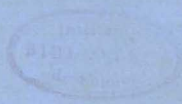


326 ✓

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR



Tomul 10

BUCUREȘTI

Nr. 5

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

6176 -

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; 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.

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 CARTI-MEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10

1965

Nr. 5

SUMAR

STUDII

	Pag.
MONICA BRĂTULESCU, Ghicitoarea, elemente de structură stilistică	441
GEORGETA MORARU-POPA, Date etnografice referitoare la prelucrarea metalelor în izvoare antice	453
MARIANA KAHANE, De la cîntecul de leagăn la doină	477
VASILE NETEA, Dascălii de folclor ai lui George Coșbuc	491
GHIZELA SULIȚEANU, Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel	503
ANDREI BUCȘAN, Elemente expresive în textele de joc	519

MATERIALE

RADU FLORESCU, Lucrul lemnului în așezarea feudală timpurie de la Capidava	529
ION DRĂGOESCU, Un „chestionar etnografic” din anul 1789.	537

NOTE ȘI RECENZII

EUGENIA CERNEA, Folclor în cîteva publicații leningrădene	541
ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, <i>Bauernklagen, Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied</i>	542

61.76.

REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10

1965

Nº 5

CONTENTS

STUDIES

	Page
MONICA BRĂTULESCU, The riddle, elements of stylistic structure	441
GEORGETA MORARU-POPA, Ethnographic data about the processing of metals in ancient sources	453
MARIANA KAHANE, From the lullaby to the "doina"	477
VASILE NETEA, George Coşbuc's first folklore teachers	491
GHIZELA SuliŢEANU, Methodological problems in the collection and study of the music of popular dances in the region of Muscel	503
ANDREI BUCŞAN, Expressive elements in folk-dance texts	519

MATERIALS

RADU FLORESCU, Working of wood in the early feudal settlement of Capidava	529
ION DRĂGOESCU, An "ethnographic questionnaire" in the year 1789	537

NOTES AND REVIEWS

EUGENIA CERNEA, Folklore studies in several Leningrad publications	541
ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, <i>Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied</i>	542

GHICITOAREA, ELEMENTE DE STRUCTURĂ STILISTICĂ

MONICA BRĂTULESCU

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

10—VI—1964

Cercetarea pe care o întreprindem asupra ghicitorii are un caracter limitat; nu ne vom ocupa de originea genului, de absorbirea unor aluviuni istorice, de circulația sau repartiția sa geografică, ne vom referi doar la câteva elemente de stil și factorii care le-au influențat.

În determinarea ghicitorii pornim de la criteriul funcțional. Ghicitoarea, în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic; individul sau colectivitatea populară căreia i se adresează ghicitoarea este un co-părtaș necesar.

Ghicitoarea constă din două părți:

✓ 1. O sugerare sau definire concisă a unui obiect, a unei ființe (sau a mai multor obiecte sau ființe aflate într-o anume legătură), mai rar a unei acțiuni sau noțiuni, prezentate învăluit prin intermediul perifrazei sau tropilor.

2. Răspunsul prin care obiectul înfățișat în forme deghizate este recunoscut prin viu glas.

Așadar, ghicitoarea presupune întotdeauna: un emițător A, un obiect sau o ființă etc., reprezentat în ghicitoare O, o persoană sau colectivitate B, căreia i se reclamă elucidarea sensului ghicitorii — dezlegarea.

Raportul necesar în economia jocului dintre A—O—B este evident în structura ghicitorii.

Forma interogativă este generală; chiar atunci când nu apare transcrisă grafic, și când absența ei nu se poate atribui neglijenței culegătorului, interogația este implicată. Ghicitorile presupun de obicei un prilej—o șezătoare, petrecere etc.—deci un auditoriu bogat; în asemenea împrejurări ghicitorile se succed una după alta. Ghicitoarea afirmativă inserată între ghicitori interogative împrumută de la contextul mare semnificația unei interogații. Cel mai adesea însă, interogația este suplinită sau accentuată prin formule inițiale (cinel cinel, cimilaș-laș, ghici ghicitoarea mea

etc.) sau formule finale (cinel ghici, pas bădiță de ghicește, de-i ghici și-oi da o rață etc.).

Formulele inițiale și finale îndeplinesc roluri multiple : previn asupra naturii întrebării, anunță deci intrarea în joc, mențin treaz contactul dintre A și B, reclamă o atenție mărită, o concentrare asupra obiectului O, înfățișat de ghicitoare.

Raportul dintre A—O—B nu se exprimă în ghicitoare doar prin interogație sau prin alipirea unor formule la definițiile date obiectelor. Spre deosebire de alte genuri, cel liric de exemplu, ghicitoarea are un scop imediat, precis : reprezentarea concretă a obiectului înfățișat — dezlegarea ghicitorii.

În vederea acestui obiectiv, ghicitoarea face apel la diverse scheme gramaticale, care prin multiplele lor funcții stilistice pot fi asimilate tropilor¹. Aceste scheme subliniază interrelația elementelor ghicitorii — mențin viu circuitul A—O—B, sugerează contiguitatea obiectului, îi dau relief, într-un cuvânt, stimulează la găsirea cheii.

Foarte numeroase sînt construcțiile gramaticale care pun în lumină raportul dintre A(emițător) și O(obiect).

În construcțiile gramaticale de acest tip, A nu se reduce la rolul de a defini obiectul la persoana a III-a. A, emițătorul se prezintă ca fiind el însuși în strînsă legătură cu obiectul propus spre ghicire.

Cele mai frecvente sînt construcțiile gramaticale care debutează cu persoana întîia a verbului a avea, ca de exemplu : „Am o copiliță / Cu o roșie rochiță”² (ceapa, 67—364). Ghicitoarea utilizează schema foarte simplă : *am, obiect, direct, atribut*. Stabilind un raport de posesiune de la A la O, schema previne asupra prezenței apropiate a obiectului propus spre ghicire.

În unele ghicitori, obiectul este definit printr-o mică fabulație relatată de către A la persoana întîia ; A, emițătorul se înfățișează ca un martor ocular, ca un garant al veridicității episodului prin care este caracterizat obiectul. Relativ ample, ghicitorile din această categorie încep de obicei cu un verb de mișcare (de preferință mă dusei, mă luai, mă suii) urmat de un complement circumstanțial de loc (în pădure, pe munte) etc., care situează acțiunea în spațiu ; se succed apoi unul sau mai multe versuri constituite din verbe și componente directe ca de exemplu : „Mă dusei în pădurice / Aflai ouă de l'bobice / Luai nouă / Lăsa-i două / Că bobicea să mai ouă” (cartofii, 19—95 a).

Raportul dintre A, emițător și O, obiect se poate exprima în ghicitoare și prin vocativ și dialog.

„Rădăcină mpleticină / Rar voinic ce te desnină” (cartea, 44—240 d). „Rădăcină mpleticină” reprezintă o substituie metaforică pentru carte ; prin forma interpelării — vocativul — se operează un nou transfer — „rădăcină mpleticină” este introdusă în sfera umanului.

¹ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* [Lingvistică și poetică]. Arguments 14, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 244.

² Materialul supus analizei în studiul de față este extras cu exclusivitate din reprezentativa culegere a lui Artur Gorovei, *Cimiliturile românilor*, București, 1898.

În unele ghicitori, asistăm la un dialog între A și O. De exemplu, în ghicitoarea „untura în porc”: „Cimilaș-laș / De und'foc te luași / Din cei munți crunți ? / Dar cum n-oi fi crunt / Dacă eu îs mai de-afund” (382—1886). Personificarea de astă dată se conturează mai precis: O, obiectul devine un interlocutor care dă replica.

Dialogul este câteodată expus în stil indirect ca de exemplu în ghicitoarea morii: „O zis Preacurata / Că i-am furat vaca / Și i-am dat vacă pentru vacă / Și o rață creață / Cu aripile păbăia / Și clonțul ciocănia” (236—1157).

O categorie distinctă de ghicitori utilizează scheme gramaticale care pun accentul pe O și pe raporturile sale cu B; A, emițătorul, atît de introdus în structura gramaticală a ghicitorilor precedente, se estompează.

În unele din ghicitorile de acest tip O (obiectul) este însoțit de un pronume posesiv care indică o strînsă relație cu B. De exemplu, ghicitoarea bostanului: „Șede tată-tău umflat / Pe un deal mare și rotat” (26—141).

Cele mai frecvente sînt însă construcțiile în care O, obiectul însuși, se prezintă abrupt, fără vreo introducere din partea lui A. Asemenea ghicitori au adeseori un caracter auto biografic, ca de exemplu ghicitoarea bouului: „Mic cît fusei / Din patru fluere zisei / Dacă mare mă făcui / Pămîntul răsturnai; / Dacă murii / În hore jucai” (29—163). Autodefinițiile sînt dinamizate câteodată prin pronume personale la persoana a II-a care pun în evidență relația O—B. „Primăvara te veselesc / Vara te răcoresc / Toamna te nutresc / Iarna te încălzesc” (pomul, 301—1477b). Utilizarea insistentă a pronumelui personal la persoana a II-a situează obiectul propus spre ghicire într-o sferă de imediată legătură cu B.

Raportul O—B poate fi subliniat și prin utilizarea vocativului. În acest caz, obiectul se adresează auditoriului sau celui de la care se așteaptă răspunsul: „Aulè aulè / Într-un virf de nuiè / Vină bade și mă ie / Că rău mă tem că oi cădè” (aluna, 11—53).



Interrelația A—O—B exprimată prin elementele pe care le-am semnalat reprezintă un prim aspect al ghicitorii.

Determinările stilistice ale funcției se reflectă cu deosebire în partea esențială a ghicitorii, în definiție. Formulările definițiilor — deși variate și îndrăznețe — se supun unor reguli și răspund anumitor condiții.

Astfel, o regulă de bază a genului impune ocolirea, în definițiile date obiectelor, a termenului propriu; includerea termenului propriu ar face inutilă dezlegarea, ar anula deci jocul.

Există, totuși, și cîteva rare derogări de la regulă. Iată, de exemplu, una din aceste ghicitori tautologice: „Mănăstire-ntr-un picior / Ghici ciuperca ce e ? (ciuperca, 83—431 a). Termenul propriu (ciuperca în exemplul nostru) trece nebăgat în seamă, într-atît de ilicită și de neconceput este prezența sa. Ghicitoarea rezistă ca joc tocmai prin caracterul de lege al interdicției utilizării termenului propriu.

În rarele cazuri de introducere a termenului propriu, folosirea sa este conciliată cu regula evitării sale; termenul propriu apare în forme modificate care îndepărtează de la adevărata semnificație a cuvântului și deci de la răspunsul corect al ghicitorii. „*Albinuța gava / Încunjură dumbrava; / De are unde, să bagă / De nu, șede și rabdă*” (albina, 9—39). „*Albinuța*” capătă în context valoarea unui nume propriu. Alteori se mizează pe omonimie, ca în ghicitoarea războiului de țesut: „*Am doi boi / Fac război*” (355—1747). În unele ghicitori termenul propriu se deghizează sub forma unei invenții verbale explicabile prin necesități de rimă ca în ghicitoarea șaua: „*Ie șa și-i așa / Și ți-o spune, / Și nu-i ghici*” (1366—1816).

Pentru a păstra viu interesul jocului, ghicitoarea trebuie să îndeplinească două condiții esențiale:

a) Să imprime o anumită tensiune dezlegării prin dificultăți, elemente de surpriză și trucuri;

b) să ofere în același timp indici de predictabilitate³, puncte de reper, suficiente recunoașterii obiectului propus spre dezlegare.

Ne propunem să urmărim reflectarea acestei duble tendințe în structura ghicitorii.

Lexic

Procentul onomatopeelor este foarte ridicat. Numeroase ghicitori definesc obiectele aproape exclusiv prin sunete onomatopeice: „*Hîța bîța, boca boca, hodorog*” (stativele, 354—1737), „*În pădure cioca-boca / În tîrg hi-ho-ho / Și acasă treapa-leapa* (calul, 37—205).

Preferința genului pentru onomatopee este explicabilă. Foarte legate de concret, reproducerile sau imitațiile a diverse sunete sugerează fără a numi; sursa onomatopeelor trebuie găsită și precizată, adică exact ceea ce urmărește ghicitoarea prin definițiile pe care le oferă.

Ghicitoarea lărgeste expresivitatea onomatopeelor, sugerează cu ajutorul lor chiar și forma sau proporțiile, ca de exemplu în ghicitoarea furnicii: „*La cap dîc / La dos dîc / La mijloc fiu, fiu, fiu!* (162—838 a)⁴. Repetarea lui „dîc” indică greutatea egală a extremităților iar fiu, fiu, sugerează subțirimea furnicii. Sint puse astfel în lumină corespondențe nebănuite ale onomatopeii. Pentru limba română, ghicitoarea oferă poate gama cea mai variată și completă a onomatopeii. Studiul fonemelor limbii române ar putea găsi aci terenul propice cercetării⁵.

Genul surprinde prin numeroase creații lingvistice cu circulație restrînsă la ghicitoare.

De posibila lor semnificație s-au ocupat pe larg George Pascu în temeinicul său studiu închinat ghicitorii⁶.

³ Michael Riffattere, *Criteria for style Analysis* [Criterii pentru analiza stilistică], “Word”, 15, (1959) nr. 1, p. 157.

⁴ Dîc și fiu ar putea fi considerate, de către unii, ca forme intermediare între onomatopee și creații lingvistice.

⁵ Sub raportul onomatopeei, strigătura, cîntecele și jocurile de copii prezintă de asemenea interes.

⁶ George Pascu, *Despre cimilituri, studiu filologic și folcloric*, partea I, Iași, 1909, partea a II-a, București, 1911.

Ne vom mărgini la stabilirea unor categorii și la determinarea funcției stilistice a acestor invenții lexicale. Se pot distinge două categorii largi :

1) relativ ușoare modificări ale unor cuvinte a căror semnificație rămâne perceptibilă ; modificările se fac de obicei prin schimbarea desinențelor, transferuri morfologice, alipirea din necesități de rimă a unui sufix, adăugarea unor diminutive sau augmentative imprevizibile. Iată, de exemplu, o creație lingvistică ce are la bază un element onomatopoeic : „*Gălgăuș / În părauș*” (cana, 38—218). „*Gălgăuș*” este asociat fără eforturi mari cu *gîl*, *gîl* sau cu verbul a *gîlgi*, a *gălgăi*. „*Cimel, cimel / Ciciluș cîmpel*” (iepurele, 189—95) ; raporturile de sens dintre „*ciciluș*” și a se *ciuci* sau între „*cîmpel*” și *cîmp* sînt încă sensibile.

2) Creații lingvistice cu sens obscur. Originea sau factorul determinat al unor asemenea invenții lexicale variază :

a) Creații lingvistice—derivări din cuvinte al căror sens s-a pierdut din memoria colectivă ; de exemplu, cuvinte care desemnau obiecte, astăzi ieșite din uz.

b) Modificări adînci ale unor cuvinte cunoscute, aflate în circulație ; prin deformare au devenit nerecognoscibile. Sarcina stabilirii sensului unor asemenea cuvinte este foarte dificilă și duce uneori la rezultate discutabile.

c) Creații lingvistice care își au originea în frământăturile de limbă, calambururi populare care prin fonetismul lor dificil și rapida lor pronunțare duc la confuzii de sens sau stîlciri de cuvinte⁷.

d) Creații lingvistice analoge porecelor. Iată, de exemplu, ghicitoarea porcul și cioara care ilustrează acest tip de invenții de cuvinte : „*Țoțoi / Moțoi / Duce pe țoța moța, / Dar țoța / Moța, / Nu duce pe țoțoi / Moțoi*” (82—426). Ca și la numeroase porecle, libertatea invenției este mare, prea puțin îngădită prin desinența femininului sau masculinului ; umorul sau expresivitatea decurg din reprezentările sau asociațiile pe care le declanșează respectivele îmbinări de sunete.

e) Invenții verbale determinate de rimă și puse manifest în slujba întregirii versului, ca de exemplu în ghicitoarea iepuroaica cu puii : „*Am o scroafă sură / Pură / Cu purcei suri / Puri / Sug / Fug / Ciuști în huci*” (190—956). În mod vădit, „*pură*” sau „*pur*” nu exprimă nimic—întregesc doar versurile, completează rimele care își găsesc astfel rezolvarea.

✓ Creațiile lingvistice îndeplinesc roluri multiple :

a) La diferite grade de intensitate, pun obstacole decodării, dezorientează pe cel cărui i se propune dezlegarea ghicitorii. —

b) Prin elementul de surpriză pe care-l implică, împrumută vervă jocului.

c) Reprezintă un joc întregrat jocului, ceea ce sporește interesul ghicitorii ; bazate adeseori pe frământături de limbă, creațiile lingvistice constituie un joc în sine.

⁷ Despre origina unor ghicitori în frământările de limbă, v. Gorge Pascu, *op. cit.*, partea a II-a, p. 170.

d) La nevoie, devin un auxiliar docil al fanteziei epuizate a rimelor.

e) În numeroase cazuri, invențiile verbale, prin caracterul lor sibilinic sau quasisibilinic acoperă golurile, puncte-punctele (the blanks) impuse formulării de regulile genului. Jocul interzice utilizarea termenului propriu, iar indicii de predictabilitate prea limpezi ar coborî ghicitoarea la platitudine; cu ajutorul acestor creații lingvistice se evită tautologia, se trec sub tăcere anumite aspecte ale obiectelor, fără a pierde din rotunjimea definițiilor.

În foarte puține ghicitori, din sărăcia fanteziei sau rațiunii stilistice speciale, golurile definiției, punctele voit opace sînt prezentate ca atare, franc, de exemplu în ghicitoarea scînteia. „A venit *nu-ș ce* / Ș-a luat *nu-ș ce* / Și m-aș duce / Și n-am *după ce*” (332—1612). Să comparăm această ghicitoare cu o ghicitoare asemănătoare ca schemă: „A venit *fifu* / Ș-a luat pe *fifa* / Și-a dus-o pe munți pustii / Și-a învățat-o *cojocării*” (uliul și găina, 376—1868 j). Creațiile lingvistice „fifu”, „fifa” reprezintă soluții ingenioase de ocolire a unor indici preciși; în același timp, prin asimilarea la o categorie gramaticală — în exemplul nostru la substantiv — capătă mobilitate, cuvintele respective pot fi manevrate cu ușurință în frază.

Ermetismul creațiilor lingvistice este însă relativ: desinențele oferă puncte de reper, iar asocierile de sunete nu sînt pur arbitrare — stîrnesc, măcar turbure, anumite reprezentări sau asociații propice decodării. De altfel, pentru auditoriul popular, prin deasa lor repetare, majoritatea invențiilor lingvistice s-au asociat cu sensuri bine stabilite.

DEFINIȚII PRIN PERIFRAZĂ

Perifraza — descrierea prin înșiruirea atributelor obiectului — poate deveni greoaie sau prea facilă. Pentru a preveni aceste riscuri, ghicitoarea face apel la sintaxă; perifrazele sînt formulate în construcții care creează dificultăți, sau aduc un element de neprevăzut.

O categorie de ghicitori înrudite cu deceleul subliniază prin negație excepția, sustragerea unui obiect de la o regulă generală, de exemplu ghicitoarea ceața: „Ce *nu* răsună în pădure?” (70—380) sau ghicitoarea umbra: „Ce șade în apă și *nu* se udă?” (377—1870). Infirmarea unui raport logic, aparent obligatoriu (în exemplele noastre raportul răsunset — pădure, sau apă — a se uda) dă impresia absurdului; se atinge astfel obiectivul derutării.

Negația este folosită de unele ghicitori cu insistență, în construcții sintactice simetrice; cumulumul de quasiabsurdități mărește tensiunea dezlegării, imprimă vioiciune înșirării atributelor obiectului.

Negația apare cîteodată în partea întîi a fiecărui vers, ca de exemplu în ghicitoarea buratecul: „*Nu-i pasăre*, dar pe copaci șede / *Nu-i vacă*, dar paște iarbă verde” (33—185).

Alteori, negația este introdusă în clauza a doua a fiecărui vers: „Roș e, măr *nu e* / Pături sînt, plăcintă. *nu-i*” (ceapa, 66—350). Partea

afirmativă a versurilor, indicii obiectelor, îndeamnă spre anumite ipoteze care sînt respinse în partea doua. Clauzele negative, prin excluderea unei eventualități plauzibile, sporesc nedumerirea; în același timp, reduc cu un termen sfera posibilităților dezlegării.

Negația poate interveni și la sfîrșitul ghicitorii, după ce obiectul a fost înfățișat prin atributele sale: „Cașu-i, albu-i / Pături sunt / Plăcinte nu-s” (ceapa, 66—352 a). Negația finală „Plăcinte nu-s” răstoarnă reprezentarea pe care indiciile din versurile anterioare o închegaseră.

O altă categorie de ghicitori utilizează paralelismul antonimic: „Dacă iei din ea se mărește, / Dacă pui se mîcește” (groapa, 182—920 b). Paradoxul formulării este sporit printr-o dublă opoziție: pe de o parte prezentarea unor aspecte antitetice și pe de o altă parte, contrastul dintre aparenta incompatibilitate de sensuri și simetria sintactică a versurilor.

Dificultatea decodării este atenuată de folosirea unor antonime tipizate: opoziția iarnă-vară, zi-noapte, naștere-moarte. „Iarna fuge, vara zace” (sania, 328—1598) sau „Noaptea răcnește / Ziua se odihnește” (bufnița, 33—182), „Naștere ami-i scilpicioasă / Îngropăciunea mi-i tinoasă” (zăpada, 238—120).

Prin marea lor frecvență, aceste antonimii s-au tipizat—reprezintă în numeroase ghicitori coordonate fixe ale paralelismelor; departe de a deruta, aceste antonime joacă rolul unor prețioși indici de predictabilitate.

TROPII

Tropii, spre deosebire de perifrază, prezintă mari avantaje pentru desfășurarea jocului: sugerează concret obiectul, reclamă participarea adresantului, implică un efort al decodării.

De comparație, ghicitoarea uzează moderat și în forme adaptate genului.

În mod obișnuit, orice comparație se reduce la schema: x ca y (de exemplu obraz ca un măr). În scopul stabilirii unei relații mai nuanțate, schema x ca y se extinde devenind: x + atribut _{x} ca y (de ex. obraz roșu ca un măr) sau x + atribut _{x} ca y + atribut _{y} (obraz roșu ca un măr pîrguit).

Bineînțeles, rolul de atribut poate fi deținut nu numai de adjectiv, ci și de substantiv, verb, adverb sau chiar de o propoziție întreagă. Schema comparației, mai ales în poezie, nu este rigidă, permite inversiuni, iar x poate fi subînțeles—implicat prin context.

În ghicitoare, comparațiile sînt voit eliptice de termenul x ; x reprezintă cheia, adică exact ceea ce ghicitoarea evită să numească de la bun început. Iată, de exemplu, o ghicitoare construită pe un șir de comparații: „Ce e înalt ca casa / Verde ca mătasa / Și amar ca fierea / Și dulce ca mierea?” (nucul, 243—1217). Toate aceste comparații utilizează schema: Atribut _{x} (înalt, verde, amar, dulce) ca y (casa, mătasea, fierea, mierea). Abia prin răspuns, comparațiile se întregesc: x (nucul în exemplul nostru) iese la iveală, iar atributul _{x} —care stabilește o relație între y și un termen rămas necunoscut pînă la dezlegare—își relevă înțelesul deplin.

Ruperea sintagmei ($x + \text{atribut}_x \text{ ca } y$) și completarea ei prin răspuns creează o tensiune între termenii comparației; folosită în acest mod, comparația stimulează ghicitoarea ca joc.

Un procedeu uzitat în ghicitoare este raportarea aceluiași obiect la elemente eterogene: „Cu coarne ca boul / Cu șa ca un cal / Se urcă pe copaci ca un șarpe” (melcul, 118—611) sau „Alb ca zaharul / Și ustură ca țipirigul” (usturoiul, 384—1903). Reprezentarea obiectului—găsirea cheii—este îngreunată simțitor de contradictoriul unor asemenea comparații.

Desigur derutante, comparațiile oferă totuși în ghicitoare indici asupra obiectului: formă, culoare, gust etc. Au preponderență comparațiile prin care se determină dimensiunile: „Ce-i mai înalt decât calul / Și mai mic decât porcul” (șeaua, 366—1814) sau „Ce e lungă / Cît o drugă / Și de groasă / Cît o ceapă?” (coțofana, 108—551).

Tropul predominant în ghicitoare este însă metafora; prin funcția substituirii, concizia și neprevăzutul ei, răspunde cel mai bine exigențelor genului.

Sub raportul metaforei, ghicitoarea se diferențiază de celelalte genuri de folclor:

1) Metafore foarte frecvente în folclor, adevărate clișee populare, sînt palid reprezentate în ghicitoare. Iată două din rarele cazuri de apariție în ghicitoare a unor metafore clișeu, femeia — floare, ochii — luceferi. „Am o floare frumoasă / Bărbații o miroasă / Numai lor li-i dragăstoașă” (femeia, 146—767) sau „La o margine de crîng / Două blăni de blid; / Lîngă două blăni de blid, / Doi luceferi /; Lîngă doi luceferi / O moară ferecată” (capul, 39—228).

În general, ghicitoarea ocolește asemenea metafore ca locuri comune ce scad interesul jocului și reduc efortul decodării; prin marea lor circulație, metaforele clișeu și-au pierdut noutatea — semnificația lor transpare cu ușurință.

2) Tipuri de metaforă relativ puțin folosite în celelalte genuri ale folclorului — metafora de relație, metafora anatomică — cunosc o mare răspîndire în ghicitoare.

Metafora de relație sau „metafora relativă la persoane”, cum o numește Ernst Robert Curtius⁸, utilizează raporturile de rudenie pentru a ilustra asemănarea, contiguitatea, familiaritatea, subordonarea sau filiația.

Ghicitoarea definește cu ajutorul metaforelor de relație fie un obiect composit, alcătuit din elemente distincte dar similare (de ex. foarfecele, usturoiul, miezul nucii, roata) fie deodată mai multe obiecte aflate într-un raport oarecare (de exemplul vița, aracul și strugurii, sau coșul, vatra și focul etc).

Foarte răspîndite, metaforele de relație furnizează numeroși indici de predictabilitate „Două rățișoare / Pe nume surioare / Pe unde merg / Malul se surpă” (foarfecele, 155—806 b). Metafora de relație (suri-

⁸ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin* [Literatura europeană și evul mediu latin], Paris, 1956, p. 161.

oare, în exemplul nostru) subliniază identitatea părților din care se compune foarfeca. Alteori metaforele de relație pun în lumină filiația : „*Mama verde / Tata uscat / Pruncii dulci*” (vița, aracul, strugurii, 395—1939).

Dintr-un anumit unghi, metafora de relație poate fi considerată și ca o personificare; personificările realizate sînt însă șterse, accentul cade pe raporturile dintre lucruri.

Metaforele anatomice atribuie obiectelor conformația trupului omenească; cotorul verzei este asimilat unui picior, partea turtită a cuiului devine căpășină, frunzele subțiri ale ridichii sînt înfățișate drept cosițe etc. Iată, de exemplu, ghicitoarea verzei : „*Trupul, capul mi-e tot una : / Pe un picior stau totdeauna / Am cămăși nenumărate / Și le port toate îmbrăcate*” (124—653) sau ghicitoarea ridichii : „*Doamna în cămară / Cosițele afară*” (315—1547).

Metaforele anatomice intră desigur în categoria personificărilor. Ele nu urmăresc însă în primul rînd să surprindă în obiecte expresia umanului; prin analogie cu părțile trupului omenească, se sugerează forma sau funcția elementelor constitutive ale obiectelor transferate metaforic — de exemplu metafora „cosițe” indică subțirimea și lungimea frunzelor ridichii, iar metafora „picior” pune în lumină rolul de susținere al cotorului.

Metaforele anatomice reprezintă în ghicitoare indici activi de predictabilitate.

3) Ghicitoarea face uz de clișee metaforice specifice, își adaptează metafora funcției genului.

În diversitatea de substituiri folosite de ghicitoare atrage atenția, prin frecvența ei, metafora boul; obiectele cele mai eterogene — acul, ochii, negura, purecele, cobza, cerul etc. sînt înfățișate prin transfer metaforic sub forma bouului.

În unele ghicitori, metafora boul se relevă ca plină de forță și inedit, de exemplu în ghicitoarea negura : „*Am o vacă surie / Vine din pustie / Cuprinde luncile / Cu brîncile*” (237—1192) sau într-o variantă la aceeași ghicitoare : „*Am o vacă brîncălaie / Cînd sloboade țîțele / Umple toate luncile*” (237—1194 a).

De cele mai multe ori însă, reprezentarea concretă a bouului este ștearsă, neconvingătoare, de exemplu : „*Am un bou : el măcelărește, el rînește*” (sfredelul, 343—1670), sau „*Am 12 boi, dorm pe un căpății (plugul, 300—1474 a) sau „Am doi junci / Cît lumea de lungi” (ochii, 251—1241).*

Prin deasa ei revenire în ghicitori, metafora boul s-a tocit. Asistăm, de fapt, la un proces de gramaticalizare — substantivul bou echivalează în numeroase ghicitori pronumele personal; nu metafora boul, ci atribuțiile care o însoțesc sugerează reprezentarea obiectului ghicitorii.

Funcția pronominală a metaforei bou permite alăturarea în aceeași ghicitoare a unor atribute contradictorii : „*Am un bou cu carnea dinapoi*” (plugul, 300—1468), „*Am o vacă cu țîța în spate*” (cana, 38—219) sau „*Am o vacă cu buricul în spate*” (butea, 34—194) etc. Reprezentările care rezultă sînt baroce și absurde.

Substituirile de acest tip se îndepărtează de la conceptul metaforei. Metafora, în accepția ei generală, exprimă sintetic contingentele dintre două obiecte — pentru a se realiza în bune condiții atât obiectul substituit, cât și elementul prin care se operează transferul trebuie să aibă o prezență convingătoare. În ghicitorile citate, verosimilul⁹ obiectului care substituie este voit neglijat, metaforele sînt inconsecvente, realizează imagini fără corespondent în realitate.

La un auditoriu cultivat, asemenea imagini ar putea stîrni asociații mitologice. Mediul popular, pus la curent cu artificiile jocului, resimte aceste reprezentări ca hibride și intenționat ilogice — un bou cu coarneau dinapoi, sau o vacă cu țîța în spate sînt de neconceput.

Rolul acestor metafore contradictorii este multiplu :

a) prin neobișnuitul și ermetismul lor, incită jocul, sporesc dificultatea decodării ;

b) în același timp, asocierea unor elemente incompatibile în realitate acționează ca un semnal : atrage atenția — prin absurdul reprezentărilor — asupra caracterului convențional de joc ;

c) libertatea de a substitui un obiect concret printr-un alt obiect inventat ușurează considerabil posibilitatea transferurilor. Sarcina găsirii unui obiect care să coincidă în multe privințe cu altul, este adeseori dificilă ; crearea ad-hoc a unui obiect composit care să comaseze atribute, altfel greu de reunit laolaltă, reprezintă pentru ghicitoare o soluție ingenioasă.

Alt tip de substituie specifică ghicitorii este metafora obscenă. Numeroase obiecte, dintre cele mai neutre și inocente — cînepa, inelul, ochii, mînușa etc. — sînt definite cu ajutorul unor reprezentări obscene.

La metaforele baroce de care ne-am ocupat, substituirile nu urmăresc a se impune prin veridicitate ; spre deosebire de acestea, reprezentările obscene sînt atât de clare și concrete, încît copleșesc și acoperă aproape complet obiectul pe care-l substituie.

Metaforele obscene reprezintă în ghicitoare un truc, o capcană ; explicitul detaliilor dă substituirilor valoare de adevăr la propriu — transferul metaforic este aproape inoperant. Primul răspuns la ghicitorile care uzează de acest tip de metaforă este de obicei obscen. Imaginile obscene au valoare de metaforă doar pentru cunoscătorii trucului ; chiar și la aceștia, reprezentarea obscenă persistă, concurînd imaginea obiectului substituit.



Atît ghicitorile perifrastice cît și cele metaforice sînt punctate din loc în loc de formule care ușurează decodarea.

De pildă, formula foarte frecventă : „În pădure creșcui / În pădure născui” atrage atenția că obiectul propus spre dezlegare este din lemn „În pădure născui / În pădure creșcui / Acasă dacă m-aduse / Cercei grei îmi puse” (cobilița, 91—476). Formula „cusătură fără leac de tivitură”

⁹ În artă noțiunea de verosimil are desigur o laxitate relativ mare.

(cu unele mici schimbări în variante) sugerează un obiect strălucitor, neted sau transparent : „S-a dus Chică Vodă / La Vodean / Să înceapă un izvor lat / Cu mare *cusutură* / *Fără leac de tivitură*” (zâpada, 238—1 200). Formula „Din Țarigrad adus” anunță că e vorba de un obiect de țirg, sau de proveniență străină : „Tulumbum / Tulumbum / *Din Țarigrad adus* / Și sus pus” (clopotul, 85—443).

Bineînțeles, aceste formule nu sînt utilizate riguros ; între ghicitori au loc împrumuturi, dislocări.

Concluzii

1. Ghicitoarea în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic : definițiile prezentate de ghicitoare presupun totdeauna un emițător și un adresant care întregește ghicitoarea prin răspuns.

Raportul necesar între emițător, obiectul definit și adresant se reflectă în forma interogativă a ghicitorilor, în formulele inițiale sau finale, ca și în diversele construcții sintactice ; schemele gramaticale, prin multiplele lor funcții stilistice, îndeplinesc în ghicitoare rolul unor tropi¹⁰.

2. Formularea definițiilor se subordonează funcției ghicitorii :

a) Tautologia este în general evitată ; apare doar în forme deghizate — inutilitatea răspunsului ar anula jocul.

b) Sint ocolite formulările plate, locurile comune, clișeele frecvente în folclor.

c) Interesul jocului este menținut prin dificultăți, elemente de surpriză și trucuri. În acest scop, ghicitoarea folosește :

✦ creații lingvistice de circulație redusă ;

✦ paradoxul, sub forma paralelismului antonimic ;

✦ alternanța negației cu afirmația ;

— tropi în forme adaptate genului : comparația eliptică, metafora barocă, metafora obscenă.

3. Dezlegarea ghicitorilor este înlesnită prin :

— antonime tipizate ;

— metafore de relație ;

— metafore anatomice ;

— formule convenționale.

4. Rezultat al puterii de pătrundere, al fanteziei și ingeniozității, ghicitoarea nu se adresează totuși, în primul rînd, inteligenței¹¹. Dezlegarea ghicitorilor pretinde familiaritatea cu unele invenții lexicale, inițierea în anumite trucuri sau convenții, cunoașterea sensului formulilor.

În mediul folcloric, care mai deține prin tradiție aceste date, ghicitoarea nu este ermetică.

¹⁰ Roman Jakobson, *op. cit.*

¹¹ Roger Caillois, în *L'énigme, origine de l'image* [Enigma, originea imaginii], *Poetika*, Varșovia, 1961, p. 389, exclude complet contribuția inteligenței în receptarea ghicitorilor.

THE RIDDLE, ELEMENTS OF STYLISTIC STRUCTURE

For determining the stylistic structure of the riddle, the author proceeds from a functional criterion. In folk practice, the riddles are a society game, dramatic in its character; the riddle implies an answer through which the object allusively defined is named. The intercourse necessarily occurring between at least two persons (the man uttering the riddle and the person to whom it is addressed) concerned with the object defined is reflected by the interrogative form of the riddles, in the initial and final formulas and particularly by various syntactical constructions; the grammatical patterns, owing to their manifold stylistic functions in the riddle, play a part similar to that of the tropes.

The paper discusses then the essential part of the riddle, the definition of the object to be guessed. The author stresses the fact that the proper term is generally avoided; it appears only under the form of a homonym or a proper name, a fact confirming the interdiction of using the proper term.

The interest in the game is maintained by means of tricks, unexpected elements and so on. The following ones are used more frequently:

- a) linguistic creations with restricted circulation;
- b) paradoxes in the form of antonymic parallelism;
- c) the alternation of negation and affirmation;

d) tropes in forms adapted to the genre. The comparison for instance is elliptic of the first term and becomes complete only through the answer. The metaphor in riddles, as distinguished from other genres, has a bold character. We are confronted for instance with absurd substitutions bringing together heterogeneous attributes (such as an ox with back horns or with his umbilicus on his back, a.s.o.). Another specific type of substitution in the riddles is the obscene metaphor. Such metaphors play the role of a trap; the details are so complete and convincing that the metaphorical substitution is almost inefficient.

The tendency to puzzle is counterbalanced by the following elements facilitating the solution:

- a) antonyms well known to the rural audience;
- b) metaphors which use the kinship to illustrate the similarity, contiguity and filiation;
- c) anatomical metaphors which by means of various analogies with the parts of the human body give easy indications;
- d) conventional formulas apparently hermetic which, however, have a clear significance in the folklore practice.

The guessing is a problem being familiar with certain lexical inventions, tricks, conventions or formulas.

In the rural milieu which still preserves these traditional data, riddles are not at all hermetic.

DATE ETNOGRAFICE REFERITOARE LA PRELUCRAREA METALELOR ÎN IZVOARE ANTICE

GEORGETA MORARU-POPA

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

10—V—1965

Problema prelucrării metalelor pe teritoriul României în antichitate a fost abordată și studiată pentru prima oară de pe poziții științifice de cercetătorii istoriei noastre vechi¹. Interesați în depistarea tuturor izvoarelor antice cu referiri la regiunile și societatea omenească din spațiul carpato-dunărean, în scopul valorificării istorice a lor, ei au contribuit în chip nemijlocit și la valorificarea unor știri de caracter etnografic, în măsura în care acestea veneau să coloreze o anumită concluzie istorică. Literatura de specialitate, pe baza săpăturilor arheologice din ultimii ani, a reușit să lămurească o serie de probleme legate în special de începuturile prelucrării metalelor la noi.² Însă, datorită caracterului profilat al cercetărilor istorice, amănunțele procesului tehnologic au interesat în mai mică măsură, fapt ce s-a resimțit negativ în studiul unor materiale arheologice legate direct de extragerea și prelucrarea minereurilor. Astfel, nici până astăzi, sistematizarea, clasificarea și mai ales tipologia uneltelor de minerit n-a stat în centrul unui studiu anume, fără a mai vorbi de puțina atenție ce li s-au dat în organizarea multor colecții muzeistice din țară.

Informații etnografice prețioase, care ne pot ajuta la reconstituirea prelucrării metalelor în antichitate, găsim în capitolele destinate meta-

¹ G. Tocilescu, *Dacia înainte de Romani*, București, 1880; A. D. Xenopol, *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, ed. a II-a, București, 1914, vol. I; I. Andrieșescu, *Asupra epocii de bronz în România*. „Bul. Com. Mon. Ist”. 8 (1915); V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926; V. Christescu, *Viața economică a Daciei romane*, Pitești, 1929; D. Tudor, *Istoria sclavului în Dacia romană*, București, 1957.

² *Istoria României*, Ed. Acad. R.P.R., București, 1960, vol. I; I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei aramei și bronzului în R.P.R.* în *Studii și referate privind istoria României*, 1954, vol. I, p. 41—61; Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania până la cotelirea romană*, în SCIV, II, 1951, 2, p. 27—44; idem, *Prelucrarea aurului în Transilvania înainte de cotelirea romană*, în *Materiale și cercetări arheologice*, II, 1956, p. 196—250.

lurgiei din studiile privitoare la istoricul meșteșugurilor³. Aceste informații au scos în evidență faptul că la baza dezvoltării metalurgiei feudale din țările române au stat practicile și cunoștințele acumulate de metalurgia antică.

Prelucrarea metalelor în antichitate a mai fost studiată și de specialiștii din domeniul metalurgiei, în lucrările asupra industriei miniere din România⁴. Meritul lor este de a fi adus material comparativ contemporan, subliniind în repetate rânduri asemănarea lui cu cel antic. Mai mult chiar, supunând unor analize metalografice și chimice materialele arheologice ei au reușit să aducă valoroase contribuții în această direcție⁵.

Alături de aceste strădanii, considerăm că și cercetările etnografice pot oferi istoricilor noștri un bogat și prețios material comparativ contemporan, pe baza căruia s-ar putea interpreta corect o serie de probleme mai puțin sau de loc cunoscute, referitoare la prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate. Fără doar și poate, stabilirea paralelelor etnografice trebuie făcută cu mare prudență, atunci când faptele impun, ferindu-ne de a le interpreta unele prin altele, deoarece condițiile și organizarea societății antice difereau mult de cele actuale. Pe bună dreptate, Vasile Pîrvan afirma că: „metoda etnografică aplicată împrejurărilor antice fără puncte de vedere și cunoștințe istorice necesare... îngreuiază enorm cercetarea și duce la confuzii regretabile⁶.

Pe de altă parte, valorificarea izvoarelor antice din punct de vedere etnografic dă posibilitatea explicării unor vestigii din felul de trai și cultura poporului nostru"... care, deși au luat naștere în epoci anterioare, dăinuiesc și în prezent, pierzîndu-și în mare măsură conținutul și semnificația inițială"⁷. Stabilirea vechimii, răspîndirii, importanței economice sau apartenenței etnice a acestor vestigii este necesară pentru lămurirea anumitor probleme etnografice ridicate de studiul materialelor culese de pe teren.

În lucrarea de față, ne vom opri asupra cîtorva aspecte legate de prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate și anume: extragerea și prelucrarea minereurilor de aur, argint, aramă și fier. Condițiile naturale foarte favorabile, zăcămintele bogate care ajung uneori la suprafață și munții formați din roci de duritate potrivită, ușor de exploatat, au făcut posibilă prelucrarea metalelor încă, probabil, de la

³ Șt. Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în sec. al XVI-lea*, București, 1954; I. Barnea, *Meșteșugurile din așezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 99—121; Șt. Olteanu, *Meșteșugurile din Moldova în sec. al XVII-lea*, în *Studii și materiale de istorie medie*, 1959, București, vol. 3, p. 101—132; idem, *Producția meșteșugărească din Moldova și Țara Românească în sec. X—XVII*, în *Studii, revistă de istorie*, 1962, nr. 4, p. 870—892.

⁴ Ioan Marin, *Contribuții la istoricul industriei miniere în România*, București, 1931; Ilie Haiduc, *Industria aurului din România*, București, 1940; C-tin Orghidan, *Industria metalurgică din România*, în: *Enciclopedia Română*, București, 1940, vol. III.

⁵ C. Niculescu-Otin, *Contribuțiunile la metalurgia antică a cuprului în țările locuite azi de Români*, în Academia Română, Publicațiile fondului Vasile Adamachi, nr. XXXVIII, București, 1913.

⁶ *Getica. O protoistorie a Daciei*, p. 159.

⁷ *Etnografia continentelor*, trad. din lb. rusă, București, 1959, vol. I, p. LXIII.

sfârșitul epocii neolitice⁸, astfel încât „metalurgiștii” au fost primii care s-au diferențiat din sînul comunității gentilice o dată cu începutul separării meșteșugurilor de agricultură⁹.

Asupra primelor exploatări ale zăcămintelor de aramă, fier sau aur pe teritoriul României, scriitorii antici nu ne dau nici o lămurire. Menționările pe care le avem de la ei pomenesc doar de bogăția agatirșilor iubitori de podoabe de aur¹⁰ sau de marea pradă în aur și argint luată de Traian în urma războaielor dacice¹¹. Dat fiind că în majoritate ele s-au pierdut sau le mai găsim păstrate fragmentar în operele altor scriitori, că sursele lor de informare la acea dată erau destul de limitate și că aveau în vedere în primul rînd istoria politică a acestor regiuni¹², știrile care au ajuns pînă la noi, cu toate că ne atestă prelucrarea metalelor pe teritoriul României, nu ne pot lămuri asupra procesului metalurgic în sine.

Singurele știri pe care le putem folosi sînt urmele lăsate de vechile exploatări dacice și romane, numeroasele depozite de unelte, arme, podoabe și textele epigrafice, depistate aproape în toate centrele miniere din țară. Ele ne atestă o intensă prelucrare a metalelor, începînd cu epoca bronzului și culminînd cu cea dacică și romană.

Analizînd izvoarele arheologice de care dispunem, constatăm o serie de asemănări și analogii cu materiale întîlnite la alte popoare aflate pe aceeași treaptă de dezvoltare social-economică și în condiții istorico-geografice asemănătoare, în legătură cu care s-au păstrat și informații scrise, informații pe care, cu anumite rezerve, le putem folosi. De exemplu, relatările lui Pliniu¹³, Strabon¹⁴, Diodor¹⁵ asupra tehnicii folosite în minele romane din Egipt sau Spania își găsesc analogii în materialele depistate arheologic pe teritoriul țării noastre nu numai pentru aceeași epocă istorică ci și pentru alte epoci.

MINERITUL

După cum se știe, obținerea materiei prime constituie prima etapă a oricărui proces metalurgic. Cum era și firesc, mai întîi s-au exploatat zăcămintele de la suprafață, probabil cele sub formă nativă, și apoi mine-

⁸ Începuturile cunoașterii și practicării metalurgiei — în speță, cea a cuprului — în spațiul carpato-dunărean se datoresc răspîndirii treptate dinspre Orient a cunoștințelor și procedeele tehnologice respective prin filieră balcanică și nord pontică, răspîndire care nu exclude însă și o „dezvoltare treptată, locală și eventual o repetare a procesului inițial de invenție și evoluție a acestei metalurgii”, vezi: Nestor I., *Asupra începuturilor metalurgiei aramei și bronzului în R.P.R.*, în *Studii și referate*, 1954, vol. I, p. 43—44.

⁹ *Istoria României*, vol. I, p. 149.

¹⁰ Herodot, *Istoriei*, IV, 104, în *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, 1964, p. 53.

¹¹ Johannes Lydus, *De magistratibus*, II, 28, citat de Criton, *Geticile*, 1 (p. 931), în *Izvoare...*, p. 507.

¹² *Istoria României*, vol. I, p. LII.

¹³ Pliniu cel Bătrîn, *Istoria naturală*, XXXIII, 19—21.

¹⁴ Strabon, *Geographica*, III, 1—8.

¹⁵ Diodor, *Biblioteca istorică*, III, p. 12—13.

reurile, mergîndu-se în adîncime pe măsura epuizării lor, folosind în acest scop diverse metode de extracție în funcție de duritatea rocii.

Dintre toate, *extracția aurului* este cea mai bine cunoscută. Dat fiind natura zăcămintelor noastre, în multe părți exploatarea minereurilor de aur s-a făcut concomitent cu cele de argint, comportînd metode de extracție asemănătoare. Urmele arheologice, în special cele romane, atestă exploatarea acestor minereuri în Transilvania — zona Munților Apuseni¹⁶ și Rodna, reg. Suceava, iar în Banat la Sasca Montană și Moldova. Cum exploatarea romane au distrus majoritatea urmelor lăsate de exploatarea dacice, s-a afirmat că începuturile activității miniere aurifere în Dacia s-ar datora romanilor¹⁷. Descoperirile arheologice au infirmat, în parte, această părere, romanii au mers pe urmele vechilor exploatarea miniere dacice pe care le-au extins¹⁸, introducînd sisteme tehnologice noi și o organizare avansată a procesului de producție, specifică modului roman de a exploata bogățiile provinciilor. Faptul că majoritatea urmelor exploatărilor romane sînt cele din minele de aur poate explica și una din principalele cauze care au determinat pe romani să ducă cele două războaie lungi și costisitoare în Dacia.

Alături de urmele extracției aurului în galeriile părăsite s-au găsit și instrumente de minerit întrebunțate de minerii antici, inscripții și tăblițe cerate.

Urmele lăsate atestă că metoda de extracție folosită aici corespunde întocmai cu descrierile lui Pliniu¹⁹, după care masele dure de minereu se dezagregau prin încălzirea lor cu ajutorul focului și contractarea bruscă cu apă sau oțet. Arheologii afirmă că această metodă ar fi fost întrebunțată și de daci în exploatarea lor²⁰, ceea ce pare a fi adevărat deoarece metoda folosirii focului în exploatarea minere este mult anterioară venirii romanilor în aceste părți, fiind identificată arheologic în regiunile vecine țării noastre încă din epoca bronzului²¹.

Deși din timpul stăpînirii romane în Dacia nu avem informații scrise referitoare la folosirea metodei focului în exploatarea minere, totuși urmele lăsate în minele din Munții Apuseni confirmă pe deplin informația.

¹⁶ Urme la : Almașul Mare, Baia de Criș, Baia de Arieș, Roșia, Ruda, Boița, Brad, Săcărlimb etc. Vezi G. Téglás, *Hunyadvármegye története*, Budapesta, 1902 ; P. Király, *Dacia Provincia Augusti*, Bistrița, 1893, citat de V. Christescu, *Viața economică a Daciei romane*, p. 11—12.

¹⁷ V. Pârvan, *Getica*, p. 596 : „...de-abea după venirea romanilor se va fi organizat prepararea mecanică a aurului... Dacii... nu erau altceva decît „culegători de aur” ; cu toate că două pagini înainte, comentînd descoperirile de minereu argintifer de la Grădiștea Muncelului, constată posibilitatea „extragerii miniere a argintului la Dacia din La Ténne... că numai cu argintul din sud nu se putea face față tuturor acestor cerințe” (p. 594).

¹⁸ Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cucerirea romană*, „SCIV”, tom. II, nr. 2, 1951.

¹⁹ Pliniu, *Istoria naturală*, XXXIII, 19.

²⁰ Dorin Popescu, *Exploatarea aurului în Transilvania înainte de cucerirea romană*, Materiale II, p. 198.

²¹ Vezi descoperirile din minele de cupru de la Mitterberg, din Austria de Sus. De altfel, făurirea marilor depozite de arme, podoabe și unelte din bronz, aur și argint descoperite pe teritoriul României presupune existența unei imense cantități de metal, care practic nu putea fi obținută decît prin exploatarea minelor locale.

lui Plinius²². Documente scrise avem dintr-o perioadă mult mai târzie; din relatările unor călători străini în trecere prin țările române reiese că în evul mediu acest procedeu se folosea și la extracția altor metale²³. Chiar în sec. al XIX-lea îl mai întâlnim practicat în Transilvania²⁴. La sfârșitul sec. al XVIII-lea, la Baia Sprie²⁵, roca se înfierbînta arzîndu-se lemne pe niște stativă cu patru picioare de fier, numite „mîțe”, în jurul cărora se așezau table de fier ca flacăra să fie îndreptată spre frontul de lucru, apoi se arunca apă pentru a se dezagrega roca.

Cel mai simplu sistem de exploatare minieră a aurului îl știm din tăblițele cerate descoperite în Munții Apuseni²⁶, identificat și în minele din Spania, Gallia și Laurion²⁷; sistemul gropilor în formă de puțuri (putei), cu diametrul de 1—1,30 m., foarte apropiate unele de altele, cu malurile susținute de pietre²⁸, în care se coboară pe trepte săpate în stîncă sau scobite în trunchi de copac; sistem practicat în micile exploatare țărănești din Munții Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

Un sistem mai evoluat, care cerea o organizare mai avansată și brațe de muncă numeroase, practicat, probabil, în vremea apogeului puterii dacilor și mai cu seamă după cucerirea romană, era cel al galeriilor (cuniculi)²⁹, ramificate și supraetajate pe linia filonului pînă la 300 m. adîncime, tăiate îngust (60 cm.) și scunde (1—1,30 cm.). Pentru a economisi cît mai mult timp și pentru a evita cheltuielile se folosea pe lîngă munca sclavilor și munca copiilor³⁰. Exploatarea muncii copiilor o găsim atestată în Munții Apuseni nu numai în tăblițele cerate romane³¹, ci chiar la sfârșitul sec. al XVIII-lea³².

La fel ca în micile exploatare aurifere din Munții Apuseni³³, minele se transporta în mină probabil în *troace* (albioare scobite în lemn) și se scotea afară în *desagi* de piele sau cînepă, de unde cu ajutorul cailor se transportau mai departe. Pentru a se evita pericolul surpării galeriilor vechi, fie că în ele se depozita roca sterilă, fie că atunci cînd se săpau se lăsau din loc în loc stîlpi de minereu (formices), care se surpau începînd

²² G. Téglás, *Arch. Ert.*, 1892, p. 133; G. Popa, *Tablele cerate descoperite în Transilvania*, 1890, București, p. 104, 211.

²³ Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, Buc., 1900.

²⁴ G. Téglás, *ibidem*.

²⁵ V. Blășianu, *Curs de exploatare miniere*, Timișoara, 1921—1922, p. 191.

²⁶ CIL III, tăbl. cerate IX, X, XI; *Istoria României*, vol. I, p. 400; G. Popa, *Tăblițele cerate descoperite în Transilvania*, București, 1890.

²⁷ V. Christescu, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ Fr. Griselin, *Istoria Banatului timișan*, trad. în lb. română, București, 1926, p. 286 — descrie urmele unor astfel de puțuri din Banat exploatare în timpul romanilor.

²⁹ *Istoria României*, vol. I, p. 400; V. Cristescu, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Diodor, III, 12.

³¹ CIL III, tăbl. cerate nr. I, VI, VII.

³² Bozac Ileana, *Exploatarea muncii copiilor în minele statului din Transilvania în a doua jumătate a sec. XVIII*, în „Studii” an XI, 1958, 3.

³³ Haiduc Ilie, *Industria aurului din România*, București, 1940, p. 79, 173.

³⁴ Plinius, *Istoria naturală*, XXXIII, p. 21.

cu cei mai îndepărtați³⁴. Scoaterea apei din mină se făcea probabil manual, cu ajutorul găleților. În epoca romană se foloseau și roțile de scos apă (în genul roților de grădină). Exemplarele găsite la noi, cum este cea de la Momulești, reg. Cluj, corespund cu cele descrise de Diodor pentru exploa-tările din Spania. În cazul când roca devenea foarte tare sau inundațiile erau foarte mari, neavînd posibilități tehnice corespunzătoare, lucrările se întrerupeau; aceasta explică de altfel și faptul că unele mine exploa-tate în antichitate s-au redeschis în vremea noastră.

Exploatarea cuprului, metalul de bază pentru obținerea bronzului, a început la noi destul de timpuriu; la sfîrșitul neoliticului avem atestate arheologic mici podoabe și unelte de cupru asupra cărora analizele meta-lografice și chimice nu au putut stabili dacă sînt din cupru nativ sau din minereuri³⁵. În legătură cu metodele întrebuițate la extracția mine-reurilor de cupru avem puține informații³⁶. Urmele arheologice ne dau mai mult indicații asupra localităților de unde s-a exploatat acest metal, în special din cele două mari regiuni miniere: Transilvania și Banat (Munții Almăjului și Semenicultului)³⁷, precum și din Oltenia (Baia de Aramă) și Dobrogea, în minele exploatare de romani de la Altîntepe. De asemenea, cuprul s-a mai exploatat și în alte centre miniere, împreună cu mine-reurile de aur, argint, plumb și fier³⁸.

Specialiștii au presupus metode de extracție a cuprului asemănă-toare cu cele folosite la extracția aurului³⁹. Săpăturile arheologice efec-tuate în minele de la Mitterberg⁴⁰, din Austria, exploatare intens în epoca bronzului, au stabilit că arama se extrăgea prin sistemul puțurilor⁴¹, în care s-au găsit resturi bogate de lemn ars. Iată deci, metoda extracției minereurilor cu ajutorul focului atestată încă cu sute de ani înainte de epoca pentru care Pliniu o descrie. Ea s-a folosit pînă tîrziu la noi; o informație din evul mediu, pe care o datorăm lui Paul de Alep, o atestă a fi fost folosită în minele de la Baia de Aramă⁴².

În legătură cu *exploatarea fierului*, de asemenea avem informații puține, inscripții⁴³ și cîteva urme arheologice salvate de distrugerile exploa-tărilor moderne. Fierul s-a exploatat îndeosebi din regiunile unde

³⁵ I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei ...*, p. 44.

³⁶ *Istoria României*, vol. I, p. 403; Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cîmpul romană*, p. 28.

³⁷ Vezi și: Gh. Cimpoeriu, *Din istoricul Reșiței*, în „Buletinul UDR”, vol. I, Reșița, decembrie, nr. 2, 1930; Fr. Grisellini, *Istoria Banatului timișan*, p. 266—291.

³⁸ *Istoria României*, vol. I, p. 403; Chicoș St., *Industria siderurgico-metalurgică în Româ-nia*, în: Ed. Analelor Statistice și Economice, 1925, p. 10.

³⁹ C. Niculescu-Otin, *Contribuții la metalurgia antică a cuprului în țările locuite azi de ro-mâni*, București, 1913, p. 59; Nestor I., *Étude sur l'exploitation préhistorique du cuivre en Rou-manie. Le dépôt de barres-colliers de Deva*, în „Dacia”, IX-X, 1941—1944, p. 165—181.

⁴⁰ M. Munch, *Das vorgeschichtliche Kupferbergwerk auf dem Mitterberg bei Bischofshofen*, Viena, 1879, citat la Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60—61.

⁴¹ În Transilvania, unul din centrele de unde romanii scoteau cuprul purta numele de Centum Putei.

⁴² Cioran Emilia, *Căltătorile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, Buc., 1900, p. 182—185; P. P. Panaitescu, *Minele de aramă ale lui Mircea cel Bătrîn*, în „Revista istorică română”, vol. VIII, 1937.

⁴³ CIL III, 1128, 1463; *Istoria României*, vol. I, p. 403.

zăcămintele ajungeau la suprafață: la Ghelar, Teliuc, reg. Hunedoara, în M. Trascăului, la Rodna, reg. Suceava. Despre minele bănațene nu avem multe știri⁴⁴, majoritatea urmelor arheologice au fost distruse de exploatarile austriace; se pare că exploatarile au fost intense aici — urme la Bocșa, Ocna de Fier, Dognecea. Pentru probabilitatea exploatării lor în antichitate pledează și faptul că în aceste părți minereurile de fier se găseseră împreună cu cele de cupru⁴⁵. În legătură cu metodele de extracție folosite, știm de la Pliniu⁴⁶ că sînt asemănătoare cu cele de cupru.

În cazul exploatării rocilor metalice mai moi, minierii antici se foloseau numai de *unelte*⁴⁷: dălți (cunei), ciocane și tîrnăcoape care au fost găsite în galerii (Planșa I). Toate se aseamănă ca formă cu uneltele descoperite în exploatarile din Grecia, Galia, Spania etc.⁴⁸ (fig. 1). Se presupune că cele mai simple și mai primitive unelte folosite la desprinderea blocurilor de minereu au fost *penete de lemn* udate cu apă⁴⁹. În cavități mici, scobite, se băteau penele de lemn — subțiri la un capăt și mai groase la cel din afară — care udîndu-se se umflau provocînd crăparea pietrei. Bucățile de minereu se fărîmițau apoi cu ciocanele de piatră. Pe teritoriul României, în antichitate avem documentat acest sistem însă pentru o perioadă mai tîrzie, în epoca romană, folosit doar în carierele de marmură și piatră⁵⁰. Păstrarea lor aici se explică prin faptul că în condițiile tehnice de atunci era singurul mijloc cu care se puteau tăia blocuri de piatră regulate și în formele dorite. Acest sistem de exploatare a fost folosit în unele cariere de piatră pînă la mijlocul sec. al XX-lea⁵¹.

Dălțile (penele), ciocanele și tîrnăcoapele din metal apar încă din epoca bronzului⁵². Imitînd la început formele celor din lemn și piatră, folosirea lor se va perfecționa pe parcursul perfecționării uneltelor⁵³. Chiar după introducerea explozivilor în mine, ele se vor folosi în lucrările speciale care necesitau cioplirea minereurilor⁵⁴ sub forma dălților (icuri) și ciocanelor de diferite mărimi (fig. 2, 3, planșa II).

⁴⁴ CIL III, 1431; 1494, 1043 pomenesc despre „Schola fabrorum” de la Drobeta; o asemenea „schola” se pare că există și la Berzovia. Vezi: G. Cimpoieru, *op. cit.*

⁴⁵ Grisellini, Fr., *Istoria Banatului timișan*, p. 291.

⁴⁶ Pliniu, XXXIII, 41.

⁴⁷ CIL III, 1264, 1269 — două pietre funerare pe care sînt sculptate uneltele de minerit.

⁴⁸ Mm. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, *Dictionnaire de antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, vol. III, 3, Metalla, p. 1840—1873.

⁴⁹ Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor...*, p. 28.

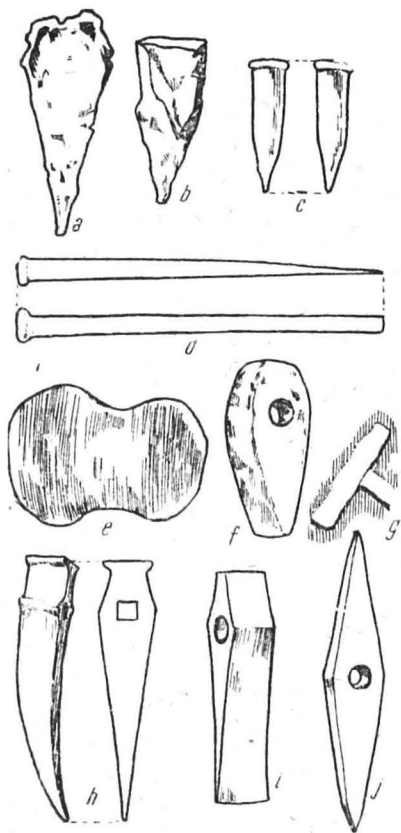
⁵⁰ Gr. Florescu, *Cariera romană de la Cernavodă*, în rev. „Analele Dobrogei”, anul XVII, 1936.

⁵¹ Sistem folosit în micile exploatări țărănești de piatră din Dobrogea; pentru Transilvania îl avem documentat în carierele din jurul Devei, în sec. al XIX-lea, iar în M. Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

⁵² C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60.

⁵³ Nestor, I., *Asupra începuturilor metalurgiei...*, p. 46.

⁵⁴ Blășianu, V., *Curs de exploatare miniere*, p. 187.



Planșa I. — Unelte de minerit dacice și romane, după G. Téglás. a-c, dăți de fier; d, rangă; e-j, ciocane și tîrnăcoape din piatră și fier; g, tîrnăcop executat în relief pe una din statuile de „mineri” descoperite la Baia de Criș (Muzeul din Deva).
Desenele executate de R. Pastior.



Fig. 1. — Munca într-o mină antică — desen de pe o tăbliță votivă corintiană, sfîrșitul sec. al VI-lea î.e.n.



Fig. 2. — Munca în mină — gravură medievală, după I. Haiduc.

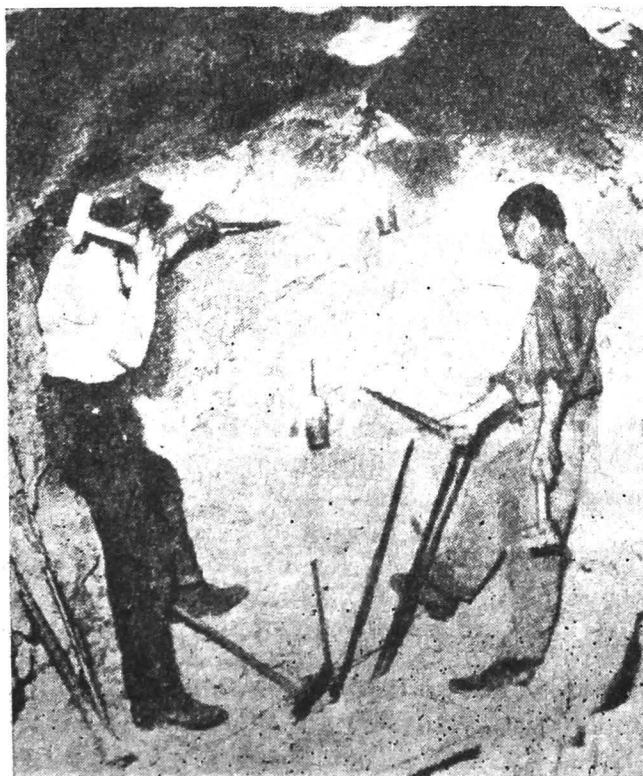
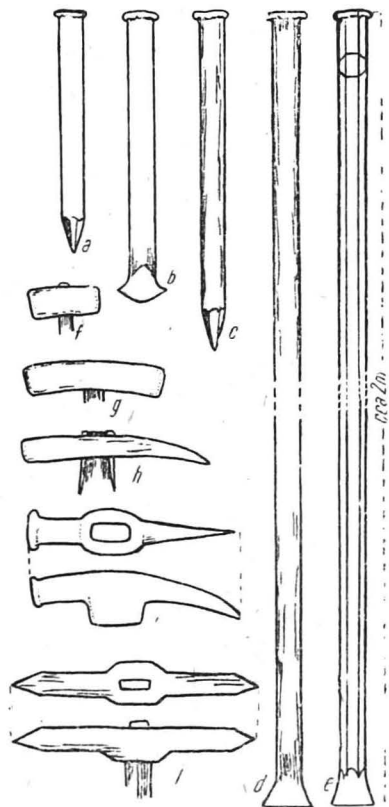


Fig. 3. — Într-o mină de aur din Munții Apuseni — prima jumătate a sec. al XX-lea, după I. Haiduc.

În general, se poate spune că indiferent de ce minereu era vorba : aramă, fier, aur sau argint, metodele de extracție erau asemănătoare, ele fiind corespunzătoare nivelului de dezvoltare al forțelor de producție ale societății antice. Excepție face doar aurul care poate fi obținut și din nisipul sau aluviunile râurilor aurifere, metodă ce precede mineritul propriu-zis. Toate aceste minereuri, pentru a putea fi transformate în arme, unelte sau podoabe erau supuse în prealabil unei prelucrări.



Planșa II. — Unelte de minerit din prima jumătate a sec. al XX-lea. a-c, tipuri de daltă; d-e, tipuri de rangă; f-„pusca” (ciocan) de diferite mărimi : pusca mică = 2-3 kg, pusca mijlocie = 6-8 kg, pusca mare=12-15 kg; g — „vîntălu” (ciocan); h-j, tipuri de tirnăcop.

PRELUCRAREA MINEREURILOR

La fel ca în cazul extracției, *prelucrarea minereurilor aurifere* este cea mai bine cunoscută. Pentru a îndepărta corpurile străine cu care erau amestecate, erau supuse unor sfărîmări succesive și spălării cu ajutorul unui șuvoi de apă, operațiuni ce le găsim descrise la Diodor. Minerul mai întii se „sfărma cu ciocanul de fier pînă ce piatra e redusă la mărimea boabelor de mazăre. Adusă în starea aceasta, femeile și bătrînii iau piatra și o duc în piuă. Pășesc apoi doi sau trei la fus și învîrtesc pînă ce au măcinat măsura potrivită și au făcut-o subțire ca făină de griu”⁵⁵.

Această descriere a lui Diodor este confirmată atît de urmele arheologice depistate în unele regiuni ale țării noastre, cît și de materialele etnografice ce se mai întîlnesc în aceleași locuri. Astfel, în preajma minelor de aur din M. Apuseni, exploatate încă din antichitate, s-au găsit o mulțime de pive mici din piatră (fig. 4) în care minerul se pisa cu ajutorul unui pisălog.

Pivele — *mojere* — din tuci (fig. 6) au fost folosite în exploatările țărănești pînă la mijlocul sec. al XX-lea. În legătură cu datarea pivelor găsite în galeriile exploatate în antichitate, s-a presupus de către arheologi că aparțin epocii romane, de la daci necunoscîndu-se nici o instalație de prelucrat aurul. Afirmîndu-se acest lucru, se pierde din vedere faptul că exemplarele descrise mai sus nu reprezintă decît transpunerea în

⁵⁵ Diodor, III, 12, 13.

piatră sau tuci a celui mai vechi și accesibil tip, piua scobită într-o bucată de lemn, obiect care a cunoscut diverse întrebuințări, nelipsind nici astăzi din gospodăria țaranului nostru; lemnul fiind material perisabil era și normal să nu se poată conserva. În ceea ce privește exemplarele din piatră, nu se știe cu precizie dacă micile instrumente sînt romane sau dacice, datorită rezistenței ele au putut fi utilizate ani de-a rîndul.

În antichitate s-au exploatat filoanele bogate în aur⁵⁶, pentru a căror prelucrare era suficientă doar măcinarea minereului în piua sau rîșniță, fără a mai utiliza piua mare acționată cu ajutorul roții, pe care o descrie Diodor și despre care credem că a făcut parte din arsenalul de unelte perfecționate aduse de romani în Dacia în scopul intensificării exploatării bogățiilor sale. Diodor ne spune cum funcționau, fusul despre care vorbește el presupune roata; dar practic cum arătau, nu știm (fig. 5).

Cunoaștem însă în Munții Apuseni o instalație de zdrobit minereul aurifer care amintește în multe privințe de piua descrisă de Diodor. Este vorba de *șteamp* (fig. 6) o instalație din lemn (materialul cel mai accesibil în această zonă) ce funcționează pe principiul pivei. Minereul este zdrobit de unul sau de mai multe pisăloage din lemn, cărora pentru o mai mare rezistență și eficacitate li s-au adăugat la capăt un *sabot de cremene*. Forma cea mai simplă este acționată manual de un fus printr-un sistem de pene

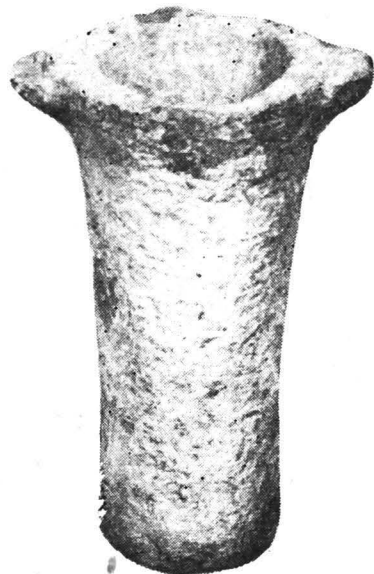


Fig. 4. — Piua romană din piatră, Munții Apuseni. (Colecția Muzeului Tehnic — București)

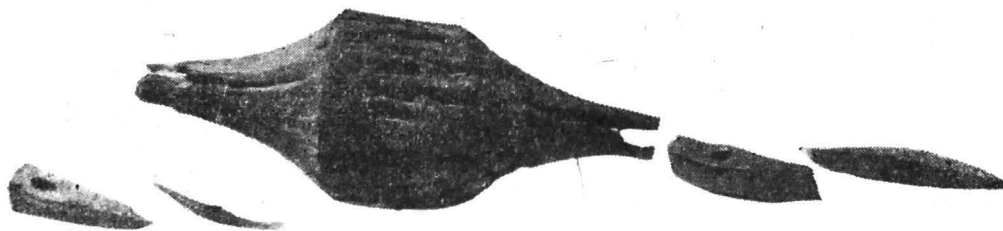


Fig. 5. — Butuc de roată hidraulică și unelte de minerit romane, Munții Apuseni. (Colecția Muzeului Deva).

⁵⁶ În cazul sărăcirii minereurilor în aur, mina se abandona, fenomen constat de exploatarea contemporane, care au mers de multe ori pe urmele celor vechi.

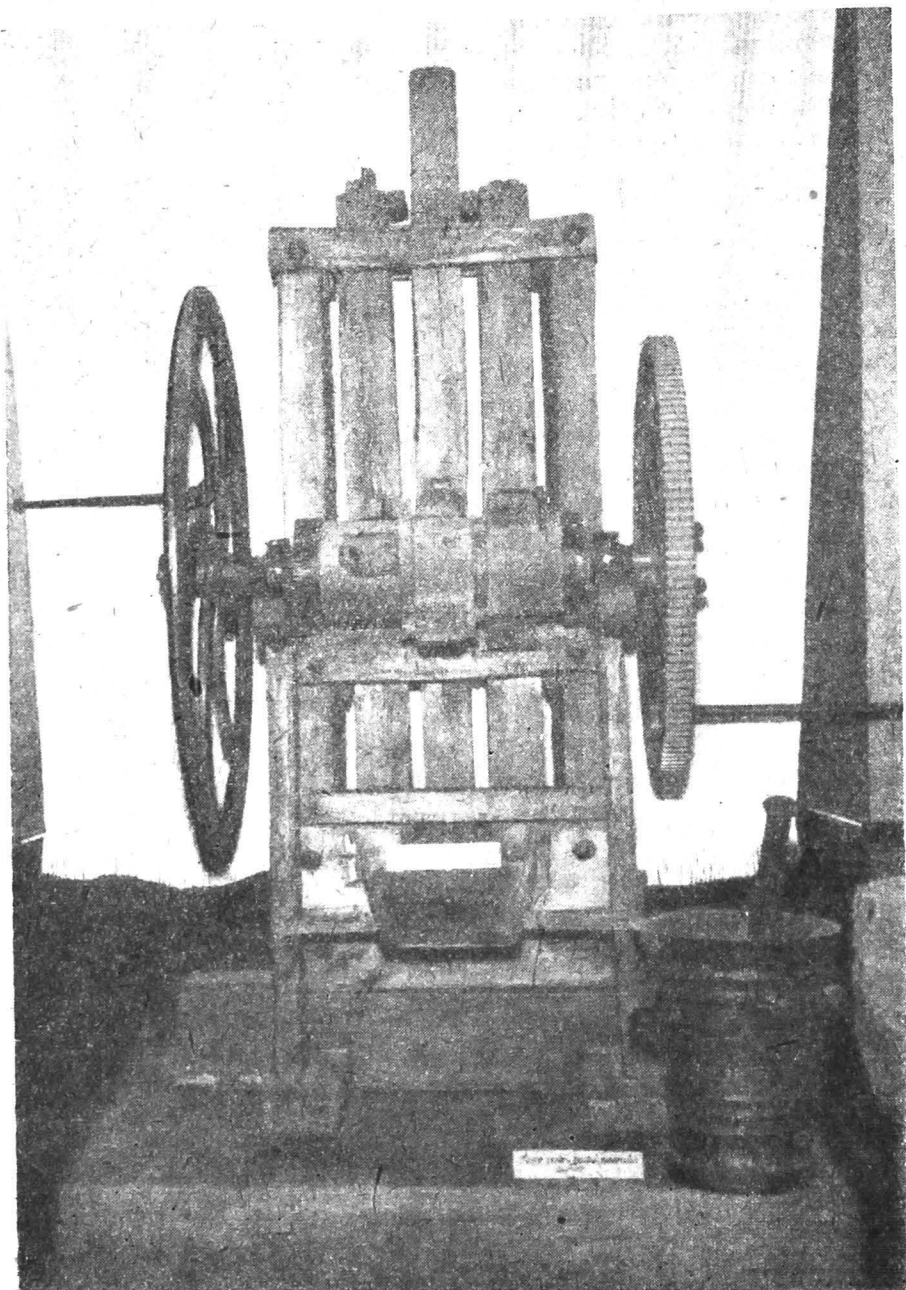


Fig. 6. — Mojer și șteamp manual—instalație pentru zdrobit minereul aurifer, Fizești. (Colecția Muzeului Deva).

care ridică și lasă să cadă pisălogul peste minereu ⁵⁷. În ce măsură instalația adusă de romani a stat la baza construcției ștampului, cercetările de pînă acum n-au putut stabili; cert este că amîndouă funcționează pe principiul micii pive de lemn. Începînd probabil din sec. XII–XIV ștampului manuali se va fi adaptat roata hidraulică, prin valorificarea forței apei creîndu-se posibilitatea măririi capacității sale de zeci de ori, un ștamp ajungînd să aibă mai multe pive, fiecare piauă avînd cîte trei săgeți (pisăloage).

Un alt mijloc de zdrobit minereurile aurifere identificat atît în săpăturile arheologice cît și etnografic este *rîșnița* (fig. 7) compusă din două pietre rotunde, cea de deasupra avînd la mijloc o gaură cilindrică pe unde se introduce minereul. În micile exploatări țărănești ea s-a utilizat de obicei iarna, cînd apele rîurilor erau înghețate.

Minereul măcinat ieșit de la piauă sau de la rîșniță se spăla din nou pentru ca aurul liber să se separe complet de corpurile străine. Spălarea ține de cea mai veche metodă de obținere a aurului, care la noi, probabil, precede începuturile mineritului, alegerea de pepite și prelucrarea nămolurilor și nisipurilor aurifere, cu ajutorul apei, prin decantare, folosind proprietatea aurului de a fi mai greu decît celelalte corpuri străine.

Apele bogate în aluviuni și nisipuri aurifere au fost exploatare intens nu numai în antichitate ⁵⁸ ci și în evul mediu ⁵⁹, după cum ne spun D. Cantemir ⁶⁰, Fr. Grisellini ⁶¹ și alții, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe tot cuprinsul țării, atît în Transilvania și Banat cît și în Oltenia, Muntenia și Moldova. Acolo unde sursele au fost mai bogate, s-au exploatat și în prima jumătate



Fig. 7. — Rîșnițe. a-b, pentru minereurile de cupru (material arheologic) — după C. Niculescu-Olin. c — pentru minereurile de aur, prima jumătate a sec. al XX-lea Roșia Montană, rn. Cîmpeni.

⁵⁷ Pînă în secolul nostru s-au folosit în micile exploatări țărănești din M. Apuseni pe lîngă marile ștampuri acționate hidraulic și ștampuri manuale de diferite dimensiuni și capacități.

⁵⁸ G. Téglás, *Ungarische Revue*, 1889, p. 329; V. Christescu, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ C. Șerban, *Contribuții la istoria meșteșugurilor din Țara Românească; țiganii aurari în sec. XVII–XVIII*, în „Studii, rev. de istorie”, 2, XII, 1959; aurul se extrăgea din Olt, Motru, Gilort, Lotru, Jiu, Argeș, Topolog, Dîmbovița, Ialomița.

⁶⁰ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București.

⁶¹ Fr. Grisellini, *Istoria Banatului timișan*, p. 266, 295. Aurul în Banat se extrăgea din apele rîurilor Almáj, Nera, Bolvașnița etc.

⁶² I. Haiduc, *op. cit.*, p. 201; Popa Ilie, *Mineritul de aur din Roșia Montană, extras din „Analele minelor din România”*, 1936; Ion Abrudeanu-Russu, *Aurul românesc — istoria lui din vechime pînă azi*, București, 1933.



Planșa III. — Metode arhaice pentru cules aurul din nisipurile aurifere, Bistrița „aurie”
 a, b — obiele și cioareci din piele de oaie; c, d — ciur și crivă din piele de oaie. După Romulus Vulcănescu.

a secolului nostru⁶². Arheologic s-a constatat că multe din aceste ape au fost exploatate încă din epocile preromane⁶³; asupra metodelor folosite atunci nu avem nici o știre scrisă. Strecurătoarea din ceramică acoperită cu un strat de cuarț din colecția Muzeului Bruckenthal atestă un procedeu străvechi de sedimentare a firicelelor de aur, care în multe regiuni ale țării s-a folosit pînă în secolul al XX-lea. Pentru ca impuritățile să se separe de aur, vasului i se imprima o mișcare specifică, după cum aflăm și de la Pliniu⁶⁴. În zona Munților Apuseni această separare se realiza cu ajutorul unor albioare-*trocuțe* — din lemn, înlocuite cu timpul de *șaitroc*, unealtă în formă de făraș, adusă în Transilvania de coloniștii germani.

Cercetările etnografice efectuate în regiunea superioară a Bistriței moldovenești, căreia localnicii i-au dat numele de Bistrița „aurie”, au identificat metode și mai simple de extras aurul din nisipul râului⁶⁵. Se intra în apă cu *cioareci* sau *obiile* din piele de oaie (Planșa III, a, b), agitînd nisipul aurifer, astfel încît sclipele de aur se lipeau de miț, pe care apoi cu un *pieptene de lemn* le adunau și le topeau într-un vas de gresie, formînd *bofuri* de aur. Metoda înfășurării în jurul picioarelor cu bucăți de piele de oaie s-a practicat și în alte regiuni⁶⁶. După părerea noastră este cea mai veche metodă folosită la obținerea aurului, anterioară metodelor de lucru și instrumentelor venite din sud sau aduse de romani.

Tot pe valea Bistriței localnicii foloseau la extragerea aurului din apele râului un ciur confecționat din piele de oaie (Planșa III, c) prin care se strecura nisipul aurifer, sclipele de aur prinzîndu-se de miț. Pentru obținerea unei cantități mai mari de aur foloseau un ciur mare, dreptunghiular, fixat pe patru picioare — *crivă*⁶⁷ (Planșa III, d).

Izvoarele antice ne furnizează o serie de știri în legătură cu mijloacele folosite la extragerea aurului, ce se bazau pe proprietatea acestuia de a fi mai greu decît celelalte impurități. De la Diodor cunoaștem un instrument rudimentar întrebuițat în Egiptul antic: „...Oameni pricepuți iau piatra măcinată spre a o supune ultimei operații: o freacă anume pe o scîndură lată și ceva înclinată, în timp ce varsă pe ea apă. Pămîntul se descompune în apă și plutește peste scîndura aplecată, aurul însă, din cauza greutății rămîne pe loc.”⁶⁸

Pînă în secolul al XX-lea putea fi găsit în inventarul spălătorilor de aur un instrument asemănător cu cel descris de Diodor, un scaun făcut din scînduri lungi de 2—2,5 m. și lat de 0,60—0,80 m., înclinat pe patru picioare și acoperite cu trei sau patru bucăți de pînză scămooasă așezate

⁶³ V. Pârvan, *Pénétration hellénique et hellénistique dans la vallée du Danube*, Buc., 1925, p. 17.

⁶⁴ Pliniu, XXXIII, 32.

⁶⁵ Romulus Vulcănescu, *Lucrări artistice în metal, os și piatră*, cap. din vol. *Arla populară pe valea Bistriței*, în curs de apariție.

⁶⁶ Informații culese în jurul localității Săcărlimb, reg. Hunedoara, de cercetătoarea Lucia Mureșanu, de la Institutul de etnografie și folclor.

⁶⁷ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*

⁶⁸ Diodor, III, 12—13.

transversal. De foarte multe ori se folosea doar scîndura goală pe care se făceau 10—12 creștături oblice. Nisipul aurifer luat cu lopata se așeza la capătul de sus și se turna peste el apă; corpurile străine alunecau în jos, iar aurul rămînea prins de bucățile de pînză. În Munții Apuseni purta numele de *hîrloste*⁶⁹ (fig. 8).



Fig. 8. — Spălarea nisipului aurifer pe Valea Arieșului.
(Colecția Muzeului Tehnic — București).

Vechimea folosirii acestui instrument în regiunile noastre, dacă a fost adus de romani sau este anterior venirii lor aici, nu o putem încă stabili, cert este că a cunoscut o largă răspîndire la noi, în epoca feudală era cunoscut în toate exploatările de acest gen din Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia, fiind remarcat și de călătorii străini în trecere prin țările române⁷⁰.

⁶⁹ Popa Ilie, *Mineritul de aur la Roșia Montană*, p. 8.

⁷⁰ Fr. Griselin, *op. cit.*, p. 295; vezi și C. Șerban, *Contribuții la istoria meșteșugurilor din Țara Românească ...*, p. 131—136.

Derivate din această formă, în cercetările etnografice întâlnim : *vălăul* și *hurca*, instrumente folosite la spălarea și concentrarea minereului aurifer măcinat la șteamp. *Vălăul* este un fel de masă înclinată, lungă de cca. 1,30 m. și lată de 1m., prevăzută cu doi pereți laterali. Cu ajutorul unui canal așezat transversal la partea de sus, se trece un curent de apă care spală minereul pus pe vâlău. De obicei lucrează doi oameni : unul cu ajutorul unei greble—*dîrg*—agită materialul, iar altul trage în heleşteu materialul steril. *Hurca* se compune din două părți : o ladă care la partea superioară este formată dintr-o placă de lemn de fag cu găuri, numit *ciur*, pe care se așază materialul ce se agită cu ajutorul *dîrgului* și a unui șuvoi de apă. Nisipul aurifer cade prin clur pe fundul hurcii înclinat, acoperit cu patru, cinci bucăți de pînză așezate transversal, de care se prinde aurul iar restul curge pe un plan înclinat.

Scriitorii antici⁷¹ vorbesc în operele lor despre sisteme mari de spălare a minereurilor aurifere, sisteme pe care romanii le-au folosit în M. Apuseni, ale căror urme dăinuie și astăzi, numite de localnici *jegură*. Apa se aduna pe culmi în rezervoare speciale din care se prăvălea prin canale sub forma torenților ; pe parcursul lor se așezau garduri din nuiele sau spini care rețineau firisoarele de aur.

De asemenea, în antichitate se cunoștea și aplica principiul amalgamării aurului ; în regiunile noastre este atestat documentar doar din vremea romanilor care au exploatat minele de mercur de la Zlatna⁷². Amalgamarea aurului a fost practică în M. Apuseni pînă în secolul nostru în exploatările țărănești, după un sistem pomenit și de scriitorii antici. Minereul aurifer măcinat la piuă sau în rîșniță era amestecat cu mercur și apoi ars în foc⁷³, cu care ocazie aurul se separa de argint.

În ceea ce privește *prelucrarea minereurilor de cupru și fier*, mărturiile scriitorilor antici sînt mult mai sărace, doar urmele arheologice⁷⁴ care ne-au mai rămas sînt ceva mai explicite. Prin natura acestor minereuri, prelucrarea lor era mult mai dificilă căci necesita acumularea și însușirea unor cunoștințe tehnologice mai complicate⁷⁵. Astfel, minereul de cupru după ce se sfărîma cu ajutorul ciocanelor era rîșnit și spălat în albiile de lemn pentru îndepărtarea corpurilor străine, după care era supus procesului de reducere prin prăjire. Cel mai simplu procedeu de reducere

⁷¹ Strabon, III, 2—9 ; V. Christescu, *op. cit.*, p. 19.

⁷² I. Haiduc, *op. cit.*, p. 80, 215.

⁷³ Plinius, XXXIII, 19 ; Strabo, III, 2, 8 ; Ilie Popa, *Mineritul de aur din Roșia Montană*, p. 6.

⁷⁴ *Istoria României*, vol. I, p. 403 ; vol. II, p. 61 ; SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211 ; SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694 ; *Materiale și cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233 etc.

⁷⁵ În antichitate, datorită nivelului scăzut al forțelor de producție și greutatea tehnologică întîmpinate, cele două operațiuni, extracția și prelucrarea minereurilor, erau inseparabile, minerul fiind în același timp și topitor și fierar, fapt care a făcut ca multă vreme numărul celor care posedau aceste cunoștințe să rămînă foarte restrîns. O dată cu dezvoltarea forțelor de producție, pe măsura extinderii exploatărilor miniere și creșterii numărului brațelor de muncă, mai ales în epoca romană, se produce, prin specializare, separarea acestor operațiuni, cu toate că teritorial rămîn încă pînă în sec. al XVII-lea alăturate. Vezi și : D. Prodan, *Producția fierului pe domeniul Hunedoarei în sec. XVII*, în „Anuarul Institutului de istorie din Cluj”, tom. I—II, 1958—1959, p. 41.

a minereurilor de cupru ⁷⁶ era prăjirea în grămezi, așezându-se alternativ straturi de minereu sfărîmat și lemne. Arderea putea ține cîteva săptămîni, pînă se oprea de la sine, neavînd nevoie de o supraveghere specială și de cunoștințe tehnice deosebite, pentru reducerea minereurilor de cupru fiind necesară doar o temperatură de 700°—800°. Acest procedeu se folosea chiar și atunci cînd minereurile de cupru erau reduse în cuptoare speciale pentru ca sulful să fie îndepărtat în proporție cît mai mare. În sec. al XVII-lea renumita aramă obținută în topitoarele de la Baia de Aramă care funcționau încă din timpul lui Mircea cel Bătrîn și despre care Paul de Alep spunea că „e cea mai bună și mai curată” ⁷⁷ era supusă acelorași operațiuni: „Un lucrător pune incontinuu pe foc cărbuni și mineral de cupru. Aceste focuri sînt întreținute cu cea mai mare grijă și muncă, atît ziua cît și noaptea, pînă ce cuprul e cu desăvîrșire topit și se scurge de la sine într-o groapă săpată în pămînt. Îndată ce se răcește, el îl crapă în bucăți mici și-l transportă afară. Apoi așează un strat de lemn de salcie și plop și unul de bucăți de metal, alternativ, pînă ce formează o grămadă mare, căreia îi dau foc de pe patru părți și o lasă să ardă și ziua și noaptea, pînă ce s-a ars de tot. Apoi strîng metalul și îl pun pentru a doua oară în foc într-alt loc; astfel continuă de șase ori...” ⁷⁸.

Reducerea propriu-zisă a minereurilor de cupru și fier era asemănătoare; ea se realiza în cuptoare de diferite tipuri, săpate total, parțial sau deasupra pămîntului. Erau folosite scurt timp, fiindcă din cauza arderii se distrugeau ușor. Din cîte cunoaștem, încercările de tipologie ale literaturii de specialitate occidentală ⁷⁹, care s-au ocupat cu aceste probleme nu au putut duce la stabilirea unei cronologii a folosirii acestor tipuri de cuptoare în epoca romană; în aceleași timp și loc folosindu-se două sau chiar trei tipuri. Cel mai simplu tip era cuptorul în formă de groapă, de dimensiuni mici, căptușit cu bucăți de piatră, lipite cu pămînt, în care minereul ardea amestecat cu lemne și diferite adaosuri, nisip etc. ⁸⁰ Pe teritoriul României nu avem pînă acum documentate arheologic pentru epoca bronzului cuptoarele de redus minereurile de cupru. Avînd în vedere bogăția naturală în acest minereu a regiunilor noastre, precum și numărul mare de arme, unelte și podoabe de bronz descoperite, putem presupune existența lor, mai ales pentru perioada sfîrșitului epocii bronzului și începutul primei epoci a fierului.

În schimb, începînd cu epoca fierului descoperirile se înmulțesc. Pentru reducerea minereurilor de fier dacii foloseau același tip de cuptor ca cel descris mai sus, săpat în pămînt, de formă cilindrică, înalt de cca. 0,60 — 1m. Obținerea temperaturii necesară reducerii minereului de fier se realiza prin introducerea unui curent de aer în cuptor cu ajutorul țevei de suflat ⁸¹. După reducere se deschidea partea superioară a cuptorului și se scotea lupa metalică.

⁷⁶ C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 63—64, 68.

⁷⁷ Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Țările Române*, București, 1900.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 182—185.

⁷⁹ Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römische Kaiserzeit*, Upsala, 1937.

⁸⁰ C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 69.

⁸¹ *Materiale și cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233.

Aproape în toate aşezările geto-dacice, începînd mai ales din a doua epocă a fierului pînă tîrziu în secolele III — IV e. n., găsim urme de zgură și lupe de fier sau cupru, fapt ce dovedește o intensă prelucrare locală a metalelor⁸². La Grădiștea Muncelului,⁸³ pe terasa unde s-a descoperite atelierul de prelucrat fierul și bronzul, s-au găsit opt cuptoare de formă aproximativ pătrată sau rotundă, cu pereții din piatră sau lut, construite la suprafața solului pe o bază de pietriș de stîncă înaltă de cca. 20 cm., pe suprafața căruia s-a așternut un strat subțire de pămînt galben. În jur s-a găsit mult cărbune din lemn de fag, bucăți de zgură de fier și cupru, minereu și chiar metal. De altfel, nu întîmplător, centrul puterii dacice și cel al administrației romane va fi fost stabilit în regiunea muntoasă a Hunedoarei, aproape de zăcămintele de fier, cupru, aur și argint.

O dată cu cucerirea romană, extragerea și prelucrarea metalelor se intensifică. Romanii aduc în Dacia o tehnologie mai avansată; se folosesc tipurile de cuptoare așezate deasupra solului pe înălțimi, avînd de jur împrejur orificii pentru curent, precum și cuptoare săpate în pămînt, în care aerul era introdus cu ajutorul foalelor de mînă. Metalul redus se scurgea din cuptor într-o groapă alăturată (Planșa IV, a, b). În epoca romană, la arderea minereurilor se foloseau cărbunii de lemn (mangalul)⁸⁴, obținuți probabil prin sistemul bocșelor. Pînă în sec. al XX-lea, populația rurală din jurul marilor centre metalurgice ca Hunedoara sau Reșița era specializată în cărbunărit; cărbunele îl vindeau uzinelor metalurgice, fapt ce explică de ce astăzi zone ca cea a Pădurenilor (Hunedoara) sînt complet despădurite.

Datorită împrejurărilor vitrege prin care au trecut regiunile noastre începînd mai ales cu sec. al V-lea e. n., populația daco-romană a fost nevoită să-și părăsească aşezările retrăgîndu-se în locuri ferite, unde își va fi continuat vechile activități, bineînțeles, cu posibilități mult mai reduse decît în epocile anterioare. În privința prelucrării metalelor constatăm o sărăcie mare a informațiilor, fără a se putea vorbi însă de o încetare a practicării acestui meșteșug⁸⁵. În cuprinsul aşezărilor sătești din regiunile bogate în minereuri vor fi existat oameni specializați în extragerea și prelucrarea lor pentru satisfacerea nevoilor locale și mai puțin pentru schimb; uneltele de fier, în special cele agricole descoperite în aşezări de certă proveniență locală, vin să ilustreze acest lucru.

Comparativ cu această perioadă, meșteșugul prelucrării metalelor ia avînt începînd cu sec. al X-lea e. n., descoperirile de la Dridu, Bucov, Buftea, Ciurelu, Garvăn-Dinogeția, Capidava, Păcuiul lui Soare⁸⁶ sînt

⁸² Săpăturile de la Poienestii, în: *Materiale*, vol. I, p. 252; Săpăturile de la Țifești: *Materiale*, vol. VIII, p. 525; Săpăturile de la Stîncrăeni, *Materiale*, vol. VI, p. 861; Sondaje efectuate de Muzeul Regional din Sf. Gheorghe; *Materiale*, vol. VIII, p. 336.

⁸³ SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211.

⁸⁴ Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römischen Kaiserzeit*, Upsala, 1937.

⁸⁵ Din sec. al VI-lea e. n., se cunoaște cuptorul de redus minereul de fier de la Histria din cartierul economic, construit deasupra solului din piatră care, probabil, prelucra minereurile locale dobrogene.

⁸⁶ *Istoria României*, vol. II, p. 25; Săpăturile de la Dridu în: *Materiale*, vol. VI, p. 599; *Materiale*, vol. VIII, p. 661; Săpăturile de la Bucov: *Materiale*, vol. VI, p. 567—569; Șantierul arheologic Garvăn-Dinogeția: *Materiale*, vol. IV, p. 205.

edificatoare în această direcție, atelierele de aici prelucrau fie minereurile locale, ca în cazul așezării de la Garvăn ⁸⁷, fie minereurile aduse pe calea schimbului.

Caracteristic acestei perioade este tipul de cuptor îngropat în pantă, ca un cotlon, cu gura de alimentare la nivelul solului, cu sau fără canal de scurgere a metalului într-o groapă alăturată, avînd capacitatea destul de mică, construit cu mijloace locale modeste, activizat prin introducerea unui curent de aer cu ajutorul foalelor de mînă făcute din foi de piele de animal și dintr-un tub de ceramică, fier sau lemn. Astfel de cuptoare au fost identificate arheologic într-o serie de așezări ca cele de la Bîrlad și Hlincea-Iași ⁸⁸ (Planșa IV,c).

Despre o specializare în domeniul extracției și reducerii minereurilor de fier și cupru poate fi vorba abia în sec. al XVII-lea, cu excepția unei scurte perioade de avînt de la sfîrșitul sec. al XIV-lea și începutul sec. al XV-lea pentru Țara Românească ⁸⁹ și din a doua jumătate a sec. al XV-lea pentru Moldova ⁹⁰, datorate intervenției puterii domnești în exploatarea minelor. Se produce o diferențiere între exploatările de pe domeniile domnești unde se foloseau mijloace și procedee tehnologice avansate, printre care cea mai însemnată a fost forța hidraulică și exploatările țărănești rurale din regiunile bogate în minereuri, în funcție de nevoile locale legate în special de necesitățile agriculturii. Aici se foloseau mijloace tehnice rudimentare de tradiție feudal timpurie, cu o productivitate scăzută, așa cum reiese din descoperirile de la Tîrșor ⁹¹ sau Negoiești (com. Porcești, rn. Roman) ⁹², vînzîndu-și apoi produsele pe piață. Cu timpul, datorită intervenției tot mai accentuate a puterii domnești și mănăstirești în exploatarea bogățiilor subsolului, țărani pierd posibilitatea exploatării acestora, fapt ce explică dispariția tuturor formelor de cultură materială legate de extragerea și reducerea minereurilor de cupru sau fier din mediul rural încă, probabil, din cursul sec. al XVIII-lea. La această stagnare a contribuit în primul rînd înăsprirea dominației otomane, teama localnicilor de lăcomia turcilor ⁹³.

În privința Transilvaniei, bogăția în metale a acestei regiuni a constituit una din principalele cauze care au atras cucerirea sa de statul maghiar și casa imperială austriacă. Printre primele măsuri luate au

⁸⁷ I. Barnea, *Meșteșugurile în așezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 101—102.

⁸⁸ *Istoria României*, vol. II, p. 61; *Șantierul arheologic Hlincea-Iași*, în SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694.

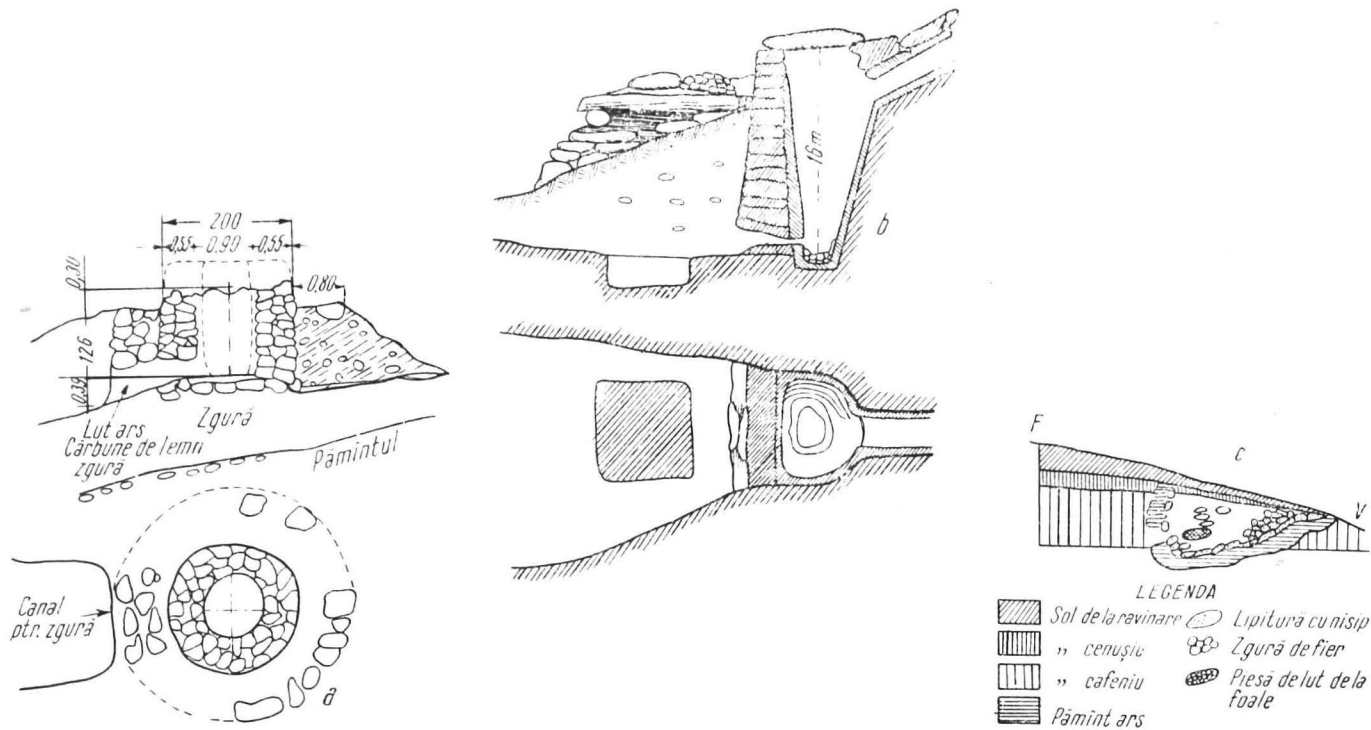
⁸⁹ Al. Ostașco, *Topitoarele de la Baia de Aramă din timpuri preistorice pînă la sfîrșitul sec. al XVII-lea*, în „Buletinul Politehnicii din București”, an XVIII, 1942, nr. 1—2.

⁹⁰ Trifu Martinovici, *Meșteșugul metalurgiei pe teritoriul cetății de scaun de la Suceava*, în SCIV, 1961, 2, p. 320—323.

⁹¹ *Materiale*, vol. V, p. 627; vol. VI, p. 742.

⁹² *Documente privind istoria României*, v. XIII—XIV. A. Moldova, I. p. 260; Șt. Olteanu, *Meșteșugurile din Moldova în sec. al XVII-lea în Studii și materiale de istorie medie*, 1959, vol. 3, p. 107—108.

⁹³ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1909, „Socotesc că munții noștri nu sînt lipsiți de darul obișnuit al munților, adică zăcămintele de minerale; însă...în timpurile noastre s-a opus moldovenilor cunoscuta lăcomie a turcilor și teama ca nu cumva căutînd ei bogății să piarză atît fondul cit și munca și fructul ei”.



Planșa IV. — Tipuri de cuptoare pentru redus minereurile de fier,

a — cuptor roman din Hüttenberg-Austria (după Schmid, Norisches Eisen; cf. Täckholm, Ulf). b — cuptor din Valea Caselor, Ghelar, reg. Hunedoara (Catalogue of the collections in the Science Museum South Kensington—Metallurgy, 1925, p. 13 — planul acestui cuptor a fost expus la Londra, în Muzeul Științific, cu specificația că are o vechime de peste o mie de ani). c — Secțiune într-un cuptor de la Hlincea — Iași, sec. al XIII-lea.

figurat și aducerea de instalații și coloniști din Europa apuseană pentru extinderea exploatărilor miniere. În privința Banatului, pînă în sec. al XVIII-lea cînd va intra sub directa administrare a casei imperiale austriace, această provincie a cunoscut o intensă activitate metalurgică avînd legături cu centrele metalurgice sîrbești⁹⁴.

★

Din analiza izvoarelor antice și a materialului etnografic de care am dispus, s-a putut constata cum într-un domeniu considerat mai puțin cunoscut, acela al prelucrării metalelor, se găsesc materiale îndeajuns de elocvente pentru a ilustra continuitatea practicării acestui meșteșug din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, cunoscînd pe parcursul dezvoltării sale perioade de avînt și decădere.

Asemănările și analogiile dintre diferitele tipuri de unelte, instalații sau procedee tehnologice întrebuintate atît la noi cît și la alte popoare, analogii care pentru unele perioade istorice merg aproape pînă la identitate, au dus la concluzia că prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate a reprezentat doar „un aspect regional al unui proces mai larg care cuprinde spații întinse din Europa⁹⁵”. În fond, aceleași necesități zilnice au făcut posibilă apariția lor pe o arie atît de întinsă și în funcție de stadiul de dezvoltare al societății respective și de posibilitățile economico-geografice avute la dispoziție au căpătat într-o măsură mai mare sau mai mică anumite trăsături specifice. Bineînțeles, aceasta nu exclude posibilitatea împrumuturilor de procedee tehnologice, instalații sau unelte mai eficace atunci cînd diferite popoare au venit în contact.

Aceste asemănări și analogii își mai găsesc explicația în însuși stadiul de dezvoltare al forțelor de producție antice, datorită căroră diversitatea uneltelor sau instalațiilor nu s-a putut ridica la o specializare mai avansată, ele putîndu-și găsi o largă aplicare în diverse domenii ale economiei, fapt ce s-a răsfrînt și asupra ritmului lent de perfecționare a lor pe parcursul a mii de ani. Astfel, uneltele de minerit se aseamănă între ele, indiferent că se folosesc la extracția aurului, argintului, cuprului, fierului, pietrei⁹⁶ sau sării⁹⁷. Același lucru îl constatăm și din analiza tipurilor de cuptoare de redus minereurile de fier și cupru asemănătoare cu cuptoare de ars var, de obținut catrană⁹⁸, sau de ars oale. Este vor-

⁹⁴ Virgil Birou, *Exploatarea minieră din M. Cărășeni în sec. XVIII, vîntură de cercetători străini*, în *Studii și articole de istorie*, II, 1957; Ștefan Chicoș, *Industria siderurgică-metalurgică în România*, în Ed. Analele Statistice și Economice, 1925.

⁹⁵ *Istoria României*, vol. I, p. 94.

⁹⁶ Gr. Florescu, *op. cit.*, p. 6-8; R. O. Maier, *Vărăritul, o străveche ocupație a locuitorilor din Munții Apuseni*, comunicare ținută la Congresul de antropologie și etnografie de la Moscova, august, 1964.

⁹⁷ M. Stamatiu, *Istoricul metodelor de exploatare a zăcămintelor de sare din România* în „Analele Academiei Române, Memoriile sect. științifice”, seria III, tom. XVIII, Mem. 16, București, 1943; Aurora Ilieș, *Știri în legătură cu exploatarea sării în Țara Românească pînă în veacul al XVIII-lea* în *Studii și materiale de istorie medie*, 1956, vol. I.

⁹⁸ Indicații pentru obținerea catranului în antichitate aflăm de la Pliniu, XVI, 16, I; Strabon, V, 12; I. Vasilescu, *O străveche industrie uitată în Carpați* - bozăria, București, 1945; cuptorul de obținut catrană se aseamănă cu cel de redus minereurile, săpat în pămînt, lutuit, cu un canal de scurgere într-o groapă alăturată.

ba aici, de unul și același tip de cuptor ce funcționează pe baza aceluiași principiu de ardere și care a suferit unele modificări de detaliu în funcție de natura materialului de prelucrat. Nu rareori s-a putut constata etnografic folosirea cuptoarelor de ars cărămizi sau oale la obținerea varului și invers. O descoperire de la Doboșeni (rn. Odorhei) semnaleză că dacii din epoca fierului foloseau cuptoarele de redus minereurile de fier și la arderea pietrei de var⁹⁹.

Confruntarea comparativă a materialului etnografic furnizat de izvoarele antice cu cel contemporan nu urmărește găsirea unor forme identice cu cele de acum două, trei mii de ani, preluate și transmise aidoma din generație în generație, ci doar de tipuri de unelte, instalații sau procedee tehnologice care prin utilitatea și prin eficacitatea lor și-au găsit într-o măsură mai mare sau mai mică aplicare secole de-a rândul, întâlnindu-se azi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Acest lucru a fost posibil în condițiile economiei naturale închise de tip feudal care a durat multă vreme la noi și în care mica gospodărie țărănească, cu puținele ei resurse materiale avute la dispoziție, le-a folosit.

Concluziile ce se pot desprinde din analiza materialelor de care am dispus la întocmirea acestei lucrări vin să sublinieze în primul rând vechimea și neîntrerupta continuitate a practicării meșteșugului de prelucrare a metalelor în aceste regiuni. Ele se alătură numeroaselor dovezi scoase în evidență de arheologi, istorici și etnografi, care demonstrează continuitatea de viață a populației băștinașe daco-romane pe teritoriul României, ce a transmis urmașilor experiența de muncă și de viață acumulată veacuri de-a rândul.

ETHNOGRAPHIC DATA ABOUT THE PROCESSING OF METALS IN ANCIENT SOURCES

The work tries to elucidate a series of less known or unknown problems concerning the processing of metals in ancient times on the Rumanian territory, with the aid of some contemporary ethnographic materials and of ancient vestiges. The natural favourable conditions have probably made possible the processing of metals at the end of the neolithic period and although the written sources are very poor, the numerous tools, weapons, adornments, the epigraphic texts and particularly the vestiges of old Dacian and Roman exploitation testify an intense processing of metals in these regions.

The article studies the first two stages of the metallurgic process: the extracting and processing of gold, silver, copper and iron ores which are extracted in different proportion in Transylvania and Banat, as well as in Walachia, Dobroudja and Moldavia, analyzing separately

⁹⁹ *Materiale*, V, p. 233.

the methods of extraction employed (particularly the method of fire and water), the different systems of extraction (by wells and galleries), the mining tools, the installation and the method used for the washing of the sand and gold alluvions, the types of ovens for copper and iron and so on. It was thus possible to observe that indifferently of all kinds of ore, the methods of extracting and of moulding the ore were generally the same, corresponding to the level of development of the production forces of the ancient economy, the perpetuation of many elements till our times being due to the slow rhythm of improvement in the natural closed economy conditions of feudal type.

It was thus possible to establish from the analysis of the ancient sources and of the contemporary ethnographic material the continuity of exercising the trade of the processing of metals from the most ancient times till now, which along the way of its development passed through periods of progress and of decay, phenomenon which was possible only in the conditions of a continuity of life and working of the Daco-Roman people on the Rumanian territory.

DE LA CÎNTECUL DE LEAGĂN LA DOINĂ

MARIANA KAHANE

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

2—VI—1965

Cu prilejul lucrării mele de diplomă, prezentată în anul 1952, oprindu-mă într-unul din capitole asupra cîntecului de leagăn, relevam în cursul analizei structurii melodice apropierea acestuia de doină. E vorba, bineînțeles, de doină ca specie muzicală. Am păstrat remarcă de atunci în cadrul destinat inițial, cu intenția de a reveni cîndva asupra ei.

Citirea ulterioară a studiului *Considerații despre doină*¹ de Ovidiu Papadima mi-a re-deșteptat dorința de a relua acest subiect.

În capitolul *Doină — cîntec de leagăn*, din acest studiu, se fac prețioase observații menite a evidenția legătura strînsă dintre cele două realizări ale liricii noastre populare. Demonstrația autorului se axează pe textul poetic, pe vocabularul popular și pe o serie de date descriptive referitoare la prilejul de cîntare. Concluzia subliniază că „viața artistică a doinei se împletește... strîns cu cea a cîntecului de leagăn în folclorul nostru”².

Susținerea ideii și cu contribuții de ordin muzical, care să întregască argumentația, mi-a părut, de aceea, cu atît mai utilă.



Din punct de vedere melodic, cîntecul de leagăn nu prezintă o situație unitară în cuprinsul țării. Repertoriul genului cuprinde 2 categorii de melodii :

- a) Melodii tipice pentru gen.
- b) Melodii care aparțin altor genuri sau specii, îmbinate cu tot felul de texte lirice, și pe care se cîntă și texte de leagăn. (În timpul legănării se execută și cîntece din repertoriul liric general).

¹ Apărut în „*Studii și cercetări de istorie literară și folclor*”, an IX, (1960), n-rele 2 și 4, p. 309—329 și 627—669.

² Rev. cit., nr. 4, p. 629.

Cele din prima categorie sînt mai numeroase în Muntenia și Moldova, mai puține sau inexistente în alte părți. Culegerile de pînă astăzi le arată rar în unele regiuni din Transilvania, în Banat și Dobrogea.

În cea de-a doua categorie întîlnim :

1) Melodii de *cîntec propriu-zis*, în numeroase exemplare, realizate în structura diverselor stiluri regionale. Le întîlnim aproape în întreaga țară, foarte mult în Transilvania.

2) Melodii de *cîntec de joc*. Le întîlnim frecvent în Oltenia.

3) Melodii de *doină* — în Oltenia, Muntenia, Moldova.

4) Melodii de *bocet*. Acestea influențează uneori în sensul genului și formula inițială a textului poetic. În fg. 14.580 c din arhiva Institutului de etnografie și folclor, înregistrată în satul Feregi — raionul Hunedoara, de pildă, textul începe cu versul „Dragu meu, Zamfiru meu”, întocmai ca textele locale de bocet. (Urmează versul „Ia te culcă, culcă”.);

5) Melodii asemănătoare formulelor din *cîntecele și jocurile de copii*.



Melodiile tipice ale cîntecului de leagăn se caracterizează prin gingășie, simplitate și monotonie, trăsături corespunzătoare vechimii și funcției genului, menit a determina, prin intonațiile elementare și stereotipe ale melodiilor, încetarea treptată a activității cerebrale, instalarea toropelii și adormirea copilului.

Embrionul melodic tipic, originar, este simpla alternanță între două sunete, în succesiune coborîtoare, situate pe trepte alăturate (la distanță de ton) sau la interval de terță mică, realizată în ritm iambic. Celula melodică de bază, repetată, nu reprezintă altceva decît o recitare intonată, chiar fără intenția de a cînta, naturală în asemenea împrejurări, poate sugerată de legănarea însăși³.

Fiecare am auzit în fața oricărui leagăn aproape, la țară sau la oraș, îngîndindu-se în mod natural, fără intenție melodică, intervalul de secundă mare sau terță mică, repetat pe silabele „nani, nani, nani...”, sau pe vocală : *ă, ă, ă...* (*a, a, a...*) sau pe consoană : *m, m, m...* :



³ Ideea cadențării legănării este relevată de G. Breazul în *Patrium Carmen*, în vol. *Muzica românească de azi*, Cartea Sindic. artiștilor instrumentiști din România, București, 1939, p. 120—121.

Această înginare sfirșește adeseori prin ridicarea glasului, în parlato, ca în exemplul care urmează :

fg. 7953 a
Culeg. E. Comișel, 1939
Tr. M. Kahane

Scheia — Suceava — Suceava
Inf. Mina Seferovici



Alternarea liberă a terței cu secunda, proprie exemplului de mai sus, trădează, o dată cu execuția vocală semiparlato, insuficient precizată intonațional, originea recitativă a melodiei.

Aceasta este cea mai spontană, mai elementară vocalizare a legănării, aflată abia în pragul cîntării propriu-zise, avînd strict caracter funcțional, de influențare fiziologică, și nu caracter artistic. Ea generează, însă, cîntarea.

Un pas mai departe îl constituie încheierea acestei înginări printr-un embrion de recitativ recto-tono, ca în următorul cîntec de leagăn ilfovean :

Din Emilia Comișel, *Curs de folclor, an II*, 1951—1952, lecția „Forma cîntecului popular” (curs dactilografiat).



În acest timp, în decursul repetării monotone a aceleiași intonații simple, gîndul celei ce îngină legănînd copilul este liber să zboare, găsindu-și în acest cadru unul din prilejurile cele mai propice lirismului.

Dintr-o astfel de intonație elementară se dezvoltă străvechea noastră melodie lirică, doina. Formula melodică inițială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanță descendentă a două sunete aflate la distanță de trepte alăturate (secundă mare) sau de terță mică, realizată tot în ritm de tip iambic în majoritatea cazurilor, sunînd de aceea întocmai ca o evocare a cîntecului de leagăn.

Greutatea psihologică și artistic-expresivă a începutului unei melodii este mare și faptul că doina debutează atît de des cu formula specifică a cîntecului de leagăn este cît se poate de semnificativă. Ea își reeditează, parcă, astfel, de fiecare dată sursa, evoluînd apoi într-un contur de o structură motivică mai diferențiată, mai bogată, conformă cu substratul emoțional mai complex pe care-l exprimă.

Dar această alternanță apare nu numai la începutul melodiei, ci și în partea sa medie, uneori insistent, și constituie una din formulele melodice distinctive ale speciei, avînd caracter general în cuprinsul țării, indiferent de diferențierile stilistice regionale pe care le manifestă melodică doinei. Și chiar dacă în unele forme mai evoluat ale doinei ea este oarecum estompată de pregnanța și preponderanța altor motive, faptul că persistă, totuși, și aci (parcă obsesiv) este elocvent.

De la unicul rînd melodic, mai mult recitat, pe care l-am citat în exemplele precedente, melodia se poate constitui și dezvolta treptat, printr-o mică variație, prin adăugarea unei simple celule identice, transpusă pe alte trepte, dînd un sfîrșit natural recitării, ca în acest exemplu :

fg. 9969 d
Culeg. E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Petra Preda, 20 ani

Hai-di na-ni pu-iul ma-mii
Pu-iul ma-mii ș-al co-coa-nii

Prin repetarea insistentă numai a acestui rînd melodic și concluzia cu un rînd melodic cu caracter recitativ, care parcă ar coincide cu oprirea lină a mișcării de legănare, după adormirea copilului, se ajunge la această melodie din comuna Măgurele :

fg. 9970 c
Culeg. E. Comișel, C. Brăiloiu, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I. Lenin — București
Inf. Petra Preda, 20 ani.

Hai-di na-ni, pu-iu ma-mii Pu-iul ma-mii ș-al co-coa-nii Vi-na peș-te
de mi-l creș-te Și tu ră-ță de-l răs-fa-ță Și tu somn de mi-l a-dormi

Trecînd peste variantele acestui tip, variante care constituie diverse trepte de dezvoltare a aceleiași melodii, facem cîțiva pași mai departe, o dată cu melodizarea mai sensibilă, mai expresivă a celulei elementare.

Alternanța treptelor de bază (*la-sol, la-sol*) poate deveni, prin ușoara lărgire ornamentală a celulei :

Apoi, motivul poate continua printr-un alt motiv, obținut prin inversarea și deplasarea celei :



Rîndul melodic astfel format poate fi repetat cu varierea cadenței. Se ajunge în acest fel la un cîntec de leagăn caracteristic prahovean :

fig. 6477 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1938
Tr. M. Kahane

Izvoare — Teleajen — Ploiești
Inf. Marcela Cernat



Această melodie se poate dezvolta și mai mult, punctul de plecare constituindu-l cea de-a doua celulă, care supusă unor modificări similare determină o lărgire a formei. Ca urmare, același cîntec de leagăn prahovean poate fi cîntat și în felul următor :

fig. 3861 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1935
Tr. M. Kahane

Hîrșă — Ploiești — Ploiești
Inf. Marița Gligore



Peste aceste modificări elementare pot interveni altele, atât de ordin melodic cît și ritmic, variind și dezvoltînd melodia din ce în ce mai mult : rîndului melodic format din alternanța celor două trepte, urmată de un salt ascendent al vocii, ca în ex. 2, i se poate opune un rînd în care motivul fundamental se dezleagă coborîtor, sau evoluează în recitativ :

fig. 1663 g
Culeg. I. Cocișiu, 1936
Tr. M. Kahane

Dodești — Bîrlad — Iași
Inf. Casandra Andronache, 10 ani



sau :

Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, p. 203 (Dobrogea — not. Gh. Breazul).

(11) *Repede*

Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii, Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii

Alternanța treptelor apropiate se poate rezolva prin deplasarea inferioară a celulei, după care se stăruie pe noua celulă, care generează rinduri melodice noi :

fig. 9976 a
Culeg. C. Brăiloiu, E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Tinca Matei

(12) *poco rubato*

Na-ni, na-ni pu-iul ma-mii ma-ii Vi-no peș-te de mi-l creș-te

Și tu ști-că de mi-l cul-că

Melodia poate debuta cu un scurt fragment recitativ, pentru a trece apoi la o altă bază motivică :

Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, I, p. 210 (Muntenia — not. Gh. Breazul)

(13) *Repede*

Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii, Na-ni, na-ni, cu mai-ca și cu mai-ca

Pre-cis - ta Să si-leas-că să te creas-că C-un dar să te dă-ru-ias-că etc.

Acestea sînt numai cîteva din posibilitățile melodice.

Successiunea ritmică iambică, cea mai frecventă, cea mai caracteristică, poate alterna cu cea trohaică, sau poate primi infiltrații pirice. În sfîrșit, melodia, evadînd din cadrul în general periodic al succesiunii ternare și al tempo-ului relativ constant, cedează și la capriciile imprevizibile ale parlando-ului rubato.

După cum remarcăm la început, ambianța emoțională a împrejurării, prielnică reveriei și interiorizării, favorizează din plin evaziunile lirice, care la un moment dat se răsfrîng în mod irezistibil asupra structurii melodico-ritmice, producîndu-se treptat o îndepărtare de cîntecul de leagăn propriu-zis.

De aceea, întrebarea dacă nu cumva lirica neocazională își află izvorul în cîntecul de leagăn devine foarte ispititoare.

În studiul citat, O. Papadima subliniază un fapt cunoscut și demn de reflecție: „E știut că cea mai mare parte a cîntecului liric popular la noi e cîntat de fete și de femei, e transmis de ele din generație în generație și adesea e creat de ele”⁴.

Observația este făcută în legătură cu obiceiul femeilor și fetelor de a interpreta tot felul de cîntece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului, dar ea este cu atît mai semnificativă pentru procesul alunecării din matca strictă a cîntecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii.

Revenind la structura melodică a cîntecului de leagăn, stăruim asupra faptului că motivele caracteristice, fundamentale, sînt alternanța coborîtoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar. Ambele sînt tocmai motivele de temelie ale melodicii doinei, care capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale acestei specii, formă de expresie străveche a liricii noastre populare.

În cîntecul de leagăn, distanța de terță mică sau distanța schimbătoare, cînd de terță, cînd de secundă, dintre sunetele care alternează este mai frecventă decît în doină, unde predomină distanța de secundă mare (deși există și cea de terță mică). Explicația stă în faptul că acest motiv este în cîntecul de leagăn mai aproape de vorbire și de determinantul său funcțional, are mai mult caracter arbitrar și imprecizie funcțională, în timp ce în doină el apare ca rezultatul unei conștiințe melodice mai cristalizate, al unei preferințe artistice.

Motivul caracteristic al alternanței treptelor apropiate se realizează în doină, ca și în cîntecul de leagăn, în ritm de obicei ternar, cu precumpănirea piciorului iambic sau de tip iambic (optime — pătrime, sau optime — pătrime cu punct, sau pătrime — doime și altele).

Cît privește recitativul (cu fundament recto-tono), îl întîlnim în doină și sub aspectul embrionar, ca în cîntecul de leagăn, dar mai ales amplificat, atît ca extindere, cît și ca varietate a prelucrării, ocupînd de obicei o mare parte a melodiei și devenind mijloc expresiv și dinamic esențial în structurarea acesteia.

La cele 2 motive fundamentale, distinctive, comune cu ale cîntecului de leagăn, doina și-a mai adăugat un inventar de formule proprii, cristalizate în practica tradițională, precum și o serie de motive libere, toate infinit de suple și expresive, supuse unor neîncetate prelucrări creatoare

⁴ Vezi nota 2.

în cursul interpretării, corespunzătoare spontaneității și diferențierii subtile a efuziunilor lirice. Prezentarea acestora depășește cadrul subiectului urmărit în aceste rînduri.

Iată un fragment de doină :

mg. 1936 c

Culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961

Tr. M. Kahane

Lupșa de Sus—Strehaia—Oltenia

Inf. Gh. V. Popescu, 72 ani

14 *Rubato*

Foa-ie ver-de de-o le-lea De-arvrea min-dra de-nar vi-za Ue-sa-ră mă ducla ea
Os-te nit cum oi pu-tea Os-te-nit și plin de a-pă Cum vin sa-ra de la sa-pă
Os-te nit și rupt de mun-că Cum vin sa-ră 'du-pe lun-că So-ro!

Datorită similitudinilor prin care se leagă cele 2 specii, un cîntec de leagăn fundat numai pe motivul alternanței treptelor apropiate, dezlegat prin mutația celulei la cvarta sau cvinta inferioară, urmat de recitativ final pe sunetul al doilea al motivului, devenit centrul funcțional al scării, cum este cazul în exemplul care urmează, apare ca o doină în germene :

fg. 2827 a

Culeg. C. Brăiloiu, 1930

Tr. M. Kahane

Runcu — Tg. Jiu — Oltenia

Inf. Maria C. Procopie, 25 ani

15

Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii, Na - ni, na - ni, pu - iul ma - mii

În paranteză fie spus, alternanța treptelor apropiate și ritmul iambic, atât de specifice melodiei legănatului, se transmit uneori și în

cîntecele a căror melodică îmbracă aspectul cîntecului propriu-zis, ca în acest exemplu transilvănean :

fig. 1058 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1929
Tr. M. Kahane

Drăguș — Făgăraș — Brașov
Inf. Măriuța lui Grozav

16 Rubato

ă Cul-că-le, co - pi - le mi - cu, Pi - nă vi - ne ma - mă -

la mă ă - - - - - frun-ză ă Hai-da lui - că.... etc.

(text neinteligibil)



Procesul de alunecare din sfera strictă a cîntecului de legănat în cîmpul atotcuprinzător al liricii se constată și în domeniul tematicii poetice a genului, indiferent de categoria de melodii pe care se cîntă textul.

Textele poetice cele mai simple și mai tipice se axează, bineînțeles, pe îmbierea la somn, pe tema copilului legănat, pe lumea păsărilor și animalelor, apropiată de cei mici :

fig. 9970 c
Culeg. E. Comișel, C. Brăiloiu, 1943

Măgurele — V. I. Lenin — Buc.
Inf. Petra Preda, 20 ani

„Hai-da nani,
 puu mamii,
Puiu mamii
 ș-al cocoanii.
Vino pește
 de mi-l crește,
Și tu rață
 de-l răsfață,
Și tu somn
 de mi-l adormi”.

De aici, gîndul poate aluneca pe cursul visurilor mamei, care-și vede copilul crescut, alergînd pe pajiște sau ajutînd-o în gospodărie :

G. Breazul *op. cit.*, p. 122 (Ștefănești—Drăgășani—Argeș—not. Gh. Fira)

„Nani, nani,
 puiu mamii,
 Culcă-mi-te mitițel
 Și te scoală măricel,
 Să te duci cu mielușei
 Pe cîmpu cu brebenei,
 Să te duci cu oile
 Pe cîmpul cu florile,
 Să te duci cu vacile
 Pe cîmpul cu fragile”.

sau :

F. A. 774
 Culeg. A. Voevidca, 1913

Gura Sadovei—Cîmpulung—Suceava
 Inf. Ana lui Nistor Toma

.
 „Să te văd umblînd în casă,
 Să șezi cu mama la masă,
 Să faci mamii trebușoară,
 Care ți-a fi mai ușoară ;
 S-aduci mamii surceluță,
 Apușoară c-o cofiță”.

În texte se pot infiltra, la un moment dat, imagini izvorîte din gîndurile, preocupările, grijile, activitatea, suferințele celor mari. Sfera tematică inițială se poate astfel dilua din ce în ce mai mult. Cîteva exemple :

Activitatea zilnică a părinților :

Disc 1357 I b
 Culeg. T. Alexandru, 1940

Dobric—Dej—Cluj
 Inf. Maria Iuga

„Ș-abua, puiuc de cuc,
 Că s-o dus mă-ta la plug ;
 Ș-abuă, puiuc de cioară,
 Că s-o dus mă-ta la moară”.

Munca părinților în condițiile exploatării omului muncitor :

Fg. 5404 b
Culeg. Ilarion Cocișiu, 1935

Albești—Sighișoara—Brașov
Inf. Floarea S. Vărvară, 67 ani

„Culcă, culcă, copil mic,
Că maică-ta-i la cîștig,
Tată-tu-i la iobăgit”.

Imaginea sîngeroasă a războiului în care-i dus tatăl copilului :

fg. 6248 a
Culeg. P. Carp, 1938

Tăuri—Tîrnăveni—Mureș-A.M.
Inf. Traian Baltă

„Are maica doi copii
Și și-i lealie și și-i loă
Pînă cînd să face zluă.
Hai tu pește
de mi-l crește
Și tu somn
de mi-l adormi ;
Hai tu mîță
și dă-i țîță.”
Taci copile, nu mai plînge,
Că și mie-mi poate-ajunge,
Că tată-tău-i la bătaie,
Unde om pe om să taie
Și să taie-n săbiele,
Sîngele pîrfu le mere.
De-ar da bunul Dumnezeu
Să scape bărbatul meu,
Să-și mai vadă satul său,
.....”.

Dezamăgirea fetei devenită mamă și părăsită de tatăl copilului :

Mg. 1983 g
Culeg. M. Kahane, E. Dolinescu, 1961

Lupșa de Sus—Strehaia—Oltenia
Inf. Elena Afrim, 76 ani

.....
„Nani, nani, pui dorit,
Fire-ar tat-tu-alimănit,
Că el m-a nenorocit,
Pentru-un pusti' de iubit.
.....” .

În ultimele 2 texte se vede clar cum, plecînd de la tema copilului, mama devine, pe parcursul cîntării, preocupată de problemele ei personale.

Exemplificarea ar putea fi cu mult mai diversă, dar, și în limita celei de mai sus se întrevede calea deschisă la capătul căreia cîntarea recurge la un domeniu liric mai larg, depărtat de tematica inițială, specifică prilejului.

Procesul are temeieri psihologice certe. El este comun domeniului poetic și celui muzical.

Desigur, ideea dezvoltării melodicii doinei din cea a cîntecului de leagăn necesită încă cercetare. În orice caz, legăturile strînse dintre doină și cîntecul de leagăn rămîn incontestabile.

FROM THE LULLABY TO THE "DOINA"

The author outlines the close link between the cradle-song and the *doina*, a common species of an age-old lyrical song, of a peculiar musical structure, specific to Rumanian folklore.

The introduction describes the great territorial diversity of this genre, pointing out that the verses of the cradle-songs are accompanied either by melodies specific to their genre, or by melodies pertaining to other genres (songs proper, dancing tunes, *doinas*, moanings, melodic formulae of children's songs). Moreover, while rocking the child, the singer often resorts to songs drawn from the general lyrical repertory.

After a brief characterization of the expressive attributes of the tunes specific to this genre, the writer analyses their melodic construction.

The typical, original melodic embryo resides in the simple alternation of two notes, in descending succession, situated at an interval of a major second or a minor third, performed in a iambic rhythm, utilizing certain typical syllables, vowels or consonants. This represents an elementary vocalisation natural to a rocking movement, an incipient form of song proper, appearing as an intoned recitation, with no express intention of singing, suggested perhaps by the rocking itself and having a strictly functional character of physiological influence devoid of any definite artistic preoccupation. However, this elementary vocalisation engenders a song. Examples 1, 2 and 3 illustrate some forms resulting from this melodic formula.

The *doina* too is the result of the melodic evolution of such an elementary intonation, which remains one of its characteristic motifs and its main initial formula (this pattern recurs steadily in the *doina* both in its melodic and in its rhythmic structure).

The article reproduces a number of examples depicting the development of the form and the melodious character of the lullaby, as well as the gradual separation from the initial nucleus (ex. 4—13) illustrating the tendency of moving beyond the rhythmic iambic cell with occasional incursions into the field of the *parlando rubato* system.

The emotional implications of child rocking, favouring the reverie and the intimate feelings, lead to lyrical effusions, which at times rever-

berate over the melodic-rhythmic structure, causing a gradual dissociation from the cradle-song proper. Whence the assumption that the cradle-song might be the source of the everyday lyric productions. A significant point in this respect is the fact that most interpreters of lyrical songs are women and girls, who in rocking the child resort to the general lyrical répertory.

The second fundamental motif, common to the lullaby and the *doina* is the recitative with a *recto-tono* basis.

The survey contains an illustration of a fragment of a *doina* (ex. 14), a lullaby that resembles a *doina* (ex. 15) and a song proper (another melodic species of lyric) with the verses of a lullaby, whose general outline initially evokes the motif of alternating close degrees (ex. 16).

The poetic texts of cradle-songs that are next reproduced, demonstrate the gradual transition from the strict thematic limits of the lullaby to a wider lyrical sphere, revealing the same process both in the evolution of the melody and of the poetic text.

The author concludes with the remark that although the study of the development of the *doina* and the cradle-song has not been exhausted and deserves further investigation, the close link between these two species proves their undeniable kinship.

DASCĂLI DE FOLCLOR AI LUI GEORGE COȘBUC

VASILE NETEA

Institutul de istorie, Bulevardul Aviatorilor, nr. 1, București

20—11—196

În biografiile și comentariile biografice consacrate lui George Coșbuc, începînd de la unele din cele mai vechi, scrise de ardeleni¹, și pînă la cele mai recente², se menționează întotdeauna, alături de amintirea mamei sale, preoteasa Maria, și numele rapsodului popular Tănăsucă Mocodean de la Hordou, primul dascăl al poetului, precum și al povestitorului de basme Ion Gorița.

În prima noapte după sosirea poetului la București, în toamna anului 1889, fiind găzduit de G. Bogdan-Duică și Ioan Rusu Șirianu, Coșbuc, mărturisește acesta din urmă, „ne-a povestit de satul lui... cum și-a petrecut la ospete, cum recita strigături... chiuituri și improvizatiunile ce fac țărani cu aceste prilejuri. Ne-a vorbit — adaugă Rusu — de șaga de pe la șezători și de bocetele de la înmormintări... în sfîrșit despre întreaga comoară de impresii ce o adusese cu sine din satul său, din munții Năsăudului”³.

Această comoară, pe care Coșbuc a adunat-o într-un lung șir de ani, și care se va reflecta apoi cu atîta vigoare și strălucire în opera sa, i-a fost înfățișată poetului, în elementele ei cele mai ispititoare, în primul rînd de către mama sa, și apoi de către renumiții cumetri ai vremii: Tănăsucă Mocodean și Ion Gorița.

Nici poetul și nici biografii săi nu i-au uitat.

Dintr-o convorbire avută cu George Coșbuc la 17 dec. 1904, Gh. Bogdan-Duică reține următoarele destăinuri ale autorului *Baladelor și*

¹ „Lucafărul”, Sibiu, 1905, nr. 8, p. 183, O.C. Tăslăoanu, *George Coșbuc, Schiță bibliografică*, repr. apoi și în volumul *Informații literare și culturale*, Sibiu, 1910, p. 40; „Lucafărul”, București, 1919, nr. 5, p. 95, Gh. Bogdan-Duică, *Cu George Coșbuc*; Octavian Goga, *Gheorghe Coșbuc*, Discurs de primire la Academia Română, 1923, repr. și în vol. *Precursori*, București, 1930, p. 88.

² Coșbuc, *Versuri* (cu un studiu introductiv de D. Micu), E.P.L., 1961, p. XVI—XVII.

³ „Lucafărul”, 1905, nr. 5, p. 183.

Idilelor : „Eu — precizează Coşbuc⁴ — îi spuneam mamei să-mi povestească poveşti. Mi-le spusese toate câte le ştia. În sat nu mai ştia pe nimeni să mai ştie altele. Auzise însă de Ion Goriţa dintr-un sat vecin că ştie poveşti. Ion Goriţa era un om gras ca un Falstaff. — De li-i vedea trecînd (îi zic eu mamei) să-l chemi la noi. O dată iată-l pe Goriţă că trece. L-am chemat — continuă Coşbuc — şi mi-a spus poveşti. *Filosofii şi plugarii* din „Tribuna” e de la Goriţa⁵, este făcută după ce mi-a spus el. De la el am şi altele”. Cerîndu-i-se precizări, poetul a adăugat : „Şi *Pe pămîntul Turcului* am auzit-o de la el⁶ şi am mai auzit una pe care Slavici n-a publicat-o.

— De ce ? a întrebat Duică.

— Nu ştiu ; era cam cu haz. Ceva indecent. Nu ştiu, eram eu prea tînăr, nedibaci, de nu putusem să acopăr indecenţele cum le-aşi putea acoperi azi, ori a găsit el altceva, nu ştiu”⁷.

În 1905, informat „verbal” de fratele lui Coşbuc, preotul Leon din Leşu, Octavian C. Tăslăoanu scria în „Lucaefărul” că „poetul în etate de 5 ani a învăţat a ceti şi a scrie de la un dascăl bătrîn, care îl ducea la şcoală în braţe. Dascălul era şi cantor la biserică şi-l chema Tănăsucă. Acesta i-a inspirat poetului primele versuri la etatea de 9 ani. Iată-le :

« Cînd Tănăsucă cîntă mai marilor voievozi

Toţi cîinii încep a bate din cozi »

O. Goga, în discursul său de recepţie, rostit în aula Academiei Române la 30 mai 1920, reluînd informaţia, sublinia şi el : „Copilul (Coşbuc) a învăţat mai întîi slovele la dascălul Tănăsucă, ajutorul părintelui, cîntăreţ de strană, care-l purta pe genunchi”.

⁴ „Lucaefărul”, 1919, nr. 5, p. 95.

⁵ „Tribuna”, Sibiu, 1884, nr. 188, *Filosofii şi plugarii* (după o poveste populară).

⁶ *Biblioteca populară a „Tribunei”*, 1885, nr. 17.

⁷ E vorba de poezia *Dric de teleguţă*, publicată abia în 1932 de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, p. 218—222. D. Micu, în ediţia menţionată, comentînd poezia *Dric de teleguţă* (p. 871), care, în realitate, nu e decît o anecdotă versificată, afirmă că aceeaşi anecdotă, „dezvoltată (însă) în ambianţa satului din preajma Bucureştilor şi în mediul ţărănesc”, se află şi în *O zezătoare la fară sau Povestea lui Moş Albu* de Anton Pann. „Probabil, conchide D. Micu, că G. Coşbuc a cunoscut anecdota lui Anton Pann”. „Probabilitatea” lui Micu e greu de admis. Coşbuc a afirmat destul de limpede că anecdota i-a fost povestită de Ion Goriţa care, fără îndoială, nu citise pe Anton Pann. D. Micu are însă perfectă dreptate cînd pune la îndoială posibilitatea că G. Coşbuc, în balada *Crăiasa Zînelor*, scrisă în 1888, să se fi inspirat din culegerea de *Poveşti ardelenesti* a lui Ion Pop-Reteganul, apărută concomitent la Braşov, în care se află un basm cu acelaşi nume, şi nu „direct de la sursă”, aşa cum afirmase Ion Breazu într-un studiu din 1948 („Studii literare”, Cluj, IV, 1948, p. 205—211 : *Izvorul folcloristic al baladei „Crăiasa Zînelor”* de Coşbuc).

Într-adevăr, ar fi greu de admis ca tînărul poet să nu fi cunoscut de acasă povestea pe care şi Ioan Pop-Reteganul o auzise „în Năsăud de la un păcurar” şi că ar fi dat peste ea numai citînd pe Reteganul.

Poezia lui Coşbuc trebuie să fi avut o gestaţie mai lungă decît scurtul interval, dacă va fi fost vreunul, dintre apariţia baladei lui Coşbuc („Tribuna”, 9/21 oct. 1888) şi *Poveştile* lui Reteganul apărute în acelaşi an. Cizelarea ei atît de stăruitoare şi de subtilă ne îndeamnă şi ea la aceeaşi concluzie. Să conchidem deci că şi *Crăiasa Zînelor* a fost auzită de la mama sa, de la Ion Goriţa sau de la Tănase Mocodean.

Alți istorici literari, utilizând informațiile culese din amintirile lui Gh. Bogdan-Duică și Iuliu Bugnariu⁸ reamintesc și dinșii cunoscutele întâmplări din copilăria lui Coșbuc: „În vacanțe nu-l mai indetulează istorisirile maică-si, și se ține după un om dintr-un sat vecin, pe nume Ion Gorița un fel de Falstaff burduhănos și jovial despre care se dusesse vestea că știe povești. De la acesta ar fi auzit *Filosofii și plugarii*. Se alipește și de un omuleț „supt la față ca o prună uscată” și „sărac ca vai de el”⁹, dar mare meșter la povestit, pe nume Tănăsucă Mocodean, dascăl la biserică și fost caporal pe vremea graniței. Cîntecul de strană al acestuia pare să-i fi sunat în ureche mai puțin dulce decît poveștile; atunci, împins de geniul satiric al familiei, compune [o] epigramă care-l va fi necăjit pe bietul Tănăsucă”.

În sfîrșit, D. Micu, în studiul introductiv al ediției sale, parafrazînd informațiile de mai sus, scrie și d-sa: „Pe lângă părinți, Coșbuc a avut ca primi dascăli pe Ion Gorița, un țăran corpolent și jovial, care i-a povestit, între altele, snoava cu *Filosofii și plugarii*, transpusă, mai tîrziu, de poet în versuri și pe Tănăsucă Mocodean, un biet om sfrijit... de la care învătă la vîrsta de 5 ani a citi și care îl ducea la școală în brațe. Bun povestaș și el, Tănăsucă era cîntăreț la biserică; în această calitate îi fu dat să trezească de timpuriu muza satirică a poetului, care îi prezentă, într-o bună zi, drept omagiu, [cunoscutul] distih”.

Nici Bogdan-Duică, nici Tăslăoanu, nici Goga și cu atît mai puțin D. Micu n-au putut cunoaște însă direct pe Ion Gorița și pe Tănăsucă Mocodean, orientîndu-se în afirmațiile lor numai după mărturisirile poetului și ale fratelui său, care de altfel sînt destul de sumare, iar ultimul punînd la contribuție amintirile lui Iuliu Bugnariu. Dintre toți biografii lui Coșbuc, singurul care l-a cunoscut personal pe dascălul de la Hordou, — trecînd peste Ion Gorița — și care a trăit în intimitatea lui, a fost acest Iuliu Bugnariu care, într-un articol din anul 1926, dedicat amintirii lui Coșbuc, i-a făcut lui Tănăsucă Mocodean un adevărat portret, deschizîndu-i larg porțile monografiilor literare.

Iuliu Bugnariu a fost în tinerețea lui Coșbuc învățător la Hordou și a adunat de acolo și din satele învecinate un întreg volum de balade publicate în anul 1892 sub titlul *Musa Someșană, poezii populare române din jurul Năsăudului*. A fost de asemenea și un harnic colaborator folclorist la „Tribuna” din Sibiu și la „Gazeta Transilvaniei”. O bună parte din baladele, orațiile și cîntecele populare publicate de Iuliu Bugnariu au fost culese din gura lui Tănase Mocodean între anii 1880—1890. În amintirile sale din 1926, vorbind despre anii copilăriei lui George Coșbuc, Bugnariu arată că poetul, pe cînd avea șapte ani, „cît era ziu-lica de mare avea pana și cartea tot în mînă”, iar seara „venea la el dascălul Tănăsucă Mocodean, fost caporal pe vremea graniței militare, un om mic de statură, supt la trup și față ca o prună uscată, sărac ca vai de el dar om cinstit și procopsit, după cum era lumea pe vremea aceia. Bietul Tănăsucă — precizează Bugnariu — îi spunea lui George povești

⁸ Iuliu Bugnariu, *Contribuții la viața și activitatea lui George Coșbuc*, „Arhiva Someșană”, Năsăud, 1926, nr. 6, p. 77—78.

⁹ Citatele sînt din *op. cit.*, a lui Iuliu Bugnariu.

despre romei și balauri, zâne și Feți Frumoși, Surgă-Murgă și Fata Florilor ș. a. pe care George le asculta cu deosebită plăcere. Tot ce auzea de la dascălul său Tănăsucă prindea repede-n minte și nu mai uita așa încît capul său era o adevărată colecție de basme și anecdote”.

Din această colecție de basme și anecdote auzite de la Tănase Mocodean, și, precum se știe, de la mama sa și de la Ion Gorița, s-a împletit marea confesiune literară publicată de Coșbuc încă din primii ani ai tinereții sale: *Atque nos*¹⁰.

Stîngăciile de formă și expresie — inerente oricărui debutant — l-au împiedecat pe Coșbuc a o reproduce în culegerile sale de versuri, dar cum ea reprezintă cea mai întinsă și mai convingătoare explicație literară a tinereții sale și totodată opiniile ferme ale poetului asupra spiritualității țaranului român, am considerat util să o republicăm în anul 1941, și să o prezentăm ca atare¹¹.

Comentariul făcut de noi poeziei *Atque nos* a atras atenția pătrunzătoare a eruditului critic și istoric literar Perpessicius, care l-a comparat cu însuși marele poem eminescian *Călin*¹², iar în recenta ediție alcătuită de D. Micu, ea a fost reprodusă alături de celelalte poezii din aceeași epocă ale lui Coșbuc.

Și într-adevăr, prin *Atque nos* ni se ridică perdeaua de pe cele mai emoționante amintiri ale copilăriei lui George Coșbuc, ni se indică una din etapele principale ale formației sale literare și, concomitent, însuși contactul său, după precizările lui Bugnariu, cu Tănase Mocodean și Ion Gorița.

Cităm :

„Iarna, cînd e lungă noaptea, s-adun finii și eumetrii
 Și-apoi povestesc de-a dragul, stînd pe lavițele vetrii,
 Despre crai cu steaua-n frunte, despre lei și paralei ...
 Oh, că mult îmi place mie să mă pun la sfat cu ei
 Și s-ascult ale lor vorbe, s-admir faptă glorioasă,
 Să-mi încure în minte firul din povestea cea frumoasă,
 Să văd ce distăinuește frasel cel îndătinat :
 „Cică-a fost, ce-a fost odată, cic-a fost un împărat”.
 Oh, îmi place mult povestea, căci poporul se deserie
 Singur el pe sine însuși în povești — și-mi place mie
 S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a deseric ;
 Ascultîndu-l, fără voie, parcă mă cuprinde-un vis
 Și-atunci eu mă pierd pe-ncetul pe-ale fantaziei valuri ;
 Văd cu ochii plăsmuirea vecinicelor idealuri,
 Și a tuturor acelor tipuri vii, pe care le-avem
 Și pe-a căror frunte pus-am mitologic diadem ;
 Văd cu ochii tot aceea, ce-a creat în zeci de veacuri

¹⁰ „Tribuna”, Sibiu, 1886, nr. 60—66.

¹¹ „Vremea”, București, 1941, nr. 599, Vasile Netea, *George Coșbuc*, repr. și în vol. *De la Petru Maior la O. Goga*, București, 1944, p. 207—221.

¹² Perpessicius, *Jurnal de lector*, București, 1944, p. 83.

Imaginațiunea noastră ; văd înamorate lacuri,
 Văd cîmpii cu ierbi de aur, stele văd cari povestesc,
 Brazi cu gemet, văi de lacrimi, flori, ce sub privire cresc,
 Văd zăbrele și prin neguri văd crăștile palute l...
 Apoi parcă tot înaint, prin regiuni necunoscute
 Și prin lumi de-alegorie ; pe cărări cu trandafiri
 Văd și-ntîmpin tot ce-n mituri a născut întipuirii".

După această introducere, Coșbuc purcede apoi la o lungă enumerare de eroi ai basmelor populare, în frunte cu Arghir și cu Pipăruș Viteazul, „rubin mitologiei”, înfățișînd „curajul întrupat în vitejie”, pentru a continua cu Împăratul Roșu, cu Verde-Împărat, cu Sf. Luni, Sf. Miercuri, Sf. Joi, Sf. Vineri, Zodiacele, Sfintul Soare, Sf. Marți, Baba Dochia, Cîmpul Vieții, Ileana Cosînzeana, Făt-Frîmos, Cal-galben, Zorilă, Murgilă, Gingașa din Dafin, Cenușotca, Ceasul rău, Statu-Palmă Barbă-Cot, Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Surgă-Murgă, Voinic-înflorit, Leagănă-munții, Ușor ca vîntul, N-aude, N-a-vede, N-a-greu ca pămîntul, Mama-noapții, Ielele, Moroi, Fata Pădurii, Gerul, Ciurma, Foametea, Toarta-lumii...

• Tipurile drăgălașe toate-mi trec pe dinaint
 Și-mi revoacă-un veac de aur, plin de farmec dulce-n minte
 Și-mi revoacă timpuri bune, zile de vieți senine,
 Și atunci amintiri duioase se trezesc rîzînd în mine,
 Și atunci gîndurile mele îndărăt prin secolii trec,
 Și zburînd prin Capitoliu se opresc pe-Olimpul grec.
 Aici văd zeii-n consiliu, văd Tritoni și Minotauri,
 Văd Ciclopi cu-n ochiu-n frunte, văd eroi închinși cu lauri.

Și văd toate acele tipuri de grecești mitologii,
 Pe cari le-a creat avîntul exaltatei fantasii.
 Și privind adînc la ele, îmi par toate-a fi asemeni
 Cu-ale noastre tipuri ; toate îmi par rude, îmi par gemeni
 Și-ncet tipurile sfinte de mitologii grecești
 Se-nscreează cu-ale noastre fantasii de prin povești.
 Tot mai mult și tot mai tare, tot mai strîns, plînd ce-nfine
 Din subiectele-nrudite un subiect comun devine :
 Din Helada rătăcit-a mitul vechilor eroi
 Și p-o cale-ndreptățită s-a prelins plînd la noi,
 Pentru ca să mărlurească singele cu grea dovadă.
 Din splendoarca ei cea veche ne-a păstrat vechea Heladă
 Stol de basme și credințe, snop de tipuri care trăiesc
 Tainic înrădăcinate prin poporul românesc
 Și cari numai cu viața de odată-au să se scurgă
 Poliphemos recunoaște frate bun pe Surgă-Murgă
 Și se bucură că-și află ochiul ars de Odiseu ;
 Pipăruș Viteaz își află prototipul în Teseu :
 Așt din urmă războiește cu Giganți și Minotauri :

Cel dintii, pe aceeași calc, cu zmei negri și balauri.
 Regi eleni din timpul mitic, cu-a lor fapte de mirat,
 Mai trăiesc în basmul nostru pe la Verdele-Împărat;
 Și trăiesc în basmul nostru fantasiile păgine,
 Căci din Grații și zeiță și din Nimfe-am făcut zîne,
 Iar din Mars, din Zevs, din Venus, din Mercur, creat-am noi
 Sfintă Marți și Sfintă Vineri, Sfintă Miercuri, Sfintă Joi!
 Oedip încă mai trăește cu-al său mit; în infinituri
 Se-nfîlesc în tradițiune și-n nenumărate mituri
 Harpie și griphi de spaimă; în sălbatecii noștri zmei
 Afli taberi de chimere și-un popor de Briarei!
 Iată-aci pe Făt-Frumosul, iată aci pe Cosinziana:
 Dinsul nu-i decît Apollo, dînsa nu-i decît Diana;
 El, un Adonis ce-adoarme Deliac, pe brațul său,
 Ea-i Elena cea frumoasă, fiică de-a lui Tyndareu!
 Soarta noastră-i profetită prin eterne ursitoare:
 N-au murit Lachesis, Clotos, Atropos n-a murit oare?

Ah, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
 Singur el pe sine însuși în povești, și-mi place mie
 S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris,
 Ascultîndu-l, fără voce parcă mă cuprinde-un vis
 Și zăresc poporul nostru cu zimbire drăgălaș
 Legănat cu-aceiaș leagăn și-nfășat cu-aceleași fașe
 Ca și vrednicii războinici de la Tibru și Olimp!
 Atunci ambițiuni curate mă-nfășoară și mă-nghimp,
 Simțesc strimt atunci pămîntul pentru deslăpitate ramuri,
 Cari născutu-s-au din sinul unor domnitoare neamuri;
 Și-mi vine să-mi-nalț fruntea — și s-o scutur veselos
 Și să strig în lumea largă: „Et in Arcadia nos!”¹³

În această Arcadie, după care Coșbuc a tinjit toată viața, poetul a fost călăuzit de mama sa și de „cumetrii” de la Hordou, printre care cel mai de seamă, alături de Ion Gorița, a fost bătrînul Tănase Mocodean, rapsodul și colăcarul satului la ospete, șezători și botezuri. Tănase Mocodean nu i-a fost deci numai dascăl într-ale alfabetului, ci și maestru literar la cenaclul finilor și cumetriilor.

Biograful copilăriei și al tinereții lui Coșbuc, Iuliu Bugnariu, care îi era și nepot, fiind fiul unei surori a poetului, Reveca, răposată în 1873, ni-l arată pe Coșbuc ca avînd raporturi folclorice cu aproape întreg satul. „La sărbători — povestește Bugnariu — la Crăciun, îi plăcea să umble a colinda, iar la Botezul Domnului să umble cu steaua de la o casă la alta. Pare că și acum îl văd — precizează biograful — cum se întorcea de prin sat cu buzunarele pline de nuci, alune și mere căpătate de la Baba Nătoaie și de la Ana Ursului. Babele îl aveau drag căci era băiat isteț, glumeț și drăgălaș”¹³.

¹³ „Arhiva Semeșană”, 1926, nr. 6, p. 79.

Din această bogată zestre și informație folclorică s-a împletit *Atque nos*

D. Micu, în notele care însoțesc ediția sa, comentînd poezia *Atque nos*, crede însă, referindu-se și la „aproape toți cercetătorii” că „acest poem este un ecou fidel al cursurilor pe care le ținea la Cluj, pe vremea studenției lui Coșbuc, profesorul Grigore Silași, unul dintre ultimii reprezentanți ai latinismului”, care, întemeindu-se pe opiniile lui Grimm asupra „comunității fondului folcloric al tuturor popoarelor indo-germanice... căuta argumente pentru sprijinirea teoriilor latiniste, identificînd în mod arbitrar personajele folclorului românesc cu personajele mitologiei romane”¹⁴. Mai tîrziu, arată Micu, prin anii 1899 și 1900, Coșbuc „își va da seama de absurditatea identificărilor lui Silași și-i va ridiculiza pe folcloriștii latinizanți”. În sprijinul afirmației sale Micu citează cele două contribuții ale lui Coșbuc din această epocă: *Absurditatea unei explicații*¹⁵ și *Elementele literaturii populare*¹⁶. Și într-adevăr, în prima din aceste contribuții, pornind de la falsa interpretare dată de unii istorici folcloriști legendei babei Dochia, în care voiau să vadă cucerirea Daciei de către Traian, Coșbuc afirmă în mod categoric că această legendă nu are caracter istoric și că o au și rușii, și lituanienii, și polonii, și bulgarii, și sîrbii, și ungurii, și „mai toate popoarele din Europa”... „și mai ales, continuă Coșbuc, adresîndu-se falsificatorilor folclorului, să nu ne silim să vedem în oricare legendă pe Traian și pe nepoții lui Romul”. Cît despre Dochia, arată Coșbuc, ea „e una din cele mai vechi povești ale lumii, nu e românească și e una din cele mai pretutindeni cunoscută... E o poveste solară. Poveștile solare se ocupă cu fenomenele naturei, cu ploile, cu vînturile, cu schimbările lunii, cu nourii, fulgerele curcubeul, cu rotirea soarelui, cu anotimpurile, cu stelele etc.”. Toate sărbătorile superstițioase ale poporului nostru sînt legate de existența acestor fenomene. „Ce sînt Sf. Toaderii, se întreabă Coșbuc, Proorocul Ilie? Atanasie al Ciumii? Moșii? Haralambie cu aripi de foc? Alexia? Filipi? Martini? Foca? Păliile? Ce sînt Ielele, Vîntoasele, Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana și ce e, în urmă, Baba Dochia? Toate acestea — răspunde poetul — sînt intrupări ale fenomenelor din natură”. Însăși așezarea sărbătorilor noastre, subliniază Coșbuc, Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Petru, Sf. Maria etc. nu s-a făcut la întimplare ci toate au un „rost solar”, legat de desfășurarea anotimpurilor. Urmărind această problemă Coșbuc arată că Baba Dochia, sub numele de Evdochia, e înregistrată în calendarul ortodox pe ziua de 1 martie, zi predispusă la vînturi și la temperaturi schimbătoare, fiindcă „dacă o chema altfel, baba noastră nu s-ar fi numit Dochia și nu ne-ar fi dat de lucru s-o asemănăm cu Dacia lui Traian”.

Atitudinea poetului față de răstălmăcirea fondului basmelor și legendelor noastre — operă nu numai a unor latiniști, ca Atanase M.

¹⁴ Coșbuc, *Versuri*, p. 812 (note).

¹⁵ „Tribuna poporului”, Arad, 1899, nr. 70, 10/22 aprilie.

¹⁶ „Noua Revistă Română”, București, 1900, vol. I, nr. 4, 15 febr., p. 159—168.

Marienescu¹⁷, de pildă, autor și al unui studiu despre Baba Dochia¹⁸, ale cărei concluzii nu se deosebeau însă prea mult de cele menționate mai sus, ci și a unor traciști, daciști etc., și care nu începuse numai o dată cu lecțiile lui Silași¹⁹, acesta de altminteri fiind silit să se retragă de la catedră chiar în primul an de universitate al lui Coșbuc și pe care tânărul debutant nu l-a putut audia deci decît un foarte scurt timp²⁰ — e astfel clară și categorică. Coșbuc vedea în folclor o uriașă comoară artistică, realistă, și nu o sursă de demonstrații și deducții istorice sau filozofice.

Însuși debutul său, debut ca autor folcloric anonim — căci așa a „debutat” Coșbuc, ca „artă poetică ambulată a satului” — și nu ca poet înregistrat în coloanele revistelor literare ardelenene din anii 1884 — 1886, este debutul unui creator folcloric inspirat de realitatea socială a satului său natal. Una din primele sale creațiuni, pe care poetul n-a uitat-o niciodată, este o chiuitură satirică adresate unei fete zburdalnice de la Hordou și pe care fratele său a strigat-o în focul unei hore :

„Tot mă muștră măiculița
Că-mi prăd cu cei dragi gurița ;
Las-mamă că mă mărit
Și-mi sărut tot om urit !”

Peste cîțiva ani, devenit acum cititor și colaborator al periodicelor vremii, Coșbuc și-a găsit chiuitura publicată în „Familia” de la Oradea și apoi în „Foaia poporului” de la Sibiu, cu indicația că a fost culeasă din popor prin părțile Lăpușului și, în cele din urmă, de pe lângă Sibiu²¹.

Coșbuc cunoștea deci și meșteșugul creației folclorice și modalitățile de răspîndire ale acestuia.

¹⁷ Vezi *Poesia populară. Balade, culese și corese...*, Pesta, 1867 : *Cultulu păgînu și creștinu*, București, 1884 etc.

¹⁸ „Transilvania”, 1890, p. 72.

¹⁹ Vezi despre concepțiile folclorice ale lui Grigore Silași : „Transilvania”, 1875, nr. 3—4—5, *Însemnătatea literaturii române tradiționale și Românu în poesia sa populară*, 1876, nr. 18—23 și 1877, nr. 4—18.

²⁰ Silași ținuse la universitatea din Cluj, începînd cu primul trimestru al anului 1875, după cum el însuși anunțase în revista „Transilvania” (1875, nr. 3, p. 34), „un ciclu de prelecțiuni asupra mitologiei daco-romane”, publicate apoi, sub formă de studii, în „Transilvania”.

În primul din aceste studii, Silași susținuse că tradițiile noastre populare „singure ar fi în stare a ne documenta descendența de la cuceritorii de odinioară ai lumii”, și că aceste tradiții au fost atît de puternice încît nici „doctrina lui Christ nu le putu dezrădăcina, ci fu nevoită a se acomoda dînsa după cele mai multe, dîndu-le oarecare sens și explicațiuni creștinești”. Pînă în sec. IV, arăta Silași, „poporul de jos încă tot nu celebra Crăciunul în memoria nașterii lui Christ ci întru a renașterii și răsăririi soarelui cel nou”, fiind astfel o sărbătoare „de origine solară”. Însăși tradițiile și credințele populare despre fenomenele din natură, subliniase Silași în al doilea studiu, le-a moștenit „din tradiția antică romană etruscă, erezită prin moși strămoși din timpurile cele mai îndepărtate ”de la, „preoții etrusci și latini care erau renumiți în arta auguratului... ca și în știința interpretării fulgerelor, tempestelor și a altor lucruri fizice naturale”. Cît despre basmul *Babei Dochia*, Silași credea și el că simbolizează cucerirea Daciei de către Traian.

²¹ G. Coșbuc, Prefață la *Suspine* de G. Madan, p. 5.

Comoara creațiunilor noastre populare nu este însă pur autohtonă, fiindcă, afirmă poetul în *Elementele literaturii populare*, „dînd la o parte foarte puținele împrumutări și neînsemnatele influențe streine, mai ales ale creștinismului, poezia noastră epică în întregimea ei este continuarea ciclului de mituri ale indo-germanilor”.

Poziția lui față de aceste origini îndepărtate ale literaturii populare e fermă și elocventă : „Fondul baladelor, scrie Coșbuc, al basmelor, al colindelor, al bocetelor și descîntecelor, oricît s-ar părea de felurit celui de le cetește așa ca să aibă ideile despre ele cam ce sînt, este unul și același pentru cine le cunoaște. Forme fără număr de multe, imagini și mai multe, dar fondul lor e puțin de tot. Și, mai ales, acest fond e același, întru toate același cu fondul poeziei populare a tuturor indo-germanilor. Toate cîntă fenomene de-ale naturii, toate sînt adaptări ale cîtorva mituri vechi de mii de ani. Pe același Făt Frumos îl poartă prin lupte cu smeii persianii ca și noi, ca și slavii, ca și scandinavii și ca toate popoarele rasei ariene. Numai numele sînt schimbate, numai amănuntele se deosebesc”. Dar, scriind acestea, Coșbuc se găsea pe linia lui *Atque nos*, pe care nu o părăsise nici un moment, iar linia aceasta nu începea cu Grigore Silași — de la care Coșbuc a împrumutat însă ideea despre sărbătorile solare expuse în elementele „literaturii populare” — ci cu Tănăsucă Mocodean și Ion Gorița. Aceștia sînt adevărații dascăli de folclor ai lui Coșbuc !

Iată de ce existența literară a acestora trebuie să ne preocupe și să încercăm a căuta cît mai multe urme din trecerea lor prin viața folclorică a satului lui Coșbuc și a copilăriei poetului.

În culegerile manuscrise de la Biblioteca Academiei R. S. România ale lui Ioan Pop Reteganul, alcătuite între anii 1888—1892, la adunarea cărora și-au dat concursul un mare număr de învățători, de țărani, de preoți din Ardeal, asupra cărora vom reveni cu alt prilej, noi am găsit două din urmele lui Tănase Mocodean, reprezentate sub forma unor orații transmise lui Reteganul de către Iuliu Bugnariu, învățătorul de la Hordou.

Prima din aceste orații, intitulată *Cîntec la botez*, se află în volumul mss. 4540, p. 33 și are următoarea mențiune : „*scrisă de Iuliu Bugnariu învețetor în comuna Hordou, lângă Năsăud, comunicată lui de Tănase Mocodean tot de acolo*”.

Iată și textul acestei orații pe care dascălul Mocodean va fi rostit-o de nenumărate ori :

„Noi cu toții împreună
S-avem astăzi voie bună
Și să dăm o mulțămită,
Cu o inimă smerită,
Prea bunului Dumnezeu,
Celui mare Archiereu,
Pentru că s-a îndurat

Gazdei de i-a ajutat,
Greutatea ei cea mare
O-aduse la ușurare,
Scoțînd-o din durere
Cu o mare mîngiere.
I-a dat un prunc frumușel,
Toți ne bucurăm de el !

(Dacă-i fată se zice) :

I-a dat fiică frumușea
Toți ne bucurăm de ea !
Noi toți poftim să trăiască
Lui Dumnezeu să slujească.
Cînd botezul l-a primit,
De păcat s-a mîntuit.
Prin botez s-a deslegat
De strămoșescul păcat ;
Iară voi nănași cinstiți
Să trăiți mult alduiți,
Să puteți la mulți să fiți
Sufletești prea buni părinți

A doua poftesc să fie
Gazdei mare bucurie,
Cu iubita sa soție
S-aibă mare bucurie,
Împreună cu Cristos
La locul cel mai frumos !
Mai pe urmă voi grăi
Și la cocon, i-oi pofti
Să trăiască
Și să crească,
La părinți să folosească ;
Să trăiască îndelungat,
Să fie om învățat.

(Dacă-i fată se zice) :

Și să fie preoteasă,
Dintr-un milion aleasă,
Multă vreme să trăiască
Și la mulți să folosească.
Din micuța tinerețe
Pînă la adînci bătrînețe,

Și voi zice și „amin”
Numai ne-nchinați cu vin,
Ba și palincă de o fi
Noi nu ne-am mai bănuî,
Ci cu dulce vom primi
Cît de multă dac-a fi”.

În volumul mss. 4541, la p. 176 se află a doua orăție, aceasta fiind un *Cîntec de nuntă*, însoțită și ea de aceeași precizare asupra provenienței : „*C. de Tănase Mocodean, din Hordou, lângă Năsăud, învățătorului Iuliu Bugnariu tot de acolo*”.

Textul ei, care se rostea „la masă la mireasă”, și pe care însuși Coșbuc îl va fi auzit de atîtea ori, este următorul :

„Este grai și cuvînt mare
De la Dumnezeu cel tare,
Că aici la Dumneata
O copilă s-ar afla,
Ce merge-n căsătorie
Estu-i tînăr de soție
Cu care să locuiască
După legea creștinească !
La această taină sfîntă
De Dumnezeu rînduită,
Tuturor se dă de știre
C-o înaltă glăsuire
Că doi tineri se-npreună,
Fi-ți meseni cu voie bună !
Să trăiască mirele
Să mulțească binele

Cu mireasa dîmpreună
Ca să-și facă voie bună !
Mulți ani să se veselească
Și mireasa să trăiască
Cu al ei iubit bărbat
Pe care l-a căpătat,
Iar noi cu toți dîmpreună
Făcîndu-ne voie bună
Să zicem toți „să trăiască” :
Mulți ani să se veselească,
La sfîrșit să dobîndească
Împărăția Cerească.
Și voi zice și „amin”
Numai ne-nchinați cu vin,
Fie batăr și palincă
Doară nu ne-a fi nimic !”

Să conchidem deci, întemeiați pe amintirile martorului vizual și ocular care a fost învățătorul și folcloristul Iuliu Bugnariu, prieten al tinereții lui Coșbuc, că Tănase Mocodean, împreună cu Ion Gorița, au fost într-adevăr inițiatorii în folclor ai autorului *Baladelor și Idilelor*, că ei i-au dăruit „o adevărată colecție de basme și anecdote”, că ei l-au făcut să călărească pe Pegasul numit Surgă-Murgă pentru a urca piscurile Arcadiei, și că acest Tănase Mocodean, dascăl și rapsod al Hordoului, merită să fie menționat, alături de Ion Gorița, printre folcloriștii țărani identificați, a căror existență trebuie să fie cunoscută, cercetată și prețuită după cuviință.

GEORGE COȘBUC'S FIRST FOLKLORE TEACHERS

In this article, the author presents the conditions and period of folkloric formation of George Coșbuc, emphasizing the role played by his mother, Maria, a priest's wife, and by the folk narrators Tănase Mocodean and Ion Gorița.

The poet's literary creation has at its origin many subjects inspired by these story-tellers considered by the author, in contradiction with various literary historians, as George Coșbuc's genuine folklore teachers. Reproducing and commenting on the poem *Atque nos*, the author underlines the broad folkloric horizon of Coșbuc and his outlook on the folkloric unity of the Indo-Germanic peoples. The same observation also results from his articles entitled *Absurditatea unei explicații* (The Absurdity of an Explanation) and *Elementele literaturii populare* (The Elements of Popular Literature).

The article concludes with two unpublished orations by Tănase Mocodean, collected by Iuliu Bugnariu, one of the biographers of Coșbuc, in the poet's native village.

PROBLEME DE METODOLOGIE ÎN CULEGEREA ȘI STUDIAREA MUZICII DANSURILOR POPULARE DIN MUSCEL¹

(Aplicarea metodică, câteva rezultate și principii metodologice)

GHIZELA SULIȚEANU

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

25—V—1965

Pînă nu de mult, muzica dansurilor populare românești — și în general muzica în interpretarea instrumentală — a fost prea puțin studiată. Cu prilejul lucrărilor monografice asupra folclorului regional, începute în Institutul nostru în urmă cu cîțiva ani, muzica dansurilor populare, s-a impus atenției și a necesitat a fi luată în considerație sub toate aspectele ei. Analiza muzicală a jocurilor a îndeplinit rolul microscopului cu ajutorul căruia se dezvăluiau cercetătorului o multitudine de fenomene structurale muzicale, la fel de interesante ca și acelea ale cîntecului vocal, și care ridicau o seamă de probleme noi. Astfel, muzica de dans și-a conturat procesul existenței și evoluției ei, cerînd a fi studiate: problema preluării și continuării tradiției; problema evoluției muzicii de dans și a instrumentelor populare pe diferite stadii de dezvoltare; probleme de tehnică și de interpretare instrumentală specific populară; probleme de estetică și creație, privind concepția artistică a executantului instrumentist; necesitatea folosirii unui sistem de notare relativă; necesitatea clasificării muzicale a melodiilor de joc; problema concepției modale și a procedeelelor de modulație; analizarea sistemelor de acompaniament cu particularitățile lor ritmice modale și armonice; problema concepției armonice a instrumentiștilor populari și unele probleme de repertoriu.

Toate aceste noi semne de întrebare au necesitat tot atîtea investigații metodice corespunzătoare. A trebuit să se țină seama în permanență de toate condițiile interne și externe² ale existenței fenomenului cercetat, specifice zonei regionale avute sub observație.

¹ Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor la 24 XII 1963. Problemele analizate au fost ulterior pe larg prezentate în studiul cu caracter monografic muzical: „Instrumentiștii și muzica dansurilor populare din Muscel”, mss.

² Condițiile interne reprezentînd mișcarea elementelor morfologice muzicale în unitatea și diversitatea lor. Drept condiții externe au fost considerate: prilejul manifestării folclorice, colectivitatea socială respectivă și personalitatea artistică a executantului instrumentist.

Muzica jocurilor din Muscel ne apare astăzi ca un rezultat al întregului complex folcloric muzical în care tradiția s-a încadrat armonios într-un stadiu de existență mult evoluată față de alte regiuni ale țării. Anumite condiții social-economice, mentalitatea avansată a locuitorilor, prezența a numeroase centre lăutărești, contactul lăutarilor cu orașul, au determinat predominarea noului în toate manifestările sale și, bineînțeles, avînd puternice influențe asupra folclorului muzical.

Muzica dansurilor populare ne apare tot atît de bogată ca și cea a cîntecelor, datorită și contribuției execuției instrumentale, îndeosebi a viorii. Ea cuprinde încă multe filoane primare — reminiscențe ale unor stadii mai vechi de evoluție muzicală — ce au fost descoperite uneori cu destulă greutate printre elementele structurale mai noi în timp, și fără a pierde din vedere noul. Firul conducător al metodei de lucru a fost depistarea pe cît posibil a unui strat mai vechi al muzicii de dans, atît din punct de vedere al structurii muzicale, cît și din punctul de vedere al repertoriului, al ocaziilor de dansat și al instrumentelor muzicale folosite.

De asemenea, metoda de lucru a urmărit aflarea criteriului de cunoaștere și de apreciere a faptului artistic de către executant și numai după aceea — pornind de la datele aflate — s-a mers către studierea lor.

S-a evitat analizarea transcrierilor muzicale sub prisma unor realizări artistice neînsoțite de anumite date informative, pentru a nu cădea în greșeala de a interpreta materialul analizat numai în lumina concepției muzicale culte. De aceea, materialul muzical a fost completat cu diferite informații și înregistrări experimentale privind concepția executantului asupra producției sale.

Înțelegerea terminologiei muzicale a executantului instrumentist a fost una dintre cele mai grele probleme puse încă din primul moment al cercetării. Aceasta prezenta, alături de diferența de la o generație de instrumentiști la alta, sau chiar diferențe de la om la om, și anumite confuzii muzicale de ordin modal și armonic (de altfel, inerente unui stadiu empiric de însușire a unor norme de execuție muzicală). Metoda studierii concepției muzicale a executantului a avut ca principal instrument de lucru tocmai cunoașterea acestei terminologii muzicale lăutărești și a sensului ei, fără de care ar fi fost cu totul imposibilă depistarea nivelului de cunoștințe muzicale ale interpretului.

Au mai fost folosite atît observația și chestionarea directă, cît și anume experimente de înregistrări și notări muzicale.

Fiecăreia din problemele urmărite i s-a căutat a i se alege, uneori după îndelungi tatonări, metoda de cercetare potrivită. Problemele de metodologie a culegerii și de metodologie a studierii au fost în permanentă corelație, într-o succesiune logică de întrebări și răspunsuri. De foarte multe ori, aplicarea metodică la una dintre probleme a dat răspuns

și altora, ca de pildă : în operația culegerii, înregistrările și chestionările în problema modurilor au corespuns în parte și problemei concepției armonice, sau, înregistrările experimentale speciale privitoare la concepția armonică în acompaniament și constând în trecerea de la un „ton” la altul — cu procedeele respective în cadrul diferitelor țiituri — ne-au dat răspuns și în problema sistemului ritmic de acompaniere a diferitelor jocuri.

În ordinea și importanța cercetărilor întreprinse vom prezenta pe scurt în lucrarea de față numai trei dintre problemele urmărite³ și anume : I. fenomenul preluării tradiției, II. aspecte privind concepția muzicală modală a executantului instrumentist și III. diferite procedee de modulație.



I. *Tradiția, evoluția și noul în muzica dansurilor populare* au fost principalele criterii călăuzitoare în chestionarea celor peste 150 de informatori, reprezentând diferite generații între vârsta de 97 și 12 ani.

a) Instrumentele muzicale utilizate în execuția muzicii de joc din Muscel au fost pentru perioada mai veche, — fluierul și cimpoiul, mai puțin cavalul. Dintre acestea, cimpoiul a dispărut total, cavalul a rămas instrument păstoresc. Fluierul însă, s-a refugiat în petrecerile mai mici, ca adunările serale între tineri sau maturi, și în diferitele formații muzicale amatoare muncitorești⁴.

Alături de instrumentele arhaice, și-au făcut apariția în satele muscelene de mai bine de un secol, unul cite unul, — venind dinspre orașe și alte instrumente muzicale ca : vioara, apoi cobza (și chitara), dairaua (denumită „dara” sau „vuvă”), clarinetul, naiul, după primul război mondial : țambalul și contrabasul, iar după cel de-al doilea război : acordeonul și bateria ! Pe rînd, fiecare din aceste instrumente a cunoscut o fază inițială în care apariția sa a reprezentat un instrument ocazional modern, fază urmată de perioadele de ascensiune, de declin și apoi de dispariție. Dintre instrumentele melodice, singură vioara a rezistat mai departe.

Și diferitele instrumente de acompaniament s-au alungat unul pe celălalt. Astăzi noi am putut consemna, ca fenomene petrecute sub observația noastră, dispariția completă a cobzei și începutul dispariției țambalului, în timp ce acordeonul se află în perioada plinătății sale (pîndit însă și el de modernele aparate cu tranzistori, radio-ul și magnetofonul, către care se îndreaptă gustul celei mai tinere generații de dansatori). Diferitele instrumente și formații instrumentale, din tabelul următor, ne indică, de la simplu la complex, îmbinarea diferitelor surse sonore instrumentale de-a lungul timpului, pentru care s-au putut obține date.

³ Alte probleme tratate cu metodele proprii au fost : concepția acompaniamentului ritmic și armonic, tradiția și creația în evoluția elementelor morfologice muzicale, cercetarea elementelor de structură a formei, sistemul de notare relativă, sistemul de clasificare muzicală și completarea repertoriului muzical de dansuri.

⁴ Culegerca Boteni, XII, 1962 (Muscel-Argheș) formație din fluier, vioară și țambal.

Tabel I

Instrumente muzicale solistice (melodice)

fluier ; caval ; cimpoi ; vioară ; nai ; clarinet ; flaut ; saxofon ; acordeon ;

Instrumente muzicale acompaniatoare

dairea ; toba mică ; cobza ; vioara ; Țambal ; contrabas ; violoncel ; acordeon ; jaz.

Formații instrumentale

1. <i>fluier</i> dairea	2. <i>vioară</i> dairea	3. <i>clarinet</i> dairea	4. <i>vioară</i> cobză	5. <i>vioară</i> cobză dairea
6. <i>vioară</i> cobză toba mică	7. <i>vioară</i> vioara II cobza	8. <i>vioară</i> Țambal	9. <i>vioară</i> dairea Țambal	10. <i>vioară</i> <i>clarinet</i>
11. <i>clarinet</i> cobză	12. <i>clarinet</i> Țambal	13. <i>vioară</i> vioara II cobză Țambal	14. <i>vioară</i> <i>clarinet</i> cobză	15. <i>vioară</i> cobza contrabas
16. <i>vioară</i> Țambal contrabas	17. <i>vioară</i> vioara II Țambal cobză contrabas	18. <i>vioara I</i> vioara II două cobze Țambal contrabas	19. <i>vioară</i> cobză Țambal contrabas	20. <i>vioară</i> <i>clarinet</i> <i>acordeon</i> Țambal
21. <i>vioară</i> <i>clarinet</i> Țambal contrabas	22. <i>vioară</i> Țambal acordeon	23. <i>trei viori I</i> vioară II două Țambale contrabas	24. <i>vioară</i> vioară II Țambal contrabas	25. <i>vioară</i> Țambal contrabas <i>acordeon</i>
26. <i>vioară</i> cobză Țambal <i>acordeon</i> contrabas	27. <i>flaut</i> <i>vioară</i> Țambal cobză	28. <i>vioară</i> <i>clarinet</i> <i>acordeon</i> Țambal baterie (jaz)	29. <i>vioară</i> Țambal <i>acordeon</i> jaz	30. <i>vioară</i> vioara II contrabas <i>acordeon</i>
31. <i>două viori I</i> Țambal contrabas <i>acordeon</i>	32. <i>nai</i> <i>vioară</i> cobză contrabas	33. <i>nai</i> <i>vioară</i> vioara II cobză contrabas	34. <i>nai</i> <i>vioară</i> cobză Țambal contrabas	35. <i>fluier</i> Țambal
36. <i>fluier</i> cobză	37. <i>fluier</i> <i>vioară</i> cobză contrabas	38. <i>fluier</i> <i>vioară</i> Țambal contrabas	39. <i>vioară</i> <i>fluier</i> Țambal	40. <i>două viori</i> două Țambale două contrabasuri <i>trei acordeoane</i>
	41. <i>vioară</i> vioara II cobză trei Țambale contrabas	42. <i>vioară</i> Țambal <i>saxofon</i> contrabas	43. <i>vioară</i> <i>acordeon</i> <i>saxofon</i> baterie (jaz)	

b) În trecerea muzicii de dans de la instrumentele arhaice la instrumentele lăutărești s-au putut observa două perioade : prima, aceea a preluării cu fidelitate a muzicii instrumentelor arhaice, iar a doua, mai târzie în timp, în care atît noul instrument cît și noile melodii de dans apărute și-au impus personalitatea lor. Din prima perioadă mai persistă astăzi anume formule melodico-ritmice, organizarea și structura motivică de mică întindere, repetarea acestora într-o anumită manieră de libertate, ambitusul restrîns al motivului muzical. De asemenea, unele melodii care imită sonoritatea și structura muzicală specifică a melodiilor interpretate de către instrumentele muzicale vechi sînt cunoscute sub denumirile de melodii „bătrînești”, pe coarda groasă, „ca din cimpoi”, „ca din caval” etc.

Cît despre cea de-a doua perioadă instrumentală, naiul sau clarinetul, dar mai ales vioara, au dus muzica de dans către o dezvoltare nemaîntîlnită pînă în acel timp, îmbogățind-o nu numai cu noi mijloace expresive, specifice instrumentului respectiv, ci și cu o multitudine de noi motive și fraze muzicale declanșate de inventivitatea artistului profesionist.

c) Muzica dansurilor populare a fost preluată de-a lungul vremurilor de la o generație la alta, de la un instrument la altul, pe cale orală, lipsită de alte îndrumări decît acelea ale fixării în memoria executantului a diferitelor melodii, în strînsă dependență de tehnica și structura instrumentului respectiv. Însușirea muzicii de dans se făcea concomitent cu însușirea tehnicii de execuție instrumentală. De exemplu, copiii învățau să cînte singuri din fluiet, pe cîmp, tot încercînd să redea muzica auzită pe la alții sau cei mari le arătau digitația necesară pentru a obține diferitele sunete ale melodiei respective.

Nu mult deosebit se prezenta învățarea celorlalte instrumente. La vioară, copilul afla pe rînd denumirea numai a corzilor ⁵, apoi i se indica digitația — însă strict dependentă de melodia învățată — iar apoi se descurca fiecare după urechea și talentul său. El mai afla în perioada învățării cîteva norme ca : indicarea începutului melodiei după locul digitației de început pe o anumită coardă, *fixîndu-și astfel desfășurarea muzicală respectivă, apoi faptul că începutul unei melodii de dans este întotdeauna același*. Cu timpul, învăța diferite procedee noi de execuție instrumentală ca : imitarea cimpoiului, a cavalului, diferite scordaturi etc., preluate în același sistem de învățare. Copilul începea să cînte în public, de obicei însoțind pe învățătorul său. Întîi acompaniind prin tradiționalele țituri, apoi înghinînd melodia. Astfel, elevul își creaa adevărate reflexe artistice de învățare, preluînd de la înaintaș stilul de execuție și ajungînd pe neștiute la detașare în momentul cînd personalitatea sa artistică era conturată.

d) La generațiile de lăutari, din preajma primului război mondial au pătruns oarecari expresii tehnice muzicale, influențe ale muzicii culte, venite prin contactul cu lăutarii bucureșteni sau cu cei întorși din armată

⁵ „Sîrmă” pentru coarda sol, „burdui” sau „burdoi” pentru coarda re, „miljoc” sau „miljoc” pentru coarda la, și „subțire” pentru coarda mi. Lăutarii foarte bătrîni își aduc aminte că au auzit în tinerețe la lăutarii bătrîni denumirile de „mașkar” pentru coarda la și „sai” pentru coarda mi.

unde-și făcuseră stagiul la muzica militară. În acest fel a apărut denumirea germană, „nemțească”, a sunetelor muzicale, traduse tot atunci în limbaj lăutăresc „tonuri”. Lăutarii „moderni” din acel timp și-au însușit denumirile germane de „A”, „Te” (C), „De” (D), „Ghe” (G) etc., pe care le mînuiau destul de greoi, formal și confuz, ca pe niște expresii lipsite de conținut. *Unicul criteriu de identificare muzicală rămăsese tot sistemul vechi, al digitației raportată la coarda instrumentului (în trecut neexistînd denumiri speciale pentru fiecare sunet muzical în parte)*. De-abia generațiile de mai tîrziu au putut stăpîni din ce în ce mai bine sensul denumirii sunetelor muzicale, a „tonurilor”, punîndu-l în corelație cu tehnica învățării instrumentale, care însă a continuat să rămînă aceeași.

e) Tot în acel timp și în același mod și-au făcut apariția și rudimente de însușire a tehnicii armonizării, fapt deosebit de important în evoluția acompaniamentului. Multă vreme însă lăutarii au continuat să utilizeze principiile tradiționale de însușire muzicală, mai operative față de posibilitățile lor de învățare.



II. *Concepția muzicală modală a executantului instrumentist* a constituit una dintre problemele destul de greu de urmărit, în măsura în care s-a căutat a se afla existența unor anume criterii ale unei concepții muzicale populare analizate prin prisma cunoștințelor muzicale ale executantului și nu ale cercetătorului. Aceasta pentru a se vedea în ce măsură avem de-a face cu anume practici empirice sau cu rezultate ale unor norme muzicale deliberate. De aceea, am folosit chestionarea unor lăutari cu o concepție muzicală „modernă”, mult orășenizată, alături de chestionarea altor lăutari, personalități artistice deosebite dar mai puțin instruiți muzical prin contactul cu orașul.

În primul rînd s-a căutat a se observa în ce măsură noțiunea de „mod” există în concepția muzicală a executantului. Pentru aceasta s-a folosit ca punct de plecare următorul experiment: Instrumentistul a fost pus să cînte — pornind de la un sunet anume — treptat către octava sa, cele opt sunete după care să coboare de asemenea treptat către sunetul de pornire. După ce s-a consemnat modul respectiv, a fost rugat să repete aceeași succesiune treptată ascendentă — descendentă, pornind de la sunetul următor (ca înălțime) și așa mai departe. Rezultatul a fost repetarea de fiecare dată prin transpunere, cu destulă greutate, a unei aceleiași scări majore, executantul destăinuindu-mi că era pentru prima oară, în peste patruzeci de ani de carieră, cînd făcea această operație.

Pentru aceeași problemă am folosit și experimentul trecerii aceleiași fraze muzicale prin mai multe tonalități, pornind de la diferite sunete și am obținut același rezultat ⁶.

Paralel cu aceste experimente, am realizat o serie de chestionări, după care, corelînd rezultatele, s-au relevat următoarele: a) *inexistența denumirii sunetelor muzicale în concepția muzicală a generațiilor mai vechi*; b) *denumirea numai a corzilor instrumentului*; c) *criteriul de memorare a*

⁶ În cazul de față un rezultat negativ, deoarece instrumentistul nu a raportat — după cum mă așteptam — intonarea de fiecare dată a melodiei la modul în care obișnuit executa melodiile ce începeau cu sunetele respective, ci el s-a străduit să transpună fidel melodia inițială.

*melodiilor după diferitele sunete de început ale melodiei — pe o anumite coardă a instrumentului — la generațiile mai vechi conținând ca denumire numele corzii muzicale, iar pentru generațiile mai noi, denumirea sunetului central (în jurul căruia se construiește întreaga melodică), sunet pe care de obicei îl putem identifica la începutul sau la sfârșitul frazei muzicale*⁷.

Din aceste date s-a putut deduce că nu avem de-a face cu o încadrare conștientă și nominală a diferitelor melodii în anume tonalități, ci cu anume legi empirice, — nenumite — însă bine încheiate, preluate din tradiția muzicii populare și care legi formează cheia învățării, memorării și clasării melodiilor în repertoriul muzical al executantului.

Pe de altă parte, în cele două experimente, executanții au realizat transpunerea cu destulă greutate, deoarece au trebuit să facă abstracție tocmai de sistemul lor tradițional în care fiecare frază muzicală își are felul propriu de început, cu digitația pe o anumită coardă a instrumentului și bineînțeles că într-unul din modurile a căror denumire însă este cunoscută numai cercetătorului! Concepția modală apare astfel strict dependentă de desfășurarea melodiei și nu de noțiunea unei anume tonalități.

Sistematizarea întregului repertoriu muzical al executantului este în directă legătură cu felul concret de execuție al fiecărei melodii în parte, pe coarda muzicală și cu digitația respectivă. Astfel, o anumită melodie, sau chiar grupe de melodii se cîntă numai pe coarda *la*, altele pe coarda *re* ș.a.m.d.

Înainte de experimentul de trecere a unei fraze muzicale prin diferite „tonuri”, unul dintre executanți⁸ a căutat să explice: „De la „A” să cînta asta. În „Te” (așa cum îl rugasem să mi-o execute), se cîntă alta”.

Și absolut toți cei chestionați au afirmat că niciodată nu cîntă un alt „ton” (adică pornind sau sfârșind cu un alt sunet muzical) decît în cel preluat o dată cu melodia⁹.

S-a mai putut constata și prezența, în diferitele variante ale unei aceleiași melodii de dans, a unei anume constante modale, chiar atunci cînd variantele provenite de la lăutari diferiți și din localități diferite, erau

⁷ În timp ce bătrînul lăutar Alexandru Sîrbea, de 74 ani, din Boteni (XII, 1962), ne indica identificarea unei melodii prin denumirea corzilor pe care urma să se execute melodia: „subțire-mijloc burdul”, lăutarul acompaniator, cobzarul G. Moțoi de 68 ani, explică identificarea melodiei prin numirea sunetelor constante ale acompaniamentului muzical: „la” (pentru prima frază) și „Te” (C) (pentru cea de a doua frază). V. fișa mg. 2456 ee, jocul „Rîndeaua”.

⁸ Ion St. Iorgulescu, 53 ani, din Boteni (Muscel-Argeș).

⁹ Rareori, cînd vioara sau instrumentul acompaniator este dezacordat, atunci violonistul cîntă în tonalitatea potrivită situației de moment „o dau un alt ton în care sună mai bine”. Alex. Cercel, 79 ani, Cîmpulung (Muscel-Argeș), XII, 1962.

executate în tonalități diferite. De exemplu, tabelul următor (tabelul II) ne prezintă scările muzicale ale celor șapte variante ale jocului „Ciobănașul” în care găsim aceeași modulație de tip major-minor (prin transpunere, de structură ionic-eolică).

TABEL II

mg.1491 c com. Ogrezia - Stîlpeni	vioara		Major-minor (ionic-eolic)
mg. 2000 t com. Rucăr	vioara		
mg.9672 s com. Mărcuș	fluiet		
mg. 426 e com. Jugur	fluiet		
mg. 1039 k com. Jugur	fluiet		
mg. 1107 p oraș Cîmpulung	vioara		
fg. 8767 c com. Bughea de Sus	vioara		
fg. 8844 a com. Mihăiești	vioara		

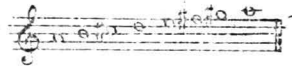
Putem observa că în acest caz nu avem de-a face cu o concepție statică, rigidă, ci cu o oarecare libertate de execuție în alegerea înălțimii și a corzii muzicale, păstrîndu-se însă în general modul tradițional în care se desfășoară melodia respectivă, și care, după cum s-a constatat, poate fi executat în una din tonalitățile cunoscute de către unitatea lăutărească respectivă.

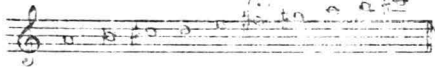

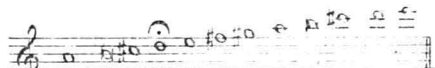
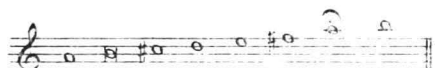
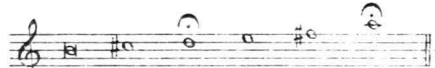
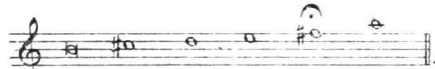
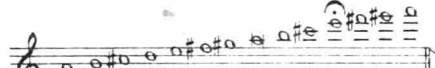
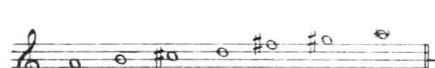
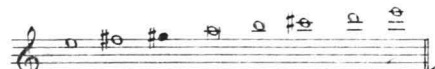
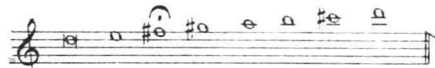
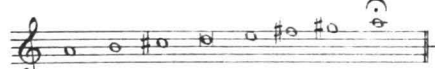

Fenomenul preluării muzicii de dans în cadrul tonalităților specifice fiecărei fraze muzicale în parte ne apare și ca o continuitate a tradiției muzicale preluate de la instrumentele arhaice : fluiet și cimpoiul, care au deținut — fluietul mai deține și astăzi — fondul mai vechi al repertoriului muzical de dansuri populare.

În interpretarea fluietelor (și cimpoiilor) s-a putut constata influența hotărîtoare a construcției scării muzicale a instrumentului asupra posibili-

tăuților de execuție modală. S-a observat o oarecare limitare a folosirii modurilor și a posibilităților de transpoziție. De exemplu (tabelul III), cele treisprezece melodii executate de către un bun fluieraș¹⁰, al cărui fluier avea construcția scării de tip major, se rezumau la câteva moduri.

TABEL III

scara fluierului 

mg. 2455 f „Briu bătrîn, pe trei“		doric
mg. 2455 g „Ungureasca“		
mg. 2455 d „Briu pe cinci“		
mg. 2455 b „Briuletul pe șase“		tip minor incomplet
mg. 2455 k „Sălcioara“		
mg. 2455 p „Ciuleandra“		
mg. 2455 i „Hora lui Bînzoii“		ionic
mg. 2455 h „Ungureasca“		
mg. 2455 j „Sibianca“		
mg. 2455 s „Fetițele“		lidic
mg. 2455 n „Căteaua“		
mg. 2455 o „Ceardaș românesc“		

¹⁰ Leau N. Ion, 51 ani, din Boteni (Muscel-Arges), XII, 1962.

La jocul „Fetițele” (mg. 2455 s), în care se cîntă și vocal, observăm că, în interpretarea instrumentală găsim cvarta mărită determinată de scara constitutivă a instrumentului, în timp ce la execuția vocală din cuprinsul aceleiași melodii și executată de către același interpret, găsim cvarta perfectă, specifică de altfel acestei melodii, așa cum reiese și din alte variante.

În ceea ce privește structura modală a muzicii de dans interpretată de către fluierașul Leau I., găsim extrase, așa cum putem observa pe tabel, treisprezece scări muzicale, din care: trei în modul doric (terța mică și sexta mare), trei în modul lidic (terța mare și cvarta mărită), trei în modul ionic și trei într-un mod defectiv de tip minor.

Întocmai ca la instrumentiștii suflători, găsim și la ceilalți instrumentiști, în special violoniști, care au preluat de la aceștia melodiile de dans, o preferință pentru anume tonalități, — cu toate că instrumentele lor prezintă mult mai largi posibilități de execuție tehnică. Această preferință, violoniștii o atribuie ușurinței de execuție, afirmîndu-ne: „La vioară sînt anume „tonuri” care se folosesc mai mult. Bunăoară *la, do, re, sol, (fa)* sînt cele mai ușoare. Altele sînt ceva mai grele”¹¹. Și foarte indicate pentru execuția de virtuozitate a briurilor bătrînești erau „tonurile *re* și *sol*”.

Într-adevăr, cele mai frecvente tonalități întîlnite sînt acestea, însă astăzi, de foarte multe ori, sub cele mai variate aspecte posibile. Indicația „A” sau „la” poate însemna: minor natural, major, cromatic, avînd cromatismul pe diferite trepte, cuprinzînd uneori trepte fluctuante, intervale micșorate sau mărite. Ceea ce trebuie să reținem însă din afirmațiile executanților, fie și lăutari bătrîni sau tineri, cît și din indicarea „tonului”, făcută în momentul culegerii¹² — atît în denumirea germană cît și în cea românească — este faptul că denumirea dată de către lăutar se referă la sunetul central al melodiei și nu la vreo noțiune conștientă de mod.

Mai ținem să specificăm că la analiza scărilor și a modurilor întîlnite în muzica de joc a trebuit să se țină seama de faptul că *fiecare frază muzicală*¹³ reprezintă în structura compozițională a formei o entitate cu caracter independent. Însuși executantul face această delimitare, atribuind fiecărei „părți” (fraze) a melodiei un „ton” deosebit. De aceea, analiza muzicală a fost realizată pe fraze muzicale, fiecăreia dintre fraze extrăgîndu-i-se scara respectivă. Astfel s-au putut observa și procesele modulatorii.



III. Modulația (sau trecerea dintr-un ton în altul) de asemenea nu se petrece la întîmplare. Ea pare să reprezinte o lege estetică cristalizată de-a lungul timpului și cu anume preferințe. Putem observa preferințe pentru: a) modulații în modul relativ (de obicei: Do-la, Re-si, sol-mi;

¹¹ Alex. Cercel, 79 ani, din Cîmpulung (Muscel-Arges), XII, 1962.

¹² Procedeu foarte bun și necesar, mai ales în momentul transcrierii muzicale, pentru fixarea înălțimii raportată la corzile libere.

¹³ Sub termenul de frază muzicală se înțelege o parte din joc, de obicei pe șase sau opt măsuri.

Fa-re și invers); b) modulații în modul omonim (de obicei re-Re; Sol-sol și invers); c) modulație la dominantă (de obicei Fa-Do; Sol-re; Do-Sol) și faza cea mai evoluată — caracteristică pentru jocurile de formă liberă (de o anumită structură), din Muscel, — modulația cuprinsă într-o melodie de mai largă amploare așa cum se poate observa din exemplul alăturat (tabelul IV) — ce reprezintă analiza modală a unei astfel de melodii, — având 43 de fraze muzicale, printre care 27 de fraze diferite.

TABEL IV

A: diatonic Major — 1 — 5 — minor — 1 — 8 — 1 — 1
 B: cromatic — 1 — 1 — 1 — 1 — diatonic — 1
 C: cromatic — 1 — diatonic — 1 — 5 — 5 — 1 — 5 —
 D: 5 — 1 — 1 — 1 — 8 — 1 — 5 — 1 —
 E: cromatic — 1 — diatonic — 1 — 5 — 1 — 8 — 8 — 5 — 1 —
 F: 8 — 5 — Major 5 — 1 — 4 — 4 — 1 — 5 —
 G: 4 — 1 — minor — 3 — 1 —
 H: 1 — 1 — 1 — 1 — VII cromatic — 1 — 1

Supunînd acest exemplu interpretării modale, găsim o seamă de aspecte cunoscute. Ca preambul, un interludiu pe cvinta scării premodale pentacordice de tip major (Re) ce se desfășoară pe fraza A. Se revine la interludiul precedent pentru a se trece de astă dată în fraza B, în modul de tip eolic (re), care persistă pînă la interludiul al treilea (CD) (π III), ce se petrece pe treapta a șaptea. Aci, micile broderii nu apar întîmplător, ci transformă secunda mică a vechiului mod eolic, în secunda mare, element caracteristic noului mod cromatic de tip dorian (re), obținut prin transpunerea la omonimă.

În tetracordul frazei G, secunda mărită apare între treptele doi și trei, iar în frazele H (pentacord) și I (sextacord) se revine la modul cromatic precedent, cu secunda mărită între treptele trei și patru. La fraza J regăsim diatonicul minor eolic (re) cu treptele șase și șapte fluctuante, apoi, din nou cromaticul de tip dorian (re), în fraza K, avînd elidată treapta a șasea, după care se revine la diatonicul minor de tip eolic (re) pînă la interludiul cinci (π V) (frazele : L D R S T U pe întregul mod ; fraza M pe tricordul 5—7 ; fraza N pe tricordul 4—6 ; fraza P pe pentacordul 4—8 și fraza O pe sextacordul 1—6 cu treapta a doua elidată).

Pe interludiul următor (π V) găsim realizate pe omonima cromatică (re) o veritabilă semifrază muzicală. Imediat, începînd de la fraza următoare (V) și pînă la interludiul șapte (π VII) se revine la omonima diatonică (re).

Interludiul șapte capătă aci o dublă semnificație : ca treapta a șaptea a modului frazei precedente și ca treapta a cincea a modului ionic din fraza viitoare (Y), de structură majoră (Fa). Urmează frazele Z și BB pe tetracordul 3—6 ; fraza AA pe pentacordul 1—5 iar apoi se modulează direct în relativa minoră (fraza CC).

De fapt, încă de la repetarea frazei BB, tetracordul 3—6 cu cadența pe treapta a șasea reprezintă o pregătire pentru modul declarat în fraza următoare. Se continuă apoi în eolic, pînă la interludiul zece (π X). Acesta nu este decît o variantă a interludiului doi și modulează către omonima cromatică în cîteva fraze variante (F și H), după care melodia se încheie, deși ar mai fi putut continua după procedeele cunoscute încă mult timp.

Procedeele de modulație sînt și ele diferite. Se poate trece direct sau „drept” în limbajul bătrînilor instrumentiști, care se pare că nu cunoșteau alt procedeu ¹⁴.

La melodiile de formă liberă amplă frazele în care fantezia creatoare a lăutarului participă din plin și în care întîlnim frecvent, după cum am văzut, procedeul modulațiilor, trecerea modulatorie de la un grup de fraze muzicale la altul are loc prin mici interludii obținute de ținerea unui sunet pe mai multe măsuri ¹⁵, simplu sau înflorit, sau de scurte pasaje, — fragmente de fraze muzicale, — avînd același rol. Aceste interludii se

¹⁴ De altfel, în trecut muzica dansurilor populare nu avea o desfășurare melodică atît de bogată, cuprinzînd de obicei două fraze (părți) muzicale.

¹⁵ De obicei 2-3-4-6 măsuri, pentru a nu contrazice coregrafia jocului respectiv.

realizează, în cele mai multe cazuri, pe sunetul prim (fundamental) al frazei următoare, care îndeplinește și o funcționalitate principală, prin înrudiri structurale cu fraza precedentă, prezentînd de obicei treptele III, VI, V ale modului precedent și respectiv treptele I, III sau V ale noului mod.

Analiza amănunțită a modurilor și a procedeelelor de modulație existente astăzi în muzica dansurilor din Muscel ne descoperă că toate aceste fenomene, aparent simple, se prezintă în realitate într-o mare diversitate de aspecte, prin : treptele muzicale fluctuante, inflexiunile cromatice sau diatonice, funcționalitatea treptelor principale, pasajele de trecere și în special modulațiile propriu-zise ne fac să întrezărim întregul proces de evoluție și creație, în plină frământare.

Dacă putem vorbi despre gîndirea muzicală empirică a executantului instrumentist, aceasta din punctul de vedere al teoriei culte, totuși din urmărirea metodică a concepției lui muzicale s-au putut observa și consemna, în parte, acele legi nescrise dar simțite din generație în generație, transmise prin undele tradiției, ca adevărate norme de creație artistică.

În ceea ce privește noțiunea de mod în concepția executantului, mai ținem să adăugăm că din rezultatele chestionărilor s-a realizat o anume conștiință vagă a unor diferențe modale, cu caracterul lor expresiv diferit, neavînd vreun nume care să le desemneze, sesizate însă așa cum am arătat mai înainte, pe cale empirică, și concretizate numai prin diferite melodii sau grupuri de melodii.

În concluzie, mai putem adăuga ca un rezultat al cercetărilor efectuate pînă în prezent desprinderea, în afara metodelor prezentate în prima parte, și a citorva principii metodologice de culegere și studiere a muzicii de dans :

- 1) principiul analizării fenomenelor în evoluția lor ;
- 2) principiul cercetării concepției muzicale a executantului (instrumentist) ;
- 3) principiul cercetării complexe a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric actual, prin lărgirea investigațiilor asupra unor alte fenomene folclorice, adiacente sau numai tangențiale, aparent deosebite, investigații determinante pentru rezolvarea problemei respective ;
- 4) principiul corelării rezultatelor cercetării mai multor fenomene folclorice în vederea obținerii unui singur rezultat.

Lucrarea de față a căutat să prezinte principii metodologice și metodele folosite în culegerea și studierea muzicii jocurilor din Muscel, împreună cu cîteva dintre rezultatele aplicării lor. S-ar putea ca aceste încercări metodologice să-și găsească utilitatea și în alte domenii de cercetare folclorică, acolo unde necesitatea o va cere.

**METHODOLOGICAL PROBLEMS IN THE COLLECTION AND
STUDY OF THE MUSIC OF POPULAR DANCES IN THE REGION
OF MUSCEL
(METHODICAL APPLICATION, SOME RESULTS AND
METHODOLOGICAL PRINCIPLES)**

The music of the dances in the region of Muscel appears today as a result of a folklore complex in which tradition has armoniously found its place in a stage of existence much developed in comparison with other regions of the country. The multitude of the problems followed in the research of musical material, such as the problem of the continuation of the tradition, the evolution of choreographic music and of the popular instruments, problems of technique and specific popular instrumental interpretation, the musical conception of the instrumentists, the different systems of rhythmical, modal and armonic arrangement, etc. necessitated systematic researches which consisted in direct observation and questionning.

This study presents several methodological procedures applied to the examination of only three of the main problems :

I. The phenomenon of the continuation of tradition and its evolution referred to the existence of the musical instruments and the technique of mastering them ;

II. Aspects regarding modal musical conception of the instrumentist ;

III. Various modulation techniques.

I. In the repertory of newer musical instruments we can remark some melodic reminiscences of an earlier stage (certain musical formulae, form elements, imitation of special sonorities), which were preserved — through the continuity of the musical repertory — from older instruments, such as the flute and the bagpipe. The assimilation of instrumental music was empiric, the pupil had to copy the pure practical indications of the teacher, many times singing together.

II. After carrying out some experimentations the following conclusions were drawn : a) the inexistence of the denomination of musical sounds in the musical conception of the older generations ; b) the denomination of only the strings of the instrument ; c) the criterion of musical memorization consists in memorizing various musical sounds from the beginning, on a certain string and using a certain fingering of the instrument. In this way the modal conception appears strictly dependent on the development of the melody and does not depend on the notion of a certain tonality.

III. The existence of a “modal constancy” in the group of variants of a melody (table II) was also observed. Although the instrumentists were from different places, all the variants presented the same modal structure, many times reproduced also by musical transposing.

For the archaic instruments — flute and bagpipe — the decisive influence of the musical scale construction on the possibilities of modal execution (table III) was noticed. All the instrumentists prefer certain

modes partially because of easiness in handling the instrument, but also due to the using in a great measure of the modes characteristic to the respective region. The same phenomenon is found also at different techniques of modulation (table IV).

It is shown that the so-called empiric musical thought of the popular instrumentist follows unwritten laws, transmitted through the waves of tradition from generation to generation as veritable norms of artistic creation.

In conclusion, several methodological principles of gathering and studying which guided the folklore research are presented :

- 1) The principle of analyzing the phenomena in their evolution.
- 2) The principle of investigating the instrumentist's musical conception.
- 3) The principle of the complex research of an older stage of a folklore phenomenon by extending the investigations to other adjacent or only tangential folklore phenomena, apparently differing, but decisive for solving the respective problem.
- 4) The principle of correlating the results of studying several folklore phenomena in view of obtaining one result.

Both the investigation methods and the exposed principles may be also extended to the studying of other folklore phenomena.

ELEMENTE EXPRESIVE ÎN TEXTELE DE JOC

ANDREI BUCŞAN

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

8—11—1965

Printre genurile mai puțin studiate ale literaturii populare se numără și textele de joc. Fără a încerca să epuizăm problematica atât de vastă pe care ne-o oferă cercetarea acestora, să ne oprim asupra câtorva aspecte, a căror abordare ne va înlesni o cunoaștere mai sistematică a acestui subiect.

Prin texte de joc se înțeleg în general strigăturile. Acestea au desigur o răspîndire mai generală și o circulație mai intensă; în plus, ele constituie o categorie literară specifică folclorului românesc. Este însă necesar să căpătăm o vedere de ansamblu asupra conținutului întregului gen, pentru a-i intui mai bine funcția pe care o îndeplinește, în corelație cu dansul. Firește, textul trăiește și independent de joc ¹, după cum acesta poate trăi și fără text. Acolo însă unde faptele coexistă, ele sînt strîns legate: funcțional, ele se îmbină formînd un fenomen folcloric unitar, iar ca expresivitate ele se întrepătrund, se influențează și se ilustrează reciproc ².

Să schițăm în câteva cuvinte diferitele forme în care se realizează această îmbinare, pentru a putea stabili ulterior și diversele moduri de corelație.

a) O primă formă este reprezentată de *teaxiele strigate* pe figurile și melodia jocului. Sînt clasicele *strigături*, de care am vorbit. Cunoscute în toată țara, ele sînt însă astăzi în dispariție în Banat și în cea mai mare parte a Olteniei și Munteniei, prezentînd în schimb o deosebită vitalitate și varietate de expresie în Ardealul de sud și Moldova de nord.

b) În Ardealul de nord-vest (Bihor, Oaș) întîlnim o formă asemănătoare cu precedentă, diferind numai prin modul de exprimare: strigăturile sînt semi-cîntate de jucători, ca un acompaniament al melodiei ceterașului, ceea ce creează desigur o altă ambianță expresivă.

¹ Aceleași versuri folosite la joc se pot auzi și ca strigături la nuntă la masa mare, la petreceri, la diverse rituale etc.

² De asemenea și cu melodia jocului.

c) În unele părți ale Olteniei și Munteniei de nord, lăutarul execută *vocal*, în timpul jocului, diferite texte curente, de obicei cîntece propriuzise, bineînțeles pe ritmul impus de pașii jucătorilor.

d) În partea centrală a Ardealului — pe valea Tîrnavelor, precum și, sporadic, la unele jocuri din alte zone ale țării, se întîlnesc textele cîntate de jucători pe toată durata jocului, cu sau fără acompaniament muzical ³.

e) Un singur exemplu a fost cules în Cîmpia Munteniei, în care jucătorul execută jocul ritual (de Anul Nou) *Moșul de Turcă* pe ritmul textului de plugușor recitat de ceilalți urători.

f) Tot un singur exemplu, dar mult mai răspîndit, ni-l oferă jocul distractiv ciobănesc *Cățeava*, întîlnit în diferite forme în mai multe puncte ale lanțului carpatic (Toplița, Brețcu, Muscel, Mărginimea Sibiului); la acest joc, participanții se opresc brusc și conducătorul recită un text grotesc, (fiecare vers fiind repetat de ceilalți) după care se execută unele figuri comice.

Ultimele două forme par să reprezinte un stadiu mai vechi, după cum arată atît răspîndirea lor redusă cît și conținutul lor, cum se va vedea.

Din acest punct de vedere, textele de joc cunosc de asemenea o mare diversitate. După felul în care ele însoțesc, obligatoriu sau nu, diferite manifestări coregrafice, le putem împărți în două categorii principale:

1) *Textele comune*, pe care le-am numit astfel pentru a arăta că ele se pot folosi la orice joc, precum și la alte prilejuri, în contingență cu alte genuri folclorice ⁴. După conținut, ele prezintă o gamă foarte variată, de la sentimentul erotic pînă la revoltă, într-o formulare uneori abia schițată în 2—3 versuri, altele atîngînd amploarea și aspectul încheiat al cîntecului propriu-zis.

Studiul literar al acestor texte ne-ar duce prea departe, întrucît pentru moment ne interesează mai mult fenomenele de interferență. De aceea, vom menționa prezența aproape exclusivă a textelor *comune* în formele de îmbinare *b*, *c*, *d*, (vezi mai sus: textele semicîntate, cîntate de lăutar sau de jucători); ele sînt de asemenea în majoritate în cadrul formei *a* (strigături propriu-zise).

2) *Textele speciale* sînt legate numai de anumite jocuri, după cum o cere conținutul acestora. Astfel, întîlnim texte rituale, ceremoniale sau distractive la diverse jocuri cu această funcție. Puținele exemple pe care le-am depistat pentru formele *e* și *f* cunosc numai asemenea texte; întîlnim ici și colo excepții la formele *b*, *c*, *d*. O categorie importantă de texte speciale apare însă frecvent, în cadrul formei *a*, legată de anumite jocuri de virtuozitate; sînt ceea ce se desemnează de obicei prin denumirea de *strigături de comandă*. Termenul este incomplet, deoarece în această categorie se includ, în afară de comenzile propriu-zise, și alte elemente, de ex.: numărători (asemănătoare cu cele de la jocurile de copii), referiri la numele jocului, îndemnuri la joc, descrierea manierei de a juca, versuri de completare la comenzi etc. Este, fără îndoială, categoria cea mai strîns legată de joc.

³ Unele din acestea sînt rituale (colinde etc.)

⁴ Vezi mai sus, nota 1.

Un alt aspect care ne interesează la aceste texte este *succesiunea* lor în cadrul desfășurării aceluiași joc. În cele mai multe cazuri, aceasta este, firește, liberă; jucătorii le rostesc sau le cîntă fără vreo ordine anumită, ci după poziția lor momentană. Există însă, rar, și cazul unei arhitectonici foarte precise: textul începe cu o introducere în care se fac referiri la numele jocului, sau se cheamă lumea la joc; se continuă cu comenzi, completări, numărători etc., între care se pot intercala texte comune (deci indiferente față de mersul jocului); ultima comandă poate constitui încheierea jocului, mai ales cînd se dictează încetarea lui. Iată deci că avem aici de-a face cu o formă încheagată din punct de vedere al construcției literare, care iese cu atît mai mult în evidență cu cît numărul de versuri este mai mare (uneori 60—80 și mai multe, ceea ce amintește de întinderea baladelor și a colindelor).

Cu privire la metrica textelor de joc se pot extrage cîteva observații principale care se pot rezuma astfel:

a) Versurile cuprind în general 7 sau 8 silabe. Excepție fac unele texte de colindă dansată, care numără 5 sau 6 silabe.

b) Silabele sînt egale, în afară de finala versurilor catalectice, care apare dublată; excepție formează și versurile care însoțesc dansurile cu măsuri ternare sau asimetrice (3/4, 7/16 etc.), de ex:

— — ' U — — ' U
Foa-ie ver-de bob de lin-te

precum și unele versuri de la dansul comic *Cățeana*.

c) Fiecare vers se axează în general pe întinderea a două măsuri muzicale sau coregrafice ale jocului respectiv. Cu toate acestea, întîlnim uneori depășirea acestui chenar metric prin lungirea expresivă a ultimei silabe:

U U U U U U U U U —
I-ascultați cu toți la mine e e e

sau prin adăugarea unui refren.

d) După cum am văzut, silabele nu se disting (ca în tot sistemul nostru lingvistic de altfel) prin cantitate. Diferențierea se face prin *accent*, care are de asemenea un rol expresiv, el putînd sublinia anumite momente ale jocului. De obicei el este trohaic: ' U U U U U —; adeseori

însă întîlnim un accent iambic: U U U U U —, ceea ce pare să corespundă desfășurării unor figuri de virtuozitate, cu pașii în contratimp, în care caz se poate presupune propagarea efortului muscular asupra emisiunii vocale. Există și forme intermediare: U U U U U U U U etc.

e) În sfîrșit, se poate observa că versurile se succed la intervale inegale, uneori fără pauze, alteori cu pauze de 1, 2 sau mai multe măsuri.

Această libertate a succesiunii creează de multe ori un decalaj față de fazele jocului și frazele muzicale. Suprapunerea celor 3 elemente devine astfel poliritmică ⁵, ceea ce realizează desigur o expresivitate aparte.

Un ultim aspect al textelor de joc pe care trebuie să-l amintim este acela al *forme de execuție*. Aceasta poate fi: *monologată*, când strigă (sau cîntă) un singur ins; *dialogată*, când versul al doilea este totdeauna formulat de unul sau mai mulți jucători; *antifonică*, când mai mulți jucători reiau versul rostit de primul (e o formă mai rară și, pare-se, mai veche); *omofonică*, când mai mulți jucători rostesc simultan toate versurile.

La același capitol menționăm și intonația diversă pe care o pot avea versurile și cuvintele și care denotă o participare afectivă mai mult sau mai puțin puternică din partea jucătorului. Deși aceste elemente par oarecum laterale problematicii noastre, ele își au totuși importanța lor, ca factor determinant al atmosferei faptului folcloric.

Am văzut pe rînd diversele aspecte ale textelor de joc, luate în corelație cu jocul însuși. Examinînd forma de manifestare, conținutul, succesiunea metrico-ritmică și modul de execuție al acestora am constatat de fiecare dată existența mai multor categorii de expresie, amintind uneori — sumar — și de posibilitățile lor expresive. Ne rămîne să ne convingem dacă din toate aceste aspecte se degajă, fie ca o rezultată a lor, fie ca o trăsătură independentă, un caracter expresiv unitar al textului de joc, luat ca factor ilustrativ al momentului respectiv și al caracterului jocului. Să pornim deci de la acesta din urmă pentru a reconstitui anumite corespondențe în textul adiacent.

1) Cele mai numeroase jocuri din țara noastră se joacă de către băieți și fete împreună, fie în perechi, fie în grupuri mari mixte, funcția lor fiind aceea de a apropia pe tineri, ajutîndu-i să se cunoască mai bine în vederea căsătoriei. S-ar putea spune că ele au un caracter *liric*.

La aceste jocuri, textele sînt în special strigate, dar și semicîntate sau cîntate (după regiune). Conținutul lor este predominant *comun*, extrem de variat în exprimarea sentimentelor, și de cele mai multe ori într-o formă poetică încheată, constituind piese de o ridicată valoare literară. Succesiunea lor este liberă, rezumîndu-se pe inspirația individuală care improvizază sau adoptă texte vechi adecvate momentului. Accentul în general trohaic sau intermediar. Predomină forma de execuție monologată, ceea ce pare normal în cazul succesiunii libere, dar nu sînt excluse celelalte forme; intonația glumeață, sarcastică, duioasă etc., ilustrează și subliniază adesea conținutul textului.

2) Alte jocuri sînt de o execuție mai dificilă și de aceea le joacă mai mult bărbații, ca exhibiție; ele au un caracter de virtuozitate.

Nu toate aceste jocuri posedă texte proprii; totuși, cînd există, ele fac parte din categoria strigăturilor. Conținutul lor este în mare măsură *special* jocului respectiv, cuprinzînd comenzi, numărători etc. Fiind strîns legate de desfășurarea jocului în diversele lui faze, textele sînt într-o succesiune care poate alterna de la o relativă mobilitate la o ordine precisă. Se întilnește frecvent ritmul iambic. Predomină execuția dialogată sau

⁵ Este un fenomen foarte puternic reprezentat în folclorul românesc. El se datorează în primul rînd varietății ritmice a pașilor și melodiei.

antifonică, intonația alternînd de la modul încordat la modul relaxat, tot după desfășurarea jocului.

3) În număr mult mai mic se întîlnesc anumite jocuri cu caracter *distractiv-comic*, jucate numai la petreceri; acestea dau loc la manifestări variate, mergînd pînă la reprezentări foarte crude.

Textele, în general strigate ⁶, au un conținut *special*, întotdeauna legat de tema jocului și exprimat ca și acesta într-o formă veselă, grotescă sau brutală. Succesiunea lor este mobilă. Ritmic, nu avem particularități de remarcate. Execuția este mai mult monologată (dar am întîlnit și antifonia), cu o intonație indicînd mai mult seriozitatea comică.

4) Este mai greu astăzi să ne dăm seama de ceea ce este specific textului jocurilor cu caracter *ritual-ceremonial*, deoarece acestea, puține la număr, se prezintă mai mult ca relieve, cu trăsăturile vechi în bună parte pierdute sau atenuate. Astfel, la unele jocuri de acest fel, textul a dispărut aproape complet, sau s-a redus la unele formule greu de înțeles. El există totuși în destule exemple, dar în forme de exprimare foarte variate, astfel că nu se poate vorbi de o trăsătură generală. Conținutul este însă totdeauna adecvat jocului respectiv. Succesiunea versurilor poate fi mobilă sau fixă (în cazul unei colinde sau a altui text ocazional), dar în orice caz se prezintă destul de stabilă. Din punct de vedere metrico-ritmic întîlnim o concordanță absolută cu pașii jocului, dar de data aceasta se pare că textul ar fi determinant. Execuția este mai mult omofonică sau antifonică; intonația neutră.

Pentru a ilustra mai bine cele de mai sus, dăm în continuare cîteva exemple de texte folosite la diversele categorii de jocuri amintite. Am căutat, firește, exemplele cele mai convingătoare, este însă limpede că de multe ori piesele folclorice prezintă încrucișări sau pierderi de elemente. Astfel, texte lirice pot circula și la jocurile rituale sau invers; de asemenea, ele pot să dispară în întregime, așa cum se întîmplă în multe părți ale țării etc. Cercetarea noastră a urmărit însă în special cazuri cu elementele vechi, bine conservate.

1. *Texte cîntate la jocuri de fete* (Căpîlna, raionul Tîrnăveni).

Se formează un cerc mare de fete care se țin de mîină și execută unul după altul jocurile: *Purtata*, *Drîmbolicul* și *Bătuta*. Textul este cîntat omofonic de fete. Succesiune liberă, accent trohaic.

Din versuri, ca și din mișcărilor domoale în tempo rar ale jucătoarelor, se degajează o atmosferă plină de lirism.

Texte cîntate la jocurile de fete (Căpîlna)

Suire-aș cărarea-n gruiu	Nu gîndi badeo c-am plînsu
Dar n-am pentru cin-să suiu,	Cînd am auzit ce-ai zîsu,
C-am un bădiț tinerelu	Că mi-ai zis că nu-s frumoașă
N-aș sui eu pentru elu;	Să mă bag în vița voastră.
Tinerel ca lujeru,	Vița voastră-i viță mare
Și mi-i drag ca sufletu;	Niciodată struguri n-are,
Și ca lujeru din vie	Dar a noastră-i mai de rîndu
Drag la toate ca și mie.	Cu struguri până-n pămîntu.

⁶ Dar și cîntate sau recitate în anumite cazuri.

Copiliță cu năframă
Nu-i da gura la cătană
Căci cătana-i poamă dulce
Te sărută și se duce,
Căci cătana-i poamă acră
Te sărută ș-apoi pleacă.

Iubește-mă măi bădiță
Pe mine pe-o copiliță,
Iubește-mă badeo dragă
Pe mine pe-o foaie fragă

De m-ar fi făcut maica,
De m-ar fi făcut frumoasă
N-ar fi fete minioase,
Dar m-o făcut ochășea
Multe nu mă pot vedea,

Ochășea și negricioasă
Multe fete-s minioase,
Nu-s frumoasă nici n-am fost
Mulți ficiori din minte-am scos.

Poți fi badeo ca bradu
Dacă nu ți-i bun capu,
Poți fi de la brad în sus
Dacă n-ai minte de-ajuns.

Badeo spiculeț de griu,
Mult am vrut să nu te știu,
Dar de cind te știu pe tine
Nu-mi trebuie altu-n lume,
Numai tu bădiță tu
Altu-n lume nu și nu.

2. *Strigături la jocul bărbătesc de virtuozitate: Danțul* (Rășinari, raion Sibiu).

Semicerc bărbătesc de umeri, cu multe figuri comandate de conducătorul din dreapta, căruia i se răspunde antifonic sau în dialog. Succesiune fixă a comenzilor, între care însă se pot intercala și texte lirice comune. Accent mai mult iambic. Între versuri există o pauză de o măsură. Jocul începe lin, apoi își accentuează ritmul și se încheie viguros. Textul urmărește precis desfășurarea jocului: introducerea constituie un îndemn pentru strângerea jucătorilor; se trece apoi la comenzi, între care se pot intercala diferite versuri de completare, al căror rol expresiv e foarte puternic; în final se accentuează intensitatea; jocul se oprește brusc, militărește, la ultimul vers ⁷.

Hai la Danțu măi băieți
Care vreți care puteți
Care nu, nu vă prindeți
Că de mine rămneți.
Nu vă uitați Danțului
Ca mița cirnațului
Ci vă uitați jocului,
Ca mița cotocului.

Jucați care cum puteți
Rușine să nu aveți,
Că rușinea nu-i a mea
Ci-i a lelii de colea.

Sînt băieți din multe sate
Și joacă care cum poate,
Sînt băieți de pe cîmpie
Și joacă care cum știe.
Sus pe brîu și pe curea
Și pe cingătoarea mea.
Ascultați băieți la mine
Să vă spui cu Danțu bine
Să nu pățim vreo rușine.

Foaie verde dedețică,
Sus pe loc cu înăruncică,
Sus, sus, sus, că verze nu-s,

⁷ Aceste strigături, cu mici diferențe, au apărut și în: V. Păcală, *Monografia comunei Rășinari* (1915). Ele au fost culese din nou de autorul acestor rînduri în 1963, deci după aproape 50 de ani, ceea ce demonstrează permanența legăturii dintre text și jocul respectiv, care dăinuie și el.

Că le-o pus bătrîna sus,
 Și le-o pus după cuptor
 Și-o pus mița păzitor,
 Mițu mîncă verzele
 Baba-și linge deștele.

Foaie verde ca aluna,
 La călcîi cu cite una,
 Cîte una la nebuna
 Că-mi face din drum cu mîna
 Să mă duc să-i scarmăn lîna,
 Dracu n-are ce lucra
 Lîna i-o va scărmăna.

Foaie verde de pe rouă
 La călcîi cu cite două
 Două, două cu-amîndouă
 Că se-nnoură și plouă.

Foaie verde de gutli
 La călcîi cu cite trei.

Numa, numa din picioare
 Ca moara din rășchitoare
 Numa, numa din călcîie
 Ca moara din căpătîie,
 Numai din călcîie fac
 Și iubesc pe cin mi-e drag
 Iubesc fete și neveste
 O sută și cincisprezece
 Și-o fată de protopop
 Care ține Danțu-n loc.

Și iar verde foi de nucă
 Să-i dăm drumu să se ducă.
 Și iar verde salbă mare
 Să-i dăm drumu și mai tare.

Și iar verde ca aluna
 La pămînt cu cite una,
 Încă una tot așa
 Să nu ne rîdă lumea.

Și iar verde fln cu rouă
 La pămînt cu cite două.
 Și iar verde de gutli
 La pămînt cu cite trei.

De la trei și pîn-la patru
 C-o mîncat lupu mînzatu
 Las-să-l mînce mince-l dracu
 Că fată Rujana altu.

Cîte cinci că n-am opinci
 Că le-am rupt jucînd aici.
 De la cinci și pîn-la șase
 Nevăstuța spală vase.

Cite șapte la papuc,
 Mi-o vent vremea să mă duc
 Să pui mîinile la plug

Cîte opt că n-am cojoc
 Și porumbu nu s-a copt,
 De va fi vreo toamnă bună
 S-o coace noaptea pe lună,
 De va fi vreo toamnă grea
 Se va coace cînd va vrea.

De la opt și pîn-la nouă
 Găinușa stă pe ouă,
 Nu știu ouă ori clocește
 Orice dracu mai păzește.

De la nouă pîn-la zece,
 Căpățîna de berbece
 Bună cu coleșe rece.

Și iar verde troscățel
 Aci-n loc și mărunțel.

Tot pe loc, pe loc, pe loc
 Să v-arate neica joc,
 Tot pe loc și pe hodină
 Ca dracu pe rogojină
 Și cocoșu pe găină.

Și ușor, și ușor
 Ca să nu ne vătămăm
 Că știi iarna ce-i păți
 Din cenușă nu-i ieși
 Tot acolo-i zgîmăi.

Ușurel și ușureaua,
 Să-i punem brîul și șeaua;
 Ușurel și ușurica,
 Să-i punem brîul și chinga.

Foaie verde busuioc,
 Hai s-o punem la mijloc,
 La mijloc pară de foc,
 Printre ele viorele
 Să mă dau cu mîndra-n ele.

Și iar verde troscătel
 Sus cu Danțu mărunțel.

Și iar verde solz de pește
 Hai s-o jucăm femciește,
 Femciește cînd și cînd
 Să se ducă rumegînd,
 Rumegînd la tată-său
 Să-i dea strai și lepedeu,
 Lepedeu-i nețesut
 Straiu-n piuă nebătut.

Și iar verde iarbă mare
 Să-i dăm drumul și mai tare.

Și iar verde cucuruz
 Și să punem Danțu sus,
 Sus cu el și să-i dăm drumu
 Că s-o-nfierbîntat nebunu,
 Și nebunu cînd pornește
 Joacă de se prăpădește.

Și iar verde foi din dos
 Două sus, două pe jos.

Și iar verde de gutii
 Sus, sus, sus cu cite trei.

Și iar verde foi de nuc
 Hai s-o lăsăm în „stelung”⁸.

3. *Texte recitate la jocul comic-grotesc Cățeaua (Dumbrava, raionul Toplița).*

Semicerc de bărbați care merg unul după altul ținîndu-se de cămăși. Din cînd în cînd conducătorul strigă : „Stai căța”, toți se opresc și recită, antifonic un text comic ; la comanda „Hai căța” jocul pornește iar. Strigăturile ilustrează desfășurarea jocului.

Stai căța !
 O fost o căța
 Și s-o dus la moara stricală,
 Și-o mîncat făina din covată
 Hai căța !

Stai căța !
 Dac-o mîncat făina din covată,
 O venit moraru

Și-a bătut cățaua
 Hai căța !

Stai căța !
 Dac-o bătut cățaua,
 Cățaua o fugit,
 Și s-o întîlnit e-un cline bălțat
 Și s-au innodat
 Uite-așa !

(se așază doi cîte doi spate în spate și se prind cu mîinile printre picioare).

Hai căța !
 Stai căța !
 La nouă zile
 S-a deznodat cățaua
 Hai căța !
 Stai căța !
 După nouă săptămîni

O fâtat cățaua
 Niște căței
 Așa ca voi !
 Cînd o crescut căteii mari
 O umplut lumea
 Hai căța !

(Toți se împrăștie și conducătorul caută să-i lovească pe ceilalți cu o curea).

⁸ Comanda militară germană „Stellung” [repaos].

4. *Texte cîntate de lăutar la jocul ceremonial de nuntă: Nuneasca*
(Bughea de Sus, raion Muscel)

Hora mare de mîină, jucată de toți nuntașii în anumite momente ale nunții. Succesiunea textelor este indiferentă, dar în general este cea de jos. Conținutul lor este vădit legat de solemnitatea momentului.

Nuneasca

Bine-mi pare, nune mare,
Că ai tineri ca o floare,
Să-ți trăiască, nune mare,
Finișorii dumitale.

Bine șede doi cu doi
Și noi mîndro, d-amîndoi
Inelu bătut de-argint,
Amîndoi v-ați potrivit

Și la ochi și la sprîncene

Și la buze subțirele,

Și la sfat, și la purtat,

Și la dulce sărutat,

Ce mai soare luminos,

Ce mai ginere frumos,

Ce mai lună luminoasă,

Ce mai mireasă frumoasă...

În expunerea de față am căutat să prezentăm pe scurt principalele categorii de elemente expresive ale textelor de joc, precum și cele mai caracteristice forme de îmbinare ale acestora cu jocul însuși, în realizarea expresivității artistice. Mulțimea și diversitatea problemelor existente a făcut ca ele să fie abia schițate în cadrul puținelor rînduri de mai sus. Cercetarea lor însă ar merita să fie reluată punct cu punct de specialiști, deoarece ele se situează printre cele mai interesante aspecte ale creației populare poetice. Sperăm că modesta noastră încercare va constitui un imbold în această privință.

LUCRUL LEMNULUI ÎN AȘEZAREA FEUDALĂ TIMPURIE DE LA CAPIDAVA

RADU FLORESCU

Deși lemnul a jucat, probabil, un rol destul de important în viața așezărilor antice și medievale de pe teritoriul țării noastre, condițiile în care el s-a păstrat — sau mai bine zis datorită cărora nu s-a păstrat aproape de loc — nu au permis discutarea problemei prelucrării lui. Totuși unele descoperiri — destul de rare — justifică afirmația inițială¹. Într-adevăr, știm că încă din neolitic lemnul a fost folosit în construcții și anume pentru scheletele locuințelor de suprafață. Nu există încă nici o lucrare în care să se analizeze tehnica utilizării lemnului în construcții, după cum lipsesc aproape total datele asupra utilizării lui în alte domenii — în sistemele de transmitere a forței; cozi, mijloace de tracțiune etc., sau ca unealtă (plug) și armă (par sau sulită primitivă) — în comuna primitivă.

Se știe că în perioada dezvoltării statului dac lemnul era foarte mult utilizat în construcții. De asemenea, dogăria era foarte cunoscută și dezvoltată, așa cum atestă descoperirile din cadrul sistemului de aprovizionare cu apă de la Grădiștea Muncelului².

Mult mai slab cunoscută este epoca romană, din care nu se păstrează aproape nici un obiect de lemn³. Epoca migrațiilor este la fel de săracă în descoperiri de acest fel.

Pentru feudalismul timpuriu, problema utilizării lemnului devenea cu atât mai importantă cu cât aceasta este epoca formării poporului român, prin incorporarea elementului slav în fondul anterior autohton daco-roman.

¹ I. Barnca, *Garvân Dinogetia*, București, 1961, p. 44, care vorbește și de clădiri de lemn. E. Comșa, *Despre tipurile de locuințe din cuprinsul așezării din sec. IX-XII de la Garvân*, SCIV, X, 1959; 1, pp. 101—116.

C. Daicoviciu, *Așezările dacice din Munții Orăștiei*, Partea I-a, Studiul topografic al așezărilor, p. 24 și 32; I. Diaconu, *Săpăturile de la Păcuil lui Soare*, MCA, VI, p. 664.

² C. Daicoviciu, *op. cit.*, loc. cit.

³ Recentele cercetări au dus la descoperirea, în vecinătatea templului A, a unor obiecte de lemn (cf. D.M. Pippidi, G. Bordenache și V. Estimie, în *Șantierul Histria*, MCA, VI, p. 269).

Slavii cunoscuseră în regiunile lor de baștină o dezvoltată prelucrare a lemnului, atât de dezvoltată încît cultura slavă însăși este în mare parte o cultură a lemnului ⁴.

Descoperirile din această perioadă sînt însă destul de rare. La Dinogetia, descoperirea unei linguri ca și studiul tehnicii de folosire a lemnului în construcția bordeielor au contribuit la elucidarea parțială a problemei lucrului lemnului în acest timp ⁵. De asemenea, recente cercetări de la Păcuiul lui Soare au scos la iveală interesante unelte de lemnar ⁶.

În campania din vara anului 1959, cîteva descoperiri la Capidava au permis dezvoltarea acestei probleme ca și schițarea cîtorva concluzii pe care ne propunem să le prezentăm mai jos.

Ținem să subliniem de la început că studiul acestor descoperiri a întîmpinat dificultăți serioase, provenite din lipsa studiilor de paleobotanică privind epoca și regiunea din care provin, precum și din lipsa posibilității de a face analogie și determinări paleobotanice pe însăși obiectele descoperite.

Este necesar să menționăm că discutarea situației stratigrafice și cronologice a obiectelor descoperite va fi făcută cu alt prilej, într-un studiu consacrat numai stratigrafiei și cronologiei așezării tîrzii de la Capidava.

Primul obiect de lemn descoperit la Capidava în 1959 este un căuș (fig. 1). Lucrat din lemn moale, a avut secțiune orizontală, la origine

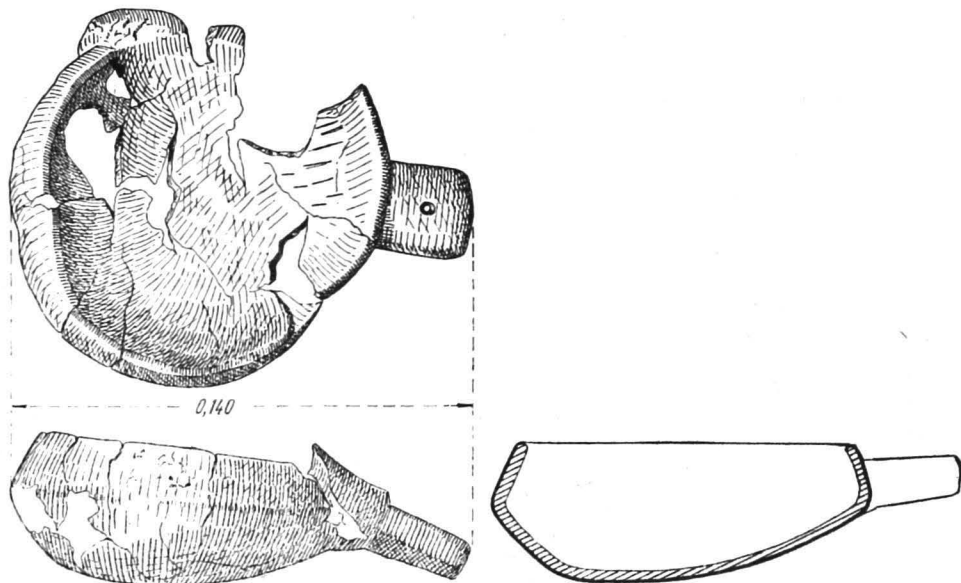


Fig. 1. — Căuș de lemn descoperit la Capidava.

⁴ E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов* [Construcțiile țărănești ale rușilor, ucrainenilor și bielorușilor], în *Восточнославянский этнографический сборник* [Culegere de etnografie a slavilor de răsărit], Moscova, 1956, p. 5; cf. Iosef Kostrzewski, *Les origines de la civilisation polonaise*, Paris, 1949.

⁵ I. Barnea, *op. cit.*, și E. Comșa, *op. cit.*

⁶ P. Diaconu, *op. cit.*, și *Tratatul de istoria României*, București, 1961, vol. II.

aproximativ circulară, pereții scunzi, ușor înclinați spre interior, cu buza cu muchiile rotunjite. Secțiunea transversală este ușor asimetrică și anume, căușul este mai adânc spre partea opusă torții. Aceasta este dispusă orizontal, aproape pătrată, cu secțiunea transversală în pentagon turtit. Are o gaură în centru, probabil destinată să lase să treacă un fir de sfoară, cu ajutorul căruia să fie atârnat. Lemnul este complet carbonizat ; datorită

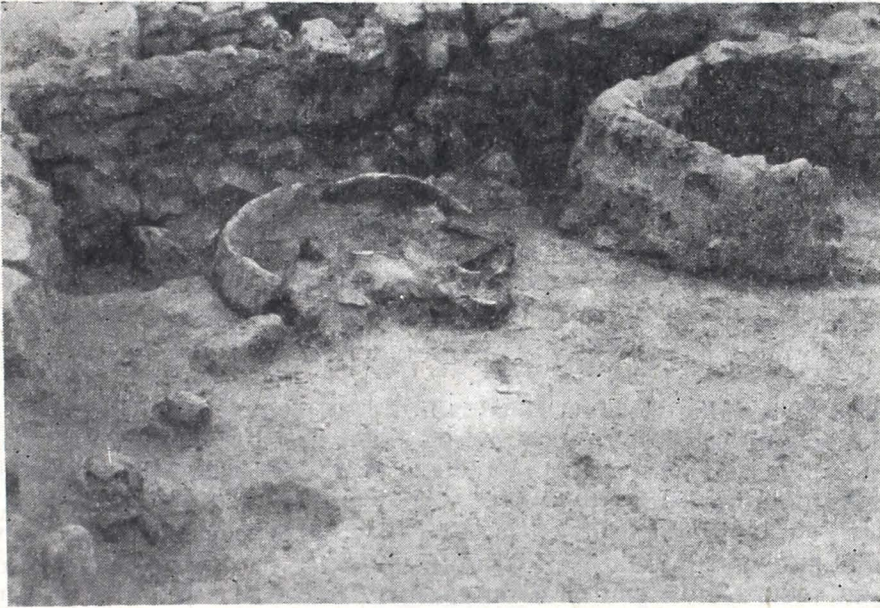


Fig. 2. — Bordeiul 91 din sectorul I, detaliu cu vasele în care s-a găsit căușul.

se pare unei arderi lente, din timpul incendiului care a distrus așezarea, vasul s-a deformat. El a fost descoperit în bordeiul cu nr. 91, databil în prima treime a secolului al XI-lea. În acest bordei, pe lângă pereți, între cuptorul și vatra portativă descoperite aci, și între aceasta și limita de SE a bordeiului s-au descoperit mai multe vase întregi sau întregibile, uneori grupate (fig. 2). Un astfel de grup, format dintr-un vas în formă de borcan, spart în mai multe fragmente dar întregibil, dedesubtul căruia se afla o strachină întreagă, s-a descoperit în colțul de sud al bordeiului.

La demontarea lui, din umplutura dintre fragmentele borcanului au putut fi separate mai multe fragmente de lemn, evident, fasonat. Adunate, curățate și parafinate imediat, ele au putut fi asamblate, reconstituind astfel, aproape integral, căușul descris mai sus. Lipirea lor s-a făcut în cursul parafinării, prin juxtapunerea și apăsarea bucăților ce se întregeau reciproc, câtă vreme parafina era încă în starea lichidă. Fiind ținute astfel până la răcirea parafinei, ele erau înglobate în masa formată din parafină. În cursul răcirii, câtă vreme parafina era încă plastică, puteau fi constatate defectele de ajustare. După lipirea tuturor fragmentelor, părțile lipsă au fost completate numai atît cît permitea forma deformată a vasului, urmă-

rindu-se, în primul rînd, consolidarea lui. În sfîrșit, după răcirea lui completă, prisosurile de parafină au fost îndepărtate cu vîrfurile briceagului, sub lupă, iar suprafața pereților a fost omogenizată prin netezirea cu o pană înmuiată în apă fierbinte.

Vasul astfel reconstituit are următoarele dimensiuni : diametrul gurii 10 cm, adîncimea maximă 4,3 cm, iar dimensiunile tortii $2,8 \times 2,8 \times 1,5$ cm. După aspectul suprafeței vasului, el pare să fi fost scobit și netezit cu cuțitul curbat spre vîrf. De altfel și forma cozii pare a fi generată tot de o asemenea tehnică, așa cum lucrează rudarii.

Asemenea forme — căușe — se întîlnesc și astăzi pe toată întinderea zonei de pădure și de silvo-stepă central europene. Ele sînt frecvente mai ales în regiunile cu păstorit dezvoltat. În schimb, nu se cunosc decît două descoperiri arheologice, ambele din Uniunea Sovietică, de la Novgorod, deci din zona împădurită. Prima este un căuș descoperit în cursul săpăturilor de la locuințe și se deosebește de cel de la Capidava atît prin forma cupei ovală alungită cît și prin coada lungă și supraînălțată⁷. El se înrudește astfel cu altă serie de forme, din care fac parte și lingurile și polonicele cu coadă lungă de lemn bine cunoscute, ca și caucurile întîlnite — la noi — în platforma olteană.

Cea de-a doua descoperire constă în șapte căușe plate, cu cupa circulară și cu coadă mică orizontală, adică exact de tipul celui de la Capidava. Ele au fost descoperite într-un sanctuar păgîn de la începutul sec. al XI-lea⁸. Numai două dintre aceste vase reprezintă o asemănare aproape completă cu exemplul în discuție. Celelalte variază din punctul de vedere al formei și decorului codiței. Trebuie spus însă că reproducerile și descrierile sînt insuficiente pentru a putea surprinde toate detaliile de formă și tehnică.

Apariția căușului descris mai sus la Capidava nu este de loc de neașteptat. Situată în imediata apropiere a zonei de silvo-stepă dobrogene și peste Dunăre de balta împădurită a Ialomiței, Capidava era o așezare în care păstoritul constituia o îndeletnicire foarte importantă⁹. Deci, atît situația ei geografică cît și ocupațiile păstorești ale locuitorilor constituiau condiții suficiente pentru apariția vaselor de lemn. Dacă ținem seama și de nivelul tehnic relativ scăzut al olăriei, din inventarul de forme din care lipseau tocmai cele care ar fi trebuit să servească la băut — căni, cești — apariția unei vesele de lemn cu această destinație pare direct necesară.

În ceea ce privește însă originea tipului însuși de căuș lucrurile sînt mai puțin clare. De fapt, vasul în discuție este primul și singurul exemplar de acest fel descoperit la noi în țară. Asemănarea lui cu cele de la Novgorod îndeamnă să i se caute originea în lumea slavă de nord. Totuși, o serie de observații împiedică o atare atribuire categorică acestei lumi. Vasele de acest fel, de lemn, descoperite în această zonă, au de obicei alte caractere

⁷ *Новгородская экспедиция* [Expediția de la Novgorod], K. S., XXII, p. 113—117, fig. 43 b.

⁸ V. V. Sedov, *Языческая братчина в древнем Новгороде* [Sanctuar păgîn în vechiul Novgorod], K. S., nr. 65, p. 138—141, fig 49,50.

⁹ Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava*, București, 1958, vol. I, p. 22.

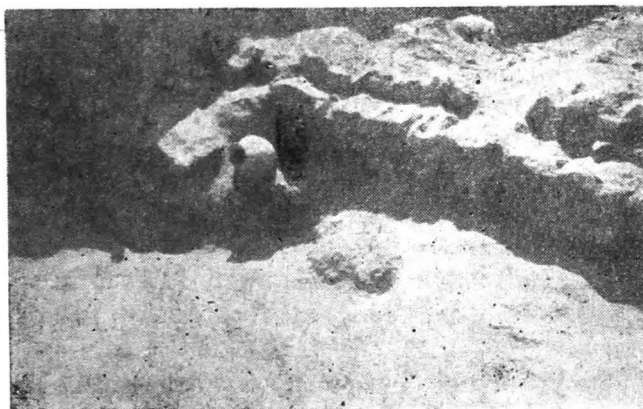


Fig. 3. — Bordeiuul 63 din sectorul I, detaliu cu oala în care s-au găsit fuzaiiolele și fusul.

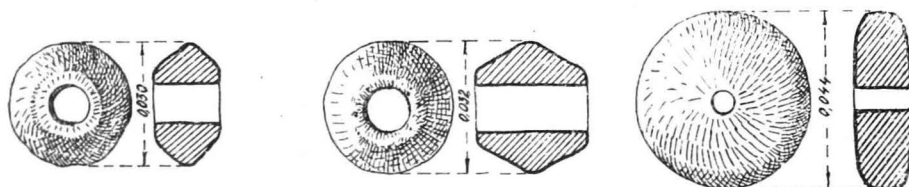


Fig. 4. — Fuzaiiolele descoperite în oala din bordeiuul 63, sectorul I



Fig. 5. — Încercare de reconstituirea fusului găsit în oala din bordeiuul 63, sect. I.



Fig. 6. — Colțul bordeiuului 33, sect. I., cu cheotorile drepte.

între care cele mai importante sînt : coada supraînălțată și lungă și ornamentație bogată, adesea figurată, uneori pe motive clasice-entrelac-ul și palmata¹⁰. În sfîrșit, zona în care lemnul a fost utilizat din belșug pentru confecționarea elementelor de cultură materială este întreaga zonă de pădure și de silvo-stepă a Europei centrale, în care sînt incluse și teritoriile de baștină ale unor popoare diferite, care din această cauză pot să fi avut multe elemente de cultură materială comune cu dacii.

Cum descoperirile de vase de lemn, din epocile premergătoare migrației slave, lipsesc în general și în special la noi în țară, iar din epocile posteriore aceste migrații, cel puțin la noi, sînt foarte rare, problema nu poate fi lesne elucidată.

Rămîne ca pe viitor noi descoperiri să decidă în ce măsură acest tip de vas de lemn este probabil o veche formă comună întregii zone împădurite a Europei Centrale.

A doua descoperire a fost făcută în bordeiul 63, databil în a doua treime a sec. al XI-lea. În acest bordei s-a găsit o oală de lut aproape întreagă (fig. 3). La golirea conținutului, în masa de cenușă care o umplea, s-au putut deosebi trei fuzaiole de lut ars de diverse mărimi (fig. 4), precum și mai multe fragmente de lemn carbonizat, de formă tronconică, și unul de formă asimetric bitronconică. Dintre acestea, unele foarte subțiri ($d = 2 - 4$ mm) s-au pulverizat la culegere. Celelalte, parafinate imediat, au putut fi păstrate și par a proveni dintr-un fus a cărui siluetă aproximativă am încercat să o reconstituim în desenul alăturat (fig. 5). El seamănă cu exemplare similare descoperite de Wolin, Brenno și Gdansk¹¹. Acest fapt nu înseamnă de fel că originea lui trebuie căutată în aceste regiuni. În vremea din care el datează, fuzaiolele — răspîndite în aproape întreaga Europă — presupun existența unor atari fuse peste tot unde ele apar. Mai mult, fuzaiola nu este o invenție a acestei epoci, ci este cunoscută încă din comuna primitivă, atît la noi cît și în alte părți. Se poate deci afirma, în concluzie, că fusul ca atare este o unealtă simplă a cărei formă, determinată de observarea elementară a unor legi fizice fundamentale, a fost aceeași în multe regiuni ale Europei, de-a lungul epocilor istorice.

Negreșit însă că cea mai interesantă descoperire de la Capidava din vara anului 1959 o constituie bordeiul nr. 33, datînd din a doua treime a sec. al XI-lea. Anume, căptușeala acestui bordei, făcută din lemn, era atît de bine păstrată încît permite observarea tehnicii în care fusese construită.

Încă din 1956, unele observații relevaseră existența unor bordeie cu pereți de lemn. Condițiile de păstrare însă nu permisese observării mai

¹⁰ I. Kostrzewski, *op. cit.*, p. 508, fig. 248 și W. Hensel, *Stowiańszczyzna wczesno. Średniowieczna*, Varșovia, 1956, p. 213—215, fig. 180—184.

¹¹ Kostrzewski, *op. cit.*, p. 262, fig. 136; cf. Hensel, *op. cit.*, p. 223, fig. 194 și 224, fig. 196.

amănușite. Chiar în cursul campaniei din 1959, înainte de descoperirea bordeiului nr. 33, se putuse observa că bordeiele nr. 92 și nr. 40 au pereții tot din elemente de lemn, care se încheie prin petrecerea capetelor. La bordeiul nr. 40 se putea observa și creștătura dreaptă-perpendiculară pe sensul fibrei. Dar abia descoperirea acestui din urmă bordei a izbutit să clarifice problema. La acest bordei, la care s-a surprins foarte clar colțul de vest, s-a observat că fiecare perete era căptușit cu trei dulapi ciopliți cu barda dintr-o specie de stejar¹², lați de 28 cm și groși de 8 cm. Fiecare dulap avea la capăt două creștături dreptunghiulare executate cu barda care dădeau extremității o formă specifică (fig. 6). Încheierea dulapilor se făcea prin angrenarea lor unul cu creștătura de jos în creștătura de sus a celuilalt. Este așa-numita „cheotoare dreaptă”, bine cunoscută în construcțiile populare românești, deși mai rară, deoarece este complicată și cere o prelucrare mai avansată și mai completă a lemnului, asigurând, în schimb, pereți mai drepecți, mai netezi și mai etanși¹³.

Originea acestei tehnici constituie o problemă cu atât mai dificilă cu cât apare la Capidava în ultima perioadă a așezării, în cele mai vechi căptușeala bordeiilor fiind constituită din ziduri de piatră cu pământ. De asemenea, tehnica construcției în lemn de la Capidava se deosebește sensibil de cea a construcțiilor în lemn de la Dinogetia¹⁴. Cu alte cuvinte, deși adusă la Capidava din altă parte, ea nu se regăsește în Dobrogea — cel puțin nu în descoperirile de pînă acum.

O influență sau un aport slav tîrziu, datînd de la începutul celei de-a doua treimi a sec. al XI-lea, sînt aproape excluse. Nu este cunoscută nici o mișcare dinspre teritoriile împădurite, aparținînd slavilor nordici, spre Dobrogea, în această vreme. Iar migratorii turci din acest timp — pecenegii și cumanii — veneau din stepă unde astfel de construcții erau excluse. Pe de altă parte, constructorii în lemn din aceste teritorii — unde arhitectura în lemn era de altfel foarte dezvoltată — utilizează de predilecție altă tehnică, căreia îi sînt proprii folosirea trunchiurilor de secțiune circulară sau a bîrnelor de secțiune pătrată, și a îmbinărilor prin creștături numai pe o față a bîrnei sau trunchiului, cu profil rotund sau dreptunghiular.

De fapt, tehnica de îmbinare descoperită la Capidava este o veche tehnică românească destul de frecventă, mai ales în măsura în care construcțiile de lemn se dezvoltă, atât ca program cît și ca tehnică¹⁵.

Se poate pune deci problema dacă nu cumva această tehnică de construcție în lemn e originară din Carpații românești și a fost adusă la Capidava în cadrul procesului de transhumanță, probabil pe drumul Ialomiței, pe care așezările cu cultură materială asemănătoare Capidavei sînt foarte frecvente.

¹² Analiză a I.P.R.O.C.I.L. comunicată cu nr. 12391 din 25 mai 1960.

¹³ Paul H. Stahl, lucrare în ms., p. 10 și 13—18.

¹⁴ Vezi mai sus, nota 1 : E. Comșa, *op. cit.*

¹⁵ P. H. Stahl, *op. cit.*, ca și Kostrzewski, *op. cit.*, pass. și Hensel, *op. cit.*

Descoperirile de fapte materiale legate de prelucrarea lemnului la Capidava sînt încă prea puţin numeroase. Totuşi starea de conservare precum şi valoarea obiectelor descoperite permit ridicarea anumitor probleme în lumina cărora să poată fi urmărite şi pe viitor descoperirile de acest fel, cu alte cuvinte permit trasarea unui cadru istoric, sărac încă, dar putînd fi utilizat ca ipoteză de lucru.

UN „CHESTIONAR ETNOGRAFIC” DIN ANUL 1789

ION DRĂGOESCU

În depistarea materialelor privind istoricul etnografiei românești, în arhivele Muzeului Brukenthal din Sibiu am aflat un „chestionar etnografic”, necunoscut prin conținutul și forma lui, alcătuit în anul 1789 de către Mihail Brukenthal, profesor în învățământul confesional și funcționar onorific al Muzeului.

Documentul este înregistrat sub nr. 115 și cuprinde 3 pagini manuscrise, cu cerneală obișnuită, pe hîrtie de epocă, de producție locală. Manuscrisul se păstrează în perfectă stare, este redactat în germana medievală și reprezintă, de fapt, conceptul unei „scrisori-chestionar”, adresată cărturarilor din districtul Sighișoara, pentru a se putea culege materiale referitoare la „prejudecățile și superstițiile întîlnite la oameni de rînd”, pentru ca acestea să fie cunoscute și combătute.

Pe plicul manuscrisului se află mențiunea referitoare la publicarea acestui text în „Korrespondenz Platz”. Cercetînd colecția acestei publicații am constatat că textul manuscrisului nu a fost inclus ulterior în această publicație. Cum, deocamdată, nu am găsit imprimat textul acestei „scrisori-chestionar” în nici o altă tipăritură din această perioadă, socotim manuscrisul inedit.

Dat fiind conținutul important pentru studiul istoric al unor aspecte etnografice din Cîmpia Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea și mai ales către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, considerăm necesară publicarea integrală a acestei „scrisori-chestionar”. În ea ni se înfățișează unele aspecte importante din viața social-culturală a locuitorilor din districtul Sighișoara: răspîndirea prejudecăților și superstițiilor în popor; caracterul lor obscurantist, mistic și retrograd; mijloacelor de combatere; tehnica de culegere a materialelor etc.

Deși autorul acestei „scrisori-chestionar” pretinde că a întocmit-o pentru studiul cunoașterii prejudecăților și superstițiilor la „oamenii de rînd”, textul ei se referă și la clasa conducătoare feudală. El scoate în evidență faptul că și la conducătorii feudali prejudecățile și superstițiile sînt cel puțin tot atît de puternice ca și la „oamenii de rînd”.

~~Handwritten text~~

Handwritten text

In the presence of the Honorable Joseph ...

Handwritten text

Handwritten text

890.

Wissenschaften

Da wir keine ... in ...

Die Arbeit ...

Die ...

Es wird ...

- 1. ...
2. ...
3. ...
4. ...

Handwritten text at the bottom

Fig. 1. - Facsimil din chestionarul-scrisoare al lui Mihail Brukenthal din 1789.

Un alt aspect important al manuscrisului este acela care se referă la caracterul general al prejudecăților și superstițiilor, consemnate pentru întreaga populație din districtul Sighișoara : români, germani, maghiari, fără deosebire etnică și confesională.

În final, manuscrisul conține unele indicații metodologice, importante pentru spiritul în care se făcea culegerea materialelor etnografice și folclorice în această perioadă, și anume folosirea „discreției fără să se provoace vîlvă”.

Chestionarul dă termen fix pentru completarea lui.

În arhiva Muzeului Brukenthal, ca și în arhivele orașului Sibiu, pe care le-am cercetat, nu am găsit încă „răspunsurile” la această scrisoare-chestionar. Bănuim că ele au putut să fie adunate de către forurile eclasiastice, direct interesate în lupta confesională împotriva prejudecăților și superstițiilor și în baza lor să se alcătuiască un raport general, despre care de asemenea încă nu avem informații documentare.



„Întrucît mă interesează să știu ce fel de prejudecăți și superstiții mai există încă între oamenii de rînd, dacă și în ce măsură adică aceștia mai cred în vrăjitoare, strigoi, fantome, povestiri sau coșmaruri și alte asemenea. Întrucît apoi este de nădăjduit că preoțimea trebuie să-și pună mai mult la inimă cunoașterea poporului, pe care trebuie să-l instruiască și învețe, am dorit să vă încredințez, prea cinstite, prin prezența, să-mi comunicați experiențele pe care le-ați făcut în această direcție, cu toată franchețea și sinceritatea, cu atît mai mult cu cît cunosc prea bine slăbiciunile celor mai mulți ca aceștia, puțința în general să poată prinde ceva în ochii mei din valoarea și considerația lor, chiar în aspectele cele mai ridicole și cu cît mă gîndesc să fac vreodată un abuz dezavantajos din ea. Lucrarea care urmează să fie făcută cu privire la aceste mai sus semnalmente ale prejudecăților, aș vrea bucuros să fie făcută cu privire la aceste mai sus arătate semnalmente ale prejudecăților. Aș vrea bucuros să fie făcută după o anumită ordine, alcătuită astfel încît să se arate mai întîi semnalmentele unei prejudecăți care mai există, precum și — în rubrica specială următoare — mijloacele care se folosesc pentru înlăturarea răului care rezultă din prejudecata omului de rînd. Un exemplu va ilustra mai bine aceasta. Se pune adică întrebarea dacă se mai crede în vrăjitoare. Răspunsul este : da, se mai crede în ele. Pentru a ne dovedi sau confirma aceasta, se vor istorisi fapte : de exemplu, omul de rînd crede că de la vrăjitoare provine :

1. Cînd o vacă dă sînge în loc de lapte.
2. Cînd o vită sau mai multe cad jos fără ca pricinile acestui incident să fie imediat vizibile în ochii omului de rînd.
3. Cînd prin efectul unui proces crispatic i se strîmbă gura cuiva.
4. Consultarea unor anumite femei bătrîne cînd se pierde ceva, pentru a se afla de la acestea unde se află obiectul pierdut și alte multe asemenea.

Apoi, după ce s-au înșirat toate aceste semnalmente prin care se poate învedera că omul de rînd crede în vrăjitoare și totodată s-au

menționat și cazurile speciale care s-au petrecut, urmează partea a doua a lucrării despre vrăjitoare, în care se va arăta ce se face pentru ca omul să fie ferit de vrăjitoare. De exemplu :

1. În Ziua de Anul Nou se pune în pragul ușii o mătură întoarsă. Cel care iese primul afară trebuie să treacă peste aceasta într-un chip deosebit, poate, chiar de-a-ndăratele sau în patru labe.

②. În noaptea de Sf. Ion se taie o creangă dintr-un măceș și se înfige undeva într-o crăpătură a porții.

③. Alții așează pe casele lor o roată de plug ruptă.

4. Vițeilor li se leagă de gît o sfoară de care se atîrnă o lingură de lemn, folosită și ruptă etc. etc. și altele asemănătoare. Aceste mijloace de prevenire se folosesc nu rareori la lehză și la folosirea lor se cer anumite ceremonii și forme cu totul specifice, care trebuie săvîrșite cu tot de-amănuntul, putîndu-se deduce cel mai bine din aceasta adevărata însușire a tuturor acestor ignoranțe.

În felul acesta se vor prelucra toate genurile prejudecăților care încă mai dăinuiesc și întrucît nu există la toate deosebirea menționată mai sus, existînd și astfel de prejudecăți, în care se manifestă numai un anumit gen, care așteaptă foloase de la ele, acolo cade în orice caz rubrica aplicării mijloacelor de prevenire a lor. Prejudecățile se manifestă nu arareori :

1. La unii gospodari.

2. La vînători.

3. La moșieri ș.a.m.d.

Moșierii, de exemplu, cred că dacă au în grajd o mîină de om mort, îndeosebi de la unul executat, această mîină i-ar păstra pe cai curați. Apoi, că se străduiesc să țină în grajd usturoi, un țap negru și alte asemenea. Este ceva care ar servi pentru prevenirea vrăjitoriilor, să apară deci de asemenea.

Dacă prea cucernicia voastră veți medita asupra acestor lucruri și veți utiliza experiența D-voastră, atunci veți descoperi toate ramurile speciale ale prejudecăților și superstițiilor care dăinuiesc sau se dezvoltă și veți întocmi ușor lucrarea și despre aceste lucruri, deși ar putea lua extensiuni mari, deoarece la o examinare amănunțită există material bogat.

Socotesc să mai observ doar faptul că în această chestiune nu trebuie să vă mărginiți numai la prejudecățile care dăinuiesc între credincioșii confesiunii prea cinstiei voastre, ci să menționați tot ce știți prea cinstiia voastră, că se cultivă în Transilvania, îndeosebi însă în ținuturile acestea.

Și, în sfîrșit, țin să observ și faptul că această prelucrare trebuie făcută cu toate discreția și fără să provoace vîlvă, pentru ca omul de rînd să nu creadă că se aprobă aceste lucruri, prin faptul că s-au întreprins cercetări asupra lor, căci chiar dacă nu se pot aproba astfel de lucruri superstițioase, totuși nu se pot lua măsuri exprese pentru înlăturarea lor. Prin aceasta s-ar agrava doar și mai mult situația.

Despre acestea aștept răspuns pînă la sfîrșitul lunii oct., care pînă atunci cred că poate fi dat complet”.

FOLCLOR ÎN CITEVA PUBLICAȚII LENINGRĂDENE

Institutul de teatru, muzică și cinematografie din Leningrad a editat al doilea volum de studii: *Voprosi teorii i estetiki muziki* [Probleme de teorie și estetică a muzicii], vol. 2, Muzghiz, Leningrad, 1963. Colecția de studii apare sub îngrijirea lui I. A. Kremliov, L. N. Raaben și F. A. Rubțov.

Alături de problemele de folclor care ne interesează, studiile abordează diverse domenii ale teoriei și esteticii muzicale contemporane. Volumul se deschide cu un articol de estetică generală de I. A. Kremliov, după care urmează un grup de patru articole care tratează probleme ale muzicii sovietice, semnate de A. Sohor, M. Aranovskii și I. Zemțovskii. Studiile lui M. Mihaïlov *Despre unitatea tematică a ciclului sonatei și simfoniei și Despre tendințele clasiciste ale muzicii secolului al XIX-lea și a primei jumătăți a secolului al XX-lea* aduc importante contribuții la elucidarea problemelor de legitate a dramaturgiei muzicale în muzica instrumentală clasică și contemporană și în studiul neoclasicismului în muzică. Se remarcă prin noutatea tematicii abordate studiile semnate de G. Orlov, *Mecanisme psihologice ale percepției muzicale* și M. Blinova, *Bazele fiziologice ale sintezei elementare a sunetelor*, lucrări bazate pe ultimele cuceriri ale științelor psihologice și fiziologice sovietice. Lucrările prezintă interes și pentru cercetările de folclor.

În studiul său de folclor, *Kompozitionnie zakonomernosti melodicescovo raspeva v protiajnoi pesne* (Legilățile compoziționale ale melodice cîntecului lung rusesc) autorul, I. Zemțovskii, referindu-se la faptul că, în mod incorect, termenul, popular la origine, „cîntec lung” a fost folosit adesea pentru orice cîntec popular rusesc lent, liric sau vechi, își propune să definească trăsăturile caracteristice ale acestei categorii de cîntece. Cercetările ample făcute de autor au relevat două caracteristici esențiale ale „cîntecului lung rusesc” și anume, desfășurarea intrasilabică a melodiei și desfășurarea melodice propriu-zise. Desfășurarea intrasilabică a melodiei cîntecului lung presupune purtarea unei singure silabe pe un număr relativ mare de sunete de înălțimi deosebite. Structura formei, a intonației și problemele de estetică ale cîntecului lung sînt tratate în următoarele șapte capitole. Capitolul intitulat *Caracteristica „tezei intonaționale”* se ocupă de prima frază muzicală a cîntecului, intonată, de regulă, de solistul colectivului de cîntăreți, frază pe care autorul o numește „teză intonațională”, întrucît ea conține simburile intonațional al întregului cîntec. În capitolul următor, intitulat *Principalele modalități de desfășurare melodică a „tezelor intonaționale”*, autorul arată că toate elementele tezei sînt apoi dezvoltate, „comentate” în desfășurarea melodică ulterioară, întregul cîntec avînd ca punct de plecare simburile intonațional al tezei. Capitolele următoare se ocupă de melodia tezelor cu structură de cvartă, apoi de cvintă, cu caracter minor și cu caracter major, precum

și de cele cu alte structuri, ultimul capitol oprindu-se asupra principalelor modalități de manifestare ale cadențelor. Studiul lui I. Zemțovskii are meritul de a fi pătruns în esența structurală a acestei categorii de cîntece, reușind să dezvăluie legile ei de compoziție.

Volumul se încheie cu un articol semnat de A. Adamian, privitor la estetica lui J. F. Rameau.

O altă colecție de studii este *Sbornik studentskih nauchnih rabot* (Colecție de lucrări științifice studențești), editată de Universitatea „A. A. Jdanov” din Leningrad. În acest volum, alături de studii de filozofie, economie politică, istorie, filologie și altele, găsim un studiu de folclor semnat de I. Zemțovskii, *O metode izucenia russkoi proteajnoi liriceskoi pesni* (Despre metodica studierii cîntecului liric lung rusesc). Expunând rezultatele cercetărilor sale, legile compoziționale ale cîntecului lung rusesc, autorul demonstrează în mod convingător că textele de cîntece au legile lor de execuție, care nu coincid cu legile de executare ale versurilor recitate, acest fapt reprezentînd o mărturie în plus față de injustețea studierii separate de muzică a textelor poetice ale cîntecelor populare.

Publicațiile prezintă interes pentru lucrătorii din domeniul cercetărilor de artă și cultură în general și pentru folcloriști în special.

EUGENIA CERNEA

HERMANN STROBACH, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied*, Berlin, Akademie-Verlag, 1964, 438 p. (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Band 33).

„Bauernklagen” sînt cîntece populare în care țăranul german își plînge mizeria și demască apăsarea socială la care este supus. Asemenea cîntece au apărut în mare număr începînd cu sec. al XVII-lea și, în unele regiuni, chiar pînă către jumătatea veacului nostru. Acoperînd mai bine de trei secole, ele oglindesc nenumăratele prefaceri petrecute în condițiile de viață și în conștiința socială a țărănimii germane, în perioada destrămării relațiilor feudale și instaurării în agricultură a noilor relații capitaliste. Ele reprezintă interpretarea pe care țărănimea germană o dădea, de pe pozițiile sale de clasă exploataată, evenimentelor politice și împrejurărilor social-economice la care trebuia să participe, constituînd rechizitoriul liric al epocii, statului și instituțiilor lui.

Multe din aceste cîntece au fost publicate, circulînd pe foi volante, trădînd indiscutabil originea lor cărturărească și fiind în acest caz opera de propagandă socială a unor spirite luminate ale vremii. Alte cîntece sînt însă de certă proveniență folclorică. Important este faptul că și prima categorie a cunoscut un intens proces de folclorizare, pentru fiecare versiune publicată descoperindu-se în circulația folclorică vie numeroase variante și paralele. Lucrarea lui H. Strobach este o cercetare folclorică, el ocupîndu-se în mod special de variantele transmise pe calea tradiției orale, însă nu neglijează raportările la eventualele prototipuri cărturărești, care permit datarea genetică a textelor, ușurează explicarea difuziunii lor și, mai ales, oferă o cheie pentru înțelegerea conținutului lor specific.

Această situație îl obligă pe autor să-și fixeze punctul personal de vedere față de definiția tradițională a cîntecului popular. Astfel, el afirmă că un cîntec este popular nu datorită originii sale, ci datorită existenței lui (p. 329). Condiția de bază a existenței unui cîntec

popular este acceptarea sa de către comunitatea tradițională și adaptarea sa la sistemul propriu de reflectare artistică a realității. În felul acesta, autorul îmbogățește teoria asupra cîntecului popular, introducînd în conținutul noțiunii, pe lângă ideea procesului de reelaborare folclorică a unei teme de origine cultă, și ideea funcției sociale a temei folclorizate, întrucît adaptarea are valoarea unui act de geneză, este de fapt nașterea unei creații folclorice (Nicht die Entstehung also, sondern die Aneignung durch die tradierende Gemeinschaft bezeichnet die „Geburt“ einer folkloristischen Erscheinung (p. 329).

Autorul s-a străduit să înmănușeze pentru studiul său toate variantele sau toate versiunile tipărite și manuscrise ale cîntecelor de acest fel, dar cu toate că prezintă problematica unui număr de 39 de texte, pare că anumite materiale sau i-au scăpat sau au fost intenționat omise. Astfel, nu este studiat cîntecul „Äba Nâchbâr, wås soll i dir klâgen”, cules în Lavantegg și publicat, împreună cu melodia sa, de Georg Kotek (Bauernklage gegen die Herren. VldVV/Das Deutsche Volkslied/48 (1947), p. 66—67. Cităm după P. Geiger și R. Wildhaber, *Volkskundliche Bibliographie*, Basel, 1950, nr. 4236 (p. 293).

Lucrarea cuprinde două părți principale: monografiile (primele 15 cîntece, cunoscute în numeroase versiuni și variante) și prezentări sumare (alte 24 de cîntece în versiuni unice). Monografiile sînt construite, deși structura lor depinde de specificul fiecărui caz literar în parte, după o schemă relativ uniformă. Aceasta comportă stabilirea originii fiecărui text, legătura cu foile volante sau alte tipărituri preexistente, datarea versiunilor tipărite și a celor folclorice posterioare, zona de circulație și de eventuală geneză a prototipului. Sînt analizate apoi versiunile folclorice, variantele lor, funcția lor socială, legătura cu teatrul popular al obiceiurilor, se compară paralelele regionale (texte și melodii), se determină aria de circulație, se studiază natura și caracterul criticii sociale cuprinse în fiecare variantă. În sfîrșit, se compară diferitele cîntece între ele (monografiile individuale), se deosebesc modificările intervenite în conținutul cîntecelor datorită circulației orale, se cercetează izvoarele și diferitele căi ale tradiției și se stabilesc legăturile concrete dintre tradiție și realitate.

Prezentările de cîntece (celelalte 24) se referă la materiale folclorice de arhivă în general. În 22 de cazuri este vorba de cîntece cunoscute în cîte o singură versiune, de două ori se analizează cîntece în cîte două versiuni. Adîncimea studiului nu este egală, deoarece numai materialul inedit și cel greu accesibil s-au bucurat de o tratare specială.

Într-o privire generală de încheiere (Zusammenfassende Darstellung) se face recapitularea întregului studiu, scoțîndu-se în evidență problemele principale ale acestui ciclu de cîntece. Se discută astfel pentru toate problema originii textelor (folclorice sau cărturărești) și se subliniază faptul deosebit de important că materialul tipărit nu a urmat o cale directă pînă la cîntecul folcloric de mai tîrziu ci, în majoritatea cazurilor, a trecut în prealabil prin filiera teatrului popular, fapt care a lăsat urme adînci în structura poetică și în conținutul de idei și sentimente. Se analizează apoi influența pe care purtătorii textului au avut-o asupra tradiției, modificînd-o în conformitate cu poziția și apartenența lor de clasă. Un capitol aparte este închinat cercetării problemelor ce rezultă din oralitate: cauzele transformărilor, contaminările, păstrarea și decăderea textelor (das Zersingen), precum și limba și metrica. În încheiere se studiază raportul dintre realitate și critica socială. Un accent special se pune pe cercetarea „rolurilor” din teatrul popular și funcțiile lor artistice. Rezultă că aceste cîntece sînt o expresie a idealurilor țărănești, dar nu obiectivează o conștiință revoluționară. Geneza lor locală și răspîndirea lor regională sînt explicate prin condițiile istorice concrete (autorul face uz de un mare număr de documente istorice).

Pentru o orientare mai facilă în cuprinsul acestui ciclu de cîntece, oferim conținutul rezumativ al primului cîntec într-o versiune tipărită din sec. al XVII-lea (Ach ich bin wohl ein armer Bauer), care este de altfel și cel mai complet ca tematică protestatară. Cîntecul este

pus în gura unui țăran, sub formă de monolog, care-și începe plîngerea cu constatarea generală că mai bine nu s-ar fi născut, într-atît de amară îi e viața. Apoi începe să enumere, fără o ordine aparentă, toate mizeriile care îl copleșesc: încălțămîntea și-o leagă cu sfoară, în hambar n-are nici o provizie, trebuie să-și plătească dările, pînă în Crăciun își termină alimentele, meseriașii sînt scumpi, contribuția trebuie plătită, preotul îl urmărește peste tot, primarul nu-i este de loc favorabil, preotul îl învață să rabde, arătîndu-i că mizeria țărănească este rodul păcatului (Der Pfarrherr weisst vns zur Geduld/Vnd sagt es sey der Suenden Schuld). Continuă în cascadă: e obligat să presteze clacă, sluga pe care o are e scumpă și risipitoare, muncește vara pe căldură, are în permanență punga goală, care mai de care trage de el, cei trei cai ce-i are nu-s buni de nimic (unul e orb, altul șchiop, al treilea fără dinți), are o vacă, dar vițelul e arvunit la măcelar încă înainate de a se naște, n-are fin să dea animalelor, ci le hrănește cu frunze și crengi din pădure, n-are lemne, soba li scoate fum, în casă plouă și își încheie pentru moment ieremiada afirmînd că nici nu se poate să fie mai rău. Reia plîngerea: căruța nu e bună de nimic, plugului îi lipsește o roată, grapa n-are decît opt dinți, meseriașii sînt scumpi, a rămas fără pantaloni, umblă aproape desculț de i se văd degetele picioarelor, pălăria îi e ruptă de parcă șoarecii ar fi locuit în ea, în piață produsele îi sînt plătite prost, le dă aproape de pomană, n-are nici un cîștig, datornicii aleargă după dînsul, în oraș trebuie să cumpere sare și lumînări de rămînc cu punga goală, iarna trebuie să participe la vînlăoare, nici cîrciuma nu-i mai tihnește: berea și tutunul sînt prea scumpe și-ar însemna să-și lase acolo jumătate de ogor, pe deasupra mai are un jug: nevasta, care îl contrazice mereu, face numai ce-l supără, îi spune vorbe rele încît și-ar dori s-o știe în rai. Termină generalizînd: aceasta este mizeria lui, din care n-a spus decît o jumătate și cu toate acestea nici așa nimeni nu-i crede țăranului. Sînt în total 124 de versuri dispuse în catrene și rimate două cîte două. După cum se vede, cîntecul nu cuprinde o suită logică de idei, nu urmărește o gradație a sentimentelor, ci impresionează prin aglomerarea monstruoasă și enumerarea la nesfîrșit, într-o cadență de cascadă, a aceluiași idei, repetate pînă la obsesie. Conținutul este contradictoriu: ascuțitul satirei e îndreptat împotriva statului feudal, dar și împotriva orășenilor; el își plînge propria mizerie, dar nu-și cruță slugile. De altfel, o caracteristică, ce vine desigur din contactul direct al textului cu teatrul popular, este amestecul de comic și serios, de umor și sarcasm, de burlesc și satiră. Dar de sub această hiperbolă răzbat ecourile unor realități cu adevărat dureroase. Materialul folcloric derivat din această tipăritură este destul de stabil, deși reduce textul la mai puțin de jumătate din numărul versurilor. Se ajunge astfel la o stilizare care urmărește să pună ordine în haosul dezordonat al plîngerii, selectînd ideile și oglîndînd punctul de vedere autentic țărănesc în această direcție. Interesant e faptul că peste tot e păstrat pasajul referitor la preotul satului, deși finalul trădează o atitudine resemnată de natură ecleziastică (numai în cer e bucurie fără suferință „Dort ist Freud ohne Leid”).

Celelalte cîntece aduc variațiuni pe aceeași temă generală, omițînd sau adăugînd unele pasaje, sau refăcînd unele formulări, dar rămînd statornic în aceeași atmosferă a teatrului popular. Cel de-al doilea insistă asupra pagubelor pe care le suferă țăranul din cauza sălbătăciunilor, introduce o notă satirică referitoare la cele șapte găini care nu-i dau nici un ou și lărgește pasajul referitor la neplăcerile căsniciei: nevasta nu știe să-i facă nici măcar o ciorbă, însă tună și fulgeră prin casă. Înclinat spre macabru, țăranul ar dori s-o știe în groapă, nu în rai, ca în primul text. Cîntecul al treilea aduce în plus ideea despre calamitățile provocate de război, legîndu-se de ciclul de cîntece antimilitariste și antirăzboinice din sec. al XVII-lea, creat în împrejurările nenorocite ale războiului de 30 de ani. Ideea centrală este pierderea avutului, jaful și teroarea soldaților. În cîntecul al cincilea apare o aluzie satirică la adresa medicului. Cel de-al șaselea afirmă că întreaga gospodărie țărănească se duce de ripă

(All mein Wirtschaft geht zeruck), că țărănul a ajuns să-și cerșească bucata de pîine. Se adaugă amănunte cu privire la mobilierul mizerabil al casei și la geamurile cîrpite cu hîrtie. Cîntecul șapte (Kein Bauer mag ich nicht mehr sein) poartă subtitlul de „Knechtlied”, dar nu este un cîntec de argat, ci un cîntec despre argat, în care acesta este ridiculizat și satirizat. Materialul are atingeri cu teatrul popular, unde apar două roluri deosebite : unul al țărănului, care plînge de nesupunerea, lenea și indolența slugii ; cel de-al doilea al slugii care, glumeț și batjocoritor în genul unui alt Till Eulenspiegel, se opune stăpînului său hrăpăreț și necomenos. Cîntecul cu nr. 8 introduce o idee generală, plină de duritate, aproape de imprecăție, dar departe încă de o concepție revoluționară : dracul să mai fie țăran. Cîntecul 12 descrie sărăcia și se termină cu un îndemn la răbdare creștinească (Das Christenthum und die Geduld/hilft bösser als der Streitn) la fel ca al 14-lea, care se întreabă la ce-o fi bună nerăbdarea (Denn was hilft uns die Ungeduld?). Acest al 14-lea cîntec e interesant și pentru faptul că e construit pe antiteza : viața săracului și viața bogatului. Primul trebuie să muncească, în timp ce cel de-al doilea trîndăvește în pat. O altă trăsătură particulară a acestui cîntec e faptul că enumeră muncile de peste an ale țărănului, la fel cum se întîmplă cu *Plugușorul* românului, dar cu alt scop și cu alt mesaj. Într-adevăr, cîntecul nu exprimă optimismul robust al urătorului român, care găsește în muncă obiectivarea forței sale creatoare, ci tristețea și resemnarea lucrătorului conștient că roadele muncii sale nu-i vor aparține. În fine, ultimul cîntec din seria celor monografiate este dialogat, deci își proclamă deslușit apartenența artistică și funcțională la teatrul popular.

Cîntecele din categoria a doua (16—39) sporesc și ele într-o oarecare măsură tematica de mai sus. Țărănul este prezentat ca un animal chinuit (p. 286), a cărui viață este atît de grea încît ar dori să devină soldat, răzbunîndu-se astfel pe soartă (p. 290 : *Cîntec de recrutare*, p. 305). Veacul de aur a trecut de mult pentru țărănime (p. 294—295), trenul și telegraful au adus sărăcia, ruina, mizeria (p. 312—313).

Recunoaștem în țărănul acesta și pe iobagul răzvrătit al sec. al XVII-lea ca și pe proletarul agricol resemnat din sec. al XX-lea, dar tot atît de ușor îl recunoaștem și pe chiaburul care exploatează munca străină, ori pe țărănul ce nu-și dă seama de mersul lumii și condamnă binefacerea civilizației. Plîngerile oglindesc stadii diferite din evoluția conștiinței revoluționare a țărănimii germane, poziții progresiste sau conservative, sau chiar de-a dreptul reacționare, după cum prin originea și circulația lor se sprijină pe o anume realitate istorică. O discriminare amănunțită a lor pe acest temei nu aduce cartea lui Hermann Strobach și acesta este punctul criticabil al lucrării sale.

Încolo, trebuie să recunoaștem că lucrarea de față este o contribuție de seamă nu numai la studierea cîntecului popular cu conținut social-democratic din Germania ultimelor patru secole, ci și la cercetarea evoluției conștiinței revoluționare a țărănimii germane din aceeași perioadă. Indiferent dacă textele prezentate sînt de origine cultă sau autentic folclorică, ele se bazează pe o largă bază populară, asigurată în primul rînd de legătura organică și vie cu spectacolul teatral popular. Dar lucrarea lui Hermann Strobach nu este valoroasă numai prin îmbogățirea teoriei generale a folcloristicii cu exemple noi și concludente, ci și prin metodologia adoptată, cu ajutorul căreia a știut să interogheze just documentele și să coroboreze riguros rezultatele. O apreciere pozitivă se cuvine și acurateței cu care și-a înzeștrăit lucrarea (lista de abreviații, bibliografia cîntecelor analizate, indicele de cîntece și indicele tematic, hărți, exemple muzicale, ilustrații) precum și pentru prezentarea grafică, severă și elegantă în același timp.

ADRIAN FOCHI

RECTIFICĂRI LA NR. 4/1965 AL REVISTEI

<u>Pagina :</u>	<u>rîndul :</u>	<u>în loc de :</u>	<u>se va citi :</u>
359	22	14,16, 18—19	355, 356, 358
360	15	fig. 7	fig. 6
382	3	variantele	variantele găsite
383	33	varianta 2	varianta 4
Tabel :			
Povești			
cu animale	col. I ATh ¹ rînd. 23	9	8A
	col. I ATh ¹ rînd. 24	9A	9
	col. II CR rînd. 31	44*	44*
	col. VI ATh rînd. 50	125	126
	col. XIII ATh rînd. 10	248A*	247A*

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

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceluiași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor 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 în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

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

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

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI R. SOCIALISTE ROMÂNIA

- ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie, Circulație, Geneză, Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.
- ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. al XIX-lea — începutul sec. al XX-lea)*, 1964, 252 p., 13 lei.
- * * * *Studii de istorie literară și folclor*, 1964, 248 p., 11,50 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Opincile la români*, 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)*, 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.
- OVIDIU PAPADIMA, *Anton Pann, „Cîntecele de lume” și folclorul Bucureștilor*, *Studiu istoric-critic*, 1963, 187 p., 4,75 lei.
- * * * *Cîntări și strigături românești de care eintă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*, ediție critică de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 439—546, București, 1965