

326 vol. II

Corr  
✓

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15

BUCUREȘTI

Nr. 3

7968/3

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-  
GIORTEA; 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 diluzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Căsuța poștală 131—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 à l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boite postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez 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. 3

## SUMAR

### STUDII

Pag.

- ROMULUS VULCĂNESCU — Concepte de reprezentare cartografică în etnografie: scheme, tipuri și modele . . . . . 181
- X FLORIN GEORGESCU — Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale . . . . . 197
- CONSTANTIN MOHANU — Obiceiul colindatului în Țara Loviștei (I) . . . . . 217

### MATERIALE

- PAUL G. BREWSTER — „Baba-oarba” și rudele ei din alte părți . . . . . 231
- EDITH TAUBERG și TATIANA MALIȚA — Valori și simboluri numerice în basmele populare rusești . . . . . 237

### NOTE ȘI DISCUȚII

- RADU NICULESCU — Actualitatea problematicii oralității folclorice . . . . . 243
- TIBERIU ALEXANDRU — A treia conferință a grupului C.I.M.P. pentru cercetarea instrumentelor muzicale populare . . . . . 247
- PAUL SIMIONESCU — Aspecte ale activității etnologice din R. P. Polonă. . . . . 248
- GHIZELA SULIȚEANU — Al XVI-lea Congres al Uniunii asociațiilor folcloriștilor din Iugoslavia . . . . . 251

### RECENZII

- FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (Viorica Nișcov) . . . . . 255
- Gottscheer Volkslieder*, Band I. *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Willh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, 1969 (Ion Talos). . . . . 258

# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15

1970

N° 3

## SOMMAIRE

### ÉTUDES

Page

- ROMULUS VULCĂNESCU, Concepts de la représentation cartographique en ethnographie : schémas, types et modèles . . . . . 181
- FLORIN GEORGESCU, A propos de quelques aspects innovateurs dans la pratique de la musique populaire instrumentale . . . . . 197
- CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviștea 217

### MATÉRIAUX

- PAUL BREWSTER, „Colin-maillard,, et les jeux similaires d'ailleurs . . . . . 231
- EDITH TAUBERG et TATIANA MALIȚA, Valeurs et symboles numériques dans les contes populaires russes . . . . . 237

### NOTES ET DISCUSSIONS

- RADU NICULESCU, Actualité du problème de l'oralité folklorique . . . . . 243
- TIBERIU ALEXANDRU, III<sup>e</sup> conférence du groupe I.F.M.C. pour l'étude des instruments de musique populaires . . . . . 247
- PAUL SIMIONESCU, Aspects de l'activité ethnographique de la R. P. de Pologne . . . . . 248
- GHIZELA SULIȚEANU, XVI<sup>e</sup> Congrès de l'Union des associations des folkloristes de Yougoslavie . . . . . 251

### COMPTES RENDUS

- FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (*Viorica Nișcov*) . . . . . 255
- Gottscheer Volkslieder*. Band I, *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz, 1969 (*Ion Taloș*) . . . . . 258



## CONCEPTE DE REPREZENTARE CARTOGRAFICĂ ÎN ETNOGRAFIE: SCHEME, TIPURI ȘI MODELE

ROMULUS VULCĂNESCU

Avântul deosebit pe care l-au luat *atlasurile etnografice* în secolul nostru, discuțiile pe care acestea le-au suscitât între timp în lumea specialiștilor, ca și tendința generală de a găsi metode și tehnici cât mai adecvate scopului urmărit preocupă tot mai intens pe cei angajați în elaborarea lor.

Întrucât, în prezent, în România, s-a inițiat o dezbatere publică prin intermediul REF asupra tuturor aspectelor și implicațiilor teoretice și practice ce decurg din abordarea unei lucrări atât de vaste și pline de răspundere științifică, ne propunem să analizăm o problemă, în aparență secundară, aceea a corelației între conținutul și forma redactării, sub raport cartografic, în vederea surprinderii laturilor celor mai potrivite ale concepției de reprezentare și găsirii metodelor și tehnicilor de ilustrare grafică.

În baza acestor considerații de ordin general, socotim că o cunoaștere analitică a *conceptelor de reprezentare cartografică în etnografie*, care facilitează unele modalități grafice de ilustrare promovate de aceste concepte, este strict necesară în perioada aceasta de elaborare a concepției de redactare și a aparatului și tehnicii redacționale a *Atlasului etnografic al României*.

Cartografierea fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură<sup>1</sup> populară prezintă, pentru redactarea oricărui atlas etnografic, două aspecte esențiale: unul teoretic și altul aplicativ. Aspectul teoretic se referă la conținutul tematic al acestor fenomene și fapte, ca și la conceptele de reprezentare cartografică, iar cel aplicativ la ilustrarea sau explicitarea documentar-științifică a frecvenței lor în contextul sintezei cartografice.

În atlasurile etnografice publicate pînă în prezent sau în curs de publicare s-au abordat poziții teoretice diferențiate, relative la conținutul lor

<sup>1</sup> Miron Constantinescu, *Fapte, fenomene și relații sociale*, în *Sociologie generală*, București, 1970, p. 17 și u., în care se face distincția între fenomen și fapt social cu implicațiile teoretice și aplicative care decurg din această distincție în întregul context al vieții sociale; Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1967, p. 18—19.

tematic, indiferent de caracterul exhaustiv sau selectiv al acestei tematici<sup>2</sup>. Una din aceste poziții marchează că atlasele etnografice trebuie să includă grafic *scheme de fenomene și fapte* de civilizație și cultură populară, recurgând la ceea ce în termeni consacrați se numește *schematică cartogramatică*. Altă poziție marchează că atlasele etnografice trebuie să depășească stadiul schematic, reproducând tipologii relative la civilizația și cultura populară, recurgând la *sisteme de tipologii*, care le încadrează ca atare. În fine, o altă poziție marchează că pe lângă scheme și tipuri trebuie să se folosească și *modelele statistico-matematice* în conformitate cu *teoria modelării* generalizate în științele umaniste.

Din analiza cartografică a atlaselor etnografice, simple și complexe, naționale și internaționale, reiese că majoritatea lor au redat nu atât *imaginea reală* a materialului de teren, așa cum acesta se prezintă de fapt, ci *abstractizările extrase* din această realitate concretă. Imaginea sugestivă și documentară a unei secvențe istorice din viața unui popor poate fi estompată, compozită sau complexă. Schemele, tipurile și modelele etnografice, ca noțiuni teoretice de cartografiere a conținutului tematic al unei civilizații și culturi populare, prezintă caractere ideativ-semnificative față de modalitățile operaționale ale aceluiași reprezentări tematice sub raport aplicativ.

Cele mai simple concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *schema-ticii culturale*.

Printr-o *schemă etnografică* se înțelege în mod constant un *concept teoretic* în care intră toate acele note constitutive care în substanța lor facilitează reprezentarea unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară. *Schema* este *scheletul unui fenomen sau fapt etnografic*, abstractizarea esenței acestora pe planul gândirii plastice, ideatia metalogică a unui element sau aspect de viață, simplexul unei relații etnosociale.

Teoria schematizării a trecut la începutul secolului al XX-lea prin două mari etape de elaborare: una logică și alta matematică. În etapa logică, schema a vehiculat *abstracțiunea gnoseologică a unor realități concrete*<sup>3</sup>, cu care operau oamenii de știință, inclusiv cei din domeniul etnografiei sau al etnologiei. În etapa matematizantă schema a devenit *concrețiunea epistemologică a unei realități abstracte*<sup>4</sup>.

Pentru a sesiza conținutul acestor două *elaborate ideative*, paralele, ale teoriei schematizării, se impune să urmărim în ce constă enunțul lor conceptual.

Prin schemă, în primul sens logic, se înțelegea imaginea reductivă a unei realități concrete. Aceasta este după E. Goblot un *exemplu fictiv*<sup>5</sup>, idealizat și simplificat, care comportă adesea o reprezentare simbolică a ceea ce poate fi intuit ca atare. Tot E. Goblot susține că întocmai cum un lucru concret și singular poate fi reprezentat prin multe concepte

<sup>2</sup> A se vedea *Revista de etnografie și folclor*, tom. XIV, nr. 6, 1969, consacrată Atlasului etnografic al României (A.E.R.).

<sup>3</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1936, p. 98—99, prezintă *schema dinamică* a unui model ideativ în procesul de elaborare intelectuală. Aceasta e deosebită de *schema operatorie* care e un procedeu de reprezentare a unui model deja elaborat.

<sup>4</sup> Anton Dumitriu, *Logică polivalentă*, București, 1938.

<sup>5</sup> E. Goblot, *Logique*, Paris, p. 75—80.

similare, schema poate fi construită după ideea unor concepte diferite, fiind punctul de convergență sau interferență al acestora. Când noi folosim în cercetarea noastră ca puncte de reper cunoștințele științifice anterioare, încercăm prin intermediul acestor cunoștințe să construim scheme care se apropie de realitate, de elementele deja inteligibile și cunoscute ale realității. Aceasta pentru că nu avem alte mijloace mai simple de a înțelege lucrurile decât reconstituirea lor. De aceea se poate spune că *a cugeta* este, într-un sens relativ simplist, a *schematiza*. Însă, în acest fel de cugetare, schema nu reproduce realitatea, ci numai o *sugerează*. Ea rămâne o creație simplă și săracă în comparație cu complexitatea infinit de bogată și inepuizabil de profundă a realității pe care trebuie s-o sugereze.

Etnografia generală și aceea comparativă au recurs la *teoria reprezentării schematice* a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară pentru a delimita în timp și spațiu, structural și funcțional, ceea ce este relativ esențial în viața materială și spirituală a unui popor. În aceste condiții s-au întocmit scheme conceptuale asupra datelor anchetelor de teren, a așezărilor, gospodăriilor, construcțiilor, ocupațiilor, meșteșugurilor, tradițiilor, obiceiurilor, artelor etc.

În substanța lor, *schemele conceptuale* subsumate realității etnosociale, atât de variate, nu trebuie confundate cu *schemele vizuale*; primele sînt *construcții dialectice*, cu ajutorul cărora se pot intui abstract unele aspecte ale realității, secundele sînt *modalități plastice* de interpretare formală și demonstrare documentar-intuitivă a caracterului conceptual al schemelor.

Din categoria *schemelor conceptuale* fac parte toate formele de reprezentare abstractă în procesul *cugetării etnografice*. Modalitățile plastice de interpretare formală și demonstrare a conținutului intuitiv al acestor scheme conceptuale sînt schemele vizuale denumite și *figuri schematice*. Ele sînt apte să proiecteze cartografic, prin forma, mărimea și elementele lor geometrice, cantitatea și calitatea unui fenomen sau fapt de civilizație și cultură populară, ca și corespondențele ce decurg din relațiile corespunzătoare.

În transpunerea și interpretarea materialului de proiectat cartografic în atlase, etnografii au recurs la *artificiile de reprezentare plastică* ale geografilor și statisticienilor, pentru a stabili cu ajutorul geometriei analitice un surplus de argumente în demonstrarea tezelor propuse. Schemele conceptuale pot fi proiectate cartografic în scheme vizuale sau figuri schematice. Flournoy<sup>6</sup> susține că schemele vizuale sau *synopsiile* „sînt figuri mai mult sau mai puțin geometrice în care calitățile culorilor nu interesează sau nu joacă decît un rol șters”. Ceea ce trebuie să intereseze sînt combinațiile semnificative ale formelor figurilor.

Schemele vizuale în atlasele etnografice transpun datele statistice ale conceptului de reprezentare verificat la teren prin trei modalități grafice de ilustrare documentară: prin *figuri geometrice*, prin *figuri naturale* și prin *figuri simbolice*<sup>7</sup>.

Statisticienii denumesc *figuri geometrice* acele reprezentări grafice care folosesc elementele geometriei plane pentru a reda prezența, frecvența și diseminarea fenomenului sau faptului cercetat (tehnică folosită

<sup>6</sup> Flournoy. *Des phénomènes de synopsis*, Paris, 1893.

<sup>7</sup> Constantin Ionescu, *Dicționar statistic-economic*, București, 1969, p. 22—23.

de toate atlasele etnografice publicate pînă în prezent)<sup>8</sup>, de asemenea denumesc *figuri naturale* imaginile concrete ale unor unități proprii ale fenomenului și faptului cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice, fie sub forma de *desene simplificate*<sup>9</sup>, fie sub formă de fotografii în negru-alb<sup>10</sup> sau color<sup>11</sup>); și în cele din urmă denumesc *figuri simbolice* semnele care sugerează prin conținutul și forma lor fenomenul sau faptul cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice) cum ar fi unele de bază pentru un sat specializat într-un meșteșug sau o artă populară.

Unele scheme vizuale au un *caracter mixt*, atît prin geneza lor conceptuală, cît și datorită modalităților lor grafice de ilustrare documentară. Sînt teoretic toate acele concepte de reprezentare cartografică care urmăresc să sintetizeze deodată situații ce țin de nivele de cercetare deosebite sub raportul documentării la teren. În ansamblul lor acestea alcătuiesc o grupă așa-zisă a *gramelor*<sup>12</sup>: *diagrama* (modalitatea grafică de ilustrare a structurii unui fenomen de civilizație sau cultură în care se scoate în evidență raportul existent între părțile componente ale colectivității luate în considerație și colectivitatea luată ca întreg, cu variantele ei liniare, cu ordonate, în benzi, polară etc.), *cronograma* (modalitatea grafică de ilustrare prin scheme dinamice pe axa absciselor care reprezintă timpul și pe axa coordonatelor care reprezintă indicatorii de serii dinamice), *periodograma* (modalitatea grafică de ilustrare care „scoate în evidență oscilațiile periodice ale unei serii dinamice ondulatorii”, cum ar fi funcțiunea periodică a unei activități culturale); *corelograma* (modalitatea grafică de ilustrare a unui cîmp de corelație în vederea stabilirii coeficientului sau raportului inter- sau intra-fenomenal sau faptic cercetat); *nomograma* (modalitatea grafică de ilustrare a valorii funcției mai multor variabile a unei relații culturale) etc.

Toate aceste modalități grafice de ilustrare documentară alcătuiesc *legenda* unei hărți care urmărește să redea pe secvențe sinteze de variații cantitative ale fenomenelor sau faptelor încadrate într-un profil teritorial, numite *cartograme*<sup>13</sup>. Toate tipurile de atlase, inclusiv cele etnografice, recurg la *sisteme de cartograme* adecvate tematicii abordate. Este important de reținut că unele atlase etnografice folosesc și *combinații de cartograme cu diagrame*, pe care le numesc *cartodiagrame*<sup>14</sup>. În cartogramele acestor atlase, indicatorii grafici nu mai sînt figurile geometrice, ci mai mult figurile naturale și cele simbolice. Cartodiagramele îndeplinesc deci rolul unor modalități grafice de ilustrare documentară a folosirii a două categorii de elemente de sugerare a uneia și aceleiași funcții de repartiție a unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură.

<sup>8</sup> Academia de Științe a U.R.S.S. Institutul de etnografie Mieluko-Maclai, *Русский историко-этнографический. Атлас*, Земледелие Крестьянская одежда. Середина XIX начало XX века. Карты. Москва, 1967.

<sup>9</sup> Institut Historii Kultury Materialnei Polskiej Akademii Nauk, *Polski Atlas etnograficzny*, Zeszty, I. Varșovia, 1964.

<sup>10</sup> Erns Burgstaller und Adolf Helbok, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. I, Linz a. d. Donau, 1959, tab. XV.

<sup>11</sup> Richard Wolfram und Egon Lendel, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. II, Wien, 1965, Grundtypen der Männertracht.

<sup>12</sup> Unitățile de măsură a unor concepte de reprezentare cartogramatică: Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 23—27.

<sup>13</sup> Marcel Soret, in *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 351—364; Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

<sup>14</sup> Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

Schemele vizuale, cu întreaga lor gamă variată de forme și variante, redau la modul grafic *un aspect al viziunii sintetice* a conținutului tematic al atlasului.

Schematizarea <sup>15</sup> relevă deci în procesul de gândire etnologică concomitențele sau antagonismele, concordanțele sau nonconcordanțele unor fenomene sau fapte de civilizație și cultură; facilitează sesizarea și înțelegerea legii dependenței fenomenelor și faptelor între ele.

Situația este valabilă și pentru celelalte transpoziții ale schemelor conceptuale, cum sînt: *tabelul sinoptic*, *arborele genealogic* etc., folosite de etnologi în aceleași scopuri. Indiferent de caracterul lor, simplu sau complex, intuitiv sau deductiv, tabelul sinoptic și arborele genealogic completează în forme noi de exprimare grafică viziunea schematică a unor concepte.

*Schematica* <sup>16</sup>, ideată ca o ramură a logicii științei în general, s-a dovedit în vremea noastră din ce în ce mai complexă în teoretizările și aplicațiile ei, de la o știință la alta. Situația nu a fost deosebită pentru etnografie. Schematismul exagerat al etnografiei, contingent descriptivismului ei sintetic, a dus cum era și de așteptat la o gândire simplistă în acest domeniu, ale cărei repercusiuni le-am urmărit mult timp în literatura de specialitate.

Prin schemă sub raport logic, matematizant, se înțelege conceptualizarea asupra datelor unei realități abstracte cu care operează în demonstrațiile lor matematicienii. Schema matematică în etnografie redă *formula algebrică* a unei metarealități etnice, expresia corelată unui *simbol* cifric sau *ecuații* relative la fenomene și fapte de civilizație și cultură populară. Din acest punct de vedere, în ultima vreme, *teoria grafelor* preia și dezvoltă în alt sens și cu alte mijloace *modalitatea de cugetare științifică* prin *scheme matematice*.

Ca ramură a schematicii ultramoderne, teoria grafelor a început să treacă din domeniul tehnicii și aplicațiilor tehnologiei în cel al științelor umaniste. Ideea extensiunii cîmpului de aplicație în științele umaniste, între care enumerăm și etnografia, a fost sugerată în literatura de specialitate străină de Claude Berge <sup>17</sup>, Claude Flament <sup>18</sup> etc., și în literatura română de Petre Mirescu și Alexandru Roșu <sup>19</sup>.

În această accepție nouă, un *graf etnografic* devine o *reprezentare schematică* a elementelor constitutive, a aspectelor esențiale, a relațiilor generale sau particulare care exprimă o corespondență simplă sau complexă între un fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară și întreaga contextură spațial-istorică a acestora. Prin intermediul unui *graf etnografic* se creează deci un nou instrument de investigație dirijată, de sistematizare optimă și de reprezentare conceptuală a conținutului și formei unei *structuri globale sau parțiale* de ordinul aspectelor sau elementelor civilizației și culturii populare. Grafele etnografice pornesc în esența lor de la

<sup>15</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* I, Paris, 1932, p. 734: „Le schématisme consiste dans la fonction intellectuelle par laquelle les concepts de l'entendement, inapplicables par eux-mêmes et directement à des objets d'expérience, sont remplacés dans cet usage par des schèmes, qui permettent cette application”.

<sup>16</sup> André Lalande, *op. cit.*, p. 735.

<sup>17</sup> *La théorie des graphes et ses applications*, Paris, 1958.

<sup>18</sup> *Théorie des graphes et structure sociale*, Paris, 1965.

<sup>19</sup> *Teoria grafelor*, București, 1968.

*schema de bază a unei corespondențe logico-matematice* între două valori cifrice relative la un fenomen sau fapt de civilizație și cultură, identificabile în cantitatea lor, pentru a ajunge la o soluție algoritmică a calității urmărite.

Studiul schemelor vizuale de tipul diagramelor, al grafelor și construcțiilor cartografice a fost inclus într-o nouă știință numită *semiologie grafică*<sup>20</sup>. După Jacques Bertin și colaboratorii lui, semiologia grafică este „știința care tratează toate *sistemele de semne*” grafice, care exprimă sub formă codificată un act sau un proces de gândire științifică.

În esența lui orice act sau proces de gândire științifică, indiferent de conținutul și forma lui, poate fi reprezentat grafic și transcris în semne vizuale corespunzătoare pentru a fi astfel comunicat. În sinteza ei, semiologia grafică include teoria diagramelor, teoria grafelor și a cartografierii, concepindu-le pe toate acestea ca trepte ale reprezentării grafice de factura transcrierii codificate. În trecerea de la informarea propriu-zisă la reprezentarea informației se urmărește stabilirea mijloacelor, proprietăților și limitelor sistemului grafic folosit.

Sistemul de semne cuprins de semiologia grafică prezintă limite impuse de *planul lui de informare*, de *variabilele retiniene*; reguli impuse de teoria construcției și eficacității imaginii și de cele trei funcții ale imaginii: înregistrarea informației, comunicarea informației și simplificarea informației în *scheme de bază*; precum prezintă proprietăți rezultate din corelația dintre nivelul de organizare a reprezentării grafice și nivelul de lectură implicat în aceste reprezentări, ca și proprietăți rezultate din transpoziția grafică de la reducerea unei reprezentări structurale, la o reprezentare conceptuală și de la acestea la o reprezentare cartografică.

Însă dincolo de semiologia grafică concepută de Jacques Bertin și colaboratorii lui, etnografia mai recurge și la alte concepte de reprezentare cartografică și modalități grafice de ilustrare elaborate de axiologia semiologică relevată de tipologia culturală și de teoria modelării culturale, în care, cum vom constata, nu mai este vorba numai de concepte de reprezentare cartografică a unor informații simple, ci și de *interpretări complexe* rezultate dintr-o categorie de explicații integrate.

În elaborarea conceptelor de reprezentare cartografică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, *Atlasul etnografic al României* trebuie să recurgă la *principiile schematicii generale* și la *tehnica folosirii schemelor orientate* ilustrativ-documentare. Folosirea principiilor schematicizării și a tehnicii schemelor orientate vor putea acoperi pe de-o parte necesitățile de redactare a *mapelor de cartograme* ale AER și, pe de altă parte, vor susține tezele enunțate în *textele auxiliare* cu material explicativ-ilustrativ. Ele vor trebui să capete în acest caz valoarea unor *scheme orientate etnografic*, pe reprezentările plastice și abstractizările formale ale materialului de teren relativ la aspecte și elemente de civilizație și cultură populară.

O categorie mai complexă de concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *tipologiei culturale*.

<sup>20</sup> Jacques Bertin, avec collaboration, *Sémiologie graphique. Les réseaux. Les cartes* Mouton, Paris, 1967, p. 8, ș.u.



Dintre toate metodele de conceptualizare a unei reprezentări, „clasificarea” prezintă forma cea mai dinamică. Înăuntrul metodei clasificării, oamenii de știință aplică diferite tehnici de elaborare, fiecare cu procedeele ei inedite. Diferențierile metodologice sînt tot mai mult fundamentate pe criterii din ce în ce mai riguroase din punct de vedere teoretic și practic. Eficiența criteriilor clasificării crește în funcție de concepția filozofică care stă la baza cercetării științifice și de caracterul cultural-istoric al științei care le utilizează. De aceea asistăm, începînd din secolul al XIX-lea, la *clasificări paralele și mixte*, în cadrul aceleiași științe și pe același material sau probleme. Unitatea în varietate și eficiența în practica acestor multiple soiuri de *clasificări pe aceeași temă* rămîn numai deziderate ale științei moderne, laitmotive metodologice contemporane. Lupta pentru integrarea teoretică, pentru selecționarea și valorificarea practică a clasificărilor începe să preocupe spiritele îngrijorate ale oamenilor de știință, care văd în diversificarea excesivă a metodei de clasificare, în exclusivismul rigid și generalizarea pripită a unor *submetode ale clasificării*, un pericol pentru însăși cunoașterea conceptuală a realității date.

Printre *modurile de clasificare* care se dezvoltă anarhic, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să menționăm și *tipologia culturală*. Inițiată totodată ca o submetodă și un procedeu tehnic de clasificare în domeniul științelor naturii, tipologia se ridică repede la rangul de metodă autonomă în contextul metodologiei baconiene. Antropologii preiau metoda de la naturaliști, o modifică și o aplică în domeniul lor de cercetare <sup>21</sup>. Din antropologie, tipologia trece tot atît de repede în biologie, unde este acceptată ca „schematică medie a unei serii de caractere somatice și funcționale (rasă, specie, gen etc.)”, iar din biologie trece în medicina constituțională (în simptomatologie și nosologie) și în psihologie (unde e asimilată cu „caracterologia”, care sistematizează caracterele și temperamentele sau tipurile de activitate nervoasă superioară). Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea tipologia pătrunde în domeniul științelor social-istorice, în arheologie <sup>22</sup> concomitent cu metoda horologică și stratigrafică, în sociologie (G. Simmel, Halbwachs) paralel cu metoda analogiei și a periodizării.

Accesul tipologiei în metodologia științelor social-istorice se face întîi necontrolat, mecanic, apoi cu rezerve și adaptări parțiale. Oamenii de știință au aplicat uneori, la modul naturalist, principiile, metoda și procedeele speciale ale așa-zisei *clasificări tipologice*, în elaborarea conceptelor reprezentative asupra faptelor și obiectelor de cultură. Și ca un corolar al acestei adaptări, din instrument diferențiat de clasificare științifică, cum a fost concepută inițial, tipologia se transformă, printr-un exces de considerație, într-un *obiect de teoretizare științifică în sine*. În unele cazuri metoda și procedeele tehnice particulare de clasificare științifică se reduc la complicate speculații axate pe obiectivele metodologice ale tipologizării însăși. Ceea ce înseamnă că tipologia dintr-o metodă specială de clasificare conceptuală devine treptat o disciplină teoretică de investigație

<sup>21</sup> M. Wechniakoff, *Typologie anthropologique* in „Revue Universitaire de Bruxelles”, Bruxelles, 1897.

<sup>22</sup> Oscar Montelius, *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, Stockholm, 1903—1923.

filozofică asupra *tipurilor de obiecte ale naturii și culturii*, a interdependenței și rolului lor în procesul creației materiale și spirituale. Tipologizarea ca submetodă și tehnică particulară de clasificare a cunoștințelor se subsumează astfel cunoașterii însăși. În excesul ei de justificare, ea urmează adeseori logica raționamentului prin recurență<sup>23</sup> (care susține totodată că „se poate clasifica orice cunoștință”, că „nu există clasificare fără excepție” și că „orice clasificare este relativă”).

În prima jumătate a secolului al XX-lea, datorită extinderii aplicațiilor materialismului dialectic și istoric în știință, tipologia este reconsiderată metodologic, ca metodă concretă, realistă și proprie unei noi clasificări conceptuale a obiectelor și faptelor de civilizație și cultură. Prin finalitatea ei nouă, trecind de la o știință la alta, metoda clasificării tipologice capătă un caracter mai operant, iar prin precizarea unui limbaj internațional științific, cu puține echivoci, capătă un conținut mai accesibil și mai semnificativ pentru clasificarea cunoștințelor și reprezentărilor noastre despre fenomenele și faptele de civilizație și cultură. Procesul acesta infralogic apare cu atât mai valoros cu cât clasificarea tipologică se apropie mai mult de clasificarea dialectică.

Din cele relatate, termenul *tip*, creat în ambianța și din lipsurile explicite ale științelor naturale, a primit în evoluția lui științifică înțelesuri care l-au făcut tot atât de propriu extensiunii lexicale în domeniul științelor umaniste. Științele naturale, în frunte cu biologia, se mențin încă pe poziția conceptului ieșit din *contrapunerea conotativă* sau din *opoziția dialectică a individualului și particularului cu generalul*. După această accepție, tipul ar fi, spre deosebire de individual, *produsul mediu* al selecționării naturale a caracterelor particulare și accidentale ale unei clase, gen sau specii de produse naturale similare. Această *formulă medie a unei mulțimi de variante individuale* este în alți termeni rezultatul unei operații selective de ordin logic. Natura nu se organizează tipic, ci am putea spune *ectipic*, prin produse în aparență indiferente sintezei medii închipuite de știință. Această organizare ectipică a naturii nu trebuie confundată cu una teratotipică, care prin contrast este formula deformărilor și monstruozițiilor naturale, trăsături ce se opun atât mediei funcționale a tipului, cât și limitelor contexturii ectipului.

Din acest punct de vedere tipul cultural compare ca o *unitate de măsură formală* a unei specii, gen sau clase de bunuri și valori culturale, obținută prin sinteza genului proxim și a diferențelor specifice relevate de seriile naturale ale obiectelor, fapturilor sau relațiilor culturale luate în considerație. Dar tipul este totodată și o abstracțiune logică de factura unei *sinteze gnoseologice relativă la o categorie definită de scheme conceptuale culturale*.

Seria logică de concepte etnografice, din care face parte tipul, poate începe cu forma arhaică numită *arhetip* și poate sfârși cu forma contemporană numită *neotip*. Paralel acestei serii logice fundamentale, întâlnim seriile logice de *variante tipice* și de *forme mixte*. Arhetipul genuin, neevoluat, din care ideea tipului își trage seva, prezintă un caracter liminar retrospectiv; e conceptul cultural în gestație dialectică, în căutarea unui făgaș; e forma surprinsă într-o cristalizare nesaturată. Aceeași situație prezintă și neotipul, însă în direcție și sens invers arhetipului. E tot o reprezentare

<sup>23</sup> André Lalonde, *op. cit.*, I, p. 687—688.

genuină, nedefinită încă dinamic, care prezintă un caracter liminar prospectiv. În dependență de arhetip, morfologia culturii a creat ideea de *prototip*, ca formulă anticipativă a tipului, începutul de echilibru stabil, *schema unei perfectibilități incipiente*. Prototipul este în alți termeni un *model care prefigurează tipul*, ce izvoeste deodată din explicația culturală a aceleiași necesități logice.

În etnologie, ca și în antropologia socială și culturală, cercetările istorice coboară de obicei de la studiul „formelor mixte”, care nu sînt decît rezultatul încrucișărilor dintre diferite „variante” socotite tipice la ceea ce numim arhetipuri, ca ideaii culturale probabile, ale unor concepte de reprezentare.

În științele umaniste noțiunea de tipologie a căpătat o importanță deosebită la începutul secolului al XX-lea<sup>24</sup>, cînd oamenii de știință s-au simțit obligați, din necesități sistematice, să descopere și să furnizeze categorii diferite de fenomene și fapte, de activități și obiecte, de bunuri și relații sociale.

În etnografie noțiunea de tip s-a aplicat la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, în sensul imprimat de științele naturii, ca o *formulă mediană a unei serii de fenomene sau fapte de civilizație și cultură*, iar noțiunea de tipologie în sensul de *sistem de tipuri de clasificare conotativă a unei categorii de fenomene și fapte de civilizație și cultură populară*. În substanța lor, tipul și tipologia, în această etapă, au exprimat numai trăsăturile comune sau presupuse a fi identice cu ele însele în cadrul unei activități comunitare. Apoi noțiunile de tip și tipologie au căpătat în etnografie alte înțelesuri și semnificații teoretice și aplicative. Dintre acestea menționăm îndeosebi două distincte : tipul ca *aparatură logică paraconceptuală* și tipul ca *produs logic al unor măsurători statistice*. Prima accepție a reieșit din analiză paralogică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură. Jean Viet socotește tipul în această accepție ca „reprezentînd un prim efort de sistematizare, pornind de la datele culese după diferite criterii sau caracteristici aprehensive în faptul însuși, pentru a degaja analogii sau neasemănări. Aceste caracteristici pot apărea în limita unui tratament statistic sau rezulta din perspectiva deschisă de Max Weber, a *sesizării sensului* sau a *conexiunilor de sens*. În acest al doilea caz, ele corespund *tipurilor ideale*, un fel de *scheme mintale* sau de *aparatură logică* distincte de concepte, prin aceea că ele nu rețin numai caracterele cele mai generale sau cele mai observate ale unui fenomen, capabile să asigure *sesizarea interpretativă* a sensului sau a conexiunii sensului, efectiv realizată în acțiunea particulară, și în alte caractere particulare”<sup>25</sup>.

În baza *analizelor etnografice*, efectuate pînă în prezent, tipul se relevă ca un concept care reflectă o *alură axiomatizată sau eidetică a structurii* obiectului descris<sup>26</sup>.

A doua accepție a conceptului de tip este aceea a unui elaborat al *statisticii matematice*, rezultat din anchetele etnografice de teren. *Tipul etnografic* este în acest al doilea caz un produs al *măsurărilor* efectuate în

<sup>24</sup> V. Săhleanu, *Metoda tipologică în Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, București, 1963, p. 395—406.

<sup>25</sup> Jean Viet, *Les sciences de l'homme en France*. Paris—La Haye, 1966, p. 166—167.

<sup>26</sup> Jean Viet, *op. cit.*, p. 167.

vederea descoperirii proprietăților numerice ale unor ansambluri de fenomene sau fapte, de civilizație sau cultură, iar tipologia este, în consecință, *disciplina analizei componentiale* a acestor ansambluri de fenomene și fapte speciale.

În această nouă accepție, tipologia culturală poate constitui un instrument logic de reprezentare cartografică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară.

Fiind o *abstracție logică*, similară sau identică conceptului, tipul de civilizație sau cultură reflectă o realitate artificială a gândirii sistematice a etnologului contemporan. El nu este însă un *decalc conceptual* al unor idei ce subsumează caracterele esențiale ale elementelor de civilizație și cultură populară, decât eventual în unele ipoteze de lucru.

În elaborarea *tematicii atlaselor etnografice* s-au folosit diferite *sisteme de tipologii*, în vederea încadrării conceptelor de reprezentare cartografică, referitor la materialul de teren, anume cules pentru a fi astfel prezentat.

Între *sistemele de tipologie culturală* constatăm însă denivelări genetice și discordanțe funcționale. Sistemul tipologic construit *a priori* pentru a putea pe baza lui întreprinde o anchetă etnografică, care să fie consemnată grafic, reprezintă o etapă incipientă de lucru la atlas, și *sistemul tipologic* construit *a posteriori*, în baza materialului de teren, sistematizat și interpretat reprezintă o etapă încheiată de muncă.

În construirea *a priori* a unui sistem tipologic s-a urmărit uneori numai fundamentarea obiectivă a prospecțiunii tematice pentru atlas, alteleori preconcepția unei idei de interes științific, teoretic sau aplicativ. În ambele cazuri și îndeosebi în ultimul, au putut fi oricând contestate, corectate, înlocuite. În cazul al doilea, neconcordanța tipologiei culturale stabilite *a priori*, din prospecții, cu aceea rezultată *a posteriori* din anchetă, se datorește pe de o parte sursei de criterii abordate, pe de altă parte tehnicii de prelucrare a materialului anchetat. Dacă materialul anchetat este prelucrat pornindu-se de la *ideea unei demonstrații culturale* (ex. preconcepția unor arhetipuri și din ele derivarea unei întregi tipologii; susținerea unei teze științifice fără suport real în civilizația și cultura populară; dorința de a demonstra o difuziune culturală sau transculturație neprijinită pe fapte social-istorice etc.) tipologia este inoperantă pe plan general etnografic.

În cazul în care sistemul tipologic cultural *a posteriori* e rezultatul unei anchete statistico-matematice, atunci ponderea cartografierii cade pe acesta.

Această profuziune de tipologii etnografice denivelate formal adeterminat pe Jean Poirier să susțină că există o situație care trebuie remediată cu orice chip. Jean Poirier<sup>27</sup> constată în această privință că „unul din *scopurile urgente ale etnografiei contemporane* este stabilirea unei tipologii culturale”, acceptate de toți oamenii de știință, pentru că nimic nu este mai presant decât folosirea unei tipologii științifice pe înțelesul tuturor. După dînsul totul trebuie luat de la capăt, refăcut și pus în ordine, iar etnologia trebuie să treacă de la *tipologiile simple* de pînă acum, sprijinite numai pe *baze tehnologice* elaborate ca instrumente de muncă pentru

<sup>27</sup> Jean Poirier, *Le programme de l'ethnologie*, în *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 580-589.

*acoperirea intereselor teoretice sau aplicative* ale unor lucrări de etnologie chiar reputeate, la *tipologii complexe*, elaborate pe *baze statistico-matematice*, pentru fundamentarea obiectivității lor maxime sub raport general uman.

Deoarece unii etnologi și-au construit pînă în prezent tipologii etnologice personale, pornind de la criteriul propriu de sistematizare, rezultate din necesități inevitabile de argumentare, ridicate de modul lor particular de a gândi științific, tipologiile lor culturale nu se aseamănă între ele, nu se sprijină unele pe altele, sînt contradictorii și chiar contrare, atît sub raport conceptual cît și axiologic. Cum cele mai opiniatre tipologii culturale au fost extrase după Jean Poirier din „preconcepții abuzive, din lacune și erori de interpretare”<sup>28</sup> a materialului de teren, arhivă și muzeu, era natural să se ajungă la confuzii de sistematizare pe plan universal și la denaturarea rolului lor instrumental de concepte de reprezentare a realității culturale.

O *tipologie etnologică* unitară, universal-valabilă pentru toți etnologii, care să exprime imaginea abstractă a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, nu va putea fi elaborată decît printr-un consens unanim, promovat de *redactarea colectivă* a unor opere de interes general cultural cum sînt *atlasurile etnografice* naționale și cele internaționale. Deocamdată prin aceste *instrumente de lucru* atît de folosite în acțiunea de creație științifică a unor popoare, cum sînt atlasurile etnografice, se poate face primul pas în domeniul unificării *criteriilor* de inventariere a materialului de teren și viziunii de exprimare cartografică.

În acest sens s-a realizat un început promițător însă deocamdată acceptat numai parțial și cu rezerve<sup>29</sup>. Această nouă tipologie etnologică reconsiderată va trebui să aibă la bază : a) *un sistem de criterii* teoretice, comun tuturor *științelor etnologice particulare* și valabil în conexiunea lui cu sistemele similare și corelate celorlalte științe umaniste ; b) *un inventar etnologic universal*, sprijinit pe o clasificare *rațională, suplă și deschisă*, a conceptelor relative la fenomenele și faptele de civilizație și cultură populară.

O dată fixate cadrele generale ale acestei tipologii etnologice ca instrument de gîndire și reprezentare logică, fundamentat pe formalizarea și conceptualizarea fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, operația valorificării pe planul *atlasurilor, dicționarelor și studiilor* va fi mult ușurată. Pînă atunci însă, se impune cu stringență să cunoaștem cu titlu de informație și valoare de sugestie caracteristicile conținutului fiecărei *tipologii etnologice elaborate* pînă în prezent în diverse ocazii ale cercetării științifice și cartografierii pe probleme și sisteme de gîndire etnologică, pentru a putea astfel reține și folosi în redactarea AER-ului ceea ce constituie *bunuri cîștigate și valori recunoscute* pe planul creației științifice particulare în acest domeniu.

Acceptarea în prezent a unor termeni de comparație asupra tipologiilor etnologice, de circulație teoretică sau aplicativă redusă sau dezvoltată, poate constitui punctul de reper și ipoteza de lucru a unei tipologii etnologice reclamate de redactarea AER-ului. Folosirea rezultatelor trebuie să primească girul unei comisii de specialiști în baza unei analize concrete a ceea ce este *bun științific unanim cîștigat*, valabil de preluat,

<sup>28</sup> Jean Poirier, *op. cit.*, p. 583.

<sup>29</sup> G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas. A. Summary* în „Ethnology” VI (1967), nr. 2.

adaptat și aplicat în redactarea Atlasului etnografic al României. Aceasta pe baza ideii că *tipul este o unitate de măsură statistico-matematică* a unei categorii de concepte asupra fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură, cu o difuzare, frecvență și intensitate deosebită în viața unei etnii<sup>30</sup>. Accepția va fi relevantă de altfel și de contribuția științelor etnologice particulare în consens statistico-matematic cu celelalte științe umaniste.

Cele mai complexe concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară le alcătuiesc produsele *teoriei modelării culturale*.

Fenomenele și faptele de civilizație și cultură încep să fie tot mai insistent studiate și sub alte aspecte conceptuale decât cele menționate. Comportamentul civilizatoriu sau cultural și relațiile sociale corespunzătoare sînt surprinse de un ansamblu de coordonate care le determină poziția și încadrarea lor în realitatea spirituală a mediului înconjurător. Conceptele analitice care urmăresc să sistematizeze și explice realitatea social-culturală, sub raport teoretic și aplicativ, se numesc *modele*. Ideea de *model* pare a fi fost elaborată în domeniul științelor tehnologice și de aici a fi trecut în acela al științelor umaniste. Științele tehnologice au început cu studiul *machetelor miniaturale* sub formă de șabloane și eșantioane pentru a cerceta proprietățile obiectelor astfel modelate. Modelele tehnologice ne dau o cunoaștere reală a lucrurilor observate; ne pot da și o cunoaștere imaginată, neverificabilă totdeauna experimental, a unor fenomene sau fapte ce pot fi fictive. În consecință *modelul tehnologic* este „un mecanism artificial analog unui mecanism dat sau proiectat al cărui scop este de a face să se descopere prin funcționarea lui proprietățile mecanismului dat sau proiectului”<sup>31</sup>. Aceasta este totodată definiția unui *model fizic*. Construcția *modelelor tehnologice* se efectuează cu ajutorul raționamentului analogic. Din tehnologie, modelul a trecut în domeniul *informației științifice* de ordinul științelor naturii și umaniste. În această trecere, modelul a căpătat înțelesul de *suportul unei informații analitice* care în structura ei se opune informației impresioniste.

În științele umaniste elaborarea *modelului* este rezultatul unei adaptări a metodei modelării la condiții noi de reprezentare conceptuală a realității<sup>32</sup>. În această situație se poate spune că *modelul etnologic* reprezintă un caz particular de modelare a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară pe planul gnoseologiei etnologice. Studiul modelului etnologic a fost inițiat de Ruth Benedict<sup>33</sup>. Această teoreticiană a modelării în etnologie a pornit de la analiza descriptivă a culturii pentru a ajunge la conceptele rezultate din această analiză. În accepția dată de Ruth Benedict modelul etnologic este o expresie culturală, o „formă plasmatică” adică un cadru formativ al culturii unui popor, prin care acesta își

<sup>30</sup> Romulus Vulcănescu, *Tipologie etnologică*, comunicare la sesiunea științifică a Consiliului Muzeelor, Buc., 1965 (în curs de publicare).

<sup>31</sup> *La Cybernétique et les enseignements*, în „Europe”, mai-juin, Paris, 1965.

<sup>32</sup> Claude Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 304—317, 334—340; 340—351; *International dictionary of regional european ethnology and folklore*, I, Copenhaga 1960, p. 82—84; V. Săhleanu, *Metoda modelării*, în *Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, București, 1963, p. 362—374. Jean Guillaumin, *Des modèles statistiques pour l'ethnologie*, în *Etnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 385—429; H. H. Stahl, *Unealta de lucru a „modelului” sociologic creat de D. Gusti*, în *Sociologia militans* II, București, 1969, p. 11 și u.



descoperă și formulează fizionomia, ideologia, obiceiurile și stilul de viață etnică.

Modelul cultural capătă astfel valoarea unei formule a „temperamentului unei civilizații”, a „stimulentului unei activități dinamice a societății”. O dată creat, el se dezvoltă organic de la o generație la alta, de la o etapă de viață social-economică la alta, este asimilat de societate și acționează tiranic ca o *forță modelatoare* a activităților sociale la care se referă. De aceea el a fost considerat uneori ca *indicatorul unui comportament cultural sau al unui sistem de relații culturale*. Etnologilor le revine meritul de a descoperi structura acestor *creații spirituale* și a descrie și caracteriza prin ele modul de viață și stilul de cultură al unui popor. Mergând pe urmele dihotomiei tipologice a lui Fr. Nietzsche, Ruth Benedict stabilește două *modele culturale* fundamental opuse, între care oscilează o gamă indefinită de modele culturale intermediare. Cunoașterea unui model cultural trebuie să treacă prin două faze: prin *individualizarea conținutului* lui și prin *integrarea lui formală în contextul celorlalte modele*. După Ruth Benedict, etnologul trebuie să aibă o *viziune integrală a vieții materiale și spirituale* a unui popor pentru a surprinde modelele culturale corespunzătoare. În concepția lui Ruth Benedict *modelul cultural* este un concept formal-analitic realizat în spiritul teoriei Gestaltetnologie [etnologia formei] după care analiza formelor culturale singulare trebuie făcută prin *experiența etnologiei totale*, ceea ce înseamnă că, în esența ei, cunoașterea modelului cultural nu trebuie realizată prin „intuiție intelectuală”, care este „o tentativă preștiințifică de cunoaștere”, ci printr-o *tehnică-științifică adecvată și complexă* care să țină socoteală de întreaga cultură din care modelul în cauză face parte integrantă.

Noțiunea de *model cultural* este reluată de C. Lévy-Strauss și definită în opoziție cu *norma culturală*<sup>34</sup>. Modelul cultural în această nouă accepțiune etnologică capătă valoarea unui polisilogism analitic elaborat de societatea însăși asupra propriilor ei aspecte sau elemente de civilizație și cultură populară. Făurirea unui model cultural este în acest caz un proces de creație spirituală de lungă durată în care se cristalizează o profundă experiență de civilizație și cultură. În esența lui modelul cultural funcționează ca un instrument de explicare a realității și de ilustrare a coerenței sistemelor de relații social-culturale. În al doilea rând, noțiunea de *model cultural* a fost elaborată de C. Lévy-Strauss în raport cu aceea de *structură socială*. Modelele culturale sînt construite după conținutul realității empirice. Pentru a fi valabile în societatea respectivă ele trebuie să corespundă unui cod de condiții formale: structura lui să ofere un caracter de sistem, să aparțină unui flux de transformări, să reacționeze în conformitate cu modificarea unui element autogen, construcția lui să țină seama de toate faptele observate sub raport metodologic<sup>35</sup>. C. Lévy-Strauss pledează pentru două tipuri de modele culturale, întâi pentru „acelea a căror elemente constitutive sînt la scara fenomenelor” pe care le numește *modele mecanice* și apoi pentru „acelea a căror elemente sînt la o scară diferită” pe care le numește *modele statisti-*

<sup>33</sup> Ruth Benedict, *Modelli di cultura*, Milano, 1960 (trad. ital.).

<sup>34</sup> C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 308—309.

<sup>35</sup> C. Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 306.

ce<sup>36</sup>. Totuși convine că aceleași fenomene pot releva ambele tipuri de modele, după modul cum se grupează între ele sau cu alte fenomene. Modelele culturale se pot *substitui* normal între ele.

Cercetările etnologice au interesul să construiască modele ale căror proprietăți formale să fie din punct de vedere al comparației și al explicației reductibile la proprietățile altor modele similare sau probabile. Ceea ce înseamnă că modelele culturale sînt *reductibile* între ele.

În eforturile lor de a recurge la metoda modelării, etnografia și etnologia stabilesc *modele culturale* bazate pe *observația empirică* „Etnografia și etnologia care corespunzînd respectiv la două etape ale aceleiași cercetări ajung să țină seamă de *modele mecanice*”<sup>37</sup>.

Punînd accentul pe modelele mecanice C. Lévy-Strauss face impresia că exclude modelele statistice din preocupările etnografiei și etnologiei. Criticînd soluția lui B. P. Murdock care urmărește să *construiască modele mecanice cu ajutorul metodei statistice*, C. Lévy-Strauss uită că totuși stabilise mai înainte că, datorită substituirii și reductibilității, un tip de model poate fi înlocuit prin altul; trăsătură caracteristică teoriei actuale a modelării.

Studiul modelării în etnologie urmărește, după C. Lévy-Strauss, stabilirea de *modele culturale parțiale* în comparație cu *modelele culturale totale*; de „*modele pe scara mică*, destinate analizei comparative a variațiilor concomitente”, în comparație cu *modelul integral al unei societăți date*; a *micromodelului cultural* în comparație cu *macromodelul cultural*.

Mellville J. Herskovits reia problema „fenomenului modelului (pattern)”<sup>38</sup>, punîndu-l în legătură cu *presiunea socială, convenția comunitară și conduita civilizatorie sau culturală a societății*. El susține că „modelul se definește ca *formă caracteristică pe care o iau instituțiile unei civilizații*”, ca „*aspectul obiectiv al conduitei umane*”, ca *formulă regularizatoare a creației unui bun cultural sau a unei valori culturale*.

Principalele caracteristici ale acestui tip de *model cultural* țin de *valoarea indicativă sau normativă a conduitei și relațiilor culturale* într-o societate dată. « Modelajul, după M. J. Herskovits, nu are efectul unei cămăși de forță; el nu este o barieră cu privire la civilizațiile vecine. El dă linia de urmat. Există constituirea unui model în sens tehnic de „cultură” însă cu contururi flexibile și modificabile... cu toate schimbările neconvenite ale expresiei lui »<sup>39</sup>.

Modul de viață, civilizația și cultura unui popor sînt organizate pe bază de *sisteme de modele de conduită acceptate de societate*. Diferitele sisteme de modele care determină aspectele și formele civilizației și culturii populare, consistența instituțiilor, cutumelor și tradițiilor populare, pot fi surprinse în structura lor conceptuală și ilustrate documentar în simbolismul lor istoric. Modelele culturale devin în aceste condiții noi *concepte de reprezentare cartografică*, de analiză și comprehensiune a structurii parțiale sau globale și a dinamicii culturale a unei societăți date prin intermediul hărților.

<sup>37</sup> C. Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 313.

<sup>38</sup> Mellville Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, f.a., p. 121—134.

<sup>39</sup> Mellville Herskovits, *op. cit.*, p. 128.

Cartografierea unui model cultural, într-o operă de tipul AER, poate fi ideată după felul cum sînt acceptați, aleși și folosiți *indicatori culturali* pentru a stabili o corelație internă între structura schemelor și a tipologiei contextului fenomenului sau faptului de modelat.

Teoria și tehnica modelării lasă să se întrevadă astfel posibilitatea folosirii *modelelor culturale în transpoziția lor cartografică cu ajutorul metodei statistice* ca și în cazul schemelor și tipurilor. În acest sens s-au elaborat *modele de civilizație și cultură noi*, prin intermediul *submetodei statistice a eșantionării*. G. P. Murdock chiar a extras eșantioane ale variațiilor culturale înăuntrul ariilor de cultură populară, pe *400 de grupe de societăți*, pentru a studia tipurile de *modele culturale interetnice* ale acestor societăți. Pentru fiecare grup a selecționat o societate socotită reprezentativă, astfel rezultînd un model (eșantion) al lumii format din 200 de unități<sup>40</sup>. Nu rezultatele la care a ajuns G. P. Murdock, în stabilirea modelelor culturale pentru „Atlasul lumii” preconizat de el, ne interesează, deoarece în substanța lor unele concluzii sînt de-a dreptul discutabile, ei tehnica particulară a aplicării eșantionului în elaborarea modelelor culturale ce pot fi incluse într-un atlas etnografic și considerarea eșantionajului ca mijlocul practic de modelare culturală stabilit prin intermediul statisticii matematice<sup>41</sup>.

În AER s-ar putea folosi cele două tipuri de modele culturale: cel statistic ca material de reprezentare cartografică și cel mecanic ca material de ilustrare lexică în textele anexe la cartograme.

În elaborarea unei opere etnografice, de tipul AER, se poate trece gradat de la ancheta generalizată pe țară asupra elementelor și aspectelor civilizației și culturii populare, efectuată prin concursul *științelor etnologice particulare*, la un *sistem corelat de modele culturale analitico-descriptive și statistico-matematice* relevate de ancheta interdisciplinară, care să acopere nevoile unei imagini complexe și viziuni unitare despre viață și lume a poporului român.

În concluzie, problema cartografierii etnografice, a aspectelor și elementelor fenomenelor de civilizație și cultură populară, trebuie să pornească de la *conceptele de reprezentare cartografică* în care intră schemele, tipurile și modelele pentru a ajunge la modalitățile lor ilustrativ-documentare de expunere grafică.

Platforma tematică a AER, indiferent de extensiunea ei în timp și spațiu, trebuie să includă cele *trei submetode ale clasificării structurale*, schematizarea, tipologizarea și modelarea pentru a putea completa astfel lipsurile unei submetode prin aporturile alteia, reprezentarea mecanică prin aceea dialectică. Aceasta pentru că din experiența interdisciplinară generalizată pentru efectuarea unui atlas etnografic s-a ajuns la consensul că aspecte și elemente de civilizație și cultură, sesizate de științele etnologice particulare, pot fi prezentate mai bine unele sub formă

<sup>40</sup> G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas*, A. Summary in „Ethnology” VI (1967), nr. 2.

<sup>41</sup> Paul Geiger, Richard Weiss și colab., *Atlas der schweizerischen Volkskunde* (A.S.V.), Zürich, 1951 (5 fascicule); Mathias Zender, *Atlas der deutschen Volkskunde*, Marburg, 1959 (3 fascicule); P. Pèpe et M. Tisserand-Perrier, *Méthodes statistiques dans les sciences humaines*, Paris, 1962, p. 169—256; G. P. Murdock, *Cross-Cultural Sampling*, in „Ethnology” ian. 1966, V. 1, p. 97—114; Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 402—417; Abraham A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Mouton, Paris, 1967, p. 13—15, 33—35.

de *scheme culturale*, altele sub formă de *tipuri culturale* și altele sub forma de *modele culturale*. Frecvența, gradul și valoarea teoretică a acestor concepte etnologice crește sau scade în funcție de comprehensiunea tematică a fenomenelor de cartografiat și de tehnica ilustrării documentare într-o operă de extensiunea atlasului.

În această perspectivă AER ar putea folosi în doze ce se vor dovedi corelate contextului, conceptele de reprezentare cartografică în albume de hărți și în textele anexe la albume.

Redactarea AER trebuie să țină seama și să includă însă experiența de conceptualizare a reprezentărilor de cartografiat și tehnica modalităților de ilustrare documentară folosită pînă în prezent în *Atlasul lingvistic român*, coroborate cu cele inițiate pentru alcătuirea *Atlasului geografic al României*, *Atlasului arheologic al României* și *Atlasul antropologic al României*.

## CONCEPTS DE LA REPRÉSENTATION CARTOGRAPHIQUE EN ETHNOGRAPHIE : SCHÉMAS, TYPES ET MODÈLES

L'étude a pour but l'analyse du problème de la corrélation entre le contenu et la forme des concepts de la représentation cartographique en ethnographie, c'est-à-dire des schémas, des types et des modèles culturels, ainsi que leurs modalités graphiques pour l'illustration documentaire, afin de découvrir les méthodes et les techniques les plus adéquates à l'élaboration des concepts de rédaction, quant à l'appareil et la structure rédactionnelle de l'Atlas ethnographique de la Roumanie.

La cartographie des phénomènes et des faits, des éléments et des données de la civilisation et de la culture populaire présente deux aspects essentiels concernant la rédaction d'un atlas ethnographique : le premier théorique, le second applicatif. L'aspect théorique comprend, d'après l'auteur, la connaissance et la mise en valeur des idées concernant le schéma ethnographique, la typologie ethnographique et le modelage ethnographique. On peut établir, sur la base de cette connaissance, les modalités graphiques d'illustration documentaire correspondant le mieux à la rédaction des cahiers de chartes, et celles correspondant aux textes auxiliaires. On passe ensuite de la sémiologie graphique, relevée par l'étude des diagrammes, des graphes et des cartogrammes, à l'axiologie sémiologique relevée par l'étude de la typologie culturelle et du modelage culturel. L'auteur soutient, en concluant, que ces trois catégories de concepts de représentation cartographiques en ethnographie, mises en corrélation avec leurs modalités d'illustration documentaire, peuvent et doivent être utilisées pour la rédaction de l'A.E.R. dans les proportions réclamées par le contenu et la forme des phénomènes et des faits de civilisation et de culture populaire qu'ils doivent représenter, ainsi que par la structure particulière de l'Atlas et des implications pluridisciplinaires qui découlent de la mise en valeur du matériel donné.

La conception fondamentale et les thèmes ethnographiques énoncés seront représentés par une gamme plus variée de possibilités méthodologiques et techniques, suivant l'essor qu'a pris la rédaction des atlas ethnographiques au XX<sup>e</sup> siècle.

## DESPRE UNELE ASPECTE INOVATOARE ÎN PRACTICA MUZICII POPULARE INSTRUMENTALE

FLORIN GEORGESCU

La toate popoarele și în toate timpurile instrumentele muzicale au avut un rol hotărâtor în dezvoltarea muzicii, după cum, la rîndul său, arta sunetelor le-a influențat apariția, diversificarea și treptata perfecționare, printr-un îndelungat proces, ale cărui etape sînt astăzi în bună parte reconstituite, cercetate și explicate.

Prin aserțiunea de mai sus încercăm să dăm un succint răspuns întrebării puse de André Schaeffner : „...muzica este opera instrumentelor sale, sau ele au fost construite după chipul ei?”<sup>1</sup>. În acest raport dintre arta muzicală și „obiectele” sonore de care ea se servește, credem că este vorba de un circuit în dublu sens : pe de o parte, dezvoltarea și rafinarea gîndirii muzicale a omului a dus la conceperea instrumentelor muzicale, ca verigă necesară în șirul posibilităților sale de exprimare bazată pe limbaj articulat, cîntec și dans — și totodată ca mijloace de completare a resurselor oferite în acest sens de propriul său corp<sup>2</sup>, într-un mod analog aceluia prin care, în procesul muncii, unealta a făcut să crească în mod considerabil randamentul mîinii ; pe de altă parte, o dată apărute, instrumentele muzicale au furnizat muzicii însăși numeroase sugestii, pe care aceasta le-a încorporat în bagajul experienței sale „sub forma unor scări modale, a unor desene melodice tipice, a unor modalități de cîntare prearmonică, a unor genuri”<sup>3</sup> folclorice, precum și a preocupărilor — relativ mai recente — pentru culoarea sunetului.

<sup>1</sup> André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris, Payot, 1936, p. 9 : „, Quel mode de relation s'établit-il ainsi entre la musique et les objets sonores ou bruyants dont elle provoque l'emploi ? De combien leur est-elle débitrice ; est-elle faite de tous les sons, de tous les bruits qu'ils peuvent produire ? Ou n'aurions-nous pas restreint le nombre et le registre des instruments aux seuls qui nous paraissent le mieux figurer ce que nous appelons musique ? S'est-elle constituée selon la disparat de tous les procédés sonores, et se reconnaît-elle auprès de chacun d'eux ? Ou bien est-ce l'exemple de quelques-uns, réputés plus musicaux, qui a limité le choix de tous ? Bref, la musique est-elle l'oeuvre de ses instruments, ou n'ont-ils été construits que selon son image ? ” (Sublinierea ultimei fraze ne aparține).

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>3</sup> Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, cap. V — *Instrumentele muzicale populare*, p. 412.

Tot după autorul menționat, problema instrumentelor este tangențială celei a limitelor muzicii: „un obiect este sonor; după ce se poate recunoaște că este *muzical*? ”<sup>4</sup>. Acceptînd ideea că geniul uman concretizat într-o anumită formă de sensibilitate îl poate „muzicaliza”, adesea nu putem spune — mai ales pentru instrumentele pe care nu le mai întîlnim în practica prezentului — *cum* anume și mai ales *în ce măsură*, cită vreme lipsese indiciile în legătură cu tehnica de execuție. Cercetătorul nu mai dispune în acest caz decît de cîmpul supozițiilor întemeiate pe „plauzibil”, însă trebuie să țină cont — după cum observă Curt Sachs — că „plauzibilitatea este un rău sfătuitor ”<sup>5</sup>. Oricum, într-o „artă a eferului” — cum caracteriza el muzica acum patru decenii — instrumentele muzicale rămîn „elementul peren, stabil și palpabil”<sup>6</sup>, constituind, totuși, punctul de plecare cel mai sigur.

Asemănătoare istoriei folclorului, care „nu este un proces de neîntreruptă perfecționare a tuturor genurilor și tuturor creațiilor ”<sup>7</sup>, istoria instrumentelor muzicale prezintă o fenomenologie complexă, în care *noul* se dezvoltă din vechi și coexistă uneori multă vreme cu acesta, tradiția în continuă primenire face loc celor mai variate elemente înnoitoare, grefate cîteodată chiar pe alte tulpini decît cele originare, iar evoluția poate înregistra — cel puțin pe unele planuri de importanță secundară — manifestări cu caracter involutiv. În lucrarea de față ne propunem a evidenția, rezumativ și sistematic, tocmai aspectele principale și specifice ale relației *tradiție-inovație*, privită din punct de vedere organologic, în muzica populară românească.

Se știe că cea dintîi (și în același timp cea mai puternică) tendință a tradiției — în orice domeniu — este de natură conservatoare, urmărind să păstreze cît mai fidel un ansamblu de fapte dobîndite printr-o îndelungă și selectivă acumulare. Pe de altă parte însă, concomitent cu eliminarea a ceea ce devine perimat, tradiția asimilează noul în diferite forme și grade, ingerînd caracteristicile acestuia într-un ritm mai lent sau mai rapid, sub

<sup>4</sup> André Schaeffner, *op. cit.*, p. 9.

<sup>5</sup> Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928), Hilversum, Frits A. M. Knuf, 1965, p. 4 : „Wie liesse sich feststellen, ob nicht auf einer Dreilochflöte durch Halbdeckung oder Gabelgriffe mehr Töne und kleinere Stufen erzielt worden sind, als auf einer Vergleichsflöte, die mit vier Löchern den Eindruck grösserer Leistungsfähigkeit macht? Bin ich sicher, dass der Klang, den ein zurückgebliebenes Volk seinen Instrumenten entnimmt, ebenso edel ist wie der, den einst sein musikalisch vielleicht überlegenes Ahnenvolk erzielte? Weiss ich denn, ob das vertrocknete Tongerät einer untergangenen Welt, das ich aus dem Museumsschrank hebe, mir mehr als einen Schatten dessen gewährt, was es einst geübten Händen und Lippen schenkte? Lehrt nicht tägliche Erfahrung, dass der rhythmische Sinn der Naturvölker dem des Europäers weit überlegen ist, dass ein hinterindischer Bläser auf seinem Schilfrohr mehr Technik hat als der moderne Böhmflötist, dass der japanische Kotospieler Feinheiten aus den Saiten zieht, die der Europäer kaum nachempfinden, geschweige denn nachahmen kann? « Plausibilität » ist eine schlechte Beraterin. Sie führt irre im Vergleichbaren, sie schweigt, wenn es gilt, weitauseinanderliegende Dinge zusammenzuschliessen. Niemand wird heute mehr die Entscheidung wagen wollen, ob Schlitztrommel oder Trompete, ob Flöte oder Kürbissrassel, « plausiblerweise » früher entstanden sind”.

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 1.

<sup>7</sup> N. D. Putilov, *Problemi izucenia istorii russkogo folklora*, in „Problemi sovremennoi folkloristiki”, Leningrad, 1958, p. 20. Citat după Mihai Pop, *Tradiție și innoire în folclorul român contemporan*, in „Analele Universității C. I. Parhon”, București, Seria Științe sociale — Filologie, nr. 15, 1959, extras, p. 41.



influența variabilă a factorilor de ordin social-istoric. În acest mod, felurile trăsături innoitoare se plasează pe locuri diferite între polul tradiției și cel al inovației, mai aproape ori mai departe de una din aceste două extreme (luate abstract în accepțiile lor cele mai pure), în funcție de nuanța mai profund tradițională sau mai radical innoitoare a fenomenului în cauză. Constantin Brăiloiu vede aici „un dublu efort de integrare și adaptare, care pe de o parte tinde să toarne atributele civilizației moderne în tiparul tradiției, iar pe de altă parte să impună acestei tradiții aspectul lumii contemporane”<sup>8</sup>. Etnomuzicologul român a dezvăluit astfel esența problemei, fără a-și propune să o adâncească. Dorind să pătrundem — din punctul de vedere care ne interesează — în infrastructura acesteia, să-i cercetăm varietatea detaliilor care demonstrează o dată în plus bogata imaginație și uimitorul spirit inventiv al poporului nostru, urmează să luăm în considerare trei categorii de inovații cu referire la : A) *construcția instrumentelor muzicale*, B) *tehnica execuției instrumentale* — și C) *îmbogățirea mijloacelor de expresie*.

A) Inovațiile din prima categorie, legate și de perfecționări cu caracter *ergologic*, par a fi cele mai numeroase și se pot împărți, după natura cazurilor, în mai multe grupe.

1. *Înlocuirea materialelor tradiționale de construcție cu altele noi, aparținând produselor industriale „semifabricate”*. Astfel, *solzul de pește*<sup>9</sup> — folosit cu multă îndemânare de locuitorii de pe malul apelor — este uneori înlocuit printr-o „țiplă” de celuloid<sup>10</sup> ; în nordul țării (în Oaș, Maramureș și Bucovina), în locul lemnului de brad, paltin, frasin, alun sau tei, pentru confecționarea *buciumului* se folosește mai frecvent tabla de fier<sup>11</sup>, a cărei prelucrare mai ușoară simplifică întreaga operație; *tilinca*, odinioară din lemn de salcie<sup>12</sup>, soc, răchită sau paltin<sup>13</sup>, poate fi

<sup>8</sup> Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la „Revue de Musicologie”, nr. 40, Paris, Librairie Fischbacher, p. 7 ; „un double effort d'intégration et d'adaptation qui tend d'une part à couler les attributs de la civilisation moderne dans le moule de la tradition, d'autre part à imposer à cette tradition l'aspect du monde contemporain”. Exemplificând, autorul arată : „Dans le premier cas, le paysan coupera sa chaussure ancestrale dans un pneu crevé, dans le second l'écolier viendra à la ville vêtu d'un veston à l'occidentale, ou peu s'en faut, mais fait d'une étoffe tissée par sa mère sur l'ancien métier domestique. Semblable à cette chaussure est le cor des Alpes (*bucium*) en fer blanc (autrefois en bois et en écorce de bouleau ou de griotter), semblable à ce veston la guitare italienne amputée de plusieurs cordes pour permettre un accompagnement semblable à celui de l'ancienne *cobza*, de plus en plus rare”.

<sup>9</sup> Prelevat de obicei de la un crap-femelă (*Cyprinus carpio*), de mărime mijlocie.

<sup>10</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956, p. 25.

<sup>11</sup> Cf. Titus Cerne, *Dicționar de muzică*, vol. I A-D, Iași, [1898], p. 129 : „Pe unele locuri găsim tot sub numele de *bucium* instrumente formate dintr-un tub conic de tinichea”. Vezi și nota 8.

<sup>12</sup> Salcia este indicată ca material de construcție în cea mai veche descriere a instrumentului : Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II (Zweiter oder historischer Teil), Wien, 1781, p. 419 : „... *tilinca* n-are nici dop, nici găuri, este făcută din *salcie* [sublinierea noastră]. Ea dă tonurile cerute după cum se acoperă deschizătura de jos cu degetul, mai mult sau mai puțin, ori se lasă deschisă”. Mențiune reprodusă după Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52.

<sup>13</sup> Esențele enumerate sînt cuprinse în descrierea, mai nouă cu un secol, a lui Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în „Almanah musical”, anul III (1877), p. 71 : „... *tilinca* este instrumentul nostru primitiv de suflare din specia flautelor ; ea ... se compune dintr-o țevie cilindrică de lemn de *soc*, *paltin*, sau de *răchită*

găsită și confecționată din țevă metalică, asemenea unora dintre fluiere <sup>14</sup>. Un interpret popular la acest instrument s-a dovedit și mai ingenios, obținându-și tilinca dintr-un tub de masă plastică (destinat instalațiilor electrice), pe care și l-a ajustat la lungimea dorită <sup>15</sup>. În aceeași categorie de fapte se încadrează și *cimpoiul* cu burduf de cauciuc din cameră auto <sup>16</sup> (fig. 1) și *xilofonul* cu plăci de sticlă <sup>17</sup>, și unele *coarde* înlocuite de nevoie sau din rațiuni de ordin practic cu fir de mătase, la vioară <sup>18</sup>, și cu cablu telefonic, la violoncel <sup>19</sup>.

2. *Adaptarea la care au fost supuse unele instrumente spre a putea servi și unor scopuri utilitare.* Aci sînt de menționat toarta atașată fluiерului spre a putea fi legat la brîu, *fluierul-baston* („în botă”) și *fluierul-bici* <sup>20</sup> (fig. 2).

3. *Perfecționarea unor instrumente muzicale vechi.* Aflăte de secole în practica muzicală a poporului nostru, în variante specifice acestuia, asemenea instrumente nu au încetat de a prezenta încă interes, solicitînd fantezia creatoare a interpreților.

a) *Drîmba*, spre exemplu, folosită de un mare număr de popoare din Europa, Asia și Oceania <sup>21</sup>, este de mult cunoscută și pe pămîntul românesc, unde, în zilele noastre, este supusă unor interesante înnoiri: dacă un constructor al ei a avut ideea de a o prevedea cu o calotă metalică

sfredelit; bătrîinii ne spun că în timpurile vechi se făcea și din coajă de lemn de *tei* (tilia); unele sînt legate în cîteva locuri cu coajă de lemn de *cireș* ca să nu crape”. Apud Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52. (Exceptînd denumirea instrumentului, sublinierile ne aparțin.)

<sup>14</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 48 și 55: „Tilinca se mai face din coajă de salcie, coajă de răchită ori *țevă de metal*” (sublinierea noastră). Vezi și lucrarea: *Tilinca — ein uraltes rumänisches Volksmusikinstrument*, de același autor, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Aedes academiae scientiarum hungaricae budapestini, MCMLVII, p. 108 și 113.

<sup>15</sup> Este vorba de tilinca lui Ioan Hrușcovski de 62 ani, din com. Șerbăuți — jud. Suceava. A se vedea fișa instrumentului (I. 25.911) și înregistrările sonore mg. 2.631 a-h, din Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Culegere făcută în București, la 13.V.1964, de Gottfried Habenicht.

<sup>16</sup> Vezi foto nr. 24.332—24.334 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol.

<sup>17</sup> Cf. Ioan R. Nicola, *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania*, în „Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei” pe anii 1959—1961, extras, p. 350: se menționează *xilofonul* construit de Gavril Martocean, lăutar din com. Belțug — jud. Satu-Mare. În notă, autorul arată că înregistrările făcute cu acest instrument se află în fonoteca de la „Radio-Cluj”.

<sup>18</sup> O astfel de înlocuire se produce numai în cazul corzii *mi*, denumită „subțire” în terminologia lăutărească. Din declarația lăutarului Grigore Dima zis Gore Ionescu, în vîrstă de 50 ani (la data culegerii), rezultă că lăutarii bătrîni cîntau permanent în acest chip: „...cu subțirea de mătase, lungă de 2—3 metri, restu ce rămînea îl incolăcea pã gitu viorii”. Culegere de Tiberiu Alexandru, la 31. III. 1950. Cf. și lucrarea sa *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 127 și 130.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*, p. 326. Practica aceasta este intilnită — printre alții — la lăutarii din Covăsinț — jud. Arad, la care violoncelul avînd numai trei coarde, acordate *Sol — La — Re* acompaniază cu coardele libere, ciupite și bătute. Autorul menționează însă că „strunele instrumentului... din cablu de telefon, se dezacordează adesea în timpul execuției”.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 63.

<sup>21</sup> Vezi *Maultrommel*, în Curt Sachs, *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 255 b; tipuri, forme și descrierea lor, la același autor: *Geist und Werden der Musikinstrumente...*, *op. cit.*, p. 108—109, 210—213 și 230.

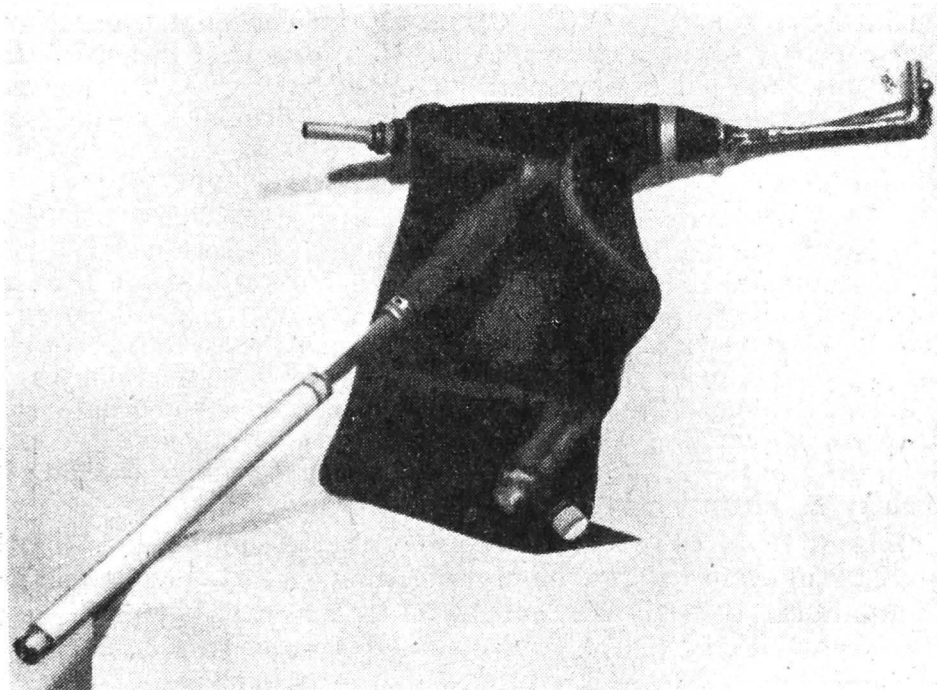


Fig. 1. — Cimpoi cu burduf de cauciuc din cameră auto (foto 6.764 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol). Execuția fotografiilor : Constantin Popescu — Laboratorul foto al I.E.F. București.

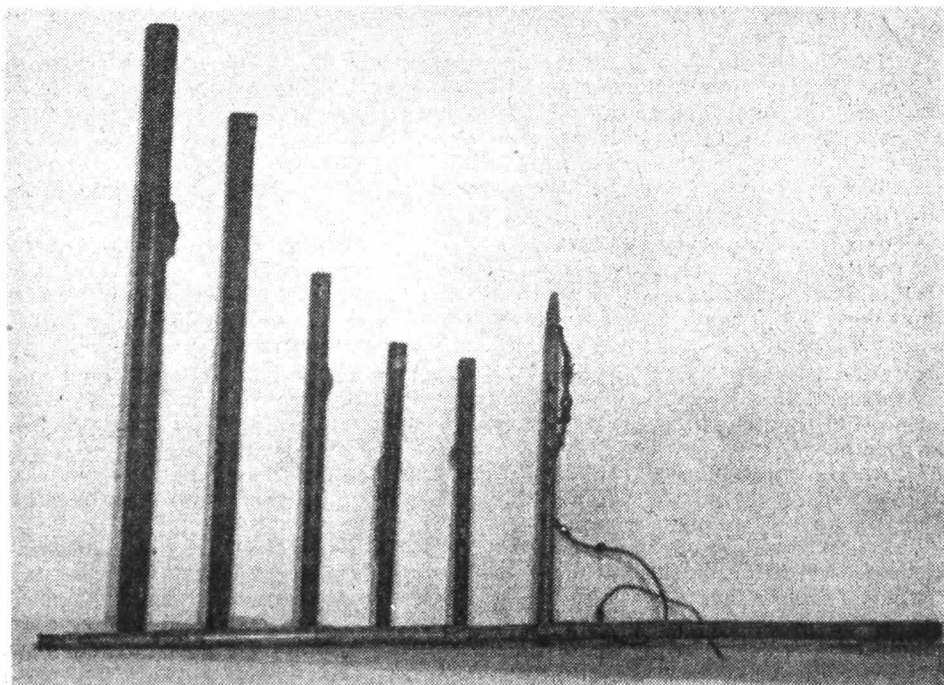


Fig. 2. — Fluiere cu toartă, fluier-bici și fluier-baston („in botă”) (foto 6.194 — Arhiva. I.E.F.).

pentru întărirea sunetului <sup>22</sup> (fig. 3), un altul a conceput o garnitură de drîmbe, constînd din 3 instrumente acordate diferit și încastrate într-o montură unică de lemn, prevăzută cu miner <sup>23</sup> (fig. 4). Tot acesta din urmă, continuîndu-și căutările, a confecționat o drîmbă înzestrată cu un dispozitiv electronic de amplificare; prin aceasta, vechiul instrument aparținînd grupei *idiofonelor* (sau *lingrafonelor* — după Antoine Cherbuliez), va trebui clasificat și în categoria instrumentelor *electrofone*.

b) Foarte răspîndit în țara noastră, unde este reprezentat printr-o familie care numără 13 membri <sup>24</sup>, *fluierul* constituie și el obiect de inovații, vizînd scopuri diferite, ca : îmbunătățirea sonorității prin *adaptarea unui pavilion* de clarinet <sup>25</sup>, *construcția din două segmente cu ansamblare telescopică*, permițînd un acordaj între anumite limite <sup>26</sup>, confecționarea unui *fluier dublu*, cu două tuburi în același bloc de lemn dar acordate fiecare altfel, spre a se mări posibilitățile tehnice ale instrumentului <sup>27</sup>, construirea de „*serii*” de *fluiere*, egale sau diferite ca mărime însă acordate între ele, pentru a putea cînta împreună <sup>28</sup> ș.a.

c) De o vîrstă ce se adîncește în trecutul istoric, *naiul* este întilnit astăzi cu 18 tuburi în varianta moldovenească și cu 23 sau chiar mai multe în cea muntenească <sup>29</sup>. Mărirea numărului lor s-a realizat treptat, în procesul confruntării tradiției cu tendințele inovatoare. În a doua jumătate

<sup>22</sup> Pleșa Ion din Laloșu — jud. Vîlcea. Cf. foto 38.972—38.974 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Nicol.

<sup>23</sup> *Drîmba triplă* construită de Ion Constantinescu din București (talentat interpret la acest instrument) prezintă un apreciabil grad de finisare, ceea ce poate constitui o dovadă a interesului și pasiunii constructorului pentru obiectul inovației sale. Cf. foto 12.252 — 12.254, Arhiva I.E.F.

<sup>24</sup> *Fluierile* folosite de poporul român sînt sau fără nici o deschizătură pentru degete (tilinca), sau prevăzute cu un număr de 5—8 deschideri. Nu se cunosc forme intermediare. De mărimi diferite, confecționate cel mai adesea din lemn, apoi din metal și numai în foarte puține cazuri din os, avînd în majoritate gura așezată transversal și relativ rar lateral, ele se grupează în : 4 tipuri semitraversiere (fără dop), 7 — drepte (cu dop) și 2 — traversiere. A se vedea Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 48—49, precum și *Tilinca...*, *op. cit.*, p. 108—109, a aceluiași autor.

<sup>25</sup> O asemenea modificare poate fi adusă fie unui „fluier” cu ancie, ca în cazul instrumentelor construite de Teodor Balcău din Iacobeni-Soporul de Cîmpie — jud. Cluj și Vasile Bădărău din Boju — jud. Cluj (cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353), fie unui fluier obișnuit „cumpărat de la piață”, cum a procedat Alexandru Bulza, de 17 ani, din Mocirla — jud. Arad. Vezi I. 13. 597, culegător Ion Florea, Ineu, 12. VIII. 1951.

<sup>26</sup> Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353. Aceeași încercare a fost făcută și de Iosif Velescu, cunoscut interpret bucureștean la fluier cu aproximativ trei decenii în urmă, „călăuzindu-se probabil după fluierule cu plise, construite de fabricile din străinătate”. Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>27</sup> Ioan R. Nicola, *ibidem*. După precizarea autorului, care posedă un asemenea instrument în colecția sa personală, constructorul nu este cunoscut. Acesta a aplicat, în inovația sa, principiul constructiv al *fluierului gemănal*.

<sup>28</sup> Unii constructori populari, ca Iustin Sora din Ticvanu Mic — jud. Caraș-Severin, confecționează fluiere de dimensiuni aproximativ egale, gîndite să se potrivească între ele. Cf. Tiberiu Alexandru, *Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvanu Mic (raionul Oravița)*, în „Revista de folclor”, București, IV, 1959, nr. 1—2, p. 114. Alții, ca Mihai Lăcătuș din Cîmpulung Moldovenească — jud. Suceava, fac familii de fluiere compuse din exemplare de dimensiuni diferite (mare, mijlocie și mică), pentru ca „să se poată obține cîntarea pe trei voci”. Vezi lucrarea *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 58, de același autor.

<sup>29</sup> Vasile Nicolescu, *Naiul*. Contribuții la cunoașterea instrumentelor populare, în „Muzica”, supliment nr. 6/1954, p. 11.

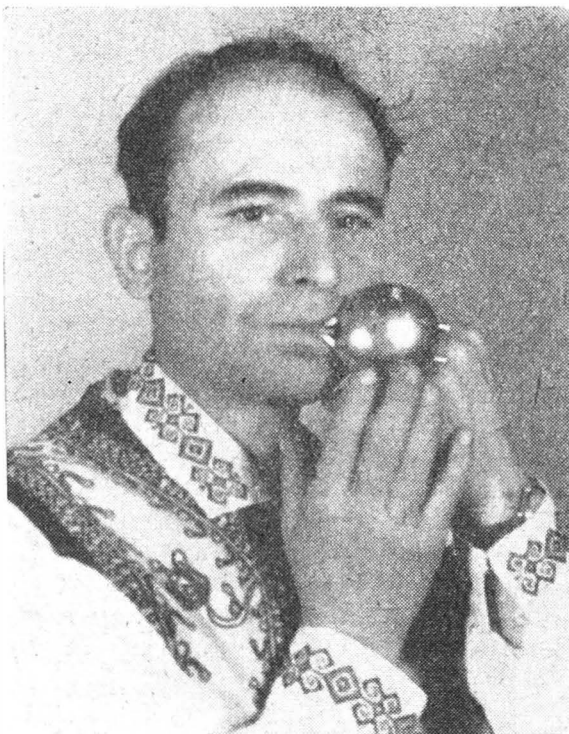


Fig. 3. — Pleșa Nicolae din Laloșu — jud. Vilcea, cîntînd din drimba construită de el, prevăzută cu calotă metalică de rezonanță (foto 39.027 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol).

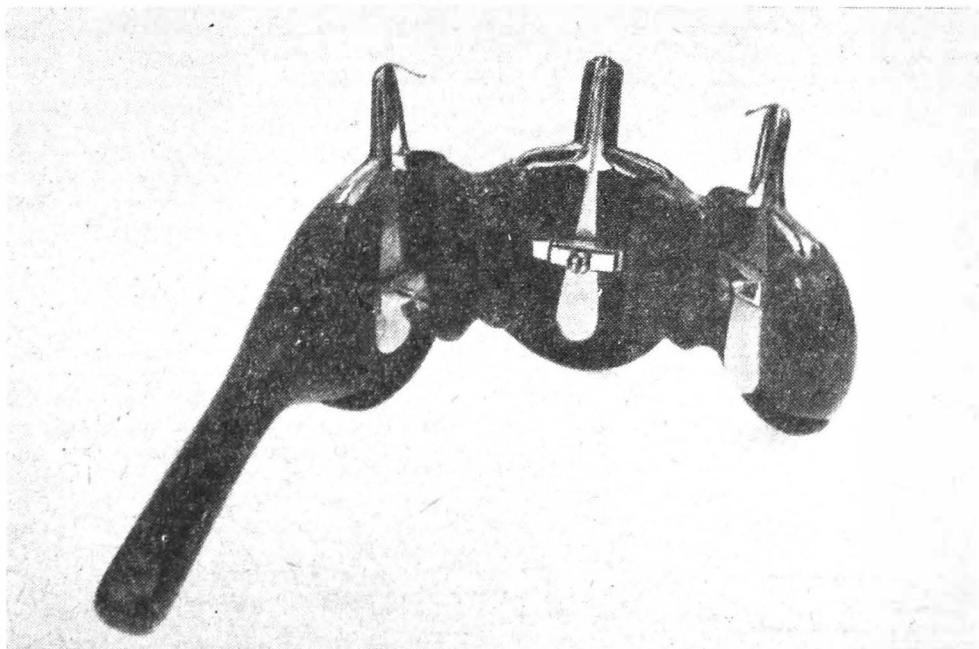


Fig. 4. — Drimbă triplă în montură de lemn — constructor Ion Constantinescu din București (foto 12.251 — Arhiva I.E.F.).

a secolului al XVIII-lea naiul dispunea deja de 20 de tuburi <sup>30</sup>, însă există atestări că în trecut numărul acestora era cu mult mai mic, variind între 5 și 8 <sup>31</sup>.

d) Dintre instrumentele *cordofone* tradiționale, *cobza* — ca variantă a *lăutei* — este cunoscută într-o formă apropiată celei actuale de circa 300 de ani <sup>32</sup>, iar principalele preocupări în legătură cu perfecționarea ei au urmărit lungirea gîtului, o prindere mai bună a coardelor la cuierul instrumentului și îmbunătățirea rezonanței acestuia <sup>33</sup>.

4. *Efectuarea de transformări și adaptări la unele instrumente moderne, preluate în practica instrumentală populară.* Dintre cele mai importante modificări, ar fi aici de amintit :

— închiderea parțială cu un dop de ceară a orificiului de acces al aerului în tubul sonor al *taragotului* sau al *saxofonului*, ceea ce duce la o economisire a suflului și la ușoara urcare a tonului <sup>34</sup>;

— blocarea sau chiar demontarea unor clape la *clarinet* — fapt care echivalează cu aducerea acestui instrument la acel nivel de accesibilitate la care să poată corespunde milenarei tradiții și experiențe asimilate de interpreți în minuirea fluietului <sup>35</sup>;

— montarea unui popic („șoim”), mai înalt, la *vioară*, precum și a unui căluș cu profilul drept <sup>36</sup> la *vioara de acompaniament* și la *violă*, pentru a se putea cînta simultan fie pe coardele I—II—III, fie pe III și IV <sup>37</sup>;

<sup>30</sup> Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, *op. cit.*, p. 452 : „Ausser der Siebenpfeife (Moskal) welche bey ihnen [bei den Walachen — n.n.] bis zwanzig Röhrechen, mithin eben so viele diatonische Töne hat. . .” (sublinierile ne aparțin). Apud Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer despre nai*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom. 10, 1965, nr. 2, p. 218. Din afirmația lui Sulzer că instrumentul avea în vremea sa *pînă la 20* de tuburi rezultă că autorul l-a cunoscut atît în această formă cit și în altele intermediare, cu un număr mai redus de tuburi ; nu este însă exclus să mai fi existat încă, pe atunci, și varianta corespunzînd *stricto sensu* denumirii de *Siebenpfeife* (nai cu 7 tuburi).

<sup>31</sup> Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 73 : „La început acest instrument a avut cinci, șase și apoi șapte țevii. . .”. Cu patru ani înaintea apariției lucrării lui Fr. J. Sulzer, aflăm că *naiul* era „un fluiet cu 8 găuri în care suflu plimbîndu-l în sus și în jos supt buze”. Vezi M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iași, 1777. Lucrarea a fost publicată într-o nouă ediție la Neufhâtel în 1781 și în traducere românească de N. I. Orășanu, sub titlul *Istoria Moldaviei și a României cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781*, București, 1857. Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale. . . , op. cit.*, p. 71. O inovație recentă în construcția instrumentului constă din adăugarea unui număr de tuburi în registrul grav, în scopul imitării sunetelor buciului (naiul Gh. Zamfir).

<sup>32</sup> Lucilia Georgescu, *Relația lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom 12, 1967, nr. 2, p. 144.

<sup>33</sup> Roman Boianciuc din Suceava, maestru luthier și director al Fabricii de instrumente muzicale din Reghin, a prevăzut cuierul cobzei cu un mecanism de mandolină, a suprimat deschizătura triunghiulară de pe fața instrumentului și a înlocuit bucata de piele (lipită pe această față) cu o plăcuță de molift, iar grinda de sub cordar cu o stinghie de lemn, obținînd o apreciabilă ameliorare a rezonanței ; cobzarul Ion Zlotea-Cobzar Bătrîn își atribuie înlocuirea bucății de piele cu una de furnir etc. — cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale. . . , op. cit.*, p. 116—117.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 93.

<sup>35</sup> Idem, *ibidem*, p. 92. Vezi și I. 13.605 — blocajele efectuate de Pavel Nosea la clapele clarinetului său — Arhiva I.E.F., culegător Mircea Chiriac, București, 31. III. 1949.

<sup>36</sup> Această amenajare se întîlnește într-o porțiune largă a teritoriului Transilvaniei, cuprinzînd părțile Năsăudului, ale Clujului și cea mai mare parte din bazinul Mureșului, cu pătrunderi pînă în nordul Banatului.

<sup>37</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale. . . , op. cit.*, p. 132—134, *passim*. Vezi la același autor și studiul : *Vioara ca instrument muzical popular*, în „Revista de folclor”, București, II, 1957, nr. 3, p. 48—49 *passim*.



— *adăugarea* unor coarde suplimentare la *vioară*, coarde de rezonanță denumite și „teluri”<sup>38</sup>, care, vibrând prin simpatie, întăresc sonoritatea sunetelor înrudite<sup>39</sup>. Iată un element tradițional, provenind probabil de la așa-numitul „*keman grecesc*”<sup>40</sup>, folosit în veacurile trecute pe meleagurile române, element care a supraviețuit instrumentului însuși, transmitându-se în practica populară, îndeosebi în cea profesional-lăutărească a viorii, din zona subcarpatică meridională a țării<sup>41</sup>;

— *suprimarea* unor coarde „active”, existente în formula constructivă inițială a unor instrumente cordofone, și anume: la *vioara de acompaniament* și la *violă* se suprimă de obicei o singură coardă, I-a sau a IV-a; la *violoncel* se renunță la coarda a IV-a; la *contrabas* pot lipsi coardele I și II sau numai coarda I-a; la *chitară* se scot 2—4 coarde, astfel încît în varianta chitarei „cobzite” din Oltenia instrumentul rămîne cu 3—4 coarde, iar în aceea a „zongorei” maramureșene cu numai 2—3<sup>42</sup>.

5. *Însușirea meșteșugului de construire a unor instrumente muzicale moderne și a unor accesorii și utilaje de fabrică*, după metode proprii și cu mijloace uneori improvizate. Fără o pregătire de specialitate — sau realizată cel mult pe cale autodidactică — dar cu talent și pasiune, constructorii amatori din rîndul maselor populare au ajuns să producă, adesea cu un înalt grad de măiestrie, instrumente cum sînt: *clarinetul*<sup>43</sup> (fig. 5),

<sup>38</sup> *Tell* = coardă de alamă (termen de origină turco-arabă). Cf. Curt Sachs, *Real-Lexikon...*, op. cit., p. 380 b. Uneori denumirea poate să indice coarda cea mai subțire a unui instrument cordofon. Apud Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, op. cit., p. 37, nota 20.

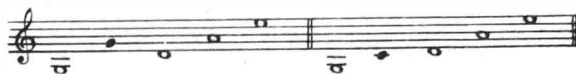
<sup>39</sup> *Telurile* sînt coarde metalice subțiri (*mi*<sup>2</sup>): legate de nasturele viorii, ele trec pe sub *cordar*, apoi prin partea inferioară a *călușului*, pe sub *limbă* și peste *pragul telurilor*, prinziindu-se la *cuierul* instrumentului. Numărul lor poate varia între 5 și 7. Formule de acordaj:



Unii lăutari folosesc o singură coardă, așezată obișnuit, pe căluș, intercalată între coardele *sol* și *re*<sup>1</sup>:

a) Tirgoviște

b) Tirgoviște și Făgăraș



Vezi Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, op. cit., p. 37—38.

<sup>40</sup> Instrumentul avea 4 sau 6 coarde și respectiv tot atitea coarde de rezonanță. Vezi *kemânge rûmi* în Curt Sachs, *Real-Lexikon...*, op. cit., p. 207 a.

<sup>41</sup> În special în părțile Vrancei și în Oltenia.

<sup>42</sup> Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, op. cit., p. 120—121, 132, 134, 136—137, passim.

<sup>43</sup> Un exemplar, al cărui constructor nu se cunoaște, a fost achiziționat din părțile Covasnei de prof. Dan Smîntînescu. Se păstrează în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București.

*taragotul*<sup>44</sup>, *harpa*<sup>45</sup>, *vioara*<sup>46</sup> și *vioara „cu pîlnie”* (sistem Tiebel-Radio)<sup>47</sup> (fig. 6), — precum și *coarde de vioară*, răsucite cu ajutorul unui dispozitiv ad-hoc sau folosind o mașină de cusut transformată<sup>48</sup>.

6. *Crearea unor instrumente populare inedite.* Aceste încercări se limitează aproape exclusiv la grupa instrumentelor *aerofone*, clasa celor cu ancie. Este vorba mai mult de experimente care se înscriu pe linia celor



Fig. 5. — Clarinet de construcție populară; reproducere după exemplarul aflat în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București. Constructorul neidentificat (foto 6.851 — Arhiva I.E.F.).

mai recente tendințe și care, eventual, ar putea fi interpretate ca încercări de reînviere a tradiției fostei *surle*<sup>49</sup>, instrument cu ancie dublă, înrudit cu *zurnă-ua* cunoscută astăzi la muzicanții turco-tătari din Dobrogea. Dintre aceste instrumente, semnalate sporadic și aflate încă într-o fază de tatonare a principiilor de construcție, vom numi „*oboitul*” de *trestie*

<sup>44</sup> Instrument de tipul saxofonului, construit din lemn (perfecționare, de către J. V. Schunda — Budapesta, a vechiului *lároगतó*). Dintre constructorii populari români, foarte bun pare a fi Ion Mura din Roșia Nouă — jud. Arad. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 92—93.

<sup>45</sup> Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 365—366 : Joseph Krischer (n. 10. III. 1888 în Dognecea — jud. Caraș-Severin), de profesiune mecanic-lăcătuș.

<sup>46</sup> Lăsind deoparte lutherii autohtoni profesioniști, cei mai mulți formați în străinătate, numărul constructorilor populari amatori de la orașe și sate (dintre care unii au dat lucrări valoroase) rămâne încă destul de mare : Iuliu Chilla (1862—1935, Bistrița-Năsăud), Dimitrie Știrbulescu (1869—1938, Poiana Țapului — jud. Prahova), Alexandru Mouja (1873—1958, Baia Mare), Iacob Corcea (n. 1878, Feleac — jud. Cluj), Bucsy Gabor (n. 1880, Cluj), Aron Albu (1883—1958, Mușca — jud. Alba), Friedrich Kleverkaus (n. 1890, Brașov), Mihail Gh. Rădulescu (1892—1953, Buzău), Gheorghe Cicu (n. 1894), Janós Duka (n. 1899, Arcuș — jud. Covasna), Petru Florian (n. 1900, Preluca Nouă — jud. Maramureș), Tiberian Alexandru (1900—1944, Cluj), Petru Finta (n. 1905, Bicsad — jud. Satu Mare), Savel Ichimescu (n. 1909), Pál Török (n. 1911, Craidorolt — jud. Satu Mare), Francisc Fülöp (n. 1912, Cluj), Simó Gabor (Tg. Mureș), Ene Voicu Traian (Gorgonești-Preazna — jud. Ilfov), Vasile Bogdan (Babșa — jud. Timiș), Sidor Andronicescu (Fundu Moldovei — jud. Suceava), Lajos Kalmar (Olari — jud. Arad) ș.a. — Cf. Zoltán Hegyesi, *Vioara și constructorii ei*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 259—270 *passim*, și Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 355—364.

<sup>47</sup> Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 365, menționează pe Aurel Jurca (Bonțești — jud. Arad) și pe Ion Mărgineanu (Ocnita — jud. Bistrița-Năsăud). Vezi și Nicolae Rădulescu, *Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă. Tradiție și inovație în organologia populară*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom. 12, 1967, nr. 5, p. 375—382.

<sup>48</sup> Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 366 : Alexandru Lăcătuș (Cătina — jud. Cluj) și Fr. Fülöp (Cluj).

<sup>49</sup> Vezi Ion Mușlea, *Obiceul Junilor brașoveni*. Studiu de folclor din *Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1930, p. 56—58 și planșa III.

din unele părți ale Transilvaniei<sup>50</sup>, *tîlvul* — instrument confecționat dintr-o tîgvă uscată<sup>51</sup>, *fluierul cu ancie* existent în câteva modele în mai multe locuri din Moldova<sup>52</sup> (fig. 7), ca și așa-zisul *pui de cimpoi*, fluier dublu din trestie de mare, cu ancie și tuburi inegale<sup>53</sup>.

7. Specializarea „de masă” (în unele așezări rurale) și chiar pe faze (prin diviziunea muncii în interiorul unui grup de sate), în procesul de

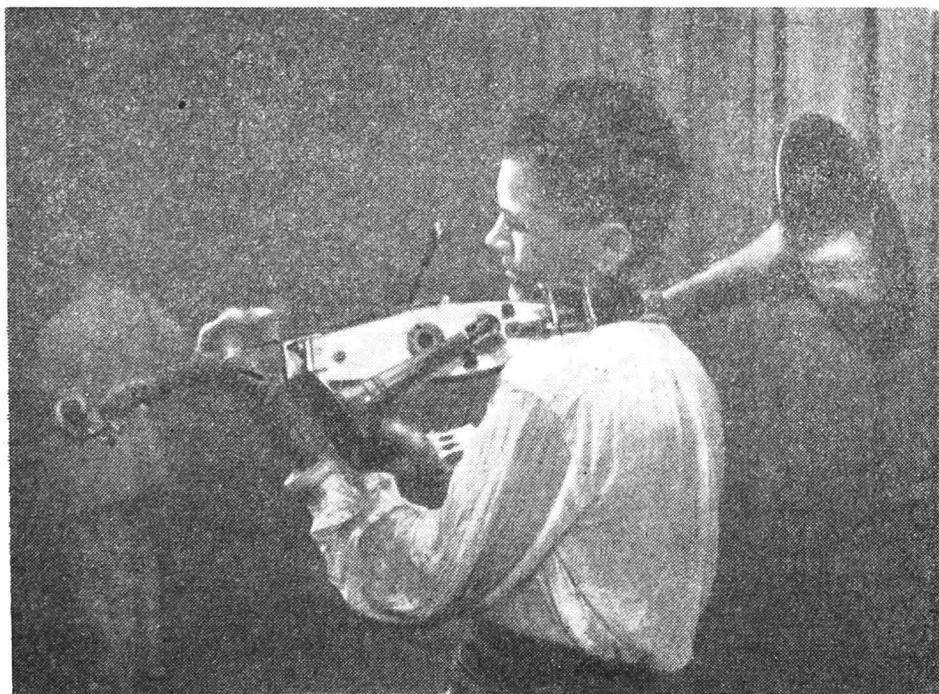


Fig. 6. — Vioară Tiebel-Radio de construcție populară; instrumentul este prevăzut cu două pîlnii fapt ce reprezintă el însuși o inovație (Arhiva I.E.F.).

*construire și valorificare a instrumentelor muzicale populare.* Cu timpul s-a ajuns astfel la constituirea, cunoașterea și recunoașterea unor adevărate centre de producție a instrumentelor, în special buciume (de tipul *tulnicului*)<sup>54</sup> și fluieru<sup>55</sup>, centre care au nu numai o veche tradiție, ci și o binemeritată faimă, câștigată pentru valoarea artistică și calitățile acustice ale exemplarelor produse.

<sup>50</sup> A se vedea descrierea la Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354. Instrumentul are ancie simplă.

<sup>51</sup> Fructul plantei ierbacee *Lagenaria vulgaris*, din familia cucurbitaceelor. Denumirea de *tîgvă* sau *tîgvă* se aplică atât fructului (în formă de carafă) cât și plantei însăși (cf. *Dicționarul limbii române moderne*. București, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 859). Instrumentul, cu ancie simplă, a fost construit de Vasile Diaconu din Gura Văii — jud. Vâlcea. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale... op. cit.*, p. 91.

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p. 90—91: fluierul cu ancie construite de Ion Mihăilă (Palanca — jud. Bacău), Constantin Bursuc (Negrești — jud. Bacău) și Gligoraș Balaure (Furceni — jud. Galați).

<sup>53</sup> Idem, *ibidem*, p. 89—90: constructor Grigore Tudose din com. Leu — jud. Dolj.

<sup>54</sup> Com. Vidra de Sus — jud. Alba. Cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 351.

<sup>55</sup> Com. Hodac — jud. Mureș (cf. Tiberiu Alexandru, *Despre meșterii „fluierași” din Hodac*, în „Studii și cercetări de etnografie și artă populară”, București, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, 1965, p. 271—307), Vaideeni — jud. Vâlcea, Blăjeni,

B) O a doua categorie de inovații interesează planul tehnicii populare instrumentale. Și aici sînt de sesizat soluții și procedee originale, unele apărute mai de mult iar altele mai recent, rod al ingeniozității omului din popor, sau rezultat al unei atitudini estetice a acestuia față de muzica pe care o cultivă. Avem astfel de înregistrat mai întii cîteva aspecte particulare, ținînd de domeniul unor efecte speciale, cum ar fi : cîntul la fluier



Fig. 7. — „Fluier” cu ancie construit de Ion Mihăilă din satul Popoi, com. Palanca — jud. Bacău (foto 6.719 — Arhiva I.E.F.).

cu țeava „înfundată”, prin astupare cu degetul ori cu un dop de hîrtie sau pîine, practicat mai ales în Oltenia <sup>56</sup>; *isonul gutural* — socotit semn de virtuozitate — în cîntarea zisă „ciobănească” la același instrument <sup>57</sup>; *cîntul simultan* la două fluier sau chiar două paie <sup>58</sup>; *execuția directă pe*

Obirșia — jud. Hunedoara și Hălmăgel — jud. Arad. Un grup de așezări de la poalele muntelui Găina prezintă următoarea organizare a „producției” de fluier: satele Tomnatec, Potingani, Mihăilești, Zdrapți și Vața de Sus — pregătirea materialului lemnos; satul Junc — confecționarea propriu-zisă; satele Bulzești, Grohot, Avram Iancu și Vidra de Jos — vînzarea fluierelor. Cf. Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 352—353.

<sup>56</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>57</sup> Emilia Comișel, *op. cit.*, p. 421.

<sup>58</sup> Costea Pallin, *Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori. Instrumentiști și dansatori*, în „Muzica”, „supliment nr. 9/1954, p. 13.

„caraba” și „hangul” cimpoiului<sup>59</sup>; surdinaarea sunetelor cu mijloace improvizate (de regulă o batistă), la țambalul mic portativ<sup>60</sup> etc.

Caracteristice, pentru instrumentele muzicale aerofone populare, sînt mijloacele prin care interpretii urmăresc să le multiplice și să le îmbunătățească performanțele. Se știe astfel că ei folosesc în acest scop fie unele digitații „în furcă” (*Gabelgriffe*), fie procedeul acoperirii pe jumătate a deschiderilor practicate pentru degete în lungul tubului sonor. Asemenea tehnici sînt cunoscute la diverse popoare, inclusiv cel român, numai că în stadiul actual al cercetărilor este aproape imposibil a se preciza care sînt cele proprii poporului nostru și în ce pot consta diferențele specifice.

Un capitol aparte pentru inovațiile de ordin tehnic-interpretativ trebuie rezervat viorii, instrument a cărui existență este semnalată în țara noastră încă din anul 1633<sup>61</sup>, de către Niccolò Barsi<sup>62</sup>. Un argument în sprijinul tezei referitoare la înlocuirea treptată în Țările Române a *keman*-ului<sup>63</sup> prin vioară<sup>64</sup> pare a fi și faptul că se mai pot încă întîlni — deși numai rareori — lăutari-violoniști care cîntă ținînd instrumentul așezat vertical pe genunchi<sup>65</sup>. Aceasta probează că ne aflăm, pentru a doua oară, în fața unui transplant al tradiției pe o tulpină nouă. În mîna lăutarilor vioara s-a generalizat ca instrument solistic, dobîndind ea însăși o tradiție și totodată o tehnică particulară. În afară de inversarea ordinii coardelor (în cazul mai rar al instrumentiștilor „stîngați”)<sup>66</sup> și de unele efecte speciale, ca așezarea unui pahar pe tabla de rezonanță, pentru obținerea unui timbru nazal, sau legarea unui fir din păr de cal de coarda *re*, spre a se imita sfîrșitul unui fus<sup>67</sup>, lăutarii folosesc în genere procedee neuzitate în practica cultă a instrumentului, cum sînt: rezemarea lui de piept, sprijinirea palmei mîinii stîngi de gîtul viorii, intonațiile netemperate și frecvențele portamente, trilul fals lăutăresc (în fapt un *vibrato* foarte larg), trilurile pe coarde libere<sup>68</sup>, sunetele flautate „ca din caval” ș.a.

<sup>59</sup> Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354.

<sup>60</sup> Se evită confuzia sonoră ce ar rezulta din amestecarea sunetelor, dacă acestora nu li s-ar scurta astfel durata vibrațiilor.

<sup>61</sup> Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom 10, 1965, nr. 3, p. 271—273.

<sup>62</sup> Niccolò Barsi, *Nuova e vera relatione del viaggio fatto da Niccolò Barsi da Lucca nell'anno 1632 sino all' 1639 nelle parti di Tartaria, Circasia, Abazza e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi...*. Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea *Le voyage de Niccolò Barsi en Moldavie (1633)*, 56 p. Extras din *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris-București, 1925. Apud Elisabeta Dolinescu, *op. cit.*, p. 270, nota 5.

<sup>63</sup> *Keman* (*kemānġe*): instrument cordofon (prevăzut cu 2 coarde) de origine asiatică; existent în întreaga lume islamică inclusiv în Egipt, la începutul secolului al X-lea, a ajuns la Bizanț în secolele XI—XII (cf. Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1964, p. 42). Instrumentul a pătruns și în Țările Române. În timpul cîntării se ținea vertical, ca și *viola da gamba*. Varianta sa, *sine keman*-ul, se ținea rezemat de piept întocmai ca *viola de braccio*. Vezi Curt Sachs, *Real-Lexikon...*, *op. cit.*, p. 347.

<sup>64</sup> Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 32—33.

<sup>65</sup> Idem, *ibidem*, p. 49, nota 155 (lăutarul orb Nicolae Corduneanu din Pipirig — jud. Bacău).

<sup>66</sup> Idem *ibidem*.

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 50.

<sup>68</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

Tehnici lăutărești aparte sînt aplicate și la alte instrumente cordofone, din care am putea aminti aici ciupirea coardelor chitarei cu un plectru de lemn (în Maramureș) ori cu o pană de gîscă (în Oltenia), sau ciupirea și lovirea coardelor la violoncel cu baghete de lemn (în vestul Transilvaniei), ca manieră de acompaniament avînd la bază figurația metrică<sup>69</sup>.

C) O ultimă categorie de aspecte înnoitoare privește îmbogățirea mijloacelor de expresie, care se datorează aceleiași receptivități față de nou a poporului român. Chiar dacă unele fapte cunosc azi o vechime care se pierde într-un trecut îndepărtat, momentul statornicirii lor a avut un caracter revolutiv și ca atare inovator. Schimbările intervenite în funcția unor instrumente ilustrează concludent această legătură între nou și vechi: nouă la timpul apariției dar veche pentru epoca noastră este utilizarea unui instrument solistic, cum ar fi *fluierul*, ca acompaniator în stil heterofonic al glasului omenesc; invers, vechi instrumente de acompaniament ca *țambalul* sau *cobza*, vădesc astăzi — ca fenomen mai nou — o tendință de folosire solistică<sup>70</sup>. Vechi, de asemenea, sînt rudimentele de polifonie bazată pe ison și, în schimb, mult mai noi procedeele întemeiate pe principiul imitației. Dezvoltarea gîndirii armonice populare, cristalizată în muzica lăutărească în forme care — cu unele adaptări — includ și o parte din experiența armoniei clasice, s-a realizat destul de lent și tardiv (abia în secolul trecut); tradiția ciștigată în acest răstimp relativ scurt prezintă însă o certă importanță și pentru creația muzicală cultă, fapt subliniat în valoroasele studii scrise pînă acum asupra acestei probleme<sup>71</sup>.

Domeniului relației *tradiție-inovație*, cu privire la lărgirea continuă a gamei mijloacelor de expresie, i se adaugă, mai departe, și alte manifestări. În practica muzicii populare s-au ivit, prin adoptare, instrumente necunoscute pînă în veacul trecut. Au fost introduse astfel *clarinetul*, *goarna* militară, *trompetele* și majoritatea reprezentanților familiei *saxhornilor*, în parte sub influența activității fanfarelor sătești din Moldova și Banat;

<sup>69</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale... op. cit.*, p. 120—121 și 136, passim.

<sup>70</sup> Observația privește în special practica țambalului în Oltenia, Muntenia și Moldova, unde, prin tradiție, acest instrument avea în cadrul formațiilor un rol exclusiv acompaniator.

<sup>71</sup> Referindu-ne numai la lucrările românești, sînt de menționat (în ordinea apariției): Zeno Vancea, *Contribuții la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutărești*, în „Muzica”, București, III, 1953, nr. 4, p. 12—17; Tiberiu Alexandru, *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*, în „Muzica”, București, IX, 1959, nr. 3, p. 14—19; nr. 10, p. 20—25; nr. 12, p. 22—26; X, 1960, nr. 3, p. 30—34; nr. 9, p. 29—34; nr. 10, p. 19—21; Pascal Bentoiu, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, în „Muzica”, București, XII, 1962, nr. 1, p. 13—21; nr. 8, p. 25—29 + 5 exemple muzicale; XIII, 1963, nr. 5, p. 11—15 (republicat în „Studii de muzicologie”, vol. I, București, Editura Muzicală, 1965, p. 147—214); Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, IX, 1964, nr. 2, p. 159—174; Gheorghe Ciobanu, *Lăularii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969, p. 91—106. Alte citeva contribuții se datoresc cercetătorilor maghiari: György Ligeti, *Egy Aradmegyei román együttes*, în *Emlékkönyv Kódaty Zoltán 70 születésnapjára*, szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953, p. 399—404; Avasi Béla, *A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján)*, Budapest, „Néprajzi értesítő”, 36, 1954, p. 25—45 (cu rezumat în l. franceză); Lajtha László, *Széki gyűjtés*, Budapest, Zeneműkiadó, 1954, 363 p. (Népzenei monográphiák, II). (Pieseale nr. 1—29 în transcriere integrală, cu acompaniament.)

înaintea primului război mondial au apărut *taragotul*<sup>72</sup>, *armonica de gură* și cea cu butoane, iar între cele două războaie *saxofonul*<sup>73</sup> și *acordeonul*. Oarecum paralel cu aceasta s-a produs și substituirea unor instrumente acompaniatoare, prin altele cu posibilități mai mari: chitara a înlocuit în unele locuri cobza, locul amîndurora a fost luat în general de țambal, care la rîndul său cedează acum pasul în fața acordeonului.

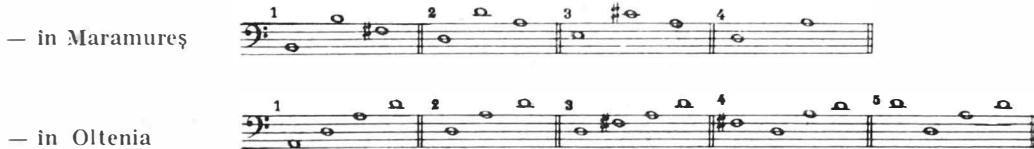
Generatoare a celor mai numeroase aspecte inovatoare, privind îmbogățirea resurselor expresive, ni se pare însă a fi utilizarea pe scară largă a *scordaturilor*<sup>74</sup>, la instrumentele cu coarde: la chitară<sup>75</sup>, violoncel<sup>76</sup>, violă<sup>77</sup>, vioară de acompaniament<sup>78</sup> și mai ales la vioara cu rol solistic. În istoria acestui instrument fenomenul nu este tocmai atît de nou, întrucît chiar din secolele trecute scordaturile au fost folosite — cu implicații de ordin tehnic sau expresiv<sup>79</sup> — în practica profesională cultă

<sup>72</sup> Introdus, către anul 1910, de lăutarul bănățean Luță Ioviță din Dalci — jud. Caraș-Severin. Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, op. cit., p. 92.

<sup>73</sup> Din cele 8 mărimi în care se fabrică astăzi instrumentul construit de Adolph Sax (Cf. Wilhelm Demian, *Teoria instrumentelor*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 132), lăutarii români nu au preluat decît *saxofonul-alto* în *Es*.

<sup>74</sup> *Scordatura* sau *cordatura* (în opoziție cu *accordatura* = acordajul obișnuit al unui instrument), termen imprumutat din l. italiană (fr.: *violin discordé* sau *violin à cordes ravallées*; germ.: *Verstimmung*), desemnează modificările acordajului normal. În secolul al XVI-lea, prin această noțiune se înțelegea coborîrea cu un ton a celei mai grave corzi la *lăută*. Vezi *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, p. 860—861.

<sup>75</sup> Scordaturile chitarei:



Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, op. cit., p. 120—121.

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 136:



<sup>77</sup> Idem, *ibidem*, p. 134 (pentru prima scordatură). Cea de a doua a fost culeasă de același autor la 27—29. V. 1960, în împrejurimile Reghinului. Amănunt particular: lăutarul cîntă pe toate coardele deodată, acestea fiind întinse peste un căluș tăiat drept.



<sup>78</sup> Idem, *Vioara...*, op. cit., p. 48 (formula nr. 3 este cea mai obișnuită):



<sup>79</sup> În afara obținerii unor efecte sonore și imitative deosebite, scordaturile simplifică sau elimină anumite dificultăți tehnice. Idem, *ibidem*, p. 39.



a viorii <sup>80</sup>. Din totalul de 23 pe care l-am putut stabili, 12 scordaturi par a fi necunoscute lăutarilor români <sup>81</sup>; ei au preluat pe cât se pare pe celelalte 11, fiind cele mai frecvente și mai răspândite <sup>82</sup>, la care au adăugat o impresionantă contribuție: nu mai puțin de 26 scordaturi apărute în practica populară, profesional-lăutărească a viorii, reprezentând dovezi ale inventivității instrumentiștilor violoniști sau, parțial poate, eventuale împrumuturi din surse rămase deocamdată neidentificate <sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Cf. A. Lefort și Marc Pincherle, *Le violon*, în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* — fondateur Albert Lavignac, directeur Lionel de la Laurencie — 2-ième partie (Technique — Esthétique — Pédagogie), III — Technique instrumentale (instruments à vent, instruments à percussion, instruments à cordes, instruments automatiques), Paris, Librairie Delagrave, p. 1796; *Riemann Musik Lexikon*, *ibidem*; *Grove's Dictionary of music*, fifth edition, edited by Eric Blom, VII (R — SO), London, MacMillan & Co. Ltd., 1954, p. 659 — 660; David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965, p. 226 — 227.

<sup>81</sup> Comparând datele din lucrările menționate în nota anterioară cu cele cuprinse în studiul lui Tiberiu Alexandru, *Viola...*, *op. cit.*, p. 39 — 47, aceste scordaturi sînt:



*Legendă*: 1. folosită de Emmanuele Barbella și Bartolomeo Campagnoli; 2. Niccolò Paganini; 3. Pietro Nardini; 4 — 6. Michel Corrette; 7 — 12. Heinrich von Biber. Cifrele din paranteză reprezintă numărul de coarde cărora li se modifică tensiunea normală.

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*, — scordaturile provenind, poate, din practica cultă a viorii:



Au fost folosite astfel: 1. Antonio Lolli; 2. Pierre Marie François de Baillot; 3. Niccolò Paganini; 4 — 6. Heinrich von Biber; 7. Charles Auguste de Bériot. Jacques Féréol Mazas, François Hubert Prume; 8. Pietro Castrucci, Giuseppe Tartini, Michel Corrette; 9. Heinrich von Biber, Thomas Baltzar, John Playford; 10. Niccolò Paganini; 11. Gustav Mahler (prima violină solo din *Sinfonia a IV-a* în Sol major, partea a 2-a).

<sup>83</sup> Vezi Tiberiu Alexandru, *Viola...*, *op. cit.*, p. 39 — 47 (pentru scordaturile 1 — 25). Ultima scordatură a fost culeasă de autor la 12. VI. 1954, de la lăutarul Ion Fălcoi din Brădiceni — jud. Gorj.



Nu putem încheia acest capitol fără semnalarea celor mai actuale tendințe cu caracter înnoitor, aparținând ultimelor decenii, și anume:

- combinarea în formații și „ansambluri” a unor instrumente populare *de același fel* (fig. 8), urmărindu-se augmentarea volumului lor sonor;

- combinarea de instrumente populare *diferite*, avându-se în vedere înmulțirea efectelor de culoare sonoră, ca rezultat al diversificării timbrale;

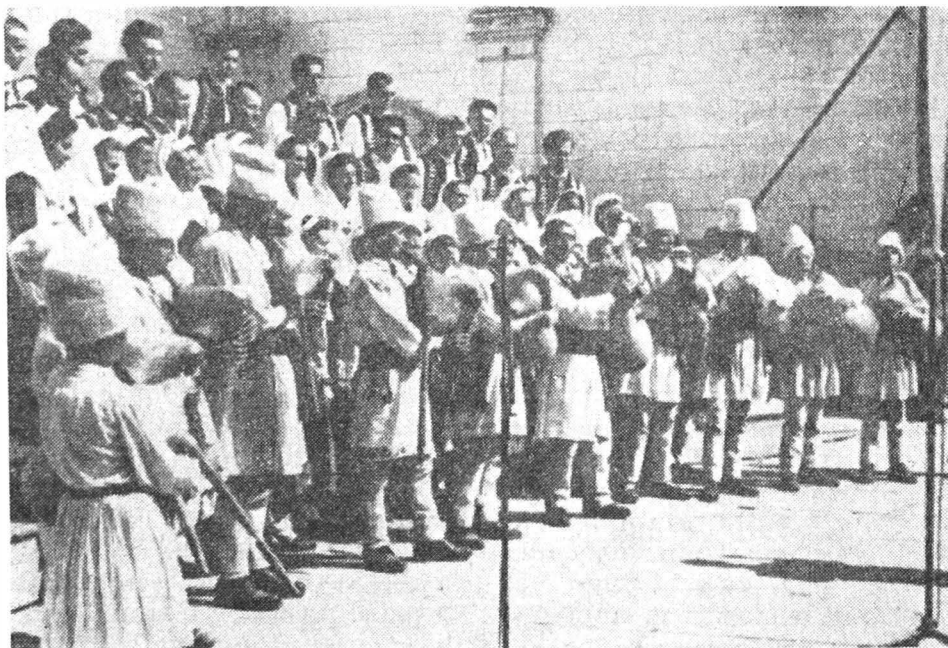
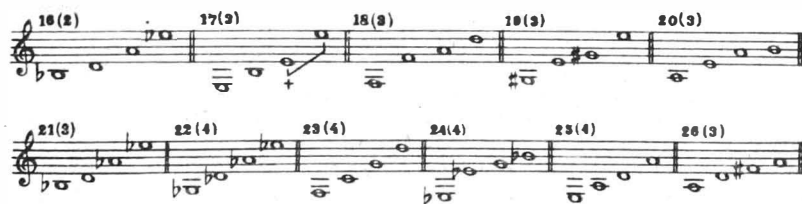


Fig. 8. — „Ansamblu” de cimpoaie din Bătrâni — jud. Prahova (foto 5.576 — Arhiva I.E.F.).



Obs. :+ = se calcă cu același deget deodată pe amândouă coardele. Între procedeul acordării vioarei cu *1 semiton mai sus* (vioara lui Dumitru Bădic din Dumitrești — jud. Vrancea — I. 6.604/AIEF, 13. X. 1938) sau cu *1 ton* (Mihalache Vlădilă din Dăeni — jud. Tulcea — I. 7.942/AIEF, 13. VI. 1940, culegător Emilia Comișel) — aplicat și în muzica cultă (vezi nota 82 ex. 10 și 11) — și coborârea întregului diapazon cu aceleași intervale, lăutarii români par să aibă preferință pentru această ultimă practică; cu *1 semiton mai jos*: vioara lui G. Dudu din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.972/AIEF); cu *1 ton mai jos*, vioarele lăutarilor: Ștefan Cuceocea din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.942/AIEF, 29. VII. 1938, culegător Constantin Bugeanu), Alexandru Florea (I. 5.941/AIEF), Constantin Viorean din Poșești — jud. Prahova (I. 5.510/AIEF, 13. III. 1943, culegător Emilia Comișel) ș.a.

— tendința netă de evoluție a „tarafului” mic tradițional, spre forma de orchestră populară<sup>84</sup>;

— creșterea ponderii instrumentelor de suflat în componența formațiilor instrumentale, fenomen comportînd o latură involutivă pentru vioară, care, pierzîndu-și rolul solistic, rămîne în minoritate chiar ca instrument de acompaniament.

Tot ceea ce am cuprins pînă acum în această privire de ansamblu se datorează, în cea mai mare parte, mersului înainte al lucrurilor, în chip firesc și ireversibil. Nu este însă mai puțin adevărat că se poate vorbi aici și de influența pozitivă a unor *factori stimulatori* ai noului. Înnoirile la care ne-am referit (ca și altele de mai mică importanță pe care nu le-am mai menționat) au avut loc pe fondul deosebitei muzicalități a poporului român, dar, pe lîngă această însușire au mai contribuit: excepționala creștere a mișcării artistice de amatori<sup>85</sup>, dezvoltarea orchestrelor populare de stat și a ansamblurilor profesioniste cu profil folcloric, precum și sprijinul oficial pe care statul l-a acordat păstrării tradiției unor instrumente populare; au existat încercări dirijate de perfecționare a *naiului* și *cobzei*<sup>86</sup>, s-au înființat clase de predare în învățămîntul mediu muzical, care au dat bune rezultate<sup>87</sup> și s-au tipărit metode pentru învățarea unor asemenea instrumente<sup>88</sup>.

În România de astăzi, ca urmare a intensificării circulației generale a oamenilor și a strîngerii legăturilor dintre sat și oraș, concomitent cu răspîndirea în fiecare colț al țării a mijloacelor moderne de comunicare (carte, presă, film, radio și televiziune), pătrunderea culturii de tip citadin în mediul rural este tot mai puternică. Procesul de apropiere între creația populară și cea cultă, conturat în special în perioada celor 25 de ani de la eliberare, va cunoaște în viitor înfățișări și mai pregnante. Datorită premiselor ce s-au creat pînă acum este de așteptat ca aspectele înnoitoare să apară în anii următori în număr și mai mare, în toate domeniile vieții cultural-artistice. Perioada marilor sinteze poate fi considerată deschisă. În această perspectivă, pe măsură ce ajunge să dispună de o *tradiție pro-*

<sup>84</sup> Florin Georgescu, *Folclorul și mișcarea artistică de amatori*, în „Revista de folclor” București, IV, 1959, nr. 1—2, p. 110—111. Vezi și Adrian Vicol, *Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori*, în „Muzica”, VI, 1956, nr. 10, p. 18—19.

<sup>85</sup> Cf. Florin Georgescu, *op. cit.*, p. 97—99.

<sup>86</sup> Lungirea gîtului și reducerea dimensiunilor cobzei la proporțiile unei mandoline (incercare nefinalizată, întreprinsă în Institutul de folclor, instrumentul fiind destinat orchestrei populare „Barbu Lăutaru”, care în perioada 1949—1953 desfășura o activitate cu caracter experimental sub egida Institutului); construirea unui *cuartet de cobze* (sopran, alto, tenor și bas) de către luthierul Ion Paraițiu și a unui *nai* cu 24 tuburi metalice, acordabile prin pistoane cu înșurubare, după indicațiile Col. Dinu Stelian — Maestru emerit al artei (Ansamblul M.F.A. — 1949—1950). Instrumentele se păstrează astăzi în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București. O încercare de construire a unui *nai de acompaniament* (cu 15 tuburi din lemn de fag fiert) a aparținut etnomuzicologului Ilarion Cocișiu (1910—1952). Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 74—75 și 117—118.

<sup>87</sup> Clasa de *nai* a lui Fănică Luca — Artist emerit (1894—1968), de la Liceul de muzică nr. 1 din București, a format elemente valoroase cum sînt Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănuș, Gh. Zamfir ș.a., care vor continua tradiția acestui instrument. Apud Tiberiu Alexandru, *Fănică Luca*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom 14, 1969, nr. 2, p. 152.

<sup>88</sup> Vezi Ion Zlotea — Constantin Zamfir, *Metodă de cobză*, București, ESPLA, [1955], 97 p., și Constantin Gh. Prichici, *Metodă de tambal*, București, ESPLA, [1956], 145 p.

*prie*<sup>89</sup>, noul devine element motric și factor generator în continuare pentru alte forme izvorînd din dinamica raportului tradiției cu inovația, care vor lărgi permanent orizontul culturii făurite de poporul nostru, pe parcursul a două milenii de existență<sup>90</sup>.

## À PROPOS DE QUELQUES ASPECTS INNOVATEURS DANS LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE INSTRUMENTALE

Dans son ouvrage l'auteur se propose de montrer, d'une manière succincte et systématique, les aspects principaux et spécifiques du dualisme *tradition-innovation*, considérés du point de vue *organologique*, dans la musique populaire roumaine.

Après une courte analyse théorique dans laquelle est mentionnée aussi l'opinion de Constantin Brăiloiu sur le problème en discussion, les aspects innovateurs sont groupés en trois grandes catégories envisageant : A) *la construction des instruments de musique* ; B) *la technique de l'exécution instrumentale* ; C) *l'enrichissement des moyens d'expression*.

Les innovations appartenant à la première catégorie et comprenant en même temps des perfectionnements à caractère *ergologique*, sont divisées par l'auteur en plusieurs groupes qui concernent : 1) la substitution des matériaux traditionnels de construction par des produits « semi-ouvrés » de l'industrie, 2) l'adaptation de certains instruments afin de servir à des buts utilitaires, 3) le perfectionnement de quelques anciens instruments populaires, 4) l'accomplissement de transformations et d'adaptations aux instruments modernes assimilés dans la pratique instrumentale populaire, 5) l'appropriation de l'adresse dans la construction de tels instruments modernes, accessoires et outillages confectionnés avec des moyens industriels, 6) la création de divers instruments populaires inédits — et 7) la spécialisation « en proportion de masse » (dans un nombre d'agglomérations rurales) et même par phases de production (la division du travail à l'intérieur d'un groupe de villages), dans le processus de construction et de mise en valeur des instruments musicaux populaires.

Dans ses considérations sur la deuxième catégorie des phénomènes, l'auteur s'occupe des *solutions et procédés originaux* utilisés par les interprètes populaires, sur le plan de la technique instrumentale ; on y poursuit ainsi les pratiques et les effets particuliers réalisés sur les différents instruments — surtout *aérophones* et *cordophones* — autant par les artistes populaires non-professionnels que par les ménestriers.

En ce qui concerne la dernière catégorie d'innovations, on précise tout d'abord qu'elles ne sont pas toutes de date récente, mais qu'on a eu en vue *le caractère de nouveauté rapporté au moment historique* de leur apparition. Plus loin, après avoir montré comment et quand s'est produite

<sup>89</sup> Cf. Nicolae Rădulescu, *op. cit.*, p. 382 (observația autorului privind vioara cu pilnie).

<sup>90</sup> Pentru înlesnirea accesului la unele surse bibliografice și pentru bunăvoința cu care i s-au pus la dispoziție citeva din datele cercetării, autorul mulțumește pe această cale tovarășilor Tiberiu Alexandru (șef al sectorului muzical), Gottfried Habenicht și Adrian Nicol (cercetători științifici principali), din Institutul de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

l'introduction des nouveaux instruments dans la pratique populaire, aussi bien que les conséquences de ce fait sur la vie folklorique, on souligne l'importance de l'emploi sur une vaste échelle du jeu à *cordes ravallées* (à *scordatura*) sur les instruments cordophones, en accentuant ici la contribution des ménétriers à l'élargissement de la gamme des moyens d'expression.

En signalant les plus actuelles tendances à caractère innovateur parues pendant les dernières décennies dans la musique populaire instrumentale et démontrant l'existence tout comme l'influence positive de quelques *facteurs stimulant la nouveauté*, l'auteur tire ses conclusions: il considère que les éléments innovateurs arrivent par la progression du temps à *fonder leur propre tradition*, qui, exceptant la fonction génératrice d'autres mises à neuf, ouvre à la fois la période des grandes synthèses qui sont à attendre pour l'avenir, dans les conditions de la pénétration toujours croissante de la culture citadine dans l'ambiance rurale, et comme résultat d'un contact de plus en plus étroit entre la création artistique professionnelle et la création folklorique.

# OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI \* (I)

CONSTANTIN MOHANU

## A. COLINDATUL FECIORILOR

Specia folclorică cea mai frecventă în Loviștea rămâne fără îndoială colinda și, îndeosebi, colinda laică. Creații anonime avînd menirea unor cîntece de urare, de belșug și sănătate, cu o largă desfășurare epică, ce le apropie adesea de baladă, dar pătrunse și de un anume lirism, colindele din Loviștea impresionează prin ineditul poeziei și al melodiilor ce le însoțesc. Alături de Hațeg, Țara Loviștei, inclusiv Valea Lotrului<sup>1</sup>, con-

---

\* Lucrarea de față își propune cercetarea de ansamblu a obiceiurilor de iarnă din această zonă de munte. Materialul va apărea în 2—3 numere ale revistei.

<sup>1</sup> Tradiția locală atribuie pînă astăzi numele de Loviștea bazinului Titești, îndeosebi comunelor Boișoara și Perišani (după noua împărțire administrativă), deci în stînga Oltului, cu toate că majoritatea istoricilor din trecut situau Țara Loviștei la vest de Olt, iar unii la nord de Lotru, denumind-o chiar „Țara Lotrului”. În sensul tradiției a fost elucidată problema și de Ion Conea, în lucrarea de geografie istorică *Țara Loviștei*, apărută în „Buletinul Societății de geografie” an III, 1934, arătînd că pe Valea Lotrului Loviștea s-a întins mai tîrziu „ca unitate administrativă”, drept pentru care dedică lucrarea sa atît Loviștei propriu-zise, cit și țarmului drept al Oltului, cu întreaga vale a Lotrului (ținut denumit în trecut de unii istorici Țara Lotrului, dar și Lytiria). Toate aceste ținuturi au fost cuprinse, pînă la 1833, în plaiul Loviștei intrat în componența județului Argeș, care se învecina în felul acesta, în partea de nord-vest, cu județul Gorj, așa cum arată harta stolnicului Cantacuzino și cum menționează Dionisie Fotino (*Istoria Daciei*, traducerea lui Sion, III, p. 160). În 1833, ca urmare a reformelor administrative inițiate de Regulamentul organic, Oltul devine hotar între județele Argeș și Vilcea, iar plaiul Loviștei se restrînge, rămînd numai la răsărit de Olt, unde ființează oficial pînă în 1908, cînd este înlocuit, ca denumire, cu plasa Oltul-de-Sus.

Numele de Loviștea s-a mai folosit oficial, pentru ceea ce fusese pe timpuri (pînă în 1833) vechiul plai al Loviștei, o dată cu raionarea, cînd raionul Loviștea, cu reședința la Brezoi, cuprinde din nou Loviștea propriu-zisă cu întreaga vale a Oltului și satele lotrene pînă la Voineasa. Astăzi atît Loviștea propriu-zisă cit și Valea Lotrului fac parte din județul Vilcea.

Ținînd seama de poziția geografică, de trecutul istoric comun al acestor locuri intramontane, de dezvoltarea Văii Lotrului în strînsă legătură cu Loviștea propriu-zisă, de numeroasele elemente etnografice și, mai ales, de temele și motivele folclorice ce le apropie atît de mult, nu am cercetat, din punct de vedere folcloric, separat aceste două microzone (Valea Lotrului avînd doar cinci așezări — orașelul Brezoi, Săliște, Malaia, Ciunget și Voineasa), ci le-am considerat ca făcînd parte din aceeași arie folclorică ce nu poate fi denumită decît Țara Loviștei — cuprinsă între cele două defilee ale Oltului, la sud defileul Lotru-Călimănești, iar la nord defileul Cîineni-Turnu-Roșu, comunicînd spre Curtea-de-Argeș prin Posada Perişanilor, iar de jur împrejur fiind străjuită de rama munților. Cu toate deosebirile întîlnite, uneori nu numai de nuanță, cele două microzone se întregesc, se completează reciproc în multe privințe.

stituie una din zonele folclorice care au conservat cel mai bine această străveche manifestare poetică a poporului nostru. Sînt sate în care am înregistrat peste 30 de colinde, cu peste 26 melodii diferite, și nu există sat loviștean să nu cunoască măcar 15 colinde și tot atîtea melodii.

Demn de remarcat este însă faptul că obiceiul colindatului păstrează aici, în Loviștea, acele momente din vremuri străvechi care s-au pierdut în alte părți ale țării. Colindele se împart strict după aceste momente, ca într-un ritual, de la legile căruia nu te poți abate: sînt colinde de fereastră, colinde în momentul cînd se intră în casă, colinde de masă, denumite de cele mai multe ori „cîntece de masă”, colinde de gazdă, de fecior, de fată, urarea darurilor, colinde de încheiere (de plecare) și colindele cîntate cînd se ivesc zorile. De aici decurge și obligativitatea unui număr de colinde, corespunzătoare momentelor enunțate mai sus, pentru fiecare existînd unul sau mai multe colinde, din care colindătorii pot să alege. La cele pentru gazdă, pentru băiat și fată întîlnim colinde speciale pentru o anumită vîrstă: de gazdă tînără, de gazdă bătrînă, de văduvă; de fată mică, fată de măritat, fată logodită, pentru fetele bătrîne, „uite”; de băiat mic, de fecior de însurat.

Sînt de asemenea colinde care reflectă gradele de rudenie: doi băieți frați, trei frați, mai mulți frați; două surori; pentru frate și soră.

Sînt colinde speciale pentru unele profesii: cioban, fată de cioban, vîntor, călăreț, oștean, iar una din colinde (*Judele*) consemnează schimburile comerciale pastorale. Am întîlnit și colinde care reflectă pregnant o anumită realitate istorică, trăită de oamenii acestor plaiuri, situate în imediata vecinătate a Transilvaniei<sup>2</sup>.

Colindatul feciorilor constituie evenimentul cel mai important în viața satului din timpul sărbătorilor de iarnă. De aceea trebuie să se desfășoare în mod ireproșabil. Conștienți de acest lucru, băieții din fiecare sat încep pregătirea pentru colindat de la începutul lunii decembrie, uneori chiar din noiembrie. Încă de pe acum se desemnează, în cele mai multe sate, cel care va conduce activitatea colindătorilor de-a lungul sărbătorilor. Sînt rare cazurile cînd acesta se alege doar cu cîteva zile înainte de a începe colindatul.

<sup>2</sup> Într-unul din colindele cu cerbul de pe valea Lotrului, locul blestemului-testament, întîlnit în alte colinde cu o temă asemănătoare („Cu oasele casa-ți vei clădi/ Cu pielea-ți vei acoperi”), îl ia exprimarea regretului că regele munților nu va mai putea să-și revadă locurile de unde a fost silit să se pribegescă din atîtea și atîtea motive: „Săgeată mugeată/ Fire-ai blestată! / Tu dac-ai fi fost/ O dalbă flintulică/ Tu mi-ai fi pocnit/ Eu te-și fi auzit/ Și mi-aș fi făcut/ Două, trei sărite/ Peste-un vîrf de munte./ Peste-un vîrf de deal/ Tot la deal. la deal, /Tot către Ardeal/ Că-i locul cu drag”. În acest caz — unic în poezia colindelor — colindul respectiv și-a pierdut funcția inițială (testamentul fiind implicit o urare), căpătînd o altă funcție, atît de legată de istorie, prin capacitatea lui de a îngemăna în țesătura-i poetică aspirații naționale. Ca și doinele și baladele, colindele sînt expresie fidelă a unei inimi comune tuturor românilor dovedind încă o dată, în modul cel mai elocvent, cum creația orală reprezintă însumarea unor valențe spirituale de înaltă clasă artistică.



În majoritatea satelor <sup>3</sup> i se spune „șeful băieților”. În Ciinenii-de-Argeș, Ciinenii-de-Vilcea <sup>4</sup>, Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa i se spune „vătaf”; „vătașă” — în Boșoara; iar în Cucoi — „primarul băieților”. În Ciinenii-de-Argeș pe lângă „vătaf” i se mai spune și „tartorul băieților”. În toate satele șeful băieților este de cele mai multe ori și casier.

În trecut termenul cel mai frecvent pentru desemnarea conducătorului colindătorilor era acela de „vătaf”, nume purtat și pe linie administrativă de cel care conducea plaiul Loviștei pînă în 1908, cînd „plaiul” ca denumire administrativă este înlocuit cu aceea de „plasă”. Vătaful va dirija pregătirea pentru colindat și, aproape în toate satele, va organiza jocul și petrecerile tineretului de-a lungul sărbătorilor de iarnă. Vătaful trebuie să se bucure de încredere, autoritate și bineînțeles să aibă o conduită ireproșabilă. De obicei se alege dintre cei care știu cel mai bine colindele și din cei care au făcut armata, dar încă nu s-au căsătorit.

Alegerea conducătorului cetei de colindători se face în mod firesc, fără un ceremonial anume. Feciorul care se bucură de cea mai mare autoritate și cunoaște cel mai bine colindele se impune de la sine. Atribuțiile lui țin pînă la sfîrșitul sărbătorilor, însă uneori se prelungesc — în ceea ce privește organizarea jocului și a petrecerilor — și în restul anului.

Organizarea feciorilor în ceată implică o anume disciplină, respectarea hotărîrilor luate în comun fiind supravegheată de vătaf, dar nu putem vorbi de un caracter de „disciplină militară” ce îl îmbracă — sau îl îmbrăca pînă nu de mult — strînsul în ceată al feciorilor din unele sate din Transilvania (Lisa, de exemplu, de lângă Făgăraș).

Din informațiile primite rezultă că în toate satele, atît din stînga cît și din dreapta Oltului, s-a colindat dintotdeauna, n-a existat an — nici chiar în timpul războiului — în care să nu se colinde. În Ciunget — sat nou — ni s-a relatat că „acum vreo 50 de ani cînd de-abia se-njghebaseră cîteva case, veneau din Malaia și colindau — dar, se-ntimpla și să nu vină cînd era vreo iarnă grea”. În cazul satelor prea mici, al cătunelor, băieții din sate diferite fac ceată comună, cum se întîmplă în Gruitul-Lupului și Blănoi, unde dintotdeauna feciorii au colindat împreună. Tot ceată comună se face în Clocotici și Bradu ca și în Surdoi și Poiana.

Sînt și cazuri cînd unele cătune, fiind prea mici și prea apropiate unele de altele, se grupează în jurul unui sat, formînd o ceată mai mare de colindători : astfel feciorii din Corbu, Golotreni, de pe malul drept al

<sup>3</sup> În urmărirea fiecărei probleme în parte, legate de obiceiul colindatului, enunțarea satelor cercetate se va face, pentru malul stîng al Oltului, de la sud spre nord, urmînd vechiul drum al Loviștei, care unea Curtea-de-Argeș cu Ciinenii, iar pentru malul drept al Oltului, de la nord spre sud, pînă la Brezoi, iar de acolo spre vest urmînd valea Lotrului. Ordinea va fi următoarea : Perișani, Mlăceeni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Copăceeni, Racoviță, Bum-buiești, Gruitul-Lupului, Boșoara, Găujani, Greblești, Ciinenii-de-Argeș, Ciinenii-de-Vilcea, Robești, Balota (Sărăcinești), Călinești, Proieni, Brezoi (singurul orașel), Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa. După noua reformă administrativă toate aceste localități sînt cuprinse în 7 comune : Perișani, Racoviță, Boșoara, Ciineni, Brezoi, Malaia, Voineasa. În trecut numărul comunelor era dublu.

<sup>4</sup> Situate de o parte și de alta a Oltului și legate prin podul de peste riul abia ieșit din defileul Ciineni-Turnu-Roșu aceste două sate au făcut parte pînă acum două decenii din județe diferite, respectiv Argeș și Vilcea. În urma reformelor administrative ambele sate constituiau limita nordică a fostei regiuni Argeș, iar astăzi aparțin județului Vilcea, ca întreaga Loviște. Deși oficial au fost denumite Ciinenii-Mici și Ciinenii-Mari, păstrăm denumirea veche, singura care circulă și astăzi în satele respective.

Oltului, și cei din Drăgănești și Văraticea (sate mici, izolate sub pădure, pe malul răsăritean al Oltului, și care nu pot comunica cu primele două situate la șosea, decît peste Olt cu barca) fac ceată comună cu cei din Proieni. Așa cum și alte așezări foarte mici se asociază cu satul mai mare din care s-au desprins: Pripoară cu Perişani; Priloage cu Grebleşti; Tuţuleşti cu Racoviţa; Valea-lui-Stan cu Brezoi; Păscoaia cu Sălişte; Valea-Măceşului și Voineşiţa cu Voineasa. Chiar dacă din aceste așezări mici nu sînt feciori în ceată ele tot sînt colindate de una din cele două cete ale satului mai mare vecin. Menționăm că feciorii din Ciinenii-de-Vilcea merg cu colindul și la Riul-Vadului, de unde niciodată n-a venit nimeni în ceata Ciinenilor.

Din motive lesne de înțeles, în asemenea cazuri nu menționăm decît satul care reprezintă majoritatea cetei de colindători și ale cărui informații oferite caracterizează și satele vecine asociate în timpul colindatului. Tot din dorința de simplificare, dintre satele fostei comune Perişani (Poiana, Surdoiu, Pripoară, Băiașu, Perişani, Mlăceni, Spin, Podeni) nu menționăm decît Perişanii și Mlăcenii, care oferă nota specifică și pentru celelalte.

Putem afirma că în nici una din comunele care ființau în trecut în Loviștea nu există o așa mare asemănare ca între satele și cătunele fostei comune Perişani. Chiar în cele două menționate — sate mult mai mari decît celelalte — obiceiurile sînt identice. Astăzi comuna Perişani include și satele Cucui, Titești și Bratovești din fosta comună Titești, dar aceste trei sate prezintă diferențieri atît față de fosta comună Perişani, cît și de la sat la sat, de cele mai multe ori.

Tinerii care s-au hotărît să săvîrșească, în anul în curs, un ritual vechi de secole încep în lungile nopți de iarnă repetarea sau învățarea colindelor, acasă la vîtaf, la unul dintre ei, la un bătrîn care știe bine colindele, dar, mai ales, în șezătoare<sup>5</sup>. Aici, printre alte cîntece și jocuri de șezătoare, unele la fel de arhaice ca și colindele, tinerii învață unul de la altul colindele de fereastră, colinde de masă și pentru gazdă și, cu deosebire, colindele de băiat și pe cele pentru fete. Astfel că după ce un *Ion* și o *Ileană* sînt îndemnați să se sărute, așa fiind jocul (*Gajurile, Craii*, etc.), aceiași vor apărea în colind alături, însoțiți: „Unde-i *Ion* și cu *Ileana*,/ Unde sînt ei cei frumoși?/ Ei să-mi fie sănătoși!”. Colectivitatea le-a declarat celor doi ceea ce ei nu au îndrăznit să-și mărturisească. Sub acest aspect se poate întui o legătură între unele cîntece și jocuri din șezătoare al căror sens este „destinarea unui cuplu” și colindele de fată și băiat, care, aproape în exclusivitate, se termină printr-o urare de căsătorie<sup>6</sup>.

Trebuie menționat însă că în șezătoare colindele se cîntă numai în perioada de pregătire a colindatului, după sărbători ele nu mai sînt nici măcar pomenite. Iar fetele niciodată nu cîntă colindele, nici în perioada de pregătire. Ceea ce nu înseamnă că nu le pot memora. Astfel se explică

<sup>5</sup> Sînt și cazuri (Titești) în care feciorii cîntă colindele în șezătoare numai cînd le-au învățat bine, după o pregătire prealabilă „ca să nu se facă de ris în fața fetelor”.

<sup>6</sup> Aproape că nu există seară a lui decembrie pînă în ziua de Ajun în care să nu se cînte colindele în șezătoare, tot repertoriul, dar mai ales colindele de fată și de băiat, citeodată fiind „colindați” toți cei de față. În felul acesta putem afirma că, de cele mai multe ori, colindatul se săvîrșește cu adevărat în șezătoare, noaptea de Crăciun fiind una de protocol pentru colindători și constituind un prilej de a-și lua rămas bun de la colinde, după ce le-au executat neproșabil la casa fiecărui sătean.

faptul că într-un sat (Călinești) am găsit informatori asupra colindelor și printre femeile în vîrstă, care au afirmat că le rețin din „șezătoare”, iar în satul Gruiu-Lupului cel mai bun informator era corectat adesea de o bătrînă de 70 de ani. Informatorii mai în vîrstă din Bumbuiești mi-au declarat că, pe cînd erau feciori, aveau totdeauna teamă de o femeie, Stanca Vilcului, care „dacă greșeau un cuvînt, îi dădea afară din casă”.

În general în întreaga Loviște colindă băieții începînd de la 15—16 ani pînă la vîrsta însurătorii <sup>7</sup> și chiar „flăcăii tomnatici”. Rar sau aproape de loc merg cei căsătorii și numai atunci cînd sînt rugați de băieți ca să-i ajute, numărul lor fiind prea mic ca să constituie o ceată. În unele sate fac cete aparte cei căsătorii și merg să colinde pe la familiile celor din ceată, pe la neamuri sau pe la prieteni (Titești, Boișoara). Asta o fac mai mult ca să-și „petreacă”, să-și mai aducă aminte de cînd erau ei „junii buni colindători”.

Pe Valea Lotrului (Malaiia, Ciunget, Voineasa), pînă nu de mult, colindau, alături de băieți, și „oamenii însurați și bătrînii cei mai bătrîni”. Dar „încet, încet s-au lăsat bătrînii”.

Demn de reținut este că în Loviștea nu prea se folosește termenul „colindător”. Se spune rar „Au venit colindătorii”, dar se spune întotdeauna „Au venit băieții”, aproape toți băieții din sat fiind acum „colindători”, și de-a lungul sărbătorilor de iarnă, mai tot timpul împreună, nedespărțiți la colindat, la joc și la petrecere. La pregătirea pentru colindat participă cu toții, dar care nu a învățat suficient colindele, de cele mai multe ori, nu este primit în ceata colindătorilor: „ce să caute cu noi dacă nu știe să cînte”. Dintre cei care nu au învățat sau le știu mai puțin, se alege unul care va purta sacul cu darurile colindătorilor. Dacă nu va învăța, tot el va purta sacul și anul viitor, dacă vrea să rămînă în ceată.

În general ceata de colindători se constituie chiar la începutul pregătirii. Însă de multe ori definitivarea ei are loc cu cîteva zile înainte de Ajun, cînd vin și tinerii plecați la diverse lucrări în afara satului. În toate satele Loviștei ceata colindătorilor poartă denumirea de „preucă” <sup>8</sup>,

<sup>7</sup> În colindele de la fereastră, colinde de ceremonial, care în majoritate se constituie ca niște *Colinde despre colind*, așa cum în lirică avem cîntece despre cîntec, întîlnim versuri care ne indică cine sînt chemați să împlinească „legea” colindatului: „Junii buni colindători/ Cei mai buni cugetători” — deci tinerii cu cel mai curat „cuget”. Drept pentru care în aceleași colinde ceata colindătorilor este reprezentată alegoric printr-un stol de porumbei — simbol al purității specifice actelor rituale.

<sup>8</sup> Termenul „preucă”, cu sensul de „grup sau ceată de colindători”, nu l-am găsit atestat în nici o culegere de colinde din cele tipărite pînă azi. Nu e consemnat nici în dicționarele limbii române, inclusiv cele dialectale. Cu un sens diferit de cel atribuit în Țara Loviștei, cuvîntul e atestat în *Dicționarul limbii românești*, tipărit la Iași, în 1939, de A. Scriban. Autorul citează texte care arată răspîndirea lui în Moldova: „o preucă de cai”, „preucă” fiind definit ca o variantă de la „priocă”, întîlnit în Ilfov (Muntenia), cu sensul de „herghelie mică”. Termenul „preucă” din Loviștea ar putea fi derivat și de la un verb din slava veche: *priviti* cu sensul de „a domestici”; a obișnui pe cineva a face ceva, a învăța ceva într-un anume fel”. Dacă luăm în considerație faptul că termenul *preucă* l-am găsit în unul din satele Loviștei (Bumbuiești) la cei mai bătrîni și în expresia „Veneau băieții *preucă*”—referindu-se la ceata de călăreți din alaiul ginerelui spre casa miresei, putem desprinde sensul arhaic al cuvîntului, acela de „grup”, indiferent că în vechime desemna grupul de călăreți sau acela al colindătorilor. Prezența vie a termenului astăzi se datorește tendinței generale a colindelor de a păstra neștirbit textul, tendință reflectată și de păstrarea unor forme verbale specifice secolului al XVI-lea („Cin’ pe tine bun te-au *jap*”). Paralel s-au păstrat și vechile noțiuni ce se încadrează unei terminologii a colindatului.

termen ce desemnează un grup în componența căruia nu intră un anumit număr de colindători, acest număr putând fi cît de mare, însă niciodată mai mic de șase, număr necesar pentru a se putea cînta în cete de cel puțin trei colindători, în „strane”<sup>9</sup>, toate colindele, cu mici excepții, fiind cîntate antifonic.

În majoritatea satelor se alcătuiesc cîte două preuci. Atît precile cît și stranele se constituie în primul rînd pe criterii artistice, în fiecare grup trebuie să fie cîțiva care să știe mai bine colindele. Însă întotdeauna o precă cuprinde feciorii din aceeași parte a satului, din ulițe vecine, aceștia mergînd și la aceeași șezătoare. În constituirea stranelor (două sau mai multe) intervine uneori — după criteriul artistic — și criteriul prieteniei sau acela al rudeniei. Componența precii se schimbă de la un an la alt: feciorii cei mai în vîrstă se căsătoresc și vin alți tineri care le iau locul. Fiecare precă se pregătește separat, dar de multe ori la pregătire se întîlnesc ambele preuci, cînd se desemnează și vîtaful băieților pe întregul sat, ales dintre cei doi șefi de precă, atunci cînd nu a fost ales chiar de la începutul pregătirii.

Dată fiind legătura indisolubilă între text și melodie, colindele se învață și se repetă cîntîndu-se în grup, ceata respectivă urmînd pe cel care le știe mai bine, începătorii cîntă cu o voce mai scăzută pînă învață. Chiar de la început se cîntă antifonic, în acest scop fiecare strană avîndu-și conducătorul ei, la una din strane acesta fiind chiar șeful precii. Nu se învață separat textul. Chiar informatorii cei mai buni recurg la melodie pentru comunicarea textului. Dintre toate satele cercetate numai în trei am găsit textul notat în „caiete de colinde” (Titești, Robești, Voineasa). În cazul acesta, textul transcris a fost confruntat cu cei mai buni informatori.

În cea mai mare parte melodiile diferă de la sat la sat. Colindătorii intenționați nu vor să cînte ca în satul vecin. La o repetiție în satul Bumbuiești, în decembrie 1965, șeful băieților a întrerupt spunînd: „Nu e bine, e ca la Boișoară”. Am întîlnit foarte rar în același sat două texte pe aceeași melodie, însă niciodată două melodii pentru același text. Menționăm că în unul din sate (Găujani) am întîlnit un colind care începe cu recitativ (*La inimile cîmpilor*), așa cum *Ziorile* se încheie prin recitativ (Nu vă revărșați!) în satul respectiv și în două sate vecine (Boișoara, Bumbuiești) precum și în Brezoi.

Colindele trebuie învățate toate, fiecare cu melodia lui, „pentru că nu știi ce pretenție are omul”. Preferințele unor gazde ajung să fie cunoscute de toți. Se întîmplă ca și colindele să fie denumite după numele celor care le preferă „Colindul lui N...” (Ciinenii-de-Argeș, Voineasa, Gruicul-Lupului).

Sînt și colinde care, pentru că nu s-a ivit prilejul a fi cîntate, se uită. Astfel colindul de fată logodită, din satul Boișoara, nefiind ani de-a rîndul nici o fată logodită în momentul cînd umblau colindătorii, a fost scos din repertoriu într-un timp. Dar, odată oferit prilejul, feciorii aleargă la bătrîni și-nvață colindele pe care nu le știu. Însă de cele mai multe ori la

<sup>9</sup> Termenul cu un sens apropiat celui de aci este consemnat de Candrea în *Dicționarul enciclopedic ilustrat*: „corul unei biserici împărțit în două grupuri: *strana dreaptă* și *strana stînga*”. Cu totul nouă ne apare forma *strănaș*, derivată de la *strană* și desemnînd pe conducătorul acesteia. Termenul *strănaș* l-am înregistrat într-un singur sat (Bratovești).

pregătire, mai ales la început, participă și oameni însurați și chiar bătrînii „care îi îndreaptă pe băieți acolo unde greșesc”.

Nu am întîlnit în nici un sat colinde noi : repertoriul este cel vechi. În cîteva cazuri am găsit colinde împrumutate de la alte sate, „aduse”<sup>10</sup>.

La pregătirea colindătorilor participă uneori și feciorii mai mici care nu vor merge la colindat în anul acela ; ei vin să învețe colindele, „vin ca ucenici”, ni s-a relatat în satele Perișani și Mlăceni.

După ce colindătorii s-au pregătit îndelung, se strîng cu toții în ziua de Ajun la unul dintre fruntașii lor și își împart satul în două (după numărul de case) : în fiecare parte a satului va colinda cîte o preucă, în așa fel încît pînă în zorii zilei să nu rămînă nici o casă necolindată. În satele mici colindă o singură preucă, nu se mai împarte satul în două.

Desfășurarea în condiții optime a colindatului depinde în mare măsură de conducătorii stranelor. Ei trebuie să știe la perfecție atît textul cît și melodia. De cele mai multe ori, dar mai ales la pregătire, „șeful” stranei începe primul grupul de versuri ce revine unei strane (de unde și denumirea de „înaintaș”), fiind urmat de ceilalți. Conducătorul stranei este denumit diferit de la sat la sat : „cap de strană” (Perișani, Mlăceni, Titești, Clocotici, Copăceni, Racovița, Ciinenii-de-Argeș, Robești, Balota (Sărăcinești)<sup>11</sup>; „șef de strană” (Cucoi, Ciinenii-de-Vilcea); „strănaș” (Bratovești); „înaintaș” (Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Greblești, Călinești, Proieni).

În satele de pe Valea Lotrului nu se folosește termenul de „strană”, cetele mai mici fiind numite tot preuci, iar conducătorul lor tot „șef de preucă” (preuca întii, a doua etc. . .).

Dacă înainte preuca se împărțea în „strane” sau „preuci mai mici”, cît de multe, astăzi, în majoritatea satelor, preuca se subîmparte numai în două strane.

O strană cîntă două versuri din colind și refrenul respectiv, strana următoare continuînd cu alte două versuri și refrenul. În cazul în care strana care urmează nu „intră” imediat, îi ia versurile altă strană, atunci cînd preuca se împarte în mai multe cete, sau chiar strana care a cîntat înainte, cînd preuca e împărțită numai în două strane. Principalul este să nu se greșească și să nu se sară din colind. Și astăzi, dar mai ales în

<sup>10</sup> Astfel, în satul Titești colindul *Sub cer verde răsărit* (tipul „Prădarea raiului”) a fost adus de la Bumbuiești; colindul *Colo sus, Doamne, mai sus* (o contaminare între tipurile „Scalda” și „Ce-i mai bun pe-acest pămînt”) a fost adus în Călinești de la Greblești; *Ziorile*, care se cîntau mai înainte la Robești, erau aduse de la Găujani; în Săliște am găsit două colinde aduse de la Călimănești (hotarul sudic al Loviștei) : *Ferice, ferice* (colind de gazdă) și *Ziorile* cu motivul „Fiu căutat de maică”, deși mai exista un tip de *Ziori* local care se aseamănă cu majoritatea colindelor de *Ziori* întîlnite în zona cercetată. (Menționăm că Săliștea este singurul sat în care am găsit două tipuri diferite pentru *Ziori*.) Asupra colindului pastoral intitulat *Judele* ni s-a relatat în satele din stînga Oltului (Copăceni, Clocotici, Gruiul-Lupului) că „a fost adus de pe Lotru de Stanciu haiducul, care a haiducit în „Munții Lotrului”. Astăzi, deși l-am înregistrat în toate satele lotrene, colindul se prezintă mai realizat artistic în satele în care „a fost adus”.

<sup>11</sup> Vechea denumire a satului, Sărăcinești, luată — așa cum mărturisesc bătrînii — de la muntele Sărăcinul, a fost înlocuită în ultimii ani cu aceea de „Balota”, împrumutată tot unui munte. Vom menționa întotdeauna atît denumirea nouă a satului cît și pe cea veche între paranteze. Menționăm că aceasta din urmă circulă mai mult, atît în satul respectiv, cît și în cele vecine.

trecut, nu termină bine o grupă că cealaltă „intră peste ea” producînd o polifonie rudimentară.

Așa cum reiese din unele relatări, în trecut strana a doua intra întotdeauna reluînd ultimul vers cîntat de strana precedentă. Repetarea versurilor era obligatorie la cîntecele de ritual. Astăzi repetarea versurilor se face mai rar. Am întilnit-o însă aproape în toate satele la colindele intitulate *Ziori*.

Fiecare strană începe cu o voce cît mai ridicată care se coboară apoi în versul al doilea. Ultimele două versuri (care constituie, de obicei urarea) se cîntă împreună de ambele strane. La toate colindele urarea se cîntă, nu se recită. Se recită în întregime, scandat, numai *Urarea colacului*.

În nici unul din satele Loviștei, inclusiv Valea Lotului, colindătorii nu sînt însoțiți de instrumente muzicale. Ei poartă, de cele mai multe ori, o bîtă de corn, frumos încrustată cu briceagul — simbolul păstoritului. Se îmbracă mai îngrijit, dar nu sărbătorește, în costum de sărbătoare vor apărea a doua zi în sat sau la horă, la fel ca și gazdele care îi primesc.

Din fiecare preucă se desemnează întotdeauna cineva care are misiunea de a purta sacul, desagii pentru colaci și alte daruri sau damigeana de țuică. Acesta este numit „iapă” în cinci sate din stînga Oltului (Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Cîinenii-de-Argeș); în majoritatea satelor de pe țărmul drept al Oltului (Cîinenii-de-Vilcea, Călinești, Proieni), precum și în satele de pe Valea Lotului (Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa), excepție făcînd Brezoiul, unde este numit „hamal”. În alte sate este numit „măgarul băieților” (Cucoi, Bumbuești, Boișoara, Gruiul-Lupului, Greblești, Robești, Balota — Sărăcinești); i se mai spune „desăgar” (Titești, Găujani), iar în Perișani și Mlăceni i se spune „povolnic”. În trecut, el rămînea la ușă uneori și intra numai cînd erau chemat să ia colacul, țuica sau alte daruri, atunci cînd acestea se dădeau colindătorilor pe lingă bani.

În unele sate „iapa” este adesea ținta glumelor celor din casă sau a colindătorilor, așa cum se poate vedea și din *Minciuna colacului* (Voineasa). Dar în majoritatea satelor atmosfera sobră a colindatului nu lasă loc unor astfel de glume. În Cîinenii-de-Argeș, la casele unde sînt fete de măritat, „iapa” începe „să necheze” și nu încetează pînă nu aduce colacul (și astăzi, dar mai ales în trecut, la casele unde sînt fete de măritat colindătorii primesc colac).

Termenul de „colind” este folosit azi în toată Loviștea. Colindele de masă sînt denumite însă și „cîntece de masă”. Rareori li se mai spune „cîntece” și la colindele de la fereastră. Uneori chiar colindele pentru gazdă (stăpînul și stăpîna casei) sînt denumite „cîntece”. Cele de băiat sau de fată niciodată însă nu vor fi numite „cîntece”, și numai *colinde*.

Paralel cu termenul „colind” am găsit uneori și pe acela de „colindec”<sup>12</sup>, în satele Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Bumbuești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Săliște, Călinești, atît la tineri dar mai ales în pronunția celor bătrîni. Se pare că în trecut forma „colindec” era generală.

<sup>12</sup> Menționăm că termenul „colindec” nu l-am întilnit nicăieri în alte culegeri de folclor și nici în dicționare. Asociat aceluia de „preucă” și de „strană” (cu derivatul „strănaș”), de asemenea nemiîntilnite în terminologia colindatului în alte părți ale țării, termenul constituie încă o dovadă că Țara Loviștei și-a alcătuit cît de cît o terminologie proprie în ce privește colindatul. Lingvistic termenul „colindec” pare a fi refăcut după „colindeți”.

Se colindă numai în noaptea de 24—25 decembrie, fiecare în satul lui<sup>13</sup>.

Colindatul începe, cînd se înserează bine, cînd „înmurgește”, de la una din marginile satului. Numai în satul Titești colindatul începe de la centru spre cele două extremități, după ce mai întii au fost colindate casele din centrul satului, inclusiv casa preotului. Sînt și anumite case fixe de unde începe colindatul. Astfel, în satul Mlăceni, după cum afirmă informatorul Ion I. Popescu : „Zeci de ani de zile adunarea se făcea la două case mari din capătul satului, și anume la familiile Ilie Fețeanu (zis Fețenoiu) și la Iliuță Popescu”. Informații asemănătoare am primit și în satul Voineasa.

În general se colindă fiecare casă din sat, la rînd, fără a se da prioritate cuiva. Așa se colinda și în trecut. Casa preotului, a învățătorului, a primarului nu se lua în mod absolut printre primele, cum este obiceiul în alte părți. Era ordinea vechii obștii țărănești, care a dăinuit în Loviștea pînă în secolul nostru (pentru munți și pășunatul turmelor în comun). În satul Bratovești ni s-a răspuns : „Popa se colindă cînd îi vine rîndul”. Au existat totuși și unele excepții: astfel, în Ciineni, Boișoara, Malaia și Voineasa se mergea cu colindul mai întii la preot, iar la Robești în primul rînd la învățător. În aceste sate, la preot și învățător mergeau toți băieții, apoi se împărțeau în două preuci.

Colindătorii sînt obligați să meargă să colinde la fiecare casă. Unde n-au fost se consideră că s-a făcut o mare necinste și a doua zi conducătorul cetei trebuie să se explice într-un fel („nu le-a ajuns timpul”, „i-a apucat ziua” — pe ziuă nu se colindă).

Gazdele se pregătesc de cu seară pentru primirea colindătorilor : darurile ce li se vor înmîna acestora sînt așezate la loc de cinste „pe fața de masă cea mai bună sau pe șervetul cel mai frumos”. Modul de pregătire a gazdelor este consemnat în unele colinde de fereastră, dar mai ales în colindele cîntate în momentul cînd se intră-n casă : „Acest domn bun se-nvesește/ Și masa și-o-mpodobește”/ : „Pune mese peste mese/ Peste mese grîu reverse”<sup>14</sup>./ „Pe masă-o vadră de vin/ Pe vadră-un colac de grîu, /Un colac și-un cozonac”/ „Și cea mîină de florinți, / De florinți de bani mărunți”.

Pregătirea pentru întîmpinarea sărbătorilor de iarnă începe însă cu o săptămîină înainte : „fiecare își face casa pahar”<sup>15</sup> ; în ziua de Ignat are loc tăierea porcului, de unde caracterizarea „Crăciunul sătului” ; cu 2—3 zile înainte se prepară colindeții, pentru toți copiii din sat care vor umbla după colindeți în noaptea sau în dimineața zilei de Ajun ; oamenii se

<sup>13</sup> Colindătorii din satul Mlăceni, satul care a conservat cel mai bine colindele din fosta comună Perișani, mergeau în trecut în noaptea imediat următoare în celelalte sate : Perișani, Pripoară, Poiana, Surdoi, Băias, Spin, Podeni, însă numai atunci cînd în satul respectiv n-au umblat colindătorii sau, făcînd ceată comună, nu le-a ajuns timpul în prima noapte. În nici un alt sat, și nici în alte sate vecine, feciorii nu colindă în alte seri decît în cea a Crăciunului. În schimb, băieții pînă la 16 ani, care umblă cu *Steaua* și cu *Irozii* de Crăciun, iar la Anul Nou cu *Plugușorul* și *Capra*, merg pînă în Țara Oltului și la Sibiu.

<sup>14</sup> „Grîul revărsat pe masă”, deși menționat în multe tipuri, chiar în colindele de față cu tema peștitului, nu se mai practică astăzi în nici unul din satele Loviștei. Avem de-a face aici cu o reminiscență dintr-un străvechi ritual de fecunditate.

<sup>15</sup> Vezi și Tudor Pamfile, *Crăciunul*, capitolul I, *Așteptarea sărbătorilor*.



innoiesc adesea cu îmbrăcăminte<sup>16</sup> care va fi luată pentru prima dată în ziua de Crăciun.

Nu am înregistrat astăzi în nici un sat din Lovișteea anumite practici proprii nopții de Crăciun. Am găsit însă, în mărturiile celor mai bătrâni, informații potrivit cărora în această noapte nu trebuia să se stingă focul, de aceea se pregătea cite un butuc care să ardă toată noaptea. Arderea butucului în noaptea Crăciunului a fost înregistrată la sfârșitul secolului trecut în Munții Apuseni, butucul fiind numit „călindău”. Alexiu Viciu atestă obiceiul la începutul secolului nostru<sup>17</sup>.

Informații asupra unui foc special făcut în dimineața zilei de Crăciun, așa cum consemnează Petru Caraman<sup>18</sup>, nu am găsit. Dar spre cele relatate de Caraman ne conduc, pentru trecut, următoarele versuri, întâlnite la începutul mai multor colinde de fereastră, de-o parte și de alta a Oltului : „Ia scoală-te domn cel bun/ Și-ți fă focul cel mai bun” (Titești, Bratovești, Ciinenii-de-Argeș, Ciinenii-de-Vilcea, Robești).

De asemenea, astăzi, ca și în trecut, în unele sate (Bratovești, Bum-buiești, Gruitul-Lupului, Boișoara, Găujani), bătrânii se îngrijesc ca, în noaptea Crăciunului, finul din ieslea vitelor să nu se termine pînă dimineața<sup>19</sup>.

Primul colind, care se cîntă „la fereastră”, „la ușă”, „afară”, are rostul de a trezi gazdele, de a face simțită prezența colindătorilor numai prin cîntec. De aceea, pe uliță, de la o casă la alta, colindătorii sînt preocupați de a nu face zgomot, de a merge în cea mai mare liniște, pentru a surprinde gazdele în somn („gazdele surprinse în somn de ceata colindătorilor” constituind și tema celor mai multe colinde de la fereastră”). Un informator din satul Racoviță ne-a declarat : „Pe uliță mergem « hoștește » să nu ne-audă nimeni”. Iar altul din Ciinenii-de-Argeș : „Trebuie să luăm omul din somn, nici cîinii să nu simtă nimic”. S-au întîmplat cazuri cînd colindătorii, făcînd zgomot înainte de a începe colindatul de la fereastră, n-au mai fost primiți (Voineasa).

Pentru executarea colindului de afară se așază un grup la fereastră, iar celălalt la ușă. Colindul de trezire a gazdelor nu se cîntă întotdeauna în întregime, ci doar pînă se aprinde lumina și se deschide ușa de către gazde. Dar de cele mai multe ori gazda deschide ușa spre sfârșitul colindului. În cazul în care în casa aceea s-a abătut o mare nenorocire, a murit cineva, oamenii „au dat de o mare supărare” „sau e cineva grav bolnav”, stăpînul casei iese și explică băieților (care sînt datori să meargă la orice casă) de ce nu îi poate primi sau iese și le dă darurile fără a mai fi poftiți înăuntru : „Mă băieți, nu vă putem primi înăuntru că sîntem tare supărați”. După ce urează „La mulți ani și sănătate!”, colindătorii pleacă. Uneori, în rare cazuri, oamenii care n-au copii se mulțumesc cu colindul de-afară, după care dau darurile, îndemnînd colindătorii spre alte case, „unde sînt copii”. Foarte rar, sau aproape de loc, s-a întîmplat ca unele gazde să nu primească ceata colindătorilor. Refuzul se manifestă

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>17</sup> Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 15—16.

<sup>18</sup> Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, p. 6.

<sup>19</sup> Vezi și Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 15.

prin neaprinderea lămpii. Dacă nimeni nu iese să-i poftască înăuntru, colindătorii pleacă. Însă, în asemenea cazuri, feciorii sînt liberi „să-n-toarcă poarta curții pe dos”, „s-o scoată din țîțini și s-o care o bucată de drum”, lăsînd-o apoi în mijlocul uliții (Copăceni, Voineasa). Despre cele întimplate va afla apoi, bineînțeles, tot satul, a doua zi, dar ocară nu va fi a colindătorilor, ci a casei respective, care nu i-a primit pe feciori cu cîntea cuvenită.

În satul Boișoara, în asemenea cazuri, repetăm foarte rare, colindătorii improvizează pe moment ceva satiric la adresa gazdei sau cîntă un colind-parodie ca versurile: „Colindă, colindă,/ Bagă iapa-n tindă,/ Îi dă orinji să roadă/ Și-o pupă su'coadă”.

Din asemenea fapte reiese clar că ceata colindătorilor veghează la respectarea tradiției.

În toate satele, după colindul de-afară, colindatul continuă în casă. Sînt și unele excepții: astfel, în Titești, „în casă intrăm numai unde sînt fete<sup>20</sup> și băieți și unde gazdele au plăcerea să ne invite”; în Ciinenii-de-Argeș și Ciinenii-de-Vilcea: „în casă nu intrăm decît dacă sîntem chemați, colindăm afară”; iar în Malaia se colindă uneori tot numai afară. În asemenea cazuri, după colindul „de deșteptare”, gazda iese afară și indică ce colinde vrea să i se cînte, după care înmînează darurile colindătorilor.

Pentru momentul colindatului „de-afară”, „de la fereastră”<sup>21</sup>, 10 sate au cîte un colind bazat îndeosebi pe alegoria porumbei-colindători; 14 sate au mai multe colinde pentru acest moment, deși nu se cîntă decît unul la alegere (Malaia — 5; Perișani, Mlăceni și Voineasa cîte 4; Racoviță, Clocotici, Copăceni, Ciinenii-de-Vilcea, Săliște, Robești cîte 3; Titești, Bratovești, Ciinenii-de-Argeș, Brezoi cîte 2). În Brezoi unul dintre colindele de-afară se cîntă numai la casa în care sînt fete. O parte dintre aceste colinde se cîntă în funcție de timp: cele de tipul *Cocoșii* se cîntă numai după miezul nopții, „după cîntatul cocoșilor”, iar cele de tipul *Soarele cu șase (trei) raze* se cîntă înspre ziuă.

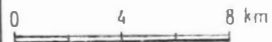
La colindele de la fereastră am surprins, numai pentru colindatul în trecut, și unele diferențieri sociale. Astfel, în satul Racoviță pentru „cei mai gospodari” se cînta „*Sub d-umbrița*” mare, iar pentru ceilalți, „*Sub d-umbrița*” mică. De asemenea în satele Robești, Balota (Sărăci-nești) și Călinești erau colinde deosebite pentru cei mai avuți. Astăzi nu se mai fac asemenea deosebiri, cîntîndu-se deopotrivă tot repertoriul de colinde fără alegere.

Menționăm că în satele Ciinenii-de-Vilcea și Voineasa, în afară de colindele de preot, cîntate în casă, asemănătoare aproape în toată Loviștea, am găsit și colinde de fereastră deosebite pentru gazdele-preoți.

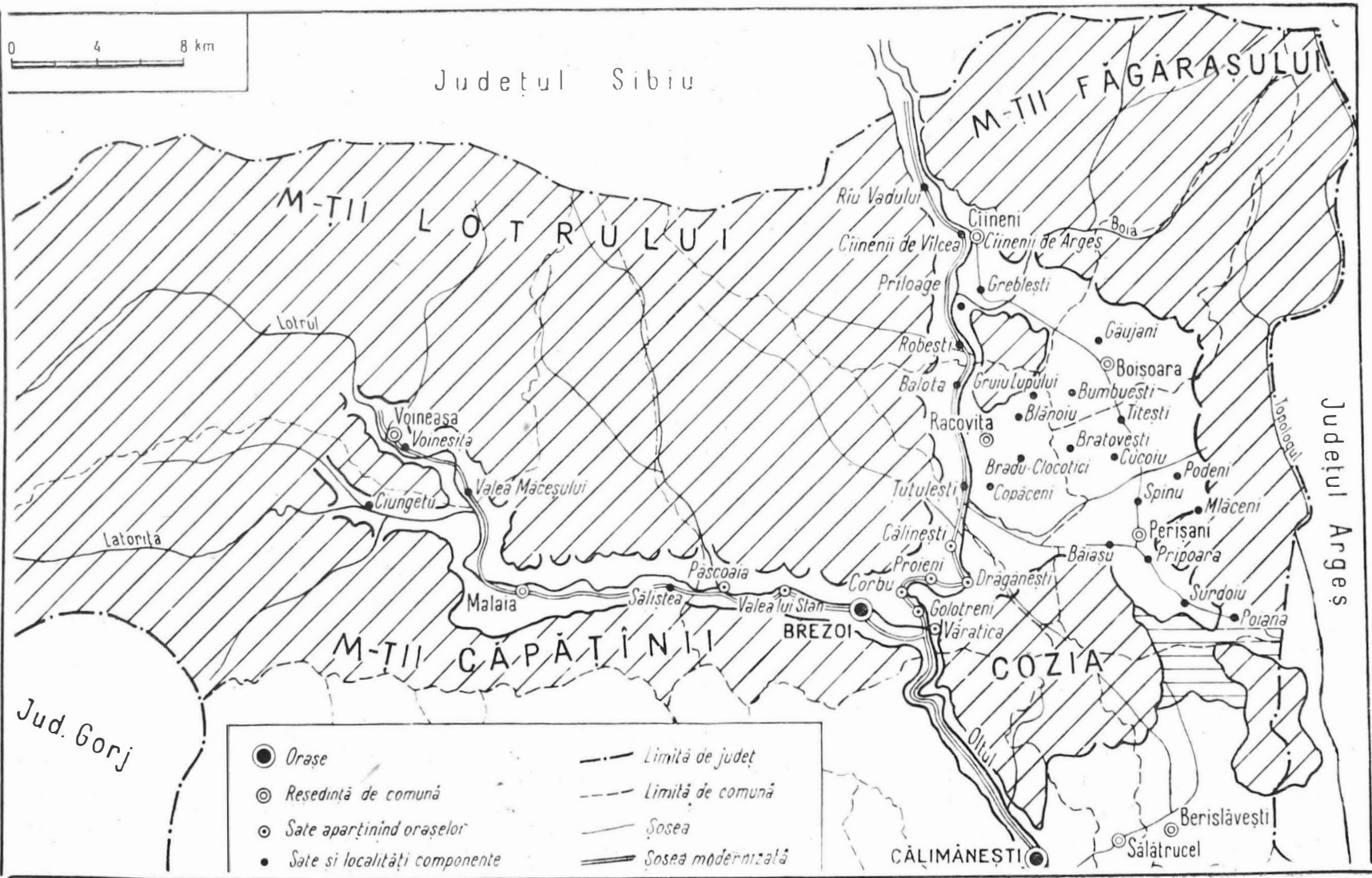
Ceea ce caracterizează obiceiul colindatului în aceste ținuturi alpine este succesiunea strictă a momentelor ceremonialului: am spune un colindat *continuu*, de cînd colindătorii apar la fereastra de la casa gazdei pînă la plecarea spre o altă casă.

<sup>20</sup> Pentru obiceiul de a intra în casă numai unde sînt fete, vezi și Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 9.

<sup>21</sup> În majoritatea satelor și *Ziorile* constituie colind „de-afară”, „de la fereastră”, dar numai înspre ziuă (vezi lucrarea de față, numărul viitor al revistei).



# Județul Sibiu



● Orașe	— Limită de județ
⊙ Resedință de comună	- - - Limită de comună
⊙ Sate aparținând orașelor	— Șosea
• Sate și localități componente	== Șosea modernizată

Unul din momentele datinei fiind îndeplinit (colindatul de la fe-reastră, care a avut menirea de a trezi gazdele), feciorii intră în casă întimpi-nați de gazdă care le deschide ușa primitor. Colindătorii merg la toate casele, chiar dacă unul dintre ei sau părinții lui au avut o ceartă mai înainte cu cineva din casa respectivă : „Acum nu se ține seama de nimic”. În momentul cînd pășesc pragul casei, colindătorii, descoperin-du-și capul, încep un alt colind obligatoriu, colind scurt, dar cu un ritm viu și cu una dintre cele mai realizate melodii, cîntat antifonic în timp ce înconjoară masa.

Acest colind de „înveselire a gazdei”, început de la ușă, este terminat de colindători stînd roată în jurul mesei, solemn, cu privire ațintite în pămînt, parcă ar oficia ceva magic. Nu se așază pe scaune pînă nu termină colindul. Un număr de 16 sate (Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Brato-vești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Bumbuiești, Gruitul-Lupului, Cîinenii-de-Argeș, Cînenii-de-Vilcea, Robești, Balota (Sărăcinești), Călinești, Pro-ieni) au păstrat pînă astăzi acest moment al colindatului. Nu l-am găsit în trei sate din stînga Oltului (Boișoara, Găujani, Greblești) și patru de pe Valea Lotrului (Brezoi, Săliște, Ciunget, Voineasa. Singurul sat de pe Lotru care păstrează acest colind este Malaia.

Toate colindele din acest tip, care poate fi intitulat „înveselirea gazdei”, au o structură identică : dialogul dintre colindători și gazde, care, cu secole în urmă, a fost poate unul autentic. Nu cîntau numai colin-dătorii, cei care veneau să anunțe marea sărbătoare (în vremuri străvechi — Anul Nou care corespundea cu data de 25 decembrie), ci și gazdele, interpelarea și răspunsul făcînd parte din formula de ceremonial, formulă păstrată în esența ei și care astăzi definește monografic o arie folclorică dintre cele mai curturate, cel puțin sub aspectul colindatului, care în nici o altă parte a țării nu este încadrat în momente fixe, care se succedă ca în niște canoane.

Momentele care au păstrat cel mai bine formula de ceremonial sînt două : „cînd se intră în casă” și cînd colindătorii părăsesc casa, cîntînd colindele de plecare ce au strînsă legătură și cu *Urarea colacului*.

## LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIȘTEA

L'ouvrage (qui paraîtra dans 2—3 numéros de la revue) a pour but l'investigation dans leur ensemble des coutumes d'hiver au Pays de Loviștea. Cette région — une des plus caractéristiques dépressions intracarpatiques roumaines —, appelée aussi par les géographes « le bassin Titești-Brezoi », se trouve entre les deux défilés de la rivière Olt (au sud — le défilé Lotru-Călimănești, au nord — le défilé Cîneni-Turnu Roșu), et s'ouvre vers Curtea de Argeș par la troisième des portes de Loviștea — La Posada de Perișani —, étant bordée de tous les côtés par la chaîne des montagnes.

Zone folklorique relativement isolée, le Pays de Loviștea, compre-nant aussi la vallée de Lotru, a gardé dans son répertoire, tout comme la région de Hațeg, surtout les colinde et spécialement celles laïques

ayant un large développement épique ; se rapprochant souvent des ballades, pénétrées pourtant aussi d'un certain lyrisme, les colinde de Lovištea nous impressionnent par l'inédit de la poésie et des mélodies qui les accompagnent.

Ce qui mérite d'être remarqué, c'est le fait que la coutume du « colindat » (action d'aller de maison en maison pour chanter des noëls) garde ici, en Lovištea, les moments des plus anciens temps, qui n'existent plus dans d'autres régions du pays. D'après ces moments, les colindas se divisent strictement, comme pour un rituel dont on ne peut éluder les lois : ce sont des colinde « devant les fenêtres », des colinde « pour le moment de pénétrer dans la maison », des colinde « autour de la table », appelées le plus souvent « chants pour la table », des colinde « pour l'hôte », « pour le jeune garçon », « pour la jeune fille », « pour le souhait des dons », des colinde « pour la fin » (pour quitter la maison), et des colinde que l'on chante à l'approche de l'aube. Ce qui fait qu'il y aie un nombre obligatoire des colinde.

Nous mentionnons, comme un phénomène important pour la poésie des coutumes, le fait de garder une terminologie propre aux cantiques de Noël, que l'on rencontre seulement dans cette région : « preucă », pour désigner la bande de chanteurs ; « strană », pour un des groupes qui fait partie de la bande, groupe conduit par un « strănaş » ou « înaintaş ».

Ce chapitre traite de la préparation de la bande de chanteurs (dans laquelle on accepte seulement des jeunes hommes non mariés), de la réception des jeunes garçons par les hôtes, et du déroulement des deux premiers moments des cantiques de Noël.

## „BABA-OARBA” ȘI RUDELE EI DIN ALTE PĂRȚI

Prof. PAUL G. BREWSTER

Colegiul de arte și științe al Universității din Tennessee

Faptul că unul și același joc (sau o formă a sa ușor de recunoscut se întâlnește frecvent în părți foarte îndepărtate ale lumii constituie desigur, un lucru îndeobște cunoscut cercetătorilor acestui domeniu special al folclorului. Aceleași jocuri dramatizate se bucură de cea mai mare apreciere în Abisinia sau Zanzibar; jocuri identice, precum și altele sînt practicate cu o înfocare la fel de mare și de către populațiile Araphao și Zulu. Explicarea acestui fapt constituie un subiect fascinant, asupra căruia se pot face diverse ipoteze. Au existat contacte culturale și, ca rezultat, împrumuturi pe care cercetătorul modern le ignorează sau aceste paralelisme izbitoare între țări atît de deosebite în cultura și tradiția lor au luat ființă în mod independent? Răspunsul la aceasta îl poate da transmiterea culturală încrucișată sau poligeneza? Într-adevăr, aceasta constituie o temă interesantă pentru supoziții și ipoteze, dar în același timp este și una la care sînt necesare multe informații suplimentare, înainte de a ne putea pronunța precis. Totuși, în lucrarea de față, ne vom ocupa mai mult cu *faptul* în sine, al răspîndirii, decît cu motivul sau cu motivele care îl determină.

## I

După cum a arătat cu mult înainte G. Dem. Teodorescu, jocul a cărui formă românească este *baba-oarba* este de veche origine greacă. Cunoscut în epocile mai vechi ca *μυια χαλαρη*<sup>1</sup>, el este jucat de copiii greci din zilele noastre sub numele de *τυφλουαρία* sau *τυφλοπανα*<sup>2</sup>. În forma inițială copilul legat la ochi cînta sau fredona „Gonesc după un țîntar” la care ceilalți jucători ripostau „Da, gonești dar nu-l prinzi!”. Astăzi, totuși, partea cîntată a jocului pare să fi dispărut cu excepția cîtorva variante, cum ar fi una din Tracia. Și, deși inițial prinzătorul trebuia să-l identifice pe jucătorul prins, acest lucru acum nu mai este cerut de loc.

<sup>1</sup> Julius Pollux (cca 180 e.n.), *Onomasticon*, ed. E. Bethe, 1931, p. 181, IX, 123; Junius, *Nomenclator*, 1619, p. 255, s. v. *myinda*.

<sup>2</sup> George Loukas, *Philological Studies on the Customs of Ancient Greece Found in the Life of Modern Cypriots*, Atena, 1874, p. 114; Philip Argenti și H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*, New York, 1949, II, 1014.

## II

Deși desigur nu este cel mai vechi dintre jocuri și poate nici chiar cel mai mult cunoscut, *μια χαλκη*, împreună cu urmașii săi, este totuși extrem de răspândit, după cum o vor arăta paragrafele următoare privind difuzarea lui.

## AFRICA

Jocul este cunoscut în Nigeria ca *Boju-boju*<sup>3</sup>, în Maroc ca *Dzaza zamyā* [Găina oarbă]<sup>4</sup>, în Algeria ca *gamina* (din sp. *gallina*)<sup>5</sup>, în Liberia ca *dumpwie*<sup>6</sup>. La populațiile Mamvu și Logo este numit *Mi kudukudu*<sup>7</sup>. Forme ale jocului există și în Rhodesia<sup>8</sup>, Abisinia<sup>9</sup> și în alte părți ale continentului<sup>10</sup>.

## AMERICA

*Blindman's Buff*<sup>11</sup> [Lovitura orbului], ca formă general cunoscută în America de Nord a jocului, s-a bucurat mereu de cea mai mare apreciere în această parte, încă de pe vremea primilor coloniști. În cele mai multe ținuturi și în special în zonele rurale este practicat în fond exact în același fel ca și forma lui engleză. Totuși în zonele urbane se poate vedea și influența altor forme, aduse de către grupurile minoritare. Deși n-a fost niciodată chiar așa de popular, pe acolo, jocul apare totuși și printre cele pe care le practică și copiii din America de Sud<sup>12</sup>.

## ASIA

În China și Coreea jocul este cunoscut sub numele de *Ka-med-tjap-ti* sau *Noun-ssa-mai-ki*, iar în Japonia sub cel de *Me kakushi* [Ascunderea ochiului]<sup>13</sup>. Copiii din peninsula Malaca îl numesc *China buta* [Chinezul

<sup>3</sup> R. J. Newberry, *Some Games and Pastimes of Southern Nigeria*, in „Nigerian Field”, IX, 1 (March, 1940), 43.

<sup>4</sup> L. Brunot, *Jeux d'enfants à Fès*, in „Archives Berbères”, II (1917), 545.

<sup>5</sup> A. Bel, *La population musulmane de Tlemcen*, in „Revue des Etudes Ethnographiques et Sociologiques”, nr.-ele 9—10 (September-October, 1908), 428.

<sup>6</sup> George Schwab, *Tribes of the Liberian Hinterland* (Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. XXI), Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 225.

<sup>7</sup> B. J. Costermans, *De spelen bij de Mamvu in Logo in de gewesten Walse-Faradje*, in „Zaire”, II, 5 (Mai, 1948), 545.

<sup>8</sup> E. W. Smith and A. Dale, *The Ila-Speaking Peoples of Northern Rhodesia*, London, 1920, p. 250.

<sup>9</sup> Marcel Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, Paris, 1935, p. 119.

<sup>10</sup> Philibert Edmé, *Scènes de la vie noire : les jeux et les ris*, CEPSE „Bulletin Trimestriel du Centre d'Etude des Problèmes Sociaux Indigènes”, nr. 24 (1954), 41; Marcel Griaule, *Jeux Dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938, p. 145—146; Suzanne Comhaire-Sylvain, *Les jeux des enfants noirs de Léopoldville*, in „Zaire”, III, 2 (Februarie, 1949), 139—152; A. M. Goichon, *La vie féminine au M'zeb : étude de sociologie musulmane*, Paris, 1927, p. 60.

<sup>11</sup> Acest termen se pare că ar fi derivat din vechiul francez *bufe*, *buffe* (cf. *buffel*) și se referă la lovitura dată celui prins de către jucătorul legat la ochi. Un alt termen englezesc care se poate deseori intîlni în literatura mai veche este *Hoodman Blind* [Orbul cu glugă]. Numele vine de la uzanța din epoca medievală de a te folosi de glugă ca să-ți acoperi ochii.

<sup>12</sup> Frank Henius, *Song and Games of the Americas*, New York, 1943, p. 16.

<sup>13</sup> Stewart Culin, *Korean Games, with Notes on the Corresponding Games of China and Japan*, Philadelphia, 1895, p. 54. Vezi de asemenea Henry A. Phillips, *Meet the Japanese*, Philadelphia, 1932, p. 111; Yui Shufang, *Chinese Children at Play*, London, 1939.



orb]<sup>14</sup>. La vechii persani era cunoscut sub numele de  $\text{بازی کور}$ , și se mai joacă încă în Iranul de azi<sup>15</sup>. O formă a acestui joc este populară și în Ceylon<sup>16</sup>.

#### AUSTRALIA

În Australia, forma jocului practicat este de origine engleză. Ea pare să le fi fost necunoscută aborigenilor.

#### EUROPA

Copiii germani cunosc acest joc sub numele de *Blinde Kuh*, *Blinde Maus*, *Blinde Eule*, *Piep Maus* sau *Blinde Katze*<sup>17</sup>. Puștii din Danemarca îi zic *Blindemomme* sau *lege Mus i Morke*<sup>18</sup>. În Suedia este știut ca *Spåna* sau *Spåna kyrka*, în Finlanda ca *Kauransyöttö*, în Olanda ca *Handjeklap*, *Lamme-pootje*, sau *Vleesch-op-den-disch*<sup>19</sup>. Numele său uzual în Estonia este *Pime sikk*<sup>20</sup>. În Franța este *Colin-maillard* sau *Mouche*, în Italia *Mosca* sau *Mosca cieca*<sup>21</sup>. Copiii din această din urmă țară se mai folosesc uneori și de denumirea *Gatta cecata*<sup>22</sup>.

Forma bulgară, care seamănă foarte mult cu cea românească, este cunoscută ca *Slapa Baba ne Vidi*<sup>23</sup>. Numele iugoslav este *Zmirkanje*

<sup>14</sup> W. W. Skeat, *Malay Magic, An Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*, London, 1900, p. 496; R. J. Wilkinson, *Papers on Malay Subjects*, Kuala Lumpur, 1922, II, Appendix, 81.

<sup>15</sup> Jaffur Shurreef, *Qanoon-e-Islam, or the Customs of the Moosulmans of India: Comprising a Full and Exact Account of Their Various Rites and Ceremonies from the Moment of Birth till the Hour of Death* (trad. G. A. Herklots), London, 1882, VIII.

<sup>16</sup> R. N. Dennis, *Games and Children's Play* (extras din „Journal of the Burma Research Society”), Rangoon, n.d. Cuprinde materiale atit burmeze cit și singeleze.

<sup>17</sup> Franz Magnus Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1924, nr. 511; Johann Chris. GutsMuths, *Spiele zur Übung und Erholung des Körpers und Geistes*, Leipzig, 1893, nr. 94; Ernst Ludwig Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz*, Leipzig, 1857, nr. 95; Heinrich Handelman, *Volks-und Kinderspiele aus Schleswig-Holstein*, Kiel, 1874, nr. 94.

<sup>18</sup> E. T. Kristensen, *Danske Børnerim, Remser og Lege*, Aarhus, 1896, nr. 1827.

<sup>19</sup> A. I. Arwidsson, *Svenska fornsånger*, III, 417; Carl-Herman Tillhagen, *Svenska Folkelekar och Danser*, Stockholm, 1949–1950, II, 37; Anni Collan, *Suomen kansan leikkeja*, Porvoo, 1900, p. 54; A. de Cock și I. Teirlinck, *Kinderspel & Kinderlust in Zuid-Nederland*, Ghent, 1902–1908, I, 118; Lievevrouw, *Spelen Mijn Jeugd*, Ghent, 1952, p. 76. Pentru o descriere a formei norvegiene a jocului vezi Bernt Støylen, *Norske bærnerim og leikar* (Kristiania, 1899), nr. 98. Două din cele mai competente studii asupra acestui joc, mai ales pentru formele sale nordice, sint cele ale regretatei Elsa Enäjärvi-Haavio, o specialistă finlandeză în acest domeniu: *Über nordische Kinderspiele*, în „Studia Fennica”, II, 3 (1936), 99–127; „Kollabis-mos” ein uraltes internationales Spiel, în „Mémoires de la Société Finno-Ougrienne”, LXVII (1933), 84–104.

<sup>20</sup> Oskar Looŕits, *Volkslieder der Liven*, Tartu, 1936.

<sup>21</sup> Edouard Fournier, *Histoire des jouets et des jeux d'enfants*, Paris, 1889, cap. VII; F. Corazzini, *I Componenti Minori della Letteratura Pop. Ital.*, Benevento, 1877, p. 101.

<sup>22</sup> Giuseppe Pitre, *Guiochi Fanciulleschi Siciliani* (Biblioteca delle Tradizioni Siciliane, XIII), Palermo, 1883, p. 191–194.

<sup>23</sup> Sint indicatorat amabilității d-nei Raina Katzarova de la Etnografski Muzej Sofia, în ce privește o descriere a acestui joc.

[clipire] <sup>24</sup>. Ceremișii (Mariii), un grup minoritar maghiar din Rusia, cunosc jocul ca *Uvre* [Berbecul orb] <sup>25</sup>. Alți termeni folosiți ocazional mai sînt *Sjure*, *Maskakuba* sau *Kumaga*. În forma poloneză *Mruczek*, cel care este atins de jucătorul legat la ochi trebuie să articuleze un sunet, iar celălalt încearcă apoi să-l identifice. Un joc similar se practică în Cehoslovacia <sup>26</sup>.

În Spania și în toate zonele de limbă spaniolă numele obișnuit al jocului este *La Gallina Ciega* [Găina oarbă] <sup>27</sup>. Jucătorii lituanieni îl știu ca *Laumineti* <sup>28</sup>. Două forme ale jocului sînt curențe în India: *Ankh-Mundaal* și *Kānā Māchhi* [Musca oarbă], dintre care ultima se conformează mai îndeaproape tiparului obișnuit <sup>29</sup>.

Variante ale jocului mai sînt cunoscute și practicate și de laponi, turci, unguri și alte popoare din Europa <sup>30</sup>.

#### OCEANIA

Forme ale jocului pot fi găsite și în multe grupuri de insule. În Hawai se joacă sub numele de *Po-ai-pu-ni* <sup>31</sup>. În Filipine e cunoscut ca *Takip-silem* <sup>32</sup>. Forma jucată în Noua Guinee Britanică este denumită *Korosora* <sup>33</sup>. În Elema (Papua) este cunoscut sub numele de *Hohore* <sup>34</sup>. Variante ale sale mai sînt practicate și în insulele Fidji <sup>35</sup>.

<sup>24</sup> Niko Kuret, *Veselja dom: igre in razvedrila v družini*, Ljubljana, 1942, p. 35; Milica Obradović, *Društvene igre s područja Kupresa i sreza Jajce*, in „Bilten” (Bulletin of the Institute of Folklore Research, II), Sarajevo, 1953, 261.

<sup>25</sup> Thomas A. Sebeok și Paul G. Brewster, *Studies in Cheremis*, VI (Games). Bloomington, „Indiana University Publications”, Folklore Series, nr. 11, 1958, p. 5—7, 38. Descrieri ale formelor ruse (și cereșimie) ale jocului apar la V. M. Vasiliev, *Marij Muter* (Moscow, 1926); I. N. Smirnov, *Cheremisj* (Kazan, 1889); și la N. Troitskaja, *Čeremisj Arbarskoj volosti*, „Izvestija Obščestva Arheologii, Istorii i Etnografii” pri Imp. Kaz. Univ. XI, Vypuski 1—6 (1893), 1894, 65—82.

<sup>26</sup> Vezi lucrarea noastră *Some Games from Other Lands*, in „Southern Folklore Quarterly”, VII, 2 (June, 1943), 112.

<sup>27</sup> Maria Cadilla Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*, San Juan, 1940; *La Poesia Popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933, p. 254; Eugenio Pereira Salas, *Juegos y Alegrias Coloniales en Chile*, Santiago de Chile, 1947, p. 272; Ramon Garcia Ruiz, *Los Juegos Infantiles en la Escuela Rural*, Mexico, 1938, p. 79.

<sup>28</sup> F. Tetzner, *Feste und Spiele der Litauer*, in „Globus”, LXXIII (1898), 320.

<sup>29</sup> Sarat Chandra Mitra, *North Indian Children's Games and Demon-Cultus*, in „Journal of the Anthropological Society of Bombay”, X, 1 (1933), 2—3.

<sup>30</sup> T. I. Hkonen, *Die Spiele, Unterhaltungen und Kraftproben der Lappen*, in „Journal de la Société Finno-Ougrienne”, LI (1941—1942), 1—133; *Inarin Tunturilappalaisten Leikkeja*, „Kalevalaseuran Vuosikirja”, XX—XXI (1941), 85—104; Yusuf Ziya Demircioğlu, *Anadolu'da eski çocuk oyunları*, Istanbul, 1934; Jozsef Bákos, *Mátyusföldi gyermekjátékok*, Budapest, 1933.

<sup>31</sup> „American Anthropologist”, n. s., I, 233.

<sup>32</sup> Francisca S. Reyes and Petrona Ramos, *Philippine Folk Dances and Games*, New York, 1927, p. 51.

<sup>33</sup> A. C. Haddon, *Notes on Children's Games in British New Guinea*, in „Journal of the Royal Anthropological Institute”, XXXVIII (1908), 292.

<sup>34</sup> J. H. Holmes, *Introductory Notes on the Toys and Games of Elema, Papuan Gulf*, *ibid.*, XXXVIII (1908), 285.

<sup>35</sup> Edward Jacobson, *Simaloerese Sprookjes, Overleveringen Raadsels, en Spelen*, in „Tijdschrift voor Indische Taal-, Land-, en Volkenkunde”, LVIII, 1 (1917), 12; Thomas Williams and James Calvert, *Fiji and the Fijians*, New York, 1859, p. 127.

## III

În practicarea acestui joc există de fapt numai doi factori constanți : acoperirea ochilor unuia dintre jucători și necesitatea ca el să-l prindă pe un altul, care să-i ia locul. Formele din zone foarte îndepărtate din punct de vedere geografic se deosebesc considerabil în ce privește detaliile. Acestea pot fi cel mai bine arătate oferind întâi descrierea *babei-oarbe* și semnalând apoi diferențele.

*Baba-oarba* este jucată de copii de ambele sexe și de toate vîrstele. Există două feluri de a o practica.

1. Copiii formează un cerc. Unul dintre ei, ales printr-o „numărătoare”, este legat la ochi cu o batistă. Stînd în picioare în centrul unui cerc de jucători, el încearcă să-l prindă pe un al doilea jucător, numit „chimiță”, care se află și el în centrul cercului. „Baba oarba” întrebă : „Unde ești, Chimiță?”, la care acesta răspunde : „Aici, aici!”. Ținînd brațele întinse, jucătorul legat la ochi încearcă să-l apuce pe celălalt, căutînd să-i ghicească locul unde este după sunetul vocii. Cînd este prins, copilul „chimiță” devine „babă oarbă”, iar celălalt devine „chimiță”.

2. Această formă este mult mai larg răspîndită și mai vioaie decît prima, întrucît toți copiii au un rol activ în ea. Cel desemnat ca „babă-oarbă” are ochii acoperiți, iar ceilalți îl incită apoi astfel :

„Babă-oarbă sai la joc  
Scoate nasul din cojoc !”.

În timp ce recită aceste versuri, ei o trag de haine și o ciupesc, avînd grijă să nu fie prinși. Dacă „baba oarbă” reușește să-l atingă pe unul din ei, jucătorul atins trebuie să-i ia locul.

Datorită faptului că cel ce urmează să fie prins este desemnat dinainte și se află în centrul cercului cu jucătorul legat la ochi, prima dintre aceste forme nu prea poate fi socotită drept tipică. Alcătuirea de către ceilalți din grup a unui cerc în jurul jucătorului legat la ochi apare totuși într-o serie de variante din alte părți ale lumii : în cea malaeză *China buta*, în care un copil scos în afara cercului de jucători trebuie să ia locul celui legat la ochi, în cea din Noua Guinee Britanică *Korosora*, în care jucătorul legat la ochi este înconjurat de un cerc al celorlalți jucători, care se țin de miini; în cea nigeriană *Boju-boju*<sup>36</sup>; și în altele.

Determinarea locului (sau identificarea) după voce, ca în *Baba-oarba* forma nr. 1, se mai întîlnește și în forma sa din Birmania<sup>37</sup>, în cea braziliană numită *Cabra-cega*<sup>38</sup>, în cea ungurească *Nema* [Mutul]<sup>39</sup>, într-o variantă berberă<sup>40</sup> și în altele.

Totuși, în unele cazuri, incitarea nu intenționează să dezvăluie poziția aproximativă a celui care strigă, ci pur și simplu numai să-l sîcîie

<sup>36</sup> Această formă a jocului e singulară prin faptul că unuia din jucători îi este trasată responsabilitatea de a veghea, ca nu cumva copilul legat la ochi să se rănească, dînd peste vrcun obstacol.

<sup>37</sup> Dennis, *op. cit.*, p. 57.

<sup>38</sup> Luis de Camara Cascudo, *Alguns Jogos Infantis no Brasil*, „Douro-Litoral”, 5<sup>th</sup> series, VII—VIII, 3.

<sup>39</sup> Arpád Lajos, *Fenóélet Domaházán*, în „Ethnographia”, 1938. 116.

<sup>40</sup> Edmond Destaing, *Étude sur le dialecte berbère des Beni-Snous* (Publications de l'École des Lettres d'Alger, Bulletin de Correspondance Africaine" XXXIV), I, Paris, 1927, 346.

pe cel legat la ochi. Într-o formă grecească din Chios ceilalți jucători strigă „Foc !” când jucătorul legat la ochi vine prea aproape. Aceasta servește la încurcarea lui. În mai sus-menționatul joc maghiar vorbitorul care-l ațîță pe cel cu „Baba Oarba” o face numai după ce a fost lovit de acesta.

Lovirea este făcută de obicei cu mina, dar într-o variantă birmană jucătorul legat la ochi dă cu o fișie de pînză înnodată, iar în jocul maghiar *Nema* chiar cu un vătraș.

Jocul pare să fie cît se poate de popular mai ales în Ungaria, unde i se dă denumirea generală de *Szembekötösdi*. Una din formele sale cele mai neobișnuite este cea în care există doi jucători legați la ochi, fiecare ținînd cîte un capăt al unei frînghii cu care îl prind pe un altul din grup <sup>41</sup>.

#### IV

Au fost exprimate diverse teorii cu privire la originea și semnificația acestui joc. Singer vede în el o rămășiță a unui vechi cult demonic <sup>42</sup>. După el, jucătorul mascat ar fi reprezentat demonul cu chip de animal. Maska era fără deschizături pentru ochi, fie pentru a face prinderea mai grea, fie poate pentru a evita „ochiul cel rău” al demonului. Drost crede că jucătorul legat la ochi poate să fi reprezentat, în timpurile primitive, ceva sau pe cineva care urma să fie ars în chip de jertfă <sup>43</sup>.

GutsMuths sugerase mai înainte că aceasta ar putea explica strigătul de avertizare „Es brennt !” pe care îl scot copiii cînd jucătorul legat la ochi este în primejdia de a da peste ceva <sup>44</sup>. Child, renumitul specialist american în balade, vedea în acest joc o legătură posibilă cu Odin, zeitatea oarbă <sup>45</sup>.

Nici o semnificație specială nu pare să fie legată de jocul românesc, care, după cît se pare, a fost destinat numai spre a produce distracție și amuzament. Prezența figurii comice de „chimiță” s-ar părea că aduce un sprijin în plus acestui punct de vedere.

<sup>41</sup> Bakos, *op. cit.*, p. 125—127; „Ethnographia” (1920), p. 74; (1926), p. 26; (1928), p. 55; (1938), p. 117.

<sup>42</sup> Samuel Singer, *Deutsche Kinderspiele*, in „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde”, XIII (1903), 49—64, 167—179.

<sup>43</sup> Johanna W. P. Drost, *Het Nederlands Kinderspel voor Zeventiende Eeuw*, Leiden, 1914, p. 7.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 327. Cf. varianta de mai sus din Chios.

<sup>45</sup> Alice Bertha Gomme, *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland*, London, 1894—1898, I, 39.

## VALORI ȘI SIMBOLURI NUMERICE ÎN BASMELE POPULARE RUSEȘTI

EDITH TAUBERG și TATIANA MALIȚA

Cercetînd o serie de basme populare rusești, am constatat, pe de o parte, persistența vestigiilor unor sisteme de numărătoare de mult ieșite din uz, precum și a unor forme arhaice de numerale, iar pe de altă parte regimul preferențial de care se bucură anumite numere.

Sistemul numerelor din basmele populare rusești înglobează, alături de numeralele întîlnite și în limba rusă literară contemporană, un șir de forme mai vechi.

Astfel, în numeralele compuse forma *десять* a devenit *дцать*, în timp ce în basme s-a păstrat uneori forma mai veche :

„... в тридесятом царстве, не в нашем государстве, жил старик со старухой” (Af., vol. II, p. 67)<sup>1</sup>.

Precum se vede și această formulă se bazează pe numărătorea zecimală, folosită astăzi aproape în toate limbile.

În basmele rusești persistă însă și reliefele unui alt sistem de numerație, și anume cel cu baza 9.

„Уж не раз от него слыхивали, что в таком-то королевстве, за тридевяль земель, выстроен большой мраморный дворец” (Af., vol. II, p. 27).

În basme se întîlnește și compusul *тридевяль три*, care desemna numărul 30.

„... а меня снесите со своим дворцом за тридевяль три земли, за десятое царство к такому-то королю” (Af., vol. II, p. 42).

La acest sistem de numerație cu baza 9, de altfel destul de puțin frecvent, se referă și matematicianul E. Kolman, care arată că „numărarea se făcea pe degetele întregi — și acest procedeu de numărare a fost cel mai răspîndit — limita temporară a numărării a fost, firește, numărul degetelor fie de la o singură mînă (uneori fără degetul mare), fie de la ambele mîini, iar uneori de la mîini și de la picioare luate împreună. În modul acesta, ca bază a numerației deveneau cel mai frecvent numerele 5, 10 sau 20 și mult mai rar 4 sau 9”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. N. Afanasiev, *Русские народные сказки*, Moscova, 1958 (prescurtat Af.).

<sup>2</sup> *Istoria matematicii în antichitate*, București, 1963, p. 18—19 (traducere a editiei în limba rusă. Moscova, 1960).

În basme se păstrează și forme arhaice de declinare a numeralelor :

„... и приходит ему каждый месяц по почте по *студ* рублей царского жалования” (Af., vol. II, p. 25).

Credem că păstrarea acestor forme în basme, ca și păstrarea unor relieve ale numerației bazate pe unitatea *nouă* se poate explica prin menținerea în limbă a unor forme aberante, tocmai la cuvintele mai des întrebuințate.

Accest lucru, ce e drept cu privire la alte părți de vorbire, a fost observat de acad. Al. Graur.

„Formele care rezistă cel mai mult acestei tendințe (de a introduce „ordine” ...) sînt cele pe care le întrebuințăm cel mai des, adică cele care aparțin cuvintelor din fondul principal lexical: fiind neconținut prezente în mintea vorbitorilor, ele nu pot fi uitate, ca să facă loc unor forme noi, analogice ...”<sup>3</sup>.

În basmele pe care le-am parcurs ne-a frapat frecvența numărului *trei*, ceea ce nu este specific numai basmelor rusești. Care este explicația acestui fenomen? Se pare că după cum arată I.-A. Candrea „Numărul trei era considerat după concepția celor vechi ca simbol al perfecțiunii divine”<sup>4</sup>. Iar Fl. Cîmpean arată că latinescul *trans* cu înțelesul de *a trece dincolo* este înrudit cu *trei*. Deci acesta din urmă a avut cîndva și sensul de a trece dincolo, și anume dincolo de bariera pusă de numărul doi<sup>5</sup>.

Astfel, cînd este vorba de momentul hotărîtor pentru o acțiune, termenul fixat este de trei nopți, trei zile, de trei ori 24 de ore, trei săptămîni sau de trei ani :

„... первые *три ночи* станет она вашу силу пытать, наложит свою руку и станет крепко-накрепко давить...” (Af., vol. II, p. 83).

„... Я уж думал, вы не воротитесь; *три дня* как без хлеба сижу” (Af., vol. II, p. 52).

„Мартышка выпил рюмку и уснул, и спал *трои сутки*” (Af., vol. II, p. 58).

„... *трое суток* кормили-поили всех безданно, беспошлинно, а после стали спрашивать: не знает ли кто дивной истории” (Af., vol. II, p. 71).

„Гуляет он *день*, два и *три*, гуляет *неделю*, и другую и *третью*; вот и срок вышел” (Af., vol. II, p. 80).

„... кто у меня прослужит *три года*, того и так не обижу” (Af., vol. II, p. 45).

De asemenea, de multe ori avem de-a face cu trei eroi principali :

„... в некотором царстве, в некотором государстве жил был такой старичок, который *трех* своих *сынов* научил грамоте и всему книжному” (Af., vol. II, p. 6).

„Было *три сестры*, младшая дурочка” (Af., vol. III, p. 315).

„В одной деревне жили *три* замужние *сестры*” (Af., vol. III, p. 315).

„Шел, шел и зашел в дремучий лес; смотрит *три человека* дерутся” (Af., vol. II, p. 69).

<sup>3</sup> *Prezentul verbului latin fero*, in „Studii de lingvistică generală”, București, 1955, p. 25.

<sup>4</sup> I.-A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, Casa Școalelor, 1944, p. 431.

<sup>5</sup> Vezi *Povestea numerelor*, București, 1965, p. 22.

Acest număr de trei personaje a fost păstrat și în numeroase basme culte. Astfel, A. S. Pușkin în „Povestea lui Saltan-împărat, a feciorului său, vestitul și viteazul prinț Ghidon Saltanovici și a mîndrei domnițe Lebăda” vorbește de trei fecioare :

„Три девицы под окном  
Пряли поздно вечерком”

(A. S. Pușkin, *Сочинения*, Leningrad, 1936, p. 168).

La rîndul său, P. P. Erșov în „Căluțul cocoșat” vorbește despre trei feciori :

„У старинушки три сына.  
Старший умный был детина,  
Средний был и так и сяк,  
Младший вовсе был дурак”.

(P. P. Erșov, *Конёк-горбунок*, Moscova, 1968, p. 7).

Uneori și locul acțiunii are o legătură cu numărul trei. Astfel, întilnim deseori „*третий этаж*”:

„Кто в *третьем этаже* мою дочь Милолику — царевну с разлему на коне поцелует за того отдам ее замуж” (Af., vol. II, p. 11).

„...король... пожаловал его набольшим министром и построилему *трёхэтажнй* дом” (Af., vol. II, p. 57).

Aceste două exemple sînt de proveniență relativ recentă în basme, pentru că conțin cuvinte de origine străină (*этаж* și *министр*), care, după mărturia lui M. Vasmer, au intrat în limbă relativ tîrziu <sup>6</sup>.

Dar cum în basme expresiile cu trei își aveau o lungă tradiție, ele s-au răsbindit prin analogie și în aceste cazuri.

O serie de acțiuni au rezultat numai dacă au fost efectuate de trei ori. De exemplu :

„Кто *три раза перебьёт* меня, того без пощады казнить” (Af., vol. II, p. 71).

„И в *третий раз залепил* он глаза медведю...” (Af., vol. II, p. 92).

Prin urmare, nu putem fi de acord cu afirmația generală a lui L. Șăineanu că „la slavi, acest număr [3] este înlocuit cu 9” <sup>7</sup>.

Rolul numărului trei apare și în frecvența folosire a unor multipli ai acestuia : șase, nouă, doisprezece. Aducem mai jos cîteva exemple :

„*Шесть стекол* зараз пробил!” (Af., vol. II, p. 16).

„... прилетел к берегу *шестиглавый* змей!” (Af., vol. II, p. 93).

„Король приказал *шестёрку* лошадей под карету заложить”. (Af., vol. II, p. 57).

„... садись на нее (кобылицу) и бей промеж ушей всеми *девятью прутьями*, пока на мелкие части изломаются...” (Af., vol. II, p. 14).

„Царевич зашел внеё (избушку) и видит: на печи, на *девятом кирпичи*, лежит баба-яга...” (Af., vol. II, p. 336).

Foarte folosit este numărul 12 : „А как купишь, приведи ее домой и паси в зеленых лугах *двенадцать вечеров* и *двенадцать утров* по росам— тогда ты её узнаешь!” (Af., vol. II, p. 26).

<sup>6</sup> Vezi : M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1958, vol. III, p. 466, și 1955, vol. II, p. 136.

<sup>7</sup> L. Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, 1895, p. 40.



„... и тотчас явилось перед ним двенадцать молодых, все на одно лицо, волос в волос, голос в голос” (Af., vol. II, p. 47).

„Никита приходит во дворец и просит у царя собрать ему двенадцать добрых молодых...” (Af., vol. II, p. 80).

„На ту пору одолел Никиту богатырский сон, и уснул он на все на двенадцать суток” (Af., vol. II, p. 84).

Materialul cercetat nu a oferit atestări pentru formele douăzeci și șase și nici pentru numeralul colectiv дюжина.

Pe vremuri „oamenii socoteau numărul 12 ca pe un număr perfect. El se împarte exact la 2, 3, 4 și 6, deci era mai ușor de întrebuițat decât numărul 10, care nu se împarte decât la 2 și 5. Numărul 13 ieșea din rîndul unor astfel de numere încurcînd toate socotelile”<sup>8</sup>.

Numărul 13, care a fost considerat de multe popoare fatidic, apare și în basmele rusești. Această superstiție este o rămășiță a legăturii „care a existat în timpurile străvechi între matematică și religie”<sup>9</sup>. De exemplu :

„... да приготовить еще тринадцать белотканых шаптов с золотыми узорами” (Af., vol. II, p. 80).

Numărul 7, probabil datorită faptului că din timpuri străvechi a reprezentat o unitate de măsurare a timpului (săptămîna), și deci un număr permanent prezent în viața povestitorilor, este des întîlnit și în basmele populare rusești :

„Вот батрак велел принести себе семь воловьих кож да наделать железных орехов, железные кости и железный молоток”. (Af., vol. II, p. 54).

Șapte sînt și piticii din „Basmul cu domnița moartă și cei șapte piticii” al lui A. S. Pușkin :

„Час обеда приближался,  
Топот по двору раздался:  
Входят семь богатырей,  
Семь румяных усачей”

(A. S. Pușkin, *Сочинения*, Leningrad, 1936, p. 179).

De altfel, întîlnim în basmele populare și numere în componența cărora intră șapte :

„...выскочило уз колечка триста молодых и сто семьдесят богатырев...” (Af., vol. II, p. 40).

Numerafia cu baza 5 este reprezentată mai ales prin numerele 10, 15, 25, 50. Este lesne de înțeles de ce numărul 10 era permanent în mintea vorbitorilor. F. Engels în „Anti-Dühring” scrie : „Cele zece degete cu ajutorul cărora oamenii au învățat să numere, să efectueze prima operație aritmetică, sînt tot ce vreți, numai o creație liberă a inteligenței nu”<sup>10</sup>.

Astfel avem exemple ca :

„... а меня снесите со своим дворцом; ... за десятое царство, к такому-то королю” (Af., vol. II, p. 42).

<sup>8</sup> O. Sacter, *Despre numere și istoria lor*, Editura tehnică, 1952, p. 5-6.

<sup>9</sup> G. N. Berman, *Despre numere și studiul numerelor*, București, 1961 (după ed. rusă Moscova, 1954), p. 20.

<sup>10</sup> Ed. politică, 1966, p. 42.

„У моего батюшки *десять ружьев*... ” (Af., vol. II, p. 56).

„... *десять человек* держат его (старика)... ” (Af., vol. II, p. 81).

„Входят в кузницу, а в ней *пятнадцать* кузнецов железо куют молотами постукивают” (Af., vol. II, p. 80).

„Ведь я ровно *тридцать лет* терпел этакое горе!... ” (Af., vol. II, p. 81).

„Сделайте мне прут в *пятнадцать пуд*” (Af., vol. II, p. 80).

„Вошел в кузницу, а в ней *двадцать пять* кузнецов железо куют” (Af., vol. II, p. 80).

„Скуйте мне прут в *двадцать пять пуд*” (Af., vol. II, p. 80).

„Заказал Никита сковать железный прут в *пятьдесят пуд*...” (Af., vol. II, p. 81).

„Идет царевна навстречу, а за ней *пятьдесят человек* лук и стрелу несут” (Af., vol. II, p. 83).

Întrebuițarea mai rară a numeralului 40 a făcut ca și în basme vechea formă *четыредесяте* să fie înlocuită prin *сорок*, cum s-a întâmplat și în limba comună.

În ciuda mării frecvențe a numeralului *сорок* în întregul sistem al obiceiurilor indo-europene, deci și a celor slave, numeralul, în chip surprinzător, nu este larg reprezentat în literatură. Acest fapt, al neinterferenței celor două planuri, poate conduce la ipoteza extrem de interesantă a unei eventuale evoluții paralele a literaturii și obiceiurilor. Am găsit, în basmele cercetate, un singur exemplu în care se întâlnește acest numeral :

„... *десять человек* держат его клещами за бороду, а *сорок* молотами по бокам осаживают” (Af., vol. II, p. 81).

Cînd este vorba de numerele mai mari decît 99, cel mai des întrebuițat este numărul o sută :

„На-ка тебе *сто рублей*, ступай в город на конную, купи себе лошадь; а то путь дальний — пешком не уйдешь” (Af., vol. II, p. 25).

În basmele cercetate de noi nu am întilnit niciodată cuvintele : *тысяча*, *миллион*, *миллиард*, care ocupă un loc aparte în sistemul numeralului rusești.

Pentru a desemna o cantitate foarte mare în basme se utilizează expresia *тьма тьмуцая* :

„Вот вздумали они задать пир на весь крещенный мир, собрали народу *тьму-тьмуцую*, трое суток кормили — поили всех безданно, беспощинно...” (Af., vol. II, p. 71).

Aceasta se explică prin aceea că în vechime cuvîntul *тьма* avea valoarea unui numeral (10 000).

Vechea declinare a numeralului *doi* a dispărut, rămășițele ei păstrîndu-se, ca și în limba literară, numai în cuvintele compuse a căror primă parte începe cu *два* :

„Пьянчужка взял *двугривенный* и отдал старику курицу”. (Af., vol. II, p. 25).

Păstrarea a numeroase superstiții legate de unele numere a determinat mai marea întrebuițare a acestora în basme. Acestea se conservă în expresii specifice basmelor, chiar dacă ele au dispărut de mult din celelalte stiluri funcționale ale limbii ruse, iar alte numere, apărute mai tîrziu în limba rusă, sînt absente cu desăvîrșire în basme.



## ACTUALITATEA PROBLEMATICII ORALITĂȚII FOLCLORICE

Nu încapă vorbă că ceea ce în mod curent se subînțelege prin *oralitate* este însușirea cea mai pregnantă a folclorului tradițional. Însușire care, fie și la cel mai sumar examen critic, se dovedește a fi, în plus, condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului („caracter colectiv”, anonim etc.). A discuta oralitatea înseamnă așadar a discuta însuși folclorul din unghiul (dacă dintr-*un* unghi ne propunem s-o facem) cel mai cuprinzător. De unde oportunitatea reexaminării, din timp în timp, a stadiului cunoștințelor globale asupra *oralității* (și a consecințelor istorice ale acesteia), ca modul cel mai economic de recumpănire a problemelor fundamentale ale folclorului și folcloristicii în genere.

O atare reexaminare a format obiectul *Simpozionului asupra problemelor poeziei orale*, desfășurat între 28 și 30 mai 1969 la Budapesta, sub auspiciile Academiei Ungare de științe, respectiv ale Institutului de cercetări etnografice (simpozion a cărui comentare e regretabil că spațiul editorial, restrâns, al „Revistei de etnografie și folclor” o îngăduie abia acum). La alegerea temei este foarte posibil să fi contribuit atît rațiuni de ordinul celor mai sus evocate, cît și faptul că inițiatorul întîlnirii a fost un eminent cunoscător și analist al chestiunilor oralității, prof. Ortutay Gyula<sup>1</sup>.

La dezbateri au fost invitați un număr relativ redus de specialiști din Europa și Statele Unite — Carl Hermann Tillhagen (Suedia), Erna V. Pomeranțeva și V. E. Gusev (U.R.S.S.), Francis Lee Utley și D. K. Wilgus (Statele Unite), Gisela Burde-Schneidewind (R.D.G.), Lutz Röhrich (R.F.G.), Faragó József și Radu Niculescu (România), precum și Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Kovacs Agnes, Katona Imre, Voigt Vilmos, Diozsegi Vilmos, Mango József, din partea gazdelor. La recomandarea organizatorilor, dezbaterile s-au desfășurat precumpănitor liber,

<sup>1</sup> Ar fi îndeajuns să reamintim aici remarcabila sa sinteză *Principles of Oral Transmission in Folk Culture* („Acta Ethnographica” VIII, 1959, p. 175—221), moment marcant în istoria studierii legilor circulației bunurilor folclorice.

vivace, fără — pe cât a fost cu puțință — lecturi de materiale deja redactate. Grație efortului notabil, de asigurare tehnică, depus de Academia de științe, între altele s-a procedat la înregistrarea pe bandă magnetică a dezbaterilor, care urmează să fie publicate.

Din chiar momentul conceperii sale, simpozionul a ridicat o importantă chestiune de metodă, privind modul determinării dezbaterilor. Anume aceea a opțiunii inevitabile între, cel puțin, două soluții extreme în programarea discuției: abordarea sferei de probleme celei mai largi posibile sau, dimpotrivă, a nucleului celui mai restrâns cu puțință (gen *întrebare/ răspuns dat* de fiecare participant la colocviu, în limitele unei singure probleme riguros circumscrise). Ambele soluții ar fi prezentat, desigur, complementar, avantaje și dezavantaje. Organizatorii au optat net pentru prima formulă, lăsînd ca eventualele linii de convergență să se degaje și să se îmbine de la sine în cursul dezbaterilor înseși.

Ca urmare, simpozionului i-a fost propus spre examinare un conțencios colosal, ordonat pe șase teme mari, formulate de prof. Ortutay, fiecare cuprinzînd la rîndu-i un număr substanțial de probleme și subprobleme. 1) *Tipuri istorice și actuale ale poeziei orale tradiționale* — formulare care, ca și formularea titlaturii simpozionului, se referă la *poezie* în accepția, evident, originară a termenului (respectiv: poezia orală arhaică; poezia orală vie, atestînd totuși, în zilele noastre, relații istorice cu tipurile poetice arhaice, în Africa, America Latină, Asia de sud-est etc.; cultura populară tribală a populațiilor aflate în pragul alfabetizării, primele tipuri de interferențe cu cultura de tip cult, eventual europeană; culturile țărănești ale epocii feudale în Europa și în alte continente, tipologie; contactele cu respectivele literaturi culte, cărți populare etc.; înriurirea folclorului asupra literaturii culte europene de la începuturile feudalismului pînă în secolul al XVIII-lea; influența actuală a mijloacelor de comunicare de masă — radio, film, televiziune etc. — asupra comunităților țărănești analfabete sau semianalfabete; problemele anecdotei și ale circulației acesteia în comunitățile culturale industriale; ș.a.m.d.). 2) *Legi ale funcționării transmițerii orale* (regulile care determină funcționarea tipurilor de bază ale poeziei populare orale; factori de regularizare și conservare, factori de dezagregare; legile de funcționare a fiecărui gen în parte; limitele respective ale stabilității și ale improvizației în interpretare; rolul personalității și rolul „modeli” în procesul creației populare orale etc.). 3) *Estetica poeziei populare orale* (legile estetice ale creației orale în fiecare gen în parte; studiul lor comparativ; consecințele transmițerii orale asupra „gramaticii” generale a poeziei populare; criteriile conștiente și norme de frumusețe explicite în poezia populară orală etc.). 4) *Sarcini în cercetarea poeziei orale* (culegerea și interpretarea de date asupra poeziei orale arhaice, a poeziei populare actuale; studiul metodelor de creație ale creatorilor populari; culegerea de date asupra informatorilor și în special a bunilor informatori; culegerea și interpretarea întregului repertoriu al mai multor generații succesive coexistente în cadrul aceleiași comunități bine delimitate ș.a.m.d.). 5) *Examinarea relațiilor etnologice ale folclorului modern și ale transmițerii orale în orașe* (culegerea folclorului orășenesc — proverbe, idiotisme, glume, memorata, narațiuni biografice, anecdote; culegerea sistematică a folclorului clasei muncitoare; studiul influenței exercitate de diversele *mass-media*

asupra persoanelor a căror cultură e încă predominant orală). 6) *Chestiuni organizatorice* (necesitatea stabilirii, cu ajutorul UNESCO, a unui centru pentru studierea culturilor nonliterare — arhivă internațională, publicarea de reviste și serii de cărți etc. —, în vederea salvagădării fondului tradițional oral mondial).

Evident, această impunătoare masă de probleme care ar fi putut hrăni convenabil timp de mai multe zile dezbaterile unui congres de talie mare, cu multiple secții, a avut inevitabil darul — cum s-a remarcat (Lutz Röhrich) — de a dispersa în oarecare măsură atenția participanților la colocviu. La o eventuală obiecție în acest sens s-ar putea însă replica că tocmai diversitatea tematică e cea care a îngăduit fiecărui vorbitor să selecteze liber aspectele care îi erau cele mai familiare sau cele mai acute și că, totodată, „răscolirea” întregului cîmp al oralității a putut ridica în fața fiecăruia probleme la care, — deși importante — nu reflectase pînă atunci.

În schimb, perfect îndreptățită ar fi fost revendicarea ca, de la bun început, tematica simpozionului să fi prezentat dezbaterile nu numai a *fenomenalității* dar și a *esenței* categoriei oralității. Așa cum a fost modelată, tematica a propus explicit discuției doar *fenomenologia* categoriei. Din fericire, și în acest caz un factor echilibrant și-a făcut în mod spontan simțită intervenția. Cursul însuși al dezbaterilor a rectificat, de la sine, datele inițiale : principalul plan de clivaj al discuțiilor l-a constituit *anume* opoziția *fenomen/esență* în cadrul *oralității*.

Astfel, pe de o parte, în cele două zile afectate dezbaterilor (cca 20 de ore de discuții) au fost expuse un număr considerabil de fapte și idei privind — evident, în ordine *fenomenală* — majoritatea reperelor tematice propuse. Cum ar fi nu numai prezumțios dar și tehnicește imposibil să încercăm aici un rezumat acceptabil al dezbaterilor, ne vom mulțumi să *spicuim* doar, spre a sugera întregul.

Bunăoară, un amplu expozeu, de mare bogăție a informației, a trasat liniile mari ale evoluției circumstanțelor și substanței literaturii populare orale în Europa centrală, cu specială referință la spațiul de limbă germană (Lutz Röhrich). O altă expunere a insistat asupra proceselor oralității, în primul rînd a *fixării* ca moment dialectic cardinal al biologiei folclorului (D. K. Wilgus). Reactualizîndu-se mai vechea axiomă potrivit căreia fiecă variantă constituie o realizare individuală (Lutz Röhrich), au fost scoase în evidență în mod concret atît rolul nuanțat al interpretului în circulația orală (Faragó József) cît și, mai specific, rolul performanțelor memoriei în mediile oralității folclorice (C. H. Tillhagen, Erna Pomeranțeva, D. K. Wilgus). Au fost de asemenea evocate problemele culegerii de folclor, atît în interiorul cît și în afara continentului european (Diozsegi Vilmos, Mango József). Pe linia identificării folclorului literar cu conceptul de „verbal art” al teoriei literare germano-anglo-saxone (Fr. Lee Utley), s-a atras atenția asupra consecințelor modului oral al circulației, de pildă, asupra folclorului narativ (Kovacs Agnes), consecințe manifestate, între altele, și în „libertatea supraviețuită” admisă interpretului de folclor (Radu Niculescu). Reproducerea în literatura cultă a procedeelelor oralității a fost grăitor ilustrată, între altele, cu specimene din Boccaccio (Fr. Lee Utley).

S-a atras cu deosebire atenția asupra implicațiilor sociologice multilaterale ale oralității (Dömötör Tekla), inclusiv a raporturilor oralității cu marile procese social-istorice precum democratizarea treptată a culturii de tip cult europene (Lutz Röhrich), sau asumarea de accente noi, revoluționare, de către tradiție, în momente de criză, ca bunăoară în tradiția orală germană a anilor 1918—1919 (Gisela Burde-Schneidewind) etc. Au fost de asemenea evocate problemele anecdotei în genere (Ortutay Gyula, Faragó József), ale anecdotei politice (Katona Imre), ale „poantei” (Fr. Lee Utley). S-a sugerat o gradare progresivă a „individuării” specimenelor folclorice orale, pe genuri, pornind de la *basmul fantastic* ca „treaptă înaltă” și terminând cu *anecdota*, ca „treaptă joasă”. A fost evocat rolul mijloacelor de comunicare de masă în modificarea poziției sociale a folclorului (Dömötör Tekla, Fr. Lee Utley) și a fost subliniat efectul de *alienare* consecutiv (Radu Niculescu). În sfârșit, a fost prezentată o bună trecere în revistă a bibliografiei internaționale de bază privind problemele oralității (Voigt Vilmos). De asemenea, au fost tratate și parte din problemele organizatorice pe care *tematica* le supunea examenului (Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Voigt Vilmos).

Pe de altă parte însă — și aceasta a constituit, cum subliniam, controversa fundamentală a simpozionului — s-a obiectat împotriva modului (implicit atît *tematicii* cît și discuțiilor evocate) de a concepe oralitatea ca un *dat* de perfectă transparență, esențial neproblematic, care ar putea deci interesa actualitatea doar în latură pur fenomenală (V. E. Gusev, Radu Niculescu). A fost reclamată în consecință amplificarea extensiunii date a noțiunii de *oralitate*, observindu-se că, în accepția curentă, aceasta nu are cum se referi — deși „legată de ele” — la o serie de importante *aspecte* (măști, culori, gestică etc.), ba chiar la întregi *moduri* folclorice (dans etc.); pe această linie au fost evocate o serie de exemple practice demonstrînd net că, în narațiunea populară bunăoară, gesticulația este în măsură să se instituie, episodic, ca element indispensabil: gestul odată absent, contextul devine fără noimă (Faragó József).

Dar mai mult decît atît. În dezbateri a fost contestată însăși valoarea conceptului și a termenului de *oralitate* (Radu Niculescu). Contravenind normei elementare a terminologiei științifice, *oralitatea*, termen *unic*, este ținută să se raporteze la *mai mulți* referenți deodată, referenți reprezentînd — ceea ce este și mai grav — entități nu numai distincte, dar cronologic succesive, iar procesual contradictorii („conservare” *vs.* „manifestare”). Termenul se menține așadar în circulație în virtutea unui confuz *qui-pro-quo*, a cărui relativă valabilitate în plan metonimic rămîne radical inacceptabilă pentru o folcloristică ce se reclamă de *știință*. În sfârșit, dincolo de orice observații terminologice, trebuie admis că s-a făcut încă mult prea puțin pentru a se lămuri — sub unghi comportamental și semiotic — *ce înseamnă, cui îi este semn* „oralitatea”. Oricum, este în afară de discuție că „oralitatea”, luată în sensul de dicționar, rămîne atît „paradigmatic” (în seria echivalențelor sale deci) cît și „sintagmatic” (în succesiunea actelor procesului folcloric) doar „episod” și doar „caz particular”. În aceste condiții, faptul că termenul în chestiune e bine împămîntenit în literatură — așa cum s-a afirmat în contraargumentare — nu poate fi o rațiune suficientă a conservării lui.



Firește, nici în această chestiune, nici în altele, nu s-a putut ajunge în cadrul dezbaterilor la unitate de vederi. Totuși, simpozionul — grație prevenitoare ospitalități a gazdelor, o reușită sub toate raporturile — a marcat un substanțial câștig, rezidînd, poate în primul rînd, în aceea că un număr considerabil de probleme ale creației populare tradiționale și-au precizat, pentru toți cei de față, *identitatea*. Prin imprimarea textelor rezultînd din dezbateri — este de sperat, cit de curînd — acest câștig va putea deveni *efectiv* public.

*Radu Niculescu*

### A TREIA CONFERINȚĂ A GRUPULUI C.I.M.P. PENTRU CERCETAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE

Între 8 și 13 iunie 1969 a avut loc la Stockholm a treia sesiune științifică a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internațional al muzicii populare (I.F.M.C.).

Au participat 36 de specialiști din 13 țări : Austria (1), Bulgaria (1), Cehoslovacia (3), Danemarca (2), Finlanda (1), Franța (1), Iugoslavia (4), Norvegia (2), Suedia (10), RDG (2), RFG (7), România (1) și Ungaria (1). Alături de membrii propriu-ziși au fost invitați o seamă de specialiști în electroacustică.

Tematica consfătuirii a cuprins : a) metode acustice de cercetare și b) forme ale ansamblurilor populare instrumentale.

Comunicările primei secțiuni au tratat diferite probleme privitoare la metodică și tehnica cercetărilor acustice în domeniul instrumentelor muzicale populare și al muzicii populare. S-au făcut demonstrații cu felurite aparate electroacustice la Institutul de tehnică fonetică al Politehnicii din Stockholm și la Institutul de muzicologie al Universității din Upsala. Măsurătorile acustice, făcute cu un aparat de înaltă tehnicitate (inclusiv computeri), sînt un sprijin deosebit de important în cunoașterea riguros exactă a posibilităților sonore ale instrumentelor muzicale, precum și un ajutor obiectiv extrem de prețios în notarea muzicii (transcrierea pe note a muzicii înregistrate).

Cea de-a doua temă a sesiunii a cuprins un însemnat număr de comunicări privitoare la ansamblurile de instrumente muzicale populare din : Ungaria (Bálint Sárosi, Budapesta), Cehoslovacia (Jaroslav Markl, Praga, și Ivan Mačák, Bratislava), Iugoslavia (Dragoslav Dević, Belgrad, Zmaga Kumer și Julian Strajnar, Ljubliana), Bulgaria (Manol Todorov, Sofia) și Franța (Claudie Marcel-Dubois, Paris). Deosebit de interesantă și de completă a fost comunicarea d-rei Claudie Marcel-Dubois. D-sa a

privit ansamblurile de instrumente muzicale populare în evoluția lor istorică, menționind totodată repertoriul pe care-l vehiculează și funcția pe care o împlinesc.

Scriitorului acestor rînduri i s-a cerut să țină o succintă expunere asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt, în raport cu cele din sud-estul Europei și din Balcani. Alături de alții, dl. Ernst Emsheimer, directorul Muzeului de istoria muzicii din Stockholm, a subliniat necesitatea cunoașterii instrumentelor muzicale din continentele vecine, dat fiind numărul mare de întrepătrunderi care există între acestea și cele ale popoarelor europene.

Consfătuirea s-a desfășurat într-o atmosferă caldă, colegială. Luările de cuvînt s-au mărginit la probleme de strictă specialitate. Dacă criticile au fost extrem de reduse, acest lucru s-a datorat înaltului nivel al comunicărilor și clarității lor. Etnomuzicologii prezenți s-au abținut să discute în fond comunicările de electroacustică : acestea reprezintă un alt domeniu de cercetare, care necesită o specializare aparte. S-a subliniat însă de mai mulți vorbitori folosul de netăgăduit al unei strînse colaborări între etnomuzicologi și electroacusticieni.

A treia conferință a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internațional al muzicii populare a prilejuit un bogat schimb de experiență participanților. Ea s-a dovedit a fi totodată un ajutor de preț la întocmirea în bune condiții a monografiei instrumentelor muzicale populare din Europa, lucrare de mare amploare aflată în curs de elaborare.

*Tiberiu Alexandru*

## ASPECTE ALE ACTIVITĂȚII ETNOLOGICE DIN R.P. POLONĂ

Deplasarea în R. P. Polonă — în perioada 5.X — 21.X.1969 — a urmărit în linii mari, conform planului de lucru stabilit anterior, trei principale obiective.

I) Participarea la *Congresul național al Societății poloneze de etnologie*, organizat la Torun în zilele de 13 — 15 octombrie.

II) Cunoașterea directă a metodei, tehnicii de lucru și în genere a tuturor problemelor convergente procesului de redactare a *Atlasului etnografic polonez*, în cadrul centrului de etnografie de la Wrocław de sub conducerea prof. dr. M. Gayek.

III) Documentarea științifică privind cercetările efectuate în ultimii ani în R. P. Polonă, în unele din principalele unități ale Academiei de științe cu profilul *preocupărilor de etnografie sau tangente acestora* (Varșovia, Poznań, Cracovia).

În ceea ce privește lucrările *Congresului național al Societății poloneze de etnologie*, desfășurate la Torun, lucrări la care au participat și unii specialiști din alte țări (Uniunea Sovietică, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R. S. F. Iugoslavia, Austria, Suedia), s-au desfășurat în acord cu tematica stabilită, în două principale direcții ale investigației științifice : a) *metodologică* și b) *muzeistică*. Firește, marea majoritate a participanților la Congres a fost formată din delegați ai diferitelor centre etnografice din R. P. Polonă.

Referatele prezentate, precum și discuțiile ce le-au urmat în cadrul ședințelor și secțiilor respective, au remarcat în genere unele teme principale privind structura și concepția metodologică în investigația etnografică, unele probleme referitoare la organizarea și funcționarea centrelor muzeistice, precum și unele rezultate mai deosebite ale investigațiilor etnografice efectuate în ultimele cercetări de teren.

Ca o exemplificare succintă a lucrărilor supuse atenției congresiștilor amintim din suita comunicărilor : *Ana Kutrzeba-Pojnarowa* (Torun), „25 de ani de activitate etnografică în R. P. Polonă” ; *Walentina Kielembietowa* (Kiev), „Unele probleme referitoare la cercetarea etnografică în Republica Socialistă Sovietică Ucraina” ; *Józef Burszta* (Poznań), „Problemele esențiale ale investigațiilor și studiilor etnografice în contemporaneitate” ; *Broniśława Kopeczyńska-Jaworska* (Varșovia), „Cu privire la metodologia cercetării de teren” ; *Danuta Powitańska Mazur* (Lublin), „Concepția generală a organizării muzeului Skansen” ; *Eva Arczyńska* (Torun), „Literatura populară în satul Rakutów” ; *Aleksander Posern-Zieliński* (Poznań), „Rolul și semnificația etnografiei în studiul religiilor și schimbări sociale în țările în curs de dezvoltare” etc.

În cursul celor două zile rezervate desfășurării lucrărilor Congresului s-au purtat pe marginea referatelor susținute numeroase discuții, excelent prilej pentru cunoașterea activității și a rezultatelor obținute de investigația numeroaselor colective ale institutelor și centrelor muzeistice cu profil etnografic din R. P. Polonă.

De un deosebit interes pentru preocupările Secției noastre de etnografie, din București, a fost de bună seamă documentarea efectuată în laboratorul *Atlasului etnografic polonez* din Wrocław. S-a urmărit împreună cu prof. dr. M. Gayek și tehnoredactorii atlasului, etapă cu etapă, întregul proces al desfășurării lucrărilor pregătitoare, necesare elaborării cartogramelor tematice. S-au purtat interesante discuții privind atât operațiunile care precedă lucrările propriu-zise de elaborare, a atlaselor etnografice în genere, cât și asupra implicațiilor pe care le presupune culegerea materialului și redactarea cartografică propriu-zisă.

Dintre problemele — cu un caracter mai general — discutate cu prof. dr. M. Gayek amintesc : organizarea muncii elaborării *Atlasului etnografic polonez* ; perspectiva morfologică, funcțională și lingvistică ; fixarea în linii mari a tematicii atlasului (atât pentru cultura materială, cât și pentru cultura spirituală) ; punctul de vedere și experiența Institutului din Wrocław privind determinarea așezărilor rurale în repartitia lor spațială în vederea investigației de teren ; necesitatea completării informațiilor de teren cu datele cuprinse în bibliografia de specialitate, arhive, muzee ; probleme legate de pregătirea materialului techno-redacțional (în special privind întabularea materialului științific ; grafice, etaloane

de cartograme, machete de cartograme etc.); stabilirea simbolurilor și legendelor necesare explicitării cartogramelor redactate; problema indicațiilor suplimentare privind determinarea și precizarea conținutului cartogramelor respective.

Din activitatea colectivului de muncă desfășurată la centrul de elaborare a *Atlasului etnografic polonez*, remarcăm unele realizări și unele poziții teoretice deosebit de semnificative și interesante pentru cadrul preocupărilor teoretice și practice ale cercetătorilor români.

Pină în prezent s-au elaborat opt chestionare pentru ancheta de teren; primele șase se referă la aspectele de „cultură materială”, ultimele două se referă exclusiv la „cultura spirituală”. În ceea ce privește seria volumelor privind „cultura materială”, se remarcă cu precădere problemele de agricultură, creșterea animalelor, arhitectură populară, transporturi și comunicații, alimentație. Pentru volumele consacrate „culturii spirituale” au fost reținute unele aspecte din structura obiceiurilor considerate tradiționale (în marea lor majoritate din ciclul vieții familiale). Se poate constata cu ușurință o evidentă îmbunătățire a conținutului volumelor de chestionar pe parcursul elaborării lor, elaborare concepută nesimultan, eșalonată într-un lung interval de timp. Anchetele de teren s-au făcut și se fac în continuare aproape exclusiv de membrii colectivului din Wrocław. Numai cu totul exceptiv, uneori, s-a recurs la sprijinul centrelor muzeistice sau al institutelor cu profil asemănător din Varșovia, Poznań, Cracovia etc.

Alegerea punctelor de cartografiat, reprezentative din punct de vedere etnografic, a fost făcută dintr-un început de Comisia națională, însărcinată cu elaborarea principiilor directe ale elaborării Atlasului. Întregul teritoriu al țării a fost careiat conform latitudinilor și longitudinilor locale. Fiecare careu în parte, reprezentând aproximativ 25 km<sup>2</sup>, a fost împărțit în 16 subdiviziuni uniforme, notate separat. În felul acesta, punctele raportate la coordonatele respective indică cu ușurință centrele supuse anchetei de teren. În genere, aceste puncte de anchetat au rămas aceleași în cursul diferitelor investigații efectuate din 1953 pînă în prezent. Trebuie remarcat, de asemenea, caracterul simplu, sugestiv și unitar al semnelor simbol care însoțesc cartogramele respective. Fiecare temă analizată este prezentată și tratată cartografic de un singur membru al colectivului, chiar dacă în investigația de teren el a lucrat parțial, de pildă în 20 — 25 puncte.

Materialul cules, selectat tematic, este tratat ulterior din punct de vedere tipologic, ținându-se seama de aspectul morfologic și funcțional, de ordinea și succesiunea tipurilor și variantelor fenomenului respectiv. Fiecare structură tipologică propusă provizoriu este discutată în parte cu prof. dr. M. Gayek. Este evident că pentru determinarea tipurilor fundamentale și a variantelor lor se folosesc, pe cît posibil, toate indicațiile suplimentare informației din chestionar (desene, foto, arhivă, monografii). După alegerea semnelor care trebuie să marcheze pe hartă prezența și, evident, structura tipologică respectivă a obiectului sau fenomenului cercetat, se trece la gruparea rezultatelor pe hartă. Se fac mai întii așa-numitele hărți de probă, care sînt discutate fiecare în parte și corectate eventual prin noi anchete suplimentare de teren. Cartogramele întocmite sînt în cele din urmă difuzate specialiștilor; unele din modificările propuse

constituie deseori substanțiale îmbunătățiri aduse volumului în curs de publicare. Până în prezent s-au tipărit patru volume ale *Atlasului etnografic polonez*, iar volumele 5 și 6 sînt în curs de pregătire.

În cursul șederii mele la Wrocław am avut prilejul să cunosc îndeaproape, în însuși laboratorul centrului unde se efectuează lucrările *Atlasului etnografic polonez*, metoda de lucru, experiența și rezultatele obținute pînă în prezent.

Am avut de asemenea prilejul, în cadrul aceleiași deplasări în R. P. Polonă, cu titlul de schimb de experiență, să vizitez principalele centre muzeistice — cu caracter etnografic — din Varșovia, Torun, Poznań, Wrocław și Cracovia, precum și posibilitatea să cunosc îndeaproape activitatea diferitelor centre științifice ale Academiei poloneze (Institutul de istorie a culturii materiale, cu cele trei mari secțiuni: arheologică, numismatică și etnografică; secția etnografică cu subunitățile ei repartizate la Varșovia, Cracovia, Wrocław, Poznań). Am luat de asemenea cunoștință de programul de activitate, de programul editorial, precum și de cercetările pe care centrele științifice le efectuează sau urmează să le efectueze pe teren, în țară sau în străinătate.

Consider că scopul acestui prim contact cu unele date ale realizărilor cercetării etnografice în R. P. Polonă a fost pe deplin atins și că observațiile culese, mai cu seamă cele privind elaborarea *Atlasului etnografic*, vor putea fi utile muncii care se desfășoară în colectivele noastre, în special pentru cei angrenați în efortul redactării *Atlasului etnografic al României*.

*Paul Simionescu*

## AL XVI-LEA CONGRES AL UNIUNII ASOCIAȚIILOR FOLCLORIȘTILOR DIN IUGOSLAVIA (JGALO, 16—19 SEPT. 1969)

Ca în fiecare an, Congresul Uniunii asociațiilor folcloriștilor din Iugoslavia [Savez Udruzenja Folklorista Jugoslavije] a constituit una dintre cele mai interesante manifestări internaționale, privind în special folclorul popoarelor balcanice. Acest congres, anual, ce se desfășoară pe rînd în toate statele federative iugoslave, sub auspiciile asociației folcloriștilor din statele respective, a avut loc de astă dată în statul federal Muntenegru, în stațiunea balneo-climatică Jgalo (Herțeg-Novî), situată pe țărmul sudic al Iugoslaviei, la marea Adriatică.

Lucrările congresului s-au desfășurat sub președinția domnului dr. Jovan Vukmanović, directorul muzeului de artă din Cetinje. Au participat, alături de folcloriști din toate statele federale ale Iugoslaviei, și 27 de invitați străini, cercetători din: R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, Franța, R. F. Germania, Italia, Republica Socialistă România și U.R.S.S.

Delegația română a fost compusă din : prof. I. C. Chițimia, de la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu”, Emilia Comișel, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, Nicolae Rădulescu, Ghizela Sulițeanu, cercetători la Institutul de etnografie și folclor.

Tematica supusă dezbaterilor în cele trei zile ale congresului a tratat : I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntelegru); II. *Dezvoltarea folclorului de seceriș în Iugoslavia și în alte țări*; III. *Probleme, rezultate și perspective în folcloristica iugoslavă contemporană*; IV. *Folclorul copiilor*; V. *Proverbe*; VI. *Probleme ale folclorului muzical* și VII. *Probleme de etnografie*. Aceste teme au întrunit 99 de referate anunțate, din care, datorită absenței unora dintre referenți, au fost prezentate efectiv 90. Temele IV, V și VI au fost dezbătute separat, fiecare în parte, sub formă de colocvii, în ultima zi a congresului.

I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntelegru) a cuprins 22 de referate, care au prezentat diferite aspecte și probleme folcloristice (literare, muzicale și coregrafice), alături de unele referate cu profil geografic-istorico-etnografic, privind specificul statului federal gazdă. Aceste referate au fost ținute în prima zi a congresului, având rolul, devenit tradițional, de a introduce pe cei peste 135 de participanți în bogăția aspectelor istorico-sociale, etnografice și folclorice, de astă dată ale Muntenegrului. Astfel, s-au ținut referate privind regiunea Boka-Kotorska, și anume : *Privire geografică, procese etnice și principii de natură socială* (dr. Jovan Vukmanović); *Probleme etnice ilirice* (Jlija Rusiĉ-Herceg Novi); *Scurtă privire asupra trecutului* (dr. Slavko Mijusković, Kotor); *Specificul dialectal al populației* (dr. Vaso Tomanović, Skopje); *Etnocoregrafie* (Milica Jlijin, Belgrad); *Tradiția epică* (Savo Oroviĉ, Belgrad); *Folclorul în manuscrisele unor cercetători muntenegreni* (Radoslav Medeniĉa, Belgrad, Savo Vukmanovic, Cetinje, dr. Miljana Radovanović, Belgrad, dr. Zivomir Mladenović, Belgrad etc.).

II. *Dezvoltarea folclorului de seceriș în Iugoslavia și în alte țări* a constituit tematica celei de-a doua zile a congresului și a întrunit un număr de 18 referate. S-au prezentat aspectele specifice pe care obiceiurile de seceriș le au în diferite țări, de pildă : *Obiceiul de seceriș la popoarele din Iugoslavia* (lucrarea de sinteză, dr. Dragoslav Antonijević, Belgrad); apoi în Herțegovina (Milos Slijepceviĉ, Zemun); în Titovo (Rade Poznanović, Titovo Uzice); în Smederevska Palanka (Jovanka Butovska, Smederevska-Palanka); în Macedonia (Gheorghie Gheorghiev, Skopje) etc. Ca studii comparative cu folclorul altor popoare au fost comunicările : *Creație populară la noi și la maghiari* (Magdalena Angheliĉ, Novi-Sad); *Cîntece de seceriș din regiunile Bosnia și Herțegovina comparativ cu cele bulgărești* (Ljuba Simiĉ, Sarajevo); *Folclorul secerișului în România* (E. Moldoveanu-Nestor, București); *Cîntece de seceriș din Bulgaria* (El. Stoian, Sofia) etc. Cea mai mare parte dintre comunicări a fost însoțită de exemplificări muzicale, care au evidențiat melodii înrudite la diferite popoare, fapt ce a ridicat interesanta problemă a prezenței unui fond arhaic comun și la această categorie folclorică.

În după-amiaza aceleiași zile s-a dezbătut cea de-a III-a temă : *Probleme, rezultate și perspective în folcloristica iugoslavă contemporană*,

ce a întrunit 13 comunicări, în care s-au prezentat referate ținând de metodologie, ca : *Perspective în cercetarea comparată a eposului iugoslav* (B. Putilov, Leningrad), alături de referate privind aspectul contemporan al folcloristicii (dr. Tvrtko Cubelič, Zagreb ; dr. Blaje Ristovski, Skopje ; Jerko Bezič, Zagreb), un procedeu de analiză muzicală pe baze cibernetice (T. Vujič, Budapesta) etc.

Cea de-a treia zi a congresului a fost rezervată colocviilor, care au fost ținute în secții separate.

IV. *Folclorul copiilor*, cu 9 comunicări tratând despre : *Clasificarea repertoriului copiilor* (prof. dr. D. Djudjef-Sofia) ; *Probleme sociologice în folclorul copiilor din Europa* (F. Bonus, Praga) ; *Locul și importanța categoriei „Cîntecelor pentru copii” în folclorul copiilor — formarea percepției muzicale* (G. Sulițeanu, București) ; *Creația literară a copiilor* (Jasna Bjeladinović, Belgrad, Jelena Dopuda, Sarajevo ; Milica Obradović, Sarajevo ; Vera Antič, Skopje) ; *Folclorul copiilor din Albania* (Sevcet Plana, Priștina) etc.

V. *Proverbele* (Paremiologia) au întrunit 14 comunicări cu o tematică variată, privind : *Epocile de dezvoltare ale paremiologiei naționale* (acad. dr. Dușan Nedeljković, Belgrad) ; *Paremiologia balcanică și importanța sa folcloristică europeană* (dr. I. C. Chițimia, București) ; *Corelații sociale în proverbe* (dr. Vesna Konstantinović-Čulinović, Zagreb) ; *Aspectul pedagogic al proverbelor* (Ljubomir Reljič, Belgrad) ; *Dumnezeu în proverbe* (dr. Bruno Merigii, Milano) etc.

VI. *Probleme ale folclorului muzical* a constituit tema a zece comunicări axate în special pe diferite probleme ale polifoniei : *Clasificarea formelor polifonice* (prof. dr. Cvjetko Rihtman, Sarajevo) ; *Metodologia tratării polifoniei în folclor* (dr. Radoslav Hrovatin, Ljubljana) ; *Forme polifonice în Bosnia de nord-vest* (Miroslava Fulanović, Sarajevo) ; *Tipuri de mișcări polifonice în melosul popular macedonean* (Sotir Galabovski, Skopje) ; ale organologiei populare : *Zurlele în Macedonia* (Alexander Linin, Skopje) ; *Construirea buciului în Vrancea* (N. Rădulescu, București) ; *Despre șarkie* (Akil Koci, Priștina) etc. Tot în această secție au mai fost ținute și comunicările : *Doina la poporul român* (Em. Comișel, București) și *Cîntece populare ale miresei din Macedonia* (Vasil Hadjimanov, Skopje).

Două comunicări au dezbătut probleme de etnocoreologie : *Elemente de aculturatie în folclorul din Duravask* (dr. Hannah Laudova, Praga) ; *Denumirile „Kolo” și „Oro” în terminologia etnocoreologiei* (dr. Olivera Mladenović, Belgrad).

Discuțiile bogate, duse în fiecare secție, au reflectat interesul deosebit suscitât de majoritatea comunicărilor, precum și importanța folcloristică actuală a problemelor dezbătute.

Ca de obicei, și în acest an, congresul a cuprins un spectacol folcloric, ținut în seara zilei de 18 septembrie, și o interesantă excursie de o zi în



citeva orașe din Muntenegru. Astfel, s-au vizitat în cea de-a patra zi orașele istorice : Cetinje, Kotor, Budva, Herțeg-Novi. Aceste două manifestări au avut scopul de a face cunoscut mai îndeaproape specificul etnografic, istoric și folcloric al Muntenegrului, încununînd cu succes desfășurarea acestui interesant și important congres, care atrage în fiecare an atenția specialiștilor ce se preocupă de lărga problematică atât a folclorului comparativ cît și a celui balcanic.

*Ghizela Sulițeanu*

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur, I, Die romanische Volksprosa*, München, 1969, 333 p.

Volumul de față, primul dintr-o serie de trei, concepută de autor ca *Introducere* în literatura folclorică a popoarelor romanice europene, se ocupă de proza populară, urmînd ca celelalte două să fie consacrate liricii și epicii versificate, respectiv teatrului popular.

Din capul locului apare limpede că sarcina pe care prof. Karlinger și-a asumat-o este deosebit de grea. Aceasta nu atît din pricini intrinseci (precum vastitatea impunătoare a domeniului etc.), cit mai cu seamă din cauze exterioare. Este astfel notoriu că, dacă, pe de o parte, mai pretutindeni în aria culturală considerată — dar și în afara ei, în țările de limbă germană, în Statele Unite — au fost elaborate cataloage tematice, studii monografice de tipuri sau de grupuri tipologice etc., privind diversele literaturi populare romanice, iar pe de altă parte, cercetările — precumpănitor teoretice — de poetică a speciilor, de psihologie și de biologie folclorică, au înregistrat substanțiale progrese în special în ultimele decenii, marile sinteze naționale care să evalueze comparativ — cantitativ și calitativ —, din perspectiva principiilor cîștigate de științele umane moderne, fondurile folclorice ale fiecărei populații romanice în parte, se află încă, deocamdată, în stadiul de deziderat pios. Nu mai puțin trebuie contat — dat fiind stadiul actual al organizării informării internaționale — și pe dificultatea tehnică a stringerii unei informații egal de bogate și de multilaterale asupra tuturor literaturilor luate în dezbateră.

Tocmai de aceea, ca primă amplă încercare de acoperire — pentru moment, în domeniul prozei populare — a acestei lacune folcloristice, cartea își propune să fie mai mult un *Grundriss* — de eventual uz didactic — decît o lucrare de pretențioasă tehnicitate științifică.

În conformitate cu profilul de *compendiu* al cărții sale, prof. Karlinger urmărește în acest prim volum o prezentare tinzînd nu către exhaustiv ci doar către fixarea unor jaloane semnificative, capabile să slujească orientării „atît a romaniștilor interesați de folclor cit și a folcloriștilor doritori să arunce o privire asupra stărilor de fapt [folclorice] din interiorul spațiului romanic” (p. 10).

*Cuvîntul introductiv* al cărții ridică o interesantă problemă de ordinul principiului metodologic. Autorul procedează la critica noțiunii de *tip* și a căilor identificării acestuia arătînd că, pe de o parte, criteriile după care se stabilește „forma normală” (*arhetipul*, respectiv *tipul*), a unui basm spre pildă, variază de la autor la autor (unul contează pe gradul coerenței logice, altul pe atestare străveche ș.a.m.d.), pe de altă parte, că metoda curentă a stabilirii arhetipului (prin compararea de variante și „reconstruirea”, în temeiul comparației, a versiunii „originale”) este inadecvată, abuziv preluată din practica filologiei clasice. În cazul reconstituirii filologice

e vorba, de regulă, de refacerea unui text a cărui existență istorică obiectivă este în afară de îndoială, în vreme ce în folclor tot ceea ce se poate obține e cel mult o *schemă motivică*, de preferință coerentă, dar esențial și iremediabil *ipotetică* ca arhitectură și substanță. „Ceea ce se consideră drept tip, descris fiind ca atare — respectiv, elementele sale fundamentale, criteriile după care un anume basm poate să treacă drept variantă etc. — [...], este o pură chestiune de interpretare, în toată complicata problematică a acesteia” (p. 15).

O altă chestiune de ordin general asupra căreia *Introducerea* insistă e cea a definirii categoriei *basm*. Pentru a caracteriza genul, arată autorul, nu sînt suficiente numai criteriile de ordinul textului (unitatea dintre *materie*, *coerență semantică internă* și *pattern*, respectiv „*nucleu formal*”). Esențială este și *incidența funcționalității*.

Pentru caracterizarea funcționalității, două „momente” ar fi determinante: 1) raportul funcție-formă, deductibil numai în condițiile cuplării, în speță a textului cu prilejul cultural, istoricește concret, al povestitului; 2) faptul că raportul funcție-formă în basm nu este simplu, linear, ci bidimensional. Bunăoară — notează prof. Karlinger — dacă Freud afirmă, pe bună dreptate, existența unei funcții compensatorii a fanteziei „premorale” în basm (ca și reprezentarea onirică de altfel) el poate explica astfel o realitate funcțională importantă a basmului, dar numai una „unidimensională”. Or acesteia trebuie în mod necesar să i se adauge și „dimensiunea” introdusă de *interacțiunea* povestitor-public, respectiv de *situația* (contextuală) a povestitului („*Erzählsituation*”). Astfel un rol decisiv îl joacă „locul, momentul istoric, ambianța socială în care este povestit basmul: cine și cui povestește, apoi, în ce scop povestește. Situația contextuală a povestitului este hotărîtoare nu numai pentru haina categorială pe care o povestire poate s-o îmbrace (respectiv, legendă, basm sau snoavă) ci ea explică, înainte de toate, formele mixte existente în cadrul tipurilor principale ale narațiunii populare. [...] Basmul povestit nu se realizează niciodată în afara intenției povestitorului. Mai mult chiar, o multitudine de intenții este posibilă și în egală măsură justificată: din procesul povestirii însuși rezultă — uneori chiar și în cazul identității motivice — fie un basm calm-visător, fie unul vioi și emoționant, fie un basm cu minciuni, o istorie edificatoare, un basm de aventuri sau o snoavă” (p. 20—21). Acest punct de vedere „distribuționist”, perfect just în esență, vine fără îndoială să echilibreze tendința, de veche tradiție, a studierii textului folcloric exclusiv *in sine*. Credem însă că o anume nuanțare a situațiilor s-ar impune totuși. Dacă este indiscutabil că labilitatea ambianței sociale a povestitului poate determina net fluctuații stilistice („basm visător, vioi etc.”), este improbabil ca ea să poată opera ca *determinant* în mutații specifice ori ca „revelator al speciei”. Sub raportul apartenenței funciare la specie, determinantă rămîne în ultimă expresie structura internă categorială — recognoscibilă și la simpla lectură — dincolo de orice posibile întrebunțări incidentale necanonice. O snoavă nu poate deveni basm — oricare ar fi „situația” povestirii — fără a suferi modificări structurale, iar în speciile hibride („*Schwankmärchen*”, de pildă), tocmai *hibridul* lor evidențiază coexistența a două sau mai multe *tipuri de structuri distincte*. Ar fi de aceea de prisos să mai insistăm asupra faptului că nu numai „contextul social” determină alegerea și factura textului de povestit, dar și că specificitatea textelor determină la rîndu-i, probabilistic, „contextele sociale”-tip în care povestirea lor s-ar putea produce.

Deplasînd accentul de la basm ca atare la purtătorul de folclor și la *povestit* în genere, demersul prof. Karlinger merge în consensul unor preocupări mai larg împărtășite și relativ recente (recente desigur prin ceea ce ele au *sistematic* și prin *extensia lor sociologică*). Autorul omagiază de altfel explicit o serie de cercetări străine pe această direcție (Linda Dégh, I.o. Nigro etc.), și, *in special*, contribuția cercetării românești (Ovidiu Birlea). Acest tip de cercetare, subliniază prof. Karlinger, atît de bine ilustrat mai ales în domeniul cercetărilor romanice, vine să rectifice imaginea tiranică, împămîntenită cu deosebire în spațiul germanic, a „bunicuțe băsuitoare” (imagine impusă de basmele fraților Grimm și, mai energic încă, de colecția Perrault), el demonstrînd cu date statistice incontestabile că, cel puțin pentru folclorul european

(sau europeoid — America latină etc.), informatorul-tip pentru proză este nu femeia, „bunica”, ci bărbatul, și că — implicit — auditoriul este precumpănit alături din adulți etc.

Materia cărții este ordonată în nouă capitole consacrate pe rînd, în ordine, prozei populare românești, italiene, sarde, reto-romane, franceze, provenșale, catalane, spaniole și portugheze. Fiecare din cele nouă expuneri urmărește în genere dezvoltarea acelorași repere — ceea ce, evident, înlesnește o viziune „sinoptică”, paralelă, a respectivelor tradiții populare romanice — precum : eventualele interferențe cult-popular, istoricul culegerilor și al investigațiilor folclorice, *specificul* fiecărei tradiții naționale în parte, ilustrat nu cu statistici de tipuri Aarne-Thompson ci concret cu citate comentate, uneori chiar cu texte integrale, reprezentînd practic principalele specii de proză populară cultivate (cele în limbi de largă circulație — franceze, italiene, spaniole — numai în original, celelalte atît în original cit și în traducere germană). Comentariile la texte privesc atît aspecte de ordinul răspîndirii geografico-sociale și al istoriei (origini, transmitere etc.), cit și aspecte pur literare (stil, poetică, semnificația unor situații, personaje caracteristice etc.)

Vom zăbovi ceva mai mult, se înțelege, asupra capitolului consacrat prozei populare românești.

Foarte oportun, autorul menționează și justifică atît apariția relativ tîrzie — caracteristică — a limbii literare și a literaturii române scrise cit și influența considerabilă — de asemenea caracteristică — pe care literatura populară a exercitat-o de totdeauna, și o exercită și astăzi, asupra literaturii românești culte. Spre a exemplifica cu un monument de literatură veche, autorul citează un fragment din apocrifa *Călătoria a Maicii Domnului* din *Codex Sturzanus*. Comentîndu-l, autorul pune la îndoială, fără adresă explicită dar vizînd de fapt, vădit, pe N. Cartoian (cf. de pildă *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1929, p. 74—75), teza originii clericale a apocrifului, în favoarea ipotezei unei elaborări populare, date fiind naivitatea tratării portretului Mariei, dialogul foarte formalizat — folclorizant —, „stilul oral” și, în special, „absența vibrației patetice, de solemnitate cultică” (p. 29). Evident, este greu de decis categoric în această chestiune. Cu toate acestea, în principiu, cele două ipoteze expuse nu se exclud, cel puțin în parte. Mai precis, credem că în ultimă analiză N. Cartoian este cel care are totuși dreptate, în măsura în care argumentele sale sînt solide (preceptele *Călătoriei* țin de ideologia bisericii ca instituție etc.) și, mai ales, în măsura în care distanța culturală supozabilă (prin analogie) între mediile clerical-monahale „de rînd” și mediile folclorice laice ale secolului al XVI-lea (epoca atestării *Călătoriei*) va fi fost foarte redusă. Cu alte cuvinte, ceea ce ar fi fost de neconceput pentru un slujitor al bisericii catolice (sau, în genere, al unei biserici mai rigorigiste în materie de canon) era întru totul plauzibil pentru un cleric român ortodox de la 1580.

Urmează o succintă prezentare a cărților populare românești, autorul sprijinindu-se atît pe sinteza mai veche a lui N. Cartoian cit și pe cercetările recente întreprinse de prof. I. C. Chițimia și prof. D. Simonescu, a căror clasificare o reproduce.

În privința culegerilor și a cercetărilor de folclor se insistă în special — justificat — pe bibliografia accesibilă cititorului de limbă germană (frații Schott, Mitte Kremnitz, Schullerus, Weigand etc.). Folcloristica românească este evocată prin contribuțiile lui Ispirescu, Creangă, Călinescu, O. Birlea. Acest foarte scurt inventar este completat, judicios, de o bibliografie selectivă dar esențială, anexată volumului.

Segmentul de „analiză practică” al capitolului este ilustrat cu excerpta dintr-un basm cu animale (*Lupul pîrcălab* — Ispirescu), un basm cu formule (*Un moș ș-o babă avê un cucuș* din *Antologia* Birlea, I, p. 155), două basme fantastice (*Cenușoacă* — Birlea I, p. 571, și *Ivan Turbincă* — Creangă), o legendă (Birlea II, p. 441), o povestire superstițioasă (Birlea, III, p. 246). Se cuvîne subliniată selecția pertinentă a textelor și preferința acordată pieselor culese în condiții de certă rigoare științifică. Totuși unele observații s-ar impune. Astfel, în locul lui *Ivan Turbincă*, pe care chiar autorul îl socotește de origine est-slavă, specia *basma* ar fi putut fi ilustrată de un

specimen mai reprezentativ (dacă este să ținem seama și de faptul că, așa cum s-a constatat, cca 50% din tipurile de basm românești nu sint atestate în catalogul ATH!). La fel, în locul legendei citate, de probabilă proveniență bulgărească (de altfel legenda hagiografică este la noi *indeobște* slab reprezentată), ar fi putut fi reprodusă o mostră de legendă mitologică, efectiv ilustrativă (de tipul, spre pildă, *Dumnezeu și ariciul*, *Dumnezeu și dracul* ș.a.m.d. *care l-au creat pe om* etc.). Evident, aceste obiecții rămân cu totul minore în raport cu valoarea de ansamblu a capitolului, incontestabilă.

Pregnantă este erudiția, subtilitatea analitică, eleganța tratării și în celelalte capitole ale cărții. Formația complexă de romanist — dar totodată și de folclorist „de teren” — îi îngăduie autorului mai cu seamă o rară *mobilitate intelectuală* pe axele timpului și spațiului romanic.

Pentru folclorul românesc, această remarcabilă carte — de lectură cursivă și atrăgătoare — este deosebit de importantă. Ea se numără printre puținele sinteze străine care aruncă o privire competentă și plină de interes asupra culturii noastre populare, prea puțin cunoscută încă peste hotare.

Totodată cartea are meritul de a oferi teme acute de meditat. Avem în vedere în special problema fundamentală pe care cartea prof. Karlinger o ridică *implicit*: în ce măsură se poate vorbi, *concret*, de o anume unitate a culturii populare generată de înrudirea romanică și care este raportul real dintre contribuția acestei înrudiri, pe de o parte, și iniurierea exercitată de cultura tradițională a popoarelor învecinate neromanice (mai cu seamă *slave* în cazul nostru, mai cu seamă *germanice* în cazul romanității occidentale), precum și de cultura tradițională de substrat (tracică, celtică etc.), pe de altă parte?

Viorica Nișcov

*Gottscheer Volkslieder. Band I. Volksballaden.* Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, B. Schott's Söhne, 1969, 440 p. + 3 f.

Una dintre cele mai mici insule de limbă germană se află în jurul localității Kočevje (germ. Gottschee), situată în Iugoslavia, undeva între Ljubljana, Triest, Rijeka și Zagreb. Originară din Tirolul răsăritean și din Carinthia, populația insulei s-a așezat, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, în mediu slav. Ea și-a îmbogățit mereu zestrea folclorică inițială — în parte, prin contactul cu slavii de sud —, constituind o problemă deosebit de interesantă pentru cercetătorii culturii populare de limbă germană. Aceștia i-au acordat atenție începând de prin 1823, cind au fost tipărite primele materiale culese de Josef Herr von Rudesch. Cunoașterea folclorului acestei populații face progrese deosebite la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de al XX-lea, prin Adolf Hauffen și Hans Tschinkel.

Prin 1912—1913, Hans Tschinkel pregătise pentru tipar o culegere impresionantă de cintece populare din Gottschee, a cărei publicare a fost însă împiedicată de întiul război mondial. Mai apoi, în 1928, materialul a fost achiziționat de John Meier, pentru Arhiva cintecului popular german din Freiburg; unul dintre colaboratorii cei mai apropiați ai acestuia, Erich Seemann, renumit cercetător al baladelor populare europene, a efectuat unele lucrări pregătitoare pentru editarea materialului și a dat citeva studii deosebit de interesante, dintre care menționăm aici: *Die „Zekulo” - Ballade und die Ballade von der „Brautwerbung”*. *Eine Studie zu zwei Gottscheer Lieder*, în „Jahrbuch für Volksliedforschung”, 7 (1941), p. 40—70; *Entführung unterm Tanze. Eine unveröffentlichte Gottscheer Ballade*, în „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes”, 6 (1957), p. 175—184; „*Die Zehnte Tochter*”. *Eine Studie zu einer Gottscheer Ballade*, în *Huma-*

niora. *Honoring Archer Taylor on his 70<sup>th</sup> birthday*, New York, 1960, p. 102—114 ; și *Die Gotscheer „Kate“ -Ballade. Eine Beitrag zu den Liedern von der Meererin*, in „Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde“, 12 (1961), p. 63—79. Dar nici Seeman n-a reușit să editeze volumul.

În ultimii ani, materialul a constituit obiectul de studiu a trei cercetători foarte talentați : Rolf Wilh. Brednich, Wolfgang Suppan (amândoi din Freiburg — R. F. a Germaniei) și Zmaga Kumer (din Ljubljana — R. S. F. Iugoslavia). Aceștia și-au propus să dea o ediție completă [Gesamtausgabe] a materialului de folclor poetic din Gotschee, adică nu numai a manuscrisului aflător la Freiburg, ci și a culegerilor publicate răzleț.

Astfel concepută, lucrarea va cuprinde patru volume : intiiul e consacrat *baladelor populare*, al doilea — *cintecului religios și ritual*, al treilea — *celorlalte categorii de cintece*, pe cind volumul al IV-lea va conține *comentariile asupra materialelor din volumele I—III, indicele de motive, dicționarul expresiilor dialectale mai frecvente ș.a.*

Ni se pare cu totul remarcabilă strădania editorilor de a nu se mulțumi cu publicarea manuscrisului Tschinkel, ci de a aduna, pe cit posibil, toate culegerile de cintece populare din Gotschee și de a realiza astfel o adevărată *Gesamtausgabe*, ceea ce în folclor e un lucru foarte puțin obișnuit. Remarcăm de asemenea că unul dintre editori, Rolf Wilh. Brednich, a efectuat, în 1965, culegeri personale în Gotschee.

Volumul I, redactat de Rolf Wilh. Brednich și Wolfgang Suppan, se deschide cu o prefață sobră și foarte interesantă, în care ni se oferă date importante referitoare la insula de limbă germană Gotschee, la culegerile de poezii populare din teritoriul respectiv, la particularitățile dialectale ale materialului, ca și la problemele pe care le ridică editarea acestuia. În afara textelor, volumul I mai cuprinde o bibliografie a literaturii populare din Gotschee (aproape 60 de titluri) și o hartă.

Cele 125 de balade din volum (uneori în variante foarte numeroase, cum e cazul textului 57, *Die Meererin*, care e reprodus de 32 de ori) sînt publicate în următoarea ordine : *balade referitoare la ființe supranaturale* (nr. 1—15), *balade despre animale* (16—20), *crimă și ispășire* (21—24), *șapte violente* (25—35), *balade de iubire* (36—89), *balade-snoave* (90—93), *întimplări familiale* (94—115), *cintece pe tema morții* (116—122), *teme religioase* (123—125).

Fiecărui text i se dă mai întii un rezumat ; urmează apoi variantele în dialect — cu excepția textelor publicate anterior în traducere —, iar în subsol se dă traducerea în limba literară germană, ceea ce face ca materialul să devină mai ușor accesibil. De cite ori le-a fost posibil, editorii au publicat și melodiile diferitelor balade.

Față de baladele din folclorul german propriu-zis, cele din Gotschee prezintă cîteva diferențieri tematice. Așa e, de pildă, existența baladelor despre animale, care lipsesc din alte zone, sau numărul foarte redus de balade-snoave, care sînt destul de frecvente în alte regiuni.

Pentru cercetarea comparativă a baladelor românești, volumul are o importanță cu atît mai mare cu cît în el găsim unele teme comune cu ale noastre. Așa sînt : 32. *Schwester Giftmischerin* [Sora otrăvitoare] : un tînăr refuză să ia în căsătorie pe Maria, deoarece aceasta avea doi frați ; de dragul lui, Maria îi otrăvește pe amîndoi, după care însă tînărul o refuză diu nou, de teamă să nu procedeze și cu el la fel ; 100. *Die wiedergefundene Schwester* [Sora regăsită] : Marco Craljevič se căsătorește cu o fată din Turcia ; la cununia lor se petrec lucruri ciudate, motiv pentru care Marco Craljevič își întreabă mireasa de unde e ; află că în copilărie fata a fost răpită de un turc și că mama ei se numea Ursula, ceea ce îl convinge că și-a luat de soție pe propria soră ; 103. *Heimkehr des Ehemannes* [Moșneagul] : un bărbat e dus în armată și interzice soției să se căsătorească timp de 7 ani. Cînd, după 7 ani, se întoarce acasă, el află

...că în sat are loc nunta soției lui. Își schimbă hainele cu un cerșetor, intră la nuntă și cere de băut; își lasă inelul în pahar, mireasa îl recunoaște și se duce cu el.

Remarcăm de asemenea câteva motive poetice prezente și în baladele noastre, cum e acela al arborilor înbrățișați, pe care-l găsim în mai multe piese: 68. *Graf Friedrich*, 69. *Die Todesbraut*, 73. *Der Scheintod*, ori motivul fetei amăgite cu averea care nu există: 41. *Der betriegerische Freier* ș.a.

Toate acestea ne fac să apreciem volumul prezentat ca deosebit de interesant nu numai pentru folcloristica germană, dar și pentru cea balcanică în general și să așteptăm cu viu interes apariția volumelor următoare.

*Ion Taloș*



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 aceluiași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

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

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





LUCRĂRI APĂRUTE  
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.
- C. ALEXICI, *Texte din literatura poporănă română*, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.
- GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.
- \* \* \* *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 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 BĂRSEANU, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 3, p. 179—260, București, 1970

