul „Ți-o părea puinle, bine”.

Iată, spre pildă, partea finală a cîntecului *De-ai ști, mîndro, chinul meu*, cules la 29 IX 1956, de la inf. Elena Olaru (33 ani), din Albești, care se deosebește prea puțin de începutul cîntecului „scos” de tinerle fete din Nucșoara :

...Ș-am zis verde viorea,
Ce-am iubit în viața mea :
Doi ochi negri, ca mura.

Ș-o guriță, ca fraga,
Doi ochi negri, mură coaptă,
Nu-i pot uita niciodată ;

⁹ Cf. i. 16051/3 VI 1955.

¹⁰ Cf. mg. 511 c/19 V 1955.

¹¹ Cf. ibidem.

I-am iubit, i-am sărutat,
 Și din mină mi-au scăpat,
 Ferice d-ă! dă i-a luat,

Trăiește-n lume cu drag;
 Darnici eu nu pățimesc,
 Că ochi negri mai găsesc !¹²

O situație asemănătoare este și aceea a variantei i. 15727 la cîntecul *Cît e muntele de-nalt*, despre care aceeași inf. Filofteia Oproiu, din Nucșoara, declară : „De la munte, de la Bourețu. *Noi l-am scos. Ie cîntecu nostru, l-am făcut noi.* Am stat v-o șapte săptămîni acolo și plîngeam. Ieram departe rău ! Nu-l știam de altundeva. . . L-am scris. L-am cîntat și-n sat”. Deși pretins neștiut „de altundeva”, cîntecul a fost „făcut” de grupul de fete la muncă, în munte, în cea mai mare parte prin aglutinarea de motive binecunoscute, de largă circulație, precum : *Cît e muntele de-nalt — Munte, munte, brad frumos — Rău e, doamne, prin străini*, dar cu intercalarea unui pasaj de legătură — creație foarte probabil originală — între motivele al 2-lea și al 3-lea :

...Și să văd pe-ai mei părinți
 Cum privește peste munți,
 Și pe noi ca să ne vadă

Petrecînd viața amară,
 Cu amar și cu venin
 Petrecînd viața-n străini...¹³

Relativ mai independent de motivica tradițională, putînd să fi apărut ca o înfiripare cu mult mai „originală”, pentru a exprima cu spontaneitate sentimentul de înstrăinare al unor fete, de asemenea angajate la lucru, departe de casa părintească, e cîntecul cules la 9 X 1961, de la inf. Vasilica Pîtea (16 ani), din Rucăr :

Ș-a-oleo, m-aș duce-acasă
 Și nea Moise nu ne lasă,
 Ne zice : — Zoriți, zoriți,
 Și-i ai drumu să-l isprăviți ;
 După ce l-oț' termena,
 Vi-ț' lua valea și-ț' pleca

Cu mașin-automată,
 Pînă la maica la poartă !
 — Deschide, maică, porțița
 Căci îți vine copilița,
 Copilița-nstrăinată,
 Dă cîn' zile-a fost plecată !¹⁴

Acesta e desigur cîntecul ad-hoc al unei situații concrete, în care elementul individual se manifestă în dauna generalizării artistice. „Nea Moise” nu poate fi decît picherul ce supraveghează construcția unei șosele, la care „dă cîn' zile” lucrează „copilița-nstrăinată”. Informațiile notate o dată cu culegerea cîntecului atestă, destul de plauzibil, aceasta : „*Dă la fete, unde lucrăm la drum, de v-o doo luni. . . Numai vreo doo inse, trei, îl știu !*”¹⁵

Informațiile ample notate cu prilejul culegerii cîntecului *Făi fetițo cu ilic* relatează cu amănunțime tocmai împrejurările și felul în care un alt grup de tinere fete la lucru au pus și ele la cale înseilarea unui cîntec. Și de această dată, ca și în cazul cîntecului precedent, ne aflăm

¹² Cf. mg. 897 d/29 IX 1956.

¹³ Cf. i. 15727/19 V 1955.

¹⁴ Cf. mg. 1999 h/9 XI 1961.

¹⁵ Cf. ibidem.

în fața unor exemplare tipice de efemeride ale oralității, scorniri ocazionale care, din necesitatea de a oglindi cât mai concret o situație de viață, dispensându-se aproape cu totul de folosirea elementelor tradiționale și tinzând prea mult către o originalitate ad-hoc, sint creații perisabile, fără sorti de longevitate folclorică, datorită preponderenței pe care individualizarea o dobîndește, în aceste cazuri, în dauna unei generalizări mai adînci, sub oblăduirea modelului tradițional.

Majoritatea cazurilor procesului de creație se manifestă însă nu în forma improvizațiilor accidentale, care se îndepărtează cu îndrăzneală de folosirea fondului motivic tradițional — ca în cele două situații precedente —, ci menținându-se în limitele recombinației fondului tradițional în noi alcătuiuri, cu unele eventuale încercări de intercalare a unor pasaje de legătură, care ar putea fi socotite drept adevărate noi scorniri. Noul și inovația în procesul alcătuirii variantelor presupun așadar de cele mai multe ori restructurarea unor „modele” anterioare pe baza fondului global *dat* de tradiție, la care se adaugă minime improvizații inovatoare propriu-zise.

Așa e, spre pildă, cazul variantei i. 24 818, a inf. Paraschiva Pitea (48 ani), din Rucăr, culeasă la 9 XI 1961 :

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------------------------|
| 1 Pădure, dragă pădure, | 8 Căci știe dragostili. |
| 2 Să nu mă mai spui la lume | 9 Foaie verde ș-o sipică, |
| 3 C-am vărat o vară-n tine, | 10 Măi Ioane, Ionică, |
| 4 Cu mindruța lingă mine ! | 11 Ziua pă șosea te-apucă |
| 5 Las' să mă spuie frunza, | 12 Venind de la ibovnică. |
| 6 Că ea mi-a ținut umbra : | 13 De-ar fi noaptea trei coniace, |
| 7 Frunza și cu crăcili, | 14 Te-ai duce și te-ai întoarce ! ¹⁶ |

Comparația cu numercale alte redacțiuni culese ale acestui cîntec arată că versurile 1—6 se mențin destul de asemănătoare cu ale celorlalte variante. Versurile 7—8 par a fi creația proprie a informatoarei. În continuare, se aglutinează două elemente motivice binecunoscute din alte cîntece, ușor modificate.

Declarația informatoarei atestă destul de explicit aceasta : „Ieram în dragoste cu unu, și-am făcut un cîntec, aveam 18 ani. Glasu l-am luat de la un cîntec mai vechi, iera chiar un cîntec care începea la fel. Vorbele le-am scos ieu, le-am mai adougat dă la ăla, dă la ăla. . . Îl cîntam mult la elacă. Cîntam și ca să audă iel, cînd ieram la șezătoare. Ie soțu meu acu' . . .”¹⁷

Afirmînd că a făcut cîntecul, informatoarea recunoaște deci, că a prelucrat „un cîntec care începea la fel”, la care a „mai adougat dă la ăla, dă la ăla”, pentru a transforma cîntecul de largă circulație într-un cîntec *al său*, menit să fie expresia metaforică a mesajului dragostei sale concrete.

Nu este necesar ca „mesajul” să fie totdeauna foarte concret, procedeul aglutinării, ca modalitate tipică a alcătuirii de mereu noi

¹⁶ Cf. i. 24818/9 XI 1961.

¹⁷ Cf. ibidem.

și noi variante, fiind pus alături în slujba exprimării unei tonalități sau ambianțe de gânduri și sentimente cu un profil mai general, mai puțin delimitat, ca în cazul variantei mg. 528 b la cîntecul *Fir-ai a naibii, pădure*, despre care inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, declară : „To' cu ia l-am cîntat, cu Lica Tinca, cam ia le scotea. Mai auza o vorbă, două, și mai puneă dă la ia. Păi și io auzam o vorbă, două, și mai puneam dă la mine. To' cu Lica Tinca l-am cîntat. A mai auzi' și ia o vorbă, două, le mai innădea, cam dă ia iera scoase. . .”¹⁸

Această tendință de neconținută prelucrare, prin cele mai felurite schimbări ale combinației de elemente motivice tradiționale, stă la baza aspectului caleidoscopic al cîntecului, pentru care mulțimea variantelor culese la tipul *Fir-ai a naibii, pădure* constituie în genere unul dintre cele mai tipice exemple.

Urmărirea modalității de desfășurare a procesului de creație se poate face, ca în cele de mai sus, prin considerarea fiecărei variante în comparație cu celelalte redacțiuni înregistrate ale aceluiași cîntec și ținînd seama de întreg ansamblul de elemente motivice din care se constituie în genere cîntecul muscelan. Aceeași problemă poate și trebuie să fie însă privită și din punctul de vedere al cercetării și sublinierii aportului concret al anumitor personalități creatoare, al anumitor inși care dovedesc o preocupare mai stăruitoare și o capacitate deosebită a neastîmpărului continuei prelucrări creatoare de variante înnoitoare de cîntec. Imboldul spontan și contribuția efectivă a unora ca aceștia reprezintă expresia concentrată a mobilității neistovite și a marii diversități sub care apare în cele din urmă ansamblul liricii muscelene. Sub acest raport, materialul cules oferă posibilitatea alcătuirii unei serii de mici monografii individuale a o seamă de informatori, deținători ai unor repertorii bogate de cîntece, interpreți cu reale posibilități inovatoare.

Limitîndu-ne la semnalarea sumară — *exempli gratia* — a unor asemenea cazuri, *Viorica Tefeleu*, în vîrstă de 21 ani (în 1955), din Slatina, de la care s-a cules un valoros repertoriu de peste o sută de piese, de diferite genuri și specii folclorice, este o informatoare adeseori vădit preocupată de frămîntări creatoare.

După înregistrarea cîntecului *Cînd eram în satul meu*, cu redacțiuni destul de diferite chiar între forma inițial dictată și cea imediat înregistrată sonor, inf. declară : „Am vrut io să modific cîntecu ăsta. Chiar l-am scris”¹⁹. Dictînd, în continuare, o a treia versiune a aceluiași cîntec, rezultă deslușit prelucrarea adîncă a celor două versiuni anterioare, și acelea fiind de fapt prelucrări ale cîntecului de largă circulație *Cînd eram pe Ialomița*. Numai 12 versuri ale ultimei versiuni reproduc, cu mici schimbări, versuri din primele două forme. După un început relativ diferit de al redacțiunilor anterioare :

Frunză verde viorea,
Cînd eram în Slatina
Mult mă iubeam cu badea...

¹⁸ Cf. mg. 528 b/2 VI 1955.

¹⁹ Cf. mg. 1037 h/16 II 1957.

după o parte mediană, alcătuită din versuri care își au corespondente în cele două forme anterioare, întreagă jumătatea a doua a ultimei versiuni (14 versuri) reprezintă negreșit un act cu totul inovator, ca expresie a situației psihologice și a experienței lirice imediate a informatoarei :

...Și e una și mai rea,
C-am lăsat pe mamă-mea !
...Și vârs' lăcrămioarili,
Munții și izvoarili.
Ș-amindouă stam la sfat :
Cum de io m-am străinat ?
Murmurau izvoarele

Cînd răsărea soarele ;
Colții toți veseli erau
Cînd pe mine mă vedeau.
Ș-io treceam munții cîntînd
Și pe puia blestemînd.
Că n-am făcut așa bine
C-am iubit pe orișicine !

Informatoarea explică : „Mi s-a părut mai frumos așa. Chiar cu o zi înainte de-am venit aici [la București, unde soțul își găsisse un angajament de lucru], mă gîndeam că nu mă mai duc curînd înapoi. Toată ziua am plîns, fără să mă vadă nimine. Am avu' mul' de lucru în ziua aia, că al'fel nu știu ce cîntec nu mi-aș fi scos ! Ieu cu greu mă despart de meleagurile mele. Dacă acolo am crescut, m-am obișnuit. . . Și afară de asta, nu mă-ndur s-o las pe mama singură. Și dumneaiei s-a căzni' mult în viață. Și acu', cîn' venea dă la munte, găsea foc în casă, mîncare. Acu' ce găsește ea ? Pustiu ! Bine nu-i ie nici iei. [Mama inf. face de mulți ani cărăușie, transportînd la munte, cu convoiul de cai însămărați, alimente pentru muncitorii forestieri]. Da, im' place foarte mult melodia asta, mai ales pentru of-u ăla de la urmă : ala mi se pare că ie ceva, parcă zmulș din inimă ! De la o fată din Ialomița [a prins cîntecul], și s-a căsătorit cu un băiat dă la Nueșoara. Și la o nuntă am fost împreună la o masă ; și l-a cîntat, o singură dată. Am prins io v-o cîteva vorbe, pe urmă am mai adăuga' și ieu. . . Vro op' luni dă zile [sînt de atunci], da' nu prea l-am cîntat, cel mul' dă trei ori. Mai îl mormăie fetele, da' nu știe toate cuvintele. Chiar îl cîntă mult, îl auzi și pă drum, mergîn' la coperativă, din șezătoare-n șezătoare ; îl fluieră, da' nu-l știe tot. Nu, lăutarii nu [-l cîntă] !”²⁰

Mărturia amplă a informatoarei este pe deplin edificatoare asupra procesului de circulație și de prelucrare creatoare a cîntecului.

O altă intervenție de creație originală a Vioricăi Tefeleu este și cea de la cîntecul *Cînd se duce mîndra-n luncă*. Inf. declară următoarele despre felul cum a auzit cîntecul : „De la un funcționar, Cojocar, de la I.F.E.T., du pîn Rucăr — Lelești. De trei luni de zile, pă iarnă iera. Cînta la I.F.E.T. în cameră, l-am ascultat și mi-a plăcut. . .”²¹

După reproducerea cu oarecare variații a începutului, în forma de largă circulație a cîntecului, inf. continuă :

... — Hai mîndro, să viu și eu,
Să-mi treacă de dorul tău !
— Ba eu, bade, zău te-aș lua

Dar ne dovêde lumea
Și ne află, și ne spune,
Și nu mai am zile bune.

²⁰ Cf. ibidem.

²¹ Cf. i. 15844/24 V 1955.

Zile bune de-aş avea,
Cu mine, bade, te-aş lua
Şi cu drag ne-am săruta !

Despre această parte a cîntecului, inf. declară : „Vorbele ăstea le-am adăogat ieu ! Am fost odată cu mălai la deal [pentru aprovizionarea muncitorilor la pădure, în munte] şi m-am gîndit şi ieu. Mi s-a părut că se leagă şi melodia, şi cuvintele !”²²

Adaosul Vioricăi Tefelev, creaţie în întregime inovatoare, „se leagă” într-adevăr adecvat la partea preluată din tradiţia orală, informatoarea creînd astfel o nouă variantă a cîntecului. Inf. foloseşte cu o artă desăvîrşită dialogul liric şi utilizează cu deplină îndeminare anadiploza, în spiritul modalităţii tradiţionale a celui mai autentic cîntec popular.

Mai puţin fericită, destul de prozaică, este intervenţia aceleiaşi inf. în dorinţa unei mai potrivite încheieri a variantei sale la cîntecul *Cînd toca la Radu Vodă* :

... — Of, mindru!o, am termenat,
Tu cu altul m-ai schimbat,
Jurămîntul l-ai călcat !²³

Deosebit de preţioasă este însă, pentru înţelegerea mentalităţii şi a preocupărilor sale creatoare, explicaţia pe care inf. o dă în acest caz : „Astea două-trei versuri din urmă nu iereau, da’ le-am pus ieu, că nu se isprăvea bine ! Nu ie frumoase ? ! Pentru că n-avea nici un înţeles. Dacă-m’ spune cineva un basm, ieu sînt supărată că de ce nu spune ce s-a mai întîmplat d-aci-nainte ! Ieu în Bughea l-am auzit, cînta nişte fete într-o grădină. Am stat în loc ; pînă acasă, mai ştiam o vorbă d-ici, di colea, şi pîn-acasă l-am alcătuit ! O fi mai bine de şase ani de zile. Nu l-am auzit la lăutari. Melodia în’ plăce, aşa ia ; o melodie aşa, dusă, lină !. . .”²⁴

Preocuparea de întregiri, pentru a „isprăvi bine”, cu „înţeles”, duce la numeroase alte intervenţii creatoare în procesul de prelucrare originală a variantelor sale de cîntec. Un adaos destul de izbutit e, spre pildă, şi cel de la cîntecul *Cîntă păsările-n luncă* (după cîte se pare, creat şi pus în circulaţie de cîntăreţea Maria Lătăreţu, prin microfonul radio). Adaosul Vioricăi Tefelev se bizuie însă aci pe folosirea subconştientă a motivicii tradiţionale :

...Cînt-o păsărică-n luncă,
Tie-ţi vine dor de ducă.
— Măi Ioane, Ionică,

Dac-ai avut gînd de ducă
La ce m-ai prins ibovnică ?
La inimă mă usucă !²⁵

S-ar putea spune că inf. simte parcă, în acest caz, nevoia de a integra mai bine în tradiţia orală un cîntec al cărui iz de „compoziţie”,

²² Cf. ibidem.

²³ Cf. mg. 519 d/23 V 1955.

²⁴ Cf. ibidem.

²⁵ Cf. mg. 1036 f/16 II 1957.

destul de originală, îl depistează cu antenele fine ale simțului său folcloric bine „educat”. Primele două versuri ale intervenției sale fac o legătură de tranziție între „originalul” Mariei Lătărețu și motivica tradițională care „răsună” în continuare.

Deosebit de interesantă este însă și aici declarația explicativă a informatoarei: „Știț’, la noi pîn-aici să cîntă [vezi textul]. De-aici nu mai avea nici o legătură, că spunea întîi dăspre Ion, că-i vine dor dă ducă, și la urmă venea direc’ la păsări, așa că n-avea legătură. [Poziția critică a inf. este exagerată; inf. nu sesizează destul de bine subtilitatea metaforei respective!] Am adăugat cuvintele care mi s-a părut mie să fie mai bune, să iasă cîntecu mai bine [completarea al căreia început e citat mai sus]. Nu-l știu dă mul’, doamnă, dacă iese o lună dă zile, da’ știți, nu l-am auzit tot, așa. Să vă spun: într-o seară am fost acolo, la noi, într-o casă; ierea multe fete, fierbea acolo nește țuică și bea; și cînta două fete de v’o 16—17 ani; da’ nu mi-a plăcut, iera ca o jeleală fără nici un rost [încearcă să reproducă; s-a notat melodia respectivă] și i-am transformat vocea; adică i-am adăugat ceva, am făcut-o mai dureros, mai apăsător sufletește; desigur că o dragoste, cînd se sfîrșește, se sfîrșește cu o durere! L-am cîntat la munte mai mult, la muncitori, prin barăci. Ia o nuntă l-am cîntat... [Urmează unele observații cu privire la lăutari]. . . Nu știu dă unde știa fetele cîntecu, da’ cred că du pă la muzicanți, că sîn’ fete care merg pîn diferite sate, la jocuri. . .”²⁶

Cum se vede, Vicrica Tefeleu nu se mulțumește să schimbe, prin adaosuri și completări, numai textul poetic al cîntecelor, ci simte nevoia mărturisită de a interveni uneori și pentru a transforma melodia!

O mărturisire foarte prețioasă a aceleiași inf. e cea de la *Geaba, lună, ai lumină* (de asemenea un cîntec creat — inspirat din balada *Soarele și Luna* — și pus în circulație prin radio de Maria Lătărețu). După înregistrarea celor 14 versuri ale cîntecului, V. Tefeleu declară: „Atîta ie; numai atîta să cîntă la noi. *Chiar îmi pare rău că nu-i mai mare*, că-mi place, ie frumos, mai cu seamă că-i așa, d-o săptămînă dă zile, cîntat nou la noi în sat! *N-am stat io așa, mai amănunțit dă iel, nu m-am ocupat, că-l mai lungeam, îl mai făceam înc-o dată p-atîta; tot în legătură cu luna, to’ dă dragoste vorbeam*. La noi în sat l-am auzit, la ultima nuntă, îl cînta nevasta lu’ Nelu Briceag [lăutar], acordeonistă, da’ nu-mi plăcea că prea să repede în cîntare și nu zice toate vorbele la cîntece. Îmi place și vorbele, și puțin și melodia; dacă iera mai îndelungată, așa, mai cu întorsuri mai multe, iera mai frumoasă; ie o melodie cam teleleică, așa, nu-i ceva serios! *Nu m-am ocupat încă de cîntecu ăsta. Dacă-l cînt mai de multe ori, și dacă am o dispoziție ca să-l cînt*. . . [l-ar fi transformat după gustul ei. Inf. mai spune că, pe cînd era și ea îndrăgostită, scria cîte unui băiat scrisori în versuri. Și acum face versuri, dar nescrîndu-le le uită]. . . Poate le fac lucrînd, cosînd, sau pă drum; n-am hîrtie și cre’on! Mai mult le leg de ce știu!”²⁷

²⁶ Cf. ibidem.

²⁷ Cf. mg. 1036 g/16 II 1957.

Mărturisirile, atât de interesante, ale Vioricăi Tefeleu dovedesc bogăția frământărilor creatoare ale cîntărețului popular, cînd acesta este dotat cu o personalitate care nu se poate mulțumi cu simpla preluare a cîntecului, ci este neconținut preocupat de conținutul și forma poetico-muzicală a repertoriului său. „Căzul” Vioricăi Tefeleu este un caz tipic de purtător activ al cîntecului, cu netăgăduite posibilități de transformare și creare de noi variante ale cîntecului muscelan. Intervențiile sale se pot urmări, spre pildă, și la cîntecele: *Hai noroc, noroc, noroc*²⁸ și *Mi-aduc amînte și plîng*²⁹.

Nu numai Viorica Tefeleu, ci și alți cîntăreți musceleni mărturisesc deschis o atitudine activă, creatoare de variante proprii, mai mult sau mai puțin originale, de cîntec. Inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, a creat, în tinerețe cîntecul:

Foaie verde foi mărunte,
Duce-m-aș pe drum de munte,
Că prea am supărări multe!

Și trecînd izvoarele,
Io uit supărările.
etc....

„L-am scos io, ăsta, nu-l știu de nicăiri!” — afirma, la 19 VII 1936, Marina Poenariu³⁰. La 30 VI 1954, inf. explică mai pe larg următoarele: „Ăsta l-am făcut mergîn’ la munte. Viersu [melodia] mi l-am a’s io aminte, nu de la alte vorbe, nici dă la al’cineva. Cum mi-a fos’ mie inima trecîn’ pă munte! Ieram tînără, da nu mai știu io dă ce-oi fi fo’ supărată, oi hi fost amorezată, m-oi hi brodit io supărată în timpu ăla, atuncea? Îl cîntam în șezătoare și l-o mai învăța’ și alte fiete. Îl cîntau pă urmă. Acuma nu-l mai cîntă. Ie de mult, vechi, acuma iasă tot altele, nouă!”³¹.

Această mărturie cuprinde povestea concentrată a apariției și dispariției unei creații individuale. Cele trei variante ale acestui cîntec, culese în anii 1936, 1954, 1955, reprezintă diagrama evoluției unui fapt interesant, de intimitate a creației lirice.

Inf. Veta Cătană (35 ani), din același sat, și numeroși alți cîntăreți oferă de asemenea prilejul unor cercetări monografice individuale asupra personalității creatoare de cîntec³².

CONSIDÉRATIONS ET TÉMOIGNAGES À PROPOS DU PROCESSUS DE VARIATION ET DE CRÉATION DANS LE CHANT LYRIQUE DE MUSCEL

L’objet de l’article est le commentaire systématique des nombreuses épreuves concrètes (témoignages et «explications» naïves, des interprètes mêmes) à propos du processus, tellement nuancé, des transformations incessantes, plus ou moins profondes, du chant populaire.

²⁸ Cf. i. 15849/25 V 1955.

²⁹ Cf. i. 15854/25 V 1955.

³⁰ Cf. fg. 2080 a/19 VII 1936.

³¹ Cf. i. 14832/30 VI 1954 (vezi și mg. 528 c/2 VI 1955).

³² Cf., spre exemplu, bogatele informații la textul i. 14838/1 VII 1954 (Taci, cuce, nu mai cînta); vezi și mg. 529 a.

Il y a des témoignages qui attestent l'attitude conservatrice, le désir de reproduction fidèle d'un certain « modèle ».

L'attention de l'auteur se dirige surtout vers l'attitude active, innovatrice, des interprètes qui déclarent ouvertement la nécessité de transformer leur chant pour s'éloigner volontairement du « modèle » connu pour « rendre sien » le chant collectif et anonyme.

Les matériaux recueillis dans la région de Muscel offrent souvent la possibilité de réaliser de petites études monographiques, très concrètes, sur certaines personnalités créatrices (l'auteur esquisse les premiers éléments d'une telle étude monographique sur une jeune paysanne, âgée de 21 ans, de Nucșoara).

KINESTEZIA ȘI RITMICA FOLCLORULUI COPIILOR (contribuția psihologiei la studiul comparat al folclorului muzical)

G. SULIȚEANU

Cercetarea modernă a fenomenului folcloric muzical apelează deseori și la alte discipline, indicînd noi căi metodologice care ușurează rezolvarea unora dintre cele mai dificile probleme. Astfel lingvistica, etnografia, sociologia, istoria, arheologia, etnologia, fiziologia, fizico-acustica au oferit și continuă să ofere unele date care servesc, după necesitate, la o înțelegere mai completă a faptului muzical. Alături de aceste științe se situează psihologia, spre care s-au îndreptat cercetările muzicologilor începînd din a doua parte a veacului trecut. În comunicarea *Psihologia și folclorul muzical*¹, în care am prezentat pentru prima dată posibilitatea contribuției psihologiei la studierea folclorului muzical, s-a arătat, printre altele, că studiul psihologic devine indispensabil pentru folcloristică în momentul analizării rolului funcțional — estetic și practic — al folclorului; determinismul psihic, implicat în funcționalitatea folclorică, dezvoltă în toate fibrele sale procese psihice; toate aspectele fenomenului folcloric muzical, de la cel social și pînă la cel structural morfologic al creației și existenței sale, necesită luarea în considerație a aspectului psihologic.

Cei mai de seamă cercetători ai cîntecului popular, printre care C. Brăiloiu², au fost nevoiți să acorde o importanță din ce în ce mai mare studierii muzicii în strînsă dependență de structura psihofiziologică a omului. Etnomuzicologia actuală folosește în metodologia sa rezultatele fiziologiei³, iar în studierea folclorului comparat pornește de la acele coordonate ale psihicului universal umane.

Ceea ce constituie obiectul tezei noastre în tratarea contribuției psihologiei la studierea fenomenului folcloric muzical este reliefaarea și analizarea acelor procese psihofiziologice ale execuției și percepției muzicale cu diferitele lor aspecte caracteristice, nu numai pentru fiecare gen sau categorie în parte, ci și pentru individul sau colectivitatea respectivă.

¹ G. Sulițeanu, *Psihologia și folclorul muzical*, lucr. mss., VII 1965.

² C. Brăiloiu, *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, 1949, p. 271—332.

³ Paul Collaer, *Contribution à la méthode scientifique en ethnomusicologie*, publ. în vol. III de *Ethnomusicologie*, 1964, p. 25—37.

Pornind de la coordonatele general umane la acelea particulare ale unui popor, către descoperirea mecanismelor psihofiziologice ale acestor coordonate, psihologia ne oferă noi căi de cercetare prin datele ei asupra: stereotipului dinamic, percepției, gândirii, limbajului, afectivității, imaginației și procesului de creație, activității și, în sfârșit, toate posibilitățile ei actuale de cunoaștere a omului.

Celor citorva rezultate obținute până în prezent⁴ vom încerca a le adăuga, prin această comunicare, răspunsul unei întrebări puse de muzicologul Constantin Brăiloiu în lucrarea sa de folclor comparat *La rythmique enfantine*, în legătură cu caracterul universal al ritmului prezent în repertoriul folcloric al copiilor. „Cel mai surprinzător este însă faptul că, în pofida diversității graiurilor de care nu se desprinde niciodată, «ritmul copiilor» este răspândit pe o suprafață uriașă a pământului, de la golful Hudson până în Japonia [...]. Faptul apare cu atât mai izbitor, cu cât în interiorul construcțiilor ritmice ale copiilor așezarea accentelor este imuabilă, pe când graiurile folcesc accentuări multiple (maghiara, cu accentul pe prima silabă a cuvintelor, turca pe ultima etc.) [...]. Cu alte cuvinte, acomodarea fiecăruia din aceste graiuri la schema invariabilă cu care se unesc nu s-ar putea înțelege și defini decât cu o mulțime de lingviști [...]. Simetria riguroasă care domnește aici dovedește că acest sistem își are originea, dacă nu în dans, cel puțin într-o mișcare regulată cu care se înrudește. Rămîne de aflat cum procedează graiurile cele mai diverse pentru a se adapta la rigiditatea lui [ritmului], întrebare la care repetăm, nu se va putea răspunde decât prin concursul cercetărilor tot atât de numeroși pe cât sînt de numeroase graiurile înseși. Rămîne de asemenea — și mai cu seamă — să știm cum se face că toate aceste graiuri par, în oarecare măsură, să i se fi supus și cum se explică uriașa lui zonă de răspîndire. Dar aceste două ultime întrebări nu vor primi poate niciodată răspuns satisfăcător”⁵.

Încheindu-și astfel lucrarea, observăm că eminentul cercetător nu a uitat să amintească despre un element pe care îl socotim de altfel indispensabil în funcționalitatea repertoriului copiilor, și anume *mișcarea*, numai că nu i-a acordat importanța cuvenită, enumerînd-o — așa cum este pomenită și în alte lucrări⁶ — doar ca pe o caracteristică mai mult formală⁷.

Cercetărilor întreprinse în ultimii ani asupra cîntecului de leagăn⁸ și a strigătelor de muncă⁹, la care am constatat în structura lor primară aceeași universalitate a exprimării, psihologia a pus la dispoziție kinezia¹⁰ (ansamblul de senzații de mișcare pe care ni-l procură corpul

⁴ Asupra cîntecelor de leagăn, strigătelor de muncă și bocetului, în sistemul proză-melopeică.

⁵ C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*. Notions liminaires, Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956.

⁶ Em. Comișel, *Folclorul copiilor* (manuscris); *Cursul de folclor muzical*, ținut la Facultatea de muzică „Ciprian Porumbescu”.

⁷ Aceasta reiese din faptul că în nici una din aceste lucrări nu s-a insistat asupra acestei caracteristici.

⁸ G. Sulișteanu, *Cîntecele de leagăn la poporul român*, mss., 1965.

⁹ G. Sulișteanu, *Strigătele de comandă în munca forestieră*, mss., 1967.

¹⁰ *Kinestezia* (din grecescul *kinein* a se mișca și *eistésis* senzație), *Nouveau Petit Larousse Illustré*, Paris, 1958, p. 559; *kinestezia* este o modalitate a sensibilității *proprioceptive* (articulată, musculară, tendoane) care informează asupra mișcărilor diferitelor segmente corporale (Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, (Vendôme) Paris, 1965, p. 212).

nostru). În legătură cu aceasta ținem să adăugăm câteva date elementare, necesare înțelegerii kinesteziei, extrase din cel mai recent tratat de psihologie¹¹. „Receptorii analizatorului kinestezic îi constituie terminațiile nervoase din mușchi, tendoane și articulații, iar nucleul analizatorului (zona de proiecție corticală) se găsește în circumvoluția centrală ascendentă. Senzațiile kinestezice apar ca efect al stimulării mecanice a acestor receptori cu prilejul efectuării mișcărilor. *Toate mișcările pe care omul le efectuează, inclusiv mișcările aparatului fonator în timpul vorbirii, sînt controlate de scoarța cerebrală, pe baza informațiilor furnizate de acești receptori, după mecanismul aferenței inverse.* Datorită activității normale a analizatorului kinestezic ne dăm seama de poziția membrelor noastre, de direcția și viteza mișcărilor, se realizează analiza fină și coordonarea mișcărilor”.

În lucrarea de față¹² socotim suficientă această foarte scurtă prezentare a senzațiilor kinestezice pentru a ne putea da seama de rolul important pe care îl ocupă în psihologie datorită ramificației lor largi spre aproape toate procesele psihologice.

În ceea ce privește rolul senzațiilor kinestezice în existența folclorului muzical și în special aspectul kinestezic în studiul comparat, vom face următoarele observații ținînd de: 1) metoda de studiu; 2) câteva dintre particularitățile senzațiilor kinestezice; 3) actul ideomotor; 4) calitatea și gradul participării kinesteziei în cuprinsul diferitelor categorii muzicale (natura mișcărilor); 5) tendința de organizare kinestezică și implicațiile ritmico-melodice și 6) aspectul kinesteziei în ritmica copiilor.

1. Metodologia folosirii psihologiei ne-a accentuat relevarea importanței aspectului psihologic în explicarea fenomenului folcloric. De fiecare dată, dependent de natura problemei folclorice muzicale urmărite, s-a căutat în primul rînd a se contura particularitățile aspectului psihologic solicitat în strictă legătură cu fenomenul folcloric respectiv. Așoi, din analiza muzicală respectivă (muzical-poetică, muzical-coregrafică sau muzical-poetico-coregrafică), s-a selectat stadiul cel mai vechi. Pornind de la acesta s-a căutat a se urmări în ce măsură anume procese psihologice își pot aduce contribuția lor.

Realizarea personală a transcrierilor după documentul sîncr înregistrat, cît și folosirea unui bogat material informativ, bazat pe observație directă, chestionare și anume experimente, ne-au dat posibilitatea de a cunoaște fenomenul folcloric atît ca structură morfologică, cît și ca funcționalitate socială.

În cazul repertoriului folcloric al copiilor, s-a lucrat cu copii între 3 și 14 ani pe etape de vîrstă. Cu acest prilej s-a putut face și constatarea că evoluția repertoriului copiilor de la simplu la complex se conturează fidel după aceste etape, care reprezintă totodată și evoluția psihosomatică a copilului. De la numărători și diferite formule despre animale, păsări, insecte, fenomene din natura înconjurătoare etc., scandate sau ușor psalmodiate, la adevărate cîntece de joc perfect încheiate muzical, regăsim

¹¹ *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, București, 1966, p. 156—157.

¹² Alcătuită special pentru a fi prezentată sesiunii Institutului de etnografie și folclor, constituie un extras din capitolul *Unele aspecte ale kinesteziei în execuția și percepția muzicii populare* din lucrarea de doctorat în curs de redactare: *Psihologia folclorului muzical*.

reflectat întregul univers al copiilor, în care se trezesc, se conturează și devin caracteristice structurile kinestezico-muzicale.

2. Dintr-în început este necesar a reliefa, pentru problema noastră, următoarele particularități ale senzațiilor kinestezice: a) în psihologie se deosebesc doi analizatori kinestezici: cel general și cel verbal-motor¹³; b) senzațiile kinestezice nu se referă numai la situarea mișcării, ci ne transmit informații despre schimbările și existența mediului. De aceea, senzațiile kinestezice trebuie să fie considerate nu numai proprioceptive¹⁴ sau interoceptive¹⁵, dar și exterceptive¹⁶.

3. Pentru a înțelege mai bine locul pe care-l ocupă senzațiile kinestezice în realizarea unor fenomene folclorice muzicale, este necesar a arăta și un aspect tangențial, acela al reacțiilor ideo-motorii specifice domeniului psihologic al activității. Aceste reacții „apar în forma unor micromișcări ale organelor afectorii [...]. Manifestările actului ideo-motor pot fi înregistrate și cu ajutorul oscilografului catodic sub forma biopotențialelor care apar în mușchii respectivi atunci când subiectul se gîndește la o anumită mișcare, la o anumită acțiune”¹⁷. Astfel, de multe ori activitatea rămîne doar incipientă în conștiință pe baza practicii trecute, iar mișcările kinestezice nu se exteriorizează. Existența lor însă este posibil de detectat datorită unei aparaturi speciale. Pe de altă parte „diversele forme ale participării vorbirii interioare, întovărite de kinestezia ei în percepția vorbirii și a gîndirii, fără greutate își găsește o analogie în diferitele forme ale kinesteziei vocale, legate de percepția muzicii și gîndirea muzicală”¹⁸.

4. În principiu orice execuție și percepție muzicală implică participarea senzațiilor kinestezice. Calitatea și gradul acestei participări sînt însă dependente de funcționalitatea fenomenului folcloric muzical.

În cîtecele vocale lipsite de vreo altă activitate corporală, simpla execuție sonoră muzicală implică kinestezia organului vocal. În acest caz însă avem de-a face cu un alt aspect al kinesteziei, și anume reacția vocală determinată de percepția, gîndirea și execuția muzicală, proces comun oricărei manifestări vocale și care se pretează la infinite realizări sonore atît din punct de vedere ritmic, cît și melodic.

Luarea în considerație în lucrarea de față a kinesteziei ține însă să evidențieze în special legătura dintre muzica populară și activitate. Astfel, lăsînd la o parte mișcările realizate în emiterea sunetelor de către organul efector vocal și care țin de natura fiziologică a acestuia, ne vom ocupa de mișcările aparținînd unor alte organe efectoare, și anume acelea care redau activitatea. Ne vom referi numai la muzica însoțită de mișcări corporale. Din acest punct de vedere, în exprimarea muzicală însoțită de activitate putem deosebi două categorii folclorice funcționale: a) mișcări

¹³ Între analizatorul kinestezic general și cel verbo-motor există o lege genetică. Analizatorul verbo-motor s-a dezvoltat pe baza experienței de macromotricitate în procesul muncii.

¹⁴ Categorie de receptori aflați în mușchi, tendoane și articulații.

¹⁵ Categorie de receptori care sînt punctul de plecare al reflexelor vegetative.

¹⁶ Categorie de receptori, de obicei stimulați de agenți exteriori ai organismului.

¹⁷ *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, p. 390.

¹⁸ M. Orlov, *Psihologiceskie mehanizma muzikalnovo vospratia*, în *Voprosi teorii i estetiki muziki*, vol. II, Muzghiz, 1963.

în care primează conținutul coregrafic: muzica dansurilor populare și b) mișcări în care primează îndeplinirea unor anume practici: cîntecele de leagăn¹⁹, cîntecele pentru copii, cîntecele din repertoriul copiilor, strigătele de muncă²⁰. Putem atribui o stare specială general afectivă ca determinantă a tuturor acestor realizări folclorice muzicale. Trebuie să deosebim însă diferite grade de manifestare motrică după natura fiecărei categorii folclorice în parte. Astfel, prima grupă, aceea a muzicii de dans, prezintă astăzi²¹ gradul cel mai evoluat, cu o nesfârșită posibilitate de exprimare datorită tocmai specificului realizării coregrafice. Avem de-a face fie cu o exprimare directă a conținutului tematic prin posibilitățile pantomimei — însoțită vocal sau numai instrumental —, așa cum putem întâlni, de pildă, frecvent în dansurile ceremoniale și laice la majoritatea popoarelor asiatice, fie cu dansuri ce exprimă o realizare artistică nu pe planul conținutului narativ, ci exclusiv pe planul frumosului coregrafic determinat de necesitatea de exteriorizare psihofiziologică a unei stări de bună dispoziție. La această categorie, muzica — vocală sau instrumentală — are un conținut general și constituie doar suportul melodico-ritmic al mișcării²².

Spre deosebire de aceasta, cea de-a doua grupă reprezintă un grad primar strîns corespondent al unor „impulsuri elementare” în care structura activității este indisolubil legată de execuția vocală. Datorită acestui fapt manifestările muzical-motrice respective constituie pentru această grupă o manifestare general umană, de ordin primar, cu posibilități de exprimare mai restrinse, față de prima grupă unde găsim tot o manifestare general umană, însă pe o treaptă de exprimare mult evoluată. Astfel, funcționalitatea fenomenului folcloric muzical a determinat existența unei structuri muzical-kinestezice, în unele cazuri rămasă la un stadiu general uman, iar în alte cazuri devenită specifică, cu o evoluție proprie, poporului respectiv.

5. Realizarea activității în complexul folcloric muzical-motor „elementar” implică pentru fiecare categorie folclorică în parte — cîntece de leagăn, cîntece pentru copii, cîntecele obiceiurilor copiilor, strigătele de muncă — anumite structuri ritmico-melodice primare, corespondente ale impulsurilor psihofiziologice, caracteristice la rîndul lor fenomenului funcțional. Aceste structuri ne apar izvorite dintr-o necesitate organică universal umană.

Cele două elemente fundamentale, ritmul și melodia, nu prezintă însă o pondere egală în fiecare din aceste categorii muzicale. Datorită locului important ocupat de senzațiile kinestezice în executarea și percepția muzicii, în existența acestor categorii predomină aspectul ritmic. Mișcările însoțitoare ale acestor categorii muzicale creează anumite osaturi ritmice care pot prezenta diferite variații, însă axate numai pe fondul ritmic inițial. Astfel, execuția, cit și percepția ritmului aparțin în primul

¹⁹ În studiul nostru avem în vedere numai melodiile de factură primară și r.u. melodiile comune și altor genuri.

²⁰ La acestea putem adăuga, dacă lărgim perspectiva de lucru, și muzica marșurilor.

²¹ Deoarece la începuturile sale nu exista această deosebire graduală.

²² La cealaltă categorie muzica este în primul rînd suportul narațiunii, care determină la rîndul ei și mișcările corporale respective.

rînd senzațiilor kinestezice (de mișcare), care provoacă și discern reacțiile ritmice.

De la definiția dată ritmului, de Platon, ca „ordine a mișcării”, la aceea dată de către Vincent d'Indy — „ritmul este ordinea și proporția în spațiu și timp” — și pînă la cele mai recente lucrări de estetică muzicală și fiziologie acustică²³, toate considerentele asupra ritmului nu pot face abstracție de fenomenul psihofiziologic.

6. Luînd ca exemplu demonstrativ, în lucrarea de față, categoria folclorică a repertoriului copiilor, aplicarea teoriei importanței fondului psihofiziologic în studiul folclorului muzical comparat va porni de la aspectul kinestezic.



Însuși muzicologul C. Brăiloiu, relevînd identitatea acestui ritm pe suprafața întregii lumi, dar pornind de la subiectivitatea observației introspective, ajunge la concluzia că nu poate oferi decît „argumente pe trei sferturi afective”²⁴, dîndu-și seama, cu acest prilej, de valoarea unor stări general umane, cărora însă nu a putut să le găsească o explicație directă, obiectivă.

	:		:		:	
<i>J'ai pas</i>	=	<i>sé par</i>		<i>la cui</i>	=	<i>si = ne</i>
= <i>Ques-ta</i>	=	<i>ro = sa</i>		<i>e Ma</i>	=	<i>riat = ta (italien)</i>
= <i>Cho = co</i>	=	<i>la = te-y</i>		<i>mo = li</i>	=	<i>ni = lla (espagnol)</i>
= <i>La gal</i>	=	<i>li = na</i>		<i>po = li</i>	=	<i>ca = na (catalan)</i>
= <i>O le</i>	=	<i>li = fă</i>		<i>cu măr</i>	=	<i>ge = le (roumain)</i>
= <i>Wenn du</i>	=	<i>willst e'n</i>		<i>Gaul be</i>	=	<i>schla = ge (allemand)</i>
= <i>Ba = ba</i>	=	<i>tik = ve</i>		<i>pro = da</i>	=	<i>va = la (serbe)</i>
= <i>Tü = zet</i>	=	<i>vi = szek</i>		<i>kő = tām</i>	=	<i>a = latt (hongrois)</i>
= <i>I = pu</i>	=	<i>tuy = or</i>	=	<i>ti = gu</i>	=	<i>wa = na (esquimaux)</i>

C. Br., *op. cit.*, p. 9

²³ Apud Jean Mitry (*Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, 1963, p. 287—290): Matila Ghyka, *Essai sur le rythme*, 1938; Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Niels, 1934; Mircel Jousse, *Le Style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Beauchesne, 1925; Paul Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, Alcan, 1918.

V. și T. Vianu, *Estetica muzicală*, curs ținut la Facultatea de litere și filozofie, București, 1944—1945, publ. în extras în vol. *Muzică și literatură*, București, Edit. muzicală, 1966.

²⁴ C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*, *op. cit.*, p. 66: „caracterele concrete ale ritmului copilăresc sînt atît de accentuate și vîdite încît le recunoaștem îndată. Fie că sînt copiii portarului meu parizian, băieți sirbi sau italieni care recită pe stradă [...] eu îi identific în clipa rostirii lui. El mai trăiește în subconștientul nostru de europeni occidentali, ca singur vestigiu al unei moșteniri milenare” (subl. noastră, G.S.).

În urma analizei psihologico-muzicale a repertoriului folcloric al copiilor (și a cîntecelor pentru copii mici), putem prezenta următoarele observații referitoare la problema identității ritmului.

a. *La baza acestui proces stă mișcarea ca element indispensabil.* În studierea psihologiei copilului s-a ajuns la constatarea că evoluția gîndirii copilului se realizează prin acțiunile sale față de mediul înconjurător ²⁵. Totodată relevăm faptul că majoritatea acestor acțiuni constituie activități de joc, de mișcare. O dată cu cîntecele lor, copiii execută fie sărituri, fie mișcări ale mîinilor: bătăi din palme, din pumni, săltări ale brațelor etc., fie și una și alta ²⁶.

b. O deosebită importanță pentru problema noastră o prezintă constatarea lingviștilor și psiholingviștilor că există o anume universalitate sonoră a sunetelor emise de către copii în primele luni ale existenței lor ²⁷ și faptul că aceste sunete nu reprezintă decît un fond relativ brut din care urmează abia a se contura particularitățile limbii materne respective.

Și pe planul sonorității muzicale putem raporta această etapă la un stadiu premuzical, a cărui evoluție însă se diversifică de la popor la popor în etape mai tîrzii, cînd copilul interpretează de acum cîntece care depășesc repertoriul său specific. De abia atunci putem vorbi și de procesul prin care auzul muzical al copilului supune percepția și execuția sa muzicală influenței limbii colectivității în care s-a dezvoltat de mic ²⁸.

c. Timpul la care copiii încep să-și însușească primele producții muzicale pare să fie în jurul vîrstei de patru ani. Mai înainte, începînd încă de la vîrsta de doi ani, ei participă cu palmele, cu degetele, la jocul scandat sau cîntat, practicat de către cei maturi pentru ei. În timp ce sînt săltați în brațe sau stimulați la diferite mișcări, copiii obișnuiesc să îngîne ²⁹ după cîntecul executat de cel care îi alintă. Faptul că cei maturi

²⁵ H. Wallon, *Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant*, in „Enfance”, nr. 2, Mars—Avril, 1956, Paris, p. 1—4; M. Bergeron, *Le mouvement, son étude, son importance en psychologie de l'enfant*, in „Enfance”..., p. 23—38; J. Piaget, *Motricité, Perception et Intelligence*, in „Enfance”..., p. 9—14; Ursula Șchiopul, *Psihologia copilului*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1966; Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj în context*, București, Edit. științifică, 1959; *Psihologia copilului*, sub red. Al. Roșca și Al. Chirceș, București, 1960.

²⁶ Toate aceste mișcări le regăsim și la triburile aflate pe o treaptă inferioară a evoluției istorice. La copii, însă, ele nu semnifică reminiscențe ale unor foste practici magico-religioase decăzute astăzi, cum frecvent se explică cea mai mare parte a funcționalității repertoriului copiilor, ci manifestările kinestezice de relaxare ale activității omului, aflate pe prima treaptă a evoluției sale în ontogeneză.

²⁷ Tatiana Slama-Cazacu, *Quelques remarques théoriques et méthodiques sur le problème de la forme et de la substance dans la genèse du système phonématique*, in „Cahiers de linguistique théorique et appliquée”, vol. III, 1966, Université de Bucarest, p. 171—179.

²⁸ Sub acest ultim aspect psihologul sovietic A. N. Leontiev a urmărit influența limbii materne asupra aptitudinii muzicale, ajungînd la concluzii interesante în legătură cu importanța limbilor tonale și a celor atonale în conturarea acestui proces. Vezi *Le problème du biologique et du social dans la mentalité de l'homme*, in „Bulletin de psychologie”, nr. 201, XV, 7—8, Paris, ian. 1962, p. 297—305.

²⁹ Încă înainte de a implini un an, copilul ajunge să emită anume sunete „pseudo-muzicale”, care țin însă de o exprimare mai mult spontană biologică și nu de un fapt propriu-zis voluntar, pe sunete muzicale conștientizate.

folosesc pentru a se face înțeles de către copii modalitățile muzical-motore ale propriei lor copilării reprezintă o soluție firească. De exemplu, un joc cu copii mici din folclorul turcesc³⁰.

JOC CU COPII MICI (folclor turcesc)

Ex. 2 (Mg. 3123 K)

(♩ = 88)

bătăi din
palme

Ta = piş ta = piş ta = na = na

Kiz = lar gi = der ha = ma = ma

Ha = mam ya = li ot = lu = ğak

Kiz = la = rîñ göt = ti bo = glu = ğa'

În această ambianță se petrece procesul evoluției gândirii și constituției psihofiziologice a copilului, o dată cu primele conștientizări ale ritmului și sunetelor muzicale. Asistăm la un proces de ontogeneză asemănător evoluției relației dintre gândire și limbaj³¹, proces ce implică relația dintre gândire și un limbaj kinetico-muzical, pe fundamentul căruia începe să se contureze inteligența muzicală. Astfel, un rol important în procesul de conștientizare a acțiunilor motorii îl deține însuși determinantul social-istoric datorită mediului uman în cadrul căruia copilul crește și de la care își însușește normele de conduită.

d. Această perioadă se mai caracterizează și prin reliefarea din ce în ce mai mult a unei sinteze între kinestezie și structura ritmică a anumitor execuții vocale din repertoriul copiilor.

³⁰ Ex. 2 (mg. 3125 k, orig. Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, inf. Fazile Ferat, 50 ani, X 1966), *Joc cu copii mici, Folclor turcesc*.

³¹ Tatiana Slama-Cazacu, *Relațiile dintre gândire și limbaj în ontogeneză (3—7 ani)*, București, Edit. Acad., 1957.

S-a observat că pînă în jurul vârstei de trei ani copiii nu sînt în stare să-și concentreze mai mult timp atenția în jurul unei execuții ritmice constante ca, de pildă, bătăi din palme la intervale egale. La această vîrstă copilul nu-și poate controla mult timp mișcările³². Ulterior însă, datorită însoțirii muzicale și verbale, el își însușește o primă constantă ritmică, reușind să execute mișcări pe timpi organizați. Aceasta constituie de altfel caracteristica trecerii într-o etapă superioară a evoluției sale psihofiziologice, aceea a obținerii și consolidării prin repetare a unor timpi ritmici primari în structuri de natură stereotip dinamică³³, peste care va evolua întregul edificiu al mișcărilor de mai tîrziu.

e. Mecanismele psihologice și neurofiziologice³⁴ ale procesului de simbioză între execuția vocală și cea kinestezică sînt în esență următoarele :

I. În funcționalitatea acestor manifestări ale copiilor putem deosebi două cauze : 1) o cauză externă determinată de o necesitate de ordin special și exprimată prin joc sau diferite formule copilărești și 2) o cauză internă, organică, de ordin afectiv, exprimată prin manifestări uneori strict individuale (de exemplu atunci cînd un copil, singur, vorbește melopeic sau execută diferite interjecții cîntînd și mișcîndu-se în ritmul acestora).

II. Din punct de vedere neurofiziologic, aceste cauze își capătă rezolvarea în execuțiile kinestezice.

La baza întregului proces găsim activitatea cortexului. Acesta determină simultan — controlînd și conducînd în permanență — atît kinestezia, cît și exprimarea vocală. Datorită procesului de aferență inversă³⁵, cortexul realizează o conexiune și o intercondiționare continuă între cele două execuții, cea kinestezică și cea vocală.

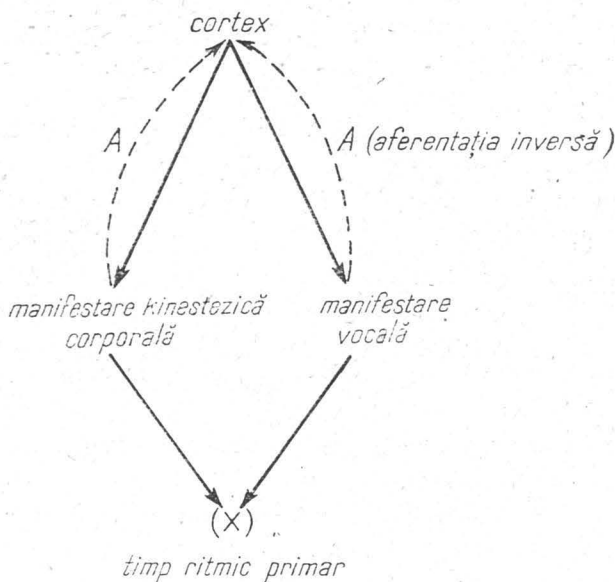
De asemenea se conturează în execuția kinestezică (corporală) o structură ritmică specifică, provenită dintr-o ritmicitate musculară necesităată de manifestările copilărești respective și impulsionată de intercondiționarea cu execuția vocală.

³² A. N. Leontiev, *Dezvoltarea psihică a copilului de vîrstă preșcolară*, în vol. *Probleme de psihologie a copilului de vîrstă preșcolară* (sub redacția lui A. N. Leontiev și A. V. Zaporojet), București, Edit. de stat, Pedagogie și Psihologie, 1951, p. 5—18; A. V. Zaporojet, *Cercetarea psihologică a dezvoltării motricității la copilul preșcolar*, în vol. *Probleme de...*, p. 84—96.

³³ Sistemizarea specifică în activitatea corticală „a unui întreg sistem de reacții la anumiți complexi de excitanți” (*Psihologie*, sub redacția lui A. A. Smirnov, trad. în l. rom., București, 1959, p. 58). Pentru stereotipul dinamic în activitate, vezi Gh. Zapan, *Stereotipul dinamic la om*, în „Analele româno-sovietice”, nr. 1, 1957, p. 67—95.

³⁴ Fiecare mecanism în parte se află pe larg explicat în diferitele tratate de fiziologie și psihologie.

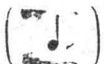
³⁵ „Sistemul nervos central (cortexul indeosebi) nu poate regla în mod adecvat funcțiile organismului dacă nu este informat în permanență despre efectul reacției [...]. Astfel conexiunea inversă condiționează capacitatea organismului viu de a-și dirija conduita pe baza aprecierii efectelor comportării sale din trecut” (*Psihologia generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, p. 34, București, 1966); P. K. Anohim, *Particularitățile aparatului aferent al reflexului condiționat și însemnătatea lor pentru psihologie*, în „Analele româno-sovietice”, Pedagogie-Psihologie, nr. 4, 1967, p. 35—58.



Această structură ritmică își capătă ca pilon un timp primar (x), a cărui repetare organică devine astfel fundamentul ritmic (divizionar) al manifestărilor copiilor. La rîndul ei, execuția vocală, deși subordonată influenței mișcării corporale prin preluarea accentelor ritmice, stimulează execuția kinestezică în calitatea ei de factor principal, ca reprezentantă a celui de-al doilea sistem de semnalizare.

f. În procesul psihofiziologic al senzațiilor kinestezice, care apar în execuția și percepția ritmului din repertoriul cîntecelor copiilor, participă astfel primul sistem de semnalizare prin mișcărilor membrelor, corpului sau capului, semnalate de analizatorul general, și cel de-al doilea sistem de semnalizare prin realizarea vocală semnalată de analizatorul verbal-muzical-motor ³⁶.

g. Ideo-motricitatea apare frecvent în momentul execuției lipsite de mișcările exterioare ale corpului. Uneori este atît de puternică încît se manifestă prin mișcări abia vizibile ale capului, pîrînd a susține astfel ritmul execuției vocale.

h. Datorită realizării unui stereotip dinamic al procesului respectiv, putem deosebi în execuția complexă a repertoriului copiilor și o structură kinestezică (a mișcării) formată dintr-un timp de mișcare (x) echivalent cu un sunet lung (), organizat în scheme diferite.

³⁶ În necesitatea de a evidenția calitatea diferită a muzicii de aceea a cuvîntului, am inclus în cazul de față în noțiunea de verbal-motor și pe aceea de muzical. Acest aspect va fi pe larg explicat în lucrarea *Psihologia folclorului muzical*.

i. Am văzut mai înainte că acest timp ritmic reprezintă o primă etapă a conștientizării și organizării mișcărilor în concordanță cu exprimarea vocală. Astfel, putem deosebi în manifestarea kinestezică a copiilor de vîrsta antepreșcolară ($1\frac{1}{2}$ —3 ani) un aspect de neconturare încă a timpului ritmic primar, atunci cînd copilul execută mișcarea și manifestarea vocală într-o îmbinare neunitară, cînd mișcările apar precipitate, însoțind stîngaci manifestarea vocală, care și ea la rîndul ei constă de cele mai multe ori în fragmente muzicale și chiar țipete. Procesul de perfectă simbioză între manifestarea kinestezică și cea vocală se desăvîrșește de abia în etapa următoare a evoluției gîndirii copilului preșcolar (3—5 ani), cînd acesta își însușește în întregime manifestările muzicale în care mișcarea corpului și vocea apar perfect sincronizate.

Astfel, timpul ritmic primar reprezintă rezultatul unui proces timpuriu de conștientizare ritmică și nu o manifestare biologică haotică. Scandarea recitată sau ușor melopeică, ce conturează primele producții folclorice ale copiilor, reprezintă pe plan mintal o formă elementară a analizei execuției vocale așa cum se reflectă în gîndirea lor.

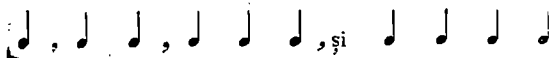
j. Ținem să accentuăm faptul că din punct de vedere ritmic cele mai elementare cîntece implică mișcări pe cîte un timp lung, sau asociate cîte două în schema timpilor ritmici lungi. De asemenea prin asocierea (cu rol de repetare) a două celule binare cu timpi lungi se obține formula ritmică



Pe de altă parte, asocierea unui timp lung cu încă două astfel de nuclee realizează formula ritmică



Socotim ca structuri fundamentale corespondente unor structuri ale mișcărilor primare formulele ritmice :



k. Aceste structuri kinestezico-ritmice se materializează în măsuri muzicale de : $1/4$; $2/4$; $3/4$; $4/4$, uneori combinate între ele. De exemplu, următoarele numărători ³⁷ :

³⁷ Ex. 3, mg. 1999 ii, Rucăr, jud. Argeș, inf. Liliana Holdiș, 12 ani, X 1966 ; ex. 4, mg 1995 kk, Furești, jud. Argeș, inf. Elena G. Haramici, 11 ani, XI 1961 ; ex. 5, mg 2710 ddd, Lupșanu, jud. Ialomița, inf. Maria Ciuleanu, 13 ani, X 1964 ; ex. 6, mg 1999 hh, Rucăr, jud. Argeș, inf. Liliana Holdiș, 12 ani, X 1961 ; ex. 7, mg 1995 ll, Furești, jud. Argeș, inf. Nic. C. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 8, mg 1995 dd, Furești, jud. Argeș, inf. Ion N. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 9, mg 2710 n, Lupșanu, jud. Ialomița, inf. Florica Moldoveanu, 10 ani, X 1964 ; ex. 10, mg 1995 nn, Furești, jud. Argeș, inf. Elena G. Barbu, 11 ani, XI 1961.

Ex. 3 (Mg. 1999 ii)

[+ = ♩]

(♩ = 112)



U = ni = ca, do =



i = ca, tre =



i = ca, pa =



tri = ca,



cin = ga



rin = ga,



so = co = te,



bo = co = te,



doi = na



scîrî!

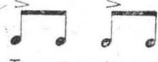
Ex. 4 (Mg. 1995 KK)

[x x = ♩]

(♩ = 152)



U = ni = li = ca,



Ti = ti = li = ca,



Ti = ti = va = ra,



Bu = cu = ra = ra



Del = de!



Del = de o = ra,



Co = ca i c = te



Bor bā = ne = te

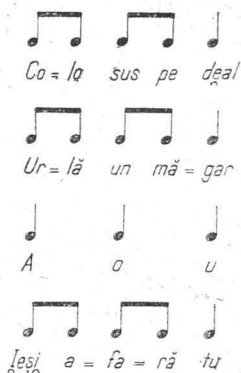


Doi = na fî!

Ex. 5 (Mg. 2710 ddd)

[xxx = ♩ ♩ ♩]

(♩ = 166)



Ex. 6 (Mg. 1999 hh)

[xxxx = ♩ ♩ ♩ ♩]

(♩ = 144)



Ex. 7 (Mg. 1935 ll)

(mixt)

(♩ = 160)



Ex. 8 (Mg. 1935 dd)

(mixt)

(♩ = 176)



Ex. 9 (Mg. 2710 m (albastru))

(mixt)
(♩ = 160)

Ex. 10 (Mg. 1995 n n)

(mixt)
(♩ = 144)

1. În acest timp însoțirea vocală poate divide timpul lung în alții mai scurți, de obicei egali alteori folosind trioletul ;



Mai putem întâlni și formula termară (mai rar sau

cu o frecvență mult mai mică.

m. Procedul divizării corespunde execuției silabice, ceea ce folosește adaptării diferitelor limbi, în timp ce accentele timpilor lungi, în complexul execuției ritmico-melodice, le redau unitatea. Astfel, timpul lung se reliefează ca fundament și totodată ca determinantul accentuării ritmice a diferitelor subdiviziuni, estompându-le accentele metrice specifice limbii respective și impunându-le pulsația sa. Acomodarea diferitelor limbi, cu accent metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare.

Un exemplu foarte bun ni-l oferă două variante, ale unui aceluiași joc, executate în limbi diferite (turcă și română) de către aceiași copii ³⁸. Jocul se compune din două părți: I) un dialog în proză executat de către doi copii care stau față în față, după care urmează II) execuția unui scurt dans pe o melodie cântată vocal ³⁹.

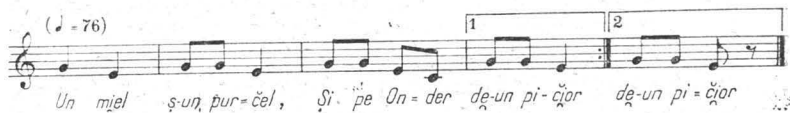
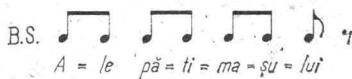
³⁸ Culese de la copiii turci din Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, în X 1966, care au în repertoriul lor și jocuri românești, vorbind de altfel la perfecție limba română.

³⁹ Ex. mg 3120 aa și 3120 Z, executate de către Barie Sakir, 10 ani, și Ismail Kadri, 13 ani.

JOC „HAIDI ALIMERELE”

Ex. 11 (Mg. 3120 a a.)

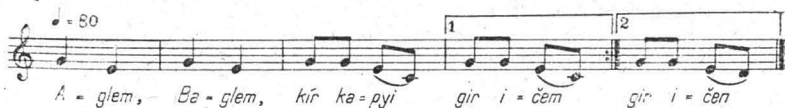
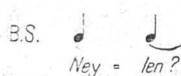
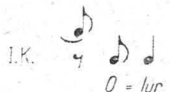
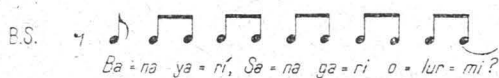
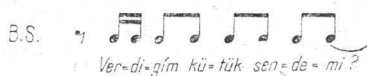
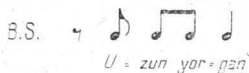
(♩ = 152)



JOC „UZUN YORGAN” (folclor turcesc)

Ex. 12 (Mg. 3120 z)

(♩ = 152)



Putem observa cum la partea în proză fiecare limbă apare cu particularitățile ei metrice și sintactice, în timp ce la partea dansantă ritmul, metrica și accentele tonice ne apar identice, pe primul plan situându-se determinanta kinestezică a dansului.

n. Posibilitatea de divizare în execuția vocală a timpilor lungi ne-a dat acea bogăție ritmică relevată de către muzicologul C. Brăiloiu, în valorosul său studiu, la baza căroră stă însă procesul de mișcare, sesizat în lucrarea de față, cu structura sa psihofiziologică materializată printr-o pulsație primară unitară la copiii din întreaga lume ⁴⁰.

o. Mai putem observa și o directivare a accentului metric de către mișcare ca în exemplul 3, *mg.* 1999 *ii*, când auftaktul apare ca o consecință a neconcordanței cu mișcarea, accentul situându-se de fiecare dată numai pe sunetele suprapuse mișcării.

p. Adăugăm că întregul edificiu ritmic specific repertoriului copiilor nu este îndeajuns pentru a ne da imaginea acestor cîntece. Aceleași formule ritmice (pe timpii lungi sau scurți sau combinarea acestora) pot face parte și din alte genuri sau categorii de cîntece populare. Ceea ce însă le întregeste specificul este intonarea, pe anumite sunete, într-o structură caracteristică.

r. Se observă o interdependență între structurile ritmice, melodice și mișcările care le însoțesc ⁴¹. Numai acestea toate la un loc formează structura caracteristică repertoriului copiilor. Avem de-a face cu o interdependență a unor legături generice determinate de structura psihofiziologică a copilului. De exemplu, copilul, chiar începînd de la vîrsta de 4—5 ani, are posibilități de execuție ritmică și melodică mult mai complicate decît acelea specifice repertoriului său, pe care le poate realiza, însă, numai prin imitație după cei mari sau în urma unei educații artistice speciale. În primul caz copilul nu înțelege ceea ce face, iar în al doilea caz produsul copiilor talentați este un rezultat al unei concepții muzicale nu întotdeauna bine clarificate și stabile.

s. Luarea în considerație a senzațiilor kinestezice în structura ritmicii copiilor extinde studiarea ritmului de la analizarea silabică a versului — așa cum s-a urmărit pînă în prezent în diferite lucrări — la urmărirea factorului determinant, pe care numai psihologia l-a putut releva și explica. Aspectul kinestezic al ritmicii copiilor descoperă cauza primordialității ritmului, asupra metricii diferitelor limbi, explicînd totodată și marea răspîndire a acestuia.

t. Identitatea se evidențiază și mai pregnant în momentul comparării în întregime a exemplelor, și nu numai fragmentar pe versuri. În acest caz structura kinestezică generatoare se situează, în virtutea legității ei psihofiziologice, ca determinantă a ritmului și accentelor versificației.

⁴⁰ În capitolul „Repertoriul copiilor” din lucrarea *Folclorul muzical al țătarilor dobrogeni*, mss, 1960, am sesizat pentru prima dată acest proces. El a reieșit cu claritate din tabelul ritmic al repertoriului copiilor țătari în momentul cînd l-am raportat la repertoriul copiilor români.

⁴¹ Deseori, în momentul culegerii, copilul recită sec cîntecul. De abia în urma lămuririi de a-l executa întocmai ca la joacă sa, el execută cîntecul normal (pe sunetele vorbitoare-melodice), exteriorizîndu-și totodată și mișcările. Același fenomen se petrece și cu numărările, care nu își capătă scindarea caracteristică decît atunci cînd copilul se transpune în situația numărărilor.

În încheiere, ținem să repetăm, ca un omagiu adus orizontului larg științific al marelui muzicolog român, înseși cuvintele cu care și-a terminat unul din ultimele sale articole⁴²: „...Imense teritorii rămânînd necercetate, numărul noțiunilor nebănuite atinge, pînă acum, incomensurabilul. Încet și cu prețul a mii de eforturi, compararea lor pe plan mondial dezleagă *una sau alta din legile naturale* («Naturgesetze») ascunse în *fenomenele cărora le dă naștere*. Noi n-am sesizat încă prea mult; dar, cele pe care le-am pătruns, trecînd peste labirintul ciudățeniilor și al bizareriilor, sînt vădit înrădăcinate — după cum o arată unul din modelele noastre — în constituția psihofizică a omului și ne duc spre o perioadă «anteistorică» a muzicii. Este de crezut că, înmulțindu-se și clarificîndu-se una pe alta, definițiile acestor legi ne vor duce spre o «preistorie a artei noastre» («Frühgeschichte»), cum zice un contemporan eminent (Curt Sachs). Cercetarea lor nu ne asvirile în nici un caz «în afara muzicii», ci mai curînd ne plasează chiar în inima sa”.

KINESTHÉSIE ET RYTHMIQUE DU FOLKLORE ENFANTIN

La psychologie tend à occuper une place de plus en plus importante parmi les disciplines auxquelles fait appel la recherche moderne du phénomène folklorique musical. En effet, avec ses données sur le stéréotype dynamique, la perception, la pensée, le langage, l'affectivité, l'imagination et le processus de création, l'activité et en général avec toutes ses possibilités actuelles de connaître l'homme, la psychologie ouvre de nouvelles voies de recherche, élargissant, en conséquence, considérablement l'horizon des études dans ce domaine.

Le point de départ de cette recherche est constitué par l'étude du musicologue roumain Constantin Brăiloiu «La rythmique enfantine» où, à côté d'une riche analyse de la rythmique du folklore enfantin, il se demande, comment peut-on expliquer cette propagation large et unitaire du rythme chez tous les peuples du monde et comment les langues différentes, par elles-mêmes, et avec des accents divers, s'y encadrent-elles parfaitement, en se soumettant aux schémas rythmiques caractéristiques et universels. C'est à ce sujet que nous avons trouvé que les sensations kinesthésiques corporelles jouent une rôle important. Au point de vue méthodologique, la réalisation personnelle de recueils et de transcriptions, en utilisant un riche matériel documentaire basé sur l'observation directe, des questionnaires et surtout certaines expériences sur des enfants de 3 à 14 années, nous a permis de constater que l'évolution du répertoire folklorique chez les enfants, se caractérise d'après les étapes qui représentent en même temps leur évolution psychosomatique. Depuis les numérations scandées ou légèrement psalmodiées et jusqu'aux chansons, parfaitement constituées au point de vue musical, nous retrouvons le monde entier des enfants où les structures kinesthésico-musicales s'éveillent, s'esquissent, en devenant, à bien des égards, caractéristiques.

⁴² C. Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, referat prezentat la al VII-lea Congres internațional de muzicologie de la Köln în 1958, trad. în „Muzica”, I, 1967, nr. 1, p. 15.

ASPECTE ALE FENOMENULUI DE IMPROVIZAȚIE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC *

ANCA GIURCHESCU

Articolul de față reprezintă un fragment din cuprinsul unui studiu mai amplu asupra structurii compoziționale a dansului popular românesc.

În procesul complex al comunicării artistice, dansul popular poate fi considerat, fără îndoială, ca un sistem semiotic autonom. Pornind de la această înțelegere a fenomenului artistic, am încercat să aplicăm în cercetare unele principii generale ale structuralismului, fără a pierde din vedere însă caracterul particular, legile proprii ale acestei arte, care implică o metodologie și instrumente de cercetare specifice.

În cadrul studiului¹, desprinzînd din complexitatea laturilor componente ale dansului pe cea a structurii, am căutat să determinăm existența constantelor, sub forma unor structuri avînd o funcționalitate bine precizată, un rol expresiv și o anumită valoare stilistică, să descifrăm relațiile și conexiunile lor, să pătrundem logica organizării lor interioare. Mai mult decît atît, am putut observa că anumite structuri, cristalizate în timp, au devenit „locuri comune”, putînd fi cu ușurință întîlnite în dansuri diferite, toț astfel cum unele procedee compoziționale sau unele scheme în arhitectonica dansurilor, consolidate fiind prin tradiție, capătă valoare de modele.

Cercetarea avînd această orientare, ceea ce ne interesează, în special, în legătură cu fenomenul de improvizație nu este simpla descriere și enumerare a multiplelor forme pe care acesta le poate îmbrăca, ci, printr-o perpetuă raportare la constantele structurale ale dansului, să punem în evidență care sînt limitele improvizației. Restrîngînd astfel unghiul de cercetare la un singur aspect al problemei, și anume cel al raportului improvizație-structură, căutăm să stabilim, din acest punct de vedere, tipurile de improvizație și unele din caracteristicile lor compoziționale și stilistice.

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, din iulie 1967.

¹ Anca Giurchescu, *Structura compozițională a dansurilor din valea Dunării*, mss.

În general, improvizația constituie o manifestare individuală, un act spontan, prin care interpretul caută să exteriorizeze, într-un mod care îi este propriu, o anumită tensiune emoțională.

Dansul popular românesc este un fenomen colectiv. Apare evidentă așadar o primă opoziție, care influențează caracterul improvizației, și anume cea dintre individual și colectiv. Această opoziție își găsește echivalent pe planul mijloacelor de expresie în relația cu multiple implicații dintre „limbajul coregrafic” (înțelegînd prin acesta fondul comun de mijloace artistice specifice, proprii unei colectivități) și exprimarea individuală. Pe planul structural al dansului, opoziția-nucleu poate fi găsită în tendința mereu prezentă a interpretului de a sparge organizarea structurală existentă, de a o depăși.

Aceste cupluri opozante, situate pe diferitele coordonate ale dansului, creează anumite relații care fac ca improvizația, indiferent de amploarea ei, să nu se desfășoare haotic, ci după o serie de reguli, în cadrul unor sisteme compoziționale precise. În acest sens, putem vorbi de existența unor *limite* ale fenomenului de improvizație, limite care sînt date de :

1) elementele de ansamblu ale dansului (formație, ținută, componență);

2) forma compozițională a dansului, avînd la bază cele două principii : al înlănțuirii și al grupării segmentelor ;

3) corelația dintre dans și melodie ;

4) existența modelelor sub forma anumitor configurații cu o structură precisă (de obicei motive), care persistă în memoria interpretului ca unități compoziționale de sine stătătoare și care reprezintă principalul material de construcție al unui dans ;

5) folosirea procedeelor compoziționale aparținînd arsenalului de mijloace artistice tradiționale.

Sintetizînd observațiile reieșite din analiza structurală a materialului, am putut diferenția existența mai multor tipuri de improvizație, care, în desfășurarea vie a dansului, pot apărea singure sau combinate între ele. Vom încerca în cele ce urmează să le caracterizăm.

A. Cu toate că nu o putem considera ca pe un tip de improvizație propriu-zisă, menționăm totuși ca o primă treaptă : *înlănțuirea variabilă a unor unități de mișcare cu o structură fixă în cadrul unei forme de dans date*. Așadar, în acest caz, aportul creator al dansatorului care conduce jocul („joacă înaintea”) se reduce doar la modificări în succesiunea sau numărul de repetări ale unor fraze de dans existente și bine cunoscute de către ceilalți interpreți, fără a aduce modificări în structura internă a acestor unități. Un exemplu tipic poate fi considerat *Brîul*, care de cele mai multe ori se desfășoară în formă de rondo, alternînd fragmente de plimbare cu altele de virtuoziitate. Improvizația în cazul acesta se referă doar la faptul că unul din dansatori poate indica, în funcție de preferințele sale (prin strigături sau comenzi), ordinea frazelor în cadrul fragmentului de virtuoziitate. Același fenomen îl putem urmări și la *Haidău* sau chiar în unele variante de *Căluș* (din județele Argeș și Teleorman).

B. Cel de-al doilea tip de improvizație este cel care se dezvoltă în interiorul unităților de bază (de exemplu, al motivelor sau frazelor), *aducînd schimbări de ordin structural, fără a modifica însă tiparul dimensional al acestor unități*. El reprezintă modalitatea tipică de realizare a improvizației în cadrul dansurilor de grup. În mod general, ideea de grup implică pe cea a unității, a omogenității execuției. Și totuși, în dansurile de grup se improvizează frecvent fără ca acest fapt să strice unității de ansamblu a dansului. Or, această formă de improvizație care nu modifică tiparele dimensionale ale unităților de bază permite ca de fiecare dată cadențele finale ale frazelor coregrafice executate simultan de către componenții grupului să coincidă, indiferent de amploarea și caracterul improvizațiilor care apar în interiorul lor.

$$\begin{array}{l} 1 \left\{ \begin{array}{ccc} a & a_1 & b \\ \hline & 7 & \end{array} \right. \\ 2 \left\{ \begin{array}{ccc} a_2 & c & b \\ \hline & 7 & \end{array} \right. \\ 3 \left\{ \begin{array}{ccc} a_2 & c_1 & d \\ \hline & 7 & \end{array} \right. \end{array}$$

Chilabaua, com. Independența, jud. Ialomița.

Aceste improvizații de ordin ritmic, cinetic și plastic se realizează așadar în cadrul structurii interne a unităților de bază. Bogăția și varietatea improvizațiilor ritmice subliniază încă o dată puternicul caracter ritmic al dansului românesc. Improvizînd, interpretul folosește întreaga gamă a variațiunilor ritmice, dintre care divizarea valorilor de bază, accentuarea în contratimp și introducerea sincopelor sînt cele mai caracteristice. Desigur, aceste improvizații ritmice își găsesc corespondență pe plan cinetic. Ca elemente de mișcare, în improvizație au o pondere deosebită pașii bătuți, bătăile în acord, săriturile, pașii încrucișați.

Ca un aspect particular, ținem să menționăm folosirea unor motive aparținînd altor tipuri de dans (de exemplu, pîteni călușărești în hore, motive de *Brîu* în *Căluș* etc.), de multe ori aceste motive reprezentînd „locurile comune” la care interpretul face cu ușurință apel în momentul improvizației. Dintre modalitățile de improvizație plastică, vom aminti doar variațiile de ținută și în special schimbările în timpul dansului ale ținutelor strînse cu altele care lasă mai multă libertate mișcărilor individuale și deci improvizațiilor de ordin ritmic și cinetic, în special în aceste dansuri de grup.

Execuția concomitentă a improvizațiilor duce la suprapunerea unor formule ritmico-cinetice deosebite între ele. Asistăm astfel la apariția fenomenelor de poliritmie și policinetism (denumire adoptată prin analogie), ce reprezintă o trăsătură caracteristică pentru toate improvizațiile în cadrul unui grup. În aceste cazuri avem de-a face cu structuri paralele, dimensional coincidente, dar calitativ diferite.

largă de motive. Așadar, în funcție de talentul său, de inspirația de moment, el selecționează din bagajul imaginilor de dans pe care le posedă pe acelea pe care le consideră mai adecvate melodiei respective, arătând o înclinație deosebită spre elementele de virtuozitate.

Improvizatia este desigur un act de creație spontan în care nu poate fi vorba de un proces de elaborare. Studiul unor exemple concrete (filmate) relevă însă incontestabilul simț al proporțiilor de care dă dovadă un bun interpret, analiza construcției unui dans improvizat arătând o anumită logică a gândirii artistice, bazată pe o îndelungată practică. Ne referim în primul rînd la conturul compozițional al piesei, în care se succedă fragmente tematice într-o înlănțuire de dinamism crescînd sau ondulatoriu, legate prin punți care facilitează trecerea de la o imagine coregrafică la alta. Aceste imagini se succedă fie pe principiul analogiei, fie pe cel al contrastului.

Interpretul popular operează, în cazul dansurilor solistice, în principal, cu cea mai mică imagine coregrafică încheată, și anume : motivul. Un dans improvizat ne apare însă rareori ca o înșiruire amorfă de motive dispartate. Pornind de la motiv, pe care îl dezvoltă folosind largă gamă a procedeelor de variație, interpretul construiește instinctiv și spontan un fragment cu contur plastic, ritmic, dinamic și spațial precis. În acest sens motivul reprezintă nucleul tematic al unei construcții mai ample.

La rîndul lor, în limitele date de melodie, aceste construcții pot fi repetate, variate sau, așa cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, înlănțuite cu altele ce au un conținut diferit, uneori dansatorul depărtîndu-se mult de tema inițială.

Observăm însă că, indiferent de bogăția imaginilor coregrafice pe care le dezvoltă în cadrul dansului, un jucător folosește cu precădere anumite tipuri de motive, pe care le reia ori de cîte ori improvizează o nouă variantă. Ilustrînd raportul individ-colectivitate în improvizație, aceste tipuri de motive reprezentative pentru specificul regional devin în același timp repere determinante pentru conturarea individualității creatoare a dansatorului.

Am dori, pentru încheiere, să subliniem dubla semnificație pe care improvizația o poate căpăta din perspectiva evoluției istorice a dansului popular. Expresie grăitoare a corelațiilor complexe existente în raportul dintre tradiție și inovație, fenomenul de improvizație reprezintă în mod general unul din factorii de înnoire a tradiției prin intermediul variantelor.

Uele improvizații cu contur bine definit, reliefind o anumită preferință a interpretului, se întipăresc în memoria acestuia, putînd fi reproduse identic la fiecare reluare a dansului. Ele devin astfel variațiuni individuale. Preluarea acestor variațiuni de către un grup mai larg de interpreți, și deci integrarea lor în circuitul folcloric propriu-zis, duce la apariția de noi variante care îmbogățesc dansul sau tipul de dans respectiv. În acest sens improvizația apare ca un atribut semnificativ pentru dansurile de mare vitalitate. Pe de altă parte însă, formele improvizatorice ale dansurilor pot fi un rezultat al procesului de involuție, expresie a decăderii unui dans de la caracterul său colectiv și o construcție încheată la destrămarea în unități componente ce persistă dispartate în memoria cîtorva interpreți și care sînt la fiecare reproducere îmbinate și prelucrate în mod diferit. (De exemplu, dansul *De tare* din jud. Vrancea.)

În articolul de față am abordat complexa problemă a fenomenului improvizatoric în dans doar prin prisma implicațiilor sale structurale. Studiul improvizăției cuprinde, desigur, și alte multiple aspecte deosebit de interesante, dintre care vom aminti doar : raportarea improvizăției la tipurile de dans și legat de aceasta la răspîndirea teritorială, care se dovedește a fi inegală pe cuprinsul întregii țări, deci caracterizantă pentru determinarea specificului zonal.

ASPECTS DU PHÉNOMÈNE D'IMPROVISATION DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le présent article traite du problème de l'improvisation dans la danse, en ce qui concerne ses implications structurales. On constate que l'improvisation — quelle que soit son ampleur — ne se déroule pas d'une manière chaotique, mais selon une série de règles dans le cadre de certains systèmes précis de composition. Les limites de l'improvisation sont données par : a) les éléments d'ensemble de la danse ; b) la forme de composition ; c) la corrélation entre la danse et la mélodie ; d) l'existence des modèles, soit sous forme de certaines configurations persistant dans la mémoire de l'interprète, soit par l'utilisation des procédés de composition appartenant au fonds des moyens artistiques traditionnaux.

L'analyse structurale du matériel nous a offert la possibilité de différencier plusieurs types d'improvisation.

A. Improvisation qui ne modifie que certains segments de la danse, sans changement dans la structure de ces unités.

B. Improvisation (spécifique à la danse en groupe) qui apporte une série de variations dans la structure des unités de base, sans changer leur moule dimensionnel. Elle peut être réalisée concomitamment par plusieurs interprètes et aboutir ainsi à des phénomènes de polyrythmie et de polykinéthisme.

C. Improvisation où l'interprète, en utilisant un fonds préexistant de phases spécifiques à un certain type de danse, les combine et les transforme, composant chaque fois une nouvelle variante. Ce type d'improvisation est propre à la danse par couple.

D. La forme la plus complexe de l'improvisation (spécifique aux danses des solistes) est celle où l'interprète, pour le choix de son matériel, dépasse le cadre thématique d'un type de danse en sélectionnant, en fonction de son talent et son inspiration, dans son propre bagage d'images chorégraphiques, celles qu'il considère les plus conformes à la mélodie respective.

En conclusion, l'article traite de la double signification que peut avoir l'improvisation dans l'évolution des danses, à savoir 1) de facteur pour le renouveau de la tradition par l'intermédiaire des variantes, étant donc un attribut des danses de grande vitalité ; 2) d'expression du procès d'involution, de déclin d'une danse, depuis son caractère collectif et sa construction bien établie jusqu'à la dissolution en unités composantes, qui peuvent persister, éparses dans la mémoire de l'interprète, et qui sont à chaque reproduction combinées et traitées de manière différente.

POVEȘTEA CIOBANULUI CARE ȘI-A PIERDUT OILE. GENEZĂ, EVOLUȚIE, TIPURI*

GOTTFRIED HABENICHT

Din cele mai vechi timpuri, păstoritul a reprezentat o sursă importantă pentru câștigarea mijloacelor de trai. Manifestarea unei griji deosebite față de integritatea turmei a fost deci firească, exteriorizându-se printr-un sistem general de protecție creat în jurul animalelor. Planul concret al actelor practice era dublat de un complex plan ritologic, acesta din urmă conformându-se principiilor de bază ale magiei.

Riturile de protejare a turmei — la baza cărora stă, deci, un impuls primar de natură economică¹ — s-au manifestat sub diverse forme în cadrul vieții pastorale românești. În această ordine de idei avem cunoștință de o serie întreagă de acțiuni întreprinse în spiritul concepțiilor magice ale mediilor pastorale, având drept scop fie să determine prosperitatea turmei, fie să înlăture orice pericol ce ar pîndi-o². O condiție esențială pentru desfășurarea normală a vieții de la stîină era considerată „puritatea”. Această condiție era deopotrivă necesară pentru protecția turmei, ca și pentru fecunditatea ei. Amintim că „puritatea” ca principiu condițional acționa și în cadrul unor domenii de activitate extrapastorale.

Drept „curată” era socotită însăși oaia, această sursă de hrană și îmbrăcăminte. „Apă-asa-s oile, îs mai curate, mai sfinte...”, afirmă un informator³; iar D. Țichindeal, primul care pomeneste această credință (1814), spune textual: „Nemica nu e mai sfînt și mai curat decît oaia, zic ardelenii noștri...”⁴. Pe lîngă ea, cel destinat să o îngrijească,

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, iunie 1967.

¹ R. King Merton, *Eléments de méthode sociologique*, Paris, 1953, p. 92—93.

² Cităm cîteva: descîntatul oilor, focul viu de la stîină, împușcarea peste turmă și buciurnatul la stîină în cele patru puncte cardinale, menite să înlăture spiritele răuvoitoare, dornice să ia „mana” oilor sau să provoace alte pagube. Vezi T. Morariu, *Vieașa pastorală în Munții Rodnei*, București, 1937; același, *Material etnografic și folcloric ciobănesc din Munții Rodnei*, extras din „Vatra”, an. 5, nr. 6—12; D. Dan, *Stîina la românii din Bucovina. Schiță folclorică ilustrată*, reproducere din „Junimea literară”, an. 12, 1923; T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, E.S.P.L.A., 1956, ș.a.

³ Mg. 2539 t, Salva, jud. Bistrița-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht.

⁴ Apud Ov. Deasusianu, *Vieașa păstorească în poezia noastră populară*, București, Casa Școalelor, 1923, (2 vol.). Cităm după ediția îngrijită de M. Bucur, E.P.L., 1966. Vezi p. 253.

ciobanul, avea datoria să ducă o viață pură, austeră. „Nu-i iertat ca oameni desfrinați să vie la stînă și păstorii-oilor trebuie să fie curați la trup și suflet”, consemnează un cercetător al vieții pastorale din Bucovina⁵.

Potrivnic echilibrului cast era socotit elementul feminin. Problema nu este restrînsă la patrimoniul spiritual tradițional al poporului român, găsindu-se și aiurea. La noi, credința a avut o efervescentă deosebită în cadrul vieții pastorale, nelipsind însă nici din cadrul obiceiurilor agrare, de pildă⁶. Ciobanului îi erau astfel interzise raporturile sexuale; era oprit pînă și de la participarea la jocul satului. Femeia a fost oprită să păsească la stînă. „Ciobanul nu știa nici femeia, nici hora. Oile asta cer, nici să nu treacă prin ele...”, afirmă un informator⁷; și exemplele pot fi multiplicat⁸. Păstoritul Carpaților Orientali a păstrat pînă în zilele noastre această interdicție, motivată de necesitatea respectării condiției de puritate, existind totodată indiciile unei răspîndiri mult mai largi⁹.

Este desigur firesc ca tot complexul de credințe magice și de rituri, trecute în revistă succint în rîndurile de mai sus, să-și găsească reflectarea în creația artistică populară. Cu atît mai ciudat ni se pare faptul că cercetători de seamă ai poeziei noastre pastorale — cum ar fi, de pildă, Ov. Densusianu — omit să stabilească contactul dintre cele două domenii de fapte¹⁰. În același context credem într-un raport determinațional între elementele a) condiția purității ciobanilor, a interdicției femeii de a călca la stînă, și b) motivul de explicare cauzală a mobilului omorului din unele variante transilvănene (variante-colind) ale *Mioriței* (motivul „fata de maior”) ¹¹; discutarea pe larg a acestui aspect ne-ar îndepărta însă de subiectul propus¹².

⁵ D. Dan, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Podeni, jud. Mehedinți, inf. Anica V. Muica, 68 a., culeg. Fl. Lorinț, III 1967.

⁷ T. Gălușcă, „Mocanii”. *Un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, publicat de I. Mușlea, VII, 1945, p. 12.

⁸ T. Morariu, *Vieța pastorală...*, p. 143; mg. 2539 I, u, Salva, jud. Bistrița-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht; Săcel, jud. Maramureș, inf. Ileana Cocean, 67 a., culeg. Fl. Lorinț, VII 1967.

⁹ Lucrul reiese pînă și din textele folclorice culese din diverse zone folclorice. Vezi de pildă Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 302—303.

¹⁰ Ov. Densusianu, de pildă, comentînd un text ca: „Ciobănaș la oi am fost, / Fetele nu mă cunosc; / Și la anul de-oi mai fi, / Fetele tot nu m-or ști; / Că mi-s mai dragi oile / Decît toate fetele...”, găsește că din el se poate vedea „cum vorbește ciobanul cînd s-a înstreinat de-ai lui, s-a dus departe cu turma”, cit și „pasiunea ciobanului pentru ocupația lui: ea îl face uneori să uite tot, orice altă pasiune, chiar și dragostea...” (*op. cit.*, p. 39). Aceste sensuri, desigur într-o măsură anumită întemeiate, au fost deduse cu ajutorul metodei filologice, care a dirijat analizele din *Vieța pastorală...*, în pofida declarațiilor programatice din *Folclorul — Cum trebuie înțeles* (1909; republicat în ediția M. Bucur a *Vieții pastorale*, p. 35—56). Dar la baza lor stă — fără nici o discuție, credem noi — un sens mai profund. Producțiunea artistică de mai sus reflectă starea sufletească a ciobanului în condițiile îndeplinirii cerinței de puritate. Și exemplele pot fi înmulțite.

¹¹ Redăm, spre edificare, varianta CIEF fg. 5702 a, Susenii Birgăului, Bistrița-Năsăud, inf. Rodovica Axente, 20 a., culeg. Il. Cocișiu, 1936, publicat în: A. Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Edit. Acad. [1964], p. 582 (TRANS. 44 b.): S-a suit la munte / Trei păcurări / Ș-acolo văzu / Fată de maior / Cel mai mic zicea: / — Eu m-aș însura! / — De ti însura / Noi te-o împușca. / Groapa țom săpa / În jocuri de miei, / Su trei buhășei. / — Bota mea cea luce / Mi-o puneți de cruce. / Fluieraș de fag, / Să-mi cînte cu drag.

¹² Deși A. Fochi pune problema legăturii cauzale dintre varianta *Fata de maior* și superstiția interdicției femeii la stînă, el pare totuși să incline înspre explicația tipului prin riva-

Povestea ciobanului care și-a pierdut oile o conectăm de asemenea la complexul de credințe determinate de împlinirea condiției de puritate a lucrătorilor de la stână. Credem că ea a fost inițial o prezentare cu scop moralizator a consecințelor încălcării condiției de puritate.

O horie moroșenească glăsuiește: „Fost-am păcurar la oi/Ș-am durmit pă mușinoi,/ Pă perină de gîscoi,/Ș-am rămas fără de oi,/Pă perină de găină,/ Ș-am rămas fără de stîne...”¹³.

Pierderea oilor este aici explicată prin plecarea ciobanului de la stînă în sat, unde a dormit, probabil, la vreo iubită.

O variantă bănățeană¹⁴ exprimă în mod nemijlocit motivarea pierderii oilor: „...Cică ar fi fost odată un păcurari — l-o chemat Costea. El păzea oili și sta la umbră cu drăguța lui. Drăguța îl ținea cu capu pe poale și-i povestea mereu povești. El, ascultînd la poveștile ei, a adurmit. Ea, cînd a văzut că e adurmit, l-o rădicat înșetu capu pe poale, l-o lăsat jos, adurmit. La un timp se trezește Costea. Să uită-n deal, să uită-n vale, să uită-n stînga, să uită-n dreapta, nici oili, nici mîndruța...”.

Cel mai limpede însă ne mijlocește motivarea o variantă din Năsăud¹⁵, deci dintr-o zonă în care interdicția prezenței femeii la stînă este încă vie în amintirea localnicilor:

„O fos’ un fișioraș și fișiorașu-acela era tot la oi de mic, pînă cînd o fos’ mare, la o vîrstă de vo șaispe ai. Atunșea mă-sa l-o chematu să-l îmbrășe, să-l mie și el pin sat, la biserică, la gioc, la horă. La urmă s-o legat o fată frumoasă di el și s-o dus cu el la colibă. Iară el, cu oile lui — avę o oaie oaceșă, care oaceșă-ceia îmbla la oi și era . . . păză oili. Cînd’ o mărs cu fata la colibă, o vinit oaceșă cu

litatea amoroasă a ciobanilor: „În cea de-a doua categorie intră variantele care au ca mobil al omorului rivalitatea amoroasă dintre ciobani. Astfel apare uneori fata de maior, fata cea străină sau sora soarelui (eventual a pămîntului)...” (p. 239), și „Astfel, ajungînd în nord-vestul Transilvaniei, conflictul baladei, prin excelență ciobănesc, pare a nu mai fi fost înțeles, din care cauză s-a transformat în conflict erotic, împrumutînd din repertoriul local *tema felvi de maior*...” (p. 548). Motivul mai relevă, poale, și un alt aspect tipic vieții pastorale: opoziția ciobanului față de agricultor (etimologia cuvîntului *maior*: germ. „Meier”).

Adăugăm că: a) Textele în cauză nu denotă o „rivalitate amoroasă” între ciobani, dat fiind că ciobanii care amenință cu moartea nu trădează nici un interes pentru fată. Interesul este deci unilateral, el pleacă doar din partea unuia dintre ciobani — o rivalitate în înțelesul adevărat al cuvîntului nu există. Păcurarul — erou principal este amenințat cu pedeapsa capitală pentru un delict: intenția încălcării condiției purității prin dorita apropiere față de fata de maior. b) Considerăm interesant faptul că de-abia piesa publicată de A. Fochi la p. 720 (TRANS. 274) transpune motivul fetei de maior pe planul unei rivalități amorose dintre ciobani. Lucrul este — credem — cit se poate de clar: varianta provine dintr-o zonă în care baza superstițioasă a motivării omorului nu mai există, devenind necesară o explicare pe alt plan, respectiv al rivalității amoroase (varianta este din Lipova-Banat). c) Vechimea evidentă a variantelor hexasilabice conținînd motivul fetei de maior, conturate în jurul exprimării intenției încălcării condiției purității, urmată de amenințarea cu moartea și de testamentul ciobanului.

¹³ Fg. 13421 d, *cîntec*: „Horia ciobanului”, Crăcești, jud. Maramureș, inf. Ion Hotea (trîmbiță) și Mihail Tefei (voce), culeg. L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947, transcr. G. Habenicht.

¹⁴ Mg. 30 a, Putna, jud. Caraș-Severin, inf. Ștefan Sicora, 38 a. (fluier și povestit), culeg. G. Sulișteanu, T. Alexandru, 22 III 1951, transcr. G. Habenicht.

¹⁵ Vezi piesa mg. 2539 t, u, citată la nota 3 și 8.

oili. Oaceșă-o simțit că-i fata la colibă. Atunci oaceșă n-o mai vrut ca să-l asculte. El dac-o zis :

- Dă, mă oceșică, n strungă !, ie o spus :
- Dăe-ți mindra de sub glugă !
- Fă, mă oceșică, foc !
- Facă-ți mindra de sub clop !
- Adă, oceșică, apă !
- Aducă-ți mindra ta cea dragă !

Atunci, cîn' o fos' oceșica plecat cu oile, s-a dus pe munte, n-a mai înturnat.

A doua zi, dimineata cînd s-a trezit ciobanu, cu cîinii la colibă, oii necări. Ce-i de făcut ? De plecat pe munte, de le căuta

A doua dzi o vini' mă-sa și l-o cătat pe munte, să vază une-i. Cîn' a văzu' pe mă-sa că îmblă către el ca să-l caute, el s-o ascuns printre niște bolovani. P-acolo niș nu l-o găsit mă-sa pe el : el s-o făcut scai ca să se lege-n veci de oi ! Oile nu le-o mai găsit, mă-sa nu l-o mai văzut !

În acest ultim caz, încălcarea condiției purității este cauza, nemijlocit exprimată, a pierderii oilor ; somnul ciobanului este doar un element ajutător, la el făcînd apel motivarea doar spre a materializa ideea cauzală. În cele două variante anterioare însă, raportul dintre cauza primară și materializarea ei este mai șters. Lucrul este firesc : cu cît evoluția înaintează, cu cît ne îndepărtăm în timp și în spațiu de zona de viabilitate recentă a superstiției incompatibilității prezenței femeii la stîină, cu atît motivarea cauzală își pierde impulsul generator, locul fiindu-i luat de elementul „sommn” sau de altele (neglijență, furtună etc.). Prin aceasta, narațiunea faptică ia un aspect verosimil, golit de orice implicație superstițioasă. Iată în acest sens exemplul unei colinde din Maramureș¹⁶ :

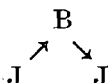
„M-o trimis mama la capre ; / De merinde nu mi-o pus, / numai cu bota m-am dus. / Mă scăpai de adurmii, / Caprele mi-le pierdui. / Mă luai pe-un drumuț, / Mă-ntîlnii cu un lupuț. / — Bună ziua, măi lupuț ! / N-ai văzut caprele mele ? / — Plină m-i burta de ele, / Pe răzoare, tot picioare, / Pe costițe, tot cionțițe. . .”

Deși din punctul de vedere al concepției generatoare a piesei avem în față un exemplar evoluat, el trădează totuși o vîrstă apreciabilă din punct de vedere formal, fiind o dovadă a desprinderii încă în vechime a narațiunii de substratul care i-a impulsionat crearea. Tipul acesta versificat, căruia îi aparține varianta de mai sus, se găsește răspîndit în nordul Transilvaniei. Caracteristic îi este enunțarea concentrată, chiar schematică, fără prea mare participare afectivă, a subiectului. Anima-lele — întodeauna irecuperabil pierdute — sînt capre. Dialogul cu lupul (ursul) este formalizat, devenind invariantă. Funcțional, tipul arată un

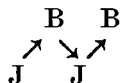
¹⁶ G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, scoasă de P. Nițulescu, București, 1939, p. 79—80 ; republicat de același în *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 127—128. (În continuare cităm după *Patrium Carmen*.) Cu destulă siguranță se poate afirma proveniența maramureșeană a variantei.

aspect divers, respectiv cuprinzînd variante-colind și variante-cîntec, ambele avînd însă — din punctul de vedere al structurii muzicale — caracteristici unitare, ca de pildă: monotematism; structură metrico-ritmică similară cîntecelor de joc; o structură melodică ce urmează în mare tiparele formalizate ale doinei (scară hexacordală de tip doric medieval, formulă ascendentă 1—5, formule mediane bazate pe alternanța treptelor 6—5 și 5—4, recitativ cadențial final pe treapta secundă). Toate acestea — cît și eventuala rezonanță antică a unor termeni din refrenul întins ce-l au mai toate variantele tipului¹⁷ — sînt o dovadă a vechimii deosebite a acestuia, datînd dintr-o perioadă în care anumite trăsături de gen muzical nu erau încă definitiv concretizate¹⁸.

Un tip mai evoluat decît cel vocal-versificat precedent este poemul instrumental. Obîrșia sa rezidă într-o narare în proză a poveștii pierderii și căutării turmei de către cioban, cele două stări sufletești opuse: a) jalea în urma pierderii oilor și b) bucuria în urma iluziei găsirii lor fiind ilustrate — în cadrul strict al narațiunii — cu mijloace muzicale, respectiv instrumentale. Jalea (= J) este redată printr-o doină sau — în variantele mai noi sau în zone folclorice în care acest gen nu există — printr-un cîntec iubit, iar bucuria (= B) printr-o melodie de joc. Dat fiind că bucuria intervine doar în urma iluziei găsirii turmei — apropiindu-se, ciobanul vede că presupusele oi nu erau decît pietre —, ea este urmată de aceeași melodie de jale. Astfel se naște tipul muzical bitematic de organizare tripartită:



Narațiunea, cu trăsăturile ei simple, a devenit funcțional de pri-sos, în urma diluării sensului ei moralizator primar, iar formal prin posibilitatea decodării fără explicații suplimentare de către comunitatea folclorică a alternanței opoziționale doină (= jale) — joc (= bucurie). Ca atare, poemul a continuat să existe cu funcționalitate estetică, rezumîndu-se în majoritatea cazurilor la elementul muzical. În același sens trebuie înțeleasă evoluția spre variantele azi covîrșitoare cu „happy end” (găsirea, în cele din urmă, a turmei), avînd o schemă bitematică evadripartită:



¹⁷ G. Breazu, *op. cit.*, p. 116—117, găsește termenului *liliri* din refren o rezonanță latină.

¹⁸ Caracteristici muzicale comune mai multor genuri pot fi identificate pe scară mult mai largă și duc — în genere — la ideea „tipului melodic unic”, unitar, care ar fi satisfăcut în vechime cerințele muzicale în cele mai diverse ipostaze funcționale. Bartók Béla susține astfel existența exclusivă, în trecut, a tipului muzical de doină în Maramureș, el vehiculînd toate textele lirice și epice (*Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken-Verlag, 1923, p. XI). O situație similară o afirmă și C. Brăiloiu pentru Făgăraș (*Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Drăguș*, Paris, 1960). Identitatea unor elemente ritmice ale colindelor și dansurilor a fost scoasă la iveală de Gh. Ciobanu (*Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, în „Revista de etnografie și folclor”, an. 9, 1964, nr. 1, p. 33—69). M. Kahane surprinde un „substrat melodic comun, care răzbate, pe deasupra deo-

Variantele ce se abat de la modelele general cunoscute de către comunitățile folclorice, cum ar fi de pildă aceea a lui Popa Taftă, din Negrilești, jud. Vrancea¹⁹, care amplifică narațiunea cu episoade multiple, inedite, nu mai pot fi decodate într-o prezentare strict muzicală, necesitând un comentariu verbal.

Tipul-poem este răspîndit în toată țara²⁰, predominînd însă în intensitate zonele în care odinioară păstoritul era ocupația de bază.

Cele două tipuri discutate pînă aici pot fi considerate producțiuni specifice pastorale. O replică ironică le-o dă acestora tipul lăutăresc.

Date fiind deosebirile economice, de grai, port etc.²¹, dintre mocani și cojani, este firesc ca, odată răspîndită pe căile de transumanță²², piesa să fie recepționată prin prisma agricultorului, iar această prismă implica o mare doză de ironie față de mocan²³. Astfel piesa — „curioasă în felul ei”, apreciază Ov. Densusianu²⁴ — nu mai face parte din repertoriul păstoresc, ci devine o baladă cu funcție parodistică pe tema pierderii oilor, ascultată cu plăcere la petreceri.

Scheletul narațiunii este, în punctele ei esențiale, concordant cu cel al tipurilor precedente: pierderea oilor, urmată de căutarea lor. Mai mult chiar: unele trăsături indică modelarea tipului lăutăresc în urma contactului cu tipurile de concepție arhaică, într-un trecut relativ îndepărtat. Astfel, motivarea pierderii turmei, prin neglijarea îndatoririlor pastorale datorită unei legături amoroase, este aici de cele mai multe ori prezentă, dar are un sens batjocoritor; de asemenea faptul negăsirii oilor, căruia îi lipsește însă orice intenție moralizatoare. Am adăuga acestor argumente existența, drept punct crucial, a motivului-invariantă „întîlnirea cu lupul”, pe care l-am relevat la tipul prim.

Datorită integrării piesei în complexul funcțional „baladă”, acțiunea ia proporții, iar personajele se înmulțesc, caracterizarea lor ținînd,

sebirilor de gen și vechime, la ascultarea cîntecului popular oltenesc...” (*Baza preparentonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor”, an. 9, 1964, nr. 4—5, p. 387; vezi și aceeași, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 10, 1965, nr. 5, p. 477—490, și P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor”, an. 5, 1960, nr. 1—2, p. 7—24).

¹⁹ Mg. 38 a, Negrilești, jud. Vrancea, inf. Nicolae Taftă, 46 a., (caval), culeg. G. Sulițeanu, VI 1951, transcr. G. Sulițeanu. Piesa are 15 episoade distincte, ilustrate cu mijloace muzicale-instrumentale.

²⁰ Marea lui răspîndire l-a făcut pe Caracostea să afirme că, „dacă ați cerceta cît de puțin în satul sau în împrejurimile dumneavoastră, ați da de variantele acestui cîntec...” (*Balada poporană română*, 1932—1933, p. 18).

Răspîndirea mare pe care o avea piesa pare să fi determinat și atestările istorice azi cunoscute asupra ei. Prima mențiune o găsim la marele liric maghiar Balassa Bálint (1551—1594), fiind totodată și prima atestare sigură a unei melodii populare românești (cf. G. Kristóf, *Influența poeziei populare române din secolul al XVI-lea asupra lui Balassa Bálint*, în „Dacoromania”, an. 3, 1922—1923, Cluj, 1924, p. 550—560). Știrea următoare ne parvine din secolul al XVII-lea, tot din Transilvania (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, 1925, ed. a II-a, vol. I, p. 28).

²¹ Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 256—260 (în special 258—259), 254, passim. Tot aici (p. 259) se indică generalitatea opoziției plugar-cioban, ea nefiind numai o caracteristică a stărilor de lucruri românești.

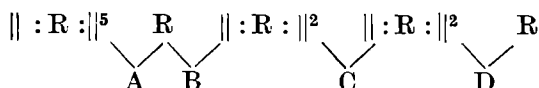
²² *Ibidem*, p. 291.

²³ *Ibidem*, p. 256.

²⁴ *Ibidem*, p. 289, nota 3.

în general, de prezentarea umoristică a tipicului categoriilor naționale sau profesionale cărora aparțin. De altfel „happy end”-ul, cerut de funcția de destindere a piesei de față, este construit prin mijloace specifice, saturate de vervă ironică : ciobanul se căsătorește cu o româncuță și-și reface turma : din două oi face patru, din patru opt. . . etc., și „iată turma la loc”.

Din punct de vedere muzical, tipul de baladă denotă o structură cu asemănări evidente cu forma de rondo. Dînd episoadelor muzicale de baladă sensul de *refren* de rondo (= R), iar elementelor interpuase sensul de *cuplet*, structura bunăoară a exemplului C din *Anexă* (care, în comparație cu altele, este o variantă de mică întindere !), va fi :



(A = cîntecul țiganului; B = cîntecul neamțului; C = cîntecul românilor; D = cîntecul româncuței; R = episodul de baladă).

De notat că episoadele de baladă se prezintă neuniforme în privința structurii lor interne, ele fiind supuse legilor improvizației caracteristice genului „baladă”. Faptul l-am scos în evidență, notînd episoadele de baladă cu cifre romane (I—XI) și indicînd prin litere mari în dreptul fiecărui vers esența muzicală a rîndului melodic respectiv (litera *f* desemnează cadența instrumentală, iar *excl.* = „exclamație”).

Amintim, în încheiere, unele forme dramatice ale poemului²⁵, care, augmentate, duc la controversata piesă „Mocanii”²⁶. De asemenea se cunoaște și forma interpretării dramatizate — cu rolurile împărțite — a tipului lăutăresc²⁷.

În articolul de față nu ne-am propus — după cum s-a constatat — să analizăm amănunțit marea varietate de tipuri și variante; am vrut doar să prezentăm o ipoteză asupra originii piesei, să-i deslușim acesteia jaloanele principale ale evoluției și să conturăm, în linii generale, problematica de bază a tipurilor.

ANEXĂ

A. Varianta vocală succintă („Horia caprelor”)

fig. 13422 a

Culeg. : L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947

Tr. : G. Habenicht

Crăcești, jud. Maramureș

Inf. Paul M. Roman

²⁵ Ni le descrie Gh. Vrabie, *Există „Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea?...”,* în „Cercetări folklorice”, I, București, 1947 (Cercul de studii folklorice), p. 130—138.

²⁶ T. Gălușcă, *op. cit.*

²⁷ Frățilă, jud. Vilcea, culeg. G. Păunescu, 22 II 1938, și publicat, cu observații adiacente asupra modului de execuție și a împrejurărilor în care s-a cîntat, în „Izvoarașul”, an. 21, 1940, nr. 9—10, p. 308—311.

M M $\text{♩} = 144$

M-o mi-na' ma - ma la ca-pre, M-o mi-na' ma -
ma la ca-pre, De min - ca - re, Și pe bum-ba l-o che-mat.
Ti - ti - ri - la dai-nai, Hop, țur, țur, Țur, țur, țur! V.F.

B. *Poemul muzical* („A ciobanului cînd și-a pierdut oile”; cîntec-doină și joc)

mg. 1740 e

Rășinari, Jud. Sibiu

Culeg. : A. Bucșan, 27 VII 1960

Inf. Niculae Bratu, 42 ani

Tr. : G. Habenicht.

J. (Jalea)

Rubato M M $\text{♩} \approx 120$

fluir

V.F.

B. (Bucuria)

Giusto M M $\text{♩} = 112$

V.F.

C. Tipul lăutăresc (Baladă : „Ciobanu cînd a chierdut oile”)

mg. 1817 a

Desa, jud. Dolj

Culeg. : Al. Amzulescu, A. Sachelarie,

Inf. Mihai Constantin (Lache Găzaru), vioară

17 II 1961

și voce

Tr. : G. Habenicht

[Nicolae Gh. Budulică, chitară]

1. Introducere instrumentală (Melodia baladei)

Rubato MM $\text{♩} \approx 110$ 

1a. Episod baladă

MM $\text{♩} \approx 76$ ($\text{♩} = 152$)

voce

(A) $\text{♩} \approx 76$ ($\text{♩} = 152$)

Foa-le ver-de mă - ge - ran - î, Co - lea - n va - le la ste - jar î

(B)

(C) $\text{♩} \approx 76$ ($\text{♩} = 152$)

D-a - u - leș - te-un pă - cu - rar - î

(C₁) vioară

(A₁)

A - u - leș - te-un pă - cu - rar - î Din flu - ier și din ca -

(D)

(C₂)

val - î — Dar de ce că d-a - u - lea, măi, De u - rî - tul o - i - lor,

(C₃)

(E)

De iu - bu ne - vîș - te - lor, De dra - gu fe - ti - te - lor —

(E₁)

(E₂) vioară

De iu - bu ne - vîș - te - lor - î

- II. A(v) Aulea ce aulea, *măi*
 De El în bită să răzma, *măi*
 f2
 Ce Frumos somnu că-l lua, *măi*
 Cv Urit vis că mi-ș visa, *măi*
 Ev Drept în picioare sărea, *măi*
 Ec Drept în picioare sărea.
 f2
- III. A Peste tirlă să uita, *măi*
 D Nici o oaie nu găsea, *măi*
 Cv Nici o oaie nu venea, *măi*

(F) (Cv1)

(F) *De foc, de i - ni - mă ra, măi*

(G) *El de foc și de pò-to-pu.*

Fă-cu fo-cu î pe co-joc-î,

(Ev1)

Fă — cea fo - cu — pe co-joc-î

(f2)

- IV. A(v)c Drum la vale apuca, *măi*
 C Lup în cale-l întilnea, *măi*
 Ev2c Sta de bună ziua-i da
 Ec Și lupu că-i mulțumea.
 parlato { Măi, lupule, dumneata,
 N-ai văzut turmița mea?
 Ba-am văzut-o
 și-am păscut-o,
 Toată noaptea-am canunit-o;
 Crez, nene, n-am cunoscut-o!
 Cv La fintini
 stau căpățini,
 Cv Pin pirloage
 stau sfirtoage,
 F Pin noroaie
 tot cotoaie,
 F Pin vilcele
 plotoșele,
 Ev3c Vai de păcatele mele!
 Cv2c Pin noroaie
 tot cotoaie,

- Cv Iar pin văi
tot burs de oi.
- Fc Sus în 'virfu muntelui,
Ev₂c₁ Cojocu ciobanului,
Ec₁ Căpățina țapului,
Ec Ș-aia s-a dus dracului.
- f₂
- V. A(v)c Iar ciobanu de-auzea, *măi*
Dc Drumu la vale-apuca, *măi*
- f₂
- A(v)c Drum la vale-apuca, *măi*
Dc Țigan în cale-ntilnea, *măi*
Ev₂ Sta de bună ziua-i da, *măi*
Ec Sta de bună ziua-i da,
(parlato) Hăi! Că și țiganu-i mulțumea!
Cc Iar ciobanu ce grăia, *măi*:
- parlato { Măi țigane, dumneata,
Tu să faci cîntarea mea,
Să-ți dau un pol nou și ferecat,
Dupe fund de chimir băgat!
Începea țiganu cu de-ale lui,
Ca la ușa cortului:

2. Cîntecul țiganului

MM ♩ = 110

vioară

voce

Șu-de, șu-de la da-ra,
Nici mo-le-te n-ai pi-le,

Nei-cu-li-ță șe De cîn dras-țu-n n-ai cior-de Nei-cu-li-ță șe
Nei-cu-li-ță șe Și cior-da pe bar-bi-le Nei-cu-li-ță șe

- VI.
- parlato { Măi țigane, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea!
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta!
- Cc Mai nainte că mergea, *măi*
Ev₂ Neamțu-n cale întilnea, *măi*
G Sta de bună ziua-i da
Cc Și neamțu că-i mulțumea, *măi*
Cv Dar ciobanu că-i spunea, *măi*
- parlato { Măi neamțule, dumneata,
Tu să-mi faci cîntarea mea!
Să-ți dau un pol nou și ferecat,

parlato

Dupe fund de chimir băgat !
Începe neamtu cu de-ale lui,
Ca să ia polu ciobanului :

3. Cîntecul neamțului

MM $\text{♩} = 70$

vioară

MM $\text{♩} = 66$

VOCE

Hai, di - ri, di - ri, neam - țu - le,

Cum îți cu - ră zădren - ță - le!
Neam - țu - le deș - tep - tu - le! Las' să cu - re, că nu - mi pă - să,

Că mi - e nem - țoi - ca fru - moa - să, Pu - ne a - ță și le coas'!

Hai, di - ri, di - ri, neam - țu - le, Cum îți cu - ră zădren - ță - le!

Las' să cu - re, că nu - mi pă - să, Cam al - te - le mai fru - moa - să!

VII.

parlato

Măi neamțule, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta !

Cc. Mai nainte că mergea, măi
E Român în cale-ntilnea, măi
Ec Sta de bună ziua-i da.

f_3 MM $\text{♩} \approx 98$

vioară

VIII.

excl. 1

A - le - lei!

Ave Român în cale-ntilnea, măi
Cc Sta de bună ziua-i da, măi
Ec Și romănu-i mulțumea.

parlato { Măi române, dumneata,
 Ia să-mi faci cîntarea mea,
 Să-ți dau un pol nou și ferecat
 Dupe fund de chimir băgat !
 Începea romănu cu de-ale lui,
 Ca cînd vine seara oșoit de la plug:

4. Cîntecul românului (Doină)

Rubato MM ≈ 138

vioară

precipit.

voce MM ≈ 168

Păi! — Foa - ie ver - de

de gre - na - tă [vîoară] Ne - ne, Vi - ne nei - ca

di - la sa - pă Os - te - nit și plin de a - pă, Vi - ne ne - nea

de la plu - gî Cu șa - să jun - gani la jug - î Ieu - l în - treb că - i

precipit.

o - do - rit - î Iei să ui - tă nă - că - jî - î Or jun - ca - nii

Ieu stă - tut - î, Or răs - te - ie - le le - a frînt - î, Or pă - min - tul

să - n - tă - rit - î, De să ui — tă nă - că - jî - î, De — să

ui - tă nă-că-jit - î. Iar mă mi - nă ta - ta la plug-î.
precipit.
Dă-l nai-bii de meș - te - șug-î, Nu știu bo - ii să-i în - jug-î
Lu-mea-n-ju - gă coar - ne - le, măi, Ieu-i în - jug cu coa - de - le, măi,
Și-n-jug cu ju - gu pe dos-î, De căd res - te - ie - le jos - î.

IX.

parlato { Măi române, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea!
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta!

C Mai nainte că mergea, măi
E Rumâncuța c-o-ntîlnea, măi
Ec Rumâncuța c-o-ntîlnea.
f2

parlato { Româncuțo, dumneata,
Neica mîncă-ți-ar limba!
Tu să faci cîntarea mea,
Să-ți dau un pol nou și ferecat
Dupe fund de chimir băgat!

X.

A(v)c Sta de bună ziua-i da, măi
Cc Și românca-i mulțumea, măi
Ec Dar ciobanu c-o-ntreba:

5. Cîntecul româncuței („Pe deal pe la Corlățel”)

MM ♩. 66

vioară

voce

Foa-ie ver-de de-ge-je-lî Pe deal pe la



Obs. Se cîntă melodia cîntecului de încă trei ori, cu variații mari!

Decît, puică, testemelf
 Să le-mpărțim amîndoi,
 Testemel cu floare-albastră,
 Inimă friptă și arsă,
 Dacă mi-a fost mintea proastă.
 [Interludiu instrumental, bazat pe măsurile || :9-12 : ||
 ale „cîntecului romînceuței”]
 Cine-nșală pe voinic?
 Cîrpele de borangici
 Și gheata cu tocul micî.
 Pe femeie cine-o-nșală?
 Pălăria pe-o sprînceană
 Și mustața găbioară,
 Aste două mă omoară.
 Aste două de n-ar fi,
 Omu n-ar mai bătrîni.
 Aste două dacă este,
 Omu de-aia bătrînește.
 { Romînceuțo, dumneata,
 { Neica mîncă-ți-ar limba!
 { Asta ie cîntarea mea!

XI.

parlato

f2

A(v)	La verdeață să trăgea,
D	Puțin dragoste făcea, <i>măi</i>
Cc	Mergea și să cununa, <i>măi</i>
Cv	Două oi că-mi cumpăra, <i>măi</i>
Evc	Și din două făcea patru,
F	Și din patru făcea optî,
Ev ₂	Iacă e tirla la locî,
Ec	Iacă e tirla la locî.



Obs. Vioara acordată cu un semiton mai jos. Vocea e notată în raport cu vioara, dar scrisă cu o octavă mai sus.

L'HISTOIRE DU BERGER QUI A PERDU SES MOUTONS (Genèse, évolution, typologie)

L'une des plus répandues productions folkloriques roumaines, l'histoire du berger ayant perdu ses moutons, bien qu'unitaire, en ligne générale, comporte cependant des formes d'expression artistique très variées. Ses trois moments essentiels — la perte, la recherche et la découverte (éventuelle) — sont concrétisés dans : a) un chant vocal (parfois un Noël) monothématique ; b) un poème instrumental bithématique (une partie lente symbolisant la tristesse, après la perte des moutons, suivie d'une mélodie de danse exprimant la joie de les avoir retrouvés ou de l'illusion de les avoir trouvés) entremêlé parfois de l'explication verbale de l'action ; c) une ballade dans le style récitatif-épique, et d) certaines réalisations dramatiques.

L'auteur ne se propose pas de réaliser l'analyse de chaque forme de la pièce, mais seulement d'en expliquer certaines étapes de sa genèse et de la cristallisation de divers types. C'est ainsi que l'on avance l'hypothèse de l'origine de l'histoire, dans le complexe des croyances populaires exigeant la chasteté des bergers, et qu'il ne s'agit que de l'exposé, à des fins morales, des conséquences de la transgression de cet impératif.

L'argumentation s'étaye de l'analyse de quelques variantes ainsi que de certaines informations plus amples d'ordre ethnographique. On considère que le chant monothématique en est la forme plus ancienne du conte, le poème instrumental représentant une forme plus évoluée ; quant à la ballade, elle n'est que la réplique ironique des agriculteurs de Munténie, à cette histoire colportée par les bergers transylvains de transhumance. Les trois formes de la pièce sont présentées dans l'annexe.

PUNCTE DE VEDERE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ A INVENTARULUI AGRICOL ARHAIC ROMÂNESC*

GEORGETA MORARU-POPA

Lucrarea încearcă să schițeze cîțiva factori importanți, indispensabili reconstituirii etapelor principale ale evoluției uneltelor agricole folosite, din cele mai vechi timpuri, pe teritoriul României. Reconstituirile sînt necesare atît studiilor de etnografie agrară, cît și lămuririi unor probleme de interes comun privind etnografia, arheologia și alte discipline ale istoriei culturii materiale românești.

Lucrul pămîntului a constituit una din principalele ocupații ale populațiilor carpato-danubiene, bazinul Dunării fiind considerat de specialiști drept una din regiunile clasice pentru agricultură încă din neolitic¹. Cu toate acestea, studiile întreprinse pînă acum, pe linia reconstituirii inventarului agricol arhaic, s-au lovit de o serie de dificultăți, datorate lapidarelor și uneori controversatelor informații furnizate de izvoarele preistorice și antice.

Este îndeobște cunoscut că primele știri scrise privitoare la cultivarea pămîntului în spațiul carpato-balcanic sînt de dată mult mai tîrzie (sec. V î.e.n.)², în comparație cu cele mai vechi atestări arheologice, ilustrînd deci o realitate mai recentă din istoria acestei ocupații. În general, majoritatea acestor știri, transmise de scriitorii antici sub forma unor observații, au un conținut controversat. Ele atestă cultivarea pămîntului la geto-daci, cultura anumitor cereale³, dînd accidental amănunte asupra uneltelor agricole⁴ și mai puțin asupra tehnicilor

* Într-o formă succintă am prezentat această lucrare ca o comunicare intitulată *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic*, la sesiunea Institutului de etnografie și folclor din 24–26 iulie 1967.

¹ V. Părvan, *Dacia — civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, București, Edit. științifică, 1958, p. 153.

² Herodot, *Istoriei*, cărțile IV și V; vezi *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, Edit. Acad., 1964.

³ Herodot, IV, 17–18; Arrianus, *Anabasis*, I, 3–4; P. Ovidius Naso, *Tristele*, III, 10, 46–62; Columella, VII, 2; Strabon, XI, 97, XVIII, 25, 34, 44; Galenus, *De alimentor facult.*, lib. I, C. 13; Aelianus, *Variae historiae*, III, 39; V. Părvan, *Getica. O proto-istorie a Daciei*, București, 1926, p. 132–133.

⁴ P. Ovidius Naso, *Tristele*, V, 10, 23–24.

agricole⁵. Relațiile agrare ignorate de scriitorii antici sînt indirect reflectate doar de unele izvoare epigrafice⁶.

Cele mai numeroase informații referitoare la istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României ni le furnizează vestigiile scoase la iveală de săpăturile arheologice: unelte agricole, grînele carbonizate, pleava de cereale din pasta ceramică, urmele de paie imprimate pe bulgării de lipitură arsă, rîșnițele etc. Informațiile arheologice în legătură cu străvechile unelte agrare nu sînt însă pe deplin edificatoare pentru reconstituirea unui inventar confectionat în marea lui majoritate din lemn, material prin excelență perisabil. Au ajuns pînă la noi doar unelte sau fragmente de unelte din materiale mai durabile: piatră, corn, bronz sau fier. Din această cauză, majoritatea încercărilor de interpretare a izvoarelor scrise și arheologice referitoare la inventarul agricol arhaic au dus la concluzii diferite, problema reconstituirii sale rămînînd în bună măsură deschisă pînă astăzi.

În general, istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României nu a constituit un subiect de sine stătător, fiind cercetată la noi parțial în cadrul unor capitole ale istoriei agriculturii românești, și aceasta la rîndul său destul de puțin studiată. Arheologii s-au ocupat tangențial de agricultura preistorică și antică, oprindu-se mai mult asupra plugului folosit de geto-daci, subiect la prima vedere banal, dar care, odată abordat, s-a dovedit foarte dificil de tratat, suscitînd un interes cu totul deosebit⁷.

Data fiind această situație, rezultatele cercetărilor etnografice pot contribui la rezolvarea corectă a reconstituirii inventarului agricol arhaic. Disponînd de un bogat material comparativ contemporan, ele vin să completeze și totodată să valorifice multe din materialele arheologice care la prima vedere par greu de înțeles. Reconstituirea tipurilor arhaice de unelte agricole, precum și stabilirea vechimii, răspîndirii, importanței economice și apartenenței etnice a acestora, este necesară și posibilă în conexiune cu problemele ridicate de studiul materialelor etnografice culese de pe teren.

Dar și cercetările de etnografie agrară efectuate pînă acum⁸ nu au urmărit decît sporadic problema uneltelor agricole. Studiul acestor unelte

⁵ Horațiu, *Carmina*, III, 24, 10—16.

⁶ Pe acestea le posedăm în special din epoca romană; vezi V. Părvan, *Gerusia din Callatis*, în ARMSI, s. II, t. XXXIX, 1920; CIL, III, 14447.

⁷ C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, București, 1922; V. Părvan, *Getica...*, București, 1926; V. Canarache, *Uneltele agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în „SCIV”, I, 1950, p. 83—109; A. Bodor, *Contribuții la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană*, în „SCIV”, VII, 1956, p. 253—266; Radu Florescu, *Agricultura în Dobrogea la începutul stăpînirii romane*, în „SCIV”, VII, 1956, p. 367—392; I. H. Crișan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș (plugul la geto-daci)*, în „SCIV”, 1960, nr. 2, p. 285—299; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva stampile anepigrafice și o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV”, XI, 2, 1960; I. Berciu și Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strimbu de lîngă Grădiștea Muncelului*, în „SCIV”, XIV, 1963; I. Glodariu și M. Cimpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad (rn. Reghin)*, în „SCIV”, nr. 1, 1966; Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221 etc.

⁸ Ion Ionescu de la Brad, *Excursion agricole dans la plaine de la Dobroudja*, Constantinopol, 1850; idem, *Agricultura română din județul Dorohoiu*, București, 1866; idem, *Agricultura română din județul Mehedinți*, București, 1868; idem, *Agricultura română din ju-*

s-a dovedit a fi complicat, din cauza bogatului și variatului material documentar, greu de selecționat și mai ales de interpretat, aparținând unor epoci cu totul diferite, începînd cu cele contemporane și sfîrșind cu cele preistorice. Probleme dintre cele mai dificile și contradictorii a ridicat cercetarea inventarului agricol contemporan, în special a celui folosit la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. În această perioadă, constatăm pe întreaga țară, pe lîngă uneltele de proveniență industrială, o mare uniformitate a principalelor tipuri de unelte agricole, de tradiție feudală, alături de care apar surprinzătoare elemente de caracter arhaic, ce nu pot fi atribuite nici perioadei moderne și nici celei feudale. Necunoașterea temeinică a tuturor aspectelor inventarului agricol contemporan, analiza nediferențiată a lor, a condus la accentuarea unei laturi în detrimentul celorlalte, dînd naștere unor confuzii care nu au nimic comun cu realitatea etnografică a țării noastre.

În lucrarea de față, ne vom referi la uneltele agricole românești confecționate parțial sau în întregime din lemn, în legătură cu care informațiile istorico-etnografice sînt mai puțin precise. Dintre acestea, ne vom opri mai mult asupra plugului, instrumentul agricol cel mai complex, a cărui apariție a influențat dezvoltarea ulterioară a agriculturii.



Confruntarea materialelor contemporane cu cele antice comportă studii de etnografie comparată aprofundate, pentru elucidarea multitudinii implicațiilor ridicate de reconstituirea inventarului agricol arhaic. O condiție esențială este ca stabilirea „paralelelor etnografice” între materiale care aparțin unor epoci cu totul diferite să evite simpla confruntare și interpretare a unora prin altele, deoarece condițiile și organizarea societății antice difereau mult de cele actuale. De aceea, este necesară o cunoaștere corectă și amănunțită atît a istoriei vechi și a informațiilor etnografice care s-au mai păstrat, cît și a realităților etnografice contemporane, cunoaștere posibil de realizat doar prin prisma unor cercetări specializate de paleoetnografie, în cazul nostru de paleoetnografie agrară. Scopul acestei discipline etnografice este ca, pornind de la materialul etnografic contemporan și folosind toate informațiile pe care arheologia și izvoarele scrise, antice sau feudale, le pot furniza, să reconstituie întreaga istorie a agriculturii și implicit a inventarului agricol folosit pe teritoriul României, începînd cu cele mai timpurii atestări ale sale pînă în zilele noastre.

Prin confruntarea comparativă a materialelor furnizate de izvoarele antice cu cele contemporane, cercetările de paleoetnografie agrară nu urmăresc găsirea unor forme identice de unelte, care s-au perpetuat aidoma de-a lungul generațiilor, ci doar a unor tipuri de unelte care în anumite condiții și-au găsit aplicarea secole de-a rîndul, întîlnindu-se

deciul Putna, București, 1869; Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913; Romulus Vuia, *Hautes cultures en terrasses en Transylvanie*, Copenhaga, 1938; Valeriu Butură, *Agricultura în terase în zonele înalte ale Carpaților românești*, Cluj, 1964; Romulus Vulcănescu, *Agricultura de munte în vestul Carpaților Meridionali*, în „REF”, tom. 12, 1967, nr. 2, p. 89—99; idem, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967.

* Georgeta Moraru-Popa, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în mss.

astăzi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Continuarea folosirii acestora nu trebuie privită ca o neîntreruptă și generală utilizare a unor unelte agricole din neolitic și până în vremurile noastre. De multe ori, s-a putut întâmpla ca în anumite împrejurări acestea să fi dispărut sau ca aria lor de răspândire să se fi limitat doar la unele zone izolate în care s-au refugiat, iar datorită unor împrejurări social-economice și politice, de cele mai multe ori vitrege, să asistăm la reapariția lor bruscă¹⁰.

Fiind vorba de o perioadă de timp foarte îndepărtată, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic este necesară folosirea unei metodologii complexe, în stare să elucideze multiplele implicații ale acestei probleme, care vor face obiectul unui studiu aparte.

Așa cum am menționat mai sus, în reconstituirea inventarului agricol arhaic românesc trebuie să avem în vedere o serie de factori care au conlucrat și au determinat apariția și utilizarea tipurilor de unelte agricole caracteristice zonei carpato-danubiene. În principal, aceștia sînt factori de ordin geografic, economic, demografic etc., strîns legați de condițiile locale, la care s-au adăugat o serie de influențe externe, de mai mică sau mai mare importanță, preluate și modificate însă în funcție de necesitățile cultivatorilor din aceste regiuni.

Pentru ca reconstituirea unei unelte agricole arhaice să fie cît mai corectă, este necesară, în primul rînd, o perfectă cunoaștere a *complexului social-istoric* căruia îi aparține unealta respectivă. Studiarea sa trebuie făcută în contextul *stadiului de dezvoltare al forțelor de producție* caracteristic epocii respective, al evoluției tehnicii în general. Urmărind evoluția uneltelor agricole, pe parcursul evoluției forțelor de producție, se poate sesiza de ce sau în ce împrejurări uneltele au evoluat sau nu. Se poate astfel preciza cu exactitate cărei epoci sau căror epoci este reprezentativă o unealtă agricolă și cînd aceasta rămîne doar un vestigiu, care supraviețuiește în virtutea anumitor necesități sau tradiții.

Cunoașterea stadiului de evoluție al forțelor de producție este necesară, în special, pentru precizarea tipologiei uneltelor agricole compuse, din care s-au păstrat doar fragmente. În acest caz, stabilirea corespondențelor cu materialele etnografice contemporane, care ne-ar putea servi ca bază de reconstituire, este destul de dificilă, deoarece multe din uneltele agrare folosite pînă astăzi au supraviețuit prin transformarea lor în unelte specializate pentru cu totul alte munci agricole.

Elocvent este următorul exemplu: pentru precizarea tipologiei aratului folosit de geto-daci, nu s-a putut lua ca bază de reconstituire tipul de plug, patrulater și asimetric, caracteristic agriculturii medievale românești. Au trebuit căutate forme de pluguri derivate din tipuri arhaice, forme rudimentare și incipiente ale unui instrument de arat care spărgea pămîntul fără a răsturna brazda. Într-o lucrare mai

¹⁰ Dacă ar fi să exemplificăm, cazuri similare avem în timpul așa-zisei „alimentații de foamete”, cînd populația este nevoită să revină forțat la forme arhaice de hrană; vezi I. Claudiu, *Alimentația poporului român*, București, 1939.

veche, am reușit să stabilim o filiațiune între aratrul antic și rarița din vremea noastră¹¹.

Perfecționarea uneltelor agricole mai trebuie studiată și corelată cu dezvoltarea meșteșugurilor și a ocupațiilor tradiționale caracteristice, cu *evoluția întregii vieți economice*, urmărind perioadele de avânt și decădere pe care aceasta le-a cunoscut de-a lungul istoriei, precum și cauzele social-economice și politice care au condus la ele¹².

Fenomenul fiind reversibil, trebuie să ținem seama și de repercusiunile pe care le-a produs apariția uneltelor agricole perfecționate asupra dezvoltării agriculturii, iar aceasta la rîndul său, asupra dezvoltării economice și sociale a societăților omenеști care le-au folosit. Analizînd evoluția întregii vieți economice românești, putem observa cum apariția uneltelor agricole perfecționate a coincis întotdeauna cu perioadele de avînt economic și afirmare pe plan politic a societăților umane de la Dunărea de Jos. Cercetările din ultimul timp atribuie înfloritoarelor culturi ale neoliticului tirziu din sud-estul Europei folosirea plugului atelat cu vite cornute¹³, invenție tehnică crucială în istoria agriculturii. Apariția celor două piese din fier ale aratrului geto-dac, care presupun un tip de aratru foarte evoluat, coincide cu perioada de maximă înflorire economică și afirmare politică a societății geto-dacilor¹⁴. De asemenea, apariția plugului feudal este documentată la noi începînd cu perioada de avînt economic, ce a premers epocii închegării statelor feudale românești¹⁵.

Studiul *mediului social economic* în care o unealtă agricolă a fost întrebuințată ne poate indica o serie de amănunte suplimentare pentru reconstituirea acesteia. Astfel, unele vor fi fost uneltele agricole folosite în centrele antice importante, aristocrația avînd toate posibilitățile de procurare a celor mai perfecționate unelte ale vremii, unele din ele de o surprinzătoare asemănare cu cele folosite pînă în zilele noastre (de exemplu, seceri, hîrlețe, coase din fier), și altele vor fi fost uneltele folosite în mediul rural, unde milenii întregi lemnul a constituit materialul de bază pentru confecționarea uneltelor, de aici și persistența celor mai arhaice tipuri de unelte în lumea satului. Din această cauză, deosebirile dintre uneltele agricole folosite în mediul urban și cele din mediul rural vor fi fost mari, chiar dacă tipologic erau asemănătoare; eficacitatea, randamentul lor vor fi diferit foarte mult.

¹¹ Georgeta Moraru-Popa, *op. cit.*, în „REF”, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 214—215. Prima apropiere între cele două instrumente o face V. Părvan în *Getica...*, p. 138.

¹² Dacă ne-am referi la o perioadă recentă din istoria agriculturii românești din ultimele secole, am putea surprinde o serie de fluctuații în practicarea ocupației agricole, datorate împrejurărilor politice prin care au trecut țările române, explicînd totodată și aspectele contradictorii ce caracterizează inventarul agricol românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea; vezi capitolele de viață economică din *Istoria României*, vol. III—IV, București, Edit. Acad., 1964.

¹³ Vladimir Dumitrescu și Tancred Bănățeanu, *À propos d'un soc de charrue primitive, en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în „Dacia”, N. S., IX, 1965, p. 59—67.

¹⁴ *Istoria României*, vol. I, p. 268—270.

¹⁵ N. Edroiu și P. Gyulai, *Evoluția plugului în țările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis”, II, 1965; V. Neamțu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen Age en Moldavie*, în „Revue roumaine d'histoire”, tom. IV, 1967, nr. 4.

De altfel, această situație a continuat a fi caracteristică și întregului ev mediu românesc, accentuându-se prin diferențierea ivită între satele moșnenești libere, păstrătoarea vechilor tradiții de organizare social-teritorială a obștii sătęști, și satele iobăgești aservite, iar mai nou prin diferențierea socială tot mai pregnantă din cadrul aceluiași sat, datorită pătrunderii capitalismului. Desigur că la perpetuarea folosirii uneltelor de caracter arhaic a mai contribuit și forma de economie natural-închisă, de tip feudal, care a durat multă vreme în România și în care mica gospodărie fărănească, cu puținele ei resurse materiale avute la dispoziție, le-a preluat și cu unele modificări le-a folosit pînă în secolul al XX-lea.

Raritatea unor unelte agricole perfecționate în mediul rural își mai găsește explicația în însăși forma de organizare a satului devălmaș românesc, în care unelte de genul plugului foloseau întregii comunități. S-au păstrat pînă tîrziu rămășițele unor vechi forme de asociere în muncă cu astfel de unelte, sub forma „tovărășiilor de plug”, a „plugului satului” (efort colectiv pentru deștelenirea pămîntului) sau a „clăcilor” pentru efectuarea diferitelor munci agricole¹⁶.

În general, agricultorii și-au creat inventarul agrar în funcție și în raport cu posibilitățile și mai ales cu necesitățile izvorite din natura regiunii în care trăiau. De aceea, analiza *factorilor geografici* poate explica o serie din cauzele apariției și uneori ale menținerii unor unelte agricole tradiționale pînă în vremea noastră, precum și multitudinea particularităților acestora de la o zonă la alta¹⁷. De altfel, permanența acestor factori geografici constituie pivotul pe care trebuie să se axeze cercetările de paleoetnografie agrară, cînd operează cu elemente culturale ale unor epoci istorice extreme. Condițiile concrete de practicare a agriculturii din zonele de deal, munte sau cîmpie, au determinat existența unor game întregi de unelte agricole, fiecare din ele adaptată reliefului și solului în care se foloseau.

Reconstituirea uneltelor agricole, în special a celor cu o construcție complexă, de felul plugului, necesită în prealabil un studiu aprofundat al rostului funcțional al fiecărui element component în parte, precizare ce trebuie făcută în strictă corelare cu cadrul geografic în care unealta respectivă a fost folosită. În funcție de natura solurilor, cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, își vor fi conceput probabil plugul agriculturii geto-daci.

În privința uneltelor cu caracter arhaic din inventarul agricol actual, din cît am putut observa noi avem de-a face cu vestigii, enclave fragmentare și disperate de străvechi unelte agricole, al căror număr raportat la scara realităților etnografice românești este mic,

¹⁶ Fl. Lorinț, *Tovărășia de plug și ceremonialul aratului în nordul regiunilor Argeș și Oltenia*, în „Revista muzeelor”, nr. 1, 1967; K. Kós, *Plugul satului din colecțiile Muzeului etnografic al Transilvaniei*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1957—1958”, Cluj, 1958; H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Edit. Acad., 1958, p. 225.

¹⁷ La o concluzie asemănătoare ajung și G. G. Gromov și Y. F. Novikov, *Nekotortie voprosi agroetnograficeskikh issledovanii*, în „Sovietskaia etnografia”, nr. 1, 1967, p. 80—93; Y. F. Novikov, *Ghenezis pluga i etnografia*, în „Sovietskaia etnografia”, nr. 2, 1963, p. 98—111.

dar care, adunate cu grijă, printr-un mare efort de depistare și corelare, conform unei metodologii judicioasă întocmită, pot reface în mod surprinzător seria completă a uneltelor agricole folosite pe întreg teritoriul României, de la cele mai rudimentare până la cele mai evoluat¹⁸. Singurul inconvenient pentru cercetător îl constituie rezeceziunea cu care aceste vestigii dispar, înainte de a fi adunate, datorită prefacerilor social-economice din ultimii ani. Folosirea unor asemenea vestigii, din epoca noastră, la reconstituirea vechilor unelte agricole nu trebuie făcută la întâmplare, ci după anumite coordonate, cât mai apropiate de realitățile istorice pe care vrem să le reconstituim, raportându-le la condițiile social-economice și împrejurările istorice specifice societăților de agricultori care au trăit pe teritoriul României.

Explicind menținerea elementelor arhaice din inventarul agricol contemporan, unii cercetători înclină a le considera rezultate ale izolării unor zone muntoase¹⁹ de centrele urbane sau de marile trasee rutiere ale țării. Dar izolarea unor zone nu poate explica decât în parte păstrarea relictelor din inventarul agricol românesc, deoarece sînt numeroase cazurile în care acestea se întîlesc în regiuni mai puțin ferite, deschise din punct de vedere geografic, cum sînt de exemplu cîmpia Dunării sau colinele Tutovei.

În România, majoritatea uneltelor agricole de caracter arhaic s-au păstrat în regiunile împădurite, pădurea constituind până în ziua de astăzi „zona economică cea mai păstrătoare a tehnicilor cu caracter primitiv...”, agricultura noastră fiind legată de codru cel puțin tot atît de puternic cît și păstoritul²⁰. Pădurea a ocupat din totdeauna suprafețe imense, acoperind nu numai zonele de munte și deal, ci și o mare parte a cîmpiilor (Vlășia de exemplu), însoțind totodată văile riurilor din zonele de stepă până la vărsarea lor.

Datorită condițiilor grele de viață în care populația băștinașă de pe teritoriul României a trebuit să trăiască atît în primul mileniu al erei noastre, cît și în unele perioade ale epocii feudale, refugiindu-se din calea invaziilor în regiunile mai ferite, împădurite, se poate explica

¹⁸ Aceste vestigii deși ne sînt foarte utile în reconstituirea străvechiului inventar agricol, în ansamblul culturii noastre populare tradiționale, de multe ori sînt nesemnificative, trierea și precizarea importanței lor necesitînd un riguros control. Din această cauză, ele pot servi ca bază în reconstituirea evoluției unei unelte, a unor serii de unelte sau a unei vechi ocupații, și nicidecum în definirea unor comunități omenești contemporane, după cum nu arareori s-a încercat să se facă.

¹⁹ Gunda Béla, *Ethnographica Carpathica*, Budapesta, Akademiai Kiadó, 1966, 418 p., atribuie păstrarea unor tipuri de unelte arhaice din Transilvania izolării unor zone de munte, lucru dezmîntat nu numai de întreaga realitate etnografică a României, căci elemente arhaice asemănătoare se găsesc și în zonele de deal și cîmpie, ci de însăși istoria zonelor muntoase din țara noastră. De-a lungul istoriei, Munții Carpați nu au constituit un factor de izolare, fiind elementul geografic principal de unire a românilor din cele trei provincii istorice românești prin practicarea unor permanente schimburi de bunuri materiale și spirituale caracteristice.

²⁰ H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, p. 224–226; V. Mihailescu, *Unitatea și funcțiunile pămîntului și poporului românesc*, în *Biblioteca informativă*, vol. I, 1943, Soc. rom. de geografie, afirma că „pădurea [...] a avut funcțiunea de legare laolaltă, nu numai a unităților de relief comparat (munți, dealuri și cîmpii), dar și a locuitorilor care au trăit mii de ani aici, în umbra și la adăpostul codrilor, așa cum arată între altele unele elemente de civilizație din neolitic până astăzi”.

de ce pe alocuri au putut persista unele tipuri de unelte arhaice și de ce o serie din uneltele agricole românești au continuat a fi confecționate din lemn²¹.

În România, defrișarea pădurilor a început mai târziu, desfășurându-se nesistematic, într-o „tehnică țărănească” arhaică²², fapt care s-a reflectat asupra caracterului agriculturii românești în general și asupra uneltelor agricole în special. Tehnicile arhaice de folosire a pădurii: agricultura practică în poieni defrișate, tehnicile silvo-pastorale, culesul din natură, apicultura sălbatică de pădure, tehnica vânătorii și pescuitului etc., au dat posibilitatea menținerii unor unelte de caracter arhaic până în zilele noastre²³. Fie că se foloseau în poienile defrișate din zonele de munte și deal, fie în pădurile ce mărgineau riurile leneșe de la cîmpie, uneltele agricole erau aceleași, cu mici modificări nesemnificative, datorate acomodării lor la relieful specific regiunii în care se utilizau, de aici și surprinzătorul *caracter unitar al inventarului agricol românesc*.

Dintre tehnicile primitive de practicare a agriculturii de pădure, cea mai caracteristică a fost practica „moinii sălbatice silvo-pastorale”²⁴, pe care cercetătorii agriculturii românești o consideră drept o „rămășiță culturală a dacilor”²⁵, strîns legată de dăinuirea satului devălmaș la români. Această tehnică agricolă primitivă, păstrătoare a unui inventar agricol arhaic, a supraviețuit până în secolul nostru, în zonele de munte²⁶ propice unor asemenea practici. Amintirea ei se mai regăsește în zonele de deal și cîmpie, unde defrișarea pădurii a întîrziat până la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

Păstrarea inventarului agricol arhaic se mai datorează și tradiției cultivării neîntrerupte, din cele mai vechi timpuri, a plantelor cerealiere: grîul, meiul, secara, orzul, ovăzul etc. De asemenea, contrar altor regiuni unde introducerea unor plante agricole noi a atras după sine schimbarea tehnicilor și uneltelor de muncă, în România introducerea porumbului și a cartofului, în condițiile menținerii sistemului moinii sălbatice silvo-pastorale de lucru al pămîntului, a determinat perpetuarea folosirii multor unelte arhaice în aceste domenii, prin transformarea lor în unelte specializate necesităților noilor culturi. Exemple de supraviețuire a unor astfel de unelte arhaice sînt multe, începînd cu rărițele²⁷ și sfîrșind cu bățul de săpat. În vremea noastră, marea majoritate a uneltelor agricole arhaice nu se mai păstrează în practicile cerealiere importante, ci în diferite munci agricole auxiliare, îndeosebi în grădinarit.

²¹ H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 232–237, documentează amplu persistența uneltelor agricole arhaice românești.

²² *Ibidem*, p. 281.

²³ *Ibidem*, p. 237–238.

²⁴ *Ibidem*, p. 274.

²⁵ George Maior, *Politica agrară la români*, 1906, p. 97; vezi și Horatiu, *Carmina*, III, 24, 9–16; H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 294.

²⁶ H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 293.

²⁷ H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema „Plugusorului”*, în „REF”, tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151–159, consideră rărița drept o unealtă specifică curăturilor de pădure, care „a dăinuit atîta vreme cît au dăinuit și procedeele agriculturii în defrișare” (p. 151).

Păstrarea unor tipuri străvechi de unelte agricole a mai fost determinată de persistența *factorilor demografici* în această zonă, ilustrând continuitatea de viață și cultură pe teritoriul României a unor comunități omenști bine conturate, creatoare a inventarului agricol românesc, ce și-au transmis din generație în generație întreaga lor experiență de muncă. Agricultorii români au moștenit de la înaintașii lor acele unelte ce și-au dovedit eficiența în condițiile muncii agricole practicate în regiunile din nordul Dunării de jos și, împreună cu uneltele noi pe care le-au creat, le-au transmis urmașilor, de aici acea *persistență a inventarului agricol tradițional românesc*, care a surprins pe cercetători.



Asupra inventarului agricol arhaic românesc s-au exercitat o serie de influențe, care nu țin direct de societățile ce au trăit pe teritoriul României. Realitățile istorice arată că a existat în permanență un contact strâns cu regiunile vecine, foarte vizibil dacă ținem seama de așezarea României, într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene. În această ordine de idei, se face necesară o analiză cât mai detaliată a înrîuririlor și impulsurilor culturale externe, exercitate asupra inventarului agricol românesc, începînd cu epoca neolitică și pînă în zilele noastre.

Aplicînd metoda comparativ-istorică în rezolvarea acestor probleme, se poate surprinde, în ansamblul inventarului agricol arhaic românesc, existența unui fond autohton de unelte agricole, bine conturat și delimitat, pe care s-au grefat o serie de influențe externe, ce țin de inovațiile tehnice ale tuturor timpurilor. Descoperirile arheologice, efectuate în ultimii ani la noi, atestă că populația carpato-balcanică a fost tot timpul la curent cu inovațiile tehnice ale vremii, pe care, însă, nu le-a preluat aidoma, ci în mod creator, într-o manieră proprie, adaptîndu-le și modificîndu-le, eliminînd acele elemente ce nu corespundeau nevoilor regiunii în care trăiau. Faptul nu trebuie scăpat din vedere, în ultimă instanță, necesitățile acestor regiuni și-au spus cuvîntul în alegerea uneltelor agricole corespunzătoare.

Cea mai veche și mai pregnantă influență ce s-a exercitat asupra inventarului agricol românesc a fost *influența mediteraneană*, începînd cu neoliticul timpuriu și culminînd cu perioada cuprinsă între sfîrșitul mileniului I î.e.n. și primele secole ale erei noastre, raportul schimbîndu-se apoi, spre sfîrșitul primului mileniu al erei noastre, în favoarea influențelor central-europene.

Influenței mediteraneene i se datoresc multe din asemănările inventarului agricol românesc cu cel din lumea mediteraneană, cu corespundențe pînă departe în sudul Franței și Spaniei. Urmărind această problemă, putem observa că avem de-a face cu elemente comune, răspîndite pe un vast teritoriu, care începe din Spania și continuă fără întrerupere pînă în Asia Mică, în așa-zisul „spațiu circummediteranean”, teritoriu în care se înglobează și România. Aceste elemente comune, asemănătoare, au o vechime foarte mare, putîndu-le considera urme ale unor străvechi culturi agricole neolitice din bazinul Mării Mediterane²⁸.

²⁸ Studiile întreprinse asupra difuzării economiei agricole, pe baza metodei radiocarbonului, atestă că, între 5200 și 4000 î.e.n., asistăm la o difuzare a economiei agricole dinspre Mediterana prin Balcani spre centrul Europei; vezi Clark I. G. D., *Radiocarbon Dating and*

În special pentru începuturile agriculturii, multe din uneltele agricole, descoperite la noi, prezintă asemănări izbitoare cu cele din sud sau cu cele din Orientul Apropiat²⁹.

Dintre influențele mediteraneene cele mai importante și totodată hotărâtoare au fost influențele *culturii grecești și ale culturii romane*, teritoriul României aflându-se la intersecția dintre elenism și romanism³⁰.

Influența culturii romane s-a exercitat nu numai asupra inventarului agricol, ci în toate domeniile vieții materiale și spirituale geto-dacice, accentuându-se mai ales după cucerirea Daciei de către armatele lui Traian. Așa cum sublinia V. Pârvan, cultura romană s-a putut impune dacilor fiind o cultură prin excelență de circulație țărănească, contribuind astfel la apariția „romanismului agricol al Daciei și al Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul întregului ev mediu pînă în zilele noastre”³¹.

În analiza uneltelor agricole arhaice, trebuie să nu uităm de *unitatea culturală a triburilor nord și sudic tracice*, precum și de înrudirea lor cu *cultura triburilor ilirice*. Acestor populații de neam tracic le sînt comune multe din elementele culturii materiale și spirituale, fapt care se resimte și astăzi în cultura populară sud-est europeană. De asemenea, nu trebuie să scăpăm din vedere *influența celtică* asupra inventarului agricol de tip La Tène de pe teritoriul României, influență care, după părerea noastră, a fost mult mai substanțială decît au presupus-o arheologii pînă acum.

În privința *influenței slave* asupra inventarului agricol românesc, considerăm că acele corespondențe lingvistice de origine slavă din vocabularul limbii române, subliniate de unele cercetări, nu reflectă pe deplin realitățile etnografice de la noi. Într-adevăr, în vocabularul limbii române întîlnim și termeni slavi, ce desemnează însă unele unelte agricole de veche tradiție, cunoscute din epocile anterioare venirii slavilor în aceste zone. În această privință, credem că nu poate fi vorba decît de paralelisme lingvistice, create prin conviețuirea și asimilarea slavilor de populația băstinașă românească. Acestora li s-au adăugat ulterior alți termeni de proveniență feudală, precum și o serie de confuzii terminologice intervenite în ultimele secole (de exemplu, sub denumirea de plug au fost incluse toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului).

Analizînd inventarul agricol arhaic românesc, în perspectiva istorică a evoluției sale, și precizînd pe baza unor minuțioase investigații arheologice, istorice, etnografice, românești și străine, epoca apariției și seria evolutivă a fiecărei unelte agricole, în contextul întregii istorii

the Spread of Farming Economy, în „Antiquity”, 39, 1965, p. 45—48. Concluzia aceasta este confirmată și de ultimele cercetări întreprinse asupra neoliticului aceramic de pe teritoriul României; vezi D. Berciu, *Zorile istoriei în Carpați și la Dunăre*, București, Edit. științifică, 1966.

²⁹ De exemplu, secera confecționată dintr-un minier de os, în care se aflau dinți mărunti de silix, descoperită la Valea Râii, jud. Vilcea, este identică ca formă cu cele descoperite în Palestina în grota El Vad, sau cu cele descoperite în Egipt, Spania și Bulgaria.

³⁰ Vezi *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Huitième Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963 — privind influențele greco-romane asupra civilizațiilor din Balcani, țările dunărene și Polonia.

³¹ V. Pârvan, *Dacia — civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, p. 153, 154.

a regiunii carpato-danubiene, se poate constata că, în a doua jumătate a mileniului întâi al erei noastre, nu se poate vorbi de o preluare a unor unelte agricole de la popoarele care au trecut pe teritoriul țării noastre, de către populația românească cu o tradiție milenară în ceea ce privește practicarea agriculturii³².

În privința originii unor unelte agricole specifice epocii feudale, cum este de pildă plugul asimetric, apărut în părțile noastre în epoca feudală, încă nu putem da un răspuns sigur, părerile fiind împărțite și contradictorii³³.

Dat fiind că, în antichitate, în aceste regiuni a existat un fond cultural unitar indo-european al populațiilor traco-ilirice, pe care popoarele de astăzi le-au moștenit, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic se impune *cunoașterea materialelor etnografice contemporane din țările vecine*, în special a celor din Peninsula Balcanică³⁴. Studiul materialelor etnografice din țările vecine prezintă un mare interes în limpezirea unor probleme foarte controversate, legate de apartenența etnică a unor materiale etnografice comune. Dacă pentru uneltele agricole rudimentare nu sînt necesare astfel de investigații fiindcă sînt specifice tuturor populațiilor agricole, pentru uneltele agricole mai complexe, care au apărut mai târziu în istoria culturii, sînt încă necesare studii atente de paleoetnografie agrară.

Multe din discuțiile — nu pe deplin fructuoase —, ce le relevă literatura de specialitate, s-au datorat în mare parte lipsei de informare, limitării documentării numai la materialele caracteristice zonei carpato-balcanice. Astfel, studiind problema răspîndirii plugului pe glob, am putut constata că, de fapt, realitățile etnografice din spațiul carpato-balcanic se înglobează organic într-o vastă zonă ce se întinde de la Oceanul Atlantic pînă departe în Asia, ținînd de caracteristicile mediului fizico-geografic al zonei temperate. În această zonă, principalele tipuri

³² Y. F. Novikov, *Genezis pluga i etnografia*, p. 101—102, studiind problema rădăcilor tradiției tehnicii, ajunge la concluzia că este total depășită părerea acelor care susțin că popoarele migratoare au adus pe locurile noi unde s-au așezat, cu condiții de climă și sol deosebite, vechile unelte și tehnici de lucru al pămîntului din regiunile de origine.

³³ Asupra originii plugului feudal s-au purtat discuții contradictorii, neajungîndu-se la o concluzie definitivă nici pînă astăzi. Unii cercetători susțin originea germanică a plugului, alții pe cea slavă, iar mai recent începe să se contureze o a treia opinie, după care plugul compus, feudal, a apărut prin perfecționarea treptată a tipurilor romanice de plug, în prima jumătate a mileniului întâi al erei noastre, fixînd regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală și danubiană; A. G. Haudricourt, Mariel Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 348—368.

³⁴ Este știut că cele două piese lucrătoare din fier, ale aratului folosit de geto-daci, au fost utilizate și pe teritoriul Bulgariei, ceea ce arată că în antichitate aria lui de răspîndire a cuprins și acest teritoriu. Din cauza unor împrejurări social-economice și politice diferite, în cursul evului mediu pe teritoriul României s-a generalizat plugul, folosirea aratului limitîndu-se doar la anumite zone. În sudul Dunării au continuat a fi utilizate cu unele modificări vechile tipuri de aratru, ce ne pot folosi ca material informativ pentru reconstituirea aratului antic. Vezi H. Vakarelski, *Iz veschestvenata kultura na Bălgariia — Rala*, în „Izvestiia na narodnii etnografski muzei v Sofia”, VIII—IX, 1929, p. 88; J. N. Vijarova, *O proishozhdenii bolgarskih paholnih orudii*, Moscova, 1956; V. Marinov, *Prinos klm izuciavaneto na bita i kultura na turkite i gagauzite v severoziztocina Bălgariia*, Sofia, 1956; Liubomir Dukov, *Zemelieto i zemedelskite, jelezni orudiea v Bălgarskite zemi prez anticnostta*, în „Izvestiia na Etnografiskii institut i muzei”, Sofia, VIII, 1965.

de plug sînt în linii mari asemănătoare, prezentînd particularități de la o regiune la alta, în funcție de caracteristicile și de necesitățile locale, precum și de proporția, mai mare sau mai mică, în care uneltele agricole arhaice au supraviețuit pînă astăzi³⁵.

În sfîrșit, deși între materialele etnografice românești și cele ale țărilor vecine există o serie de asemănări și analogii, o analiză atentă a acestor elemente arată că ele nu merg pînă la identitate; tipologie acestea sînt asemănătoare, dar gama variantelor este foarte mare, diferind nu numai de la o comunitate etnică la alta, ci chiar și în cadrul aceleiași comunități.

În această lucrare, am schițat cîțiva dintre cei mai importanți factori pe care trebuie să-i avem în vedere atunci cînd încercăm a reconstitui vechile unelte agricole folosite pe teritoriul României. Bineînțeles că acești factori, precum și mulți alții pe care nu i-am amintit, acționează într-o strînsă interconexiune, fiind separați de noi doar din necesități metodologice, în scopul reconstituirii acelor verigi ale uneltelor agricole modificate sau pierdute pe parcursul timpului, reînnodînd astfel firul uitat și fragmentar al tipologiei uneltelor agricole românești.

CONSIDÉRATIONS SUR LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE DES OUTILS AGRAIRES ROUMAINS

L'auteur se propose de préciser les principaux critères dont la recherche ethnographique doit tenir compte pour la reconstitution de la typologie et l'évolution des outils agraires roumains. Une première condition c'est de ne pas isoler le phénomène ethnographique concret, de son cadre culturel. En second lieu, il faut procéder à l'analyse scientifique des influences étrangères qui se sont manifestées le long des siècles, et de leur adaptation aux conditions spécifiques, aux nécessités locales. Ensuite on insiste sur la nécessité d'établir les circonstances qui ont permis à certains outils agraires archaïques de se conserver jusqu'à nos jours, en tant qu'élément spécifique pour la zone carpatho-danubienne.

³⁵ Georgeta Moraru-Popa, *Ipoze noi în legătură cu originea fierului „dacic” de plug*, comunicare ținută la sesiunea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Muzeelor, decembrie 1966; A. G. Haudricourt și M. J. Brunhes Delamarre, *op. cit.*, urmărind răspîndirea aratrului pe glob, identifică în această vastă zonă doar trei tipuri, cu nenumărate variante.

DIN CÎNTECUL POPULAR TIMOCEAN*

NICOLAE URSU

O scurtă descindere în comuna Peciul Nou, jud. Timiș, în 11—12 octombrie 1963, ne-a oferit prilejul culegerii unui mănunchi de prețioase melodii, cu texte populare, de la românii sud-dunăreni, originari din Valea Timocului, așezați nu de mult în această comună de la marginea de vest a țării¹.

Cîntate cu sfiala oamenilor născuți și trăiți în cea mai mare parte a vieții lor în altă țară, acești locuitori, în decursul unui sfert de veac după primul război mondial și în timpul celui de-al doilea — datorită frământărilor istorice și vitregiilor de tot felul —, au peregrinat cu copii în brațe, cu bătrini de mină și cu mult-puținul lor avut familiar în spinare, în nu mai puțin de 4—5 puncte ale țării, așezîndu-se, în sfîrșit, la Peciul Nou în Banat. Aci, regimul nostru de democrație populară le-a ușurat și asigurat construirea sistematică și bine organizată a unui agreabil colț de sat, în care manifestările spirituale populare ale noilor locuitori se desfășoară după tradiția locului lor de obîrșie, iar preocupările lor materiale zilnice urmează ritmul vieții noi al agriculturii socializate.

Timocenii, cu toată pribegia lor îndelungată și împovărată, nu și-au uitat cîntecul plaiurilor lor natale, ci, dimpotrivă, această dezrădăcinare, în pofida evenimentelor istorice, i-a întărit și mai mult în lupta pentru existență, iar comunitatea sufletească de odinioară s-a înfiripat din nou cînd s-au regăsit mai mulți laolaltă, cum s-a întîmplat după noua lor așezare în grup compact aici, în primitorul Banat.

Vitejia și vigoarea acestui element românesc pe plaiurile din dreapta Dunării a fost frecvent atestată în cursul istoriei. Amintim deoar că la 1189 „Vlahii dintre Vidin și Morava”, alături de alte neamuri, sub conducerea voievodului bulgar din Branicevo, atacă pe cruciații lui Frie-

* Comunicare prezentată la Sesiunea de etnografie și folclor a Academiei Republicii Socialiste România, din 6 X 1966, în cadrul secției de folclor muzical și coregrafic de la Institutul de etnografie și folclor.

¹ După 1920 o parte a timocenilor au venit în țară, colonizați fiind în Dobregea; după mai multe peregrinări (în Delta, Mehedinți etc.), din 1946, treptat, s-au adunat în Banat la Peciul Nou.

drich Barbarossa în expediția acestuia spre Constantinopol, contribuind astfel la formarea imperiului româno-bulgar, întemeiat de Asanestii și existind pînă la năvălirea turcilor în Balcani (1393)².

De atunci și pînă la 1877 au înfruntat vitregia istoriei sub jugul otoman, fără să fi dispărut ca element etnic al acestor ținuturi. În următorii 60 de ani, tot sub stăpînire străină, au reușit să-și mențină o viață tradițională, socială și materială, deși le lipseau libertatea culturală și legăturile trainice cu marea masă românească din stînga Dunării.

Astăzi tinerii timoceni din satul bănățean Peciul Nou cîntă în cor la căminul cultural local viața nouă, iar de la părinții lor moșteneză tradiția sănătoasă a străbunului cîntec timocean. În serile de iarnă, la nunți, la petreceri, cu ocazia unor sărbători de peste an și în alte împrejurări ale vieții lor sociale sau intim familiale, răsună cu aceeași forță și rezonanță sufletească cîntecele vesele sau duioase, ca odinioară la Negovănuț, Cutova, Isău, Coșava sau în alte sate natale ale informatorilor noștri de obîrșie sud-dunăreană.

Ajuns pe neașteptate la fața locului³, spre plăcuta noastră surprindere am dat peste o varietate de nu mai puțin de 7 genuri vocale, putînd nota direct, în răstimp de 24 de ore cît am poposit acolo, 15 balade, 13 cîntece lirice numite „frînturile”, un cîntec de nuntă, 2 jocuri vocale, un cîntec de leagăn, o paparudă și un bocet, totalizînd de la 7 informatori un număr de 34 de melodii cu texte, mare parte de cea mai aleasă alcătuire muzicală și poetică, ce exprimă în frumoase imagini artistice trăirea sufletească a creației populare în tradiția străbună a timocenilor (a se vedea cîntecele din anexă ce reprezintă jumătate din materialul cules).

Trecînd printr-o sumară analiză literară și muzicală, din punct de vedere folcloristic, mai ales categoriile baladelor și „frînturilor”, acestea fiind în număr mai mare și permițînd o asemenea analiză, putem observa următoarele caracteristici.

Din punct de vedere *literar* construcția versurilor poetice, în cîntecul timocean, este *octo-silabică*, înglobîndu-se în caracteristica generală a poeziei populare românești (ex. nr. 10).

Baladele sînt parte în versuri octo-silabice, parte în metrica *hexa-silabică*, proprie genului baladei românești. Tot aci se încadrează și paparuda (nr. 16) și cîntecul liric *Luniță*, *luniță* (nr. 12), ce se cîntă și la nuntă. Cîntecul acesta, cu versuri hexa-silabice și melodie pe ritm de ionic minor, este obișnuit și în cîmpia Dunării, în vestul regiunii Bucureștilor.

Cele catalectice (șchiopătînde, cu 5 și 7 silabe) se completează uneori cu vocala *î*, ca în Banat și Mehedinți-Gorj, sau prin transformarea semivocalei finale *i* în vocală plină (ex. nr. 13).

Versurile unor „frînturile” au drept completare refrane scurte, interjecționale, similare celor oltenesti, uneori plastic plasate („of, of”,

² Vezi S. Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei Balcanice în evul mediu*, București, Edit. Acad., 1959, p. 34.

³ Însoțit fiind de Sandu Cristea, el însuși băștinaș de pe acele meleaguri, cercetător și publicist al literaturii populare românești sud-dunărene (vezi Sandu Cristea-Timoc : *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, Craiova, 1943 și *Cîntece bătrînești și doine*, București, 1967).

nr. 9). Funcții de refren mai îndeplinesc și expresii ca : „mama mea” (nr. 11) sau „măi ciobane, măi” (nr. 14) în cîntece de formație mai nouă.

În general, specificul poeziei populare timocene, în cîntec, se deosebește prea puțin de cel al oltenilor sau al românilor bănățeni din Valea Almăjului, deosebirea constînd doar în nuanțe de expresie dialectală.

Ca melodie, unele balade se desfășoară pe un fond liric foarte agreabil (ex. „*Dănuță, Dănuță*”, nr. 3). Varietatea lor metrică — polimetria — de $3 + 4/4$, $5 + 4/8$, $5/8$, $7/8$, $9/8$, alternanța între 5 și $7/8$, cu toată dimensiunea textului unora din ele (cite 200 de versuri la „*Fagul Miului*”, nr. 1, „*Călin*”, nr. 6), fac ca această trăsătură specifică în ritm și melodie, pe lângă conținut, să fie captivantă pentru ascultători.

Melodiile acestor balade fiind cîntate în momentul culegerii numai vocal, fără susținere instrumentală, sînt într-o anumită măsură lipsite de farmecul eposului muzical complet, care, de obicei, rezidă și din felul cum este cîntată balada cu acompaniamentul vioristic propriu al interpretului, mai ales în ambianța potrivită a nunților, împrejurare care, în momentul culegerii, ne-a lipsit.

Caracterul melodic al baladelor timocene este mai mult cantabil decît recitativ („*Iovan Iorgovan*” din culegerea *Valea Almăjului* de N. Ursu, p.253). Numărul lor relativ mare în proporție cu celelalte genuri surprinse, viabilitatea lor în memoria cîntăreților (între care se remarcă îndeosebi Ilie Ignat, 67 a., nelipsit de la nunțile din sat tocmai pentru această calitate deosebită a sa), atenția încordată de care se bucură din partea ascultătorilor în timpul execuției lor denotă că, într-adevăr, baladele au avut și în trecutul istoriei cîntecului popular trăire intensă la românii din sudul Dunării, ca în zilele noastre la cei din cîmpia Olteniei și Munteniei de jos.

Unele balade, ca : *Fagul Miului* (nr. 1), *Cîntecul Jianului* (nr. 2), *Voichîța* (nr. 4), *Domnul Ștefăniță* (nr. 7), sînt variante similare cu cele cuprinse în culegerile lui N. Păsculescu și T. Pamfile, publicate în 1910 și 1913 în volumele V și XII ale Academiei Române („Din viața poporului român”, „Culegeri și studii”), primul volum avînd și cîteva melodii anexe, foarte simplist notate de un șef de muzică comunală.

Socotim că, dacă conținutul poetic poate fi mai complet și mai bogat redat acolo, notația melodică a celor aci prezentate este mai fidelă, fiind încadrată în grafia metodei de înregistrare după concepția folclorului muzical comparativ.

Ritmul și metrica muzicală din cîntecele timocene aci adunate aparțin sistemului popular *parlando-giusto* („giusto silabic”) și mai puțin *rubato* (mai liber)⁴.

Marea lor asemănare cu ritmul colindelor demonstrează, pe de o parte, vechimea melodiilor timocene, iar pe de altă parte legătura strînsă cu fondul vechi de melodii dacoromâne din nordul Dunării.

Se remarcă unitatea ritmică, mai ales în balade, unde valoarea de optime prin diverse combinații cu pătrimile ne dă posibilitatea sesizării unei întregi serii de picioare metrice din două silabe, cum și a alcătuirii de formule

⁴ Vezi C. Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, 1952.

ritmice superioare de 4,5 și 6 silabe, în diverse măsuri mixte, chiar pînă la 9 timpi.

Conturul, direcția evoluției melodiilor, în general este descendent, chiar dacă la unele cîntece una sau două măsuri de la început urcă spre octavă.

Începutul unor melodii minore se face pe treapta a IV-a (ex. nr. 1,3,6,10,15,17) sau, dacă sînt majore, de pe treapta a II-a. Unele game minore naturale mai apar și cu treptele a IV-a și a VI-a ridicate (ex. nr. 8,11).

Tonalitatea rar se păstrează în tot decursul melodiei, liniile melodice, de obicei la sfîrșitul cîntecelor, modulează din major în relativa minoră (sol-mi). Melodiile cuprind de cele mai multe ori cîte patru linii melodice, unele linii apărînd uneori cu variante.

Se simte în materialul acestei mici culegeri și influența unor melodii și texte din Oltenia (îndeosebi din Mehedinți), la cîntecele lirice (nr.8), la informatorea Mitra Floarea Țăranu (76 a.), originară din Salcia, jud. Mehedinți, și la Vida Vigă (58 a.), de origine timoceană din Nego-vănuț, care ne-a cîntat cele mai multe „frinturele” și cîntecul „*De cine mi-e dor*”, acesta din urmă pe melodie de joc oltenesc.

„Frinturelele” sînt cîntece populare lirice timocene, vesele⁵, numele lor din punct de vedere muzical putînd avea înrudire cu glumeața „frot-tola” italiană.

Cîntecul de leagăn „*Nani, nani*” (nr. 15), prin dipodia iambică și emistihul versurilor, se aseamănă mult cu melodiile aparținătoare aceluiași gen din Muntenia, ceea ce dovedește încă o dată strînsa legătură folclorică a timocenilor, nu numai cu mehedințenii, ci și cu cei din cîmpia dunăreană a Munteniei.

Fenomenul amestecului de element oltenesc în cîntecul timocean este firesc și explicabil, întrucît Dunărea, în trecutul nostru istoric, de vreme ce n-a constituit o stavilă în relațiile sociale și economice ale românilor din dreapta și stînga cursului ei, cu atît mai puțin a fost obstacol în calea cîntecului, care zboară liber peste văi și munți, alinînd doruri peste ape și hotare.

Încheind aceste succinte observații asupra elementului folcloric timocean surprins în Banat, considerăm că el poate oferi, în pofida dimensiunilor sale reduse, pe de o parte o idee destul de cuprinzătoare asupra modului în care își cîntă și azi timocenii colonizați în Banat cîntecul lor popular, păstrînd originalitatea și tradiția locurilor de baștină, iar pe de altă parte aceste rînduri ar putea trezi interesul folcloriștilor noștri muzicali, coregrafi și etnografi pentru o deplasare și cercetare mai temeinică, la fața locului, a teritoriului dintre Văile Mlavei și Timocului, ca și din jurul Vidinului locuit în masă compactă de români. S-ar completa în felul acesta, în mod firesc și cu melodii și jocuri, culegerile de literatură populară românească sud-dunăreană întocmite de către G. Vâlsan și G. Giuglea în 1910 — 1911, acad. E. Petrovici în 1937, I. Pătruț în 1941 și Sandu Cristea-Timoc în 1943 și 1967.

⁵ „Frinturi”, „fragmente de cîntece”, explicație dată de G. Giuglea. Vezi și nota: I. Pătruț, *Folclor de la românii din Serbia*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, VI, 1942, p. 330.

ANEXĂ

ex. 1

FAGUL MIULUI

Allegretto poco rubato (parlando) *Ilie Ignat, 67a
Isănel (Vidu)*

În cur - te la Ște - fan Vo - dă, În cur - te la

Ște - fan Vo - dă, Mulți bo - ieri s-au strins la vor - bă.

În curte la Ștefan Vodă, [bis]
Mulți boieri s-au strins la vorbă,
Boierii divanului
Și cu-ai cămăcanului.
Bea frații, să veselea,
Vorba de cine-mi iera?
Tot de Miu haiducu.
Pe Miu de l-or prindea,
Judecată i-or făcea,
Cu moartea că l-or condamna.
Pe ei cine mi-i servea,
Că vezi, Cona, fata mare,

Cu codiță pe spinare
... de haiduc
Fetița cu meșteșug
Le da vinuri de trei neamuri.
Să vezi vin cu hanason,
Te face din om neom.
Să vezi vin de la Costești,
Trei zile nu te trezești,
Tocma-n Giurgiu te oprești.
Toți boierii să-mbăta.
Dară Cona ce făcea?
Toți la masă mi-adormea

CÎNTECUL JIANULUI

ex. 2

(baladă)

Allegro (parlando) *Popa Mladin, 69a
Cosovo (Timoc)*

N-ai a - u - zît, n-ai a flet, D-un Ji - an și

d-un cl - tean, Și d-un 'oț, d-un cș - pi - fan

Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 92, p. 218—220.

DĂNUȚĂ, DĂNUȚĂ

ex. 3

(baladă)

Andantino vivo *Vida Vigă, 58a
Negovănuț (Vișin)*

Dă - nu - ță, Dă - nu - ță, Pu - iul meu dră - guț

Ce stai, te gin - de - ști, Nu te pri - me - ni - ști?

— Dănuță, Dănuță,
Puiul meu, draguț',
Ce stai, te gindești,
Nu te căs'torești?
— De m-aș căs'toria,
Tăiculița mea
Ș-alu Dumnezeu,
Pe cine-aș lua?
— Ia-o pe Stana,
Pe Stana frumoasă
Din ma'laua noastră,
Cu geana sumeasă,
Cu sprinceana trasă,
Chip de jupineasă.
Maică-sa coala,
Ia cînd îi afla,
Din gură zicea
Și mi-l întreba :

— Dănuță, Dănuță,
Dragul meu, draguță,
De te-oi căs'torea,
Nu lua pe Stana,
Că Stana-i frumoasă,
Da e curv-aleasă.
Dănuț n-asculta,
La Stana pleca.
Stana de-l vedea,
Știa ce căta,
Din gură-i zicea :
— Dănuță, Dănuță,
Lumea mea, draguță,
Tu mă vrei pe mine,
Eu te vreau pe tine.
Eu am nouă frați
Și nouă cumnate,
Cer cojoace toate

.....

Variantă de text în completare, vezi nr. 133 *Dănuță* din *Cîntece bătrînești și doine* de Sandu Cristea-Timoc, București, E.P.L., 1967, p. 27.

VOICHIȚA (baladă)

ex. 4

*Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)*

Allegro (parlando)

La va - le, la va - le Pe-al bu - az * de ma - re,
Pe-o gu ră de va - le Mi - e mi se pă - re.

Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 63, p. 121—122.

* Albia de riu mic la vîrșare.

ex. 5

DUNĂRE, DUNĂRE

*Lăpădatu, Maria 58 a
Cosovo (Vidin)*

Allegretto poco rubato (parlando)

Du - nă - re, Du - nă - re, — Drum făr' de pul - be - re
Și făr' de o - ga - și I - ni - mă - m — se - ca - și.

— Dunăre, Dunăre,
Drum făr'de pulbere
Și făr'de ogași,
Inima-m săcași,

— Voinicelu mamii,
Cum ești curgătoare,
De-ai fi vorbitoare,
.....

CĂLIN DIN BUCOVĂȚ

ex. 6

(baladă)

*Ilie Ighat, 67 a.
Isăen (Vidin)*

Allegretto poco rubato (parlando)

1. Cînd oi zi-ce po-rumb creș, Cînd oi zi-ce po-rumb creș,
Sînt Că - lin din Vru-co - vă - fî, Sînt Că - lin din Vru-co - văf.

2. 3. 4.

Variantă de text, a se vedea Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 110, p. 270—273.

DOMNUL ȘTEFĂNIȚĂ

ex. 7

(baladă)

*Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)*

Andantino

1.2. 3. 4. 5. 6.
La ma-să de pia-tră, De neamț a-șe-za-tă, Cu sîr-mă le -
ga - tă, Cu sîr - mă le - ga - tă, Cu sîr-mă le - ga - tă.

Domnul Ștefăniță,
Lumea lui drăguță,
Pe tron se suia
Domniia s-o ia.
Și-el de bucurie
Suie la domnie,
Measăle-ntindea,

Boierii-i poftea
La masa de piatră
Cu sîrmă legată,
De neamț așezată.
Margîn'le de os,
Cum îi sta frumos.
.....

ex. 8

CÎNTEC

*Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)*

Allegro poco rubato (parlando)

1. 2. 3.
Vai de lin, vai de pe - li nî, Vai de voi - ni -
cul stră - i - nî Ca un me - ri - șor la drum.

Vai de lin, vai de pelin,
 Vai de voinicel străin,
 Ca un merișor la drum,
 Pe el omiză să pun.
 Cine pe drum imi trecea,
 Ala mi-l zburătura
 Și crecuțele-i fringea,
 Tulpioara lui plingea.
 Dară virfu ce-i graia :

— Taci, tulpină, nu plingea,
 Că nu este vina ta,
 Ci e vina cui te-o pus,
 Și-a cutărui ce te-a dus,
 Cu gard nu te-a ocolit,
 Cu pari nu te-a îngrădit,
 Taci, tulpină, taci,
 Că tot tu le faci;
 Și bune și rele,
 Junghi inimii mele.

ex. 9

CÎNTEC

Allegretto poco rubato *Vida Vigă, 58 a.*
Negovănuț (Vidin)

Frun-ză ver-de nu-că sac' of o - fi of! Toa-te cră-ci -
 le s-a - plea - că, Toa-te cră-ci - le s-a - plea-că.

Ver.1

Frunză verde, nucă sac', of, of! [bis]
 Toate crăcile s-apleacă,
 Și să-ndoaie la pământ.
 De amurezat ce sint,
 Nu văd iarba pe pământ,
 Nici luna pe cer mergînd.
 Nu știu luna pe cer merge,
 Sau puica la apă-mi trece,
 Să-mi ia apă-ntr-un ulcior
 De la neica din izvor,
 Să-mi puie la can de dor.

Frunză verde di-un bujor,
 La fereastra din obor,
 Bate murgu din picior,
 Să mergem încetișor
 La puica cu capul gol,
 — Or' că-o iubesc, or-că mor!
 Și să mori și să plesnești,
 Pe mine nu mă iubești.
 Că m-au mai iubit odată,
 Și i-am spus la lumea toată.

ex. 10

CÎNTEC

Andantino sostenuto. *Vida Vigă, 58 a.*
Negovănuț (Vidin)

Măi Ia-co-be, gu-ră crea-ță, As-tă iar-nă
 ger și ghia - ță și ve - neai la
 Vi-da-n bră-ță, și ve - neai la Vi-da-n bră-ț.

— Măi Iacobe, gură creață,
 Astă iarnă ger și gheață,
 Și veneai la Vida-n brață.
 Dar acuma-i cald și bine,
 Nu vii, Iancule, la mine.
 Ori mumă-ta mi te-nvață,
 De nu vii la mine-n brață.
 — Muma mea mă-nvață bine
 Să vin sara pe la tine,
 Să mușc obrazu-al curăț,

Numai cu apă spălat,
 Făr' de rumeneală dat.
 Să vin sara pe-nsărat,
 Cînd dușmanii s-au culcat.
 Că dușmanii s-au vorbit
 Să ne prindă la iubit,
 Să ne lege cot la cot,
 Să ne ridă și-un nărod.
 Și-un nărod și-un blăstămat,
 Parc-ar fi mare păcat.

ex. 11

CÎNTEC

Moderato

*Vida Vigă, 58 a.
 Negovănuț (Vidin)*

Spu-ne, mai-cu - li - ță, spu - ne, De mai am no-roc — pe
 lu - me. — Spu-ne, măi - cu - li - ță, spu - ne,
 De mai am no-roc pe lu - me, Ma - ma mea.

ex. 12

LUNIȚĂ, LUNIȚĂ
(se cîntă și la nunți)

Andante

*Lăpădatu Maria, 58 a.
 Cosovo (Vidin)*

Lu - ni - ță, lu - ni - ță, — Fă - mi - ș' lu - mi - ni - ță —
 Sa - ra pe u - li - ță, — Sa - ra pe u - li - ță.

Luniță, luniță,
 Fă-mi-ș luminiță,
 Sara pe uliță. [bis]
 Eu am însărat
 Depărt'șor de sat,
 La un colț de gard
 C-un voinicel nalt,
 Nalt și sprincenat.
 Sprincenele lui, [bis]

Pana corbului. [bis]
 Ochișorii lui,
 Doauă mure negre
 'Ntinse pe-un rug verde, [bis]
 Rugu la pămînt, [bis]
 Neatins de vînt. [bis]
 Rugu la răcoare, [bis]
 Neatins de soare. [bis]

ex. 13

CÎNTEC

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosova (Vidin)

Allegretto poco rubato

Măi bă-di-ță, chip fru-mos — și La pă-du -
rea cea din jos Să căutăm un
pâl-ti - ne - li și să fac lun - tre cu e - li.

Măi bădiță, chip frumosi,
La pădurea cea din jos
Să căutăm un pâlținel
Și să fac luntre din ieli.
Să despici două nuiiele,
Să fac două lopețele,
Să trec Dunărea cu iele. [bis]
Cînd s-o ivi luna nouă,
Noi să dăm Dunărea-n două.
Iacă, soarele-a apus
Și luna s-a ivit sus,
Mîndru trage din lopată,

Trecu Dunărea deodată,
Găsi la valea-nverzită,
Și pe mîndra adormită.
S-o deștept im vine milă,
Că e tînără copilă,
Și s-o las, îi mor de dor,
Are fața de bujor.
Singură să deșteptă
Și din gură cuvîntă:
Ai venit, ursitul meu,
Mi te-a adus Dumnezeu.

Inf.: „Luat dintr-o carte din România, melodia e a mea”.

ex. 14

CÎNTEC

Ilie Ignat, 67a.
Isăni (Vidin)

Andantino

Cînd oi zi-ce u - stu - ro - i, Măi cio-ba - ne, măi.
De-cît ar - gat la cio - co - i Măi cio-ba - ne, măi;
Mai bi - ne ar - gat la o - i Măi cio-ba - ne, măi!

Cînd oi zice usturoi,
Măi ciobane, măi,
Decît argat la ciocoi,
Măi ciobane, măi,
Mai bine argat la oi,
Măi ciobane, măi,

Ziua cu oițele,
Sara cu fetițele.
Cînd oi fi la moartea mea,
Să-mi chemați ibovnica,
Să-mi țină lumînarea,
Să mor cu ochii la ea.

Să-mi facă sicriu de plumb,
Să mă-ngroape mai afund,
De cinci stinjeni în pământ,

Să nu putrăzesc curind.
Să putrăzesc la cinci ani,
Nu pe voia la dușmani.

ex. 15

CÎNTEC DE LEAGĂN

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

Andantino

Na - ni, na - ni, pu - iu ma - mii,
Vi - nă, mi - ță, de-i dă ți - ță, ți - ță.

Nani, nani, puiu mamii, [bis]
Vină miță, de-i dă țiță, [bis]
Și tu știucă, de mi-l culcă,
Și tu pește, de mi-l crește,

Și tu soamne, de-l adoarme.
Liu, liu, liu, liu, pui de om,
Vin' la daica* să te-adorm.

* Maica, dada.

ex. 16

PĂPĂRUDĂ

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

Allegretto

Pă - pă - ru - dă, ru - dă.

Păpărudă, rudă,
Ia ieși de ne udă
Cu căldarea plină
Ploaia ca să vină,
Cu găleata rasă
Ploile să varsă.
Unde dai cu sapa,

Să curgă ca apa,
Unde dai cu plugu,
Să curgă ca untu,
Cine dă cu ciobu,
Să nu-i mai dea domnu,
Cine dă cu sute,
Dumnezeu ajute.

ex. 17

BOCET
(la fată)

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

Allegro poco rubato (parlando)

Ma - ri - ță, ră - su - ra mea
Deș - chi - de, mui - că, poar - ta

Marițo, răsura mea,
Deschide, maică, ușa,
Ca să-ți văd căștioara,
Să dau cu mătura-n ea.
Marițo, tinăra mea,

Nu-ți pare rău de maica?
'Ntoarce-te cu inima,
Și vină la căștioarea,
Ca să crești fetița ta.

RÎȘCULIȚA—UN SAT SPECIALIZAT ÎN PRODUSUL SPETELOR DE ȚESUT*

RADU. OCTAVIAN MAIER

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm câteva date, de interes etnografic, privitoare la un sat specializat în producerea spetelor de țesut din Munții Apuseni; este vorba de Rîșculița, din actualul județ Hunedocara.

După datele culese pe teren, reiese că Rîșculița este unul din cele mai vechi sate specializate în meșteșugul producerii spetelor pentru războiul de țesut. Inițial acest meșteșug se pare că era practicat mai ales de bărbați, femeile fiind ajutoarele lor. Apoi, cu timpul, a devenit un meșteșug aproape exclusiv al femeilor.

Pînă în deceniul al 4-lea al veacului nostru, acest meșteșug sătesc a fost cel mai răspîndit, fiind și sursa cea mai importantă de venit a locuitorilor din Rîșculița. Aproape în fiecare casă, din cele peste 200 cîte sînt în sat, se lucrau spete de către femeile de toate vîrstele, predominînd însă cele bătrîne peste vîrsta de 65 de ani.

Valcrificarea și comercializarea spetelor a fost totdeauna o muncă efectuată doar de către bărbați. În lunile de toamnă tîrzie, iarna și primăvara timpurie, bărbații tineri, ocupați cu agricultura redusă a zonei și cu creșterea vitelor, erau antrenati în valorificarea spetelor. Femeile, care nu aveau în familie un bărbat, recurgeau la serviciile intermediarilor („sfirnarilor”) pentru vînzarea spetelor. Spetele erau cumpărate cu o sumă relativ mică, iar apoi vindute în drumurile prin țară la un preț mai mare decît cel plătit, de unde rezulta un cîștig pentru negustor.

Astăzi numărul celor care mai confecționează spete pentru războiul de țesut a scăzut la cîrca 30 de persoane, datorită faptului că foarte mulți dintre locuitorii Rîșculiței s-au încadrat în cooperativa agricolă de producție. O altă categorie de bărbați, în ultimii 20 de ani, au devenit muncitori minieri la întreprinderile din Brad, Gura Barza etc.

Este de menționat faptul că acești muncitori nu s-au strămutat din satul respectiv la noul loc de producție decît în cazuri izolate. În noua lor îndeletnicire, ei fac zilnic naveta cu mașina specială a minie-

* Unele aspecte ale acestui meșteșug au fost studiate și de alți etnografi.

rilor, pusă la dispoziție de întreprinderea la care lucrează. În aceste condiții noi de muncă, unii nu au rupt încă definitiv legătura cu vechea lor ocupație de a produce spete, meșteșug moștenit din tată în fiu. O parte dintre ei, în timpul concediului de odihnă, lucrează spete ori pleacă cu spetele, produse în familie, pentru a le vinde. Numărul lor



Fig. 1. — Confecționarea spetelor, fază de lucru.

este însă foarte restrâns. Astăzi, o dată cu prăkunderea unui mare și variat număr de țesături în toate magazinele satești, nevoia de a țese la război pînza necesară îmbrăcăminteii a scăzut simțitor. Se lucrează mai mult pentru țesăturile mai groase, țoale, pături, covoare, preșuri, păretare, pănură, dimie etc. O altă cauză, de fapt amintită, o constituie faptul că foarte mulți locuitori au devenit muncitori calificați în diferite întreprinderi noi din zona Bradului, adăugîndu-se celor ce lucrau și înainte în marea industrie de stat.

Producția spetelor pentru războaiele de țesut a fost, în ultimele două-trei secole, o sursă principală de venituri a locuitorilor din Rîșculița, ceea ce a dus la specializarea satului în acest meșteșug. Produsele de calitate ale spătarilor din Rîșculița și bogata lor experiență în mese-

rie i-au făcut să fie cunoscuți aproape în toată țara ca cei mai de seamă meșteșugari în producția de spete pentru războiul de țesut. Cu spete din Rîsculița erau împinzite toate regiunile țării: Banatul, Transilvania, Maramureșul, Moldova, Oltenia, Muntenia și Dobrogea. Producția de spete din Rîsculița oscilează anual între 3 000 și 5 000 mii de piese.

În ceea ce privește organizarea muncii, constatăm o diviziune de vîrstă a muncii între femeile din aceeași familie.

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm pe scurt procesul de muncă, uneltele și valorificarea spetelor de spătarii din Rîsculița, cât și semnele specifice spetelor, care le indică mărimea.

Pentru producerea spetelor spătarul alege lemnul cel mai bun, care să corespundă din toate punctele de vedere procesului tehnic de confecționare. Esențele lemnoase folosite sînt alunul, stejarul, răchita și plopul, din care se alcătuiesc părțile componente ale spetelor: babuștele, dinții, formele și așa.

Babuștele, părțile spetei dispuse paralel, două cîte două, în ambele părți, între care se fixează „dinții spetei”, sînt făcute din lemn de stejar. Ele trebuie să fie deosebit de elastice și foarte subțiri ca diametru nedepășind cu nimic grosimea unor paie mai groase. Babuștele formează scheletul spetei. Pentru executarea acestor părți sînt necesare o deosebită dexteritate și o îndelungată practică.

Dinții spetelor se lucrează întotdeauna din lemnul verde de alun. Alunul trebuie să fie neapărat drept și fără noduri și să se despică ușor. După ce dinții au fost desfăcuți cu un cuțit special numit „cuțit cîrn”, care se ascute numai într-o parte (pentru a se forma un unghi de 45° între dinte și cuțit), meșterul trage dinții pe „potlog”. Potlogul este făcut dintr-o bucată de piele mai groasă, prevăzut cu două ațe la capete, cu ajutorul cărora se leagă foarte strîns peste genunchi. În prealabil, genunchiul este înfășurat cu o cîrpă pentru a fi ferit de o eventuală rănire. Făcutul dinților de spete este cu predilecție o muncă executată de femei. După executarea dinților, aceștia sînt legați în mănunchiuri numite „pitușe”, care apoi se pun la sobă ori la soare pentru a se usca.

Între „cornurile” sau capetele spetei se leagă cu ață așa-numitele „forme” care încheie spetele. Ele dau lățimea sau înălțimea spetei. Pe „forme” se taie întotdeauna semnele care indică mărimea deschiderii spetelor.

Pentru confecționarea spetelor este nevoie de o „ață” specială, pe care meșterii o pregătesc singuri din cîneapă. Această ață este toarsă astfel încît să fie mai plinuță și mai rezistentă. În acest scop se toarce numai fuiorul, care apoi se răsucesce în două. După ce firul a fost răsucit, se „ghemuiește” și se dă cu rășină de brad. Pentru a nu se lipi de mină la întrebuintare, meșterul are alături o cutie cu untură de porc sau o bucată de slănină cu care se unge pe miini. Fiecare dinte al spetei se leagă cu un nod, unul pe dreapta altul pe stînga, în ambele părți. Acest proces se continuă pînă se leagă spata și la capătul celălalt, cu ajutorul formei (fig. 1).

După ce spata a fost terminată de „îndințat”, se curăță la capete și pe margini cu „cuțitul cîrn”. Adevărata măiestrie începe însă abia acum, după ce a fost curățată de așchii (procedeu numit „din cel

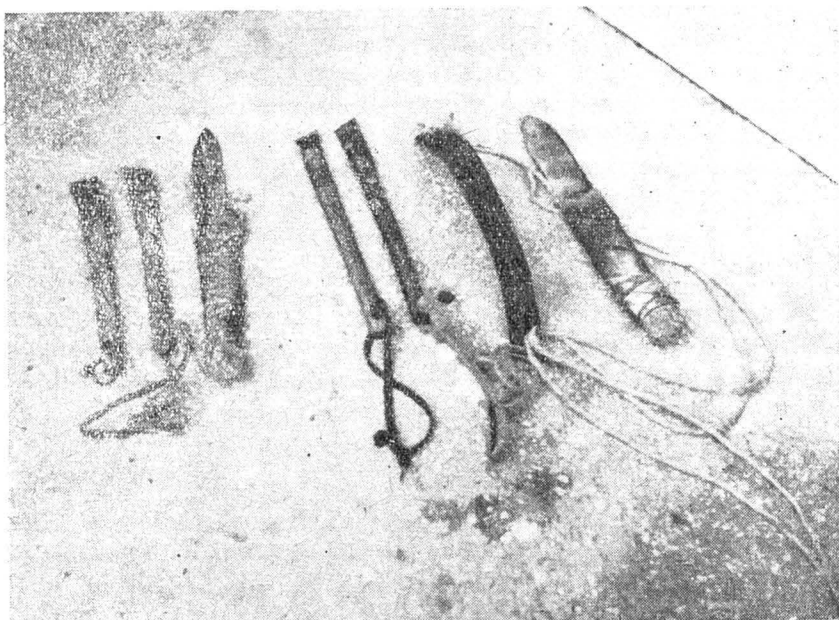


Fig. 2. — Uneltele spătarilor.

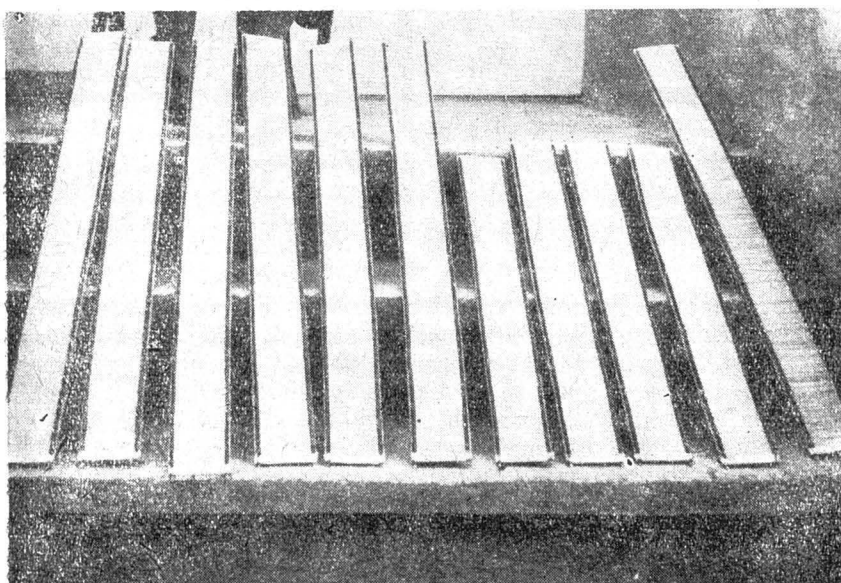


Fig. 3. — Mărimea speteler*.

* Fotografiiile — R.O. Maier.

mare"). De astă dată meșterul șlefuieste fiecare dinte în parte, pe ambele părți, cu alt cuțit special numit „sînceu” sau „sînceauă”, dîndu-i astfel aceeași lățime și grosime și lustruindu-l pentru a nu rupe firele în timpul țesutului (fig. 2). Dacă nu se fac toate aceste operații tehnice, spetele sînt de o calitate inferioară și rup firele urzelii. Spetele sînt de mai multe categorii: 1) spete pentru țesut pînza din in și cînepă; 2) spete pentru țesături de lînă; 3) spete pentru țesături de covoare; 4) spete destinate țesutului fin de bumbac. Cele pentru cînepă și in sînt mai rare, căci aici firul urzelii este mai gros, cele pentru lînă și covoare sînt mult mai rare, deoarece firul urzelii este foarte gros, iar cele pentru bumbac trebuie să aibă dinții foarte deși din cauza firului foarte subțire. Desimea dinților la spete este în directă legătură cu ața cu care sînt legați. Pentru spetele dese se întrebuițează ața subțire, pentru cele cu dinți rari ața mai groasă, distanța dintre dinții spetelor trebuind să fie egală cu grosimea aței cu care sînt legați.

Spetele trebuie să aibă un „rost”, o lățime, care este în fond lățimea urzelii de țesut. Aceasta se măsoară cu o unitate aparte de măsură numită „păpușă”. Fiecare „păpușă” este formată dintr-un număr fix de „dinți”. Mărimea spetelor cu păpuși variază de obicei de la 8 la 32 de păpuși.

Meșterii din Rișculița au ajuns să cunoască necesitățile cumpărătorilor foarte bine, încît atunci cînd plecau într-o anumită regiune luau numai spete de mărimea cerută; după cum afirmă ei, pentru „Cîmpia Dunării” luau spete numai între 16 și 32 de păpuși, pentru Podișul Transilvaniei și Depresiunea Maramureșului luau spete între 8 și 10, dar cele mai multe între 11 și 12 păpuși. Pentru numărul păpușilor au semne specifice pe care le crestează cu cuțitul pe „formele” spetei în felul următor: 8 păpuși = / / / /, 9 = /, 10 = V, 11 = VI, 12 = VII, 20 = VV, 24 = VIIIV, 25 = VIIIIIV, 30 = VVV, 32 = VIIVV păpuși (fig. 3).

Notate acasă după număritoarea păpușilor, spetele erau puse în saci cu notația către gura acestora. Sacii erau purtați sub forma unor desagi unul în spate și altul în față. Spătarii își valorificau spetele prin troc, la bună învoială, schimbîndu-le pe produse alimentare, în special grîu și porumb. Cînd se aduna o cantitate mai mare de produse, acestea erau expediate acasă cu ajutorul poștei, deoarece nu plecau niciodată cu mijloace proprii de transport. Acum spetele se vînd la piață; costul unei spete variază după desimea spetei și numărul păpușilor.

În concluzie, putem spune că acest meșteșug sătesc pe cale de dispariție a contribuit din plin la menținere pe o scară largă a războiului de țesut pînă în zilele noastre.

FOLCLORISTUL DUMITRU FURTUNĂ

S-au împlinit trei ani de la trecerea din viață a cărturarului Dumitru Furtună din Dorohoi, cunoscut teolog, folclorist, istoriograf și literat¹.

Ca elev și student, Furtună a petrecut vacanțele în satele Mănăstireni, Bozieni și Vlăsinești, cunoscând astfel țărănimea de pe valea Jijiei și Bașăului, din Moldova de nord. A cules — cu stăruință și pasiune — material folcloric din ce în ce mai valoros. Avea îndemn de la „tata bătrîn” — Toader Furtună —, țăranul care pentru deșteptăciunea lui trecea drept un înțelept al văilor, și de la bunica dinspre mamă — Maria Topală —, vestită prin sfătoșenia ei. A ascultat cu nesăț pe moș Panaite din Mănăstireni, pe Gheorghe Ungureanu din Bozieni, care știa 101 povești și le spunea numai noaptea, pe Neculai Scutelnicu din Drăgușeni, cel cu povești fără număr, și pe mulți alți vestiți povestitori din sate.

Pe vremuri exista o tradiție în școlile normale și seminarii, ca elevii din ultimele clase să se ocupe cu culegeri de folclor. Astfel exista și la Seminarul din Iași un cerc de folclor, pe care l-a condus Furtună. Materialul, cules de elevi, era trimis la revista „Ion Creangă” din Birlad. În mai 1910, revista a publicat *O seamă de cuvinte din Mănăstireni*, cu care Furtună și-a început cariera de publicist.

Dumitru Furtună a tipărit, încă din timpul studenției, principalele sale lucrări de folclor. În 1912, *Izvodiri din bătrîni* cu 15 povești; în 1913, *Vremuri înțelepte* (93 pagini) cu 37 de povestiri, snoave și legende; în 1914, *Cuvinte scumpe* (144 pagini) cu 126 de glume, povestiri și legende; în 1915, *Firicele de iarbă* (115 pagini) cu 32 de povestiri și legende. Cea de-a doua și cea de-a treia lucrare au fost tipărite de Academie. În referatul său, Andrei Birseanu scrie despre povestirile lui Furtună: „multe sunt așa de bine scrise, încît îți aduc aminte de vioiciunea și hazul povestirilor lui Ion Creangă”. Iar în altă parte: „Dumitru Furtună este un povestitor iscusit care știe să prindă vioiciunea, gluma și satira povestitorilor din popor și se pricepe să redea într-un grai firesc și cît se poate de apropiat de felul de gîndire și de vorbire al țăranului nostru”.

Moartea prea timpurie a lui Tudor Pamfile (la 16 octombrie 1921) a îndurerat adînc pe folcloristul dorohoiian, care s-a hotărît să-i continue opera. Revista „Ion Creangă”, întemeiată în 1908 de Mihai Lupescu și apoi condusă de T. Pamfile, și-a încheiat activitatea aproape cînd să împlinească 14 ani de apariție. Dumitru Furtună a scos la Dorohoi o revistă pentru limbă, literatură și artă populară, denumită „Tudor Pamfile”. Primul număr s-a tipărit la

¹ D. Furtună s-a născut la 26 februarie 1890, în satul Tocileni, în apropiere de Botoșani. Era fiul preotului Grigore Furtună, originar din Mănăstireni, și al Sultanei lui Ion Topală de la Bozieni, pe Bașău, lângă Săveni. Rămas orfan de ambii părinți la vîrsta de 8 ani, a fost crescut de bunicul său, țăranul Toader Furtună din Mănăstireni. A învățat la Seminarul „Veniamin Costache” din Iași (1902—1910) și a urmat Facultatea de teologie la București (1910—1914). A fost preot la biserica de lemn din Dorohoi (1915—1940) și profesor la mai toate școlile secundare din Dorohoi (1915—1950). S-a stins din viață în noaptea de 14 spre 15 ianuarie 1965, după cîtiva ani de grele suferințe fizice și morale.

1 februarie 1923. Până în 1928 au apărut 23 de numere. Revista a publicat toate genurile și speciile de folclor. A avut 112 colaboratori, grupind pe mai toți cei ce au scris la „Ion Creangă”. Mijloc de întreținere a fost numai abonamentul; în 1923 din 1 500 de abonați au achitat costul numai 300. Când Dumitru Furtună — copleșit de greutatea materiale — n-a mai fost în stare să contribuie personal, revista și-a încetat apariția.

În 1927, folcloristul a publicat *Cîntece bătrînești din părțile Prutului* (127 pagini) cu 67 de balade. În 1939, volumul *Izvodiri din bătrîni* a fost retipărit și premiat de Academie.

Până la cel de-al doilea război mondial, Dumitru Furtună a adunat mereu folclor, cu hărnicie de albină și cu îndărătnicie de furnică. A cutreierat meleagurile Dorohoiului și Botoșanilor iscodind mereu, însemnînd și stringînd comori ale înțelepciunii populare. Înainte de 1944 Furtună adunase atîta material istoric și folcloric, încît i-ar fi trebuit patru vieți ca să-l valorifice în întregime. Când frontul de luptă s-a apropiat de Dorohoi, nici Academia, nici Ministerul Învățămîntului, nici autoritățile locale n-au dat atenție cererilor sale deznădăjduite, de a pune la adăpost uriașa sa comoară culturală. Când s-a întors din refugiu de la Caracal, în primăvara anului 1945, a găsit doar un amestec jalnic de hirtii, în cea mai mare parte degradate; tot ce era valoros dispăruse. Artur Gorovei care a cunoscut acest dezastru a rămas profund impresionat, atît de durerea prietenului său, cît și de pierderea iremediabilă a atîtor bunuri culturale.

Ca om, Dumitru Furtună era un original: avea minte sprintenă, istețime și deșteptăciune de om din popor. Tărînia sa se arăta în umorul său sănătos; presăra discuția cu glume, pilde, proverbe și zicători. Povestea frumos și vorbea limba molcomă a țaranului din nordul Moldovei. „Eu am învățat graiul românesc — spunea el — de la bunicul de pe tată și de la bunica de pe mamă”. Dumitru Furtună a fost toată viața un țaran veritabil, doar școlit și îmbrăcat în sutană. Dacă n-ar fi învățat carte și dacă ar fi rămas în sat, la Mănăstireni sau la Bozieni, ar fi fost — ca și bunicul său — un înțelept al vâilor.



Din cele 452 de titluri pe care le-a publicat Furtună, 78 sînt cu subiecte de folclor; cinci sînt volume, iar 73 sînt articole, apărute în diferite reviste.

Folcloristul a dat atenție tuturor genurilor de folclor, cu speciile respective. A strîns cîntece ostășești din scrisorile trimise de pe front, în primul război mondial. A cules cîntece bătrînești din părțile Prutului, Bașăului și Jijiei; unele sînt din Mănăstireni, auzite de la bunicul său. Furtună observa că baladele se răresc tot mai mult și-era de părere să se întocmească un corpus pentru cîntecele bătrînești, cu tot ce privește viața și melodia lor².

În 1939 Artur Gorovei a lăudat „minunatul volum” de *Izvodiri* ale prietenului său din Dorohoi. „Limba curată te ademenește; ai crede că citești pe Creangă. Scriind această carte, Dumitru Furtună s-a dovedit a fi un folclorist în fond și un artist în formă”³.

În opera folclorică a lui Furtună se găsește și literatură aforistică (proverbe și zicători, pilde și sfaturi, vorbe cu tilc); nu lipsesc din culegerile sale nici blesteme, sudalme, jurăminte hazlii și urări glumețe. A cules și a publicat superstiții, eresuri, credințe, semne și presimțiri, farmece, vrăji și descîntece. A fost preocupat mai ales de folclorul obiceiurilor și datinilor. D. Furtună a opinat că viața sufletească a neamului nu se poate ține fără datini; ele au cu atît mai multă valoare, cu cît sînt mai vechi, mai neaoșe și mai cinstite păstrate. Obiceiurile străbune trăiesc într-o desăvîrșită armonie cu întreaga ființă a neamului⁴.

² D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, p. 14.

³ Artur Gorovei, *Un povestitor iscusit: D. Furtună*, în „Cuget clar”, (N.S.), an. IV, 1940, nr. 31, p. 485.

⁴ D. Furtună, *Obiceiuri străbune*, în „Gazeta Dorohoiului”, 25 decembrie 1925; *Ce sînt datinele*, în „Poporul românesc”, an. I, februarie 1931, nr. 3; *Datina*, în „Albina”, 25 august 1936.

Dumitru Furtună a alcătuit studiul *Plugușorul la români* (de 288 pagini) cu 29 de plugușoare, cele mai multe din satele în care folcloristul și-a trăit copilăria și tinerețea. Într-o introducere de 33 de pagini a descris datina și modul cum se practică în nordul Moldovei. Manuscrisul, gata pentru tipar, se află depus la Academie; e o lucrare valoroasă, ce merită a fi cunoscută de specialiști și de publicul iubitor de folclor.

Ca să prezinte obiceiurile și datinile ce se practică în satele din județele Dorohoi și Botoșani, la sărbătorile de iarnă (colinde, steaua, malanca, uratul, capra, căluțul, semănatul), Dumitru Furtună a alcătuit o piesă de teatru: *Vacanța Crăciunului*, în două acte. Începând din 1915, piesa a fost reprezentată ani de-a rândul de elevii școlilor secundare din Dorohoi.

A fost de asemenea preocupat de cîntecul, dansul, portul de la sate și mai ales de limba poporului.

Dumitru Furtună a fost folclorist nu numai pentru că a cules și a publicat material cultural din popor, dar și pentru că și-a spus cuvîntul în unele probleme de folclor. El crede — astfel — că actul de creație, la origine, este individual, iar dacă produsul place, colectivitatea îl acceptă și îl consacră. Produsul e mereu supus exigenței gustului popular și circulă atîta vreme cît place. În fiecare sat există individualități creatoare și folcloristul a identificat pe unele din ele, la Mănăstireni, la Bozieni și în alte localități.

Selecția produselor populare și difuzarea lor se fac la șezătoarele, care — arată Furtună — este școala tradițională de cultură a satului. Aceste produse circulă oral, sub masca anonimului, ceea ce contribuie la șlefuirea și selecția continuă a materialului și la formarea de variante.

Un mare rol pentru circulația produselor populare îl au bunii povestitori. Furtună observă că meșteșugul povestirii se află în stăpînirea gospodarilor mai puțin înstăriți. În general, românul e vorbăreț. Despre Gheorghe Vieru, dintr-un sat din nordul județului Dorohoi, Furtună scria: „De cînd sunt, n-am văzut un asemenea povestaș. Nu-i chip a începe despre ceva și el îndată pornește de la capăt povestea lui. El veșnic spune: cit are să trăiască are să fie toaca satului. Cînd am întrebat de acel satean ce fel de om este, mi-au spus cu toții: Apoi de minciuni să nu-l cauți”⁵. Furtună a întâlnit mulți povestitori în partea cîmpului, pe valea Jijiei de sus și a Bașăului. Se revizuieste astfel părerea celor care au atribuit darul povestirii numai locuitorilor de la munte. Prin culegerile sale bogate, Furtună a dovedit că în Moldova de nord, de la poalele codrului Herței în jos, între Siret și Prut, se găsesc importante zăcăminte folclorice și care doar trebuie cercetate și puse în valoare. Este apoi interesantă observația folcloristului că deținătorii de folclor autentic sînt mai ales ciobanii și păstorii, care pe acea vreme erau cu toții neștiutori de carte.

Dumitru Furtună a militat pentru adunări și congrese ale folcloriștilor. Încă din 1918 a propus înființarea unor catedre de folclor la școlile normale și seminarii⁶.

A scris despre mai toți folcloriștii români și a arătat deosebită înclinare față de Gorovei și Pamfile, cu care a avut relații de prietenie. Pe cel dintîi îl considera decan al folcloriștilor și misionar în slujba binelui și frumosului⁷.

Cei trei folcloriști moldoveni: Gorovei, Pamfile și Furtună au avut aceeași carieră culturală. Toți trei au fost intelectuali de valoare, legați sufletește de modeste tirguri provinciale. Au cunoscut și au iubit țărînimea și au arătat admirație desăvîrșită pentru Ion Creangă. Toți trei și-au închinat cîntila lor activitate cercetărilor de folclor și au condus reviste în această materie. În culegerile ce au publicat, și-au dat silința să păstreze puritatea textului popular. Deviza fusese lansată de Gorovei, încă din 1892, la apariția revistei „Șezătoarea”: „Ne vom da străduința să luăm totul de la izvor”.

⁵ D. Furtună, *Cuvînte scumpe*, p. 2.

⁶ D. Furtună, *Părerii și propuneri*, Dorohoi, 1918, p. 10—22.

⁷ D. Furtună, *Un dascăl minunat: Artur Gorovei*, în „Cuget clar”, (N. S.), 1 iunie 1939, p. 748

Astăzi cercetările de folclor se întreprind în condițiuni deosebite de cele din trecut: există un institut anume, cu specialiști în materie, cu metodologie științifică și aparatură tehnică, cu arhivă și reviste de specialitate. Dar oricât ar progresa știința folclorului, munca pionierilor în acest domeniu nu va fi niciodată nesocotită; astfel și Dumitru Furtună va fi prețuit totdeauna, ca un harnic și valoros folclorist al meleagurilor boloșănene și dorohoiene.

Eugen D. Neculau

FELIX KARLINGER și B. MYKYTIUK, *Legenden märchen aus Europa*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf—Köln, 1967, 312 pag.

De câțiva ani, colecția cu faimă binemeritată *Die Märchen der Weltliteratur*, întreruptă de împrejurările războiului, a început să fie întregită cu noi volume. Condusă vreme îndelungată de Friederich von der Leyen, cunoscutul basmolog decedat de curând, ea a fost preluată de Kurt Schier și Felix Karlinger sub auspiciile aceleiași edituri a lui Eugen Diederich. Ultimul volum din această serie e *Legendenmärchen aus Europa*. Autorul, Felix Karlinger, profesor de romanistică la universitatea din Salzburg, e cunoscut prin studiile sale despre narațiunile populare și prin colecțiile de povești italiene (*Das Mädchen im Apfel*, München, 1964), mediteraneene (*Inselmärchen des Mittelmeeres*, 1962) și spaniole (*Spanische Märchen*, 1965), ultimele două publicate în seria *Die Märchen der Weltliteratur*. Spre deosebire de celelalte volume din această colecție, cel despre basmele-legendă e axat o dată pe o specie literară cu contururi deosebit de flexibile, apoi pe o arie extranațională, cuprinzând narațiuni de la toate popoarele Europei, fiecare fiind reprezentat prin 1—6 povești. Din capul locului, lucrarea a întâmpinat dificultăți mari. În primul rînd, a traduce din aproape toate limbile europene — căci puține au fost traduse anterior în germană — și mai cu seamă din dialecte înseamnă un cumul uriaș de dificultăți care cu greu pot fi înlăturate. Cu ajutorul slavistului Bohdan Mykytiuk și a altor colaboratori, Felix Karlinger a reușit să ne dea o colecție care se citește cu plăcere de orice iubitor de literatură. Trebuia apoi ca fiecare popor să fie reprezentat prin narațiunile care îi sînt oarecum specifice. Problema e deosebit de spinoasă în stadiul actual al cercetărilor, cînd este încă problematică a afirma că cutare tip e propriu numai cutărui popor. Autorul a învins cu succes și această dificultate, prezentînd narațiuni care, prin coloritul lor și prin unele localizări, poartă pecetea provenienței lor naționale. În plus, autorul s-a străduit să evite repetarea unor tipuri de largă circulație, căci cele cîteva episoade sau motive care se repetă — fenomen cît se poate de firesc în narațiunile populare — sînt prea puține pentru a știrbi varietatea volumului. Colecția cuprinde 95 de narațiuni provenind de la 35 de popoare europene (inclusiv una evreiască).

Repertoriul românesc e reprezentat prin trei narațiuni (nr. 40, 41, 42), ultimele două luate din *Antologia de proză populară epică*, București, 1966, vol. II, p. 441, 477, iar prima din colecția inedită a autorului (*Die junge Gemeinde*). Din păcate, Karlinger nu arată localitatea de unde a cules-o, dar din context se vede că e vorba de un teritoriu dominat de turci, încît bănuim că narațiunea provine de la aromâni, în orice caz din ținuturile de la sudul Dunării. De altfel, autorul — care ne-a vizitat țara — ne cunoaște atît limba, cît și folclorul (am aflat că a ținut și un curs despre basmele românești); nu poate decît să ne bucure că un romanist se ocupă și cu cercetarea folclorului românesc.

Volumul e orientat spre o specie mixtă, basm-legendă, care înseamnă, în accepția pe care i-au dat-o cercetătorii, mai cu seamă cei nordici, basm în a cărui țesătură s-au infiltrat elemente și episoade creștine, mai cu seamă cele două personaje pelegrine, Dumnezeu (Isus) și Sf. Petru. Antti Aarne și colaboratorii i-au fixat un loc în cadrul basmului propriu-zis, înaintea basmului nuvelistic, adică tipurile 750—849. Distribuirea acestora a fost cam arbitrară și cercetători ca C. W. von Sydow au arătat cu îndreptățire cum unele tipuri de basm-legendă,

potrivit clasificării autorilor catalogului, au fost clasificate printre cele fantastice (*Ivan Turbincă, Moartea nașă etc.*). Lectura acestui volum întărește obiecțiile amintite și arată cu ce ușurință se petrece intruziunea elementelor creștine, adesea chiar în basmele despre animale, cum se vede în varianta franceză a lui AT 123 (*Capra cu trei iezi*). Această permeabilitate a basmului-legendă, specie mixtă, ce se hrănește din cele două specii învecinate, îngreuiază considerabil definirea caracteristicilor și în consecință clasificarea tipurilor componente. Unele sînt apropiate basmului — ceea ce a determinat pe Aarne și colaboratori să le insereze printre basmele fantastice —, altele sînt atît de asemănătoare legendelor, încît pot fi puse cu ușurință în această categorie și uneori aceasta pare soluția mai nimerită. În genere, granițele informale, cu forme tranzitorii, sînt o caracteristică bine cunoscută a speciilor folclorice.

În *Postfață* (p. 279—289), Karlinger discută, succint dar cu miez, problematica legată de caracterul mixt al speciei, cu incertitudinile pe care le generează. Autorul arată că delimitarea speciei se clarifică prin situația povestitului, prin funcția ei și prin elementele conținutului. Karlinger scoate în evidență rolul important al mănăstirilor în difuzarea acestei specii. E vorba de călugării puțin știutori de carte, cărora legenda fixată în textele sacre le rămînea inaccesibilă, dar deosebit de aplecați către basmul tradițional în care se inserau cîteva elemente creștine pentru a le înlătura profilul profan. Autorul previne pe cititor că nu mediile mănăstirești au fost creatoarele acestei specii mixte, dar ele au cultivat-o și au contribuit la răspîndirea ei, poate și creînd unele tipuri. Supoziția e verificată de materialele bogate pe care autorul le-a cules prin mănăstiri, din care o mică parte au intrat în această antologie. În fond, basmul-legendă e în cadrul poveștilor ceea ce e colinda religioasă între urările sărbătorilor de iarnă. Amîndouă s-au altoit pe specii preexistente, introducînd elemente la care doar forma, cîteva determinante sînt creștine, restul fiind pe de-a-ntregul plămuit de mentalitatea populară în episoade apocrife, inexistente în textele canonice și adesea în opoziție cu acestea. Așa se și explică ușurința cu care se pot insera atare elemente în tipurile tradiționale profane, antologia lui Karlinger fiind deosebit de revelatorie sub acest aspect. Autorul arată că și funcțional basmul-legendă se apropie de basmul obișnuit, fiindcă *delectatio* primează față de *prodesse*, care caracterizează legenda propriu-zisă. Apoi, cu privire la conținut, Karlinger arată că deosebirea dintre cele două specii amintite e vizibilă mai cu seamă în figura eroului. Cel din legendă are caracteristici aparte, apare ca atare încă din leagăn, pe cînd cel din basm-legendă e pe deplin umanizat, semenul tuturor, mînat de aceleași nevoi și dorințe. Această caracteristică a permis unor basme legende de a căpăta un colorit — adesea puternic accentuat — de snoavă.

Autorul constată că basmul-legendă e viu în țările din răsăritul și nordul Europei, adică în zonele ortodoxe și catolice, pe cînd în ținuturile protestante el e rar și reprezintă de obicei o rămășiță din tradiția anterioară Reformei. Karlinger chiar constată un stil proaspăt și viu în răsăritul și sudul Europei, pe cînd în teritoriul german stilul a fost modelat de cel al basmelor fraților Grimm.

În încheiere, Karlinger subliniază numărul extrem de redus al studiilor referitoare la atare narațiuni. Ca urmare, o serie de probleme, ca de pildă relațiile dintre poezia medievală a trubadurilor și basmele-legendă, apoi cele dintre cărțile populare și acestea, rămîn încă în umbră.

Cu toate dificultățile semnalate, Felix Karlinger ne-a dat o antologie care oglindește fizionomia complexă a acestei specii și prin aceasta a făcut-o familiară nu numai specialiștilor, ci și celorlalți iubitori de literatură.

Ovidiu Bîrlea

GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays*, University of Pittsburgh Press, 1965, 376 p. + 6 tabele

Oferind o largă și judicioasă selecție a operei științifice, concepute în răstimpul a trei decenii, aparținând unuia dintre „liderii” antropologiei sociale și culturale, după cum îl caracterizează prefațatorul A. Spoehr pe autor, volumul în discuție constituie, de fapt, o semnificativă trecere în revistă a evoluției cercetărilor contemporane în acest domeniu. Cercetător, profesor și animator, participant la cele mai de seamă dispute de idei ale disciplinei, nu o dată cu puncte de vedere definitorii, mai ales în ceea ce privește problema structurii sociale și cea a metodelor comparative, prin exemplul contribuției sale științifice, G. P. Murdock demonstrează aportul studiului culturii primitive și al celei populare, alături de investigațiile istorice, la elucidarea unor aspecte privind căile și destinele civilizației moderne¹.

Problematica și structura volumului, deosebit de bogate și variate, ilustrează nu numai polivalența preocupărilor celui care a fost, pe rind, președinte al Asociației americane de antropologie, al Societății americane de etnologie și al celei de antropologie aplicată, fondator al reputatei „Ethnology”, ci și caracterul unitar și sistematic al concepției sale de cercetare. Căci preocupându-se, în principal, de elucidarea raportului dintre fenomenul cultural și cel social, savantul american dezbate în capitole individualizate, dar riguros raportate printr-o circumscriere teoretică și metodologică unitară, cele mai importante probleme ale disciplinei afectate: *Antropologia și științele înrudite*, *Natura culturii*, *Dinamica modificării culturale*, *Organizarea socială*, *Religie, ceremonial și recreare*, *Comparația interculturală*. Toate acestea fac ca volumul în discuție să depășească importanța unei simple culegeri de studii, cum modest se intitulă, căpătînd, prin faptul că acoperă cea mai mare parte a problematicii antropologiei sociale și culturale, ca și prin valoarea contribuției sale, semnificația unui original și util tratat.

Deși conceput cu aproape două decenii în urmă, primul capitol, consacrat raporturilor interdisciplinare, dezbate o serie de probleme care, în momentul de față, preocupă numeroși specialiști din diverse țări². În ceea ce-l privește pe G. P. Murdock, el demonstrează că, deși studiate de discipline separate, societatea, cultura și personalitatea omului tind să devină subiectul unei științe unificate, rezultat al integrării sistemelor teoretice ale respectivelor domenii particulare de cercetare, procesul avînd, după opinia sa, în antropologie, semnificația descoperirilor einsteiniene în științele fizice.

Trecînd de la aceste probleme, care reprezintă, mai ales, un deziderat al viitorului, dar păstrînd aceeași optică a relațiilor interdisciplinare, autorul ia în discuție o serie de aspecte ale istoricului disciplinei, cu referiri la evoluția antropologiei sociale britanice. După ce trece în revistă cîteva din caracterele sale, cum este, de pildă, aportul etnografiei la acumularea unui serios fond de date de teren, el constată că, în ultima vreme, cercetătorii englezi au luat în considerare mai mult raporturile culturale sincronice decît cele diacronice, ceea ce a făcut ca preocupările istorice să fie sub nivelul necesar, antropologia socială britanică tinzînd să devină, într-o anumită măsură, o ramură specializată a sociologiei.

Orientîndu-se în sensul uneia din cele mai progresiste tendințe din istoria cercetărilor în acest domeniu, care a aprofundat principiul imposibilității existenței „popoarelor aculturale”, G. P. Murdock își aduce contribuția sa proprie mai ales pe linia încadrării culturii primitive și populare în fenomenul cultural universal. Nu mai puțin semnificativă ni se pare ideea enun-

¹ Al. Tănase, *Cultură și civilizație*, în „Lupta de clasă”, XLVII, 1967, nr. 12, p. 100.

² Cf., pentru stadiul actual al problemei, grupajul de studii *Toward a General and Unified Anthropology*; Donald Stanley Marshall, *General Anthropology: Strategy for a Human Science*, și Laura Thompson, *Steps toward a Unified Anthropology*, în „Current Anthropology”, febr. — apr. 1967, nr. 1—2, p. 61—92.

țată de cercetătorul american după care natura culturii nu poate fi definită decît prin elucidarea totalității determinărilor sale concrete, deci prin conlucrarea tuturor științelor sociale. În felul acesta el respinge o anumită tendință „culturologistă”, care absolutiza cultura, detașînd-o, ca fenomen autonom, de existența umană. Mai mult decît atît, în anumite privințe G. P. Murdock reușește să se desprindă de perspectiva behavioristă, împămîntenită o bună perioadă în antropologia culturală americană, prin considerarea, în contextul lor organic, a factorilor biologici, psihologici și sociali.

Analizînd obiceiurile ca „îrăsături de caracter culturale”, cercetătorul american subscrie unei opinii de interpretare, aflate în tradiția lui E. B. Tylor (*Cultura primitivă*), care consideră că, în condițiile formelor culturale primare, disciplina în discuție este, în primul rînd, o știință a obiceiurilor. În această perspectivă, fără îndoială discutabilă, dar care a contribuit substanțial la discutarea uneia din cele mai importante categorii ale cercetării din acest domeniu, specialistul american demonstrează că, în principal, cultura se bazează nu pe ereditatea biologică, ci pe capacitatea omului de a dobîndi, sub influența condițiilor sociale, un comportament habitual. Pentru elucidarea mecanismului formării acestuia, este stabilită seria progresivă a formelor sale genetice: de la „habit”, rezultat al contopirii replicii instinctive cu experiența dobîndită, ca formă individuală, la „custom” (corespunzînd relativ „obiceiului”), rezultat al supunerii comportamentului condiției de grup. Încercînd să stabilească forma constitutivă superioară de organizare culturală, în perspectiva în care am subliniat-o, dar și pentru a înlătura o anumită confuzie existentă, în momentul de față, în limbajul științific de specialitate, G. P. Murdock propune generalizarea termenului de „folkway” (aproximativ „cutumă”), vehiculat, mai ales, în sociologia culturii și avînd un conținut coercitiv-normativ mai caracteristic.

Contribuția majoră și centrul de greutate al volumului, către care converg demonstrativ toate elementele sale componente, o reprezintă, după cum arată și titlul, elucidarea raportului cultură-societate. Concepînd cultura în aspectul ei existențial-valoric, avînd în special un conținut ideatic, iar civilizația ca unitate dintre societate și cultură, G. P. Murdock disociază antinomia tradițională cultură-civilizație, demonstrînd funcția intermediară a factorului social. Stabilind că o serie de norme ale relațiilor sociale fac parte și din cultură, ca reglementări ale relațiilor omului cu lumea materială, autorul accentuează totuși că, în totalitatea sa, sistemul de bază al relațiilor sociale se constituie ca structură aparte, aflată în raporturi de concordanță cu cea culturală. Astfel, exprimîndu-se în termenii proprii cercetătorilor americani, G. P. Murdock arată că, în ultimă instanță, în directă legătură cu modificarea condițiilor materiale de viață, comportamentul social determină fenomenul cultural. Acest raport de preponderență nu exclude, ci presupune, dat fiind că este vorba de un proces organic, și o influență inversă, căci, după expresia sa, caracterele organizării sociale sînt legate de mecanismul schimbărilor culturale. În felul acesta, contribuția autorului în discuție se integrează, într-o bună măsură, direcției de cercetare materialistă, care cîștigă tot mai mult teren în cadrul investigațiilor antropologice contemporane.

Deși, în general, stabilește just sensul de determinare al raportului în discuție, concepția cercetătorului american cunoaște și unele aspecte contradictorii, căci tot el încearcă, cu alt prilej, să demonstreze că nu societatea, ci cultura reprezintă fenomenul specific uman, motiv pentru care preocupările specialiștilor se îndreaptă mai ales către antropologia culturală, decît cea socială.

Ni se pare deosebit de semnificativ faptul că, deși postulează că studierea structurilor sociale este fundamentală pentru elucidarea evoluției sociale și culturale, cercetătorul american ține să incrimineze acel structuralism absolutizant ce face din om un element fără posibilități de reacție, reclamînd, în ceea ce privește considerarea problematicii umane, raportarea abordării structuraliste la cea istorică și funcțională.

Poziția avansată pe care se plasează G. P. Murdock, în tradițiile disciplinei, este ilustrată și de concepțiile sale referitoare la modificările culturale, în cadrul căreia neagă categoric o serie de opinii cu un conținut reacționar, care căutau să acrediteze ideea caracterului conservator, imobil al culturii primitive și al celei populare.

Pornind de la o definiție justă a naturii culturii, cercetătorul american stabilește, de la bun început, că o trăsătură fundamentală a sa o reprezintă calitatea de a se modifica în timp și în spațiu. În continuare, pe linia aprofundării interpretării materialiste, el stabilește că împrejurările, cauzele care produc schimbările culturale sînt de natură istorică, concluzie de o apreciabilă importanță teoretică și metodologică. Pentru a se realiza o înțelegere cit mai nuanțată a fenomenului, se arată că, alături de aceste cauze, există și o serie de condiții care doar îl influențează (factorul geografic și demografic, contactele culturale etc.).

Ținînd seama de fondul teoretic general al problemei, sînt discutate și modalitățile, deci procesele, care canalizează fenomenul modificărilor culturale. În ultima variantă propusă (1960), acestea ar fi: inovația, împrumutul (difuziunea externă), difuziunea internă, integrarea, eliminarea și socializarea (educația).

Deși, într-un moment al demonstrației sale, autorul afirmase că cea mai mare parte a elementelor unei culturi provin din împrumut, nu-l putem considera pe G. P. Murdock drept un partizan al difuzionismului excesiv, căci tot el ține să atragă atenția că schimbările culturale nu reprezintă împrumuturi univoce, ci profunde acte creatoare.

O materializare a acestor principii de cercetare o reprezintă contribuția cercetătorului american la aprecierea dimensiunilor și semnificațiilor reale ale dezvoltării în timp și spațiu a fenomenului cultural. Demonstrînd că multă vreme rezolvarea problemei a fost împiedicată de concepțiile etnocentriste, el subliniază că abordarea acesteia prin prisma relativismului cultural a deschis posibilitatea depistării formelor culturale național-individualizate, determinate de specificul existenței fiecărui popor. Tinzînd să realizeze o formă echilibrată de interpretare a fenomenului, G. P. Murdock scoate în evidență și importanța relațiilor interculturale, căci, după opinia sa, ceea ce dă dimensiunea caracteristică evoluției în domeniul cultural este tocmai faptul că ea se realizează și prin intermediul difuziunii sau prin ceea ce el numește „schimbări adaptive ordonate”. Pe de altă parte, demonstrînd concepția unitară a savantului american în acest domeniu o opinie recentă subliniază importanța interpretărilor sale în legătură cu evoluția, ca formă genetică de realizare a schimbărilor culturale ³.

Semnificativă ni se pare concluzia cu care se încheie discutarea acestui grup de probleme, în cadrul căreia autorul evidențiază caracterul creator al culturii, ceea ce-i inspiră o îndreptățită încredere în viitorul ei, negînd astfel o serie de concepții fataliste, reacționare în legătură cu decadența culturii.

Așa cum subliniam mai sus, un domeniu în care aportul lui G. P. Murdock este definitoriu îl reprezintă acela al metodelor comparative interculturale (*cross-cultural*), fapt atestat și de o serie de opinii recente, cum este aceea a cercetătorului american A. J. F. Köbben, care subliniază că, deși au trebuit să suporte numeroase înfruntări critice, principiile sale de lucru reprezintă instrumente de cercetare de o apreciabilă valoare ⁴. Această contribuție se materializează atît pe plan teoretic, subcapitolul semnificativ intitulat „Antropologia ca știință comparativă”, din volumul în discuție, reprezentînd o chintesență în acest sens, cit și pe plan organizatoric, G. P. Murdock editînd, încă din 1937, publicația „Cross-Cultural Survey” care a contribuit la realizarea unei colecții de date geografice, sociale și culturale, provenind din cele

³ În acest sens, ca și pentru discuția altor probleme teoretice ridicate în această recenzie, cf. A. Hultkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1960, vol. I, p. 121.

⁴ A. J. F. Köbben, *Why Exceptions? The Logic of Cross-Cultural Analysis*, în „Current Anthropology”, febr.—apr. 1967, nr. 1—2, p. 19.

mai variate zone ale globului și perioade istorice, similar fișierului de etnologie comparată organizat sub conducerea lui Levi-Strauss.

După opinia sa, un motiv de prim ordin care reclamă necesitatea unei abordări comparative este acela că o știință a comportamentului uman, dată fiind complexitatea obiectului, nu poate fi viabilă decît în măsura în care se referă la diversitatea modalităților de realizare ale acestuia, în timp și în spațiu. De aceea, mai ales în această perioadă de rapidă evoluție socială și specializare științifică, abordarea comparativă este modalitatea eficace de depășire a unui anumit regionalism și particularism disciplinar.

Datele comparative și metodologia recoltării, organizării și interpretării lor nu trebuie însă să servească, așa cum s-a întîmplat în cadrul unei concepții vetuste, doar la ilustrarea unor ipoteze, ci la stabilirea unor concluzii teoretice și instrumente de lucru de mare eficiență. Pe acest plan, relevăm utilitatea experienței savantului american în problema atlaselor etnografice, în ceea ce privește selecționarea eșantionului, de pildă, așa cum se află expusă, în liniile sale esențiale, în cuprinsul volumului în discuție.

Alexandru Popescu

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

RECTIFICARE

Cititorii sint **ruğați** ca la pag. 248 să **inverseze** ordinea ultimelor două grupuri de versuri.

Revista de etnografie și folclor nr. 3/1908

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

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

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate 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 repelarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

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

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

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.
- C. ALEXICI, *Texte din literatura populară română*, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.
- GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.
- * * * *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Artă populară din zonele Argeș și Mușcel*, colecția „Studii de etnografie și artă populară”, IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folcl., t. 13, nr. 3, p. 195—290, București, 1968