

P. 326 fol. He ✓

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

BUCUREȘTI

Nr. 2

7968/2

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :

ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

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”.

« La revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de \$ 10,— F.F. 49,— DM 40.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

1970

Nr. 2

S U M A R

S T U D I I

Pag.

RADU NICULESCU, Contribuții la cercetarea problematicii literare a cîntecului de leagăn	99
IOSIF HERȚEA, Cîteva particularități stilistice ale muzicii de joc oșenești.	113
CONSTANTIN ERETESCU, Noțiunea de <i>metamorfoză</i> în folclor.	121
EUGENIA CERNEA, Despre evoluția doinei bucovinene.	133
GEORGETA MORARU-POPA, Contribuții la tipologia plugului românesc	143

M A T E R I A L E

STANCA FOTINO, <i>Leruit</i> — cîntec ceremonial de inmormîntare	157
--	-----

N O T E Ș I D I S C U Ț I I

CORNELIA BELCIN, Date etnografice în volumul <i>Călători străini despre țările române</i>	165
---	-----

R E C E N Z I I

CONSTANTIN COSTEA, <i>Folclor coregrafic din Bihor</i> , Casa creației populare a județului Bihor, [Oradea, 1968] (<i>Eugenia Crăciun</i>)	173
G. SPYRIDAKIS ȘI S. PERISTERIS, <i>Cîntece populare grecești</i> , Atena, 1968 (<i>Nicolae Rădulescu</i>)	175

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET FOLKLORE

Tome 15

1970

N° 2

SOMMAIRE

	Page
ÉTUDES	
RADU NICULESCU, Contributions à l'étude littéraire de la berceuse folklorique	99
IOSIF HERȚEA, Quelques particularités stylistiques de la musique de danse de la zone de l'Oaș.	113
CONSTANTIN ERETESCU, La notion de <i>métamorphose</i> dans le folklore . . .	121
EUGENIA CERNEA, Sur l'évolution de la <i>doîna</i> de la Bucovina.	133
GEORGETA MORARU-POPA, Contribution à la typologie de la charrue rou- maine	143
MATÉRIAUX	
STANCA FOTINO, <i>Leruit</i> — chant cérémoniel d'enterrement	157
NOTES ET DISCUSSIONS	
CORNELIA BELCIN, Données ethnographiques dans le volume <i>Călători străini despre țările române</i> [Voyageurs étrangers à propos des pays roumains)].	165
COMPTES RENDUS	
CONSTANTIN COSTEA, <i>Folclor coregrafic din Bihor</i> (Folklore chorégraphique de Bihor). Maison de la création populaire du département de Bihor, [Oradea, 1968] (<i>Eugenia Crăciun</i>)	173
G. SPYRIDAKIS et S. PERISTERIS, <i>Cîntece populare grecești</i> (Chants popu- laires grecs), Athènes, 1968 (<i>Nicolae Rădulescu</i>).	175

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA PROBLEMATICII LITERARE A CÎNTECULUI DE LEAGĂN*

RADU NICULESCU

Specie folclorică socotită minoră, cîntecul de leagăn atît la noi cît și peste hotare a fost abia în vremea din urmă abordat cu toată seriozitatea.

În ce privește domeniul românesc, descripții mai vechi dar pătrunzătoare, datorate în special lui Simeon Florea Marian și George Breazul¹, constituiseră deja, pînă în 1950, un util fond de date sistematizat. Totuși abia în ultimele două decenii, prin cele cîteva substanțiale sinteze și studii de detaliu, elaborate de Ovidiu Papadima, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu², au fost rezolvate, în linii generale, problemele caracterizării cîntecului de leagăn românesc.

A fost creată astfel o platformă de intuiții fundamentale de pe care se poate porni la extinderea cunoașterii acestei specii folclorice ca fenomen semnificativ capabil să intereseze, într-o măsură mai mare decît s-ar fi putut crede, istoria culturii.

Vom încerca să ilustrăm doar cîteva aspecte ale acestei posibile extinderi.



Un prim aspect controversabil al problematiei cîntecului de leagăn e unul de ordin ontologic: care este amploarea existenței reale a speciei „de leagăn” în practica populară tradițională?

Majoritatea autorilor afirmă universalitatea categoriei în virtutea postulatului unanimei răspîndiri atît a legănatului, cît și a expansivității

* Fragmente din acest studiu au format obiectul unei comunicări prezentate la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

¹ S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, 1892; G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, 1941.

² O. Papadima, *Cîntecul de leagăn*, în *Literatura populară română*, București, 1968, pp. 198—201; Emilia Comișel, *Cîntecul de leagăn în Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, pp. 132—136; Mariana Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. X, 1965, nr. 5, pp. 477—489; Ghizela Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, 1966, lucrare ms., la I.E.F. București.

lirice a sentimentului matern. S-a sugerat chiar că specia „de leagăn” ar putea fi printre puținele manifestări muzicale inerente omului. Theresa Brakeley bunăoară citează în această ordine de idei o populație indigenă sud-americană, nomadă, care nevoită fiind să străbată adesea teritorii ostile, deși nu practică curent cîntecul vocal, ar uza totuși — asiduu — de cîntece de leagăn fredonate cu glas scăzut, spre adormirea sugarilor al căror plîns ar putea da de știre dușmanului ³. Axioma inevitabilității cîntecului de leagăn este împărtășită și de cercetători români ⁴.

În realitate lucrurile par a fi mai puțin simple.

Cercetări personale de teren ne-au arătat că practicarea cîntecului de leagăn — luînd termenul în accepția sa cea mai strînsă — nu este actualmente un act ineluctabil ⁵. Am constatat astfel că fenomenul depinde, pare-se, în mult mai mare măsură decît în cazul cîntecului liric obișnuit, de factura temperamentală a interpretei potențiale (mama cu prunc mic), de tradiția familială, de anume împrejurări de ordin social. Cîntă așadar „de leagăn” mamele cu disponibilitate afectivă mai mare, mamele care au deprins acest uz din familie, de asemenea mamele sau bunicile care — fapt important — nu-l socot dăunător (copilul nu va mai dormi nelegănat etc.). Pe de altă parte, există mame care declară că nu au timpul sau calmul necesar pentru atare îndeletniciri. Evident, am putea vedea în toate acestea o manifestare de relativă decadentă, dacă este să presupunem că în satul românesc arhic, cu o existență culturală rigid normată de tradiție, cîntecul de leagăn va fi fost în mod *necesar* utilizat.

Deocamdată, în diacronia lipsită de temeieri documentare nu avem însă cum avansa. De aceea, mult mai importantă ni se pare abordarea în plan sincronic a unei chestiuni complementare, intim legate de însăși semnificația — în ancheta de teren — a *întrebării* puse și a *răspunsului* primit de la informator privind folosirea cîntecului de leagăn. Respectiv, ce subînțelegem, în definitiv, prin *cîntec de leagăn* ?



De fapt, în dialectica răspunsului corect la această întrebare rezidă unul din aspectele principale ale interesului, multă vreme ignorat, al studierii atente a numitei modalități folclorice.

Or, Ghizela Sulițeanu ⁶ are perfectă dreptate cînd definește cîntecul de leagăn ca „manifestare ce cuprinde absolut toate produsele muzical-literare ce prin practica lor constantă într-o anumită colectivitate [...] îndeplinesc funcția adormirii copilului”. Funcționalitatea — se spune în continuare — e îndeplinită „de particularități structurale, muzical-poe-

³ Cf. Maria Leach and Jerome Fried (edit.), *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. 11, New York, 1950, art. *Lullaby*.

⁴ Cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 198; G. Breazul, *op. cit.*, p. 120; Ap. D. Culea, *Datini și mîncă*, vol. I, București, [f.d.], p. 194.

⁵ Cf. fișele text *mg.* 547 j, i. 9092, i.11.634, i.24.409, i.25.432, i.25.711, i.25.812, i.25.765 etc.

⁶ Ghizela Sulițeanu este autoarea unei modificări esențiale în cursul actual al cercetărilor românești asupra acestei delicate (sub unghiul investigației) specii, prin aceea că a introdus enlegerea sistematică și masivă (deci statistic pertinentă !) a cîntecului de leagăn *in situ*, cu alte cuvinte *în timpul și la locul legănatului*, efectiv, al copilului. Ceea ce a permis între altele revelarea modului specifice de existență a repertoriului de leagăn ca desfășurare liberă, pe „cicluri” de text etc.

tice" inconfundabile (*op. cit.*, p. 6). În consecință, sub categoria cîntecului de leagăn vor intra de drept atît texte poetice „rotunde”, cît și fragmente versificate, serii de interjecții, anacruze, secvențe în proză, fie numai vag modulate muzical, fie efectiv cîntate, și prezentînd, atît ca text cît și ca melodie, caractere morfologice mai mult sau mai puțin caracteristice. Ne-am afla cu alte cuvinte în prezența unei desfășurări *continue*, în evantai, de mijloace expresive pornind de la nivelul posibilităților poetice și melodice minime ale limbajului (recitativ-parlato, „la granița dintre vorbire și muzică”, recitativ parlato-melopeic etc. — cf. G. Sulișteanu, *op. cit.*, p. 10) și evoluind, din aproape în aproape, pînă la forme poetico-muzicale cristalizate (cîntecul de leagăn *propriu-zis* și cîntecul „ca de leagăn” — respectiv cîntecul liric eterogen adaptat mai mult sau mai puțin condiției „de leagăn” — cf. G. Sulișteanu, *loc. cit.*).

Se înțelege, în măsura în care vom acorda conceptului această cuprinzătoare accepțiune, capabilă să includă pînă și simpla fredonare funcțională — în iambic, piric, spondaic —, aria socială scontabilă de folosire a cîntecului de leagăn se va extinde. Fără îndoială însă, interesul literar poate începe abia o dată cu primele închegări frastice.

Sub acest raport, cîntecul de leagăn, în accepție largă, prezintă adesea, în cadrul uneia și aceleiași execuții complete (măsurată aproximativ de durata reală a adormirii copilului, cf. G. Sulișteanu, *op. cit.*, p. 15), grade succesive și alternative de organizare poetică, pornind eventual de la proza cea mai liberă de tradiție. Or, pînă acum, și pentru că datele informative și textele proveneau din observarea îngustată a fenomenului, și pentru că divagația prozaică care contextează textele poetice organizate putea părea lipsită de interes, cercetările s-au îndreptat exclusiv asupra formelor versificate. Se simte clar în cazul cîntecului de leagăn (ca și în cazul bocetului de altfel, specie cu care e principal *înrudit*) absența atît a cercetărilor concrete, în imediat, cît și, teoretic, a unui sistem de categorii seriale cît de cît analog celui încercat, spre pildă, în domeniul prozei populare (bunăoară, în terminologia germană, *Chronikerzählung*, *Memoratum*, *Fabulatum*⁷ etc.), care să organizeze într-un tablou coerent stadiile diverse, coexistente, ale agregării literare a faptului de tradiție. Ceea ce ar îngădui să se evite cu suplețe excesele în metodă, punînd în lumină, bunăoară, faptul că, *totuși*, între cîntecul de leagăn — în matricea sa metrică — și simplul recitativ parlato de nuanță hortativă diferența e *radicală*, după cum *radicală* este diferența (evident, dublată și de implicarea canonului) care separă, în cadrul fenomenologiei datinilor funerare, *lamentația spontană* a celor apropiați mortului, de *bocet* — text structurat — și, cu atît mai net, de *cîntecul ceremonial funebru* (acolo unde, se înțelege, acesta — *Brad*, *Zori* etc. — se practică). Mai mult, chiar și pentru sus-citatele categorii ale prozei, ca și pentru prezumtivele categorii graduale de agregare a cîntecului de leagăn, *palierele* nu sînt mutual echivalente. Între basm și *Chronikerzählung*, de pildă, pot exista afinități parțiale de ordinul modelului logic. Basmul rămîne, însă, și sub raportul limpidității structurale, și sub raportul opțiunilor motivice (în sens Thompson), și sub raportul legăturii concrete cu tradiția, o realizare „optimă”, a cărei studiere ca atare este

⁷ Cf. L. Bødker, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, vol. II, Copenhagen, 1965.

perfect legitimă. Statutul calitativ al cîntecului de leagăn structurat matricial — în raport de manifestările mai mult sau mai puțin „amorf” cu care conviețuiește — se cuvine să fie același.

În concluzie, va trebui ca pe viitor să se opereze în acest domeniu cu, cel puțin, două noțiuni cardinale conjugate, interesînd — desigur în *inegală* măsură — atît melodica, cît și poetica speciei: noțiunea generalizată de „cîntec de leagăn *lato sensu*” (trimițînd la complexul *integral*, și în *durată* și în *substanță*, al manifestării) și, respectiv, noțiunea restrînsă — subsumată primei — de „cîntec de leagăn matricial” (trimițînd în primul rînd la *texte literare poetice organizate* și subsumînd, la rîndu-i, atît cîntecul de leagăn „propriu-zis”, cît și cîntecul „ca de leagăn”).



Dar definirea cîntecului de leagăn ridică și o altă problemă, aceea a mecanismului propriiei determinări obiective ca o clasă specifică de contexte.

Astfel, înlăuntrul cîntecului de leagăn ca act muzical și totodată poetic — sau, cel puțin, lingvistic — are loc, învederat, o anume interdependență funcțională în planul relației text/melodie. „Este de ajuns — remarcă Ghizela Sulițeanu (*op. cit.*, p. 16) — ca unei melodii adecvate să i se atașeze cuvinte caracteristice cîntecului de leagăn [...] pentru ca acesta să-și schimbe individualitatea căpătînd, datorită textului, și anume inflexiuni specifice muzicii legănatului”.

La nivel fenomenal imediat, lucrurile pot îmbrăca desigur această haină. La o nouă aproximare și mai în adîncime văzînd lucrurile, în structura calității individuante a cîntecului de leagăn (text + melodie) precum-pănitor nu mai apare totuși textul.

Că textul nu este primordial o demonstrează nu numai faptul că, la rigoare, enunțul verbal se poate, fără prejudicii, sublima (mai precis *anihila* !) în pură vocaliză (cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 23), în vreme ce reciproca nu este valabilă (actul muzical *subzistă ca atare* fie și în condițiile unui minim melopeic, ba chiar și în condițiile manierei „parlante” de leagăn — cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 25). Cel puțin la fel de grăitoare este și împrejurarea — atestată de observații de teren și de bibliografie — că, tradițional, *se poate* cînta „ca de leagăn” pe aproape orice text liric sau epico-liric care observă norma versului popular cîntat, nu însă și pe orice melodie ca atare. Textului literar i se pot desigur juxtapune refrene specifice, care îi rămîn *exterioare*, în timp ce melodia spre a fi — sau a deveni — utilizabilă trebuie să se conformeze unor parametri relativ bine definiți, impuși de specie.

Cu alte cuvinte, o melodie devine „de leagăn” nu pentru că în textul cu care poate fi cuplată apare un „nani, nani” — circumstanță facultativă ! —, ci, în primul rînd, pentru că *funcția* pe care o îndeplinește este „de leagăn”. *Funcția este aceea care determină adaptarea atît a textului, cît și a melodiei*. Interdependența text/melodie e prin urmare manifestarea de suprafață a presiunii subterane exercitate de *funcție*, care, putem desigur presupune, pe lângă *acțiunea directă*, este în măsură — suplimentar — să opereze și mijlocit, adică și prin melodie asupra textului, și prin text asupra melodiei.

Bun câştig fiind adevărul că balansul ușor și regulat are proprietăți calmante, chiar euforizante, putem spune că — tehniceste — mobilul funcțional operează prin intermediul a însăși condiției elementare a legănatului ca pendulație mecanică. Organizarea tonică și metrică binară a cîntecului de leagăn — și melodie, și text (în primul rînd *refren*) — reproduce limpede, la nivel muzical-literar, actul motoric al legănatului.

Astfel, pe de o parte, *simetriei*, sub raport *cinematic*, a mișcării binare „de leagăn”, ce tinde (grație amplitudinii reduse) către izocronism galileic, îi corespund în cîntec, *laolaltă*, tendința către coincidență absolută a ritmului și a metrului versului cu ritmul și măsura melodiei, apoi repetarea — în simetrie „infinită” —, pe întreaga durată a melodiei, a aceleiași celule sau a unui aceluiasi motiv bicelular etc.

Dar, pe de altă parte, *dubla mișcare* „de leagăn” e vădit *asimetrică* sub raport *dinamic* (în „impuls”, energia consumată este îndeobște mai mare decît în „tracțiune”). *Asimetriei* mișcării îi răspund, în cîntec, preponderența accentuată a iambulului, frecvența valorilor cu punct, prelungirea finalelor ⁸ (pentru toate elementele descripției metrico-ritmice de mai sus, cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, pp. 48—50) ⁹.

Cîntecul de leagăn *este* așadar un „leagăn”. Fonic. ✕



Lăsînd din capul locului la o parte cîntecul „ca de leagăn” (periferic speciei, interesînd mai mult din unghiul teoriei generale a *funcției* folclorice) și referîndu-ne numai la sfera nucleară a repertoriului de leagăn, la cîntecul de leagăn românesc *propriu-zis*, e limpede că pentru caracterizarea pertinentă a acestuia sînt necesare raportări la repertoriul european. Constrînși de limitele spațiului de care dispunem, ne vom mulțumi la rezumarea concluziilor sondajelor pe care le-am întreprins în acest sens, insistînd numai asupra cîtorva puncte vitale.

Nu vom zăbovi asupra frapantelor asemănări dintre repertoriul românesc de leagăn și cel al altor popoare europene. Vom menționa doar, fără date statistice, faptul că repertoriul de leagăn românesc uzează, în egală măsură, deși cu preferințe și nuanțări zonale, atît de refrenul caracteristic cîntecului de leagăn al popoarelor slave și germanice (reprodus sub variantele *lule*, *luli*, *lui* etc., respectiv *liu*, *lea*, *lu*), împrumutat și de la slavii răsăriteni și de la slavii sudici ¹⁰, dar întrebuițat cu maximă frecvență numai în Transilvania și în Moldova de nord și centrală, cît și de refrenul propriu cîntecelor de leagăn ale mediteraneeenilor (greci, albanezi, italieni, spanioli, portughezi) sub invariantul *nani* (în Oltenia, Muntenia, Moldova, numai cu totul sporadic în Transilvania și Banat). Originea

⁸ În cazul acestor din urmă caractere este foarte probabil să intervină — dacă nu o determinare esențială — cel puțin o suprapunere funcțională de ordin pur muzical: este notorie virtutea relaxantă și, eventual, soporifică a sunetelor muzicale ținute. Cf. R. Lach, *Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopäie*, Leipzig, 1913, p. 217.

⁹ Se cuvine să precizăm că, în principiu, sîntem întru totul de acord cu Ghizela Sulițeanu în ceea ce privește rolul capital atît al *funcției*, cît și al *legănatului* în determinarea cîntecului de leagăn (cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 3 și 14). Opiniile noastre se deosebesc numai în ceea ce privește tratarea concretă a consecințelor acestor premise majore.

¹⁰ Cf. *Dicționarul limbii române*, tom. II, partea a II-a, fasc. III, București, 1948.

efectivă a acestor cuvinte rămâne obscură. Dicționarele ¹¹ se mărginesc să indice pentru *lul* și respectivele-i derivate doar seriile, foarte monotone, de variante naționale, sugerind prudent posibila origine onomatopeică și menționând eventual, între altele, forma verbală sanscrită *lolati* = „se mișcă încoace și încolo” ¹². La fel în cazul lui *nani*, fie declarat vag, „vocabulă expresivă” greacă și romanică ¹³, fie reprodus, simplu, în seria diverselor variante idiomatice ¹⁴, fie pus, fără comentarii, în paralel cu latinescul *naenia*, care între multe alte sensuri îl are și pe acela de „cîntec de leagăn”.

În schimb, cum remarca deja Hasdeu ¹⁵, specific cîntecului de leagăn românesc este refrenul de tip *abua, bua, bui*, circulând în toată Transilvania, în Banat, Maramureș, nordul Moldovei, absent în restul Moldovei, în Muntenia și Oltenia. *Magnum Etymologicum* pune cuvîntul în legătură cu albanezul *bui* (= dormi). Un studiu recent îl derivă dintr-un presupus latin tîrziu * *buare* = a bea („... în majoritatea cazurilor — observă autorul — femeile își adorm și azi copii sugaci dîndu-le să sugă” ¹⁶).

Dar caracterele literare singularizante ale cîntecului de leagăn românesc nu se rezumă la prezența unui refren specific. Ele sînt multiple. Din rațiuni de economie de spațiu, dintre acestea vom alege totuși doar o singură trăsătură diferențială. Poate cea mai pregnantă.

Este vorba de ampla referință animalieră la care trimit versuri de factură canonică: „Vino rață/ De-l ia-n brață/ Și tu gîscă/ De-l ia-n cîrcă/ Și tu miță/ De-i dă țîță” etc. (*fg. 4614 a*, Țîntări—Brașov), de considerabilă răspîndire și remarcabilă vivacitate.

Evocări și invocări de animale se pot întîlni și în tradiția „de leagăn” a altor popoare, vecine sau mai îndepărtate. Într-un cîntec de leagăn rus, de pildă, este invocat un „motănel, coadă negruță”: „Vino motănel să înnoptezi,/ Să legeni pe Sașenka” ¹⁷. În cîntece sirbești și croate, pe „micuțul Sovo”, sau pe „micuța Mara”, „Albinuța îl (o) hrănește cu miere/ Și rîndunica îl (o) acoperă cu aripa” ¹⁸. În cîntece de leagăn bulgărești „păsăruicii din pădure” i se poruncește: „Adu somnișor deasupra legănuțului” ¹⁹, și așa mai departe. Totuși, nicăieri nu mai regăsim *seria lungă*, în organizare metrică specifică, din textele de leagăn românești.

¹¹ Max Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1955; Șt. Mladenov, *Etimologhiceski i pravopisen rečnik na bălgarskija knizoven ezik*, Sofia, 1941; A. Preobrajenskii, *Etimologhiceskii slovar ruskogo iazika*, Moscova, 1914—1916; E. Berneker, *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1913; Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19. Auflage, Berlin, 1963.

¹² Cf. Fr. Miklosič, *Etymologisches Wörterbuch der slawischen Sprachen*, Viena, 1886; Webster's *Third New International Dictionary*, Londra, 1961.

¹³ Cf. A. Ciorănescu, *Diccionario Etimológico Rumano*, Tenerife, 1958—1960.

¹⁴ W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1935.

¹⁵ B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, tom. II, București, 1887, Adenda, col. III.

¹⁶ L. Ghergariu, *Abua, bua, bui*, în „Cercetări de lingvistică”, III, 1958, nr. 1, p. 259—261.

¹⁷ Cf. V. P. Anikin, *Russkie narodnye poslovišt, pogovorki, zagadki i detskii folklor*, Moscova, 1957, p. 201, nr. 8.

¹⁸ Cf. P. Eisner, *Volklieder der Slawen*, Leipzig, [f.d.], p.305 și 351.

¹⁹ Țvetana Romanska, G. Vesselinov, *Kim proučevano na bălgarskii detski folklor. Prispiveni pesni*, în „Izvestiia na etnografskii institut i muzei”, kniga VII, 1964, pp. 230—264.

Fenomenul a intrigat. S-au sugerat spre exemplu, pentru lămurirea lui, oportunități de rimă. Pare însă puțin probabil ca această explicație să fie suficientă. În primul rînd, *nu* substantivele *curecă, mîță, cuc, rață, grăd, cioară* etc. sînt „comandate” de rimă, ci *ele*, prin poziția lor prioritară, sînt cele care *determină* rimele în respectivele contexte caracteristice. În plus, pentru toate cuvintele comandate în rimă de substantivele animaliere, vocabularul curent poate oferi comod echivalente potrivite și, în orice caz, mai puțin „nefirești” (pentru *brață*, de pildă, în loc de *rață, dimineată*; pentru *crește*, în loc de *pește, iubește* etc.). În al doilea rînd, necesitățile de rimă pot explica una, două, eventual trei apropieri ciudate la șir, nu însă și un *microsistem* de organizare poetică secular.

Implicația animalieră a fost pusă curent și în seama unei — presupuse — spontane intenții didactice (invocarea vietăților cu care copilul se va familiariza mai întîi — *curecă, rață* etc.). Atare intenții rămîn însă indemonstrabile.

Puțin probabilă pare să fie și existența unor determinări mitologice directe. Cu toate riscurile pe care le comportă argumentarea cu probe negative, nici cucul, nici păsările domestice, nici peștii de apă dulce, invocați în contexte, nu par — după informațiile de care dispunem din domeniul descîntecului și al legendei românești — să se acopere nemijlocit de reprezentări mitologice care să poată fi legate de leagănul pruncului.

La fel nici ipoteza, eventuală, a unei implicații rituale, de ordinul substituirii ficționale a copilului, spre a-i asigura securitatea, nu poate beneficia, după cît știm, de dovezi palpabile.

Este însă indiscutabil că apelul la animalele amintite nu constituie un accident. O sugerează, mai cu seamă, prezența aceluiași animal (pisică, păsări) și în folclorul altor popoare.

Explicația rezidă, credem, în fapte de ordinul magicului. Dificultatea generică a calmării și adormirii copilului era firesc să impună utilizarea tuturor mijloacelor la îndemînă. Or, recursul la descîntec și vrăjitorie „de plînsori”, pentru „luarea” somnului de la copiii dușmancelor, bunăoară, spre „aducerea” lui propriului copil, era odinioară curentă.

Varianta benignă a acestei proceduri avea în vedere „luarea” somnului de la fata Mumii Pădurii ori de la *animale*. Marian (*op. cit.*, p. 368) reproduce între altele, descîntecul bucovinean: „Bună vremea, / Bună vremea, cocoșule, / Na-ți pîne și sare/ Și ia de la copilul meu plînsorile/ Și dă odihna și somnul nevestelor tale/ Copilului meu”²⁰. Tot Marian descrie o „luare” de somn, pentru copil, de la purcei foarte tineri prin așezarea, în leagăn, de paie sustrase din așternutul animalelor (p. 362).

Aceeași logică magică prezidează și la constituirea cîntecelor românești de leagăn animaliere (și, probabil, nu numai a celor românești). Pruncu este, verbalmente, predat spre „contaminare” unor animale cu somn exemplar, precum păsările în genere, pisica (niciodată animalelor cu somn nervos: cîine, cal etc.). Avem deci a face cu stipularea implicită a unui act patent de magie *prin contact*. În locul, bunăoară, al paielor, ca „intermediar”, este invocată aici, prin ficțiune, însăși intimitatea nemijlocită

²⁰ Pentru alte referințe bibliografice, cf. A. Gorovei, *Descîntecul românilor*, București, 1931, paragraful „de plînsori”.

a copilului cu animalul donator. Raptul este înlocuit, amabil, prin „contaminație”.

Textele de tipul „Vino rață/ De-l ia-n brață” sînt atestate în Muntenia, Oltenia, Moldova de sud și centrală, în Transilvania meridională și, sporadic, în Banat.

În Transilvania de nord-vest, unde acest tip de texte este absent, circulă în schimb cîntece de leagăn care, confirmînd ipoteza magiei subiacente, o ilustrează cu contexte comportînd, fără echivoc, acte de agresiune magică verbală: „Liu, liu, liu, puiul mamei,/ Adă somnul pruncului/ Di la *mn'iei*, di la *dîi'ai*,/ Di la *puiuți* mititei”. Sau, mai grav: „Doi, doi, doi și iară doi [alterare a refrenului tradițional *doi*---n.n.], /Adă somnu pruncului,/ Din cornu berbecului,/ Di la mîiei,/ Di la *d'ițai*,/ Di la *pruncuți* mititei”²¹.

Aceste contexte au o deosebită importanță. În ele ambiguitatea constitutivă a cîntecului de leagăn (*cîntec* și totodată — prin *finalitate*, ca act imperativ de comunicare — și *descîntec*, mizînd pe forța incantatorie, fie și intrinsecă, a cuvîntului) pare să încline categoric către descîntec. Aceasta sub aspect formal. Pentru că, în esență, identificarea cîntecului de leagăn cu descîntecul rămîne, atît teoretic cît și practic, inacceptabilă. Iar dacă este totuși să introducem o formulă care să le integreze, am spune că o aceeași mentalitate le generează pe amîndouă. *Descîntecul* însă e generat în plan „forte”, solemn. *Cîntecul de leagăn*, în plan „slab”, familiar.

Dacă în tipul de texte precedent dominanta magică tinde către maximum, într-un alt grup zonal de texte, caracteristice părților nordice ale Transilvaniei și Moldovei, ea se estompează. Un eșantion reprezentativ: „Abuă-te, pui de cioară,/ Pină mîni diminecioară; / Abuă-te, pui de buhă,/ Pină mîni în dalbă ziuă” (*ms.* 620, A. F. Cluj, p. 50, Bouț—Cluj).

Nu încapе îndoială, și în acest grup tipologic a operat, inițial, imboldul magic. Selecția animalelor în contexte (cioară, curcă, grâu etc.) o atestă. Dar identitatea actuală a procedului magico-verbal (în această versiune „genealogică”) cu aparențele metaforei (mai precis cu aparențele modelului metaforei tandre, de intensă circulație nu numai în mediul lingvistic românesc, implicînd paradigma copil/ „analogon” animalier simpatic) încetează pînă la indescifrabil magicul.

Deși (precum am văzut) atît de productivă, explicația magică nu mai apare suficientă în cazul, enigmatic, al foarte frecventelor cîntece de leagăn animaliere care recurg la invocări de *pești*, ca de pildă: „Vino știucă de mi-l culcă/ Și tu somn de mi-l adormi” etc. — *fg.* 689 a, Ploiești. (Este vorba, de fapt, de tipul de cîntece mai sus evocat, caracterizînd Oltenia, Muntenia, Moldova, care cuplează curent, în interiorul *acelorași contexte*, invocări de pești, păsări etc.). Introducerea acestei categorii zoologice este deconcertantă atît pentru că peștilor le este străin dormitul, cît și pentru că invocarea peștelui în cîntecul de leagăn românesc este cu totul singulară. Sondaje în repertoriile de leagăn ale altor popoare atestă o atare stare de fapt.

²¹ V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, VI, 1942, textele nr. 306 și 307.

Or, există temeiuri să credem că la originea acestor formule stă interpretarea abuzivă a omonimiei.

Astfel este izbitor, pe de o parte, faptul că personificarea explicită și inechivocă a somnului e cu desăvîrșire absentă din cîntecele de leagăn românești *efectiv-populare*, deși ea cunoaște o mare răspîndire pe plan european și deși apare în cîntecele de leagăn ale popoarelor vecine. Mai mult. Ea este amplu prezentă în cîntecele de leagăn aromâne, în contexte precum: „Nani, nani, lulu-la,/ Vinlu somnu di ni lulia/ Și ni-l du la casa ta” etc.²²

Pe de altă parte, numai în dacoromână *somn* (în sensul ihtiologic de *silurus* și derivînd din vechiul slav *сом*) este omonim cu *somn* (în sensul de *dormire* și derivînd din latinescul *somnus*).

În aceste condiții, dacă e să presupunem, precum este legitim, că *somnul* personificat va fi fost prezent cîndva în cîntecul de leagăn românesc, putem deduce că omonimia va fi fost cea care a amestecat planurile, eventual și prin forța contextului animalier (cu păsări etc.) presupus ca deja existent. Ulterior *somn* va fi chemat în contexte genul său proxim, *pește*, și speciile contigue (*știucă* etc.). Dacă este să presupunem, în plus, că subsidiar va fi operat și simbolică magică care face din pește emblema tăcerii (simbolistică ce poate fi ilustrată de acest descîntec din Muntenia, anume „de plînsori:” „Mama Pădurii !/ Am trimis un semn la tine/ De la copilul meu,/ Să-ți dau strînsu/ Cu plînsu/ Și să-mi dai somnu și hodina fetii tale, /Ca să doarmă ca butucu/ Și să tacă ca chiticu [subl. ns.]. /Cum dorm păsările în păduri/ Așa să doarmă copilul la mine”²³), substituirea omonimică în favoarea unui termen concret va fi operat cu atît mai lesne.

Că ipoteza noastră este plauzibilă pare să o confirme și faptul că în cîntecele de leagăn aromâne, deși *somnul* (= *somnus*) personificat apare foarte frecvent, nici *somn* (= *silurus*), nici alte spețe de domeniul ihtiologic nu pot fi întîlnite. În macedoromână, omonimia nu operează. *Silurus* poartă numele de *soamă* sau *gul'eno*.



O ultimă chestiune pe care ne propunem să o dezbatem este aceea a eficacității textului „de leagăn” din punctul de vedere al adecvării *immediate* la funcție.

Așa cum observa încă acum trei decenii G. P. Bogatîrev, în cazul cîntecelor de leagăn, „ritmul și melodia sînt cele ce slujesc în principal, adesea *exclusiv* [subl. ns.], exprimării *funcției*”, în cazul dat aceea de „a liniști copilul prin melodie și prin ritm cadentat”. Consecutiv, Bogatîrev își explică mediocritatea majorității textelor de leagăn prin aceea că acestea sînt „de obicei cîntate copilului care nu e capabil să le priceapă”²⁴.

Concluzia lui Bogatîrev se verifică însă numai parțial. Desigur, în cazul textelor lirice „oarecare” (eventual lirico-epice) utilizate *ad-hoc* pe melodii de leagăn sau pe melodii obișnuite adaptate regimului „de lea-

²² P. Papahagi, *Cîntecele de leagăn la macedoromâni*, în „Revista nouă”, an. V, 1892—1893, pp. 350—351.

²³ D. P. Lupașcu, *Medicina babelor*, în „Analele Academiei Române”, seria a II-a, tom. II, 1889—1890, Lit., pp. 1—128.

²⁴ P. Bogatîrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel*, în „Travaux du Cercle Linguistique de Prague”, VI, 1936, p. 12.

găn", unde relația comunicățională interpret — copil se limitează, în afara impulsurilor chinestezice, la pulsația ritmico-melodică. Nu însă și în cazul cîntecelor de leagăn „propriu-zise", în care refrenele plus contextele specifice alcătuiesc mesaje tinzînd către un contact sporit cu copilul pe canal lingvistic. Rolul activ al *receptorului* în comunicare — rol evocat insistent de lingviști și psihologi — este aici evident. La *intonație* — factor afectogen cu mare capacitate de influențare a copilului mic — și la acțiunea chinestezică se adaugă în cazul cîntecelor de leagăn propriu-zise formulări textuale ce tind, așa cum s-a observat (cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 200), la găsirea unui limbaj comun ²⁵.

Ritmica și versificația (care uzează amplu de emistihuri rimate etc.), amintind izbitor de folclorul copiilor (cf. G. Sulițeanu *op. cit.*, p. 79), sînt, poate, împrejurările cele mai spectaculare ale modului mimetic „de leagăn". Ele nu sînt singurele.

Textul de leagăn este în bună măsură formulat în termenii unui cod minimal specific — „baby-talk", în jargon lingvistic ²⁶.

Astfel, la nivel fonologic, frecvenței în refrene a lui *abua, bua, bui* îi corespund însușirea și utilizarea de către copil a primelor sale sunete de valoare fonetică efectiv conturată. Acestea sînt, deprinse între 4 și 6 luni, bilabiala *b* (împreună cu *p* și *m* — a căror însușire timpurie, în toate limbile, Otto Jespersen ²⁷ o pune pe seama antrenării precoce a musculaturii bucale a suptului), vocalele *a* și *u*; ulterior, către 10 luni, *i*. Asemenea, materialul refrenelor — frecvente — *hoia, hoia, aidi, aidi* este familiar copilului, care pronunță deja (cu excepția lui *h*) toate sunetele și silabele respective în jurul vîrstei de 9—10 luni. *Nani* corespunde însușirii dentale *n* (dur) în jurul vîrstei de 10 luni, iar *lu—le, lu—li, liu* etc., deprinderii relativ timpurii, după un an, a lichidei *l* (*e* a fost însușit cam de la 10 luni). Materialul sonor al îndemnului-refren *culcă, culcă* a fost achiziționat de copil înainte de 1 an și 6 luni (velara *c*, la circa 10 luni).

În egală măsură, semnificativă este și *absența* din refrene, în genere, a sunetelor „dificile" (*s, j, k, r, g, vocala î*), însușite abia după 2 ani, și a grupurilor consonantice intrasilabice (*cr, st, pl* etc.), inaccesibile copilului pînă în jur de 2 ani și jumătate ²⁸.

Acestei conjuncturi fonetice îi corespunde în cîntecul de leagăn reproducerea — în genere — a jocului lalic cu silabele, propriu copilului (repetiții ritmice de silabe ²⁹, combinarea de asonanțe sau

²⁵ „Relațiile verbale cu adultul sînt de la început relații de comunicare. Ele se diferențiază foarte mult începînd cu al IV-lea păttrar al primului an de viață" etc. — Ursula Șchiopu, *Cîteva aspecte ale dezvoltării limbajului în perioadele timpurii ale ontogenezei*, în „Revista de psihologie", an. VI, 1960, nr. 1, p. 82.

²⁶ Cf. A. Ferguson, *Arabic Baby Talk*, în *For Roman Jakobson*, Haga, 1956, pp. 121—122, și A. Avram, *De la langue qu'on parle aux enfants roumains*, în *To Honour Roman Jakobson*, Haga, 1966, vol. II, pp. 133—140.

²⁷ O. Jespersen, *Language, its nature, development and origin*, ed. a IX-a, Londra, 1959, pp. 105—107.

²⁸ Cf. pentru întreaga descripție Petra Pitrop, *Observații lingvistice privitoare la însușirea limbii materne de către copii*, în „Analele Universității din Timișoara", seria Științe filologice, an. V, 1968, pp. 134, 136—137.

²⁹ „Silaba este un element fundamental al limbajului infantin nu numai ca unitate fonologică, dar și ca unitate ritmică. Dacă copilul deformează un cuvînt, el deformează adesea articulația, dar păstrează totdeauna numărul de silabe al modelului". — Karel Ohnesorg, *La syllabe et les qualités prosodiques dans le langage enfantin*, în *Omagiul lui Alexandru Roselli*, București, 1965, p. 639.

rime³⁰ etc.), pe care Jespersen (*op. cit.*, pp. 106—109) îl pune în seama *plăcerii* repetiției fonice, derivînd din plăcerea — intensă la copil, dar bine cunoscută și adultului — „de a repeta îndelung aceeași acțiune musculară”.

Mimetismul e prezent și în ce privește lexicul refrenelor. Aceasta reproduce condiția vocabularului primar al copilului: mono- și bisilabi — aceștia alcătuiți din repetarea, de regulă, a aceleiași silabe —, compor-tînd numai silabe „deschise” (adică succesiunea consoană-vocală). Copi-lul persistă destul de îndelung în întrebuițarea de silabe deschise, lăsînd să cadă consoanele finale ale silabelor închise. Acestei caracteristici (și nu doar dificultății articularei lui *l*) îi corespunde „deschiderea” prin rezeștie a silabei inițiale din *culcă* în „*Cucă*, mamă, *cucă*, *cucă*” (*mg.* 2230 a, Birlești-Alba), „*Cucă-te* și de abua” (Marian, *op. cit.*, p. 324, Șomcu-ta—Satu Mare).

Simplicitatea sintactică în special a refrenelor — tinzînd către ex-presie holofrastică, către parataxă consecventă etc. —, reflex al sintaxei simple a copilului mic (care pînă la 1 an poate emite doar propoziții mono-și dirematice gen „mama”, „mama papa” etc.), se sprijină pe simplitatea morfologică generică a textului de leagăn, de asemenea ecou infantin. Res-pectiv, pe utilizarea amplă de interjecții cu valoare verbală (*lui*, *bua* etc.), folosirea aproape exclusivă a indicativului și, mai ales, a imperativului (singurele moduri folosite de copil pînă la 2 ani), întrebuițarea precumpă-nitoare a nominativului (de obicei abia după 2 ani copilul începe să uzeze și de cazurile oblice — cf. P. Pitrop, *loc. cit.*).

Atenție specială merită substituirea, episodică, a persoanei I și a II-a singular a verbului și a pronumelui prin persoana a III-a, reproducere fidelă a unei particularități esențiale a morfologiei infantine, precum în „*Și băieta s-a culca / Și o crește mărișoară*” (*mg.* 2583 v/n, Șanț—Bistrița-Năsăud) sau în „*Haia, haia tu Ilia, / Că mama te-a legăna*” etc. (*I.* 9899, Ieud—Maramureș) sau chiar în „*Cucă, cucă, pui de curcă*”, care prin supri-marea pronumelui reflexiv (*cucă-te*) îmbracă aparănțele persoanei a III-a, indicativ prezent.

Interesant este că resortul mimetic generator al acestei construcții substitutive — de răspîndire, de altfel, mult mai largă — pare să fi scăpat majorității autorilor care au abordat-o. Astfel Leo Spitzer remarcă doar rolul subiacent de „indicator al unui raport uman (social) subiectiv” al construcției³¹. Sextil Pușcariu apasă asupra nuanței afective a efectului stilistic („... în întrebări ca ... « ce face puiul? » ne adresăm copilului iubit” etc.)³². În sfîrșit, *Gramatica* Academiei se mărginește la a consemna generic implicarea unei *atitudini stilistice* („Persoana gramaticală poate

³⁰ „În vorbirea infantilă, *ritmul* — în înțelesul succesiunii simetrice a unor sunete sau silabe — joacă un rol deosebit. Plăcerea copilului pentru aspectele sonore simetrice se manifestă nu atît prin cadențe regulate susținute timp îndelungat, cît prin asociații sonore scurte, prin necesitatea de a căuta asonanțe și chiar rime, de a găsi perechi diverselor cuvinte prin alite-rație, de a crea corespondențe între cuvinte pe baza structurii lor sonore analogice”. — Tatiana Slama-Cazacu, *Aspecte ale stilului vorbirii copilului*, în „Studii și cercetări lingvistice”, an. VII, 1957, nr. 3, p. 292.

³¹ L. Spitzer, *Bestimmter Artikel im Anruf und Ausruf und Verwandtes*, în „Revista filo-logică”, an. I, 1927, nr. 1—2, pp. 41—50.

³² S. Pușcariu, *Pe marginea cârșilor*, în „Dacoromania”, an. V, 1927—1928, pp. 747—749.

exprima, în *limbajul afectiv*, altă persoană din realitate”) ³³, cu toată că rostul imitativ al procedurii fusese evidențiat încă acum mai bine de 25 de ani de acad. Iorgu Iordan; „Punctul de plecare trebuie căutat în relațiile dintre părinți și copil: cei dinții imită felul de a vorbi al acestora, care — se știe — o bucată de vreme nu întrebunțează pe *eu*, ci numele lor propriu auzit de la membrii familiei” ³⁴.

Incontestabil, în cadrul acestei construcții imitația reciprocă joacă un rol de seamă. Totuși, în ce ne privește înclinăm să credem că în ultimă instanță hotărâtoare este structura adîncă a limbajului și a logicii infantine.

Astfel, pe de o parte, observația psihologică și lingvistică a consemnat utilizarea generalizată de către copilul mic a persoanei a III-a (fără pronume) nu numai în locul persoanei I, dar și în locul persoanei a II-a singular (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 137).

Pe de altă parte, E. Benvéniste a demonstrat că „persoana a III-a” nu este, de fapt, o „persoană”, ba chiar că „este forma verbală care are drept funcție « non-persoana »”. Foarte general vorbind — afirmă Benvéniste — „persoana nu este proprie decît pozițiilor *eu* și *tu*” ³⁵.

Este deci perfect plauzibil ca, dată fiind simplitatea gîndirii copilului mic (posesor al unei timpurii inteligențe operaționale care îi îngăduie, între altele, să-i „înțeleagă” pe cei ce i se adresează în „baby-talk”, dar nu și să depășească concretul) și dată fiindu-i dificultatea de a concepe statutul abstract divergent al termenilor *locutor*, *conlocutor*, „*objectum locutionis*”, opoziția dintre pozițiile *eu*, *tu*, *el* să nu fie asumată de copil, în locul opoziției instituindu-se o poziție unică, „omogenă”, situată în planul obiectelor concrete și incluzînd și pe interlocutori.

De notat că abia tîrziu, după doi ani, copilul izbuteste să deprindă folosirea corectă a pronumelor personale *eu* și *tu* (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 138).

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE LITTÉRAIRE DE LA BERCEUSE FOLKLORIQUE

L'auteur se propose, dans son étude, de poser et de résoudre plusieurs problèmes concernant le sens et le statut social actuel de la berceuse folklorique roumaine, et à cet effet il démontre :

a) que contrairement à une opinion, courante parmi les spécialistes, la berceuse a, au moins actuellement, une existence sociale plutôt exigüe et que l'usage dépend considérablement du tempérament de l'interprète virtuelle, de la tradition de son milieu familial, etc. ;

b) qu'il est opportun, pour des raisons méthodologiques, d'employer parallèlement deux termes et deux notions complémentaires pour désigner la berceuse folklorique: *la berceuse au sens généralisé* (se rapportant au complexe *intégral* des manifestations phonicorythmiques, musi-

³³ *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II-a, București, 1966, p. 243.

³⁴ I. Iordan, *Stilistica limbii române*, București, 1944, pp. 126—127.

³⁵ E. Benvéniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 230.

cales, etc. des adultes, au berceau d'un bébé) et *la berceuse au sens restreint* (se rapportant uniquement aux textes littérairement cristallisés) ;

c) que la phonologie, la morphologie, la syntaxe et la prosodie des textes de berceuse sont *imitatives* et doivent être rapportées, par l'intermédiaire du *baby-talk*, au langage enfantin ;

d) que la présence massive et insistante de certains animaux (chat, oiseaux, poissons) dans les contextes est due, *originellement*, à une intention magique : assurer le sommeil de l'enfant en mettant celui-ci dans des rapports d'ordre magique avec des animaux dont le sommeil est exemplaire.

CÎTEVA PARTICULARITĂȚI STILISTICE ALE MUZICII DE JOC OȘENEȘTI *

IOSIF HERȚEA

Impresia de fascinantă originalitate pe care o lasă folclorul oșenesc, atît omului de cultură cît și cetățeanului oarecare, se datorează în bună măsură vitalității excepționale a repertoriului tradițional local și unității stilistice a acestuia.

De fascinația amintită se resimt pînă și puținele observații de ordin muzical (referitoare mai ales la jocul și strigătura oșenească) pe care le-am întîlnit în bibliografia temei noastre. Astfel, în studiul său despre graiul din Țara Oașului (1907), I. A. Căndrea făcea următoarea remarcă : „oșenii] sînt renumiți pentru conservatorismul lor. N-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alții, așa că au o singură horă [cîntec, n.n.], un singur joc și o singură melodie”¹ [s. n.]. Cu un sfert de veac mai tîrziu (1932), I. Mușlea, cercetînd timp de trei săptămîni, mai toate satele Oașului, conclud : „[...] aceste strigături se cîntă pe o singură melodie cum nu se poate mai monotonă. Este de altfel singura arie pe care am putut-o auzi în Țara Oașului” (s.n.)². Iar peste zece ani, în 1942, cercetînd ținutul, învecinat și înrudit, al Ugocei, V. Scurtu exprima o părere similară : „La început ținuturile par a fi cîntate. În adevăr au o melodie a lor — unică” (s. n.)³; și autorul ne oferă chipul acestei melodii într-o notație muzicală al cărei merit unic este acela de a fi prima melodie oșenească *tipărită* :



* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

¹ I. A. Căndrea, *Graiul din Țara Oașului*, București, 1907, p. 7.

² I. Mușlea, *Cercetări folclorice în Țara Oașului*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, I, Cluj, 1932, p. 21.

³ V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, VI, București, 1942, p. 25.

De-a dreptul ciudat este faptul că aceste afirmații (aparținând toate unor folcloriști literari), deși atât de inedite prin conținutul lor, nu au fost puse la îndoială și nici măcar nu par să fi surprins, timp de peste șase decenii, pe vreun etnomuzicolog. Singurul, printre aceștia din urmă, care include în preocupările sale și muzica jocului oșenesc — din păcate tot tangențial — este Béla Bartók, și anume în caracterizarea pe care o face așa-numitei „subgrupe Maramureș—Ugocea”: „[aici] în locul unei forme încheiate se întilnește una liberă, bazată pe repetarea variată a unor motive de două măsuri $\frac{2}{4}$, iar alături pe motive duble de 2×2 măsuri. *Un joc poate fi bazat pe repetarea variată a unui singur motiv sau pe combinarea și variația a două sau chiar trei motive*” (s.n.)⁴.

Dar și aceste observații se dovedesc a fi prea larg generalizatoare. Mai întâi, pentru că pomenita „subgrupă” e prezentată nediferențiat. Or, dacă între Ugocea și Oaș asemănările merg pînă la identitate, între acestea și Maramureșul propriu-zis deosebirile sînt destul de numeroase, mai cu seamă în ceea ce privește jocul. Apoi, pentru că forme libere, întemeiate pe principiul dezvoltării motivice, sînt familiare și altor zone folclorice ale țării. Rămîne nelămurită, deci, tocmai diferența specifică în stare să individualizeze jocul oșenesc⁵. În cele ce urmează vom încerca să exprimăm cîteva constatări prilejuite de observațiile efectuate mai recent asupra acestui, credem noi, interesant fenomen muzical folcloric românesc.

I. PARTICULARITĂȚI SINTACTICE

Preluînd afirmațiile de mai sus ale lui B. Bartók, trebuie să facem următoarele precizări: 1) clădită în întregime pe „repetarea variată a unui singur motiv” este *numai* melodia de joc ugoceană—respectiv oșenească, nu și cea maramureșeană (cu rare excepții); 2) dimensiunile acelui motiv unic sînt *întotdeauna* de „două măsuri $\frac{2}{4}$ ”. La acestea se adaugă în mod necesar observațiile de mai jos:

a) Faptul că melodia jocului oșenesc are un pronunțat caracter silabic, motivul fiind alcătuit după tiparul tetrapodiei pirice:



în deplină concordanță cu metrica strigăturii. Modificările ritmice ale celule (în variantele instrumentale) depășesc arareori limitele piciorului piric. Primele trei celule pot deveni:



Ex.3 (din

și mai rar: Ex.4

iar ultima celulă:

⁴ T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958, p. 54.

⁵ Nici în ultimele trei volume de folclor românesc, editate recent la Haga, B. Bartók nu sporește referirile la acest material, deși melodiile publicate aici conțin în ele însele o seamă de aspecte revelatoare.

Ex 5 (din )  , mai rar: Ex.6 

b) Gradul de variabilitate ritmică și melodică a celulelor care compun motivul diferă în funcție de poziția fiecăreia dintre ele.

c) Pe parcursul unei melodii avatarurile motivului sînt consecințe ale modificărilor suferite cel mai adesea de *două celule* (în ordinea frecvenței, celulele : 2—1, 1—2, 2—3, 3—2, 3—1), de *trei celule* (1—2—3, 2—1—3, 2—3—1, 3—2—1) și mai rar de *o singură* celulă sau de *toate patru*, cu precizarea că în acest din urmă și rarisim caz variațiile ultimei celule sînt neînsemnate.

În cele relatate pînă acum se reliefează o importantă trăsătură distinctivă a jocului oșenesc, și anume : *caracterul obstinat* al înlănțuirii motivului cu variantele sale, efect al revenirii perpetue la aceeași formulă cadențială și al gradului mic de variabilitate a motivului. O comparație în acest sens, a melodiilor oșenești cu repertoriul de joc al celorlalte zone folclorice ale țării, este edificatoare. Constatăm în acest fel că tipurile cele mai apropiate ca formă (construite pe un singur motiv) de jocurile oșenești prezintă fie înșirarea și repetarea unor *perechi de motive*, simetrice, care se deosebesc tocmai prin cadență (AAc)—consecvența acestui principiu universal, de tipul „întrebare-răspuns”, este sesizabilă pînă și în cazurile cu celulă cadențială unică :

fig. 2682 a

Runcu — Gorj

Culeg. C. Brăiloiu, 1930

G. Furdoi, 19 ani, fluiet

Transcr. C. Georgescu, 1963

SÎRBA DE DOI



fie o dezvoltare asimetrică a motivului, cu trunchieri și augmentări, urmată de obicei de introducerea timpurie a unor celule sau motive noi. Spre deosebire de acestea, în jocul oșenesc simetria apare sub forma grupării mai mult sau mai puțin regulate a ipostazelor motivului într-un soi de pseudostrofe, purtînd pecetea legăturii cu strigătura. De altfel, această tendință de organizare strofică, întîlnită aproape exclusiv în „țîpuriturile” cîntate de femei (în afara ocaziei de joc), poate fi atribuită *schimbării de funcție* — din joc în cîntec — pe care același repertoriu melodic o implică

în cazul nostru. Dar și în această împrejurare elementul disjunctiv al rîndurilor melodice nu se află ca de obicei în formula de cadență, ci dimpo-trivă în prima jumătate a motivului ⁶ :

fig. 2161 a

Culeg. C. Brăiloiu, 1934

Transcr. I. Herțea, 1967

Negrești — Satu Mare

Vasile Mic, vioară

ROATĂ
(fragment)

♩ = 264

Ex. 8

II. PARTICULARITĂȚI DE INSTRUMENTAȚIE

După ce cu cîteva generații în urmă *cimpoiul* a dispărut definitiv din Oaș și Maramureș ⁷, iar *fluierul*, care i-a supraviețuit, nu are în viața muzicală a satului decît un rol secundar ⁸, instrumentul muzical reprezentativ al oșenilor este astăzi *vioara* — în terminologie locală „ce-tera”.

Ceea ce se remarcă din primul moment în tehnica violonistică a oșenilor este dublarea intermitentă a liniei melodice, la interval de cvintă, octavă (superioare sau inferioare) sau unison — la *același* instrument, solistic (!). Două consecințe mai importante are acest procedeu tehnic : 1) un „efect” de polifonie, rudimentară, concretizat în apariția la o a „doua voce” a unei formule scurte, de una sau două celule, sesizabilă uneori ca un fel de „basso-ostinato” ⁹ ; 2) momente de parafonie datorate paralelismu-lui de cvinte :

⁶ O probă edificatoare în acest sens este, spre pildă, citirea în oglindă a celor două tipuri de melodii.

⁷ B. Bartók spunea în 1913 că „de 20—30 de ani [cimpoiul] a dispărut complet din nordul Ardealului, dar influența lui stăruie pînă și în melodiile de joc cîntate din fluier” (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 57).

⁸ Folosit în șezătoare sau pentru nevoi artistice individuale.

⁹ Procedeu muzical, familiar secolelor XVI—XVIII, întîlnit tocmai în melodii cu caracter dansant de inspirație populară ca *Ground*, *Passacaglia*, *Chacona* etc.

mg. 815 b

Culeg. L. Stănculeanu, G. Sulițeanu, 1956

Transcr. I. Herțea, 1967

Negrești — Satu Mare

Vasile Ionaș, 34 ani, vioară

DANȚ
„... a lu Mihai a lu Dumitru”

♩ = 232

Ex. 9

Pentru explicarea resurselor acestei tehnici o ipoteză ar putea fi, de pildă, adaptarea la vioară a repertoriului de cimpoi. Presupunerea se sprijină pe (a) frecvența mare a figurațiilor de tip cimpoieșesc (v. ex. 8, 9), inclusiv piese de imitație intitulate chiar „danț din cimpoi”, (b) pe frecvența mare a unei scări muzicale înrudite cu aceea a cimpoiului, precum și (c) pe maniera specifică a cadenței stereotipe (analogă revenirii la tonul fundamental al carabei). Cît privește forma concretă pe care a luat-o această adaptare, ea ar putea fi atribuită utilizării lesnicioase a relațiilor de cvintă, proprii acordajului obișnuit al viorii. Totuși ipoteza de mai sus rămîne deficitară în multe alte privințe: explicarea modului sistematic de a călca cu degetele simultan pe două strune, a cîntatului în octave și unison, în tehnica flajeoletelor sau „flautando” — uneori pe motive întregi¹⁰ etc. Oricum rămîn certe dorința și capacitatea lăutarilor oșeni de a îmbogăți sonoritatea viorii în spiritul, altădată, fastuosului cimpoi. Instrumentul de acompaniament „contra” (vioară obișnuită, fără nici un fel de modificare tehnologică sau de acordaj) pare să fi apărut tîrziu în Oaș. Mărturie stau atît lipsa de sudură sonoră între cele două instrumente, cît și faptul că vioara solistă continuă să-și păstreze stilul „polifonic” și în noua împrejurare.

III. JOCUL ȘI STRIGĂTURA

În comparație cu alte zone folclorice „țîpuritura” (cum numesc oșenii strigătura) prezintă mai multe note distinctive dintre care enumerăm ca fiind mai importante: (1) strigătura este cîntată; (2) și rostită într-o emisiune vocală specifică, similară falsetului, avînd ca efect un timbru infantil (sau feminin). Dintre rațiunile pierdute în timp ale acestei tehnici vocale, pare să fi rămas doar dorința țîpuritorului de a se face auzit cît mai bine și cît mai departe, dacă e să ne ghidăm după versuri ca aces-

¹⁰ Fenomenul l-am întîlnit și în tehnica vioriștilor din Țara Moșilor, Bihor, sudul Ardealului, cu trăsături specifice, locale.

tea : „Cind ieram mai tinerel/ Glasu-mn era ca la mnél,/ Gura me să auziē/ Din D'erța-n Cămîrzana” (V. Scurtu, *op. cit.*, p. 77); (3) în desfășurarea strigăturii se disting trei momente : (a) *apelul*, deosebit de caracteristic, rostit pe silabele „ai”, „ta” sau „tura(i)”, (b) *comunicarea* propriu-zisă a strigăturii și (c) *exclamația* finală („Zi mă” ! sau „Cîntă mă” !), fiecare cu funcții bine conturate; (4) repertoriul instrumental de joc și cel al ȕipuriturilor sînt identice ¹¹; (5) această identitate coboară pînă la nivelul structural al *fiecărui* motiv muzical în parte, astfel încît variațiunile motivului instrumental să corespundă în esență „ponturilor” ȕipuritorului ¹² (nu și invers, căci :) (6) însăși succesiunea „danțurilor” într-o suită de jocuri este condiționată de ȕipuritori. Acest lucru se petrece în felul următor : fiecare jucător are una sau mai multe melodii preferate, dintre care una se întimplă să-i poarte și numele (formă de consacrare a iscusinței la joc și ȕipurit), melodie pe care ceterașul are obligația să o cunoască. Jocul odată început, schimbarea melodiei se face la și chiar în timpul *apelului* exploziv al unuia dintre jucători. Dacă acesta dorește să mai ȕipure în continuare își încheie strigătura cu *exclamația* de care aminteam înainte. Abuzurile în acest sens ale jucătorilor ori lipsa de solitudine a muzicantului pot deveni, firește, motive de supărare și ceartă violentă uneori. (7) În contrast cu rigoarea metrică a melodiei instrumentale, ȕipuritura poate manifesta o expresivă libertate agogică menită să sublinieze (ca și variațiunile) sensul emoțional al versurilor : (vezi ex. 10).

CONSIDERAȚII FINALE

1. Jocul oșenesc pare să reprezinte în folclorul nostru unul dintre cele mai arhaice stadii de manifestare muzical-coregrafică.

2. O trăsătură semnificativă în acest sens este unitatea dintre stilul vocal și cel instrumental (în cadrul muzicii de joc cel puțin).

3. Spre aceleași stadii vechi ne îndrumă și particularitățile de emisie vocală ale ȕipuriturii ¹³.

4. Forma arhitectonică atît de rară și specifică a muzicii de joc oșenești pare să fie, la rîndul ei, ecoul unei etape îndepărtate de practică muzicală ¹⁴.

¹¹ Identitatea merge pînă acolo încît varianta instrumentală reproduce adeseori chiar și *apelul* caracteristic al ȕipuriturii.

¹² Se remarcă aici o excepțională finețe analitică a oșenilor în ceea ce privește auditiia și intonația muzicală. Am fost martorii unei împrejurări în care ȕipuritorul refuza indignat aproximația de două-trei sunete cu care vioristul cînta „ponturile” respective. Tot în această privință este sugestivă și următoarea observație pe care o făcea un ceteraș, în timpul unei înregistrări, celui care „ȕipurea” : „punctele elea care le fac io elea să le fac, nu altele” (fișa mg. 3317 I a), caz excepțional de relație muzicant-jucător. La rîndul lor înseși textele unor ȕipurituri oglindesc această dorință de perfectă concordanță melodică a vocii cu instrumentul. De exemplu : „Zi-i mă Vasii după mine/ Că io nu știu după tine” (mg. 3318 II k) sau „ȕipuri-o-aș, ȕipuri,/ Dar mă tem că n-oî tolni/ După arcu ceterii” (A.I.E.F., fg. 5039 a), sau „Nu-i acega ceterē/ Să nu poț gura me/ Tuman cum a zičē je” (mg. 3318 II m).

¹³ Ele trîmit nu atît la fenomenul de tip „jodel”, cît mai ales la acele „deghizări” ale vocii în jocurile cu măști de la noi sau în teatrul muzical cu măști sau cu păpuși din Extremul Orient.

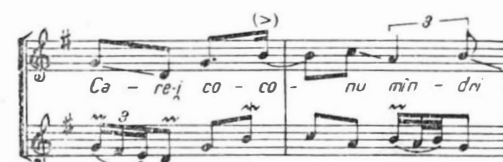
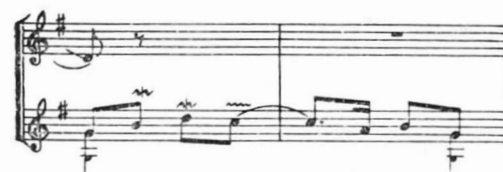
¹⁴ În perimetrul european am mai întîlnit urme ale acestui tip de formă muzicală, în cîteva cîntece medievale franceze, precum și în cîntecul popular ucrainean. Înrudite, la prima vedere, dar izvorînd dintr-un mod de interpretare și avînd funcții diferite sînt și unele melodii, dialogate, din Orientul Apropiat.

mg. 3317 II 1
Culeg. I. Herțea, 1966
Transcr. I. Herțea, 1967

Batarci — Satu Mare
Mihai Canaloș, 43 ani, vioară
Nicolae Ciote, 26 ani, voce

DANȚ (fragment)

Ex.10
Voce ♩ = 232



5. Dubla existență a țipuriturii, ca strigătură la joc și ca gen liric muzical autonom, pare să ilustreze un stadiu incipient al apariției așa-numitului „cîntec de joc”. O fază mai avansată pare să o constituie genul înrudit al cîntecelor zise „de băut” maramureșene, și ele relieve probabile ale unui dispărut repertoriu de joc.

6. Stilul violonistic al ceterașilor oșeni întrunește în folclorul nostru cel puțin o dublă semnificație : ca tehnică instrumentală particulară și ca tip deosebit de polifonie populară.

7. Neștirbita unitate stilistică, datorată, probabil, tocmai particularităților de ordin structural, constituie pentru muzica de joc oșenească o veritabilă barieră în calea oricăror înrîuriri din afară : tot ce nu-i „oșenească” este înșușit ca invariant, ceea ce face ca deosebita vitalitate a muzi-

cii de joc oșenești, manifestată exclusiv în limitele înguste, dar încă rodnice, ale tradiției locale, să reprezinte un caz excepțional (și din acest punct de vedere) pentru epoca pe care o trăim.

Cu această din urmă observație iată-ne, așadar, reîntorși — cu o spirală mai sus — la impresiile lui I. A. Candrea de acum șase decenii : „[oșenii] n-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alții, așa că au o singură horă, un singur dans și o singură melodie”.

QUELQUES PARTICULARITÉS STYLISTIQUES DE LA MUSIQUE DE DANSE DE LA ZONE DE L'OAS

L'impression de fascinante originalité donnée par la musique de danse de la zone de l'Oaș — région de Satu-Mare — s'explique en mettant en évidence quelques caractéristiques structurelles et stylistiques, parmi lesquelles :

I) la construction de la mélodie par la répétition, légèrement variée, d'un seul motif (de huit croches) finit chaque fois par la même formule cadentielle et ayant un caractère syllabique, prononcé ;

II) l'exécution instrumentale — solo de violon — elle-même se distingue par la technique spéciale de l'utilisation simultanée de deux (parfois trois) cordes, ayant pour conséquence des effets de polyphonie rudimentaire ;

III) les vers avec lesquels les danseurs accompagnent leur danse (des vers scandés et criés) sont entonnés mélodiquement avec une technique vocale spécifique (similaire à la voix de fausset), ayant une fonction précise pendant le développement de la suite des mélodies : chaque bon danseur a une mélodie préférée, une mélodie « à lui », qu'il sollicite au musicien par un appel caractéristique, chaque fois qu'il a l'intention de « crier » des vers.

NOȚIUNEA DE *METAMORFOZĂ* ÎN FOLCLOR

— Preliminarii —

CONSTANTIN ERETESCU

Metamorfoza are o indubitabilă bază cognitivă. Experiența naturală, socială, magică a oferit din cele mai vechi timpuri omului nenumărate probe în acest sens. Domeniile din care pot fi selectate exemplele sînt dintre cele mai diverse.

Numeroase specii de viețuitoare cunosc o transformare bruscă a înfățișării în drumul lor spre maturitate. Ipostazele larvă, nimfă, crisalidă, imago ale evoluției acestor specii au fost din totdeauna susceptibile de a sugera caracterul dinamic, deschis spre noi forme, al naturii vii. Chiar succesiunea zi-noapte, marea, în genere ritmurile naturale, nașterea și moartea au putut juca și au jucat acest rol.

Triburile de vînători au practicat din cele mai vechi timpuri schimbarea de identitate. Una dintre cele mai vechi tehnici de vînătoare consta în travestirea vînătorului în animal și apropierea în acest mod de pradă.

Confecționarea uneltelor chiar este o metamorfoză în măsura în care implică o schimbare a rostului fundamental al materiei.

Masca și actul mascării, atît de frecvent întîlnite la cele mai diferite popoare, asigură, în afara valențelor magice pe care le conferă purtătorului ei, o transformare rapidă a înfățișării.

Vopsirea trupului, tatuajul, coafura, pilitul dinților, deformarea, prin intervenții chirurgicale, a unor părți ale corpului etc. nu au avut în principal un scop estetic. Aceste transformări erau săvîrșite în momente speciale (inițierea, începutul ciclului natural) care marcau pierderea unei calități și dobîndirea alteia noi ¹.

Un număr important de credințe bazate pe metamorfoze s-au păstrat pînă în zilele noastre. Credința în *loups-garous* — priculicii din credințele populare românești — (referitoare la transformarea prin magie a unor anumite persoane în lupi sau în alte animale) este atestată în Europa, Asia, Africa ².

¹ V. Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation* par..., Les Essais XCII, Paris, Gallimard, 1959, 274. p.

² James George Frazer, *Le trésor légendaire de l'humanité. Feuilles détachées du Rameau d'Or* par Lady Frazer, Les Editions Rieder, Paris, 1925, p. 41.

Numărul exemplelor poate fi ușor amplificat. În unele din cazurile enumerate relația dintre actul metamorfic și magie este evidentă. În altele însă, aceeași relație este inexistentă. Este neîndoielnic că transformarea metamorfică, atât de frecventă în literatură, are la bază elemente de cunoaștere atât pozitivă cât și metafizică. Incorporată în mitologie și literatură, sublimată, amplificată, metamorfoza a devenit un fapt de artă. Nu formează obiect al discuției noastre valoarea sau lipsa de valoare magică a metamorfozei din literatura populară. Semnalăm însă că studiul funcției magice a metamorfozei poate duce la concluzii inedite, de real interes.

Metamorfoza, ca procedeu artistic, coincide pe plan orizontal cu aria de răspîndire a literaturii populare epice, iar pe plan vertical cu cele mai vechi atestări ale acesteia.

În mitologia Eddelor, lucrătorul care se oferă să construiască Valhala în Asgard, în schimbul zeiței Freyja, este un uriaș metamorfozat. Zeul Thor se metamorfozează într-un tînăr și ajunge astfel la palatul lui Hymer. Inelul Draupner al zeului Odin a fost confecționat dintr-o piele de porc transformată într-un porc cu părul de aur, transformat apoi în inel cu puteri miraculoase.

Mitologia clasică prezintă la rîndul ei numeroase specimene de metamorfoză. Proteus, păzitorul cirezilor lui Neptun, avea capacitatea unor metamorfozări multiple (copac, balaur, leu, apă, foc etc.). Frumoasa Io este prefăcută de către Zeus în vacă pentru ca Hera să nu prindă de veste. Demetamorfozarea nu se poate produce decît după ce Hermes îi taie capul. Dafne, pentru a-l evita pe Apolo, se transformă în copac. Artemis transformă pe Acteon în cerb, Procne se metamorfozează în rîndunică, Filomela în privighetoare. Iupiter însuși, pentru a scăpa de sub supravegherea Iunonei, se metamorfozează în lebedă, taur, ploaie de aur etc.

Mitologia indiană prezintă spectaculoasele metamorfozări succesive ale lui Vishnu. Acesta cunoaște zece *avatāra*, ipostaze ale întrupării omeneshi. Indra, conducător și rege al zeilor în mitologia vedică, se metamorfozează în prepețiță sau berbec.

Ghilgameș, epopeea asiro-babiloniană, înfățișează la rîndul ei numeroase metamorfoze.

Mai recent, legendele biblice sau narațiunile populare, avînd la bază personaje biblice, cunosc metamorfoza: Duhul Sfînt asistă la solemnitatea botezului lui Isus metamorfozat în porumbel; Dumnezeu, Sf. Petru se materializează și cutreieră pămîntul în chip de bătrîni, cerșetori sau, dimpotrivă tineri bine îmbrăcați.



Metamorfoza ar putea fi definită ca o schimbare bruscă, survenită în forma, natura sau structura unei ființe sau lucru, atât de considerabilă încît ființa sau lucrul respectiv nu mai pot fi recunoscute³. În alți termeni, metamorfoza este transformarea bruscă și radicală a unei calități într-o altă calitate. Obiectul metamorfozei este personajul (ființă, lucru) în accepțiunea foarte largă a termenului de subiect gramatical sau logic al motivului epic.

³ Cf. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, 1967, p. 1078, col. 1.

Ni s-au impus, în urma analizelor efectuate, două tipuri distincte de metamorfoză :

I. Metamorfoza propriu-zisă. Aceasta prezintă la rîndul ei două subtipuri : a) transformarea cu caracter genetic, definitiv, ilustrată mai ales de legende ; b) transformarea survenită ca urmare a unui blestem sau a unei pedepse. Metamorfozele încadrate în acest subtip nu sînt în mod obligatoriu ireversibile. Ele se supun unui *timp consacrat* ⁴ și se consumă pe durata acestuia.

În cadrul tipului metamorfozei propriu-zise, personajul este obiect, iar nu autor al transformării sale. Autor al metamorfozei de acest tip este întotdeauna o altă persoană.

II. Metamorfoza de tranzit ⁵. Transformarea afectează personajul în momentele de dificultate în desfășurarea narațiunii și încetează o dată cu depășirea dificultății.

În cadrul metamorfozei de tranzit, capacitatea transformării o posedă chiar personajul. Această trăsătură face o distincție netă între metamorfozele de tipul *I* și *II*.

Această clasificare a metamorfozei are la bază două criterii, care sînt luate în considerare simultan :

1) efectul în timp al transformării (subtip. *Ia* — definitivă ; subtip. *Ib* — pe un timp determinat, de obicei 3, 7, 9 ani ; *II* — de scurtă durată) și 2) autorul transformării ⁶. Criteriile luate în discuție sînt de natură să precizeze trăsăturile (enumerate anterior) metamorfozei propriu-zise și ale metamorfozei de tranzit.

I. METAMORFOZA PROPRIU-ZISĂ :

Exemple :

I a. 1. Pietrele sînt la origine oile habei Dochii. Acestea au fost transformate de ger în stane de piatră ⁷.

2. Un om bogat își trimite feciorul la învățătură pe timp de 20 de ani. Întors, băiatul are prilejul să arate tatălui său cîteva din cunoștințele dobîndite. Astfel, el provoacă și apoi oprește grindina. Speriat de solomonar, tatăl își

⁴ Folosim termenul cu valoarea pe care i-o dă M. Eliade. *Timpul consacrat* se opune *timpului profan*. Timpul creației, dar și cele distructive, nu se săvîrșesc continuu, ci în momente speciale, cum ar fi reluarea ciclului natural. Acesta este un moment de sensibilitate al timpului. Deciziile luate în acest timp au o valoare și semnificație diferită de actele săvîrșite în afara lui.

⁵ Pentru a denumi un tip de metamorfoză asemănător, G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, p. 159, a folosit termenul de *proteism*. Nu am preluat termenul deoarece G. Călinescu socotea că obiect sau autor al metamorfozei nu este decît omul. În acest mod termenul folosit nu ar fi acoperit sfera reală a metamorfozelor cuprinse în acest tip.

⁶ Lazăr Șăineanu, în indicele folcloric anexat volumului *Basmele Române*, București, 1895, p. 1058—1060, clasifică metamorfozele în *metamorfoze animale*, *metamorfoze neînsuflețite*, *metamorfoze umane*, *metamorfoze vegetale*. Metamorfozele sînt catalogate după calitatea inițială a personajului. Am renunțat la această clasificare dat fiind că nu menținerea sau modificarea regnului personajului ni s-a părut a fi esențială în actul metamorfozei.

⁷ *Pietrite* (T. Bălășel), în „Șezătoarea”, 1894—1895 (III), nr. 2—3, p. 28.

impuşcă feciorul. Logodnica sa, copleşită de durere, moare la rindulei, iar din lacrimile felei au ieşit *sâlcioşele*, care durează puţin pentru că sint lacrimi de fecioară⁸.

3. Întrebat asupra originii vinului, griului, mirului, Dumnezeu reaminteşte că în momentele răstignirii lui Cristos, *singele* s-a transformat în *vin*, cununa de *spini* în *mir*, briul de *măcieşe* în *griu*⁹.

I b. 4. O babă prefăce, cu ajutorul unui măr, un oraş întreg în *stană de piatră*, iar pe *fată* în *capră*¹⁰.

5. *Purcelul* crescut de bătrînii fără copii este un *fecior de împărat* supus unui blestem¹¹.

6. Un vulpoi care are puterea de a prefăce *oameni şi animale* în *stane de piatră* este un *fecior de împărat* blestemat să rămînă astfel pînă cînd cineva va avea milă de el. Acest lucru înfăptuit, blestemul încetează şi vulpoiul redevine om¹².

Deşi formează subtipuri distincte, geneza (*Ia*) se poate datora unui blestem, unei pedepse sau interdicţii :

7. Pentru că s-a îndrăgostit de sora lui pe care a vrut s-o ia în căsătorie, *fratele* şi *sora* sint blestemaţi ; ei sint metamorfozaţi în *soare*, respectiv *lună*, şi plasaţi astfel pe orbită încît să nu se mai poată întîlni vreodată. De atunci datează cei doi aştri¹³.
8. Ca pedeapsă pentru o comportare asocială, *inima unui copil* este prefăcută de către Sf. Duminică într-un *plop*, copac cu tulpină înaltă, fără flori şi fructe. Tremurul continuu al frunzelor exprimă iertarea pe care pedepsitul o cere dumnezeirii¹⁴.
9. Pe vremuri, cînd *arborii umblau*, un om zgîrcit a ales în pădure un stejar frumos pe care l-a chemat la el acasă. Omul cere stejarului să ia cu sine un bou, apoi un butoi cu vin pe care le întîlnesc pe drum. Cînd zgîrcitul cere şi clopotul bisericii, un fulger loveşte stejarul şi pe stăpinul său. De atunci datează *interdicţia* cu privire la deplasarea arborilor¹⁵.

Subtipurile *Ia* şi *Ib* se delimitează cu claritate.

Ia se defineşte ca un act de creaţie care se produce spontan, fără o pregătire prealabilă, pe baza principiului multiplicării prin divizare. Divizarea are loc, ca regulă generală, o singură dată. Faptul exclude posibilitatea discutării unor elemente primare, originare, care prin divizări succesive să fi dus la diversitatea naturală actuală. Aceasta cu atît mai mult, cu cît relaţia dintre elementul iniţial şi cel derivat nu se stabileşte pe baza similitudinii de funcţie sau de structură, ci se datoreşte fie analogiei (fluiditatea şi culoarea vinului şi singelui au facilitat presupunerea unei origini

⁸ *Povestea sâlcioşelor* (Z. Birsan), în „Semănătorul”, 1901—1902 (II), p. 148, republ. în „Gazeta Transilvaniei”, 1902, nr. 111, p. 1.

⁹ Sabin V. Drăgoi, 303 *Colinde cu text şi melodii culese şi notate* de ... (v. nr. 2, 108, 230, 262).

¹⁰ Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 538 (*Nucu de aur*).

¹¹ I. Creangă, *Poveşti, amintiri, povestiri*, B.P.T., 1967, p. 45—63 (*Povestea porcului*).

¹² P. Ispirescu, *Opere complete*, vol. I, *Legende sau Basmele Românilor*, Bucureşti 1907, p. 327—338 (*Pasărea măstră*).

¹³ G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romane*, Bucureşti, 1885, p. 410 (*Soarele şi luna*).

¹⁴ *Legenda ploului*, în „Luminiţa”, 1936—1937, nr. 1, p. 17.

¹⁵ *De ce nu pot arborii umbla* (I. Pop-Reteganul), în „Familia”, 1891, p. 378.

unice), fie dimpotrivă contrastului (măcieșul, plantă sălbatică și nefolositoare, este transformat în grâu, plantă de primă necesitate).

La actul genezei nu participă întreaga specie (toți membrii unei calități), ci, exclusiv, un individ sau o parte a indivizilor speciei respective. Aceasta face ca actul creației să nu fie simultan un act distructiv (o calitate în întregul ei se transformă într-o altă calitate). Prin modul în care este conceput, actul genezei prin metamorfoză este asemănător cu procesul creației din alchimia primitivă ¹⁶.

Transformarea metamorfică (avem în vedere metamorfozele incluse în subtipul *Ia*) face abstracție de ideea evoluției; calitatea veche și nouă sînt echivalente.

Un caz particular al metamorfozei propriu-zise este *metamorfoza parțială*, în care transformarea metamorfică cu caracter genetic este incompletă. Ea privește un element component al calității, o unică trăsătură, de regulă caracterizatoare, a personajului.

10. Crucificarea lui Isus a fost deplinsă de întreaga natură vegetală, cu excepția plopului, care, nemișcat pe Golgota, a rămas nepăsător la suferința lui Cristos. Îngerul morții vîrșă singele lui Isus la rădăcina copacului. Plopul a fost cutremurat și *frunzele lui de atunci tremură* ¹⁷.
11. Pentru că nu au ascultat rugămintea Fecioarei Maria de a înceta să rumege, caii au fost blestemați să mănince toată viața și să rămînă totuși flămînzi ¹⁸.
12. Vezi și ex. 8.

Personaje mitologice, de tipul *sirenelor, faraonilor, centaurului, căpcăunilor* etc., pot fi considerate ca ilustrînd categoria metamorfozelor parțiale. Personajele enumerate nu sînt creații eclectice realizate din subansambluri asociate întîmplător, ci entități distincte. Poate sluji ca argument în sprijinul ipotezei noastre faptul că personajele citate nu sînt concepute după tehnica aliajului (la realizarea unei calități derivate nu participă în proporții diferite mai multe calități primare), ca și faptul că personajele discutate sînt binar compuse. Un exemplu de demetamorfozare parțială poate fi ilustrativ.

13. Eroul plecat să-și caute nevasta întîlnește în pădure o capră care-i promite ajutor în cazul în care acesta va rămîne trei zile și trei nopți în preajma ei. După prima zi *capra* (fată metamorfozată în animal) *devine jumătate fată* Țiუმათ' i fata ira capră, și ȡiუმათ' i fată; pin la briu ię iera fată, și d' i la briu în ȡios, iera capră''. Procesul de demetamorfozare continuă în ziua următoare ¹⁹.

Spre deosebire de *Ia*, subtipul *Ib* se definește prin caracterul distructiv al actului metamorfic. Metamorfoza are caracterul unei involuții. (Pietrificarea, transformarea condiției umane într-o condiție subumană au la bază această semnificație.)

¹⁶ Ne referim nu la perioada tirzie a alchimiei, cea medievală, ci la alchimia primitivă, înțelesă ca o știință cosmologică și soteriologică. În acest domeniu observații sugestive și clasificatorii a făcut M. Eliade (v. *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Ed. „Vreemea”, 1937, 135 p.).

¹⁷ *De ce tremură frunza plopului*, în „Neamul Românesc popular”, 1937, nr. 9—10, p. 132.

¹⁸ V. Sabin V. Drăgoi, *op. cit.*, nr. 61, 118, 129, 148, 191, 202, 216, 243.

¹⁹ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, vol. I, p. 537 (*Nucu de aur*).

II. METAMORFOZA DE TRANZIT

14. Un copil instruit la școala diavolului își însușește tehnica metamorfozei. Pentru a păcăli pe *diavol*, metamorfozat în *boier*, *vultur*, *lăutar*, *cocoș*, *băiatul* se transformă în paralel în *căfel de aur*, *vultur*, *cal*, *porumbel*, *păianjen*, *flăcău*, *inel*, *cucuruz*, *vulpoi* ²⁰.
15. Pentru a scăpa de urmărirea babei, fata aruncă peste cap un *pieptene*, apoi un *lanț* care se transformă în *pădure*; *gresia* se transformă în *munte*. *Eroii* înșiși se metamorfozează în *lac*, respectiv, *rață* ²¹.
16. Viteazul intră slugă la Baba Hîrca, pe care urmează să o slujească trei nopți păzindu-i o *iapă* (*fala babei*) care se transformă succesiv în *lupoaică*, *corb*, *pește*. După prima noapte, întoarsă în grajd, lupoica redevine iapă, pentru ca apoi să se remetamorfozeze etc. ²²

Metamorfozele incluse în acest tip sînt infinite ca variante. Personajul are capacitatea de a deveni orice și de a-și recăpăta identitatea după dorință. Stereotipia genului restrînge posibilitatea, teoretic existentă, a transformărilor „orice în orice” la un număr mare, dar finit de modele. Ca în toate categoriile folclorului, invenția metamorfică se înscrie în planul precis al tradiției, libertatea constînd în posibilitatea selectării între mai multe calități a celei preferate. Locul comun, realitatea nemijlocit cunoscută operează selecția, eliminînd combinațiile netradiționale.

În cadrul metamorfozelor de tranzit, autometamorfozarea (transformarea metamorfică a personajului-ființă ²³) poate fi facilitată de anumiți factori. Astfel, eroul se poate da de trei ori peste cap sau poate rosti în acest scop o formulă magică.

17. *Greuceanu* se dă de trei ori peste cap, se face *porumbel* și se așază într-un pom în fața caselor zmeilor; porumbelul se dă de trei ori peste cap și se transformă într-o *muscă*, pătrunde în casa zmeilor și se ascunde într-o grindă ²⁴.
18. Un țigan infometat întâlnește în drum pe Dumnezeu, care-i dăruiește o masă minunată, care la comanda „întinde-te” oferă stăpînului ei tot felul de bucate alese, pe care le adună la rostirea comenzii „Strînge-te” ²⁵.

Un număr de obiecte au puterea de a metamorfoza sau de a facilita metamorfoza.

²⁰ *Ibidem*, vol I, p. 493—504 (*Băiatul la școala diavolului*). B. P. Hasdeu (*Cucul și turturica*, în „Columna lui Traian”, 1876, p. 40—44; *id.* 1877, p. 301—303 și *Cuvente den belrani*, II, p. 501—566) denumeste această categorie a metamorfelor în lanț „metamorfoze corelative”. Analizînd variantele europene ale cîntecului *Cucul și turturica*, autorul enumeră succesiunile metamorfice ample și interdependente ale celor două personaje. Pentru exemplificare vom prezenta perechile corelative de metamorfoze din variantele româno-morave: *azimă-vătrar*, *trestie-cînlăreț din fluier*, *icoană-popă*, *pește-pescar*, *arbore-cărâuș*, *floare-cosaș*, *pasăre-vînălor*, *iepure-ogar*, *stea-zodiaș* (p. 516).

²¹ *Ibidem*, vol. I, p. 364 (*Mîia Ion*).

²² *Ibidem*, vol. I, p. 308—312 (*Cu munte Vină!*).

²³ La începutul acestui articol am definit metamorfoza de tranzit și prin aceea că personajul este autor al propriei sale transformări. Introducem în acest punct al discuției restricția conform căreia regula enunțată este valabilă pentru personajul-ființă. Obiectele neînsuflețite nu au capacitatea autometamorfozei. Ele își schimbă identitatea în momentul în care devin instrumente ale personajului-ființă.

²⁴ P. Ispirescu, *Op. cil.*, p. 247—248 (*Greuceanu*).

²⁵ I. Pop-Reteganul, *Povești ardelenesci culese din gura poporului*, Brașov, 1888, partea I, p. 59—79 (*Ganul Țiganul*).

19. Un om are în grădină un pom de roadele căruia nu se poate bucura pentru că acestea li sînt sistematic furate. Primii doi din cei trei feciori ai săi nu izbutesc să dezlege misterul. Cel de-al treilea descoperă că hoții sînt o zîna cu două păuňte. În călătoria pe care o face pentru a le prinde, întîlnește trei draci care se certau pentru trei obiecte : *o cirjă care împietrește, un papuc cu care poți trece pe apă, un comănac care te face nevăzut*. Eroul devine prin vicleșug posesorul lucrurilor ²⁶.
20. Împărăteasa nemaiștiind nimic despre fiul ei, Făt-Frumos, pleacă să-l caute. Îl găsește mort și , în timp ce-l bocește, observă că un șarpe îl mușcă de picior. Mama lovește șarpele și-l omoară, dar mama șarpelui aduce *buruiana vieții*, o plimbă pe la capul puiului de șarpe și-l *învie*. Împărăteasa folosește același procedeu pentru a-și învia feciorul ²⁷.
21. Mezinul Petru Cenușotcă pleacă după înșurătoare. Este îndrumat către Sf. Lună, care-i arată un palat, în care , în a 13-a cameră, va găsi o fată neagră cu care trebuie să rămîna trei nopți. Peste noapte dracii îl taie în bucăți, dar *fata îl învie cu ajutorul apei vii* ²⁸.

Toate cazurile de metamorfoză discutate pînă acum aveau în vedere pierderea unei calități și dobîndirea unei calități noi. Metamorfoza de tranzit cunoaște, în afara acestei forme de bază, tipul de transformare în care accentul și scopul metamorfozei îl constituie nu calitatea obținută, ci cantitatea ²⁹.

22. O legendă biblică vorbește despre felul în care Isus hrănește cinci mii de oameni cu cinci pîini și doi pești : „[...] și au ridicat prisosul de fărămituri douăsprezece coșuri pline” ³⁰.
23. *Prtslea* este metamorfozat în *purice* și ascuns sub aripa puilor de pajură, pentru a-l feri de pajura-mamă ³¹.
24. Eroul Spată Lată prefăce *casele zmeului într-un măr de aur*. Revine apoi la sora fratelui său de cruce pentru a o lua de soție ³². (De obicei transformarea palatelor zmeilor în mere de aur are ioc pentru a facilita transportul lor de pe tărîmul celălalt pe tărîmul oamenilor.)



Din punct de vedere poetic metamorfoza este un *procedeu de compoziție* la nivelul personajului. Procedeu este prin excelență specific folclorului.

²⁶ El. Voronca, *Ionică făt-frumos*, în „Familia”, Oradea, XXVIII, 1892.

²⁷ I. C. Fundescu, *Basme, poezii, păcălituri și ghicitori*, București, ed. a III-a, 1875, p. 42. Vezi și legenda despre Glaukos și Polydinos. Glaukos, fiul lui Minos, alungat de un șoarece cade într-o putină cu miere și se înecă. Polydinos vede cum un șarpe îl învie pe un altul cu ajutorul unei buruieni. Polydinos ia și el acea buruiană și îl învie pe Glaukos.

²⁸ T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moșii)*, Buc., 1888, p. 243—248 (*Petru Cenușotcă*). Vezi de asemenea I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 45, vulturul care aduce apă vie pentru a învia și apă tare pentru a întări. Este evident că reînvierea trebuie tratată ca o metamorfoză.

²⁹ În acest caz metamorfoza este fie *cantitativă* (v. ex. 22), fie deopotrivă *cantitativă și calitativă* (v. ex. 23, 24). Deși metamorfozele din această categorie se pot realiza teoretic în ambele sensuri (un personaj mare poate deveni mic și invers), în investigațiile făcute nu am întîlnit decît puține exemple ilustrînd această primă ipostază (un personaj mare devine mic). Cele mai multe ilustrează ipostaza augmentării sau multiplicării calității inițiale.

³⁰ *Noul Testament, Matei*, 14, 17—20.

³¹ Ovidiu Birlea, *op. cit.*, vol. I, p. 234 (*Drăgan Cenușă*).

³² N. D. Popescu, *Carte de basme, culegere de basme și legende populare adunate de ...*, vol. I, ed. a II-a, București, 1892, p. 73—103 (*Spătă Lată și Inimă Pulredă*).

În literatura populară românească metamorfoza apare distribuită inegal între diferitele genuri și specii literare, iar în cadrul pieselor folclorice distribuția este cvasiliberă.

Prin distribuție inegală între genurile și speciile literaturii populare înțelegem frecvența diferită a procedurii de la un gen și o specie la alta.

O primă observație care s-a impus a fost aceea că metamorfoza nu este specifică liricii populare. Chiar și cazurile în care procedeu a putut fi atestat în lirică impun această concluzie. Între foarte puținele exemple citabile poate fi motivul transformării după moarte a perechii nefericite de îndrăgostiți în arbore și iederă. Motivul a provenit însă în lirică prin degradarea cîntecului epic despre logodnicii nefericiți. În afara acestui caz și a altor cîteva, metamorfoza în lirică este fie ipotetică, fie intră în sfera alegoriei, fără să se realizeze ca procedeu ³³.

Cu totul alta este frecvența procedurii în epică, unde însă metamorfoza apare, de asemenea, diferențiat de la o specie la alta. Dacă ar fi să stabilim două nivele de frecvență, primul cu frecvență ridicată, cel de-al doilea cu frecvență redusă, pe cel dintîi s-ar afla legende, mai ales etio-logice, basmele fantastice, cîntecele epice, colindele; pe următorul s-ar situa snoavele, povestirile realiste, unele cîntece epice (istorice, jurnale orale). Dată fiind vechimea speciilor aparținînd primului strat în comparație cu stratul următor și cu lirica, putem spune că metamorfoza este un procedeu de compoziție caracteristic speciilor tradiționale ale epicii populare ³⁴.

Prin distribuție cvasiliberă în cadrul pieselor literare înțelegem libertatea utilizării procedurii de către povestitor în diferite motive epice și în momente diferite ale narațiunii.

Poziția metamorfozei, în cadrul narațiunii, este determinată de momentul declanșării opoziției dintre personaje, care recurg la procedura metamorfozei pentru a soluționa dificultatea. Nu se poate vorbi de o poziție diferită a procedurii în planul narațiunii de la o specie folclorică la alta. Singura restricție care funcționează în privința poziției metamorfozei este motivul inițial; această restricție cade însă în cazul pieselor monomotivice.

Ca procedeu compozițional, metamorfoza presupune o relație între doi termeni (personaje) ³⁵ [A], [X] între care se stabilesc două tipuri de relații: 1) *de impunere* [\rightarrow], X decide (prin blestem, interdicție,

³³ Un exemplu tipic în acest sens poate fi următorul:

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă puiul cucului
Într-un virf al muntelui
Să mai strig bădițului,
Să-și adune oile
Să nu-mi strice florile.
Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă pasăre măiastră,
La bădița la fereastră etc.

(At. Marienescu, *Colinde*, Pesta, 1859, p. 27.)

³⁴ D. A. Vasiliu, *Metamorfozele în folclorul român nord-dunărean*, Ed. „Școala Română”, anul XXXVI, nr. 1, 2, 3, București, 1931, p. 5, este de părere că procedura metamorfozei „îl vom găsi în basm sau cîntece și într-o măsură mai restrînsă în colind și legendă”. Concluzia autorului este pripită și nu este verificată de material.

³⁵ Subliniem încă o dată că prin personaj înțelegem atît o ființă cît și un lucru, subiect gramatical sau logic al acțiunii.

pedeapsă, hotărîre, ca urmare a unui fapt, din clemență, efect al acțiunii unui obiect magic etc.) transformarea [$>$] lui A ; și 2) *de opoziție* [\leftrightarrow], A , respectiv X , sau paralel A și X se metamorfozează pentru a rezolva opoziția [\leftrightarrow] în favoarea lor. Aceasta are ca o consecință multiplicarea personajelor narațiunii. $A > A_1 > A_2 > A_3$ etc. sînt tot atîtea personaje care funcționează independent, dar care prin poziția ocupată în raport cu personajul cu care se află în dispută se subsumează ipostazei fundamentale A , la care revine în final. (În cadrul legendelor de creație A și A_1 rămîn personaje autonome.) Procedul se realizează într-un număr relativ restrîns de modele de mare frecvență. Ele funcționează ca stereotipii compoziționale cunoscute prin cultură folclorică de către narator și cîntăreț, care le concretizează în actul creației artistice.

Reproducem mai jos cîteva din modelele de realizare ale metamorfozei ³⁶:

Într-un timp consacrat un personaj [X] decide, (existența lui implică), transformarea unui alt personaj [A]:

$$1. X \rightarrow A > A_1$$

În unele cazuri A_1 poate căpăta puterea de a decide transformarea altor personaje [$M, N, O \dots$]: $A_1 \rightarrow M > M_1$; $N > N_1$; $O > O_1 \dots$. Acest model este reductibil la modelul 1 amplificat:

$$1'. X \rightarrow A > A_1; B > B_1; C > C_1 \dots (\text{v. ex. 1, 2, 5, 6, 7, 9, 23, 24}).$$

Într-un timp consacrat un personaj [X] decide, (existența lui implică), transformarea unui element A' sau unor elemente [$A', B', C' \dots$] ale personajului A :

$$2. X \rightarrow A (A' > A'')$$

$$2'. X \rightarrow A (A' > A''; B' > B''; C' > C'' \dots), (\text{v. ex. 3, 8, 10, 11}).$$

Un personaj [X] cu ajutorul unui obiect magic [a] poate decide metamorfoza unui personaj [A] sau a mai multora [A, B, C]:

$$3. X(a) \rightarrow A > A_1$$

$$3'. X(a) \rightarrow A > A_1; B > B_1; C > C_1 \dots (\text{v. ex. 4, 19, 20, 21}).$$

Un personaj X decide o metamorfoză cantitativă a personajului A :

$$4. X \rightarrow A > A + A + \dots A^{37} (\text{v. ex. 22}).$$

Un personaj [X] decide o metamorfoză dublă, cantitativă și calitativă a personajului [A]:

$$5. X \rightarrow A > A_1 + A_1 + \dots A_1$$

³⁶ Nu se poate vorbi de modele caracteristice exclusiv tipurilor *metamorfoză propriu-zisă* și *metamorfoză de tranziție*. Este motivul pentru care le-am enumerat în ordinea complexității lor, iar nu după sistemul de clasificare cu care coincid numai parțial.

³⁷ Eventual, teoretic posibil: $4' X \rightarrow A + A + \dots A > A$ (v. nota 29).

În povestea *Varum și Ciolan* (A.I.E.F. mg. 840), redată de Gh. Zlotar, Fundu Moldovei, se relatează modul în care un șarpe crește neconținut, devine apoi mic, cit un deget, pentru ca să se strecoare pe sub ușă. Aceasta reprezintă un caz rar de metamorfoză.

respectiv :

$$5'. X \rightarrow A + A + \dots A > A_1 \text{ (v. ex. 17, 18, 23, 24).}$$

Între două personaje $[A, X]$ se declanșează relația de opoziție :

$$A \leftrightarrow X$$

În această situație personajul A se metamorfozează, își schimbă identitatea $A > A_1$ și rezolvă în acest mod opoziția :

$$6. A_1 \leftrightarrow X$$

Este posibil ca prima metamorfoză să nu fie suficientă. Atunci urmează :

$$6'. A_1 > A_2 > A_3 \leftrightarrow X \text{ (v. ex. 15—partea a II-a, 17).}$$

Între două personaje $[A, X]$ se declanșează relația de opoziție :

$$A \leftrightarrow X$$

Pentru a rezolva această opoziție primul personaj se metamorfozează. În paralel se metamorfozează însă și al doilea :

$A > A_1 > A_2 > A_3 \dots \leftrightarrow X > X_1 > X_2 > X_3 \dots$ unde $A_1 \leftrightarrow X_1$, $A_2 \leftrightarrow X_2$ ș.a.m.d. (Semnalăm că metamorfozele pot fi succesive $A > A_1 > A_2 \dots$ sau pot avea loc prin revenire la identitatea de bază a personajului $A > A_1$; $A_1 > A$; $A > A_2$; $A_2 > A$ etc.) (v. ex. 16). Numărul metamorfozelor poate fi oricare. Rezolvarea survine în acest caz pe două căi :

$$7. A_n \leftrightarrow X_n - 1$$

sau :

$$8. A_n(a) \leftrightarrow X_n$$

unde $[a]$ este un ajutor al personajului A (v. ex. 14, 16).

Între două personaje $[A + B]$ aparținând unei clase și un personaj $[X]$ aparținând altei clase se declanșează relația de opoziție :

$$[A + B] \leftrightarrow X$$

A posedă un număr de obiecte magice $[a + b + c]$ apte de metamorfozare și capabile să rezolve opoziția în trei încercări :

$$[A(a+b+c) + B] \leftrightarrow X$$

$$[A(a > a_1 + b + c) + B] \leftrightarrow X \quad (\text{I})$$

$$[A(b > b_1 + s) + B] \leftrightarrow X \quad (\text{II})$$

$$9. [A(c > c_1) + B] \leftrightarrow X \quad (\text{III}) \text{ (v. ex. 15).}$$

Admitem însă că după a treia încercare relația de opoziție nu a fost rezolvată :

$$[A + B] \leftrightarrow X$$

Atunci urmează :

$$[(A > A_1) + (B > B_1)] \leftrightarrow X \quad (I)$$

$$[(A_1 > A_2) + (B_1 > B_2)] \leftrightarrow X \quad (II)$$

$$10. [(A_2 > A_3) + (B_2 > B_3)] \leftrightarrow X \quad (III) \text{ (v. ex. 15).}$$

Remarcăm că (1) **A** și **B** se comportă identic. Logica epicii populare nu admite ca posibilă metamorfozarea exclusiv a unuia dintre personaje, și (2) rezolvarea opoziției poate interveni și după prima sau a doua încercare în cazul modelelor 9 și 10 (9' $[A(a > a_1 + b + c) + B] \leftrightarrow X$; 9'' $[A(b > b_1 + c) + B] \leftrightarrow X$; 10' $[(A > A_1) + (B > B_1)] \leftrightarrow X$; 10'' $[(A_1 > A_2) + (B_1 > B_2)] \leftrightarrow X$).

Modelele prezentate nu epuizează toate posibilitățile de realizare ale metamorfozei în literatura populară. Ne-am rezumat la inventarierea modelelor celor mai frecvente. Semnalăm totodată că în realitatea literară adeseori aceste modele nu sînt reproduse în mod pur; ele apar concatenate sau intersectate cu alte modele ³⁸.



Sîntem de părere că aspectele trecute în revistă în lucrarea de față sînt cele care, aprofundate, pot duce la definirea noțiunii de metamorfoză, noțiune cu o acoperire atît de mare în realitatea folclorică. Lucrarea de față a vizat în primul rînd circumscrierea sferei acestei noțiuni și fixarea semnificațiilor sale fundamentale.

LA NOTION DE MÉTAMORPHOSE DANS LE FOLKLORE

L'auteur se propose de circonscrire la notion de métamorphose, et d'en établir également les significations fondamentales. A cette fin, l'étude sur la métamorphose est abordée dans une triple perspective.

a) L'auteur étudie la base cognitive de la métamorphose. On estime que l'expérience naturelle, sociale, magique a offert à l'homme, appartenant aux temps les plus anciens, des multiples preuves dans ce but.

b) En fonction de ces deux critères considérés comme des points de départ, c'est-à-dire l'effet de la transformation dans le temps et l'auteur de la transformation, on distingue deux types de métamorphose.

I. *La métamorphose proprement dite* dans le cadre de laquelle on fait la distinction entre la métamorphose de caractère génétique (Ia) et la métamorphose survenue à la suite d'un blasphème ou d'un châtement (Ib). Le sous-type I a englobé les transformations de caractère définitif; le sous-type Ib se rapporte aux transformations qui se soumettent à un temps consacré (3, 7, 9 ans) et se consomment pendant cette période. Dans les deux cas le personnage est l'objet et non l'auteur de sa transformation.

³⁸ Din această cauză același fapt poate fi reprezentat prin unul sau două modele (v. ex. 23, 24).

II. *La métamorphose de transit*. Ce type comprend toute la variété des transformations de caractère accidentel, dans lequel le personnage est l'auteur de sa propre métamorphose.

c) La métamorphose est étudiée comme procédé de la composition au niveau du personnage. L'auteur fait l'analyse de la répartition de la métamorphose dans la littérature populaire et dans les œuvres littéraires. Il arrive à la conclusion que la répartition de celle-ci est inégale dans des différents genres et espèces littéraires tandis que dans le cadre des œuvres folkloriques, la répartition est quasi libre. Enfin, on reproduit un nombre de modèles de réalisation de la métamorphose dans le folklore. Les modèles reproduits ne se réalisent pas comme tels dans la réalité folklorique, mais amalgamés, combinés ou intersectés avec d'autres modèles.

L'auteur considère que l'approfondissement des aspects passés en revue dans cet ouvrage, peut conduire à la définition de la métamorphose dans le folklore.

DESPRE EVOLUȚIA DOINEI BUCOVINENE *

EUGENIA CERNEA

În comunicarea de față vom expune câteva din aspectele mai interesante ale procesului de evoluție a melodicii doinei bucovinene, aspecte relevate în studiul nostru *Doina bucovineană*, elaborat în anul 1966.

Fără îndoială că definirea doinei ca „gen muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, ca melopee pe care executantul creator o improvizează într-o nesfârșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale”¹ nu este contrazisă de doina bucovineană în vechea sa formă improvizatorică. Când vorbim însă de doina bucovineană contemporană, ne referim la un tip melodic unic de doină cristalizată, cu două subtipuri, de asemenea cristalizate, și cu un număr indefinit de variante melodice. Din numeroasele variante ale acestora, doar câteva mai conțin elemente care ne sugerează ideea că înaintea exemplarelor ajunse pînă la noi a existat în Bucovina o doină de tip improvizatoric, amplă și bogată. Același tip melodic se desprinde și din doina vocală și din cea instrumentală. Acesta este tipul doinei, devenită foarte cunoscută în interpretarea Mariei Surupat (Sadova, Suceava), sub titlul *Mîndră floare-i norocu*.

Numim acest tip de doină „bucovineană” nu numai pentru că el este tipul unic sau cel puțin predominant în Bucovina, ci și pentru că frecvența lui maximă în perioada cercetată de noi se află acolo, cu deosebire în comunele Fundu-Moldovei, Pojorîta, Sadova pe de o parte și Botoșana, Cajvana pe de altă parte. După unele date, în parte ipotetice, în parte bazate pe documente istorice, unii cercetători susțin că originea doinei bucovinene s-ar afla în Transilvania². Demonstrarea acestei afirmații — a cărei împărtășire o așteptăm printr-o lucrare științifică — va constitui o prețioasă contribuție la cercetarea tipului de doină de care ne ocupăm.

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7 — 8 iulie 1969.

¹ E. Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor”, 1959, nr. 4.

² Vezi de pildă *Monografia Năsăudului*, cap. 11, *Doina*, mss., și *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom X, 1965, nr. 4.

Noi însă, atît în concluziile cît și în ipotezele pe care ne-am permis să le exprimăm, ne bazăm pe rezultatele cercetărilor extinse exclusiv pe spațiul teritorial și pe intervalul de timp din care deținem documente muzicale. Cele 258 de doine, culese din 26 de sate bucovinene, între care cîteva moldovene, precum și variantele născădune existente în arhivă, ne-au servit la analizele muzicale necesare. Nu ne asumăm răspunderea de a reconstitui prin aceste analize „actul de naștere” al doinei de care ne ocupăm, ci numai „actul ei de cetățenie”, incontestabil bucovineană, în perioada în care melodia respectivă a început a fi consemnată.

Primele documente muzicale în care aflăm doina din Bucovina datează din anul 1907 și reprezintă notări după auz, datorate lui Al. Voevidca, iar ultimele au fost înregistrate în anul 1965, în ultima culegere de folclor muzical efectuată de către autoarea acestei comunicări. Cincizeci și opt de ani reprezintă, evident, doar un scurt fragment din viața doinei bucovinene, fragment în care frecvența ei descrește treptat în viața muzicală a satului bucovinean.

Pentru ca în analizele noastre comparative să avem o perspectivă atît spațială, cît și temporală, am luat ca etalon un exemplar cristalizat, aflat la un înalt nivel de realizare artistică. Acest criteriu de alegere a etalonului considerăm că nu este arbitrar, deoarece într-un asemenea exemplar se află concentrate majoritatea mijloacelor artistice elaborate de creatorii populari în cadrul tipului respectiv. Momentul cristalizării reprezintă un punct terminus către care confluează toată diversitatea desfășurării anterioare, el înfățișează bilanțul estetic al întregii vieți a tipului melodic respectiv, împietrit într-o ultimă inagine a sa.

mg. 621 d

Culeg. V. Nicolescu, 1956

Transcr. E. Cernea

Comuna Sadova, jud. Suceava

Inf. Maria Surupat, 50 ani

Ex.1 *Allegro, rubato* $\text{♩} = 160$

1. Foa- ie ver - de ca bo - bu

Foa ie ver - de ca bo - bu

Min - dră floa - re- no - ro cu

Min - dră floa - re- no - ro - cu da

Nu să fă - țe-n tăi lo - cu —

Nu să fă - țe-n tăi lo - cu — of. —

Și nu-l a - rie tăi o - mu

quasi parlando

Și nu-l a - rie tăi o - mu. —

Printr-o foarte succintă analiză vom contura structura specifică a exemplarului reprezentativ pentru tipul nostru de doină. Scara melodiei

este : Ex.2 Melodia

de bază se desfășoară în limitele unei cvinte (*re—la*). Atingându-l uneori pe *si* și sprijinindu-se pe *re*, structura modală care se conturează este aceea care duce către modul doric cu cvarta oscilantă. Cvarta inferioară are un rol secundar. Ea poate fi luată în considerație în structura modală a doinei bucovinene, numai dacă avem în vedere totalitatea variantelor și evoluția lor. Aceasta deoarece majoritatea variantelor se opresc pe finala *re* și numai în unele cazuri are loc căderea pe cvartă la cadența finală, fie prin salt, fie prin coborîre treptată. Aceasta din urmă are de multe ori rolul de adaos coloristic de expresie, iar interpretarea ei are un caracter recitat. Înălțimea sesizată a notelor recitate poate coborî uneori doar pînă la *si*, sau chiar *do*.

mg. 1462 II h

Comuna Pojorlta, jud. Suceava

Culeg. E.Cerneș, 1957

Inf. Saveta Raia Bălan, 68 ani

Transcr. E. Cerneș

Ex.3 Rubato ♩.184



A Fo , ver - de liemn dom- nesc și,

B Dai — co - pi cîn' se iu - besc —

C Ei di mult că să iu - biesc — da,

D Lu - mea — de rău îi var - biesc.

Faptul că același informator poate executa în aceeași variantă sau în variante diferite strofe melodice în care acest rînd melodic final poate fi sau nu cuprins denotă că el nu face parte obligatoriu din structura modală și arhitectonică a doinei. Anticipînd puțin analiza formei, amintim că pentru genurile improvizatorice există o regulă, îndeobște cunoscută, că formulele melodice inițiale și finale nu se schimbă, ele indicînd întotdeauna începutul și sfîrșitul gîndirii muzicale, convențional numite „periode” sau „strofe melodice”. Aici vedem însă că acest rînd final uneori apare, alteori este inexistent. Ceea ce însă nu se schimbă și reprezintă încheierea gîndirii melodice a oricărei strofe este încheierea pe *re*. Așadar *re* ține loc de tonică în această structură modală, iar *la* inferior ne amintește de modurile medievale *hypo*, așa încît în cazul de față avem un mod hipodoric cu cvarta, *sol*, oscilantă. Stabilitatea modală a doinei bucovinene, ca de altfel și a celor din alte zone ca cea a Maramureșului și Oașului, este realizată de fragmentele de recitativ recto-tono și de notele cu valori de durată mari, care se află în interiorul rîndurilor melodice, și nu de notele cu care se încheie cadențele rîndurilor melodice, cum se întîmplă adesea la cîntecele lirice. O particularitate a cvartei oscilante în doina bucovineană este aceea că foarte adesea se atacă *sol* natural, pentru ca pe parcursul unei singure note de durată relativ mare să se urce printr-un glissando, de-abia perceptibil, pînă la *sol* diez.

Schema ritmică a melodiei, în aproape toate cazurile, este alcătuită din două formule ritmice, A și B, care se succedă (A —  și (B — ). Varierea acestor formule are loc în special

prin amplificarea valorică, în mai mică sau mai mare măsură, a pătrimilor, prin prelungirea cu coroană a sunetelor finale ale formulelor sau, dimpotrivă, prin scurtarea lor.

Dintre formulele melodico-ritmice specifice, a căror pregnanță înlesnește recunoașterea variantelor ce aparțin tipului bucovinean de doină, este cea alcătuită de obicei dintr-un triolet, urmat de un grup binar, ambele de optimi, pe care se desfășară treptat cvinta coborîtoare *la* — *re*, aceasta fiind precedată de o notă cu o durată mai mare decît optimea :



Înflorirea ei se face exclusiv prin

mordente pe una, două sau trei trepte — în ultimul caz formula apărînd eliptică, adică fără *re*. O găsim de obicei la cadența rîndului melodic A sau B, C sau E, iar uneori chiar la începutul unor rînduri melodice, ca o reluare sau o mutare a cadenței rîndului anterior.

Forma amplă, cristalizată, a doinei bucovinene este de 8 rînduri melodice : A B C D E F G H. Cercetînd atît doinele din Bucovina, cît și pe cele din Maramureș și Oaș, am dedus un complex de indicii care ne fac să considerăm unele variante drept cele mai vechi. Unul dintre acestea constă în cadențarea tuturor rîndurilor melodice care alcătuiesc melodia doinei respective pe o treaptă unică — *re* —, care reprezintă nota fundamentală a scării doinei date.

Analiza conținutului muzical al rîndurilor melodice ne-a permis înțelegerea direcției evolutive a doinei cercetate. Foarte pe scurt vom expune caracterizarea acestor rînduri.

A — Melodia se rotește în jurul cvintei, pe care o subliniază. În variantele mai vechi ea pornea de la nota fundamentală, *re*, și se întorcea la această cadență.

B — Melodia se rotește în jurul cvartei, evidențiind • în variantele mai vechi rîndul melodic B avea funcție imitatorică față de rîndul A, cu o secundă mai jos. În cele mai recente A și B apar ca rînduri distincte, prin procedeul compozițional de mutare a cadenței de la sfîrșitul rîndului melodic A la începutul lui B. În încheierea lor, cadențele nu-l mai ating pe *re*, ci se opresc la *mi*.

C și D reprezintă — după părerea noastră — o apariție mai tîrzie în structura melodică a doinei bucovinene. Aceasta deoarece funcția lor este aceea de subliniere a trepteii a doua, *mi*, prin rotirea melodiei în jurul ei și prin repetarea ei insistentă. D-ul încheindu-se cu o cadență de tip recitativ, pe această treaptă, capătă un caracter final, caracteristic pentru structurile modale pendulatorii ale cîntecului liric. Funcția finală a rîndului D pare a fi neîndoielnică, dacă ținem seama de existența mai multor variante în care acest rînd melodic capătă aceeași interpretare de recitare expresivă ca și rîndul H, ca și de faptul că unii informatori încheie doina pe rîndul D.

mg. 1461 I e
Culeg. E.Cerneia, 1957
Transcr. E.Cerneia

Comuna Pojorita, jud. Suceava
Inf. Saveta Raia Bălan, 68 ani

Allegro, rubato ♩ = cca 160

Ex. 5

Ci - ni na - ri no - roc na - ri

De cum nas - te pi - na moa ri da

Du - pă cum na - vui ni ci ieu



De asemenea existența unor variante de 4 rînduri melodice, ale căror recitative sînt structurate pe aceeași succesiune de trepte, ca și aceea a rîndurilor A B C D din melodia amplă a doinei noastre cristalizate, ne duc la aceeași presupunere asupra caracterului final al rîndurilor C și D. S-ar fi putut ca rîndul melodic C să fi apărut încă în cadrul formei ample improvizatorice, în care succesiunea neregulată a rîndurilor nu îi atribuia încă o funcție arhitectonică anumită. Prin desprinderea unor rînduri melodice și cristalizarea lor în forme de 3-4 rînduri, s-ar fi putut ca rîndul C, prin contaminare cu cîntecul liric, să fi fost interpretat ca rînd final și această funcție a sa să fi fost întărită de un nou rînd, D, care în multe variante de 6 rînduri melodice nu apare (ex. fg. 3636, Maria Surupat, anul 1935; A B C E F G.).

Continuăm analiza cu rîndul melodic E, care reprezintă adesea o îmbinare între un Av și un Bv, formula ritmică aparținînd lui A, iar conturul melodic lui B. În subtipurile cu 3-4 rînduri melodice, primul rînd melodic este adesea aproape identic cu E-ul din tipul amplu de 6-8 rînduri melodice.

F — Conține în mod obligatoriu un recitativ pe *re*, ultimul *re* are o valoare de durată mai mare, după care urmează un grup melismatic mai mult sau mai puțin bogat, de obicei descendent între *fa* și *re*. Imaginea plastică auditivă pe care o creează acest grup melismatic este aceea de „virgulă”, pentru că întotdeauna acestui rînd F îi urmează rîndul G.

G — Conține neapărat un recitativ pe *re*, cu cadența finală pe aceeași treaptă. Caracteristica rîndului melodic final H, a cărui prezență nu este obligatorie, am expus-o mai înainte.

Așadar, analiza amănunțită comparativă a rîndurilor melodice, aparținînd diverselor variante, ne-a dus la concluzia că înaintea formei ample, cristalizate, a doinei bucovinene au ființat, parțial și paralel cu

ea, două subtipuri, dintre care unul mai vechi, izvorât printr-o filiație directă, celălalt, mai recent și mai puțin frecvent, apărut ca o ramură laterală prin asociere melodică sau contaminare cu cântecul liric local.

fig. 4223 b

Culeg. C.Brăiloiu, 1934

Transcr. E.Cernea

Com. Botoșana, jud. Suceava

Inf. Irina Finiș

Ex.6 *Rubato* ♩ = 264

În - chi - de, mai - că u - șa bi - ne

Că u - ri - tu' ia - ră vi - ne da,

Ori în chi - di o - ri ba

Di u - rit - nu pot scă - pă.

fig. 12.648 a

Culeg. G.Breazul, 1928

Transcr. E.Cernea

Comuna Fundu-Moldovei

Inf. Saveta Hojbotă

Ex.7

Ci - ni m - a - u - di cîn - tind

Ci - ni m - a - u - di cîn - tind

Zi - ci că n - am nici un gînd

Zi - ce că n - am - nici un gînd.

Subtipul cristalizat mai vechi a fost așa cum îl vedem în varianta Irinei Finiș, încadrat într-un ambitus de cvartă în partea lui esențială, cu o coborîre expresivă către sau pînă la cvarta inferioară. Într-o formă mai expansivă vechea doină bucovineană capătă un ambitus de cvintă sau chiar sextă în partea sa esențială și rîndul melodic A apare așa cum îl

cunoaștem în varianta Mariei Surupat. Acest subtip care poartă caracteristici mai recente — ambitusul de cvintă, cadența finală pe treapta a doua — este alcătuit din rîndurile melodice pe care în varianta amplă cristalizată le cunoaștem ca A B C D. Logica instinctivă a creatorului popular l-a făcut ca de la rîndul melodic A să scadă treptat elanul expansiv cu care a început strofa melodică, trecînd printr-un rînd melodic B, cu o funcție inițial imitatorică la o secundă mai jos. După părerea noastră, această logică compozițională care să fixeze înlănțuirea în mod permanent a rîndurilor melodice A cu B, C cu D, E cu F s-a format cu timpul sub impulsul unei tendințe de cristalizare. Mai înainte de a fi început să circule doina sub aceste două subtipuri aproape cristalizate, toate aceste rînduri melodice sau cea mai mare parte din ele au viețuit, desigur, de-a valma, fără o succesiune fixă, fără funcții arhitectonice interdependente în formele pur improvizatorice, într-unul și același exemplar. Acestei realități i se datorește faptul că ambele aspecte cristalizate în forme de 3 și 4 rînduri melodice sînt considerate de interpreți drept una și aceeași doină. Puținele exemplare în care succesiunea rîndurilor melodice diferă de aceea a exemplarelor cristalizate ne confirmă existența, într-un trecut mai îndepărtat, a formei improvizatorice în Bucovina, formă al cărei material melodic de bază era conținutul doinei astăzi cristalizate. În varianta Zoitei Mazilu de 38 de ani (com. Hangu, jud. Neamț, culegerea lui Galinescu din 1929) succesiunea rîndurilor melodice este A B F G C D E F (G + H), iar în varianta lui Luncan Toader (Fundu-Moldovei, culegerea lui G. Breazul, 1928), cu toate că nu sînt inversări în succesiunea rîndurilor melodice, găsim în schimb repetări variate ale unor rînduri și lipsa altora : A, B, Bv, Bk, E, Ev, G, H.

Un fapt interesant, care ne atrage atenția în legătură cu ipoteza noastră asupra desprinderii din forma improvizatorică a celor două subtipuri cristalizate de 3-4 rînduri melodice, îl constituie observația că, desprinzîndu-se, cele două subtipuri au căpătat forme de viețuire independentă ; fiecare dintre ele are cîte un rînd melodic introductiv și unul de încheiere : A și D pentru unul din subtipuri, E și H sau, în lipsa lui H, E și G pentru celălalt. O reminiscență a acestui fapt îl constituie unele începuturi la formele ample cristalizate pe E F G H, după care urmează strofele de 8 rînduri melodice, în succesiunea lor cunoscută, și unele finaluri ale întregii piese la jumătatea strofei, pe D. Un exemplu care ne confirmă o dată în plus existența într-un trecut ceva mai îndepărtat a unei forme improvizatorice a doinei bucovinene este bocetul huțul din com. Breaza, jud. Suceava. Conviețuirea frățească a huțurilor, așezați într-o serie de sate, cu populația locală românească, din nordul Bucovinei, a favorizat unele împrumuturi reciproce. Între acestea se află și preluarea de către huțuri a doinei bucoviene și integrarea ei în obiceiul de înmormîntare, sub denumirea de „doină la mort”, „de jele la mort” sau „de jele”, avînd în cadrul obiceiului funcția de bocet. Evident acest împrumut trebuie să fi fost făcut într-o perioadă relativ îndepărtată în timp ; pe de o parte este firesc să presupunem că integrarea unei melodii într-un obicei de înmormîntare este un fapt ce nu se putea petrece recent, iar pe de altă parte este sigur că această melodie trebuie să fi fost împrumutată înaintea anilor 1930, cînd forma ei a început deja să apară amplificată și cristalizată, și chiar înaintea anilor 1912, de cînd avem primele documente muzicale

ale doinei bucovinene cristalizate în forme mici. În bocetul huțul, interpretat de Vasilina Relciuk (38 ani, com. Breaza, jud. Suceava, culegerea noastră din anul 1965), forma este tipic improvizatorică. Succesiunea rindurilor cunoscute de noi este A (B care se asociază cu E) F A G E G A (B care se asociază cu E) F G A BC G A B F A B C G.

mg. 2908 I f
Culeg. E. Cernea, 1965
Transcr. E. Cernea

Comuna Breaza, jud. Suceava
Inf. Vasilina Relciuk, 38 ani

Ex.8



Existența acestui bocet huțul, care pentru noi reprezintă o relictă a doinei bucovinene în formă improvizatorică, precum și a unui exemplar de doină bucovineană românească în formă improvizatorică amplă, cules în 1913 de către Al. Voevidca, ne duce la ipoteza că în pragul secolului nostru doina bucovineană trebuie să fi viețuit într-o formă improvizatorică amplă, care în primul sfert al secolului actual a cedat atât ca amplitudine, cât și ca modalitate improvizatorică de desfășurare, biruind succesiv cele două forme mici, cristalizate, pentru ca la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru să își reia forma amplă, de data aceasta cristalizată. Așadar evoluția ei se conturează într-o spirală, a cărei fază anterioară o putem fixa, numai cu aproximație, înaintea secolului nostru, după care a urmat o fază de disociere (1907—1928), pe treapta superioară revenind forma amplă (1931—1936), dar de data aceasta cristalizată. Evident, conturând aceste faze de evoluție, nu ne referim la viețuirea în exclusivitate a uneia sau alteia din formele doinei pe parcursul fiecărei faze, ci la formele predominante de viețuire a ei.

Așadar, asupra doinei bucovinene putem trage concluzia că în tendința sa de cristalizare continuă a părăsit, poate cu mai mult de jumătate de secol în urmă, forma amplă improvizatorică, pentru a desprinde din ea subtipuri de formă mică, cristalizată, care la rîndul lor, datorită atât înrudirii strînse dintre rîndurile lor prime, cât și conviețuirii lor anterioare în cadrul formei improvizatorice, au fuzionat, creîndu-se astfel forma amplă, cristalizată, evoluția ei desfășurîndu-se în spirală.

SUR L'ÉVOLUTION DE LA DOÎNA DE LA BUCOVINE

L'auteur expose dans sa communication quelques-uns des aspects les plus intéressants du processus d'évolution mélodiques de la doîna de la Bucovine, aspects plus amplement traités dans son étude de 1966 *La doîna de la Bucovine*. La recherche est basée sur 258 doînas recueillies entre les années 1907—1965 dans 26 villages. En prenant comme modèle l'un des types les plus réalisés, on arrive au moyen d'une analyse comparée minutieuse de sa structure, à la découverte de tous les éléments de cet exemplaire dans toutes les autres variantes. On obtient par ce procédé la compréhension des phases et de la direction d'évolution du type de la doîna étudiée ainsi que des procédés de création mélodique fréquemment utilisés dans son cadre et de la hiérarchie des éléments quant à leur constance. On relève, également par cette analyse aussi bien les éléments de la doîna de Bucovine qui sont communs à certaines doînas des autres zones de notre pays, que les éléments spécifiques au type étudié. Une conclusion importante qui se détache de cette étude est que plusieurs sous-types se sont détachés à un certain moment de l'ancienne forme ample de la doîna de Bucovine, ces derniers se cristallisant dans deux manières différentes — les deux contenant des rangées mélodiques existantes dans la forme ample improvisatrice — pour se regrouper à une étape suivante dans une forme ample cristallisée. L'évolution de la doîna de Bucovine se dessine donc comme une spirale, dont la phase antérieure peut être fixée avant notre siècle, étant suivie d'une phase de dissociation (1907—1928), la forme ample revenant sur le degré supérieur (1931—1936) mais cristallisée cette fois-ci. En esquissant ces phases d'évolution, l'auteur ne se réfère pas exclusivement à la vie de l'une ou l'autre forme de la doîna sur le parcours de chaque phase, mais à ses formes prédominantes de vie.

CONTRIBUȚII LA TIPOLOGIA PLUGULUI ROMÂNESC

GEORGETA MORARU-POPA

Studiul plugului, instrumentul agrar cel mai important din inventarul agricol românesc, a intrat în atenția etnografilor români destul de târziu, fiind urmărit, în majoritatea cazurilor, în contextul celorlalte unelte agricole ¹. Abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea devine un subiect de cercetare de sine stătător, abordat nu numai din punct de vedere etnografic, ci și istoric ². Recentele studii de paleoetnografie agrară, începute de cercetările arheologice ³, continuate și adâncite de cele etnografice ⁴, vin să întrească imaginea istoricului acestui instrument agricol, din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre.

În ultima vreme, obiectivele cercetărilor etnografice privitoare la plug au devenit multiple și complexe, din cauza repeziciunii cu care dispar vechile unelte agricole, datorită adîncilor prefaceri social-economice ce au loc în lumea satului românesc, prefaceri care au afectat sub toate aspectele inventarul agricol tradițional.

¹ I. Ionescu, *Instrumente agricole. Despre plugu*, în „Foaie de agricultură practică”, Iași, 1 (1858), p. 113—118; Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română din județiulu Mehedinți*, București, 1868; Frédéric Damé, *Încercare de terminologie poporană română*, București, 1898; T. Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913; G. Bungescu, *Evoluția plugului din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, București, 1934; C. Garoflid, *Agricultura veche*, București, 1943; K. Kós, „Plugul satului” din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958”, Cluj, 1958, p. 295—302; Valeriu Butură, *Agricultura în Țara Loviștei*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 27—29 dec. 1965; I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei și valea Ampoiului*, în „Apulum”, V, 1965, p. 455—460; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice la tema „Plugușorului”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151—159.

² 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.

³ C.S. Nicolăescu-Plopșor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, București, 1922; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926; V. Canarache, *Unelte agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în „SCIV”, 1, 1950, p. 83—109; I. H. Crișan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș (plugul la geto-daci)*, în „SCIV”, nr. 2, 1960, p. 285—299; I. Glodariu și M. Cîmpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad*, în „SCIV”, nr. 1, 1966, p. 19—30.

⁴ Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în „REF”, tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221.

Un prim obiectiv a fost acela al epuizării întregii documentări istorico-etnografice referitoare la această problemă ⁵. Studiind din punct de vedere etnografic inventarul agricol românesc contemporan, în special pe cel folosit la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, am putut observa pe lângă unelte de proveniență recentă, industrială, sau de tradiție medievală, surprinzătoare elemente de caracter arhaic. O analiză atentă a lor a condus la concluzia după care avem de-a face cu vestigii fragmentare și disperate de străvechi tipuri de plug. Pe baza acestor vestigii, printr-un mare efort de depistare și corelare cu izvoare preistorice, antice și medievale, conform metodei comparativ-istorice, s-a putut reface în linii mari seria evolutivă a tipologiei plugului românesc. Bineînțeles că folosirea acestor vestigii contemporane în studiile de paleoetnografie agrară nu s-a făcut la întâmplare, ci după anumite coordonate, cât mai apropiate de realitățile social-economice și istorice specifice teritoriului României, care au conlucrat și au determinat apariția și utilizarea tipurilor de plug caracteristice zonei carpato-balcanice ⁶.

Concomitent a fost urmărit și cel de-al doilea obiectiv, surprinderea stadiului final de evoluție a acestui element de cultură materială a poporului român. S-au efectuat culegeri de materiale etnografice de teren, din analiza cărora s-a putut preciza în ansamblu tipologia plugului folosit în agricultura românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea. Cu această ocazie, s-a realizat o primă cartografiere a principalelor tipuri de pluguri cercetate de noi (pl. VII)⁷, cartografiere care va necesita îmbunătățiri viitoare prin studierea zonelor albe rămase în afara investigațiilor noastre din lipsă de timp. Identificarea numeroaselor variante ale plugului românesc contemporan urmează a fi terminată până în anul 1980, în cadrul Atlasului etnografic al României.



Pornind de la *funcționalitatea agrotehnică* a acestui instrument agricol, raportată la condițiile ecologice specifice teritoriului României și la realitățile social-economice și istorice caracteristice societății românești de-a lungul veacurilor, am întocmit o primă clasificare a principalelor tipuri de plug. Conform acesteia, se pot surprinde două stadii distincte în evoluția plugului românesc :

- *Aratrul*, caracteristic perioadei vechi a istoriei agriculturii românești,
- *Plugul* propriu-zis, instrument agricol complex, superior aratrului, de proveniență medievală ⁸.

⁵ Idem, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în manuscris.

⁶ Idem, *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc*, în „REF”, tom. 13, nr. 3, 1968, p. 251–262.

⁷ Idem, *Der Pflug in Rumänien*, 6 p. + il. + 1 hartă, informare pentru Atlasul etnografic al Europei de la Bonn.

⁸ Majoritatea lucrărilor etnografice străine publicate în ultima vreme privitoare la istoria plugului în lume, indiferent de criteriile sau de terminologia folosită, subliniază cele două stadii distincte în evoluția acestui instrument agricol, stadii ce se verifică și în cazul istoriei plugului românesc. Lucrările mai vechi dau o serie de clasificări pornind de la criterii pur formaliste, ca de exemplu : existența roților, a jugului, a tălpilor plugului etc. Dintre lucrările referitoare la clasificarea plugului se pot cita : K. H. Rau, *Geschichte des Pfluges*, Heidelberg, 1845 ; R. Braungart, *Die Urheimat der Landwirtschaft aller indogermanischen Völker an der*

Fiecare categorie se împarte la rîndul său în mai multe tipuri, cu variantele corespunzătoare.

Cercetările de etnografie agrară de pînă acum au avut în vedere studiul tipurilor de aratru și de plug confecționate din lemn, astăzi piese de domeniul muzeului, precum și al tipurilor de plug intermediare, mixte, al căror număr s-a micșorat considerabil, iar în unele zone chiar a dispărut. Plugurile din fier, de proveniență industrială, nu au intrat încă în atenția cercetărilor etnografice românești.

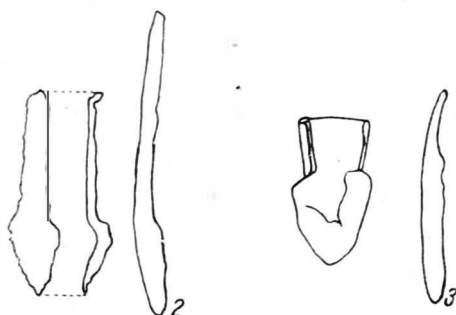
ARATRUL

Aratrul ⁹ reprezintă forma cea mai veche a principalului instrument agricol românesc folosit la prelucrarea pămîntului în vederea culti-

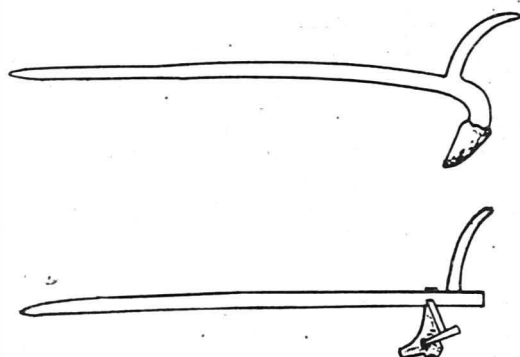
Geschichte der Kulturpflanzen und Ackerbaugeräte in Mittel- und Nordeuropa nachgewiesen, Heidelberg, 1912; F. Nopsca, *Albanien. Bauten, Trachten und Geräte Nord-Albaniens*, Berlin und Leipzig, 1925; P. Leser, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, Münster, 1931; B. Bratanić, *Orace sprave u Hrvata oblici, nazivle, rasirenje*, Zagreb, 1939. A. G. Haudricourt și M. Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, păstrînd ideile lui P. Leser (plugurile triunghiulare și patruleterale), cu completările lui Braungart (evoluția tipului patruleterale din cel triunghiular) și concluziile lui Bratanić (plugurile simetrice și asimetrice), propun o clasificare a plugurilor mult mai cuprinzătoare, împărțindu-le în două mari categorii: plugurile simple, cele mai vechi, și plugurile compuse, mai noi, avînd ca punct de plecare pe cele dintii, cu care coexistă de multă vreme. Aceste două mari categorii reprezintă de fapt două instrumente agricole de sine stătătoare, folosite la prepararea pămîntului în vederea însămînțării, cu numiri distincte. Plugul simplu: aratron (lb. greacă), aratrum (lb. latină), araire (lb. franceză), ard (lb. germană), ralo (lb. slave), aratru (lb. română), de formă triunghiulară, cu grindeiul curb și brăzdar simetric, cu axa de tracțiune ce coincide cu grindeiul, efectuază munca în suprafață și despică pămîntul în două. Plugul compus: charrue (lb. franceză), plough (lb. engleză), pflug (lb. germană), plov (lb. daneză), plog (lb. suedeză), pluh și plug (lb. slave), plug (lb. română), de formă patruleteră, cu grindeiul drept și brăzdarul asimetric, cu axa de tracțiune ce nu coincide cu grindeiul, taie pămîntul și îl răstoarnă, avînd un randament mai mare.

⁹ În privința terminologiei plugului primitiv folosit pe teritoriul României, textele antice nu menționează numele acestui instrument agricol. În lucrările noastre anterioare, pornind de la observații de natură tehnologică și analizînd pe larg stadiile evoluției tehnice ale acestuia, am ajuns la concluzia după care termenul de plug, general răspîndit astăzi în România, desemnează de fapt un stadiu mult mai evoluat din istoria lui, de proveniență medievală. Datorită unor confuzii terminologice intervenite în ultimele secole, s-a ajuns să se includă, sub denumirea de plug, toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului. Cum în terminologia agrară românească s-a păstrat vechiul termen de „aratru”, pe care lingviștii îl consideră de ●birșie străveche, l-am folosit ca atare pentru a desemna vechiul stadiu de evoluție al acestui instrument agricol românesc. Lucrări privitoare la etimologia cuvintelor din vocabularul limbii române derivă cuvintele „aratru” și „arariță” din latinescul „aro”, „arare”, ultimul căpătînd, pe parcursul timpului un sufix slav. Vezi: B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae*, tom. II, p. 1442, 1464, 1473; H. Tiktin, *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, partea I, București 1903, p. 86—88; *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, 1913, p. 218, 224; I. A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 1914; L. Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, Craiova, ediția a noua etc. Tot pentru aratru vezi și P. Alexandrescu, *Compendium de agricultură practică*, București, 1869: „Plugul pe un picior sau fără rôte. Astfel de plug, numit și « plug simplu » sau « aratru », se compune mai din aceleași părți ca și plugul țării” (p. 46). Aratru și ararița desemnează, deci, un instrument agricol folosit la prelucrarea pămîntului cu caracter primitiv; ele sînt cuvinte ieșite treptat din limbajul uzual și care au dispărut definitiv la începutul secolului al XX-lea. Acest fapt coincide cu modificările survenite în regimul proprietății țărănești din această perioadă, care au atras printre altele și modificarea esențială a inventarului agricol arhaic. Doar aromânii mai păstrează termenul de „aratru”, vezi: Al. Bocănețu, *Terminologia agrară în limba română*, 1926, p. 129; Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân (general și etimologic)*, București, Editura Academiei, 1963, p. 128.

vării plantelor cerealiere ¹⁰. Conform concluziilor istoricilor perioadei vechi a istoriei României, acest instrument de muncă a apărut în regiunile noastre la începutul epocii bronzului ¹¹. Concluzia se bazează pe ipoteze mai vechi, după care aratrul (plugul primitiv) a apărut în Europa la începutul epocii bronzului, adus de indo-europeni. Cercetări recente de istorie a agriculturii europene infirmă această teorie demonstrând folosirea acestui instrument agricol încă din neolitic ¹². Descoperiri arheologice românești



Pl. I — Brăzdare și cuțite de aratru descoperite în săpăturile arheologice.



PL. II — Aratru preistoric danubian (reconstituire).

mai noi vin să susțină această ipoteză, atestând utilizarea unui aratru primitiv din lemn pentru prima dată în regiunile din nordul Dunării de Jos, în cuprinsul culturilor neoliticului târziu, Cucuteni și Gumelnița ¹³.

¹⁰ Ultimele concluzii ale studiilor de paleografie agrară referitoare la aratru, Georgeta Moraru-Popa, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, VIII^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, 3—10 Septembre 1968, Tokyo et Kyoto.

¹¹ *Istoria României*, vol. I, p. 90. Concluziile sînt destul de contradictorii. Analizînd, cu multă minuțiozitate și competență, întregul context al dezvoltării vieții social-economice din epoca bronzului, se constată totuși că, deși acum se folosește un instrument agricol mult mai perfecționat decît celelalte unelte agricole utilizate în epoca neolitică, comparativ cu epoca aceasta, agricultura epocii bronzului este insuficient dezvoltată. Cauza ar fi fost aceea a „lipsei unui plug perfecționat”; apare o unealtă nouă, calitativ superioară celor de pînă acum, care „revoluționează” agricultura și, cu toate acestea, se constată un regres în domeniul agriculturii față de epoca anterioară, fiindcă noua unealtă nu este perfecționată.

¹² Hermann Behrens, *Kritische Bemerkungen zu einigen Auffassungen über die Form des ältesten neolithischen Bodenbaues in Mitteleuropa*, în „Agrarethnographie”, Berlin, 1957, p. 51—67. La cel de-al șaptelea simpozion asupra problemelor de istorie agrară din estul Europei, care a avut loc la Chișinău în octombrie 1964, B. Ribakov, în referatul *Agricultura în Europa răsăriteană din cele mai vechi timpuri și pînă în feudalism*, bazîndu-se pe materiale arheologice, presupune pentru cultura Tripolie — Cucuteni, din neoliticul târziu, o agricultură cu plugul.

¹³ Cercetări arheologice mai vechi postulau folosirea unui plug rudimentar în cuprinsul culturii Cucuteni, vezi „Hăbășești” - monografie arheologică, București, Editura Academiei, 1954, p. 252. Studiind materialele din inventarul Muzeului de istorie din Piatra Neamț, nu mare ne-a fost surprinderea de a găsi în colecțiile sale obiecte din corn de cerb aparținînd cul-

Descoperirile neolitice din România indică un tip de *aratru primitiv* asemănător celor mai vechi instrumente similare din restul Europei ¹⁴. Acesta utiliza uneori un brăzdar din corn de cerb care în săpături apare în diferite forme (pl. nr. I, 1). Astfel de brăzdare au fost descoperite și în stațiunile arheologice caracteristice epocii bronzului, indicând deci folosirea aceluiași tipuri de aratru și în cursul epocii bronzului ¹⁵. Pe baza descoperirilor arheologice și a observațiilor etnografice de teren, a informațiilor privitoare la folosirea, până spre sfârșitul sec. al XIX-lea, a unor tipuri arhaice de aratru de felul „rîmocului” din Oltenia ¹⁶ și al „plugului-cirilig” din Munții Apuseni ¹⁷, am încercat o reconstituire ipotetică a aratrului preistoric „danubian” (pl. II).

Atestările cele mai concludente asupra aratrului antic le avem însă din epoca La Tène, cînd se constată că populația băstinașă geto-dacă folosea un aratru foarte evoluat pentru acea vreme. El consta din cele două piese lucrătoare, din fier, ale aratrului, cuțitul și brăzdarul (pl. I, 2), descoperite pe întreg teritoriul României ¹⁸. Prin faptul că brăzdarele ¹⁹ au o formă specifică și în majoritatea lor se întîlnesc răspîndite pe teritoriul locuit în antichitate de traco-daci, specialiștii le consideră ca aparținînd unui tip de aratru specific acestora, „dacic”, tip apărut în cursul sec. al II-lea î.e.n. și dispărut, treptat, după cucerirea Daciei de romani în cursul sec. II—III e.n. ²⁰.

turii Cucuteni trecute sub numele de săpăligi, dar ale căror forme și mai ales urme de folosință pledează pentru desemnarea lor drept brăzdare. Mai nou vezi Vl. Dumitrescu și Tancred Bănățeanu, *À propos d'un soc de charrue en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în „Dacia”, N. S., IX, 1965, p. 59—67.

¹⁴ L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, II, Paris, 1926; À. G. Haudricourt, M. J. — Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 75—76; H. Behrens, *op. cit.*, p. 61—63; František Šach, *Proposal for the Classification of Pre-industrial Tilling Implements*, Praha, 1966.

¹⁵ „SCIV”, nr. 1, 1051, p. 268 și 236; „SCIV”, nr. 2, 1961, p. 231; „Materiale și cercetări arheologice”, vol. III, p. 184.

¹⁶ Arhiva Institutului de etnografie și folclor, fișa tematică, nr. 2848/1968.

¹⁷ Arhiva Institutului de etnografie și folclor, fișa tematică, nr. 865/1966. Informatorul Moise Tudor, de 75 de ani, originar din satul Vălișoara, jud. Alba, ne-a relatat modul de procurare al acestei unelte: se căuta în pădure „o cracă indoită ca un fieriu... mai adus decît la săpoi... cu două clenji, ca niște coarne, cu care îl ținea să meargă”. De capătul ciriligului se prindeau animalele.

¹⁸ V. Pârvan, *Getica*, București, 1926; R. Vulpe, *La civilisation dace à la lumière des fouilles de Poiana*, în „Dacia”, N.S., I, 1957, p. 147—149; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva ștampile anepigrafice și o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV”, XI, nr. 2, 1960; I. Berciu, Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strîmbu de la Grădiștea Muncelului*, în „SCIV”, XIV, 1963; I. H. Crișan, *op. cit.*, p. 285—299; I. Glodariu și M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19—30.

¹⁹ Termenul de „brăzdar” desemnează piesa din fier ce taie pămîntul, caracteristică plugului medieval. Cum în majoritatea cazurilor informatorii o numesc curent „sapa” sau „fierul plugului”, pentru a nu crea confuzii terminologice și pentru o mai lesnicioasă exprimare vom folosi, în contextul întregii lucrări, termenul de brăzdar, indiferent că ne vom referi la aratru sau la plug.

²⁰ Asupra originii brăzdarului „dacic” am întreprins o serie de studii mai amănunțite, ajungînd la concluzia după care, localnicii geto-daci l-au conceput într-o manieră proprie, avînd la bază un vechi prototip, probabil indo-european, care a cunoscut o mare răspîndire în spațiu și timp, de la Oc. Atlantic pînă departe în Asia, folosit din antichitate și pînă în zilele noastre (Georgeta Moraru-Popa, *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului „dacic” de plug*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 20—23 decembrie 1966).

Cercetări minuțioase de paleoetnografie agrară au stabilit o filiațiune între unele tipuri de aratru contemporane și aratru „dacic”, obținându-se o reconstituire a ultimului, destul de apropiată de realitățile antice²¹. Geto-dacii vor fi folosit o gamă variată de aratru, de la formele cele mai simple, confecționate în întregime din lemn, de tradiție neolitică, până la formele cele mai evoluat cu brăzdar și cuțit din fier, corespunzătoare celor mai avansate realizări tehnice ale vremii. S-au putut identi-

fica trei tipuri de aratru „dacic”²² (pl. III):

a — tipul „rîmoc”, care continuă tradiția neolitică în formele din cele mai arhaice, cu sau fără brăzdar;

b — tipul „mediteranean”, general răspândit în „spațiul circummediteranean”, teritoriu în care se înglobează și România;

c — tipul „rariță”, creație geto-dacică, tipul cel mai caracteristic regiunilor noastre, cu eficiența cea mai mare în solurile cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, eficiență verificată de-a lungul timpului până în epoca contemporană.

Aceste tipuri principale vor fi avut nenumărate variante, în funcție de relieful și solul regiunii în care erau folosite, de materialele

avute la dispoziție sau de situația social-economică a posesorului lor. Din analiza acestora se mai pot remarca și cele două componente importante, componente care de altfel au stat la baza întregului inventar agricol românesc: una mediteraneană, mai veche, și alta central-europeană, explicabile dacă ne gândim la așezarea României într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene.

Pe teritoriul României, cercetările arheologice au depistat sporadic și tipul de brăzdar celtic²³, fapt ce presupune folosirea acestuia în agricultura locală. De altfel, înclinăm a crede că influența celtică asupra inventarului agricol geto-dac a fost mult mai mare decât s-a presupus până în prezent.

În afara tipului de aratru specific agricultorilor geto-daci, descoperirile arheologice mai identifică, răspândit la începutul mileniului întâi al erei noastre, caracteristicul brăzdar al „aratrum”-ului roman (pl. I, 3). După cucerirea și transformarea Daciei în provincie romană, acesta se va generaliza treptat, tipurile „dacice” de aratru modificându-și brăzdarele

²¹ G. Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, p. 213—221.

²² Idem, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, Tokyo, 1968.

²³ V. Pârvan, *Getica*; I. H. Crișan, *op. cit.*, p. 291.

în favoarea celor romane cu un randament superior. Reconstituirea aratrum-ului roman, folosit în Dacia romană, nu ridică probleme complicate, întrucît informația antică este mai bogată și explicită, reprezentările artistice ale acestui instrument găsindu-se pe teritoriul României ²⁴ sub forma clasicului aratrum „dental greco-roman” mediteranean.

Începînd cu secolul al IV-lea al erei noastre, tipul de brăzdar provincial roman va deveni caracteristic teritoriului din nordul Dunării de Jos ²⁵, așa cum ne demonstrează descoperirile arheologice ²⁶. Acesta era asamblat probabil pe aceleași străvechi tipuri de aratru. Fenomene asemănătoare se observă și în cazul altor unelte agricole, din sinteza fondului dacic, autohton, cu cel roman rezultînd acel romanism agricol al Daciei și Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul evului mediu pînă astăzi ²⁷, uimind pe cercetătorii săi.

La începutul mileniului al doilea al erei noastre, prin apariția unor unelte perfecționate, de felul plugului, aria aratrului se va restrînge în favoarea acestora, dar va rămîne totuși a fi folosit în agricultura românească, după cum ne atestă descoperirile arheologice feudale ²⁸.

În România, cultivarea neîntreruptă, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, a plantelor cerealiere ca : grîul, meiul, orzul, ovăzul etc., precum și tehnicile arhaice de folosire a pădurilor, printre care agricultura practică în poieni defrișate prin sistemul „moinei sălbatice silvo-pastorale”, rămășiță culturală a dacilor, strîns legată de dăinuirea satului devălmaș la români ²⁹, au dat posibilitatea menținerii multor tipuri arhaice de unelte agricole, printre care se numără și vechile tipuri de aratru. Acolo unde configurația terenului a întîrziat introducerea uneltelor perfecționate sau unde defrișarea pădurilor cerea o unealtă mai puțin scumpă decît plugul, aratru a continuat a fi folosit alături de plug pînă la sfîrșitul sec. al XIX-lea, înglobat terminologic sub denumirea de plug. Așa s-a întîmplat în zona Munților Mehedinți, a Gorjului, a Munților Apuseni sau în unele regiuni de șes sărace din cîmpia Olteniei, din zona colinară a Tutovei sau a Buzăului. O dată cu transformările social-economice survenite

²⁴ Vezi basoreliefurile de pe aedicula din Muzeul Brukenthal din Sibiu și monumentul lui Quadratus publicat de V. Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923; O. Floca, *Ferma (villa rustica) din epoca sclavagistă romană*, în „Materiale și cercetări arheologice”, 1, 1953, p. 751; I. Glodariu, M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19–30.

²⁵ Nesiguranța vieții, precum și sărăcia populației au făcut posibilă o mai repede generalizare a acestora, reprezentînd o serie de avantaje ce le făceau mai accesibile; puteau fi folosite pe orice construcție de aratru, iar prin forma lor simplă, prin cantitatea mai mică de metal și mai ales prin randamentul lor, erau net superioare vechilor tipuri „dacice” de brăzdare. De asemenea, multe din aratruuri vor fi fost construite în întregime din lemn, fără nici un adaos din fier, fapt indicat de observațiile și materialele etnografice studiate de noi în diferite zone ale țării.

²⁶ Vezi M. Petrescu-Dîmbovița, Al. Andronic, *Le musée d'histoire de la Moldavie*, în „R.R.H.”, 1965, nr. 1, p. 112; I. Ioniță, *Contribuții cu privire la cultura Sintana de Mureș – Cerneahov pe teritoriul R.S.R.*, în „Arheologia Moldovei”, IV, 1966, p. 189–259; „Materiale și cercetări arheologice”, vol. VIII, p. 626; „SCIV”, VI, 1953, p. 257 și fig. 20; I. Nestor, *Arheologia perioadei de trecere la feudalism*, în „Studii”, an. XV (1962), nr. 6, p. 1432.

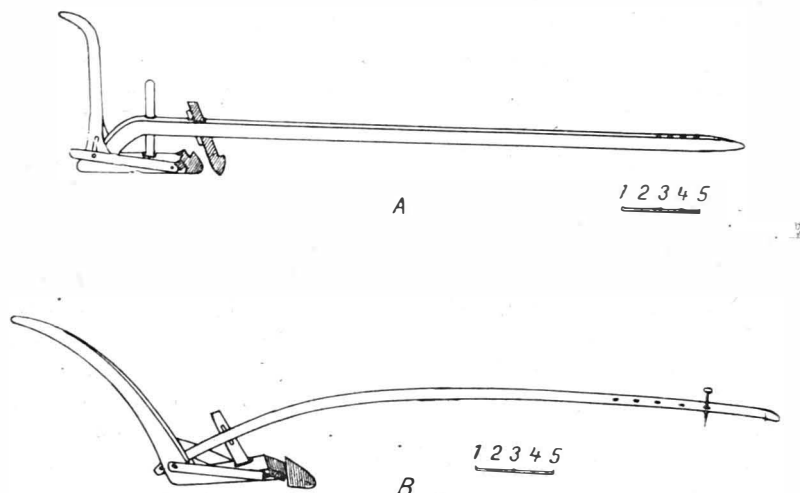
²⁷ V. Pârvan, *Dacia – civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, București, 1958, p. 153, 154.

²⁸ V. Neamțu, *Contribuții la problema uneltelor de arat din Moldova în perioada feudală*, în „Arheologia Moldovei”, nr. IV, 1966, p. 296–297.

²⁹ H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, București, Editura Academiei, 1958, vol. I, p. 224–226, 294.

la sfârșitul sec. al XIX-lea și în prima jumătate a sec. al XX-lea în lumea satului românesc, aceste tipuri de aratru dispar masiv. Cercetările noastre de teren au reușit să depisteze mai mult amintirea folosirii lor, cele care s-au mai putut păstra devenind astăzi piese de domeniul muzeului (pl. IV, A).

De asemenea, contrar celor întâmplate în alte țări, introducerea porumbului și a cartofului, în condițiile păstrării sistemelor de muncă arhaice,



Pl. IV — Tipuri de aratru contemporane.

a determinat perpetuarea folosirii acestor străvechi tipuri de aratru prin transformarea lor în unelte specializate noilor culturi, care au supraviețuit în acest fel până în zilele noastre în câteva munci agricole auxiliare, la prășitul porumbului și a cartofului sau în grădinaritul agricol, sub numele de „rariță”, „rîmoc”, „plug de spălat mălai”, „plug simplu” etc. (pl. IV, IV, B)³⁰.

PLUGUL

La începutul mileniului al doilea al erei noastre, pe teritoriul României apare și se răspîndește plugul de lemn, instrument agricol complex, care pe plan superior duce mai departe tradiția tehnologică a vechiului aratru. De fapt, este vorba de o unealtă nouă, perfecționată, cu funcții multiple (despică pămîntul, răstoarnă brazda etc.), avînd un randament mult mai mare.

³⁰ N. Al. Rădulescu, *Asupra răspîndirii plugului de lemn în România*, în „Revista geografică română”, fasc. I—II, 1942, harta nr. 2, identifică tipul „rariță”, pe care îl consideră ca cel mai vechi tip de plug folosit pe teritoriul României, în șesul Tisei, al Dunării, podișul Transilvaniei și Dobrogea; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema „Plugușorului”*, în „REF”, tom. 10, 1965, p. 151—159, consideră rarița drept unealta specifică operațiunilor de prelucrare a solurilor după „curătura” pădurii sau de destelenire a izlazurilor; G. Moraru-Popa, *Puncte de vedere în cercetarea inventarului agricol arhaic românesc*, în „REF”, nr. 3, 1968, analizează pe larg o serie din cauzele care au făcut posibilă menținerea uneltelor agricole arhaice în agricultura românească.

În privința originii și a datei apariției plugului în lume, nu s-a putut da încă un răspuns sigur, neajungându-se la o concluzie definitivă ³¹. Nici originea și nici data apariției plugului românesc nu s-au putut preciza cu certitudine ³². Lipsind textele scrise sau reprezentările artistice pentru această perioadă, nu ne putem baza decât pe descoperirile arheologice ce constau din brăzdare și cuțite de plug ³³, identice ca formă cu zeci de astfel de exemplare identificate în toată Europa în acest răstimp ³⁴. Având în vedere dezvoltarea economică a regiunii de la Dunărea de Jos în feudalismul timpuriu, concretizată

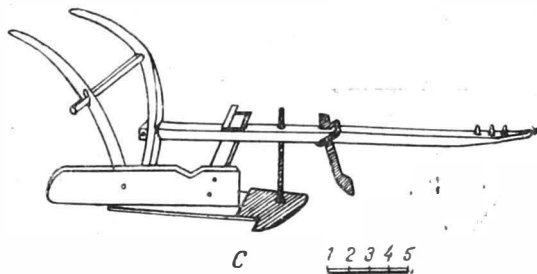
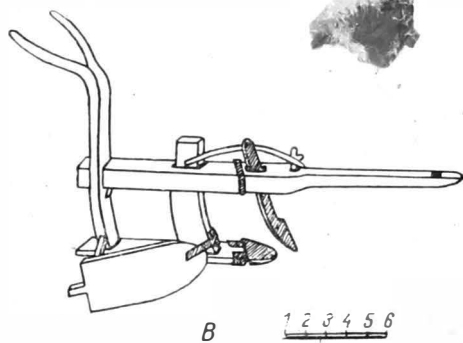
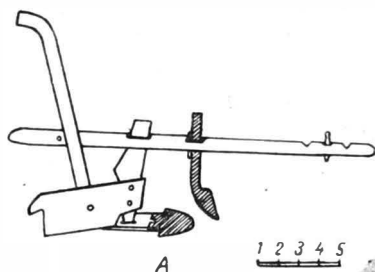
³¹ Unii cercetători au susținut originea germanică a plugului, alții pe cea slavă, iar mai recent începe a se contura o a treia opinie, după care, plugul compus, feudal, a apărut prin perfecționarea treptată a timpurilor romanice străvechi, în prima jumătate a mileniului întâi al erei noastre, fixând regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală și danubiană. Toată problematica acestor discuții o găsim la A. G. Haudricourt și M. J. - Brunhes Delamarre, *op. cit.*, p. 348—368.

³² Pornind de la unele paralelisme lingvistice din vocabularul limbii române cu termeni din vocabularul limbilor slave vecine, fără a întreprinde studii de natură tehnologică și etnografică sau chiar istorică, singurele în măsură a da răspunsuri corecte, s-a susținut în primul moment originea slavă a plugului românesc. Apoi, pe măsură ce materialele arheologice și etnografice nu confirmau această ipoteză, iar studiile de specialitate străine nu ajungeau la o concluzie tocmai asupra originii acelor termeni cărora nici în limba română nu li se puteau stabili o etimologie sigură, întreaga problemă a rămas în suspensie. În orice caz,

cercetările lingvistice asupra terminologiei părților componente ale plugului arată pe întreaga țară o mare diversitate terminologică, în majoritate românească. P. Cancel, *Termenii slavi de plug în dacoromană*, București, 1921; Al. Bocănețu, *Terminologia agrară în limba română*, 1926; *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, vol I, București, Editura Academiei, 1956.

³³ N. Edroiu și P. Gyulai, *Evoluția plugului în țăările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis”, II, 1965, p. 317; V. Neamțu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen-Age en Moldavie*, în „RRH”, nr. 4, 1967; G. G. Feodorov, *Descoperirile arheologice din R.S.S. Moldovenească privind mileniul I al e.n.*, în „Studii și cercetări științifice”, Istorie, Iași, VII, 1957, fasc. I.

³⁴ În privința lor, nu se poate stabili cu exactitate căror tipuri au putut aparține, străvechilor tipuri de aratru sau plugului. Chiar dacă am înclina a crede că exemplarele de dimensiuni mai mari ar fi aparținut plugului, gradul diferit de uzură sub care s-au păstrat nu ne poate confirma această ipoteză, etnografic, întâlnindu-se astăzi tipuri de aratru cu brăzdare identice, ca formă și dimensiuni, cu cele de plug.



Pl. V — Tipuri de plug.

și printr-o serie de atestări documentare privitoare la stadiul înalt de dezvoltare atins de ocupația agricolă ³⁵, putem susține pentru această perioadă existența și folosirea plugului pe teritoriul României ³⁶.

În această epocă se va fi utilizat un plug de lemn care mai păstrează încă o serie din caracteristicile aratrului. Acesta era o construcție solidă, compusă, simetrică, de formă patrulateră, cu un mîner ³⁷ (1) ce se fixează perpendicular în talpa plugului (2), care avea în capătul său un brăzdar (3) din fier, simetric, asemănător ca formă brăzdarelor prefeudale. Adîncimea brazdei se regla cu ajutorul trupiței (4), pană de lemn ce reglează distanța dintre talpa plugului și grindeiul (5) scurt care avea fixat în el cuțitul (6) din fier. Cormana (7) ce răstoarnă brazda era prinsă cu un capăt de trupiță și cu celălalt de cornul plugului printr-un „picior” ³⁸. Acest plug era manevrat cu ajutorul roților (8), la el fiind atelate vite, de obicei boi.

În privința plugului de lemn românesc se pot identifica două mari tipuri.

I. Cel mai vechi tip este *plugul de lemn simetric*, cunoscut sub forma a două variante:

a) *Plugul simetric cu corman fix*, „cu o brazdă”, cum îi mai spun țărani, folosit în zonele de șes și deal (pl. V, A), reprezentînd instrumentul agricol pentru arat caracteristic inventarului agrar românesc. În această privință, teritoriul României se încadrează în marea arie de răspîndire a acestui tip de unealtă reprezentativă pentru Europa centrală și danubiană, situîndu-se în sud-estul său, la sud de Dunăre, în Bulgaria, prezența sa fiind semnalată sporadic ³⁹.

O variantă caracteristică, mai recentă, este plugul masiv, neobișnuit de mare, tras de mai multe perechi de boi, pînă la 10—12 perechi,

³⁵ *Istoria României*, vol. II, p. 20.

³⁶ Cercetătorii istoriei plugului românesc constată răspîndirea generală a plugului pe teritoriul României, în epoca feudală; N. Edroiu și P. Gyulai, *op. cit.*, clasifică plugurile feudale românești pornind de la simetria și asimetria construcției lor; V. Neamțu, *op. cit.*, sesizează corect cele două studii ale evoluției acestui instrument, aratrul și plugul, dar în clasificarea lor propriu-zisă pornește de la o serie de criterii pur formaliste, ne semnificative.

³⁷ Așa cum am mai subliniat, terminologia principalelor părți componente ale plugului românesc este foarte variată. Dăm mai jos cîteva din termenii care circulă în egală măsură pe întreaga țară: 1) — cornul (coarnele) plugului; 2) — talpa, plazul, călcîiul; 3) — fierul, fierul mare, fierul lat, brăzdarul, sapa; 4) — birsa (birța), trupița; 5) — grindeiul, prăjina, proțapul, patul plugului; 6) — cuțitul, fierul lung, fierul plugului; 7) — cormana (cormanul), cucura, răsturnătoarea, polița, virșa, scîndura plugului; 8) — roți (rotile, rotine), cotiugă, carul plugului etc.

³⁸ În privința cormanei, forma pe care o cunoaștem astăzi de blană lată, masivă, din lemn, se pare că a apărut mult mai tirziu, cu ocazia perfecționărilor succesive aduse plugului. După cum ne indică materialele etnografice, în unele regiuni forma sa a rămas multă vreme asemănătoare cu aripile subțiri ale străvechiului aratru. De altfel, din punct de vedere etnografic, tipologia reală a plugului nu este afectată dacă întîmplător țăranul sau meșterul constructor, din diferite motive, a modificat sau a suprimat unul din elementele sale componente, cum ar fi cormanul, cuțitul sau chiar brăzdarul, fiind știut că fiecare meșter îl construiește în funcție de posibilitățile și necesitățile imediate, de relief, de sol, de condițiile materiale avute sau de tradițiile tehnologice ale zonei.

³⁹ A. G. Haudricourt, M. J. - Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, 1955; H. Vakarelski, *Izi vesecestvenata kulturna Bălgaria — Rala*, în „Izvestiia na narodnii etnografski muzei vî Sofia”, VIII—IV, 1929.

utilizat în Transilvania sub numele de „plugul satului”⁴⁰ de către colecțivitățile sătești în efortul comun întreprins în vederea destelenirii pământului. În restul țării este cunoscut în general sub numele de „plug greu”, folosit de obicei pe moșiile boierești; utilizarea sa cea mai mare a fost în perioada când s-a trecut la agricultura extensivă de defrișare masivă a stepelor din Bărăgan și Dobrogea⁴¹.

b) *Plugul simetric cu corman schimbător*, detașabil, montat de o parte și de alta a instrumentului, după nevoie, „plug cu două brazde”, folosit în zonele de munte (pl. V, B). Apărut mai târziu decât prima variantă, acesta ilustrează un exemplu tipic de adaptare a unor unelte agricole la condițiile geografice specifice unor zone de munte, unde se practică o agricultură în terase.

II. Cel de-al doilea tip este reprezentat de *plugul de lemn asimetric* cu brăzdarul mare asimetric și cormanul masiv, fixat de trupuță, cu un randament superior, tip apărut probabil prin secolele XVI — XVII (pl. V, C).

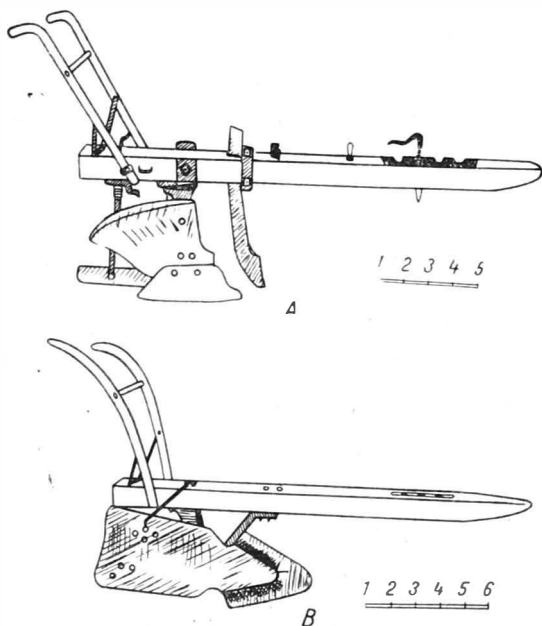
În a doua jumătate a secolului al XIX-lea apare și începe să se răspindească în România *plugul de fier*, plug care va deveni în prima jumătate a secolului al XX-lea unealta agricolă caracteristică inventarului agricol românesc. Tot de proveniență industrială este și *rărița de fier* pentru prăsit porumbul, apărută în preajma primului război mondial. Fiind de proveniență industrială, aceste tipuri de unelte agricole nu au interesat cercetările de etnografie agrară românească de pînă acum.

Trecerea de la plugul de lemn la plugul de fier a cunoscut *forme intermediare, mixte*. Denumite astăzi în mod curent de agricultorii noștri drept „pluguri de lemn”⁴², ele copiază în mare măsură vechile tipuri de plug din lemn, medievale, verificate secole de-a rîndul în practica agricolă. Acestea aveau coarnele și grindeiul din lemn, iar trupuța (care reunește într-un singur corp vechile piese: birsa, talpa, brăzdarul și cormanul) era confecționată la început din tuci, de către fierarii satelor, și mai apoi din fier, cumpărată direct din comerț.

⁴⁰ Kós K., „*Plugul satului*” din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958”, Cluj, 1958, p. 295—302.

⁴¹ G. Bontea, *Influența condițiilor naturale de producție asupra sistemelor economice în agricultura din stepile românești*, București, I, 1931; C. Garoflid, *Agricultura veche*, București, 1943.

⁴² Aceste tipuri reprezentau în anul 1937 o treime din plugurile folosite în România; din 701.026 de pluguri de lemn cite erau indicate în „Statistica mașinilor și uneltelor agricole pe anul 1937”, publicație a Min. Agric. și Domeniilor, 557.243 erau numai în Transilvania și Bucovina, deci cca 79% din totalul lor; N. Al. Rădulescu, *op. cit.*, hărțile 1,2, 3.



Pl. VI — Plugul mixt.

Dintre aceste forme de plug intermediare, două sînt cele mai răspîndite :

a) *Forma mixtă cu trupița fixă* (pl. VI, A), răspîndită în egală măsură pe toată suprafața țării, dar păstrată în proporție mai mare în Banat și Transilvania, în cîmpia Dunării și Dobrogea fiind înlocuită mai devreme de plugul din fier datorită trecerii la agricultura intensivă destinată exportului cerealier. O variantă a acestei forme este plugul folosit la aratul viilor și livezilor, de dimensiuni mai mici și fără roțile. În cîteva sate ale Munteniei l-am întîlnit sub numele de „plugariță” sau „plugniță”.

b) *Forma mixtă cu trupița schimbătoare* (pl. VI, B) copiază vechiul plug de lemn cu corman schimbător, răspîndită în aceleași zone.

În unele zone sărace ale Olteniei, Munteniei și Moldovei, la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea s-au folosit o serie de forme de plug hibride, în egală măsură tipuri de aratru și de plug, care aveau fixate fie brăzdare vechi, fie copii după brăzdarele de fabrică executate de fierari, mici foite trapezoidale din fier, prinse prin două șuruburi sau cuie de talpa rudimentară a așa-zisului plug. Acestui amestec de forme hibride de aratru și plug i se datorează confuzia terminologică și tipologică constatată de primele studii întreprinse asupra plugului românesc. Datorate în cea mai mare parte sărăciei cumplite în care se zbăteau păturile sărace ale țărănimii în acea perioadă, aceste forme au făcut posibilă perpetuarea pînă în vremuri apropiate nouă a unor străvechi tipuri de unelte agricole, care în alte condiții ar fi dispărut de multă vreme.

De bună seamă, tipologia plugului românesc, pe care am încercat a o schița în linii mari în această lucrare, necesită viitoare studii etnografice aprofundate asupra materialelor de teren, studii ce vor aduce probabil noi precizări pe marginea acestei probleme atît de interesante și de puțin cunoscute în literatura românească de specialitate.

CONTRIBUTIONS À LA TYPOLOGIE DE LA CHARRUE ROUMAINE

L'ouvrage se propose de réaliser une première classification des principaux types roumains de charrues, en partant de la fonction agro-technique de cet instrument agricole, rapportée aux conditions écologiques propres au territoire roumain et aux réalités socio-économiques et historiques qui caractérisent la société roumaine au long des siècles. On a pu ainsi trouver deux étapes différentes dans l'évolution de la charrue roumaine, à savoir *l'aratru* (araire), caractéristique de la période ancienne de l'histoire de l'agriculture roumaine et le *plug* (charrue), instrument agricole complexe, supérieur à l'araire, d'origine médiévale. Chaque catégorie se

RĂSPÎNDIREA TIPURILOR DE PLUGURI ROMÂNEȘTI (sfârșitul sec. al XIX-lea – prima jumătate a sec. XX)

- aratru
- ⊖ plug simetric fix
- ⊗ plug simetric schimbător
- ⊙ plug asimetric
- plug mixt fix
- ⦿ plug mixt schimbător

- | | |
|---|---|
| 1 – Periam, jud. Timiș | 52 – Ungureni, com. Măgura, jud. Buzău |
| 2 – Sirbova, com. Racovița, jud. Timiș | 53 – Măgura, jud. Buzău |
| 3 – Zorlențul Mare, jud. Caraș-Severin | 54 – Siriu, jud. Buzău |
| 4 – Marga, jud. Caraș-Severin | 55 – Sita Buzăului, jud. Covasna |
| 5 – Ogradena, jud. Mehedinți | 56 – Corbu-Vechi, com. Măxineni, jud. Brăila |
| 6 – Coramnic, com. Jupalnic, jud. Mehedinți | 57 – Însurăței, jud. Brăila |
| 7 – Podeni, jud. Mehedinți | 58 – Negru Vodă, jud. Constanța |
| 8 – Gornenți, com. Podeni, jud. Mehedinți | 59 – Ceamurlia de Sus, jud. Tulcea |
| 9 – Răiculești, com. Ponoarele, jud. Mehedinți | 60 – Tulcea, jud. Tulcea |
| 10 – Sohodol, com. Pocruia, jud. Gorj | 61 – Foltești, jud. Galați |
| 11 – Izvarna, com. Pocruia, jud. Gorj | 62 – Dragomirești, jud. Vaslui |
| 12 – Cîmpu lui Neag, jud. Hunedoara | 63 – Enăchești, com. Berești-Tazlău, jud. Bacău |
| 13 – Suseni, com. Dobrița, jud. Gorj | 64 – Rediu, com. Pungești, jud. Vaslui |
| 14 – Peșteana-Jiu, jud. Gorj | 65 – Ceahlău, jud. Neamț |
| 15 – Tunși, com. Țicleni, jud. Gorj | 66 – Răpciuni, Bicz, jud. Neamț |
| 16 – Ștefănești, com. Tirgu-Cărbunești | 67 – Tirgu-Neamț, jud. Neamț |
| 17 – Glodeni, jud. Gorj | 68 – Iași, jud. Iași |
| 18 – Cordești, jud. Dolj | 69 – Fălticeni, jud. Suceava |
| 19 – Ghercești, jud. Dolj | 70 – Gura Humorului, jud. Suceava |
| 20 – Sărbătoarea, com. Bucovăț, jud. Dolj | 71 – Sadova, jud. Suceava |
| 21 – Poroina Mare, jud. Mehedinți | 72 – Fundu-Moldovei, jud. Suceava |
| 22 – Rastu, jud. Dolj | 73 – Voitineli, com. Gălănești, jud. Suceava |
| 23 – Castranova, jud. Dolj | 74 – Cîrlibaba, jud. Suceava |
| 24 – Jieni, com. Rușănești de Jos, jud. Olt | 75 – Șanț, jud. Bistrița-Năsăud |
| 25 – Fărcașele, jud. Olt | 76 – Ieud, jud. Maramureș |
| 26 – Strejești de Sus, jud. Olt | 77 – Oncești, com. Bîrsana, jud. Maramureș |
| 27 – Butari, com. Gușoeni, jud. Vilcea | 78 – Berbești, com. Giulești, jud. Maramureș |
| 28 – Runcu, com. Grădinari, jud. Olt | 79 – Ulmeni, jud. Maramureș |
| 29 – Zăvideni, jud. Vilcea | 80 – Feleacu, jud. Cluj |
| 30 – Costești, jud. Vilcea | 81 – Vidolm, com. Ocolîș, jud. Alba |
| 31 – Tomșani, jud. Vilcea | 82 – Vălișoara, com. Livezile, jud. Alba |
| 32 – Genuneni, com. Frînceni, jud. Vilcea | 83 – Valea Uzii, com. Rîmeț, jud. Alba |
| 33 – Bugiulești, jud. Vilcea | 84 – Sălcuța, jud. Alba |
| 34 – Ocnița, Ocnele Mari, jud. Vilcea | 85 – Avram Iancu, jud. Alba |
| 35 – Rînnicu-Vilcea, jud. Vilcea | 86 – Aiud, jud. Alba |
| 36 – Călinești, com. Brezoi, jud. Vilcea | 87 – Deva, jud. Hunedoara |
| 37 – Mălaia, jud. Vilcea | 88 – Vadu-Dobrii, com. Bunila, jud. Hunedoara |
| 38 – Sălătrucul de Sus, com. Sălătruc, jud. Argeș | 89 – Alba-Iulia, jud. Alba |
| 39 – Văleni, com. Șuici, jud. Argeș | 90 – Rășinari, jud. Sibiu |
| 40 – Șuici, jud. Argeș | 91 – Sibiu, jud. Sibiu |
| 41 – Pucheni, jud. Dimbovița | 92 – Drăguș, com. Viștea, jud. Brașov |
| 42 – Tutana, com. Băiculești, jud. Argeș | 93 – Titești, jud. Vilcea |
| 43 – Valea Iașului, jud. Argeș | 94 – Sighișoara, jud. Mureș |
| 44 – Costești, jud. Argeș | 95 – Sfîntu-Gheorghe, jud. Covasna |
| 45 – Suhaia, jud. Teleorman | 96 – Ciuc-Sîngeorgiu, jud. Harghita |
| 46 – Malu, jud. Ilfov | 97 – Mugeni, jud. Harghita |
| 47 – Oinacu, jud. Ilfov | 98 – Corund, jud. Harghita |
| 48 – Gostinu, jud. Ilfov | 99 – Feldioara, jud. Brașov |
| 49 – Pietrele, jud. Ilfov | 100 – Cipău, com. Iernut, jud. Mureș |
| 50 – Sintești, com. Vidra, jud. Ilfov | 101 – Gilgău, jud. Sălaj |
| 51 – Buzău, jud. Buzău | 102 – Desești, jud. Maramureș |
| | 103 – Conop, jud. Arad |

divise à son tour en plusieurs types avec leurs variantes correspondantes.

La typologie de l'araire est étudiée dans son évolution, à commencer par la reconstitution de ses plus anciennes attestations : l'araire préhistorique et l'araire des Daces, sur la base des études de paléo-ethnographie agraire antérieures. L'ouvrage identifie, à l'aide des matériaux archéologiques, l'*aratrum* romain et romano-byzantin ainsi que l'*aratrum* utilisé au Moyen-Age, et réussit à trouver dans l'outillage agricole roumain contemporain les vestiges de ce très ancien instrument aratoire.

Pour ce qui est de la charrue, la classification part du type le plus ancien, datant probablement de la haute époque féodale : la charrue en bois, symétrique, quadrilatère, présentant deux variantes importantes : la charrue en bois, symétrique, au soc fixe et la charrue en bois, symétrique au soc mobile, adapté aux conditions de travail spécifiques à l'agriculture en terrasses des versants des Carpates. Le second type est la charrue, asymétrique dans sa construction, au soc asymétrique, plus récent, datant d'environ trois siècles. Quant à l'époque contemporaine, la typologie de la charrues roumaine s'arrête aux formes de charrues intermédiaires, mixtes, lesquelles font la transition de la charrue en bois à la charrue en fer, de provenance industrielle, qui n'a pas encore fait l'objet des recherches d'ethnographie agricole roumaine.

LERUIT — CÎNTEC CEREMONIAL DE ÎNMORMÎNTARE *

STANCA FOTINO

În zona sud-vestică a țării (Oltenia subcarpatică, Banat și Hunedoara), în cadrul obiceiurilor de înmormîntare sînt cîntece cu o anumită poziție în desfășurarea ceremonialului, deci cîntece ceremoniale, ca *Zorile*, *Cîntecul bradului*, *Cîntecul mare*.

Recent a fost cules un astfel de cîntec ceremonial și în zona nord-vestică, în județul Sălaj, comuna Buciumi, satul Buciumi ¹. Cîntecul este cunoscut ca „Leruit” sau „Cîntec de leruit”. În cadrul ceremonialului, se cîntă în preziua înmormîntării, la morții tineri. Informatoarea, Lungu Doranica, în vîrstă de 68 de ani, îl știe de la o soră a ei care a murit și care era cunoscută ca o bună interpretă a cîntecelor legate de înmormîntare. În legătură cu leruitul, informatoarea precizează : „La prunçi nu se leruia. Numai după zece ani”. Iar după ce-l cîntă comentează : „Asta numai atîta-î. O cîntă deodată, p-un glas fete și femei tinere. Vorbele tătă astea-s”².

Textul este următorul:

1 Coborit-o, coborit		14 De la pomu din ogradă,	
2 Tri inġeri pā tri uliță.		15 De la maġca mēa ęēa dragā,/ bis	B ₂
3 Nicāri nu sā oprirā,	A	16 Și grāir-a treġa ęarā :/ bis	
4 Pinā la neġca sosirā.		17 — Gata iești, Anică, blem?	
5 — Gata iești, Anică, blem?		18 — Gata-z mōrte ș-oġ veni,	
6 — Îngāduġ, mōrte, puținel.		19 Numa-om pic oġ zābāġi./ bis	
7 Iertāġjunġ nu mġ-am ęerut	B ₁	20 Iertāġjunġ nu mġ-am ęerut	B ₃
8 De la pomu d-ingā drum,		21 De la hirġ de viorele,	
9 De la tata mġeġ ęel bun./ bis		22 De la surorile mele./bis	
10 Și grāir-a doġa ęarā :		23 — Gata iești, grāir-a patra ęarā (co-	
11 — Gata iești, Anică, blem?		rectat)	
12 — Îngāduġ, mōrte, puținel, / bis		24 Și grāir-a patra ęarā :	
13 Iertāġjunġ nu mġ-am ęerut		25 — Gata iești, Anik'i, blem?	

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

¹ „Leruit”, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, inf. Lungu Doranica, A.I.F., mg. 3504 II f.

² Comentariile informatoarei pe fișa de înregistrare mg. 3504, II f. A.I.F.

26 — Gata-z, m̃oarte, ș-o-î vini,
 27 Numa - om pic o-î zăbăy-i,/bis
 28 Că măicuța nu-î acasă,
 29 I-n sat după sîtă djasă,
 30 Să-m facă merinde-aleasă,/bis
 31 Că pă miîi mă duc de-acasă,/bis
 32 Și mă duc p-o cale lungă,
 33 N-am merinde să-mi-ajungă,
 34 Și mă duc p-o cale lată,
 35 Une n-am fo niçiodată
 36 Niș cu maică, niș cu tată./bis.
 37 Dinaintea iștei căși
 38 Ieste-un măr și ieste-un păr,
 39 Păru façe peṛe-amare,
 40 Măru façe mere dulci.
 41 Peṛe-amar părinților,
 42 Mere dulci străinilor.
 43 La trupkina părului
 44 Ieste-om pat mindru de brad,
 45 Dar în pat čine-i culcată,
 46 Anica-î mōrtă de bată,
 47 Nu știu bată-i or să façe,
 48 Nu știu bată-i or mōrtă-i,
 49 O de greu adormită-i./bis

C₁

C₂

C₃

50 C-o băut ginu-ncălzit,
 51 Pă mă-sa o năcăjit.
 52 Ș-o băut gin tkipărat,
 53 Pă mă-sa o supărat.
 54 Hai măicuță, lingă mine,
 55 Ie-mi pinza di pă obraz
 56 Și-m vezi mōrte cu năcaz ;/bis
 57 Ie-mi pinza di pă minuri
 58 Și-m vezi mōrte cu 'jung'iuri ;/bis
 59 Ie-mi pinza di pă pkiçore / bis
 60 Și-m vezi mōrte cu durōre./bis
 61 Coborit-o, coborit,
 62 Rusalimu-n țintirim
 63 Să măsure pămîntu,
 64 Pămîntu cu stînjenu.
 65 Anica din grai grăie :
 66 — Măsurați cu direptate
 67 Și-m făceți și mie parte, /bis
 68 Parte multă nu-m trăbuie
 69 Că cu plugu n-o-î ara,
 70 Niș cu grapa n-o-î grăpa,
 71 A numa cu sap-o-î sāpa
 72 Să-mi-acupere fața. /bis
 — Nō, dōmne iartă !"

C₄

C₅

C₆

Acest text al cîntecului de leruit este funcțional un text de *Cîntec de Zori*, variantă în care recunoaștem elemente ale *Zorilor* de afară, referitoare la ceremonialul de pregătire a înmormîntării, și elemente ale *Zorilor* din casă, exprimare a concepției tradiționale despre moarte ca o trecere, o călătorie, dintr-o lume într-alta, deci elemente ce țin de mitul mării călătorii. În funcție de aceste două planuri se conturează cele trei momente-cheie ale călătoriei : desprinderea de o lume, integrarea într-o altă lume și restabilirea legăturii cu lumea din care pleacă.

Vom căuta să argumentăm această afirmație prin analiza textului.

Versurile 1—4 constituie secvența A, pregătitoare, introductivă, care exprimă contactul dintre „călător” și călăuzitorii lui, inițiatorii lui. Aceștia au o funcție precisă, aceea de a-l prelua și de a-l însoți. O dată cu intervenția lor începe pregătirea pentru călătorie. Acest început este marcat de ruperea legăturii cu lumea pe care o părăsește, este o desprindere care se constituie într-un anumit ritual, al rămasului bun³.

³ Acest ritual apare în diverse texte de ceremonial, mai restrîns sau mai amplu exprimat. Dăm cîteva exemple din diferite zone : „Strigă mōarceă, strigă,/ Strigă la fereastră :/ — Gata ești Măcei ?/ Mōarce nu-l grăbi,/ K-are dge-a kriși. . .” („Zorile”, culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5970 b).

„Strigă mōarceă, strigă,/ Strigă la fereastră :/ — O țe-ai pregăcit ?/— Nu m-am pregăcit,/ Kă am dge krișit/ La ortaku mjeu/ Și la kopi bunj./ Strigă mōarceă, strigă,/ Strigă la fereastră :/ — O țe-ai pregăcit ?/ — Nu m-am pregăcit,/ Kă am dge krișit/ La tată,/ la mamă. . .” („Zori”, culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5967 a).

„Ș-o strigat de la fereastă :/ — Ieș tu Marje păn-afară !/— Aș ieși, nu poç ieși,/ Kă nu mă poș despărți/ De drăguță mama mja,/ Kare m-a krescutu ja./ Și strigă ș-a doṛa oară :/ — Ieș Marje păn-afară !/ — Aș ieși, nu pot ieși,/ Kă nu mă poș despărți/ De drăguți tata Ńeu,/ Kari-am

În unele texte acest ritual este precedat de un alt aspect al lui :

„Și vine și la ferăstă : / — Spoveditu-ti-ai nevastă ? / — Ba ȳo nu m-am spovedit, / Kăș de mōarte n-am gîndit”... (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Luța, Brașov, 1937, A.I.F., fg. 3492 a).

„Strigă mōarteā la ferăstă : / — Spoveditu-ti-ai nevastă ? / — Da ȳo nu m-am spovedit, / Kă la tine n-am gîndit”... („Cîntecu āl mare”, culeg. I. Cocișiu, Porumbacu de Jos, orig. din Scoreiu, Sibiu, 1939, A.I.F., fg. 7637 a).

„Strigă mōarteā la ferăstă : / — Spoveditu-te-ai nevastă ? / — Ba ȳo nu m-am spovedit, / Kă de mōarte n-am gîndit. / Mai lasă-mă vo trei zile”... („Zori”, culeg. E. Comișel, Simbăta de Sus, Brașov, 1940, A.I.F., fg. 8652 b).

Este o completare, o lărgire a momentului inițial al călătoriei, a momentului de detașare de această lume. Versurile apar și în texte de bocet din Buciumi ⁴, de aceea presupunem că ar fi existat și în cîntecul de leruit, intercalate eventual între versurile 4 și 5.

Următoarele grupuri de versuri (6—9, 12—15, 18—22), notate B₁, B₂, B₃, alcătuiesc secvența desprinderii, a rămasului bun, ritualul care anticipează călătoria. Răspunsul stereotip : „Îngădui mōarte puținel”, corespondent al îndemnului „să nu pripiți, să nu năvăliți” din cîntecele de Zori din zona sud-vestică, este înlocuit în secvența B₃ prin versurile : „Gata-z mōarte ș-oȳ veni / Numa-um pic oȳ zăbăȳi” (v. 18—19), creîndu-se în acest fel trecerea spre secvența următoare (C₁), secvență care începe să dezvăluie rostul ritualului — plecarea, fără a-i imprima încă nimic semnificativ, neobișnuit. De îndată ce se presupune îndeplinit ritualul bunului rămas, se aduc specificații care conturează plecarea anunțată ca un fapt neobișnuit. Prin secvența C₂ se intră în mitul mării călătorii ⁵.

trăit bin ku jel. / Ș-o striga ș-a tria qarā : / — Ieși tu Marie pân-afară ! / — Aș ieși, nu poȳ ieși...” („Cîntecul āl mare”, culeg. I. Cocișiu, Birghiș, Sibiu, 1935, A.I.F., fg. 5374 b).

„Strigă mōartȳa la ferăstă : / — Ieș Ilganā pân-afară ! / — Bukuros mōartȳ-aj ieși” (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, jud. Alba, A.I.F., 4956).

„Skolā, skolā hei Virvarā / Și de ieș tu pân-afară ! / — Bukuros mōarti-eș ieși / Și nu mă poș despărȳi...” (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Rimet, Alba, 1935, A.I.F., fg. 4911 a).

„Strigă mōartȳa la ferăstă : / — Ieși nevastă pār-afară ! / Iar nevasta jalnicare / Ia din grai așa-s grăjare : / — Aș ieși, nu poȳ ieșire, / Kă nu mă poȳ despărȳire...” („Zorile”, [culeg. C. Brăiloiu], Făgăraș, Brașov, A.I.F., fg. 1312, 1313).

„Strigă mōarteā la ferăstă : / — Spoveditu-te-ai nevastă ? / — Dar ieȳ nu m-am spovedit, / De acesteā nu m-am gîndit / Și strigă ș-a doȳa qarā : / — Ieș nevastă pân-afară ! / — Bukuros mōarte-aș ieși, / Dar nu mă poȳ despărȳi...” (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Berivoli Mari, Brașov, 1937, A.I.F., fg. 3465 a).

„Strigă mōarteā la ferăstă / Și strigă ș-a doȳa qarā : / — Ieș Mario pân-afară / (...) Stăi mōarte nu mă grăbi, / Puținel, să-m poș vorbi...” (Verș, culeg. I. Cocișiu, Dejani, Brașov, 1937, A.I.F., fg. 3466 b).

„Pân am dȳespărȳtȳ pā... / Dȳe surori, / Ba dȳe mamā / Și dȳe tatā, / Dȳe fraȳ, / Dȳe surori, / Dȳe grăȳina ku flori”... (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 6009 a).

⁴ „A strigă mōarteā la ferăstă : / — Spoveditu-te-ai nevastă ? / — Ba ȳo nu m-am spovedit, / Că n-a fos gata de murit...” (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 I j.).

⁵ „(...) Astă cale neumblatā / În cari n-am fost niȳodată / (...) Și mă duc pe cale lungā, N-am pe nime să m-ajungā...” (Verș, Retișul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 b).

Secvența C_3 continuă în planul mitului această călătorie. Este începutul celei de-a doua etape a ei, este pregătirea pentru stabilirea unui nou contact cu lumea de dincolo. Spunem că este o $\bar{\imath}$ regătire prin indicațiile pe care călăuzitorii le dau, este secvența de inițiere a călătorului. Ceea ce în textele de *Zori* din sud-vestul țării însemna calea din stînga și calea din dreapta, cu indicarea ca favorabilă a uneia dintre ele⁶, aici se exprimă prin cei doi pomi roditori, pâr și măr. Interdicția, neexprimată în textul de leruit, presupunem că ar fi existat, ca fiind necesară o alegere între două elemente antagonice în cadrul indicațiilor de drum, și pentru că ea există în textele de bocet din Buciumi, unde se arată și consecința încălcării interdicției: „Pă drumu cari te duċi / Iește-un măr cu mere dulċi/ Și unu cu mere-amară; / Dint-ăla să nu mănînċi/ Că dint-ăla di mînca, /Napoie n-ai înturna, /Ĉe mînca din ĉel amari/ Să vi napoie pă sară” (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II a).

„Pă drumu cari te duċi / Iește-un măr cu mere dulċi,/ Dintr-alea să nu mănînċi, / Că dintr-alea de-ĭ mînca / Napoie nu-ĭ înturna” (aceeași culegere, A.I.F., inf. 27.468).

„Pe drumu kare te duċ / Iește-un măr ku mere dulċ. / Ie di' iel și nu mînka, /Doră năpoi i-nturna, / Kă și alți di-o mînkă, / Năpoi n-a mai înturnat” (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, în 1939, A.I.F., inf. 6676).

Presupunem deci că inițierea de drum nu ar cuprinde numai constatarea existenței a două elemente, ci și funcționalitatea lor, ca două elemente opozante, cu acțiune benefică sau malefică pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul părăsit. Paralel cu pregătirea momentului de desprindere, cu pregătirea momentului de încadrare, de stabilire a unui nou contact, această indicație este o pregătire pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul de aici. Observăm că fiecare din momentele cheie ale drumului, momente ale legăturii călătorului cu o lume sau alta, este precedat de o acțiune pregătitoare, de un anumit ritual.

Secvența C_4 stabilește locașul pe planul mitului $\bar{\imath}$. Este o secvență paralelă funcțional cu C_1 . Aceasta media rămasul bun și intrarea propriuzisă în mit; C_4 mediază o trecere inversă, de pe planul mitului în realitatea ceremonială, a mortului și a pregătirii lui.

După această secvență se revine deci în planul realității: pregătirea mortului.

⁶ „... Si tu (...) dragă,/ Sama să mi-ț ĭai,/ Să nu apuș/ Pă mina a stingă ... („Zorile”, culeg. T. Alexandru, Borlova, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fig. 5989).

⁷ Elementul se regăsește în cîtece din alte zone. Dăm cîteva exemple: „Colo-n sus și mai în sus/ Sunt doi perĭ și sunt doi merĭ./ Subt umbruța perilor/ Iește-un pat mare-nkejat/ Ku patru scinduri de brad./ Dar în pat ĉine dormĉa,/ Baba Netă, ĭalnica” („Cîntec de mort”, culeg. I. Cocișiu, Paloș, Brașov, 1934, A.I.F., fig. 5634 a).

„Dinaintĉa kăsi tele/ Iește-ĉun măr și iește-ĉun pâr./ Păru fașe perĉ-amară/Ċi-aiș n-aj ieși afară./ Măru fașe mere dulșĭ/ Ċi-aișĭa nu m-aș mai dușĉ” (Rit de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Sus, Alba, 1936, A.I.F., fig. 4949).

„Dinăintĉa iești kăși/ Iește-un măr și iești-un păru./ Păru fașe perĉ-amară,/ Măru fașe mere dulĉi,/ Mere dulĉi străinilor,/ Perĉ-amar păriñĭlor./ La trukin la măr, la pâr/ Iești-un pat mare de brad./ Dar în pat ce-i așternut . . ./ ĭar în pat cine-ĭ kulkat/... — ĭ răposat” (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Jos, Alba, 1936, A.I.F., fig. 4966).

Secvența C₅ insistă tocmai asupra fenomenului fizic al morții („cu năcaz”, „cu jung’iuri”, „cu durere”) și asupra gătirii mortului ⁸.

După aceste versuri presupunem că ar fi existat în text și celălalt aspect ceremonial, al pregătirii de înmormintare, al pregătirii pomenilor. Pe planul mitului acesta este un ultim moment al călătoriei: restabilirea contactului cu neamul părăsit, cu lumea de aici. După versul 60, presupunem că ar fi existat alte versuri, care se mențin în bocetele din Buciumi, versuri ca:

„T-acolo dacă-î sosi, / Cu tăți a noști întilni, / Voi bine vă vorovi/
Și pă ominie-o veni, / O pă Paști, or pă Rusali, / C-atuncea-i ziua mai mare,
Că bine v-oî omeni / Și iară v-oî selobozi” (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II g).

„Dacă ti duce-m pămîntu, / Înconjură raiu rotă / Și p-a noști părint
î cotă/ Și hai cu iei pă uspătu/ Uăr la Paști, uăr la Crăciun, / C-atuncea-i
uspătu bunu, / Că bine v-oî ospăta/ Și-napoie v-oî lăsa. / Și v-oî da pită
și cu miere, / V-oî lăsa și iar ăți mere” (aceeași culegere, A.I.F., mg. 3504 II a).

„Dacă te duce-n pămîntu, / Înconjură raiul rotă/ Și p-a noști părint
î cotă./ Haidați tăți pă uspătu. / Ieu bine v-oî ospăta/ Și-napoie v-oî lăsa
....” (aceeași culegere, A.I.F., inf. 27.468). Aceste versuri s-au menținut în cîntecele neceremoniale din Buciumi, apărînd și în alte zone ⁹.

Pregătirea merindelor de pomenire a mortului i-a urmat probabil pregătirea hainelor, ca în versurile următoare din cîntecele neceremoniale din Buciumi:

„Și cînd s-or înnegri hainele/ Vină la mine cu ie, / Că ieu mindru
le-oî spăla / Și cu lacrimi le-oî uda. / Și le-oî la cu mai de soc/ Și le-oî la ku
mare foc. / Și le-oî la cu mai de fag / Și le-oî la cu mare drag” (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II g).

„Dacă-î negri hainile, / Haide la mine cu ie, / Că io bine ți le-oî
spăla/ Și le-oî la cu mai de soc, / Te-oî plînge cu mare foc. / Și le-oî la cu mai
de fag, / Te-oi plînge cu mare drag” (aceeași culegere, A.I.F., mg. 3504 IIa).

„Hainile ți s-or negri, / Tu la mine le trimite / Pă șuieru vîntului, /
Kă io li-oî lua ku mai de fag / Și ți le-oî plînge ku drag./ Și le-oî la ku mai
de skin / Și le-oî plînge ku suskin” (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676).

Secvența C₆ este un alt aspect al pregătirii de înmormintare, al ceremonialului propriu-zis, al practicii ceremoniale ¹⁰, care își are corespondentul în planul ideatic. Este vorba de pregătirea locului de mormînt,

⁸ Cîteva informații explică de ce este vorba de un element de gătire a mortului: „Femeia își pune pinza accia cu care s-a cununat... Se pune o pînză, știți, de se îngropă cu ia... Mortul e acoperit cu un fel de pînză...” (Dedie, culeg. O. Petcu, Bihor, A.I.F., inf. 975).

⁹ „Dor dge maika-ta./ Kă ie-o ascepta/ La Paști, la Rusali, / Kin î dzița mafe, / Ku mjesăle-nčinsă...” (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 6011).

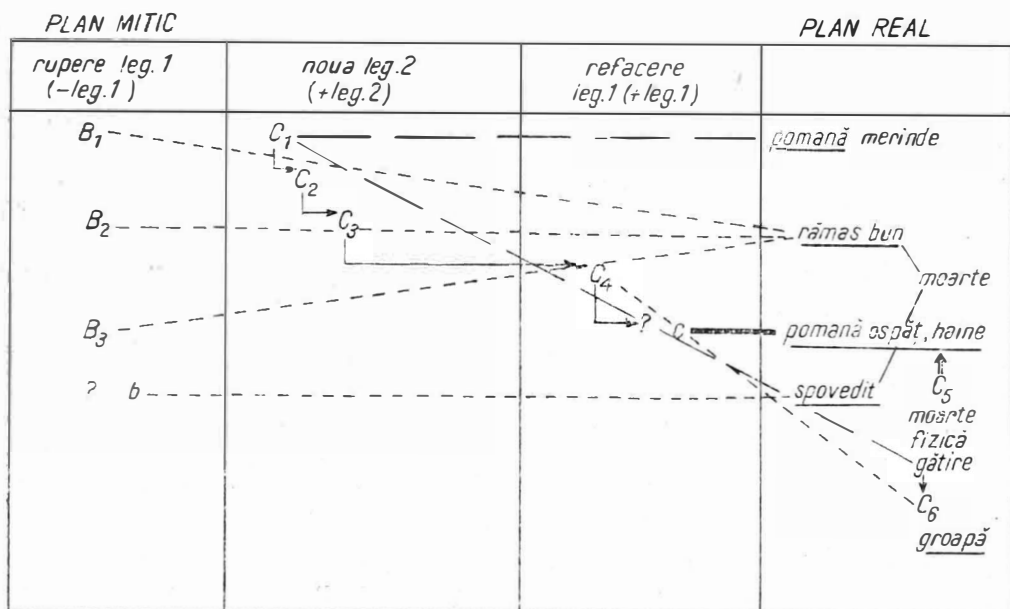
„Și noi ți-o ruga/ Să mai vi năpoi; / De nu măi în grabă./ La Sfințele Paști./ Kă ți-o așteptare/ Soțu dumetale/ Ku prinjoru-n measă...” (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Valea Lupului, Hunedoara, 1938, A.I.F., fg. 6850 b).

¹⁰ Același element, într-un text din altă zonă:

„Iară glasul și l-o ntors / — Draği bătrini ceriului, / Da-mpărțiți cu dereptate/ Și-m fačeți și mie parte, / Iar de lung cu stînjinu, / Iar de lat cu brațele/ Să-mi înk’apă spatele” (Viers, Retișul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 c).

corespondent în alt plan al locașului de la tulpina părului. Locul mortului, ca element de ceremonial, se regăsește în cele trei momente ale călătoriei: casa mortului, la care vin călăuzitorii, corespunde momentului de desprindere de lumea reală, patul de la tulpina părului corespunde integrării în lumea de dincolo, și mormintul este în planul real, corespundent momentului de restabilire a legăturii cu neamul de aici. Aceleași corespondențe sînt evidente și pentru alte elemente ale ceremonialului (ex. merindele pentru drum, din momentul inițial al călătoriei, se regăsesc în perele dulci și amare ale drumului propriu-zis, și apoi ospățul din momentul următor).

Schema textului care evidențiază relațiile dintre elemente, planurile și momentele de care am vorbit :



- B_1, B_2, B_3, b se răsfrîng în plan real cu semnificația: moarte.
 C_5, C_6 , aparțin planului real (moarte fizică, gătirea mortului, groapa).
 C_1 merinde de drum, corespund în plan real pomenii și gătirii.
 C_4 locașul, în plan real — groapa.
 c hainele și ospățul, în plan real — pomenile.

În Arhiva Institutului de etnografie și folclor există notat un text de leruit ¹¹, fără a fi menționat ca un cîntec ceremonial și fără a i se indica o anumită denumire. Textul cuprinde doar fragmente ale textului cules recent :

„Koborît-o, koborît, / Tri inzerî p-aiș pămînt, / Să măsure pămîntu, / Pămîntu cu stînjenu. / Iel din grai așa-n grăi : / — Măsurată-l ku dreptate / Și-m fașe și mie parte, / Nič oî ara ku plugu, / Numa să-mî astup trupu ; / Nič oî grăpa cu grapa, / Numa să-mî astu fața. / Vine moartea la fereastă :

¹¹ [Culeg. C. Brăiloiu], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676.

— Spoveditu-te-ai névastă? / — Ba i-o nu m-am spovedit, / Kă nu-z gata de murit. / Vine mōrțiă-a doa oară : / — Gata iej, nevasta, blemu? / — Gata-z, Dōmne, ș-o-i veni, / Da măikuța nu-i akasă, / Ii-n sat după sită diasă, / Să-m fakă merindi-aliasă, / Kă pă mîni mă du di-acasă”.

Faptul că informatorul l-a menționat în seria bocetelor, deci a cîntecelor neceremoniale, credem că se datorează slăbirii obiceiului, cîntecul a transgresat în cîntec neceremonial și a fost simțit ca bocet. Aceasta ne întărește presupunerea că putem reconstitui un text de cîntec ceremonial, așa cum am încercat s-o facem, prin cele cîteva grupuri de versuri care revin în majoritatea bocetelor din localitate, versuri care nu sînt aici, presupunem, decît urme ale vechiului cîntec ceremonial.

Cîntecul de leruit este, deci, un cîntec ceremonial, cu un anume rost și poziție în practica înmormîntării, este o prelungire în zona nord-vestică a țării a funcției și a tematicii *Zorilor*. El confirmă existența cîntecului ceremonial de înmormîntare și într-o zonă nordică, ceea ce poate eventual însemna că într-o epocă mai îndepărtată răspîndirea speciei cuprindea un teritoriu mai întins.

DATE ETNOGRAFICE ÎN VOLUMUL CĂLĂTORI STRĂINI DESPRE ȚĂRILE ROMÂNE, EDITURA ȘTIINȚIFICĂ, BUCUREȘTI, 1968, 587 P.

CORNELIA BELCIN

Prin aspectul diacronic pe care-l implică studierea culturii populare, etnografia nu se poate limita la observarea fenomenului *in situ*, așa cum se relevă el în cercetările de teren. Surprinderea diverselor straturi de evoluție, a elementelor caracteristice unor forme de cultură populară, înțelegerea semnificației lor nu se pot realiza fără a recurge la categorii de izvoare documentare variate, începînd cu datele conținute de descoperirile arheologice și mărturiile autorilor antici, pînă la documente de cancelarie cu caracter istoric sau economic, din diverse epoci. Nu pot fi neglijate, în această direcție, nici relațiile lăsate de străinii care au trecut de-a lungul timpului prin țările române, remarcînd diverse aspecte ale unui mod de viață deosebit de multe ori de propriile lor concepții, idealuri, mentalitate; de aci caracterul subiectiv al multor știri, necesitatea de a le analiza critic și a prelua doar elementele într-adevăr veridice.

Publicarea volumului I al colecției de *Călători străini despre țările române* răspunde, în primul rînd, necesității de a spori informația în direcția cunoașterii istoriei medievale românești, dar ea aduce un serviciu important și cercetării etnografice și folclorice, deoarece textele cuprind o imagine vie, o observație directă asupra așezărilor și locuințelor, ocupațiilor, portului și obiceiurilor populare românești, într-un răstimp cuprins între anii 1331—1550.

Vom încerca în cele ce urmează să trecem în revistă datele mai importante furnizate de călători, să analizăm în ce măsură ele reflectă adecvat realitățile românești și să semnalăm utilitatea includerii lor în argumentarea etnografică.

I. Ceea ce i-a frapat pe unii călători obișnuiți cu realitățile din vest au fost caracterul sătesc al civilizației din țările române, lipsa unei rețele de orașe (deși mulți dintre ei semnalează existența cetăților fortificate, a cetăților de scaun), compensată însă prin marea număr al *așezărilor rurale* mari și mici:

1. Michael Bocignoli din Ragusa spune la 29 iunie 1524 că în Țara Românească „...se locuiește nu în orașe ci în sate, dar cu populație

foarte deasă, căci în această țară sînt 15 mii de sate¹, dintre care cele mai mici au cîte 50 de case ...” (p. 176).

2. Înainte de 1404, Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, spunea despre Țara Românească : „Ei nu au orașe mari, ci sate multe...” (p. 39).

II. Un alt capitol la care se referă relațiile călătorilor este cel al *locuinței țărănești*. În general, se poate admite că un teritoriu întins al țării, mărginit de cîmpiile Tisei, Dunării, Prutului, a fost acoperit pînă în secolul al XIX-lea de locuințe din lemn, lipite sau nu cu lut, cu acoperiș de paie sau stuf, perpetuîndu-se astfel în arhitectura populară românească unele elemente arhaice².

1. Anton Veranceșics constata pentru jumătatea secolului al XVI-lea un lucru asemănător : „... iar casele țărănești sînt puțin ridicate de la pămînt și făcute din lemn, lipite cu lut și acoperite cu paie sau stuf” (p. 404). Știrea se referă la Țara Românească și Moldova.

2. Giovanni Maria Angiolello, în 1473, vorbind despre orașul Suceava amintește : „Casele și bisericile erau din lemn și acoperite cu șindrila”³ (p. 137).

III. În ceea ce privește *mobilierul*, singura știre, referindu-se la țărani români din Transilvania, o datorăm lui Iacob de Marchia, anul 1436 :

1. „Ei sfințesc pîinea și vinul în vase de lemn, din care ei mănîncă și beau” (p. 70).

IV. a) Deși aproape în toate relațiile întîlnim date cu privire la *ocupații*, ele au un caracter sumar, constînd mai cu seamă în enumerarea lor decît în arătarea procesului de muncă, a uneltelor, tehnicilor folosite. Ceea ce se desprinde însă din aceste date este evidența echilibrului existent între cele două ocupații de bază ale românilor : agricultura și creșterea animalelor, realitate exprimată în mod expres de Sebastian Miinster în 1544.

1. „Românii se îndeletnicesc înainte de toate cu munca cîmpului și creșterea vitelor, ceea ce arată originea poporului” (p. 503). Subliniem, de asemenea, că în cele mai multe relații *agricultura* este amintită prima în enumerare, toți autorii insistînd asupra fertilității solului și a mării suprafeți a terenurilor cultivate, în toate cele trei țări române.

2. Matteo Muriano (anul 1502) caracterizează Moldova astfel : „Țara este mănoasă și foarte frumoasă și foarte bine așezată, plină de animale și de toate bucatele (au de toate) afară de untdelemn. Grînele se seamănă în aprilie și în mai... Pășuni sînt foarte bune” (p. 149).

3. O știre mai amplă asupra Țării Românești datează din 1524 și o datorăm lui Michael Bocignoli din Raguza : „În acest șes necurmat pămîntul este gras, potrivit pentru cultură, afară de locurile unde e tăiat

¹ Numărul de sate este mult exagerat. Vezi pentru această perioadă studiul cuprinzător al lui I. Donat, *Așezările omenești din Țara Românească în secolele al XIV-lea și al XVIII-lea*, în „Studii Revistă de istorie”, 1956, an. 9, tom. 6, p. 75—95.

² Paul H. Stahl, *Casa țărănească la români în secolul al XIX-lea. Aspecte unitare, caracteristici regionale*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961”, p. 126.

³ Deși este vorba de arhitectura unui oraș, prin caracteristicile sale, prin cei care o executau, considerăm că știreă poate prezenta interes și pentru studiul arhitecturii populare.

de mlaștini sau păduri. Regiunea este productivă în toate cele potrivite nevoilor traiului, în afară de vin..."⁴ (p. 175—176).

Mulți autori vorbesc cu admirație despre agricultura înfloritoare a Transilvaniei :

4. Georg Reicherstorffer referindu-se la împrejurimile Orăștiei : „Pământul este nespus de roditor, dînd din belșug griu, vin și tot felul de poame” (p. 222).

5. În relatarea sa, Anton Verancsics are în vedere întreaga Transilvanie : „...Îndrăznesc să spun că ar putea singură și prin ea însăși să îndeplineze cu grîne în cea mai mare parte puterea turcească ...atît de mănoasă este în bucate, îmbelșugată în vii, bogată în vite...”(p. 394) și mai departe : „Regiunea este de altminteri foarte potrivită pentru toate semănăturile ...” (p. 408).

IV. b) În ceea ce privește *creșterea animalelor* știrile dau lămuriri asupra raselor crescute și a calităților lor.

1. Trecînd prin Dobrogea în 1330—1331, Ibn-Battuta remarcă : „În această țară, la fiecare popas, se aduceau principesei pentru hrană cai, oi, boi, dughie, lapte de iapă, de vacă și de oaie” (p. 4).

2. Despre Moldova vorbește Giovanni Maria Angiolello : „...Moldova este o țară mănoasă și bogată în vite, în boi și cai buni” (p. 133).

3. Relația lui Michael Bocignoli se referă la Țara Românească în 1524 : „... nu este nicăieri în altă parte o mai mare mulțime de vite, iar hergheliile de cai sînt abia mai puțin numeroase ca turmele de vite mărunte...” (p. 176).

4. Creșterea animalelor în turme, pe teritoriul Moldovei, e atestată de Anton Verancsics (1549) : „...căci el a vrut să înțeleagă acest lucru despre acea regiune care se întinde de la Prut pînă la mare. Căci toată este numai pămînt șes, unde umblă doar turmele cu păstorii lor, avînd doar puțuri pentru adăparea vitelor și încă rare” (p. 402). Același autor înregistrează calitățile remarcabile ale cailor crescuți în Țara Românească și Moldova : „Să mai vorbim și de cailor lor mărunți, răbdători la trudă și la foame, fără să ceară multă îngrijire mai ales dacă sînt adăpați” (p. 407). Autorul arată și marea întindere a finețelor din Transilvania, necesare creșterii cornutelor mari : „Finețe se află din belșug, precum și alte pășuni în tot locul pentru vitele de tras” (p. 409).

IV. c) Asupra *viticulturii* știrile au uneori un caracter contradictoriu în ceea ce privește Țara Românească și Moldova (vezi nota 4), dar concordă în a sublinia dezvoltarea ei în Transilvania.

1. Mateo Muriano în anul 1502 este singurul care dă aprecieri pozitive, reale de altfel, vinurilor din Moldova : „...iar vinuri de felul celor din Friul se obțin în august și septembrie” (p. 149).

⁴ Considerăm știrea privitoare la absența viilor în Țara Românească ca inexactă, deși ea se repetă și la alți autori (Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, p.39, și Francesco Della Valle, p. 322). Sîntem înclinați să credem că e vorba de lipsa unor suprafețe întinse cu vii altoite, compensată însă prin soiuri indigene de mare productivitate.

2. Ieronim Laski în 1527 prezintă în termeni elogioși potențialul viticol al Transilvaniei: „Acest regat ... nu se poate asemui cu nici o altă țară pentru ... belșugul de bucate și de rod al viilor...vei găsi cele mai mari podgorii...” (p. 235).

3. Iar Anton Verancsics nota: „... și în tot locul se ivesc dealuri însoțite acoperite de vii ...” (p. 408). Tot el amintește calitatea superioară și varietatea vinurilor transilvănene: „Dar vinurile fie că le vrei tari sau slabe și aspre și dulci, ori albe sau roșii, sau roșietice și ți le alegi potrivit cu fiecare anotimp — sînt așa de bune la gust și de soi așa ales încît nu mai dorești nici vinurile de Falern din Campania și chiar comparîndu-le între ele îți plac cu mult mai mult acestea” (p. 408).

4. Nicolaus Olahus vorbește despre podgoriile din valea Mureșului: „Iar regiunea care se întinde spre sud între riurile Crișul Alb și Mureș se numește Țara Mureșului. În ea, către dealul cu podgorii numit « Mocra », pe care se fac vinurile cele mai bune...” (p. 496).

IV. d) *Pomicultura* este atestată numai pentru Transilvania, unde în condițiile unei agriculturi mai intensive, această ocupație era mai răspîndită, deci mai evidentă pentru observațiile adesea superficiale ale călătorilor.

1. Referindu-se la terenul agricol al tîrgurilor de atunci Cisnădie și Cisnădioara ⁵, Georg Reicherstorffer arată: „... și oamenii de rînd obișnuiesc să-și cîștige viața mai cu folos din urmărirea laolaltă a plugăriei și a culturii pomilor” (p. 216) și mai departe: „locul este roditor și producător de felurite poame, din care localnicii trag un cîștig ce nu este mic” (p. 216).

2. Anton Verancsics aduce date în acest sens pentru diverse regiuni ale Transilvaniei, insistînd asupra împrejurimilor Albei: „...iar cît despre orice fel de poame, ca mere, pere, nu rămîn în urma Italiei nu numai ca gust, ci chiar ca belșug de pomet, iar în ce privește piersicile, mai ales cele pe care le produce pămîntul din Alba Iulia, o și întrece cu ușurință și oamenii le păstrează pînă în anul următor atît de proaspete, încît ai spune că atunci au fost culese” (p. 409).

V. Asupra *instalațiilor tehnice* legate de ocupații, știrile nu sînt de loc numeroase. Singurele excepții în acest sens sînt relatările în legătură cu gropile pentru păstrat cereale, a căror tradiție o știm antică⁶, și cu morile de măcinat:

1. Informațiile prețioase furnizate de Waterland de Wavrin (anul 1445) se referă la astfel de gropi, aflate într-un sat din apropierea Turtucaiei: „Cîțiva români au coborît pe țarm unde au găsit mai multe grînare subterane. Și vă voi spune cum. În țările de pe acolo, se fac gropi mari în pămînt ca niște cisterne unde se bagă griu, ovăz și tot felul de grăunțe și apoi se acoperă deschizăturile gropilor cu pietroaie mari. Și în dimineața următoare nopții în care fusese atîta ceață, pămîntul de deasupra gropilor

⁵ Subliniem că pînă în prezent aceste localități sînt cunoscute ca importante centre pomicole, cu livezi întinse.

⁶ Vezi și Cornelia Belcin, *Ocupațiile daco-geșilor în lumina literaturii antice*, în „R.E.F.”, tom. 13, 1968, nr. 1, p. 68—69.

nu era jilav. După acest semn au fost descoperite toate grînele de sub pămînt care se aflau în satul castelului Turcan unde era <și> grîu și bob și mazăre, care au prins foarte bine galerelor” (p. 99).

2. Asemenea gropi sînt semnalate de Giovanni Maria Angiolello în Moldova (anul 1473): „Turcii au găsit multe din ele, deoarece sînt meșteri în a găsi lucruri astfel ascunse și îngropate, trăgînd pe pămînt un lanț sau chiar un friu, ei aud și cunosc golurile din pămînt, unde sînt îngropate lucruri sau grîne, astfel au fost găsite puțuri cu grîne ...” (p. 137).

3. Practica este întilnită de Georg Reicherstorffer și la sașii din Sibiu: „Aici se string anual grîne în gropnițe săpate în pămînt pentru a se păstra pentru mulți ani în vederea unor vremuri de lipsă de bucate” (p. 214).

Măcinatul cerealelor cu ajutorul morilor de apă sau al rîșnițelor de mîină este atestat numai pentru sașii din Transilvania, dar alte categorii de izvoare fac certă existența lor și la românii din cele trei țări:

4. Francesco Della Valle vorbește despre morile din Mediaș: „... trecea o mică apă care venea în oraș și punea în mișcare niște mori” (p. 338).

5. Nicolaus Olahus face cunoscute morile din Sibiu situate pe Cibin: „Pe brațul acesta sînt acționate morile de grîne și celelalte mori ⁷ din cuprinsul zidurilor făcute pentru folosirea orășenilor” (p. 492).

VI. Datele cu privire la *portul popular* românesc vizează în exclusivitate costumul și pieptănătura bărbaților.

1. John Schiltberger (anul 1396) despre pieptănătura românilor: „Și mai trebuie amintit că locuitorii din Moldova și din Țara Românească... își lasă părul și barba să crească și nu o taie niciodată” (p. 30).

2. Georg Reicherstorffer prezintă în cîteva cuvînte îmbrăcămintea țaranilor români transilvăneni: „După obiceiul lor, ei se îmbracă cu haine lăptoase, țesute din lînă de capră și făcute de mîna lor ...” ⁸ (p. 208).

3. În descrierea lui Anton Veranesics românii apar ca fiind: „Îmbrăcați într-o dimie de culoare brună, grosolană și peste măsură de păroasă, acoperiți pe cap cu o căciulă ascuțită, de același fel în formă de piramidă și încălțați cu opinci și cu fețele negre din cauza bărbii, a părului lung și nepieptănat...” (p. 419). O altă știre datorată aceluiași autor caută să arate diferențele dintre portul muntenesc și cel moldovenesc ⁹: „La îmbrăcăminte nu se aseamănă, căci muntenii au căzut aproape de tot și la obiceiurile și la portul turcilor, pe cînd moldovenii țin morțiș la portul lor și acela dintre ei care ar adopta de la turci sau de la oricare alt neam vreo parte a portului sau a armelor lor sau oricare alt lucru de acest fel e pedepsit cu moartea” (p. 405).

VII. Un alt capitol de cultură populară, prezent în relațiile călătorilor, este acela al *transporturilor*, printre care sînt menționate mijloace străvechi¹⁰.

⁷ Deci în afara morilor pentru cereale sînt prezente aici alte „mori”, prin care trebuie să înțelegem diverse instalații tehnice necesare practicării meșteșugurilor din acest oraș.

⁸ Se află în această mărturie și atestarea indirectă a existenței unei industrii țărănești casnice, de prelucrare a lînii.

⁹ Considerăm că datele nu se referă la portul popular, ci la acela boieresc, unde influența turcească, mai ales în Țara Românească, era evidentă.

¹⁰ Vezi folosirea pe Dunăre a monoxilelor de către populația getică. Cornelia Belcin, *op. cit.*, p. 71.

1. Știrile cele mai interesante le datorăm lui Waterland de Wavrin : „Și a făgăduit acel domn al românilor că, pentru a călăuzi galerele pe râu, el le va da patruzeci sau cincizeci de vase numite monoxile, care sînt făcute dintr-o singură bucată ca o troacă pentru porci, lungi și înguste și cu mulți luptători înăuntru, în unele mai mulți, în altele mai puțini” (p. 86).

VIII. Pentru *obiceiurile familiale* sînt interesante relatările lui Anton Verancsics despre practica răpirii miresei, pe care autorul o consideră o urmare a lipsei de îngrădiri, a unei licențe în acest sens. Cercetările etnografice au arătat că explicarea sa trebuie căutată în cadrul organizării sociale din vremuri vechi și străvechi, cînd căsătoria era o problemă, în primul rînd, a celor două familii și mai puțin a indivizilor. La origine, ceremonialul răpirii miresei constituia un rit de trecere la multe popoare indo-europene, compus din două etape distincte : separarea de familia sa și integrarea în noua familie, pe cale rituală ¹¹.

1. Anton Verancsics spune : „În privința încheierii căsătoriilor și a respectării lor, aceleași obiceiuri și aceleași legi sînt pentru toți, dar la oamenii derînd neîngrădirea este încă și mai mare. Căci pe fetele pe care voiesc să le aibă ca tovarășe de viață ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că așa este mai cu cale, și că în chipul acesta legătura între soți va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima pețire. Iar după ce lucrul s-a desăvîrșit, ei se prefac că nu le pare rău și se împacă fără greutate, prin mijlocirea prietenilor și rudelor celor două părți” (p. 406). Mai departe el relatează : „Ar fi de spus aici cîte ceva despre căsătoriile românilor, cît de puțin consideră ei și legăturile căsătoriei și pe cele ale celorlalte alianțe sau rudenii de sînge” ¹² (p. 419).



Întocmirea acestei scurte analogii în care au fost incluse numai știrile mai semnificative credem că face dovada utilității considerării lor din punct de vedere etnografic și folcloric ; aceasta deși multe dintre ele au un caracter strict enunțativ, fără a intra în detalii asupra uneltelor, tehnologiei, materialului de construcție, forme arhitecturale etc., care ar interesa în cel mai înalt grad cercetarea etnografică. Cîteva sublinieri asupra modului de abordare a realităților românești, a împrejurărilor în care s-a făcut această abordare se impun pentru aprecierea veridicității și specificului informațiilor lăsate de călători.

1. Concordanța știrilor — referitoare la aceeași problemă, dar provenind de la autori diferiți —, raportarea relațiilor călătorilor la alte categorii de izvoare din epoci diferite dau posibilitatea de a conferi majorității acestor date semnul autenticului, al posibilității includerii lor într-o argumentare științifică.

2. O elementară analiză statistică arată că ponderea principală a datelor (96 %) este deținută în principal de ocupații și de alte aspecte ale culturii materiale din țările române (instalații tehnice, port, așezări etc.),

¹¹ Cf. Ernst S. Dick, *The Bridesman in the Indo-European Tradition. Ritual and Myth in Marriage Ceremonies*, în „Journal of American Folklore”, nr. 312, aprilie-ianuarie 1966, p. 338—347.

¹² Este aici o reflectare a luptelor necurmăte dintre diversele grupări boierești, la acea dată, și nu o relație asupra raporturilor familiale ale poporului român.

fapt care este cu totul explicabil dacă ne gândim la scopul urmărit de cele mai multe ori de aceste relatări, acela de a informa diverși suverani asupra situației economice, a bogățiilor aflate în aceste țări, vizate ca eventuale teritorii de extindere a dominației lor.

3. Caracterul superficial al unor date, care nu depășesc de multe ori nivelul unei prezentări extrem de generale, se poate explica pe de o parte prin specificul călătoriilor întreprinse, avînd de cele mai multe ori un scop politic, diplomatic, și de aici superficialitatea observațiilor făcute, înregistrarea aspectelor celor mai evidente, mai ușor de reținut și care erau în unele cazuri neesențiale, nespecifice pentru poporul român; pe de altă parte prin înseși concepțiile despre știință ale timpului, care nu reclamau o observație temeinică, aprofundată, o descriere autentică și detaliată a fenomenelor aflate în discuție, chiar atunci cînd acestea formau obiectul lucrării inițiate.

Ponderea neînsemnată (doar 4 %) a relatărilor privind aspectele culturii spirituale, caracterul sumar, confuziile, inexactitățile observate aici întăresc constatarea făcută mai sus; apare firească imposibilitatea surprinderii unor forme de cultură care se fac mai greu evidente și înțelese, mai cu seamă în cadrul unei asemenea parcurgeri fugare a teritoriului țării.

4. În ceea ce privește unele caracterizări succinte, cu aspect etnopsihologic, care prezintă în culori mai puțin favorabile pe români, dar care nu întrunesc majoritatea, ele se dovedesc de cele mai multe ori izvorîte din prejudecăți, ținînd de situația de asupra a românilor din Transilvania, sau din animozități personale datorate neralierii domnitorilor români la politica suveranului pe care-l reprezenta cel venit pe pămîntul românesc.

5. Nu insistăm asupra personalității și activității fiecărui autor deoarece datele complete cu caracter bio-bibliografic, inserate în volum pentru fiecare autor în parte, sînt un instrument de primă importanță în judecarea caracterului relatărilor analizate.



Am încheia prin a sublinia competența desăvîrșită a colectivului de cercetători condus de Maria Holban, de la Institutul de istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Republicii Socialiste România, vădită în elaborarea acestei lucrări, pe diverse planuri, asupra cărora nu ne vom opri aici. Dintre acestea remarcăm doar precizările prețioase conținute în note în ceea ce privește localizările temporale și spațiale ale unor relatări, considerațiile critice făcute pe marginea lor, unele întregiri de text, toate venind să ușureze substanțial munca cercetătorului din domeniul nostru în folosirea acestei categorii de izvoare.

CONSTANTIN COSTEA, *folelor coregrafic din Bihor, casa creației populare a județului Bihor* [Oradea 1968], 433 p.

După cum însuși autorul volumului o mărturisește, această carte apare din necesitatea culegerii și păstrării unui material inedit, deosebit de bogat, nevalorificat încă prin tipar.

Este primul dintr-o serie de volume ce au drept scop epuizarea materialului coregrafic al „Țării Crișurilor”. Din punct de vedere folcloric „Țara Crișurilor” se împarte în trei zone : zona centrală (Bihorul), care cuprinde Aleșdul, Beiușul și Oradea, zona de nord (Sălajul), cuprinzând Șimleul și Marghita, și zona de sud (Vatra Ardealului), cu Ineu și Gurahonțul.

Volumul de față cuprinde repertoriul de jocuri al zonei Alșed (valea superioară a Crișului Repede). El este conceput în două părți : una introductivă, cuprinzând note explicative asupra materialului coregrafic și lămuriri asupra jocurilor, iar cealaltă de dezvoltare, în care materialul este prezentat în detaliu, cu analizele de rigoare și cu partitura muzicală corespunzătoare. Ceea ce merită să fie remarcat în primul rînd este prezentarea materialului, care e realizată de așa manieră încît înțelegerea și asimilarea lui să fie posibile și să satisfacă deopotrivă exigențele celor competenți în materie, cit și pe cele ale publicului larg.

Partea introductivă însumează elementele cu care se operează în cuprins, constînd în semne, explicații asupra metodei de lucru, a orînduirii materialului etc., elemente pe care le vom cita mai jos.

După ce se evidențiază o primă caracteristică generală a repertoriului zonei — valabilă de altfel pentru întreg spațiul folcloric al Țării Crișurilor —, și anume numărul redus de jocuri, ele sînt enumerate, stabilindu-se legătura lor în cadrul ciclurilor, analizîndu-li-se componența, formația și, în sfîrșit, evoluția perechilor în spațiul de joc, ca trăsături morfologice principale.

După aceste elemente de ansamblu, menite să ne familiarizeze la modul foarte general și schematic cu jocurile, se prezintă principalele mișcări, atît ca importanță a lor în definirea stilului spațiului folcloric, cit și ca frecvență. Se relevă în continuare că numărul redus al jocurilor nu este de natură să hotărască bogăția sau sărăcia folclorului coregrafic al zonei, deoarece decisivă din acest punct de vedere este amploarea pe care o capătă în desfășurarea lor, adîncirea și varierea elementelor constitutive, într-un cuvînt profunzimea folosirii limbajului coregrafic de către artistul popular.

Ritmului, ca element constitutiv al acestui gen, i se rezervă un spațiu important, în care sînt enumerate formulele ritmice de bază, posibilitățile lor de îmbogățire prin trei metode principale : combinarea celulelor de bază, scindarea sau contopirea valorilor și deplasarea accentelor.

Noutatea și contribuția lucrării constă în folosirea unui material autentic, prin fixarea fenomenului folcloric pe film și prin notarea lui foarte exactă, care permite surprinderea celor

mai mici subtilități ale jocului și a personalității fiecăruia dintre componenții grupului, precum și în scrierea sinoptică de mare importanță în reconstituirea manifestării folclorice ca fenomen sincretic.

Caracterul sincretic al dansului impune studierea poliritmiei, fapt netrecut cu vederea de autor, care face din acest deziderat o metodă de lucru, toate transcrierile din volum fiind sinoptice, procedează ce ne dă posibilitatea de a urmări jocul concomitent al bărbatului și femeii, în evoluția lui în orice moment al desfășurării.

De cele mai multe ori, mișcările impun o serioasă stăpânire a tehnicii de joc, mai ales pentru bărbați, cărora le revin majoritatea figurilor de virtuozi, femeia având în aceste momente un rol de acompaniator al pasajelor executate solistic de către bărbat. Mișcările cele mai importante sînt totodată cele cu cea mai mare pregnanță ritmică: „cele care, în afară de faptul că se văd, se și aud”.

Din punctul de vedere al structurii lor, dansurile cuprind tipuri de motive, concretizate prin mai multe sau mai puține variante. Grupurile motivice sau ideile coregrafice, ca principale elemente ale arhitectonicii, sînt împărțite și enumerate în ordinea importanței lor, în: a) idei principale — ca elemente constitutive, obligatorii, b) idei secundare și c) idei coregrafice de legătură, în care putem recunoaște elemente preluate de la una sau alta din primele două grupe.

În continuare autorul analizează două variante de *Sălăjan*, două de *Luncan* și cite una de *Mănîțel* și *Ardelean* din Josani, com. Măgești, și cite un *Sălăjon*, *Luncan*, *Mănîțel* și *Ardelean* din Borod.

La început, pentru a ne putea da seama cit de cit de dimensiunile jocului, de structura lui, sînt prezentate grupurile motivice (figurile) și ordinea lor în cadrul secțiunilor. Se trece apoi la analiza construcției fiecărui grup motivic pe celule sau pe număr de măsuri și se descriu formația, componența, ținuta, momentul începerii jocului, direcția traiectoriei dansului, după care se descriu mișcările pas cu pas, separat pentru femei și bărbați pe formulele ritmice respective. Așa se procedează motiv cu motiv, pînă la sfîrșitul jocului și pentru toate jocurile.

Ceea ce facilitează înțelegerea jocului sînt numeroasele schițe care însoțesc descrierea pe tot parcursul ei, schițe realizate de Theodor Dan.

La sfîrșitul descrierii fiecărui joc apare partitura coregrafică sinoptică prezentată în cele mai mici detalii, cum ar fi numărul de grade al învîrtirilor, schimbări de poziții etc..., iar la unele dintre jocuri apare partitura sinoptică a mai multor perechi (un lucru nou și de foarte mare meticulozitate, de natură să înlesnească înțelegerea trăsăturilor stilistice generale și în același timp contribuțiile personale ale jucătorilor).

Pe baza materialului astfel prezentat se pot trage următoarele concluzii: mișcarea dansului bihorean se desfășoară pe un minim de spațiu, efectuîndu-se mai mult pe verticală; deși jocul pare lipit de sol, pașii sînt mici și tropotiți, dar cursivi; formulele ritmice, reduse la număr sînt foarte subtil nuanțate prin gradele de intensitate ale tropotului și, în sfîrșit, accentele au o deosebită mobilitate.

Cu un stil propriu bine conturat, folclorul bihorean se încadrează în contextul general al folclorului coregrafic românesc.

Prezentarea materialului muzical se datorește lui Iosif Herțea (cercetător științific la Institutul de etnografie și folclor), bun cunoscător al repertoriului și stilului regiunii. Lui îi aparțin transcrierile în detaliu ale melodiilor jocurilor, precum și informațiile în ceea ce privește structura materialului muzical. Ni se indică: măsura jocurilor, formulele ritmice de cea mai mare frecvență, mișcarea și analiza concordanței sau a neconcordanței figurilor coregrafice cu motivele melodice, ca un aspect al caracterului sincretic. Găsim de asemenea informații asupra felului și numărului instrumentelor specifice regiunii și chiar asupra tehnicii interpretative.

O observație deosebit de interesantă este aceea că aici „strigătura este intonată după linia melodică instrumentală, dînd naștere unui al doilea plan melodic, adeseori în raport contrapunctic cu primul”.

Deoarece Casa centrală a creației populare a cerut în mod special ca materialul muzical să fie aranjat pentru pian, probabil pentru a avea o formă cit mai accesibilă echipelor artistice de amatori, colaboratorul s-a conformat acestei cereri. Considerăm însă acest lucru ca nefiind în măsură să servească caracterului științific al lucrării. Cu toate acestea materialul muzical este astfel prezentat, încît respectă în general stilul și nu știrbește nimic din farmecul lui.

Nu putem trece cu vederea numeroasele greșeli de tipar care îngreuiază lectura.

Ar fi necesar să se analizeze mai profund utilitatea sau, dimpotrivă, caracterul păgubitor al faptului că toate publicațiile apărute în editurile proprii ale Caselor de creație, fără excepție, au un circuit exclusiv intern, nu sînt comercializate și nu sînt accesibile celor ce nu cunosc limba română, prin absența oricăror traduceri sau rezumate într-o limbă de circulație universală. Într-o astfel de dezbatere, lucrarea lui Constantin Costea ar putea servi ca argument pentru necesitatea ca anumite lucrări să fie destinate unei difuzări mai ample.

Regretăm că lucrarea *Folclor coregrafic din Bihor* nu constituie o excepție de la această regulă. Sugerăm de aceea reeditarea, eventual chiar și parțială, a materialului (dublat și de notația, în sistemul Laban, a dansurilor), pentru a face să pătrundă în circuitul internațional o lucrare valoroasă, elaborată printr-o muncă deosebit de meritorie.

Eugenia Crăciun

ΓΕΩΡΓ. Κ. ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ καὶ ΣΠΥΡ. Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, Τόμ. Γ' (Μουσική έκλογή). Ἐν Ἀθῆναις 1968. Ν' + 438 p. + 5 discuri [Ἀκαδημία Ἀθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου Ἑρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας, ἄριθμ. 10]

Volumul se înscrie (sub nr. 10) în seria publicațiilor scoase de către Centrul de cercetare a folclorului grec, centru care constituie una din unitățile științifice ale Academiei din Atena. Prezentul volum alcătuiește partea a treia a lucrării *Cîntece populare grecești* și conține, așa cum se precizează în subtitlu, o selecție muzicală. Selecție largă, incluzînd eşantioane din aproape toate categoriile de texte cîntate și care provin din mai toate regiunile țării. Din acest punct de vedere lucrarea este o excelentă antologie a folclorului muzical-poetic grecesc contemporan. Valoarea ei, pe lingă amploarea materialului (255 de piese), rezidă în caracterul științific consecvent al întocmirii colecției — însușiri care fac ca volumul de față să fie de neînlocuit în stadiul actual al bibliografiei, atît autohtone cit și străine, referitoare la foclorul muzical neogrec.

Cultura populară a Greciei moderne se află, în ceea ce privește situația cercetărilor întreprinse asupra-i și a raportului dintre tradiția folclorică și cea cultă, într-o situație aparte, datorată faptului că a avut un antecesor istoric de însemnătate și talia civilizației eline. Ca și în cazul altor țări ale Orientului mediteranean, unde vechimea și strălucirea culturii lor clasice au ascuns multă vreme lumii științifice cultura lor folclorică antică și modernă, folclorul grec a fost relativ tîrziu diferențiat ca obiect de studiu autonom. Abia pe la începutul veacului al XIX-lea savanți ca Wolf și Niebuhr intuiesc importanța culturii populare din antichitate în geneza și evoluția unor manifestări spirituale ale civilizației greco-romane, iar primele publicații de poezii populare neogrecești nu vîd lumina tiparului mai devreme de al doilea pîtrar al secolului trecut

(Cl. Ch. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1824—1825). O orientare mai precis conturată spre literatura populară neogreacă se produce abia în a doua jumătate a lui, marcată de apariția în 1868 a cuprinzătoarei antologii a lui Passow. Cît privește cercetările asupra muzicii populare, ele vin, ca pretutindeni, ceva mai tirziu. Prima publicație relevantă în acest sens este colecția *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* a compozitorului și muzicologului francez Louis Bourgault-Ducoudray, apărută în 1876.

Importante contribuții ulterioare la cunoașterea și studierea folclorului muzical neogrec sînt datorate cercetătorilor Ant. N. Sigalas (1880), Epam. Stamatiadis (1880), Hubert Pernot — primul care aplică procedeul înregistrării pe cilindri de fonograf și publică (1903) material muzical transcris de Paul Le Flem — apoi Georg. D. Pachtikos (1905), K. Psachos (1910 — 1923), Melpo Merlier, G. Lambelet, Samuel Baud-Bovy, Solon Michaelidis, S. Peristeris, D. Mazarakis, S. Chianis, F. Anoyanakis și alții (enumerați la p. η' — $\iota\alpha'$).

Volumul se deschide cu o introducere semnată de prof. G. Spyridakis, căruia i se datorează și îngrijirea părții poetice a colecției. Introducerea schițează cadrul general al apariției lucrării și conține un scurt istoric al preocupărilor de culegere a cîntecelor populare grecești, începînd cu culegerea din 1814 a lui Werner von Haxthausen (publicată abia în 1935) pînă la activitatea organizată a Arhivei de folclor, devenită ulterior Centrul de cercetare a folclorului grec. Bibliografia dată la p. η' — $\iota\alpha'$ rezumă eforturile întreprinse în patru direcții :

- a) culegeri de muzică ;
- b) culegeri de muzică însoțite de notarea coregrafică a dansului ;
- c) studii asupra muzicii ;
- d) cercetări de organologie populară.

Autorul insistă (p. ϵ') asupra necesității de a înțelege în mod statornic muzica drept parte inseparabilă a poeziei populare, cu corolarul pe care-l comportă o asemenea concepție, acela de a publica, pe cît se poate, textul în forma lui reală, aceea cîntată. Studiul folclorului muzical — pe care G. Spyridakis îl integrează în ansamblul culturii populare — se impune nu numai în scopuri științifice, pentru cunoașterea civilizației naționale în evoluția ei, ci și pentru a înlesni întrebuințarea elementelor productive ale muzicii tradiționale ca material de inspirație pentru creația cultă contemporană (p. ϵ').

Partea muzicală a volumului este redactată de către cercetătorul S. Peristeris, care scrie — în continuare — o amplă introducere muzicologică. Partea ei cea mai substanțială o formează expunerea cu privire la sistemele modale și ritmice (p. $\kappa\alpha'$ — ν'), începută prin a constata că „melodiile cîntecelor în discuție sînt bazate... pe scări specifice care se deosebesc în chip esențial de sistemul muzicii europene [înțelegînd „apusene” — n.n.]”. Diferențele provin din aranjarea aparte a treptelor, poziția semitonurilor, particularități intervalice, existența celor două genuri diatonic și cromatic, numărul treptelor componente ale unei scări, ca și din faptul că melodiile cîntecelor populare se organizează în game bazate nu numai pe un octacord, ci, adeseori, pe pentacorduri și tetracorduri. Un sistem analog deci aceluia al muzicii ecleziastice bizantine (și sistemului muzical al antichității, adăugăm noi). În continuare, autorul prezintă, în strîns paralelism cu sistemul melodic al muzicii psaltice bizantine, principalele moduri întîlnite în muzica vocală populară grecească. E un punct de vedere devenit tradițional la muzicologii greci care au remarcat încă din veacul trecut (după exemplul lui Bourgault-Ducoudray) similitudinile dintre cele două sisteme și s-au slujit de muzica ecleziastică drept cel mai propriu termen de comparație pentru foclorul muzical neogrec. Duși de avîntul pionieratului, ei au căzut uneori în greșeala interpretărilor exclusiviste, care lasă impresia că muzica populară grecească s-ar fi dezvoltat într-un riguros izolaționism, nemoștenind în decursul secolelor decît tradiția antichității clasice, transmisă prin filiera muzicii ecleziastice bizantine. Un asemenea punct purist de vedere, care ignoră elementele creative născute în sinul însuși al folclorului muzical, independent de perpetuarea tradiției culte, apare astăzi — evident — unilateral. De altfel, el tinde să fie depășit chiar de către muzicologii greci, care încep să ia în considerație acele ele-

mente ce dovedesc că muzica populară grecească s-a dezvoltat pe un plan mai larg decît simpla relație binară laic-ecclesiastic, într-o ambianță complexă și fertilă de contacte cu folclorul muzical al altor popoare balcanice¹ și din Orientul Apropiat — ceea ce este și firesc. Materialul muzical produs de autorii volumului ilustrează cu prisosință aceste aspecte, iar lui S. Peristeris îi revine meritul de a fi știut să le citeze diferențiat. El se referă, pe de o parte, la unele raporturi cu muzica popoarelor Orientului (p. $\chi\zeta'$); pe de altă parte, el tratează aparte (p. $\lambda\delta'$ — $\lambda\epsilon'$) acele sisteme de organizare funcțională (pentatonice și prepentatonice) care nu pot fi explicate prin prisma teoriei muzicale bizantine.

În corpul colecției materialul este aranjat pe categorii (specii și subspecii) funcțional-tematice, cu amănunțirea în interior a criteriilor de tematică literară (sistemul de clasificare e explicat la p. $\iota\beta'$ — $\iota\gamma'$). În general, se respectă ordinea clasică epic, liric, didactic — întocmită după genul poetic —, cu excepția cîntecelor ceremoniale și a celor gnomice, unde intervine amestecul criteriilor. Capitolele se succedă după cum urmează: 1. Cîntece acritice; 2. Cîntece istorice; 3. Cîntece cleftice și despre tilhari; 4. Balade; 5. Ceremoniale calendaristice; 6. Cîntece erotice; 7. Cîntece de nuntă; 8. Cîntece satirice; 9. Cîntece de instrăinare; 10. Cîntece funebre (incluzînd așa-numitele cîntece ale lui Charon și bocetele); 11. Diverse (cîntece despre munca la cîmp, despre viața pastorală, despre mare, gnomice); 12. Cîntece destinate copiilor (de adormit și de trezit).

Se pot ridica, desigur, obiecții referitoare la această clasificare — care, bunăoară, încorporează la capitolul balade subiecte fabuloase (Podul peste Arta, Crivățul), religioase (Legenda Sf. Gheorghe), familial-domestice (Soțul credincios, Soția repudiată, Fratele mort) și erotice (Fata de grec și turcul) —, dar ele vor viza nu atît pe autorii prezentului volum, cît pe cei care, începînd cu N. G. Politis, au elaborat sistemul de clasificare pe categorii literare în uz și astăzi în folcloristica greacă.

Dacă în ceea ce privește conținutul literar-poetic sistemul de mai sus are avantajul de a înfățișa fidel situația existentă în poezia populară greacă, în materie de muzică el nu mai corespunde însă tabloului real al speciilor. Așa, de pildă, deosebiri muzicale fundamentale între cîntecul erotic și cel de nuntă, între cîntecul de instrăinare și cel epic, între cîntecul cleftic și cel istoric nu există. Pe de altă parte, textele „istorice” apar în realizări muzicale de o diversitate ce depășește cadrul unei specii unice: de la melopeea improvizatorică *rubato* solistică al cărei flux oscilează între recitativul silabic și clusterle de melisme (p. 40, 42, 50—52) pînă la cîntecul dansant în ritm de *Kalamatianos* (p. 45—47, 48—49). Același este cazul textelor acritice și al celor cleftice, la care amplitudinea variabilității stilului muzical este încă și mai mare: la cele dintîi angrenînd declamația ritmico-melodică monofonă, strict silabică, fără sustentație instrumentală (p. 12), la cele cleftice cîntecele polifone epiro-macedonene (p. 59—60, 68—70, 95—96). În perspectiva acestor constatări se face simțită necesitatea adoptării unor criterii de clasificare de natură muzicală, care să ofere o delimitare a categoriilor folclorice de pe poziții intrinseci fenomenului muzical².

Soluția practică aplicată la alegerea exemplelor a tîns spre o cît mai mare varietate posibilă, prin publicarea unui mare număr de tipuri. Autorii au știut să dozeze elementul poetic și pe cel muzical în așa fel încît să rezulte în ansamblu o participare echilibrată, ceea ce face ca, din acest punct de vedere, colecția să fie deosebit de reușită. Nu au fost excluse unele variante, totuși ele figurează în număr relativ redus (mai multe literare și mai puține muzicale). Pe lîngă variantele muzicale grupate sub același număr de ordine (p. 3—7; 108 etc.), au intrat și altele,

¹ În acest sens poate fi citat studiul lui Ευάγγελος Μουτσόπουλος. Ρυθμοί και χοροί 'Ελληνων και Βουλγάρων (in Λαογραφία. τόμ. ιζ'. σ. 505—535).

² În acest sens pot fi folosite încercările de definire, parțială sau a mai multor specii muzicale, datorate în special lui S. Baud-Bovy, S. Michaelidis, M. Merlier, S. Peristeris, S. Chianis.

trecute sub titluri și numere diferite, dar la care s-a omis indicarea melodiilor variante aflate în colecție (p. 38—39 față de p. 40; 76—77 față de 78—79; 15 față de 110 ș.a.).

Principiile aplicate în transcrierea muzicii sînt expuse la p. ιε' — ια'. Nu a fost adoptată o înălțime sau o scară standard, ci fiecare melodie a fost notată cit mai aproape cu puțință de un mod natural, în intenția „înlesnirii scrierii și citirii muzicii, prin evitarea utilizării multor semne de alterație, bemoli sau diezi” (p. ιζ'). Înălțimea reală a execuției este întotdeauna arătată printr-o ecuație așezată în dreptul cheii primului portativ. Sugerăm autorului notarea directă pe portativ la sfîrșitul fiecărei cîntec a sunetului final real — procedeu care are avantajul unei clarități sporite. Bine venită însoțirea pieselor de toate datele informative necesare (numere de arhivă, loc de proveniență, numele și etatea cîntărețului, numele culegătorului, locul și data efectuării culegerii). Notățiile muzicale sînt de lungime variabilă, mergînd de la consemnarea unei sigure strofe (p. 152) pînă la transcrierea *in extenso* a întregii înregistrări de pe banda de magnetofon (p. 161—165).

O mențiune se cuvine pieselor vocale polifonice (8 la număr), care ilustrează un stil muzical specific regiunilor de centru-sud ale Peninsulei Balcanice³ — stil ce, așa cum se arată în introducere (p. μη'), constituie o excepție față de caracterul omofon consecvent al muzicii populare grecești. Recomandăm, la o viitoare ediție, completarea tabloului antologic prin exemplificarea unor categorii de cîntece absente în forma actuală a lucrării: cîntecele numite ριζιτικα, cîntece executate de către copii, cîntece ceremoniale pentru invocarea ploii (de tipul *Pirpirune*), cîntece sau formule muzicale însoțitoare ale unor procese de muncă etc. Socotim meritorie inițiativa de a însoți volumul de o antologie sonoră înregistrată pe 5 discuri microsillon, conținînd un număr de 56 de piese muzicale din rîndul celor transcrise în paginile colecției. Contactul acustic rămîne cea mai bună cale de pătrundere în esența muzicii unui popor; el nu poate fi înlocuit de nici o transcriere, oricît de amănunțită, iar aceasta nu numai pentru că o serie de elemente ale execuției muzicale (intervale netemperate, sistem ritmic, etos, stil etc.) nu pot fi redată în scris în chip satisfăcător, ci în primul rînd pentru că elementul uman joacă un rol fundamental în comunicarea artistică.

Util aparatul critic (tabele de moduri și scări, ritmuri, forme metrico-ritmice, index de onomastice, toponimice și al locurilor de proveniență a cîntecelor), iar în chip deosebit rezumatul (p. 417—430) în limba engleză (tradus de Maria Vouras), care lărgiște considerabil accesibilitatea studiului introductiv.

Apariția volumul de față constituie unul din evenimentele muzicologice de prim plan ale folcloristicii grecești din ultimii ani. Adevărat bilanț științific, al activității de pînă acum a secției de muzică a Centrului de cercetare din Atena, el este destinat să rămînă pentru multă vreme o sursă de informare și un instrument de lucru de însemnătate primordială pentru cercetările de etnomuzicologie în domeniul folclorului neogrec și al celui sud-est european.

Nicolae Rădulescu

³ Pot fi consultate în această privință lucrările: Σ, Περιστέρης. Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου 'Ηπείρου (în 'Επετηρίς τοῦ Λαογραφικοῦ. 'Αρχείου. τόμ. Θ'—Ι'. 'Αθήνα, 1958, σ. 105—133). G. Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne* (în „Revista de folclor“, nr. 3/1958, p. 79—100). Н. Кауфман, Тригласните народни песни от Костурско (în „Известия на Института за музика при БАН“, no. 6, София 1959, p. 65—158). D. Stockmann, W. Fiedler, E. Stockmann, *Albanische Volksmusik*, Band I, Gesänge der Çamen, Berlin, Akademie-Verlag, 1965.

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 repetarea 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.

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

**LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE
ROMÂNIA**

- ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.
- G. ALEXICI, *Texte din literatura poporană 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 STHAL, PAUL PETRESCU, *Artă populară din zonele Argeș și Museel*, colecția „Studii de etnografie și artă populară”, IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.
- I. C. CHIȚIMIA, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 407 p., 24 lei.
- IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 97—178, București, 1970

