

326

Folclor

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

2

Tomul 10

BUCUREȘTI

Nr. 1

5739

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R. ;
prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R. ;
I. MUȘLEA ; FLOREA BOBU FLORESCU ; GH. CIOBANU ;
VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție :

N. JULA

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

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

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

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite la comitetul de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”.

APARE DE 6 ORI PE AN

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

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10

1965

Nr. 1

SUMAR

STUDII

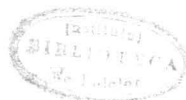
	Pag.
MIHAI POP, Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare	3
G. HABENICHT, Contribuții la studiul unui cîntec popular închinat zilei de 23 August	13
L. MUREȘANU, Muncitorii români reșițeni și mișcarea cultural-artistică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea	29

MATERIALE

E. MOLDOVEANU-NESTOR, Cununa — sărbătoare a secerișului (II)	43
I. VLĂDUȚIU, Aspecte etnografice ale păstoritului în Moldova de sud	81

NOTE ȘI RECENZII

ANDREI BUCȘAN, Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc	89
R. VULCĂNESCU, Etnografia la Congresul internațional de la Moscova	98
M. POP, Două congrese folclorice internaționale	101
G. SULIȚEANU, Lucrările secției de muzică populară la cel de-al VII-lea Congres internațional de antropologie și etnologie ținut la Moscova, august 1964	106
V. ADĂSCĂLIȚEI, Giovanni B. Bronzini, <i>Principali generi e forme della poesia popolare italiana</i>	107
AL. PIRU, I. C. Chițimia și D. Simonescu, <i>Cărțile populare în literatura românească</i>	109
G. MORARU-PÔPA, Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961	113



REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10

1965

Nº 1

CONTENTS

STUDIES

	<u>Page</u>
M. POP, National Traits and Historical Stratifications in the Folk-Tale Style	3
G. HABENICHT, Contributions to the Study of a Folk Song dedicated to the 23 rd of August	13
L. MUREȘANU, The Rumanian Workers of Reșița and their Cultural and Artistic Movement at the End of the 19 th and Beginning of the 20 th Centuries	29

MATERIALS

E. MOLDOVEANU-NESTOR, The Garland, a Harvest Festival (II)	43
I. VLĂDUȚIU, Herding in Southern Moldavia: some Ethnographical Aspects	81

NOTES AND REVIEWS

A. BUCȘAN, Some Problems of the kinetic System in the Rumanian Folk Dance	89
R. VULCĂNESCU, Ethnography at the Moscow International Congress	98
M. POP, Two International Folklore Congresses	101
G. SULIȚEANU, Proceedings of the Folk Music Section of the VII th International Congress of Anthropology and Ethnology held in Moscow, August 1964	106
V. ADĂSCĂLIȚEI, Giovanni B. Bronzini, <i>Principali generi e forme della poesia popolare italiana</i>	107
AL. PIRU, I. C. Chițimia and D. Simonescu, <i>Folk fiction in the Rumanian literature</i>	109
G. MORARU-POPA, The 1959—1961 Year Book of the Ethnographic Museum of Transylvania	113

CARACTERE NAȚIONALE ȘI STRATIFICĂRI ISTORICE ÎN STILUL BASMELOR POPULARE *

MIHAI POP

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

I-X-1964

Studiile efectuate în ultimul timp în legătură cu caracterele specifice, naționale și regionale, ale basmelor, fie că au avut în vedere creațiile unui singur popor ori s-au referit prin comparare la folclorul mai multor popoare, au pus în discuție unele aspecte esențiale pentru cercetările de această natură. Ele au arătat că problema este prea complexă pentru a putea fi rezolvată numai pe planul repertoriului de teme, subiecte și motive și discutată în chip general, doar în lumina vagă a psihologiei popoarelor. Dincolo de preferința unor popoare pentru anumite teme, subiecte sau motive și de neaderența folclorului lor la altele, specificul național al basmelor reiese din felul în care acestea oglindesc: locurile în care se realizează, modul de trai al oamenilor care le povestesc, stările sociale în care trăiesc acești oameni, felul lor de a gândi, concepțiile lor despre lume și viață, năzuințele lor, orizontul lor cultural, artistic. Unele din aceste elemente determină, altele caracterizează psihologia poporului¹. Aceste elemente nu operează uniform asupra întregului repertoriu de basme al unui popor sau a unei regiuni, ci capătă pondere diferită în raport cu caracterele proprii ale diferitelor zone folclorice, cu individualitatea creatoare a povestirilor, cu colectivitățile de ascultători, cu mediile sociale cărora atît unii cît și ceilalți aparțin, cu profesiile pe care le practică.

Maja Bošković-Stulli arată că la diferitele popoare caracterele naționale ale basmelor se pot prezenta diferit. La popoarele care în cursul

* Comunicare prezentată la 5 septembrie 1964 la Atena la Congresul Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare.

¹ v. Paul Delarue, *Le conte populaire français*, t. I, Paris, 1957, p. 34—46; Ortutay Gyula, *Magyar népmesek*, Budapesta, 1960, p. 58—62; Járomir Jech, *Tschechische Volksmärchen*, Berlin, 1961, p. 532—533; E. V. Pomeranțeva, *Русская народная сказка*, Moscova, 1963, p. 20; C. Bărbulescu, *Proza populară. Poveștile. Istoria literaturii române*, I, București, 1964.

veacurilor au avut o dezvoltare uniformă, un singur centru politic și o viață culturală unitară, unde procesul de formare a națiunii s-a desfășurat ritmic, basmele populare poartă pecetea acestei dezvoltări, apar mai unite. În schimb la popoarele la care procesul de dezvoltare a fost accidentat, căzînd sub influența diferitelor sfere culturale și neavînd o unitate politică, ca la popoarele Jugoslaviei, basmele populare poartă pecetea acestei diversități². În același spirit Járómír Jech semnalează rolul pe care limba, dialectele cu expresivitatea lor proprie, cu melodia și ritmica graiurilor locale, îl au în caracterizarea basmelor unui popor, în speță a basmelor cehe³.

Cît privește influența structurilor sociale deosebite, Lutz Röhrich semnalează faptul că în sec. al XIX-lea și al XX-lea nu s-au schimbat numai basmele, ci și profesiunea povestitorilor. Dacă altădată basmele se culegeau de obicei de la țărani în șezătoare astăzi le culegem tot mai des la oraș de la diferiți meseriași. Acest fapt caracterizează basmele epocii noastre⁴.

Nu mai puțin importante pentru sesizarea complexității problemei sînt și constatările în legătură cu interferențele dintre basmele diferitelor popoare, ca faptul că unele caractere aparțin basmelor mai multor popoare și denotă unități regionale mai mari sau înrudiri de limbă și de cultură mai vechi⁵. Interesante în această privință sînt cercetările recente asupra modului de transmitere a basmelor în cadrul aceleiași zone, de la un popor la altul, prin povestitori bilingvi⁶.

Anumite popoare găsindu-se la zonele de interferență dintre sferele culturale mai mari, basmele vor purta diferite semne ale acestor interferențe. Acesta este fără îndoială cazul popoarelor din sud-estul Europei pe teritoriul cărora se interferează cultura Orientului apropiat cu cultura Europei Centrale și chiar a celei apusene.

Urmărind ideea comunităților culturale mai largi, Max Lüthi arată că dincolo de caracterele specifice basmelor fiecărui popor, fiecărei epoci și fiecărui povestitor cu personalitatea puternică, putem vorbi totuși de o comunitate a basmelor europene caracterizată prin tendința spre aceleași personaje și folosirea aceleiași recuzite, prin păstrarea aceleiași scheme a desfășurării acțiunii, aceluiași mod de prezentare a faptelor⁷. Deci ceea ce caracterizează basmul european este relativa lui unitate structurală.

Aceasta explică de ce unele elemente de structură au fost luate în considerare și de alți folcloriști preocupați de determinarea caracterelor specifice ale basmelor. Totuși pe acest plan cercetările sînt încă de-abia

² Maja Bošković-Stulli, *Regionalna, nacionalna i internacionalna obilježja narodnih pripovijekâ*, Beograd, 1963, p. 90.

³ I. Jech, *op. cit.*, p. 333—334.

⁴ Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, 1965, p. 162.

⁵ v. C. W. Sydov, *Volksmärchen unter ethnischen Gesichtspunkt*—Selected Papers on Folklore, Copenhagen, 1948, p. 220—242; Ortutay Gyula, *op. cit.*, p. 61; J. Jech, *op. cit.*, p. 534; Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 90.

⁶ Linda Déghova, *Járómír Jech, Příspěvek k studiu interethnických vlivů v lidovém vyprávění*, in „Slovenský Národopis“, V, 6, 1957, p. 567—608.

⁷ v. Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, 1962, p. 23.

la început. Cu excepția lucrării lui V. I. Propp ⁸ pentru basmele ruse, nu avem pînă acum lucrări de analiză structurală sistematică pentru basmele altor popoare. Sîntem însă convinși că analiza profundă a structurii basmelor unui popor poate aduce o contribuție hotărîtoare în definirea caracterelor specifice și poate da în general cercetărilor de această natură, mai multă precizie. Făcută sistematic, pe scară internațională, ea ar fi un corolar important al cercetărilor întreprinse pînă acum în legătură cu tipologia temelor, subiectelor și motivelor și ne-ar ajuta la descifrarea caracterelor specifice, naționale sau zonale.

Discutînd caracteristicile basmelor turcești, W. Eberhard și P. N. Boratov arată că ele nu se pot stabili decît dacă privim basmele în ansamblul culturii poporului, dacă stabilim corelațiile fiecărui basm cu celelalte basme, ale repertoriului național ⁹. Ei stabilesc astfel un important principiu metodologic valabil atît pentru cercetările asupra basmelor unui popor cît și pentru cele comparate: principiul necesității corelării materialelor cercetate în cadrul categoriilor de gen cărora aparțin dar și în cadrul unităților teritoriale pe care le studiem, în ansamblul culturii poporului cercetat.

Foarte importantă metodologic mi se pare și constatarea Lindei Dégh în legătură cu necesitatea de a avea în vedere în cercetarea comparată și „biografia” basmelor, formele lor reale povestite în mediile folclorice diferite și rolul povestitorilor ca indivizi purtători ai tradiției și înnoitori ai ei ¹⁰.

Un alt element important pentru metoda de cercetare ni se pare cel sesizat de Maja Bošković-Stulli: necesitatea de a ține seama de timpul și ambianța în care s-au cules basmele, de orientarea și interesele culegătorilor ¹¹. Într-adevăr, pentru a compara cu rezultate științifice a căror valabilitate să nu fie constatată, materialele ce trebuie să stea la baza cercetărilor privitoare la caracterele specifice ale basmelor, se cere ca aceste materiale să fie efectiv comparabile, să aibă același grad de autenticitate. Ori, sub acest aspect, colecțiile care se folosesc pînă acum sînt inegale. O precizare filologică a valorii lor în raport cu autenticitatea textului este necesară pentru orice fel de cercetare. Ea este însă indispensabilă pentru studierea structurii basmelor.

Cît de importantă este cuprinderea întregului repertoriu de basme și corelarea fiecărui element cu celelalte elemente ale categoriilor de gen ca și verificarea autenticității faptelor, pentru a ajunge la rezultate incontestabile se vede din îndoielile pe care le-a ridicat cercetarea lui R. S. Booggs. Acesta, deși a folosit metoda modernă a statisticii și s-a ostenit în investigații migăloase, a ajuns la generalizări ce nu s-au dovedit conforme cu realitatea ¹². Oricare metodă modernă, deci și cercetarea structurală și sta-

⁸ *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1956.

⁹ W. Eberhard — P. N. Boratov, *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden, 1953, p. 24—61.

¹⁰ L. Dégh, *Cîinele țarului* (Aa-Th* 449/A) în tradiția populară maghiară, în „Revista de folclor”, IV, 1959, 1—2, p. 205—206.

¹¹ Maja Bošković-Stulli, *op. cit.*, p. 91.

¹² v. R. S. Booggs, *A Comparative Survey of the Folktales of ten Peoples*, în: „F.F.F.”, p. 92, Helsinki, 1930.

tistică, poate da rezultate valabile numai dacă izbuteste să cuprindă întreg materialul asupra căruia cercetătorul vrea să se pronunțe și dacă acest material oferă, din punct de vedere al autenticității, date comparabile.

Cîteva cuvinte încă în legătură cu cuprinderea cercetărilor. Fără îndoială că față de considerațiile cu caracter general pe care le face în legătură cu specificul basmelor germane și a basmelor ruse A. von Löwis of Menar¹³ și față de cele și mai generale ale lui F. v. d. Leyen¹⁴ limitarea Elisabetei Koehlin la compararea versiunilor franceze și germane ale temei „soțului animal”¹⁵ este un important pas spre o mai mare precizie. Multe monografii tematice de această natură, monografii care să țină seama de toată problematica complexă a cercetărilor și de cele cîteva observații metodologice, ar permite o sinteză asupra caracterelor basmelor diferitelor popoare și asupra trăsăturilor comune ale basmelor europene.



Cum ați putut constata din sumara trecere în revistă a rezultatelor cercetărilor mai recente, putem vorbi în domeniul basmelor populare de stil individual, de stiluri zonale și de diferențe stilistice în raport cu categoriile sociale, cu profesiunea povestitorilor și ascultătorilor, apoi de stiluri regionale și de elemente stilistice de cuprindere mai largi. Pînă acum însă diferențierile stilistice au fost privite mai mult static. Aceasta probabil datorită faptului că cercetătorii au operat în general cu materialul din culegeri și au ținut prea puțin seama de realitatea folclorică vie, de caracterul ei dinamic, de mutabilitatea ei, deci de schimbările ce intervin în elementele care le caracterizează în raport cu determinările lor istorice, cu concepțiile și orizontul artistic al povestitorilor și al mediilor folclorice în care povestesc. Asupra acestui aspect, ca încă unul din aspectele esențiale pentru cercetarea caracterelor specifice ale basmelor populare, aș vrea să mă opresc puțin.

În lucrarea sa *Märchen und Wirklichkeit* Lutz Röhrich se întreabă dacă în general putem vorbi de o unitate istorică a caracterului național și afirmă că în domeniul basmelor avem nu numai stiluri naționale, ci, în cadrul lor, și stiluri de epocă (p. 137). Mai categorică, E. V. Pomeranțeva afirmă că specificul național al basmelor nu poate fi dezvăluit dacă nu ținem seama de determinările lui istorice¹⁶.

Într-adevăr, dacă basmele oglindesc modul de viață, structura socială, concepțiile despre lume, gîndurile și năzuințele anumitor colectivități, orizontul cultural artistic al oamenilor, iar acestea evoluează în raport cu determinările social-economice, este firesc ca și basmele să evolueze, să-și schimbe repertoriul de teme, subiecte și motive și structura artistică; deci unele din elementele de bază care caracterizează acest gen al creației populare. Chiar subiectele de circulație internațională nu intră în repertoriul unui popor toate de o dată și localizarea lor în diferite momente ale evoluției

¹³ *Der Held im deutschen und russischen Märchen*, Leipzig, 1952.

¹⁴ *Die Welt der Märchen*, Bd. II, 1960.

¹⁵ *Wesenszüge des deutschen und französischen Volksmärchens*, Basel, 1945.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 20.

genului poartă amprenta stilistică a momentului respectiv și a stadiului în care se găsește genul în evoluție.

Un exemplu luat din folclorul Europei Centrale și din folclorul român va ilustra sper destul de elocvent cele afirmate. Basmul AT 301 A *Die Prinzessinen in der Unterwelt* răspîndit la români, maghiari, cehoslovaci și germani arată prin compararea diferitelor versiuni naționale, că realizările popoarelor din această parte a Europei se găsesc în raport cu formele tradiționale, pe diferite trepte.

Variantele românești din colecțiile anterioare primului război mondial¹⁷ desfășoară acțiunea pe plan fabulos și au toate atributele basmelor fantastice. Fetele de împărat sînt furate de zmei și salvate de erou, fecior de împărat sau de om de rînd dar cu naștere miraculoasă. Eroul întîlnește pe Statu Palmă Barbă Cot și biruie pe zmei. Unele variante implică motivul opririi timpului prin legarea personagiilor mitologice ce întruchipează înserarea, miezul nopții și zorile, altele slujirea zgripturoaicei pentru obținerea calului năzdrăvan. În general toate se încheie cu motivul tovarășilor necredincioși. Unele cuprind în încheiere și motivul copilului porcar și al soției urgisite.

Basmele maghiare A *feneketlen kút* și *Estefia, Ejjelfia, Hajnalfia*¹⁸ sînt de aceeași factură ca și cele românești. Au și ele toate atributele basmelor fantastice. De altfel după datele catalogului lui Dr. Berze Nagy János¹⁹ toate basmele maghiare de acest tip publicate în colecțiile mai vechi, păstrează caracterele stilistice tradiționale.

Despre versiunile cehe ale acestui tip, Járomir Jech afirmă că sînt cele mai frecvente printre basmele cehe. În varianta cehă publicată de Járomir Jech²⁰, eroii nu păzesc un măr sau un păr de aur, ci un lan de mazăre. Ei sînt fii de țaran dar nu se nasc în chip miraculos. Lanul de mazăre nu este prădat de un zmeu sau de un balaur, ci de un strigoi pe care eroul Frantik îl urmărește cu toți sătenii pînă la fîntîna din pădurea de la marginea satului. Cînd Frantik coboară pe tărîmul celălalt nu ajunge la castelele de aramă, de argint și de aur, ci într-un simplu coridor cu mai multe uși. Bate la o ușă și i se răspunde în germană „Herein”. De altfel, cum arată Lutz Röhrich, și în basmele daneze diavolul vorbește nemțește²¹. Pe tărîmul celălalt monstrul nu mai este strigoi, ci balaur și este biruit de erou prin puterea pe care i-o dă inelul miraculos. Cu toate elementele fabuloase din partea a doua, versiunea cehă este mai mult o povestire misterioasă decît un basm fantastic. Ea se găsește incontestabil stilistic într-o altă etapă decît basmele fantastice românești și maghiare.

¹⁷ De pildă *Prtslea cel voinic și merele de aur* cules de P. Ispirescu și publicat pentru prima dată la 1862 în numerele 13 și 14 ale revistei „Țăranul Român”, *Călin Nebunul* cules de poetul M. Eminescu în jurul anilor 1870 și publicat în ediția critică a *Operele* București, 1963, vol. VI; sau *Serilă, Murgilă și Zorilă* publicat în 1908 de G. Catană în *Povești populare din Banat*, partea a II-a.

¹⁸ Publicate de Ortutay Gyula în *Magyar népmesék*, I, Budapesta, 1960, p. 82—114.

¹⁹ *Magyar népmesetipusok*, I, Pecs, 1957.

²⁰ *Op. cit.*, p. 17—25.

²¹ *Op. cit.*, p. 154.

În schimb basmul ceh are o serie de elemente comune cu basmele germane publicate de Kurt Ranke ²². Și în aceste basme eroii sînt fii de țărani și tărîmul celălalt apare adesea sub forma unui coridor cu mai multe uși etc. Faptul că basmele cehe și basmele germane aparțin stilistic aceleiași etape apare clar din analiza comparată a textelor.

Dar chiar înlăuntrul versiunilor naționale a celor două popoare par a se fi produs unele diferențieri stilistice ce fac ca basmele acestui tip să ajungă pe o altă treaptă, simple povestiri senzaționale.

Basmul 25 din colecția Kurt Ranke ²³ deși păstrează schema basmului fantastic, se realizează ca o povestire nuvelistică. Eroul este un sergent care se prezintă la împărat ca să-i găsească fetele dispărute. Primește aur și argint și pleacă însoțit de un subofițer și un veteran. Cel ce a furat fetele de împărat este pur și simplu un om mic și negru etc. Acest basm, și poate și altele dintre variantele germane ale lui, prezintă mari asemănări cu două din basmele cehe culese între 1902–1908 de I. S. Kubin în regiunea Kladsko ²⁴. Cele două basme reprezintă, printre basmele cunoscute de mine, faza cea mai înaintată spre povestirea senzațională.

Voi rezuma pentru ilustrare, pe cea care poartă titlul sugestiv *Prințesele blestemate*. Regele Bambita avea două fete care asupreau poporul. Poporul le-a blestemat și ele s-au pierdut. Regele a trimis multe slugi să le caute, dar căutarea lor a fost zadarnică. Un căpitan și un locotenent au auzit din întâmplare și au hotărît să-și încerce norocul. Locotenentul s-a prezentat regelui și a cerut un avans de 200 galbeni. Primind galbenii el i-a băut împreună cu căpitanul. După aceea s-a prezentat și căpitanul care a cerut 300 de galbeni pe care de asemenea i-a băut. La circumă, un tambur a aflat despre întâmplare și s-a prezentat împăratului cerind 400 galbeni. Econom, tamburul n-a cheltuit banii, ci a plecat în căutarea prințeselor. Locotenentul și căpitanul l-au însoțit. După cunoscutul motiv cu casa din pădure, prezentat tot realist, tamburul coboară pe lumea cealaltă unde găsește castelele și fetele de împărat. Monștrii apar la ora 9, respectiv la ora 11. Tamburul îi ucide simplu. Povestea nu descrie lupta. Locotenentul și căpitanul, după șablonul tovarășilor vieleni, îl lasă pe tambur pe tărîmul celălalt. Aici el adună armata „ofițeri, cai, infanterie” și îi întreabă dacă e printre ei vreunul din Europa. Doi soldați îi mărturisesc că sînt europeni și au venit cu un vapor. Tamburul urcă pe vapor și se întoarce acasă. Nu pedepsește pe tovarășii vieleni și nu vrea să fie rege ²⁵. Sugestivă pentru evoluția temei este în a doua povestire ²⁶ portretul personajului care răpește pe Berta, fiica unui conte. „A venit deodată un domn bine îmbrăcat, avea inele în degete, ceas de aur. Totul strălucea pe el. Era un domn foarte bine. Fata se uită la el uimită și el nici una nici două i-a cerut-o contelui” (p. 287). Față de această evoluție a temei în basmele germane și cehe, variantele tradiționale române și cele maghiare păstrează, cum am arătat, forme clasice de basm fantastic.

²² *Schleswig-Holsteinische Volksmärchen*, Kiel, 1955, p. 58–99.

²³ *Op. cit.*, p. 97–98.

²⁴ v. *Kladské povídky* — Praga, 1928, p. 21–25 și 287–293.

²⁵ *Op. cit.*, p. 21–25.

²⁶ *Vysvobozená princezna*, p. 257–293.

Chiar basmul maghiar Vas Laci, publicat de curînd de Dégh Linda²⁷, nu constituie o excepție.

În vara anului 1963 am cules însă, în com. Alimpești din Oltenia, un basm cu același subiect care reprezintă, față de basmele tradiționale românești, o fază tot atît de apropiată de povestirea senzațională ca și povestirile germane și cehe. Un împărat avusese două fete pe care i le luase diavolul. Pentru a o feri, el închide pe cea de-a treia într-un turn păzit de un soldat. Într-o zi, pe cînd fata se plimba sub supravegherea soldatului pe malul unui rîu, vine un vapor. Fata se urcă pe vapor și dispare. Împăratul pedepsește pe soldat. Plutonierul Petre Popei, cum nu mai avea nici o perspectivă de avansare, se prezintă împăratului și îi oferă să găsească fata. Cere pentru aceasta soldați și arme. După cunoscutul episod din pădure cu Statu Palmă Barbă Cot, care este diavolul, fata care trăia într-o căscioară, nu pe tărîmul celălalt, este salvată. Pe drum ei ajung însă din nou la un vapor și fata fuge cu căpitanul etc. Urmează episodul obținerii săbiei și calului năzdrăvan prin slujba la diavoli și în final motivul copilului porcar și a fetei de împărat urgisite, întîlnit și în basmul *Călin Nebunul* cules de M. Eminescu.

Povestitorul însoțește acțiunea cu comentarii din cele mai interesante care arată atitudinea lui față de cele povestite. Fără îndoială că povestirea culeasă de mine este în basmul românesc varianta cea mai recentă a temei. Această variantă românească prezintă mari asemănări cu prima parte a basmului bulgar publicat în 1930 de M. Arnaudov²⁸ și comentat recent de K. Horálek în studiul său asupra folclorului comparat balcanic²⁹. Ea se situează pe același plan ca și basmele cehe și germane amintite. La această constatare aș vrea să adaug doar observația că nici unul din povestitorii de la care s-au cules povestirile nu este țaran. Povestitorii germani sînt intelectuali, cei cehi muncitori textiliști iar povestitorul român a lucrat mulți ani la București în grădinărie.

Nu este exclus ca între povestirile germane, cehe și povestirea română și bulgară cercetările ulterioare să poată stabili o filiație. Dar aceasta nu va schimba cu nimic sensul lucrurilor. Faptul că la cele patru popoare, pe etape asemănătoare ale dezvoltării culturale, basmul fantastic circula transformat în povestire senzațională rămîne tot atît de elocvent³⁰. El arată clar că înlăuntrul stilurilor naționale există stiluri de epocă care îi găsesc corespondența pe plan internațional și devin astfel caracteristice pentru folclorului anumitor regiuni în anumite momente.

Fără îndoială că trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională se face, cum arată I. L. Fischer³¹, mai ușor în condițiile unor schimbări social-culturale rapide. Totuși ritmul trecerii nu modifică valabilitatea generală a constatării existenței în cadrul fiecărui stil național a

²⁷ v. *Kakasdi népmesék*, II, Budapesta, 1960, p. 17–32.

²⁸ *Sbornik za narodni umolvorenje*, XXXVIII, 4, p. 23–27.

²⁹ *Ein Beitrag zur Volkskundliche Balcanologie*, în „*Fabula*”, VII, 1, 1964, 30.

³⁰ v. pentru trecerea de la basmul fantastic la povestirea senzațională W. Woeller, *Die Prägnanz von Elementen der volkstümlichen Literatur in der Folklore*. Comunicare prezentată la al VII-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice, Moscova, 1964.

³¹ *The Sociopsychological Analysis of Folktales*, în „*Current Anthropology*”, IV, 1963, 3, 263.

unor niveluri stilistice deosebite în timp. Această constatare duce însă la necesitatea unei analize a materialelor care să stabilească stratificările variantelor fiecărei teme în cadrul basmelor diferitelor popoare și, prin corelarea lor, caracteristicile stilistice ale fiecărei epoci, poate deocamdată numai pentru epocile foarte mari ale dezvoltării culturii europene, în care caracterele stilistice pot să apară marcant. În felul acesta însă cercetarea comparată a basmelor trece de la sincronie la diacronie.

Consider că cercetarea diacronică trebuie să se desfășoare pornind de la faza care oferă atât pe planul repertoriului de teme, subiecte și motive, cât și pe cel al elementelor de structură cel mai mare număr de fapte, deci cele mai largi posibilități de a desprinde ceea ce caracterizează anumite nivele stilistice, adică de la contemporan spre trecut.

Consider, de asemenea, că studiile comparate ar fi mai eficiente dacă nu am compara global basmele unui popor, chiar și în limitele unei singure teme, cu basmele altui popor, ci pentru fiecare temă am compara între ele diferitele nivele. Când studiile asupra repertoriilor de teme, subiecte și motive și asupra structurii basmelor se vor face consecvent diacronic vom putea compara numai faptele ce caracterizează stilistic la fiecare popor, diferitele nivele. Cunoștințele noastre asupra caracterelor specifice, naționale și regionale ale basmelor vor căpăta astfel mai mult relief, contururi mai clare. Ele vor contribui implicit și la clarificarea unor aspecte esențiale ale istoriei creației artistice populare, în cazul nostru a istoriei basmului ca operă a fanteziei artistice populare și ca reflectare a vieții și gândurilor popoarelor în evoluția lor.

Poate că într-o zonă bine delimitată ca sud-estul Europei, unde Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen oferă largi posibilități și colaborării dintre folcloriști, s-ar putea încerca cercetări de această natură bazate pe materiale autentice, pe studierea realității folclorice vii ce ne stă la dispoziție aici în chip atât de fericit. Ele ar tinde să stabilească diferitele nivele stilistice ale basmelor fiecărui popor și apoi, comparându-le între ele, să arate ce caracterizează, în acest domeniu și în aceste locuri, stilul fiecărei epoci. S-ar ajunge astfel la o mai amplă, mai temeinică lămurire a rolului pe care l-a avut, pe planul culturii populare, sud-estul Europei în contactul dintre Orient și Occident.

NATIONAL TRAITS AND HISTORICAL STRATIFICATIONS IN THE FOLK-TALE STYLE

The latest researches dealing with the national character of folktales (W. Eberhard and P. N. Baratov, D. M. Moldavski, Paul Delarue, Gy Ortutay, J. Jech, L. Röhrich, M. Bosković Stulli) occasionally point to the necessity of including the historical period among the elements that have to be considered in investigating these traits. They do not, however, follow up this point to its last implications. Indeed tales from various countries may — at the same historical moment — vary in their

style owing to the different stage of development in their culture and the peculiar conception of life of the respective peoples. The comparison of tales on a horizontal plane only, neglecting the period of time, may thus lead to essentially erroneous conclusions. The collection of tales published in most countries, though dating only from the 19th century on, frequently include variants of the same type belonging to different strata in the evolution of the theme. Therefore in any comparative survey of tales from neighbouring countries, this process of stratification must be specifically taken into account. This appears hence as a novel methodological postulate for all comparative researches. It is only by a systematic comparison of the national versions belonging to the same stage in the development of the theme that the researcher is able to determine with scientific accuracy the concordant and discordant features and to establish the — more or less advanced — stage attained by the various peoples. This comparative study not only contributes to defining the specific traits of every nation but may also reveal the motivation of its social-cultural development. The author, in an analysis of the national versions of type AaTh 311 in the Rumanian, Hungarian and Czeck folk-tales, attempts to demonstrate this stratification distinguishing the elements resulting from the different evolution of each group and the elements specific to the respective national style.

CONTRIBUȚII LA STUDIUL UNUI CÎNTEC POPULAR ÎNCHINAT ZILEI DE 23 AUGUST*

GOTTFRIED HABENICHT

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

1-VI-1964

Folcloristica noastră evaluează producțiunile culturii spirituale populare nu ca niște relicve păstrate imuabil din vremuri de mult apuse, ci ca reflecții pe plan artistic a evoluției social-istorice; piesele folclorice, supuse procesului de variație, înmănunchiază într-o unitate dialectică elementele „tradiție” și „nou”¹.

Dat fiind această premisă teoretică, folcloriștii români au urmărit cu un interes susținut creația de cîntece cu tematică nouă, care viza marile prefaceri survenite în țara noastră după 23 August 1944². În studiile închinare acestei categorii de producțiuni artistice populare³ s-au accentuat, cum era de altfel și firesc, elementele inovatoare survenite în textul poetic și muzical, fără ca să se piardă din vedere continuitatea generală a

* Într-o formă adaptată necesităților comunicării orale, lucrarea a fost prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, închinată celei de a XX-a aniversări a zilei de 23 August 1944.

¹ Pop, Mihai, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor”, 1 (1956), nr. 1–2, p. 18; același, *Cîntecul nou* [Prefață la volumul „Cîntece populare noi”, București, Editura Muzicală, 1959], p. 3.

În opoziție cu această concepție este cunoscut unghiul de vedere „muzeal” asupra folclorului, care a fost preconizat de unii cercetători în cadrul celei de a XIII-a conferințe IFMC, Viena 1960, (cf. Calude, G., *Lucrările celei de a 13-a conferințe anuale IFMC*, „Revista de folclor”, 6 (1961), nr. 1–2, p. 144–145). Printre alte cauze care au împiedicat la noi o atare deviere teoretică, principală greșită, un loc de frunte îl ocupă deosebita vivacitate a folclorului românesc în comparație cu alte țări. Mai adăugăm și tradiția școlii folcloristice românești, care a privit folclorul ca un organism viu și nu ca o sporadică păstrare „a unor forme și tipuri vechi”, de pildă O. Doșușianu, C. Brăiloiu). Vezi M. Pop, *Problemele și perspectivele*, op. cit., p. 15).

² M. Pop, *Cîntecul nou*, op. cit., p. 3.

³ Indicații bibliografice asupra lucrărilor ce abordează această temă se găsesc în: Fochi, Adrian, *15 ani de folcloristică în R. P. R.*, în „Revista de folclor”, 8 (1963), nr. 1–2, p. 127, nota 12, și în: Brătulescu, Monica, *Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou*, în „Revista de folclor”, 7 (1962), nr. 3–4, p. 39, nota 1.

folclorului și deci legătura dintre creația nouă și folclorul tradițional. Pe linia acestor cercetări se plasează și succinta noastră privire monografică asupra unui cîntec popular nou.

Cîntecul *O frumoasă zi de-August* a fost unul dintre primele cîntece noi de care avem cunoștință, fiind cules în 1949, curînd după înființarea Institutului de folclor. Ca atare, cîntecul s-a bucurat de o atenție deosebită, figurînd într-o serie întreagă de publicații de folclor⁴. Îl redăm și noi în continuare :

disc 1728 I

culeg. : T. Alexandru și Il. Cocișiu

în București, 21.IV.1949.

tr. : Fl. Georgescu

Petroșnița — Caransebeș-Banat

Inf. Simion Ivanovici Gașpar,

27 ani (acomp. de taraf)

Cîntec : *O frumoasă zi de-August*

Andante, molto rubato $\text{♩} = 80$

precip.

Fru - ză ver - de - cu - cu - ru - ză, mă

O fru - moa - să zi de-Au - gust, mă

Fru - moa - să ca - flori de - tei, mă

Din Au - gust dou - ă - zeci - și - trei, mă

Frunză verde cucuruz

O frumoasă zi de-August

Frumoasă ca flori de tei

Din August douăzecișitrei.

⁴ În limita informațiilor noastre, acestea sînt : a) Bărbulescu, C. : *Creația nouă de cîntece populare*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, 1 (1952), nr. 1—4, p. 207 ; b) *Cîntece populare noi*, op. cit., p. 13 ; c) Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, p. 147 ; d) *Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice*, București, ESPLA, 1960 (Biblioteca pentru toți, nr. 49), p. 408—409.

- 5 A venit o zi frumoasă
Pentru țărișoara noastră
Că de fasciști ne-a scăpat
Și mereu i-am alungat
Și-n contra lor am plecat
- 10 Cu război infuriat
Și mult timp nu a durat
Pînă cu ei am gătat.
Am rămas stăpîni acasă
În Republica frumoasă
- 15 Avem drepturi, muncitori,
Să trăiți, conducători !⁵

Aceste versuri au fost create de muncitorul ceferist Simion Ivanovici („Gașpar”) de 27 de ani, din satul Petroșnița. Fiu de țăran sărac, a fost nevoit să se angajeze ca muncitor forestier de la vîrsta de 14 ani, după absolvirea a 7 clase primare. În 1942 este concentrat; participă la războiul antihitlerist, ajungînd pînă în Austria, de unde se întoarce abia după victoria finală. Din 1947 lucrează ca frînar la depoul C. F. R. Caransebeș. În rest s-a deplasat puțin, doar prin regiune. În sat se bucură de o faimă de bun cîntăreț; acompaniat de taraf a cîntat doar întîmplător ⁶. Are o voce plăcută, caldă, stilul este țăărănesc; în repertoriu are cîntece populare locale și de circulație mai largă, cu texte tradiționale sau noi ⁷. Informatorul minuieste cu ușurință versurile populare sau, după cum se exprimă, „... vorbe ... pot să cînt două săptămîni încontinuu ...” ⁸

După informațiile pe care le deținem ⁹, textul *O frumoasă zi de-August* a fost creat în preajma unui concert prezentat la București de „Orchestra Sindicatului mixt din Caransebeș”, care-i solicitase cîntărețului nostru concursul; cu ocazia acestui concert a răsunit și cîntecul în cauză.

Textul redat mai sus face parte — după cum lesne se poate stabili — din seria primelor cîntece populare noi, apărute din nevoia iminentei exprimări a marilor prefaceri din țara noastră. Această primă etapă a evoluției cîntecelor cu tematică nouă este caracterizată prin legătura uneori foarte evidentă cu lozincă versificată și prin apariția unor producțiuni nu întotdeauna artisticește realizate, necizelate în cadrul unui proces de circulație a bunurilor folclorice ¹⁰. Ponderea unor elemente de natură epică în dauna redării sentimentelor legate de tema abordată este de asemenea o trăsătură caracteristică acestei perioade de evoluție a cîntecu-

⁵ Am redat detaliile de culegere după Il. Cocișiu, *Cîntece populare, op. cit.*, p. 161 (nr. 147). Am constatat unele diferențe între textele publicate, probabil datorate unor versiuni dictate diferit de informator. Deoarece documentul sonor prezintă un text artisticește nerealizat (contaminare cu un alt cîntec nou al informatorului), ne-am hotărît la redarea exactă a primei versiuni publicate (C. Bărbulescu, *op. cit.*, p. 207). Cercetătoarea G. Sulițeanu, care a lucrat și ea cu informatorul, afirmă că acesta i-a dictat versurile tocmai în această formă.

⁶ Fișa de informator, redactată de Il. Cocișiu, 18.IV.1949.

⁷ i. 7049 (fișa de repertor); cules: Il. Cocișiu, 18.IV.1949. De asemenea documentele sonore fg. 10378 b, 10379 a, b, c, și 10380 a, b.

⁸ l. 6967, cules: Il. Cocișiu, 18.IV.1949.

⁹ În lipsa unei fișe din arhivă, am apelat la cercetătoarea G. Sulițeanu, care a lucrat cu informatorul. Îi mulțumim pe această cale pentru informațiile date.

¹⁰ M. Pop, *Cîntecul nou, op. cit.*, p. 3—4.

lui nou (vom regăsi, de altfel, acest element în parte și în cîntecul discutat); versurile „epice” poartă stigmatul generalului, cu o cuprindere temporală largă.

Cele 16 versuri ale cîntecului pot fi defalcate în trei secvențe încheiate din punctul de vedere al conținutului:

a) Primele 6 versuri redau bucuria pe care a trăit-o cîntărețul cu ocazia zilei de 23 August. Debutul cu versul „Frunză verde cucuruz” nu are doar funcția introductivă bine cunoscută, ci deschide și calea comparației — în cadrul aceleiași secvențe — a acestei zile cu un alt element din natură: „Frumoasă ca flori de tei”. Acesta nu este însă singurul mijloc stilistic de subliniere a ideii; un altul constă în insistența asupra cuvîntului „frumos”, care apare în trei din cele șase versuri ale acestei prime secvențe.

b) Revărsării lirice din primele șase versuri (pe care le credem de altfel cele mai izbutite) îi urmează — în următoarele șase — motivarea: poetul popular cîntă ziua de 23 August, pentru „Că de fasciști ne-a scăpat...”. În continuarea acestei motivări, enunțată la începutul secvenței mediane, se schițează episodul participării ostașilor români la războiul împotriva Germaniei hitleriste. Asupra acestui episod, aflat la mijlocul cîntecului, cade accentul în contextul general al versurilor. Deși găsim lesne explicația acestui fapt în amintirea propriei participări la evenimentele relatate¹¹, credem totuși că episodul, prea întins și oarecum ieșit din sfera tematică inițial abordată, strică unității generale a textului. Caracterul epic-dinamic al povestirii faptelor este accentuat și mult potențat printr-un mod specific, precipitat, de expunere. Astfel, fiecare vers conține o idee largă, cuprinzătoare; versurile debutează prin conjuncție și, de-a lungul întregului fragment de 6 versuri se utilizează, spre deosebire de restul textului, o rimă unică.

c) Secvența finală (4 versuri) reprezintă concluzia ce derivă din versurile precedente: „Am rămas stăpîni acasă/În Republica frumoasă”. Aici devine evidentă amintita alăturare dintre cîntecele noi în etapa aceasta a evoluției lor și lozinca versificată: „Avem drepturi, muncitori/Să trăiți, conducători”

Privit în ansamblu, cele trei secvențe (expunere — motivare — concluzie) conturează textul clar și-i oferă — cu rezerva exprimată mai sus — un aspect încheiat.

Din punct de vedere al tehnicii de versificație, creatorul popular apelează la arsenalul mijloacelor cunoscute din folclorul tradițional. Versurile sînt de 8 sau 7 silabe plus o silabă de completare (*mă, măi*)¹². Rimele

¹¹ Vezi datele biografice redată mai sus.

¹² Versul 4, de 8 silabe, prezintă o oarecare stîngăcie prin faptul că ultimul accent tonic cade pe silaba a 8-a și nu pe a 7-a, necorespunzînd cu cel metric. În timpul cîntării, informatorul rezolvă această derogare de la legile versificației populare românești prin lărgirea versului la 9 silabe, dînd primei silabe (cuvîntul „din”) o funcție anacruzică și adăugînd o silabă de completare. Astfel ambele accente cad pe penultima silabă:

Din Au — gust dou — ă — zeci — și — trei, || mă

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

sînt exclusiv împerechiate, ca în orice poezie din folclorul tradițional românesc: ele se grupează de cinci ori cîte două versuri (o dată numai în asonanță) și o dată pe cîte șase versuri. Inovații se constată doar pe tărîm lexical (23 August, Republică, fasciști etc. ...).



Simion Ivanovici Gașpar a cîntat textul creat de el pe o melodie din repertoriul său de cîntece tradiționale. Înainte de crearea textului nou, informatorul o cîntase cu alte texte¹³, cu o tematică bogată, variată¹⁴, din care desprindem: dragostea¹⁵, satira¹⁶ și chiar și un text de baladă (Vălean)¹⁷.

Din păcate nu cunoaștem mobilul adaptării textului nou pe această melodie¹⁸. Presupunem însă drept cauze:

a) larga răspîndire a tipului melodic respectiv în zona de proveniență a informatorului, lucru asupra căruia vom reveni încă;

b) larga gamă tematică a textelor cîntate pe această melodie; și, în sfîrșit,

c) posibilitatea cunoscută în folclorul românesc al adaptării oricărui text pe o melodie de cîntec dată, cu condiția coincidenței structurii.

Cunoaștem — în faza actuală a cercetărilor — 76 variante melodice ale cîntecului discutat¹⁹. Deși numărul lor efectiv este desigur mult mai mare²⁰, considerăm cele cunoscute nouă suficiente pentru tragerea unor concluzii valabile privitoare la structura, originea și răspîndirea melodiei.

Asemenea fenomene sînt frecvente în cazul unor producțiuni necizelate prin circulație. Am semnalat un fenomen asemănător în studiul: „*Reelaborarea unui text folcloric epic*, în „*Revista de folclor*”, 8 (1963), nr. 3—4, la p. 87—88. Primul care atacă această problemă, dîndu-i o rezolvare teoretică corespunzătoare, este — după cîte știm — C. Brăiloiu (vezi: *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956, p. 8 și p. 37—38).

¹³ Vezi i. 7049, citată la nota 7. Regretăm faptul că nu s-a înregistrat cîntecul și în această formă.

¹⁴ Notăm cîteva (din cele publicate): a) *jalea în genere*: Cocișiu, *Cîntece...*, p. 114, nr. 107; Ciobanu, Gheorghe și Vasile D. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, București, Editura Muzicală, 1962 (ed. a II-a; toate referirile în continuare la această ediție), p. 104, nr. 91; Ursu, Nicolae, *Contribuții muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra (Banat)*, în „*Studii muzicologice*”, nr. 1 (1956), p. 59, nr. 21; *ibidem*, p. 61, nr. 23; idem, *Cîntece și jocuri populare românești din Valea Almăjului (Banat)*, București, Editura Muzicală, 1958, p. 132, nr. 128; b) *înstrăinarea*: Cocișiu, *Cîntece*, *op. cit.*, p. 113, nr. 106; *ibidem*, p. 115, nr. 108; idem, *Folclor muzical din Târnava Mare*, în *Monografia județului Târnava Mare*, Sighișoara, (1943), p. 480; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 174, nr. 184.

¹⁵ Vezi de pildă: Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 62, nr. 25; idem, *Almăj*, *op. cit.*, p. 98, nr. 77; *ibidem*, p. 83, nr. 52; Ciobanu-Nicolescu, *op. cit.*, p. 146, nr. 145.

¹⁶ Cităm dintre acestea: Bartók Béla, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, București, 1913 (*Din viața poporului român*, XIV), p. 141, nr. 157; Lighezan, Nicolae, *Folclor muzical bândănean. Note marginale de Dr. Petru Groza*, București, Editura Muzicală, 1959, p. 62, nr. 74 și 75; Ursu, *Ohaba-Bistra*, *op. cit.*, p. 61, nr. 24.

¹⁷ Lighezan, *op. cit.*, p. 63, nr. 76 (contaminat cu un text de dragoste).

¹⁸ Nu am găsit nici o însemnare privitoare la această chestiune în fișele existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor.

¹⁹ La depistarea variantelor ne-am slujit de *Catalogul tematic al melodiilor populare românești*, în curs de elaborare de către Tiberiu Alexandru și Florin Georgescu, și de lucrarea în manuscris a lui Constantin Zamfir, *Cîntecul din Năsăud*, (1963). Le mulțumesc pe această cale pentru permisiunea consultării celor două lucrări.

²⁰ Avem în vedere în primul rînd acele documente sonore din arhiva Institutului de etnografie și folclor care n-au fost încă notate.

În *Lista variantelor melodice* ce se găsește la sfârșitul acestei lucrări sînt indicate, grupate după criteriul răspîndirii geografice (regiuni administrative), variantele melodiei, respectiv cotele din arhiva Institutului de etnografie și folclor cît și (după caz) trimerile bibliografice.

După cum lesne se poate constata, tipul melodic acoperă Banatul Transilvania și, în plus, prezintă infiltrații (sporadice) în Oltenia. (Acest din urmă fapt poate fi pus pe seama contactelor în trecut ale populației de dincoace de Carpați cu oierii veniți din sudul Transilvaniei cît și pe seama așezărilor de populație românească de dincolo de munți în Oltenia)²¹. Ținînd deci seama atît de întinderea geografică cît și de frecvența apariției tipului, putem vorbi de o *melodie de largă circulație transilvăneană*.

Spre a lămuri originea probabilă a tipului melodic aflat în discuție ne propunem în continuare o succintă analiză a acelor elemente muzicale pe care le socotim indispensabile demonstrației noastre. Pentru această am consultat 57 din totalul variantelor cunoscute²², selectînd dintr-acestea 11, pe care le-am socotit suficient de reprezentative pentru lămurirea cazului.

Sîntem de părere că tipul melodic are o proveniență sud-ardeleană. Exemplul care urmează ilustrează — după părerea noastră — melodia în forma tipică pentru zona de proveniență a ei :

mg. 1766 I a
culeg.: P. Carp și G. Habenicht
în Sibiel, 9 VIII 1960.
tr.: G. Habenicht

Sibiel-Sibiu-Brașov
inf.: Ana Damian, 60 ani

cîntec : *Tot am zis : mă duc, mă duc ...*

Poco rubato ($\text{♩} = \text{cca. } 90$)

Tot am zis : mă duc, mă du — cu ,

Tot am zis. mă duc, mă — duc.

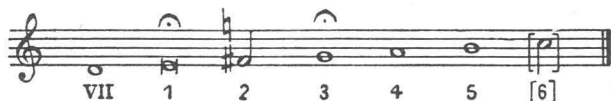
ă și mai — ca — nu — m-o — cre — zî.

Obs. În strofa melodică II apare și nota c^2 în textul muzical

²¹ Aceștia păstrează în mare măsură repertoriul de cîntece al locului lor de origine din Transilvania.

²² În *Lista variantelor melodice* s-au însemnat piesele ce nu au fost văzute.

Ținînd seama de ambele strofe melodice înregistrate, putem extrage următoarea scară :



Avem deci de-a face cu un mod major-minor cu un puternic substrat pentatonic. Dintre treptele care largesc pentatonicul la heptacord, fis^1 nu apare decît o singură dată (în formula cadențială a rîndului melodic secund), f^1 în formula cadențială finală, care devine astfel *frigică*, iar e^2 nu apare decît într-a doua strofă melodică.

Debutul melodiei, bazat pe succesiunea firească ascendentă a treptelor scării pentatonice anhemitonice, constituie o formulă melodică caracteristică întregului grai muzical sud-ardelenesc.

Centrul în jurul căruia gravitează toate treptele din melodie — cu excepția cadenței finale — este g^1 ; spre a vorbi ca Bartók, putem închipui sub melodie acordul $d^1-g^1-h^1$, iar sub finală (în funcție de treapta întâia) acordul $e^1-g^1-h^1$.

Arhitectonic, melodia este constituită din 3 rînduri melodice, cu structura :

$$A_3 \parallel B_{VII} \hat{\parallel} B_{c1} \hat{\parallel}$$

Cadențele sînt deci pe g^1 (treapta a 3-a), după primul rînd melodic, pe d^1 (treapta a VII-a), după al doilea rînd, urmînd cezura principală și pe e^1 (treapta întâia) la ultimul rînd melodic.

Toate aceste elemente arată că melodia face parte din subdialectul muzical al Ardealului de sud ²³.

Un fapt care frapază în mod deosebit, dar asupra căruia nu vom insista în expunere, este formula iambică care stă la baza întregului schelet ritmic al melodiei.

Spre a susține teza originii sud-ardelenești a melodiei nu credem însă ca fiind suficiente elementele de structură muzicală expuse mai sus; astfel s-ar putea preconiza și ideea integrării melodiei, venită din alte părți, în stilul dialectului sud-ardelenesc. Pentru a evita aceasta, credem necesară

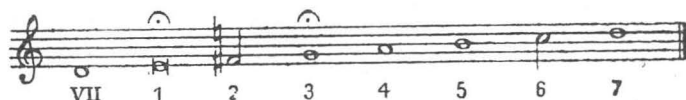
²³ Bartók Béla tratează această problemă mai cu seamă în: *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara* (1914) și în *Muzica populară românească* (1931). Ambele articole sînt reproduse în: Bartók Béla: *Însemnări asupra cîntecului popular. Cu o prefață de Zeno Vancea*, București, ESPLA, 1956, 225 p. Exemplificăm toate elementele muzicale transpuse în raport cu sistemul de notare relativă practicat în Institutul de etnografie și folclor.

comentarea celor 5 piese publicate în *Tabelul variantelor ardelenesti* ale melodiei ²⁴. Acest tabel ne arată :

1) Existența tipului melodice în toate regiunile (administrative) ardelenesti ²⁵.

2) Structura muzicală a acestor melodii se bazează pe :

a) o scară major-minoră cu substrat pentatonic. Redăm scara generală, atrăgând atenția, în cursul expunerii, asupra elementelor particulare ce se pot ivi la fiecare piesă în parte :



b) sub fiecare din aceste melodii putem presupune acordul $d^1-g^1-h^1$, iar sub e^1 final (treapta 1-a) acordul $e^1-g^1-h^1$

c) forma arhitectonică este :

$$A_3 \parallel B_{VII} \parallel B_{vc_1} \parallel$$

d) cadențele sînt, de asemenea ca și forma, identice cu schema sud-ardelenească discutată la cîntecul din Sibiel.

Demonstrăm prin aceasta existența unui tip melodice cu caracteristici dialectale sud-ardelenesti în alte zone folclorice ale Ardealului, ceea ce înseamnă implicit răspîndirea lui tocmai din sudul Transilvaniei.

3. Prin aceasta nu excludem asimilarea melodiei în stilurile regionale respective; noi am ales însă exemple neîntegrate sau numai parțial asimilate, care puteau dovedi tocmai existența unui element intrus în zona folclorică respectivă. Ne vom opri asupra a cîtorva elemente din cadrul exemplurilor aduse, care arată o parțială integrare a lor în stilul local.

Exemplul A1 (reg. Hunedoara) abundă în ornamentica specific hunedoreană. Făcînd parte din același subdialect muzical sud-ardelenească, nu ne așteptăm la deosebiri esențiale față de tipul ales ca punct de plecare. Totuși amintim — ca fiind o trăsătură particulară a acestui cîntec — scara major-minoră de tip mixolidic-frigic cu substrat pentatonic.

Varianta A2 (reg. Mureș-Autonomă-Maghiară) nu aduce ceva nou față de elementele graiului sud-ardelenească.

Următorul, A3 (reg. Maramureș) prezintă transformări ritmice în sensul evoluării iambulului în direcția : optime-pătrime cu punct, formulă caracteristică stilului de cîntec („hore”) maramureșan ²⁶. În schimb se

²⁴ Vom nota piesele din acest tabel cu A1 ... A5 (A = Ardeal), iar cele din *Tabelul variantelor bănățene* cu B1 ... B5 (B = Banat).

²⁵ Din reg. Maramureș nu o avem atestată decît în zona Lăpușului.

²⁶ Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, Drei Masken, 1923, p. XII.

păstrează toate celelalte trăsături dialectale sudice, inclusiv cadența finală frigică.

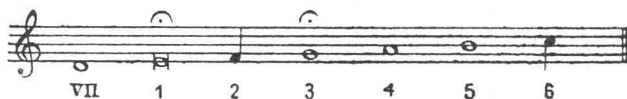
Exemplul A4 (reg. Cluj) nu cadențează frigic ultimul rînd, ci — cum se obișnuiește în partea locului — trecînd lin prin treapta secundă și subton la finală ($fis^1-d^1-e^1$).

Cel mai integrat în stilul regional pare exemplul bihorean, A5. Cadentînd final prin cvartă descendentă și eliminînd complet treapta a 2-a (fis^1, f^1) piesa capătă o amprentă deosebit de arhaică. Aceasta însă nu înseamnă că ea ar putea fi socotită prototipul celorlalte variante discutate, cunoscîndu-se tiranica putere transformatoare în procesul de asimilare a pieselor de origine eterogenă în zona subdialectului bihorean²⁷. De altfel și Bartók socotește tipul melodic discutat (pe care l-a cules în 1909–1910 în Bihor) ca fiind intrus²⁸.

În mod intenționat am lăsat la urmă discuția asupra variantelor bănățene ale tipului melodic. Aceasta din motivul eliminării oricărei îndoieli asupra originii sud-ardelenesti a melodiei, care a iradiat apoi în restul Ardealului și — putem afirma aceasta de pe acuma — și în Banat. De altfel, contactele dintre Banat și sudul Ardealului (resp. Hunedoara), care au dus la preluări reciproce de bunuri folclorice, sînt străvechi²⁹; amintim aceasta în afara faptului că subdialectele bănățean, bihorean și sud-ardelenesc compun împreună — după Bartók — „dialectul teritoriului de sud”³⁰.

Cele cinci exemple pe care le reproducem în *Tabelul variantelor bănățene* reprezintă fiecare o anumită treaptă din evoluția integrării melodiei în graiul muzical bănățean³¹. Le vom analiza pe rînd.

Varianta B1 utilizează o scară major-minoră cu un substrat pentatonic nu numai foarte evident, dar și puternic reliefat :



Ocolit cu strășnicie, f^1 apare doar în formula cadențială finală (frigică); e^2 apare de 3 ori, dar numai o singură dată pe o silabă accen-

²⁷ Amintim că substratul pentatonic puternic reliefat este o trăsătură importantă a melodiei bihorene.

²⁸ Bartók Béla, *Bihor, op. cit.* În prefață, p. III, nota 1, enumeră piesele pe care le socotește de influență bănățeană sau transilvăneană, printre ele și piesa în cauză (nr. 157, p. 141).

²⁹ Bartók, *Hunedoara, op. cit.*; De asemenea, este tratată problema și în: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, București, Editura muzicală, 1959, p. 20, 21.

³⁰ Vezi articolele citate la nota 23. Trăsătura de bază comună celor trei subdialecte este — după Bartók (*Însemnări...*, p. 152) — cezură principală după rîndul melodic secund.

³¹ Amintim — după Bartók (vezi articolele citate la nota 23) — principalele trăsături caracteristice ale subdialectului bănățean: a) sub melodie se poate presupune acordul d^1-f^1 (fis^1)— a^1 , cu excepția finalei; b) finala apare în funcție de treaptă secundă și se armonizează cu acordul de dominantă; c) tendința puternică de a intona f^1-gis^1 (secundă mărită între treptele 2–3, numerotînd convențional finala cu 1); d) structura arhitectonică: 4 rînduri melodice; e) pe ultimele 2 rînduri melodice se întîlnesc deseori refrene (de unde și denumirea de „Dialectul refrenului”, atribuită de Bartók graiului muzical bănățean).

tuată. Substratul pentatonic iese în evidență îndeosebi în formula cadențială a rîndurilor melodice 2 și 3 :



Sub melodie se poate presupune acordul $d^1-g^1-h^1$ iar sub finală $e^1-g^1-h^1$. Structura arhitectonică se amplifică de la 3 la 4 rînduri, într-un mod care contravine concepției lui Bartók ³², respectiv prin repetarea rîndului secund, care poartă cezura principală :

$$A_3 \parallel B_{VII} \hat{=} B_{VII} \parallel C_1 \hat{=}$$

B-ul este de fapt numai o repetare variată — prin „deplasare” cu 3 optimi — a A-ului :



Modificarea structurii arhitectonice este unicul element palpabil care deosebește piesa de presupusa zonă de origine a tipului și nici acesta nu este concludent, dat fiind faptul că sudul Ardealului însuși prezintă variante cu 4 rînduri melodice ³³.

Melodia B2 este evident mai complexă : în scară intervine cu rol activ fis^1 ; de asemenea, crește și importanța lui e^2 , acesta găsindu-se de 2 ori pe silabă accentuată. În concluzie, substratul pentatonic apare mult învăluit. În privința acordurilor ce se pot subînțelege, rămîne valabilă constatarea de la piesa analizată anterior. Finala e^1 , ajunsă prin subton (fără cadență frigică deci) dă o oarecare impresie (deși nu în mod cert)

³² Bartók, *Bihor, op. cit.*, p. VII : „Orice melodie trebuie să fie considerată ca fiind compusă din 4 părți [rînduri melodice, n.n.] ... La melodiile care n'au decât 3 sau 2 părți, pentru ca să se completeze, trebuie să se presupună una sau două părți repetate la melodiile compuse din 3 părți, trebuie să căutăm locul cezurii, și dacă cezura vine după prima parte, aceasta trebuie să se considere ca repetată ; dacă vine însă după a 2-a parte, atunci considerăm ca repetată partea 3-a ...” [subl. noastră]. În colecția citată aici, autorul ține seamă de acest deziderat în numerotarea rîndurilor melodice ale pieselor publicate (de pildă la varianta discutată de noi, rîndul 3 poartă atît cifra 3 cît și 4).

³³ De obicei cu structura A—A (vc)—B—B (vc). Vezi de pildă piesa nr. 234 (p. 371) din : Nicola, Ioan R., Ileana Szenik, Traian Mirza, *Curs de folclor muzical. Partea I*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963, 432 p. [Aceași piesă în : Nicola, Ioan R., Traian Mirza, *Colecție de cîntece populare. Anexă la cursul de folclor*, Cluj, Litografia Învățămîntului, 1958, p. 24, nr. 51.]

de treaptă secundă „bănățeană”. Structura arhitectonică coincide, de asemenea, cu piesa precedentă.

Problema se schimbă la piesa B3. Deși acordul $d^1-g^1-h^1$ joacă încă un rol destul de important, el a pierdut totuși din teren în favoarea acordului $d^1-fis^1-a^1$, caracteristic graiului muzical bănățean. Este semnificativ în acest sens atât emistihul antecedent al primului rînd melodic, clădit pe arpegiul acestui acord, cît și lipsa totală a sunetului g^1 din penultimul rînd melodic. Se accentuează astfel și impresia de cvintă în acordul dominantei lui d^1 a sunetului treptei finale (e^1). Forma arhitectonică se amplifică la cinci rînduri melodice, prin repetarea exactă a rîndului secund, după care urmează alte două rînduri noi :

$$A_3 \parallel B_{VII} \parallel C_{VII} \parallel D_1 \parallel$$

Cadențele urmează schema arătată și la celelalte variante : g^1 (treapta a 3-a) — d^1 (VII, de 3 ori) — e^1 (treapta 1-a).

Am introdus în tabel după această piesă notația cîntecului nou care a constituit punctul de plecare al analizei noastre (B4), deși din unele puncte de vedere și-ar fi găsit locul înaintea lui B3. Astfel, importanța acordului $d^1-fis^1-a^1$ nu este accentuată în aceeași măsură ca în piesa precedentă, cu toate că tendința este și aici pronunțată la fel ca și interpretarea drept treaptă secundă a finalei. Forma arhitectonică :

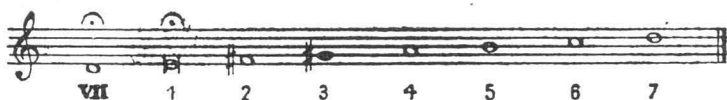
$$A_3 \parallel B_{VII} \parallel B_{VII} \parallel C_1 \parallel$$

este de asemenea mai puțin complexă ca la B3, în timp ce cadențele (pe $g^1-d^1-e^1$) urmează schema obișnuită și la variantele scrutate pînă acum.

Am așezat totuși cîntecul în urma variantei B3 pentru considerentul asimilării în stilul specific ornamentat al Banatului, mult mai pregnant evidențiat ca în piesa precedentă. În această ordine de idei exemplificăm emistihul consecvent din ultimul rînd melodic :



Dintre toate, ultima piesă (B5) este cea mai bine asimilată graiului muzical bănățean. Scara :



arată excluderea definitivă a posibilității acordului subînțeles $d^1-g^1-h^1$ și înlocuirea lui cu d^1-fis^1 (f^1)- a^1 ; nota finală se poate armoniza cu acordul dominantei lui d^1 . Apare secunda mărită „bănățeană” între treptele 2—3 (uneori,

ca de pildă la finele rîndului melodic prim și secund, identificăm mersul *gis¹-fis¹*). Forma arhitectonică este complexă : cele cinci rînduri melodice cuprind trei elemente distincte (A, B, C), dintre care două se repetă variat :

$$A_2 \parallel B_{VII} \hat{\parallel} B_{vc_1} \parallel C_1 \hat{\parallel} C_{v_1} \hat{\parallel}$$

Credem deosebit de semnificativă succesiunea cadențelor. Schema 3—VII—1 o găsim modificată în 2 (*fis¹*, și, în strofa melodică III, *f¹*)-VII (*d¹*)—1 (*e¹*, de trei ori). Apariția unui sunet cadențial deosebit la finele primului rînd melodic în locul lui *g¹* este — credem — o cucerire a definitivei asimilări stilistice a melodiei ; ea poate fi întîlnită și în alte variante bănățene ³⁴.

La numitele elemente se adaugă și ornamentația bogată, specifică zonei. Exemplificăm emistihul consecvent al penultimului rînd melodic :



Desigur că au rămas în afara atenției noastre o serie de elemente de analiză muzicală ce ar fi meritat o discuție (de pildă unele probleme de ritm, de structură arhitectonică, respectiv dezvoltarea unor rînduri melodice din materialul sonor oferit de cele precedente) ; am renunțat însă la ele, deoarece nu puteau servi decît într-o măsură mică demonstrației noastre.



Pornind de la realitatea cîntării unui text închinat zilei de 23 August, deci a unui text cu tematică nouă, pe o melodie din folclorul tradițional, am constatat că :

1. Textul face parte din prima fază de evoluție a cîntecelor noi ;
2. El folosește mijloace de versificație din folclorul tradițional, constatîndu-se unele inerente inovări lexicale ;
3. Melodia pe care a fost cîntat textul nou face parte din repertoriul tradițional de cîntece de largă circulație în Ardeal și Banat ;
4. Adaptarea textului nou pe melodia veche s-a făcut fără greutate, dat fiind :

- a) identitatea structurii versurilor cu schema rîndurilor melodice, și
- b) cunoscuta particularitate a folclorului românesc, după care doar în cazuri speciale o melodie este legată numai de un singur text ;
5. Tipul melodic își are originea în zona graiului muzical sud-ardelenesc, de unde a iradiat în restul Transilvaniei, în Banat și — în mai mică măsură — în Oltenia, fiind integrat mai mult sau mai puțin stilurilor regionale respective.

³⁴ Vezi de pildă : Ursu, *Ohaba-Bistra*, op. cit., p. 59, nr. 21, sau fg. 8287 a, din Marga-Caransebeș-Banat.

LISTA VARIANTELOR MELODICE

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
1	Banat	Caransebeș	Petroșnița	disc 1728 I; indicații bibliografice vezi la nota 4 (punctele b și c)
2			Caransebeș	disc 1021 II (a)
3			Marga	fg. 8278 b
4				fg. 8282 a
5				fg. 8286 b
6				fg. 8287 a
[7]			Mărul	fg. 6028 b
8			Glimboca	fg. 5978 b
9				fg. 6015 a
10		Ohaba-Bistra		Ursu, <i>Ohaba-Bistra</i> , op. cit., p. 59 nr. 21
11				idem, p. 61 nr. 23
12				idem, p. 61 nr. 24
13				idem, p. 62 nr. 25
14		Bozovici	Șopotu-Vechi	Ursu <i>Almăj</i> , op. cit., p. 98 nr. 77
15			Breazova	idem, p. 83 nr. 52
16			Bănia	idem, p. 132 nr. 128
17		Oravița	Sasca	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 74
18			Broșteni	idem, p. 63 nr. 76
[19]			Slatina	F. A. 5618
20		?	?	Lighezan, op. cit., p. 62 nr. 75
21		Reșița	Soceni	fg. 5860 b; Ciobanu-Niculescu, op. cit., p. 146 nr. 145
22			Țirnova	fg. 5869 a
23		Făget	Făget	F. A. 4319
24				F. A. 4334
25		Arad	Covăsinț	F. A. 4668
26	Crișana	Beiuș	Vaşcău	Bartók, <i>Bihor</i> , op. cit., p. 141 nr. 157
27		Aleșd	Vadu Crișului	fg. 7554 a
28			Butani	fg. 7230
29	Maramureș	Lăpuș	Vuia Mare	F. A. 6420
30			Suciu de Sus	F. A. 6250
31	Cluj	Zălau	Ciumarna	Pop, <i>Dariu, Folclor</i> , 1955 (manuscris 144, I.E.F.) nr. 264

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
32	Cluj	Dej	Șoimușeni	F. A. 6248
33			Feleac	fg. 4708 a
34			Uriul de Jos	F. A. 6335
35				F. A. 6380
36				F. A. 6397
37			Căianul Mare	Pop, Dariu, op. cit. nr., 14
38			Agrieșel-Tîrlișua	mg. 1570 e
39		Năsăud	Șanț	fg. 5553 a
[40]				fg. 5598 b
[41]				mg. 544 t
[42]				mg. 548 n
43			Maieru	Pop, Dariu, op. cit., nr. 37
44			Singeorz-băi	mg. 1441 h
[45]			Leșu	mg. 550 cc
[46]				mg. 579 i
[47]			Rebra	mg. 1435 r
[48]			Prislop	i. 9171
[49]			Salva	i. 9091
[50]			Mocod	fg. 11693 a
51		Aiud	Ocna Mureș	mg. 506 f. (instrumental)
52	Mureș-Auto- nomă Ma- ghiară	Reghin	Hăbic	fg. 9155 a
53		Luduș	Pogăceaua	fg. 824 a ; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 174 nr. 184.
54	Brașov	Sighișoara	Albești	fg. 5411 b ; Cocișiu, <i>Târnava-Mare</i> , op. cit., p. 480.
55				fg. 5406 a
56			Boiu	fg. 5422 a ; Cocișiu, <i>Cîntece</i> , op. cit., p. 115 nr. 108
57		Rupea	Mateiaș	fg. 5451 a ; idem, p. 113 nr. 105
58			Cuciulata	idem, p. 113 nr. 106
59		Agnita	Retișu	F. A. 4959 ; idem, p. 114 nr. 107
60		Mediaș	Biertan	F. A. 2490
61			Șeica Mare	F. A. 4020
62		Sibiu	Sibiel	mg. 1766 I a
[63]			Porumbacu de Jos	fg. 7640 a

I. Tabelul variantelor melodice ardeleni

A1 [Cucule, peană nerie]

A2 [Mindră floare-i norocu; strofa mel. II]

A3 [Am primit o veste-aseară]

A4 [Trecui valea și-o văliță]

A5 [O-așa-s, Doamne, de străină]

A1. fg. 4917 b, Sebeșel—Sebeș—Hunedoara; inf.: Ecaterina Dican, 39 a; cules: Il. Cocișiu, 17.III.1936; notat: P. Carp.

A2. fg. 9155 a, Hăbic—Reghin—Mureș-Autonomă Maghiară; inf.: Florentina Țarca, 25 a; cules: E. Comișel, 21.I.1941; notat: P. Carp.

A3. F. A. 6420, Vuia Mare—Lăpuș—Maramureș; inf.: Petru Isac, 27 a; cules și notat: Jagamas I., 1944.

A4. mg. 1570 e, Agrieșel—Tîrlîșua—Dej—Cluj; inf.: Elisabeta Pop, 20 a (acomp. de fluier); cules: C. Zamfir și G. Habenicht, 20.V.1959; notat: G. Habenicht.

A5. fg. 7230, Butani—Aleșd—Crișana; inf.: Lenuța Moga, 25 a.; cules: C. Bugeanu, 18.I.1939; notat: C. Bugeanu.

II. Tabelul variantelor melodice bănățene

B1 [Și mă doare tot mereu; strofa melodică II]

B2 [M-aș duce și eu la nuntă]

B3 [Săracă inimă bună]

B4 [O frumoasă zi de-August]

B5 [Mult mă mir și-mi pare rău]

B1. fg. 5869 a, Tîrnova—Reșița—Banat; inf.: Lena Borcilă, 48 a; cules: T. Alexandru, 16.VIII.1936; notat: P. Carp.

B2. Lighezan, op. cit., p. 62, nr. 74; Sasca—Oravița—Banat; inf.: Ion Dărăbanțiu, 41 a (1943).

B3. Ursu: Almăj, op. cit., p. 132, nr. 128; Bănia—Bozovici—Banat; inf.: Vasile Goltmbă—Tîrzlu, 48 a [1939].

B4. disc 1728 I, Petroșnița—Caransebeș—Banat; inf.: Simion Ivanovici Gașpar, 27 a (acomp. taraf); cules: T. Alexandru și Il. Cocișiu, 21.IV. 1949; notat: Fl. Georgescu. (Cîntece pulare noi, op. cit., p. 13; Cocișiu: Cîntece, op. cit., p. 147, nr. 147).

B5. disc 1021 II (a), Caransebeș—Caransebeș—Banat; inf.: Toma Gan (acomp. de taraf); cules: T. Alexandru, 17.II.1939; notat: G. Habenicht.

Nr. crt.	Regiunea	Raionul	Localitatea	Documentul
64	Hunedoara	Alba	Galda de Jos	fg. 5283 b
{65}			Petelca	fg. 1323 b
66		Sebeș	Poiana Sibiului	indicații bibliografice vezi la nota 33.
67			Sebeșel	fg. 4917 b
{68}		Hațeg	Clopotiva	fg. 5805 b
{69}			Nucșoara	F. S. 337
70	Oltenia	Hunedoara	Ghelar	fg. 10183 c; <i>Antologie-Pădureni</i> , op. cit., p. 82, nr. 57.
{71}				mg. 495 f.
72		Tg. Jiu	Peșteana	mg. 1514 o/verde
73		Gilort	Licuriciu	F. A. 3739; Ciobanu-Nicolescu, op. cit., p. 104, nr. 91
74		Băilești	Băilești	F. A. 85
[75]	Fără indicarea originii			Comișel, Emilia, <i>Curs de folclor</i> (lito-grafiat), p. 93
[76]				Disc comercial Odeon 199463/1932 (Miron-Neagu)

Obs. La indicarea documentelor din arhiva Institutului de etnografie și folclor am folosit abrevierile uzuale.

— Varianta la care numărul curent este inclus în paranteză dreaptă nu a fost văzută.
 — Piese au fost culese între anii 1930—1960, cu mici excepții (de pildă nr. 74 în 1903 și nr. 26 în 1909—1910).

CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF A FOLK SONG DEDICATED TO THE 23rd OF AUGUST

The author investigates the structure, the geographical spreading and the origin of a folk tune, sung in 1949 by a folk singer from the Banat region on a text inspired by a contemporary event: Rumania's liberation from the fascist yoke. The text is analysed in the first pages of the work.

Widespread in Transylvania and the Banat region (with sporadic infiltrations in Oltenia), the melodic type has its origin in the South of Transylvania. The author reached this conclusion on the basis of a stylistic investigation and of an analysis of the musical structure of the variants, revealing the South-Transylvanian elements present in some variants, which are found in other folkloristic areas (Index no. 1, Melodic variants from Transylvania). Some other Banat variants of this melodic type are investigated and the different stages of integration in the local musical dialect of those variants are pointed out (Index no. 2, Banat melodic variants).

The list of the variants known to the author, compiled according to the geographical spreading criterion and the indication of the origin of the variants (publications of folklore, manuscripts, sonorous documents and direct notations from the Archives of the Institute of Ethnography and Folklore) is given in the annex.

MUNCITORII ROMÂNI REȘITENI ȘI MIȘCAREA CULTURAL-ARTISTICĂ DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

LUCIA MUREȘANU

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

15.VII.1964

Într-o perioadă în care masele populare române din Transilvania îndurau o dublă asuprire — exploatarea de clasă și, concomitent, asuprirea națională — muncitorii români din acest ținut se încadrează, o dată cu angajarea lor în lupta revoluționară de clasă, în mișcarea generală a poporului român de afirmare a forței și unității sale naționale.

Centrul industrial Reșița, descendent al străvechilor așezăminte de prelucrare a minereurilor din această parte a Banatului, deținea la finele secolului al XIX-lea o industrie nouă în care majoritatea populației muncitorești era reprezentată de muncitori români autohtoni. Aceștia deveniseră cu trecerea timpului muncitori „ereditari” din tată în fiu, considerând că o mare parte a locuitorilor fuseseră antrenați cu sute de ani în urmă fie la prelucrarea mangalului, fie la exercitarea altor procese de muncă legate de prelucrarea fierului în centrele Dognecea și Bocșa, localități care au cunoscut o dezvoltare a industriei fierului remarcabilă, deși cu intermitențe.

În anul 1872, muncitorii români din Reșița-Montană înființează asociația „Cor vocal român”, care ulterior își schimbă denumirea în „Reuniunea de cântări și muzică din Reșița-Montană”¹ (fig. 1).

1. Denumirea de „montană”, termen livresc pentru expresia „de munte” era frecventă în Banat în perioada la care ne referim. Ea vizează părțile muntoase din cadrul unor așezări industriale, părți în care dezvoltarea industrială converge cu o populație în majoritate muncitorească, spre deosebire de porțiunile de teren șes ale așezărilor respective, care coincid cu așezări vechi, originară, în care populația păstrează elemente din vechea ocupație agricolă. Pentru aceasta din urmă se folosea denumirea de „română” (Reșița-Montană și Reșița-Română). O dată cu unificarea administrativă a celor două localități și pe măsură ce dispar deosebirile semnalate pe linia ocupației, ca urmare a intensificării industrializării, se pierd și aceste precizări toponimice.

La apariția acestei asociații, mișcarea cultural-artistică românească din Banat se afla în plină desfășurare. Inițiată încă de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ne parvine știrea că la Lugoj în 1840 se iau primele măsuri în vederea statornicirii unei activități corale românești, iar în 1857 ia ființă „Corul vocal al plugarilor din Chizătău”, pentru ca spre sfârșitul

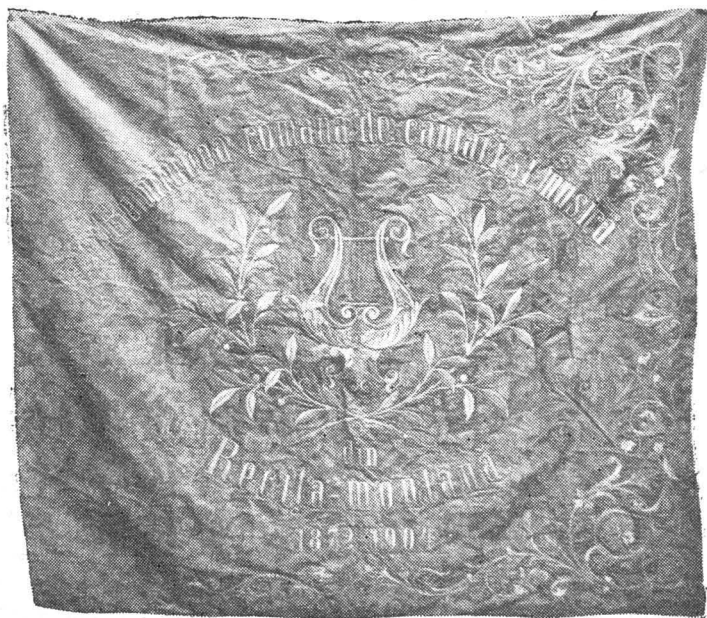


Fig. 1. — Steagul „Reuniunii române de cîntări și muzică din Recița-Montană” la 1904.

secolului trecut să activeze peste o sută de asociații artistice românești (orășenești, sătești și ale centrelor industriale) care însumează în tota câteva mii de coriști și instrumentiști, ținînd seama de faptul că fiecare reuniune număra între 40 — 60 membri activi, reuniuni unificate ulterior (1922) în „Asociația corurilor și fanfarelor din Banat”².

În cadrul acestor acțiuni artistice ale maselor de români, muncitorii din industrie sînt reprezentați în număr mare printre coriștii asociațiilor orășenești din Timișoara, Lugoj, Caransebeș ș.a. dar mai ales în cadrul asociațiilor din centrele industriale: Reșița, Anina, Oravița ș.a.

Caracterul unitar al asociațiilor române bănățene din acei ani se înscriseră, după obiceiul vremii, într-un motto de rezonanță generalizatoare: *Mîndră țară e Banatu/ Că la noi cîntă tot natu/Fie vremea re sau bună/ Noi cîntăm „Doina” străbună* (după un aranjament muzical al lui Iosif Velceanu). Prin conținutul programului artistic abordat, pri

² Asupra acestei probleme vom reveni pe larg într-o altă lucrare mai dezvoltată.

caracterul de masă al acestor asociații — dacă nu ne referim numai la exponenții nemijlociți ai programelor artistice ci totodată și la marele număr de participanți la programele asociațiilor menționate — prin activitatea publicistică intensă pe care o desfășoară, mișcarea cultural-artistică amintită se manifestă ca o puternică tribună de luptă pentru o artă națională; ea reprezenta, în condițiile de opresiune exercitate de statul austro-ungar, una din puținele posibilități de afirmare publică a spiritului național ce anima puternic masele. Concluzia ne este sugerată și de numeroase mărturii contemporane — cărți, articole, discursuri — referitoare la asociațiile corale din acei ani, nu mai puțin absolvite de necesitatea de a vorbi aluziv. În „Date și reminiscențe pentru istoria Reuniunii române de cântări și muzică din Lugoj”, Coriolan Brediceanu apreciază respectiva activitate pentru că „...a dat vieții sociale o direcțiune pe cât de plăcută, pe atât de culturală și națională” (*op. cit.*, p. 44).

„În Banat — scrie ziarul lugojan „Drapelul” — muzica și îndeosebi cea națională, prin înființarea atitor reuniuni de cântări a ajuns a fi un adevărat balsam răcoritoriu, iar farmecul doinelor populare o adevărată



Fig. 2. — Motto pe steagul Reuniunii. Varianta motto-ului la 1904.

putere de înfrățire între frații înrolați sub aceeași flamură” („Drapelul”, nr. 27, 1902).

Despre activitatea artistică de masă a bănățenilor din perioada la care ne referim se scriu următoarele în lucrarea *Corurile și fanfarele*

din Banat publicată în 1929 : „Înzestrat din fire cu voce sonoră și înclinați artistice poporul nostru românesc din Banat a avut inspirația fericită de și-a creat odinioară înainte cu vreo 60 — 70 de ani modestele societăți corale și de muzică instrumentală... cu a căror ajutor și-a păstrat și cultivat neștirbite conștiința și demnitatea națională”.

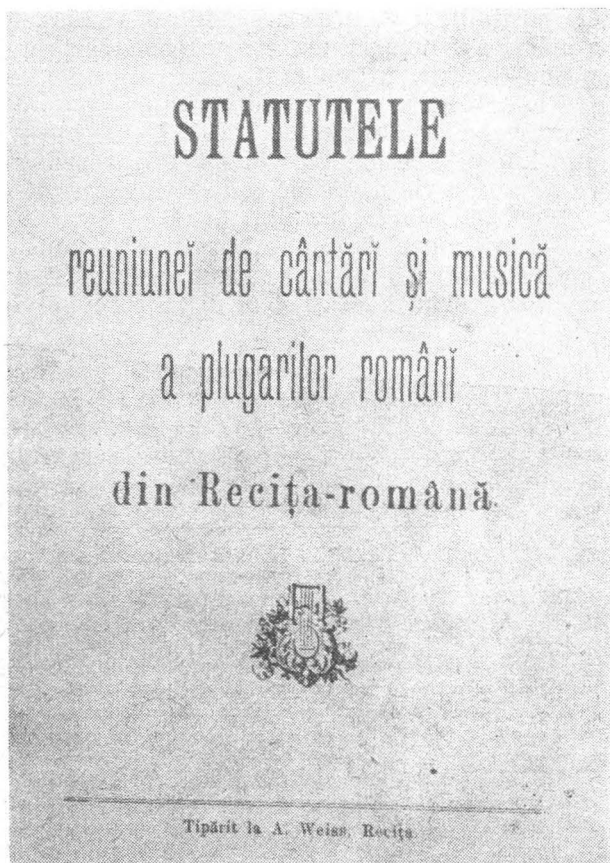


Fig. 3. — Statutele reuniunii de cântări și muzică a plugarilor români din Recița-română.

„Corul vocal român” al muncitorilor reșițeni se orientează de la început spre mișcarea cultural-artistică generală militantă a maselor populare românești la care-și aduce contribuția prin afirmarea unei prezențe artistice specifice muncitorești. Motto-ul reuniunii reșițene române însumează virtuți eufonice și ritmice care simbolizează viața proprie muncitorilor, exprimate prin imaginea muncii grele în societatea exploatare de-o parte și aceea a alinării pe care le-o procură „doina străbună” pe de altă parte : „Fierul cald/șofelul rece/Rupți de trudă l-am tocit/Unul

am lucrat ca zece/Pînă timpul a sosit :/Să cîntăm cu voie bună/Doina noastră cea străbună" (după un aranjament muzical de I. Vidu).

Activitatea muzicală reprezenta în acei ani un factor activ de educație patriotică a maselor de muncitori prin posibilitățile de potențare a forței omului ce incumbă artei muzicale „ca artă ce se adresează afectului”.

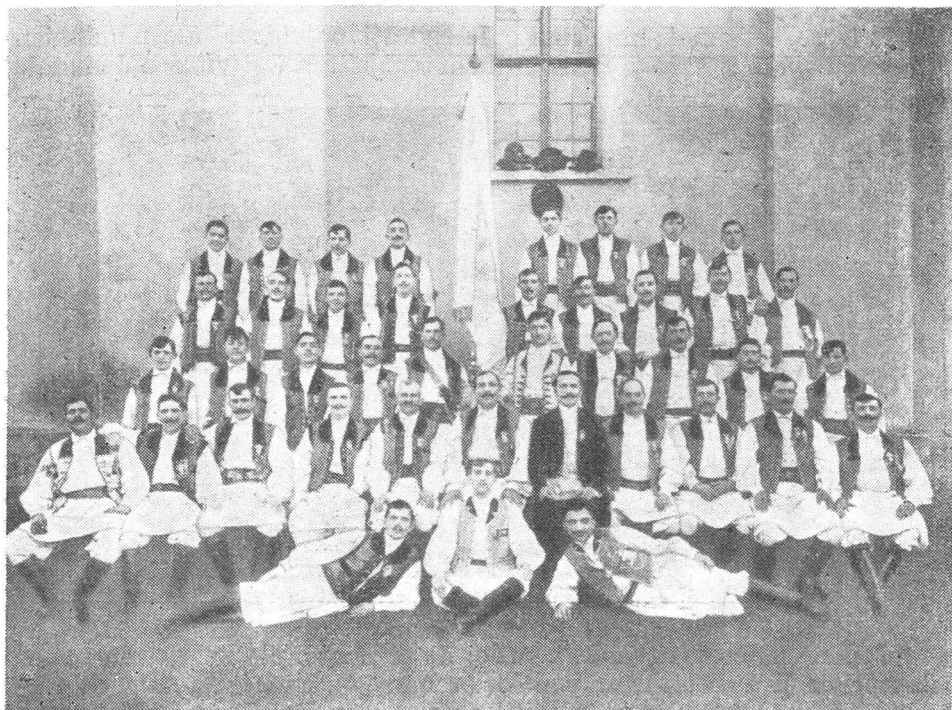


Fig. 4. — „Corul plugarilor” — cor bărbătesc la 1902.

În Raportul general al Corului vocal român, prezentat în 1880, învățătorul Ioan Simu, unul dintre organizatorii activității corale muncitorești din Reșița, subliniază importanța educativă a cîntecelor pe care le numea : „...acele fire fărîmăciitoare care leagă inimile oamenilor de olaltă ca să-i înfrățească spre a-i face puternici, spre a-i face fericiți”.

Interesul muncitorimii reșițene române pentru asociații corale duce în 1894 la înființarea unei a doua asociații corale muncitorești reșițene : „Reuniunea de cîntări a plugarilor din Recița-Română”, care strînge în rîndurile sale pe muncitorii locuitori ai vechii așezări Recița-Română. Termenul de „plugar” este de fapt impropriu. Încă din acei ani în cadrul activității lor economice duble, de muncitori de fabrică și de mici agricultori cu gospodărie țărănească anexă, ponderea o deținea calitatea de muncitori industriali (fig. 3, 4 și 5).

Cele două reuniuni desfășoară o activitate artistică bogată, satornicind tradiția unor manifestări artistice săptămînale pe care le numeau

„conveniri sociale”. Ani de-a rîndul au fost organizate serate muzicale și serate muzical-literare săptămînale pentru membrii familiilor românești, iar la intervale mai mari pentru întreaga populație reșițeană. Reuniunile artistice muncitorești au colaborat în mod organizat și la numeroase programe artistice colective prezentate de celelalte reuniuni artistice bănățene.

Printre cele mai importante festivități ocazionale ale reuniunilor reșițene ca și ale celorlalte reuniuni bănățene cităm festivitatea denumită



Fig. 5. — „Corul plugarilor” — cor mixt la 1904.

„Sărbătoarea doinei naționale”, prilej de afirmare, alături de cîntece, și a dansurilor și a costumelor populare românești. Este interesant de consemnat că pe linia acestei tradiții se va dezvolta după 1921 festivitatea literar-muzicală „Mihai Eminescu”.

Referitor la cultivarea doinei, și în general a folclorului, de către reuniunile reșițene cităm cuvintele profesorului Iosif Velceanu, conducător cu merite deosebite în organizarea activității artistice a muncitorilor reșițeni: „Populația română a muncitorilor de fabrici și minele de cărbuni și fier... acești muncitori, oropsiți de greul muncii istovitoare și plină de primejdii, în timpul scurt de odihnă au alergat cu dragă voie a se recreia și răcori la melodioasele cîntece și doine strămoșești. Glasul doinei i-a chemat la unire și înfrățindu-se, ei au stat apoi neclintîți în sinul și jurul societății de cîntări. Societatea corală și cea de lectură au satisfăcut din belșug aceste dorințe și necesități, canalizînd ambiția tuturor în spre bine și frumos devotată afirmării românești” (I. Velceanu, *Autobiografie*, p. 39). Participarea muncitorilor reșițeni la o activitate artistică intensă trebuie cu atît mai mult apreciată cu cît aceasta se desfășoară în pofida tuturor piedicilor cauzate de exploatarea cruntă în fabricile S T E G, de durata excesivă a timpului de muncă, ce lăsa muncitorilor puține ore de răgaz. Amintitele reuniuni corale din Reșița au

reprezentat la finele secolului trecut aproape unicele posibilități de afirmare artistică națională organizată a muncitorilor reșițeni în limitele înguste și apăsătoare atît ale societății capitaliste cît și în condițiile de oprimare națională.

Învingînd greutăți materiale, căutînd să se sustragă asupririi exercitate de cenzură, reuniunile de cor și muzică ale reșițenilor au reușit să colecționeze în timp relativ scurt o arhivă importantă de opere muzicale

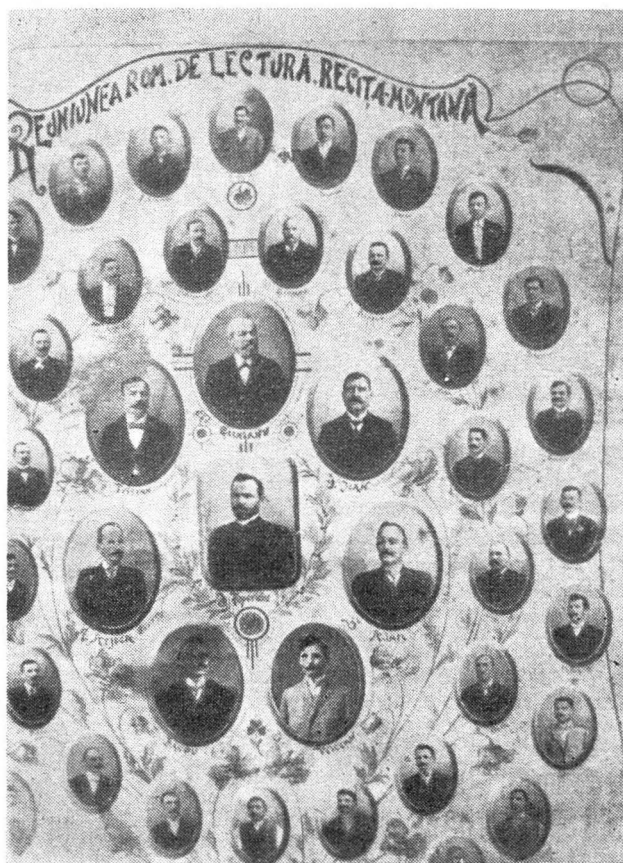


Fig. 6. — Reuniunea română de lectură din Reșița-Montană.

apartînînd atît artei naționale cît și celei universale. La alcătuirea ei, ca și la îmbogățirea acesteia, a contribuit în mare măsură „Societatea de lectură” a muncitorilor, înființată tot în 1872 (fig. 6). Legătura strînsă dintre activitatea societăților de lectură și a celor de muzică și cor apărea ca un fenomen general în Banat în pericada de care ne ocupăm, uneori cele două activități desfășurîndu-se în cadrul uneia și aceleiași asociații

(un exemplu tipic îl constituie „Reuniunea de citire și cântări din Orașița-Română” și altele).

În miezul repertoriului de cîntece românești din Reșița sînt prezenți compozitorii noștri de frunte: G. Ștefănescu, D. Kiriac, T. Popovici, I. Mureșeanu, Filaret Barbu și alții. În mod deosebit sînt popularizate lucrările lui Ciprian Porumbescu, ca *Marșul călăreților*, *Cîntec de primăvară*, *Unde sînt eroii*, *Cîntecul tricolorului* și altele. Lucrările corale ale lui G. Musicescu *Stăncuța*, *Fii ai României*, *Oșteanul român* ș.a., precum și lucrările corale ale cunoscutului compozitor bănățean Ion Vidu ca: *Din șezătoare*, *Lugojana*, *Serenadă*, *Răsunet de la Crișana*, *Răsunetul Ardealului*, *Ștefan și Dunărea* ș.a.

Sub raportul nivelului artistic mișcarea corală de amatori a muncitorilor reșițeni a vădit un progres continuu, ridicîndu-se la abordarea unor bucăți corale din ce în ce mai grele din muzica națională și universală. (Din muzica universală piesele corale mai răspîndite în cadrul programelor reuniunilor reșițene au fost corurile din opere, de ex.: *Corul soldaților* din opera *Faust* de Gh. Gounod ș.a.).

Activitatea artistică a muncitorilor reșițeni români a fost multilaterală, introducînd pe lîngă arta muzicală și arta dramatică de amatori. Tinerii muncitori artiști amatori reușesc să asigure o continuitate și în direcția acestei activități. Ținînd seama de faptul că tradiția limita numărul de reprezentații ale unei piese de teatru la una singură, rareori două, artiștii amatori muncitori au trebuit să depună mari eforturi în vederea prezentării de noi și noi piese de teatru. Programele artistice teatrale erau întocmite în special din comedii și feerii. Dintre piesele jucate de muncitorii reșițeni în perioada la care ne referim cităm: *Cinel-Cinel*, *Anghelușa*, *Cucoana Chirița în voiagiu*, *Cetatea Neamțului*, *Piatra din casă*, *Florin și Florica* — din piesele lui Vasile Alecsandri; *Ruga de la Chizătău*, *Sărăcie lucie*, *Mîța cu clopot* — comedii populare de Iosif Vulcan; *Cornul fărîmăcător*, basm în 4 acte, localizare de E. Biju; *Ileana Cosînzeana*, subiect fantastic luat din gura basmelor — prelucrare de I. Velceanu după Țințariu ș.a.

În programele lor reuniunile reșițene continuă de asemenea tradițiile mai vechi ale teatrului popular local, piesele cele mai iubite dintre acestea fiind: *Iancu Jianu* și *Pintea-Viteazu* (fig. 7).

Activitatea dramatică a reuniunilor corale muncitorești reșițene s-a extins și în legătură cu spectacolul de operetă. În această direcție remarcăm prezentarea operetei *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, operetă ce a figurat în programele mai multor reuniuni artistice bănățene în respectivii ani (fig. 8). Muncitorii reșițeni au prezentat pentru întâia oară în Transilvania tabloul muzical *La șezătoare* de Tiberiu Brediceanu (9 mai 1910).

Presă vremii exprimă elogii la adresa talentului artiștilor amatori muncitori reșițeni, a măiestriei la care au ajuns în interpretarea rolurilor. În legătură cu reprezentarea piesei *Ruga de la Chizătău* ziarul „Drapelul” în foiletonul intitulat: *O scară în Recîta*, scrie următoarele: „...Seneria a fost admirabilă, prezentarea diletanților cuceritoare și de tot

succesul. Acei voinici, cari ziua, noaptea „tocesc ferul cald, oțelul rece”, au pătruns perfect în viața sufletească și modul de a simți al țăranului plugar de pe șes. Fiecare și-a înțeles rolul și l-a predat cu succes” („Drapelul”, nr. 3, 1903). La fel de favorabilă este presa vremii și în legătură



Fig. 7. — Reprezentarea piesei Iancu-Jianu prin 1900.

cu reprezentarea altor piese. Despre piesa *Cine era* de Eugen Lovinescu se scrie că a fost reprezentată fără greș și într-o aleasă limbă românească.

Reușind să se facă cunoscuți și apreciați de contemporani, muncitorii reșițeni au avut legături strânse cu numeroși oameni de artă, compozitori și artiști contemporani din toate regiunile țării noastre; cu mulți dintre aceștia au intrat în corespondență, pe unii i-au ales membri de onoare ai reuniunii din Reșița-Montană. Astfel s-a întreținut corespondență cu D. G. Kiriac, G. Musicescu, I. Vidu ș.a. ; iar Ciprian Porumbescu, G. Dima, G. Musicescu, I. Vidu au fost aleși membri de onoare ai reuniunii.

Reșițenii au fost vizitați la sfârșitul secolului trecut de artiști români de seamă : de „Societatea de teatru” a artistului I. D. Ionescu (1878), de trupa artistului G. A. Petculescu, originar din Reșița, de Dumitru Popovici (1885), de cîntăreța Maria Dima (1902), unii revenind în repetate rînduri.

Un document ilustrativ pentru sfârșitul secolului trecut asupra pieselor muzicale prezentate artiștilor amatori muncitorii reșițeni este programul artistic muzical din 21 martie 1885, cu ocazia turneului amintit

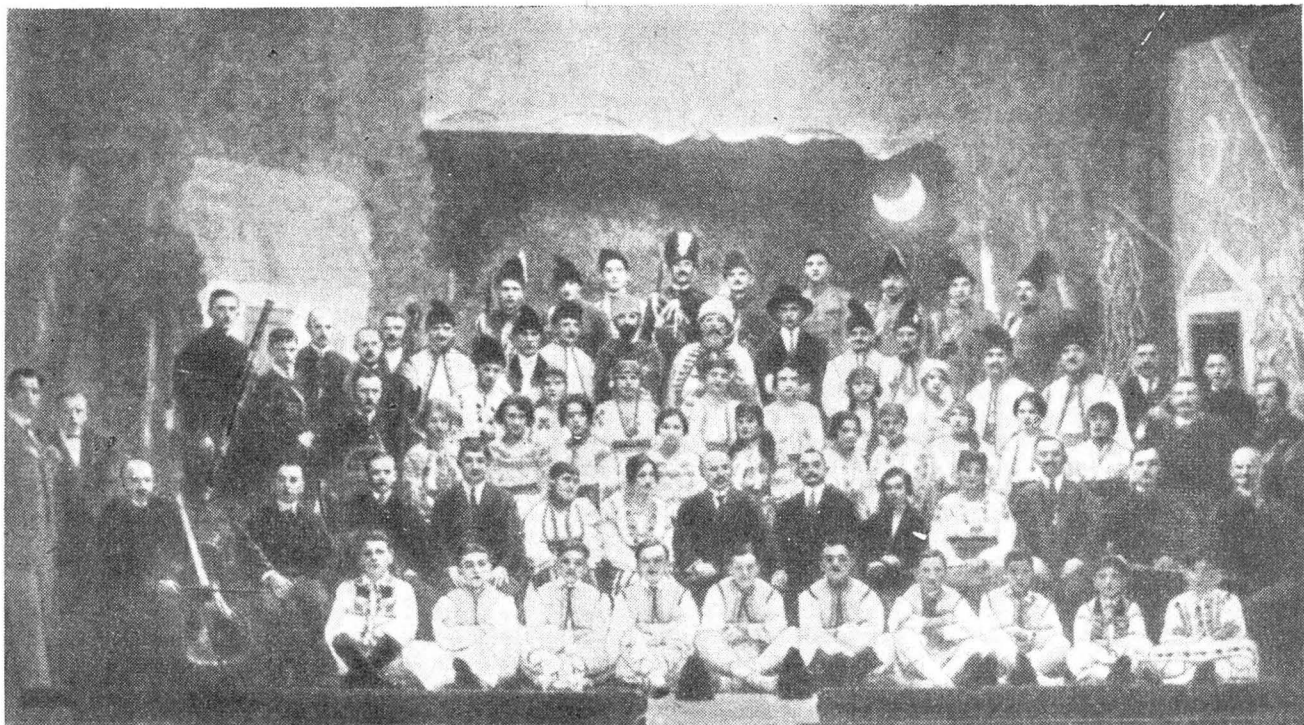


Fig. 8. — Reprezentarea operetei *Crai-nou* la Reșița-Montană de către coriștii Reuniunii române de cîntări și muzică din Reșița-Montană.

al artistului D. Popovici organizat în colaborare cu reuniunile muncitorești locale. D. Popovici prezintă piese de Suppé, Schubert, Wagner, iar dintre piesele românești compoziția Tudor Vladimirescu de G. Brățianu ; muncitorii reșițeni români prezintă piesele lui Ciprian Porumbescu, *Tricolorul* și *Unde sînt eroii*.

Dintre compozitorii români care au vizitat reuniunile reșițene amintim pe G. Dima și I. Vidu. Reproducem mai jos un fragment din cuvîntarea ținută de G. Dima în fața muncitorilor din Reșița în ianuarie 1902 : „M-am minunat azi văzînd uriașele mașinării și fabrici ce le aveți aici, dar mai mult admir frumoasa societate de cîntări ce v-ați format. Țineți la ea ca și pînă acum, căci cîntarea este puterea nevăzută care îndoaie și cultivă inima omului, întocmai ca puterea uriașă și nevăzută care îndoaie și dirigă gigancile turbine din fabrici”.

În septembrie același an, cu ocazia adunării la Reșița a învățătorilor români din Dieceza Caransebeșului, muncitorii coriști români, într-un cadru solemn oferă compozitorului Ioan Vidu o coroană de lauri, semn de dragoste și admirație pentru maestrul artei naționale românești din Banat. Surprins și impresionat de gestul neașteptat, Ioan I. Vidu a mulțumit atît verbal cît și printr-o scrisoare deschisă publicată în ziarul „Drapelul” : „Onoratei Reuniuni Române de cînt și musică . . .”, „Dacă acest dar venea de la împărați sau regi nu-mi făcea atîta bucurie ca și cum mi-a făcut-o venind de la Voi, căci : a. Voi sînteți aceia cari înțelegeți pulsul inimei mele ; b. Voi sînteți aceia, a căror inimă bate deopotrivă cu a mea și c. Voi sînteți aceia cari însuflețindu-vă pe Voi mă însuflețiti pe mine” („Drapelul”, nr. 148, 1902).

Strînsa legătură dintre reuniunile corale române muncitorești din Reșița și fruntașii culturii noastre muzicale din București, Iași, Brașov, Craiova, Lugoj ș.a. stă mărturie activității plină de osîrdii a muncitorimii române bănățene, pentru unitatea națională.

Repertoriul românesc constituit din cîntecul autohton de factură populară a avut un rol activ în direcția afirmării luptei muncitorilor români împotriva asupririi naționale în condițiile sociale de după 1867 cînd lupta de eliberare socială și națională de sub jugul claselor dominante austriece și maghiare formează trăsătura de căpetenie a istoriei social-politice a Transilvaniei.

La începutul secolului nostru muncitorii români reșițeni coriști se încadrează într-o nouă și desebit de importantă activitate artistică-muzicală și anume într-o reuniune cu caracter organizatoric *sindical*. Încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea presa socialistă din România consemna dezvoltarea corurilor socialiste, importanța și rolul activ al artei socialiste. În articolul *Corul socialist* publicat de ziarul „Lumea Nouă” în 1896 se scria : „Nimeni nu poate contesta că arta și în special muzica are un rol foarte important în propaganda socialistă. Pretutindeni unde mișcarea socialistă e mai dezvoltată, organizațiile muncitoare au coruri mărețe cari executînd entuziastele cîntece socialiste, fac ca propaganda să fie și mai activă, mișcarea muncitorilor și mai entuziastă” („Lumea nouă”, nr. 697, 1896).

Pătrunsă din ce în ce mai mult de țelurile luptei sale politice, în condițiile avântului revoluționar al mișcării muncitorești din Transilvania de după 1905, muncitorimea reșițeană își organizează o activitate artistică muzicală în cadrul grupei locale a sindicatului muncitorilor în fier și metal. La 22 noiembrie 1905 ia ființă o secțiune muzicală formată din coriști cu exclusivitate membri de sindicat — condiție obligatorie la înscriere. Noua formație corală se intitulează : „Secțiunea de cântări

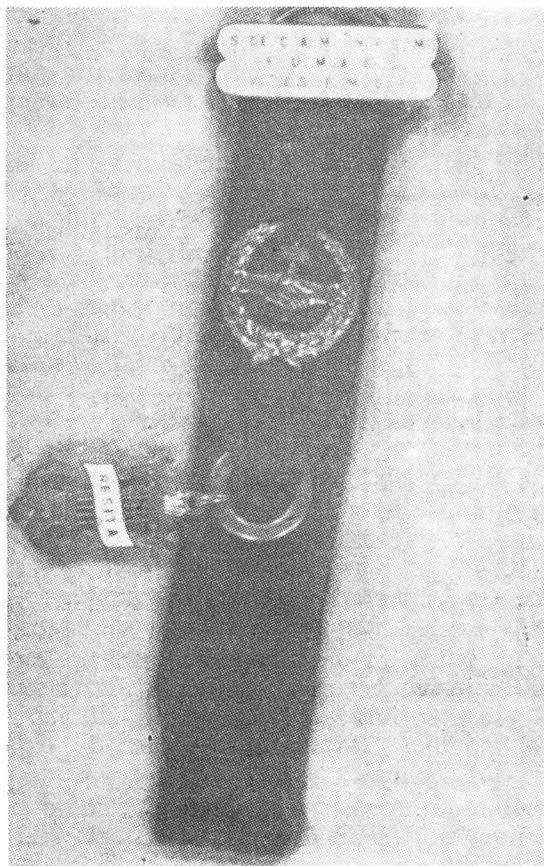


Fig. 9. — Insigna „Secțiunii de cântări a muncitorilor în fier și metal”.

a muncitorilor în fier și metal” (S. DEC. AM. INFE. ȘIM.), denumire ce se dă concomitent în trei limbi : română, germană și maghiară (fig. 9).

Participând în mod activ la formarea secțiunii de cântări, muncitorii români promovează și de data aceasta cîntecele românești din patrimoniul de cîntece de factură populară, introducînd în același timp în program cîntecele muncitorești revoluționare socialiste ale repertoriilor

muncitorești din România. *Printre cele mai populare cîntece socialiste devin în acei ani în Reșița: Hora muncitorilor și Sună trîmbița de alarmă.*

Muncitorii români reșițeni continuă cu aceeași intensitate să participe la reuniunile corale artistice afiliate la mișcarea artistică națională generală a românilor bănățeni despre care am vorbit mai sus, concomitent cu o participare activă, plină de inițiativă, a coriștilor români în calitatea lor de membri ai secțiunii de cîntece a sindicatului local.

THE RUMANIAN WORKERS OF REȘIȚA AND THEIR CULTURAL AND ARTISTIC MOVEMENT AT THE END OF THE 19th AND BEGINNING OF THE 20th CENTURIES

At a time when the Rumanian masses in Transylvania were experiencing a twofold oppression — i.e. class exploitation and national oppression — the Rumanian workers in this territory, while unfolding their revolutionary class struggle, joined in the general movement of the Rumanian people aimed at asserting their strength and national unity.

By taking some documents of local character as her starting point, the author examines the problem of the participation of the Rumanian industrial workers from Reșița in the cultural and artistic movement at the close of the 19th century and the beginning of the 20th.

In 1872 the Rumanian workers in Reșița-Montana formed a musical society called "The Rumanian Choir" which subsequently changed its name into "The Reșița-Montana Society of Songs and Music", while 1894 witnessed the coming into being of a workers' choir in Reșița-Română.

The two societies were engaged in a remarkable cultural and artistic activity promoting pieces of music which belonged both to the national and universal repertoire.

These societies helped popularizing the works of Rumanian composers such as Ciprian Porumbescu ("The March of the Horsemen", "Spring Song", "Where are the Heroes"), G. Muzicescu ("Stăncuța", "Rumania's Song"), etc.

Direct links were established with a large number of contemporary Rumanian composers of the time. Many of them payed visits to the Reșița workers to encourage and guide their cultural and artistic activity through conferences and musical programmes. They expressed their admiration for the cultural and artistic activity at Reșița.

The Reșița workers became extremely active in introducing Rumanian folklore items into their programmes, thus creating the tradition of popular gatherings of folklore character e.g. "The Festival of the National Doina" (The *doina* is a national song of suffering and longing).

Beginning with 1905 a new society called "The Choral Section of the Steel and Metal Workers' Union" was formed in Reșița. It was through this society that the tradition of the old workers' songs and folklore was continued, together with those revolutionary workers' songs of socialist character that belonged to the general repertoire of the working class throughout Rumania.

CUNUNA — SĂRBĂTOARE A SECERIȘULUI

Cîntecele de seceriș din Năsăud-Transilvania (II)

ELISABETA MOLDOVEANU-NESTOR

V. MELODIA

1. TERMINOLOGIE

Denumirea folosită pentru cîntecul cununii, în mod obișnuit, variază de la un sat la altul. De obicei, în satele în care melodia are o formă mai simplă, neevoluată, cîntarea poartă numele de „gogă” — „gogăa cunun'ii”, denumire atribuită și vechii melodii rituale de nuntă „gogăa miresii”. Cîntărețele și în general femeile din satele de unde s-au cules melodii de cunună, nu mai pot explica sensul cuvîntului „gogă”. Întrebate, răspunsul lor este aproape întotdeauna același : „Noi d'în bătrîn'i așa am apucat, gogă”.

În satele unde se cîntă variante mai evolute din punct de vedere ritmic și melodic, cîntecul poartă numele de „horeă cunun'ii” (hore cu sens de melodie) sau „a cunun'ii”.

În timpul din urmă, în unele sate melodia a fost înglobată de informatori într-un termen actual comun majorității producțiilor muzicale populare în : „cîntec”, „cînt'ecul cunun'ii”.

Prin adăugarea atributului „cunună” la termenul general, se precizează caracterul ocazional, special al melodiei ce însoțește aducerea cununii. În nici o altă ocazie nu va mai fi auzită „gogă”, „horeă cunun'ii” sau „cînt'ecul cunun'ii”, decît atunci cînd secerișul s-a terminat și spi-cele cele mai bogate sînt împletite în cunună.

2. RĂSPÎNDIREA TERITORIALĂ A TIPURILOR MELODICE.

MENȚIUNI ASUPRA MELODIEI

Din studierea și sistematizarea materialului muzical, format din 31 de variante ale cîntecului cununii, am stabilit două tipuri de melodii, fiecare avînd cîte un subtip.

Unitatea cîntecului pe aria de extindere a obiceiului în zona cercetată de noi, se leagă de granițele fostului ținut al Năsăudului. Tipul cel mai răspîndit este tipul I. Urmărind pe hartă locurile unde se cîntă melodia tipului I, constatăm că ele se concentrează în centrul ținutului — pe valea Someșului Mare, urcînd apoi și pe văile afluenților acestuia, în satele de deal și munte : Rebrîșoara, Rebra, Parva ; apoi Nepos, Feldru, Ilva Mică, Leșu, Maieru și Șanț (vezi harta). Variante ale acestui tip se cîntă și în Ilva Mare, trecînd coamele munților Bîrgăului în spre sud, în valea Bistriței (Susenii Bîrgăului). O variantă îndepărtată a acestui tip, pe care am denumit-o subtipul 1 al tipului I a fost culeasă în Bistrița Bîrgăului, tot pe valea Bistriței.

Cea mai concentrată formă a tipului II a fost culeasă în apusul ținutului, în partea de șes, în comuna Cristuri-Șien, iar în sud în comuna Gledin a fost notată o variantă. Tot în sudul ținutului lîngă Reghin, în comuna Solovăstru, apoi mai departe în comuna Șieuț, sînt cîntate melodii de cunună, variante mai îndepărtate ale acestui tip.

În partea vestică a ținutului, în zona deluroasă, în satele : Salva, Coșbuc, Zagra, Mocod și Mintiu, se cîntă melodia încadrată în subtipul I al tipului II. Peste un spațiu mai mare în spre apus, depășind granițele ținutului Năsăud, în cîmpie, în comuna Căianul Mic, a fost culeasă încă o variantă din această ultimă categorie. Am ținut s-o dăm, pentru a cunoaște drumul parcurs de subtipul I al tipului II.

Dacă conturarea tipurilor a fost mai puțin grea, determinarea aproximativă a vechimii lor este destul de dificilă.

Urmărind geografic variantele celor două tipuri cu subtipurile lor, observăm că în ultimele sate dinspre munte, în comunele Șanț și Coșbuc, se cîntă exemplarele cele mai ornamentate. Dacă ținem seamă de izolarea acestor așezări de munte, în care de obicei producțiile folclorice se păstrează timp mai îndelungat în forme mai arhaice, am fi îndreptățiți să luăm variantele culese aici ca exemple reprezentative.

Coborînd pe firul văilor pînă în satele de șes, constatăm că variantele sînt din ce în ce mai simple, mai puțin ornamentate. Am putea crede că datorită procesului de uitare, treptat, aici în cîmpie, melodiile au devenit mai schematice. Cercetînd însă origina satelor de munte, Șanț și Coșbuc, am constatat că ele au fost întemeiate prin „roirea” populației din satele aflate în josul văii și nu invers. Acest fel de întemeiere a satelor pare a fi o caracteristică a ținutului. Melodiile culese în comunele din șes sînt mai simple, fără prea multe melisme, de cele mai multe ori cuprinzînd într-un singur rînd melodic pilonii pe care se brodează variațiile melodico-ritmice ale variantelor culese în satele de dealuri și munte. Sîntem îndreptățiți să credem că, melodiile de cunună în formă simplă, dar concentrată din punct

de vedere ritmico-melodic, sînt cele mai arhaice, nu numai pentru că satele din care au fost culese sînt mai vechi, dar și, mai ales, pentru că aceste sate sînt așezate într-o regiune mai de șes, unde cultivarea grîului este mai puțin dificilă și are o pondere mai mare în economia locală.

Cunoscînd în prealabil celelalte tipuri transilvănene ale cîntecului de seceriș și comparînd între ele tipurile din Năsăud, se poate observa că tipul I, chiar dacă pornește și el tot de la un rînd melodic apare într-o formă mai nouă, mai ornamentată decît tipul al II-lea care este mai aproape de cele din restul Transilvaniei. În zonele de munte cu așezări omenești mai recente, ocupația de bază a locuitorilor ai căror strămoși au fost agricultori a fost și rămîne creșterea vitelor. Aici variantele bogat ornamentate atît din punct de vedere ritmic cît și melodic, cîntate într-o mișcare largă rubato, au suferit într-o oarecare măsură, prin ocupația de bază a locuitorilor, influența directă a stilului repertoriului instrumental păstoresc, foarte viu în toată regiunea, executat din fluier. Proporția „noului” mai sus citat, ca formă melodico-ritmică în exemplarele tipului I, trebuie înțeleasă însă în raport cu vechimea obiceiului la populația ținutului. Ținînd seamă de relațiile economico-sociale s-a constatat că teritoriul periferic este aproape întotdeauna mai conservator din punct de vedere al forme de păstrare a obiceiurilor, atunci cînd nu este în contact puternic cu ținuturile învecinate. Aici întîlnim și o întărire a regulii și o excepție și anume, marginile dinspre cîmpie au menținut forma cea mai simplă a melodiei, iar marginile dinspre munte cuprind forma cea mai evoluată a melodiei.

Melodia cîntecului cununii, datorită faptului că aparține unui ritual străvechi, bine păstrat, a fost și ea bine conservată, de aceea variantele sînt apropiate între ele, iar variațiile nu duc spre alte noi cîntece ca în cîntecul propriu-zis. Cîntecul cununii este așadar ca și celelalte melodii rituale un cîntec cristalizat în forme stabile, ce nu evoluează dînd naștere altor melodii așa cum se întîmplă în celelalte genuri. Evoluția lui nu poate avea loc decît în cadrul propriului gen.

Ca și în cazul cîntecelor rituale de nuntă și înmormîntare melodia cîntecului de seceriș rămîne aceeași în tot timpul procesiunii de la holdă la casa gazdei, făcîndu-l impunător prin intonarea puternică și mișcarea largă.

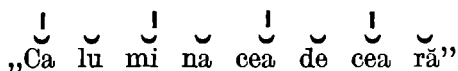
Cîntecul cununii nu se poate executa, în cadrul obiceiului, de către o singură persoană, — care să poată improviza variații ritmice și melodice după inspirația și starea sufletească a momentului — și nici de către întreaga colectivitate ce ia parte la alaiul aducerii cununii. Melodia este intonată numai de grupul de fete și femei din jurul fecioarei care poartă cununa de spice. El este exclusiv un cîntec de grup feminin, îngădit în realizare de însăși posibilitățile tehnice vocale respective inerente colectivității.

Privind transcrierea grafică a unei melodii de cunună de tipul I în forma mai evoluată (înflorită), exemplul nr. 18, s-ar putea crede că bogăția ornamentelor ce le cuprinde face din ea o piesă imposibil de cîntat în grup. Numai ascultînd efectiv cîntecul cununii se poate verifica perfectă sincronizare a vocalizelor cîntate liber. Cîntecul este auzit o singură dată

pe an, așa încît fetele care-l cîntă nu pot avea ocazia să-l repete de prea multe ori. De aceea înainte de plecare în procesiune sînt chemate neveste sau femei bătrîne, împreună cu care tineretul repetă melodia pînă cînd aceasta este învățată bine, adică așa cum au cîntat-o aceste femei cînd erau tinere. Spre deosebire de alte genuri, cîntecul de seceriș este astfel păstrat aproape nemodificat, doar ușor variat și aceasta la intervale mari de timp³⁷

3. VERS

Versul cîntecului de seceriș din ținutul Năsăud este întotdeauna de opt silabe, catalectic sau acatalectic, cu accente ce-l grupează în patru picioare metrice de cîte două silabe, prima accentuată iar a doua atonă :



Nu întotdeauna accentul metric al versului corespunde cu accentul tonic, de aceea în scandare se pot întîlni aceleași silabe accentuate diferit.

Nu am întîlnit nici o variantă cu vers de șase silabe, așa cum sînt în cîntecele de cunună din sudul Transilvaniei³⁸.

Atunci cînd ultima silabă lipsește și versul se sfîrșește cu o consoană, se adaugă de obicei o vocală *e, o, u*, formînd astfel silaba a 8-a, ca în varianta *nr. 14* din comuna Șanț : „Dimineața ne-am sculat”, sau în *nr. 7* din comuna Leșu : „Din sus de la răsăritu”. Atunci cînd versul de șapte silabe se termină cu o vocală, completarea silabei a 8-a se face adăugîndu-se încă o vocală, ca în varianta *nr. 5* din Parva : „Secerat-o fetele”, sau adăugîndu-se silabele *re, lu*, de exemplu *nr. 11* din Susenii Bîrgăului : „Cui aducem cununare” sau *nr. 27* din Mocod, „Cine aduce cununalu”.

³⁷ Este interesant de comparat din acest punct de vedere culegerea făcută de la aceeași informatoare, Ioana Iugan, din comuna Șanț, în anul 1935 și cu 20 de ani mai tîrziu, *Ex. nr. 16* cules în 1935 și *Ex. nr. 14, Ex. nr. 18*, culese în 1955. De asemenea, culegerea din comuna Leșu, *Ex. nr. 7* din 1935 și *Ex. nr. 8* din anul 1955. În cursul expunerii vom dezvolta mai pe larg această problemă.

³⁸ Dealul Mohului, variantă citată de Ion Ionică în *Dealul Mohului*, București, 1943, p. 153.

Dealul Mohului
 Umbra snopului
 Cine se umbrește
 Și se tot sfădește ?
 Sora soarelui
 Și cu-a vîntului
 Ele se umbreau
 Și se tot sfădeau
 Care sunt mai mare ?
 Sora soarelui,
 Ea din grai grăia :
 „Că eu sînt mai mare

Că frate-mio-i soare
 El cînd se ivește
 Lumea încălzește”.
 Sora vîntului
 Ea din grai grăia :
 „Că ieu sînt mai mare
 Că frate-mio-i vînt
 El cînd se ivește
 Lumea răcorește
 Că vînt de n-ar fi
 Oamenii-ar muri
 Oamenii la plug
 Și boii la jug”.

Două exemplare, *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului și *nr. 26* din satul Coșbuc au primit influența cîntecului propriu-zis mai nou, făcînd completarea silabei a 8-a a versului cu silaba *mă* și *măi*.

Sînt cazuri cînd ultima silabă (a 8-a) este omisă ca în variantele din Rebra, *nr. 1* și *2* și varianta din Parva *nr. 5* : „Coborîm din deal cu peiat’”, în loc de : „Coborîm din deal cu piciatră”.

Încă o particularitate a folclorului vechi muzical românesc găsită și în cîntecul cununii este adăugarea la început, sau intercalarea în mijlocul cîntecului a unui sunet am putea spune surd, a cărui intonare se face fără o articulare precisă a unei consoane sau vocale. Cîteodată este clar, altă dată abia perceptibil, dar marchează întotdeauna o valoare de timp foarte scurtă, totuși măsurabilă. Au fost însemnate convențional asemenea sunete cu consoanele *m*, sau *n*. În varianta *nr. 5* din comuna Parva, apare în afară de primul rînd melodic la toate celelalte în interior. Aceste sunete apar cîteodată chiar în interiorul cuvintelor ca în *nr. 5* din comuna Parva.

Anacruze nu există în nici o variantă, nici în cele cîntate individual. În varianta din Parva *nr. 5* care este cîntată de o singură cîntăreață, apare în afară de primul rînd melodic, la fiecare din celelalte, o anticipare formată dintr-un sunet scurt la fel cu cel din interiorul cîntecului. Pentru că la cîntecele executate în grup nu apare această particularitate am putea considera aici o excepție motivată de faptul că melodia este cîntată în exemplul dat de o singură persoană, aducînd cu aceasta unul din elementele solistice ale cîntecului popular românesc.

Făcînd parte dintr-un ritual străvechi, cîntecul cununii atît cel vechi cît și cel presupus în formă mai nouă, nu are refren. Am găsit însă trei variante din tipul al II-lea, una din comuna Gledin *nr. 21*, alta din Șieuț *nr. 23* și ultima din comuna Solovăstru *nr. 22* care încep cu invocația „Doamne”, amintind prin aceasta o palidă influență a bisericii asupra obiceiului și totodată marcînd oarecare legături cu colindele.

Versurile se înșiruiesc unele după altele, fără să marcheze strofe, în grupe de două cîte două.

Și aici ca în toată poezia populară românească, rima este împerechiată și alternează uneori cu asonanțe.


4. STRUCTURĂ

Structura cîntecului de cunună se prezintă în două forme : una mai veche într-un singur rînd melodic A, și alta presupusă mai nouă în două rînduri melodice A, B.

Exemple cu un singur rînd melodic din tipul I : Primele 18 exemplare (vezi materialul). Exemple din tipul al II-lea : *nr. 20* din Cristuri Șieu și *nr. 21* din Gledin.

Exemple cu două rînduri melodice din tipul I : ultimul exemplar *nr. 19* din Bistrița Bîrgăului. Exemple din tipul II : *nr. 22* din Solovăstru, *nr. 23* din Șieuț, *nr. 25* din Coșbuc, *nr. 26* din Coșbuc, *nr. 27* din Mocod, *nr. 28* din Suplai, *nr. 30* din Mintiu și *nr. 31* din Zagra.

de mersul melodic. Astfel,  este cîntat  ca în varianta din Leșu nr. 7, iar  este cîntat  ca în varianta din Șanț nr. 15, sau  ca în varianta din Parva nr. 5 etc.







La toate variantele începutul primului picior metric se face cu pătrime. Al doilea picior metric, spre deosebire de celelalte, deși i se dă și lui diferite alungiri, este mai invariabil, păstrînd cu mici excepții egalitatea părților componente .



Singura varianta din Bistrița Birgăului nr. 19 are un ritm ternar constant provenit probabil tot din cel binar.

Sistemul ritmic al tipului II este parlando, exceptînd cîteva cazuri. Cercetînd ritmul acestui tip se poate deduce că varianta cu un singur rînd melodic nr. 21 din Gledin, poate constitui sîmburele din care au derivat celelalte variante cu două rînduri melodice nr. 22 din Solovăstru și nr. 23 din Șieuț, trecînd peste refren.

Simetria celulelor ritmice este perfectă la toate variantele .

La grupul mai sus amintit se adaugă din punct de vedere ritmic varianta nr. 29 culeasă în comuna Căianul Mic, în care doar ultimul picior diferă din cauza versului acatalectic. De asemenea varianta cu un singur rînd melodic nr. 20 din Cristuri Șieu, poate fi considerată nucleul ritmic al variantelor cu două rînduri melodice din comunele Coșbuc nr. 25 și nr. 26, nr. 24 din Salva, nr. 28 din Suplai, nr. 27 din Mocod, nr. 30 din Mintiu și nr. 31 din Zagra. Aici primul picior nu corespunde din punct de vedere ritmic; al doilea prezintă o diferență și anume: în vari-

anta cu un rînd melodic din Cristuri Șieu este , iar în variantele cu două rînduri melodice s-a mărit la , rămînînd în această formă la toate variantele; doar în Mocod nr. 27 are o infimă alungire a părții a doua a piciorului . Piciorul trei coincide perfect la toate variantele menționate, în amîndouă rîndurile melodice; iar piciorul patru coincide numai în primul rînd melodic, în al doilea versul fiind catalectic în toate variantele cu două rînduri melodice în afară de cea din Suplai nr. 28 rămîne . Și în piciorul patru apar în variantele cu două rînduri melodice, mici alungiri, de exemplu alungirea părții a doua a piciorului din primul rînd melodic, ca în varianta din Suplai , sau a amîndouă părților piciorului din rîndul doi melodic din aceeași variantă . Este de remarcat tendința de a păstra tetrapodia de tip piric.

Fragmentul melodic de început pe invocația „Doamne” este construit pe un picior de tip iambic  la exemplarele din Gledin nr. 21 și Solovăstru nr. 22. La varianta din Șieuf nr. 23 refrenul este construit pe un picior de tip spondeu .

6. AMBITUS

Melodiile din tipul I ar părea că sînt cîntate unele pe un ambitus de sextă mare și altele de septimă mică. Realitatea este însă cu totul alta, întrucît aceste extreme sînt atinse foarte rar și numai prin apogiaturi sau sunete de sprijin atacate în majoritatea cazurilor la cvarta inferioară. Exceptînd apogiaturile și salturile de obicei de cvartă, sunete apărute cu totul sporadic, melodia tipului I se reduce la o terță mare, în cadrul căreia se revarsă o abundență de ornamente, ca în exemplarele din Rebrisoara nr. 3, Ilva Mică nr. 6, Șanț nr. 15, nr. 17, nr. 18. Spre deosebire de tipul I melodiile tipului II sînt cuprinse fără excepție numai în cadrul unei cvinte perfecte.

7. SCARA ȘI EVOLUȚIA EI STRUCTURALĂ

Reducînd melodia la sunetele principale, au apărut scări de un arhaism evident, demonstrînd și sub aspect structural originea străveche a ritualului. Închegarea scheletică a melodiei a fost desăvîrșită însă din timpuri mult mai îndepărtate și nici o influență a celorlalte genuri autohtone sau străine, cunoscute nouă, n-au clintit-o din tiparele ei pînă în zilele noastre.

Scările prepentatonice și pentatonice sînt temelia melodică a cîntecului de seceriș din ținutul Năsăud. În forma aceasta s-a menținut atîta timp cît obiceiul a avut intensitatea unui ritual. În epoca noastră ritualul își schimbă funcția devenind o ceremonie sărbătorească. Această evoluție a început încă de cînd prefacerile economice burgheze au schimbat fața satului arhaic, înlocuind economia închisă cu economia de schimb. Astăzi, revoluția culturală este pe cale să desăvîrșască procesul acesta.

Melodia a primit și ea noul, încercînd timid, apoi din ce în ce mai receptiv, în primul rînd completarea prepentatonice, apoi umplerea accidentală, dacă nu definitivă, a scării pentatonice, adăugînd lărgirea ambitusului și mergînd cu timpul către tonal.

Melodiile înglobate în tipul I cuprind în linii mari variante formate dintr-un tricord major, cu alunecare de secundă și salt de cvartă inferioară

oară 1 — V . Cîntecul cununii cules pe valea

rîului Rebra și anume: două variante din comuna Rebra nr. 1 și nr. 2, alte două variante din satul Parva nr. 4 și nr. 5 și o variantă din comuna

Rebrișoara nr. 3, este purtat pe un fragment de scară redus după cum am spus la o terță mare. Sunetul *fa diez* de trecere în apogiatură, din exemplarele nr. 1 și nr. 2 din Rebra, și sunetul *re* înainte de cadență, ca în exemplarele mai sus citate, sau după sunetul final de cadență *sol*, ca în exemplarul din Rebrișoara nr. 3 sînt elemente mai noi apărute în structura scării cîntecului, elemente ce deschid poarta variațiilor și instalării de noi trepte, așa cum constatăm în variantele evoluale culese din satele de pe valea Someșului Mare și anume: Feldru, Maier, Șanț și Leșu.

Toate exemplarele tipului I, spre deosebire de tipul al II-lea, abundă în apogiaturi inferioare. Majoritatea sunetelor purtătoare a unei silabe sînt atacate printr-o apogiatură, de multe ori un grup de două sau trei sunete alăturate inferioare cîntate repede și ușor. Exemplul nr. 5 din Parva. La acest fel de ornamentare a melodiei cred că a contribuit în bună măsură tehnica instrumentală a fluierului³⁹. În cazul de față fiecare treaptă a purtat în ea mugurii evoluției prin bogăția înfloriturilor însoțitoare. Cîteodată evoluția a depins de posibilitățile artistice ale cîntărețelor, mai ales atunci cînd execuția era individuală, așa cum este cazul în următoarele exemplare: nr. 5 Parva, nr. 6 Ilva Mică, nr. 14, nr. 16, nr. 17, nr. 18, ultimele patru din comuna Șanț, sau în colectiv de cel mult două persoane, ca în exemplarele: nr. 3 Rebrișoara, nr. 15 Șanț.

Atunci cînd una din trepte s-a modificat pentru a fi înlocuită eventual cu alta, nu s-a făcut deodată, ci în chip lent, dînd din valoarea ei apogiaturilor însoțitoare de la începutul sau sfîrșitul ei. Întotdeauna grupul de sunete înlocuitoare a unei trepte cuprinde într-o valoare mai mică sau mai mare sunetul de bază (vezi tabloul variantelor).

Treapta cea mai bogat ornamentată este treapta a 3-a și. În jurul ei s-au brodat cele mai multe melisme, așa cum se poate vedea din cele mai înflorite exemplare: nr. 15, nr. 16, nr. 17, nr. 18, nr. 14 din Șanț. Treapta nouă instalată *sol*, cuprinde aproape întotdeauna și treapta părăsită sub formă de apogiatură, broderie sau *échappé*, în valoare ce ajunge cîteodată egală cu valoarea treptei noi.

Exemple: 1) nr. 6 din Ilva Mică.



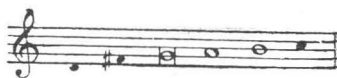
2) nr. 8 din Leșu



³⁹ Unele femei de la sate, cu voci frumoase, și-au trăit viața alături de bunii trîșcași, însușindu-și o dată cu repertoriul și stilul instrumental. Prin creațiile lor artistice au devenit adevărate personalități ce au rămas în fața colectivității satului ca un exemplu luminos, către care tind toți ceilalți creatori muzicali locali. Așa este cazul și al tinerei informatoare Birle Saveta, de 27 ani, din comuna Parva, care a preluat de la mama sa stilul vocal înflorit din cîntec și a redat cea mai ornamentată „gogea cununii” din categoria celor mai arhaice: Ex. nr. 5, spre deosebire de grupul de femei de peste 60 de ani (una singură de 49) din același sat, care a cîntat „gogea cununii” mai puțin ornamentată Ex. nr. 4, din aceeași categorie. (Documentele nu cuprind întotdeauna numele și vîrsta informatorilor).

În exemplarele mai evolute scheletul melodic s-a păstrat mai bine în executarea celui de-al 2-lea vers. Exemple : *nr. 7* și *nr. 8* din Leșu, *nr. 14*, *nr. 15*, *nr. 6* din comuna Șanț.

Trecerea fugară prin treapta a 4-a *do* pe prima silabă a cîntecului în varianta *nr. 5*, trecere efectuată în aparență dintr-o îmbogățire a ornamentației, se repetă periodic la versurile 1, 3, 5 etc., amplificînd scara melodiei la :



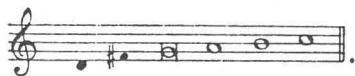
Introducerea noului sunet treapta a 4-a se face după cum se observă chiar pe prima silabă a versului 1, 3, 5, într-o formulă melismatică. De remarcat însă că în acest grup de sunete treapta a 4-a este auzită o singură dată, pe cînd treapta a 3-a, sunetul de bază, este auzit de două ori. Desenul formulei melodice pare un leagăn comod și sigur pentru sunetul de vîrf



do, sunet ce va prinde atîta putere pînă cînd va constitui în mod hotărîtor punctul de plecare al celui de-al doilea rînd melodic, ca în exemplarul din Bistrița Bîrgăului *nr. 19*. Formula melodică de mai sus, cu o mică schimbare, se mai găsește în exemplarele din Ilva Mică *nr. 9* și Ilva Mare *nr. 6*, tot pe prima silabă, dar a versului 2, marcînd astfel o treaptă mai departe spre îmbogățirea melodiei cu cel de-al doilea rînd melodic. În varianta *nr. 4* executată de femeile bătrîne, treapta a 4-a apare atacată

direct și pe primul timp, dar abia la versurile 3 și 4 printr-o valoare de ♪ , deci mai mare decît în cvintolet. Pentru un moment și aici ca și în exemplarul *nr. 5* poate lăsa impresia unui al doilea rînd melodic. Nu poate fi considerat astfel întrucît în exemplarul *nr. 4* primele două versuri au fost cîntate după tiparul unui singur rînd, iar în versurile 3 și 4 doar în prima silabă este inclus sunetul trepte a 4-a. Silaba a doua rămîne în drumul ei melodic pe treapta a 2-a și insistă pe treapta a 3-a de unde a generat. Pe silaba a treia melodia intră definitiv pe făgașul melodic cîntat de primul vers, deci a rîndului întîi. Această treaptă inexistentă în cele două exemplare din Rebra *nr. 1* și *nr. 2* considerate mai vechi, apare cîteodată în chip șovăitor în variantele mai noi din Parva, alternînd apariția din două în două versuri ca în *Ex. nr. 5*, sau ivindu-se după o prealabilă aducere aminte, sau dorință de îmbogățire melodică, abia în versurile 3, 4, ca în *Ex. nr. 4*, dînd impresia că ar fi vorba de două rînduri melodice. În varianta *nr. 10* din Nepos, treapta a 4-a este cîn-

tată pe primul timp al versului doi, cu valoare de pătrime, purtătoare a două scurte apogiaturi. În acest fel este început procesul de creație al celui de-al doilea rînd melodic al tipului I, prin introducerea trepteii a 4-a ca o expansiune a melodiei spre mai multă lumină. Ambitusul melodiei s-a extins astfel definitiv la un tetracord major, cu adaosurile *fa diez* și *re*, deocamdată lipsite de prea mare importanță




Același lucru se întîmplă și cu *re* treapta a V-a. Mai întîii apare către cadență ca o alunecare foarte scurtă, ca în exemplarele *nr. 1* și *nr. 2* din *Rebra*, apoi în același loc, dar cu o valoare mai prelungită


din  in  (din triolet) în variantele *nr. 7* și *nr. 8* din *Leșu*, iar mai



tîrziu variind în valori de , , , ...,  în celelalte exemplare considerate

mai noi. Treapta a V-a apare mai întîii ca scurtă apogiatură a trepteii 1 la începutul cîntecului la toate variantele mai arhaice care încep cu treapta 1. La varianta mai evoluată *nr. 7* din *Leșu* culeasă în anul 1935, în prima strofă la începutul primului vers, *re* este cîntat tot scurtă apo-


giatură , dar la strofa a doua și a treia se instalează


definitiv ca treaptă principală prin valoarea de , iar sunetul următor, care este treapta I se retrage ca valoare într-o scurtă apogiatură dublă,

urcînd către treapta a 3-a . Deci aceeași șovăire

de început ca în apariția trepteii a 4-a. După 20 de ani, în 1955 s-a reimprimat din nou melodia de la același grup de femei (din care numai una era schimbată) *Ex. nr. 8*. În noua imprimare treapta a V-a făcea parte integrantă din structura cîntecului, la înce-

putul lui, după care treapta I urma în valoare stabilă de pătri-

me  , scara cîntecului completîndu-se definitiv cu

încă o treaptă  . În procesul de creație es-

te cunoscut procedeul de a ataca un sunet și prin vecinul lui superior, nu numai prin cel inferior. Din înflorirea cu apogiatură superioară s-a creat treapta a 4-a. La rîndul ei, această nouă treaptă, ca și treapta a 5-a ocrotește înmugurirea trepteii a 6-a, așa cum apare în varianta din Bistrița Bîrgăului *Ex. nr. 19*. Și treapta a 6-a urmează probabil drumul celorlalte două din care s-a născut. Mai tîrziu poate va veni rîndul trepteii a 7-a în umplerea scării cîntecului, ajutată de practica corală pe care o au acum cîntăreții satelor.

Așa după cum reiese din cele expuse pînă aici, singurul exemplar, în care se deosebește categoric cel de-al doilea rînd melodic, este cel din Bistrița Bîrgăului *Ex. nr. 19*, considerat ca subtipul 1 al tipului I. Structura lui este puternic legată de osatura primului rînd melodic, pentru că din el a generat. Fiecare nouă treaptă amintește de rădăcina de unde a izvorît, printr-un sunet secundar legat silabic de ea. Chiar treapta a 4-a cu care începe așa de categoric rîndul 2 este intonată printr-un glissando ascendent, în care este inclus și sunetul de bază și.

Melodia subtipului 1 a tipului I *Ex. nr. 19*, se caracterizează din punct de vedere structural prin lărgirea definitivă a ambitusului la o sextă. Treptele noi a 4-a și a 5-a apărute sporadic pe timpi slabi în variantele tipului I, aici în exemplarul subtipului 1 se instalează hotărîtor pe timpul 1 al măsurii. De menționat că treapta a 5-a nu mai este cîntată inferior, sub treapta 1, șovăielnic prin alunecare, ci în conturul ascendent al melodiei. Funcțiunile precise ale noilor trepte a 4-a și a 5-a imprimă melodiei caracterul tonal. Că melodia de cunună a tipului I este în plină evoluție o confirmă și „gogea miresii” din Rebrîșoara, cîntec ce păstrează exactă melodia veche a ritualului de nuntă identică cu cea a cununii *Ex. nr. 3*. În „gogea miresii” scara rămîne alcătuită numai dintr-un tricord major fără treapta a 4-a, iar treapta a V-a este cuprinsă într-o valoare foarte scurtă într-un grup de ornamentații. „Gogea miresii” a rămas în tiparul vechi pentru că momentul în care se intonează melodia (anul 1935) mai are puterea de ritual, nemodificîndu-și funcția.

Tipul al II-lea al cîntecului de cunună cuprinde exemplare cîntate pe fragmente de scară în cadrul unui pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic. Varianta cu un singur rînd melodic culeasă din

Cristuri-Şieu nr. 20 pare a fi cea mai veche formă a tipului II, ce cuprinde elemente esenţiale ale celorlalte forme mai evoluate, cu următorul contur melodic :



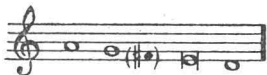
Oprirea primului hemistih pe *re* şi impresia sonoră pe care o lasă ar putea duce la părerea că sunetul *mi* de la sfîrşitul melodiei ar putea fi treapta a 2-a a scării. Variantele cu două rînduri melodice plus un fragment melodic pentru invocaţia „Doamne” de la începutul fiecărui rînd, culese din comunele Solovăstru nr. 22 şi Şieuş nr. 23, au finala celui de-al doilea rînd melodic pe *re*, ceea ce ar putea duce la concluzia că acest sunet este chiar finala cîntecului. Dar din cunoaşterea unor cîntece rituale de nuntă şi de mort, ştim că finala nu este întotdeauna sunetul de la sfîrşitul celui de-al doilea rînd melodic. În cazul nostru însă ea poate fi *mi* de la sfîrşitul primului rînd melodic, dînd un tetracord minor

cu subton, provenit din pentatonism . Părerea noastră

de mai sus este susţinută de preţioasa variantă, culeasă din comuna Gledin, nr. 21, formată dintr-un singur rînd melodic, amplificat prin anticiparea invocaţiei „Doamne”, cu următorul contur melodic :



avînd scara :



Dacă culegerile s-ar multiplica exemplarele noi credem că ar confirma interpretarea noastră. Cele opt exemplare ale subtipului I din tipul al II-lea culese în comunele : Coşbuc, Salva, Suplai, Mocod, Căianul Mic, Mintiu şi Zagra, au acelaşi fragment de scară, un pentacord rezultat din umplerea unui prepentatonic, cu menţiunea că în variantele din Mocod şi Salva sunetul *fa* oscilează încă între *fa becar* şi *fa diez*.

Judecînd după ambitus de o terţă şi scară de trei sunete tipul I (cu variantele sale) este mai arhaic decît tipul al II-lea (de asemenea

cu variantele respective) cu ambitusul de cvartă cu subton și scară de



patru sunete. Scara majoră în forma ei embrionară a tipului I pare mai veche decît pendularea *sol-mi* a tipului II. De asemenea cadența finală cu subton a tipului II arată o treaptă evoluată a scării.

8. CADENȚE

Cadențele pentru exemplarele tipului I atît cele cu un rînd melodic cît și cele cu două rînduri melodice sînt pe treapta 1 pentru toate rîndurile. Același lucru se poate spune pentru melodiile tipului al II-lea inclusiv refrenele, cu excepția următoarelor exemplare: *nr. 22* Solovăstru, *nr. 23* din Șieut, care au cadența finală a rîndului doi melodic, pe subton. Acest fapt este deosebit de grăitor pentru autenticitatea presupunerii că inițial atît tipul I, poate și tipul al II-lea a avut un singur rînd melodic, din care cu vremea s-a desprins al doilea rînd melodic. Pentru tipul al II-lea cadențele rîndurilor melodice pe treapta 1 la majoritatea exemplarelor dovedesc în plus că singularele exemplare *nr. 22* din Solovăstru și *nr. 23* din Șieut au sfîrșitul rîndului doi melodic pe subton, excluzînd altă interpretare. Dăm mai jos cîteva din principalele formule de cadență.

Tipul I cadențe finale :

Ex. nr. 1
Rebra



Ex. nr. 2
Rebra



Ex. nr. 3
Rebrișoara



Ex. nr. 6
Ilva Mică



Ex. nr. 10
Nepos



Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului



Ex. nr. 7
Leșu



Ex. nr. 15
Șanț



Ex. nr. 19
Bistrița Bîrgăului



Tipul al II-lea cadențe finale :

Ex. nr. 20
Cristuri Șieu



Ex. nr. 21
Gledin



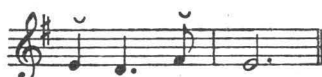
Ex. nr. 22
Solovăstru



Ex. nr. 23
Șieuț



Ex. nr. 31
Zagra



Ex. nr. 25
Coșbuc



Ex. nr. 24
Salva
Fonoteca Inst. folc.
Cluj



Ex. nr. 27
Mocod



Ex. nr. 30
Mintiu



Privind tabloul variantelor tipului I se observă că melodiile cuprinse în această categorie au un caracter melismatic începînd de la cele mai simple de două sunete, care sînt rare și ajungînd pînă la 11 sunete de diferite valori pe o silabă, ca în varianta din comuna Șanț, executată de vestita cîntăreață și poetă populară Ioana Iugan de 53 de ani în anul 1935 cînd s-a făcut înregistrarea variantei nr. 16 și de 73 de ani în 1955 cînd a înregistrat varianta nr. 18, în care-și păstrează aceeași performanță a bogăției ornamentale. Menționăm că în varianta culeasă după auz (neînregistrată) din comuna Maier, vocaliza pe o silabă ajunge la 14 sunete.

Treptele cele mai ornamentate sînt cele principale *sol*, *la* și *si* pentru tipul I. Iată cîteva din ornamentele treptei 1:

Ex. nr. 6
Ilva Mică



Ex. nr. 11
Susenii Bîrgăului



Ex. nr. 15
Șanț



Ex. nr. 17
Șanț



Ornamentarea treptei a 2-a:

Ex. nr. 3
Rebrișoara



Ex. nr. 6
Ilva Mică



Ex. nr. 15
Șanț



Ex. nr. 17
Șanț



Ex. nr. 14
Șanț



Ex. nr. 16
Șanț



Ornamentarea trepteii a 3-a :

Ex. nr. 3
Rebrișoara



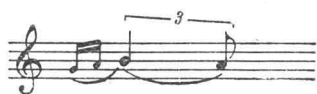
Ex. nr. 6
Ilva Mică



Ex. nr. 8
Leșu



Ex. nr. 8
Leșu



Ex. nr. 15
Șanț



Ex. nr. 15
Șanț



Ex. nr. 17
Șanț



Ex. nr. 16
Șanț



Tipul al II-lea este foarte rar și puțin ornamentat și în proporții foarte reduse față de tipul I. În varianta nr. 22 din Solovăstru găsim treapta a 3-a astfel ornamentată :



Ex. nr. 21 din Gledin are următoarea ornamentare a treptei a 3-a din refren :



Subtipul 1 *Ex. nr. 25.* din com. Coșbuc are treapta a 3-a :



și *Ex. nr. 26* tot din Com. Coșbuc are treapta 1 :



9. EMISIUNEA VOCALĂ

Emisiunea vocală în cîntecul de cunună, mai mult decît în oricare din producțiile muzicale populare, este guturală cu rezonanță laringiană toracică. Această caracteristică îl face să fie deosebit de puternic și cu o culoare aparte, dînd întregului ceremonial măreție și solemnitate. Tempo-ul larg și vibrațiile intense de piept specifice numai vocilor de femei, fără diferențe de nuanțe, îi dă un caracter impunător, mai ales cînd izvorăște dintr-un număr mai mare de voci. Emisiunea specifică a cîntecului de seceriș își are explicația în faptul că acest cîntec este destinat a fi cîntat în aer liber, pe cîmp, la holdă și trebuie să fie auzit cît mai departe în sat, pentru a vesti locuitorilor apropierea și venirea unui moment însemnat în viața colectivității satului, anume aducerea rodului pămîntului. Emisiunea vocală, guturală cu rezonanță laringiană toracică este caracteristică tuturor cîntecelor de muncă executate de femei în aer liber.

VI. LEGĂTURA ÎNTRE OBICEIUL CUNUNII ȘI ALTE OBICEIURI POPULARE

Deseori elemente din componența unui ritual sînt comune și altor rituale. Astfel între desfășurarea ceremonialului agrar al cununii și cel al căsătoriei există o strînsă legătură, unele momente mergînd pînă la identitate.

Denumirea de „goge” este atribuită egal, fără nici o nuanță diferențială, celor două melodii ceremoniale de cunună și nuntă: „gogea cununii” și „gogea miresii”. Terminologia este aceeași și pentru orația de la cunună și pentru cea de la nuntă: „tarostea cununii” și „tarostea miresii”. Acest monolog comun celor două ceremoniale, își schimbă doar obiectul, în loc de „cunună”, va fi vorba de „mireasă”. Însăși cununa de spice de grîu purtată pe cap de o tînără fecioară în pragul căsătoriei pare a fi înrudită ca formă cu cununița de flori așezată pe capul miresii în ziua cununiei. Împletitura cununii de grîu este „în trei ca părul femeii”, spune inf. Pop Raveca din Rebrișoara în anul 1935, amintind de modificarea pieptănăturii fetei care a devenit soție. Spicele de grîu ale cununii, simbol al rodirii pămîntului, vor fi nelipsite în steagul de nuntă, ca simbol al rodniciei căsătoriei.

Momentul esențial în sărbătoarea secerișului este udatul cununii, element prezent chiar și în ultimele rămășițe ale obiceiului intrat în descompunere. Pe o mare parte din cuprinsul țării se obișnuiește ca mirii și nuntașii să fie stropiți cu apă, cînd intră în casă.

Alt moment comun celor două obiceiuri este la intrarea în casă: învîrtirea „de trei ori pe după masă” a miresii condusă de mama ginerelui, a fecioarei purtătoare a cununii, de către gazda, stăpîna lanului secerat.

Existența ospățului în cele două obiceiuri constituie alt punct comun. Pînă nu de mult mîncărurile specifice nu se deosebeau cu nimic, la cele două ospete, după cum menționează inf. Sever Scripeți din comuna Șanț în 1958: „Și azi se petrece (la masa de la cunună) ca la nuntă, așa ... La nuntă se mai pune chigăle (prăjituri), sușulug umplut cu marmeladă sau mac”. Pînă și tradiționala găină cu tot alaiul de strigături al mesei de nuntă, a dăinuit la masa cununii, pînă aproape de zilele noastre (Șanț, 1935). Veselia mesei la cunună este aceeași cu cea de la nuntă, inclusiv conținutul bogatelor strigături.

Jocul ce urmează după masă, nu are nimic deosebitor în componență și atmosferă de cel de la nuntă.

Din punct de vedere muzical coincidența ajunge pînă la identitate, în sensul că pe aceeași melodie este intonat cîntecul miresii și cîntecul cununii: *Ex. nr. 3* și *Ex. nr. 32* din Rebrișoara. Fenomenul a fost probabil general pe toată Transilvania, acolo unde a existat un cîntec de cunună și un cîntec al miresii. Acest fapt este ilustrat de un caz similar din afara granițelor Năsăudului, din Muncelul Mare — Hunedoara *Ex. nr. 34*. Sînt cazuri cînd melodia cîntecului cununii are tangențe evidente cu cîntecul miresii, chiar cînd nu sînt amîndouă din același sat. Așa de exemplu cîntecul cununii din tipul al II-lea, *Ex. nr. 20* din Cristuri Șieu este

clădită pe aceeași piloni melodici ca și cîntecul miresii din Ilva Mică, *Ex. nr. 6*.

Asemănarea dintre momentele principale ale celor două obiceiuri, cît și identitatea muzicii însoțitoare, ne determină să presupunem că în vechiul ritual nupțial se includeau practici din ceremonialul agrar, avînd ca element comun ideea de fecunditate.

Alt gen muzical înrudit (asemănări și influențe reciproce), cu cîntecul de seceriș, după cum am mai spus este colinda. Amîndouă genurile — colindatul și secerișul — cuprind melodii executate în colectiv. Una din caracteristicile tehnicii cîntatului în colectiv este tempo-ul giusto. În Năsăud în decursul vremii tempo-ul acestor două genuri de cîntece s-a modificat paralel, iar în zilele noastre se aud unele cîntece de cunună (tipul I) și unele colinde într-un poco rubato sau chiar rubato. Influența colindei asupra cîntecului cununii este de dată mai recentă. În exemplarele tipului al II-lea, *Ex. nr. 21*, *Ex. nr. 20* și *Ex. nr. 23*, fragmentul melodic de început pe invocația „Doamne” este din punct de vedere structural, o lipitură legată de restul melodiei, deși folosește aceleași trepte. Dacă se detașează de trupul melodic, acesta nu se simte amputat, ci prezintă aceeași înche-gată consistență și fără el. Sudura este totuși perfectă, așa că ansamblul melodic formează un tot armonios. Legătura cu colinda este evidentă, și din punct de vedere literar. Nu vom intra în analiza tematicii textelor de colindă în legătură cu cele de cunună, pentru că nu acesta este obiectivul nostru. Menționăm doar că are loc un frecvent împrumut reciproc de versuri așa-zise „călătore”⁴⁰. Un moment principal comun celor două obiceiuri — cunună și colindat — este finalul tarostei cununii și finalul colindei numit — „aleruit”. Aici există o indentitate de idei, a urărilor de bine și cerere de daruri, inclusiv colacul.

O legătură de rudenie tot atît de strînsă este a textelor de cunună cu cele de plugușor.

⁴⁰ De exemplu, textul colindei din părțile Clujului și ale Satului Mare (Apostol Culea, *op. cit.*, vol. II, p. 943):

Mă luai, luai,
Mă luai, luai,
Joi de dimineață
Cu o rochie creață
Joi pe lingă rîu.
Nu mă strînge-n brață
Că maica m-așteaptă
Holda ca să-i gat(ă)
Maica îmi venea
Se apropia
La holdă de grîu
Cu secera-n brîu.
Mă plecaiu, plecaiu,
Mănunchei să-mi taiu
Ș-o floare aflaiu
De jos o luaiu,
Și-n stîl o băgaiu
Floarea trîmbiță,
Nimeni n-o aude :

Numai Ion din munte
Cel cu oi multe
La mine vine
În brațe mă strînge.
— Fugi să fugi din față
Și întreba :
— „Gata-i holda ?”
— „Holda n-am gătat,
Că s-a arătat
Stea la răsărit
Mîndră de argint”.
Stea cum lucea
Holda se pleca
Bobul jos cădea,
Holda-n loc creștea ;
Holdă gâlbioară,
Spic greu de secară,
Holdă lingă rîu
Cu spic greu de grîu.

Nici aici nu ne vom adînci în analize tematice, ci vom reda doar un fragment de plugușor în care sînt ilustrate cu de-amănuntul momentele pregătitoare acțiunii secerișului și însuși procesul muncii⁴¹.

Genul cîntecului propriu-zis și al cîntecului de seceriș prezintă tan- gențe și întrepătrunderi. Dintre toate influențele, cea mai importantă

⁴¹ Apostol Culea, *op. cit.*, vol. I, p. 101 :

La lună, la săptămînă,
Bădica, cu voie bună,
Se duse ca să vadă
De i-a dat Domnul roadă.
Lanu-n zare-ngălbenea,
De aproape aurea,
Era-n pai ca trestia,
Era-n spic ca vrabia ;
Era mîndru și frumos
Ca și fața lui Christos.
Mînați mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci singur dumnealui,
Peste coama calului,
Lîngă grîu s-a alăturat
Și trei spice a apucat :
În basma mi le-a legat
Spre casă s-o-nturnat.
Lelica le-a dus în casă
Și-a pus spicele pe masă.
Casa s-a luminat,
Copiii s-au bucurat.
Lelica le-a despîcat,
Și din gură a cuvîntat :
— „Nu e verde, nici uscat ;
Numai bun de secerat”.
Mînați mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Atunci badea-mbucurat,
Pe cal iute a-ncălecat,
Un cal graur
Cu șeaua de aur,
Negru ca corbul,
Iute ca focul ;
De nu-l ținea locul
Cu polcoave de argint
Ce sînt spornice la fugit ;
Și cu frîul de mătase
Împletită vița-n șase.
Mînați mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Badea, cînd l-a-ncălecat,
Pămîntul s-a clălinat,
Văile au răsunaț,
Frunza-n codru a picat.
Drept la Iași s-a oprit ;
Și de-acolo a tirguil
Ca la opt oci de fier
Și p-atîtea de oțel ;
Le-a luat

Și s-anturnat,
Și le-a dat
Lui Lionte țiganul
Ce lucrează cu ciocanul,
Să gătească secerere,
Cu zimții de oțele,
Să sece grîu cu ele.
Mînați mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Și făcu seceri mari
Pentru secerători tari ;
Și făcu la seceri mici
Pentru copilași voinici ;
Și altele mai mărunțele
Pentru fete tinerele ;
Seceruica cea mai bună,
Pentru baba cea bătrînă.
Mînați, mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Și-au venit din cele sate,
Din Florești și mai departe
Cîrduri de secerătoare
Gătite de sărbătoare,
Cu mîncile suflecate,
Cu poalele-n brîu ridicate.
S-au strîns fine
Și vecine
Și toți finii
Și vecinii
Și vreo trei babe bătrîne
Care știu rîndul la pline ;
Și la cîmp i-au dus,
La seceră i-au pus.
Mînați mîi !
Hăi, hăi, hăi !
Și cu stînga apucau,
Și cu dreapta secerau,
Și prin lan înaintau,
De părea că înnotau.
Alții-n urma lor legau,
Snopuri nalte adunau,
Și clăi mîndre ridicau.
Iar după ce a-nserat,
Înapoi cînd s-au uitat,
Stăteau snopii
Ca drobii,
Iar clăile
Ca oile.
Ia mînați, mîi !
Hăi, hăi, hăi !

este aceea a stilului melismatic, caracteristic producțiilor instrumentale, cea pătruns prin intermediul cîntecului vocal propriu-zis în cîntecul cununii. Un exemplu de influență a cîntecului propriu-zis asupra cîntecului de cunună și invers îl poate constitui cîntecul *La prășit Ex. nr. 36* și *Cîntecul cununii Ex. nr. 6*, amîndouă executate în 1955 de inf. Ioana Gagea, de 18 ani, din comuna Ilva Mică. Întrepătrunderile sînt aici structurale.

De exemplu, formula ritmico-melodică  este găsită în

amîndouă exemplarele pe aceeași treaptă cu aceeași funcție.

Existența întrepătrunderilor este evidentă. Ea duce la realizarea unui element esențial al produsului nostru folcloric, la specificul și unitatea stilului regional.

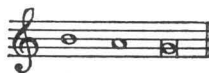
Dezvoltarea acestor considerații va necesita desigur culegeri și cercetări speciale.

CONCLUZII

Cîntecul de seceriș, din ținutul Năsăud, redat în 31 de variante în lucrarea de față, prezintă elemente structurale bine încheiate față de restul cîntecelor celorlalte genuri ale regiunii.

1. Cîntecul de seceriș este un cîntec executat exclusiv de o parte din colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelență a tradiției.

2. Din punct de vedere muzical pot fi evidențiate două tipuri, unul cu scară majoră în satele din centrul și partea de răsărit a ținutului, avînd o arie de răspîndire relativ mare și altul cu scară minoră în satele din partea de apus și miazăzi. Amîndouă au cîte un subtip, așa cum reiese din culegerile de pînă acum. Privit din punct de vedere structural, tipul I pare a fi mai arhaic, avînd un ambitus de terță mare, cu scară de trei sunete,



față de tipul al II-lea, cu un ambitus de cvartă cu subton și scară de patru



sunete. Evoluția tipului I însă a parcurs un drum mai lung, așa că în zilele noastre apare într-o formă pare-se mai nouă decît cea a tipului al II-lea, care s-a păstrat într-o formă mai veche. Tipul al II-lea n-a avut timpul

suficient și mai ales prilejul să cunoască proporția evolutivă a tipului I. Am spus mai ales prilejul, pentru că melodiile tipului al II-lea au trăit și au rămas într-o regiune proprie agriculturii, pe când melodiile tipului I au fost duse în spre munte de către oamenii care plecau cu oile și creau noi sate, ei devenind mai mult păstori decât agricultori. Ornamentarea melodică bogată a tipului I în acest caz cred că este o consecință a influenței indirecte a muzicii instrumentale păstorești.

3. Structura cîntecului este alcătuită la exemplarele cele mai vechi dintr-un rînd melodic A, la cele presupuse mai noi din două rînduri melodice A, B.

4. Rima este împerecheată, cîteodată asonantă.

5. Versurile sînt de opt silabe catalectice sau acatalectice. Au și completări. Nu au anacruze. Nu au refren. În schimb unele exemplare ale tipului al II-lea au o invocație la început pe cuvîntul „Doamne”, pîrînd a fi o influență a colindei.

6. Tempo este rubato, sau molto rubato pentru tipul I și giusto sau poco rubato pentru tipul al II-lea.

7. Metronomul variază între 36 și 60 pentru pătrime la tipul I și 46 și 80 la tipul al II-lea.

8. Formulele ritmice corespunzătoare piciorului metric al versului sînt compuse din valori de pătrimi, doimi și doimi cu punct, cu diverse alungiri în fluctuațiile mișcării rubato pentru tipul I, și optimi, pătrimi și doimi pentru tipul al II-lea. Fraza ritmico-melodică corespunde unui rînd melodic, iar motivul se desfășoară cîteodată pe jumătate de rînd melodic, pe hemistih, ceea ce constituie de cele mai multe ori o caracteristică a melodiilor arhaice. Subdiviziunile melismatice sînt abundente în tipul I, rare și reduse în tipul al II-lea.

9. Ambitusul pleacă de la o terță mare extinsă la o sextă prin alunecări și apogiaturi și ajunge prin evoluție la o septimă mică, cu note ce ajung să facă parte din construcția gamei pentru tipul I; iar pentru tipul al II-lea ambitusul rămîne constant la o cvintă perfectă.

10. Scara cîntecului de seceriș din Năsăud este alcătuită la cele mai vechi exemplare ale tipului I dintr-un tricord major, la care se adaugă în timp pe rînd celelalte trepte, a 4-a, a 5-a, a 6-a, apărute mai întîi sub formă de apogiaturi sau în grupuri de melisme. Tipul al II-lea cuprinde de asemenea o scară pentacordică rezultată din umplerea unui prepen-tatonic.

11. Cadențele finale se fac pe treapta I, cu excepția a două exemplare din tipul al II-lea care sîrșesc pe subton.

12. Melodia cîntecului de cunună este aceeași cu a cîntecului ritual de nuntă, păstrată cîteodată în formă identică, alteori modificată. Coincidența celor două melodii nu este întîmplătoare, ci determinată în vechime de fondul comun al celor două rituale legate de rodirea pămîntului și fecunditatea femeii, în ritualul de seceriș și de nuntă. Această coincidență apare pe toată Transilvania acolo unde se mai păstrează cele două obiceiuri în formă veche.

13. Ceea ce a contribuit la păstrarea cîntecului de seceriș în ținutul Năsăud, ca și în restul Transilvaniei, a fost înfățișarea geografică a regiunii și mai ales factorii economici în timpul feudalismului; iar pentru ținutul Năsăudului, în plus, se adaugă privilegiile oficiale ale satelor grănicerești. Procesul de cristalizare melodică a fost determinat deci de împrejurările economice, politice, sociale și geografice ale colectivității în mijlocul căreia s-a dezvoltat cîntecul.

Stilul existent al regiunii în care se încadrează cîntecul de seceriș a fost bine păstrat în ținutul Năsăud pentru că această regiune avea o unitate economică bine determinată, cu granițe peste care cu greu era posibil procesul de întrepătrundere. Spărgîndu-se această unitate, procesul influențelor și evoluția au înmugurit, iar în prezent își urmează cursul.

Astăzi, datorită condițiilor social-istorice, obiceiul este în plină transformare, fiind preluat de unitățile socialiste din agricultură și adaptat noilor forme de viață.

BIBLIOGRAFIE

- BRĂILOIU C., COCIȘIU I., CRISTESCU ȘT., SASU V., STAHL H., *Cununa în satul Șanț*, în, „Sociologie românească”, an. 1, nr. 2, 1936.
- BURADA THEODOR, *Cîntecul cununii la poporul român din Transilvania*, în „Convorbiri literare”, 1880—1881.
- CANTEMIR DIMITRIE, *Descrierea Moldovei*, Ediția Gh. Adamescu (f. a.).
- CEAȘEANU GH., *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, 1944.
- CULEA APOSTOL, *Datini și Muncă*, 1943.
- FLORESCU FLOREA, *Cetele de secerătoare din Cuhea-Maramureș*, în „Sociologie românească”, an. II, nr. 11—12, 1937.
- FLORESCU-FLOREA, *Ceremonia agrară a cununii în Munții Apusenii*, în „Sociologie românească”, an. IV, nr. 7—9, 1942.
- FRAZER, SIR JAMES GEORGE, Ediția — *Der goldene Zweig*, Leipzig, 1928.
- GENNEP, VAN ARNOLD, *Manuel de folklore français contemporain*, vol. I, V „Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières”, Paris, 1951.
- GOROVEI ARTUR, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915.
- IONICĂ ION, *Dealul Mohului. Ceremonia agrară a cununii în Țara Oltului*, București, 1943.
- JUVENALIS J., *Satirarum Libri quinque*. Lipsiae MCMVIII.
- KAEV A., *Русская литература*, Ediția II, vol. I, Moscova, 1958.
- KRAVER HOFFMAN, *Kleine Schriften zur Volkskunde*, Basel, 1946.
- LAVEDAN PIERRE, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931.
- MARIAN SIMION FL., *Nunta la români*, București, 1890.
- PAMFILE TUDOR, *Agricultura la români*, București, 1913.
- PITIȘ G. I., *Obicele de ale plugarilor în Țara Oltului*, în „Convorbiri literare”, 1892.
- RĂDULESCU CODIN C. și MIHALACHE D., *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Mușcelului*, București, 1909.
- SCHMIDT WILHELM, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, Hermanstadt, 1866.
- TEODORESCU G. DEM., *Încercări critice asupra unor credințe, datine și năravuri ale poporului român*, București, 1874.
- VORONCA ELENA, *Datine și credințe populare române*, Cernăuți, 1903.
- VASILESCU LĂUDATU, *Cununa anului*, în „Muguri”, an. XIX, Buzău, 1943.
- COCIȘIU I., *Cîntece de seceriș*. Manuscris. Arhiva Institutului de etnografie și folclor, București, 1951.

Tip I

Mg. 1434 w
9.7.1958

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 46$ ($\text{♩} = 32$)



Com. Rebra

Inf. Paraschiva Govriloaie, 21 ani
Moria Nedelea, 61 ani

Mg. 1434 I
9.7.1958

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 36$ ($\text{♩} = 72$)



Com. Rebra

Inf. Saveta Buhai, 19 ani
Marta Buhai, 17 ani
Onița Mite, 40 ani
Raveca Pop, 38 ani

Fg. 5660 a
26.9.1930

Molto rubato $\text{♩} = \text{cca. } 56$



Com. Rebrîșoara

Inf. Raveca Goartă, 38 ani
Rafila Burduhas, 46 ani

Mg. 1439 x
13.7.1958

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 40$



Com. Parva

Inf. Tiroana Strugari, 70 ani
Viroana Rus, 49 ani
Marta Strugari, 60 ani
Paladia Scurtu, 64 ani
Marta Dumitrescu, 62 ani



Mg. 1439m

13. 7. 1958

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 54$

Com. Parva

Inf. Saveta Birte, 27 ani

5

Co — bo — rim — din — dial cu — pial'

D'i — la — hol — dă n se — n — se — ra — lă n

Să — șr — ra — n — t-o — fe — n — tē — le — o n

Hol — dă — ca — n pă — ră — tē — le — o n

Mg. 506b

16. 6. 1955

Rubato = cca. 40

Com. Ilva Mică

Inf. Ioana Gagea, 18 ani

6

C'i u — nē — cu — nu — nă — vi — nē

Mul — tē — clăi — o-r pu — nē — mîi — nē

Fg. 5645a

29. 9. 1935

Poco rubato $\text{♩} = 50$

Com. Leșu

Inf. Maria Precup, 31 ani

Regina Tăpălagă, 31 ani

Ana Nimigean, 47 ani

D'in sus d'i — la ră — să — ri — tu

Mîn — dră — cu — nu — n-o — por — n'it

1)
Vers. 3. 5

D'in sus

Mg. 585 i
21. 11. 1955

Poco rubato $\text{♩} = 50$

8

Com. Leșu
Inf. Maria Precup, 51 ani
Ana Nimigean, 67 ani
Caterina Căgea, 44 ani
Regina Tăpălagă, 51 ani

D'in sus — dî — la ră — să — ri — tu

Mîn — dră — cu — nu — n-o por — nî?

manuscris (Darius Pop)

Com. Ilva Mare
Inf. Lucreția Cătună, 64 ani

9

Se — ce — ra — t-o fe — ti — le —

Hol — dă — ca — pă — re — ti — le —

Mg. 551 K
23. 8. 1955

Poco rubato $\text{♩} = 36$ ($\text{♩} = 72$)

Com. Nepos
Inf. Grup 15 fete

10

Cu — nu — ni — șa grî — u — lui —

Dî — pe — vîr — yu dăa — lu — lui —

Fg. 5703 a
3. 9. 1936

Poco rubato $\text{♩} = 46$

Com. Susenii Birgăului
Inf. Rodovica Axente —

11

Cui a — du — șem cu — nu — na — re

Ţi — la — lă — cu — cu hol — da

Mg. 132/2 Cluj

Adagio maestoso $\text{♩} = 52$

Com. Feldru

12 

D'i - mi - n'ea - țã n' - am scu - la - tu

și pe a - braz n' - am spã - lat

Manuscris (Darius Pop)

— 1951

Lento, f. târăgănat

Com. Maieru

Inf. Aurelia Boșca, 6 ani

13 

Cu - nu na de un - de

vi ne Mul - te clăi

s-or pu - ne mî ne

Mg. 585 g.

21. 11. 1955

Molto rubato $\text{♩} = \text{cca. } 50$

Com. Șanț

Inf. Ioana Jugan, 72 ani

14 

D'i - mi n'ea țã n' - am scu la - tu

Lu Dum n' zău n' - am ru - gat

Disc 555b

11. 11. 1935

Rubato ♩ = cca. 50

Com. Șant

Inf. Ioana Jugan, 52 ani

Rodovica Rus, 35 ani

15

Ōi - mi - nă - ă - ă - ni - am scu - la - tu

Pe o - braz - că - ni - am spă - lat

Fig. 5506

11. 9. 1935

Rubato ♩ = cca. 60

Com. Șant

Inf. Ioana Jugan, 52 ani

16

Ōi - mi - nă - ă - ă - ni - am scu - la - tu

Pe o - braz - că - ni - am spă - lat

Vers III
IV

să - șerea mni - am să - șe - rat

Vers V
VI

Hol - da pă - re - t'ele

Fig. 5535b

12. 9. 1935

Rubato ♩ = cca. 48

Com. Șant

Inf. Sănia Porțius -

17

De la vi - yu mun - fe - lu - iu

Vi - nă - frun - ă - ă - gră - a - lui

Mg. 541c

18. 8. 1955

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 56$ Com. *Sant*
Inf. Ioana Jugan, 72 ani

18

Cu - nu - na - d'è u - n'è vi - n'è

Mul - t'è clăi or pu - n'è mî - n'è

Cu - nu - na - d'è u - n'è pleă - că

Mul - t'è ca - ră mîi n'è-n carc'

Subtip I

Fg. 5689 a

1. 9. 1936

Poco rubato $\text{♩} = 40$ Com. *Bistrița Birgăului*
Inf. Florica Tomogroga, 22 ani
Ileana Găină, 17 ani

19

Și - n'è-a - du - șe cu - nu - na măi

Și - n'è-a - du - șe cu - nu - na.

Tip II

Fg. 5717b

4. 9. 1936

Poco rubato $\text{♩} = 72$

Com. Cristur Șieu

Inf. Irina Cîmpan



Fg. 7283

18. 2. 1939

Poco rubato $\text{♩} = 80$

Com. Gledin

Inf. Veronica Samson

Măriuca Ursă



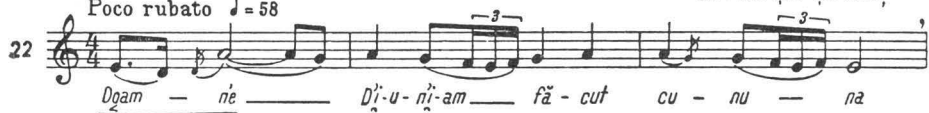
Fg. 7121 a

11. 9. 1958

Poco rubato $\text{♩} = 58$

Com. Solovăstru

Inf. Marișca Șerbăneț



Fg. 13 067 d

- 8. 1929

Poco rubato $\text{♩} = 62$

Com. Șieut

Inf. Floarea Dumbrăvan, 26 ani



Subtip I

Arhiva-Cluj
Adagio solenne

Com. Salva

24

Si - ne du - se cu - nu - na

Dreap - tă - i ca și lu - mî - na

Fg. 11663 a
10. 8. 1950

$\text{♩} = 54$

Com. Coșbuc
Inf. Saveta Ștefan —

25

Să - se ra - t-o fe - ti - le - u

Hol - dă ca pă - re - ti - le

Fg. 11667 d
9. 8. 1950

Poco rubato $\text{♩} = 56$

Com. Coșbuc
Inf. Măriuca Sandu —

26

Se - se ra - t-o fe - ti - le mă

Hol - dă ca pă - re - ti - le

Fg. 11674 b
5. 8. 1950

$\text{♩} = 69$

Com. Mocod
Inf. Floare Dănoaie —
Pălăguța Filimon —



Fg. 11706 c
9. 8. 1950

$\text{♩} = 60$

Com. Suplai
Inf. Fircu Gavrilăș —



Manuscris (Darius Pop)
25. 6. 1965

Com. Căianul Mic
Inf. Todossia Retegan, 49 ani



Mg. 1851 x
17. 5. 1961

Poco rubato $\text{♩} = 46$

Com. Mintiu
Inf. Maria Bălan, 38 ani
Raveca Brasmălean, 36 ani
Maria Leșan, 34 ani
Viorica Năsăudean, 20 ani
Ana Bălan, 37 ani
Margareta Năsăudean, 26 ani
Ana Vălean, 40 ani



Mg. 1853b

21. 5. 1961

Poco rubato $\text{♩} = 46$

Com. Zagra

Inf. Victoria Feti, 33 ani

Anuța Cristea, 25 ani

Maria Tîrgoveț, 25 ani

Floarea Pop, 53 ani

31

Di - mi - nea - țã ne-am scu - la - tu

și pă - o - braz - ne-am spã - lat

„Gogea miresii” (Tip I)

Fg 5560 b

26 9 1935

Molto rubato $\text{♩} = \text{cca. } 56$

Com. Rebrîșoara

Inf. Raveca Goartă, 38 ani

Rafila Burduhaș, 46 ani

32

Mi - rea - să - cu - nu - na - ta

„Cîntecul miresii” (Tip II)

Mg 506 c

16 6 1955

Poco rubato $\text{♩} = 60$

Com. Iva Mică

Inf. Ioana Gagea, 18 ani

33

Sîn - te - iuf - în cor - nu - me - și

Mîn - dru - pîng a - chii - m - re - și

„Cîntecul cununii”

F. A. 3513

19. 8. 1946

Com. Muscelul Mare-Hunedoara

Inf. Petru Dinga, 55 ani

34
 Hai - da! sã - m - ple - tim - cu - nu - nã - Sã - ne fa - cem vo - ie bu - nã

„Cîntecul miresii”

F. A. 3513

19. 8. 1946

Com. Muscelul Mare-Hunedoara

Inf. Petru Dinga, 55 ani

35
 Bu - su - ioc în - cor - nu me - sii - Mult - mai plîng o - chii mi - re - sii

„Cîntec la prășit”

Mg. 502a

15. 6. 1955

Rubato $\text{♩} = \text{cca. } 76$

Com. Ilva Mică

Inf. Ioana Gagea, 18 ani

36
 și Foa - ie ver - di și - o muș ca - tă și
lunga

Ga - tă - ti pos - ta - tă la - tă și
lunga

Că tã - a - șteap - tă șe - ia la - tă

și mai lun gă și mai la - tă și

Foa - ie ver - de de bu - jor.

TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ȘI LOCALITATEA

TIPUL I

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadențe	Ritm	Localitatea
1	Mg. 1434 w		Fără	Rubato	$\text{♩} = \text{cca } 46$ $(\text{♩} = \text{cca. } 92)$	A = a+b	A ₁		Rebra
2	Mg. 1434 l	"	"	"	$\text{♩} = \text{cca. } 36$ $(\text{♩} = \text{cca. } 72)$	"	"	"	"
3	Fg. 5660 a	"	"	Molto rubato	$\text{♩} = \text{cca. } 56$	"	"		Rebrișoara
4	Mg. 1439 x	"	"	Rubato	$\text{♩} = \text{cca } 54$	"	"		Parva
5	Mg. 1439 m		"	"	"	"	"		"
6	Mg. 506 b		"	"	$\text{♩} = \text{cca. } 40$	"	"		Ilva Mică
7	Fg. 5645 a		"	Molto rubato	$\text{♩} = \text{cca } 50$	"	"	vers 1 vers 2	Leșu
8	Mg. 585 i	"	$\frac{3}{4}$	Poco rubato	$\text{♩} = 50$	"	"	"	"
9	Manuscris (Darius Pop)		Fără	"	—	"	"	"	Ilva Mare
10	Mg. 551 K		$\frac{4}{4}$	"	$\text{♩} = 36$	"	"	"	Nepos
11	Fg. 5703 a	"	Fără	"	$\text{♩} = 46$	"	"	"	Suseni Bîrgăului
12	Fonoteca Cluj 136/2		"	"	$\text{♩} = 52$	"	"	"	Feldru
13	Manuscris (Darius Pop)		$\frac{4}{4}$	"	—	"	"	"	Maieru
14	Mg. 585 g		Fără	Molto rubato	$\text{♩} = \text{cca. } 50$	"	"	"	Șanț
15	Disc. 555 b		"	"	$\text{♩} = \text{cca. } 58$	"	"	"	"
16	Fg. 5506	"	"	"	$\text{♩} = \text{cca } 60$	"	"	"	"
17	Fg. 5535 b	"	"	"	$\text{♩} = \text{cca } 48$	"	"	"	"
18	Mg. 541 c	"	"	"	$\text{♩} = \text{cca } 56$	"	"	"	"
		"			Subtipul I				
19	Fg. 5689 a (Mg. 1217 g)		$\frac{6}{8}$	Poco rubato	$\text{♩} = 40$	A+B A=a+b B=c+d	"		Bistrița Bîrgăului

TABEL REZUMATIV CU DATE MUZICALE ȘI LOCALITATEA

TIPUL II

Nr.	Documentul	Scara	Măsura	Tempo	Metronom	Forma	Cadențe	Ritm	Localitatea
20	<i>Fg. 5717b</i>		$\frac{3}{4}$	Poco rubato	$\text{♩} = 72$	A (A = a+b)	A ₁		<i>Cristur Șieu</i>
21	<i>Fg. 7283 d</i>	„	$\frac{2}{4}, \frac{3}{4}$	„	$\text{♩} = 80$	Refren + A (A = a+b)	A ₁		<i>Gledin</i>
22	<i>Fg. 7121 a</i>		$\frac{4}{4}$	„	$\text{♩} = 58$	Refren + A „ + B	A ₁ B ₂		<i>Solovăstru</i>
23	<i>Fg. 13067 d</i>	„	„	„	$\text{♩} = 62$	„	„	„	<i>Șieuț</i>
		„			Subtipul I				
24	<i>Fonoteca Cluj</i>		$\frac{3}{4}, \frac{2}{4}$	Giusto	—	A+B (A = a+a', B = b+c)	A ₁ B ₁		<i>Salva</i>
25	<i>Fg. 11663 a</i>	„	$\frac{3}{4}$	„	$\text{♩} = 54$	„	„		<i>Coșbuc</i>
26	<i>Fg. 11667 d</i>	„	$\frac{3}{4}, \frac{2}{4}$	Poco rubato	$\text{♩} = 56$	„	„		„
27	<i>Fg. 11674 b</i>	„	$\frac{3}{4}$	„	$\text{♩} = 69$	„	„		<i>Mocod</i>
28	<i>Fg. 11706 c</i>	„	$\frac{3}{4}, \frac{2}{4}, \frac{3}{4}$	„	$\text{♩} = 60$	„	„		<i>Suplai</i>
29	<i>Manuscris (Darius Pop)</i>	„	$\frac{4}{4}$	—	—	A+B (A = a+b B = b+c)	„		<i>Căianul Mic</i>
30	<i>Mg. 1851x</i>	„	$\frac{3}{4}$	Poco rubato	$\text{♩} = 46$	A+B (A = a+a', B = b+c)	„		<i>Mintiu</i>
31	<i>Mg. 1853b</i>	„	„	„	„	„	„		<i>Zagra</i>

ȚINUTUL NĂSAUD-REGIUNEA CLUJ

Localitățile în care s-a cercetat cîntecul de secerîș

Tip I melodic

Rebrișoara
Rebra
Parva
Nepos
Feldru
Ilva Mică
Leșu
Maieru
Șanț
Ilva Mare

Tip II melodic

Cristur Șieu
Gledin
Solovăstru
Șieuț

Tip II melodic subtip 1

Salva
Coșbuc
Mocod
Zagra
Suplai
Mintiu
Căianu Mic

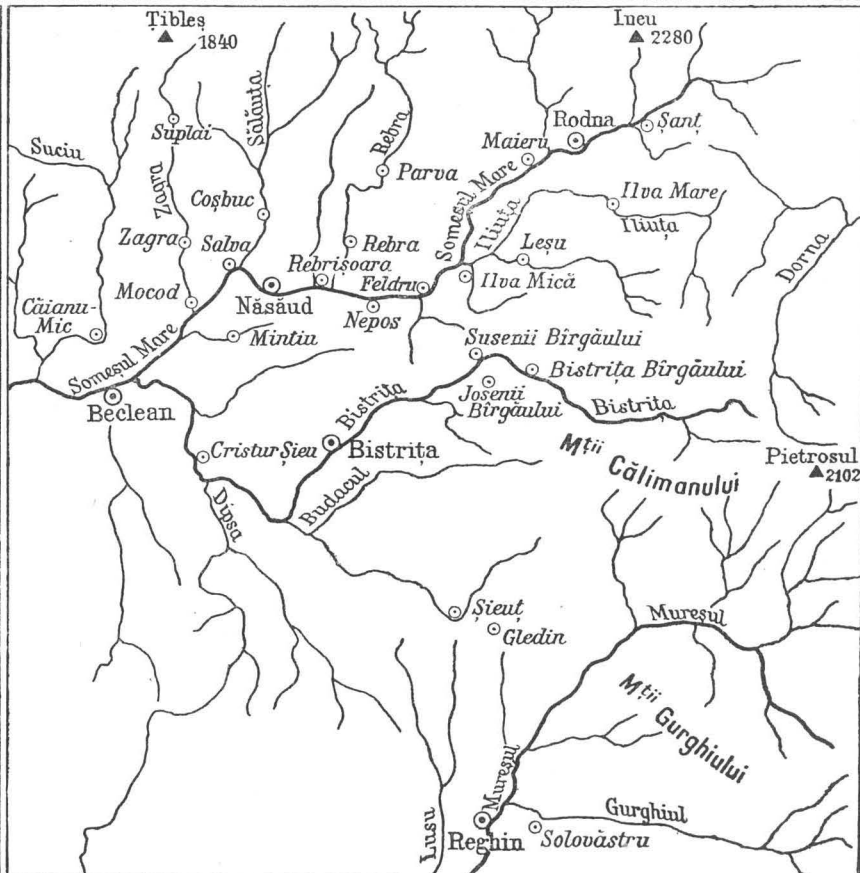
Tip I melodic subtip 1

Bistrița Bîrgăului

R. P. R.

Legenda

● ȚINUTUL NĂSAUD



ASPECTE ETNOGRAFICE ALE PĂSTORITULUI ÎN MOLDOVA DE SUD

(Regiunea cursului inferior al Siretului)

ION VLĂDUȚIU

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

10-I-1965

În studiile privind practicarea păstoritului la noi, apărute în literatura de specialitate, s-a acordat cu precădere atenție tratării problemelor referitoare la practicarea acestei ocupații în zonele de munte, precum și problemelor legate în general de vâratul animalelor la munte fie de către grupurile de populație ce se ocupau în principal cu creșterea animalelor, fie de către agricultori.

Studiile care cuprind și aspecte ale creșterii animalelor în zonele de câmpie, de baltă sau de luncă sînt extrem de puține. Unele din ele conțin numai acele laturi ale modului de creștere a animalelor care sînt legate în chip direct de iernatul animalelor de către păstori transhumanți.

Sub raport etnografic, păstoritul în regiunea cursului inferior al Siretului nu a fost cercetat pînă în prezent și, în consecință, interesul științific pentru cunoașterea trăsăturilor caracteristice locale, precum și a trăsăturilor ce fac parte integrantă din caracteristicile generale ale păstoritului românesc, este foarte mare.

În cele ce urmează, vom releva numai cîteva aspecte de cultură materială legate de practicarea păstoritului în regiunea cursului inferior al Siretului. Vom căuta să redăm trăsăturile caracteristice tradiționale ale Țirlelor și stînelor. Ca bază ne servesc mărturiile etnografice inedite culese în mod nemijlocit din regiunea menționată.

Ocupația principală a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului este și în prezent, la fel ca în trecut, agricultura. În această privință sînt foarte grăitoare și datele statistice referitoare la repartitia suprafețelor de teren pe categorii de folosință ale comunelor din regiunea de care ne ocupăm, date primite de la sfaturile populare respective pentru anul 1964. Pentru exemplificare redăm suprafețele de

teren pe categorii de folosință ale comunei Vulturul din raionul Focșani și ale comunei Piscu din raionul Galați. Astfel, din suprafața de 4 758 ha a comunei Vulturul, terenul arabil cuprinde 3 813 ha, pășunea 294 ha, via 346 ha, iar din suprafața de 4 381 ha a comunei Piscu, terenul arabil cuprinde 3 734 ha iar izlazul numai 470 ha. Datele statistice arată limpede rolul covârșitor pe care îl are agricultura în ocupația populației din aceste sate. Aceeași situație era și în trecut în majoritatea satelor din zona menționată.

Creșterea animalelor a constituit și în trecut ca și în prezent o ocupație secundară a locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului. Se creșteau oi, vaci, boi și cai. Capre se creșteau într-un număr foarte redus. Oile se creșteau pentru lână, brînză, miei și pielele de miei. Vacile erau ținute pentru lapte și pentru munci agricole, iar boii și caii numai pentru muncile agricole.

Atît cornutele mari cît și cornutele mici erau ținute în timpul verii pe imășul sau izlazul satelor respective iar în perioada de iarnă în gospodăria proprietarului.

Locuitorii din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului au avut un contact strîns cu păstoria transhumanți datorită, pe de o parte, faptului că prin aceste sate trecea unul dintre drumurile pe care coborau de la munte oierii cu turmele lor cînd se îndreptau spre bălțile Dunării la iernat, iar pe de altă parte, pentru că în hotarul unor sate unii dintre acești oieri transhumanți se opreau cu animalele lor pentru a le ierna.

După cum am putut stabili în cursul cercetărilor noastre pe teren, pe acest drum coborau la iernat în principal oierii transilvăneni originari din Brețcu și Covasna, care intrau apoi în bălțile Dunării pe la Vădeni. Unii dintre aceștia însă, după cum ne precizau ciobanii mai în vîrstă, se opreau la iernat pe la Nănești și Măicănești, alții se trăgeau la iernat la pădure la Șerbești. Este important de reținut faptul că unii dintre păstoria transhumanți rămîneau cu animalele lor și la vărat în hotarele satelor în regiunea de care ne ocupăm. Ciobanii mai bătrîni își amintesc, de pildă, că dintre brețcani au rămas să-și văreze oile la Suraia și la Nănești; acolo oierii transhumanți transilvăneni și-au făcut stîină proprie, aparte de a locuitorilor din sat.

Dintre locuitorii acestor sate numai un număr foarte restrîns de oameni aveau ocupația de ciobani și se angajau pentru perioada de vară să îngrijească oile unei țirle sau alta, alcătuite de către oamenii din satul respectiv. În legătură cu aceasta subliniem un aspect ce prezintă un deosebit interes sub raport etnografic. Este vorba de înțelesurile denumirilor ce se dau în satele regiunii cercetate celor care se ocupă cu îngrijirea animalelor. Cei care îngrijesc oile sînt denumiți în aceste sate cu denumirea de *mocani*. Locuitorii din sat care se ocupă cu agricultura denumesc pe ciobanii de la oi numai cu termenul de *mocani*. Este de reținut faptul că și ciobanii se consideră *mocani* și folosesc termenul pentru a-și indica profesia de ciobani. Prin urmare, în această regiune sensul care se dă termenului *mocan* este sinonim cu cel de cioban. Există și expresii cum sînt „mocănia noastră” sau „așa e vorba mocanilor”, care ele însele sînt concludente.

Sensul în care este folosită aici denumirea de *mocan* este deci cel profesional. Faptul prezintă însă mult interes dacă reținem că se consideră mocani înșiși ciobanii originari din aceste sate situate în regiunea cursului inferior al Siretului și că ei nu atribuie această denumire exclusiv păstorilor transhumanți transilvăneni ce treceau prin satele respective cu turmele lor. Dar asupra acestei chestiuni nu este locul să ne oprim aici prea pe larg.

Locuitorii din satele cercetate posedau de regulă un număr mic de oi, câte 3—5 pînă la 10 oi. Cei care aveau peste 10 oi erau foarte puțini. Sătenii, pentru a-și văra animalele, tocmeau mocani din sat și formau o stîină. Stîinele se formau de obicei în jurul datei de 1 mai și durau pînă la 26 octombrie (Sf. Dumitru, după calendarul pastoral) cînd avea loc răvășitul oilor. Stîinele vechi, tradiționale, fac parte din categoria așa-numitelor „stîine cu rîndul” întîlnite și în alte regiuni de cîmpie învecinate. Fiecare stăpîn de oi își lua în întregime venitul de la oile sale, plătind pe ciobani pentru îngrijirea animalelor și plătind aparte izlazul. Ciobanii aveau în sarcina lor în principal îngrijirea oilor. Ei ajutau de asemenea la mulsul oilor.

Tîrlele în această regiune sînt așezate de obicei pe izlazul satului, unde stau de la începutul verii și pînă la răvășitul oilor. Tîrila are ca elemente principale componente : *hierbătoare*, *stîină*, *comarnic*, *strungă*, *perdea*, *tîrlă* unde dorm oile, *țarc* pentru sterpe, *corturi* în care se adăpostesc ciobanii. În unele cazuri există încă un element al tîrlei și anume *bordeiu*.

Precizăm că în satele din regiunea cercetată termenul de *tîrlă* se folosește îndeosebi pentru a marca locul unde se culcă oile, indiferent dacă este în tîrila propriu-zisă sau pe miriștea unui cetățean.

Structura tîrlei, adică amplasarea diverselor elemente componente ale tîrlei, nu este identică în întreg cuprinsul regiunii cercetate. În această privință relevăm următoarele categorii de tîrle : a) tîrle formate din *stîină*, *comarnic* și *hierbătoare*, toate trei sub același acoperiș cu *strungă*, ce *are cotar* și se află în imediata prelungire a comarnicului, cu *țarc* pentru oi sterpe, cu *perdea* de stuf și cu *tîrlă* în fața comarnicului unde se odihnesc oile noaptea (fig. 1). La aceste tîrle comarnicul se află situat în mijloc, între *stîină* și *hierbătoare*, sub același acoperiș ; b) tîrle formate din *stîină* și *comarnic* aflate sub același acoperiș, cu *hierbătoare* și *corlon*, făcută aparte, lingă *stîină*, cu *strungă* cu *coteț* ce se prelungește imediat de la comarnic, cu *perdea* din stuf (fig. 2). La aceste tîrle, din comarnic se intră cu laptele proaspăt muls direct în *stîină* unde se și prelucrează ; c) tîrlă formată din *stîină* și *comarnic* sub același acoperiș, cu *hierbătoare* făcută din stuf, cu *bordei* construit aparte, cu *strungă* cu *cotar* în prelungirea comarnicului, cu *corturi* în tîrila oilor (fig. 3).

Nu considerăm necesar să intrăm aici în analiza chestiunii dacă aceste tîrle aparțin unuia sau mai multor tipuri sau variante de tîrle ; acest lucru este făcut într-o lucrare amplă privind păstoritul transhumant la români. Relevăm numai cîteva trăsături ce caracterizează toate aceste tîrle și anume : principalele elemente componente ale tîrlei sînt aceleași, indiferent de modul lor de așezare ; denumirea acestor elemente este în



Fig. 1. — Tirlă cu comarnicul situat între stină și fierbătoare sub același acoperiș.

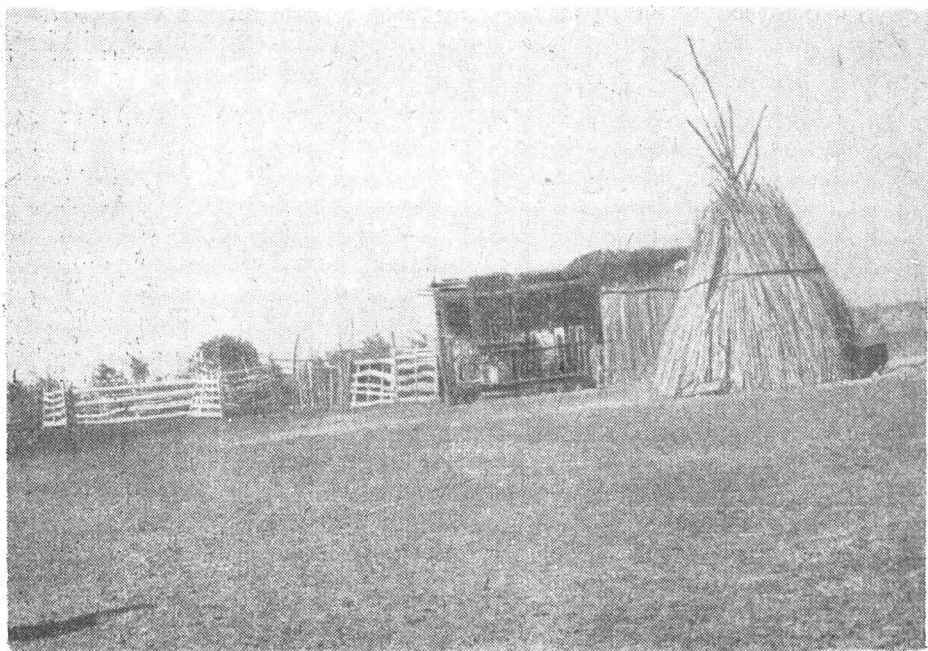


Fig. 2. — Tirlă cu stină și comarnicul situate sub același acoperiș, fără bordei.

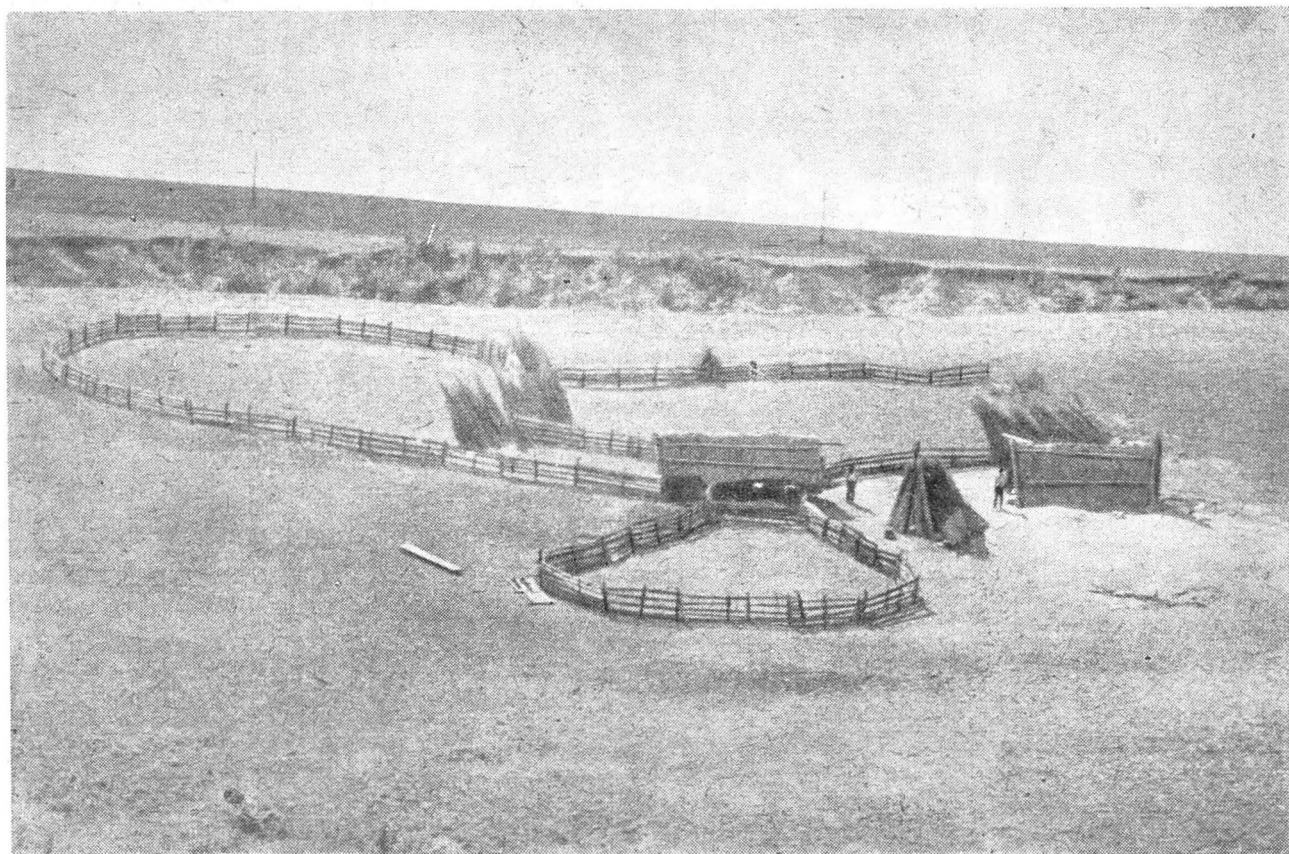


Fig. 3. — Tîrlă cu stîină și comarnicul situate sub același acoperiș și cu bordei aparte.

principal aceeași; strunga are aceeași formă și este așezată în același loc și anume în imediata prelungire a comarnicului ce se află sub același acoperiș cu stîna; la toate aceste tîrle strunga are *cotar* (fig. 4) denumit în unele sate *coteț*, iar în altele *gîtul strungii*; el îndeplinește însă aceeași funcție în toate cazurile.

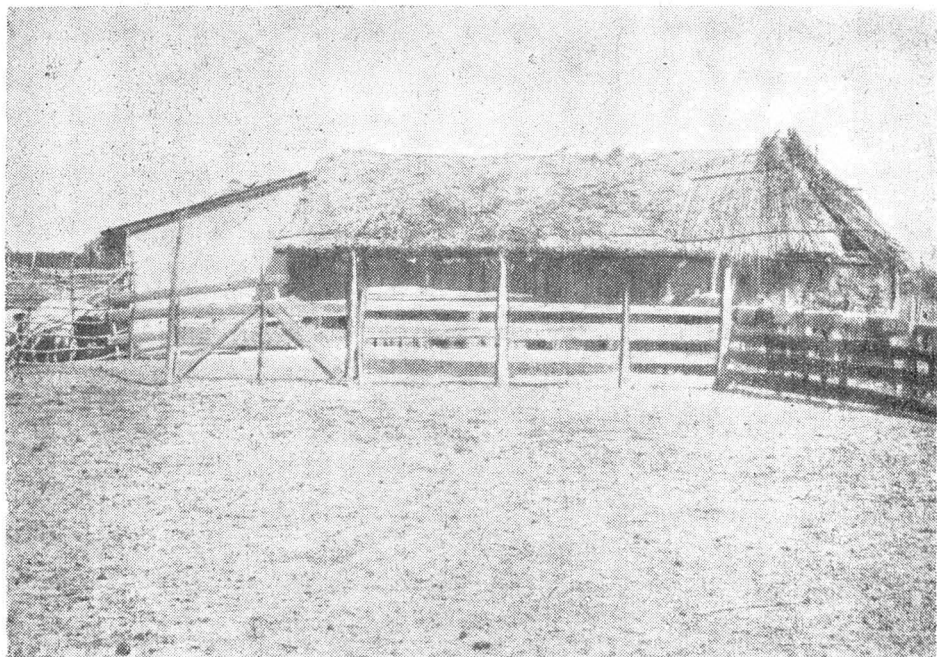


Fig. 4. — Vedere de strungă cu cotar.

Am relevat categoriile de tîrlă din această regiune de șes întrucît din compararea lor cu tipurile de tîrlă ca și cu cele de stîna de pe pășunile de la munte ale unor grupuri de păstori transhumanți se impun anumite concluzii.

În ceea ce privește funcția diverselor elemente componente ale tîrlei specificăm că și în regiunea cercetată stîna este centrul în jurul căreia pulsează întreaga activitate a tîrlei. Încăperea ce poartă în această regiune denumirea de stîna, indiferent de materialul din care este construită, este o încăpere în care nu se face foc. În stîna se încheagă laptele și se prepară cașul. În stîna se află crînta pe care se strînge cașul și polița pe care se pune apoi la dospit. În stîna se țin o parte din uneltele folosite la prepararea produselor lactate precum și alimentele ciobanilor.

În *hierbătoare* se fierbe zărul de urdă. În mijlocul *hierbătorii* este făcut în pămînt *corlonul*. Pe marginea gropii, uneori, sînt fixate în pămînt două *crăcane* pe care se pune *dorunga* — un par gros de lemn ce susține cazanul deasupra focului. Tot în *hierbătoare* se prepară de obicei

și mîncarea ; ciobanii mîncă înă în comarnic. În *hierbătoare* se ține uneori și butoiul de argăseală, cazanul de urdă, masa, bolovani de sare, precum și *căpăcelele*. În această regiune sînt numite *căpăcele* puținile de dimensiuni mai mici.

În *comarnic* se mulg oile de către ciobani. Aceștia șed pe *scaune* puse lingă *ușile spătarului*. La uși există *ștergători* ce feresc genunchii ciobanilor să se ude în timpului mulsului în vreme de ploaie. Comarnicul este podit cu scînduri. Acoperișul comarnicului este făcut fie în două ape, fie într-o singură apă, după tipul de tîrlă respectiv. În comarnic se țin atîrnate în cuie diverse piese de îmbrăcăminte.

Redăm mai jos și unele aspecte privind tehnica de construcție a stînei. Specificăm că materialul de construcție a stînelor în această regiune este diferit. Unele stîne tradiționale au pereții împlețiți din nuiele și apoi lipiți cu lut ; alte stîne tradiționale au pereții făcuți din stuf. Mai recent au început să se facă și stîne din scînduri, prinse în tăblii, ce se demontează ușor. Tehnica de construcție a unei stîne cu pereții din nuiele o redăm în cele ce urmează : mai întîi se bat *furcile* în pămînt ; pe *furcile* din margine se pun *costoroghi*, pe cele din mijloc *calu*, — o birnă mai groasă. De aceasta și de costoroabe se fixează *căpriorii*, cu cuie de fier. Pe căpriori se bat lețuri de brad sau nuiele și pe acestea se pune stuf, fie snopi, fie vărsat „la clește”. Acesta se leagă apoi cu *prăștină* și dedesupt și deasupra. În acest fel se asigură ca stuful să nu alunece și să nu fie luat de vînt. Pereții stînei se îngrădesc cu nuiele în felul următor : se bat în pămînt pari la o distanță de cca 25 cm unul de altul și se împletesc cu nuiele de salcie ; apoi se calcă lut și se lipesc pereții.

Corturile se pun la *aripa oilor*. Este de semnalat faptul că în trecut în această regiune nu se făceau asemenea *corturi*. Ele au început să fie construite abia în ultimii ani și servesc ca adăpost ciobanilor.

Un element absolut prezent la toate tîrlele din această regiune este *perdeaua pentru oi*. Ea este făcută de către oamenii din sat împreună cu ciobanii încă de primăvara. Perdeaua se construiește din stuf și are o parte din *părcale*. Prin *părcale* se înțeleg *lacri* de *prăștină*, adică așa numitele „porți” sau „table” folosite la construirea strungilor. Partea din stuf a perdelei este așezată în partea dinspre miază-noapte iar cea de *părcale* e în partea dinspre soare.

Cercetarea sub raport etnografic a tîrlelor și stînelor ce aparțin locuitorilor din satele situate în regiunea cursului inferior al Siretului ne permite să tragem unele concluzii preliminare. Datele etnografice, deși expuse aici extrem de succint, demonstrează existența unor puternice influențe ale păstorilor transhumanți, în special ale mocanilor bîrsani, în păstoritul locuitorilor din zona cercetată. Tipul de stîină existent în regiune și anume cel cu comarnicul situat la mijloc între *hierbătoare* și stîină este în esența sa tipul de stîină de pe pășunile de munte caracteris-

tic unui anumit grup de păstori transhumanți și anume mocanilor bîrsani. Și aceasta în condiții geografice cu totul deosebite. Terminologia de bază a elementelor componente ale tîrlei și stînei, ca de altfel și a uneltelor de muncă asupra cărora nu ne-am putut opri în expunerea de față, demonstrează de asemenea aceleași legături. O analiză istorică comparativă va aduce multe date noi cu privire la legăturile reciproce ale păstorilor locali și a celor care practicau transhumanța trecînd prin această regiune, legături reflectate îndeosebi în cultura lor materială.

PROBLEME ALE SISTEMULUI CINETIC ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

Înlănțuirea mișcărilor în diferite formule constituie ceea ce credem că se poate numi sistemul *cinetic* al dansului¹. Studiul pe care-l încercăm în acest sens implică deci de la început abordarea problemei categoriilor de mișcări și a construcției formulelor coregrafice.

Analiza tipologică efectuată în peste 2000 de exemple a stabilit care sînt elementele cinetice de bază în jocul românesc precum și repartiția lor zonală și regională. Nu adîncim aici această problemă în sistematizarea ei teoretică. Pentru moment este suficient să amintim cîteva din rezultatele la care s-a ajuns.

Astfel, datele noastre arată că, dintre elementele cinetice, pașii simpli și bătuți au o răspîndire aproape uniformă în toată țara. O răspîndire foarte mare dar de grade inegale prezintă pașii încrucișați (în față sau în spate), pașii de învîrtire, pașii săriți, pașii „virf-toc”. Altele, în sfîrșit, au o vitalitate destul de mare în anumite zone (cum sînt bătăile cu palma pe picior într-o mare parte a Transilvaniei, pîntenii în unele ținuturi carpatice, balansurile în Valea Dunării ș.a.), dar sînt sporadice sau inexistente în rest. Aceste trei categorii ilustrează jocul românesc, celelalte mișcări fiind într-o proporție redusă și inegal răspîndite.

Analiza se poate limita, firește, la cercetarea acestor elemente. Dar nu acesta este scopul încercării de față, ci acela de a urmări modul de înlănțuire al mișcărilor în diverse formule. Pentru aceasta trebuie să ne oprim puțin asupra cadrului dimensional metrico-ritmic pe care se axează materia cinetică.

Cele mai simple unități structurale încheiate sînt *celulele* ritmice. Nu interesează acum structura lor care va fi studiată aparte². Dimensional, ele se întind de obicei pe durata a o măsură, mai rar pe o jumătate de măsură, sau pe 2 măsuri (în cazul unei celule combinate de tip dohmiac, cu sincopă mediană). Uneori întîlnim și *semi-celule* (jumătăți de celule).

Aceste mici unități conțin rudimente cinetice care nu ajung pînă la închegări de sine stătătoare, ci au doar un rol auxiliar formațiilor structurale mai mari: *motivul* și *figura*, ser-

¹ De această problemă ne-am ocupat între altele în: *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, *Determinarea specificului în dansul popular*, *Briul mocănesc* (studiu morfologic), *Monografia coregrafică a Mărginimii Sibiului* și în alte lucrări care au constituit obiectul unor comunicări ținute în cadrul Institutului de etnografie și folclor. În articolul de față analizăm cîteva din rezultatele la care am ajuns.

Am folosit comparativ și lucrările: Martin Gy., *Determination of motive types in dance Folklore*, în „Acta Ethnografica ...”, Tomus XII, Fasciculi 3–4, Budapesta, 1963; A. Giurhescu, *Analiza structurală a dansurilor cu formă fixă* (comunicare).

² Într-un studiu asupra ritmului (în pregătire).

vind ca faze introductive, finale sau de legătură, sau făcînd parte integrantă, nediferențiată, din temă.

Motivul ritmic, supraordonat celulei, are și el o întindere variabilă. El poate cuprinde :

- a) o celulă simplă + o semicelulă (pe o măsură și jum. sau 3 măs.);
- b) 2 celule simple (pe 2 măsuri, rar pe o măsură);
- c) 1 celulă combinată de tip dohmiac (pe 2 măsuri);
- d) 3 celule simple (pe 3 măsuri sau o măsură și jum.);
- e) 1 celulă combinată + 1 celulă simplă (pe 3 măsuri);
- f) 2 celule simple + o semicelulă (pe 2 măsuri și jum.);
- g) 1 celulă combinată + o semicelulă (idem).

Sistemul cinetic este strîns legat de cel ritmic. Dacă motivul ritmic poate fi analizat independent, motivul cinetic nu poate fi scos din cadrul dimensional al chenarului ritmului care-i trasează precis limitele respective.

Într-adevăr, experiența noastră a dovedit că motivele cinetice se axează — în covârșitoare majoritate — pe întinderea a 2 măsuri, în cuprinsul cărora gama lor structurală ne apare perfect individualizată. Este nu numai o analogie cu domeniul ritmic ci o suprapunere ușor de intuit în toate cazurile. De aceea considerăm că acestea constituie motivele ritmico-cinetice *primare*, care uneori se pot amplifica prin adăugarea unei *celule-augment*, cu funcție structural-compozițională ; în acest caz le numim motive *augmentate*.

Depășirea acestui cadru de 3 măsuri ne duce fie la schimbarea calității cinetice (și deci a motivului), fie la alăturarea a 2 sau mai multe motive cu valori structurale asemănătoare (așa-zisul motiv lărgit) redate *identic* (și atunci este o simplă repetare) *inversat* (prin schimbarea direcției sau a piciorului) sau *modificat* prin înlocuirea unora din elementele cinetice.

Motivul astfel delimitat ridică probleme de ordin compozițional și structural. Primul lucru care ne interesează este construcția însăși a motivului, individualizată printr-o *temă* cinetică proprie. Aceasta cuprinde majoritatea elementelor motivului sau în orice caz pe cele mai caracteristice lui, axate pe schema ritmică respectivă.

Analizînd, în peste 40 de repertorii din țară, posibilitățile structurale pe care ni le oferă jocul românesc, am ajuns la stabilirea următoarelor categorii de motive grupate după tema lor cinetică (în paranteză fiind trecute simbolurile alfabetice prin care sint desemnate) :

- | | | |
|--|-------|------------------------------|
| 1) <i>Motive de acomodare</i> (simple, de trecere) (A) : | < | plimbări (A') |
| | < | cu pași simpli pe loc (A'') |
| 2) <i>Motive cu bălăi</i> | (B) : | < |
| | < | pe sol (B') |
| | < | în pîneni (B'') |
| 3) <i>Motive cu cîrlige</i> (pași încrucișați) | (C) : | < |
| | < | în față (C') |
| | < | în spate (C'') |
| 4) <i>Motive cu învîrtiri</i> | (V) : | < |
| | < | propriu-zise (V') |
| | < | pe sub mîină (V'') |
| 5) <i>Motive cu bălăi de palme</i> | (P) : | < |
| | < | pe picior (P') |
| | < | altele (P'') |
| 6) <i>Motive cu mișcări manuale independente</i> | (M) : | < |
| | < | ridicări, coborîri etc. (M') |
| | < | flexiuni, rotații (M'') |
| 7) <i>Motive cu mișcări de trunchi</i> | (T) : | < |
| | < | ridicări, coborîri etc. (T') |
| | < | flexiuni, rotații (T'') |
| 8) <i>Motive cu diverse ustensile</i> | (U) : | < |
| | < | arme (U') |
| | < | altele (U'') |
| 9) <i>Motive speciale combinate</i> | (S) : | < |
| | < | acrobații (S') |
| | < | mișc. imitative (S'') |

Firește este vorba de motivele *pure*, unistrukturale. Este însă de la sine înțeles că întâlnim numeroase încrucișări, ceea ce ne furnizează teme cu 2 sau 3 elemente caracteristice³.

Din analiza a peste 40 de repertorii din țară, reies anumite date pe care le putem urmări după tabelul alăturat. Din acestea se desprind câteva constatări interesante, de natură a ilustra specificul național și regional.

1) Jocul românesc se bazează în proporție de cca. 90 % pe motivele aparținând primelor 5 categorii. O relativă răspândire o au motivele speciale de tip imitativ; celelalte motive bazate pe mișcări de mâini, de trunchi și cu diverse obiecte (des întâlnite în dansurile orientale), sînt foarte rare.

2) Dintre celelalte, motivele de *acomodare* (A', A'') și cele cu *bătăi pe sol* (B') au o răspândire aproape uniformă în jocul românesc.

3) Unele categorii de motive sînt mai răspândite în sudul țării, în special motivele cu *cirtlige* (C', C'').

4) O descreștere în sens invers se observă la alte categorii de motive: *învîrțirile propriuzise* (V'), *piruetele pe sub mînă* (V''), *bătăile cu palmele* (P', P''), care prezintă o frecvență maximă în Valea Mureșului, și dispar parțial sau aproape complet în Valea Dunării.

5) Toate categoriile de motive citate sînt aproape egal reprezentate în sudul Transilvaniei; pe versantul opus, ca și în Carpații nordici, situația este, cu unele excepții, asemănătoare. Motivele cu *bătăi în pîneni* (B'') par să crească în frecvență pretutindeni dinspre cîmpie spre munte.

În ce privește construcția motivului mai avem de observat că tema acestuia este încădrată de o *introducere* și un *final*, care, în multe cazuri, sînt încorporate în cuprinsul însuși al temei, avînd aceleași elemente structurale; adeseori ele prezintă schimbări calitative.

Astfel, introducerea motivului se face de multe ori în anumite regiuni și la anumite tipuri de joc, de obicei la cele de virtuozitate, printr-un pas „vîrf-toc” numit și „pas de contratimp” deoarece el are proprietatea de a transfera accentul pe timpii slabi.

$$\begin{array}{c} 2|+ \\ 4| \end{array} \begin{array}{c} > > > \\ s d s d s d s \end{array}$$

(La toate exemplele date, caracteristicile de bază ale motivului sau figurii apar cu litere și semne îngroșate spre a ieși în evidență).

Uneori acest pas se transformă într-un pas săltat; alteori el este înlocuit printr-o pauză de optime. În orice caz, funcția introductivă este net determinată.

Finalul motivului apare și mai pregnant. De cele mai multe ori el este *ritmic*, fiind exprimat printr-o valoare dublă.

$$\begin{array}{c} 2|+ \\ 4| \end{array} \begin{array}{c} s d s d s d s \\ s \end{array}$$

Alteori el este reprezentat printr-o schimbare *structurală*, de obicei un pas bătut

$$\begin{array}{c} 2|+ \\ 4| \end{array} \begin{array}{c} s d s d s d s \\ s \end{array}$$

³ Clasificarea pe care o dăm aici cuprinde numai categoriile principale, care au desigur numeroase subdiviziuni. Spațiul redus ne silește însă la restrîngerea observațiilor noastre.

sau un pinten. $\frac{2}{4} \mid \overset{+}{s} d s d s d \overset{x}{S} D$ etc. În sfârșit, el poate fi *celular*, adică prin adăugarea unui

augment care repetă într-o formă concentrată tema motivului $\frac{2}{4} \mid \overset{+}{s} \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} S \overset{x}{s} \overset{x}{d} \overset{x}{s}$

sau îi conferă o altă calitate $\frac{2}{4} \mid \overset{+}{s} d s d s S \overset{x}{S} D \overset{x}{S} D$.

Interesant este că în anumite cazuri finalul, aducând o schimbare calitativă, devine factorul ilustrativ al temei (v. ex. anterior), care se transferă astfel spre încheierea motivului. Aceasta depinde de funcția care i se atribuie⁴.

Pornind de la această „idee” coregrafică pe care o reprezintă motivul, ajungem la forma încheiată a *figurii* de dans, pe care o vom urmări după criteriile aplicate pînă acum. Din punct de vedere al construcției distingem următoarele categorii de figuri:

a) *Figuri simple* — formate dintr-un singur motiv, primar sau augmentat. Vedem deci că deși coincid dimensional și structural, cele două etape se diferențiază prin funcție.

$$\frac{2}{4} \mid \vec{s} D S d S ; \frac{2}{4} \mid \vec{s} D S d S \overset{x}{s} d S ;$$

(Figuri de Brîu)

b) *Figuri dezvoltate* — formate din alăturarea unor motive asemănătoare.⁵ Se poate considera că figura cuprinde un motiv inițial de bază, din care provin și celelalte prin procedeele cunoscute: *repetare*, *inversare*, *modificare*, sau prin combinarea acestora.

$$\frac{2}{4} \mid \overset{x}{s} d \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} S \quad \overset{x}{s} d \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} S \quad \overset{x}{s} d \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} S$$

1 2 3

$$\overset{x}{s} d \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} S \overset{x}{S} D \overset{x}{S} D$$

4 5

(Brîulețul - Rășinari - r. Sibiu)

⁴ Uneori, de ex., comanda indică ceea ce, după bunul plac al jucătorilor, constituie esența motivului sau figurii. Astfel la comanda:

Foaie verde ca aluna,

La călci să punem una !

se execută: $\frac{2}{4} \mid \vec{s} \overset{x}{D} \overset{x}{S} d S \overset{x}{S} D$ (Danțul, Rășinari, rn. Sibiu). Se vede clar că

aici tema motivului este determinată de pintenul final, după intenția jucătorului care comandă, deși corpul motivului nu cuprinde un element asemănător.

⁵ 1 = motiv de bază inițial; 2 = motiv inversat; 3 = motiv modificat; 4 = motiv final modificat.

c) *Figuri complexe* — formate prin alăturarea unor motive structural diferite. În forma cea mai rudimentară acestea conțin cel puțin două motive diverse. Dar în compoziție

se pot ivi forme foarte ample, în care alăturarea de motive diferite se complică prin procedeele cunoscute de la figurile dezvoltate, astfel că figura poate căpăta dimensiuni impresionante :

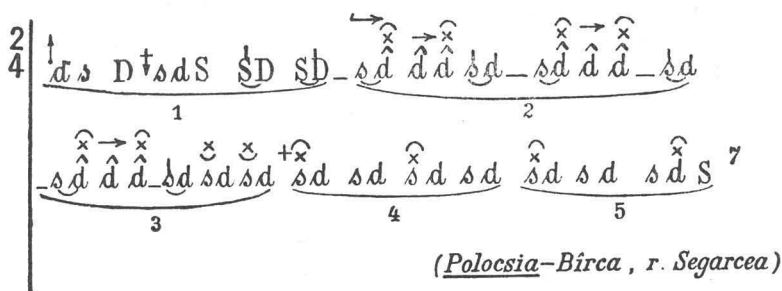
Fără îndoială că această varietate a formelor de construcție are consecințe și pe plan structural. Categoriile tematice pe care le-am stabilit în cadrul motivelor rămân desigur valabile și pentru figuri, după cum și repartitia regională a acestor categorii nu poate fi mult diferită. Dar mărirea numărului de combinații posibile atrage după sine și o diversificare cINETICĂ, mai ales la figurile complexe, prin însăși natura lor politematice. Se creează astfel adevărate „conglomerate” structurale.

b) *Tema* conține cel puțin un motiv, dar se poate amplifica până la cuprinderea a 7—8 sau chiar mai multe motive; ele se grupează de obicei în jurul la unul sau mai multe motive-nucleu.

Finalul, ca și introducerea, poate varia de la un singur element cinetic până la un grup de motive.

⁶ Motivele 1, 4, 5, 6, 7 diferă structural între ele, iar motivele 2-3 nu reprezintă decât inversarea și repetarea primului.

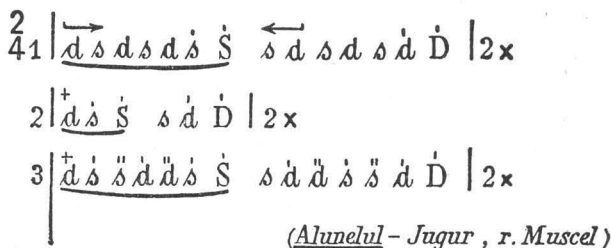
d) În sfârșit, în afară de aceste părți principale, pot exista și faze de trecere, mai mici sau mai mari, formate, de asemenea, din elemente cinetice, celule sau motive. Ele pot apărea nu numai între introducere și temă sau între temă și final, dar chiar între motivele-nucleu ale temei. Spațiul redus nepermițându-ne să redăm variantele combinații existente, dăm doar un exemplu ilustrativ :



Dar în construcția figurilor se disting și forme de compoziție mai subtile, bazate pe înlănțuirea unităților cinetice în momente expresive ale temei. Aceste unități constau, și în acest caz, din fragmente mai mici sau mai mari (elemente cinetice, celule, motive). Din acest punct de vedere, organizarea figurilor poate fi : a) *singulară* — când o singură unitate cinetică este caracteristică ; cazul se întâlnește mai ales la unele figuri simple :

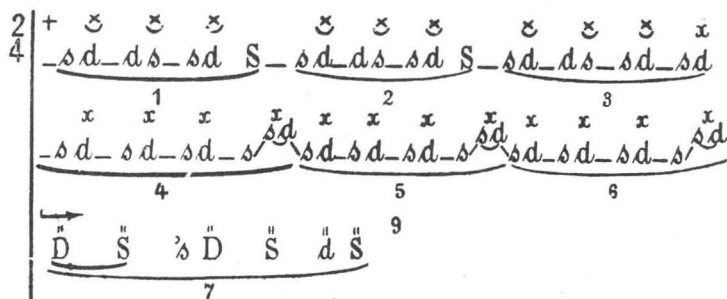
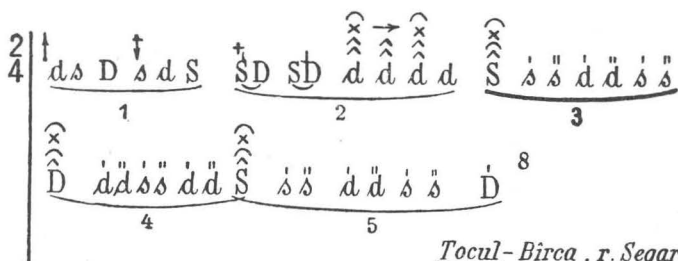


b) *binară* — unitățile se execută în general de două ori prin repetiție, inversare sau modificare :



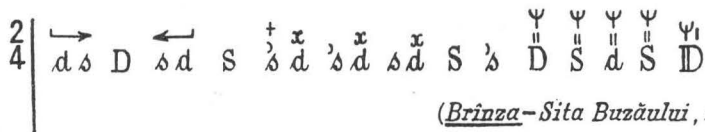
⁷ 1 = motiv introductiv ; ultima celulă reprezintă trecerea spre temă ; 2 = primul motiv nucleu din temă ; 3 = motiv de trecere între primul și al doilea motiv din temă, de la care împrumută elemente ; 4 = al doilea motiv nucleu al temei ; 5 = motiv final ; ultima celulă reprezintă finalul propriu-zis.

c) *ternară* — unitățile se grupează câte trei; e cazul cel mai interesant, întâlnit mai ales în jocurile dunărene.



(*Ursăreasca - Sita Buzăului, r. Tirgu Secuiesc*)

d) *inegală* — cu mai multe elemente repartizate neregulat; este mai frecventă de asemenea în Valea Dunării:



(*Brinza - Sita Buzăului, r. Tirgu Secuiesc*)

Firește, aceste tipuri de organizare le întâlnim rareori în formă pură; de cele mai multe ori ele sînt amestecate, dar se observă ușor predominarea unuia dintre tipuri. După cum am remarcat, organizarea ternară și cea inegală sînt mai puternic reprezentate în Valea Dunării; celelalte au o frecvență aproape egală peste tot.

Vom observa în continuare că aceleași forme cinetice și aceleași procedee de construcție se repetă și în cadrul unui joc întreg. Astfel, din punct de vedere tematic, constatăm aceleași

⁸ 1 = motiv introductiv; 2 = motiv de trecere; 3, 4, 5 = motivele care formează tema; primul e cel de bază, al doilea reprezintă inversarea primului iar ultimul modificarea primului prin adăugirea unui augment semicelular, care constituie totodată finalul figurii (v. și *Alunelul de la Birca*).

⁹ 1 = primul motiv de bază al temei; 2, 3 = repetarea motivului 1; motivul 3 are finalul modificat; 4 = al doilea motiv de bază al temei; 5, 6 = repetarea motivului 4; 7 = motiv final; prima celulă conține elementele caracteristice (bătăile), care se execută de 3 ori, modificat.

categorii pe care le-am determinat anterior în compoziția motivelor. Vom putea vorbi deci de următoarele categorii de jocuri¹⁰:

1) *Jocuri simple* — cu figuri de acomodare: unele hore, jocuri de perechi etc., desfășurate în plimbare, cu pași simpli.

2) *Jocuri cu băți* — unele *Hore* bătute, *Brluri* bărbătești și alte jocuri de virtuozi, mai ales din domeniul carpatic.

3) *Jocuri cu cîrlige* — unele *Hore* oltenesti, *Brluri* bănățene și oltenesti etc.

4) *Jocuri cu învîrtiri* — aproape toate jocurile de perechi și în grupuri mici.

5) *Jocuri cu băți de palme* — jocurile feciorești din Transilvania.

6) *Jocuri cu figuri de trunchi* — nu se întîlnesc în general în folclorul românesc¹¹.

7) *Jocuri cu figuri manuale* — idem¹².

8) *Jocuri cu diverse ustensile* — se întîlnesc rar, de exemplu unele jocuri cu bita.

9) *Jocuri cu figuri speciale combinate* — de asemenea rare, de exemplu, unele jocuri groțești imitative¹³.

Este de la sine înțeles că și aici, ca și în cadrul mai restrîns al motivelor și figurilor, materialul cinetic poate fi polistruktural.

Aceasta se întîmplă cu atît mai mult cu cît în cuprinsul jocului întreg *tema* prezintă un cadru dimensional adeseori foarte amplu, putînd include nu numai o singură figură, ci mai multe figuri sau chiar mai multe grupuri de figuri, pe care le numim *secțiuni* ale jocului.

Aceasta ne arată, pe de altă parte, cît de mult se pot diversifica procedeele și formele de construcție. O amplificare dimensională, similară cu aceea a temei, ne prezintă adeseori și celelalte momente principale ale jocului: *introducerea* și *finalul*, care pot consta într-un *element cinetic*, o *celulă*, un *motiv*, o *figură* sau chiar o *secțiune*. *Fazele de trecere* dintre introducere și temă, dintre temă și final sau dintre diferitele părți ale temei variază ca întindere în același fel. Nu insistăm asupra diverselor forme care se pot întîlni, deoarece observațiile noastre nu vor face decît să repete cele constatate anterior asupra compoziției motivelor și figurilor.

Ne rămîne să abordăm o ultimă problemă în acest domeniu și anume aceea a diverselor maniere de înlănțuire a formelor cinetice. Este ceea ce am denumit *modurile compoziționale*.

În funcție, deci, de *succesiunea* pe care o prezintă fazele unui joc, întîlnim următoarele forme:

1) Modul *uniform*: jocul are o singură figură; este mai frecvent în sudul țării (Oltenia, Muntenia).

2) Modul *fix*: există 2—3 sau mai multe figuri care se execută în aceeași ordine, fiecare de un număr determinat de ori; frecvent de asemenea în sudul țării (Banat, Oltenia, Muntenia).

3) Modul *mobîl*: există cîteva figuri specifice jocului care se execută într-o ordine variabilă și de un număr de ori, de asemenea, variabil, după indicațiile unui conducător (la jocurile de virtuozi în grup) sau ale bărbatului (la jocurile de perechi); predomină în centrul și nordul țării.

¹⁰ Cu subdiviziunile menționate și la motive.

¹¹ Ca forme independente, firește.

¹² Aceeași observație ca la punctul precedent.

¹³ Nu vom urmări aici repartitia pe zone a acestor categorii de jocuri, deoarece aceasta nu diferă de repartitia motivelor și figurilor similare (v. p. 4 și 6).

4) Modul *liber* : jocul nu are o schemă precisă ci se desfășoară prin improvizație ; este cazul cu jocurile solistice sau cu unele jocuri de grup mai vechi (*Briul pădurenesc*, *Roata feciorilor* din Oaș etc.) ; este mai rar întâlnit.

Fiecare mod se poate diviza mai departe în 2 *submoduri*, și anume :

a) submodul *continuu*, când figurile sau motivele se succed schimbându-se de fiecare dată ;

b) submodul *alternat*, când există o figură sau un motiv de bază care se intercalează mereu între celelalte figuri sau motive (cazul *Briului mocănesc* sau al jocurilor *feciorești*, unde figurile de virtuozitate alternează cu o plimbare mai relaxată).

Toate aceste aspecte, ca și multe altele, pe care din cauza cadrului restrâns al comunicării de față nu le abordăm momentan, sînt interesante desigur nu numai pe plan structural dar și ca momente expresive ale unui joc sau ale unui repertoriu întreg. Menționînd că posibilitățile de analiză sînt infinite mai numeroase, ne rămîne ca în cîteva cuvinte să facem, pe baza anchetelor zonale, un scurt tablou al repartiției formelor cinetice pe teritoriul românesc. Din acest punct de vedere am constatat 3 regiuni principale, care în linii mari se pot delimita după cum urmează :

1) Complexul cinetic al văii Dunării, grupînd partea sudică a Olteniei și Munteniei, Dobrogea și probabil părți din Moldova de sud mai puțin cunoscută. Se caracterizează prin marea frecvență a modurilor compoziționale uniform și fix, a figurilor de construcție complexă, cu organizarea adeseori ternară și inegală, și a temelor cu cîrlige (de ambele feluri). Prezintă cele mai variate forme de construcție.

2) Complexul cinetic al Transilvaniei de centru, pe văile Mureșului și Someșului. Modul compozițional cel mai frecvent este cel mobil ; întâlnim aici în afară de celelalte forme și o anumită proporție de figuri complexe, cu organizare diferită de cele dunărene, fiind mai mult de tip binar ; predomină temele cu învîrtiri, piruete pe sub mină și ponturi.

3) Complexul cinetic carpatic care se dovedește perfect individualizat și unitar din sud pînă în nord. Se caracterizează în general printr-o mare bogăție de forme, datorită poziției lui intermediare, favorabilă împrumuturilor din celelalte două regiuni. Modul predominant este cel mobil, cu tendință, pe alocuri, spre cel liber ; figurile au o construcție mai mult dezvoltată sau simplă, cu organizare predominant binară și singulară ; temele sînt foarte variate, cuprinzînd cîrlige, băți în pîteni, învîrtiri, uneori și ponturi și piruete pe sub mină.

Cu privire la această repartiție avem de observat următoarele :

a) Între cele trei regiuni principale se observă numeroase zone de încrucișare ca de exemplu Banatul, Bihorul, Făgărașul, părți ale Munteniei de nord și Moldovei.

b) Cele trei regiuni determinate coincid în general cu ariile mai mari ale dialectelor coregrafice¹⁴. Există totuși și unele nepotriviri care se datoresc ponderii mai mici sau mai mari a factorului cinetic în clasificare.

c) Peste toate deosebirile, se poate intui de pe acum existența în sistemul cinetic al dansului popular românesc a unui specific național care-l diferențiază de dansurile popoarelor vecine.

Încheiem observațiile noastre care nu au putut cuprinde, firește, decît anumite aspecte ale problematicii, cu speranța că vom pași în curînd și la această ultimă fază.

ANDREI BUCȘAN

¹⁴ Vezi A. Bucșan, *Dialecte și aspecte stilistice în folclorul coregrafic românesc*, în „Revista de folclor”, VIII (1963), p. 140—143.

ETNOGRAFIA LA CONGRESUL INTERNAȚIONAL DE LA MOSCOVA

Cel de-al VII-lea *Congres internațional de științe antropologice și etnologice* a avut loc între 3 și 10 august 1964, la Moscova, în incinta Universității „V. M. Lomonosov”.

Prin numărul mare de participanți, Congresul de la Moscova a marcat o creștere simțitoare a interesului științific pentru studiul antropologiei și etnografiei. În toate formele de activitate științifică desfășurate la Congres s-au ridicat din plin probleme și metode care frământă antropologia și etnografia contemporană de pe poziții diferite, multe progresiste, și s-au dezbătut la un înalt nivel științific tezele contradictorii în aceste domenii de cercetare.

Lucrările Congresului s-au desfășurat după un program științific bine conceput, iar organizatoric permanent susținut de gazde. În program s-au prevăzut mai multe categorii de activități: discuții protocolare, sugestii și propuneri tematice și metodologice cu caracter general și particular, comunicări științifice cu caracter individual, pe grupe de probleme, în 27 de secții; referate colective în 17 simpozioane tematice; vizionări paralele de filme documentare; expoziții de lucrări de specialitate, reviste și cărți, diferite forme tehnice de consultare științifică și concluzii cu titlu de hotărâri.

În referatul de deschidere, președintele Congresului, prof. S. P. Tolstov, directorul Institutului de etnografie din Moscova a prezentat tendințele actuale, direcțiile principale și problemele orientării științifice etnografice în U.R.S.S. În acest referat s-a subliniat însemnătatea studierii culturii populare în monografii colective și complexe a proceselor etnice de formare și dezvoltare a națiunilor socialiste sovietice, a efortului de stabilire a unei periodizări etnografice pentru epocile mai vechi.

Întrucât asupra problemelor și metodelor dezbătute la acest Congres pînă în prezent au fost publicate la noi în țară de către specialiștii antropologi cîteva dări de seamă cu titlu de informare documentar-științifică, în cele ce urmează prezentăm un succint expozeu referitor exclusiv la contribuția etnografiei la Congres.

Problemele de etnografie actuală s-au dezbătut conform „Programului activităților științifice și oficiale” în următoarele secții de comunicări: secția de teorie și metodologie, secția de forme și instituții sociale, de cultură materială, de paleoetnografie, etnobotanică și etnozologie, de etnolingvistică, de artă populară, credințe religioase și mitologie, de etnografie aplicată, de geografie etnică, geografia continentelor și muzeologie.

Din expunerea programatică a problemelor secțiilor în domeniul etnografiei, reiese că sistematizarea materialelor prezentate s-a efectuat în linii generale atît în direcția obiectului cît și a metodelor de cercetare. O atenție deosebită s-a acordat problemelor ce țin de obiectul etnografiei:

- etnogeneza unor popoare vechi și noi
 - structura socială și etnică a unor comunități mai mult sau mai puțin cunoscute
 - dezvoltarea culturală și a progresului economic și social
 - ocupațiile de bază (păstorit, agricultură etc.) și ocupațiile anexe (meșteșuguri etc.)
 - zone și comunități istorico-etnografice și cartarea lor.
- În problemele de metodologie a etnografiei mai dezbătute au fost:
- metoda comparativ-istorică,
 - metoda de cartografiere a faptelor de cultură materială și spirituală și
 - metodele matematico-statistice și de calcul cu mașinile de calcul.

Dezbaterile pe larg, întâi a problemelor de obiect și metodă în etnografie și apoi a unor materiale inedite referitoare la viața și cultura unor comunități etnice, mai mult sau mai puțin cunoscute, au scos în evidență marea dezvoltare pe care a luat-o această disciplină în vremea noastră, interdependența și multiplele ei resurse de investigație și generalizare. Ca un corolar al acestei dezvoltări s-a urmărit cum derivă cu necesitate și converg cu precădere disciplinele cu caracter de ramuri științifice ale etnografiei: etnobotanica, etnozologia, etnolingvistica, etnopsihologia, etnosociologia etc. În structura lor, dezbaterile în domeniul etnografiei contemporane au fost prin excelență axate pe concret, ceea ce le-a făcut să capete un viu ecou în masa congresiștilor. Amploarea lor a deplasat, de multe ori, centrul de greutate al Congresului pe materialul și contribuția etnografică. Un aport esențial la precizarea unor categorii etnografice l-au adus oamenii de știință materialişti.

Participanții de formație idealistă au purtat discuții mai ales pe tema etnologiei comparatiste. Tezele etnografiei ecologice au fost combătute de mulți congresiști.

S-au dezbătut cu această ocazie conceptele de mod de viață și formă de cultură, de component cultural, de unități și complexe culturale, de paralelisme și antagonisme etnografice, de „integrare” și „dezintegrare culturală”, de culturalizare și „acculturalizare”, de proces etnocultural etc.

Confruntarea congresiștilor de formație ideologică diferită, de pe poziții teoretice uneori contradictorii, a scos în evidență unele laturi noi ale problemelor în discuție, referitoare la obiectul și metoda de lucru, și au marcat necesitatea unei argumentări multilaterale și în substanță mai complete a problemelor ridicate pe planul etnografiei internaționale.

Din tematica programată pe secții, pe care am expus-o mai sus, s-au reluat unele teme ce au fost prelucrate de colective de muncă de specialiști și tratate în cadrul simpozioanelor, insistându-se asupra aspectelor lor teoretice actuale. S-a remarcat din plin unitatea eforturilor comune în elucidarea unor preocupări noi ale problematicii majore ce țin de disciplinele lor social-istorice angajate la Congres.

O contribuție importantă la unele probleme de etnografie comparată, dezbătute în Congres, au adus și oamenii de știință de culoare. Comunicările lor în secții și referatele în simpozioane au fost în măsură să lămurească cînd unele aspecte necunoscute ale cercetării în cauză cînd aspecte eronat interpretate pînă acum, în deosebi în domeniul etnogenezei lor, a complexelor culturale, a influențelor culturale suferite pe diferite căi, a așa-zisei „acculturalizării” și a altor multiple fațete ale culturii lor spirituale în plină transformare contemporană.

Dintre problemele etnografiei dezbătute în cadrul simpozioanelor menționăm: teoria lui L. H. Morgan de periodizare a societății primitive în lumina etnografiei moderne; raportul între nomazi și sedentari; etnografia urbană și industrială; etnografia agrară; etnogeneza popoarelor vechi și noi; relațiile istorico-culturale a populațiilor din zona Pacificului; comunitățile istorico-etnografice din regiunea carpatică; metodele de redactare a atlaselor etnografice; metodele de fixare a artelor populare etc.

Țara noastră a fost reprezentată printr-o numeroasă delegație condusă de prof. acad. dr. Ștefan Milcu, vicepreședintele Academiei R.P.R. și președintele „Comitetului național pentru antropologie și etnografie”. Din delegație au făcut parte și etnografi, cercetători din institutele științifice ale Academiei R.P.R. și cercetători din unitățile muzeale ale „Comitetului de stat pentru cultură și artă”.

Delegații români au participat activ, pe categorii de specialitate și grupe de interese științifice, atât în secții cît și în simpozioane. În secții, comunicările susținute, prin modul cum au fost tratate și prin discuțiile purtate în jurul lor, au mărit interesul pentru etnografia română. Dintre problemele abordate menționăm :

Studiul formelor vechi de viață și cultură a obștiilor sătești și a unor relații etnoculturale dezbătut în secția „forme și instituții sociale” în comunicările : V. V. Caramelia, *Contributions à l'étude de la forme sociale de la communauté villageoise — une méthode de reconstruction de ses phases*; Romulus Vulcănescu, *Éléments de droit coutumier pastoral roumain*; V. A. Georgescu, *La place de la coutume dans le droit des états féodaux roumains jusqu'au milieu du XVII^e siècle*.

Criteriile de clasificare tipologică a unor elemente de cultură materială s-au dezbătut în secția de „cultură materială” în comunicările : I. Vlăduțiu, *Критерии классификации элементов материальной культуры у скотоводческого населения*; C. Irimie, *Beiträge zur Typologie der bäuerlichen Industrieanlagen Rumäniens*; P. H. Stahl, *La force motrice des moulins traditionnels en Roumanie (à la fin du XIX^e siècle)*.

Problemele de „etnografie arheologică” (de ritologie, de unități și complexe arheoculturale) au fost dezbătute în secția de „paleoetnografie” în comunicările : V. Dumitrescu, *L'unité de civilisation de l'Europe Sud-Orientale pendant l'époque néolithique et la signification ethnique de cette unité*; E. Comșa, *Тунны жилищ на территории PHP в эпоху неолита*; G. Diaconu, *Les autochtones et le rôle des peuples migrants dans la région du Bas-Danube aux III^e et IX^e siècle*; G. Cantacuzino, *Aspects des rites funéraires et des croyances néolithiques à la lumière des fouilles de Cernica*; E. Bujor, *Contribution à l'étude des rites funéraires du La Tène en Dobroudja, partant des observations recueillies au cours des fouilles de Mirighiol*; S. Comănescu, *Un célèbre monument roumain d'un permanent intérêt historique et ethnographique (Tropaeum Trajani)*; C. Mateescu, *Le paléolithique de Vădastra*; M. Nica, *Le travail et l'emploi des outils appartenant à la civilisation de gravier de Farcașele*.

Rolul ocupațiilor în comuna primitivă s-a dezbătut în secția de „etnobotanică și etnozologie” în comunicările : O. Necrasov și M. Bulai, *L'élevage, la chasse et la pêche, durant le Néolithique en Roumanie*.

Valoarea tradiției în arta populară s-a dezbătut în secția de „artă populară” în comunicările : Corina Nicolescu, *La tradition roumaine et byzantine de la céramique populaire roumaine*.

Moduri de viață și forme de cultură europeană s-au dezbătut în secția „Europa” în comunicările : Radu O. Maier, *Производство известии в западных карпатах Румынии*; N. Dunăre, *Type pendulaire double dans la vie pastorale carpathique*; V. Butură, *Der Terrassenackerbau in den Hochzonen der Rumänischen Karpathen*; Georgeta N. Stoica, *Systèmes de chauffage chez les Roumains*; P. Petrescu, *La classification des constructions annexes dans les fermes paysannes de Roumanie*; Fl. B. Florescu, *Les premiers ethnographes roumains*.

Importanța muzeelor etnografice în aer liber și unele metode de conservare a pieselor muzeale s-au dezbătut în secția de „muzeologie” în comunicările : M. Mihalcu, *Contribution à l'étude de l'emploi des hautes polymères à la conservation d'objets d'art*; G. Pallade și A. Drăgănescu, *Observations sur les méthodes de traitement et de conservations des objets antiques en métal et les systèmes de restauration de la céramique ancienne*; T. Foça, *„Le musée du village et le problème des musées ethnographiques en plein air*.

Membrii delegației române au participat la unele simpozioane, cum este cel asupra teoriei lui L. H. Morgan referitor la tehnica periodizării societății primitive în lumina etnografiei moderne, la cel al relațiilor dintre nomazi și sedentari etc., și au intervenit activ și documentat asupra unor referate colective în simpozioanele ce au avut contingente cu obiectivele și sarcinile etnografiei românești. În simpozionul referitor la comunitatea istorico-etnografică a regiunii carpatice, au fost infirmate și combătute unele teze eronate asupra originii poporului român și a caracterului unor influențe române în această comunitate; în simpozionul de etnografie agrară s-au remarcat din punct de vedere metodologic și tehnic obiecțiile delegației noastre în problema creării unei arhive centrale europene de documente legate de viața popoarelor cu o

intensă activitate agrară ; în simpozionul privitor la alcătuirea atlaselor etnografice s-a analizat și expus punctul de vedere român în legătură cu propunerea de alcătuire a unui atlas etnografic european paralel cu alcătuirea atlaselor etnografice naționale.

Delegația română a prezentat la „expoziția cărții” un stand de cca. 100 de publicații, de specialitate, care după închiderea expoziției au fost donate bibliotecii Universității „V. M. Lomonosov”. De asemenea, au fost prezentate un lot de 7 filme documentare („Călușarii”, „Muzeul Satului”, „Simbra oilor, un obicei juridic”, „Un meșteșug milenar”, „Album de artă populară”, „Crestături în lemn” și „Ceramica artă milenară”), unele din acestea fiind ilustrații documentare la comunicările ținute în secții. Filmele românești au obținut un succes deplin, fiind vizionate de mai multe ori, în cadrul galei de filme documentare.

Luînd contact nemijlocit cu reprezentanții etnografiei străine, pe probleme de interes major în mișcarea științifică internațională, etnografii români au avut ocazia, în aceste condiții, să participe la discuții importante și să-și aducă aportul la aceste probleme în dezbateri publice, ceea ce a constituit un prilej important de difuzare a rezultatelor etnografiei române.

Din analiza aspectelor generale ale activității etnografiei în etapa actuală pe plan internațional, relese și pentru etnografia română, necesitatea informării stăinătății asupra problemelor majore ale etnografiei române. Numai astfel rezultatele la care a ajuns etnografia română în anii puterii populare vor fi cunoscute, apreciate și valorificate în țări străine și de oamenii de știință străini.

Al VII-lea „Congres internațional de științe antropologice și etnologice” de la Moscova din 1964 a fost o sinteză bogată și a cercetărilor de etnografie din lumea întreagă. Contribuția Congresului în domeniul etnografiei actuale, sesizată sumar în aspectele ei majore, în această scurtă dare de seamă, va deveni mai comprehensivă în complexitatea ei abia după publicarea integrală a materialelor Congresului.

ROMULUS VULCĂNESCU

DOUĂ CONGRESE FOLCLORICE INTERNAȚIONALE

Lucrările Secției de literatură populară orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres Internațional de antropologie și etnologie, Moscova, august 1964 și Congresul Societății Internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare, Atena, septembrie 1964.

Cele două congrese internaționale care au avut loc în anul 1964 au oferit cercetătorilor literaturii populare ocazia de a dezbate principalele probleme ale disciplinei lor, de a face un util schimb de vederi și de informații științifice și de a constitui unele organisme menite să promoveze pe viitor colaborarea internațională în domeniul cercetării folclorului literar.

La secția de literatură orală din cadrul celui de-al VII-lea Congres internațional de antropologie și etnologie, cele 48 de comunicări prezentate au pus în dezbateri următoarele probleme :

Rolul colectivității și al individului, a tradiției și improvizației în creația literară orală (comunicările : P. S. Bogatfrev, U.R.S.S., *Tradiție și improvizație în creația populară* ; V. M. Jirmunski, U.R.S.S., *Tradiția și improvizația creatoare la povestitori populari din Asia centrală* ;

G. Ortutay, Ungaria, *Legile transmiterii tradiției orale*; H. Strobach, R.D.G., *Variație și variabilitate în cîntecele populare tradiționale*; S. M. Stoikova, Bulgaria, *Tradiția și inovația în cîntecele populare bulgare*).

Principiile clasificării literaturii populare, criteriile de determinare a genurilor și modurile de sistematizare a materialelor folclorice în cadrul diferitelor genuri. O atenție deosebită s-a acordat sistematizării prozei populare și proverbelor (comunicările: K. V. Cistov, U.R.S.S., *Principiile clasificării prozei populare orale*; M. Kuusi, Finlanda, *Sarcinile internaționale ale cercetării proverbelor*).

Raportul între credințele și practicile străvechi (magice) și obiceiurile în literatura populară (comunicările: N. M. Astahova, U.R. S. S., *Elemente ale concepției despre lume și imagini artistice în cîntece*; T. Dömötör, Ungaria, *Ceremoniile periodice ciclice și poezia populară orală*; I. Weber Kellermann, R. F. G., *Obiceiuri agrare în Germania sec. al XIX-lea*; E. B. Virkaladze, U.R.S.S., *Poezia obiceiurilor gruzine de primăvară*; R. K. Kadırov, U.R.S.S., *Folclorul obiceiurilor la tadjicii din Uzbekistanul de sud*).

Principiile cercetării cîntecelor epice, urme primitive în epica populară, cercetări tematice și diferențieri regionale (comunicările: L. Vargyas, Ungaria, *Principiile cercetării epicii populare*; S. M. Meletinski, U.R.S.S., *Urme primitive în epica populară*; V. H. Putilov, U.R.S.S., *Sursele istorice și geneza baladelor slave pe tema incestului*; M. Pop, România, *Elemente comune și caractere naționale proprii în poezia epică a popoarelor din regiunea Carpaților*; M. I. Cikovan, U.R.S.S., *Imaginea eroului înălțat în folclorul colhid-iberic*; A. N. Kireev, U.R.S.S., *Caracterele epicii populare bașchire*; B. Korompai, Ungaria, *Balada occidentală în zona carpatică*).

Structura poeziei populare orale (comunicările: B. Rusici, Jugoslavia, *Cîntecele lirice Jugoslave*; L. Katone, Ungaria, *Cîntecele lirice ale țăranilor maghiari*; L. Levi, Israel, *Poezia popoarelor semitice și originea rimei*; Gh. Ciobanu, România, *Structura sistemului român de versificație și legăturile lui cu versificația latină*; P. Radwanski, Canada, *Trichotomia în poezia populară slavă*; T. Romanska, Bulgaria, *Relațiile dintre poezie și proză în literatura populară bulgară cu tematică eroică și istorică*).

Cîntecele muncitorești revoluționare, Cîntecele partizanilor, Creația populară nouă, Folclorul și cultura contemporană (comunicările: W. Steinitz, R. D. G., *Cîntecele muncitorești și cultura muncitorească*; V. G. Gusev, U.R.S.S., *Tipizarea realității în folclorul partizanilor*; D. Nedelkovici, Jugoslavia, *Renașterea poeziei populare jugoslave în timpul războiului de eliberare și a revoluției socialiste*; I. C. Chițimia, România, *Bazele și condițiile creației folclorice contemporane*; S. Benet, S.U.A., *Rolul cultural al folclorului*).

Literatura orală și literatura scrisă. (comunicările: A. Felice, Franța, *Literatura medievală franceză și tradiția orală contemporană*; W. Woeller, R. D. G., *Pătrunderea unor elemente din cărțile populare în folclor*; I. Levinski, Israel, *Declinul unei legende*; H. Ianson; Israel, *Două monumente literare antice în lumina tradiției orale*; G. Galame-Griaule, Franța, *Enigma literaturii orale*; G. Burde-Schneidewind, R. D. G., *Legenda ca izvor istoric*; J. N. Ure, Anglia, *Circumstanțele în care renaște o legendă istorică balcanică — Uciderea lui Constantin Brîncoveanu*; T. Ogawa, Japonia, *Unele tehnici ale nuvelei chineze*; B. V. Riftin, U.R.S.S., *Problemele dezvoltării povestirilor istorice chineze*; F. Geissler, R. D. G., *Anton von Pforr, un transmîțător intern de povestiri populare*; Dov Noy, Israel; *Influența tradiției populare hufule asupra întemeierilor mișcării populare hasidice în Ucraina de vest în sec. al XVIII-lea*; A. Macdonald, Franța, *Despre o versiune orală tibetană a Istoriei cadavrelor*).

Istoria folcloristicii și cercetările actuale de folclor (comunicările: J. Mladenovici, Jugoslavia, *Poezia orală, izvor istorico-etnografic la Vuk Stefanović Karadžić*; S. A. Neuman,

R. D. G., *Culegerile actuale de folclor — proza populară — în Germania*; I. C. Berezovskii, U.R.S.S., *Principalele aspecte ale cercetării poeziei populare în Ucraina după Marea Revoluție din Octombrie*).

Într-un simpozion care a dezbătut pe larg problemele clasificării literaturii populare și principiile definirii genurilor secția a hotărât să alcătuiască o comisie pentru pregătirea proiectului unei terminologii folclorice internaționale.

La **Congresul Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare**, la care au participat specialiști din Europa, America, Asia și Oceania, au fost prezentate 75 de comunicări care au pus în discuție principalele probleme ale cercetării actuale a prozei populare, și au informat asupra mersului cercetărilor în diferite țări și asupra acțiunilor de sistematizare a materialelor din colecțiile naționale.

Un interes deosebit s-a acordat și la acest congres problemelor definirii genurilor prozei populare, mai cu seamă formării legendelor, funcției lor, structurii lor compoziționale și definirii lor ca o categorie aparte a prozei populare. Printre cele mai susținute dezbateri trebuie socotită aceea în legătură cu cercetarea funcțională și structurală a prozei populare, cu necesitatea de a baza studiile de literatură populară pe fapte folclorice autentice, cu importanța cercetărilor concrete pentru studiile contemporane de folclor. În dezbaterile acestor probleme o contribuție importantă a adus comunicarea lui C. Bărbulescu: *Situația actuală a cercetării narațiunilor populare în România*, care a expus experiența dobândită de folcloriștii români în cercetarea de teren a basmelor populare și progresele făcute de sectorul de folclor literar al Institutului de etnografie și folclor în alcătuirea colecțiilor naționale de narațiuni populare și în sistematizarea materialului cules prin cataloagele tematice ale basmelor, legendelor și snoavelor populare. Dezbateri interesante au avut loc și în legătură cu problemele studiului comparat al narațiunilor populare, cu investigarea caracterelor naționale ale basmelor cu tematica de largă circulație eurasiatică. Un aspect special al acestor probleme luat în considerare în chip deosebit, a fost raportul dintre stilurile regionale și stilurile naționale, dintre stilurile naționale și stilurile de epocă.

Problema originii basmelor populare, a legăturilor cu credințele străvechi, cu miturile, cu marile poeme epice, cu cîntecele epice în general, apoi interferențele dintre narațiunile populare, proverbe și teatru popular și influența reciprocă dintre narațiunile populare și cărțile populare, au format și ele obiectul unor interesante dezbateri.

Mai multe comunicări au prezentat rezultatele cercetărilor monografice asupra diferitelor tipuri de basme și legende, făcute atât pe plan național pentru a descoperi eventuale izvoare istorice, cât și pe plan internațional, pentru a stabili afinități tipologice și eventuale filiații. Dintre comunicările prezentate remarcăm: R. Dorson, S.U.A., *Basmele lumii*; Lauri Honko, Finlanda, *Analiza funcțională a credințelor populare și a ființelor supranaturale din narațiunile populare*; Max Lüthi, Elveția, *Teme paralele în basmele populare și în literatura cultă*; G. Megas, Grecia, *Tradiția povestirilor grecești în perioada bizantină*; Linda Dégh, Ungaria, *Procesul formării legendelor*; Ina Maria Greverus, R. F. G., *Temă, tip, motiv. Determinări în cadrul cercetării basmelor populare*; T. Dömötör, Ungaria, *Mana și animismul în basme și legende*; I. Jech, Cehoslovacia, *Metoda notării repetate a variantelor unui basm*; R. Pinon, Belgia, *Basmele copiilor și deprinderea stilului narativ*; D. Lucatos, Grecia, *Proverbul în basme*; O. Sirovatka, Cehoslovacia, *Problema cîntecelor etnice în tradiția basmelor populare*; Mihai Pop, România, *Caractere naționale și stratificări istorice în stilul basmelor populare*; D. Oeconomides, Grecia, *Ghiello în tradiția populară greacă și română*.

Cu ocazia Congresului de la Atena — Societatea internațională pentru cercetarea narațiunilor populare a cooptat ca membri, alături de C. Bărbulescu care era membru fondator, pe următorii folcloriști români: O. Birlea, T. Brüll, I. C. Chițimia, I. Farago, Mihai Pop,

LUCRĂRILE SECȚIEI DE MUZICĂ POPULARĂ LA CEL DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE ANTROPOLOGIE ȘI ETNOLOGIE ȚINUT LA MOSCOVA. AUGUST 1964

Lucrările secției de muzică populară s-au desfășurat sub conducerea comisiei formate din : S. V. Aksiuk — U.R.S.S. — președinte, V. S. Vinogradov — U.R.S.S. — vicepreședinte și R. L. Sadokov, I. V. Jukovskaia — U.R.S.S. secretari, în zilele de 4—7 august, continuându-se cu seminarul de instrumente muzicale în zilele de 8 - 10 august sub conducerea : E. Stockmann — R. D. G. — responsabil și R. L. Sadokov — U.R.S.S. — secretar. Au participat reprezentanți a 15 state : U.R.S.S., R. P. Română, R. P. Bulgaria, R. S. F. Jugoslavia, S. U. A., R. P. Polonă, R. D. G., Danemarca, Cuba, Franța, Izrael, Japonia, R. F. G., Suedia, Portugalia. Din partea delegației R. P. R. au participat : E. Cernea și G. Sulițeanu, cercetători științifici la Institutul de etnografie și folclor, iar prin comunicări : E. Cernea și L. Mureșanu *Folclorul muncitoresc din R. P. R.* și Em. Comișel, *Particularități stilistice ale genurilor folcloristice*.

Numărul mare și constant al participanților la toate ședințele secției, ce au avut loc atât dimineața cât și după amiază, au dovedit interesul și importanța problemelor dezbătute.

Tematica abordată în cele 31 de comunicări a cuprins următoarele probleme : particularități stilistice ale unor genuri folclorice (Em. Comișel — R. P. R. ; I. I. Vitolin — U.R.S.S. ; G. Z. Cigvadze — U.R.S.S. ; J. Ciorlonite — U.R.S.S. ; M. Karomatov — U.R.S.S. ; G. I. Țitovici — U.R.S.S. ; A. Lomax — U.S.A. ; H. T. Tampere — U.R.S.S. ; M. N. Nigomedzianov — U.R.S.S. ; E. Alekseev — U.R.S.S.) ; elemente caracteristice de structură muzicală în cîntecul popular (L. N. Lebedinski — U.R.S.S. ; A. Cekanovskaia-Kuklinovskaia — R. P. Polonă) ; legătura dintre text și muzică (E. V. Stoin — R. P. Bulgaria) ; aspecte ale evoluției unor cîntece populare (D. Stockmann R.D.G. ; M. Goral — Izrael) ; metodologie folcloristică (A. Lomax — U.S.A.) ; tipologie și genuri muzicale (G. Z. Cingvadze — U.R.S.S. ; R. Uchida — Japonia ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; V. V. Ahobadze — U.R.S.S.) ; diferite aspecte ale polifoniei populare (C. Richtmann — R. F. S. Jugoslavia ; R. P. Olsen — Danemarca ; M. Ravina — Izrael) ; cîntece contemporane și muncitorești (I. M. Gordeiciuk — U.R.S.S. ; T. Sofer — R.F.G. ; L. S. Muharinskaia — U.R.S.S. ; E. I. Slaviunas U.R.S.S.) ; muzica, agent tehnocultural în societățile rurale franceze (C. Marcel-Dubois — Franța) ; aspecte ale unor elemente de etnomuzicologie în muzica de dans popular (A. Leon Perez — Cuba ; A. F. W. Bentzon — Danemarca) precursori ai cercetării cîntecului popular (R. A. Atayan).

O importanță deosebită a fost dată problemelor de folclor comparat, metodologiei și instrumentelor muzicale (V. Hadjimanof — R. S. F. Jugoslavia ; M. Diaz — Portugalia ; E. Emsheimer — Suedia).

În cadrul seminarului muzical s-au prezentat și dezbătut în mod special : problema clasificării instrumentelor muzicale ; existența și evoluția unor instrumente muzicale vechi, rolul instrumentelor muzicale populare în cadrul colectivității ; contribuția arheologiei la descifrarea existenței din trecut a unor instrumente muzicale ; instrumente muzicale vechi ale unor popoare europene, asiatice, africane, și metodologie a studierii instrumentelor muzicale populare. Au prezentat referate : Dr. E. Stockman — R. D. G., dr. J. Kunst — R. S. Cehoslovacia, A. F. W. Bentzon — Danemarca, K. A. Vetkov — U.R.S.S., K. Jadzejewski R. P. Polonă, V. Hadjimanoff — R. S. F. Jugoslavia M. Jubanoff U.R.S.S., Stanislavski-Palușu — U.R.S.S., I. Smirnov — U.R.S.S., R. D. Sadokov — U.R.S.S., A. V. Rudneva

— U.R.S.S., F. Ildarova — U.R.S.S., A. Kowalski — U.R.S.S., Hanga L. — U.R.S.S., V. M. Beliaev — U.R.S.S., E. Alekseev — U.R.S.S., V. Vinogradov — U.R.S.S.

Lucrările secției de muzică populară s-au încheiat pe data de 10 august orele 14. În fața a peste 60 de participanți, Dr. E. Stockmann — R. D. G. și E. Ghipius — U.R.S.S. au închis dezbaterile arătând importanța și necesitatea cunoașterii activității folcloristicii muzicale internaționale și a discuțiilor științifice directe.

G. SULIȚEANU

GIOVANNI B. BRONZINI, *Principali generi e forme della poesia popolare italiana*, Roma, 1962.

Reprezentînd de fapt lecțiile ținute în anul academic 1961—1962 la „Universitatea de studii”, lecții publicate sub îngrijirea Mariei Luisa Mangosi, volumul pe care socotim util să-l discutăm se înscrie printre numeroasele lucrări cu caracter general apărute în ultimii ani în folcloristica din Italia.

Așa cum indică și titlul, autorul se ocupă numai de partea versificată a folclorului italian, de poezia propriu-zisă, distingînd patru capitole mari (sau „genuri” — cum le numește Bronzini —) cum sînt: 1) poezia epico-lirică, 2) poezia iterativă, 3) poezia religioasă și 4) poezia lirică. În cuprinsul acestora, uneori, G. Bronzini ia în discuție și unele „forme” pe care estetica și teoria literară de pretutindeni le-ar denumi „specii”. Problema improprietății terminologice, dată fiind tradiția particulară din școlile diferitelor folcloristici naționale, nu ar ridica observații deosebite dacă — totodată — nu s-ar pune și unele probleme legate de concepția exprimată prin terminologia respectivă. Pentru că, de fapt, autorul distinge genuri pe criterii de conținut tematic, ceea ce reprezintă un mod cu totul particular de a vedea faptele literare. Rămîn în același timp, în afara observațiilor realizate, aspecte mai puțin „principale” ale poeziei populare italiene, ceea ce micșorează posibilitatea de cunoaștere generală a acesteia, prin prisma construită de lucrarea cercetată. Așa, de pildă, dese referiri la folclorul de copii, la poezia epică, la proverbele versificate, ne atrag atenția asupra unor însemnate capitole care — indiferent de optica autorului — și-ar fi justificat din plin prezența.

Folosind cel mai adesea metoda comparată, invocînd — atunci cînd se prezintă unele motive folclorice — corespondențele semnalate în creația altor popoare, G. Bronzini se dovedește informat în ce privește particularitățile folclorice ale ariei Europei apusene, însă trage concluzii care nu rezistă în legătură cu situația specifică întregii romanități, rămînînd adesea descoperit față de realitatea balcanică și răsăriteană europeană. Utilizarea documentelor de istorie literară pentru datarea unor creații folclorice este un procedeu indicat care cere însă multă circumspecție fiindcă — lucru știut — atestarea unei existențe nu este tot una cu determinarea perioadei de formare a operei respective. Din acest punct de vedere, autorul ar fi trebuit să stăruie mai atent spre a elimina unele echivocuri.

Discuțiile purtate pe marginea unor variante reprezentative pentru fiecare din capitolele distinse în această lucrare sînt însă cel mai adesea, instructive pentru orice alt folclorist român și trebuie să mărturisim că din punctul de vedere al cercetătorului român ele aduc indicații de esență comparativă despre originea, vechimea și răspîndirea unora din componentele creației noastre folclorice naționale.

Oarecare regret ne stăpînește atunci cînd bogatul material prezentat se dovedește a fi sumar interpretat, generalitățile asupra „genului” tratat fiind sărace. Trebuie reținută și

supraestimarea elementelor de formă a poeziei folclorice, chemate să explice — prea adesea — probleme pe care nu le pot explica. De fapt, metodologic, dezvoltând această latură a cercetării estetice a creației populare, autorul se conformează unui principiu valoros. Rămâne însă deschisă chestiunea modului de cercetare a valorii estetice a folclorului, întrucât observațiile asupra naturii metricii unor variante nu acoperă necesitatea care dictează principiul. Totodată, cercetarea laturii formale a poeziei populare italiene (ca pretutindeni) nu poate fi total desprinsă de cercetarea textelor muzicale.

Și fiindcă lectura fiecărui capitol, în parte, atrage atenția mai insistent asupra unor chestiuni cu un mai pronunțat caracter particular, vom proceda la trecerea în revistă a acestora.

Ocupînd primul plan din volumul observațiilor asupra poeziei populare italiene, problemele legate de poezia *epico-lică* — dacă nu este vorba de o concepție originală — susțin liricizarea epicii folclorice italiene, ceea ce ar înțări constatarea comună cercetării folclorului tuturor popoarelor aflate într-un stadiu de dezvoltare social-economică avansată, subliniind caracterul legic al acestui fenomen. Pentru că, ceea ce autorul, ca și alți folcloriști, numește „degradare a epicii”, corespunde în esență realității după care raportul dintre genurile de creație în procesul cultivării lor se modifică într-o direcție defavorabilă menținerii epicului. Pe de altă parte, dominantele lirice ale poeziei folclorice italiene, după părerea noastră, trebuie explicate ca rezultînd dintr-o general recunoscută trăsătură specifică a creației naționale a acestui popor, pusă pe seama condițiilor de dezvoltare naturală deosebite. Atestarea vechimii cîntecelor acestui capitol, bogat susținută de documente provenind din veacurile I și IV ale mileniului nostru este prețioasă deoarece permite datarea relativă a manifestării fenomenului de liricizare a epicii. Faptul trebuie pus și în relație cu depășirea tematicii eroice și abordarea unei tematici erotice. Cele câteva încercări de a stabili arii regionale care să se distingă nu numai prin păstrarea în actualitate a creațiilor discutate, ci și prin irradiații de teme și motive care ar fi fost acceptate pe arii aproape naționale, nu apar convingător conturate. Este de semnalat faptul că unele din motivele alese pentru diverse exemplificări sînt comune și folclorului românesc, ca de exemplu: „Falsa monaca” și „Il ritorno del soldato”, ceea ce — după părerea noastră — poate modifica întrucîtva presupunerile autorului privind relativ recenta lor apariție.

Cît privește poezia *iterativă* tratată în cel de-al doilea capitol al volumului — așa cum ușor este de înțeles — o categorie distinctă a poeziei populare italiene deoarece ea poate fi întîlnită în toate genurile și speciile literare, din momentul în care procedeul de creație ce o caracterizează își afirmă prezența. Însuși autorul, în introducerea observațiilor sale, arată că: „l'iterazione, che consiste nella ripresa di un medesimo tema o motivo, con lievi variazioni, e un *procedimento letterario* [subl. a.] di tradizione antichissima ...” (p. 73).

Unele din creațiile discutate azi sînt bine cunoscute și în folclorul românesc. Deși la această chestiune introducerea este relativ amplă, concluziile aproape lipsesc și în orice caz motivează palid capitolul.

Însemnările privind poezia *religioasă* — uneori epică, alteori lirică și cel mai adesea lirico-epică — oferă posibilitatea urmăririi modului de desfășurare a intervenției active în folclor, organizată în evul mediu de catolicism. Materialul este mult mai ilustrativ pentru această problemă decît cel pe care ni-l procură realitatea culturală din aria ortodoxismului. Identificarea originii biblice a multora din piesele discutate exclude orice îndoială asupra rolului pe care biserica l-a avut în popularizarea lor. Descoperirea unor foi volante tipărite, prin mijlocirea cărora se realiza răspîndirea creațiilor respective, pledează în același sens ca și numeroasele manuscrise amintite; toate acestea probînd procesul de modernizare a creației și circulației literaturii populare, în legătură cu care s-ar fi putut face mai multe observații prețioase, favorabile totodată explicării esenței dialectice a creației folclorice. Sînt remarcabile episoadele epice ale poeziei populare religioase italiene, varietatea și răspîndirea acestora, pre-

figurind și explicind într-un fel țesătura literaturii dantești despre a cărei natură cvasifolclorică ar fi poate binevenit să se discute larg undeva. Unele relații cu drama religioasă („misterele” și „pasiunile” atât de cunoscute în zona Europei catolice) ar fi îmbogățit mult înțelegerea acestui capitol. De asemenea, deosebirea elementelor de substrat al cultului precreștin ar fi dat coordonatele mai exacte ale problemei respective.

Relativ scurt, capitolul despre *poezia lirică* cuprinde relatări asupra citorva specii scurte, cum ar fi: „lo strambotto” și „lo stornello” sau „i fiori”. Poezie monostrofică, așa-numita *strambollo* se aseamănă mult cu strigătura românească nu numai prin scurttime, ci și prin văditul său caracter satiric. Explicația originii etimologice a numelui acestor creații, ca și considerația despre proveniența lor din mozarabica vulgară nu conving. Identificarea primelor poezii de acest fel în veacurile al XI-lea — al XIII-lea este neconvingătoare dacă ne gândim la frecvența lor la poporul român separat de blocul romanic cu mult înainte, cu atât mai mult cu cât Paolo Toschi care este citat indică alte origini mai plauzibile pentru lirica neolatină. Este însă valoroasă observația că lirica populară se îmbogățește mult sub influența liricii culte în secolele al III-lea și al IV-lea. Ca o consecință a acestor influențe, așa-numitele *stornelli* sau *fiori*, care corespund integral „amintirilor” sau „souvenirurilor” erotice din folclorul românesc, întâlnite deja în codice din secolul al XVII-lea (vezi p. 214), largesc tabloul creației lirice italiene. Dăm un exemplu din Lombardia, spre a ilustra specia respectivă și asemănarea ei cu amintitele creații românești: „Benedetta tu sei stata, / benedella tu sarai! / Dentro al mio cuore tu sei entrata, / E mai più tu uscirai!” [Binecuvântată ai fost, / Binecuvântată vei fi / În inima mea ai intrat / Și nu vei mai ieși vreodată.] (p. 222). Dacă la acest capitol speciile tratate ar fi fost mai numeroase, dacă — mai ales — cântonetei i s-ar fi făcut loc, bogăția de date cu care am fi rămas ne-ar fi recompensat suplimentar.

Utilitatea prezentării acestui volum e susținută deci de mai multe considerente. Este vorba aici nu numai de cunoașterea unor trăsături ale poeziei italiene, ci — mai ales — de identificarea unor puncte comune întregii romanități. La acest interes se adaugă acel al cunoașterii concepției și metodologiei folcloristici italiene pe care — într-o anumită măsură, fie ea cât de mică — lucrarea lui G. Bronzini o reprezintă, chiar dacă este vorba de un curs universitar. Desigur, acordind o atenție corespunzătoare și altor opere vom putea căpăta o imagine mai fidelă a cercetării contemporane asupra creației populare italiene.

V. ADĂSCĂLIȚEI

ION C. CHIȚIMIA și DAN SIMONESCU, *Cărțile populare în literatura românească*, I—II, București, E.P.L., 1963

Cărțile populare traduse la noi începând din secolul al XVI-lea au preocupat încă din secolul trecut pe filologi și istorici literari care au publicat studii, crestomații și ediții științifice și de popularizare. În acest sens trebuie amintite lucrările lui B. P. Hasdeu (*Cuvențe den betrani*, II, *Cărțile populare ale românilor*, 1879), M. Gaster (*Chrestomatie română*, I—II, 1891), N. Drăganu (*Două manuscrise vechi, Codicele Todorescu și Codicele Marțian*, 1914), Eufrosina Simionescu (*Codicele de la Cohalm*, 1925), N. Cortoian (*Alexandria în literatura românească. Noi contribuții*, 1922; *Legendele Troadei în literatura veche românească*, 1925; *Fiore di virtù în literatura românească* 1928; *Poema cretană Eroclor în literatura românească*, 1935), Ioana M. Andreescu (*Istoria poamelor, redacțiile românești în Cercetări literare*, II, 1936), Dan Simonescu (*Legenda lui Afrodizia Persul*, 1942; *Alexandria*, 1956) Ion C. Chițimia (*Esopia*,

1956). Fundamentale pentru acest domeniu sînt studiile lui Hasdeu (care precedă textul ediției citate), M. Gaster (Introducerea la *Crestomație*, plus *Literatura populară română*, 1883), N. Iorga (*Livres populaires dans la sud-est de l'Europe et surtout chez les Roumains*, 1928) și N. Cartoian (*Cărțile populare în literatura românească*, I—II, 1929—1938).

Se știe că traducurile de cărți populare au suplinit în perioada feudală lipsa literaturii originale de imaginație, constituind pentru scriitorii de mai târziu, în cîteva cazuri, modele de imitat. Ele au dat literaturii naționale un impuls mai întîi sub raportul cultivării unor genuri și specii noi, scoțînd-o din sfera prea restrînsă a cărților bisericești și a istoriografiei, iar în al doilea rînd au contribuit la îmbogățirea limbii și la deprinderea cu mijloacele de exprimare artistică. Așadar, deși în majoritatea cazurilor simple traduceri, cărțile populare au jucat în literatura română, ca pretutindeni, un rol însemnat, formînd gustul de citit, trezînd dorința de a compune opere literare asemănătoare și oferînd pentru aceasta procedeele de urmat. Nu mai rămîne vorbă că, din aceste motive, reeditarea lor, pentru moment fie și antologică, se impunea. E ceea ce, folosînd titlul studiului lui N. Cartoian, și-au propus Ion Chițimia și Dan Simonescu în culegerea lor, prezentată ca „ediție îngrijită”, *Cărțile populare în literatura românească*.

Din păcate, editorii, istorici literari limitați la perioada veche a literaturii române, nu au avut suficiente mijloace de înțelegere și apreciere a așa-ziselor cărți populare în circulație la noi.

Este limpede că în marea lor majoritate cărțile populare traduse în limba română în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea nu mai pot avea astăzi același ecou, că valoarea lor este circumscrisă unui anume moment istoric, că traducerea și în raře cazuri prelucrarea, făcute prin intermediare aproximative, lasă de dorit chiar pentru timpul cînd au fost efectuate, că însuși interesul lingvistic este adesea prea redus, ca să mai vorbim de cel artistic. Cum spunea foarte bine G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii române* din 1941: „Singurul lucru instructiv, răsfoind aceste tălmăciri, este de a constata cu ce se hrănea imaginația strămoșilor noștri, de a determina traiectoria simțului estetic”. Și mai departe: „... Traducerile acestea sînt un simplu fond cultural”.

Neînțelegerea justă a semnificației acestui fond cultural face ca și restaurarea lui să nu nîmerească cele mai potrivite căi. Util ar fi fost ca în culegerea de față să figureze toate tipurile de cărți populare, de la cele mai vechi traduceri de apocrife, pînă la operele cu autor cunoscut, tălmăcite la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Pînă la apariția unor ediții critice speciale, era bine ca textele să fie alese în varianta cea mai veche, importantă din toate punctele de vedere, întrucît ilustrează un moment cultural, lingvistic și literar.

Cititorul va constata întîi de toate că din numărul cărților populare au fost excluse apocrifele, legendele parabolice, eshatologice și hagiografice, de un mare interes lingvistic și ideologic, în multe din scrierile apocrife fiind cuprinse erorii față de vederile bisericii oficiale, proteste sau măcar abateri de la canoanele ecleziastice.

Volumul I al culegerii conține numai „romane”, grupate în trei categorii imprecis delimitate. Prima categorie e a romanelor „pseudoistorice” și înglobează *Alexandria* și *Legenda Troadei*. De fapt, *Alexandria* e mai mult o povestire fabuloasă, un basm, decît un roman, iar *Legenda Troadei* nu este *Romanul Troiei* de Benoit de Sainte-Maure în prelucrarea lui Guido delle Colonne, ci narațiunea din cronograful lui Matei Cigala. La *Alexandria* se dă textul ediției tipărite din 1794, complet, dar mai puțin important din punct de vedere istoric-literar decît versiunea manuscrisă, parțială, din 1620, publicată de N. Cartoian. Textul *Legendei Troadei* putea să figureze la secțiunea „povestiri din cronografe” din volumul al doilea, iar aici trebuia publicat romanul lui Guido delle Colonne, chiar dacă nu există decît într-o singură copie, pentru că, față de acest roman, legenda din cronograf reprezintă o vulgarizare.

A doua categorie o formează romanele „înțelepciunii populare (satirice)”. Aici intră *Esopia*, în versiunea tipărită din 1795, nu cea mai veche, cum s-ar fi cuvenit (ms. din 1703 cu *Viața lui Esop* și ms. din 1717 cu *Pildele lui Esop*); *Bertoldo*, în versiunea prescurtată din limba germană și nu în cea completă, anterioară, din grecește; *Tilu Buhoglină*, în traducerea din 1840 a lui Ion Barac (mai populară decât aceasta și mai intrată în conștiința cititorilor români este *Istoria lui Arghir și Elena*, traducere în versuri după *Arghirus historia* de Georgely Albert), în fine *Archirie și Anadan*, într-o versiune mai nouă decât cea din 1708.

A treia categorie e a romanelor moralizatoare, cu: *Istoria lui Skinder*, pentru prima dată tipărită în românește; *Sindipa*, versiunea din 1703, pentru prima dată reeditată complet (aici, prin excepție, s-a ales textul cel mai vechi, făcându-se imposibilă confruntarea romanului lui Mihail Sadoveanu, *Divanul persian*, compus după ediția *Sindipei* tipărită în 1802); în sfârșit, *Aravicon mitologhicon*, fragmente după cea mai veche traducere.

Al doilea volum cuprinde romanele „cavalecești și erotice” (*Imberie și Margaronă*, după manuscrisul din 1787; *Istoria lui Erotocrit*, după manuscrisul cel mai vechi, din 1785; *Filerot și Antuza* și *Istoria etiopicească* de Eliodor în fragmente, *Istoria lui Polișion și a frății său Argu*, complet, după un manuscris recent descoperit). Urmează la „povestiri și fragmente diverse”. *Vrednica de însemnare înțimplare a patru corăbieri rusești* de P. L. Le Roy (greșit trecută printre cărțile populare), câteva povestiri din onografe, *Împărăția poamelor* de Teodoros Prodromos, *Floarea darurilor* de Tommaso Gozzadini (după traducerea tipărită în 1700 și nu cea care se pretinde că e tradusă în secolul al XV-lea, direct din italienește!), fragmente din *Varlaam și Ioasaf* (după un manuscris din 1791), anecdote, snoave, istorioare și fabule din Calendare.

În general, editorii par a fi fost interesați mai mult de accesibilitatea textelor decât de valoarea lor ca monumente de limbă, mai mult de valoarea lor estetică în sine (care însă nu aparține literaturii române) decât de importanța culturală. Aceste scopuri ar fi fost mai bine atinse dacă pentru *Alexandria* și *Esopia* s-ar fi dat versiunile stilizate de Mihail Sadoveanu în 1909, cele mai accesibile și, într-o măsură oricât de mică, legate de literatura română și din punct de vedere artistic. În prefața ediției, autorii fac sforțări de a demonstra originalitatea unor texte prin supoziția, care nu se poate dovedi, că ar fi avut și o circulație orală. Că anumite motive din cărțile populare sînt luate din folclor nu contestă nimeni, dar că toate cărțile populare, cele mai multe de origine cultă, ar avea în întregime caracterele și soarta creațiilor anonime, orale, e o afirmație nesustănută prin nimic. Autorii înșiși ai prefeței „dovedesc” existența fenomenului circulației orale a *Alexandriei* cu exemplul lecturii acestei cărți de un dascăl, ascultat în copilărie de Eliade. Se exagerează, de asemenea, mult prelucrarea cărților populare de către traducători, fără vreo dovadă. Adaosul traducătorului român al *Alexandriei* se reduce la informația că țările românești se află „spre marea Acrim Tătar” și informația că românii au venit în Transilvania, în Moldova și în Țara Românească „de la Rîm”. Traducerea cărții este textuală și comparații au descoperit erori de sens sau omisiuni, dar interpolări, afară de cele amintite, nu. Faptul că un bocet românesc se aseamănă cu bocetul Ruxandrei din *Alexandria* nu trebuie interpretat altfel decât în sensul unei înfruriri a cărții scrise. Culegătorii de folclor n-au descoperit pînă acum o *Alexandrie* în versuri, nici măcar circulația orală a unui episod al basnului.

Într-un articol publicat în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor, XII, 1963, nr. 3—4, p. 599—609, *Romanul popular Povestea lui Archirie filozoful în literaturile slavă și română și raporturile lui cu folclorul*, I. C. Chițimia repetă afirmația (care-i aparține) că în trecerea de la un popor la altul, cărțile populare „mai mult au absorbit bogate elemente folclorice locale, decât au lăsat urme în folclorul poporului (sic) respectiv”, precum și că „mai ales într-o vreme cînd știința de carte era foarte redusă”, cărțile populare „au avut circulație orală”. Pentru a dovedi acest lucru era necesar ca autorul să identifice originalul slavon după care

s-a tradus *Povestea lui Archirie* în românește, spre a face studiul comparativ, apoi să citeze exemple de variante orale. Din nefericire, I. C. Chițimia nu a descoperit prototipul slavon al traducerii și nici o variantă românească orală, completă sau parțială. În plus, comparația arată că variantele românești scrise sînt absolut identice cu diverse variante slave (mai ales rusești) afară de cazul cînd un proverb, neputînd fi tradus cuvînt cu cuvînt în românește, a fost înlocuit printr-un echivalent apropiat. Demonstrația naufragiază complet cînd autorul citează proverbe românești introduse în *Povestea lui Archirie* din Anton Pann. Nu numai că Anton Pann nu este tot una cu folclorul românesc, dar după cum se știe, acest autor a publicat el însuși o versiune a *Poveștii lui Archirie*, al cărui model nu a fost încă indicat. Nu putem ști ce a adăugat Anton Pann din folclorul românesc, cît timp nu știm ce conținea originalul folosit de el. Cît despre povestirea unor episoade „din memorie” a cuiva care a auzit romanul citit, ea nu dovedește „circulația orală” a textului, ci înfrigurarea și, eventual, deformarea lui.

Clasificarea adoptată de editori ni se pare discutabilă. *Varlaam și Ioasaf*, viața fabuloasă a lui Buda, nu este și ea un roman „pseudoistoric”? Ce diferență este între romanele „înțelepciunii populare”—și cele „moralizatoare”? *Esopia* și *Archirie* și *Anadan* nu sînt și ele romane moralizatoare? *Sindipa* și *Halima* nu sînt și ele romane ale înțelepciunii populare, satirice? Despărțind fără temei aceste două categorii, editorii așează într-o singură categorie romanele cavaleresti și erotice, ca și cum orice roman erotic ar fi implicit și cavaleresc. În schimb, romanul tipic cavaleresc, *Istoria lui Skinder*, e clasificat la grupa romanelor moralizatoare.

Editorii lui *Skinder* și *Polițion*, I. C. Chițimia și Mircea Tomescu, nu au observat asemănarea dintre aceste două „romane” care merge aproape pînă la identitate, amîndouă nefiind altceva decît prelucrarea unei povestiri din *Historia septem sapientium*, versiunea occidentală a *Sindipei*, pătrunsă în Rusia din Polonia încă din secolul al XVII-lea (cele mai vechi copii datează de prin 1630). Versiunea polonă a *Sindipei* derivă din prelucrarea latină a *Istoriei celor șapte înțelepți* cu numele *Pontianus*. Eroul din legenda prototip a celor două istorii românești se numește Alexandru (turcește: Iskander sau Skinder). Legenda are drept temă prietenia dintre bărbați, prietenie nemodificată de sentimentele de dragoste pentru aceeași femeie.

Skinder, fiu de negustor (în *Pontianus*: cavaler) e dat să învețe carte la Trapezunt. Polițion, fiul regelui din Egipt, merge să se instruiască la Poltava. Pătruns la curtea imperială din Țarigrad, Skinder atrage atenția fiicei sultanului, Olerica, după cum, ajuns la curtea ucraineană, Polițion cîștigă simpatia fiicei craiului, Miligrina. La Alep, Skinder trezește interesul fiicei împăratului, Melixina, și se prinde „frate de cruce” cu Firusah, fiul împăratului din Trapezunt, tot așa cum Polițion se leagă frate de vitejie cu Argu, care-i arată portretul fiicei craiului Ravenei, Militina. Skinder apără pe Melixina, cedată lui Firusah, omorînd în luptă pe Apolon, fiul împăratului arăpesc. Polițion, la rîndul său, ucide „la podinog” (în duel) pe Ciubulai-pașa, pretendent la mina Militinei. Skinder e otrăvit de soția sa Olerica și salvat de Firusah, care-și sacrifică în acest scop propriul copil. Polițion, căzut rob la turci, e eliberat de Argu, dar abia reușește să scape de Gostelia, fiica prea pasională a craiului Indiei. La sfîrșit, Skinder se întoarce la Olerica, o pedepsește și și-o face nevastă credincioasă, iar Polițion, fugit din India și respins de Asiria, o cucerește în cele din urmă, omorîndu-i logodnicul în luptă. Deosebirile dintre cele două istorii sînt de amănunt și provin din prelucrarea diferită a prototipului. *Istoria lui Skinder* figurează în manuscrise de obicei alături de *Sindipa* (cf. ms. 154, semnalat pentru prima dată de N. Iorga, care vedea în *Skinder* o legendă despre Alexandru-Sever). *Istoria lui Polițion* a fost descoperită într-un manuscris al Bibliotecii Centrale de Stat care conține nu mai puțin *Istoria lui Strinder* — *Skinder* și *Sindipa*. Traducerea directă din turcește a lui *Skinder* este problematică. După toate probabilitățile, *Istoria lui Polițion* a fost tradusă din grecește.

AL. PIRU

Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961 Cluj, 1963, 381 p.

Apărut după o îndelungată pauză, cel de-al doilea volum al *Anuarului Muzeului Etnografic al Transilvaniei* reunește în paginile sale studii și materiale, rodul cercetărilor etnografice întreprinse în ultima vreme de harnicul colectiv clujan, alături de care au colaborat și alți specialiști din țară. Comparativ cu primul număr, *Anuarul* pe anii 1959—1961 se prezintă cu un cuprins substanțial îmbogățit atât în privința tematicii cît și a prezentării științifice.

Dintre studiile publicate merită o deosebită atenție articolul teoretic *Etnografie și istorie* al lui Ștefan Pascu (p. 13—21), în care se analizează problema legăturii și interdependenței științifice dintre istorie și etnografie. Ca știință auxiliară a istoriei, etnografia ajută acesteia „să înțeleagă mai bine fenomenele culturii populare — materiale și spirituale — din trecut și prezent”, folosindu-se în studiile ei de diferite categorii de izvoare istorice: arheologice, documentare, narative, pentru lămurirea complexelor probleme ridicate de materialele întâlnite pe teren referitoare la populație, așezări, ocupații, locuințe, unelte etc. În felul acesta etnografia, analizând o serie de vestigii care s-au păstrat în cultura noastră populară, poate oferi istoriei elemente necesare studiului etnogenezei poporului român. Autorul atrage atenția istoricilor și etnografilor să folosească în cercetările lor, „mai mult decît s-a făcut pînă acum, rezultatele obținute în științele respective”, pentru că numai astfel cultura populară poate să se încadreze organic, „în dezvoltarea istorică a poporului român și a minorităților conlocuitoare”.

Problemei ocupațiilor i se consacră în paginile *Anuarului* un spațiu mare. I. I. Rusu, în articolul *Elemente autohtone în terminologia ocupațiilor* (p. 23—37), demonstrează cum cercetarea filologico - lingvistică poate veni în ajutorul etnografiei și dă un mic repertoriu de cuvinte autohtone ale terminologiei meșteșugurilor de nuanță tehnică restrînsă care au o deosebită semnificație istorico-lingvistică. Cele 12 cuvinte analizate sînt grupate în: a) instrumente și unelte de muncă, și b) produse și obiecte uzuale. Autorul ajunge la concluzia că terminologia ocupațiilor și meșteșugurilor supusă unui studiu etimologic comparativ și istorico-etnografic „arată o mare vechime și continuitate îndepărtată, o stabilitate remarcabilă a unor fenomene social-economice, a mijloacelor de producție, a utilajului și tehnicii — cu începuturi și elemente ce merg pînă în comuna primitivă — transmise în orînduirea sclavagistă și menținute în limba romană-română, adică preluate (conservate) de populația autohtonă romanizată în zona balcano-dunăreană și carpatică”.

Fl. Bobu Florescu — *Un centru necunoscut de ceramică roșie lustruită de veche tradiție din Maramureș* (p. 51—63, 6 desene), prezintă centrul de ceramică Săcel, raionul Vișeu, ale cărui produse prin forma vaselor și tehnica de ornamentare — lustruirea cu ajutorul cremenei, amintește de ceramica La Ténne geto-dacică. Totuși autorul nu reușește să ne convingă pe deplin atunci cînd face analogii cu unele forme ceramice dacice sau cînd afirmă că tipul de cuptor pentru ars oale de formă simplă, semisferoidală-ovoidală este „de origine romană”. Ar fi fost necesar ca pe lîngă bogatul material etnografic ilustrativ pe care îl dă în lucrare, să aducă și material comparativ-istoric urmărit, pe cît posibil, de-a lungul perioadelor istorice care s-au succedat, pentru a sublinia și mai bine concluzia după care „cele două substraturi de cultură care stau la baza ceramicii din Săcel arată din plin rezultatul conviețuirii elementelor dacice cu cele romane”.

Urmărind tematica articolelor referitoare la ocupații, constatăm că deși este destul de variată, aducîndu-se contribuții în unele probleme mai puțin cunoscute, ca de pildă: Kós Károly — *Pietrăritul și pietrele de moară din Ciceu* (p. 79—109, 22 desene, 3 h., 8 fotografii); Pompei Mureșanu — *Despre picioarele pentru cai* (p. 370—375, 2 desene); Ion R. Nicola

— *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania* (p. 349—369, 10 fotografii); nu găsim nimic referitor la două ocupații principale: agricultura și extragerea și prelucrarea metalelor, ocupații cu mare pondere în economia Transilvaniei și în legătură cu care materialele de teren dispar cu repeziciune în condițiile transformărilor survenite în zilele noastre.

Problema cercetării etnografice a contemporaneității, este reprezentată în *Anuar* prin articolul lui Tiberiu Morariu: *Cîteva contribuții la migrațiile pastorale din R.P.R.* (p. 39—42, 2 h.).

În *problema arhitecturii populare românești*, spre deosebire de clasificările antropogeografice și etnografice mai vechi, care înșelați de aparenta diversitate regională a locuințelor ne-au lăsat o imagine fărîmițată și neomogenă a acestora, documentata lucrare a lui Paul Henri Stahl — *Casa țărănească la români în secolul al XIX-lea* (p. 112—145, 9 foto, 6 hărți statistice, 1 schemă de planuri), analizînd cîteva aspecte: planurile, materiale de construcție, forma acoperișului, organizarea vetrelor, ajunge la concluzia existenței unor „puternice elemente unitare” autohtone în arhitectura populară românească, perpetuate și dezvoltate pe parcursul a mii de ani.

Autorul distinge două mari zone de arhitectură: una legată de lanțul muntos al Carpaților, cu punctul de maximă greutate în Transilvania, iar cealaltă în sudul țării. Interesante sînt concluziile în legătură cu materialele de construcție, după care arhitectura în lemn românească formează „un culoar de arhitectură între arhitectura nordică și cea balcanică, mărginit de arhitectura stepei la apus și răsărit”, iar referitor la cele trei categorii de acoperiș — paic, lemn, țiglă — constată că nu aparțin unei anume grupe etnice ci „sînt rezultatul unei dezvoltări normale, a forțelor de producție”.

Paul Petrescu — *Contribuții la studiul arhitecturii populare din Banat* (p. 147—175, 8 foto, 10 planuri, 1 h.), analizînd arhitectura populară bănățeană sesizează un fond complex și variat, cu toate că la prima vedere aceasta pare uniformă datorită condițiilor specifice de dezvoltare istorică a regiunii. Autorul distinge o veche arhitectură românească autohtonă, din lemn sau din nuiele împletite și cu pămînt bătut, ce are caracteristic unul din cele mai arhaice și mai răspîndite tipuri de planuri format din prispă parțială, „casă”, cu vatră și „soba” (camera de locuit) cu sobă oarbă, tip care se încadrează în marea arie a planului arhaic de casă românească ce cuprinde: Hațegul, zona Pădurenilor, nordul Olteniei, Munteniei, sud-vestul Moldovei, zona Ciucului, Maramureșul, Oașul și Munții Apuseni. În Banat autorul mai distinge o arhitectură a coloniștilor care în decursul timpului s-a contaminat de elemente ale arhitecturii vechi românești și unele elemente de arhitectură sudică, balcanică.

V. Butură ne prezintă *Un monument al arhitecturii populare transilvănene. Biserica de lemn din Cizer* (p. 323—338, 8 foto, 3 desene), exemplar deosebit de valoros prin frumusețea sa arhitectonică, la construirea căreia a lucrat Vasile Nicula Ursu-Horea, conducătorul răs-coalei țărănești de la 1784.

Contribuțiile referitoare la *arta populară* sînt numeroase în *Anuar*: Tancred Bănățeanu — *Strbești — sat de sumănari din reg. Crișana* (p. 66—78, 6 desene, 2 h., 8 f.); V. Butură, — *Evoluția portului popular în sectorul răsăritean al Munților Apuseni* (p. 204—247, 2 h. 5 planșe color, 17 foto, 3 reproduceri stampe); Nicolae Dunăre — *Influențe reciproce în portul și textilele populare de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali* (p. 177—201, 8 planșe foto, 4 planșe desen, 3 h.); Viorica Pascu, — *Aspecte din evoluția portului popular în comuna Apahida* (p. 339—347, 7 foto).

O inițiativă lăudabilă este includerea în paginile *Anuarului* a capitolului *Istoria etnografiei și muzeografiei*: Tudor Onișor — *Un muzeograf pasional — profesorul Iuliu Moisil (1859—1947)* (p. 251—267, 1 foto) — fondatorul Muzeului Gorjului și al Muzeului nă-săudean, inițiatorul școlii ceramice de la Tg. Jiu care a avut ca prim obiectiv valorificarea artei populare românești: Leontin Gheorghiu — *Preocupările etnografice și folcloristice ale*

lui Damaschin T. Bojincă (p. 269—281); Dumitru Pop — *Ion Codru Drăgușanu și cultura populară* (p. 283—291); Faragó Iósef — *Benedek Elek ca povestitor (1859—1929)* (p. 293—301).

În *probleme de muzeografie*, directorul Muzeului Etnografie al Transilvaniei Gheorghe Dăncuș publică articolul introductiv — *Sarcinile Muzeului Etnografic al Transilvaniei în etapa actuală* (p. 3—10) și *Expoziția de bază a Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (p. 303—311, 4 pl. color), iar Károly Kós — *Modul de organizare a colecțiilor Muzeului Etnografic al Transilvaniei* (p. 313—319, 1 grafic, 3 foto).

Prin calitatea și varietatea materialelor ce le conține, *Anuarul* pe anii 1959—1961 aduce valoroase contribuții la studiul culturii populare din Transilvania. Materialul documentar-ilustrativ, bogat și frumos executat, dă o notă în plus contribuțiilor aduse în problemele tratate, la care se mai adaugă tipăritura îngrijită și calitatea bună a hîrtiei. Toate articolele sînt însoțite de rezumate în limbile rusă și germană.

În privința tematicii volumului, sugerăm comitetului de redacție ca pe viitor sistematizarea materialului în *Anuar* să fie mai stringentă, de preferință tematic, deoarece prin actuala împărțire a cuprinsului se creează situația unei suprapuneri între cele două categorii de contribuții: studii și materiale, pe de-o parte și capitolul referitor la istoria etnografiei și muzeografiei, pe de altă parte. În sfîrșit, prin introducerea, în paginile *Anuarului*, a problemelor de cultură spirituală, s-ar putea valorifica și celelalte aspecte ale muncii științifice duse de colectivul Muzeului etnografic din Cluj.

GEORGETA MORARU-POPA

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

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

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

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

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, *Miorița, Tipologie, Circulație, Geneză, Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la romini (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * Studii de istorie literară și folclor, 1964, 248 p., 11,50 lei

FLOREA BOBU FLORESCU, *Opincile la romini*, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, *Monumentul de la Adamklissi, Tropaeum Traiani*, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * *Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)*.

OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann „Cinteele de lume” și folclorul Buceureștilor*, Studiu istoric-critic, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * *Cintări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, serise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*, ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.