

P.326

REVISTA DE ETNOGRAFIE SI FOLCLOR

Tomul 20

BUCUREȘTI

Nr. 1

Jw. 8939

1975

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunet:
ALEXANDRU AMZULESCU

Membri:

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICUI ESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

Secretar de redacție:

CONSTANTIN ERETESCU

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

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFĂCERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul I.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ P O BOX 2001, Calea Griviței nr. 64-66, București, Oficiul poștal 12, România.

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 2 fois par an. Toutes commandes de l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adressées à: ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P O BOX 2001, 64-66, Calea Griviței, Bucarest, Office postal 12, Roumanie.

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

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

P. 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 20

1975

Nr. 1

SUMAR

STUDII

STANCA FOTINO — Conceptul de folclor în cercetarea contemporană	3
MIHAI POP — Călușul	15
TIBERIU ALEXANDRU — Naiul românesc	33
CORNELIU GEORGESCU — Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc	49

MATERIALE

GEORGETA MORARU — Contribuții la studiul portului popular din Cimpia Brăilei	69
---	----

RECENZII

D. CARACOSTEA, <i>Poezia tradițională română</i> , București, E.P.L., 1969, 2 vol. (Corneliu Bărbulescu)	91
ION TALOȘ, <i>Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european</i> , București, Editura Minerva, 1973 (Radu Niculescu)	93
<i>Bartók Dolgozatok</i> , București, Editura Kriterion, 1974 (Adrian Vicol)	96

Yaw 8939

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 20

1975

N^o. 1

SOMMAIRE

É T U D E S

STANCA FOTINO — Le concept de folklore dans la recherche contemporaine	3
MIHAI POP — « Călușul » — Moresque roumaine (Lecture d'un texte)	15
TIBERIU ALEXANDRU — La flûte de Pan roumaine	33
CORNELIU GEORGESCU — Quelques problèmes sur la classification	49

M A T É R I A U X

GEORGETA MORARU — Contributions à l'étude de l'habit populaire de la plaine de Brăila	69
--	----

C O M P T E S R E N D U S

D. CARACOSTEA, <i>Poezia tradițională română</i> , București, E.P.L., 1969, 2 vol. (Corneliu Bărbulescu)	91
ION TALOȘ, <i>Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european</i> , București, Editura Minerva, 1973 (Radu Niculescu)	93
<i>Bartók Dolgoz atok</i> , București, Editura Kriterion, 1974 (Adrian Vicol)	96

CONCEPTUL DE FOLCLOR ÎN CERCETAREA CONTEMPORANĂ

STANCA FOTINO

Se obișnuiește ca studiile de folcloristică generală să se deschidă cu o definiție a domeniului, cu o delimitare a conceptului, cu o ierarhizare istorică a disciplinei.

Asupra acestui punct inițial — de definire a conceptului — ne oprim în considerațiile ce urmează, deoarece ele sînt provocate acum de o împlinire de vîrstă, vîrstă nu doar a institutului de cercetări, ci a însăși cercetării, pentru că anii pe care îi numără azi institutul sînt anii unei concepții, anii unei îmbogățiri de cunoaștere.

Institutul de etnografie și folclor (azi Institutul de cercetări etnologice și dialectologice) a împlinit anul trecut 25 de ani. Aceștia vin în continuarea unor mai vechi preocupări, care se constituie în istorie a folcloristicii românești. Momente ale acestei istorii, unele dintre ele se suprapun în mare parte istoriei noastre literare, altele interferează cu primii pași ai interesului științific.

Vîrsta ultimilor 25 de ani ai cercetării reprezintă etapa de definire tot mai deslușită a domeniului științific al folclorului și al angrenajului lui în contextul de gîndire științifică contemporană. Această vîrstă nu se confruntă cu nimic din ceea ce au clădit vîrstele anterioare, ci se sprijină pe ele, le interpretează, le îmbogățește și le valorifică. Ea păstrează ca momente de istorie a ei tot ce a cunoscut: de la conceperea folclorului ca poezie (momentul V. Alecsandri) pînă la ideea de cultură populară (B.P. Hasdeu); de la preponderența valorii artistice (viziunea romantică, de pildă) la cuprinderea folclorului în axele istoriei și filologiei (către sfîrșitul secolului trecut și prima parte a secolului nostru) etc.

Nu ne propunem trecerea în revistă a tuturor acestor etape, ci vom aminti doar, ca un preambul al etapei pe care o marcăm acum, pe cei ce o premerg imediat și care se conturează în „școală” a cercetării.

Vom începe cu menționarea lui Ovid Densusianu — creator de școală folcloristică în secolul nostru¹, școală al cărei manifest îl constituie studiul

¹ Mihai Pop, *Cercetările interdisciplinare și studiile de poetică și stilistică în teoria folcloristică a lui Ovid Densusianu*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 443—450; Radu Niculescu, *Ovid Densusianu și actualitatea exegezei Mioriței*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 6, p. 431—454.

*Folclorul. Cum trebuie înțeles*². Enunțînd scopul cercetării creației populare, O. Densusianu enunță și conceptul de folclor în înțelesul pe care i-l acordă : „să ne dea icoana sufletească întregă a unui popor, tot ce-l impresionează și-i stăpînește gîndul, tot ce călăuzește viața lui de fiecare zi, de fiecare clipă [...]. Să ne arate cum se resfrîng în sufletul poporului de jos diferitele manifestații ale vieții, cum simte și gîndește el sub influența ideilor, credințelor, superstițiilor moștenite din trecut, fie sub aceea a impresiilor pe care i le deșteaptă împrejurările de fiecare zi”³. Dar, pentru a cunoaște acest complex de fapte, cercetarea de folclor trebuie să cuprindă și aspectul de contemporaneitate, să alătore materialului propriu-zis „tot ce dinșul [țăranul] exprimă prin grai, tot ce alcătuieste judecata lui asupra diferitelor împrejurări în care trăiește, tot ce crede el despre actualitate”⁴. În felul acesta, conceptul de folclor parcurge acum distanța de la fapt tradițional la alăturarea de acesta a noi creații, a elementului contemporan.

Folcloristica se definește din ce în ce mai precis ca o știință, căreia i se conturează metode, termeni, coordonate. Așa înțeles, folclorul — ca obiect de studiu științific — pune noi probleme în cunoașterea lui. D. Caracostea afirmă : „Știința și un corp de cunoștințe organizate. Pentru a putea stăpîni multilateralitatea faptelor și problemelor indicate, este nevoie de altceva : mai mult decît exacta pătrundere a fiecărei creațiuni, avem nevoie de concepte coordonatoare și de un sistem de relațiuni cerut de natura materialului, așa încît fiecare accent, motiv, imagine, să se încadreze în chip firesc în viziunea poporană”⁵.

În faptul contemporan intrînd și aspectul fenomenologic de creație, existență și circulație, folcloristica română umple conceptul de folclor cu întreaga lui ambianță de fenomen, asupra căruia se proiectează acum și un punct de vedere sociologic, alături de cele literar, istoric, filologic. Odată cu aceasta se direcționează cercetarea folclorului ca fenomen sintetic, ca sistem al coordonatelor text, muzică și dans. În acest moment se impune numele lui Constantin Brăiloiu⁶.

În cercetarea folclorică de azi aceste momente rămîn piloni ai cunoașterii domeniului de studiat, după cum afirmă Mihai Pop : „În orientarea teoretică și metodologică a cercetărilor și a altor lucrări ce s-au făcut [...] ne-a fost deosebit de utilă experiența școlii filologice a lui O. Densusianu, a metodei și tehnicii practicate de C. Brăiloiu în culegerea folclo-

² București, ed. I, 1910; ed. II, 1937.

³ Ovid Densusianu, *Flori alese din cîntecul poporului. Viața păstorească în poezia noastră populară. Folclorul. Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului*, ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, București, E.P.L., 1966, p. 43—45.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ Dimitrie Caracostea, Ovidiu Birlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Editura Minerva, 1971, p. 19—20.

⁶ Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Societății compozitorilor români: Schiță a unei metode de folclor muzical*, Extras din „Boabe de grîu”, an. II, (1931), nr. 4; despre : v. Emilia Comișel, *Aportul lui Constantin Brăiloiu în dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, 1966, nr. 5—6, p. 505—518; Florin Georgescu, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 13, 1968, nr. 4, p. 299—308; Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu (1893—1958)*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 13, 1968, nr. 6, p. 457—480; Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români*, idem, p. 487—502; Nicolae Rădulescu, *Constantin Brăiloiu și cercetarea comparativă a folclorului muzical*, idem, p. 503—516.

rului muzical, preocupările de sistematizare tipologică ale lui D. Caracostea, interesul arătat de I. Mușlea documentului folcloric inedit și înțelegerea largă a fenomenelor de cultură populară pe care folcloristica română a căpătat-o în colaborarea interdisciplinară din cadrul monografiilor de sociologie rurală întreprinse de școala sociologică din București, sub conducerea lui D. Gusti”⁷.

O serie de folcloriști — nume prestigioase ale cercetărilor actuale — continuă aceste valoroase linii de concepție tradițională. Ne gândim la Ovidiu Birlea, Adrian Fochi, I.C.Chițimia, Ov. Papadima, Gh. Vrabie etc.

Desfășurându-și activitatea de folclorist în acest context de orientare, Mihai Pop continuă începuturile studiilor sale la școala pragheză, prin noile coordonate ale științei contemporane, îndrumând cercetarea folcloristică românească din ultimii ani în însușirea, preluarea și valorificarea ideilor teoretice și metodologice ale curentelor și școlilor moderne.

Conceptul de folclor a câștigat noi valențe, noi interpretări, noi coordonate interne și de legătură cu altele ale unor științe înrudite, în cercetarea ultimilor ani, cercetare pe plan mondial și național.

S-a statornicit dubla poziție a faptelor folclorice — *tradițional-contemporan* —, care îndrumă cercetarea spre două căi : „cercetările urgente, menite să salveze acele bunuri ale folclorului tradițional ce n-au dispărut încă sau nu s-au transformat cu totul, și cea a cercetării fenomenelor contemporane, de adaptare a folclorului la condițiile vieții societății industriale”⁸. Deci procesul mediator al celor două ipostaze se include el însuși în conceptul de folclor, însemnând dinamica acestuia. Expresia acestei dinamici se află în schimbarea calității termenilor principali de definire — de la termeni care indică trăsături la alții de opoziție binară care indică procese. Procesul mediator amintit implică adaptări și în funcționarea faptelor de folclor — exprimată în opoziția *activ / pasiv*, în contactul cu creatorii și beneficiarii lor — exprimat în opoziția *creator / consumator de cultură*, în descifrarea codului lor ca fapte comunicate — în care funcționează opoziția *insider / outsider*. În cadrul acestui proces care se desfășoară în condiții sociale modificate, atenția cercetătorului de folclor se deplasează și spre reconsiderarea termenilor-criterii de definire a faptului folcloric. E de văzut cum și în ce măsură rămân coordonate de definire criteriile clasice. Anonimatul își pierde din semnificație în contextul în care conștiința paternității prin afirmarea mediată de mijloacele de mass-media crește; însăși preluarea voită și intensă de produse vehiculate de aceste mijloace desființează în parte necunoașterea pe care o presupune anonimatul. La fel, cadre tot mai laxe mărginesc caracterul colectiv. Afirmarea individualității — proces care se intensifică în prelungirea conștiinței de care vorbeam — este un semn al acestei realități. Pe de altă parte, ștergerea treptată a spațiilor de hotar între colectivități, comunicarea inlesnită din ce în ce mai mult sărăcesc ca semnificație definitorie caracterul colectiv. Oralitatea este și ea restrinsă de putința cres-

⁷ Mihai Pop, *Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 14, 1969, nr. 3, p. 171.

⁸ Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 16, 1971, nr. 5, p. 351.

cîndă de utilizare și a mijloacelor de comunicare non-orale. Și fenomenul creației individuale scrise⁹, ca și abordarea surselor scrise în informare — la indivizii spațiilor folclorice — fac ca oralitatea, ca și celelalte, să funcționeze mai mult ca trăsătură decît ca criteriu exclusiv definitoriu. Cu toate acestea sînt studii care mențin pe prim loc importanța acestui criteriu : „The twenty-one concise definitions [ale conceptului de folclor] contained in the first volume of the *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* reflect some of this diversity. Perhaps the most common criterion for definition is the means of the folklore's transmission. Specifically, folklore is said to be or to be *in oral tradition*”¹⁰.

Însăși noțiunea pomenită anterior de „spațiu folcloric” capătă azi noi aspecte. Spațiul nu mai e cel pe care ne-am obișnuit să-l avem în vedere („the traditional villages [...] have today almost disappeared in Romania as compact unities”¹¹) ; spațiu de posibilă manifestare folclorică de același tip devine atît satul, cît și orașul, spațiul dintre ele, deoarece mișcarea de populație nu se mai oprește la marginea orașului, ca zonă de interferență sat-oraș.

De aceea, dacă definim folclorul după criteriile existente în cercetarea folclorică devenită clasică, putem „emite ipoteza existenței, la două extreme, a folclorului tradițional al societății rurale autarhice și a folclorului bun de consum al societății industriale de astăzi”¹². Dar, dacă se schimbă perspectiva asupra acestor acte culturale, cele două ipostaze nu ar mai fi poate la extreme, ci în prelungire, în concomitență, ar fi poziții ale uneia și aceleiași realități.

Sînt acestea numai cîteva date pentru a explica necesitatea în studiu a abordării unor planuri diferite, a unor aspecte care diversifică unitatea „folclor”. Se impune în definirea acestuia — și este ceea ce studiile ultimilor ani își propun — „necesitatea de a defini statutul folclorului în diferite ipostaze”¹³. Și pentru aceasta, concepte și metode din cercetarea extra-folclorică devin din ce în ce mai utile. Se proiectează asupra folclorului puncte de vedere furnizate de alte științe.

Dacă amintim cîteva atitudini pe care cercetarea românească de dată recentă le ia în studiul folclorului, ne vom da seama că obiectul analizei se conturează într-un concept continuator al celui tradițional, dar nuanțat și îmbogățit în semnificații.

Cercetărilor de etnologie, știință care „étudie la culture des milieux populaires, la culture populaire”¹⁴, folclorul le este azi obiect, dar folc-

⁹ Constantin Brăiloiu, *Poeziile soldatului Tomuș din războiul 1916—1918*, București, 1944; Stanca Fotino, *Un fenomen cultural contemporan: „Poezia ocazională”*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 17, 1972, nr. 5, p. 413—425; Constantin Eretescu, *Un caz singular de creator popular: Ambrose Moga*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 19, 1974, nr. 2, p. 153—170.

¹⁰ Alan Dundes, *The Study of Folklore*, University of California at Berkeley, 1965, cap. *What is Folklore?*, p. 1.

¹¹ Mihai Pop, *The Educational Role of Folk Culture Language*, în *Festschrift Matthias Zender*, Studien zur Volkskultur, Sprache und Landesgeschichte, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, 1972, p. 823.

¹² Mihai Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, art. cit., p. 351.

¹³ Idem, p. 351.

¹⁴ Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'éthnologie européenne*, în *Actes du Premier congrès international d'éthnologie européenne*. Séances plénières, Paris, 1973, p. 44.

lorul în accepția pe care Mihai Pop o denumește prin „cultură non-gramaticalizată”¹⁵. Termenul înlocuiește pe cel de „cultură orală”, acesta fiind azi parțial impropriu și parțial insuficient. El rezulta dintr-un unghi de vedere — acela al opoziției oral / non-oral referitoare la modul de existență, de manifestare al faptului folcloric. Dar se dezvăluie în cercetarea etnologică o nouă opoziție, care se impune ca o caracteristică vizînd un statut al limbajului folcloric în comunicare între *insider*-i prin codul propriu. Acest cod — cu unități care se obiectivează în fapte folclorice — se supune opoziției *gramaticalizat / non-gramaticalizat*. Obiectul disciplinei noastre este în acest caz „la partie de la culture européenne que les insiders des groupes sociaux qui les pratiquent ne peuvent s'expliquer, c'est-à-dire la partie de la culture de la société préindustrielle et de la société industrielle qui n'a pas atteint la conscience théorique des codes employés par différents langages dans lesquels elle est exprimée et qui n'a pas élaboré la grammaire de ces langages, quoique cette grammaire existe et qu'elle soit employée utilement”¹⁶.

Faptele culturii non-gramaticalizate sînt — la nivelul noii accepțiuni — regăsirea, cu funcții și semnificații corespunzătoare, a unităților folclorice. Sau, răsturnînd termenii, unitățile folclorice se ordonează la nivelul de înțelegere etnologic într-un sistem de fapte proprii culturii non-gramaticalizate. Ele sînt „textes, dans la plus large acception de ce terme. Nous considérons texte non seulement un fait de littérature orale présenté par un texte effectif, mais aussi une coutume dans sa totalité, une occupation, un procédé technique, ainsi que les costumes ou les outils considérés non pas dans leur matérialité, mais dans leur fonctionnalité”¹⁷. Nivelului de generalizare și abstractizare a unităților sistemului cultural — obiect al cercetărilor noastre — îi corespunde această noțiune operațională de „text” care include fenomenul funcționalității lui, acesta devenind numitorul comun de semnificație care ordonează unitățile în cuprinsul sistemului. Mergînd în această direcție, sistemul dezvoltă două compartimente de organizare internă a culturii. Într-unul se ordonează „textele”, în celălalt normele și regulile care le guvernează sau gramatica. I. M. Lotman propune ca primul să cuprindă ceea ce s-ar numi „cultura textelor” și al doilea „cultura gramaticii”¹⁸.

Mergînd mai departe și corelînd datele obținute pînă acum cu principiile analizei semiotice¹⁹, facem un nou pas pe linia abstractizării și generalizării termenilor cu care operăm și vom spune că „textele” sînt „semne” ale sistemului culturii de care vorbim. Fiecare semn în parte este obiectivarea sistemului căruia îi aparține. La acest nivel s-a spus că „les investigations ethnologiques européennes cherchent à découvrir quelle

¹⁵ *Ibidem*, p. 44.

¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁷ *Ibidem*, p. 45.

¹⁸ I. M. Lotman, *Stati' po tipologii kultury*, Tartu, 1970, p. 36—37, apud Mihai Pop, *Problèmes généraux...*, p. 44.

¹⁹ Sanda Golopenția-Eretescu, *Probleme semiotice în cercetarea folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom 16, 1971, nr. 2, p. 117—122; Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare orale*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom 18, 1973, nr. 1, p. 11—30.

est la semnificația de ces signes”²⁰. Odată cu aceasta se ajunge la raporturile între semnificații, deci pe linia descifrării gramaticii care ordonează și guvernează semnele. Revine cercetătorului să elaboreze teoretic gramatica pe care o folosesc, dar nu o cunosc *insider*-ii, gramatică a sistemului lor de semne, a raportului dintre limbaje și realizarea mesajelor. Prin aceasta ne apropiem de logica limbajelor. Claude Lévi-Strauss vorbește despre „logica sensibilului”, ca o logică a concretului, care își are reguli proprii necoincidente cu ale logicii noastre, dar prin aceasta nu mai puțin riguroasă. Ea există deși nu are conștiința propriei ei conștiințe²¹. Deja se poate remarca la ce distanță se situează cercetătorul care își propune descrierea acestei logici — deci care se situează pe aceste poziții în studierea „folclorului” — de cel care enunța ca scop consemnarea observațiilor de psihologie a purtătorilor de mesaje folclorice.

Ajuns în fața descrierii de logică ce guvernează limbajele, cercetătorul modern are nevoie de instrumente. Sistematizarea materialului se servește din ce în ce mai mult de instrumentul limbajului matematic. Limbajul matematic este cel care exprimă modele care se vor descifra, modele care definesc categorii ale culturii studiate²².

În intenția modelatoare, folcloristul se apropie de antropologia culturală²³, care consideră „cultura as the patterns of behaviour, rather the behavior itself”²⁴. Judecate din perspectiva antropologiei culturale, faptele folclorice își găsesc un loc anume. George Peter Murdock, de pildă, introduce în clasificarea faptelor aflate în cercetarea antropologică muzica, dansul și literatura — ca arte; apoi o categorie aparte o constituie relațiile interpersonale, o alta instituțiile familiale etc.²⁵, punct de vedere pe care îl adoptă și folcloristul modern. Se urmărește în cercetarea folclorului, ca relație text-context, studierea problemelor de structură socială, structură familială, structură de grupuri sociale etc., toate constituindu-se în semne ale sistemului semiotic al unor manifestări ceremoniale. Din această perspectivă, cercetătorul muzicii populare, de exemplu, se deplasează spre studiul antropologic al muzicii, care încearcă unirea disciplinelor antropologie și muzică. Această apropiere antropologică înseamnă mai mult cercetarea *folosirii muzicii* decât analizele formale

²⁰ Mihai Pop, *Problèmes généraux...*, p. 46.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, București, Editura științifică, 1970.

²² Ofelia Văduva și Ion Văduva, *Statistica matematică, instrument de cercetare etnologică*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 17, 1972, nr. 1, p. 31—40; Tudor Bălănescu, *Studiu matematic comparativ al unor variante ale baladei Miorița*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 2, p. 113—134; Stanca Fotino și Solomon Marcus, *Gramatica basmului* (I), în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 4, p. 255—278, și *Gramatica basmului* (II), în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 5, p. 349—364.

²³ William R. Bascom, unul dintre marii folcloriști antropologi, consideră că folclorul aparține unei ramuri a antropologiei, numită antropologie culturală; v. *Folklore and Anthropology*, în „Journal of American Folklore”, vol. 66 (1953), p. 283—290.

²⁴ Alan Dundes, *Every Man his Way*, New Jersey, Readings in Cultural Anthropology, 1968, p. 157.

²⁵ George Peter Murdock, *An Outline of Cultural Materials*, în Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 160—179.

ale muzicii înseși²⁶. Distanța între formă și funcție este importantă din punct de vedere antropologic. Această dihotomie — relația text-context — poate fi găsită în cele mai multe dintre disciplinele antropologiei culturale²⁷. Dar la fel de evidente sînt raporturile antropologiei cu folclorul și pentru antropolog, pentru că „folklore to the anthropologist is one of the important parts that go to make up the culture of any given people. It is important, if only because it is one of the universals; that is, there is no known culture which does not include folklore. [...] Folklore is a bridge between literate and nonliterate societies. [...] Any ethnographic study which does not consider folklore can be only a partial and incomplete description of the culture as a whole”²⁸ și: „Folklore thus is studied in anthropology because it is a part of culture. It is a part of his social heritage. It can be analyzed in the same way as other customs and traditions, in terms of interrelations with other aspects of culture”²⁹.

Ca fapt de cultură, actul folcloric este și un act de comunicare, ceea ce îl face apt de luat în considerare în termenii lingvisticii moderne, ai teoriei informației. S-a vorbit de emițători și receptori în raport cu opoziția *insider / outsider* și astfel s-au definit termenii extremi ai actului de comunicare folclorică; și-au analizat texte ca mesaje, la rîndul lor fiecare ca obiectivare a categoriei în cadrul căreia acestea sînt semne, și s-au descifrat codurile comunicării. Cultura orală este un sistem coerent al diferitelor coduri, ca semne care au în acest sistem propria lor semnificație, dar fiecare mesaj, ca un întreg semn, are de asemenea propria lui semnificație. Această polisemie este limitată la nivelul la care apare fiecare semn³⁰.

Dar cercetarea folclorică își păstrează entitatea pentru că — și lucrul a fost spus nu o dată — „nu este vorba de transferul mecanic al principiilor și metodelor lingvisticii asupra cercetării literare sau — să extindem — folclorice, în general, ci de valorificarea modului de gîndire și a conceptelor lingvistice moderne în elaborarea unei metode proprii de cercetare, poate de constituirea unei gramatici a poeziei”³¹ și, în cadrul ei, „a gramaticii literaturii orale”³² și „vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de core-

²⁶ Anca Giurchescu, *Cercetarea contextuală a dansurilor populare*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 15, 1970, nr. 1, p. 21–28; Iosif Herța, *Preliminarii la studierea sistemului educațional al tradiției folclorice aplicat muzicii instrumentale*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 19, 1974, nr. 3, p. 179–188.

²⁷ Alan Marriam, *Purposes of Ethnomusicology: An Anthropological View*, în vol. Alan Dundes, *Every Man his Way*, p. 343–352.

²⁸ William R. Bascom, *Folklore and Anthropology*, în Alan Dundes, *The Study of Folklore*, op. cit., p. 26.

²⁹ *Ibidem*, p. 28.

³⁰ Mihai Pop, *The Educational Role...*, op. cit., p. 825.

³¹ De care vorbește Roman Jakobson, *Poesie der Gramatik und Gramatik der Poesie*, în *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p. 21–37.

³² Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creației orale*, în „Secolul 20”, nr. 5, 1967, p. 155. Afirmația făcută în 1967 azi poate fi întregită cu argumente ce țin de realizări efective în demersurile indicate de ea. Cercetări în acest sens vor fi făcute, determinări de legi și raporturi gramaticale de categorii folclorice au fost aplicate. În cursul prezentului studiu vom menționa — cînd discuția o va cere, ca și pînă acum — unele dintre ele. Neputînd a le cita în totalitate, ele vor apărea cu funcție de exemplificare. Dealtfel, spațiul este prea restrîns pentru a încerca un tablou exhaustiv al cercetării românești contemporane, și nu aceasta a fost intenția noastră.

lații între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creației noastre populare”³³.

Revenind la ideea de desprindere a modelelor — ca una din direcțiile de cercetare prin care se caută stabilirea și definirea de categorii ale folclorului —, se deschide un capitol care în preocupările noastre din ultimii ani a ocupat o poziție și nu a fost lipsit de rezultate³⁴. Este vorba de cercetarea structuralistă³⁵. Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de folclor este un sistem structurat. Nu e cazul aici să insistăm asupra metodei, cu atât mai mult cu cât ne-am propus nu expunerea de date metodologice, ci de noi puncte de vedere pentru definirea conceptului de folclor. De aceea, să menționăm aportul în acest sens al demersului structuralist : „Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoașterea obiectivă a realității folclorice”³⁶. Cunoașterea gramaticii unei categorii permite realizarea unei noi sistematizări și a unei tipologii categoriale structurale, bazată pe modele formalizate. Se obține în acest fel o cunoaștere sincronică a domeniului pe care îl discutăm. Importanța cercetării structuraliste s-a afirmat că merge dincolo de aportul evident în cuprinsul folclorului : „Some of the patterns in folklore may be found in nonfolkloristic materials. Folklore, one must remember, is after all just one part of human culture. [...] The point is that folklore, because of its excessively rigid adherence to recurring forms and themes,

³³ Mihai Pop, *Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 15, 1970, nr. 1, p. 8.

³⁴ Printre studiile în sens structuralist ale cercetătorilor noștri, sînt : Radu Niculescu, *Constante în structura cîntecului epico-liric din Transilvania, Crișana și Maramureș. Cîntecul lui Vălean*, în *Studii de poezie și stilistică*, București, E.P.L., 1966, p. 114—163; Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, 1966, nr. 2, p. 123—152; Mihai Pop, *Melode noi în cercetarea structurii basmului, în Folclor literar*, Timișoara, 1967, p. 6—12; Stanca Fotino, *Modelare în basmul fantastic*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 14, 1969, nr. 4, p. 315—329; Constantin Eretescu, *Noțiunea de melamorfază în folclor*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 15, 1970, nr. 2, p. 121—132; Mihai Pop, *La poétique du conte populaire*, în „Semiotica”, an. II, 1970, nr. 2, p. 117—127; Stanca Fotino, *Aspecte structurale ale liricii populare de înstrăinare*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 16, 1971, nr. 1, p. 61—70; Al. I. Amzulescu, *Modelul funcțional al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 16, 1971, nr. 3, p. 189—206; Al. I. Amzulescu, *Modelul actanțial al eposului eroic românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 16, 1971, nr. 4, p. 267—282; Paul Simionescu, *Implicații structuraliste ale isogramiei etnologice*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 16, 1971, nr. 6, p. 437—480; Adrian Vicol, *Aspecte ale relațiilor text-melodie în cîntecele epice românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 17, 1972, nr. 2, p. 107—144; Ligia Birgu-Georgescu, *Distribuția — analiza distribuțională, premisă pentru o metodă de clasificare a liricii populare românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 2, p. 107—117; Al. I. Amzulescu, *Structura baladei familiale*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 19, 1974, nr. 2, p. 87—94; Cornel Georgescu, *Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc*, în curs de apariție la „Revista de etnografie și folclor”.

³⁵ Structura textului a fost cel mai adînc cercetată pînă acum în poezia basmului. Ideea inițială este considerarea textului narativ ca discurs, care poate fi descompus în unități minimale, aflate în diferite relații de determinare cauzală (V. I. Propp, Cl. Brémond, T. Todorov, G. Greimas etc.); pe plan paradigmatic se grupează în perechi de termeni corespondenți (A. Dundes, M. Pop etc.).

³⁶ Mihai Pop, *Realizări și perspective...*, p. 7.

makes excellent source material for those interested in discovering principles contralling human culture generally”³⁷.

Încheiem — fără a epuiza — aceste referințe prin care urmărim a defini conceptul pe care ni-l formăm azi în ceea ce privește folclorul, cu o ultimă aproximare — cercetarea semantică a faptelor de folclor. Aceasta regroupează rezultatele obținute în direcția definirii unui sistem de gândire ordonator al folclorului, fapte și fenomene, al concretului avut în vedere în antropologia structurală³⁸.

Trebuie amintit un sector de cercetare care nu a fost neglijat în anii din urmă și care a abordat diferite probleme în viziunea unei metodologii înnoite. Este vorba de analizele poetice și stilistice ale textelor de literatură populară, analize în care se disting „trei planuri fundamentale. Primul plan, stabilirea structurii compoziționale a poeziei. [...] Al doilea plan al cercetării poetice îl constituie planul versului. [...] Studiul cuvîntului constituie al treilea plan al cercetării poetice”³⁹.

Legăturile folclorului cu alte discipline, care sînt furnizoare a tot atîtor posibilități de conturare a lui, îl obligă ca participant în studierea interdisciplinară: „În cazul specific al cercetărilor de cultură populară, obiectul însuși, combinație inextricabilă de esențe, reclamă din capul locului o abordare combinată”⁴⁰. Contactele interdisciplinare nu știrbesc autonomia disciplinei. Mihai Pop vorbește despre cercetarea interdisciplinară care nu înseamnă asimilarea etnologiei la alte discipline — sociologie, psihologie socială etc. —, dar să i se asimileze rezultatele teoretice și metodologice, tehnicile de lucru ale altor discipline, mai ales ale științelor fundamentale: logica matematică, matematica, teoria comunicației și lingvistica. Cel mai avansat contact este al etnologiei cu antropologia socială, cu cercetările structuraliste din domeniul antropologic⁴¹.

Nu am atins — în mod voit — pînă aici mult discutata pereche de termeni „artă populară” — „artă cultă”, ea fiind una invocată cel mai adesea în cercetarea folclorică. O facem în încheiere pentru că și aceasta se nuanțează și se pluridimensionează în concepția noastră actuală, lărgindu-și gama de opozanți, prin noi elemente referențiale: „Dacă este să inchipuim ideal folclorului ca dat ontologic sub forma modelului verbal «fond de bunuri culturale, spirituale, literare, muzicale, coreice, practice — elaborate spontan și nonreflexiv; caracterizat de structuri tradiționale în toți parametrii; existînd real numai ca act performativ al unui interpret dat, consacînd totdeauna o nouă variantă a datului preexistent și transmițîndu-se numai prin performanță altor interpreți potențiali; păstrat ca virtualitate numai în memorie; colectiv prin acceptarea generală în cadrul colectivității (cu respective limitări — după specie — pe categorii de vîrstă, sex, condiție socială) și prin prelucrarea în condiții diverse (după

³⁷ Alan Dundes, *The Study of Folklore*, cap. *Form in Folklore*, p. 127—128.

³⁸ În acest sens, Sanda Golopenția-Eretescu, *Analiza semantică a poeziei folclorice*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 11, 1966, nr. 2, p. 108—122.

³⁹ Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică și stilistică*..., p. 41—47; în acest sens, studiile: Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, *ibidem*, p. 48—68; Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, *ibidem*, p. 81—93.

⁴⁰ Radu Niculescu, *Deschiderea interdisciplinară — imperativ al stadiului actual al cercetărilor de cultură populară*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 18, 1973, nr. 4, p. 311.

⁴¹ Mihai Pop, *Problèmes généraux*..., p. 60.

gen, împrejurări etc.) de către serii de interpreți indefinite a aceluiași text eventual *anonim* ca o consecință — la durată corespunzătoare, necesară — a celorlalte trăsături laolaltă », modelul ideal a ceea ce e numit « artă cultă » va fi articulat din formulările antinomice ale fiecăreia din propozițiile modelului folcloric”⁴².

Studiile de etnografie românească nu au intrat în discuția noastră. Trebuie însă să menționăm că domeniul a parcurs cam aceleași etape, fără ca să apară simptomele unor preocupări susținute și generalizate de același fel. Spații de teoretizare mai amplă sînt acoperite de studiile lui Romulus Vulcănescu⁴³.



Dacă am izbutit în paginile de față sugerarea schimbărilor calitative incontestabile pe care cercetarea folclorică contemporană la noi le trăiește în conturarea domeniului-obiect, fără a fi discutat numeroase alte aspecte — de metodologie și metodică, de culegeri și studii monografice, de clasificare și tipologizare —, înseamnă că am definit, desigur parțial, și vîrsta celor 25 de ani ai Institutului de studii etnologice și dialectologice.

LE CONCEPT DE FOLKLORE DANS LA RECHERCHE CONTEMPORAINE

L'étude — écrite à l'occasion de l'accomplissement de 25 ans d'existence de l'Institut d'éthnographie et de folklore — se propose de détacher le contenu du concept de folklore, propre pour l'étape contemporaine de nos recherches, contenu qui détermine le but et la méthodologie de l'étude folklorique actuelle.

En continuant les lignes valeureuses de la science folklorique roumaine « classique », l'âge d'aujourd'hui de notre recherche se propose de définir un domaine scientifique, celui du folklore et de son système relationnel dans le contexte des sciences contemporaines.

Les aspects historiques de la définition du domaine sont seulement mentionnés, constituant un devoir pour nous de ne pas aborder le concept contemporain sans noter l'apport d'Ovid Densusianu, de D. Caracostea, de C. Brăiloiu.

Pour arriver au concept contemporain du folklore, nous avons discuté les termes-critères : traditionnel-contemporain, actif-passif, créateur-consommateur de culture, insider-outsider. On remarque que le contenu de ces termes change ; on considère moins les traits caractérológicos, l'intérêt revenant plutôt au procès. Les termes utilisés pour définir le folklore — l'anonymat, le caractère collectif, et celui oral — deviennent insuffisants pour la réalité contemporaine et nous avons essayé de montrer la nécessité de leur changement. Ainsi, on passe, par exemple, aujourd'hui dans le contexte des recherches d'éthnologie, du concept de culture 'orale à celui de culture nongrammaticalisée, concept défini par le Prof. Mihai Pop.

⁴² Radu Niculescu, *Perspectiva autenticului. Considerații critice asupra cercetărilor de folclor*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 17, 1972, nr. 5, p. 358.

⁴³ Romulus Vulcănescu, *Etnologia juridică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970.

Dans le système de l'étude sémiotique, on arrive, après, aux unités de cette culture comme signes et à la grammaire du système des signes. Celle-ci, à son tour, offre la possibilité d'étudier le fonctionnement d'une logique des langages. Comme instruments pour la systématisation du matériel ordonné de cette manière, on arrive à l'utilisation du langage mathématique.

Une autre direction dans l'étude du folklore, avec des résultats en ce qui concerne sa définition, est celle modélatoire, qui approche le folkloriste de l'anthropologie culturelle.

Mais le fait folklorique est aussi un acte de communication, ce qui le fait objet pour l'étude à l'aide des méthodes de la linguistique moderne, de la théorie de l'information.

Le code folklorique — comme les autres codes — est un système structuré, ce qui a attiré l'attention sur la possibilité de la recherche structuraliste des faits de folklore.

Enfin, la recherche sémantique des faits de folklore doit être mentionnée comme utile pour la définition d'un système ordonateur du folklore.

On discute, après, l'étude interdisciplinaire appliqué à notre domaine.

De notre étude, qui a eu comme but la détermination du concept de folklore tel qu'il est compris et utilisé par la recherche contemporaine, a résulté le rôle du Prof. Mihai Pop dans l'orientation des nouvelles méthodes et instruments d'ouvrage pour le folkloriste d'aujourd'hui.

CĂLUȘUL

(Lectura unui text)

MIHAI POP

Cultura populară românească tradițională pe care obișnuim să o numim de tip folcloric, ca și toate culturile negramaticalizate¹, se exprimă printr-o seamă de texte în sensul cel mai larg pe care putem să-l acordăm termenului text².

Un text folcloric, act de comunicare, mesaj încheșat cu început și sfârșit marcat și cu structură proprie supralinguală, poate fi realizat numai cu ajutorul limbajului verbal. Este cazul textelor orale simple, al adagiilor, proverbelor, ghicitorilor. Dar de îndată ce limbajului verbal i se adaugă alte mijloace de expresie, limbaj mimic și gestual ca în cazul basmelor, textul devine mai complex. Complexitatea lui crește pe măsura implicării unor noi limbașe, de pildă muzical sau cinetic, ca în cazul cîntecelor și dansurilor. În cazul riturilor, ceremoniilor și obiceiurilor avem de-a face cu texte de mare complexitate. Aceștea ajung la un grad înalt de poliglotism, în care diferitele limbașe — de comportare, gestice, mimice, verbale, muzicale etc. — se manifestă concomitent, dar, pentru a nu produce cacofonie, se organizează după ierarhii proprii modelului fiecărei categorii.

Văzut în această cuprindere a termenului, textul căluș, practicat în satele din Cîmpia Dunării, este și el un text complex. Un obicei la o lectură de suprafață. Un rit la o lectură mai profundă sau numai un dans în ipostazele mai noi ale devenirii lui. În orice caz un semn cultural care trebuie să aibă semnificație proprie.

Culturile de tip folcloric, ca și culturile europene medievale sînt bazate pe semne corelate prin sinonimie sau antinomie. În aceste culturi doar semnele au existență socială, substanța lor fiind însăși esența semnului. Orice parte este omofonă cu întregul, semnul fiind un simbol al întregului. Totul fiind semnificabil, semnele se organizează în sisteme ierarhice

¹ Mihai Pop, *Problèmes généraux de l'ethnologie européenne*, în *Actes du premier congrès international d'ethnologie européenne*, Paris, 1973, p. 44—46.

² I. M. Lotman, *Cu privire la problema tipologiei textelor*, în *Studii de tipologie a culturii*, București, 1974, p. 93—99.

proprii, fiind expresiile materiale ale unor sisteme ideale, ale unor modele metalinguale. Semnul avînd caracter iconic este o reprezentare a conținutului, constituită pe principii paradigmatică³. Lecturile textelor nu sînt deci, la nivelul comunităților care le realizează și le păstrează, decît moduri diferite de descifrare a semnificației semnelor. Iar la nivelul cercetării științifice atunci cînd textele sînt constituite ca obiect de investigație, lecturile nu pot fi simple acumulări de informație, ci trebuie să fie o cufundare în semn, o aprofundare a semnificației prin corelarea paradigmaticii semnelor în sistem. Această constatare permite fără îndoială, la nivelul cercetării, mai multe lecturi; lecturile succesive tind la descifrarea înțelesului, ajungînd sintactic la integrarea textului în modelul categoriei din care face parte, iar la nivel semantic la determinarea sensurilor lui la nivelul metalimbajului antropologiei culturale.

Una din aceste lecturi este și studiul de față asupra unui text de căluș. Textul propriu-zis este obiceiul călușului cercetat de o echipă pluridisciplinară a Institutului de folclor, formată din A. Bucșan, N. Butură, C. Costea, D. Pop, M. Pop și G. Sulițeanu, în anul 1958 în satele Bărca și Giurguța din județul Dolj. Folosind informațiile culese în această cercetare de la membrii celor două echipe care au performat călușul și din lecturile diverse pe care oamenii celor două sate le-au făcut obiceiului, lectura mea urmărește textul consemnat atunci pe pelicula de film ca o modalitate de constituire a documentului științific⁴. Precizăm că interpretarea pe care o dăm textului se referă la o realitate consemnată în urmă cu aproape două decenii. Nu ne-am propus să urmărim obiceiul în perspectivă diacronică, cu toate că se poate presupune că în perioada scursă de la prima sa consemnare el să fi suferit transformări substanțiale.

Sătenii din localitățile amintite împărțeau cele șapte săptămîni dintre Paști și Rusalii în două jumătăți egale, despărțite prin joia pe care o numesc „Srodul Rusaliilor”. Cuvîntul este de origine slavă și înseamnă jumătate. În cazul nostru jumătate timp. Ei credeau atunci că joile dintre Srodul Rusaliilor și Rusalii sînt „cu pricină” și respectau interzicerea de a lucra la cîmp, în general de a lucra cu unelte metalice. Încălcarea acestei prohibiții putea aduce după sine „pocirea” de către ieie, „luatul din căluș”.

De legătura dintre ieie și jocul călușului s-a ocupat și Romulus Vuia, dînd o lectură etnografică acestui fenomen folcloric⁵.

Odată cu începerea perioadei de prohibiție începea și perioada de exersare a jocurilor călușerești, de învățare a obiceiului de către novicii care au intrat în ceată.

Ceata de căluș se constituia însă în mod formal abia prin jurămîntul ce se făcea în ajunul zilei de Rusalii. Activitatea ei dura în tot timpul sărbătorilor și putea merge pînă joi în a doua săptămîină după Rusalii, deci 12 zile în care prohibiția era încă în vigoare și ieiele aveau puterea nu numai de a poci pe cei ce au încălcat-o, ci și pe membrii cetei de căluș.

Credințele tradiționale stabilesc deci între comunitatea umană și reprezentările ei mitologice, în cazul de față ieiele, raporturi de opoziție ieie/oameni = umani/reprezentări mitologice. Pe baza acestei opoziții

³ I. M. Lotman, *Cultura și limba*, ibidem, p. 19–25.

⁴ Filmul se păstrează în filmoteca Institutului de cercetări etnologice și dialectologice din București, la nr. cat. 37.

⁵ Romulus Vuia, *Originea jocului de călușari*, în „Dacoromania”, II, 1921–1922, p. 215–254.

se dezvoltă opozițiile: interdicție /încălcarea ei și încălcare/pedepsire (pocire), dar și opoziția neîncălcarea interdicției și frustrarea ielelor de posibilitatea de a poci, opoziții ce se exprimă la nivelul ritului în obiceiul călușului pe care l-am cercetat. Sintem în fața unor relații de inamicitate, de dușmănie între umani și reprezentările mitologice. Acestea obligă pe oameni la păstrarea anumitor norme ce contravin intereselor lor și îi expun, în caz de nerespectare, la pedeapsa pocirii, la acte de agresiune din partea ielelor. Buna rînduială care organizează viața comunităților umane, regulile care stabilesc relațiile dintre membrii lor, dintre neamuri și înăuntrul neamurilor, comunicările interumane sînt amenințate de forțe din afară, de forțe extraumane. Ordinea ce trebuie să domnească pentru a asigura desfășurarea normală a vieții poate fi oricînd stricată, este chiar stricată dacă cineva încalcă prohibiția impusă din afară. Comunitatea este deci nevoită să se apere și, în caz de stricare a ordinii, de pocire, să recupereze pe cel pocit, să-l vindece cu ajutorul riturilor călușerești. Toate acestea pentru a rebalansa lucrurile, pentru a restabili echilibrul, a vindeca rana produsă de forțele dușmane, a reintroduce buna rînduială, a asigura desfășurarea normală a vieții.

Constatăm că principiul fundamental, care face să funcționeze mecanismul culturilor de tip folcloric, principiul bunei rînduiei este pus în pericol. Buna rînduială se deteriorează. Mecanismul culturilor de tip folcloric, antrenabil cu toate mecanismele culturilor sănătoase, impune ca ordinea — buna rînduială — să fie balansabilă, rebalansabilă în caz că a fost dezechilibrată; frustrarea, păgubirea, provoacă balansarea, iar străduința, lupta pentru rebalansare, duce nu numai la restabilirea ordinii, ci și la adăugarea unui plus calitativ, asigură astfel dinamismul existenței sociale. Este principiul prin care entropia, care produce dezorganizare, poate fi transformată prin recuperare în valoare culturală⁶.

Și ne mai găsim în fața unei trăsături esențiale a culturilor de tip folcloric. Fiecare element al sistemului nu este numai parte a lui, ci îl și reprezintă. Fiecare semn exprimă semnificația întregului sistem⁷. Transcrisă în limbajul relațiilor sociale, această trăsătură înseamnă că fiecare membru al comunității răspunde pentru întreaga comunitate și comunitatea răspunde pentru fiecare membru al ei. În acest sistem de obligativități, de permisivitate, individul, încălcînd interdicția și fiind pocit, periclitează buna rînduială a comunității și comunitatea este obligată să-l recupereze, dar să se și apere de agresivitatea forțelor din afară.

Dacă aceste premise ale lecturii mele sînt acceptate, atunci ceata de căluș era o formație de apărare a comunităților umane din satele Bărcă și Giurgîța împotriva agresiunii ielelor. Fără a exagera am putea-o numi, în contextul formelor de viață tradițională, o formație paramilitară. În acest sens mi se pare justificat faptul că Violet Alford plasează călușul printre dansurile cu săbii, pe care le socotește, în formele lor cele mai vechi, rituri ale cetelor constituite în cadrul confreriilor de fierari⁸. Acesta ar

⁶ I. M. Lotman, *Cteva concluzii*, ibidem, p. 117.

⁷ I. M. Lotman, *Problema semnului și a sistemului de semne în tipologia culturii ruse în secolele XI—XIX*, ibidem, p. 32.

⁸ Violet Alford, *The Sword Dance*, în *Introduction to english Folklore*, London, 1952, p. 78—85.

explica de ce, trecute din serviciul activ în cel de rezervă, cetele de căluș apar în Transilvania în cadrul obiceiurilor de Anul Nou, de ce T. Frincu și G. Candrea le amintesc în Țara Moșilor în cadrul unor obiceiuri păstorești și de ce se amintește de călușari și în alaiurile unor domnitori români⁹.

Analizînd acum din această perspectivă desfășurarea obiceiului, sintagmele textului, putem stabili următoarele secvențe în care posibilitățile de atac apar în paralel cu măsurile de apărare :

1. *Cele 24 de zile dintre Srodul Rusaliilor și Rusalii.* În această secvență funcționează interdicțiile, pot interveni încălcări și acționează pedepsitor ielele, dar ceata de căluș face exerciții antrenându-se în dansuri, rememorîndu-și riturile, recrutînd noi membri, constituindu-se ca unitate.

2. *Jurămîntul din ajunul zilei de Rusalii.* Plasarea jurămîntului după perioada de exerciții reliefează și ea reguli de organizare militară. Numai ceata constituită și instruită poate depune jurămîntul, fiind gata să apere colectivitatea de agresiunea ielelor.

3. *Prezentarea cetei în dimineața zilei de Rusalii în fața comunității.* O manifestare care marchează prezența ei gata de apărare, pentru a se opune rolului mai activ al ielelor, a căror posibilitate de atac este socotită iminentă pe baza credinței că în zilele marcate, în sărbători, forțele răufăcătoare sînt mai active, și vigilența comunității trebuie să fie sporită, asigurînd acțiuni de apărare prompte.

4. *Secvență recurentă de colindare a tuturor gospodăriilor satului și a celor din satele învecinate în cazul că acesteia nu au cete de căluș.* Colindatul de la gospodărie la gospodărie, ca și cel de Anul Nou, avea la bază principiul amintit mai înainte, fiecare gospodărie reprezenta întregul și răspundea pentru întreaga bunăstare a comunității. A nu primi ceata de căluș însemna deci a te exclude din comunitate și în situația critică a renunța la apărarea cetei. Poate, într-un fel a te situa în afara umanului social și a pactiza cu reprezentările mitologice dușmane. Pe baza aceluiași principiu, necolindarea unei gospodării de către ceata de căluș înseamnă negarea ajutorului obligatoriu, abaterea de la îndatorirea de apărare a comunității.

5. *Eventualul rit de recuperare a celor „luați din căluș”, așa-zisa „vindecare”.* Este vorba de un rit de recuperare și nu de o simplă vindecare vrăjitorească ca în cazul descîntecelor sau al derșișilor din Balcani. Reiese aceasta din faptul că ceata de căluș nu acționa cînd era chemată decît după ce diagnosticase „ritual” cazul și era sigură de intervenția pociitoare a ielelor. Ea intervenea, deci, nu pentru a vindeca întîmplător pe oricine și de orice boală. Ea nu vindeca decît pe cel ce a călcat interdicția și a fost pocit de iele¹⁰. Intervine pentru a-l recupera și a restabili echilibrul balansat de acțiunea răufăcătoare a ielelor.

6. *Manifestarea de încheiere a colindatului cetei de căluș în fața întregii comunități.* Aceasta marchează sfîrșitul perioadei de apărare în care au fost angajați călușarii, și chiar dacă nu explicit o victorie asupra ielelor, în orice caz eficiența prezenței cetei paramilitare, posibilitatea ei de a recu-

⁹ Teofil Frincu și George Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1969, p. 19—55.

¹⁰ Mihai Pop, *Considerații etnografice și medicale asupra călușului ottenesc*, în *Despre medicina populară românească*, București, f.d., p. 216—217.

pera pe cei pociți, deci de a restabili echilibrul balansat cu un plus calitativ față de situația anterioară practicării jocului călușeresc cu recurențe în fiecare an.

7. *Desfacerea cetei în seara ultimei zile a perioadei de colindat din gospodărie în gospodărie.* Încetînd perioada de interdicție și a presupusei acțiuni dușmănoase a ielelor, și ceata împlinindu-și misiunea se dizolvă, călușarii se întorc la vatră, reintră în viața cotidiană.

În desfășurarea normală a vieții comunităților umane din Bărca și Giurgița intervenea deci o perioadă de 36 de zile în care, prin contactul cu reprezentările mitologice, ponderea cade pe ritualitate. Comunitatea trece din cotidian în ritual pentru acest răstimp și revine după terminarea lui din nou la viața cotidiană. În acest răstimp comunitatea conferă atributele ei de apărare cetei de căluș. În acest caz ceata de căluș nu mai este o simplă formație paramilitară de apărare, ci o formație de apărare la nivelul ritualității. Actele ei sînt acte rituale, întreaga desfășurare a obiceiului se organizează ca un scenariu ritual, insignele cetei și acțiunile ei capătă valoare simbolică la nivelul ritului. Călușul din Bărca și Giurgița este deci un rit de apărare împotriva agresiunii ielelor. Fără a intra în toate detaliile — „echipamentului” și „armamentului” — recuzitei cetei, vreau să remarc unele elemente cu semnificație clară. Ceata de căluș este îmbrăcată într-un costum aparte, care se deosebește de costumele de sărbătoare al sătenilor prin fesul pe care îl poartă pe cap, prin betele incinse în diagonală pe piept, prin tuzlucii și clopoței de la picioare și prin pintenii de la opinci, prin batistele frumos brodate oferite de fete și tichiile de copii mici ce le atîrnă la cingătoare, prin ciucurele de lînă pe care vîtaful îl are atîrnat în față și cu care face gesturi falice. (Foto 1, 2, 3, 4.) Dacă unele din aceste elemente de „echipament” conotează doar în chip general caracterul de unitate de apărare, pentru altele conotația este mai precisă. Zgomotul clopoțelilor, ca și strigătele de luptă „Halai — Șa !, Halai Șa !” sînt menite să îmbărbăteze ceata și să sperie forțele dușmane. Gesturile falice departe de a fi astăzi numai semne de fecunditate sau fertilitate, cum s-a spus de atîtea ori, sînt, în corelație cu celelalte semne ale scenariului ritual, amenințări injurioase la adresa ielelor, echivalente cu folosirea cuvintelor ce denumesc organele sexuale în înjurăturile din comunicarea cotidiană interumană. Iar tichiile de copii mici mi se pare că ar putea fi legate de protecția aparte pe care ceata de căluș o acordă copiilor. Un simbol ce conotează legătura directă dintre ceată și copiii ce nu sînt responsabili încă de actele lor și pentru care ceata poartă deci răspundere particulară. Steagul este fără îndoială insigna cetei. Este o insignă cu multe conotații, un simbol cu bogată polisemie. El este alcătuit dintr-o prăjină lungă cît de două ori statul unui om, care are la vîrf „o cîrpă”, un prosop țesut în casă, fire de usturoi și de pelin. Anca Giurchescu arată că trebuie să fie atîtea fire de usturoi și pelin cîți membri are ceata, conotație importantă pentru faptul că steagul ca insignă reprezintă concret întreaga ceată¹¹.

R. Wolfram în studiul său despre grupele de vîrstă și cetele de bărbați la români descrie o formă mai veche a făcutului steagului, pe care noi nu am mai întîlnit-o. Descrierea lui arată clar că steagul nu este o simplă

¹¹ Anca Giurchescu, *The căluș*, în *Balkan — Arts Traditions*, New York, 1974, p. 27.

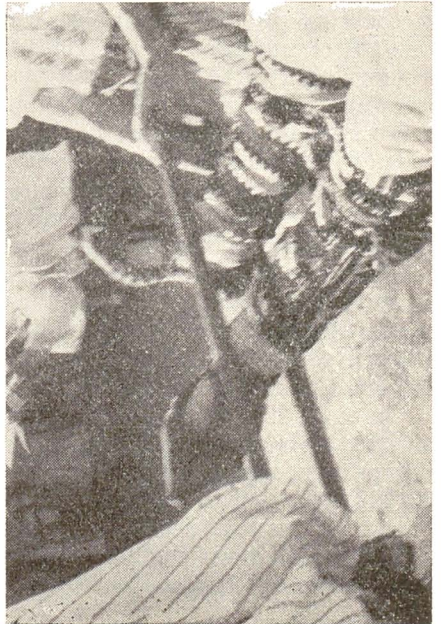
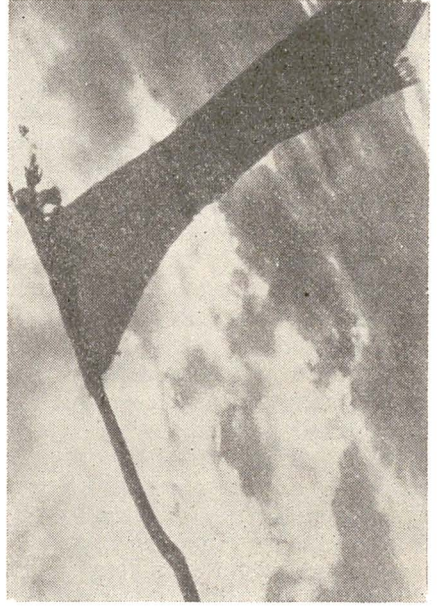


Foto 1, 2, 3, 4 Elemente de costum și recuzită.

insignă, ci o insignă rituală care reprezintă ritualitatea întregii cete, căreia îi conferă puterea de a acționa ritual asupra reprezentărilor mitologice.

R. Wolfram arată că, cu două săptămâni înainte de Rusalii, ceata de căluș se ducea la o bătrână vrăjitoare. Vrăjitoarea le dădea o năframă neagră purtată de o femeie moartă de curînd. În colțul năframei lega un cățel de usturoi descîntat. Năframa se fixa la prăjina steagului, apoi steagul astfel aranjat era fluturat deasupra capetelor cetei. Cel asupra căruia se oprea cu mai multă insistență începea să danseze tot mai repede, pînă se prăbușea la pămînt. În zorii zilei următoare ceata se ducea la vrăjitoare și începea să joace. Vrăjitoarea se învîrtea în jurul cercului de jucători spunînd un descîntec. Cînd ajungea la un punct culminant, ea trecea steagul din nou deasupra capetelor cetei și doboră pe unul din membrii ei. Era o dovadă că descîntecul și-a făcut efectul și steagul este o armă rituală eficientă¹².

Ritul mai vechi, pe care îl descrie R. Wolfram, dă cîteva indicații deosebit de prețioase asupra simbolicii steagului. Mai întîi faptul că steagul nu avea un prosop alb, ci o năframă neagră de la o femeie moartă de curînd. Se conotează faptul că puterea rituală a călușului vine din neamul celor morți, care dincolo de lumea aceasta se găsește, prin atestarea mitului mării treceri, la același nivel cu ielele, care aparțin lumii miturilor¹³. Transmiterea puterii rituale se făcea prin vrăjitorie — mediatoare între lumea miturilor și lumea reală. Ceata se găsea într-o situație liminală în momentul trecerii din cotidian în ritual¹⁴. În această trecere ea este susținută inițial de vrăjitoare, care deocamdată singură are posibilitatea de a comunica cu cele două lumi. Trecerea călușarilor prin situația liminală din cotidian în ritual era marcată prin facerea steagului, prin descîntarea usturoiului, care prin descîntec capătă un miros și mai pătrunzător, mirosul merit să înspăimînte pe iele ca și tămîia pe diavol, prin testarea eficienței forței rituale în doborîrea unui membru al cetei, prin cercul ritual de apărare pe care vrăjitoarea îl trasează descîntînd în jurul cetei.

A doua insignă a cetelor de căluș din Bărca și Giurgîța era o bucată de lemn de cca 30 cm, curbată la vîrf și îmbrăcată în piele de iepure, pe care ei o numesc „Neica”. Întrucît cele două cete nu aveau mut și nici un simbol explicit al falusului, pe care să îl mînuiască mutul, înclin să cred că „neica” îndeplinea acest rol. El era exhibit de vătaf cu o injurie, cu el se speriau copiii și se schițau gesturi ambigue de agresivitate sexuală față de femei. Se făcea în chipuri diverse contactul cu spectatorii scenariului ritual. (Foto 5.)

Dar cum mutul din celelalte cete de căluș¹⁵ nu este, după părerea mea, decît arlechinul teatrului și al jocurilor de carnaval și rolul lui este ca, prin gesturi ambigue, să țină legătura cu publicul, să comenteze ritul, la fel cum unii povestitori întrerupînd cursivitatea narațiunii comentează

¹² Richard Wolfram, *Alle Klassen und Männerbünde in Rumänien*, în „Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien”, vol. 64, 1934, p. 122.

¹³ Mihai Pop, *Mitul mării treceri*, în „Folclor literar”, II, Timișoara, 1968, p. 88—90.

¹⁴ Victor Turner, *Between and Between. The liminal Period in Rites de Passage*, în *The Forest of Symbols*, Ithaca — London, 1966, p. 93—111.

¹⁵ M. Bahtin, *François Rabelais*, București, 1974, p. 42—44.

cele povestite, iar falusul nu semnifică în acest caz explicit fecunditate și fertilitate, ci doar ambiguă agresivitate sau injurie la adresa ielelor, decurge că „neica” — și numele pledează pentru aceasta — joacă același rol.

Călușarii din Bărea și Giurguța aveau fiecare câte un „băț”. În alte locuri ei au o sabie de lemn. Este și într-un caz și altul o armă care, în lupta



Foto 5 Vătaful cetei de Căluș din Bărea sperind copiii.

cu oamenii, poate fi relativ eficientă, dar în lupta cu ielele nu este eficientă decât prin valoarea pe care i-o conferă ritul.

Secvența de trecere de la perioada de instruire la acțiunea propriuzisă a călușului, ca scenariu ritual, o constituia jurământul. Jurământul este secret pentru că ceata performează un rit, are caracter ezoteric prin însuși faptul că ea trebuie să păstreze secretul mijloacelor sale de apărare. El are loc în spațiul liminal, în cazul nostru pe malul unui pîriu, în alte locuri între trei hotare. Valoarea simbolică a spațiului liminal, exprimat concret prin situarea lui între uscat și apă sau între hotare, este evidentă. Spațiul capătă ritualitate prin conotațiile sale de limită, izotopice cu celelalte liminalități ale ritului. Nimeni în afară de membrii cetei n-are voie să ia parte la depunerea jurământului.

Cetele erau formate aici de regulă din câte 7 membri, dar concret, în 1958, și din mai puțini și aveau fiecare câte un „vătaf” și un „ajutor de vătaf”. Membrii cetei datorau supunere totală vătafului și erau obligați să respecte întocmai regulile ritului. Formula variabilă a jurământului afirmă supunere față de vătaf și respectarea regulilor ritului. Ea nu ne-a fost niciodată trădată, celor ce au cercetat obiceiul călușului, fie fiindcă este făcută sub blestem, fie pur și simplu fiindcă intră sub secretul caracterului ezoteric al ritului, care obligă la păstrarea secretului.

Jurământul se făcea la steag. Pe prăjina înfiptă vertical în pământ, vătaful înseamnă cu cuțitul „statul” fiecărui membru al cetei. Este după părerea mea actul de înscriere orală în registrul cetei. Un act ce ține și el de logica sensibilului, proprie culturilor de tip folcloric, nu de nominalitatea culturilor gramaticalizate. După înscrierea orală a membrilor cetei

cuțitul este înfipt în pământ. Unealta de fier, folosită de forțele dușmane în timpul când folosirea ei este prohibită, ne face să ne gândim la valențe simbolice ce ar întări ipoteza lui Violet Alford în legătură cu confreria fierarilor¹⁶. Ceata se așază apoi în genunchi în jurul bățului, punând fiecare membru al ei, pe rînd, mîna pe băț de jos în sus pentru a se angaja să facă parte din căluș un număr de ani, după voia lui. Cel din urmă mimează



Foto 6 Jurămîntul cu mîna în apă.

un act de doborîre. La Bărca și Giurgîta rostirea formulei s-a făcut cu mîna în apă, pe malul pîrîului. (Foto 6.) Lucrul nu este lipsit de interes dacă din multele conotații ale simbolului apă reținem bărbăția și dacă, cum vom vedea, doborîrea se face de obicei prin stropirea cu apă dintr-o ulceică așezată în mijlocul jocului, ulceică pe care vîtaful o sparge cu bățul, cu un gest pentru a elibera apa, forța virilă. La sfîrșit membrii cetei sar în ritm de dans pe rînd unul peste altul, marcînd solidaritatea pe baza principului „unu pentru toți, toți pentru unu”. Jurămîntul se încheie printr-un dans în cerc, care, ca în toate riturile, este sigiliul oral pus pe actul încheiat.

Constituită, avînd atributele rituale marcate prin steag, puterea de a-și îndeplini obligațiile de apărare, legată prin jurămînt, ceata se prezintă în dimineața zilei de Rusalii în fața comunității. Își joacă jocurile pe care le încheie cu „hora din căluș”, în care se pot prinde și membrii comunității și în care e bine să fie jucați mai cu seamă copiii mici, pentru a fi feriți de forțele mitice răufăcătoare. (Foto 7, 8.) În scenariul ritual această prezentare echivalează, în lectura mea, cu defilarea trupelor înainte de a porni la luptă.

Urmează apoi colindatul din gospodărie în gospodărie. La fiecare gospodărie ceata este primită cu porțile deschise. (Foto 9.) Jocul se desfășoară în curte. Dar, ca și în cazul colindatului, ceata nu dansează toate dansurile, ci numai unele, poate numai unele pe care gospodarul le cere. Pe baza principului compensației, ceata este răsplătită cu bani sau bunuri în natură pentru dansurile performat. În unele gospodării i se oferă băutură și chiar mîncare.

¹⁶ Violet Alford, *Sword Dance and Drama*, London, 1962.

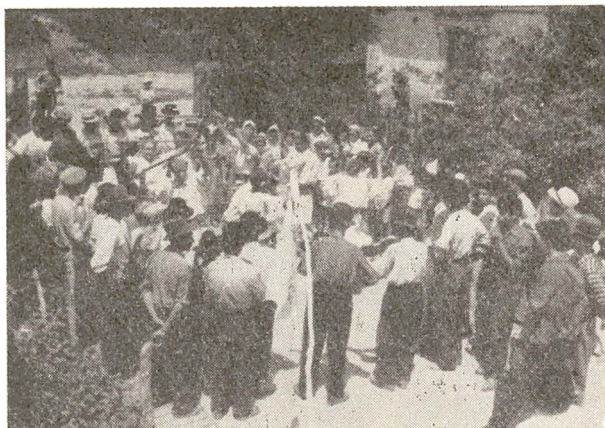


Foto 7 „Hora din Căluș”.

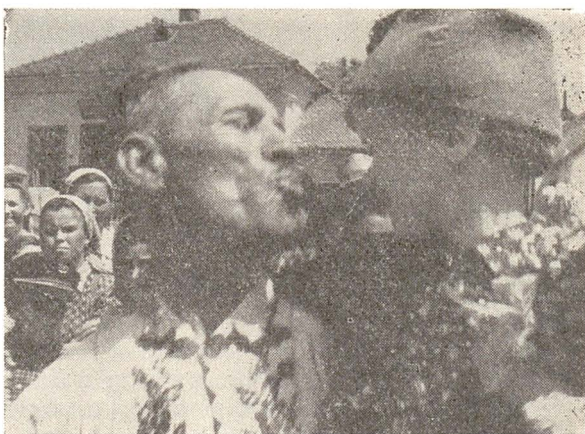


Foto 8 Jucatul copiilor.



Foto 9 Colindatul pe la gospodării.

În toate zilele cît durează colindatul, membrii cetei trăiesc împreună, dorm și mănîncă împreună, ca și orice „trupă”. Nu au interdicții de băutură, dar le sînt prohibite contactele sexuale.

Cetele de căluș din Bărca și Giurgița aveau în repertoriul lor următoarele dansuri: *Floricica*, *Bățul*, *Cătrînța*, *Rața*, *Sarea și lîna*, *Calul și Chiserul*. Denumirile sînt cînd metonimice, cînd metaforice și derivă fie din insignele scoase în relief — *Bățul* —, fie din anumite elemente ale dansului sau actului ritual — *Floricica* și *Rața*. *Calul* cred că are la bază o etimologie populară care derivă călușul din cal și care face ca în acest dans membrii cetei să necheze. Dar, cum lingviștii nu s-au pronunțat încă definitiv asupra etimologiei călușului, cred că trebuie să tratăm etimologia populară doar ca o lectură ulterioară a insiderilor pentru un cuvînt al cărui înțeles propriu s-a pierdut.

În lectura mea fiecare din aceste dansuri este un act simbolic ce poate avea mai multe conotații. Deci un caracter polisemic. Dar întrucît în toate faptele polisemice semnificațiile se organizează ierarhic, în raport cu funcția actului în sistem și a sistemului în contextul în care se performează ritul, cred că putem scoate în relief anumite semnificații ce derivă din structura paradigmatică a ritului.

În ierarhia limbajelor prin care se face comunicarea rituală între ceată și comunitate, la nivel real, și între ceată și iele la nivel mitologic, dansul ca act cinetic are în căluș locul întii. Înțelesurile simbolurilor rituale sînt exprimate, ne sînt comunicate, prin dans.

Din această perspectivă *Floricica* exprimă prin virtuozitatea dansului capacitatea deosebită a cetei de a performa actul ritual. Echivalează



Foto 10 „Floricica”.

cu dexteritatea mînuirii armelor, ca dovadă a capacității de apărare. Ea este comunicată comunității pentru a recunoaște competența cetei de a-și îndeplini obligația de apărare, de păstrătoare la nivel ritual a bunei rînduiei, la nevoie de restabilitoare a rînduiei, dacă aceasta a fost stricată prin pocire, de recuperare a celui „luat din căluș”, de rebalansare, de reechilibrare a lucrărilor. (Foto 10.)

Dincolo de denumirea lui și de lectura de suprafață, *Bățul* poate simboliza legătura călușului cu pământul, obținerea prin această legătură a unor virtuți rituale deosebite. Aceasta fiindcă și în alte rituri de trecere, la naștere și la moarte, legătura este marcată prin așezarea corpului pe pământ. În acest caz *Bățul* ar putea marca opoziția pămîntean/supra-pămîntean, fapte umane/reprezentări mitologice, noi cei de aici de pe pământ/iele, cele de acolo din aer sau, mergînd și mai departe spre numele tabuistice ale ielelor, noi cei din substanță solidă/ielele, cele de substanță aeriană — vîntoasele. (Foto 11.)

În structura scenariului ritual *Cătrănița*, numită aici și *Ungure-nească*, ar putea fi o probă, o încercare a abilității și a rezistenței la suferință a membrilor cetei. O probă echivalentă probelor de validare a eroilor din basme sau a mirilor în cadrul riturilor nuptiale. (Foto 12,13.) Sensul acesta al *Cătrăniței* a fost în timp diluat total în desfășurarea plină de haz a scenei bătutului la tălpi a călușarului. S-a petrecut ca și în alte cazuri o opțiune pentru valența de joc a unui semn ritual care altădată îmbina, ca și mai toate semnele, actele rituale, seriozitatea actului ritual grav, cu jocul.

Rața, prin nume, prin sunetele care imită pasărea, prin evidenta mimare a coitusului și prin stropirea cu apă, aglomerează mai multe semne care îi potențează ambiguitatea și dau posibilitatea să fie citită diferit după cum colectivitatea optează pentru una sau alta din semnificații. (Foto 14.) Aș remarca însă, dincolo de sunetele care imită măcăitul păsării și de gestică actului, ritmul măcăitului și direcția mișcării, împingerea înăuntru — prin ceea ce la suprafață am putea numi coitus — și scuiparea în afară a apei. Deci, redus la esență, jocul ar putea marca prin ritmul exprimat, printr-o diversitate de semne, opoziția înăuntru/ în afară. În cazul acesta structura scenariului ritual *Rața* ar fi afirmarea puterii cetei de a expulza, de a da afară prin puterea virilă a apei ceea ce ielele ar putea introduce răufăcător în trupul omenesc prin simularea perfidă a coitusului. Ca și în cazul *Cătrăniței*, actul ritual grav se îmbină cu jocul și poate fi citit prin sublinierea valenței din urmă a semnelui. Doar considerarea întregului obicei al călușului ca un rit de fecunditate a făcut pe cei ce l-au privit din afară să citească *Rața* ca o mimare a actului sexual. Dar, dacă ne gândim că conotațiile cu aluzie la organe sau acte sexuale au în comunicarea inamicală cu dușmanii caracterul pe care îl au și înjurăturile, atunci acest moment ar marca distanța pe care, astfel exprimată, performerii o iau față de reprezentările mitologice, doza de luciditate cu care ei le privesc și umorul caracteristic mediilor populare, care știu să transforme actul în contraact pentru a se elibera de constrîngerile credințelor structurate într-un sistem de reguli pe care ei l-au creat în cursul vremii și pe care cei ce îl mai practică l-au moștenit. Ca și în atâtea alte cazuri în comportările societății de tip folcloric, atunci cînd sistemul principal de norme devine insuportabil, se trece într-un sistem secundar care, fără a fi negarea sistemului principal, ia distanță față de el, îl parodiază, într-un fel îi răstoarnă valorile ¹⁷.

¹⁷ M. Bahtin, *Limbaajul pieței publice*, în *François Rabelais*, p. 160—217, și V. Turner, *Metaphors of Antistructur in Religious Culture*, în *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca — London, 1974, p. 273—299.

Prea evident pentru a mai fi adâncit, dansul *Sarea și lina* cred că este simbolul protecției pe care ceata de căluș o acordă gospodăriei. Interpretarea psihanalitică după care cele două materii ar fi simbolurile sexuale mi se pare a fi, ca multe interpretări similare ale simbolurilor poli-semice, posibilă în alte rituri, dar în afara structurii scenariului ritual pe care îl citeșc.

Ultimele două dansuri *Calul* și *Chiserul* sînt în lectura mea varianțele aceluiași simbol ritual. Faptul că se repetă le potențează valoarea în ansamblul ritualului. Ele marchează puterea cetei de a birui agresivitatea ielelor. Membrii cetei de căluș poartă în tot timpul, la cingătoare, fire de usturoi și de pelin. Dar în timpul acestor două dansuri vătaful le dă să mestece căței de usturoi. Le întărește astfel rezistența rituală în fața agresivității ielelor, în faza finală a luptei. În cadrul acestei secvențe are loc „doborîrea din căluș”. Cel doborît este, ca și în toate riturile, „șapul ispășitor”, cel ce este sacrificat pentru a salva comunitatea, cel ce cade în luptă pentru a asigura victoria. Sacrificiul ritual este și în cazul călușului, ca și în alte obiceiuri, obligatoriu în virtutea principiului compensației. Vătaful îl alege în *Chiserul* pe cel ce va fi doborît prin atingerea cu steagul. În acest semn steagul își manifestă toate virtuțile pe care i le-a conferit actul ritual de „sfințire” a lui prin medierea vrăjitoarei. Sau este atins în *Calul* cu „neica”, ca semn că alegerea a căzut asupra lui. Dar el nu cade decît în momentul în care vătaful, spărgînd ulcica cu apă ce stă în centrul cercului format de jucători, eliberează apa care îl stropește, redîndu-i odată cu căderea, cu moartea fictivă, și puterea de a reînvia. În tehnica ritualului opoziția moarte/viață se traduce, prin aplicarea regulilor de transformare, în opoziția agresiune din partea reprezentărilor mitologice și victorie din partea oamenilor: în luptă, sacrificiu și victorie. Sacrificiul este deci actul de mediere prin care ritual se obține victoria, iar călușarul doborît „șapul ispășitor”, mediatorul.

Am arătat că socotesc *vindecarea* act de recuperare de către colectivitate, a celui „luat din căluș”, prin intermediul actului de vindecare practicat de ceată. Recuperarea se face cu ajutorul dansurilor *Calul* și *Chiserul*. În comuna Bărcă unde am reconstituit vindecarea, care nu s-a făcut cînd am făcut noi cercetarea, pe lângă sacrificarea rituală a „șapului ispășitor” pentru a recupera pe cel pocit, s-au sacrificat efectiv trei pui negri de găină. În actul de recuperare legea compensației a funcționat deci cu promptitudine și s-a explicat deosebit de expresiv. Mimica vătafului care a sacrificat puii a exprimat și aici prin grotescul ei îmbinare dintre actul grav și joc. Aceasta chiar dacă doar varianta individuală a vătafului i-a dat această agresivitate particulară. În momentul cînd unul din membrii cetei a fost doborît, cel „luat din căluș”, presupus a fi recuperat, a fost ridicat și scos din spațiul ritual, dus departe, readus la viața normală. Firește „vindecarea” s-a făcut în afara satului, într-un spațiu ritual, ca și jurămîntul și spargerea cetei. Poate pentru a izola pe cel pocit de comunitate, dar, probabil, și pentru a depărta de ea momentul de mare tensiune, luptă efectivă împotriva actului agresiv al ielelor.

În încheierea colindatului, în fiecare gospodărie ceata de căluș face o horă, în care intră ca și la început și cei ce participă la desfășurarea

Foto 11 „Bățul”.

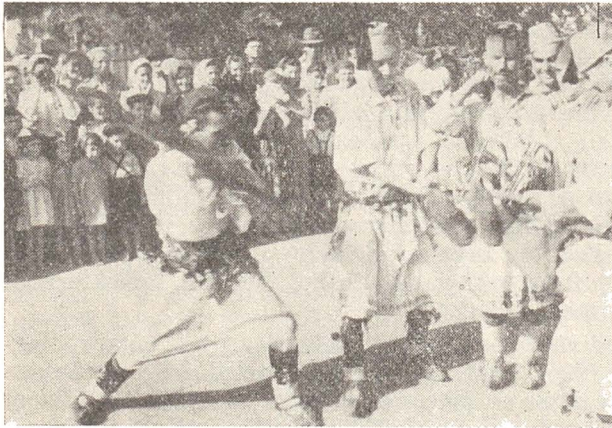
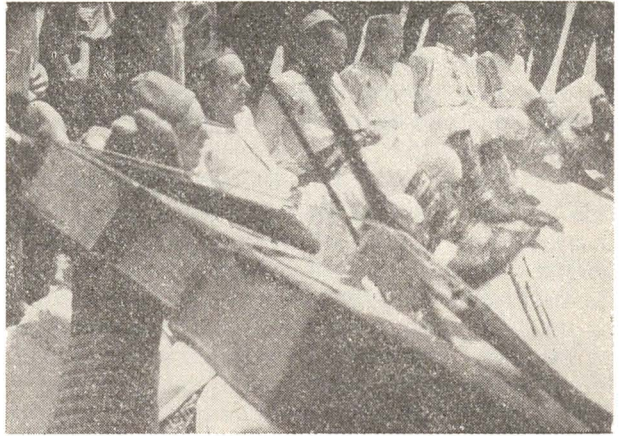


Foto 12, 13 „Cătrănița”.





Foto 14 „Rața”.

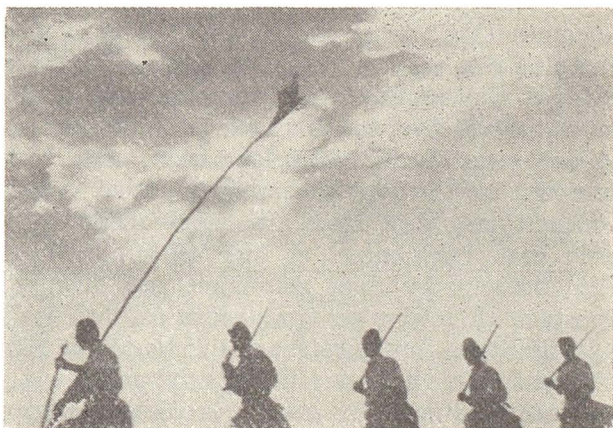
Foto 15 În drum spre
desfacerea cetii.

Foto 16 Ceata s-a desfăcut.

obiceiului în gospodăria colindată. Este un dans de cerc care încheie, ca și în cele mai multe scenarii similare, ritul.

Ultimul moment, desfacerea cetei, are loc în seara ultimei zile a timpului ritual și se desfășoară cum am arătat, ca și jurământul, într-un spațiu ritual marcat. (Foto 15.)

Desfacerea cetei implică distrugerea insinelor. Ruperea prăjinii steagului și îngroparea „neichii” printr-o mișcare a corpului călușarilor așezați cu fața spre pământ, în direcția de sus în jos. Poate o mișcare contrară aceleia care se practică la *Rața*. Simetria contrariilor este proprie structurii scenariilor rituale. După săvârșirea acestui ultim act, fiecare din membrii cetei pleacă singur în altă direcție. (Foto 16.) Poate în sensul în care în evul mediu mercenarii după ce părăseau o formație, în care au slujit, plecau să-și caute rosturi noi în altă parte. Sugerez această interpretare fiindcă trupele mercenare ar fi putut să fie, în anumite momente ale evoluției obiceiului, planuri de referire.

Timpul ritual s-a încheiat. Ceata și-a îndeplinit rolul de apărătoare a comunității. Amenințarea cu agresiunea a ielelor s-a sfârșit și comunitatea își reia viața normală, în care, cel puțin în acest context, prohibiția impusă din afară nu mai funcționează. Ielele, reprezentări mitologice cu multe valențe, continuă să rămână în lumea credințelor și a legendelor, să acționeze similar sirenelor asupra celor ce nu au puterea să nu audă cîntecul lor sau sînt presupuse a cauza îmbolnăviri prin „pocire”, ce se vindecă prin descîntece. În cazul acesta nu sînt însă decît mediatoare prin care vrăjitoarea, ce efectuează „făcătura” mediatoare, acționează din însărcinarea unor dușmance sau dușmani reali. Am citit și aceste ipostaze ale ielelor pentru a arăta că, deși în afara perioadei de prohibiție agresivitatea care motivează existența obiceiului călușului nu mai funcționează, ele nu dispar din spațiul mitologic al oamenilor și în lecturile pe care aceștia le fac pentru explicarea călușului pot să confunde cauza cu efectul și ne orientează în direcții greșite discursului nostru antropologic primar asupra obiceiului.

Am încercat o lectură a călușului în varianta pe care am cercetat-o și filmat-o în Bărca și Giurgița în 1958. Este doar una din lecturile posibile și aș vrea să fie doar incitare la alte lecturi. O incitare la lecturi nu numai pentru a căuta să înțelegem mai bine sensul călușului, ci pentru a citi și alte rituri și mituri și a căuta să le definim ca semne și să le descifrăm semnificația. După ce am acumulat atîtea informații prețioase asupra culturii noastre tradiționale de tip folcloric, după ce le-am asigurat păstrarea și ne străduim să le sistematizăm, este timpul nu numai să le descriem prin ceea ce apare evident, ci să ne aplecăm asupra lor pentru a le citi sensurile și a tinde să desprindem logica internă a spiritualității românești, să elaborăm sistemul de semne și modele ale culturii noastre tradiționale negramaticalizate, principiile în virtutea cărora și-a articulat mecanismul în raporturile cu ordinea socială, cu neamul, cu natura și cu ceea ce oamenii credeau că este dincolo de materie, cu lumea miturilor.

«CĂLUȘUL» — MORESQUE ROUMAINE (LECTURE D'UN TEXTE)

L'étude présente une lecture de la coutume du « Căluș », pratiquée dans Bărca et Giurgița, villages d'Oltenie, coutume qui a été étudiée en 1958 par un groupe interdisciplinaire d'études, de l'Institut de Folklore. À l'occasion de cette recherche, on a filmé la coutume. L'auteur présente le film, en le considérant comme un texte cohérent.

Dans les villages mentionnés il y existe une interdiction ; on ne travaille pas avec des objets de fer dans toutes les jeudis, en commençant depuis « Srodul Rusaliilor » (Pentecôte) jusque dans la deuxième semaine après la Pentecôte. La croyance précise que ceux qui ne respectent pas cette interdiction seront « défigurés » par les mauvaises fées (« iele »), des représentations mythologiques, cette fois-ci maléfiques.

La communauté de ces deux villages se trouve, donc, sous la pression de cette interdiction extérieure, interdiction venue du monde des représentations mythologiques ; elle est menacée d'être « défigurée » par ses propres membres qui n'ont pas respecté l'interdiction. La communauté se trouve dans une situation liminale. La coutume fonctionne donc comme un rite destiné à aider la communauté pour dépasser la situation liminale. Le groupe de « căluș », qui commence ses préparatifs et l'enrôlement des membres aux Pentecôtes, est considéré une formation paramilitaire dont la mission est de défendre la communauté de l'agression des mauvaises fées et, au cas de « défiguration », il doit récupérer les « défigurés » par un rite de guérison intégré à la coutume. Il doit rebalancer la situation, qui a été balancée par l'agressivité des mauvaises fées, et d'établir la bonne et due forme nécessaire au déroulement normal de la vie des hommes.

La lecture se fonde sur une analyse syntagmatique du texte, établissant les liaisons syntactiques entre les parties composantes de la coutume ; elle se fonde aussi sur l'établissement des paradigmes nécessaires à l'interprétation des différents éléments et à leurs relations comme des signes dans l'ensemble du système symbolique des coutumes similaires. L'établissement des isotopies et l'application des lois de transformation permet de proposer, par la lecture, les sens propres de la coutume comme un rite de défense des communautés contre l'agression extérieure, comme une action rituelle de rétablissement de l'ordre, de transformation d'un acte destiné à désorganiser l'ordre social dans une valeur culturelle.

NAIUL ROMÂNESC

TIBERIU ALEXANDRU

Ținând seamă de suprafața țării și de numărul sufletelor care-o populează, instrumentarul folcloric al românilor apare peste fire de bogat. Până în clipa de față cercetătorii au identificat cinci feluri de buciume, deosebite prin forma țevii, lungă între un metru și jumătate și peste trei metri (cilindrică sau conică, dreaptă sau încovoiată), cinci tipuri de cimpoaie, caracterizate prin înfățișarea țevii melodice (simplă sau dublă, cu număr variabil de găuri pentru degete), o numeroasă familie de fluiere alcătuită din șaptesprezece membri (fluiere drepte, semitraversiere sau traversiere, simple ori duble, fără găuri pentru degete sau cu cinci, șase, șapte sau opt găuri ș.a.m.d.), alături de alte și alte instrumente muzicale. Nici unul din acestea nu s-a bucurat însă vreodată de faima naiului.

Vedeta incontestată a muzicii populare românești din zilele noastre este Gheorghe Zamfir, fecior de țăran din Găești. Cronicarii muzicali se întrec în a găsi cuvinte de nețărmurită laudă pentru măiestria cu care cântă din bătrînul instrument muzical, pentru frumusețea repertoriului muzical pe care-l însuflețește. „Gheorghe Zamfir magicien de la flûte de Pan”, „Le génie de la flûte de Pan : Gheorghe Zamfir”, „Gheorghe Zamfir triomphe à Beaulieu”, „Délire pour Zamfir : Zamfir le Roumain fait un malheur à Beaulieu”, „Zamfir l'enchanteur”, „Un enchantement panique”, „Avec Gheorghe Zamfir le folklore roumain monte en flèche” ... iată doar câteva titluri spicuite nu așa demult din presa Elveției Romande.

Naiul lui Gheorghe Zamfir încintă iubitorii de muzică populară din apusul Europei așa cum altădată Fănică Luca fermeca vizitatorii expozițiilor internaționale de la Paris (1937) și de la New York (1939), așa cum și mai departe în timp Angheluș Dinicu își captiva ascultătorii veniți din întreaga lume la Expoziția Universală de la Paris din 1889. În aceeași vreme naștii români erau admirați în Belgia, la Petersburg, Moscova și în alte orașe ale Rusiei. Se crede chiar că Rimski-Korsakov a introdus naiul în partitura operei-balet *Mlada* (1893) sub înfruirea lăutarilor români. Cel puțin așa reiese dintr-o cronică elogioasă la adresa tarafului vestitului capelmaistru Sava Pădureanu, publicată în „Novoe vremia” din Petersburg la 15 iulie 1894, cu referire specială la naietul

formației¹. Gloria pe care au cucerit-o lăutarii români peste hotare este încă și mai veche. O adresă a feldmarșalului P.A. Rumianțev din 18 iunie 1774 solicita Divanului Valahiei să trimită la Petersburg pe muzicantul român Ivanițu împreună cu fratele său care zice din cobză și cu Stancu care zice din nai, spre a cînta la curtea Ecaterinei a II-a. Textul rusesc original spune: „Валашских Музыкантов Иваницу с братом его, который играет на кобзе и Станку который играет на дудочках”². Este evident că prin „dudocică” se înțelegea naiul, după cum este iarăși evident că Ivanițu cînta din vioară, formația lăutărească tipică a vremii, ca și în bună parte a secolului următor, fiind formată din vioară (sau viori), cobză și nai.

Vilva stîrnită în jurul naiului românesc face pe mulți să creadă că bătrînul instrument meșterit după legendă de zeul Pan din făptura gingașei nimfe Sirinx, prefăcută de teama sa în trestie mlădioasă, supraviețuiește în mina muzicanților români. Cei avizați știu însă că naiul este pe de o parte mai vechi decît mitologia elină, iar pe de altă parte că este unul din instrumentele muzicale cele mai răspîndite în lume. Este întotdeauna alcătuit din mai multe țevi de lungimi, uneori și de grosimi diferite, închise sau nu la capetele inferioare, înmănunchiate în toate felurile care se pot închipui: nelegate unele de altele și ținute în mînă în decursul cîntatului, legate într-un fascicul pe care executantul îl rotește în fața buzelor, orînduite într-un șir de țevi alipite sau legate unele de altele în ordine descrescîndă ori cu țeava cea mai mare la mijloc și cu celelalte, în ordine descrescîndă, de o parte și de alta a ei ș.a.m.d. Cît privește obîrșia lui, este foarte probabilă ipoteza născocirii sale în locuri și în timpuri diferite. Vîntul care suieră în țevile trestiiilor frînte duce implicit la ideea construirii unui instrument muzical folosind ca materie primă trestia. Imitarea glasului păsărilor de către naiștii români (în cunoscuta *Ciocîrlie*), călăuzește gîndul la versurile lui Lucrețiu, citate de André Schaeffner, în legătură cu cele spuse mai sus³:

At liquidas avium voces imitauer ore
ante fuit multo quam levia carmina cantu
concelebrare homines possent aurisque iuvare.
Et zephyri, cava per calamorum, sibila primum
agrestis docuere cavas inflare cicutas⁴.

Pe pămîntul României naiul a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri, încă din vremile în care s-a zămislit poporul nostru. Ni-l înfățișează, între multe alte mărturii arheologice, un minunat basorelief dăltuit în peretele unui sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia. În lumea greco-romană reprezentarea acestui instrument era frecventă, aproape obligatorie în scenele care-l înfățișează pe zeul Pan ori făpturile din preajma sa, de aceea singurele documente arheologice din acea vreme nu constituie o dovadă concludentă a existenței sale în această parte a

¹ Octavian Lazăr Cosma, *Intrepreți români în Rusia*, în „Probleme de muzică”, V (1957), pp. 66—67; Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, București, Editura muzicală, 1960, pp. 113—117.

² George Breazul, *Știri noi despre relațiile muzicale româno-ruse*, în „Muzica”, VI (1956), nr. 1—2, p. 36.

³ André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1936, p. 14.

⁴ Lucretius, *De Natura*, V, v. 1379—1383.

lumii: reprezentarea sa nu dovedește neapărat folosirea lui în muzica acelor vremi. Documentelor arheologice li se alătură însă o nouă dovadă: Ovidiu, poetul, ni-l descrie așa cum pare-se l-a văzut în mina păcurarilor din locul amarului său surghiun, Dobrogea zilelor noastre, mirându-se parcă de faptul că țevile erau lipite una de alta cu smoală:

Sub galea pastor iunctis pice cantat avenis
proque lupo pavidae bella verentur oves⁵.

Trebuie însă spus că nici această mărturie nu este hotărâtoare: ver-surile în chestiune ar putea fi o simplă figură poetică generică⁶.

Numele autohtone ale instrumentului, pare-se cele mai vechi, sînt „fluierar”, „fluierici”, „fluieraș”, „fluierător” și „șuierită”, denumiri dintre care unele stăruie pînă în zilele noastre. Li s-a adăugat pe alocurea, pare-se în sens peiorativ, numele de „coaste”. Mai apoi instrumentul a fost numit „moscal” sau „muscal”, iar mai târziu „nai”, cuvînt cu care este cunoscut îndeobște în vremea noastră. Executantului i se spune „naist” (odinioară „naier”, „naingiu”, „naiargiu” sau „naigiu”). Obîrșia orientală a celor din urmă termeni — „nay” sau „ney” înseamnă în persană, arabă și turcă fluier de trestie, „nay mus” înseamnă în persană fluierul lui Pan, iar „miskal”, „musikar”, „musiqal” sau „musqal” înseamnă în persană, arabă și turcă de asemenea fluierul lui Pan⁷ —, precum și faptul că instrumentul zilelor noastre este făcut din țevi de bambus, duce gîndul la ipoteza întîlnirii probabile a unui străvechi instrument autohton, rustic și bucolic, cu unul profesional-lăutăresc, venit mai târziu din Orient.

De la Franz Joseph Sulzer știm că în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, între instrumentele „muzicii turcești de cameră” de la curte, figura și „das Muskal, oder Siebenpfeife (Syringa Panos)”⁸. Instrumentul făcea concomitent parte și din tarafurile lăutarilor români din zonele de șes ale Munteniei și ale Moldovei, alături de „una, cel mult două viori” („einer, höchstens zwei Violinen”)⁹ și de cobză: „o mandoră cu ton înfun-



1. Detaliu de pe un sarcofag din epoca romană, descoperit în Oltenia.

Foto: C. Popescu.

⁵ Ovidius, *Tristia*, V, 10, 25.

⁶ Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Academia Română. Memoriile Secțiunii istorice, Seria II, tomul III, București, Cultura Națională, 1926, p. 144.

⁷ Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin, Julius Bard, 1913, passim.

⁸ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Rudolf Gräffer, 1781, vol. II, p. 434.

⁹ *Ibidem*, p. 417.

dat cu strune de maț, pe care le lovesc cu o pană de gîscă, ca la țiteră” („einer stumpftönigen Mandore mit Darmsaiten bezogen, die sie wie die Zythern mit einem Federkiele schlagen”) ¹⁰.

Sub numele de „muscal” fluierul lui Pan este pomenit într-o enumerare de instrumente muzicale în *Biblia* din București (1688)¹¹, tipăritură monumentală tradusă de frații Șerban și Radu Greceanu, îndeosebi după o versiune greacă tipărită la Frankfurt pe Main. Naiul este însă atestat cu mult înainte și anume în *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, atribuite domnitorului Munteniei (1512—1521). Textul original, scris în slavonă, pomenește între instrumentele muzicale pe care domnitorul se cade să le aibă la masă și „țevnița” (цѣвница)¹², nume prin care trebuie înțelese naiul. Într-adevăr, naiul rusesc „kuvikli” (кувиклы) este numit totodată, pînă în zilele noastre, și „țevnița” (цѣвница)¹³.

Nu știm încă nici cînd și nici în ce împrejurări anume denumirea actuală „nai” a început să fie dată fluierului lui Pan. Începînd din veacul al XVIII-lea termenul apare destul de frecvent în scrierile timpului. Din păcate nu se poate ști cu certitudine cînd anume numește fluierul lui Pan și cînd anume fluierul propriu muzicii clasice orientale, cu țeava complet deschisă în spatele tubului deasupra celorlalte, numit așijderea „nai” (uneori „nei”). Acesta din urmă a pătruns în țările românești odată cu cultura muzicală orientală, cultivată — uneori chiar practică — de către clasa dominantă. De pildă, multilateralul învățat Dimitrie Cantemir (1673—1723), domn al Moldovei (1693 și 1710—1711), cunoscut în muzica turcească sub numele Kantemiroğlu sau Kantimir Oğlu (fiul lui Cantemir), a strălucit ca teoretician, pedagog, compozitor și interpret din tanbur și — după cum ne relatează Anton Pann¹⁴ — și din nai (fluierul amintit mai sus, nu fluierul lui Pan).

Pe la mijlocul veacului trecut denumirea „nai” pentru fluierul lui Pan s-a împămîntenit definitiv. Traducînd din grecește *Istoria generală a Daciei* de Dionisie Fotino, tipărită la Viena în 1819, George Sion folosește în lucrarea sa, apărută la București în 1859, ambii termeni, și pe cel vechi „muscal” și pe cel nou „nai”, atunci cînd înșiră instrumentele pe care lăutarii noștri le mînuiau cu înalt meșteșug : vioara, cobza și „muscalu (naiu)”¹⁵. L-a determinat textul original în care autorul explică numele „muscal” prin elinul „sirinx” (σύριξ) : „... ἡ Μουσκάλι, (αὕτη ἐστὶν ἡ

¹⁰ *Ibidem*, p. 452.

¹¹ H. Tiktin, *Dicționar român-german — Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, București, Imprimeria statului, 1911, vol. II: D-O.

¹² Ion Bogdan, *Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI*, publicate de... Ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959, pp. 230, și 279.

¹³ К. Вертков, Г. Благодатов, З. Язовицкая, *Атлас Музыкальных инструментов народов СССР*, Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1963, pp. 23 și 263.

¹⁴ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București. Întru a sa Tipografie de muzică bisericească, 1845, p. XXIX.

¹⁵ Dionisie Fotino, *Istoria generala a Daciei sau a Transilvaniei, Țerei Muntenesci și a Moldovei*. Traducere de George Sion, București, Imprimeria națională a lui Iosef Romanov et compania, 1859, vol. III, p. 239.

σύριγγι)''¹⁶. Tot pe atunci, Henri [Alfred Heinrich Ehrlich] în prefața bilingvă română și franceză, care precedă prima ediție a caietului său de *Airs nationaux roumains*, cu prefața datată: Viena, aprilie 1850, traduce sistematic „flûte de Pan” prin „nai”. Autorul mai precizează: „Les instruments dont se servent les Roumains sont le buccin (chalumeau), le Cavall (flûte longuo et droite, la campagne indispensable du pâtre), la cornemuse, et la flûte de Pan. Il y a beaucoup de paysans qui jouent aussi du violon, mais les artistes de cet instrument se rencontrent plutôt parmi les bohémiens, qui sont les véritables musiciens des villes; ceux ci se servent aussi de la flûte de Pan et de la Kobsa, espèce de mandoline à cordes en métal, qui se jouent avec une pose de plume d'oie. Le chef de la troupe rend la mélodie sur le violon; la flûte de Pan fait ressortir en sons aigus les passages les plus passionnés; la kobsa tient lieu de basse; elle est ordinairement tenue par le plus âgé des artistes bohémiens, qui sur cet instrument exécute les accompagnements les plus difficiles avec une prestesse admirable”. În versiunea românească: „Instrumentele que întrebuintiasă Romanii sunt buciumulă, cavalu-lă, soçiū nedespărțitū a-lū pastorilorū, cimpoiū-lū și năiu-lū. Sunt mulți țărani quarii mai jōcā și din vioră, dar artistii de acestū instrumentu se află mai cu sēmă pr'intrā Ţigani quarii sunt adevēratii musicii ai orașelorū; aqestii se servescū și cu neiu-lū, cu cobsa, o specie de mandolină cu cōrde de metalū quare se jōcā cu o pēnă. Capu-lū trupei essecutā melodia pe viorā; Neiu-lū face sî se audiā mai tare în sunete ascuțite pasagiuri-le quele mai pătimașe. Cobsa țene locū de basă, și mai totū-dē-auna è jucatā de cōtrā quelū mai în vērstā d'intrā artistii Ţigani quarele essecutā pe aquestū instrumentu accompanimente-le que-le mai dificile cu o îndemănare amirabilă”¹⁷. Pe cît știm, aceasta este singura menționare a folosirii naiului de către țărani, alături de alte instrumente muzicale ale lor, utilizate după cum se știe fără scop lucrativ. Autorul — „un călător străin, music de mare talent”, cum îl caracteriza Vasile Alecsandri¹⁸ — scrie că a zăbovit printre români „mai mult de trei ani”, le-a învățat limba, le-a cunoscut obiceiurile, moravurile și „ariile naționale”. Totuși, după cum se vede, confundă buciumul cu un „Schalmei” oarecare, lucru neîngăduit chiar dacă acesta din urmă ar fi de mărimea uriașului „Arghul-el Kebir” al egiptenilor, clarinet dublu, cu țeva de ison lungă de peste doi metri, instrument cunoscut și Europei medievale pînă pe la finele veacului al XVII-lea. O asemenea traducere, mai mult decît stîngace, ne îndrituiește să privim cu rezervă cele spuse în legătură cu presupusul nai țărănesc, cu atît mai mult cu cît toate celelalte izvoare care ne sînt cunoscute înfățișează naiul românesc exclusiv ca instrument muzical profesional, în mîna lăutarilor, muzicanți de meserie. Cît privește aria de răspîndire a instrumentului, ea este circumscrisă la Moldova, Muntenia, Dobrogea și Oltenia. Nimic nu arată — în faza actuală a cercetărilor — că ar fi fost

¹⁶ Διονυσίου Φωτεινοί, 'Ιστορία τῆς πάλαι Δακίας, τὰ νῦν Τρανσυλθανίας, Βλαχίας καὶ Μολδαβίας [...] παρὰ ... Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας, Ἐκ τοῦ τυπογραφείου Ἰω. Βαρθολ. Σβεκίου 1819, Τομος Γ', p. 410.

¹⁷ Henri, *Airs nationaux roumains*, transcrits pour Piano par... Vienne, Pietro Mechetti qm Carlo, [1850], *Préface — Prefașid*.

¹⁸ Vasile Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, Tipografia lucrătorilor asociați, 1866, p. 193.

folosit vreodată în celelalte ținuturi ale României, în Banat sau în Transilvania bunăoară. Totuși trebuie înțeles faptul că tăcerea izvoarelor nu înseamnă implicit inexistența în unele ținuturi a naiului și nici lipsa lui de continuitate pe acest pământ.

O vreme am crezut că naiul ar fi avut odinioară un număr redus de tevi : șapte — opt. Dintr-o lucrare tipărită la Iași în 1777 a lui [Jean Louis] Carra, într-o vreme rezident în Muntenia, reiese acest lucru : „... Le violon, la guitarrre allemande et un siflet à huit embouchures dans lesquelles on souffle en le passant et repassant sans cesse sous les levres, sont les instruments du pays”¹⁹. Într-o traducere mai târzie în limba germană (1821) : „Eine Violin, eine Zitter und eine Pfeife mit 8 Löchern, in welche man abwechselnd bläbt und also die Pfeife an den Lippen hin und herschiebt, sind die Instrumente”²⁰. Iar în tălmăcirea din franțu-



2. Pictură murală din biserica satului Ostrov, județul Olt (1787).

zește a lui N. I. Orășeanu (1857) : „Vioara, cobza și unû fluerû cu optû găuri (naiul), în care suflu plimbându-lû în sus și în josû supt buze, sînt instrumentele țării”²¹. Relatările lui Carra, confuze, sînt mai mult decît îndoielnice. Naiul este descris drept un fluier cu opt găuri (!), numit „siflet” în franceză și „Pfeife” în germană, în vreme ce cobza este numită „guitarrre allemande” în franceză și „Zitter” în germană. Este cel puțin

¹⁹ M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux Provinces*, Jassy, Aux dépens de la Société Typographique des Deux-Ponts, M. DCC. LXXVII [1777], p. 176.

²⁰ Carras, *Historisch-statistische Beschreibung der Fürstenthümer Moldau und Wallachei und der zwischen diesen Fürsten und den Türken geführten Kriege*, von..., Nürnberg, A. G. Schneider und Weigel, 1821, p. 119.

²¹ M. Carra, *Istoria Moldavii și a Romanii cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781 de...*, Traducere de N. I. Orășeanu, București, Imprimeria națională a lui Iosef Romanov, 1857, p. 128.

ciudat că nu folosește termenii echivalenți pentru aceste instrumente, respectiv „flûte de Pan” — „Panflöte” pentru nai și „luth” — „Laute” pentru cobză. O pictură murală din biserica satului Ostrov, județul Olt, zugrăvită cam în aceeași vreme (1787)²², înfățișează doi lăutari, unul cu vioara și altul cu un nai cu câteva țevi (șapte pe cât se pare), cîntînd la masa lui Irod, în vreme ce Salomeea aduce pe o tîpsie capul lui Ioan Botezătorul. Coroborînd aceste date cu mențiunea lui Franz Joseph Sulzer despre instrumentul românesc: „Orgă de gură sau fluier cu șapte țevi (fluierul lui Pan) pe care-l numesc moscal” („Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos), welche sie Moskál nennen²³), s-ar putea crede în existența unui nai cu șapte-opt țevi. Sîntem însă învățați să privim iconografia cu multe rezerve, iar „Siebenpfeife” (fluier cu șapte țevi) este unul din termenii generali dat fluierului lui Pan. Sulzer precizează de altminteri că naiul românesc avea „pînă la douăzeci de țevi-șoare și implicit tot atîtea trepte diatonice, care cu ajutorul unor dopuri de ceară se pot acorda în jumătăți de ton” („bis zwanzig Röhrchen, mithin eben so viele diatonische Töne hat, und mit Wachsstopfen in ihre halben Töne umgestimmt werden kann²⁴). Rămîne, așadar, stingheră și ciudată afirmația lui Carra despre un nai românesc cu opt țevi. Și totuși, în unele împrejurări, s-au folosit și naiuri cu mai puține țevi. Într-o notă autobiografică, Fănică Luca istorisește cum, după îndelungate stăruințe, tatăl său i-a făcut rost de un nai cu douăsprezece țevi, cu care viitorul maestru al bătrînului instrument și-a făcut ucenicia: cînta cu el pe la vestitele grădini de vară de la Șosea și banii pe care-i agonisea îi dădea maică-si, ușurînd cu fragedele sale puteri greutățile gospodăriei²⁵.

Din nefericire informațiile cu privire la lumea instrumentelor muzicale de altădată sînt mult prea puține, răzlețe, sărace și lipsite de precizie. Ele se mărginesc — în felurite contexte — îndeobște la instrumentele muzicale ostășești și la cele din mîna lăutarilor, îndeosebi celor din orașe. Iar cînd, arareori, izvoarele se referă și la instrumentele muzicale folosite de țărani, datele sînt lacunare. Lui Franz Joseph Sulzer, bun cunoscător în ale muzicii, îi datorăm multe date de preț culese la fața locului asupra vieții muzicale a țărilor românești din vremea sa. Este cel dintîi care a transcris în notație muzicală modernă zece „Wallachische Tänze und Lieder”, cu alte cuvinte zece dansuri și cîntece din Muntenia, alături de melodii turcești și grecești, auzite cele mai multe în Muntenia, unde a locuit și unde a murit. El scrie, între altele, despre diferite tipuri de fluieri (fluier, fluieroi, caval, trișcă, tilincă), despre nai, cobză, țambal, precum

²² C. Bobulescu, *Lăutari și hori în pictura bisericilor noastre*. Extras din *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România*, București, 1939, îndreptat și adăugit, avînd peste 55 de figuri în text. București, Marvan, 1940, p. 61.

²³ *Op. cit.*, p. 417.

²⁴ *Ibidem*, p. 452; Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer (1781) despre nai*, în „Revista de etnografie și folclor”, X (1965), nr. 2, pp. 217—219. Întrucît Sulzer nu ne dă vreo indicație asupra numărului de țevi ale „Muskalului” turcesc, s-ar putea bănui că acesta ar fi avut șapte — că ar fi fost deci un „Siebenpfeife” în adevăratul înțeles al cuvîntului — sau poate opt, cum susține Carra. O lucrare de prestigiu din acea vreme ne lămurește însă că naiul turcilor — „Meskal”, cum îl numește autorul — avea vreo 23 de țevi. Vezi Giambatista Toderini, *Letteratura turchesca*, Venezia, Giacomo Storti, 1787, vol. I, p. 237.

²⁵ T.A., *Fănică Luca (1894—1968)*, în „Revista de etnografie și folclor”, XIV (1969), nr. 2, p. 151.

și despre instrumentele muzicale turcești ²⁶, scapă însă complet din vedere buciumul și cimpoiul, instrumente deosebit de importante și în acea vreme : se numără între cele mai des pomenite instrumente muzicale în scrierile românești, începînd cu scripturile veacului al XVI-lea.

A fost cunoscut dintotdeauna și pe toate meleagurile locuite de români fluierul lui Pan ? A existat vreodată un nai cu puține țevi (șapte sau opt) ? A viețuit odinioară un instrument exclusiv de uz țărănesc-păstoresc ? A fost acesta înlocuit ulterior (și cînd ?) de cel actual, profesional, venit pe drumul Țarigradului, odată cu pătrunderea în țările românești a unor forme de viață materială și spirituală din Orientul Apropiat ? Aria de răspîndire a naiului a fost dintotdeauna mărginită la vechile Principate Românești ? Iată o seamă de întrebări la care, pentru moment, din lipsă de documente, nu se poate da vreun răspuns precis.

Oricum o fi fost, un lucru rămîne sigur : începînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea lăutarii români au ridicat acest instrument rudimentar, de foarte largă răspîndire geografică, pe cele mai înalte culmi ale artei. Istoria ne-a păstrat amintirea cîtorva instrumentiști de seamă : Mihalachi Roșu din taraful faimosului Barbu Lăutaru (despre care se crede că zicea și din nai ²⁷), Năstasă Muscalagiul din Botoșani, T. Teodorescu din Focșani, Anastasiu Muscalagiul, Angheluș Dinicu, Radu Ciolac, Bălan Pădureanu, Ghiță Păun-Muscalagiul ș.a., admirați în țară și peste hotare. În a doua jumătate a veacului trecut, după ce ajunsese la o mare strălucire, naiul începe să dispară, la început din Moldova. În vreme ce în 1834, din 73 de lăutari înscrși într-o breaslă din București, 13 erau „muscalagii” (executanți din nai) ²⁸, în perioada interbelică, în toată țara abia mai puteau fi găsiți vreo 16 naiști (nici unul în Moldova), mai toți oameni în vîrstă ²⁹. Pieirea bătrînelui instrument se vădea iminentă.

★

Naiul românesc este alcătuit dintr-un șir de țevi de bambus de diferite lungimi și grosimi (între aproximativ 60 și 215 mm, cu diametrul exterior/interior între aproximativ 9/7,5 și 22/16 mm). Tuburile, deschise la capătul superior și închise la cel inferior, încleiate unul de altul, se sprijină prin lipire pe o vergea ușor curbată ; mai nou într-un sălaș în formă de jgheab dreptunghiular. Capetele de jos ale țevilor sînt înfundate cu dopuri de plută și cu ceară de albine spre a fi închise ermetic. Cantitatea de ceară introdusă în țevi este foarte mare : ea ocupă între aproximativ 1/3 pînă la mai bine de 2/3 din lungimea lor interioară. (Lungimea în interior a țevilor, scurtată prin adaosul de ceară, este între aproximativ 22 și 160 mm.) Cantitatea mai mică sau mai mare de ceară slujește și la

²⁶ Fr. J. Sulzer, *op. cit.*, *passim*.

²⁷ V. Cosma, *op. cit.*, pp. 42—43 și 45.

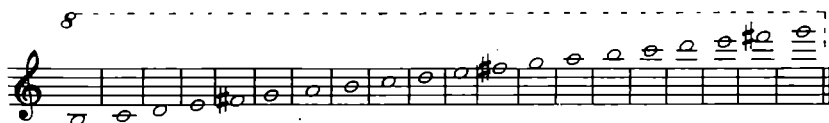
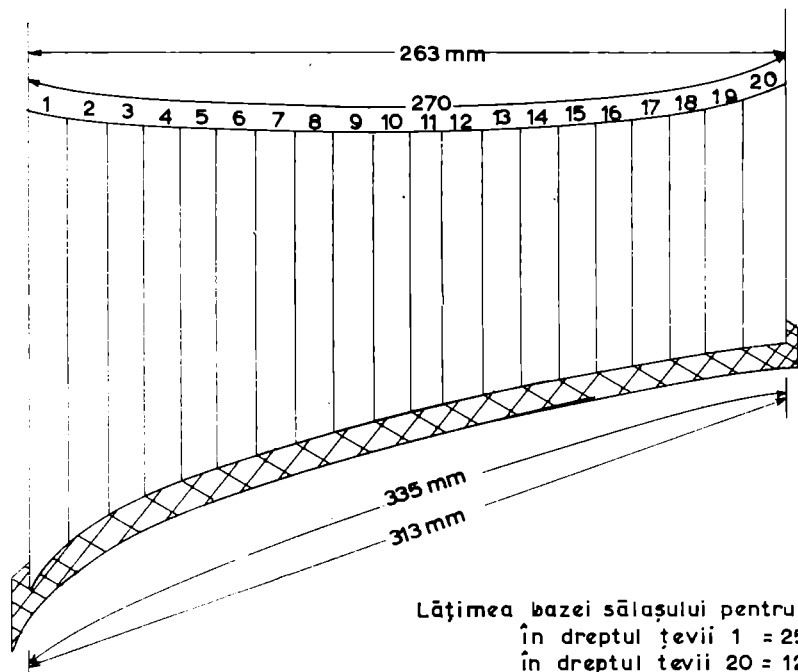
²⁸ Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura muzicală, 1965, p. 116.

²⁹ Fănică Luca, Mielu lui Păun, Dumitru Petrescu-Malacu și Alexandru Gănescu-Boiță (București), Ion Oprea și Vetu Gățoi (Plocești), Gheorghe Perșai (Pogoanele—Buzău), Trăiță (Brăila), Carabulea (Constanța), Costică Fluiericiu și Nicolae Bălan (Poboru—Olt), Gică Ilie (Cornățelu—Olt), Ilie Muscalagiu-Ciungu (Drăgășani), Mihai Bălășoiu (Cornești—Gorj), Arhip Caliu-Lică Lăutaru (Ionești—Gorj)...

„NAI”

BUCUREȘTI.

Instrumentul a fost construit din 20 de țevi de bambus de un oarecare Uruçu. (A părăsit Bucureștiul și s-a mutat la Craiova.)
A cântat din el vreo două luni tânărul Stelian Bîzgu, 14 ani, din București.



Țevile: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

- I. Diametrul de sus al țevilor: exterior / interior (mm).
- II. Lungimea aproximativă a țevilor (exterior), inclusiv lăcașul, măsurate în partea concavă dinspre interpret (mm).
- III. Lungimea țevilor (în interior), scurtate în urma adaosului de ceară (mm).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
I	22 / 16	20 / 15	19 / 14	18 / 13	17.5 / 12	16.5 / 13	16 / 12	16 / 11	15.5 / 12	14.5 / 11.5	14.5 / 11	13.5 / 10	12.5 / 10.5	13 / 10	12 / 10	11.5 / 9	11.5 / 8	11 / 9	10 / 8	9 / 7.5
II	215	190	168	150	138	123	114	103	95	87	81	75	71	67	65	63	62	61.5	61	60
III	159	154	132	117	105	99	88	74	72	62	55	48	44	40	37	36	31	27	25	22

București la 21. 11. 1972

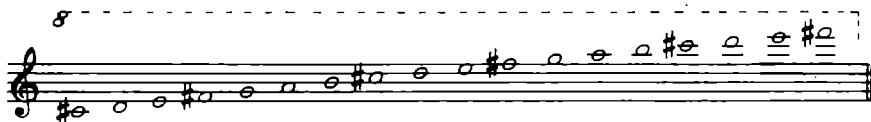
Redactor: Gottfried Habenicht .

acordarea instrumentului. De aceea un naist are întotdeauna la dînsul un cocoloș de ceară și o vergea cu care bătătorește ceara adăugată sau cu care o scoate pe cea de prisos. (Pentru scoaterea cerii unii instrumentiști se slujesc de un fel de linguriță de metal confecționată în acest scop.)

Țevile naiului se orînduiesc într-un șir concav, în ordinea lungimilor, cele mai lungi și mai groase fiind obișnuit în dreapta. Executantul ține cu mîna dreaptă partea de jos a țevilor lungi și cu mîna stîngă partea din jos a țevilor scurte. Sunetul se obține suflînd în partea de sus a țevilor (ca într-o cheie), purtînd șirul de țevi cu partea concavă în fața buzelor, înspre dreapta pentru tonurile înalte și înspre stînga pentru tonurile grave, precum și mișcînd capul deasupra instrumentului ținut nemișcat. (În mod obișnuit naiul are tuburile mai lungi în dreapta. Sînt însă, pentru stîngaci, naiuri la care țevile sînt orînduite invers.) Capetele țevilor, în partea unde se suflă, sînt ușor rotunjite, spre a nu răni buzele și a înlesni dirijarea coloanei de aer spre peretele opus. Numărul tuburilor naiurilor pe care le cunoaștem variază între 18 și 25. Naiul zilelor noastre are obișnuit 20 de țevi.

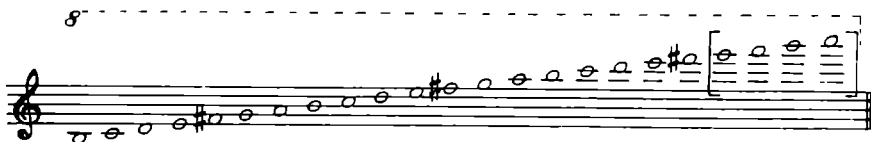
Păstrînd aceeași poziție în înclinarea naiului, ținut în fața buzelor, fiecare tub dă un singur sunet al unei scări diatonice.

Într-un important studiu asupra dansurilor și instrumentelor muzicale populare, Teodor T. Burada³⁰ dă următoarea scară a unui nai moldovenesc cu 18 țevi :



Autorul adaugă : „Afară de aceste note se poate face pe el cu ușurință și gama cromatică, depinde numai de la modul cum se suflă în țevi”.³¹

Scara unui nai din Muntenia, cu 23 de țevi, după un document mai recent (1932), păstrat în arhiva Institutului de studii etnologice și dialectologice, este oarecum asemănătoare, doar că în loc de *do diez* are peste tot *do* :



De notat că instrumentistul, care și-a cumpărat naiul cu 20 de ani în urmă (deci prin 1912), nu se folosea decît de 19 din cele 23 de țevi ale instrumentului.

³⁰ Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danșurilor și instrumentelor de muzică a le Românilor*, în „Almanah musical”, III (1877), Iassi, pp. 42—88.

³¹ *Ibidem*, p. 74.

Naiul contemporan are, cum am arătat, 20 țevi, acordate de la *si*¹ pînă la *sol*⁴, peste tot cu *fa diez* în loc de *fa* :



Pentru a obține alte sunete decît ale scării „naturale” sînt posibile două procedee :

1. Cînd melodia care trebuie cîntată pretinde o altă scară, se introduce alice de plumb, pietricele, boabe de fasole, cocoloașe de piine etc. în tubul sau în tuburile ale căror sunete trebuie urcate. În această chip tubul este scurtat, iar sunetul care rezultă este mai înalt. (Scurtînd, de pildă, tubul lui *do* se obține *do diez*, scurtînd tubul lui *re* se obține *re diez*, respectiv *mi bemol* etc.) Acest procedeu, folosit încă în mod curent în perioada interbelică, a fost cu totul părăsit în vremea din urmă.

2. Sunetele intermediare față de scara „naturală” se obțin prin modificarea înclinării instrumentului, respectiv a unghiului în care coloana de aer este suflată spre peretele opus al țevilor. Cu cît unghiul în care coloana de aer izbește peretele țevii este mai ascuțit sau cu alte cuvinte cu cît baza instrumentului este mai ridicată, cu atît sunetul coboară. (Sufliînd în tubul lui *re*, bunăoară, cu poziția instrumentului ușor modificată se obține *do diez* sau *re bemol*, din tubul lui *si* se obține *si bemol* ș.a.m.d.) În acest mod scara „naturală” a instrumentului poate fi întregită cu toate semitonurile cromatice (practic se poate obține orice sunet între treptele diatonice ale scării, orice intonații „netemperate”). Cu această tehnică se obțin și portamente : suflînd într-o țevă oarecare și micșorînd progresiv unghiul de atac al suflului (ridicînd progresiv instrumentul), sunetul alunecă în jos pînă la un interval care poate atinge octava inferioară. Revenind progresiv la poziția inițială, sunetul urcă în consecință. Acest procedeu este singurul de care se folosesc naiștii zilelor noastre spre a obține alte sunete față de cele ale scării „naturale”.

În orchestră naiul cîntă melodia sau dublează melodia viorii prime, îmbogățînd-o cu o seamă de artificii, între care diferite glissande repezi, suitoare și coboritoare, deosebit de caracteristice, obținute prin mișcarea repede spre dreapta și spre stînga a instrumentului în fața buzelor. Tehnica naiului permite, așa cum am arătat, portamente, apoi staccate, formule melodice construite pe trepte vecine sau apropiate și mordente. Sînt greu de executat arpegii și pasaje cromatice în mișcare foarte repede. În zilele noastre naiul este întrebuițat mai ales ca instrument solistic.

★

După cum am arătat, în perioada interbelică lăutarii care mai știau cînta din nai puteau fi numărați pe degete. Cel mai de seamă dintre ei a fost Fănică Luca (1894—1968). Se putea prevedea pieirea bătrînului instrument odată cu stingerea din viață a celor puțini care îl mai însuflețeau. Fără interesul deosebit acordat în anii puterii populare valorificării multilaterale a culturii populare este neîndoios că așa s-ar fi întîmplat.

În 1949, anul înființării Institutului de folclor din București, a luat ființă sub oblăduirea acestuia o orchestră experimentală de muzică

populară (viitoarea Orchestră „Barbu Lăutaru”). Se impunea salvagardarea bătrînelor instrumente, îndeosebi a naiului. Era nevoie să se educe în acest scop un mînunchi de tineri instrumentiști. S-a socotit așadar necesar să se organizeze, pe lângă orchestră, cîteva „clase” de instrumente muzicale populare: pentru nai, cobză și țambal.

Profesor de nai a fost numit Fănică Luca. A început să-și instruiască discipolii în chip empiric, în cel mai autentic stil tradițional. Nu prea cunoaștea notele, dar nici nu s-a socotit cu cale învățarea naiului după note, pentru a nu se altera cu nimic cîntarea neaoș populară.



3. Fănică Luca (1894 – 1968).
Foto: C. Popescu.

Peste cîteva ani, în toamna lui 1953, Institutul de folclor — așezămînt de cercetări științifice — a fost degrevat de sarcina îndrumării orchestrei și a cursului de instrumente populare. Clasa de nai și clasa de țambal au fost preluate de către Liceul de muzică nr. 1. Profesorul de nai Fănică Luca și-a continuat cu sirguintă activitatea pedagogică, în același neaoș spirit popular, în care pilda vie este mentor: „sufală așa!”, „nuanțează așa!”, „scoate sunetul așa!”, într-un cuvînt: „fă ca mine!” Elevii săi au dobîndit însă, în cadrul școlii, o cultură muzicală complexă, precum și cultura generală cerută de programa analitică, la nivelul liceelor de cultură generală. La absolvirea școlii, elevii trebuiau să cînte din nai în cel mai curat stil folcloric. Ei trebuiau totodată să treacă examenele de cultură generală, încununată de examenul de balacaureat. Adăugăm că tinerii muzicanți puteau, la nevoie, să descifreze cu naiul orice partitură muzicală scrisă în limitele posibilităților tehnice ale instrumentului.

Prin lăudabilele străduințe ale lui Fănică Luca s-a ridicat o pleiadă de tineri executanți din nai: Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănar, Nicolae Pirvu, Gheorghe Zamfir ș.a. Prin ei, arta învățătorului lor continuă să viețuiască și să se dezvolte, multiplicîndu-se. Cultura muzicală și cultura generală pe care învățăceii lui Fănică Luca au cîștigat-o pe băncile școlii i-a luminat, ajutîndu-i pe cei mai înzestrați să depășească meșteșugul maestrului lor. S-a făcut dovada că însușirea unor cunoștințe muzicale temeinice, teoretice și practice, paralel cu învățarea naiului în spirit tradițional, nu numai că nu i-a îndepărtat de autentic, ci — dimpotrivă — le-a deschis noi orizonturi.

Caz tipic este Gheorghe Zamfir. După ce a terminat liceul de muzică și-a continuat studiile la Conservatorul din București, unde a absolvit două secții: pedagogie muzicală (1966) și dirijat de orchestră (1968). Nu a părăsit nici o clipă naiul, ci, dimpotrivă, a căutat să-și perfecționeze fără conținere tehnica și măiestria. A lărgit sfera repertoriului pro-

fesional, în general limitat, al instrumentului, incluzînd piese valoroase din folclorul țărănesc, ca și din ținuturile țării în care naiul este necunoscut (Banat, Transilvania), ori din care a dispărut demult (Moldova). Includerea unui bocet, bunăoară, este nu numai o inițiativă îndrăzneță, ci și o demonstrație convingătoare a cantabilității și posibilităților expresive ale instrumentului.

Spirit întreprinzător, animat de dorința spre mai bine, Gheorghe Zamfir este mereu în căutarea unor noi procedee de tehnică în prezentarea repertoriului muzical pe care-l însușește. I se datorește, între altele, o nouă tehnică, insolită, în cîntarea din nai, și anume dublarea pe alocurea a melodiei instrumentale cu intonații scoase din organul său vocal. Din suprapunerea celor două melodii rezultă o curioasă diafonie, cu nebaneuite resurse expresive.

Nu numai atît, Gheorghe Zamfir a îmbogățit și diversificat tehnica de execuție a străvechiului nostru nai: pentru a obține sunete și sonorități în plus a adăugat celor douăzeci de țevi ale instrumentului încă cinci, sporindu-i cu patru țevi registrul grav și cu una registrul acut (1969). Semnalul ca de bucium care preludează cîntecul haiducului Iancu Jianu din repertoriul său este țesut din cîteva sunete neîntîlnite pînă acum la naiul românesc. Mai tîrziu a pus să i se construiască nairi mai mari, cu 28 și cu 30 de țevi (1970), un nai grav cu 22 de țevi (1971) și un nai acut cu 20 de țevi, acordat cu o octavă mai sus decît



4. Gheorghe Zamfir cu naiul său cu 25 de țevi. (În curea naiul obișnuit, cu 20 de țevi.) Foto: C. Cellier.

cel obișnuit (1971).

Scările nairilor construite, după îndrumările sale, de un priceput constructor bucureștean, Constantin Popescu, sînt următoarele:

Naiul cu 25 de țevi:



Naiul cu 28 de țevi:



Naiul cu 30 de țevi:



Naiul cu 22 de țevi:



Naiul mic, cu 20 de țevi, este acordat, așa cum am mai arătat, cu o octavă mai sus decât cel obișnuit, așadar de la si^2 până la sol^5 .

Dacă aceste nairi vor da roade sau nu, care din ele vor viețui și care nu, sînt întrebări la care va răspunde viitorul apropiat. Pentru moment se poate afirma că Gheorghe Zamfir le mînuiește cu pricepere și măiestrie, iar unele din ele au fost preluate și de alți tineri naiști: Simion Stanciu, Radu Simion ș.a. Trebuie însă spus că nairile grave sînt anevoie de mînuit: sunetele sînt de slabă intensitate și foarte ușor se pot prefăce în armonice superioare. Cît despre naiul acut, sunetele sale sînt foarte stridente, îndeosebi cele din registrul înalt.



5. Simion Stanciu cu un nai mare, construit după indicațiile lui Gh. Zamfir. Foto: C. Cellier.

Prin școală și prin pilda școlii, naiul românesc se răspîndește pe zi ce trece. Îl înțîlnim azi din ce în ce mai des în mina unor tineri instrumentiști, profesioniști și amatori, de-a lungul și de-a latul țării. Ei duc mai departe faima acestui simplu mînunchi de țevi și totodată faima muzicii populare românești³².

Posibilitățile muzicale ale naiului par să depășească azi fruntariile folclorului. Simion Stanciu a abordat la un moment dat jazzul, iar naiul lui Gheorghe Zamfir a împodobit și îmbogățit cu sonorități insolite paleta sonoră a lucrării simfonice *Clepsidra II* (1972) de Anatol Vieru.

DISCOGRAFIE

Soliști din nai pe discuri Electrecord (33 1/3 ture/minut):

Constantin Dobre: EPC 10 015 și laolaltă cu alți interpreți: EDP 1 200;

Constantin Dobre și Ion Oprea (două nairi) laolaltă cu alți interpreți: STM-EPD 1 308;

Damian Luca laolaltă cu alți interpreți: ST-EPE 0 306;

³² Tiberiu Alexandru, *An Account of the Teaching Methods of Some Folk Instruments in Romania: The Panpipe*, în: „Yearbook of the International Folk Music Council”, III (1971), pp. 143–145. Vezi și: *Sur l'enseignement de quelques instruments de musique populaire de Roumanie: La Flûte de Pan*, în „Muzica”, XXI (1971), nr. 11, pp. 43–44.

Fănică Luca : EPD 1 186 și în cadrul „Antologiei muzicii populare românești” : EPD 78 ;

Nicolae Pirvu laolaltă cu alți interpreți : STM-EPE 0 752 ;

Radu Simion : EPC 651, STM-EPE 0 900, STM-EPE 0 962 și laolaltă cu alți interpreți : EPE 0386 ;

Radu Simion și Simion Stanciu : STM-EPE 0 886 ;

Simion Stanciu : STM-EPE 0 929 ;

Gheorghe Zamfir : ST-EPE 0 432, ST-EPE 0 433, STM-EPE 0 894 și laolaltă cu alți interpreți : ST-EPE 0 431.

LA FLÛTE DE PAN ROUMAINE

À partir de la deuxième moitié du 18^e siècle, quelques ménétriers (« lăutari ») roumains ont fait connaître la flûte de Pan au delà de nos frontières. Ils ont élevé cet instrument ancien et rudimentaire — répandu sur tous les méridiens — au comble de l'art.

La flûte de Pan a été connue dans cette partie du monde en commençant des plus anciens temps : de l'époque de la formation du peuple roumain. Sporadiquement mentionnée dans différentes œuvres du 16^e et du 17^e siècle, on la trouve couramment aux ménétriers du 18^e siècle jusqu'à nos jours.

Les noms autochtones de l'instrument sont : «fluierar», «fluierici», «fluieraș», «fluierător» et «șuierică». Puis l'instrument fut nommé «mouscal» et plus tard «nai». L'origine orientale de ces deux derniers termes («mouscal» et «nai»), ainsi que le fait que les tuyaux de la flûte de Pan sont confectionnés de bambou posent l'hypothèse de la rencontre d'un ancien instrument autochtone, rustique et bucolique, avec un instrument professionnel, importé plus tard de l'Orient.

La flûte de Pan roumaine est faite d'une série de tuyaux, ayant des longueurs et des épaisseurs différentes, bouchés en bas par des morceaux de liège et de cire. La cire sert aussi à l'accordage. Autrefois la flûte de Pan avait entre 18 et 25 tuyaux. À présent elle a 20 tuyaux. Son échelle est diatonique, mais avec une légère modification de l'angle dans lequel l'air est soufflé on peut obtenir les demi-tons chromatiques (plus exactement n'importe quel son intermédiaire entre ceux de l'échelle «naturelle»). Avec le même procédé on obtient des portamentos. De la flûte de Pan on peut obtenir facilement des glissandos, en exécutant un mouvement rapide dans les deux sens opposés, en face des lèvres, des staccatos, des mordentos, des appoggiatures. Il est difficile d'obtenir des passages chromatiques dans un mouvement vif.

En train de disparition, la flûte de Pan vient d'être rapellée à une vie nouvelle dans les années du pouvoir populaire. Fănică Luca (1894 — 1968) a éduqué, par des méthodes empiriques, dans le plus pur esprit folklorique, une pléiade de jeunes musiciens, surtout au Lycée de Musique N°1 de Bucarest. C'est par eux que l'art de la flûte de Pan continue à vivre, à se développer en se multipliant. Les plus doués de ses élèves ont dépassé leur maître. Un cas typique : Gheorghe Zamfir, la vedette

bien connue de la musique populaire roumaine de nos jours. Il a élargi le repertoire musical de l'instrument, a enrichi et a diversifié la technique de l'exécution par de nouveaux procédés. Il a fait construire des flûtes de Pan ayant un nombre plus grand de tuyaux (25, 28, 30), une flûte de Pan grave (avec 22 tuyaux) et une flûte de Pan aiguë (avec 20 tuyaux). Quelques-unes ont été adoptées aussi par d'autres « naïstes » bien connus : Simion Stanciu, Radu Simion, etc.

Grâce à l'école et à l'exemple de l'école, la flûte de Pan roumaine se répand de plus en plus. On peut la rencontrer fréquemment chez les jeunes musiciens amateurs ou professionnels, sur toute la superficie de notre pays. Ils portent plus loin la renommée de cet instrument simple ainsi que la renommée de la musique populaire roumaine.

PROBLEME ALE CLASIFICĂRII MELODIILOR INSTRUMENTALE DE JOC

CORNELIU GEORGESCU

1. Introducere.

1.1. Premise teoretice.

1.1.1. Ne propunem în cele ce urmează o trecere în revistă sumară a unor aspecte ale punctului de vedere adoptat, referitor la clasificarea unui material; fiind pe deplin conștienți de complexitatea și importanța subiectului abordat, ca și de lipsa rezultatelor de sinteză ale unei cercetări care să trateze bazele logice ale clasificării, ne vom limita la acele aspecte care au jucat un rol direct în experiența noastră în încercarea de clasificare a melodiilor instrumentale de joc după criterii exclusiv muzicale, fără a putea considera definitive cele obținute pînă în această etapă a lucrului.

1.1.2. Înțelegem prin clasificare orînduirea obiectelor unei mulțimi, urmînd unul sau mai multe criterii, conform unui anumit scop.

1.1.3. Cea mai generală condiție a unei clasificări este aceea ca fiecare obiect din această mulțime să ocupe în orînduirea stabilită un singur loc; nu este deci admisibil ca un obiect sau o serie de obiecte să fie considerate în afara sistemului de clasificare propus, după cum nu este admisibil ca un obiect să poată ocupa mai multe locuri în acest sistem.

1.1.4. Sistemul de clasificare a unei mulțimi de obiecte este direct dependent de cantitatea și calitatea obiectelor acestei mulțimi (de ex., de gradul său de omogenitate). În principiu, cu foarte puține excepții, nu se poate impune din afară o ordine unei asemenea mulțimi, ci ea trebuie dedusă din însași proprietățile sale.

1.1.5. Aspectul final al clasificării depinde de asemenea de scopul urmărit. Putem distinge, în funcție de acest scop, o serie de posibilități radical diferite. Cîteva exemple:

1.1.5.1. Clasificare cu caracter de index, în general după un unic criteriu, mai mult sau mai puțin arbitrar ales¹.

¹ De ex.: orînduirea materialului muzical existent în A.I.E.F. după criteriul numărului curent (primit în catalog la înregistrarea sa) sau după acela al datei culegerii sale, al zonei geografice, al genului folcloric sau după numele informatorului, culegătorului, după titlu etc.

Acest tip de clasificare poate avea un aspect „direcționat”² sau „nedirecționat”³, ea oferind, de obicei, informații specifice materialului clasificat puține sau, în orice caz, unilaterale.

1.1.5.2. Clasificare cu caracter de catalog (inventar) al subunităților componente ale obiectelor mulțimii⁴. Orînduirea de tip lexical prezintă avantajul de a manipula elemente esențiale ale obiectelor („constituentul minim”), oferind deci unele informații prețioase privitoare la compoziția lor. În schimb lipsesc, în acest stadiu, informațiile referitoare la ansamblul obiectului⁵.

1.1.5.3. Clasificare cu caracter tipologic, care urmărește gruparea obiectelor asemănătoare, cu scopul reliefării tipurilor, a nucleelor celor mai stabile, deci, implicit, a proprietăților esențiale ale materialului cercetat, organizat într-un sistem.

1.1.6. Ne vom referi în continuare în special la această accepțiune a clasificării (conform 1.1.5.3.); considerăm celelalte posibilități (1.1.5.1., 1.1.5.2.) ca importante în special din punct de vedere auxiliar, ca o etapă în lucrul pentru obținerea unei tipologii sau cu o anumită importanță practică imediată⁶.

1.2. În funcție de caracterul clasificării este necesar a se defini o metodă de lucru specifică. Nu insistăm asupra aspectelor, relativ simple, ale determinării unei metode necesare indexării unui material după un singur criteriu (ea este, de altfel, parte componentă a metodei de clasificare cu caracter tipologic). Există însă și alte posibilități, cum ar fi aceea a împărțirii succesive a materialului cercetat în cîte două grupe aflate în opoziție binară, în conformitate cu existența sau nonexistența unei anumite calități. Aceste metode simple de clasificare, aplicabile, în principiu, oricărui material, tocmai datorită caracterului lor elementar, universal ajustabil, pot oferi unele informații despre acest material; în general, pe această cale nu se ajunge însă întotdeauna la gruparea tipurilor⁷, care reprezintă în acest moment pentru noi scopul principal al clasificării și care solicită o metodă proprie.

1.3. Vom încerca să descriem ceea ce vom numi de acum înainte un „*model clasificational*” abstract, incluzînd un proces (deci, mecanismul propriu-zis al clasificării — 1.3.1.) și un rezultat al acestui proces (deci, aspectul final al unei clasificări — 1.3.2.).

1.3.1. Procesul clasificării cuprinde o serie de etape de lucru, de acțiuni succesive asupra unui material (cu scopul conform 1.1.2., 1.1.3.), care, pînă la un anumit punct, pot fi descrise sub aspectul lor general.

² De ex.: model 1.2.3.4.5... (ordinea cifrelor este logică, în funcție de mărime).

³ De ex.: model a.b.c.d.e... (ordinea literelor alfabetului, deși precizată, este convențională).

⁴ De ex.: dicționarul de cuvinte existente într-o limbă.

⁵ Astfel, de ex., dicționarul de cuvinte al unei limbi, chiar dacă include și formele flexionare ale cuvintelor, nu ne oferă informații suficiente privitoare la gramatica acelei limbi (după cum alfabetul nu ne oferă informații asupra cuvintelor). Este vizibilă deosebirea între *inventar* și *sistem*.

⁶ De ex.: pentru orînduirea provizorie a materialului într-o arhivă, a ținerii evidenței sub diferite aspecte etc.

⁷ Sistemul „opoziției binare succesive” poate acoperi sau ascunde acele relații între proprietățile obiectelor care nu se află într-un simplu raport de existență-nonexistență (de ex.: împărțirea motivelor lirice populare după criteriul tematic).

1.3.1.1. Prima etapă constă în cunoașterea proprietăților individuale ale obiectelor mulțimii de clasificat ; scopul ei este acela de a analiza fiecare obiect separat, de a colecta cât mai multe informații despre el (fără a încerca, în acest stadiu, o ierarhizare a acestor informații, operația fiind prematură și conducând adesea etapele următoare ale procesului clasificării pe o cale greșită).

1.3.1.2. A doua etapă constă în compararea datelor obținute (a calităților obiectelor), cu scopul de a decide care sînt calitățile general răspîndite sau cele particulare, individuale, cu o frecvență mai mică, deci a defini proprietățile cele mai relevante ale obiectelor analizate. Vom numi elementul invariant al acestor proprietăți *criteriu de clasificare*⁶.

1.3.1.3. A treia etapă constă în efectuarea unor clasificări tip index (conform 1.1.5.1.), cu caracter auxiliar, pe baza fiecăreia dintre aceste criterii, cu scopul de a afla sfera de întindere, variabilitatea *reală* a fiecăruia (în raport, eventual, cu variabilitatea sa *posibilă*).

1.3.1.4. A patra etapă constă în cercetarea grupărilor posibile de proprietăți, iar, în acest cadru, a grupărilor existente în materialul cercetat, și anume a celor mai constante grupări de două-trei-patru etc. proprietăți ; ele conduc de altfel la „nucleele” tipologice importante, care încep să se detașeze de masa materialului mai puțin conturat sau intermediar.

1.3.1.5. A cincea etapă constă în ierarhizarea — posibilă la acest nivel, cercetînd clasificările tip index auxiliare (conform 1.3.1.3.), ca și grupările de proprietăți (conform 1.3.1.4.). — a criteriilor, scopul acestei operații fiind acela de a determina care sînt calitățile esențiale ale obiectelor (sau grupelor de obiecte), a căror variabilitate permisă este mai redusă sau inexistentă sau ar conduce la dizolvarea specificului obiectului respectiv, și care sînt acele calități a căror variabilitate mai largă este admisă, obiectul păstrîndu-și identitatea. Este unul dintre momentele cele mai dificile ale acestui proces, cunoașterea intimă a materialului cercetat, sub aspectele sale concrete sau abstractizate, fiind hotărîtoare și confirmînd sau contrazicînd, uneori, datele intuitive. (Aceste date intuitive joacă totuși un rol important, în sensul unei economii de muncă la nivelul momentelor 1.3.1.2., 1.3.1.3., 1.3.1.4.)

1.3.1.6. A șasea etapă constă în construirea aceluia „lanț de criterii” care reprezintă clasificarea propriu-zisă, alegînd succesiv ca prim criteriu pe cel care asigură, în acel moment, *cea mai netă departajare a materialului*, prin variabilitatea sa.

1.3.1.6.1. Prin „departajare netă a materialului” înțelegem acea împărțire a materialului care să fie cel mai puțin posibil — sau, eventual, deloc — contrazisă de aplicarea criteriilor următoare ; ea trebuie să reprezinte, de fapt, baza unei grupări de proprietăți (conform 1.3.1.4.).

1.3.1.6.2. Acest prim criteriu poate oscila între un plan „prea general” (care oferă o informație nespecifică materialului, definindu-l insuficient, plasîndu-se „prea departe de material”) sau un plan „prea particular” (care oferă o informație specifică doar pentru o parte din material, definindu-l prea concret, plasîndu-se „prea aproape de material”).

⁶ Între o proprietate a obiectelor și un criteriu de clasificare raportul este acela dintre particular și general (de ex. : între „doric” și „mod” sau între „2/4” și „măsură”).

1.3.1.6.3. Din necesitatea verificării justetei alegerii unui criteriu prin contrazicerea sau confirmarea departajării inițiale de către celelalte criterii, rezultă caracterul obligatoriu al „feed-back”-ului, al controlului exercitat de o etapă prezentă asupra celei depășite (deci, implicit, posibilă necesitate a corijării ei). Este de asemenea un moment în care intuiția poate face ca numărul probelor necesare pentru a determina cea mai bună combinație de criterii să fie cât mai redus (teoretic, aceste probe ar trebui efectuate toate, în special în cazul „bifurcațiilor”, în care un număr de criterii apar în mod obiectiv ca absolut egal de avantajoase).

1.3.1.6.4. Acest proces continuă (conform 1.3.1.6.) prin împărțirea succesivă a materialului în grupe din ce în ce mai mici, el fiind încheiat atunci când se ajunge la obiectele izolate.

1.3.2. Vom încerca să descriem unele proprietăți abstracte ale unui „model clasificational” (în sensul 1.1.5.3.), privindu-l ca rezultat al procesului (1.3.1.) descris.

1.3.2.1. Din acest punct de vedere „modelul clasificational” se prezintă ca un complex de relații, ca un „lanț de criterii” ordonate logic, conform proprietăților obiectelor mulțimii cercetate; el reprezintă aranjarea acestor proprietăți și a echivalentului lor abstractizat într-o structură coerentă, care oferă astfel maximum de informații de ansamblu asupra acestui material.

1.3.2.2. Această structură poate fi studiată pe o direcție verticală sau orizontală (în cazul 1.1.5.1. există doar dimensiunea verticală).

1.3.2.3. Pe direcția verticală elementele acestei structuri se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind grupe de material cu o anumită calitate concretă) aflându-se în raport de coordonare (după modelul $a + b + c \dots$).

1.3.2.3.1. La acest nivel este obligatorie consecvența criteriului ales, pentru fiecare dintre „coloane”⁹.

1.3.2.3.2. Orice „coloană” cuprinde întreg materialul cercetat, împărțit în grupe din ce în ce mai mici, conform numărului de ordine al „coloanei” corespunzător primei, celei de-a doua, celei de-a treia etc. alegeri a unui criteriu.

1.3.2.3.3. Între „coloane” relația se stabilește în plan orizontal, ea fiind, conform acestei direcții (vezi 1.3.2.4.), aceea de subordonare.

1.3.2.3.4. Ultima „coloană” pe această direcție verticală cuprinde întreg materialul cercetat la nivelul obiectului izolat; ea materializează de fapt țelul final al clasificării, adică orînduirea integrală a acestui material la nivelul individului, conform proprietăților sale.

1.3.2.4. Pe direcția orizontală, elementele structurii se prezintă ca o succesiune ordonată, termenii ei (definind criterii de împărțire a materialului, deci calități abstracte ale materialului) aflându-se în raport de subordonare (între ei existînd relațiile simbolizate de modelele $a > b > c \dots$ și $c \ni b \ni a$, adică: „orice termen este mai mic decît termenul care-l precedă” și „orice termen este inclus în termenul care-l precedă”).

⁹ Numim „coloană” orînduirea pe direcție verticală a grupelor mulțimii cercetate la aplicarea unui criteriu (de ex.: la aplicarea criteriului „mod”, grupele cuprinzînd piese muzicale în modul doric, frigic, lidic etc. constituie o asemenea „coloană”).

1.3.2.4.1. La acest nivel este obligatorie schimbarea criteriului pentru fiecare nou termen al unei „linii”, o „linie” fiind formată din termeni reprezentând fiecare un alt criteriu¹⁰.

1.3.2.4.2. Orice „linie” cuprinde criteriile orînduite în sensul de la general către particular.

1.3.2.4.3. Între „linii” relația se stabilește în plan vertical, ea fiind, conform acestei direcții (vezi 1.3.2.3.), aceea de coordonare¹¹.

1.4. Generalități. Observații.

1.4.1. Nu este posibilă generalizarea unui „model clasificățional” complex, partea cea mai importantă și dificilă constînd tocmai în determinarea specificului fiecărui material, deci al aspectului strict concret al problemei.

1.4.2. Nu poate exista un sistem universal de clasificare general aplicabil (cu excepția „modelelor clasificăționale” elementare, în cazul particular al unor materiale relativ omogene, care ar necesita doar unele adaptări).

1.4.3. Nu pare a fi utilă clasificarea unui material pornind de la o grupă a sa, mai omogenă (cu excepția cazului în care această grupă este selecționată intenționat pentru a înfățișa toate sau aproape toate „cazurile particulare” ale materialului, reprezentînd deci un simbol al întregului material), deoarece optica se poate modifica radical prin lărgirea sferei de cuprindere a noi grupe¹². Cunoașterea acestor grupări izolate poate însă oferi, desigur, date preliminare importante (la nivelul 1.3.1.1., de ex.).

1.4.4. În general, sînt posibile mai multe „modele clasificăționale” pentru unul și același material, fiecare oferind unele avantaje și dezavantaje, chiar presupunînd un scop bine definit. Cu toate că există cazuri în care să nu poată fi considerat „perfect” nici unul dintre „modelele clasificăționale” posibile, de cele mai multe ori există totuși o soluție mai favorabilă decît altele sau cu mai puține dezavantaje decît altele. Trebuie acceptat faptul că, mai ales în cazul unor materiale foarte neomogene, vor exista întotdeauna contradicții ireductibile între criteriile propuse, ceea ce înseamnă, în afara materialului intermediar între 2—3 sau 4 tipuri diferite, existența unui material în afara unității esențiale a mării majorității a obiectelor cercetate, neclasificabil sau clasificabil cu prețul unor artificii¹³. Uneori este necesar ca sistemul de clasificare să releve proprietățile *esențiale* ale materialului, neglijînd sau contrazicînd o mare parte din proprietățile sale *neesențiale*, pentru că un sistem de clasificare nu poate organiza întotdeauna *toate* proprietățile unui material, limitîndu-se la ceea ce este mai important, în funcție de scopul propus.

1.4.5. „Modelul clasificățional” bazat pe un singur criteriu este rareori concludent (cu excepția cazurilor unor materiale foarte omogene);

¹⁰ De ex.: succesiunea criteriilor „mod”, „substrat”, „funcționalitate”, „sunete de cadență” etc.; nu ne interesează aici conținutul grupelor definite printr-o calitate a obiectelor încadrabilă în criteriul respectiv, aceasta fiind o problemă a „coloanelor” respective.

¹¹ Din acest motiv, noțiunea de „ultima linie” (analog cazului 1.3.2.3.4. — „ultima coloană”) nu are, în acest caz, un sens propriu, ci doar unul strict pozițional.

¹² Cu totul altfel se va porni la clasificarea melodiilor de joc dintr-o anumită zonă a țării, comparativ cu clasificarea aceluiași gen pe întreaga țară sau pe o suprafață geografică mai largă.

¹³ De ex., așa ar apărea în acest moment melodiile de joc semiculte (tango, vals etc.) în contextul melodiilor de joc folclorice considerate tradiționale.

el rămâne de cele mai multe ori la un punct de vedere unilateral asupra obiectelor studiate, ceea ce nu înseamnă că nu poate oferi informații prețioase (la nivelul 1.3.1.3. de ex.).

1.4.6. În desfășurarea unei clasificări pot apărea unele momente subiective sau arbitrare, relativ dificil de evitat, cum ar fi, în general, distingerea unui element considerat semnificativ, de altul, nesemnificativ, fie la nivelul „lanțului de criterii”¹⁴, fie la nivelul intern al unui singur criteriu¹⁵. Presupunând perfect clar scopul fiecărei etape a clasificării, poziția absolut egală a două sau mai multe criterii poate conduce, de multe ori, de asemenea la decizii nemotivate (și nemotivabile) obiectiv.

1.4.7. Precizarea terminologiei întrebuințate, ca și consecvența implicată de aceasta fac parte din utilajul metodologic minim necesar unei clasificări.

1.4.8. Clasificarea nu pare a fi o problemă definitiv rezolvabilă, chiar pentru un material dat; ea rămâne o temă permanent deschisă de studiu, supusă îmbunătățirilor. Completări pot apărea atît în urma unei mai bune cunoașteri a materialului, realizată după o primă clasificare, cît și ca urmare a abordării acesteia dintr-un alt punct de vedere, mai potrivit specificului său. În același timp, ea oferă noi date de ansamblu sistematizate asupra materialului cercetat, ceea ce poate duce la plasarea sa într-un context mai larg, contribuind astfel în mod direct la avansarea procesului de generalizare a cunoștințelor umane.

2. Descriere critică a citorva „modele clasificationale”*.

2.1. „Modelul clasificationale” propus de Béla Bartók¹⁶.

2.1.1. Terminologia stabilită este următoarea: clasă, subclasă, grupă, subgrupă, diviziune, subdiviziune.

2.1.2. Melodiile instrumentale se împart în cinci clase, și anume:

- clasa A și B (melodii de dans — funcție dans);
- clasa C (melodii cu text executate instrumental — funcție nespecifică);
- clasa D (melodii de nuntă — funcție explicativă);
- clasa E (muzică pentru buciom și imitațiile executate la alte instrumente — funcție pastorală).

2.1.3. Clasa A cuprinde melodiile instrumentale de dans cu structură determinată (de obicei cu 4 secțiuni melodice).

Clasa B cuprinde melodiile instrumentale de dans cu o structură motivică (formate din 2 sau 3 unități), repetate sau în succesiune, fără un sistem aparent.

¹⁴ Se lasă, în general, în afara observației, la analiza structurală, o serie de criterii de obicei nesemnificative din punct de vedere strict muzical (cum ar fi: numele și vîrsta informatorului, anul culegerii, aspectul coregrafic al unui joc etc.), cu toate că ele ne pot da uneori informații hotărîtoare chiar referitoare la forma unei piese, de pildă.

¹⁵ De ex., selecția sunetelor unei melodii pentru determinarea substratului acesteia (acțiune în care datele obiective au o valoare probabilistică și nu absolută).

* Ne-am limitat la contribuțiile unor autori ale căror preocupări se apropie de subiectul nostru (clasificarea tipologică a unor genuri ale folclorului est sau sud-est european).

¹⁶ Bartók Béla, *Rumanian Folk Music* (vol. I. *Instrumental Melodies*), Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Este vorba de material muzical din Transilvania, cu foarte puține excepții.

2.1.4. Melodiile din clasa A se împart, după felul secțiunilor (determinate prin revenirea cezurilor), în 4 subclase :

- subclasa I (melodii cu secțiuni scurte) ;
- subclasa II (melodii cu secțiuni lungi) ;
- subclasa III (melodii diferite de cele cuprinse în subclasele I și II) ;
- subclasa IV (melodii neclasificabile).

2.1.5. Melodiile din subclasa I se împart în 4 grupe :

- grupa 1 (melodii cu 2 secțiuni) ;
- grupa 2 (melodii cu 3 secțiuni, cu cezura după prima secțiune) ;
- grupa 3 (melodii cu 3 secțiuni, cu cezura după a 2-a secțiune) ;
- grupa 4 (melodii cu 4 secțiuni).

Melodiile din subclasa II se împart în 5 grupe :

- grupele 1,2,3,4, identice cu grupele corespunzătoare din subclasa I ;
- grupa 5 (melodii cu 5 secțiuni).

Melodiile din subclasa III se împart în 4 grupe :

- grupa a (melodii cu 4 secțiuni în măsura $2/4$ a câte o măsură) ;
- grupa b (melodii cu 4 secțiuni în măsura $2/4$ a câte trei măsuri) ;
- grupa c (melodii cu 4 secțiuni în măsura $2/4$ a câte opt măsuri) ;
- grupa d (melodii cu 4 secțiuni în măsura $2/4$ heterometrice).

2.1.6. În continuare, melodiile sînt clasate după criteriile melodice (tonalitate, finala fiecărei secțiuni, uneori și finala primei jumătăți a fiecărei secțiuni ; ambitus). În vederea acestui scop, toate melodiile sînt transpuse într-o scară convențională cu finala sol 1 (cu excepția melodiilor executate la vioară, care rămîn într-o scară melodică avînd de obicei finala pe la 1, pentru a nu oferi impresii false privitoare la tehnica execuției lor pe cele 4 coarde ale instrumentului).

Scara tip este numerotată astfel : sunetele situate sub sol 1 cu cifre romane, iar cele situate deasupra, cu cifre arabe. Există de asemenea simboluri pentru a se indica cezura, ambitus-ul, „conținutul” secțiunilor, ritmul etc.

2.1.7. Melodiile din clasa B neavînd o structură determinată nu pot fi clasate pe această bază, de asemenea nici segmentate artificial. Ele vor fi publicate de două ori : prima oară, în întregime, conform unui anumit principiu de clasificare, care să releve variația motivelor, și a doua oară, sub forma unui apendice de motive (singura segmentare justificată), grupate sistematic (conform cifrării primului și ultimului sunet din fiecare motiv, orînduirea realizîndu-se apoi mecanic : 1—1, 1—2, 2—2, 1—3, 2—3, 3—3 etc.).

2.1.8. Se anexează o listă de „genuri de dansuri” (80 de titluri principale de melodii de dans, fiecare cu titluri secundare etc.), apoi date analitice sinoptice referitoare la caracterele melodice, ritmice, arhitectonice ale materialului, referitoare la instrumente, informatori, un tabel al pieselor repartizate pe sate (indicîndu-se cîte piese din fiecare categorie există în satul respectiv etc.).

2.1.9. Reținîndu-i calitățile, principalele obiecții care se pot aduce însă acestui „model clasificățional” ar fi :

2.1.9.1. Referitor la 2.1.2. : nu este păstrat un criteriu unitar pentru împărțirea melodiilor instrumentale în cinci clase (dealtfel, există multe melodii din clasele C și D care, din punct de vedere structural, sînt foarte

aproape de cele din clasa A, această clasă fiind frecvent alimentată din aceste surse; amestecuri evidente există și între clasele C și D, respectiv B și E).

2.1.9.2. Referitor la 2.1.3. : gruparea după tipul de formă al melodiei, deși foarte importantă, nu pare a fi cea mai avantajoasă pe primul plan, deoarece este contrazisă de prezența unor tipuri bine definite ritmico-melodic în ambele clase (aceeași melodie de joc poate adopta o formă fixă sau mai mult sau mai puțin liberă).

2.1.9.3. Referitor la 2.1.4. : nu sîntem de acord în principiu cu o asemenea împărțire a materialului (conform 1.3.2.3.1. sau 1.1.3., de ex.). Nu se arată, de ex., ce fel de secțiuni au melodiile din subclasele III și IV; dacă rezultă din combinații diferite ale claselor I și II, ar trebui ordonate aceste combinații etc.

2.1.9.4. Referitor la 2.1.5. : chiar dintr-o cercetare sumară a materialului se poate observa o oarecare inconsecvență în segmentarea melodiilor în secțiuni (există melodii considerate ca fiind formate din 3 secțiuni, care, de fapt, sînt constituite din 2 secțiuni, dintre care una se repetă variat). Dealtfel, criteriul nu este păstrat cu consecvență nici în împărțirea materialului pe grupe.

2.1.9.5. Referitor la 2.1.7. : un catalog de motive care nu servește ca o bază a unei clasificări a pieselor în întregul lor rămîne un instrument auxiliar prețios, dar nu reprezintă o clasificare finită. Putem considera că melodiile din clasa B nu au fost efectiv clasificate, ci doar studiate, din punctul de vedere al subunităților lor.

2.2. „Modele clasificationale” propuse de către membri ai „Study Group of Folk Music Systematisation” (din cadrul „Folk Music Councils”)¹⁷.

2.2.1. Contribuția lui Jaroslav Markl (Prahă)¹⁸. Reținem un „model clasificationale” propus de Otakar Hostinsky, fondatorul cercetării folclorice moderne cehe (gruparea variantelor după „punctul culminant armonic” al melodiei), ca și observațiile privitoare la necesitatea unei munci colective coordonate la această temă, la necesitatea unei convenții în vederea unificării notațiilor muzicale, la dificultatea determinării unui sistem de clasificare comun pentru folclorul ceh și slovac (foarte neomogen datorită poziției sale geografice într-o zonă de trecere pe direcțiile atît est-vest cît nord-sud), la pericolul grupării total neconcludente a melodiilor, dacă criteriile alese se limitează doar la calitățile de bază ale structurii muzicale (tact, ambitus, formă, cadență, mod etc.), la caracterul utopic al încercărilor de a găsi un sistem universal de clasificare etc.

2.2.2. Contribuția lui Wolfgang Suppan (Freiburg im Breisgau)¹⁹. Reținem un „model clasificationale” din domeniul literaturii populare (catalog alfabetic sau clasificare după motive, cuvînt-cheie, criteriu topografic), un alt „model clasificationale” muzical (după primele 4—5 sunete ale melodiei, cifrate — deci după „incipit”-ul melodic), „modelul” lui

¹⁷ *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*, Bratislava, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969 (ediție îngrijită de Oskár Elschek, însumind comunicările prezentate la al doilea simpozion al S.G. F.M.S. de la Bratislava).

¹⁸ Jaroslav Markl, *Zu einigen Fragen des folcloristischen Musik-Katalogs*, în *Methoden der Klassifikation...*, op. cit., p. 11.

¹⁹ Wolfgang Suppan, *Das Deutsche Volksliedarchiv und die Katalogisierung von Volksweisen*, ibidem, p. 17.

Josef Lawsky și Wolfgang Suppan (care conduce la obținerea unui catalog format din două părți: un prim catalog după principiul „incipit”-ului melodic, clasarea conducându-se după „punctele de greutate” armonice, și un al doilea catalog, al melodiilor, în care se iau în considerație și numărul rindurilor melodice, forma melodiei, ambitusul etc.), ca și diferite observații referitoare la subiectul nostru. (O clasificare muzicală ar putea avea 4 puncte de plecare: modul, conturul melodic și cadențele, sistemul ritmico-metric și construcția armonică, adică succesiunea „punctelor grele” armonice; un catalog este mijloc ajutător, iar nu un scop în sine; țelul clasificării unui material nu poate fi atins decât treptat, fiecare încercare ducând succesiv la o mai bună cunoaștere a sa.)

2.2.3. Contribuția lui Walter Wiora (Saarbrücken)²⁰. În afara considerațiilor generale referitoare la metoda comparativă — prin care se recomandă a se privi o melodie ca pe un proces îndelungat de evoluție, cu o arie de răspîndire geografică (și istorică) ce ar trebui cercetată ca și aceea a instrumentelor populare —, reținem ideea căutării modelului stabil al unei melodii în spatele formei sale concrete actuale, mai mult sau mai puțin întîmplătoare și variabilă.

2.2.4. Contribuția lui Ludwik Bielański și Jan Steszewski (Warszawa)²¹. Se propune un „model clasificational” aplicabil la muzica vocală poloneză, în care se pornește de la 1) structura textului, apoi 2) cum se traduce această structură în ritmul muzical (diviziunea sintactică coincide sau nu cu cea metro-ritmică) și 3) eventual se apelează la elemente melodice în cazul necesității unei separări mai nuanțate între variante asemănătoare din primele două puncte de vedere.

2.2.5. Contribuția lui Ladislav Galko și František Poloczek (Bratislava)²². Autorii consideră că cercetarea științifică (de ex. discutarea problemelor genetice) este de neconceput fără a porni de la o clasificare a elementelor muzicale, în cazul acestui domeniu; ca urmare, scopul lor a fost acela de a facilita orientarea într-un material vast, ceea ce impune gruparea tipurilor și a variantelor asemănătoare împreună. S-a ales ca bază a „modelului clasificational” construcția metro-ritmică a melodiei, aceasta apărînd ca acel element care permite o comparație mai relevantă în cadrul specificului materialului respectiv. Atenția lor s-a concentrat asupra melodiilor în sistem „tempo-giusto” (care, se pare, formează marea majoritate a folclorului slovac), în continuare, selecționînd-se încă o dată, din ansamblul materialului, melodiile de tip binar-simetric, pentru continuarea clasificării. „Modelul” ales cuprinde împărțirea materialului în 14 clase, fiecare cuprinzînd 2,3,4 etc. grupări de 2 sau 3 tacte, apoi, în grupe, în conformitate cu permutațiile diferite ale tactelor de bază (22, 33, 23, 32; 222, 223, 232, 233, 322, 323, 332, 333; 2 222, 2 223 etc.). Desigur nu toate aceste combinații vor exista realmente (sau, nu vor exista cu aceeași frecvență de apariție). În cadrul grupelor, împărțirea se face după conținutul acestor grupări de tacte (în 22: aa, ab; în 2 233: aaxx, aaxy, abxx, abxy etc.), apoi, după numărul unităților ritmice (de

²⁰ Walter Wiora, *Zur Methode der vergleichenden Melodien Forschung*, ibidem, p. 31.

²¹ Ludwik Bielański și Jan Steszewski, *Zur Klasifikation der polonischer Volkslieder*, ibidem, p. 47.

²² Ladislav Galko și František Poloczek, *Systematik der formbildenden Elemente der slowakischen Volkslieder*, ibidem, p. 57.

la 1—8 într-un tact binar etc.). Se enunță de asemenea necesitatea unificării, eventual a revizuirii notațiilor, care — în forma lor actuală — pot prezenta pseudomodificări ale unui element în realitate identic ²³, ca și aceea a încercării de a se limita, pe cât posibil, factorul subiectiv în unele aprecieri.

2.2.6. Contribuția lui Wolodymyr Hoschowskyj (Lviv) ²⁴. Se descrie principiul codificării pe cartoteci a proprietăților melodiilor analizate, printre care și a structurilor ritmice ale versurilor împărțite inițial în 3 grupe (izometrice, hetero-metrice și recitativ-liber).

2.2.7. Contribuția lui Karel Vetterl și Jaromir Gelnar (Brno) ²⁵. În concepția autorilor, clasificarea are ca scop instituirea unei ordini între tipuri, care pot fi definite sub diferite aspecte (metric, melodic, armonic etc.). Deoarece în Moravia materialul muzical prezintă o structură metro-ritmică cu mult mai stabilă comparativ cu cea ritmică, ea este aceea care a fost aleasă ca punct de plecare. Materialul a fost împărțit în 3 grupe (melodii nestrofice, melodii strofice și melodii instrumentale care nu intră în nici una dintre primele 2 grupe), apoi în subgrupe (construcție simetrică sau asimetrică, formate din 2, 3, 4 celule, monoritmice, biritmice, triritmice, apoi după numărul silabelor). Factorul melodic (curba melodiei, cadențele, ambitus-ul etc.) este luat în considerație doar în cazul unei identități ritmice. Se iau măsuri de precauție speciale pentru a se trece peste ceea ce este ne semnificativ (de ex. : unele prelungiri ale sunetelor, repetițiile grupărilor metrice, „devierea” aparentă de la ritmul inițial datorită unei *rallentando*, plasarea diferită în măsuri a acelorași formațiuni ritmice etc.).

2.2.8. Contribuția lui Alica Elscheková (Bratislava) ²⁶. S-a folosit sistemul cartelelor perforate, parcurgându-se etapele necesare (alegerea punctelor de vedere pentru analiză, codificare, prelucrarea datelor), pentru a se obține gruparea variantelor. Analiza a cuprins selectarea unor informații despre fiecare piesă muzicală (1. numărul rîndurilor melodice; 2. cifrarea cursului melodiei pentru fiecare rînd; 3. tonurile de început, cadențe; 4. tonurile timpilor tari din primul rînd melodic; 5. numărul tactelor din fiecare rînd melodic). S-a avut astfel în vedere, cu tot aspectul aparent mecanic al analizei, „conținutul” melodic efectiv al piesei, în toate detaliile sale. Mai reținem considerațiile asupra „modelului clasificational”, care se constituie prin ierarhizare; el va lăsa deci în mod inevitabil la o parte o serie de elemente, neputînd fi universal, deci cuprinde absolut toate aspectele obiectelor cercetate. Pentru acest „model clasificational” trebuie înfăptuite următoarele operații: 1) ales numărul criteriilor analitice; 2) studiat „perimetrul”, variabilitatea fiecăruia; 3) studiat posibi-

²³ De ex. : notația aceluiași formule ritmice cu alte valori (ceea ce a fost rezolvat prin reducerea tuturor acestor formule la combinații de 2 sau 3 tacte), scurtările sau lungirile de valori întâmplătoare, datorate fie dispoziției informatorului, fie chiar dispoziției culegătorului, dar și repetițiile care pot modifica în mod eronat impresia despre o schemă formală; de remarcat că ediția originală a notației rămîne totuși în anexă, informativ, alături de cea revizuită.

²⁴ Wolodymyr Hoschowskyj, *Die Aufbauprinzipien des Elementarkatalogs der rhythmischen Versstrukturen*, in *Methoden der Klassifikation*... , op. cit., p. 73.

²⁵ Karel Vetterl și Jaromir Gelnar, *Die Melodienordnung auf der Basis der metrorhythmischen Formgestaltung*, ibidem, p. 81.

²⁶ Alica Elscheková, *Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volkstiedern*, ibidem, p. 93.

litățile de combinare, comparativ cu acele combinații existente real. Criteriile care separă obiectele trebuie corelate cu criteriile care le unesc într-un sistem global, construind un „model clasificational” principal și altele câteva ajutătoare. „Modelul” principal reliefează cele mai importante relații interne ale materialului, el putând exista și separat, spre deosebire de cele ajutătoare, care, acționând paralel, contribuie prin completarea imaginii asupra materialului ca și prin posibilitățile de comparație oferite la evitarea „corijărilor” ulterioare, a inconsecvențelor, a subiectivismului, a „forțării” materialului în general. Se apreciază că nu se poate concepe existența unei imagini de ansamblu asupra unei culturi muzicale fără o clasificare pe criterii muzicale a materialului respectiv.

2.2.9. Contribuția lui Pál Járdányi (Budapest)²⁷. Autorul consideră că, în timp ce scopul unui catalog este acela de a face ușor de depistat o anumită melodie într-o masă de melodii (după un criteriu anume ales, de ex. — numărul de silabe), scopul unei clasificări este acela de a se aduna împreună variantele asemănătoare. Pentru aceasta este necesar, în primul rând, a fi găsit elementul de bază al materialului în cauză, ceea ce — în cazul cântecului popular maghiar — pare a fi elementul melodic, mult mai nuanțat diferențiat și specific în comparație cu cel ritmic (mai variat abia în unele cîntece mai noi). Conform acestui criteriu, se împart melodiile în 3 grupe, după aspectul general al liniei melodice (descendent, rectiliniu, ascendent). Se ia apoi în considerare relația existentă, din același punct de vedere, între rîndurile melodice nr. 1 și 2, apoi 2 și 3, apoi sensul segmentului melodic final al primului rînd, apoi ambitus-ul etc., ceea ce conduce la o bună departajare a celor mai specifice nuclee ale cântecului popular maghiar tradițional, atît din punct de vedere modal, cît și formal.

2.2.10. Contribuția lui Benjamin Rajeczky (Budapest)²⁸. Se remarcă unele asemănări între innurile medievale, influențate de cântecul gregorian, și folclorul Europei centrale, ceea ce justifică studiul acestora. Se folosește o metodă asemănătoare celei descrise la 2.2.9. : direcția rîndurilor melodice, inclusiv unele contururi curbe („arc”), ca și diferitele combinații posibile între acestea, cu corespondent pe plan modal, ceea ce duce la o bună orînduire a acestui material.

2.2.11. Contribuția lui Walter Deutsch (Wien)²⁹. Atenția autorului se îndreaptă către relațiile existente între tonalitatea majoră sau minoră și registru, înălțimea relativă a unui fragment melodic. Se definește „spațiul de terță, cvintă, octavă”, în analiza melodiilor cifrîndu-se „sunetele pilon”, ca și cele de cadență, ținîndu-se de asemenea cont de întîzieri etc. (deci, se interpretează de fapt linia melodică, în scopul unei simplificări, al reducerii la esență a aspectului ei concret).

2.2.12. Contribuția lui Radana Kvetová (Prahă)³⁰. Continuînd un catalog al lui Em. Jankovec (axat pe criteriul incipitului melodic, respectiv pe primele 5—6 intervale ale unei melodii) și prelînd metoda

²⁷ Járdányi Pál, *Die neue Ordnung der ungarischer Volks-Lieder*, ibidem, p. 123.

²⁸ Benjamin Rajeczky, *Die Melodienordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi I*, ibidem, p. 135.

²⁹ Walter Deutsch, *Die Gesetze der Tonalität und die Melodien-Register*, ibidem, p. 141.

³⁰ Radana Kvetová, *Die neue Ordnung der tschechischen Volkslieder vom Standpunkt der Melodien-Incipiten*, ibidem, p. 145).

inițiată de Walter Deutsch (vezi 2.2.11.), autoarea a lucrat un „model clasificățional” pornind de la cifrarea tonurilor accentuate („punctele grele ritmice”) ale primului rînd melodic, considerînd apoi sunetele primelor 3, 4, 5 tacte succesiv etc.; procedeul, eficace se pare, în special în cazul melodiilor cu o bază tonală clară, are marele avantaj de a fi foarte simplu, obiectiv și de a permite o eventuală prelucrare automată a datelor.

2.3. Aceste „modele clasificăționale” deduse în urma cercetărilor efectuate pe folclor ceh (2.2.1., 2.2.12.), german (2.2.2., 2.2.3.), polonez (2.2.4.), slovac (2.2.5, 2.2.8.), ucrainean (2.2.6.), morav (2.2.7.), maghiar (2.2.9.), nu par a fi aplicabile la materialul românesc; o mare parte dintre ele (2.2.4, 2.2.5., 2.2.6., 2.2.11., 2.2.12.) nu permit, deălftfel, decît o grupare sumară chiar pentru materialul pentru care au fost concepute.

2.3.1. Relevăm observațiile referitoare la :

2.3.1.1. — necesitatea unificării sistemelor de notație, în scopul eliminării posibilităților de confuzie între elemente esențiale și cele nesemnificative (2.2.1., 2.2.5., 2.2.7.);

2.3.1.2. — caracterul neuniversal, obligatoriu limitat pe un anumit material sau pe anumite proprietăți ale materialului (2.2.1., 2.2.8.);

2.3.1.3. — pregătirea unei clasificări finale printr-o serie de „modele clasificăționale” auxiliare, paralele (2.2.2., 2.2.8.);

2.3.1.4. — necesitatea relevării aspectului stabil, invariant, „în spatele” formei concrete particulare (2.2.3.);

2.3.1.5. — afirmarea scopului clasificării ca fiind acela al apropierii variantelor asemănătoare (2.2.5., 2.2.9.) sau ordinea tipurilor (2.2.7.);

2.3.1.6. — alegerea criteriului de bază al unui „model clasificățional” în domeniul metro-ritmic (2.2.5., 2.2.7.) sau melodic (2.2.7., 2.2.9., 2.2.11., 2.2.12.) sau inițial arhitectonic, apoi melodic (2.2.8.).

2.3.2. Considerăm îndoielnice unele procedee ca acela al ierarhizării cel puțin aparent rigide a criteriilor, ceea ce duce la subestimarea factorului melodic (2.2.4., 2.2.7.), sau ca acela al renunțării „temporare” la acea parte din material care nu se supune criteriilor adoptate (2.2.5.).

3. Clasificarea melodiilor instrumentale de joc românești.

3.1. Particularități ale materialului (expunere sumară).

3.1.1. Calitatea materialului.

3.1.1.1. Melodiile instrumentale de joc românești se caracterizează printr-o mare diversitate pe toate planurile (vertical : repertoriu bogat într-o anumită zonă; orizontal : repertoriu foarte diferit între zone vecine), comparabilă, în cadrul folclorului nostru, poate doar cu aceea a genului cîntec propriu-zis, fără a fi depășit de către acesta, și în mare contrast cu relativa unitate a altor genuri (în special cele rituale — colinde, repertoriul funebru, dar — parțial — și genul epic sau liric — balada, doina).

3.1.1.2. Această diversitate, datorată specificului funcțional al genului, mult mai receptiv decît oricare altul la orice fel de influență, este amplificată în mod practic continuu, la nivelul stratului relativ nou, prin circulația intensă a lăutarilor (dansul este un gen dominat de executanți profesioniști, lăutari — repertoriul de vioară în special), care completează un alt rezultat al circulației melodiilor de joc dintr-un strat mai vechi, de origine probabilă pastorală (repertoriul de fluier în special).

3.1.1.3. O altă particularitate o constituie existența unor căi de alimentare cu materiale noi extrem de variate, domeniu în care aproape nu există restricții (se pot prelua și adapta funcției specifice, cu modificările structurale corespunzătoare, cîntece, folclor orășenesc sau al naționalităților conlocuitoare, sistemul armonic tonal cult, instrumente noi sau noi forme de organizare, cu rezultate corespunzătoare pe plan structural). În general, perioada de asimilare este mai scurtă decît în cazul celorlalte genuri folclorice.

3.1.1.4. Rezultă o structură de ansamblu foarte variată, în care se pot recunoaște elementele-limită cele mai primitive ale folclorului nostru pînă la elementele-limită de factura cea mai recentă; a le grupa într-un sistem printr-o clasificare corespunzătoare pune desigur cu totul alte probleme decît o clasificare a unui material unitar (cum ar fi un gen muzical folcloric omogen, ca cel al doinei, de ex.) sau a unui material divers pe o singură dimensiune (cum ar fi genul dans popular, în cadrul unei singure zone — Oltenia, Muscel, Năsăud etc.).

3.1.2. Cantitatea materialului pune de asemenea o serie de probleme metodologice particulare.

3.1.2.1. Numărul mare de piese înregistrate în A.I.E.F. (peste 20 000, culese prin anul 1971, dintre care circa 3 500 piese transcrise în general fără a se urmări un scop anume, deci inegal distribuite zonal) face absolut necesară o selecție judicioasă a unui număr de piese reprezentative pentru întreaga țară, asupra căruia să se poată efectua lucrul necesar determinării unui „model clasificățional” corespunzător.

3.1.2.2. În vederea acestei selecții s-a dovedit necesară o primă ordonare provizorie a materialului integral. S-a adoptat catalogarea după criteriul geografic (zonă, subzonă, județ, comună, sat), completat cu cel numeric (tip de înregistrare — disc, cilindru, magnetofon, număr de document sonor).

3.1.2.3. Selecționarea materialului s-a desfășurat într-o primă fază prin eliminări succesive de grupări considerate neconcludente pentru scopul propus.

3.1.2.3.1. Se elimină materialul care constituie o interferență cu alte genuri, nefiind definit ca melodie instrumentală de joc pe dublu plan, funcțional și structural în același timp (deci, acele melodii de joc care nu se cîntă la joc sau acele melodii care se pot cînta la joc, dar care nu au calitățile structurale ale genului).

3.1.2.3.2. Se renunță la orice material care nu este înregistrat în A.I.E.F. (apelînd însă, desigur, la el ca la un fond auxiliar prețios ori de cîte ori ar fi necesar).

3.1.2.3.3. Se renunță la materialul care nu satisface exigențele științifice ale metodei de lucru în uz la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice (înregistrări incomplete, ocazionale, efectuate în condiții necorespunzătoare, lipsite de un minim de informații etc.).

3.1.2.3.4. Se renunță la materialul de influență semicultă recentă vădită (deci, insuficient asimilat genului).

3.1.2.3.5. Se renunță la materialul aparținînd naționalităților conlocuitoare sau evident „importat” (acest material putînd constitui subiectul unei teme de studiu speciale).

3.1.2.3.6. Se elimină materialul încadrat în unele rituale (cum ar fi ritualul de nuntă sau cel de iarnă), el constituind de asemenea obiectul unui studiu viitor, în cadrul acestor rituale.

3.1.2.3.7. Se elimină piesele existente ca dublete, triplete etc. sau reluări ne semnificative (cu excepția acelor care pun unele probleme interesante prin însăși această repetare a înregistrării, de ex. : o nouă variantă, particularități la execuția unei melodii cu sau fără joc).

3.1.2.3.8. Se renunță prin convenție, conform titlului materialului nostru (din motive organizatorice), la întreg materialul cîntec de joc — separarea realizîndu-se pe baza criteriului relativ arbitrar, dar singurul operant practic în realitate, al execuției vocale a melodiilor acestui gen —, el constituind în prezent o temă de studiu separată.

3.1.2.4. Selecționarea propriu-zisă, efectuată pe un material considerat corespunzător, a cuprins o serie de etape, repetate pentru fiecare zonă, între care cităm :

3.1.2.4.1. Studiul repartizării culegerilor în cadrul zonei în vederea determinării punctelor celor mai intens cercetate.

3.1.2.4.2. Orînduirea provizorie a materialului deja înscris, analiza și extragerea unor date structurale informative.

3.1.2.4.3. Alegerea unor „sate reprezentative” (respectiv, acele puncte din zonă mai complet cercetate din punctul de vedere al cantității și calității — în sensul exigenței științifice materialului).

3.1.2.4.4. Audierea înregistrărilor din zonă în funcție de aceste date.

3.1.2.4.5. Definirea materialului necesar a fi transcris (în medie, considerînd 40—50 de piese pentru un asemenea sat, ar însemna un total de 4 000 de piese din 20 000, deci 20 %, sau o piesă de cinci, cantitate apreciată ca suficientă pentru o cunoaștere concludentă a întregului material).

3.1.2.4.6. Transcriere.

3.1.2.4.7. Analiza conform „standardului minim de analiză” (descriis la 3.2.2.1.).

3.1.2.4.8. Ordonarea provizorie a întregului material transcris existent în zonă.

3.1.2.4.9. O nouă eventuală completare a transcrierilor, în cazul apariției unor probleme neclare (precedată de o nouă audiere, axată exclusiv pe problema respectivă).

3.1.2.4.10. Extragerea unor date structurale generale privitoare la zonă (concluzii).

3.2. Propunerea unui „model clasificățional” pentru melodiile instrumentale de joc românești.

3.2.1. Operația clasificării melodiilor instrumentale de joc este încă în curs de desfășurare ; conform titlului prezentei expuneri, ne propunem a expune unele probleme ale acestei activități, precum și a prezenta acel „model clasificățional” care, în stadiul actual al cercetărilor, pare cel optim. Acest „model”, descriis aici doar sub aspectul său general, nu trebuie considerat definitiv, unele puncte ale sale nereușind să rezolve în mod corespunzător problemele puse de material, la un anumit nivel, sau nefiind încă pe deplin conturate.

3.2.2. S-au efectuat pe materialul avut la dispoziție³¹ operațiile prezentate la 1.3.1.1.— 1.3.1.5.

3.2.2.1. Pentru o primă cunoaștere analitică a materialului s-a adoptat un „standard minim de analiză”, care constă din codificarea simplă a datelor structurale considerate esențiale ale fiecărei piese, conform experienței noastre de până acum³², prin trei grupe de cifre, și anume :

3.2.2.1.1. Prima grupă : aspectul arhitectonic.

(1. formă fixă ; 2. formă liberă, apoi : 1. model A B și 2. alt model, diferit de A B ; 3. formă liberă bazată pe repetare ; 4. formă liberă bazată pe adăugare ; 5. forma liberă mixtă.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.2. A doua grupă : aspectul ritmic.

(1. simetric ; 2. asimetric, apoi : 1. măsura 2/4 ; 2. alt ritm simetric ; 3. ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; 4. ritm asimetric bazat pe 4 timpi ; 5. ritm asimetric bazat pe mai mult de 4 timpi.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 23, 24, 25.

3.2.2.1.3. A treia grupă : aspectul melodic.

(1. structură stabilă ; 2. structură modulantă, apoi : 1. diatonic ; 2. cromatic ; 3. mixt.)

Practic, există combinațiile : 11, 12, 13, 21, 22, 23.

3.2.2.2. Acest „standard minim de analiză” prezintă următoarele avantaje :

3.2.2.2.1. Expune într-o formă sintetică date structurale esențiale despre piesa respectivă (de ex. : simbolul 11.23.12. semnifică : forma fixă A B ; ritm asimetric bazat pe 3 timpi ; structură melodică stabilă, cromatică).

3.2.2.2.2. Aceste date sînt ușor de citit și de comparat (pentru o clasificare auxiliară de tip index după 1—2 criterii sau pentru o eventuală clasificare mecanică).

3.2.2.2.3. Ordinea cifrelor din fiecare grupă corespunde cu aceea de la general la particular, ordine existentă pe fiecare „linie” (deci, în plan orizontal) în orice „model clasificățional” (conform 1.3.2.4.2.).

3.2.2.2.4. Fiecare grupă poate fi completată oricînd prin noi date analitice codificate corespunzător, fără a fi necesară revenirea sau corectarea celor deja reținute³³.

3.2.2.2.5. Aceste date pot fi utilizate în această formă, fără nici o modificare, atît într-o clasificare zonală, cît și în cea finală, efectuată pe întreg materialul.

3.2.2.3. Celelalte etape prezentate la 1.3.1.2.— 1.3.1.5. au fost parțial realizate la nivel zonal, nivel ce nu a fost depășit decît prin cîteva sondaje experimentale (manieră de lucru necesară atît timp cît durează

³¹ Operația completării transcrierilor de melodii instrumentale de joc nu este încă încheiată.

³² În special în urma clasificării materialului din antologia *Melodii de joc din Oltenia* (Edit. muzicală, București, 1968), dar și cu ocazia lucrului la materialul din zonele Mărginimea Sibiului, Făgăraș, Bran.

³³ De ex., informațiile privitoare la aspectul melodic (grupa a 3-a) se pot completa cu noi date referitoare la unele detalii (pentru subgrupa 1 : mod heptatonic sau neheptatonic ; substrat pentatonic sau prepentatonic ; tonica, sunetele de cadență, sau pentru subgrupa 2 : modulație la secunda mare superioară, la terța mică inferioară, la cvarta perfectă superioară sau inferioară etc.).

perioada de completare a transcrierilor). Considerăm mai adecvat scopului propus expunerea observațiilor noastre cu caracter general deduse din aceste sondaje, observații care se referă la materialul pe întreaga țară și ale căror date fundamentale pot fi considerate ca definitive.

3.2.3. Proprietatea esențială a materialului cercetat, cea mai stabilă pentru întreg ansamblul său și care contribuie, dealtfel, în mod firesc la definirea particularităților structurale ale melodiilor instrumentale de joc ca gen independent, o reprezintă modul de organizare microtemporală (regularitatea pulsului, tactului, care se exprimă în notație printr-o măsură constantă, proprietate de natură metrică nerelevantă, în general, pentru celelalte genuri muzicale ale folclorului românesc). Comparativ, se poate observa că un alt criteriu, cum ar fi cel arhitectonic (forma liberă, forma fixă de tip A B etc.), nu poate duce, la acest nivel de generalizare, la determinarea unor elemente tipice pentru genul cercetat, deși contribuie în mare măsură la aceasta; criteriul menționat are un caracter mult mai abstract, operând deasupra deosebirilor complexe de gen muzical și nu în cadrul lor. Criteriul melodic, cu toate că mult mai concret și, parțial, determinant pentru specificul genului în discuție (prin aspectele sale strict individualizate de obicei, deoarece chiar în prima etapă de generalizare — cum ar fi analiza sunetelor de cadență, a modului etc. — ne situăm din nou deasupra acestui specific)³⁴, se dovedește însă a fi mult mai puțin operant în interiorul genului; el pune, dealtfel, o serie de probleme relativ complicate și, considerăm, încă nerezolvate, pe planul mult mai larg al folclorului muzical românesc³⁵. O altă serie de criterii posibile (cum ar fi cel agogic, al tempo-ului, al vitezei de execuție a unei piese, de ex.) nu au o funcție esențială în cadrul structurii sau (cum ar fi criteriul coregrafic) au fost eliminate prin convenție, scopul lucrării noastre fiind o clasificare pur muzicală.

3.2.4. În acest sens, „modelul clasificățional” propus cuprinde 4 etape principale.

3.2.4.1. Ca bază a clasificării noastre a fost ales deci modul de organizare microtemporală a materialului, respectiv pulsația sau tactul (precizăm din nou că notația sa uzuală, măsura, poate de obicei releva, dar adesea și ascunde acest tact). Materialul se împarte în primele două mari categorii: 1. tact simetric și 2. tact asimetric, care, la rândul lor, se subdivid în subcategorii, după cum urmează: a) tact bazat pe doi timpi egali (raport 1 : 1), respectiv b) tact bazat pe doi timpi inegali (de obicei raport 2 : 3³⁶), c) pe trei timpi inegali (și ca un caz particular netipic,

³⁴ Specificul genului nu poate fi precizat în mod științific decît după o clasificare corespunzătoare, în urma unei comparări a proprietăților sale generale cu proprietățile generale ale celorlalte genuri, deduse din clasificările respective; cu toate acestea, noțiunea, chiar empiric sau intuitiv definită, este indispensabilă acestui moment. Prin revenirea eventuală asupra unor date (unele imposibil de prevăzut acum) se confirmă din nou caracterul inevitabil al „feed-back”-ului în acest travaliu (conform 1.3.1.6.3.).

³⁵ Problema detașării obiective a sunetelor importante din contextul aspectului concret al unei melodii (deci, a reliefării substratului, a arhetipului melodic, a elementului său invariant) nu a fost rezolvată, se pare, decît în unele cazuri particulare, de ex. în cazul structurilor melodice de tip armonic (conform 2.2.2., 2.2.8., 2.2.11., 2.2.12.) — caracterul relativ arbitrar al deciziilor în acest domeniu fiind, în general, acceptat ca inevitabil.

³⁶ De ex., melodii de *Rustem*, notate uzual în măsura 2+3/16.

egali³⁷; raport de obicei foarte variabil, între limitele 2 : 1 : 1 sau 1 : 1 : 2 și 1 : 1 : 1, aceste extreme reprezentînd abateri de la schemele cele mai stabile și tipice, ca 4 : 3 : 3³⁸ sau 2 : 2 : 3³⁹), d) pe patru timpi inegali (raport cel mai frecvent 2 : 2 : 2 : 3⁴⁰).

3.2.4.1.1. Departajarea obținută astfel, cu toate că grupările rezultate sînt foarte inegale din punct de vedere cantitativ, pare cea mai favorabilă; ea este cel mai puțin contrazisă de alte criterii, fiind în schimb confirmată de majoritatea lor și constituind deci baza grupării celei mai stabile de criterii (conform 1.3.1.6.).

3.2.4.1.2. Excepțiile, inerente oricărei departajări, nu pot produce, în general, confuzie (conform notelor 36, 37). Nu poate fi vorba, în orice caz, de material inclasabil, din acest punct de vedere, sau intermediar (dacă ținem cont de proveniența eventualelor devieri).

3.2.4.1.3. Orice altă împărțire a materialului după un alt prim criteriu ar fi contrazisă net de cel ales de noi; în schimb, contrazicerea sa parțială (fenomen inevitabil, repetăm, în cazul materialelor neomogene) de către criteriul arhitectonic, de ex. (preferat de către Bartók, conform 2.1.), este mult mai puțin categorică, o foarte mare parte din materialul clasat conform 3.2.4.1. acceptînd acest criteriu.

3.2.4.1.4. Aspectul continuu al domeniului de variabilitate al criteriului ales (existența combinațiilor de 2, 3, 4 timpi, în raporturi diferite) confirmă caracterul său esențial pentru materialul nostru.

3.2.4.2. Următoarea etapă a „modelului clasificățional” constă din departajarea materialului după criteriul caracterului structurii la nivel mediotemporal⁴¹, adică al modului în care se grupează aceste unități minime, tactele, în unități superioare : celula, motivul, fraza⁴² sau în combinații ale acestora, orînduite (ca și în cazul 3.2.4.1.) de la simplu la complex, conform claselor :

- 1) structură celulară ;
- 2) structură celular-motivică ;
- 3) structură celular-motivică-frazală ;
- 4) structură celular-frazală ;
- 5) structură motivică ;
- 6) structură motivică-frazală ;
- 7) structură frazală⁴³.

³⁷ Acest caz particular este considerat ca o deformare a unui tact cu timpi inegali (de ex., ca în situația melodiilor de *Invritită* sau *Capră*, executate în anumite condiții — fără joc, de către informatori necunoscători ai repertoriului etc.).

³⁸ De ex., melodii de *Invritită*, notate în măsurile 4+3+3/16, dar și 4+3+2/16, 4+2+3/16 sau 3+2+2/16.

³⁹ De ex., melodii de *Capră* sau alte jocuri înrudite, notate de obicei în măsura 2+2+3/16.

⁴⁰ De ex., melodiile de *Hodoroagă*, notate în măsura 2+2+2+3/16.

⁴¹ Am folosit noțiunile microtemporal, mediotemporal și macrotemporal (dintre care cea de-a doua mai puțin obișnuită) pentru a releva continuitatea factorului timp în „modelul” nostru clasificățional.

⁴² Ca și în cazul aspectului melodic (conform notei 35), și în domeniul formei există încă o serie de inconsecvențe sau confuzii (sau doar puncte de vedere diferite) temporar superate, în lipsa unei definiții strict obiective a acestor unități sau subunități.

⁴³ Desigur, nici aceste clase nu sînt egale ca frecvență, în materialul nostru (de ex., clasa 4 este aproape inexistentă; în schimb, clasele 6 și 2 sînt categoric dominante).

3.2.4.3. Separarea structurilor la nivel macrotemporal ne conduce la obținerea grupelor, respectiv subgrupelor :

1) formă liberă (bazată pe repetare, succesiune sau mixtă);

2) formă fixă (bazată pe modelele A B, A A B, A B B sau A B C, A B B C, A B A C etc. sau A B C D, A B B C D etc.).

3.2.4.3.1. Această ordine (3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3.) pare cea mai favorabilă, materialul grupându-se cu minimum de contradicții. O grupare în sensul invers (de ex. : 3.2.4.3. — 3.2.4.2. — 3.2.4.1.), poate mai avantajoasă pentru o anumită zonă a țării, ar conduce, în cazul nostru, la o risipire a variantelor evident apropiate.

3.2.4.3.2. Relevăm, cu titlu exemplificativ, o serie de grupări de criterii importante ; astfel, unul din nucleele de bază al întregului material îl constituie lanțul : categoria 1 (tact simetric), subcategoria 1 (doi timpi egali), clasa 2 (structură celular-motivică), grupa 1 (forma liberă), subgrupa 1 (bazată pe repetare), nucleu conținând cea mai mare parte din melodiile de joc de factură „arhaică”, improvizatorică⁴⁴.

3.2.4.3.3. Pe planul structurii arhitectonice, în „modelul” nostru clasificational departajarea se face invers decât în modelul bartokian, fapt ce prezintă o serie de avantaje (de ex. : perspectiva unei grupări încă în această fază a melodiilor de formă liberă — grupare la care Bartók a renunțat, oprindu-se la un catalog de motive — conform structurării lor celulare sau motivice pentru tipul de formă liber bazat pe repetare, și frazale pentru tipul de formă liberă bazat pe adăugare, succesiune). Diferitele tipuri de formă liberă apar astfel, în cazul nostru, ca un caz particular al structurilor de tip celular sau motivic, care — cu același „conținut” melodic, de ex. — pot adopta și o formă fixă model A B.

3.2.4.4. Următoarea departajare a materialului pune cu totul alte probleme, factorul care se impune atenției în acest moment fiind acela al „conținutului” melodico-ritmic propriu-zis al unităților temporale de diferite dimensiuni avute în vedere pînă aici⁴⁵. O grupare a melodiilor de joc pe o serie de criterii de această natură (sistemul modal stabil sau modulănt, modul, substratul, sunete importante etc.), desigur posibilă, nu mai oferă aceleași rezultate, evident cele mai favorabile posibile pentru acest material, ca în cazul lanțului 3.2.4.1. — 3.2.4.2. — 3.2.4.3. Contradicțiile — care încep să se manifeste deja relativ acut la nivelul 3.2.4.3., în sensul creșterii numărului de variante risipite (fără a deveni însă critic în acel punct) — ne impun un alt procedeu, dificil de conturat, deocamdată, în lipsa rezolvării problemei semnalate la nota 35.

3.2.4.5. Nu este cu totul exclus ca, în conformitate cu 2.2.8., să nu existe obiectiv o posibilitate de a clasa, din punct de vedere melodic, acest material, în acest stadiu, sau, mai exact, să existe o contradicție ireductibilă între principiul organizării „temporale” (al duratelor sunețelor), care ne-a condus fructuos pînă aici, și cel al înălțimilor sunețelor, deci al organizării „materiale”⁴⁶. Bazele acestei contradicții, privite la un nivel foarte general, ar consta în însăși diferența dintre cele două moduri

⁴⁴ De ex., melodiile de *Brfu*.

⁴⁵ Dealtfel, el este luat în considerare deja, dar numai sub aspectul său temporal, și în definirea grupelor arhitectonice (3.2.4.2., 3.2.4.3.).

⁴⁶ Sînt cele două puncte de vedere analitice posibile cele mai generale asupra muzicii în general, derivate din însuși specificul ei.

fundamentale de percepție a unui fenomen cum este cel muzical : percepția temporală, procesuală și cea obiectuală, statică. (Structura melodică este o structură „în afara timpului”, ea reprezintă o organizare a unui inventar de posibilități care își pot găsi concretizarea în timp într-un mod probabilistic, polyvalent, spre deosebire de caracterul direcționat, monovalent al concretizării elementelor de organizare temporală.)

3.2.5.1. O rezolvare posibilă o constituie continuarea clasificării pe calea schițată (3.2.4.4.), care — cu toate dezavantajele acesteia — conduce la o orînduire a materialului ce poate fi considerată concludentă.

3.2.5.2. O altă rezolvare o constituie posibilitatea efectuării paralele a două clasificări finite independente, una după un „model clasificational” axat pe coordonate temporale, iar cealaltă după un „model clasificational” axat pe coordonate melodice, rezultatele fiind apoi comparate în această formă. Este soluția, din punct de vedere metodologic, cea mai exactă, obligînd la eludarea celor mai puține contradicții existente între criteriile posibile.

3.2.5.3. O soluție de compromis o constituie completarea unei clasificări (conform 3.2.5.1.), considerate ca principale, cu o a 2-a clasificare (conform 3.2.5.2. ; a 2-a posibilitate) considerată auxiliară.

3.2.5.4. Deosebirea între primele două posibilități expuse (3.2.4.1. și 3.2.5.2.) este o problemă care depășește materialul nostru, ea fiind o problemă a folclorului muzical sau a muzicii în general, unele cazuri particulare de rezolvare posibilă a sa, în funcție de un material concret favorabil ⁴⁷ în care aceste contradicții să nu apară cu aceeași acuitate ca în cazul melodiilor instrumentale de joc ⁴⁸, confirmînd esența ei obiectivă. Problema clasificării muzicale, exprimată la acest nivel general, se relevă a fi tocmai aceea de a defini puncte de contact specifice, în acest sens.

QUELQUES PROBLÈMES SUR LA CLASSIFICATION DES MÉLODIES INSTRUMENTALES DE DANSE

On précise le point de vue adopté en ce qui concerne les aspects généraux de la classification d'un matériel (définition, conditions minimales, dépendance de la qualité et de la quantité du matériel et du but proposé, etc.) On expose différents types de classification : *index* (classification ayant à la base un seul critère), *lexique* (catalogue des sous-divisions d'un matériel), *typologie* (groupement des objets ressemblants, avec des informations sur la structure d'ensemble du matériel).

⁴⁷ Ca în cazul genului cîntecului liric, în care structura melodică apare ca mai importantă decît în materialul nostru.

⁴⁸ Dealtfel, în cadrul genului joc, cele două planuri nu sînt absolut egale, structura temporală dovedindu-se cea determinantă. O egalitate deplină este de conceput, eventual, în cadrul unei arte muzicale culte „clasice”. Precizăm, pentru a evita orice eventuală confuzie, că, desigur, perechile de opoziții care s-ar putea stabili — ca procesual-obiectual, sintagmatic-paradigmatic (sau altele ca performanță-competență) — nu sînt echivalente, ele apărînd în planuri conceptuale diferite. În cazul muzicii, bazele obiective pentru prima dintre opozițiile enunțate sînt oferite de către două dintre calitățile fizice fundamentale ale sunetului : durata și înălțimea ; celelalte opoziții se situează într-un plan metodologic.

On étudie un modèle de classification abstrait, *comme processus* (étapes de travail : l'analyse des objets ; la comparaison ; la détermination des critères importants ; différentes classifications de type index, auxiliaires ; la détermination des groupements stables — donc, des « noyaux typologiques » ; la hiérarchie des critères choisis, la constitution d'une « chaîne des critères » optimal ; le contrôle) et *comme résultat de ce processus* (sur une axe verticale, en considérant ses termes — groupes d'objets — en rapport de coordination, et sur une axe horizontale, en considérant ses termes — des qualités abstraites des objets — en rapport de subordination). Une première conclusion : il n'existe pas un système universel de classification, généralement applicable (exceptant les modèles de classification élémentaires) ; la classification semble être un thème d'étude continuellement ouvert, dépendant de la connaissance approfondie d'un certain matériel concret.

On décrit d'une manière critique quelques modèles de classification appliqués au folklore musical, est ou sud-est européen, en retenant de différentes suggestions. On présente ensuite quelques particularités des mélodies instrumentales roumaines de danse, le mode de travail qui a mené à la sélection d'un « matériel représentatif », l'analyse de ce matériel, conformément au « standard minimal », analitique (système de codification des informations d'ordre général, au niveau architectonique, rythmique, mélodique). Dans la classification de ces mélodies — processus d'ailleurs, pas encore achevé — on a commencé par considérer son système d'organisation « micro-temporelle » (cadence, mesure), « médio-temporelle » (ayant à la base la cellule, le motif, la phrase ou les combinaisons entre ceux-ci), puis « macro-temporelle » (forme fixe type AB, ABC, etc., ou libre). A ce point-ci, on relève la contradiction objective existante entre l'organisation structurelle sur un plan général temporel (l'organisation des sons du point de vue de leurs durées, poursuivie jusqu'ici dans une chaîne continue de critères) et l'organisation structurelle existante sur un plan matériel proprement dit (l'organisation des sons du point de vue de leurs hauteurs et des relations entre eux) ; la question de trouver un rapport entre ces deux plans, spécifique au matériel concret étudié, est encore ouverte.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL PORTULUI POPULAR DIN CÎMPIA BRĂILEI

GEORGETA MORARU

Zona Brăilei face parte din categoria acelor unități etnografice mai puțin cercetate. Studiile sporadice întreprinse în ultimele decenii s-au dovedit cu totul insuficiente pentru cunoașterea în ansamblu a culturii populare tradiționale și definirea specificului cultural local. De aceea, s-a considerat necesară inițierea studierii principalelor probleme ale etnografiei și folclorului brăilean, în cadrul unui colectiv de cercetare al Institutului de studii etnologice și dialectologice. Printre problemele abordate s-a înscris și portul popular brăilean¹.

În privința portului popular, și în general a artei populare brăilene, pînă acum nu s-au întreprins studii sistematice. Această situație se argumentează aducîndu-se în discuție lipsa unui specific etnografic local, lipsă ce s-ar datora caracterului eterogen al populației județului Brăila. Fără a nega proveniența diferită a unui procent destul de ridicat al populației rurale din județul Brăila, stabilită parțial, în cursul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea prin împroprietărire, în Bărăgan, considerăm că, de fapt, este vorba doar de o lipsă de informare, trecîndu-se prea ușor sau de cele mai multe ori pierzîndu-se din vedere elementul uman autohton brăilean, anterior acestor mișcări demografice. Materialele rezultate din cercetările arheologice, istorice, demografice și etnografice, din ultimele decenii², infirmă ipotezele care au circulat într-o vreme cînd istoria acestor locuri nu era cunoscută.

¹ Problema portului popular brăilean a fost abordată în studiu la cererea Consiliului Culturii și Educației Socialiste al județului Brăila, în scopul atestării existenței costumului popular local și prezentării detaliilor lui. Pînă acum echipele artistice populare județene erau nevoite să susțină spectacole îmbrăcate în costume specifice altor zone, din presupusa lipsă a unui costum local. Pe marginea acestei teme, am prezentat o comunicare intitulată *Portul popular femeiesc din zona Brăilei*, la sesiunea de comunicări din cadrul „Zilelor culturii brăilene”, Brăila, 3 martie 1974.

² Istoria populației locale a județului Brăila a fost studiată de: F. Anastasiu și N. Harțuche, *Cercetări și descoperiri arheologice în raionul Brăila*, în „Danubius”, t. I, 1967, p. 19—30; N. Harțuche, *Repertoriul arheologic al județului Brăila, în Zilele culturii brăilene (25 octombrie — 1 noiembrie)*, Brăila, 1970, p. 7—35; N. Harțuche, *Contribuții la cunoașterea epocii bronzului în jud. Brăila*, în „Studii și cercetări de istorie veche”, t. 24, 1973, nr. 1, p. 15—25; F. Anastasiu, *Descoperiri geto-dacice pe teritoriul județului Brăila*, în *Zilele culturii brăilene*, 1970, p. 37—61; I. Conea et I. Donat, *Contribution à l'étude de la toponymie pé-*

Ele ne-au dat posibilitatea să localizăm în Cîmpia Brăilei, cuprinsă între Dunăre, Călmățui, Buzău și Siret, îndeosebi în perimetrul fostei raiale a Brăilei, un *teritoriu nucleu al unei populații locale, autohtone*, ale cărei urme de viață se observă din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre ³.

Privind în perspectivă istorică evoluția populației locale, cercetările noastre de etnografie au surprins, în ansamblul culturii materiale specifice zonei, *elemente ale unui străvechi port popular caracteristic Cîmpiei Brăilei*. Mișcările demografice, restructurarea așezărilor, spargerea economiei închise țărănești, pătrunderea și generalizarea influenței orașenești în mediul rural, mai timpuriu decît în alte zone ale țării, adîncirea stratificării sociale au determinat și grăbit procesul de disoluție al portului popular tradițional brăilean în primele decenii ale secolului al XX-lea. Totuși, urmele existenței lui au putut fi surprinse de cercetările etnografice începute în anul 1972 în cuprinsul acestei zone.

În lucrarea de față, vom încerca ca pe baza materialelor etnografice culese de pe teren să *reconstituim portul popular brăilean așa cum era în uz la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei* ⁴.

Pe lîngă informația de teren care va constitui baza acestei reconstituirii, folosim o serie de schițe de costume populare ale unor desenatori de epocă, mai vechi sau mai noi. Printre acestea semnalăm o acuarelă a pictorului Carol Popp de Szathmáry păstrată la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România ⁵, avînd ca simplă indicație „zona Dunării”, executată aproximativ în jurul anului 1868 ⁶. Acuarela prezintă costume dintr-o zonă situată pe malul Dunării, iar, exceptînd costumul de bărbat, cele două costume femeiești (fig. nr. 1*) au asemănări frapante cu tipul de

Ichénégue-comane de la plaine roumaine du Bas-Danube, în *Contributions onomastiques*, București, 1968; Ștefan Olteanu, *Evoluția procesului de organizare statală la est și sud de Carpați în secolele IX—XIV*, în „Studii. Revistă de istorie”, t. 24, 1971, nr. 4, p. 757—776; C. C. Giurescu, *Istoricul orașului Brăila*, București, Edit. științifică, 1968; R. Perianu, *Raiua Brăilei*, în „Revista istorică română”, vol. XV, 1945, fasc. III, p. 287—333; Mihail Popescu, *Catagrafia locuitorilor și veniturilor din județul Brăila în 1828*, în „Analele Brăilei”, an. IV, 1932, nr. 2—3, p. 59—82; Gh. Mihăilescu, *Note asupra populației și satelor din Cîmpia Brăilei*, II, în „Analele Brăilei”, an. IV, 1932, nr. 2—3.

³ Georgeta Moraru-Popa, *Probleme de demografie istorică în Cîmpia Brăilei*, comunicare la simpozionul „Aspecte și tendințe ale fenomenelor demografice și factorii care le influențează”, din cadrul Congresului Mondial al Populației, București, 22—23 ianuarie 1974.

⁴ În a doua etapă a studiului acestei probleme, urmează să extindem cercetările în acele sate despre care știm că s-au constituit în secolul al XIX-lea prin stabilirea unor grupuri de populație imigrată din alte zone etnografice ale României, pentru a obține un tablou cuprinzător al tuturor elementelor componente și eventualelor influențe ce s-au exercitat în domeniul portului popular din întregul județ Brăila.

⁵ Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe, DR II Sz (1) 2915.

⁶ Cf. Maria Constantin, *Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmáry*, în „SCIA”, seria Artă plastică, t. 19, 1972, nr. 4, p. 93—108, fără a da explicații, localizează această acuarelă în Teleorman, sugerînd totodată datarea sa în 1868. Avînd în vedere argumentele pe care le vom enumera în continuarea lucrării considerăm că acuarela poate fi localizată în județul Brăila, fiind executată probabil în anul 1868, an în care pictorul a trecut prin orașul Galați, de unde a lăsat și o altă acuarelă precis datată și localizată. Luînd în considerare indicația „zona Dunării”, anul vizitei lui în Galați și marea asemănare cu portul popular brăilean a pieselor costumului femeiesc, ipoteza noastră asupra localizării acestei acuarele în cuprinsul județului Brăila, între Brăila și Siret, în drum spre Galați, este mai plauzibilă decît alte ipoteze.

* Reproduserile și schițele, executate de Măriuca Vulcănescu.



Fig. 1 — Port popular brăilean (după Carol Popp de Szathmáry).

costum popular pe care îl găsim reprezentat în albumul Alexandrinei Enăchescu-Cantemir, intitulat *Costum de Brăila*, din volumul *Portul popular românesc* apărut la Craiova în 1939 (fig. nr. 2).

Cele două costume populare femeiești asemănătoare schițate de Carol Popp de Szathmáry și Al. Enăchescu-Cantemir într-un interval de timp destul de mare, 1868—1939, le-am regăsit uneori în forme ana-



Fig. 2 — Port popular din jud. Brăila (după Al. Enăchescu-Cantemir).

loage în anchetele de teren pe care le-am întreprins în Cîmpia Brăilei în anii 1972—1973. Materialele de teren depistate constau din piese de port identificate într-o serie de sate, cît și din informația orală destul de bogată a bătrinelor din Silistraru, Traian, Unirea, Valea Cînepii, Viziru, Gropeni, Lișcoteanca, Cuza-Vodă, Stanca, Polizești ș.a.

În corelarea și explicarea datelor de teren am folosit date culese din răspunsurile la întrebările nr. 118 și 119 din *Chestionarul pentru adunarea datelor privind limba Română* al lui B. P. Hasdeu, primite în 1884—1885 din cîteva sate ale județului Brăila, precum și documentatul capitol „Îmbrăcămintea țeranului” din lucrarea dr. N. Manolescu *Igiena țeranului*, apărută la București în 1895.



Din punct de vedere funcțional, în portul popular brăilean, deosebit un *costum de lucru*, de toate zilele, și un *costum de sărbătoare*, pentru diferite ocazii festive (hore, nunți etc.). Din acest punct de vedere, în zona Brăilei există o distincție clară între cele două categorii, cu mici excepții, costumul popular tradițional fiind prin excelență de sărbătoare. În cadrul portului popular se mai pot face diferențieri în funcție de *sex, vîrstă, anotimp, ocupații și starea socială a persoanei care poartă costumul*.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea în confecționarea portului popular se utilizau ca materii prime: cînepa, inul, lina, bumbacul, foarte mult borangic, mătasea, pieile de animale etc. În primele decenii ale secolului al XX-lea cînepa nu se mai utiliza, inul mai rar, folosindu-se îndeosebi: bumbacul, lina, borangicul. Cu cît înaintăm în timp, transformările produse în domeniul noilor materii prime, al tehnicilor de confecționare și al motivelor ornamentale deschid drumul țesăturilor de fabrică, care se generalizează. De asemenea, coloranții întrebuințați în acest interval de timp au fost în principal de natură vegetală: coajă de frasin, alior etc.

Costumul femeiesc

Confecționat de obicei de tînăra fată înainte de căsătorie, costumul de sărbătoare era purtat la diferite ocazii festive pînă la bătrînețe. În funcție de vîrstă, se schimbau cromatica și structura decorativă a unor piese. Anumite elemente ale costumului, fotele în general, se moșteneau de multe ori din generație în generație.

Îmbrăcămintea femeii se compunea din mai multe piese, după funcția pe care o aveau în ansamblul costumului popular. Dintre acestea, *găteala capului* varia cel mai mult în raport cu vîrsta femeii și cu situația ei socială.

Fetele în general umblau cu capetele descoperite, cu părul strîns în cozi, în anotimpul rece purtînd basmale înflorate legate sub bărbie. Femeia tînără pînă în treizeci de ani purta pe cap, la nunți, hore etc., *marama de borangic*, înfășurată după gît, cu capetele lungi trecute pe spate sau atîrnînd în față pînă la genunchi (fig. nr. 3). Marama era țesută la război, cu alesături la capete, în motive geometrice. În cercetarea noastră de teren am reușit să depistăm cîteva foste centre de țesut ma-

rame, și anume în satele: Valea Cînepii, Unirea, Stăncuța⁷, unde, în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea, încă le mai țeseau unele femei. În unele sate de pe marginea Bălții Brăilei, cum este de pildă Gropenii, dat fiindcă de mult nu se mai țeseau astfel de marame, ele erau cumpărate de la muscelencele sau ardelencele care le aduceau în anii cu recolte slabe, schimbîndu-le pe produse agricole.



Fig. 3 — Maramă (satul Valea Cînepii). A. Capătul maramei (detaliu).
B. Purtatul maramei.

În perioadele reci ale anului se purta *bariș* și *broboadă*.

În găteala capului mai apăreau o serie de elemente distincte, reclamate de maturitate și de locul ocupat de femeia mamă în comunitatea sătească:

— *conciul* (un colac făcut din păr, din dimie groasă sau răsucit din papură⁸) era așezat pe vârful capului, în el adunîndu-se strîns părul, purtat de femei pînă la bătrînețe. Informația orală îl amintește pînă în deceniile trei-patru ale secolului nostru, la unele bătrîne din Silistraru, Valea Cînepii, Gropeni, Stăncuța⁹. Astăzi nu se mai poartă. Cîmpia

⁷ A.I.E.F., Secția etnografie, Fișa tematică nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4078, Gropeni; F.t. nr. 2745, Stăncuța; F.t. nr. 2746, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă, com. Stăncuța.

⁸ Cf. „Chestionarul pentru adunarea datelor privind limba Română, de domnul B. P. Hașdeu”, manuscrisul nr. 4556, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, satele: Cazasu, Naztru, Ceaciru.

⁹ F. t. nr. 4077, 26 iulie 1972, Gropeni; F. t. nr. 4005, 30 aprilie 1972, Gropeni; F. t. nr. 2822, 30 august 1973, Silistraru, com. Traian; F.t. nr. 2745, 14 iunie 1973, Stăncuța.

Brăilei se înscrie deci în aria de răspîndire a concifului, unul din elementele străvechi caracteristice acoperămîntului capului la români¹⁰;

— *tulpanul* (din pînză albă) avea menirea de a fixa conciful pe cap. A fost purtat în mod curent în casă, cît și în diferite ocazii festive. Era de fapt o bucată de pînză triunghiulară obținută prin tăierea în două a unui pătrat mare de material. Capătul din spate era puțin rotunjit, latura lungă fixîndu-se pe mijlocul frunții, iar capetele legate la spate erau aduse într-o parte strînse în fundă. Pe frunte tulpanul era împodobit cu o dantelă îngustă, lucrată „cu șpiț”, care avea pe margini mărgeluze colorate (albastre, verzi, roșii, galbene). Unele tulpane de sărbătoare aveau prinși fluturi metalici sau icusari — bănuți de aur turcești¹¹;

— *tistimelul* (sau *testemelul*, o basma mare, pătrată, cu laturile lungi pînă la un metru) acoperea tulpanul, ce rămînea vizibil doar pe frunte. Tistimelul se procura din comerț, avea flori colorate pe margini, iar la bătrîne era negru¹². Se lega tot în felul tulpanului, iar în față se presa în forma unei creste. Tistimelul, întilnit și în alte zone ale României¹³, era un acoperămînt de cap destul de subțire, iar peste el femeile se acopereau cu *broboadă* de lînă. Funcții similare tulpanului se pare că a avut și *legătoarea*, astăzi o simplă basma subțire, de vară. În zilele noastre, dispărînd conciful, între tistimel, bariș și legătoare nu se mai face nici o deosebire; ultimii termeni au devenit sinonimi cu basmaua procurată din comerț.

În sfîrșit, în Cîmpia Brăilei se mai atestă purtatul *fesului* și *ciumberului*¹⁴ (similar tulpanului). Fesul, element de port de origine turcească, începuse să dispară spre sfîrșitul secolului al XIX-lea¹⁵, cînd îl mai purtau doar femeile bătrîne. În cursul primului deceniu al secolului al XX-lea dispărea complet. Uneori fesul apărea asociat cu conciful. În zilele de sărbătoare femeile cu stare purtau pe frunte, prinși la fes, icusari de aur.

Podoabele, în special cele de aur, au fost general răspîndite în Cîmpia Brăilei, ca și în restul județului. Chestionarul Hasdeu¹⁶ și apoi informația noastră de teren menționează *salba de aur* din lefți (monetă mare turcească). Mult mai numeroși în secolul al XIX-lea, cînd se purtau în

¹⁰ N. Manolescu, *Igiena ȋeranului*, București, 1895, p. 197—198; *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, I.I. partea a II-a, fasc. VIII, 1931, p. 708; *Arta populară românească*, Edit. Academiei, București, 1969, p. 288 — răspîndirea concifului se atestă pe o arie întinsă în Banat, Hunedoara, Mehedinți, Vlașca. Teleorman, Buzău, Rm. Sărat, Bacău și Putna.

¹¹ F.t. nr. 4076, 26 iulie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4004, 26 aprilie 1972, Gropeni; F.t. nr. 4005, Gropeni; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2822, Siliștraru.

¹² N. Iorga, *Arta populară*, în volumul *Serieri despre artă*, București, Edit. Meridiane, 1968, descria, în 1923, forma acoperămîntului capului la femeile din această zonă: „În vechea raia a Brăilei, femeile [...] au o pieptănătură deosebită, semănînd cu o pălărie pătrată, joasă, acoperită de un vâl negru, ca al călugărilor din Orient, o țesătură întinsă înfășurată în jurul chipului” (p. 68).

¹³ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 195; vezi și *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceaciru, Naziru, Albotești, Slujitorii-Albotești, Tălaru.

¹⁴ F.t. nr. 4004, Gropeni, F.t. nr. 2746, Cuza-Vodă; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2745, Stăncuța; F.t. nr. 4087, Gropeni; F.t. nr. 4077, Gropeni; vezi și *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceaciru, Cazasu, Naziru, Șuțești, Viziru, Tichilești.

¹⁵ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 198, îl identifică la sfîrșitul secolului al XIX-lea la unele bătrîne din satele de pe marginea Dunării și în județele Buzău și Rm. Sărat.

¹⁶ *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Lacu-Rezi, Latinu, Naziru, Stanca, Șuțești, Tichilești, Viziru, satele de pe baltă.

șiraguri pe piept, lefții se răresc și dispar în primele decenii ale secolului al XX-lea. Înainte de primul război mondial, se mai purtau așa-zisele sălbi de aur, compuse uneori dintr-un singur left, din doi sau mai mulți, prinși pe o panglică de catifea neagră. În funcție de numărul lefțiilor salba făcea parte din zestrea fetelor de măritat.

Se purtau și *cerceii de aur din icusari*. La nuntă aceștia se prindeau mirelui în piept la floarea de nuntă. Făcînd parte din zestre, lefții și icusarii au circulat foarte mult, de cele mai multe ori fiind vînduți după primul an de căsătorie, penru ca tînăra pereche să-și cumpere vatră de casă.

Ca podoabe tinerele fete mai obișnuiau să poarte, pe lîngă *mărgel*e și *brățări*, și flori în păr.

Din categoria pieselor de port popular femeiesc, *cămașa*, general răspîdită în Cîmpia Brăilei de la fetele pînă la femei, este menționată în toate răspunsurile Chestionarului Hasdeu, cît și în informațiile bătrînelor de astăzi, care o mai poartă.

Deosebim *cămăși pentru muncă* și *cămăși de sărbătoare*. Din categoria cămășilor purtate la muncă, cea mai simplă este *cămașa dreaptă* (un fel de „cămășoi” lung, cu gura rotundă sau pătrată obținută prin perforarea mijlocului pînzei), tip specific zonei sudice a Munteniei și Olteniei¹⁷. Pe umăr, de o parte și de alta, căzînd în față și în spate, se puteau face cîteva cerculețe pentru lărgimea dorită. Mîneca largă, prinsă obișnuit din umăr, avea un clin simplu sub braț. În secolul al XIX-lea, cămașa se confecționa din in, mai rar din cînepă; în secolul al XX-lea se generalizează pînza țesută din bumbac. Motivele ornamentale („pușori” pe poale, pe umăr, în jurul încheieturii mîneții) erau simple, cusute pentru fetele tinere cu arnici roșu, iar pentru bătrîne cu negru. La gît se făcea un mic „rujuleț”, cu „iglița”.

Cămașa cu plată putea fi „de purtare” la muncă sau „de găteală” la diferitele ocazii festive. Se compunea din două piese distincte cusute una de alta. La cămașa de purtare, partea de sus era mai simplă, gura cămășii se închidea cu nasturi, uneori avea un guleraș îngust pe gît; plata și gura cămășii erau cusute împreună cu arnici roșii, în „pușori” sau „musculițe”. Mîneca era largă, jos era cusută tot cu arnici. Partea de jos, *poalele*, era țesută din in (în ultimele decenii numai din bumbac), fiind împodobită cu dantelă simplă.

Cămașa „de găteală” era deosebită; partea de sus putea fi o adevărată ie, alteori un gen de bluză închisă pe gît, după moda orășenească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. La gît avea un mic volănaș; mîneca, prinsă obișnuit din umăr, se termina tot cu un volănaș strîns cu o bențiță. Diferența de avere se reflecta în aspectul ornamental al cămășii de găteală. Motivele ornamentale erau cusute tot cu arnici („musculițe” pe guler, pe plată, volan). Uneori poseda o urmă de altiță. La cămășile ce imitau croiul orășenesc, plata era cusută cu trandafiri sau cu alte motive luate din „Mărcare” (căietele de modele), care au circulat în zonă. Pe poale se prindea o dantelă colorată în cromatica de pe plată.

Adevăratul costum de sărbătoare, în special costumul femeilor tinere, avea partea de sus (*ia*) detașată de *poale* sau *fustă*. În privința

¹⁷ *Arta populară românească*, p. 298 – 299; Georgeta Stoica, Maria Văgii, *Arta populară din Cîmpia Munteniei*, Casa creației populare a jud. Ilfov, 1969, p. 59.

iei, din punctul de vedere al croiului, deosebim două tipuri. Cea mai răspândită în Cîmpia Brăilei este *tipul de ie încrețită la gît* (fig. nr. 4), fără gulerăș, gura obținându-se prin încrețirea foilor de pînză care alcătuiesc piepții, spatele și mînecele, strîngîndu-se cu un șiret terminat cu doi canafi. Mînecele, care pornesc din „crețătura” de la gît, erau largi și drepte de sus pînă jos. Acest tip este reprezentat în albumul Al: Cantemir-Enăchescu și consemnat în informația de teren culeasă de noi din satele: Silistraru, Unirea, Gropeni etc. Istoricii de artă populară îl consideră foarte arhaic, derivat din tipul de ie „dacic” reprezentat pe monumentul de la Adam-Klissi, tip astăzi întîlnit în puține zone din țară¹⁸.

Al doilea tip de ie este cel din acuarela C. Popp de Szathmáry, identificat în satele Unirea, Stăncuța, Gropeni etc., denumit *tipul de ie încrețită la gît cu gulerăș*. Are același croi ca și primul tip de ie, dar la gît crețul este fixat și acoperit cu o „băntuță” cusută cu arnici, mîneca fiind strînsă jos cu o altă băntuță, terminată uneori cu un mic volănaș. Informatoarele menționează că acest fel de ie era purtat spre sfîrșitul secolului al XIX-lea de fete și femei tinere, bătrînele îmbrăcînd numai ia cu mînecă largă. Și acest tip de ie este arhaic, înrudit cu primul și considerat general răspîndit în România¹⁹, atestat și în Cîmpia Dunării. Credem că acest tip a fost adus în Cîmpia Brăilei de cei ce s-au stabilit aici în cursul secolului al XIX-lea.

Avînd în vedere tematica motivelor și cromatica ornamentală, deosebim *ia de fată sau femeie tînăra* de *ia de bătrînă*²⁰. Ia de fată era confecționată din bumbac sau borangic. Ia de borangic era considerată „mai de cinste”, pentru că nu oricine putea s-o aibă. Ia de bătrînă, purtată de femei ce depășeau vîrsta de 40 de ani²¹, se confecționa din bumbac, avea motive decorative simple și discrete, preferîndu-se culoarea neagră, mai rar albastră.

Motivele decorative ale iei erau dispuse în: „altiță”, porțiunea de broderie ce acoperea umărul; „rîuri”, „șîrimboale” sau „șireturi” pe mîneci; „brăduți” pe piept și spate; precum și „băntuțe”, la gît și mînecă. Aceste motive decorative în secolul al XIX-lea erau în mare măsură alese în război, folosindu-se mătasea colorată. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și în primele trei decenii ale secolului al XX-lea în Cîmpia Brăilei s-a purtat mult ia de borangic aleasă în război cu mătase albă. Treptat, s-au răspîndit în această vreme și motivele cusute cu arnici: „pui”, „muscu-lițe”, „orzișori”. Motivul „orzișorului” este specific acestei zone de cîmpie, unde s-a cultivat cu precădere orzul pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea. Toate aceste motive cusute cu arnici sînt uneori presărate pe piepți și spate, dar de cele mai multe ori dispuse în aceleași structuri decorative ca și alesăturile. Cromatica preferată era legată de culoarea roșie, apoi galbenul, albastrul deschis etc.

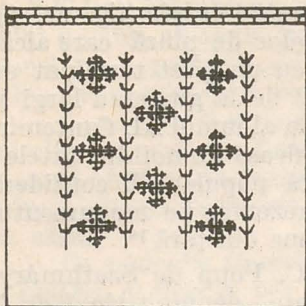
Părțile componente ale iei se încheiau cu arnici cu iglița în zig-zag, iar pe volănaș jos la mînecă se făceau și mici „moțorei” (un fel de danțelă simplă).

¹⁸ *Arta populară românească*, p. 298.

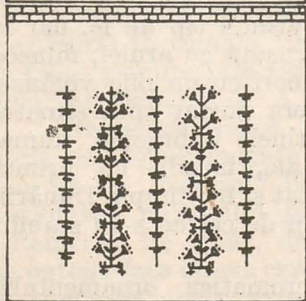
¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ F.t. nr. 3991, Gropeni.

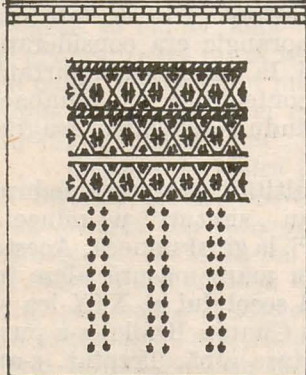
²¹ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 224; F.t. nr. 3991, Gropeni.



40
SPATE

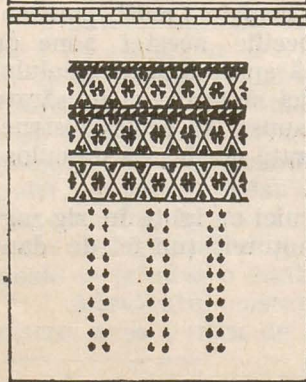


40
FAȚĂ



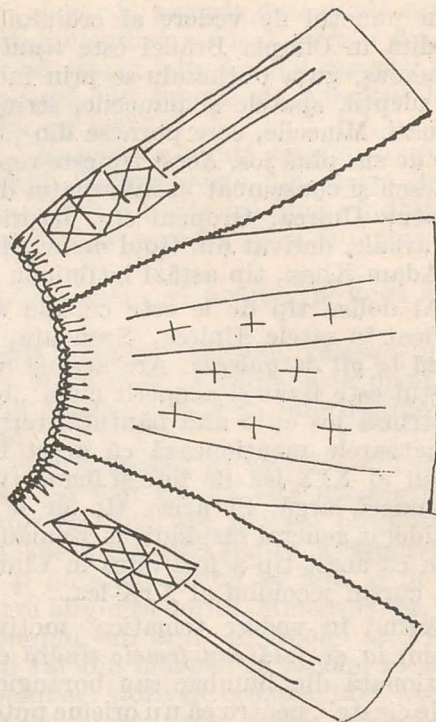
50
MINECA

ă. CROIUL ÎEI SCURTE

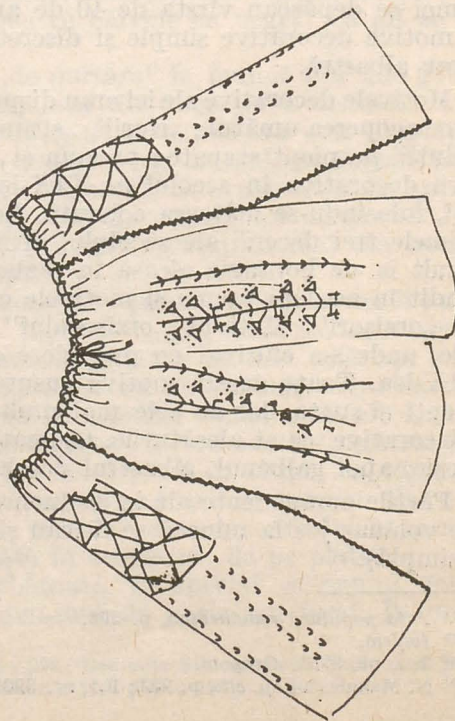


50
MINECA

40



c. SPATE



b. FAȚĂ

ÎE SCURTĂ CU „BRAZI”

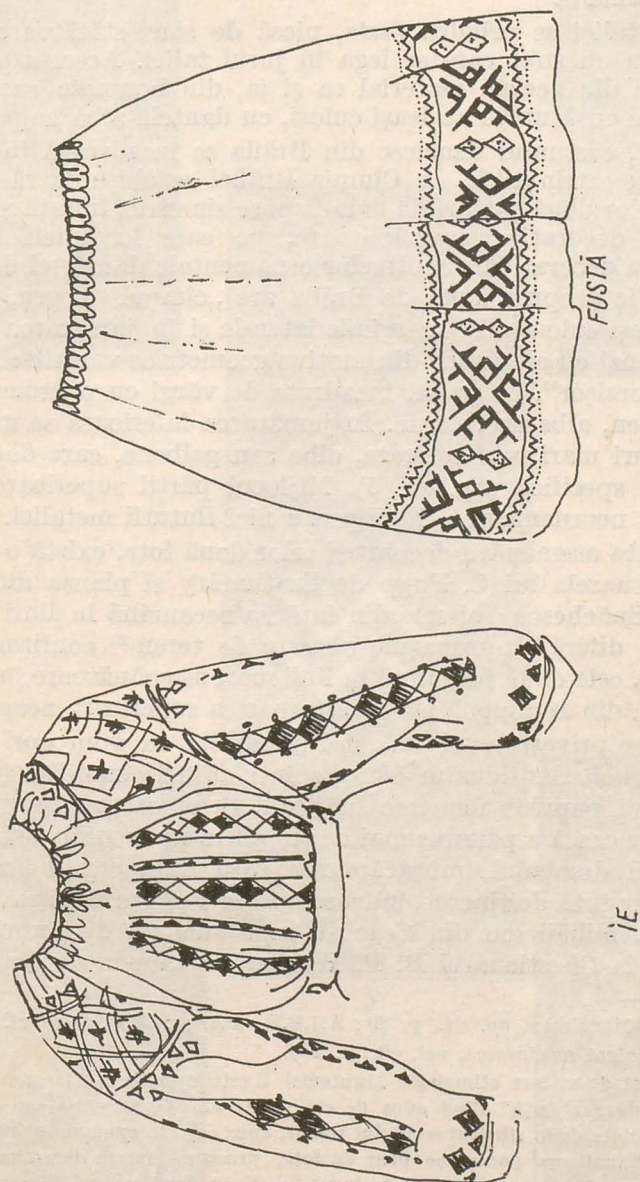


Fig. 4 — II.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat mult fluturii metalici, albi sau galbeni, și mărgelușe colorate prinse pe fluturi, modă de altfel răspândită și în alte zone ale României²².

În josul taliei se prindea *fusta*, piesă de sine stătătoare încrețită pe „betelie” cu un șiret care se lega în jurul taliei. Aceasta se confecționa de obicei din același material ca și ia, din borangie sau bumbac, cu alesături sau cusături în aceleași culori, cu dantelă albă pe poale.

Tipologic, costumele femeiesc din Brăila se încadrează în categoria „costumului cu catrință”²³. În Cîmpia Brăilei se obișnuia să se prindă deasupra poalelor două șorturi de lână dispuse simetric, în față și în spate, avînd motive decorative asemănătoare, pe care localnicii le numesc *fote*²⁴. Structura decorativă a motivelor ornamentale dau fotei din această zonă un specific propriu. Fota de Brăila are „cîmpul” negru, urzeala și bătaia de aceeași culoare. Pe marginile laterale și în jumătatea inferioară sînt dispuse benzi cu alesături, din motive geometrice variate: „ochiuri”, „melcișori”, „orzișor”, ca pe ie, încadrate de vârgi cu o cromatică vie: roșu, alb, galben, albastru, verde. În jumătatea inferioară se mai disting două-trei colțuri mari, viu colorate, albe sau galbene, care dau fotei de Brăila o notă specifică (fig. nr. 5). Mijlocul părții superioare rămîne simplu, negru, neornamentat. Nu lipseau nici fluturii metalici.

În privința asemănării decorației celor două fote, există o neconcordanță între acuarela lui C. Popp de Szathmáry și planșa din albumul Al. Cantemir-Enăchescu; piesele din față se aseamănă în linii mari, dar cele din spate diferă. Informațiile noastre de teren²⁵ confirmă desenul lui Szathmáry, cele două fote fiind în linii mari asemănătoare în structura lor decorativă: din amîndouă nu lipsește partea superioară neagră simplă.

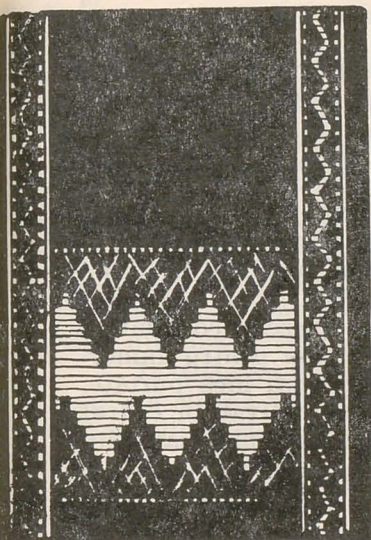
În ceea ce privește evoluția fotei de Brăila, ne vom opri mai mult asupra ei, întrucît considerăm că este într-un fel semnificativă pentru studiul portului popular femeiesc brăilean. Știm că în Cîmpia Brăilei influența orășenească a pătruns mai de timpuriu în mediul rural, afectînd în primul rînd domeniul îmbrăcămîntei. Așa cum era și firesc, moda nouă a fost adoptată de tineret, îndeosebi de cel cu stare materială bună. Învățătorul P. Mihăilescu din Ceacîru menționa, în decembrie 1884 în răspunsul său la Chestionarul B. P. Hașdeu, că „moda de orașu se imi-

²² Vezi, N. Manolescu, *op. cit.*, p. 83; A.I.E.F., F.t. nr. 3985, Gropeni.

²³ *Arta populară românească*, vol. cit., p. 285.

²⁴ Din punct de vedere etimologic Munteniei îi este caracteristic termenul de „fotă” (pl. „fote”), cel de „catrință” fiind adus de cei veniți din Transilvania sau din Moldova. Studiile de specialitate de la sfârșitul secolului trecut, cum este de exemplu și lucrarea lui N. Manolescu, citată mai sus, pomenesc doar de fote, precizînd forma lor diferită, realizată dintr-o bucată întregă care se înfășoară în jurul taliei sau două șorturi. Observăm deci că, în Cîmpia Brăilei, pentru această piesă s-a păstrat vechiul termen muntenesc. Toate informațiile au folosit termenul de fotă, specificînd că alte denumiri, cum e „catrința”, au fost folosite în zonă la sfârșitul secolului trecut, de persoane originare din alte zone.

²⁵ F.t. nr. 4001, Gropeni; F.t. nr. 3988, Gropeni; F.t. nr. 3987, Gropeni; F.t. nr. 2743, Stanca; F.t. nr. 2822, Silistraru; F.t. nr. 2742, Unirea; F.t. nr. 2745, Stăncuța.



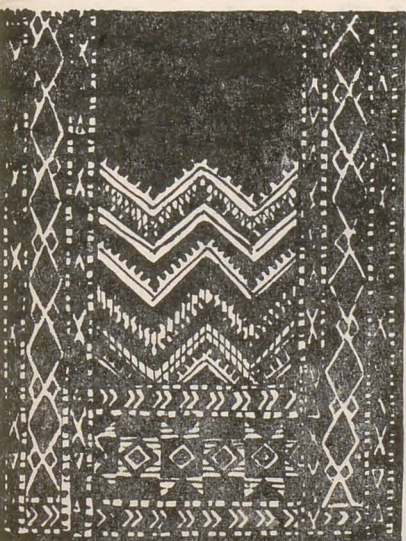
1



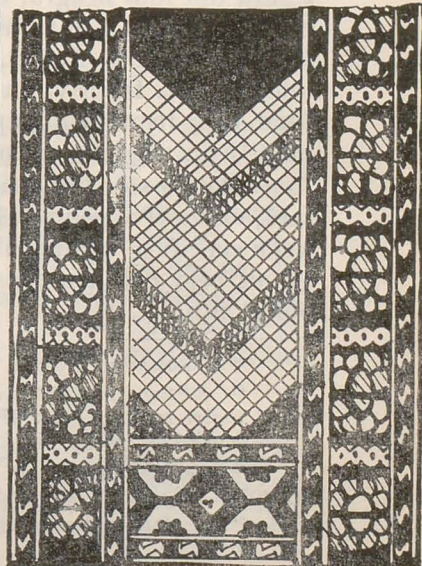
2



5



3



4

tează mai întocmai de fetele de azi”²⁶. Primele lepădate din portul de sărbătoare au fost fotele, fiind la modă fustele din stofe sau mătăsuri groase cumpărate de la oraș și căptușite cu canafas, ca să stea înfoiate. Fotele vechi nu mai erau păstrate pentru diferite ocazii, ci luate la purtare, de aceea în Chestionarul B. P. Hasdeu sînt menționate sub numele de „stricători”, sinonim pentru fota uzată consemnat și de *Dicționarul limbii române*²⁷. Dispariția lentă a fotelor, ca și a costumului popular brăilean, a continuat pînă în preajma primului război mondial, în urma căruia zona Brăilei s-a resimțit foarte mult. După 1920 portul orașenesc s-a generalizat, rămînînd doar în lăzile bătrînelor piesele costumului vechi, pe care-l purtaseră la nuntă, piese păstrate acum pentru înmormintare conform obiceiului. Doar cămășile au continuat a fi încă purtate.

Datorită eforturilor învățătorilor locali care au activat în cadrul „Societăților culturale” înființate în deceniul patru în multe sate din Cîmpia Brăilei, s-a produs reinvierea vechiului port popular necesar echipelor de dansuri ale școlărilor. Din informațiile cadrelor didactice care au activat în perioada respectivă, rezultă că au fost căutate și copiate modele de ii și fote prin lăzile bătrînelor, apoi țesute în cercurile de lucru de mină²⁸. Noi am găsit astfel de fote păstrate în „neam” pentru fetele de școală. Am cules informația orală a descrierii acestor fote în satele Gropeni, Unirea, Valea Cînepii, Silistraru, Viziru, Cuza-Vodă etc. În unele sate, atunci cînd s-au scurtat vechile fote pentru fetițele de școală, partea neagră superioară a fost îndepărtată sau indoită, rămînînd vizibilă numai alesătura colorată, fapt ce a atras modificări în structura ornamentală a unor piese care s-au păstrat pînă astăzi.

În sfîrșit, în Cîmpia Brăilei am mai identificat o piesă de port, *pistelca*²⁹, un fel de șorț purtat de femei la muncă, îngust și lung pînă la glezne, compus uneori din două bucăți prinse cap la cap. Pistelca era țesută din lînă neagră, cu vârgi sau alesături simple. După 1920 pistolca capătă forma și dimensiunile unui șorț, neagră sau în culoarea lînii, fără ornamente. Astăzi, aproape că nu se mai face distincție între pistolcă și șorț. În privința originii și evoluției sale, părerile sînt împărțite, fiind încă insuficient studiată, deși este o piesă de port destul de răspîndită în zona de cîmpie a Munteniei și Moldovei³⁰.

Fotele se prindeau cu *brăcele*, lungi și înguste, țesute din lînă colorată, cu motive geometrice și împodobite cu mărgelile pe margini. N. Manolescu specifică la sfîrșitul secolului al XIX-lea că fetele de pe malul Dunării au cele mai frumoase brăcele³¹. Bătrînele purtau *brîul* mai lat, de obicei alb.

²⁶ *Chestionarul Hasdeu*, Ceacîru.

²⁷ *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 162; vezi și Lazăr Șăineanu, *Dicționarul universal al limbii române*, ed. a III-a, Craiova, 1914, p. 722.

²⁸ F.t. nr. 3994, 30 aprilie 1972, Gropeni, inf. Țiripa Niculina, 73 ani, învățătoare.

²⁹ *Chestionarul Hasdeu*, satele: Ceacîru, Filipești, Albotești, Tătaru, Tichilești; F.t. nr. 4071, 4072, 4073, Gropeni; F.t. 2817, Lișcoteanca; F.t. 2746, Cuza-Vodă.

³⁰ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, p. 233.

De asemenea, în Cîmpia Brăilei se identifică *ilicul* (fig. nr. 6), purtat de fetele tinere, confecționat din aba sau alt postav, decoltat în față și decorat cu găitane negre ³².

În privința *îmbrăcăminteii groase de iarnă*, cele mai răspândite erau *scurteicile* garnisite cu blană de oaie sau vulpe, *polcile* și *polcuțele* vătuite, *hondrocul* sau *androcul* și *zăbunele* prentu sărbătoare, cusute cu „șăitane” pe piepți, la buzunare, mîneci, cu ornamente bogate ³³. Dintre hainele de blană menționăm *bunda* și *cojocul* scurt, fără mîneci, ornamentat cu flori din lînă și *meșină* colorată pe piepți și la buzunare.

Încălțămîntea era simplă, constînd îndeosebi din *ciorapi* de lînă, *meși* de cînepă tălpuiți cu piele, *papuci*, *pantofi*, iar la munca cîmpului *opinci* din piele neargăsită.

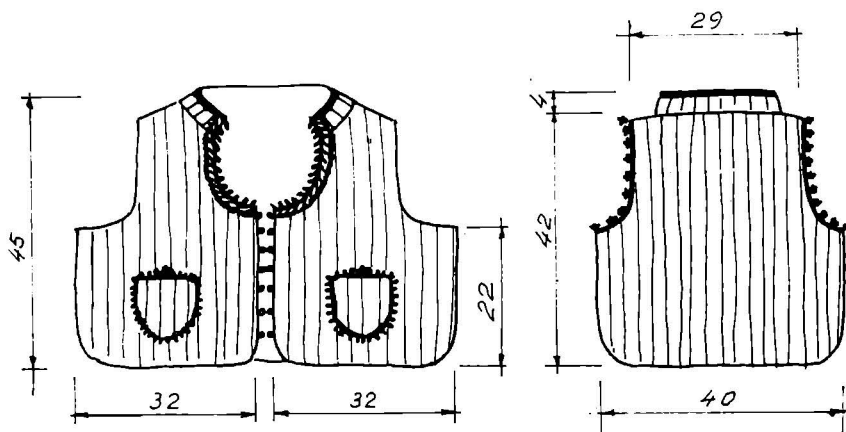


Fig. 6. — Ilic femeiesc (satul Gropeni).

Costumul bărbătesc

La fel ca la femei, costumul bărbătesc se diferențiază în *costum de lucru* (fig. nr. 7) și *costum de sărbătoare* (fig. nr. 1), ultimul bogat ornamentat. Dintre elementele componente ale costumului bărbătesc, *cămașa albă*, așa-zisa „cămașă națională”, s-a păstrat pînă în zilele noastre. Purtată de flăcăi la hore pînă în preajma primului război mondial, continuă a fi îmbrăcată de bătrîni dincolo de această dată. Ieșită din uz, în ansamblul costumului popular, rămîne a fi folosită drept cămașă de noapte pînă în deceniile cinci-șase ale secolului al XX-lea, în acest scop fiind nelipsită din darurile date nașului la nuntă. În zilele noastre puține

³² Fișa desen nr. 3862, Gropeni, Colecția căminului cultural, 1972.

³³ *Chestionarul Hasdeu* menționează: Cazasu — polcă, polcuță, scurteică, palton, bonjuru; Cotulung — zăbun, scurteică, polcă, bondă; Filippești — paltonu, scurteică, hondrocu; Latinu — polcă, paltonașu, giube; Albotești — polcuță, polcă, scurteică, palton; Slujitorii-Albotești — ondrodu, scurteică, cațaveică, polci, cojoacă; Stăncuța — scurteică, ondrodu; Șuțești — androc, polcă sau scurteică; Tătaru — polcă, polcuță, baltonașu, baltonu; Tichilești — polcă, zăbun; sate din partea bălții — polcuțe, hondroc. A.I.E.F., F.t. nr. 2751, 12 iunie 1973, Unirea; F.t. nr. 2752, 14 iunie 1973, Stanca, com. Stăncuța.

sînt acele case care nu au cîte o astfel de cămașă, îmbrăcată de copii la serbările școlare.

Tipul de cămașă bărbătească caracteristică Cîmpiei Brăilei este „cămașa bătrînescă”³⁴ simplă, dintr-o „bucată crăpată în dreptul gurii”, cu cîini drepți și mîneci largi, prinse cu arnici roșii, executate în zig-zag cu iglița. La git are o bentiță care se încheie cu doi canafi. Gura cămășii este lungă, închisă uneori cu unul sau doi nasturi „de piatră”, prinși în cheutori. La începutul secolului al XIX-lea flăcăii purtau cămăși cu guler răsfrînt, probabil după moda de la oraș. În privința lungimii, cămașa bărbătească din Cîmpia Brăilei se înscrie în categoria cămășii specifice Cîmpiei Dunării, largă și lungă pînă dincolo de genunchi³⁵.



Fig. 7. — Port bărbătesc din județul Brăila (după Nicolae Manolescu).

Materialul din care se confecționa era îndeosebi bumbacul. Pentru cămășile de sărbătoare se folosea borangicul, iar pentru cele de muncă cînepa. Tematica ornamentală și cromatică acestor cămăși diferea în funcție de destinația pe care o aveau. În principal, erau cusute cu „pui” executate într-o singură culoare³⁶, în modele diferite, dispuse pe guler, în jurul gurii cămășii și al încheieturilor mînecii, jos la mîneci și pe poale. Gulerul cămășii de sărbătoare putea fi ornat cu colțișori, broderii sau fluturi metalici.

Un alt tip de cămașă răspîndit în zonă a fost *cămașa scurtă*, „de generică”³⁷, prin excelență de sărbătoare. Croiul ei reprezintă o adaptare a cămășii orașeanului în maniera specifică sătească. Era tăiată scurt, cu placă îngustă pe umeri și cu manșete. Mai păstra încă o serie din elementele cămășii tradiționale, mai ales în decorație. Structura decorativă a motivelor ornamentale era similară cu cea de pe vechile cămăși, în jurul gurii cămășii, pe guler, la umeri și mai nou pe manșete. Unele aveau și mici „cerculețe”, îndoitori verticale din material, găurele sau alte broderii pe piept executate în culoare albă, influență probabil tot din direcția orașului.

Prin 1900—1910 aceste cămăși se confecționau din bumbac țesut cu „vărghi” de borangic, alese anume în război. De obicei fetele lucrau

³⁴ *Arta populară românească*, p. 371; la *Chestionarul Hasdeu*, este menționată în toate răspunsurile la chestionar.

³⁵ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 172, arată că este întâlnită în județele Brăila, Ialomița, Vlașca, Teleorman, Romanați, Dolj.

³⁶ În zona Brăilei se verifică observația după care cîmpia munteană nu se caracterizează prin policromie, culorile sînt pale; vezi N. Iorğa, *Arta populară în România*, p. 70.

³⁷ F.t. nr. 2750, Stanca, com. Stăncuța; F.t. nr. 4002, 28 aprilie 1972, Gropeni.

pentru logodnicii lor, ca dar de nuntă, cămăși alese cu mătase albă. Dat fiind că după 1920 tinerii au pierdut tradiția purtatului costumului popular, aceste cămăși vechi au continuat să fie purtate de generațiile mai în vîrstă, pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Am mai găsit astfel de cămăși la bătrîni care le păstrau pentru înmormîntare, conform obiceiului.

Îmbrăcămintea părții inferioare a corpului diferea în funcție de anotimp, atît în privința materialului din care se confecționa, cît și a culorii : albă, neagră, maron etc. Din materialele de teren ³⁸, cît și din Chestionarul Hasdeu, reiese că în Cîmpia Brăilei în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în primele două-trei decenii ale secolului al XX-lea s-au purtat : *izmenele* albe, confecționate din cînepă sau bumbac ; *ițarii* din aba ³⁹, albi sau în culoarea lîinii (flăcăii purtau la sărbători ițari albi cu ciucuri roșii cusuți la manșetă) ; *șalvarii* din aba groasă, albă sau de culori închise. Croiul șalvarilor era de influență turcească : turul larg și lung pînă aproape de genunchi, strînși pe picior în jos, croi răsîndit de altfel și în alte zone de cîmpie din județele Rm. Sărat, Buzău, Ialomița, Vlașca, Teleorman, Tulcea și Constanța ⁴⁰. Izmenele și ițarii aveau în partea superioară un croi oarecum asemănător șalvarilor, de la genunchi în jos rămînd totuși destul de largi, pentru a fi strînși cu nojite de la opinci. Lărgimea lor era caracteristică îmbrăcămintei specifice cîmpiei. Șalvarii de sărbătoare erau împodobiți cu găitane, în jurul buzunarelor și deschizăturilor picioarelor, în fir dublu sau triplu.

Tot de influență turcească erau *dulvării* și *poturii*, din stofă vînată, brodați cu mătase neagră. Mai pot fi menționați și *cioarecii* de dimie, aduși și purtați de mocanii ardeleni, *nădragii* sau *pantaloni*.

Chestionarul Hasdeu este reprezentativ în privința terminologiei privitoare la îmbrăcămintea părții inferioare a corpului bărbătesc, reflectînd, de fapt, situația demografică complexă, mozaicul de populație și influențe din Cîmpia Brăilei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. După indicațiile răspunsurilor la chestionar, la acea dată, nici localnicii nu mai puteau face o distincție terminologică și tipologică în privința lor, confuzia fiind generală ⁴¹. În fapt, avem de-a face cu tipuri distincte : românești — locale (ițari și izmene), turcești (șalvari, poturi, dulvări), românești — străine zonei (cioareci, nădragi) și tipuri noi orășenești (pantaloni).

Pentru încins în jurul taliei, peste cămașa lungă sau pantaloni, se purtau *brînele* sau *brîul*. Acestea difereau după vîrstă ⁴². Băieții pînă la

³⁸ F.t. nr. 2819, Silistraru ; F.t. nr. 2747, 18 iunie 1973, Cuza-Vodă ; F.t. nr. 2820, sat. Lișcoteanca, com. Bordei-Verde ; F. t. nr. 4000, Gropeni.

³⁹ În zona Brăilei termenul specific este aba și nu dimie. Se mai țese și astăzi, dar în cantități reduse. Este o țesătură de lînă, cu urzeala de lînă sau bumbac, în două sau patru ițe. Cea din patru ițe se numea și „țesătură în coaste”. Se dădea la pîuă, veneau moldoveni de pe Trotuș sau ardeleni de pe Tirnave sau Crișuri, le luau, le dădeau la pîuă în părțile lor și le aduceau înapoi. Odată cu deschiderea pivei mecanice din Brăila, după primul război mondial, s-a întrerupt această practică străveche ; F.t. nr. 4059, Gropeni.

⁴⁰ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 185 ; Georgeta Stoica, Maria Văgii, *Artă populară în Cîmpia Munteniei*, 1969.

⁴¹ De exemplu, la Ceacîru, sînt consemnați : ițari, dulvări, poturi, șalvari, pantaloni ; la Filipești : ițari, poturi, șalvari, cioareci, pantaloni ; la Nazîru : izmene, pantaloni, cioareci, șalvari ; la Slujitorii-Albotești : șalvari sau poturi sau nădragi, pantaloni, ițari, cioareci, izmene ; la Tăturu : pantaloni, ițari, poturi sau dulvări, cioareci, nădragi, izmene.

⁴² F.t. nr. 3997, Gropeni.

14 ani purtau *brăcele*, înguste de trei degete, cca 5 cm, lungi pînă la 1,50 m, învîrtite de cîteva ori peste mijloc, de culoare roșie. Brîul flăcăilor era lat de aproximativ 10—15 cm, roșu, cu ciucuri din urzeală și mărgelile pe margini. Bărbații căsătoriți purtau brîul lat pînă la 20 cm, cel „de purtare” era alb, cu vârgi în culoarea linii, la capete, sau cite o vargă pe margine în lungime, iar cel de sărbătoare, „de tinere”, era roșu, cu flori colorate, alese în război. Bătrînii aveau brîuri și mai late, de obicei albe, de aceea astăzi întîlnim doar brîuri albe în zonă.

Vara se umbra numai în cămașă, cînd se răcorea se purta *ilic*⁴³. Informația de teren consemnează și *ghiobecul*⁴⁴, un ilic larg, drept. În general, ilicele bărbătești aveau guler, erau confecționate din aba, albe sau în culoarea linii, pe margini fiind împodobite cu găitane colorate în modele variate, în special la buzunare și guler. Se închideau cu „bunghi” din șiret, din care se făceau și găicile⁴⁵.

Prin 1900—1910, flăcăii aveau *veste*, cu două rinduri de nasturi și buzunarele, nedecorate, după modelul de la oraș⁴⁶. În Chestionarul Hasdeu este menționată și *jiletca*⁴⁷, tot de aceeași proveniență.

În privința *hainelor scurte cu mîncei*, în Cîmpia Brăilei consemnăm : *cămeșoiul*, țesut din lînă în culoarea naturală sau „împestrițat” cu fire albe, roșii, albastre, negre, răsucite și țesute „în scripti”. Era o haină pentru frig, simplă, un fel de sac, fără croială, fără clini, dreaptă pînă în dreptul buzunarelor de la pantaloni, cu mîncei drepte și simple. Uneori era ornamentat cu găitan pe piept, la mîncei și la cheutori. Informatorii specifică că, înainte de 1900, cămeșoiul putea fi și „haină de generică” la unii tineri, după 1900 nu-l mai purtau decît bătrînii, dispărînd în preajma primului război mondial⁴⁸.

Minteanul, haină a cărei evoluție a cunoscut multiple modificări⁴⁹, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea reprezenta doar o simplă haină țărănească din aba neagră sau roșcată, cu gulerul ridicat împrejurul gîtului, deschisă în față, împodobit cu găitane cusute în modele diferite⁵⁰.

*Coporanul*⁵¹, din aba de culoare maron, haină dreaptă cu guler simplu pe gît, mîncea dreaptă „căzută” din umăr, cu manșete drepte sau în colț, s-a purtat pînă în jurul anului 1940. Era împodobit cu găitane negre : la buzunare, jos pe margini de jur împrejur, la manșete și pe

⁴³ *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cazasu, Viziru, Tichilești, Tătaru, Slujitorii-Albotești.

⁴⁴ F.t. nr. 4069, 4070, Gropeni.

⁴⁵ Ghiobecul este consemnat în jud. Brăila de *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 260.

⁴⁶ F.t. nr. 3998, Gropeni.

⁴⁷ *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cazasu și Nazîru ; F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

⁴⁸ F.t. nr. 4067, 4068, Gropeni ; *Chestionarul Hasdeu*, în satele : Lacu-Rezi, Nazîru, Albotești, Stăncuța, Tătaru, Viziru.

⁴⁹ La originile sale, minteanul a fost o vestă, cu sau fără mîncei, purtală de arnăuți și de coconi (Lazăr Șăineanu, *Influența orientală asupra limbii și culturii române*, vol. II, București, 1900, p. 260).

⁵⁰ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 174, 175 și fig. 57, p. 123. Vezi și *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cazasu, Cotulung, Filipești, Latinu, Slujitorii-Albotești, satele din partea bălții ; F.t. nr. 2749, Stăncuța ; F.t. nr. 2820, Lișcoteanca ; F.t. 2821, Bordei-Verde, 1973 ; vezi și G. Stoica, M. Văgii, *op. cit.*, p. 92—93.

⁵¹ *Chestionarul Hasdeu* îl consemnează doar în Tichilești ; R. Perianu, *Raiua Brăilei*, în „Anuarul de geografie și antropogeografie, anul al II-lea (1910—1911)”, București, 1911, îl indică în satele : Chișcani, Tichilești, Ceacîru, Gropeni, Viziru, Osmanu ; vezi și F.t. nr. 3995, 3996, Gropeni ; *Dicționarul limbii române*, fasc. X, XI, XII, vol. I, partea a II-a, îl indică în Ialomița și la sud de Dunăre, p. 776.

piepți, făcându-se din ele și butoniere. Ele erau dispuse în benzi simple, în zig-zag sau combinate⁵².

Hainele mari din material textil sînt caracteristice Cîmpiei Brăilei. *Gheba* sau *cheba* a fost haina de iarnă cea mai răspîdită în zonă⁵³, unele publicații o dau chiar caracteristică Brăilei⁵⁴. Era o haină simplă, lungă pînă la glezne, ca o manta, confecționată din aba groasă, de culoare maron, fără căptușeală, împodobită uneori cu găitane. Putea fi îmblănită, după preferințe⁵⁵.

Zăbunul, haină de iarnă de asemenea cu o lungă evoluție⁵⁶, vătuită și tighelită. Era țesută „în scripturi” la război, din fire răsucite, roșu cu negru sau cu albastru, despăcată pe părți, împodobită uneori cu găitane la guler, buzunare, pe piept⁵⁷. N. Manolescu o consideră haina caracteristică cîmpenilor din județele Vlașca, Teleorman, Brăila, Buzău, Rm. Sărat⁵⁸.

În Cîmpia Brăilei mai sînt menționate cîteva tipuri de haine, aduse probabil de noii veniți, nespecifice și destul de rar întîlnite. Dintre acestea, consemnăm *zeghea* asemănătoare ghebei, specifică zonelor muntoase⁵⁹, și *sarica* din păr de capră, care știm că era adusă de la Brașov și vîndută la tirgurile de la Țândărei, Gura Ialomiței-Giurgeni, Ianca și Viziru⁶⁰.

⁵² Se pare că între coporan și mintean nu există o deosebire prea mare, asemănătoare în croi și ornamentare; difereau prin terminologie, probabil, de origine diferită.

⁵³ *Chestionarul Hasdeu*, satele: Cazasu, Cotulung, Filipești, Naziru, Rușetu. Slujitorii-Albotești, Șuțești, Tătaru.

⁵⁴ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181, indică ca specific județului Brăila „ghebioul”, consemnat la fel și de *Dicționarul limbii române*, 1934, p. 252.

⁵⁵ F.t. nr. 2821, Bordei-Verde; F.t. 2747, Cuza-Vodă; F.t. 2748, Unirea; 2749, Stăncuța; 2820, Lișcoteanca; 3996, Gropeni.

⁵⁶ La origine haină boierească, vezi și L. Șăineanu, *Influența orientală asupra limbei și culturai române*, p. 379—380. Studiul îmbrăcămîntei bărbătești, mai cu seamă cea din anotimpurile reci, prea puțin cunoscută, ridică probleme interesante, neabordate decît tangențial de literatura de specialitate. În general, în zonele riverane Dunării, în care se încadrează și zona Brăilei, se vorbește destul de vag despre anumite influențe turcești, fără a se face o analiză efectivă, în scopul lămuririi originii și evoluției lor. Analiza atentă a majorității pieselor de port, considerate a fi de influență turcească, nu indică o filieră directă în preluarea lor de țărani — uneori chiar și în acele zone care au fost sub stăpînirea efectivă a turcilor, cum a fost raiaua Brăilei —, ci preluări indirecte. Cei care au preluat piese de port direct din moda turcească au fost boierii; garderoba boierimii secolelor XVII—XVIII a adoptat rînd pe rînd: șalvari, ilicul, antierul, giubeaua, zăbunul, cămașa de borangic, tulpanul etc. (vezi L. Șăineanu, *op. cit.*, vol. I, p. CCXXX—CCXXXIII; N. Iorga, *op. cit.*, p. 31; Tancred Bănățeanu, *Portul popular românesc*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1965). În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și mai ales în secolul al XIX-lea, ceea ce constatăm a fi de influență turcească, în portul popular, sînt de fapt preluări prin intermediul tirgoveștilui, care la rîndul său imitase moda boierească. Deci, în această perioadă, avem de-a face cu o triplă filtrare: boierească, tirgovească, țărănească, a unei mode turcești sau turco-balcanice, prelucrată în maniera proprie fiecărei categorii sociale. Pînă acum nu s-a scris nimic despre *influența costumului tirgoveștilui din orașele muntenesti, al negustorului de pește, cereale sau cai, care neguța la Dunăre și din Balcani, asupra „modei” sătești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și mai ales din secolul al XIX-lea*. Aceasta a influențat îndeosebi îmbrăcămîntea bărbătească din anotimpul friguros, pregătind calea pătrunderii și generalizării costumului orașenesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, explicînd totodată și marea receptivitate a țărănilor, din această zonă a țării, la costumul orașenesc.

⁵⁷ *Chestionarul Hasdeu*, satele: Filipești, Slujitorii-Albotești, Stăncuța, Șuțești, Tătaru. Vezi și F.t. nr. 2821, Bordei-Verde.

⁵⁸ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 181—182.

⁵⁹ F.t. nr. 3996, Gropeni. Vezi și N. Manolescu, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁰ *Chestionarul Hasdeu* o menționează în Filipești. Vezi și F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

Ca haine de blană, erau răspindite *pieptarele* sau *bundele* și *cojoacele* ⁶¹. *Cojocul bătrânesc* era mare, din șase piei de oaie, cu mîneci lungi, închis în față cu nasturi de piele ⁶². Partea exterioară, albă, era ornată la git, buzunare și pe cusături cu „merișoare” — flori cusute cu lină colorată și cu „tasma”, meșină, la încheietura mîneciilor, la umăr, pe margini de jur împrejur. În spate, în dreptul mijlocului, meșterul cojocar se iscălea cu două litere.

Căciula de oaie „bătrînească” avea fundul lat „ca tavaua” ⁶³. Acest tip de căciulă cu partea de sus mult mai lată decît baza se întîlnea în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în zonele de cîmpie ale județelor Prahova, Buzău, Rm. Sărat, Dolj și Ialomița. Căciula cu fundul lat numită „căciulă-pîrnaie” s-a păstrat mai mult timp la pescarii de la Dunăre. În ultimele decenii a dispărut, fiind înlocuită cu căciula cilindrică caracteristică întregului Bărăgan ⁶⁴.

În perioadele mai calde ale anului, se purtau și pălării, a căror formă a variat după moda timpului.

În sfîrșit, *încălțămîntea* se dovedea foarte variată ⁶⁵. În Chestionarul Hasdeu sînt indicații : *ciorapi, papuci, pantofi, iminei, hileri, cipici, botine, ghete, cisme, ciobote* și *opinci*. Cu excepția opincilor, toată încălțămîntea era de oraș. Opincile se confecționau ⁶⁶ din piele de vită netăbăcită. Se încălțau numai la muncile cîmpului sau „în baltă”. Dat fiind că opincile se uscau ziua, noaptea se țineau în apă ca să se înmoaie, iar dimineața se încălțau ude pentru a lua forma piciorului. Se legau cu „nojițe” din piele, cu „tîrsîni” sau „vinări” din păr de cal, răsucite cu cîrligul de lemn ⁶⁷. În privința tipologiei opincii din Cîmpia Brăilei, aceasta se încadrează în categoria specifică a opincii de șes, sudică, cu caractere mixte ⁶⁸. În opinci se încălțau *obiile* de lină sau *tuslugi*, în unele sate de pe malul Dunării.



Avînd în vedere *ocupațiile specifice zonei Brăila*, portul popular analizat în lucrare se înscrie în categoria *portului agricultorilor*, al „*cojenilor*”, cum i se mai spune populației din cîmpie. Despre un *port al pescarilor* nu se pot da relații suficiente, deoarece acesta nu se deosebește esențial de cel al agricultorilor ⁶⁹. Unele acesorii vestimentare legate de

⁶¹ F.t. nr. 3982, 3 mai 1973, Gropeni, inf. Radu Done Cojocarul, 73 ani, meșter cojocar care a învățat meseria de la tatăl său, ce a lucrat în același sat. Vezi și F.t. nr. 4066, Gropeni.

⁶² *Chestionarul Hasdeu*, satele : Cotulung, Filipești, Lacu-Rezi, Latinu, Naziru, Rușeu, Albotești, Slujitorii-Albotești, Tătaru, Tichilești.

⁶³ F.t. nr. 2747, Cuza-Vodă.

⁶⁴ *Artă populară românească*, p. 86.

⁶⁵ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 236—245.

⁶⁶ F.t. nr. 4003, Gropeni.

⁶⁷ F.t. nr. 4056, Gropeni: „Vinările de la opinci erau din păr de cal, tors, sucit cu cîrligul de lemn care sucește firul. Se suceau simplu, cu mîna. Cu cîrligu se mai torcea și în și cîneapă și papură, făceam cu el funii și guri de ham și sfoară pentru rogojini, căpestre sau sfoară pentru pus pe jos la plasă”, inf. Mocanu A. Safta, 82 ani.

⁶⁸ Florea Bobu Florescu, *Opincile la români*, București, Edit. Academiei, 1957; „Opinaca de șes cu caractere mixte posedă elemente duble de structură [...], arată o lungă conviețuire între populația de șes și o populație de munte păstorească, care a devenit ulterior o populație stabilă”, p. 54 și fig. 24, p. 53. Are la bază un prototip illotracic, p. 49.

⁶⁹ F.t. nr. 4062, Gropeni.

nevoile traiului în Balta Brăilei nu au afectat croiul și stilul portului în ansamblul său ⁷⁰. Distinct era *portul ciobanilor*, complet deosebit de cel al localnicilor ⁷¹, reprezentînd de fapt costumul specific zonelor de unde veneau: zona Brașovului și a Brețcului.

În privința *portului copiilor*, remarcăm puține note diferențiate, în afara celor subliniate în lucrare ⁷².



În studiul de față, am încercat să *reconstituim aspectele caracteristice ale portului popular din zona Brăilei* în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. Această perioadă reprezintă, de fapt, *ultima etapă din evoluția portului tradițional brăilean, faza de sfîrșit și de dispariție*, care s-a desfășurat în condiții și împrejurări specifice zonei.

Cîmpia Brăilei a fost antrenată de timpuriu în procesul de prefaceri generate prin pătrunderea capitalismului în lumea satelor românești. Trecerea la agricultura intensivă în Cîmpia Brăilei, ca dealtfel în tot Bărăganul, a necesitat un procent mai mare de forță de muncă antrenată în acest domeniu, necesitate rezolvată prin improprietărirea populației rurale din diverse zone ale țării. În efervescența prefacerilor de la sfîrșitul secolului trecut, cei stabiliți în noul mediu social, în care nu mai putea funcționa mecanismul transmiterii și preluării tradiției — respectiv portul popular —, au ușurat calea pătrunderii și generalizării costumului-orășensc în dauna costumului popular tradițional. El dispăre odată cu generația care l-a purtat.

La aceasta s-a adăugat și faptul că, în cursul secolului al XIX-lea, elemente ale costumului orășensc, în special cele din domeniul îmbrăcăminteii groase din anotimpul friguros, se răspindiseră în zonă, fiind adoptate de întreaga populație. A mai contribuit și tendința tinerei generații locale, mai cu seamă a categoriilor înstărite, de a părăsi portul popular adoptînd schimbările vestimentare „în modă” la oraș.

În cursul acestui proces, rînd pe rînd sînt adoptate elemente noi, mai întii în ornamentică, preluate și dispuse însă în maniera proprie costumului popular tradițional. Modificările survenite, în tehnica de prelucrare a materialelor sau în schimbarea lor prin procurarea celor din comerț, au atras apoi modificări în croiul multor piese de port. Într-o etapă ulterioară, se constată părăsirea treptată a pieselor de port, de exemplu dispariția fotei, înlocuită cu fusta sau cu rochia cumpărată și cusută după modelul de la oraș. Aceste modificări au fost mai spectaculoase în cadrul costumului de sărbătoare, pentru munca la cîmp sau pe acasă rămînînd în uz portul de lucru.

Odată cu sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea, respectiv cu perioada primului război mondial, care a afectat profund

⁷⁰ Gr. Antipa, *Pescăria și pescuitul în România*, București, 1916.

⁷¹ F.t. nr. 4061, Gropeni; vezi și N. Manolescu, *op. cit.*, fig. 99 și 100, p. 151.

⁷² F.t. nr. 4063, Gropeni, „[...] copiii se purtau cînd erau mici de tot cu rochițe, și fetele și băieții, [...] pe cap le făceam tichii. Umblau în picioarele goale. Cînd era frig purtau meși din lînă sau tirlici din aba”, Maria Mocanu, 71 ani, 1972.

zona Brăilei, constatăm dispariția portului popular tradițional brăilean și generalizarea portului orașenesc. Dincolo de această dată, au mai rămas în uz elemente dispartate, păstrate de cele mai multe ori în forme degradate, la categoriile de vîrstă matură. Piesele bune și frumoase, în special cele purtate la nuntă și în primii ani după căsătorie, erau ținute de bătrîni pentru înmormîntare, conform obiceiului. În deceniul patru, din inițiativa școlilor, pentru serbările școlare se fac încercări de reactualizare a vechiului costum popular de sărbătoare. Aceste încercări au fost întrerupte de cel de-al doilea război mondial și reluate de-abia în ultimul deceniu, prin culegerea și salvarea acelor piese de port popular, care s-au mai păstrat din întîmplare, și prin adunarea informației orale de la bătrîni informatori din zonă.

În concluzie, din parcurgerea materialelor privitoare la portul popular din zona Brăilei, se evidențiază existența unui *port popular străvechi caracteristic Cîmpiei Brăilei*, răspîndit unitar în cuprinsul acestei arii geografice. În structura acestui port popular brăilean se disting o *serie de elemente arhaice*, specifice portului popular românesc în general: conciu, cămașa femeiască și bărbătească, ia, opincile etc., precum și o *serie de elemente proprii locale*, în special la costumul femeiesc, care îl diferențiază de zonele vecine, cum sînt: decorația fotei, larga utilizare a borangicului la cămășile femeiești și bărbătești etc.

În portul popular brăilean se surprind elemente de influență turcească, în gîteala capului la femei, șalvarii la bărbați, prea puține totuși dacă avem în vedere cele trei veacuri cît a durat stăpînirea turcească aici, piese care au dispărut apoi destul de repede.

Portul popular brăilean se încadrează prin detaliile sale în ansamblul portului popular caracteristic estului zonei dunărene a cîmpiei muntene și dobrogene, atestînd și în acest domeniu, ca dealtfel și în celelalte domenii ale culturii populare române, existența unei populații locale, autohtone, care a trăit și muncit în Cîmpia Brăilei din cele mai vechi timpuri.

D. CARACOSTEA. *Poezia tradițională română*, București, E.P.L., 1969, Vol. I, XXXVII+418 p., Vol. II, 645 p.

Prin crearea în anul 1949 a Institutului de folclor din București, s-a marcat prețuirea pe care forurile conducătoare din țara noastră o dau culturii orale populare românești. De atunci, prin dezvoltarea judicioasă și armonioasă a unor instituții destinate cunoașterii, studierii și valorificării diversificate a patrimoniului cultural artistic popular în noile circumstanțe social-istorice românești, s-a ajuns la o dezvoltare a interesului general pentru cultura orală populară românească, pentru cunoașterea ei cât mai aprofundată și pentru îmbogățirea noii noastre culturi socialiste cu nestematele de înțelepciune și simțire artistică păstrate de tradiție.

Unul din rezultatele pozitive ale dezvoltării acestui interes a fost și tipărirea a numeroase studii, colecții și monografii cu subiecte de specialitate folcloristică, etnografică și etnologică, lucrări ce pot sta cu cinste alături de oricare publicație cu conținut asemănător a unor savanți și oameni de cultură cu renume mondial.

Actualmente se poate vorbi de o „școală” românească de cercetare a culturii orale populare, cu o tradiție încheată și cu o recunoaștere din ce în ce mai accentuată pe plan internațional.

În ansamblul de activități menite să fundamenteze teoretic și documentar cunoașterea și promovarea culturii orale populare românești se cuprinde și retipărirea unor lucrări valoroase de specialitate. În acest sens nu putem trece cu vederea marile merit pe care l-a avut și E.P.L. din București (merit transferat Editurii Minerva), care, printre numeroasele lucrări tipărite pentru valorificarea moștenirii culturale, a editat în anul 1969 lucrarea profesorului Dumitru Caracostea *Poezia tradițională română*.

De fapt, cele două volume ale acestei lucrări, care însumează 1063 pagini, cuprind o grupare postumă a mai multor studii consacrate de autor celor două specii ale cîntecului folcloric românesc care l-au interesat mai mult : balada și doina, studii pe care le-a publicat în parte în timpul vieții, disparat și fragmentar, iar altele au rămas în manuscris. Meritul adunării acestor studii, al ordonării și al îngrijirii tipării lor, al verificării minuțioase a notelor și trimiterilor bibliografice, în forma cea mai corectă și cu o acuratețe științifică recunoscută în toată activitatea sa, este al unuia din foștii studenți și elevi ai profesorului Caracostea, prof. D. Șandru. Prefața, o concisă dar substanțială prezentare a biografiei, preocupărilor, pozițiilor teoretice științifice și personalității lui D. Caracostea, este semnată de asemenea de un fost student al său, O. Bîrlea.

În acest fel, lucrarea capătă oarecum un caracter omagial, îndreptățit de valoarea științifică directoare a operei prezentate. Capătă în același timp și valoare de martor al adîncului interes al profesorului pentru folclorul românesc, pe care l-a studiat cu pasiune timp de peste patruzeci de ani.

În timpul vieții sale, această latură a preocupărilor de istoric și teoretician al literaturii a fost mai puțin remarcată de contemporani. Acum însă, în perspectiva timpului, opera

folcloristică a lui D. Caracostea își dezvăluie valoarea pentru știința românească de specialitate atât prin numărul și importanța problemelor dezbătute, cât și „prin bogăția de material informativ și bibliografic, de fapte și idei, în noutatea metodelor de investigație pe care le aducea în cercetarea acestor probleme”¹.

Cine l-a avut profesor pe D. Caracostea și i-a ascultat cursul, la Universitate, îl poate regăsi cu plenitudine în stilul lucrării pe care o prezentăm. Aceeași limpezime în exprimare, aceeași adresare directă și simplă care stabilește între interlocutori un climat de încredere reciprocă și dispoziție de înțelegere a problemelor dezbătute. Avind o înaltă pregătire de specialitate, o erudiție remarcabilă și mai ales o mare capacitate de înțelegere și de gândire științifică — cultivată cu asiduitate la „școala” B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, Meyer-Lubke —, având deprinderi de civilitate însușite în medii de adevărați cărturari, chiar atunci când polemizează în articolele publicate, tonul discuției rămâne la un nivel de politețe și modestie care-l onorează pe savant. Astfel, punctele sale de vedere, argumentările, fără agresivitate, captează bunăvoința și se infiltrează apercetiv în gândirea interlocutorului. Așa se poate explica cum în folcloristica contemporană întâlnim unele păreri și poziții teoretice moderne care-și găsesc corespondența antecedentă în materialele tipărite, și de data aceasta înmănunchiate în volumele menționate, însă având însemnarea cronologiei întii lor exprimări. O redare bibliografică.

De asemenea se poate observa — mai ales în studiul despre *Miorița* — o mare consecvență de stil și de metodologie a cercetării atât în fragmentele redactate și publicate încă din 1915—1916, cât și în cele scrise în 1956 și 1959, fapt care fundamentează imprimarea noii orientări pe care D. Caracostea a dat-o cercetării și studierii folclorului românesc, cu posibilități mai largi de înțelegere a fenomenului de cultură populară orală. În aceste studii ni se atrage atenția că „în interpretarea patrimoniului nostru poporan trebuie să ne desfacem de deprinderile cărturărești care deformează și să intuim semnificațiile potrivit autenticelor plăsmuiri”. Tot el demonstrează că temeiul cercetării folclorice trebuie pus pe analiza variantelor în viața lor reală, pentru a căpăta o iconă limpede a faptului de cultură românească, și abia apoi să se meargă la comparații în folclorul altor popoare pentru completarea și lărgirea orizontului cercetării științifice. Și pentru a întări parcă una din foarte modernele teorii contemporane — colaborarea interdisciplinară în cercetarea culturii orale populare —, într-un studiu scris tot în 1915 D. Caracostea spunea referitor la balade: „E timpul să lăsăm la o parte orice teorie preconcepută și să scrutăm călăuziți de alte norme feluritele aspecte ale baladelor noastre.

Experiența de pînă acum ne arată că nici latura istorică, singură, nici cea filologică, nici cea estetică nu pot da izolat un răspuns îndestulător. Numai din colaborarea acestor discipline întru lămurirea aceluiași țel putem aștepta mai multă lumină cu privire la cunoașterea științifică a celui mai vechi, mai răspîndit și mai interesant avut literar al poporului român: poezia noastră poporană”.

D. Caracostea pune mare preț pe sesizarea deosebirii dintre literatura orală și cea scrisă, pentru că „între poezia poporană și cea cultă nu este o deosebire de esență, ci de grad”. De aceea pentru o cunoaștere cit mai adîncă a literaturii orale a preconizat necesitatea împlinirii neapărate a lipsurilor constatate de el în cercetare: „un îndreptar metodic de norme întemeiate pe o adîncită școală filologică”, „un dicționar de motive bine caracterizate în esența lor și grupate în familii de motive”, lucrări de mare anvergură și responsabilitate, care acum se află în lucru — împreună cu alte instrumente de lucru cerute de cercetarea modernă — în cadrul Institutului de studii etnologice și dialectologice.

Problematica ridicată de D. Caracostea depășește titlurile studiilor cuprinse în cele două volume. *Miorița*, studiu publicat fragmentar între anii 1915—1941 și cu adaosuri din manuscrise inedite (1915, 1956), *Lenore* — cunoscut integral încă din 1929, *Balada poporană română* — curs universitar ținut în anii 1932—33, câteva articole publicate în „Revista Fundațiilor” în anii 1942 și 1943 sau în „Langue et littérature” din 1948 și, pentru încheiere,

¹ D. Șandru, *Notă asupra ediției*, p. XXX.

Balada poporană română — introducere sintetică — inedit, 1957, și Doina — origine, artă, clasificare — inedit, 1959, oferă de fapt un câmp de dezbateri ample a numeroase probleme de cercetare a folclorului în general de pe poziții novatoare, sint prilejuri în care „profesorul” D. Caracostea comunică cu căldură auditoriului, așa cum făcea și cu studenții în orele de curs și seminar, tot bagajul de cunoștințe necesar cunoașterii și înțelegerii culturii orale a poporului nostru. Din aceste studii tipărite în volum, izvorăște nu numai pasiunea și dragostea cu care „folcloristul” D. Caracostea s-a aplecat asupra comorilor literare populare românești, ci și generozitatea savantului care dăruiește neprecupețit din tezaurul său de gândire, de muncă și de experiență celor care, eventual — ascultându-l și înțelegându-l —, și-ar asuma și ei sarcina să muncească cu rivnă și pasiune în același ogor.

Corneliu Bărbulescu

ION TALOȘ, *Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, București, Editura Minerva, 1973, 470 p., hartă, ilustrații.

Jertfa zidirii este o temă tratată cu stăruință în etnologia europeană. Încă de la finele secolului trecut materiale publicate din Europa, dar și din Africa, Asia (Andrée, „Mélusine”, „Rev. Trad. Pop.”, Sartori etc.) confereau o configurație netă problemei și îi sugerau implicațiile. De pe atunci răspindirea riturilor și/sau a credințelor legate de construcții părea să coincidă cu limitele oikumenei. De altă parte, zonal, „cîntecul despre femeia zidită a provocat — reamintește Ion Taloș — cea mai aprinsă și mai îndelungată discuție din toată istoria folcloristicii balcanice” (p. 17).

Din această perspectivă complexă e gândit *Meșterul Manole*: regională și globală, etnologică și folcloristică. Demers remarcabil, deoarece, curios, cu câteva excepții (în primul rînd Mircea Eliade), autorii au eludat legătura dintre obiceiuri, legende, baladă.

Obsesia cercetătorilor baladei sud-est europene a fost genealogia și geografia istorică a versiunilor. De unde, o dublă eroare de metodă: neglijarea culegerilor și decontextarea poemei, judecată exclusiv în termeni de analiză textuală. Metoda greșită s-a soldat cu rezultate greșite (pp. 33—35).

În replică, cartea are o — îndreptățită — alcătuire tripartită: istoric problemei, substratul (rit, mit) și „stratul” baladei.

Monografia e consacrată, cu precădere, versiunii românești a baladei, dar considerată în ansamblul materialului internațional. Drept urmare, autorul face istoricul general și critica cercetărilor sud-est europene, germane, anglo-saxone, italiene etc. (pp. 17—70). Informația autorului depășește tot ce s-a înfăptuit pe plan internațional ca efort de documentare pe problemă. Bibliografia, excelentă, cu cca 650 de poziții, inserînd și titluri care la rîndu-le însușează vaste bibliografii, se apropie de exhaustiv. Prea puțin pare să fi fost lăsat de o parte. Am sugera doar, pentru o necesară ediție a doua (într-o limbă de largă circulație, lucrarea adresîndu-se în grad înalt și cercetătorilor străini, pentru care doar un rezumat, ca în prezenta ediție, nu e de ajuns — v. și recenzia lui Felix Karlinger în „Jahrbuch für Volksliedforschung”, 19 (1974), p. 206), pe lângă adoptarea bibliografiei noi eventual survenite, și asumarea *directă* a surselor din sursele utilizate de M. Eliade (1943 — Budge, Schmitz, Crooke, Bastian, Perry, Dhorme, Robertson Smith, Preller, Lasaully, Gaster — *The Exempla of Rabbis* —, Meyer,

Oldenburg, Danthine, Crawley, Przyluski; 1970 — Burdick, Kaltenmark, de Vries, Nyberg, Matignon, Jensen, mai ales), dar neexploatare în *Meşterul Manole*. În plus, ca adăugiri mărunte, am sugera: D. Marmeliuc, *Figuri istorice româneşti în cîntecul popular...*, Bucureşti, 1915 (Extr. „An. Ac. Rom.”); I. Ionescu, *Căderea podurilor*, „Natura”, 16 (1922), nr. 1; *Un obicei curios...*, „Almanahul evreiesc”, 1932, p. 210; Al. Carussy, *Umbrele în credinţele populare*, „Conv. literare”, 67 (1934), pp. 553—559. Informaţii utile privind ipoteza originii albaneze a baladei (după *Historia e letërisisë shquipe*, Tirana, 1959, vol. I), şi infirmarea ei, cuprinde articolul Luciei Djamo (1965), utilizat în monografie, dar numai ca sursă de variante (p. 341). La bibliografia copioasă, prezintă în carte, a unui specialist al problemei cum a fost R. Kaindl, am adăuga pasajul cu implicaţii privind tema *Manole* dintr-un articol cu tematică alogenă (v. „Zeitschrift für österreichische Volkskunde”, VI. Heft, 1900, pp. 238—239). Pentru riturile şi miturile romane, privind şi construcţiile, ar putea prezenta interes A. Alföldi *Early Rome and Romans*, Ann Arbor, 1963; R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy (Books 1—5)*, Oxford, 1965. De altă parte, nu ar fi inutilă reexaminarea eseisticii pe tema *Manole* — folosibilă, uneori, şi folcloristic — a criticilor, poezilor (N. Manolescu, L. Ulici, Gr. Hagiu etc.), esteticienilor (L. Rusu).

Nu ignorăm dificultăţile, adesea exasperante, ale informării, îndeosebi cînd e vorba de bibliografie străină. Socotim însă că o cercetare de importanţă şi calitatea *Meşterului Manole* merită, dacă nu o — himerică — completitudine bibliografică, măcar cea mai strînsă aproximare a acesteia.

În capitolul consacrat obiceiurilor şi credinţelor, pe lingă sistematizarea informaţiilor — cele mai multe, în domeniul românesc, fie culese, fie pentru prima oară valorificate de autor —, se procedează la analize relevante, precum cea a mutaţiilor afectînd economia ritului: chiar şi în versiuni atenuate (zidirea umbrei) operează o dublă reducţie, *externă* (zidirea umbrei socotită necesară numai la clădiri de seamă) şi *internă* (zidirea umbrelor de incurabili, bătrîni matusalemici etc.). Interesantă este şi punerea în valoare de informaţii noi privind sofisticarea ritului prin substituiri de fotoportrete (pp. 86, 133—136 etc.).

Autorul aduce o sumă de clarificări critice bibliografiei. O serie de popoare fino-ugrice (finezi, maghiari) par să ignore — arată Taloş (p. 32) — credinţele în spiritul casei şi respectivele obiceiuri. Autorul rectifică astfel trimiteri din *Motif-Index*-ul lui St. Thompson (sub V, P. 318—S. 261). După cum rectifică inadvertenţe bibliografice din Vargyas (p. 33) etc.

O preţioasă contribuţie de natură teoretică — care ar fi meritat o mai amplă argumentare — e semnalarea similarităţii de esenţă care apropie riturile de construcţie de categoria *riturilor de trecere* (p. 61).

Analiza legendelor (pp. 99—107) are caracter funcţional. Autorului nu-i scapă statutul *literar* al acestora — statut bine pus în lumină de O. Papadima (1962). Dar un număr important de legende, găşibile „în lucrările etnologilor şi antropologilor din trecut, au ajuns la noi — arată autorul — prescurtate, fără detaliile specifice literaturii” (p. 112). În consecinţă, se procedează, judicios, la analiză pur motivică.

În secţiunea consacrată baladei, Taloş ne dă cea mai completă istorie critică a culegerilor (pp. 139—142, dar şi 40—66), începînd cu probabila primă consemnare a temei (Struve, 1793) şi pînă în jur de 1970. Se adaugă (pp. 142—143) analiza condiţiilor *circulaţiei*, în declin, a baladei/colindei (în Transilvania, cantonarea în repertoriul feminin; media de vîrstă înaintată a informatorilor; atrofia textelor etc.). Utilă ar fi fost aici, credem, evocarea rezultatelor lui G. Habenicht (1963) în cercetarea fenomenelor de „*Zersingen*”, reconstruire etc., pe texte *Manole*.

Un segment de maximă relevanţă al cărţii e consemnarea anchetei autorului asupra răspîndirii (între 1900—1966) a colindei *Manole* în sătul natal, Prodăneşti — Sălaj (pp. 143—155), consemnare însoţită de portrete de personalitate ale unor informatori, de scheme de

transmitere, liste de purtători de folclor, informații adiacente (din Muntenia, Moldova, restul Transilvaniei). Toate acestea încheagă, pregnantă, imaginea modului cum moare un cîntec. Cititorului îi e dat astfel să descopere că raportarea unor date de biologie folclorică poate conține melancolia și emoția unei elegii.

În monografie, cîntecul e prezent în 165 de variante românești. Meritul autorului în constituirea corpusului este excepțional. Nu numai prin aceea că cca 40% din variante — pe lângă un considerabil număr de legende, tradiții, obiceiuri — sînt culese direct de el, dar și prin faptul că grație culegerilor, comunicărilor, studiilor sale, publicate în pregătirea actualei cărți (1962, 1968, 1969, 1972), a fost stimulată, începînd din 1958, depistarea temei și de către alți cercetători. Totodată autorul are meritul de a fi pus în circulație, ca nimeni altul, resurse bibliografice și de arhivă existente.

Privitor la corpus, socotim că varianta din „Societatea de miine”, 16 (1939), pp. 68—72, ar fi putut fi preluată; pe de altă parte, socotim că ar fi util de cercetat cîmpia Mureșului, de unde o variantă — hirsută (reconstruită?), dar sugestivă — a fost publicată în 1971 (v. „Steaua roșie”, 23 (1971), nr. 4185, Zaul de Cîmpie—Mureș).

Partiția tipologică, morfologia sînt operate minuțios și ilustrate cu citate a căror decupare și inserare în discursul critic se face cu justețe și gust sigur, oferind cititorului un acces eficace, deși segmentar, la texte.

Analiza diferențială a tipurilor include și trimerii, revelatorii, la repertoriul epic, descîntec, basm, colind.

Pe de o parte *psihologiile*, pe de alta *morala* gesturilor (exterioare, lăuntrice) ale personajelor sînt urmărite, constante ori variabile, de la variantă la variantă.

Subordonat acestei modalități, întemeiate pe comprehensiune nemijlocită și citat semnificativ, subcapitolul *Structură, stil* (pp. 265—320) rămîne un auxiliar tehnic tratînd inserarea motivelor și tropilor, variabilitatea lor, corelarea cu fondul motivic internațional. Ceea ce, evident, nu exclude posibile abordări din unghiul poeziei formale de gen, al retoricii etc.

În temeiul analizei, autorul formulează teze și observații majore: generarea, cîndva, a versiunii actuale baladă, la sud și est de Carpați, de către un tip de text (inițial uniform diseminat în teritoriu și imaginabil ca similar colindei transilvănene actuale), care se va fi fost localizat la Curtea de Argeș sub impresia pricinuită de cîntecul lui Neagoe — de unde, propoziția teoretică privind posibila *intinerire* a unui text arhaic prin acțiunea unei incidențe istorice (pp. 260—264); soluționarea — propune autorul — a contradicției dintre interdicția tradițională, pe de o parte, și opțiunea (Manole, Neagoe) pentru „un zid părăsit”, pe de altă parte, prin aceea că există, de asemenea tradițional, și o recomandare contrară, pînă acum ignorată (*vechi*, zidurile vor fi comportat *in illo tempore* rituri de asigurare care ar cruța noi sacrificii) (pp. 314—316); involuția, modernă (în Transilvania etc.), a poemei, decăzînd în legendă și inversînd, semnificativ, ordinea [legendă, baladă] inițial dată (pp. 265—267). Prin natura lor profundă, indiferent de eventualele amendamente pe care cercetări ulterioare le-ar putea aduce, aceste propoziții se constituie în eiștigiuri definitive, ca atare, ale cunoașterii.

Delicată rămîne problema datării versiunii-baladă. Paul de Alep — remarcă autorul —, evocînd în însemnările sale Curtea de Argeș la mijlocul veacului al XVII-lea, reproduce cunoscutul miracol al icoanei, nu însă și mitul *Manole*. S-ar părea deci că la un secol și mai bine de la înălțarea mănăstirii tema *Manole* nu se va fi fost încă fixat la Curtea de Argeș (p. 317). Ceea ce ar disloca părerea lui Caracostea: balada ar data de la tirnosire (1517), praznic cu multă oșpețime balcanică aducătoare a cîntecului.

Dar ipoteza lui Caracostea — de fapt formulată anterior încă de Marmeliuc, *op. cit.*, p. 78 — devine, în esență, caducă nu prin Paul de Alep, ci prin *dezvăluirea existenței colindei*. Căci faptul că un arhidiacon precum Paul de Alep menționează o legendă perfect coerentă cu ideologia bisericii, dar nu și un mit necanonic, s-ar putea explica în felurite chipuri, nu neapărat însă prin inexistența conexiunii dintre mit și mănăstire, ba nici măcar prin necu-

noaşterea de către numitul prelat a mitului localizat (v. și recenzia lui O. Birlea în „Limbă și literatură”, III, 1973, p. 548). Dar nu numai atât. O încercare de parțială recuperare a ipotezei Marmeliuc-Caracostea nu ar fi cu totul absurdă, în măsura în care versiunea-baladă, propulsată de prestigiul mănăstirii, va fi fost totuși rod și al interferenței a ceea ce putem presupune că va fi fost versiunea românească (arhaică, generală), cu înrîuriri sudice.

O amplă secțiune (pp. 321—392) e rezervată comparării versiunilor balcanice ale baladei, tot pe temeii motivic, utilizându-se larg și texte culese în condiții de exigență științifică (arhivele din Zagreb, Atena etc.). Pe drept, autorul subliniază — deși a dispus de 382 de variante, în șapte limbi sud-estice — insuficiența, cantitativă și calitativă, a materialului.

Circumscrierea individualității fiecărei versiuni, a ariilor și direcțiilor probabile de difuziune, a obârșiei zonale a diferitelor motive etc., e întreprinsă cu sagacitate.

Cu deosebire importante sînt concluziile generale (pp. 386—392). Fondul motivelor epice comune, pansud-est europene, e *minim*. Dar — am observa — el coincide riguros cu inventarul motivic al *colindei* transilvănene. Ceea ce evidențiază încă o dată semnificația-cheie, pentru întregul tablou al problematicii cîntecului balcanic, deținută de colinda transilvănă, a cărei existență și importanță au fost dezvăluite în cea mai largă măsură datorită cercetărilor capitale ale lui I. Taloș. Apoi, răspîndirea cîntecului în întreg sud-estul și absența lui la slavii răsăriteni și apuseni, la maghiarii din Ungaria, confirmă — în spiritul liniei Hasdeu-Iorga și în consens cu sugestiile lui M. Eliade (1943) și cu ipotezele fundamentate de Mihai Pop (1963) — calitatea de bun cultural de substrat, născut pe sol sud-estic, a cîntecului. Care — subliniază Taloș — va fi fost la obârșie *ritual* dat fiind că în ariile extreme (nordul Transilvaniei, Grecia) și azi cîntecul conservă consistență ceremonială (colind, respectiv cîntec funebru).

Autorul nu-și propune epuizarea radicală a tuturor problemelor abordate explicit, nici, cu atât mai puțin, a problematicii implicite. El optează pentru formula cercetării „deschise”, cea mai potrivită stadiului actual al cunoașterii. O serie de aspecte rămîn prin urmare de abordat ori de adîncit (bunăoară, semnificația implicării visului, problematica muzicală — amintim studiul, de pionierat, al Ghizelei Sulițeanu (1969) —, problematica socio-etnografică a zidarului — cine zidește? cu ce statut corporativ, moral etc.? — ș.a.m.d). E, altfel zis, o cercetare fertilizatoare care încită la cercetare, aptă fiind să suscite vocații, să stimuleze interese diverse, inițiative interdisciplinare.

De pe acum însă, această carte — scrisă clar, elegant, simplu — este, pe plan internațional, demersul etnologic cu cea mai largă deschidere documentară și care, interogînd materialul — praxis, mentalitate, artă — din perspectiva unică a baladei, pune bazele teoriei genetice celei mai plauzibile, înzestrate cu premisele materiale cele mai semnificative.

Radu Niculescu

Bartók dolgozatok [Lucrări Bartók], București, Editura Kriterion, 1974, 260 p.

O nouă inițiativă a Editurii Kriterion face ca zestrea muzicologiei din țara noastră să sporească cu încă un volum. Numele lui Bartók pe frontispiciul unui volum de studii îi inspiră specialistului căruia i se adresează cartea un sentiment de respect și de sinceră emoție, care se îmbină aproape instantaneu cu o neastîmpărată curiozitate.

Poate primul și cel mai de preț merit al realizatorilor acestei opere este acela de a fi confirmat pînă la cea din urmă filă așteptările: nivelul și ținuta științifică a tuturor lucrărilor, fără excepție, cinstesc personalitatea eminentă a aceluia care a fost Béla Bartók.

Prefața, semnată de redactorul volumului, László Ferenc, în afară de utilitatea de instrument orientativ, necesar pentru o mai rapidă deslușire a conținutului cărții, este semnificativă și prin învățămintele pe care le putem extrage cu privire la esența muncii de redactare a unui astfel de volum, încît rezultatul să fie o reală operă colectivă, în care fiecare participant să simtă în mod egal responsabilitatea față de întreaga reușită a realizării. Este poate inutil să spunem că această responsabilitate colectivă reprezintă izvorul aceluși spirit de colaborare și de bucurie care se degajă din lectura tuturor articolelor.

Cuprinzînd 13 lucrări, aparținînd tot atîtor autori, colaboratorii se recrutează dintre cunoscuți muzicologi și etnomuzicologi români și maghiari. Sfera tematică, la fel de variată ca și lista autorilor, reprezintă totuși o unitate în concepție, printr-o atentă alegere a subiectelor, totdeauna pusă în slujba țelului comun: a scoate în relief mereu alte aspecte ale valorii ideologice militante, profund umane și astfel profund progresiste a operei complexe a lui Béla Bartók, dragostea și marea sa prietenie și prețuire față de poporul român și comoara sa artistică muzicală, legăturile sale de prietenie cu muzicienii români de frunte cu care a conlucrat și pe care i-a stimat, indiferent de vitregiile timpurilor care s-au abătut pe aici în prima parte a acestui secol XX.

Din Prefața redactorului aflăm și istoricul alcătuirii prezentului volum de studii, de acest istoric fiind legate și cele trei categorii de lucrări pe care le conține.

O primă categorie de lucrări cuprinde republicări de diferite studii, fiecare republicare fiind însă foarte bine motivată. Bunăoară, studiul lui Miklós Szalai (*Muzica intunericului și a lumini*), deși îmbrăcat în haina simplă a popularizării, este totuși un studiu științific de o autentică ținută de specialitate și de aceea trebuia să fie inclus și într-o colecție de profil științific ca cea de față. (Lucrarea a văzut lumina tiparului pentru prima oară în anul 1965, în revista „Korunk”, stîrnind un puternic ecou.) De asemenea, fragmentul preluat din opera postumă a lui Mihai Rădulescu *Violonistica enesciană* (București, 1971) a fost publicat prima oară în limba maghiară în numărul revistei „Korunk” închinat lui Béla Bartók (1970, nr.8) și a fost inclus în volumul prezent sub același titlu: *Originalitate și personalitate în opera lui Enescu și Bartók*. La fel și lucrarea lui J. Jagamas, apărută inițial în limba română în „Revista de muzicologie” (Cluj, 1966) sub titlul *Sisteme tonale în „Microcosmos” de Béla Bartók*, dar care a apărut în limba maghiară numai într-o formă prescurtată (în „Igaz-Szó”, 1970/9). În sfîrșit, și lucrarea lui István Angi, *Lupta dintre frumos și urît în muzica lui B. Bartók*, deși este o lucrare de strictă specialitate muzicologică, utilă pentru orice cercetător, a apărut într-o revistă de cultură generală (în revista „Művelődés”, 1971), astfel că republicarea sa aici devenea foarte bine motivată.

Categoria următoare o reprezintă studiile refăcute și dezvoltate la cererea redacției. István Almási, în studiul *Bartók și cercetarea folclorului maghiar din Transilvania*, și-a dezvoltat o lucrare mai veche, publicată în 1970 ([Bartók Béla] *Erdélyi magyar népzene kutatása*, în „Igaz-Szó”, 1970/9), iar V. Cosma (*Noi documente privind geneza volumului „Volksmusik der Rumänen von Maramures” de Béla Bartók*) și-a îmbogățit o publicare mai veche de documente (*Bartók și începuturile culegerilor de folclor românesc — pe marginea unor documente inedite*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, Seria teatru, muzică, cinematografie, tom 18, 1971, nr. 2) cu material nou, de asemeni inedit. Cunoscutul cercetător maghiar Demény János, care ne-a vizitat țara cu prilejul redactării unui alt volum de către aceeași editură, a oferit studiul „*Dansul ursului. Din non-muzică înțelegem muzică*”. *Observații la proiectul de studiu al lui József Attila*, care reprezintă publicarea în premieră a unui capitol dintr-un volum Bartók aflat încă în manuscris, „*Allegro barbaro*” — *Részletek egy megiraltan Bartók-életrajzból* [„*Allegro barbaro*” — fragmente dintr-o biografie Bartók nescrisă].

Ultima categorie de lucrări este reprezentată de studii scrise în cursul anilor 1970—1973, la cererea expresă a redacției și a editorului. Rolul acestuia din urmă a fost, uneori, și de a înlesni accesul la unele materiale importante și inedite care, puse la dispoziția autorilor, au putut duce la studii interesante prin caracterul lor original. Pe de altă parte, invitațiile adresate autorilor au sugerat subiecte care constituie aspecte majore ale cercetărilor Bartók din țara noastră. Contribuția editurii Kriterion la studiul lui András Benkő *Scrisorile lui Béla Bartók adresate lui Constantin Brăiloiu* a fost hotărâtoare, la fel ca și la cel realizat de prefațator, *Marginalii la un manuscris de Bartók*, prin punerea la dispoziția autorilor a materialului documentar (în primul caz scrisorile, în cel de al doilea fotocopiile manuscrisului). Studiile lui Iosif Herța („*Hore bihoreană*” — apărut cu titlul greșit în traducerea maghiară, la plural), Traian Mirza (*Corecturi în legătură cu unele localități din Bihor unde Bartók a cules muzică populară românească*), Ilona Szenik (*Cercelare și metodă*) și György Orbán (*Concertul de vioară de Bartók și dodecafonie*) au fost cerute autorilor de către redacție, uneori prin intermediul însuși al colaboratorilor, care au atenționat redacția asupra preocupărilor colegilor lor, deveniți astfel și ei, la rândul lor, colaboratori.

Am insistat atât de mult asupra conținutului propriu-zis de titluri și de autori, pentru a mijloci cititorului necunoscător al limbii maghiare cuprinsul atât de interesant și de variat al acestui volum de studii, care, dincolo de caracterul festiv, dedicat lui Bartók (și având în vedere în primul rând implicațiile de acest ordin al subiectelor tratate), prezintă interes pentru muzicolog în cele mai diferite planuri: estetic, filozofic, folcloric etc. — deschiderea foarte largă a unghiului de cuprindere tematică fiind, după părerea noastră, unul din principalele sale succese.

O idee salutară a editurii — existența unor foarte scurte rezumate în limbile maghiară, română, germană și engleză, grupate la sfârșitul volumului — face accesibilă unui număr mai mare de cititori esența fiecărui studiu.

Regretăm că spațiul nu ne îngăduie să ne oprim, măcar pe scurt, asupra fiecărei lucrări. Vom încerca, pentru a suplini această lipsă, o grupare tematică a studiilor. Este de remarcant că o astfel de grupare, chiar dacă reduce varietatea subiectelor la câteva teme majore, nu poate estompa impresia că aproape orice subiect tangent la opera sau la viața lui Bartók este implicit tangent la folclor!

Eстетica compozițională ocupă un loc important în preocupările autorilor prezenți în volum. Unele dintre acestea, ca de pildă studiile lui István Angi sau Miklós Szalai, deși sînt axate în jurul unor aspecte limitate — așa cum dealtfel este și firesc —, nu pot evita prin concluziile lor sau chiar prin simpla prezentare a materialului de studiu implicațiile filozofice și etice ale lui Bartók, atât de puternic legat de frământările din epoca sa. „Frumosul” și „urîtul” în muzica lui Bartók — ne arată I. Angi — sînt funcții estetice inseparabile de funcțiile etice ale artei lui Bartók. „Sinteza ideal-deformat-ideal în *Cantata profana* se ridică pînă la simbolul unității izvorite din opoziție” (p. 14). „*Cantata profana* este în același timp și un admirabil simbol al solidarității între popoare” (p. 16). Tot astfel nu se poate vorbi despre muzica lui Bartók ca *muzică a luminii și a întunericii* fără a sesiza de la început caracterul angajat al creației bartokiene. O angajare militantă care izvorăște, înainte de orice, din acea imensă dragoste față de poporul său, dar și față de întreaga omenire, care îl face nu numai să înțeleagă, ci și să simtă că libertatea propriului său popor este strîns legată de pacea și de prietenia cu toate popoarele în mijlocul cărora trăiește. Miklós Szalai, în studiul său, tocmai asupra acestui aspect al creației bartokiene reușește să ne atragă atenția, analizînd — cu o admirabilă competență, care conferă limbajului său științific claritate și putere de convingere — reciprocitatea între izvorul și implicațiile sociale concrete ale epocii

în care lumina și întinericul nu erau numai categorii estetice „pure” ale muzicii lui Bartók, ci elemente ale unei creații militante. Dintre creațiile scenice ale lui Bartók, autorul se oprește mai pe larg asupra operei *Cetatea prințului Barbă Albastră*, după ce analizează condițiile în care cunoscutul scriitor revoluționar ungar Béla Balázs creează libretul pe care Bartók îl va alege pentru opera sa. Ca și în alte cazuri, și aici analiza creației respective relevă legătura intimă a compozitorului cu folclorul („munca lui Bartók este într-adevăr deschizătoare de drumuri; el a creat tocmai prin intermediul genului de operă stilul maghiar al recitativului cîntat. Nu exagerăm cu nimic dacă afirmăm că, la realizarea planului armonic al operei, Bartók pornește tot de la caracterul pentatonic al cîntecului popular maghiar de stil vechi” — p. 23). Studiul lui Ferenc László (*Marginalii la un manuscris de Bartók*) reconstituie istoricul unui manuscris muzical, o recreare conștientă a unor piese proprii, dictată de condiții concrete date, cu prilejul unui recital dat la Tirgu-Mureș în anul 1922. Este interesant că folcloristul, citind acest studiu, este ispitit de a-l imagina pe marele compozitor, atît de temeinic cunoscător al „laboratorului” înlim al creațiilor populare, comparîndu-se cu anonimul creator-interpret, care de fiecare dată își re-creează opera, dînd la iveală variante la fel de valoroase ale uneia și aceleiași creații. Pentru că, așa cum arată autorul, „variantele” create *ad-hoc* la Tirgu-Mureș pot fi comparate ca valoare cu „originalele”!

Dacă lucrarea lui Ferenc László este greu de clasat în vreuna din categoriile tematice pe care am intenționat să le fixăm, atunci o serie de studii pot fi grupate laolaltă cu ușurință prin trăsătura lor comună: abordează latura activității folcloristice a lui Bartók în România. István Almási — cunoscut etnomuzicolog ce-și desfășoară activitatea la Cluj —, ca și colegul său Traian Mirza — un prețuit pedagog al învățămîntului muzical superior din aceeași localitate —, se ocupă de aspecte diferite ale muncii de culegător de folclor a lui Bartók. În timp ce I. Almási abordează problema generală a cercetărilor de folclor maghiar din Transilvania prin prisma activității folcloristice a lui B. Bartók, Traian Mirza aduce reale contribuții la o mai bună cunoaștere a localităților din Bihor în care muzicianul maghiar a cules folclor românesc, sesizînd (argumentat) unele greșeli în acest sens din trecut. „*Hore bihoreană*” de Iosif Herța, la unul din poli, și *Metodă și cercetare* de Ilona Szenik, la celălalt, cuprind între ele încă două studii importante pentru istoriografia folcloristicii bartokiene și românești, accentul principal căzînd pe publicarea unor documente în parte inedite: Viorel Cosma publică documente privind (nu numai) geneza volumului *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, iar András Benkő *Scrisorile lui B. Bartók către C. Brătioiu*. Fără îndoială, dintre aceste studii cel care depășește domeniul strict, legat de activitatea lui Bartók ca folclorist, este studiul Ilonei Szenik. Cercetătoare care s-a remarcat în lucrări originale, ca și în activitatea sa pedagogică, desfășurată la Conservatorul de muzică din Cluj, ca o pasionată investigatoare a microcosmosului structurilor cîntecului popular, cu vădite preocupări de lărgire a orizontului dincolo de granițele impuse de modelarea genurilor, atît în folclorul românesc cît și în cel maghiar, autoarea atrage atenția asupra uneia dintre cele mai importante laturi ale activității folcloristice, mereu „în litigiu” și mereu cu autorecunoașterea propriei sale imperfecțiuni, anume asupra problemei cardinale a sistematizării melodiilor. Recunoscînd în Bartók unul din pionierii acestui domeniu, autoarea discută euceririle mai recente ale folcloristicii românești (cu accent deosebit asupra *Melodei relative*. . . a Paulei Carp), lăsînd joc convingerii că, fără o strictă îmbinare a cercetării cu o metodă adecvată în tipologizarea melodiilor populare, unele concluzii teoretice vor fi imposibil de formulat.

Studiul lui I. Herța evidențiază valoarea istorică și unele implicații ale folclorului bihorean în creația compozitorului, concluziile fiind în același timp o contribuție la circum-

scrierea mai exactă a activității etnomuzicologice a lui Bartók, a importanței acesteia în folcloristica românească. Studiul lui András Benkő ar merita și el mai mult decât ne îngăduie spațiul. Merită o apreciere aparte, dincolo de caracterul interesant, uneori chiar emoționant al scrisorilor, incursiunile foarte documentate pe care le prilejuiesc autorului în domeniile tangente la subiectul sau la personalitățile implicate în corespondența respectivă. Astfel, studiul lui A. Benkő devine o reală și originală contribuție la înțelegerea relațiilor de prietenie și de colaborare între cele două personalități ale etnomuzicologiei europene : B. Bartók și C. Brăiloiu.

Recunoscînd meritele indiscutabile ale autorilor, dar mai ales ale redactorului și ale editurii, nu dorim să îndeplinim o formalitate de curtoazie, ci să sugerăm o republicare în limba română măcar a unei părți din volum, eventual prin contribuția mai multor publicații de specialitate.

Adrian Vicol

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

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

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

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA
ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GH. VRABIE, *Folclorul. Obiect-principii-metodă-categorii*, 1970, 556 p., 23 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, *Etnologie juridică*, 1970, 340 p., 16,50 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Izvoare folclorice și creație originală*.
Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga,
Ion Barbu, Vasile Voiculescu, 1970. 328 p., 21,50 lei.
AURELIAN I. POPESCU, *Cintee bătrânești din Oltenia*, vol. II, 1970, 464 p.,
22 lei.
OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Temelii folclorice și orizont european în
literatura română*, 1971, 479 p., 26 lei.
ANDREI BUCȘAN, *Specificul dansului popular românesc*, 1971, 454 p., 30 lei.
NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), *Țara Birsei*, I, 1972, 476 p., 52 lei.
ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, 1972, 271 p., 27 lei.

Rev. etn. folc., t. 20 nr. 1, p. 1-100, București, 1975.

