

**LAJTHA LÁSZLÓ, SZÉKI GYÜJTÉS [Culegere din Sic] Népzenei
monográfiák, II Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1954, p. 326.**

Prestigiul internațional de care se bucură folcloristica maghiară de la activitatea rodnică pe acest tărîm a eminentului muzician Béla Bartók, a sporit desigur în ultimii ani prin intensificarea cercetărilor, dar mai ales a publicațiilor, dîndu-se la iveală un bogat și valoros material folcloric.

Între publicațiile acestor ultimi ani figurează și *Culegerea din Sic*, reg. Cluj, a cunoscutului folclorist *Lajtha László*.

Materialul publicat în acest volum este rezultatul unor culegeri efectuate cu fonograful în decembrie 1940 și apoi la începutul lui februarie 1941, la care se adaugă înregistrările pe discuri făcute în studioul radioului din Budapesta între 17–21 februarie 1941. Acestea din urmă sînt dublete ale înregistrărilor făcute la fața locului cu fonograful.

În introducere se atrage atenția că volumul trebuie privit strict ca o publicație de material în care « am lăsat la o parte toate explicațiile de istoria muzicii și de folclor comparat », deoarece din cauza insuficienței datelor, orice încercare de a prelucra materialul — fie cît de sumar — ar echivala cu o muncă de diletant.

Melodiile și cîntecele publicate sînt însoțite de cite o notă care cuprinde principalele date ale piesei, necesare unui document științific autentic, astfel că hotărît publicația are un caracter științific, de specialitate. Notele respective mai cuprind, de la caz la caz, observații, amănunte sau mărturisiri ale informatorilor referitoare la piesa respectivă sau la modul de interpretare. În sfîrșit, la piesele notate de pe disc, tot în notă se publică și transcrierea melodiilor înregistrate la fața locului pe cilindri de fonograf, în cazul cînd prezintă vreun interes, fie prin ea însăși, fie prin aceea că permite compararea aceleiași melodii interpretată de doi informatori deosebiți sau interpretată de același informator, dar la un anumit interval de timp și cu anumite variații. Numărul total al melodiilor publicate în notă este de aproximativ 40.

Lista de informatori — cu datele biografice principale — ne oferă posibilitatea să ne facem o părere asupra materialului uman cu care s-a lucrat, profesioniști și neprofesioniști. Din cercetarea acestei liste se poate constata că cei 5 muzicanți profesioniști — cu toții analfabeți — sînt reprezentativi, doi dintre ei — unul de 61 și celălalt de 53 de ani — fiind « primașii » cei mai buni. Neprofesioniștii sînt cu toții școlarizați (între 2–5 clase elementare) iar ca vîrstă variază între 29 și 65 ani.

Informațiile ce privesc istoricul localității sînt interesante și bine venite în fruntea unei astfel de publicații de material.

Așezat între Cluj și Gherla, *Sicul* este o localitate izolată, cu căi de comunicație anevoioase, mărginită de două văi ce ascund în adîncurile lor locașuri ale vulpilor și lupilor.

El este un oraș vechi astăzi decăzut ; în secolul al XIII-lea era însă cunoscut ca reședința administrației salinelor din regiune. Deși în 1877 își mai păstrează formele sale orășenești de administrație, locuitorii săi de azi nu mai au nici o cunoștință despre trecutul, importanța, obirșia

și gloria de odinoară a localității lor. Aceasta pare ciudat, dacă ne gândim că și printre informatorii noștri se găsește unul născut în 1876, deci care ar fi putut auzi povestindu-se, chiar de la părinții săi, despre orașul de odinoară.

Adăugăm că localitatea Sic este singura cu o populație majoritară de naționalitate maghiară, într-o zonă geografică cu sate locuite aproape exclusiv de o populație românească (conform recensământului din 1930 — dată la care comuna Sic figurează cu total locuitori: 4000, dintre care maghiari: 3600).

Despre originea lor, localnicii par a fi păstrat mai multe cunoștințe. Astfel, spre deosebire de majoritatea localnicilor care își afirmă hotărît originea lor secuiască, unele familii își spun «unguri», căci știu precis că strămoșii lor sînt veniți din Ungaria.

Datele privitoare la viața contemporană (a culegerii) a satului sînt de asemenea interesante. Așa de pildă, divizarea colectivității sătești în cartiere («*szegek*»), ce au devenit unități social-culturale aproape distincte, constituie o caracteristică ce se proiectează pe fondul general al conservatorismului acestei localități, unde de 100 ani, pînă la data culegerii, nu s-a pomenit să se încheie vreo căsătorie cu cineva din altă localitate!

Ca o particularitate a vieții culturale populare din Sic, se menționează existența mai multor saloane de dans, pe vîrste sau sex, în cadrul fiecărui cartier: al adolescenților, al flăcăilor, al fetelor, al oamenilor căsătoriți etc. — ceea ce explică posibilitatea coexistenței mai multor tarafuri de lăutari la numărul respectiv al locuitorilor.

În portul din Sic se semnalează unele particularități ce ar putea constitui un indiciu al moștenirii lăsate de locuitorii nemți ce par a fi fost stăpîinii orașului prin secolul XV: nasturi de alamă, veste de postav albastru, pălării cu o formă specială — iar în muzică: unele melodii majore.

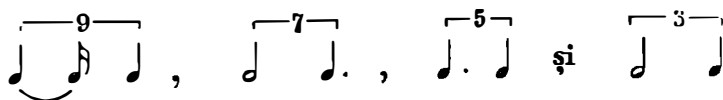
Clasarea materialului s-a făcut în 5 capitole: piese instrumentale înregistrate pe discuri (mel. 1—22); piese vocale, cu acompaniament, înregistrate pe discuri (mel. 23—29); piese instrumentale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 30—36); piese vocale înregistrate pe discuri (mel. 37—81); piese vocale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 82—107).

Ordinea publicării este aceeași cu a culegerii, ținînd seama de faptul că «acest volum nu este decît o publicație de material».

Tot în introducere se fac și unele observații generale de ordin muzical asupra materialului.

Primo: faptul că lăutarii profesioniști din Sic nu au nici o cunoștință teoretică despre armonie, face ca ei să-și armonizeze piesele exclusiv cu acorduri majore, acest fel de armonizare fiind considerat de către autor că reprezintă o moștenire tradițională. Ritmul acompanian-

mentelor variază între



Secundo: existența unui grup de melodii, format din patru rînduri melodice de cîte 16 silabe. Aceste melodii de 16 silabe, care au cadența celui de-al doilea rînd melodic pe *tonică*, uneori se despart — în interpretarea neprofesioniștilor — în două melodii independente de cîte 8 silabe. Aceste jumătăți de melodii se pot apoi recombina, în melodii de 16 silabe, dar nu așa cum au fost la origine, ci prin asocierea unor jumătăți aparținînd fiecare altei melodii. Păreră autorului este aceea că de fapt aceste melodii sînt de origine instrumentală, textul nefiînd format din versuri veritabile de 16 silabe. Această părere este întărită, printre altele, și de faptul că muzicanții profesioniști păstrează cu strictețe forma originală integrală a acestor melodii.

Din moment ce autorul se abține de la comentariul materialului — din cauzele mai sus arătate — cu atît mai puțin s-ar cădea ca s-o facă recenzentul. Totuși frumusețea materialului,

interesul pe care-l suscită, ne îndeamnă să ne luăm permisiunea de a ne opri pe scurt, asupra câtorva din cîntecele și melodiile publicate.

Primele două capitole, ce cuprind transcripții complete ale melodiilor instrumentale și vocale cu acompaniament înregistrate pe discuri, sînt fără îndoială acelea care merită să stea în fruntea volumului.

Din însăși mărturisirea autorului știm că aceste transcripții au necesitat o muncă perseverentă și plină de încordare. Aflîndu-se pentru prima oară în fața sarcinei de a întocmi o partitură — acestea fiind primele înregistrări pe discuri ale unor ansambluri instrumentale — autorul s-a văzut nevoit, din dorința unei fidelități cît mai mari a transcrierilor, să revină de mai multe ori asupra notațiilor, mărturisind că «*cu ocazia fiecărei revizii, făcute chiar și cu același aparat, vom găsi în transcriere noi și noi amănunte ce se cer modificate*» — constatare care putem spune că are o valabilitate generală nu numai în cazurile extrem de grele ale unor transcrieri polifonice ci și la cele omofone¹.

De aceea este vrednică de toată admirația migala ce a dus la precizarea celor mai mici amănunte melodice, ritmice sau armonice, transcriitorul dovedind o înaltă și incontestabilă competență în această materie.

Frumusețea acestui material credem că a recompensat întrucitva eforturile ce au fost necesare pentru transcrierea lor. Remarcăm îndeosebi melodiile nr. 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 19, 21, 26, 32, 34, etc. (Dintre acestea numerele 3, 7 și 21 ne erau cunoscute din prelucrarea lui *Gulyás László*, în interpretarea Orchestrei Ansamblului Popular de Stat, imprimate pe discuri).

Ne atrag atenția unele trăsături comune între cîteva piese de joc din această culegere și muzica de joc românească din Ardeal.

Astfel, nr. 5 de exemplu este foarte apropiat ca atmosferă de învîrtitele noastre din Năsăud, iar nr. 19 este chiar o variantă foarte apropiată de «*Hațegana*» din suita ardelenescă a compozitorului român Achim Stoia — spre deosebire de alte melodii care diferă de caracterul melodiilor de joc românești, ca de pildă nr. 3, 4, 7, 12, 21 etc.

Aceasta este desigur o confirmare a constatării folcloristului maghiar Vargyas Lajos, că muzica de joc fiind cîntată de către lăutarul profesionist atît la jocurile și petrecerile ungarilor, cît și la cele ale rominilor, ajunge să fie amestecată de către acesta².

În același timp ea vine să întărească observațiile pline de tilc ale lui Béla Barók — acest nobil cercetător al comorilor populare, pătruns de o indiscutabilă cinste umană și științifică: «*...contactul dintre popoare străine nu are ca rezultat numai un schimb de melodii, ci — și acest lucru este încă mai important — constituie chiar un îmbold pentru elaborarea unor stiluri noi. În același timp rămîn însă în viață și stilurile vechi sau mai puțin vechi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogățire a muzicii populare... Orice asemenea material muzical — oricît de eterogen ar fi fost la origine — capătă în felul acesta o personalitate puternică și pe deplin încheată*»³.

Abordarea multilaterală a acestei probleme astăzi, cînd cele două țări au lichidat cauzele disputelor naționaliste, nu mai comportă riscurile pe care la timpul său Barók a fost nevoit să le suporte. Pare de aceea de neînțeles de ce secția din Cluj a Institutului de

¹ Realizările tehnice contemporane în înregistrarea de sunete credem că ar putea soluționa problema unor aparate capabile să înregistreze separat și simultan totodată fiecare instrument al unui ansamblu redus de 3—4 persoane, permițînd reproducerea lor fie separat, fie cîte 2, fie simultan. Un schimb de experiență între tehnicienii ce lucrează pe acest tărîm ar fi cît se poate de salutar!

² «*...tánczenét jóformán mindenütt már a cigány játszik magyarnak, romának egyaránt és több nép zenéjét játsza össze is keveri azokat*» — *Népzenei kapcsolatok in Magyarok és Románok*, Budapest 1944, vol. II, 544.

³ «*Muzica și puritatea rasială*», în *Tempo*, London 1944 (reprodus și în «*Bartók Béla — însemnări despre cîntecul popular*», Buc. ESPLA 1956, 111—112).

Folclor, care dispune de specialiști și pentru folclorul românesc și pentru cel maghiar, nu atacă această temă. Credem că nu mai trebuie să insistăm asupra importanței unui astfel de studiu, căci se înțelege de la sine că pentru prima oară în istoria celor două țări există posibilitatea să se facă un astfel de studiu în mod temeinic, cu garanția unei obiectivități științifice neîndoielnice.

Iar pentru folclorul ambelor națiuni, un astfel de studiu ar putea aduce elemente interesante, fără să mai vorbim despre interesul pe care-l comportă stabilirea concretă a felului în care contactul dintre națiuni constituie «*un imbold pentru elaborarea unor stiluri noi*», stabilirea pe concret a aceluia proces complex de creație prin care acest material muzical capătă «*o personalitate puternică și pe deplin încheagată*». Bineînțeles, un astfel de studiu va contribui de asemenea la rezolvarea definitivă a problemei «*dialectelor*» muzicii populare românești din Ardeal, enunțată de către Bartók; această problemă — după propria-i mărturisire la încheierea lucrării intitulată *Muzica populară maghiară și muzica populară a popoarelor vecine*, — din lipsă de material, urma să fie revizuită.

Cum s-a spus mai sus, frumusețea materialului și exemplele interesante rețin dintr-un început atenția cititorului. Din aceste numeroase exemple mai spicuim: cîntecele din repertoriul de nuntă, ca de ex. nr. 26 — un frumos cîntec al miresei, interesant atît ca text cit și ca melodie, cu ample și frumoase recitative și nr. 27, joc de nuntă. La fel numerele 55, 56, 57 și mai ales 66 sau frumosul cîntec de recrutare de la nr. 58 care ne amintește de melodia «*Rău, maică, te-ai supărat*» publicat de Bartók Béla⁴.

Remarcăm în sfîrșit, melodia instrumentală de la nr. 36, înrudită din punct de vedere motivic, cu nr. 3 sau cîntecul nr. 39 cu melodica sa sprintenă, cu un ritm ce sugerează parcă gluma și care ne evocă în minte frumoasele ritmuri, cu accente interioare și pline de prospețime ale colindelor noastre.

Mai aflăm și o melodie de urare, ce se cîntă în grup cu prilejul diferitelor onomastice — nr. 47 — și care este interesantă chiar și prin simpla ei prezență în repertoriul satului.

Ca stil de interpretare găsim, de asemenea, o mare bogăție și remarcăm, firește, stilul frumos înflorit, mai ales al celui mai bătrîn informator din culegere, de 65 de ani, interpretul a mai multor cîntece (nr. 51, 58, 59, 66 etc.)

Pe marginea culegerii se pot ridica desigur multe probleme interesante și cel ce se va consacra studiului muzicii populare din Sic va găsi în culegerea prof. Lajtha László un prețios început.

Alte probleme care se desprind din lectura volumului privesc însă domenii mai generale. Dintre acestea am vrea să ne oprim numai asupra uneia și anume, asupra problemei principiului de transcriere și de notare a melodiilor populare, întrucît această problemă constituie obiectul poate mereu actual al folcloriștilor muzicali, din cauza dificultăților reale pe care le ridică notarea melodiilor populare.

Precizăm de la început că sîntem pentru transcrierea amănunțită și riguros științifică a cîntecului popular, că împărtășim părerea că pentru cercetarea cu succes a unor aspecte ale creației și interpretării folclorului muzical și cu atît mai mult ale evoluției lui, transcrierile amănunțite sînt indispensabile. De aceea este departe de noi gîndul absurd de a cere publicațiilor cu caracter științific transcrieri sumare sau în care sub falsul pretext al «*accesibilității*» să se fi renunțat la notarea unor particularități mai puțin «*obișnuite*» sau care nu se încadrează în schemele sau prevederile scolasticii. Salutăm, așadar, orice contribuție la găsirea celor mai plastice forme pentru a putea cuprinde viața cîntecului sub aspectele sale cele mai intime și mai variate.

⁴ *Scrieri mărunte*, nr. 38 (Citat și de Gh. Ciobanu în studiul său *Despre factorii care influențesc evoluția muzicii populare* — Revista de Folclor nr. 1—2/1956, 91).

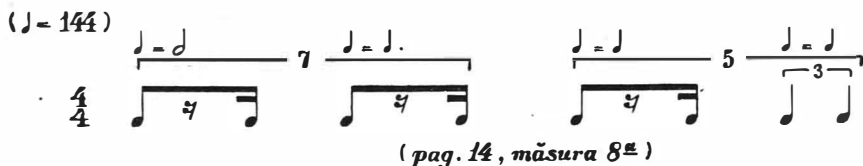
Din aceste considerente socotim că problema notațiilor de folclor muzical nu trebuie privită ca o problemă a unei anumite școli sau persoane: ea este o problemă internațională a însăși disciplinei noastre.

Autoritatea științifică a autorului culegerii este un fapt recunoscut și tocmai de aceea supunerea dezbaterii publice a unor cazuri concrete, pe marginea materialului, în limitele cadrului pe care îl poate oferi o recenzie — socotim că se impune ca o necesitate.

Principalele nedumeriri pe care le ridică numeroasele transcrieri din volum privesc notația ritmului. Schemele și formulele ritmice extrem de complicate lipsesc foarte multe exemplare de una din cerințele de bază ale scriiturii muzicale: *plasticitatea*. Adesea cititorul are în fața lui o infinitate de amănunte ritmice, toate tratate cu aceeași importanță, pe aceeași treaptă și de multe ori are senzația că se află în fața unor șarade sau a unor probleme de algebră, foarte greu de pus în ecuație.

Fără îndoială că un extrem de mare abuz de triolette, dar mai ales de cvintolette și septolette, în combinațiile cele mai neașteptate și neîntlnite în literatura muzicală, crează uneori impresia că pentru descifrarea ritmului ar fi necesar un cod special.

De pildă, unul din aceste cazuri se întâlnește chiar la prima piesă (pag. 13–20). Reproducăm câteva formule ritmice din partida viorii



Am ales două exemple care să cuprindă aproape toate posibilitățile întrebuițate în decursul bucății. Așa de pildă primul septolet din primul exemplu este cel mai frecvent, putînd fi repetat identic și în a doua jumătate a măsurii; altelei pot lipsi pauzele de șaisprezecimi, formula avînd

aspectul etc.

Mărturisim că cu toată truda noastră n-am reușit să executăm aceste formule. Dacă înțelegem bine (sau mai corect zis intuim bine) în prima formulă de mai sus, aveam de a face cu doi timpi metronomici împărțiți inegal, într-un raport de $\frac{4}{3}$ ceea ce ar echivala — ca o sumă a diviziunilor — cu un septolet; apoi, al doilea membru al acestui «septolet», care însumează trei diviziuni, este la rîndul său împărțit în două optimi (sau patru șaisprezecimi), în loc de trei, adică se împarte de data aceasta, în două (sau în patru). Ca să execuți (sau să auzi) o astfel de formulă se presupune să bați riguros $\text{♩} = 144$ (adică $\text{♩} = 72$), să numeri diviziunile septoletului și concomitent să numeri diviziunile cvartoletului care corespunde ultimelor trei diviziuni ale septoletului. Dar ce se întîmplă cu cvintoletul, căci deasupra acoladei este scris că ambele membre ale cvintoletului valorează $\text{♩} = \text{♩}$, făcînd abstracție de trioletul respectiv!? În ce fel trebuie înțeles acest «cvintolet»?

În sfârșit, ne este cu neputință să ne imaginăm formula a treia, în care primele patru diviziuni ale septoletului se repartizează în câte două triolette, iar ultimele trei diviziuni într-un cvintolet!

Dar formulele de mai sus, luate aproape întâmplător, sînt poate din cele mai simple pe care le conține volumul căci altele prezintă complicații și mai greu sau chiar imposibil de imaginat, ca de pildă cele de mai jos:



sau de exemplu la o mișcare rapidă:



Adăugăm, ca o observație cu totul marginală, că în acest exemplu ne atrage atenția și notarea pauzei de treizecicioime și a notei care o urmează și care la valoarea metronomică indicată ($\text{quarter} = 1216$) au cîte o durată sub 1/20 de secundă, ceea ce ni se pare cu atît mai

exagerat, cu cît după aceasta întîlnim pe ultima notă un stacatto: acesta cît valorează oare, dacă ne gîndim că unii muzicieni consideră că la acest metronom o notă stacatto își micșorează durata la aproximativ jumătate!? În ce privește formulele ritmice ale celor două exemple, credem că ele sînt grăitoare și că ne scutesc de comentarii foarte greu de făcut.

Complicații similare sau de altă natură se pot întîlni și la întrebuițarea măsurilor. În exemplul nr. 24, combinația $\frac{5}{8} + \frac{2}{4}$ nu este uneori justificată, fiind infirmată de notația ritmică



Mărturisim că nu am înțeles sensul pentru care al doilea membru al măsurii a fost notat în $\frac{2}{4}$, de vreme ce devine un cvintolet, ceea ce indică tot un ritm de 5.

La aceeași piesă este frapant și faptul că unuia și aceluiași desen ritmic al acompaniamentului i s-au dat mai multe forme grafice.

Astfel, formula de acompaniament $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ în prima măsură (pag. 140) este notată în

$\frac{5}{8} + \frac{5}{8}$, ca apoi în măsura 6-a s-o găsim $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ iar în măsura urmă-

toare: $\frac{2}{4} + \frac{5}{8}$ $\text{♩} \text{♩}$: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ca să ajungă iar la $\frac{5}{8} + \frac{5}{8}$ ca la început.

Credem că înainte de toate cele mai multe complicații ritmice derivă din dorința autorului de a măsura *matematic* toate valorile întâlnite. Cum aceasta nu ar fi posibil în nici un chip la mișcarea reală, a recurs probabil, la rărirea cel puțin la jumătate a turației discului sau cilindului de fonograf. O asemenea rărire nu poate asigura o fidelitate cât de cit mulțumitoare, mai ales la discuri, unde turația normală este de 78 ture pe minut.

Dar chiar și dacă s-ar putea obține o audiție fidelă la această turație redusă — cum ar fi de pildă cazul la audiția pe bandă de magnetofon — o asemenea rărire poate duce foarte des la deformări accentuate mai ales ale ritmului. Sintem tentați să comparăm acest procedeu cu unul similar tot în studiul mișcării, anume în cinematografie. Mișcările descompuse care apar pe ecran permit analizarea părților componente ale mișcării respective, dar ele nu se pot substitui acestora. De aceea ele apar doar ca un element auxiliar, căci întotdeauna sînt urmate de înfățișarea *mișcării reale*, adevărate, pentru a avea imaginea veridică a mișcării respective.

Tot astfel gîndim că ar trebui să se petreacă lucrurile și în transcrierea cîntecului popular. Descompunerea unei succesiuni de sunete în valorile sale matematice poate fi folositoare într-un anumit caz, cînd o formulă ritmică anumită și complicată se cere a fi exprimată, cît mai exact, dar cît mai *plastic* totodată. Dar ea, credem că nu poate sub nici un motiv să se substituie mișcării sale reale, căci rezultatul va fi aproape întotdeauna o imagine diformă, cu atît mai diformă cu cît desenul ritmic original este mai complicat. Astfel credem că a ajuns autorul — și desigur cu prețul a multor ore de muncă încordată — la soluții atît de neverosimile, ca «etajele» de triolete, cvintolete, septolette etc. ca și la alte soluții ce sînt mult în dauna clarității notației.

Frecvențele schimbări de metronom, ca să dăm încă un exemplu, merg, nu de puține ori, pînă la abuz. De exemplu la piesa nr. 24 metronomul se schimbă de 28 ori, deși sînt numai 24 de măsuri! Iată și un fragment dintr-o piesă vocală cu astfel de abuzuri.

Rubato

$\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 69$ $\text{♩} = 80$

a De sze - ret - nék az er - dő - be fá len - ni

$\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 69$

A fák kö-zül tőgy - fa ne - vet vi - sel - ni

$\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 69$

Mer' a tőgy-fa kék láng-gal ég füst nél - kül


Așa cum se afirmă în introducere (pag. 5, nota), ca și cercetătorul în domeniul științelor naturii, folcloristul este obligat să-și desfășoare munca «in vivo» și «in vitro». Dar «munca de eprubetă» («in vitro») trebuie să-l ajute tocmai la o cit mai exactă sintetizare a legilor de creație, de interpretare, de dezvoltare și continuă schimbare a folclorului și așa mai departe. Ori, rezumarea la analiză, tradusă în fapt printr-o exagerare a tuturor amănuntelor, face ca secundarul să fie pus pe același plan cu ceea ce este primordial, mai precis, se crează impresia de multe ori a unui imens haos, a unei totale lipse de legitate în creația și interpretarea muzicii populare, a unei lipse de logică muzicală în folclor.

Se naște astfel primejdia de a se lăsa drum deschis concepțiilor false despre însăși esența și specificul creației populare, care contrazice realitatea, aceea a «jocului întâmplării», a inexistenței unor procedee tradiționale de creație, de memorare și interpretare și care, în ultimă instanță, poate duce la negarea folclorului ca o creație artistică tradițională a maselor⁶.

Fără consultarea materialului sonor desigur că nu se poate da nici o soluție în notația concretă a cutărui sau cutărui cîntec. Dar ceea ce atrage luarea aminte este renunțarea autorului la semnele diacritice pe care le întrebuițează folcloristica modernă, odată cu inventarea multora din ele de către Bartók. Semnele de scurtare și de lungire (v, r), ba nici măcar fermatele (r) (fie ele măsurate metronomic) nu se întîlnesc aproape deloc în tot volumul.


De aceea intervin în material complicații de tot felul. Să luăm la întîmplare exemplul

cel mai simplu, întîlnit la melodia nr. 64:



Este evident că în acest caz avem de-a face cu o măsură de $\frac{3}{4}$ în care optimea a treia este scurtată ($\text{♩} = 160$), iar ultimul sunet este alungit — adică o formulă care,

scrisă plastic, ar trebui, probabil, să arate așa:



putîndu-se scrie deasupra

o durată metronomică ($\text{♩} \text{ — } \text{♩}$), dacă vrem să fim foarte exacti. În acest

caz formula își păstrează plasticitatea. Mai departe, dacă parcurgem întreaga piesă, vom remarca chiar o repetare sistematică a acestui desen ritmic chiar dacă valoarea matematică a sunetelor diferă. Dar tocmai ceea ce ne-ar interesa în cazul unui studiu ar fi în primul rînd *sistemul* ritmic dacă am vrea să caracterizăm ritmul acestui cîntec și de-abia după aceea valoarea absolută a duratei fiecărui sunet, nemai spunînd că, de fapt, nici nu se poate vorbi despre o valoare absolută a duratelor, din moment ce formulele scrise sînt în funcție de un metronom care se schimbă mereu: unui anumit metronom îi corespunde o anumită formulă și invers. Prin urmare, este tot o chestiune subiectivă în ultimă instanță!

⁶ Vezi și nota nr. 58 a studiului intitulat *Considerațiuni asupra ritmurilor și notației melodiilor de joc românești* al compozitorului Pascal Bentoiu (Revista de Folclor nr 1—2/1956, pag. 61) în care sînt exprimate în linii generale păreri asemănătoare cu privire la notațiile «de o complicație ritmică uluitoare» cuprinse în *Culegerea din Sic* și care «îndepărtează și descurajează orice bunăvoință», ele depășind «posibilitățile de percepție ale muzicienilor, chiar ale celor familiarizați cu capriciile ritmice ale muzicii populare».

Și pentru încheierea acestei probleme, ne permitem o comparație. Să presupunem, prin absurd, că datorită unei întâmplări oarecare ar dispărea notațiile sonatelor pentru vioară solo de Bach, ele ne-ar rămâne totuși în imprimarea unui mare violonist — să spunem a lui George Enescu și s-ar pune problema transcrierii lor. Oare nu aceea va fi transcrierea ideală care se va apropia cel mai mult de original? Dar în acest caz notația va trebui, firește, să cuprindă esențialul, acel esențial pe care compozitorul l-a notat pe portativ, și care servește fiecărui artist și de fiecare dată drept canava pentru aportul său personal, potrivit cu înțelegerea și sensibilitatea sa. În folclor credem că lucrurile nu sînt mult prea diferite, numai că aici sarcina de a extrage esențialul, de a da formă acestor opere artistice îl are transcriitorul.

Continuarea cercetărilor în comuna Sic, credem că, ar fi foarte necesară. Pînă atunci, s-ar putea eventual conveni cu instituțiile din țara vecină prietenă, în vederea unui larg schimb de material muzical sonor, copii ale înregistrărilor de pe discuri sau cilindri de fonograf, ce ar interesa ambele noastre țări. Între acestea, copii ale culegerii din Sic ar fi, fără îndoială, de mare importanță pentru noi.

ADRIAN VICOL