326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL I Nr. 1—2

BUCUREŞTI

1956

I 2826/52

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR
București, Str. Niokos Beloianis nr. 25

Consiliul de redacție: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL, I. MUȘLEA, *redactor șef:* MIHAI POP — TIBERIU ALEXANDRU, GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, J. JAGAMAS.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL I Nr. 1-2

BUCUREŞTI
1956

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

7-2826/1-2

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

Pag.

SABIN V. DRĂGOI - Cuvînt înainte 7

STUDII

MIHAI POP - Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre 9
PASCAL BENTOIU - Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc romîneşti 36
GH. CIOBANU - Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare 68
OVIDIU BÎRLEA - Cercetarea prozei populare epice 109
VERA PROCA - Despre notarea dansului popular romînesc 135

MATERIALE

MARIANA RODAN-KAHANE - Cîntece şi jocuri de nuntă din ţinutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara 172
EM. BALACI şi A. BUCŞAN - Folclorul coregrafic din Sibiel 213

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

I. MUŞLEA - Samuil Micu-Clain şi folclorul 249
J. BYCK - Dr. M. Gaster - folclorist 258
TIBERIU ALEXANDRU - Béla Bartók şi folclorul romînesc 262
ILARION COCIŞIU - Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul secolului al XIX-lea 271
ADRIAN FOCHI - Istorie şi folclor 279

CRONICĂ

A. LLOYD - A noua conferinţă anuală a Consiliului Internaţional de Muzică Populară 286
E. CERNEA - Din activitatea folcloristicii sovietice 290
SABINA C. STROESCU - Din activitatea Institutului de folclor 296
* * * Din realizările folcloristicii noastre 305
* * Activitatea folcloristică internaţională 312

RECENZII

ADRIAN FOCHI - « Deutsches Jahrbuch für Volkskunde » 321
CONSTANTIN PRICHICI - Anton Pann « Cîntece de lume » 325
OVIDIU BÎRLEA - « Balade Populare » 329
EMILIA COMIŞEL - « 200 Cîntece şi doine » 336

BIBLIOGRAFIE

I. MUŞLEA - Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1950 345

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

Page

SABIN V. DRĂGOI - Foreword 7

STUDIES

MIHAI POP - Problems and prospects of Rumanian Folklore 9
PASCAL BENTOIU - The rhythm in the Rumanian folk tunes and dances. 36
GH. CIOBANU - The essential factors present in the evolution of folk music. .. 68
OVIDIU BÎRLEA - Epic folk prose 109
VERA PROCA - Method of notation in Rumanian folk dances 135

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

MARIANA RODAN-KAHANE - Wedding songs and dances of the Padureni district 172
EM. BALACI AND A. BUCȘAN - Choreographic folklore of the Sibiel village 213

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE RUMANIAN FOLKLORE

I. MUȘLEA - Samuil Micu Clain 249
J. BYCK - Dr. M. Gaster as folklorist 258
TIBERIU ALEXANDRU - Béla Bartók and the Rumanian Folklore 262
ILARION COCIȘIU - Commentary of a (anonymous) stranger about the Rumanian music at the beginning of the XIXth century. 271
ADRIAN FOCHI - History and folklore. 279

NOTES AND NEWS

A. LLOYD - The ninth annual Conference of the International Folk Music Council. 286
E. CERNEA - On the activity of the Soviet-folklore 290
SABINA C. STROESCU - Information on the activity of the Rumanian Institute of Folklore 296
* * Some Rumanian folkloristic achievements 305
* * International folkloristic activity 312

REVIEWS

ADRIAN FOCHI - « Deutsches Jahrbuch für Volkskunde » 321
CONSTANTIN PRICHICI - Anton Pann: « Cîntece de lume » (Popular Songs).. 325
OVIDIU BÎRLEA - « Balade populare » (Folk ballads) 329
EMILIA COMIȘEL - « 200 Cîntece și doine » (200 Songs and doinas) 336

BIBLIOGRAPHY

I. MUȘLEA - The Bibliography of the Rumanian folklore (1944—1950). 345

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

САБИН В. ДРАГОЙ - Введение 7

ОЧЕРКИ

МИХАЙ ПОП - Проблемы и перспективы нашей фольклористики 9
ПАСКАЛЬ БЕНТОЮ - Кое-что о ритме и нотации румынских плясовых мелодий 36
Г. ЧОБАНУ - О факторах, облегчающих эволюцию народной музыки 68
ОВИДИУ БЫРЛЯ - Исследование народного прозаического эпоса 109
ВЕРА ПРОКА - О методе нотации румынского народного танца 135

МАТЕРИАЛЫ

МАРИАНА КАХАНЕ - Свадебные песни и пляски района Падурень область Хунедора 172
Е. БАЛАЧ и А. БУКШАН - Хореографический фольклор села Сибиел 215

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

И. МУШЛЯ - Самуил Мику Клайн и фольклор 249
Ж. БИК - Фольклорист д-р М. Гастер 258
ТИБЕРИУ АЛЕКСАНДРУ - Бела Барток и румынский фольклор .. 262
ИЛАРИОН КОЧИШУ - Анонимный иностранец о румынской музыке начала XIX столетия 271
АДРИАН ФОКИ - История и фольклор 279

ХРОНИКА

А. ЛЛОЙД - Девятая ежегодная конференция Международного совета по вопросам народной музыки 286
Е. ЧЕРНЯ - Кое-что о деятельности советской фольклористики 290
САБИНА СТРОЕСКУ - О деятельности Института фольклора 296
* * - Из достижений нашей фольклористики 305
* * - Международная фольклористическая деятельность 312

РЕЦЕНЗИИ

АДРИАН ФОКИ - Дейчес Ярбух фюр Фолькскунде 321
КОНСТАНТИН ПРИКИЧ - Антон Паши «Светские песни» 325
ОВИДИУ БЫРЛЯ - Народные баллады 329
ЭМИЛИЯ КОМИШЕЛЬ - «200 песен и дойн» 336

БИБЛИОГРАФИЯ

И. МУШЛЯ - Библиография румынского фольклора на 1944—1950 гг. 345

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUVÎNT ÎNAINTE

Putem spune că și la noi în trecut a fost un interes vădit pentru creația populară; cercetarea, răspîndirea și însemnătatea ei pentru temelia creației culte au fost apreciate și recunoscute. Am avut literați și intelectuali de seamă, progresiști, care încă din prima jumătate a veacului trecut au manifestat preocupări folclorice, a căror activitate ne umple de legitimă mîndrie și pe care se reazemă în mare parte folcloristica noastră de azi. Nume ca: V. Alecsandri, Anton Pann, T. Burada, S. Fl. Marian, B.P. Hasdeu, P. Ispirescu, L. Șăineanu, G. Dem. Teodorescu, O. Densusianu și alții au ilustrat seria înaintașilor noștri. Cu mici excepții aceștipionieri ai folcloristicii noastre au muncit din imbold propriu. Revistele de folclor inițiate și susținute din sîrguință proprie ca «Șezătoarea» lui Iosif Vulcan, «Șezătoarea» lui A. Gorovei, «Izvorașul» lui G. Dumitrescu Bistrița, «Grai și Suflet» a lui O. Densusianu și altele nu au avut niciodată sprijinul oficialității. Imprejurări speciale au favorizat, și aceasta constituie o excepție pentru trecut, cercetările Arhivei de folclor din Cluj. Anuarul Arhivei de Folclor din Cluj, condus de I. Mușlea a putut astfel să primească un sprijin mai larg.

Preocupările însă s-au îndreptat mai mult spre folclorul literar, foarte puțin spre cel muzical și aproape de loc în spre dansuri. O revistă de folclor care să cuprindă creația populară în ansamblul ei sincretic nici nu se putea înjgheba din cauza stadiului cercetărilor și condițiilor din acele vremuri. Ca interes sporadic din partea oficialității putem menționa faptul că D. G. Kiriac a primit din partea Academiei Romîne, încredințarea de a culege folclorul muzical precum și publicarea culegerii cîntecelor populare din județul Bihor a lui Béla Bartók. Nici înființarea Arhivei de Folclor (1928) *a Societății Compozitorilor Romîni patronată de marele nostru Enescu, nici înființarea Arhivei fonogramice din Ministerul Artelor* (1928) *care au lucrat științific, cu mijloacele tehnice ale vremii și cu o teorie ce ne-a dus cu un pas înainte, nu au putut conclude la publicarea unei reviste de folclor din cauza lipsei de interes a forurilor conducătoare din fosta Academie Romînă și din fostul Minister al Instrucțiunei Publice și al Artelor.*

Nu tot așa stau lucrurile în zilele noastre. De la instaurarea Regimului de Democrație Populară preocuparea oficialității s-a concretizat prin înființarea Institutului de Folclor (1949), *dovadă a prețuirii creației populare și a valorificării ei pe toate căile și prin toate mijloacele.*

Institutul prin organizarea și munca sa, prin bogăția și varietatea materialului adunat, și prin publicațiile sale se bucură de o reputație bine meritată nu numai la noi în țară, ci departe peste hotare.

Acum că cercetătorii noștri științifici din lăuntrul și dinafara Institutului, prin munca lor de zi de zi, și-au oțelit forțele, și-au desăvîrșit cunoștințele de specialitate, cînd unele

https://biblioteca-digitala.ro

El nu consideră folclorul o relicvă menită să dispară și nu crede că menirea folcloriștilor este doar să salveze această relicvă. « Nu poate fi vorba de o dispariție completă a folclorului vechi, ci numai de o reducere ori de o modificare a lui. Grija culegătorului a fost și este prin urmare exagerată. Se va părea cu atît mai puțin întemeiată de acum înainte, cînd folclorul își lărgește domeniul. Într-adevăr, prin culegerea de material nou, . . . folcloriștii vor găsi totdeauna drum deschis pentru studiile lor și niciodată nu le vor lipsi fapte nouă, actuale, asupra cărora să-și îndrepte atențiunea: fiecare epocă e caracterizată prin manifestațiuni proprii de viață și urmînd aceste manifestațiuni, așa cum ele se reflectează în sufletul contemporanilor, folcloriștii vor avea totdeauna un cîmp întins de cercetare ». [4]

Obiectul primordial al cercetărilor de folclor este deci folclorul viu care întrece în bogăție și varietate tot ce s-a adunat pînă atunci în colecții. El este « izvorul cel mai prețios de informațiune ce s-a dat vreodată: vom găsi acolo icoana sufletească adevărată a fiecărui popor, după localități și timpuri și vom putea păși mai siguri în studiile de literatură, de psihologie ori sociologie. Culegerile acestea vor fi adevărate arhive vii în care și istoricii să găsească mai mult decît în atîtea documente seci, fără suflet, care nu le îngăduie azi să pătrundă mai adînc în sufletul mulțimilor ». [5]

Scopul culegerilor de folclor este să ne ajute să găsim în literatura populară « icoana sufletească a fiecărui popor ».

Pentru ca materialul folcloric să fie într-adevăr document demn de încredere, trebuie cules cu multă exactitate științifică. « La o îndrumare nouă trebuie să corespundă o schimbare de metodă, de mijloace de lucru. E o necesitate care se impune fără întîrziere în cercetările folcloristice, cu atît mai mult cu cît ele au suferit — mai ales la noi — de lipsa unei discipline serioase. Diletantismul a tronat pînă acum netulburat în folclor ». [6]

Folcloristul trebuie să învețe metoda științifică din filologie. Totuși folcloristica nu trebuie să fie o anexă a filologiei.

Atitudinea folcloristului față de creatorii și interpreții populari și față de materialul cules trebuie să fie științifică, realistă, obiectivă, nu de nelimitată glorificare romantică și nici sentimentală ori filantropică.

Acțiunea începută de O. Densusianu nu a dat roade imediate. Promovarea noii orientări a cerut timp și perseverență. O. Densusianu a avut-o.

În timp ce O. Densusianu luptă pentru noua orientare, muzicienii încep să culeagă cu asiduitate cîntecele populare. Culegerea pornește aproape deodată în Romînia de atunci, în Transilvania și Bucovina. Culegătorii, unii mai puțin avizați decît O. Densusianu, au un ajutor prețios ce a lipsit și lipsește încă de multe ori culegerilor literaturii populare: aparatul de înregistrare, pe atunci fonograful. El înregistrează cîntecul fidel, păstrează pentru cercetările ulterioare documente absolut autentice și atrage pe cercetători spre munca de culegere nemijlocită.

Acțiunea muzicienilor noștri corespunde unor acțiuni similare întreprinse și la alte popoare din Europa centrală. În 1902, W. Hartel, ministrul cultelor și învățămîntului dela Viena, invită guvernatorii tuturor provinciilor fostei monarhii austro-ungare să ajute editura muzicală Universal Edition în adunarea materialului necesar publicării colecției « Das Volkslied in Österreich ». Această acțiune duce în

[4]. O. DENSUSIANU. op. cit. Viața Nouă V. 22, 1910, 441.
[5]. Ibidem.
[6]. idem, 442.

https://biblioteca-digitala.ro

1904, la crearea unui institut pentru cîntec popular, care tinde să organizeze culegerea muzicii populare la toate popoarele din fosta Austro-Ungarie [7]. Romînii din Bucovina participă oficial la această acţiune. Culegerea publicată de M. Friedwagner este rodul tîrziu al ei [8]. Alături de alţii, ia parte la ea şi harnicul folclorist muzical Al. Voevidca [9]. O mare parte din materialul cules de acesta şi nepublicat încă, se găseşte azi în arhiva Institutului de Folclor.

B. Bartók notează prima melodie populară în 1904. În 1905 el studiază cea dintîi culegere a lui Z. Kodály, iar în 1906 se familiarizează cu fonograful şi începe culegerea sistematică a cîntecelor populare maghiare [10].

În Transilvania culegerea muzicii populare, pentru care Gheorghe Bariţ ceruse încă din 1862 să se pregătească un tînăr specialist [11], ajunge în centrul preocupărilor culturale. « Societatea pentru crearea unui fond de teatru romîn » cumpără chiar fonografe, ce în 1910, se află la Lugoj « în vederea unei culegeri de melodii populare romîneşti pe care voia să o facă maestrul I. Vidu »[12]. De altfel, aici G. Alexici încercase să culeagă folclor cu fonograful, încă înainte de 1899 [13].

Şi în celelalte provincii fonograful ajută la culegerea folclorului. G. Weigand a cules muzică populară romînească cu fonograful încă din 1901 [14]. M. Friedwagner spune că doi colaboratori ai săi, V. Barduhos şi V. Morariu din Suceava, au încercat şi ei să culeagă după 1906 cu fonograful şi au înregistrat chiar 50 melodii populare [15]. Melodiile dobrogene publicate de P. Pîrvescu în « Hora din Cartal », primul volum din colecţia « Din viaţa poporului romîn » pe care începuse să o publice atunci Academia Romînă, sînt culese cu fonograful înainte de 1908 [16].

B. Bartók culege cu fongraful cîntecele romîneşti din Bihor în 1909—1910 [17].

În acelaş timp începe să culeagă din însărcinarea Academiei Romîne, T. Brediceanu, cîntecele populare din Maramureş [18] şi porneşte la Bucureşti tot sub oblăduirea Academiei Romîne, acţiunea pentru culegerea muzicii populare romîneşti, D.G. Kiriac [19].

Am insistat mai mult asupra rolului fonografului în primele noastre culegeri folcloristice de muzică populară, avînd în minte principiul lui B. Bartók: « Din punct de vedere ştiinţific nu poate fi socotit material autentic decît acela care a fost cules cu mijloace mecanice » [20]. Acest principiu a orientat dezvoltarea de mai tîrziu a culegerilor noastre de muzică populară.

---

[7]. L. JANAČEK. O lidové písni a lidové hudbě [Despre cîntecul şi muzica populară] Praha 1955, 57—58.
[8]. M. FRIEDWAGNER. Rumänische Volkslieder aus der Bukovina. Würzburg 1940, VII.
[9]. Idem. IX — XIII şi G. Breazul. Patrium Carmen. Craiova f. d. 414.
[10]. Z. KODÁLY. Bartók le folkloriste. B. Bartók sa vie et son œuvre, publié sous la direction de BENCE SZABOLCSI, Budapest 1956, 66—67.
[11]. I. BREAZU. Gheorghe Bariţ şi patrimoniul popular. Academia R.P.R. Filiala Cluj. Studii şi cercetări ştiinţifice. S. III. Ştiinţe sociale IV, 3—4, 1955, 37.
[12]. T. BREDICEANU. 170 melodii populare romîneşti din Maramureş. mss. 3.
[13]. G. ALEXICI. Texte de literatură poporană romînă. I Poezia tradiţională. Budapesta 1899, XI.
[14]. G. WEIGAND. Die Dialekte der Bukovina und Bessarabiens. Leipzig 1904, 83.
[15]. M. FRIEDWAGNER. op. cit. XII.
[16]. P. PÂRVESCU. Hora din Cartal. Bucureşti 1908, 31.
[17]. BARTÓK B. Cîntecele populare romîneşti din Comitatul Bihor. Bucureşti 1913, III.
[18]. T. BREDICEANU. op. cit. 1.
[19]. Analele Academiei Romîne S. III, T. XIII. 1909—1910. Partea administrativă şi desbaterile. 1910, 300.
[20]. B. BARTÓK. Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Genève 1948, 9.

https://biblioteca-digitala.ro

Culegerile continuă cu sau fără fonograf, pînă în anii războiului. Rezultatele lor sînt colecțiile și studiile publicate de B. Bartók, colecția lui M. Friedwagner, colecțiile lui P. Pîrvescu, P. Ciorogariu, G. Fira ș.a. T. Brediceanu își publică abia acum, sub îngrijirea Institututului de Folclor, culegerea din Maramureș, căreia sperăm că îi va urma curînd cea din Banat. Și culegerea lui D. Kiriac este la Institutul de Folclor aproape gata de tipar. Un studiu de ansamblu aupra muzicii populare romînești scris de B. Bartók în S.U.A. și o colecție de 3000 melodii au fost depuse la Biblioteca Universității Columbia. C. Brăiloiu le pregătește acum la Paris, pentru tipar [21].

După război, O. Densusianu și D. G. Kiriac au crezut că vor găsi la Academia Romînă mai mult sprijin pentru culegerile și studiile de folclor.

O. Densusianu a căutat să opună noua orientare modului vechi și necorespunzător în care erau adunate materialele publicate în colecția « Din viața poporului romîn ». La 27 mai 1920, el a prezentat Academiei Romîne un plan pentru reorganizarea culegerii și publicării folclorului. În acest plan a preconizat înființarea unei arhive de folclor, publicarea unei enciclopedii și unui atlas al folclorului romînesc și adunarea materialului tipărit în ziare și reviste într-un corpus [22]. În 1924 el a reluat propunerea și a început chiar să lucreze la pregătirea corpusului copiind prin elevii săi, materialul din ziare și reviste [23]. Lucrarea nu s-a putut realiza fiindcă Academia Romînă a găsit că fondurile necesare retribuirii colaboratorilor îi încarcă prea mult bugetul [24].

O. Densusianu a concentrat atunci activitatea folcloristică la Institutul de filologie și folclor. În 1926 s-a creat la Facultatea de Filologie și Litere catedra de dialectologie și folclor romanic al cărei titlular a fost numit I.A. Candrea, vechi colaborator al lui O. Densusianu. În institut și în jurul catedrei de folclor s-a născut o mișcare pentru culegerea și studierea folclorului — mai cu seamă a literaturii populare — ce a urmat noua orientare a lui O. Densusianu.

« Grai și Suflet », revista Institutului de filologie și folclor, a publicat alături de studii de lingvistică, studii și culegeri de folclor. Seria monografiilor inaugurată prin « Graiul din țara Oașului » de I.A. Candrea [25] și « Graiul din Țara Hațegului » de O. Densusianu [26] s-a completat cu monografii regionale de « grai și folclor » printre care trebuie amintită în primul rînd lucrarea lui T. Papahagi « Graiul și folclorul Maramureșului » [27]. I. Diaconu, elev a lui O. Densusianu, a întreprins în Vrancea și Rîmnicul-Sărat, susținute cercetări de folclor pline de interes [28].

Alături de noua orientare, culegătorii ce nu au părăsit cu totul vechile făgașuri, s-au grupat în jurul revistelor « Șezătoarea », « Ion Creangă », « Tudor Pamfile », « Făt Frumos », « Comoara satelor » și « Albina ». Între 1919—1940 G.N. Dumitrescu-Bistrița a publicat în satul lui din Mehedinți, revista « Izvorașul » tipărind un bogat material de folclor muzical notat după auz. Multe alte reviste și ziare au publicat folclor cules de elevi, studenți, preoți, învățători, etc. de cele mai multe ori în chipul pe care O. Densusianu l-a criticat.

---

[21]. B. BARTÓK. Scritti sulla musica populare — a cura di DIEGO CARPITELLA. Roma 1955, 298.
[22]. Analele Academiei Romîne. XL, 1920, 154—155.
[23]. Analele Academiei Romîne. XLIV. 1924, 86—87.
[24]. O. DENSUSIANU. Recenzie la Anuarul Arhivei de Folclor I, 1—2. Grai și Suflet VI. 1934, 399.
[25]. I. A. CANDREA. Graiul din țara Oașului. București 1907.
[26]. O. DENSUSIANU. Graiul din Țara Hațegului. București 1915.
[27]. T. PAPAHAGI. Graiul și folclorul Maramureșului. București 1925.
[28]. I. DIACONU. Ținutul Vrancei. I. București 1930 și Folclor din Rîmnicul Sărat. I — II. Focșani 1933, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro

În același timp Academia Romînă a continuat să publice colecția « Din viața poporului romîn » în care alături de materialele culese în modul vechi, apar și monografii ale elevilor lui O. Densusianu. Colecția ajunge pînă la volumul 40 și își încetează apariția după ce se înființează în 1930, la Cluj, Arhiva de Folclor condusă de I. Mușlea.

Arhiva de Folclor își îndreaptă atenția înainte de toate, asupra culegerii literaturii populare. Adunarea materialului se face atît prin culegători corespondenți pentru care se tipăresc îndrumări și chestionare, cît și prin cercetări de teren făcute de specialiști.[29] Ea izbutește să adune în colecțiile sale numeros și prețios material documentar. Arhiva primește și materialul copiat de elevii lui O. Densusianu din ziare și reviste. « Anuarul Arhivei de Folclor » publică nu numai studii și materiale, ci și un important instrument de lucru pentru folcloriști « Bibliografia folclorului romînesc ». Pe lîngă aceasta ea publică și bibliografia lucrărilor de folclor editate de Academia Romînă [30].

Muzeul de Etnografie din Cluj, condus de Romulus Vuia, adună și el prin chestionare completate de corespondenți și prin cercetări directe, date asupra obiceiurilor de Crăciun și Anul Nou [31].

O mare desvoltare iau în această perioadă studiile de folclor. Preocupările sînt multiple: începuturile și istoria folcloristicii noastre; literatura populară a diferitelor ținuturi și a unor ocupații, mai cu seamă literatura păstorească; credințele și obiceiurile; originea și răspîndirea celor mai de seamă creații ale literaturii populare — Miorița este în centrul preocupărilor — ; istoricitatea cîntecului epic; legătura dintre folclor și vechile cărți populare; creația poetică populară; limba literaturii populare; etc.

Pe temeiuri de folclor comparat, O. Densusianu, I.A. Candrea, V. Bogrea, R. Vuia, A. Gorovei, E. Petrovici, D. Caracostea, N. Cartojan, Al. Rosetti, I. Mușlea, Leca Morariu, P. Caraman, T. Papahagi, I. Diaconu ș.a. studiază: asemănările dintre folclorul romîn și cel latin sau cel al popoarelor balcanice, legătura colindelor noastre cu ale popoarelor slave ca mod de cunoaștere a sensului și originii lor, jocul călușarilor, focul viu, iarba fiarelor și alte fapte de folclor, basmele, balada populară cu legăturile ei balcanice și general europene, etc. D. Caracostea încearcă cercetări de sinteză asupra baladei populare pe care o socotește alături de limbă privită ca artă, « a doua mare instituție de artă a poporului romîn » și căreia îi acordă un loc central în folclor [32]. Esența artistică a folclorului este afirmată cu hotărîre.

Stăruințele lui D.G. Kiriac față de Academia Romînă rămînînd, ca și cele ale lui O. Densusianu, vane, culegerile de muzică populară se organizează în afara ei.

În sudul Transilvaniei și Banat, culege din 1923, cu multă pasiune și pricepere, neajutat de nimeni, compozitorul Sabin V. Drăgoi. El sfîrșește în 1925 volumul său:

---

[29]. I. MUȘLEA. Le folklore roumain. Revue internationale des études balcaniques, II, 1—2 (3—4). Beograd 1936, 569.

[30]. Bibliografia lucrărilor de cuprins folcloric și etnografic publicate de Academia Romînă, 1867—1930. Anuarul Arhivei de folclor II. 1933, 221—227.

[31]. I. CHELCEA. Le mouvement ethnographique et folklorique en ces dernières années. Archive pour la science et la réforme sociale. XV, 1—4, 1943, 363—364.

[32]. D. CARACOSTEA. Comisia pentru folclor. Plan de lucru pentru alcătuirea unui corpus al Baladei poporane. Academia Romînă. Consiliul Național de Cercetări Științifice. Buletin informativ științific și administrativ I, 1.1948, 137.

https://biblioteca-digitala.ro

303 colinde cu text și melodie [33], care marchează un moment important în folcloristica noastră muzicală, și continuă cercetările în sens monografic.

În anul 1928 se înființează la București Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor condusă de G. Breazul și Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Romîni condusă de C. Brăiloiu și începe acțiunea sistematică și susținută de culegere și înregistrare a muzicii populare din întreaga țară.

Arhiva fonogramică antrenează în această muncă mai mulți compozitori și iubitori de muzică populară [34]. Mai tîrziu G. Breazul își îndreaptă cercetările mai cu seamă asupra istoriei culegerilor de muzică populară și în general, asupra istoriei muzicii romînești [35].

C. Brăiloiu continuă la Arhiva de Folclor, tradiția lui D.G. Kiriac și aplică la început, în culegeri, metoda lui Béla Bartók. Cunoașterea temeinică a realității folclorice a satelor și legătura cu școala sociologică din București, cu D. Gusti și elevii săi, îi îngăduie să ducă mai departe metoda culegerii folclorului și să contribuie în chip deosebit la dezvoltarea folcloristicii muzicale romînești [36].

Participarea folcloriștilor la cercetarea satului romînesc întreprinsă de Institutul Social Romîn, confruntarea lor cu realitatea socială a țării, deschid noi perspective, aduc noi puncte de vedere în cercetările de folclor și contribuie la adîncirea metodei de culegere în sensul unei mai ample documentări asupra vieții și faptelor de folclor [37].

Pentru C. Brăiloiu [38] folcloristica muzicală este o disciplină autonomă născută din voința de a adînci anumite probleme. Odată cu fenomenele, ea studiază și condiția și filiația lor. Folclorul muzical este « un fapt social prin excelență ». Domeniul folcloristicii muzicale, muzica populară este complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat, într-un mediu țărănesc, oricare ar fi originea și stilul lor. C. Brăiloiu consideră folclor nu numai ceea ce este creat, ci și ceea ce este acceptat de popor. Definiția pe care a încercat să o dea muzicii populare Consiliul Internațional de Muzică Populară în conferința anuală din 1955, are aceiași cuprindere: « Termenul de muzică populară poate fi aplicat muzicii ce s-a dezvoltat din începuturile rudimentare ale unei comunități care nu a fost influențată de muzica cultă sau de mare popularitate, dar poate fi aplicată și unei melodii create de un compozitor, melodie ce a fost ulterior absorbită în tradiția vie, nescrisă a comunității. Termenul nu include, din muzica de largă popularitate creată de compozitori, acele melodii care au fost preluate de comunitate în formă neschimbată și au rămas neschimbate deoarece ceea ce dă muzicii caracterul ei popular este cizelarea, recrearea ei de către comunitate » [39].

---

[33]. S. V. DRĂGOI. 303 colinde cu text și melodie. Craiova 1930.
[34]. G. BREAZUL. Arhiva fonogramică. Patrium Carmen. Craiova f.d. 471—514.
[35]. v. G. BREAZUL. Culegerea melodiilor populare. Patrium Carmen. Craiova f.d. 277—470.
[36]. C. BRĂILOIU. Arhiva de folclor a Soc. Compozitorilor Romîni. București 1931.
[37]. v. Indrumări pentru monografiile sociologice. București 1940. VI. Manifestări spirituale. I. I. IONICA. Plan pentru cercetarea mitologiei și științei populare, 228—250; S. GOLOPENȚIA. Plan pentru cercetarea credințelor și riturilor domestice. 251—261; C. I. CAZAN. Plan pentru cercetarea literaturii populare, 292—310; C. BRĂILOIU. Plan pentru cercetarea vieții muzicale. 311—323; C. BRĂILOIU, H. H. STAHL. Plan pentru cercetarea obiceiurilor și ceremoniilor. 324—330.
[38]. v. C. BRĂILOIU. Arhiva de folclor a Soc. Compozitorilor Romîni. București 1931, Esquisse d'une méthode de folklore musical. Paris 1932 și Le folklore musical, Zürich 1948.
[39]. Definition of Folk Music. Journal of the International Folk Music Council. VII. London 1955, 23.

https://biblioteca-digitala.ro

C. Brăiloiu crede că studiul muzicii populare este de fapt studiul vieţii muzicale a poporului. Analiza formelor muzicale nu este un scop în sine ci un mijloc. Este mai vrednică de luare aminte cunoaşterea faptelor vii decît păstrarea sporadică a unor forme şi tipuri vechi.

Şi C. Brăiloiu ca şi O. Densusianu, pune deci accentul pe fenomenul folcloric viu, pe folclorul contemporan.

« Melodia populară nu are nici o realitate palpabilă în sine. Ea nu prinde fiinţă decît în clipa cînd este cîntată şi nu vieţuieşte decît prin voia interpretului şi în chipul voit de el; creaţie şi reproducere se confundă aici — fapt asupra căruia nu se poate stărui deajuns — într-o măsură de tot necunoscută practicii muzicale bizuite pe tipar, şi toţi cercetătorii au rămas uimiţi de libertatea cu care interpreţii populari mînuiesc melodiile înterpretate, privite de ei ca un bun absolut al lor» [40].

Din principiile enumerate decurg consecinţe importante pentru metoda cu care trebuie cules folclorul muzical. Numai pe baza unui material cules cu o metodă ştiinţifică riguroasă, pe baza melodiilor înregistrate mecanic, se pot face cercetări ştiinţifice, care să ducă la cunoaterea adevărată a muzicii populare. Muzica populară nu poate fi înţeleasă fără cunoaşterea « realităţii sociale ». Cercetările strict muzicale şi criteriile tehnice sînt insuficiente pentru cunoaşterea folclorului muzical. Folcloristul muzical nu poate ocoli cercetarea fenomenului social în care sînt integrate faptele de folclor. Culegerea nu este o îngrămădire de fapte muzicale ci lămurirea lor prin informaţii şi mărturii care completează documentul sonor.

Natural, nici pentru folcloristica muzicală nu există reţete universal valabile. Pentru a fi eficace metoda de cercetare trebuie să se adapteze faptului cercetat, timpului şi locului în care se face cercetarea.

Pentru cunoaşterea structurii şi funcţiei cîntecelor populare, a schimbărilor prin care trec şi a cauzelor acestor schimbări, C. Brăiloiu foloseşte chestionarele care îi îngăduie să adune date cît mai complete asupra: celor dela care se culege material, vieţii muzicale, a locului unde se culege, obiceiurilor, instrumentelor şi tehnicelor muzicale populare, frecvenţe şi circulaţiei melodiilor, etc.

Chiar folosită de specialişti, metoda culegerii datelor prin chestionare este neîndestulătoare. Ea trebuie completată prin observarea nemijlocită a vieţii folclorice, prin participarea la obiceiuri, ceremonialuri şi la orice ocazii de manifestare folclorică şi prin notarea exactă şi obiectivă a celor observate.

Se pot face cercetări monografice pe sate sau ţinuturi dar şi pe genuri muzicale.

Atît în timpul culegerii documentelor cît şi în timpul clasării lor, folcloristul muzical trebuie să excludă din munca sa orice element subiectiv.

Ca şi B. Bartók, C. Brăiloiu socoteşte că numai înregistrarea mecanică garantează obiectivitatea absolută a culegerii melodiilor populare. Documentarea folcloristică poate fi întregită prin fotografie şi film.

Pentru culegerea cîntecelor în care muzica şi poezia formează o unitate, C. Brăiloiu colaborează cu lingviştii sau folcloriştii literari.

Cercetările de folclor din prima jumătate a secolului nostru se încheie prin crearea în cadrul Consiliului Naţional de Cercetări Ştiinţifice, constituit în 1945 de Academia Romînă, a Comisiei pentru folclor condusă de D. Caracostea. Comisia pune în discuţie întocmirea unei bibliografii şi a unei tipologii a poeziei epice populare în

[40]. C. BRĂILOIU. Arhiva de folclor a Soc. Compozitorilor Romîni. Bucureşti 1931. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

vederea publicării corpus-ului baladei romînești[41]. Cam în aceiași vreme Cercul de studii folclorice din București a cărui activitate este de scurtă durată, ajunge doar să repună în discuție, pe lîngă corpus și catalogul tematic, alcătuirea bibliografiei și atlasului folcloric.[42].

*

Timp de patru decenii, din 1909 pînă în 1949, folcloristica noastră a străbătut un drum important. Ea a devenit o disciplină autonomă, a căutat în spiritul vremii, să-și precizeze principiile și metoda de lucru și și-a delimitat domeniul la literatura, muzica și dansul popular. Folcloriștii au început să studieze în folclor creația artistică, nu numai faptul etnografic, documentul istoric. Atențiunea lor s-a îndreptat tot mai mult spre folclorul contemporan, spre folclorul viu și în acest sens, viața folclorului a devenit obiectul primordial al cercetărilor de teren. Folclorul, fapt social, a început să fie cercetat în ansamblul vieții satului. Folcloriștii și-au dat seama că privind creația populară în evoluția ei necontenită, panica în fața dispariției literaturii, cîntecului și dansului popular nu are rost. Necesitatea cunoașterii folclorului în toată complexitatea lui a impus o metodă de culegere riguroasă, cercetarea nemijlocită a folclorului viu și atitudine obiectivă față de faptele de folclor. Bazate pe o documentare mai largă și mai temeinică, studiile de folclor au încercat să lămurească o serie de probleme într-un domeniu în care romantismul începuturilor, exagerările latinizante, naționalismul exagerat pînă la șovinism și amatorismul au creat atîtea nelămuriri.

Recapitulînd strădaniile acestor patru decenii unele neajunsuri se cer subliniate:

În munca de teren, folcloristica muzicală cîștigă preponderență față de cea literară în ce privește organizarea, numărul și amploarea culegerilor. Prin aceasta ea ajunge să adîncească principiile și metoda cercetărilor de folclor.

Pe cînd în folcloristica muzicală principiul înregistrării mecanice a documentelor se aplică cu multă consecvență, culegerile de literatură populară continuă să se mărginească la simple notări după auz.

În folcloristica literară datele necesare lămuririi faptelor de folclor se culeg întîmplător și sînt de cele mai multe ori incomplete. Se mai lucrează încă prin culegere de texte și completări de chestionare de către corespondenți nespecialiști plini de bună voință, dar lipsiți de pregătire. Mai mult chiar, în munca unor culegători de literatură populară continuă să persiste concepții și metode ce puteau fi acceptate doar în entuziasmul romantic al începuturilor.

O bună parte a literaturii populare, poezia cîntată, trece în domeniul culegerilor de muzică populară unde pentru cercetarea faptelor sincretice colaborarea între specialiștii celor două domenii este o realitate. În schimb unele genuri ale literaturii populare, basmul, legenda, snoava și povestirile diverse sînt neglijate.

Pe cînd culegerile de muzică populară se fac sistematic și tind la cuprinderea întregului folclor muzical, cercetătorii literaturii populare lucrează mai puțin organizat și deși adună mult material, lasă multe lacune atît în ce privește cuprinderea teritorială cît și genurile. Și autenticitatea folclorului literar neînregistrat este de multe ori problematică.

---

[41]. D. CARACOSTEA. op. cit. 137–143.
[42]. Cercetări folclorice I. 1947, I.

https://biblioteca-digitala.ro

În afară de o încercare sporadică în cadrul cercetărilor pentru monografiile sociologice [43] nu s-au făcut de loc culegeri folcloristice de dansuri populare. Nu putem socoti ca atare nici culegerile întîmplătoare ale lui Al. Dobrescu, nici lucrările pline de greşeli ale lui G.T. Nicolescu Varone.

Mima şi teatrul amintite de sociologi prin manifestările spirituale [44] au rămas în afara cercetărilor de folclor.

Se recunoaşte în principiu, că faptul de folclor este de multe ori sincretic, în practică însă, cu excepţia culegerii cîntecelor populare, adunarea lui continuă să se facă separat de specialiştii fiecărui domeniu. Nu se poate stabili o colaborare consecventă între folcloriştii literari, folcloriştii muzicali şi folcloriştii coregrafi, pentru a se ajunge la cunoaşterea integrală a faptelor de folclor.

Înclinarea specialiştilor şi deci şi cercetările, oscilează între faptele arhaice şi folclorul contemporan, balanţa aplecîndu-se la foarte mulţi, spre cele dintîi. Lipsa unei cunoaşteri mai adînci a vieţii folclorului de către specialiştii tuturor domeniilor şi unele confuzii teoretice fac cu neputinţă înţelegerea deplină a procesului de evoluţie a folclorului, a legăturii naturale dintre tradiţie, contemporan şi înnoire.

Chiar şi atunci cînd nu neagă existenţa unui folclor al oraşelor, interesul cercetărilor se îndreaptă categoric spre folclorul satelor fără a ţine seamă de interdependenţa celor două şi fără a pricepe că, atît în stadiul actual al dezvoltării cît şi în trecut, anumite aspecte din viaţa folclorică şi unele schimbări din structura cîntecelor, jocurilor şi literaturii sătesti nu pot fi înţelese fără cunoaşterea folclorului oraşelor.

Interpretarea faptelor de folclor este, natural, de multe ori obiectivistă, neclară, însă numai atunci cînd folclorul este folosit ca argument pentru susţinerea unor poziţii fasciste, i se dau interpretări reacţionare vădite.

În lămurirea problemelor teoretice generale ce se discută mai des îndeosebi spre sfîrşitul acestei perioade, nu se foloseşte îndeajuns confruntarea cu folclorul viu. Insuficienta lui cunoaştere de către cei ce discută aceste probleme, face ca discuţiile să rămînă pe un plan dogmatic şi să fie tributare unor teorii străine importate. Se nesocoteşte astfel posibilitatea pe care o oferă folclorul viu al ţării lămuririi disputelor teoretice, posibilitate pe care folcloriştii din ţările apusene nu o au întotdeauna şi nici pentru toate problemele.

Lucrările de mare cuprindere cu care folcloristica noastră a rămas în urma folcloristicii multor popoare, corpus-ul folclorului romînesc, catalogul tematic, bibliografia şi atlasul folcloric, cînd nu sînt doar deziderate sau teme de discuţie, se opresc în faza începuturilor ori sînt realizate de specialişti cu perseverenţă, numai pentru anumite genuri[45]. Aceasta din lipsa unui interes susţinut din partea oficialităţii şi din lipsa unei coordonări a cercetărilor de folclor.

Dar, cu toate inconsecvenţele şi lipsurile arătate, cele înfăptuite în acest răstimp îngăduie folcloriştilor noştri să facă azi paşi mai repezi spre cunoaşterea întregului folclor al ţării. În dezvoltarea neîntreruptă a folcloristicii noastre, cercetările de azi se sprijină pe o puternică tradiţie naţională, în care interesul pentru cultura şi arta

[43]. F. CAPSALI. Jocuri din comuna Fundul Moldovei. Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială. X, 1–4. 1932, 413–427.

[44]. I. I. IONICA. Plan general pentru cercetarea manifestărilor spirituale. Indrumări pentru monografiile sociologice. Bucureşti 1940, 215.

[45]. L. ŞAINEANU. Basmele romînilor. Bucureşti 1895; I. A. ZANNE. Proverbele romînilor din Romînia. I – X, Bucureşti 1895–1903 (1912); A. GOROVEI. Cimiliturile romînilor. Bucureşti 1898; A. SCHULLERUS. Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten. F. F. C. 78. Helsinki 1928.

https://biblioteca-digitala.ro

poporului și ideile înaintate se îmbină cu grijă pentru o temeinică documentare fără de care cunoașterea folclorului în toată complexitatea lui nu este cu putință.

*

Munca folcloristicii noastre de azi nu poate fi însă limitată numai de continuarea tradiției. Problemele ce își așteaptă rezolvarea și perspectivele ce se deschid derivă din însăși realitatea economică și politică de azi, căci ea determină dezvoltarea folclorului și face ca el să fie un factor de seamă în viața culturală a țării.

Creație artistică a poporului, folclorul exprimă în realizări de mare frumusețe, cizelate neîntrerupt, înnoite pentru a fi mereu vii, sentimentele, gîndurile și năzuințele oamenilor muncii, oglindește, întrețesută cu aspectele multiple și complexe ale vieții, lupta lui pentru dreptate și libertate.

Făurit și transmis prin veacuri, folclorul țării noastre este bogat și variat în genuri și stiluri regionale. Poporul romîn păstrează și astăzi cele mai multe din bucuriile sale tradiționale. Pe aproape întreg cuprinsul țării viața folclorului este înfloritoare. Creația artistică populară este în plină vigoare. Noul apare si se afirmă sub multe și variate forme. Cîntăreții autentici își improvizează de fiecare dată cîntecele, nu le reproduc aidoma. Prin procesul variantelor tradiția se înnoiește și se păstrează totodată. Folclorul romînesc este în plină dezvoltare. El trece azi prin schimbări a căror proporții și iuțeală întrec cu mult pe cele de altă dată. Cîntecul, dansul și povestitul popular capătă o nouă valoare în conștiința oamenilor și în viața lor culturală.

Pentru a-l cunoaște și valorifica deplin, se cer studiate acele probleme care duc la desvăluirea originii și dezvoltării faptelor de folclor, la înțelegerea fenomenului creației populare cu toate fețele lui multiple, la pătrunderea substanței, — conținutului și formei — faptelor de folclor și a sensului creațiilor populare în viața de ieri și de azi a poporului, la determinarea caracterelor proprii ale folclorului nostru.

Folosind ideile înaintate și rezultatele valabile ale folcloristicii romînești din trecut și ale folcloristicii de ieri și de azi a celorlalte popoare, privind faptele în lumina materialismului istoric, confruntînd mereu rezultatele cercetărilor cu realitatea folclorică a țării și cu necesitățile și perspectivele vieții culturale, s-a ajuns la clarificarea principiilor și la stabilirea unei metode corespunzătoare sensului nou al cercetărilor de folclor.

La Congresul Internațional de Folclor organizat de CIAP în 1955 la Arnhem și Amsterdam, comisia de experți, formată din reprezentanții tuturor țărilor participante, a recomandat să se cuprindă sub denumirea de folclor numai cultura populară spirituală [46]. Recomandarea corespunde și tradiției și organizării de astăzi a folcloristicii noastre. Considerăm folclor literatura, muzica și dansurile populare și va trebui să considerăm pe viitor și mima și teatrul [47].

Punem accentul pe faptul artistic nu pe cel etnografic. Ceea ce studiem este creația artistică ca manifestare a culturii populare, ca expresie a vieții poporului.

Pentru a putea pătrunde în esență, privim faptele de folclor în integritatea lor. În realitatea folclorică vie, muzica și poezia, povestirea și jocul mimic, muzica, poezia și dansul, etc. conlucrează la realizarea operei artistice. Cea mai mare parte a poeziei

[46]. cf. Compte rendu de la réunion internationale d'experts. Arts et Traditions Populaires. IV, 1. Paris 1956, 59.
[47]. cf. T. VIANU. Folclor. Gazeta Literară. III, 40 (134), 1956, 1.

https://biblioteca-digitala.ro

noastre populare este cîntată. Excepție fac doar orațiile de nuntă, plugușoarele, urările, versurile teatrului popular, în general strigăturile, deși avem și strigături cîntate, ghicitorile și formulele jocurilor de copii, dar și dintre acestea cele mai multe se recită scandat. Nu cunoaștem în folclorul nostru dansuri fără muzică, dansate numai pe ritm realizat prin instrumente de percuție. În schimb cunoaștem muzică fără poezie, muzica instrumentală, și muzică fără dans, cea mai mare parte a muzicii vocale. Cît de mare este legătura dintre povestire și jocul mimic nu o pot ști decît cei ce au auzit povestitori populari autentici. Sincretismul este unul din caracterele de bază ale creației populare. La cunoașterea integrală a faptelor de folclor sincretice colaborează deci consecvent folcloriștii celor trei domenii, muzică, literatură și coregrafie populară, fiecare folosind metodele proprii domeniului său pentru a ajunge la înțelegerea cît mai deplină a lucrurilor. Numai cînd se cercetează teme anume, restrînse la un singur domeniu sau categorii aparte cum ar fi muzica instrumentală, ori proză populară, cercetarea se face doar de specialiștii domeniului respectiv. La cercetarea riturilor, a ceremonialelor, a obiceiurilor sau a maifestărilor folclorice complexe, se cere neapărat prezența specialiștilor din toate domeniile.

Folcloriștii cercetează astăzi nu numai satele ci și marele șantiere, centrele muncitorești și orașele. Extinderea cercetărilor este dictată de situația specială a folclorului contemporan dar și de o poziție de principiu.

Marile șantiere sînt locuri în care se întîlnesc oameni din toate regiunile țării și în care se face pe o scară mult mai mare decît altădată, la armată de pildă, schimbul de cîntece, jocuri și povestiri. Fără să cunoaștem folclorul lor nu putem cunoaște multe din aspectele folclorului de astăzi al țării.

Centrele muncitorești și orașele au și ele viață folclorică proprie. O mare parte a muncitorilor recenți este de origine țărănească. Ei au adus la oraș obiceiuri, cîntece și jocuri din ținutul de unde au venit și le păstrează încă. Unele orașe au o veche tradiție folclorică. La București și Craiova de pildă, mai sînt lăutari vestiți ce cîntă cîntece bătrînești. Aportul folcloric nou se întîlnește aici cu tradiția locală și peste tot, cel venit dintr-un ținut, cu cel din alte ținuturi.

Unii săteni veniți la oraș, mai cu seamă cei tineri, sînt atrași de romanțe, șlagăre, cîntece din filme, dansuri străine etc.

Cei plecați din sat și așezați la orașe, au creat o nouă categorie de cîntece, cîntece ce începeau în trecut timid, cu nostalgia satului părăsit și ajungeau pînă la accente clare de ură și revoltă împotriva vieții și exploatării din orașe. La oraș, în mediile muncitorești, purtătorii de folclor veniți dela țară au descoperit și și-au însușit cîntecele de luptă ale muncitorilor. Între acestea și cele dintîi s-a stabilit o legătură. naturală bazată pe comunitatea de idei și idealuri. Și unele și altele aparțin folclorului

Folclorul orașelor, cu toată complexitatea lui necercetată încă, este o realitate pe care folcloristica nu o poate trece cu vederea [48]. La orașe există stele și plugușoare tradiționale, hore și nunți ca și la țară, se cîntă din fluier, ba chiar din cimpoi, există și un întreg folclor vechi și nou al mahalalelor și așa zise cîntece de largă circulație de o factură pseudopopulară, dar există și cîntece muncitorești de luptă și cîntece și jocuri propagate de mișcarea artistică de amatori, cîntecele de masă și muzică ușoară, etc. [49]. Uneori orașele sînt puncte de radiere lăutărească

[48]. cf. W. E. PEUCKERT, O. LAUFFER. Volkskunde. Bern 1951, 43—47.
[49]. cf. M. POP. Călușarii romîni la Londra și realitatea folclorică a Bucureștilor. Sociologie Romînească. III, 10—12. 561—564.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru o întreagă zonă și azi puncte de radiere pentru mișcarea artistică din regiunile și raioanele respective.

Folclorul orașelor este o importantă parte constitutivă a folclorului nostru. Fără cunoașterea lui nu putem avea imaginea întreagă a folclorului contemporan și nu putem înțelege deplin substanța și viața lui.

Pătrunderea în adîncul faptelor de folclor desvăluie adesea nu numai în conținutul de idei ci și în structura poetică și muzicală a folclorului nostru, urmele întîlnirii dintre cîntecele orașelor și cîntecele satelor.

Legătura dintre sat și oraș nu se rezumă însă astăzi, numai la contactul direct. Nu este neapărat nevoie ca săteanul să vină la oraș pentru a cunoaște un alt mod de viață decît al său și nici ca muncitorul să vină la țară pentru a influența folclorul local. Orașul pătrunde în sate prin atîtea mijloace ale vieții moderne: școală, ziare, cărți, discuri de patefon, filme, mașini și unelte mecanizate, noi forme de viață economică și politică, radio, lumină electrică, etc. Toate aceste influențează direct sau indirect folclorul. Și satul cu cîntecele, jocurile și povestirile lui pătrunde în orașe pe căi similare, prin radio, prin spectacolele ansamblurilor și echipelor artistice de amatori, prin concertele orchestrelor populare și tot mai des prin cărțile scriitorilor și lucrările compozitorilor.

Niciodată n-a existat decît în teoriile puriștilor, un zid despărțitor între cultura satelor și cultura orașelor. Întrepătrunderi au fost întotdeauna. Cercetarea istorică a faptelor ne dovedește îndeajuns aceasta. Astăzi însă acest contact este mult mai puternic. Pe lîngă vechea solidaritate a satului stabilită pe moși și vecinătăți, atît de importantă pentru folclorul vechi dar zdruncinată de contradicții, apare azi noua solidaritate între muncitorii orașelor și muncitorii satelor, solidaritate ce se bazează pe comunitatea de gînduri și năzuințe. Ea este deosebit de importantă pentru viața folclorului contemporan.

Folclorul țării noastre cuprinde alături de folclorul romînesc și folclor maghiar, german, sîrb, bulgar, ucrainian, rus chiar și slovac, turc, tătar, evreesc, etc. Acolo unde romînii conviețuiesc cu minoritățile, între folclorul romînesc și cel al minorităților au avut și au loc întrepătrunderi. Cunoașterea acestor întrepătrunderi este importantă atît pentru folcloristica noastră cît și pentru folcloristica celorlalte popoare. Cercetarea directă a întrepătrunderilor dezvăluie mecanismul contactului folcloric nemijlocit între două popoare și poate aduce importante contribuții studiilor de folclor comparat. Culegem și studiem folclorul minorităților naționale fiindcă el face parte integrantă din folclorul țării noastre, fiindcă prezintă, de cele mai multe ori un interes științific particular și fiindcă cunoașterea lui aprofundată contribuie la înlăturarea atîtor prejudecăți șovine și deci la apropierea dintre popoare.

În folclorul nostru există bunuri tradiționale de o mare valoare a căror importanță depășește cu mult hotarele culturii romînești. Culegerea și cercetarea acestora este o preocupare permanentă a folcloristicii noastre. Folclorul contemporan și creația nouă stau pe temelia acestor mari valori tradiționale. Căutăm să întărim în popor conștiința valorii neprețuite a bunurilor tradiționale și să le păstrăm prin înnoire naturală, cît mai mult vii. Nu documentul de arhivă salvat de folclorist, ci păstrarea vie a creațiilor populare de mare valoare formează bogăția adevărată a folclorului nostru.

Alături de culegerea, studiul și păstrarea bunurilor tradiționale și de cercetarea multilaterală a folclorului contemporan, atenția cercetătorilor se îndreaptă spre acele creații ale poporului care oglindesc gîndurile, sentimentele și năzuințele de astăzi

https://biblioteca-digitala.ro

ale oamenilor muncii. În procesul neîntrerupt al creației populare, apariția noului este un fenomen natural ce se cere urmărit cu multă grjă. Privind folclorul ca proces, conținutul nou de idei, forma nouă și sensul nou al faptelor ies în evidență, calitatea lor deosebită apare pregnant.

Studiem folclorul în evoluția lui, prețuim tradiția și urmărim cu atenție desvoltarea noului. Căutăm să cuprindem cît mai mult în timp, mergînd spre trecut pînă unde documentele valabile ne permit și scrutăm viitorul atît cît putem păstra legătura cu realitatea.

Munca de bază a folcloristicii noastre este deocamdată munca de teren care tinde la adunarea întregului material semnificativ al folclorului țării noastre. Ea îngăduie cercetătorilor să lucreze pe materialul viu și să confrunte oricînd cu realitatea, concluziile lor sau ale altora. Munca de teren nu se rezumă la simple culegeri, la simplă adunare de date. Folclorul nu este cules și îngrămădit în arhivă pentru a fi studiat ulterior. El este cercetat direct pe teren. Culegerea materialului se face prin înregistrare pe bandă de magnetofon. Numai dansurile mai sînt culese, din lipsă de peliculă cinematografică, prin descriere și notație. Pentru notarea dansurilor, coregrafii au elaborat o notație proprie.

La materialul cules, fiecare piesă în parte, este completată cu date cît mai ample care permit o deplină cunoaștere a conținutului de idei, a formei și rosturilor ei: funcție, frecvență, circulației și a istoriei, dacă este cu putință, a originii piesei respective. Adunarea acestor date constituie începutul oricărei cercetări. Faptele de folclor sînt corelate genului căruia aparțin, apoi întregii vieți folclorice a colectivității. Cunoașterea concepției de viață pe care o oglindesc, a lumei credințelor și superstițiilor, sau a mentalității moderne, ori a fluctuării neclare între cele două, contribuie substanțial la înțelegerea folclorului. Viața economică, socială și politică determină dezvoltarea lui. Fără cunoașterea ei în ceea ce are esențial pentru folclor, cercetarea rămîne ruptă de realitate. Viața folclorică a unei comunități nu este idilică și rectilinie, ci plină de contradicții și cotituri ca și viața însăși. Pentru a înțelege faptele de folclor atît în conținutul lor de idei cît și în formă, în esența lor artistică, pentru a înțelege schimbările de structură și funcție ce intervin, se studiază aceste contradicții și cauzele lor, felul cum se diferențiază comunitatea pe clase, pe grupuri de vîrstă sau alte categorii, atitudinea acestora față de folclor în general și față de anumite genuri sau piese în parte, față de ceea ce este tradițional și ceea ce este nou, etc.

În viața folclorului, bunii interpreți, păstrătorii și purtătorii lui, au un rol deosebit. Cercetătorul le acordă toată atenția culegînd date cît mai complete asupra vieții lor, asupra poziției lor în comunitate, asupra concepției de viață și legăturilor în afara comunității, călătorii, lecturi etc. Prin poziția lor în colectivitate, prin concepția lor de viață și atitudinea față de faptele de folclor, bunii interpreți pot fi grupați în categorii ce corespund diferențierii comunității. Determinarea apartenenței informatorului la o categorie sau alta este importantă și pentru culegerea datelor documentare. Valoarea datelor obținute de la informatori prin întrebări este adesea relativă și depinde de poziția pe care se găsește informatorul. De aceea orice dată se cere verificată mereu și confruntată cu date similare culese de la alții sau din alte locuri, cu rezultatele observării directe a realității folclorice și cu ansamblul cunoștințelor de folclor.

De altfel întreaga cercetare trebuie făcută ținînd seamă de ansamblul faptelor de folclor. Ea nu se poate face decît de specialiști cu temeinică pregătire teoretică

https://biblioteca-digitala.ro

și bună cunoaștere a folclorului țării cel puțin pentru domeniul specialității respective. Munca de colaborare între specialiștii diferitelor domenii lărgește orizontul fiecărui specialist și asupra celorlalte domenii.

Viața și tehnica modernă obligă pe toți la o participare efectivă. Ea scoate sub diferite forme, din izolare și pe țăranii cei mai tradiționaliști. De aceea, cercetarea corelațiilor dintre faptele de folclor și viața oamenilor trebuie să țină seama nu numai de condițiile locale ci și de liniile mari ale dezvoltării economice, sociale și politice ale țării întregi. Aici ajutorul etnografiei nu mai este suficient și folcloristul trebuie să ceară sprijinul științelor sociale, economiei politice, demografiei, etc.

Contribuții importante aduc cercetărilor observațiile directe făcute asupra faptelor de folclor în desfășurarea lor. Observarea directă nu poate lipsi niciodată. Ea este hotărîtoare mai cu seamă la cercetarea riturilor, ceremonialurilor, obiceiurilor și manifestărilor complexe căci dă o icoană fidelă a faptelor, așa cum s-au desfășurat într-un loc anume și la o dată precisă. Fișa de observație directă este un document prețios pentru studierea stadiului actual de dezvoltare a folclorului. Făcută cu exactitate de echipe de cercetători care descriu minuțios întreaga desfășurare, ea permite să se stabilească structura și funcția manifestării și a multiplelor fapte de folclor ce o compun și îngăduie interesante observații ce contribuie la lămurirea multor probleme ce preocupă azi folcloristica.

În folclorul nostru genurile nu sînt categorii abstracte create ulterior pentru a clasifica faptele, ci realități istorice, funcționale. Nici un fapt de folclor nu poate fi cercetat cu folos în afara genului căruia aparține. Din cercetările de pînă acum reiese că diferitele genuri se transmit în chip diferit și se comportă diferit față de tradiție și inovație, că în cadrul comunităților de azi, oamenii iau atitudine diferită față de genurile diferite, etc.

Aceste cîteva fapte arată cît de complex se prezintă în realitate unul din caracterele esențiale ale folclorului, caracterul lui de creație colectivă. Se constată încă odată că numai multiple observații pe teren pot aduce clarificări în vechea dispută asupra rolului individului și colectivității în creația populară.

Cercetarea minuțioasă a folclorului viu duce la prețioase observații și în legătură cu modurile proprii de a crea ale poporului,cu diferitele procedee folosite de el, etc. Această problemă stă azi în centrul preocupărilor folcloristicei mondiale și folcloristica noastră are putința să contribuie la lămurirea ei prin cercetări făcute asupra unui bogat material folcloric viu, asupra unui folclor în care creația populară este în plină vigoare.

O altă problemă care se pune cu deosebită acuitate folcloristicii noastre este problema stilurilor regionale și a începutului unificării lor.

În studiul său asupra muzicii romînilor din Hunedoara [50] publicat în 1914, în revista « Ethnographia » din Budapesta, B. Bartók, constata existența în muzica populară romînească, a « dialectelor » și « subdialectelor ». El remarcase atunci unul din caracterele specifice ale cîntecului nostru popular, varietatea stilurilor regionale. Dar nu numai cîntecele ci și alte aspecte ale folclorului diferă de la un ținut la altul. Situația, simplă în generalitatea ei, apare complexă de îndată ce o adîncești. Folclorul nostru este întradevăr deosebit regional dar deosebirile nu ating în egală măsură toate domeniile și nici toate genurile lui. Dincolo de deosebirile regionale

[50]. B. BARTÓK. Dialectul muzical al romînilor din Hunedaora. Insemnări asupra cîntecului popular. București 1956. 146—147.

https://biblioteca-digitala.ro

există în substanță, în elementele constitutive de conținut și formă, un fond național comun. Deosebirile regionale prezintă stadiile deosebite în care se găsește, în evoluția lui, folclorul diferitelor ținuturi datorită momentelor și modurilor diferite de închegare a vieții locale și condițiilor ei specifice de desvoltare [51]. Privirea geografică ne dă totodată și imaginea istorică a folclorului nostru. Pentru înțelegerea diferențelor regionale se cere o cunoaștere temeinică a istoriei fiecărui ținut. Cercetarea folclorului este deci și în acest caz, o cercetare istorică.

Dar în condițiile actuale, diferențele dintre ținuturi tind să se șteargă. Repertoriul de cîntece propriu zise tinde să se unifice. Și la dansuri se observă pătrunderi de elemente noi în repertoriile regionale. Procesul apare complex în diferitele domenii și genuri ale folclorului. Și cauzele lui sînt diferite. Stilurile locale nu mai au coeziunea de altădată, încep să se destrame. Se petrec integrări în unități teritoriale mai mari. Noi melodii, uneori de departe, tocmai din zona subcarpatică a Munteniei, în Ardealul de sud sau din Banat, alteori din cîntecele de mare circulație, vin să îmbogățească repertoriile locale. Dacă stilurile locale sînt încă puternice, melodiile venite din afară și însușite, primesc caracterele stilului local și pot deveni noi cîntece [52]. Tineretul preferă în general cîntecele numite de folcloriștii muzicali, moderne. Cîntecele moderne pot genera în stilurile locale tradiționale, apariția cîntecului nou. Credem că se pot stabili tipuri de cîntece și de preferințe după concepția de viață a oamenilor.

Procesul început mai demult tinde azi, pentru anumite genuri și pentru folclorul celor tineri, să cuprindă întreaga țară. Îl studiem pentru a-i cunoaște esența, desfășurarea și perspectivele căci pare a fi foarte important pentru viitorul folclorului nostru.

Probleme similare se pun în legătură cu interpătrunderile dintre folclorul satelor și al orașelor, dintre folclorul romînesc și al minorităților naționale, dintre folclor, literatură și muzică. Interpătrunderile, și de altfel toate procesele în curs, nu au numai aspecte aparent exterioare, ci se repercutează asupra substanței poetice, muzicale și coregrafice a folclorului. Cercetările folcloristice tind deci să studieze nu numai ceea ce determină procesul de dezvoltare și desfășurarea lui ci și consecințele asupra substanței însăși a faptelor de folclor.

Caracterul social al folclorului oralitatea și faptul că principiul creației prin variație este esențial creației populare, ne face să susținem că pentru a înțelege deplin folclorul, cunoașterea concretă a timpului, locului și condițiilor în care trăește și pe care le oglindește este esențială.

De aceea, depășind faza simplelor culegeri care tind să cuprindă superficial mari întinderi teritoriale, cercetările noastre sînt de obicei monografii asupra folclorului unui ținut bine determinat ori asupra unui aspect anume al lui. Abia după multe astfel de cercetări putem trece la temeinice studii de ansamblu asupra folclorului întregii țări. Sfatul dat de John Meier în 1928, folcloriștilor germani este valabil și pentru noi: «... nu este ingăduit specialistului să încerce să culeagă fructele înainte ca pomii să fi înflorit. El trebuie să facă întîi în diferite locuri, o răbdătoare muncă de cercetări pregătitoare și abia după ce are un număr suficient de documente corespunzătoare ca importanță, să încerce să însumeze, să treacă la lucrări de sinteză [53]».

[51]. cf. H. AUBIN. Volkskunde und Geschichte. Deutsche Forschung. VI. Berlin 1928, 106–107.
[52]. cf. E. COMISEL, M. RODAN-KAHANE. Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara. Muzica V, 9. 1955, 9–23.
[53]. J. MEIER. Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung. Deutsche Forschung. VI. Berlin 1928, 40.

https://biblioteca-digitala.ro

Numai cercetarea sistematică a folclorului țării, în limita faptelor semnificative, poate duce la cunoașterea lui multilaterală și poate crea studiilor de sinteză o bază documentară necontestabilă.

Materialul adunat în colecțiile Institutului de Folclor, material înregistrat, ce păstrează prin vorbă și cîntec, nu prin litera moartă, creația artistică populară însoțită de ampla documentare necesară înțelegerii ei depline și de date asupra folclorului localităților și ținuturilor de unde s-a cules, deci aproape asupra folclorului intregii țări, este prețios atît prin calitatea cît și prin cantitatea lui.

B. Bartók dorea în 1934, ca cercetările de muzică populară romînească să se poată întemeia pe cel puțin 50—60.000 melodii[54] Prin înregistrările primite dela Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor și dela Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor dar mai cu seamă prin cele făcute din 1949 încoace, Institutul de Folclor a ajuns să aibă în colecțiile sale peste 50.000, cîntece populare la care se adaugă peste 1000 basme, peste 600 dansuri și aproape 30.000 piese inedite notate după auz. Colecțiile se îmbogățesc continuu prin recolta cercetărilor de teren. În curînd, prin adunare intensă, și materialul prozei și dansurilor populare va fi pe măsura materialului de muzică populară.

★

Fără a fi delimitate rigid de timp și preocupări, în dezvoltarea organizată a folcloristicii noastre dela 1900 încoace se conturează clar cîteva etape. Prima este cea în care se iau poziții față de vechile culegeri și se pune temelia cercetărilor științifice. A doua cea a cercetărilor sistematice de teren făcute pentru a aduna materialul documentar autentic necesar realizării operelor de bază ale folcloristicii noastre. Este etapa constituirii colecției complete a folclorului nostru. În această etapă principiile și metoda de cercetare ajung la clarificare, se pun și se urmăresc problemele esențiale în legătură cu dezvoltarea folclorului nostru și se stabilește planul de perspectivă. Această etapă se apropie acum de sfîrșit. A treia etapă va fi aceea în care prin publicarea și sistematizarea materialului adunat vom realiza operele de bază ale folcloristicii romînești: *colecția «Folclorul Republicii Populare Romîne» — corpusul folclorului romînesc, bibliografia folclorului, publicarea colecțiilor valoroase ce se află în manuscrise și republicarea materialului greu accesibil, catalogul tematic al prozei și poeziei epice, atlasul folcloric, istoria critică a folcloristicii romînești.* Aceste lucrări vor deschide noi posibilități pentru etapa viitoare în care, studiind sistematic folclorul pe baza unei ample și necontestabile documentări, se va ajunge la mari lucrări de sinteză.

Străduințele pentru publicarea unui corpus al folclorului romînesc sînt vechi. În 1895 în prefața volumului «Basmele Romînilor», L. Săineanu vorbește despre «un corpus al literaturii orale romîne»[55]. În prefața vol. I al «Materialurilor folcloristice» G. Gr. Tocilescu preconiza în 1900, ca «Materialurile adunate să fie scoase la lumină în mari «corpora» întocmite în ordine geografică cu tot aparatul de erudiție necesar, dînd texte coordonate cu însemnarea variantelor interne și externe și cu adausuri din punct de vedere etnografic, lingvistic, istoric, bibliografic, etc.»[56]. Chiar în anul în care apare primul volum al colecției «Din viața poporului romîn»,

[54]. B. BARTÓK. Muzica populară maghiară și cea romînească. Insemnări asupra cîntecului popular. București 1956. 193.
[55]. L. ȘĂINEANU. op. cit., X.
[56]. G. GR. TOCILESCU. Materialuri folcloristice. I. București 1900. XLIII — XLIV.

https://biblioteca-digitala.ro

harnicul culegător ardelean G. Tulbure vorbeşte şi el în prefaţa culegerii sale « Cîntece din lumea veche» publicată la Făgăraş, despre « o colecţie critică a baladei populare care să cuprindă fiecare cîntec cu variantele lui»[57]. Gîndind la culegerea cîntecelor populare din ţara veche şi de « peste brazdele politice», Tudor Pamfile visa în 1910 « un vis măreţ pe care nu ni-l putem închipui aevea», un corpus al cîntecului popular romînesc[58]. Cum am văzut, şi O. Densusianu propune în 1920 Academiei Romîne adunarea într-un corpus a materialelor publicate în ziare şi reviste şi revine asupra acestei propuneri în 1924, începînd chiar lucrarea care nu poate totuşi continua « din lipsă de fonduri». Pe aceiaşi linie cu O. Densusianu, preconizează în 1945, alcătuirea unui corpus, Ion Breazu[59]. La sfîrşitul celui de al doilea război mondial, D. Caracostea doreşte să cuprindă într-un « corpus Carminum Romaniae» —întreg patrimoniul literaturii noastre orale[60] şi cum am văzut, izbuteşte să treacă în planul Comisiei de Folclor din Consiliul Naţional de Cercetări Ştiinţifice al Academiei Romîne, alcătuirea unui corpus al baladei.

Din aceste planuri ale trecutului cîteva fapte trebuiesc reţinute. Cei ce s-au gîndit la o colecţie, un corpus al folclorului romînesc, s-au gîndit numai la literatura populară sau mai puţin chiar, numai la un gen al ei, la balada populară. Faptul este explicabil. Toţi erau preocupaţi numai de folclorul literar şi principiul sincretismului nu prea era luat în seamă. Cei mai mulţi s-au gîndit să alcătuiască acest corpus pe baza vechilor materiale publicate, deşi autenticitatea multora este problematică. Chiar O. Densusianu,care caută să creeze o arhivă de material cules după noile cerinţe ştiinţifice, adună acest material pentru o enciclopedie a folclorului şi un atlas folcloric şi porneşte să alcătuiască corpusul din materialul publicat în ziare şi reviste. De remarcat e că G. Gr. Tocilescu vrea să culeagă material nou, anume pentru această colecţie şi să-l publice în volume alcătuite pe criterii geografice, probabil un fel de monografii regionale ale literaturii populare.

Colecţia « Folclorul Republicii Populare Romîne»,a cărei publicare o pregăteşte Institutul de Folclor, va cuprinde întreg folclorul ţării, cel romînesc şi cel al minorităţilor naţionale. Ea va îmbrăţişa toate domeniile folclorului, literatura, muzica, dansul, mima, teatrul, prezentînd faptele de folclor în forma lor autentică integrală. Atunci cînd faptele de folclor sînt sincretice, se va publica împreună poezia şi muzica, dansul şi muzica, literatura şi consemnarea mimicii, etc. Materialul ce se va publica este cules, înregistrat şi transcris de specialişti şi completat cu toate datele necesare cunoaşterii cît mai adînci a fiecărei piese aparte şi a folclorului comunităţilor respective in totalitatea lui. Criteriul de organizare al colecţiei va fi cel geografic. Folclorul ţării va fi prezentat în monografii asupra ţinuturilor cu caractere folclorice proprii bine definite ori asupra faptelor semnificative a acelor ţinuturi care nu au avut sau nu mai au, în totalitatea lor, caractere proprii bine definite. Deocamdată şapte din aceste monogafii sînt în curs de pregătire: Folclorul Pădurenilor — Regiunea Hunedoara; Folclorul Năsăudului — reg. Cluj; Folclorul din Ţara Dornelor — reg. Suceava; Folclorul Muscelului — reg. Piteşti; Folclorul maghiar al com. Inuc—reg. Cluj; Muzica lăutarilor din com. Clejani — reg. Bucureşti; muzica instrumentală maghiară din raionul Ciuc — Regiunea Autonomă Maghiară. În volum, materialul

[57]. G. TULBURE. Cîntece din lumea veche. Făgăraş 1908, 4—5.
[58]. T. PAMFILE. Cîntece din ţară. Bucureşti 1913, 17.
[59]. I. BREAZU. Folclorul revistelor Familia şi Şezătoarea. Sibiu 1945, XLIV.
[60]. D. CARACOSTEA. Esquisse d'une typologie de la ballade populaire roumaine. Langue et litterature. IV, 1—2. 1945, 5—11.

https://biblioteca-digitala.ro

va fi sistematizat pe genuri. În prezentarea genurilor cele cu funcție ceremonială vor premerge celor ne legate de obiceiuri deși o separare a lor nu este întotdeauna ușoară dacă nu uităm realitatea complexă a vieții folclorice. [61] Pe cît îngăduie documentele sau datele materialului, faptele de folclor vor fi prezentate în evoluția lor istorică și răspîndirea lor geografică.

Pentru a putea merge cît mai departe cu documentarea istorică, Institutul de Folclor folosește în alcătuirea acestor monografii și materialul ce se află în colecțiile lui de manuscise și în alte colecții accesibile.

Pe lîngă materialul propriu-zis fiecare monografie va cuprinde un studiu introductiv asupra dezvoltării economice, sociale și politice a ținutului în ceea ce are hotărîtor pentru dezvoltarea folclorului; o prezentare a ansamblului vieții folclorice, cu riturile, ceremonialurile, obiceiurile și celelalte manifestări folclorice și o prezentare a vieții culturale actuale corelată cu acestea; un studiu asupra caracterelor specifice ale folclorului prezentat, asupra elementelor lui de conținut și formă și asupra dezvoltării lui. Monografiile vor fi întregite cu caracterizarea celor mai buni păstrători de folclor, cu descrierea manifestărilor folclorice concrete, pe bază de fișe de observație directă, cu fișe de frecvență și circulație, cu tabele de variante și elemente structurale, etc. cu material ilustrativ fotografic și grafic. Pentru fiecare monografie, materialul existent la începutul lucrărilor în colecțiile Institutului de Folclor, în publicații și manuscrise, va fi completat prin noi cercetări de teren, așa încît să se ajungă la prezentarea folclorului ținutului respectiv așa cum apare el pînă în ziua încheerii cercetărilor.

Scopul acestei colecții este să dea o imagine cît mai completă și cît mai fidelă a realității folclorului contemporan al țării.

Sistematizarea acestui material pe genuri sau pe alte criterii, va putea duce apoi la alcătuirea corpus-ului folclorului romînesc. Alcătuirea corpus-ului pe baza materialului autentic publicat în monografiile regionale, completat cu cel din colecții, reviste, ziare și manuscrise este o lucrare amplă și dificilă. Ea pune în prealabil, problema grupării materialului pe caractere tipice, apoi cea a bibliografiei și catalogului tematic și trebuie să pună și pe cea a organizării și publicării materialului de manuscrise.

D. Caracostea lucrînd la alcătuirea corpus-ului baladei populare romînești a căutat să stabilească o tipologie a ei pe baza « principiului de diviziune social» și a ajuns la « cel puțin 200 tipuri de balade», cu subtitlurile și variantele lor. Observînd relațiile « dintre agenți și situația lor în cadrul grupurilor sociale» el așează tipurile baladei romînești potrivit « complexității crescînde a raporturilor dintre eroi și încunjurimea lor » în următoarele grupe: 1) raporturi mîndru-mîndra, fată-flăcău, 2) raporturi părinți-copii, soț-soție, frate-soră, soacră-noră, naș-fin; 3) baladele conflictelor de ordin profesional; păstori, zidari, pescari, etc. și dușmanii lor; 4) baladele conflictelor sociale între bogat-sărac; 5) vitejii în luptă cu dușmanii lor; 6) haiducii; 7) lupta dintre creștini și păgîni; 8) baladele numenale [62].

Fiecare domeniu și fiecare gen al folclorului presupune criterii proprii de organizare. Folcloriștii muzicali sînt preocupați și ei de alcătuirea unei tipologii a melodi-

[61]. cf. P. G. BOGATYREV. Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcesto. Moskva 1954.

[62]. D. CARACOSTEA. Comisia pentru folclor. Plan de lucru pentru alcătuirea unui corpus al Baladei poporane. Academia Romînă. Consiliul Național de Cercetări Științifice. Buletin informativ, științific și administrativ. I, 1. 1948, 140—141.

https://biblioteca-digitala.ro

ilor romînești. Cu toate încercările multiple de a clasa muzica populară a diferitelor popoare, nenumărate probleme au rămas încă aici nerezolvate.

Dorința de a găsi principii unice de clasificare nu poate sustrage folclorul realității în care s-a desvoltat și în care trăiește. Clasificarea tipologică va fi cu atît mai grăitoare cu cît va fi mai legată de viața culturală a poporului, de istoria lui [63].

Colecția și corpusu-l vor scoate în evidență în toată amploarea realizările proprii ale folclorului nostru, contribuția poporului romîn la patrimoniul culturii populare universale.

Consemnînd și păstrînd peste veacuri folclorul țării, aceste lucrări vor fi importante monumente culturale.

Alcătuirea bibliografiei folclorului romînesc s-a încercat de mai multe ori în trecut sub diferite forme ce n-au cuprins niciodată tot materialul și toate studiile de folclor publicate. În 1902, S. Theodorescu Kirileanu a publicat în revista « Șezătoarea » note bibliografice menite să fie începutul bibliografiei folclorice. El a reluat aceste note în aceiași revistă, după 20 ani, fără însă a le mai continua [64] Tot în « Șezătoarea » a publicat o bibliografie folclorică I.N. Popescu [65]. Aceste bibliografii ale începuturilor sînt fragmentare și nu întotdeauna exacte.

Mult material focloric cuprinde « Bibliografia satului romînesc » întocmită de E.S. Neculau [66]. Nu putem însă îngloba aici bibliografia de amator a lui G.T. Nicolescu Varone cu material adunat fără discernămînt științific și plină de lacune și erori.

O importantă contribuție la bibliografia folclorului romînesc o constituie :« Indicele analitic și alfabetic al celor 25 de volume din revista de folclor Șezătoarea (1882—1929) » publicat de A. Gorovei [67], « Folclorul revistelor Familia și Șezătoarea » de I. Breazu [68], « Bibliografia folclorului-periodice » de I. Diaconu [69], bibliografiile folclorice curente din revistele « Șezătoarea », « Dacoromania » și « Anuarul Arhivei de Folclor » precum și blibliografiile regionale, individuale sau pe genuri ori motive. Nu mai puțin importante sînt bibliografiile pe care specialiștii noștri le publică în limbi străine. Printre acestea trebuie menționate cele ale lui M. Vulpescu, T. Brediceanu, și R. Vuia [70] Prin cuprindere, prin clasificarea și prin exactitatea datelor, bibliografia publicată în « Anuarul Arhivei de Folclor » constituie un moment hotărîtor în alcătuirea bibliografiilor științifice ale folclorului și folcloristicii noastre.

[63]. cf. V. I. PROPP. Russkii gheroiceskii epos. Moskva 1955.

[64]. S. TEODORESCU-KIRILEANU. Note bibliografice. Șezătoarea. VII. 1902, 13—16, 29—32, 46—47, 63; XVIII. 1922, 134—136, 159—160, 272.

[65]. N. I. POPESCU. Bibliografie folclorică. Șezătoarea XX. 1924, 140—144; XXI, 1925, 15—16, 35—46, 95—97, 126—130; XXII. 1926, 20—24, 50—55, 68—72, 79—83; XXIII. 1927, 16, XXIV. 1928, 3—6, 58.

[66]. S. E. NECULAU. Bibliografia satului romînesc, Iași 1942.

[67]. A. GOROVEI. Indicele analitic și alfabetic al celor 25 de volume din revista de folclor Șezătoarea (1892—1929). Fălticeni 1931.

[68]. I. BREAZU op. cit.

[69]. I. DIACONU. Bibliografie folclorică — periodice. Ethnos. I, 1. 1941, 353—354; I, 2. 1942, 267; II, 1—2. 1943, 407.

[70]. M. VULPESCU. Les coutumes roumaines périodiques. Paris 1923, 259—303; T. BREDICEANU. Historique et état actuel des recherches sur la musique populaire roumaine. Art. populaire. Travaux artistiques et scientifiques des arts populaires. Prague 1927. T. III. Paris 1931, 133—140; R. VUIA. Histoire et état actuel des études ethnographiques et folkloriques en Roumanie. Avesc une bibliographie des auteurs et des principaux ouvrages. XVII Congrès international d'Anthropologie et d'Archéologie préhistorique. Bucarest 1939, 1213—1267.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind dela aceste începuturi care cu toată strădania celor ce le-au alcătuit, nu ne dau o informare completă, bibliografia folclorică se cere întocmită astfel încît să cuprindă întreg domeniul folclorului și întreaga activitate a noastră folcloristică dela începuturile ei pînă azi. În alcătuirea bibliografiei va trebui să se țină seamă natural, pe lîngă verificările și completările prealabile, de întreg materialul bibliografic adunat și poate mai cu seamă de începuturile unei bibliografii generale ce există în fișe nepublicate încă.

Institutul de Folclor a început cu mijloace modeste alcătuirea unei bibliografii a folclorului romînesc prin despuierea întregului material folcloric din ziare și reviste. S-au cercetat pînă acum 303 periodice și s-au extras 25.102 fișe bibliografice.

Alcătuirea bibliografiei pune din nou problema delimitării domeniului. Bibliografiile publicate în «Dacormania» și «Anuarul Arhivei de Folclor» cuprind nu numai folclorul propriu-zis ci și arta populară plastică și etnografia. M. Tomescu precizează în articolul despre bibliografia pe care o preconizase Cercul de studii folclorice, că: « în bibliografia noastră vom da precădere folclorului propriu-zis, inventariind însă și materialul referitor la aspectele etnografice fără de care viața spirituală sătească nu ar fi înțeleasă, cum și arta populară »[71].

În ce privește cuprinderea M. Tomescu arată că: « Bibliografia va cuprinde material autentic popular publicat în volume, broșuri, periodice, monografii, precum și materialul păstrat în manuscrise — îndeosebi la Academia Romînă — și studiile referitoare la folclor și folcloriști »[72].

Bibliografia publicată de I. Mușlea în « Anuarul Arhivei de folclor » este o bibliografie de referințe. Doar cea pe anul 1938, 1939—1943 dă date sumare asupra conținutului lucrărilor. Și M. Tomescu preconizează tot o bibliografie de referințe cu indicarea foarte sumară a conținutului materialului bibliografiat[73].

Alta este baza alcătuirii « bibliografiei baladei populare » în care fiecare fișă cuprinde « datele esențiale » pentru identificarea baladei și pentru clasarea ei[74].

Pentru a fi deplin folositoare, bibliografia trebuie să cuprindă studiile și materialele de folclor publicate în volume, colecții sau monografii locale, în ziare și reviste, calendare și alte publicații periodice, foile volante și notele muzicale. Materialul folcloric din colecțiile de manuscrise ale Bibliotecii Academiei RPR, Institutului de Folclor, Arhivei de Folclor din Cluj, Bibliotecii Universității din Cluj, Secției din Cluj a Academiei RPR, Muzeului Etnografic și Muzeului limbii romîne din Cluj, Muzeului Bruckenthal din Sibiu, Bibliotecii raionale din Sibiu — fosta « Bibliotecă centrală a Asociațiunii Astra », Arhivei Mitropoliei greco-ortodoxe din Sibiu, Arhivei Orașului Stalin, Bibliotecii Universității din Iași, Muzeului Regional din Craiova și al altor biblioteci și muzee locale și chiar cel din colecțiile particulare ar trebui și el cuprins în bibliografie.

Pentru a face ușor accesibil materialul din manuscrise, Institutul de Folclor a început publicarea manuscriselor din colecțiile sale. S-au pregătit pentru tipar: culegerile de cîntece populare a lui G. Ucenescu, G. D. Kiriac, N. Lighezan, T. Brediceanu. S-au republicat cîntecele de lume ale lui A. Pann[75] transcrise din scrierea psal-

[71]. M. TOMESCU. Bibliografia folclorului romînesc. Cercetări folclorice. I. 1947, 127.
[72]. idem 127—128.
[73]. idem 128—129.
[74]. D. CARACOSTEA. op. cit. 138.
[75]. A. PANN. Cîntece de lume — transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. București 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

tică în scriere occidentală. Interesul s-a îndreptat deocamdată numai asupra muzicii populare. El se cere îndreptat însă şi asupra literaturii. Trebuie publicate culegerile manuscrise ale acelor folcloriști ai începuturilor care aveau obiceiul să intervină în textul popular. Făcînd ceea ce au făcut germanii cu culegerile fraţilor Grimm vom ajunge poate să descoperim variantele autentice ale multor piese modificate de culegătorii de seamă ai secolului XIX. Colecţia lui A. M. Marienescu aflată în arhiva Mitropoliei din Sibiu ar putea fi un început.

Bibliografia va trebui să consemneze şi materialul folcloric romînesc publicat pe teritoriul ţării noastre în limbile minorităţilor naţionale sau în alte limbi. Un capitol va trebui poate consacrat, la urmă, studiilor despre folclorul romînesc şi materialului folcloric romînesc publicat în străinătate. Cît priveşte bibliografia curentă, « Revista de Folclor » cu colaborarea lui I. Muşlea, o va publica la zi continuînd bibliografia din « Anuarul Arhivei de Folclor ».

Chiar dacă va cuprinde numai folclorul propriu-zis, bibliografia va putea fi doar o bibliografie de titluri, de referinţe, fără să intre în analize sau precizări de teme şi motive. Mînuirea imensului material folcloric publicat la noi nu se poate face însă cu uşurinţă şi folos fără a avea o informare exactă asupra conţinutului lui. Pregătirea unui catalog tematic mai cu seamă pentru genul epic, se impune deci ca o preocupare nu mai puţin importantă. Lucrarea lui L. Şăineanu: « Basmele romînilor » şi a lui A. Schullerus: « Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten » aşeaptă de mult să fie revăzute şi completate.

Institutul de Folclor lucrează la alcătuirea unui catalog tematic al basmelor, povestirilor, legendelor şi snoavelor. La baza lui stă deocamdată tot materialul publicat în colecţii şi reviste. Totuşi catalogul tematic al prozei populare romîneşti ar fi poate mai bine să fie alcătuit pe baza materialului autentic adunat în colecţiile Institutului. Deşi puţin azi, acest material va fi completat în anii ce urmează prin noi culegeri, aşa încît în curînd să poată servi ca bază la alcătuirea catalogului tematic. Va trebui alcătuit şi catalogul tematic al poeziei epice şi treptat, poate, şi al altor genuri. Stabilirea prealabilă a principiilor după care se vor alcătui şi a metodei ce va fi urmată în întocmirea lor, este condiţia primordială a bunei lor realizări.

Cunoaşterea experienţei altor popoare, a dezbaterilor ce au avut loc în ultimul timp în alte ţări, poate fi preţioasă. De pildă, folcloristica maghiară pregăteşte acum un catalog tematic al basmelor ungureşti[76]. El urmăreşte o delimitare exactă a tipurilor maghiare de basme şi a episoadelor şi motivelor care le compun; definirea basmului popular maghiar prin ceea ce are caracteristic ca formă şi compoziţie; determinarea afinităţilor stilistice ale basmelor mahiare; cunoaterea ariei de răspîndire a tipurilor maghiare şi legăturile lor internaţionale; lămurirea evoluţiei istorice a basmului maghiar şi scoaterea în evidenţă a greşelilor săvîrşite pînă acum în culegerea şi studierea lui. Catalogul va fi însoţit de studii monografice asupra tipurilor de basme, de o colecţie antologică a celor mai izbutite basme din toate tipurile şi de un studiu de ansamblu asupra basmului maghiar.

Delimitarea catalogului tematic de sistematizarea tipologică sau îmbinarea lor se cere şi ea discutată înainte de a începe aceste lucrări.

Atlasul folcloric a fost desideratul cel mai îndepărtat şi cel mai vag formulat al folcloristicii noastre. În 1947, I. Muşlea spunea că nimeni nu se preocupă de rea-

[76]. A. KOVACS. The Hugarian Folktale — Catalogue in preparation. Acta Ethnographica. IV, 1—4. Budapest 1955, 443—474.

https://biblioteca-digitala.ro

lizarea lui și atrăgea atenția folcloriștilor asupra textelor dialectale din Atlasul limbii romîne [77].

În același an, G. Vrabie discută la sfîrșitul lucrării sale teoretice despre folclor, problema hărților, atlasului și geografiei folclorice, pornind dela Atlasul german [78] ale cărui principii A. Golopenția le pusese încă din 1932, în legătură cu principiile sociologice de cercetare a satului romînesc [79].

Experiența Atlasului limbii romîne putea fi folositoare folcloriștilor noștri. Și în alte țări ideea atlaselor folclorice s-a dezvoltat în strînsă legătură cu realizările atlaselor lingvistice.

În folcloristica și etnografia europeană din ultimele decenii problema atlaselor este una din problemele centrale [80]. Unele popoare și le-au alcătuit, altele sînt pe cale să și le alcătuiască. Din toate țările Europei se pare că doar Cehoslovacia, Bulgaria, Albania și noi nu ne-am preocupat serios de întocmirea atlasului.

Reprezentare cartografică sistematică a unui material obținut prin completarea acelorași chestionare în toate punctele cartografiate, atlasul ușurează viziunea spațială de ansamblu a folclorului. El face să apară mai clar dependența faptelor de folclor de condițiile concrete de viață și îndeamnă la compararea lor. Dacă corpusul îngăduie cuprinderea tipologică a întregului folclor, atlasul face cu putință cuprinderea lui geografică și istorică punînd față în față răspîndirea geografică cu evoluția culturală. El poate fi deci ca și în studiile lingvistice, o piatră de hotar în dezvoltarea folcloristicii noastre.

Cîteva probleme se cer însă lămurite înainte de a porni la realizarea lui. Atlasul va consemna aspectele istorice ale folclorului, va avea îndreptată atenția numai spre lucrurile vechi sau va cuprinde o anumită perioadă din evoluția lui? N-ar fi oare mai nimerit ca el să ne dea imaginea folclorului contemporan prin prezentarea geografică a faptelor esențiale pe care însăși materialul te obligă să le vezi în etapele diferite ale dezvoltării, așa cum apar în realitate?

Va cuprinde atlasul tot folclorul țării, deci și cel al minorităților naționale, sau numai cel romînesc? În cazul acesta materialul mahiar, de pildă, va trece în atlasul folcloric maghiar care va cuprinde întreg teritoriul de limbă maghiară și atlasul nostru va depăși hotarele țării pentru a cuprinde și el întreg teritoriul de limbă romînă? S-a preconizat în ultimul timp tot mai des, alcătuirea atlaselor folclorice pe zone mai mari, astfel, un atlas folcloric al Europei Centrale sau al țărilor balcanice. S-ar putea eventual întocmi și un atlas al zonei de cultură păstorească valahă din Carpații Nordici.

Tematica și punctele de vedere din care va fi privit materialul cuprins se cer și ele precizate în prealabil. Vom alcătui un atlas al vieții folclorului sau numai a substanței lui, sau vom privi faptele de folclor atît din punct de vedere al desfășurării și funcției lor cît și din punct de vedere al structurii? Clarificarea punctelor de vedere este esențială în stabilirea tematicii și în alcătuirea chestionarelor pe baza cărora se va culege materialul. Materialul pe care îl avem acum în arhiva Institutului de Folclor poate servi ca orientare. Un prețios material de orientare oferă și răspunsurile la ches-

[77]. I. MUȘLEA. Le mouvement folklorique roumain de 1940—1946. Archives Suisses des traditions populaires. XLIV. Bâle 1947, 161.

[78]. G. VRABIE. Folklorul. București 1947, 152—157.

[79]. A GOLOPENȚIA. Atlasul folcloric al Germaniei, Arhiva pentru știință în reformă socială. X, 1—4. 1932, 862—866.

[80]. cf. I. BARABÁS. Az europai néprajzi atlaszmunka tanulságai. [Învățăturile acțiunilor europene pentru realizarea atlaselor etnografice]. Budapesta, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

tionarele B. P. Haşdeu, pe care le va publica în curînd I. Muşlea. Materialul ce va alcătui atlasul va trebui cules anume într-o perioadă bine delimitată şi după criterii unitare.

O altă prolemă ce trebuie elucidată este aceea a culegătorilor. Se va culege materialul prin corespondenţi anume instruiţi cum s-a făcut pentru atlasul german sau numai de către specialişti, cum preconizează şi face prof. Richard Weiss pentru atlasul elveţian? Se pare că astăzi se inclină tot mai mult spre culegerea materialului prin specialişti. Acest mod dă materialului unitate şi garantează exactitatea lui. De modul ales depinde şi proporţia cercetărilor, numărul punctelor cercetate. În orice caz limitarea chestionarelor la problemele esenţiale şi a locurilor cercetate la ceea ce este absolut necesar, va contribui la realizarea fără amînări a atlasului.

Toate aceste probleme schiţate abia sumar, vor trebui dezbătute şi adîncite. Soluţiile la care ne vom opri vor fi cele ce derivă din situaţiile specifice ale folclorului nostru.

Interesul pentru folclor, pentru culegerea şi cercetarea lui, s-a dezvoltat la noi în strînsă legătură cu lupta pentru independenţa şi unitatea naţională, pentru eliberarea politică şi economică a poporului, cu năzuinţa de a da caracter popular culturii naţionale. Studierea dezvoltării folcloristicii poate aduce deci o contribuţie importantă la istoria noastră culturală.

Studiile şi articolele lui L. Şăineanu, I. Diaconu, I. Muşlea, R. Vuia, Gh. Pavelescu, D. Gusti, G. Breazul, G. Vrabie ş. a. constituie importante puncte de pornire pentru alcătuirea istoriei folcloristicii noastre [81]. Acestora li se adaugă rezultatele cercetărilor făcute asupra începuturilor culegerii folclorului, asupra vieţii şi activităţii folcloriştilor din trecut, asupra instituţiilor sau revistelor ce au polarizat cercetări folclorice, asupra etapelor mai importante ale dezvoltării folcloristicii noastre.

În ultimul timp secţia de folclor a Institutului de istorie literară şi folclor al Academiei Romîne, preocupată de această problemă, a făcut să apară în «Studii şi Cercetări de istorie literară şi folclor» cîteva contribuţii noi la cunoaşterea activităţii folcloristice din trecut [82]. I. Breazu, I. Muşlea, Al. Teodorescu au publicat deasemeni, în anul trecut, documentate studii de istoria folcloristicii [83].

[81]. L. ŞĂINEANU. Istoria filologiei romîne. Starea actuală a filologiei romîne A. Folclorul, Bucureşti 1895, 263—295; I. DIACONU. Folclorul din Rîmnicul Sărat. Introducere. Focşani 1934, III — XLV; I. MUŞLEA. Le folklore roumain. Revue internationale des études balcaniques III, 1—2 (3—4) Beograd 1936, 567—574. R. VUIA. op. cit. 1123—1212. Gh. PAVELESCU. Etnografia romînească din Ardeal în ultimii douăzeci de ani (1919—1939). Gând Românesc VII, 10—12. 1939, 449—462. D. GUSTI. La science et la réalité sociale. Folklore. Paris, 1941, 88—100 şi în romîneşte in: Sociologia monografică ştiinţă a realităţii sociale. Bucureşti f. d. 21—23. G. BREAZUL op. cit. 277—420. C. VRABIE. Evoluţia conceptului de folclor la romîni. Folclorul romînesc. Craiova f. d. 3—76.

[82]. C. I. CHITIMIA. B. P. Haşdeu şi problemele de folclor. Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, I, 1—4. 1952, 161—191; C. I. CHIŢIMIA. G. I. Pitiş şi cercetările sale de folclor, idem. II. 1953, 55—94; D. PANAITESCU PERPESSICIUS. Iordache Golescu, lexicolog, folclorist şi scriitor. Idem. III. 1955, 27—38; D. PANAITESCU-PERPESSICIUS. Lazăr Şăineanu şi folclorul. I. Idem IV 1955, 27—47; C. I. CHIŢIMIA. Teodor Burada folclorist şi etnograf, idem. IV. 1955, 95—171.

[83]. I. BREAZU. Gheorghe Bariţ şi patrimoniul popular. Academia R.P.R. Filiala Cluj. Studii şi cercetări ştiinţifice. S. III. Ştiinţe sociale. IV, 3—4. 1955, 33—42; I. Muşlea. Ion Pop-Reteganul folclorist. Idem. 45—67; Al. TEODORESCU. Preocupări de folclor la scriitori moldoveni de la «Dacia Literară» şi «Romînia Literară». Academia R.P.R. Filiala Iaşi. Studii şi cercetări ştiinţifice. S. III. Ştiinţe sociale. VI, 1—2, 1955, 95—105.

https://biblioteca-digitala.ro

Alcătuită pe baza acestui material completat prin noi cercetări, istoria folcloristicii românești va putea integra activitatea folcloristică în ansamblul dezvoltării culturale a țării motivînd diferitele tendințe și curente și făcînd legătura între principiile și metoda fiecărui folclorist și pozițiile folcloristicii europene din vremea lui. Pentru a fi totodată și un instrument de lucru, istoria folcloristicii va trebui să prezinte critic culegerile și studiile de folclor din trecut arătînd ce poate folosi cercetărilor de astăzi și ce este problematic sau eronat.

Realizarea acestor lucrări va încheia o altă importantă etapă. Ele vor îngădui să se pătrundă multilateral în întreaga complexitate a folclorului și să se ajungă la o mai reală înțelegere a lui, nu numai în limitele naționale ci, prin cercetări de folclor comparat, și dincolo de acestea. Calea ce va trebui urmată aici pentru a rămîne legați de realitate și a nu intra în meandrele comparativismului ce tentează atît de mult pe amatori, va fi cea care lămurește legăturile folclorului nostru cu lumea balcanică și romanică, apoi cu popoarele slave de răsărit și apus și cu ceilalți vecini, de pildă cu ungurii. Deoarece legăturile folclorice nu se fac însă numai prin contact etnic direct ci și prin contact cultural complex, sfera studiilor de folclor comparat va trebui lărgită spre apus pentru melodiile unor cîntece mai noi și spre orientul apropiat pentru originea melodiei de doină, și a unor instrumente populare, de pildă.

Aprofundînd astfel caracterele proprii ale folclorului nostru și cunoscînd cît mai temeinic marile lui creații, vom înțelege și aprecia mai bine și mai drept contribuția artistică a poporului nostru la făurirea culturii naționale și la patrimoniul artistic al omenirii.

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ НАШЕЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

На протяжении истекших шестидесяти лет в развитии румынской фольклористики намечается несколько этапов, которые, не разграничиваясь точно по времени, все же обрисовываются с достаточной ясностью в отношении содержания и смысла исследований. В начале этого столетия, с того времени как О. Денсушяну занял позицию по отношению к старому методу записывания фольклора, в румынской фольклористике появляется новая ориентация.

На первом этапе О. Денсушяну направляет записывание произведений народной словесности на современное творчество и художественные явления и предписывает строгий филологический метод. Музыканты (О. Г. Кириак, Т. Бредичану, Б. Барток, А. Воевидка и др.) начинают с фольклорно-научным интересом записывать механическими средствами народную музыку.

На втором этапе в записывании народной словесности выдвигаются принципы О. Денсушяну. Музыкальная фольклористика осуществляет на этом этапе значительные успехи как в подборе материала, так и в деле метода. Этому способствовало основание в 1928 году в Бухаресте *Фонограммного Архива при министерстве Искусств* (Г. Брязул) и *Фольклорного Архива Общества Румынских Композиторов* (К. Браилою). В 1930 году Румынская Академия основывает в Клуже *Фольклорный Архив* (И. Мушля), занимающийся записыванием народной словесности, народных поверий и обычаев.

В «*Ежегоднике Фольклорного Архива*», наряду с различными статьями и материалами публикуется также и текущая библиография фольклорных исследований. На этом этапе сфера фольклористики охватывает литературу, музыку и танцы, однако танцы записываются лишь спорадически, причем принцип синкретизма фольклорных явлений не применяется с должной последовательностью. Одновременно на этом этапе развивается фольклорная научная работа, в особенности в области народной литературы. Благодаря сотрудничеству фольклористов в деле социологического обследования румынской деревни (Д. Густи) достигается более

https://biblioteca-digitala.ro

широкое понимание фольклорных явлений в плане социальной жизни и выводятся заключения в отношении методов исследования.

Начало третьего этапа связано с основанием в 1949 году в Бухаресте Института Фольклора, который вводит в сферу своей деятельности собирание, изучение и использование фольклора в целом — литературы, музыки, танцев, мимики и народного театра. Исследование синкретических фольклорных явлений производится в Институте последовательно специалистами по отраслям.

Используя передовые идеи и лучшие результаты румынской фольклористики в прошлом и старой и новой фольклористики других народов, рассматривая факты в свете исторического материализма и постоянно сопоставляя результаты исследований с живой фольклорной действительностью и с нуждами и перспективами культурной жизни страны, румынская фольклористика на этом этапе достигла классификации принципов и установила методы, соответствующие новой направленности фольклорных исследований.

Институт Фольклора исследует фольклор не только деревни, но и крупных строек, рабочих центров и городов, а также — наряду с румынским фольклором — фольклор национальных меньшинств.

Рассматривая фольклорные явления в их целом, румынские фольклористы делают прежде всего упор на художественном творчестве, на его наилучших достижениях, непрерывно шлифуемых, постоянно обновляющихся, остающихся вечно живыми, в которых народ выражает свои думы, чувства и чаяния, и в которых, переплетаясь с многообразными и сложными сторонами жизни, отражается борьба народа за правду и свободу.

Работая над фольклором, исключительно богатым и разнообразным в отношении жанров и региональных стилей, почти полностью сохранившим традиционное достояние и в котором художественное творчество выявляется во всей своей силе, румынские фольклористы изучают проблемы, ведущие к раскрытию источников и развитию фольклорных явлений, к пониманию феномена народного творчества во всем его многообразии, к проникновению в сущность фольклорных явлений и смысл народного творчества в жизни народа в настоящем и прошлом.

Наряду с уточнением принципов и методов исследования, этот третий этап является также этапом дополнения и систематизации коллекций. Основой фольклористической деятельности служат поэтому полевые исследования, причем фольклористы не ограничиваются простой записью материала, а подробно изучают фольклор той или иной местности или области, как и связанные с ним проблемы, с целью ознакомления с процессом развития сущности — содержания, формы и его нынешнего смысла. Постоянно сопоставляя отдельные фольклорные явления, фольклористы изучают старинные обряды и обычаи, а также и современную культурную жизнь, ставя их в связь с отраженной в них экономической, социальной и политической жизнью, с противоречиями и дифференциацией, свойственной той среде, где был собран материал.

На основе собранных Институтом Фольклора коллекций, насчитывающих в настоящее время 67.000 мелодий, 1.000 сказок и 500 плясок, постоянно пополняемых новыми записями, румынские фольклористы перейдут к четвертому этапу, который начинается в настоящее время изданием общего сборника фольклора Р.Н.Р. В целом ряде региональных монографий, которые начнут выходить в свет в 1958 году, сборник «Фольклор РНР» будет содержать фольклор румынского народа и национальных меньшинств. Региональные монографии будут полностью охватывать фольклор местностей с его четко определенными особенностями, т. е. словесностью, музыкой, танцами, мимикой и театром, представляя их как цельные художественные явления. В монографиях материал будет изложен по жанрам. В той мере, в какой это позволит документация и данные материала, фольклорные явления будут представлены в их исторической эволюции и географическом распространении. Наряду с материалом как таковым, каждой областной монографии будет предпослана вступительная статья, трактующая об экономическом, социальном и политическом развитии соответствующей области, дающая представление о фольклорных явлениях в целом и о современной культурной жизни и описание специфических особенностей представленного фольклора, элементов его содержания и формы, а также его развития. Монографии будут дополнены характеристиками лучших носителей фоль-

https://biblioteca-digitala.ro

клора, описанием конкретных фольклорных явлений на основании непосредственных наблюдений, графиком бытования, вариантов, структурных элементов и т. п.

Цель сборника — дать по возможности полное и реальное представление о современном фольклоре Р.Н.Р. Систематизация всего материала по жанрам или по другим критериям может послужить к составлению «корпуса» румынского фольклора.

Наряду со сборником «Фольклор РНР», румынские фольклористы подготовляют издание общей библиографии румынского фольклора и фольклористики, а также и издание тематического каталога прозы и эпической поэзии. Издание лучших рукописных коллекций, оставшихся до сих пор неизданными, и старинных ценных и редких коллекций дополнит в будущем новым документальным материалом знакомство с фольклором Р.Н.Р.

В план четвертого этапа, этапа издания основных трудов по румынскому фольклору, необходимо вписать также и критическую историю румынской фольклористики и фольклорный атлас.

Осуществление этого этапа предоставит для будущих исследований полную и неоспоримую документальную основу и даст возможность определить самобытность румынского фольклора, основательно изучить его произведения, лучше и с большей точностью оценить народный вклад в дело создания национальной культуры, в художественное достояние человечества.

PROBLEMS AND PROSPECTS OF RUMANIAN FOLKLORE

In the evolution of Rumanian folklore in the course of the last six decades, certain stages can be distinguished, which, though indefinite in their duration, are clearly outlined in their contents and significance. The novel approach to the study of folklore adopted by O. Densusianu, at the beginning of the present century can be taken as a landmark in the study of Rumanian folklore.

During the first period, O. Densusianu calls the attention of folklore researchers to contemporaneous creations and artistic manifestations, demanding at the same time the application of a scientific philological method. Musicologists such as O. G. Kiriac, T. Brediceanu, B. Bartók, A. Voevidca etc., begin collecting and recording folk music viewed from folklore standpoints.

The second period illustrates the promotion of the principles put forward by O. Densusianu in the collection of folk literature. Outstanding results were achieved during this period in the field of musical folklore both in the collection of material and in the determination of a scientific method. This was accomplished with the help of the *Phonographic Archives of the Ministry of Arts* (G.Breazul) and the *Folklore Archives of the Rumanian Composers' Society* (C. Brăiloiu) set up in Bucharest in 1928. In 1930 the Rumanian Academy founded at Cluj the *Folklore Archives* (I. Muşlea) with the main object of collecting folklore, folk customs and beliefs. Besides studies on folklore, the *Annuary of the Folklore Archives* published materials and current bibliography connected with folklore researches. The activity was confined to literature, music and dancing, but as far as the last was concerned, the collecting expeditions carried out were only sporadical and the principle of syncretizing folkloristic facts was not consistently applied. Studies on folklore, in particular folk literature, made great strides forward during this period. The collaboration of the folklore researchers with the sociological investigation campaigns for the study of Rumanian village life (D. Gusti) has contributed to determining a clearer understanding of the folklore manifestations in their relation to the general social life and has furthermore helped in working out a more adequate method of research.

The first steps of the third period are connected with the setting up in 1949 of the Bucharest Folklore Institute, which embraces in its sphere of research the collection, study and utilisation of the entire field of folklore, literature, music, dancing, mime and folk drama. The investigation of the syncretic folklore facts has been consistently pursued by the specialists of the Folklore Institute, in every field.

By making full use of the progressive ideas and valuable results obtained in the past by Rumanian folklore researchers, as well as by past and present folklorists of other countries, by interpreting furthermore the facts in the light of historical materialism and permanently confronting the results of the research work with both the reality of folkloristic life and the needs and prospects of the cultural life of our country, Rumanian folklore has during this period achieved

https://biblioteca-digitala.ro

fruitful results regarding the classification of its principles and has worked out an adequate method of investigation compatible with the new trend in folklore research work.

The Folklore Institute has not confined its investigations to the study of folklore in villages but has also devoted its attention to the folklore of the different workers' centers, cities and working sites and has also investigated, besides Rumanian folklore, the folklore of the national minorities. In analysing the folklore facts, as a whole, the Rumanian folklorists have laid particular stress upon the artistic creation: achievements of outstanding beauty constantly polished and continually renewed to insure their permanent brightness, whereby the people express their thoughts, feelings and aspirations reflecting — interwoven in the manifold and complex aspects of life — their struggle for justice and freedom.

The Rumanian folklore which is so rich and varied in its genres and regional styles, wherein most of the traditional specimens have been faithfully preserved and in which the artistic creation is still in full swing, enables the Rumanian folklore researcher to study every problem leading to the disclosure of the origin and development of every folklore fact, the phenomenon of folk creation in all its manifold aspects, in defining the essence and trend of the folk creation both in the past and present life of our people. This third period has been not only the stage at which the principles and methods of investigation have been scientifically worked out, but also the stage at which the collections have been completed and systematized. The basis of any folklore work is represented by field investigations, which must not aim solely at the collection of material but also at achieving — by a thorough-going investigation of the folklore of certain provinces, localities of problems of folklore — the determination of the process of development of its substance, its contents, form and present significance. The folklore facts are in permanent interrelation; they are studied as parts of the old ceremonials or customs or of contemporary cultural life; they are related to the economic, social and political surroundings they reflect and their contradictions and to the differentiations arising within the community from which they have been collected.

The collections of the Folklore Institute, which to-day number 50.000 musical scores, 1125 fairy tales, 600 dances, constantly increased by new expeditions will enable the Rumanian folklore researchers to enter the fourth stage that is to be initiated with the publication of a general collection of Rumanian folklore.

The collection « Rumanian People's Republic Folklore », the publication of which will begin in 1958, will include a series of regional monographs on Rumanian folklore and the folklore of national minorities. The regional monographs will contain the entire folklore of every province with its clearly defined characters, including literature, music, dancing, mime and folk drama, presented as independent artistic facts.

The material will be presented in these monographs according to the genre they pertain to. In so far as the documents and data of the material permit, the folklore facts will be presented in their historical evolution and geographical limits. Apart from the folklore material proper each regional monograph will contain a preliminary study on the economic, social and political development of the respective province, a survey of its folklore manifestations and its present day cultural life, a study on the specific features of its folklore, its elements, contents, forms and evolution. The monographs will be completed with the characterisation of the best folklore preservers, the description of concrete folklore manifestations based upon direct observation, index cards indicating the frequency, the circulation and variants, structural elements a. s. o.

The purpose of this collection is to give as complete and real a picture of the present-day folklore in the R.P.R. The systematisation of the entire material according to its genre or other criteria will lead to the eleboration of a corpus of the Rumanian folklore.

Apart from the « R.P.R. Folklore » collection, the Rumanian folklorists are at present working at the publication of a general bibliography of Rumanian folklore and at the publication of a Catalogue of themes encountered in folk prose and epic poetry. The publication of the most outstanding unpublished manuscripts from old and almost inaccessible collections will in the future complete the knowledge on Rumanian folklore with this documentary material.

The plans for the fourth period — in which the fundamental works of Rumanian folklore will be published, will include also a critical and historical survey of Rumanian folklore and a folkloristic atlas.

The results to be obtained in this fourth stage, will offer a complete and trustworthy documentary basis to all future investigations and will enable the determination of the specific characters of Rumanian folklore. They will furthermore be conducive to the dissemination of its most outstanding creations, and will afford the opportunity of determining thus more clearly and more justly the role played by the people in the creation of national culture and its contribution to the artistic patrimony of mankind.

https://biblioteca-digitala.ro

CITEVA CONSIDERAȚIUNI ASUPRA RITMULUI ȘI NOTAȚIEI MELODIILOR DE JOC ROMINEȘTI *

PASCAL BENTOIU

Dintre toate genurile muzicale ale folclorului romînesc, jocul, într-o ordine firească a lucrurilor, realizează cea mai precisă cristalizare a ritmului. Element de legătură între sunete și mișcări, ritmul organizează atît melodia cît și pașii de dans și el trebuie să fie pregnant, autoritar. Se poate spune că în muzica de joc ritmul primează (uneori în dauna melodiei, ca în cazul repetărilor obstinate a unor motive, în brîiele ardelenești [1], în timp ce restul genurilor muzicale folclorice acordă o mai mare atenție liniei melodice (în general în dauna ritmului, ca în cazul oricărei melodii executată rubato). Un loc aparte îl ocupă, prin ritmica lor precisă și variată, colindele, și sub acest aspect studiul lui Gh. Ciobanu asupra înrudirii dintre ritmul colindelor și al pașilor de joc [2] apare deosebit de interesant.

Este într-adevăr greu de conceput că un gen vocal, chiar de execuție colectivă cum e cazul la colinde, ar fi reușit să ajungă la o atît de mare preciziune și finețe ritmică, fără nici o legătură cu mișcarea, cu alte cuvinte fără să existe o necesitate în acest sens.

Revenind la jocuri, se cade să accentuăm de la început că o corespondență marcată între ritmul melodiilor și al pașilor de dans există în relativ puține cazuri (mai frecvent în jocurile din Banat). De cele mai multe ori suprapunerea celor două ritmuri se petrece sub semnul unei participări comune la categoria foarte largă a ritmurilor binare. Acest lucru se întîmplă fie în cadrul unor fraze de aceeași lungime în muzică și în pași, fie liber — cele două ritmuri inscriindu-se deopotrivă, însă independent unul de altul, într-un mers regulat de pulsațiuni ritmice de valoarea pătrimilor (melodiile de acest fel sînt în esență binare, dar în execuție pot surveni accidental motive de structură ternară, fără a influența cu nimic pașii, care-și continuă mersul lor binar).

Există în fine în jocul romînesc și suprapunerea sistematică a unor ritmuri diferite (exemplul clasic îl constituie « Sîrba », a cărei melodie e binară, dar ai cărei pași sînt grupați în motive ternare [3].

Vom urmări în cele ce urmează în principal ritmurile melodiilor de joc, referindu-ne la pași numai atunci cînd se va simți nevoia, pentru a sublinia raportul între cele două feluri de ritmuri.

---

* În alcătuirea prezentului studiu mi-au dat un prețios ajutor cercetătorii Rodica Weiss și Andrei Bucșan, de la Institutul de Folclor din București.

[1] Arhiva Institutului de Folclor. Disc. 734.

[2] Manuscris; prezentat în ședință publică la 28 mai 1954, cu ocazia comemorării a 5 ani de la înființarea Inst. de Folclor.

[3] **Vera Proca Ciortea**, *Jocuri populare romînești*, E.S.P.L.A. București 1955, pag. 15—16.

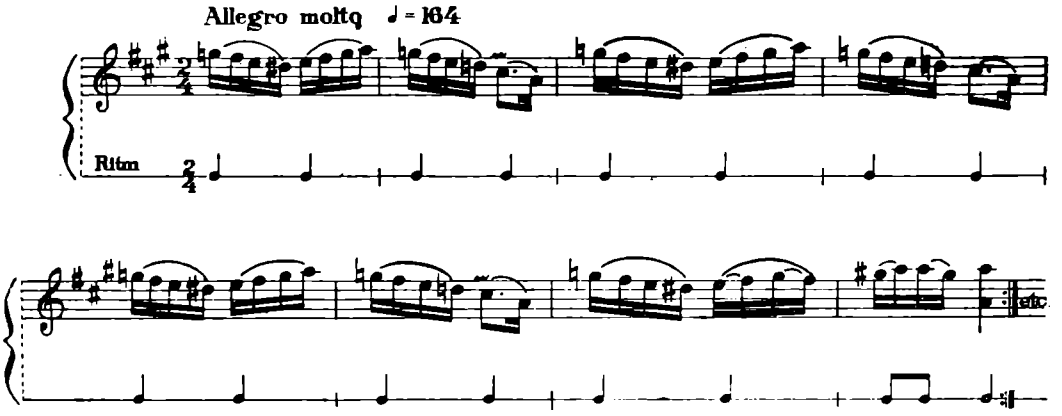
https://biblioteca-digitala.ro

Dintr-o examinare cît de puțin adîncită, reiese clar preferința jocului romînesc pentru ritmurile binare, ritmuri ce se încadrează fără dificultate în măsura $\frac{2}{4}$. În forma sa cea mai simplă, ritmul binar e alcătuit din pulsații [4] cu valoarea pătrime, ce se înșiruesc la intervale egale. Accentele sînt repartizate la fiecare a 2-a pulsație sub formă: accent principal, accent secundar, etc.

Acest ritm simplu este utilizat în jocuri de mare frecvență din care amintim mai ales bună parte din hore, sîrbe, etc. [5]

Un singur exemplu [6] pentru a demonstra acestea:

CORĂGHEASCA

Mgt 56 a — *Com. Lungani Zmeu, Rn. Tg. Frumos, Reg. Iași*

Desigur pulsațiile de pătrime se pot cumula, dînd sunete lung ținute, fie sub forma [7], fie [7] etc.[8] Trebuie însă subliniat că în jocul romînesc, pulsațiile

[4] Numim pulsație ritmică orice grup de sunete care poartă un accent global. De pildă în ritm binar și într-o mișcare rapidă vor constitui o pulsație. Pulsațiile de diferite valori nu se află între ele în raporturi indiferente, ci aceste raporturi au, în melodiile cu ritm rigid, o rațiune; ele pot căpăta expresie matematică. De ex.: pulsația cu valoare optime prin raport la cea cu valoarea pătrime poate fi exprimat: $\frac{1}{2}$ · Cea mai mică pulsație din cadrul unui ritm, valoarea minimă prin acumularea căreia se obțin valori duble, triple, quadruple etc., o vom numi *timp prim.* Termenul este traducerea expresiei grecești χρόνος πρῶτος (Vezi **Th. Reinach,** *La musique grecque*, Payot Paris 1926, **Vavrinecz Béla,** *Ritmurile asimetrice*, Kodály Emlékkönyv, Akadémiai Kiado, Budapest 1953, pag. 567—592).

[5] Vezi Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 4033 a, 4033 b, 4066 d, 1440 la, 8049 a.
Disc. 132 a, 1262 II, 1535;
Mg. 32 c., 32 j, etc.

[6] **Const. Gh. Prichici**, 125 *melodii de joc din Moldova*, E.S.P.L.A., București 1955, melodia nr. 72.

[7] Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 10994 a, 10994 b, Disc 1386 II, etc. V. și « 100 *jocuri din Ardeal*, E.S.P.L.A. 1955, mel. nr. 31, 35, 36.

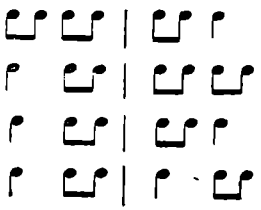
[8] Fenomen întîlnit în « Sîrbe » și « Brîie ». V. Arh. Inst. de Folclor. disc 1380 II, 1317, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

ritmice cu valoare mai mare decît pătrimea sau mai mică decît optimea sînt rare şi nu constituie apariţii tipice. Toată bogăţia ritmică a jocurilor de esenţă binară se bazează pe combinarea extrem de variată a optimilor şi pătrimilor.

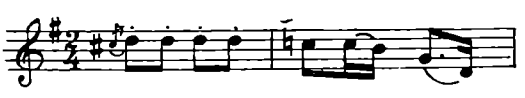
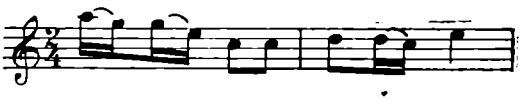
Pe canavaua pulsaţiilor regulate ale ritmului binar simplu, se pot alcătui, cînd iuţeala melodiilor permite, prin divizarea pătrimilor, diferite alte formule [9] ritmice.

De pildă:



Bineînţeles ne referim la pulsaţiile ritmului şi nu la împărţirea timpilor în valori divizionare.

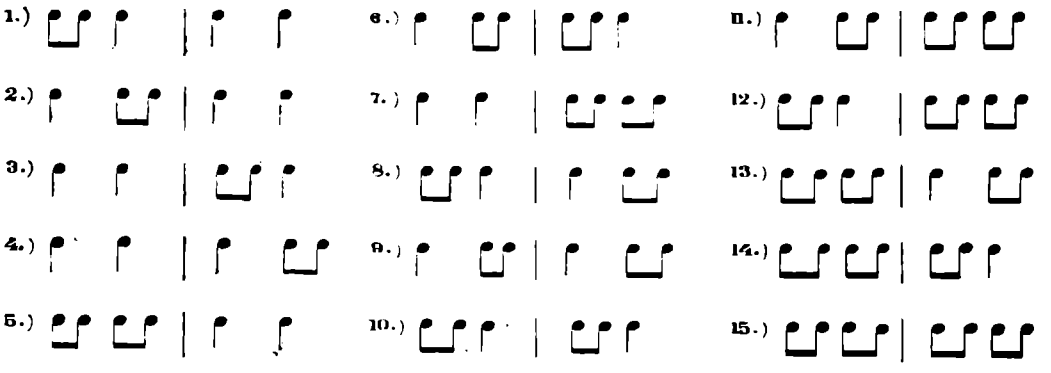
Acelaşi ritm poate fi realizat de melodie în feluri diferite:

sau

(„Piperul", Banat,-fgr, 5814 c)

(„Ochiul Dracului", Moldova, disc 659 ÎI a)

Se poate constata din exemplele precedente că ritmul unei melodii nu este strict legat de valorile pe care le utilizează melodia, ci rezultă din pulsaţii, adică din acele valori sau grupuri de valori ritmice, perceptibile urechei ca purtătoare de accent.

Ritmurile binare dvizionare ar putea fi grupate într-un tabel [10]:

Tabel 1

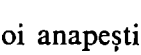
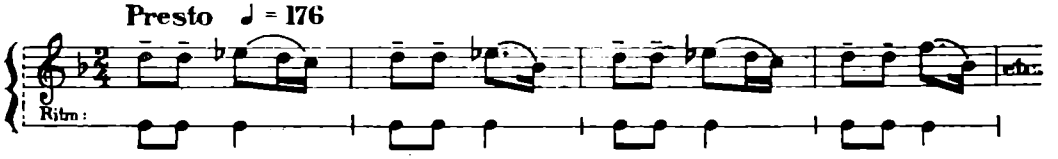


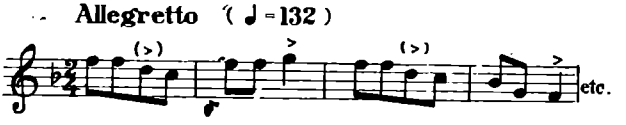
[9] Termenii «formulă ritmică» şi «motiv ritmic» ne par a avea acelaşi conţinut, fiind justificaţi deopotrivă. Poate că «motiv» implică şi o referire la arhitectonica muzicii, la posibilităţile de desvoltare, pe cînd «formulă» are o nuanţă mai analitică. I-am întrebuinţat aproape indiferent, unul pentru altul.

[10] Motivele ritmice în jocurile romîneşti de ritm binar au în general o întindere echivalentă cu 2 măsuri de $\frac{2}{4}$. Puţinele excepţii vor fi semnalate la timpul lor. Dincolo de limita celor două măsuri ieşim din cadrul motivului şi intrăm în domeniul frazelor ritmice. Aci se

https://biblioteca-digitala.ro

Am expus aci un tabel alcătuit teoretic, pe care însă analiza materialului îl confirmă. Toate cele 15 motive se întîlnesc, dar ele nu sînt egal de întrebuințate. Există o preferință marcată pentru unele din ele (nr. 3, 9, 10, 14, poate și altele).

Esențial este că nici una din posibilitățile de mai sus nu încalcă succesiunea la intervale egale a accentelor principale. Acestea vor cădea fie pe fiecare timp 1, fie pe fiecare timp al 2-lea din măsură. Un caz clasic de măsuri cu accentul pe timpul 2 găsim în motivul alcătuit din doi anapești:  unde valoarea lungă atrage accentul. Ex.: [11]

Chiar și atunci cînd numai unele celule ritmice sînt anapești, accentul cade — prin asimilare —, în întreaga bucată pe timpul 2 al fiecărei măsuri.

Ex.: 

(Ibidem nr. 164 c) [12]

Aceste exemple contrazic părerea, în general admisă, că timpul imediat următor barei de măsură este purtător de accent. A scrie melodiile de mai sus cu anacruză ar fi o greșeală, pentru că am fragmenta prin bară fiecare formulă melodică — după cum tot greșeală ar fi să presupunem un accent pe timpul 1 al măsurilor, lucru clar pentru oricine, mai ales în primul dintre exemple.

Cu atît mai mult ne surprind cele afirmate de Bartók în introducerea la culegerea de poeme epice sîrbești [13], unde pare a reveni la vechea concepție asupra barei de măsură, cu cît însăși transcrierile sale, pe care le socotim foarte valabile și astăzi, infirmă această concepție.

*

O a 3-a posibilitate care se prezintă în cadrul ritmurilor binare este aceea a deplasării accentelor, prin sincope. Să analizăm, de exemplu, motivul ritmic din jocul « Ca la Breaza »[14]. *Teoretic*, a avut loc aici o contopire a

vor pune probleme de arhitectonică a ritmurilor, pe care nu intenționăm să le atacăm aci. Accentuăm numai că în cadrul unei bucăți ritmurile binare divizionare se pot combina liber cu ritmul binar simplu, sau între ele. Preferințele în combinarea acestor motive ritmice țin de specificul fiecărei regiuni.

[11] **Bartók Béla**, *Volksmuzik der Rumänen von Maramureș*. Drei Masken Verlag, München 1923, nr. 142.

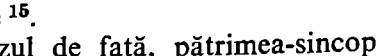
[12] Ritmul acesta e frecvent în Maramureș. Vezi și nr. 143 b, 158, 159 a, 160a, 177 a.

[13] **B. Bartók**, *Scritti sulla musica popolare* (trad. Diego Carpitella), pag. 252 ed. Einaudi, 1955.

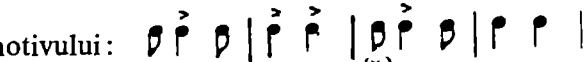
[14] Arh. Inst. de Folclor, Disc. 805—II.

https://biblioteca-digitala.ro

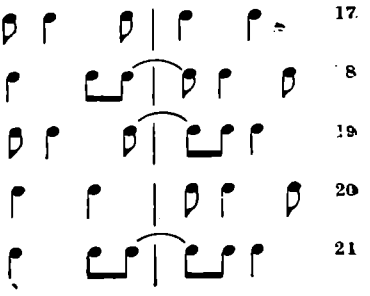
unor optimi din timpi diferiți: a dat creindu-se astfel o sincopă, accentuată prin definiție [15].

Este remarcabil că, în cazul de față, pătrimea-sincopă, concentrează atît accentul (secundar) de pe timpul 2 — accent pe care în calitate de sincopă îl primește de drept — cît și accentul (principal) de pe timpul 1. Cele două optimi ale amfibrahului sînt deopotrivă neaccentuate. Explicația acestui fenomen o găsim dacă ne gîndim la repetarea motivului: 

Se observă că prima optime din cadrul motivului este totdeauna precedată de două pătrimi și urmată de altă pătrime, toate accentuate; ar fi greu ca și optimea în cauză să poarte accent, aglomerînd în felul acesta patru accente unul după altul.

Dacă imaginăm însă un motiv ritmic sub forma care la repetare ar arăta astfel:  etc. optimea indicată prin semnul (×) nefiind precedată de valoare accentuată va purta ea însăși accent.

Tabel II

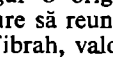


Motivul ritmic amintit are o largă circulație în repertoriul de joc romînesc [16] și trebue observat că el se regăsește sub diferite înfățișări. Dacă începem motivul, succesiv cu fiecare din cele cinci valori care-l alcătuiesc, obținem următorul tabel:

Toate cele 5 variante se întîlnesc în jocul romînesc, în ritmica melodiilor, în cea a pașilor sau în diverse «ținuturi» (evident și aci există preferințe, pentru motivele de forma 1, 3 și 5). Este interesant de relevat

---

[15] Bineînțeles că de fapt sincopele nu se creează în felul acesta. Celula ritmică un amfibrah, are desigur o origine mai puțin conștientă și savantă decît un legato pus în mijlocul unei măsuri, care să reunească 2 optimi din timpi diferiți. Ceea ce ne interesează însă, în notare, este că în amfibrah, valoarea dela mijloc este exact dublul oricăreia din valorile care o încadrează; totul poate fi deci scris în 2/4, cu sincopă.

[16] Motivul  , considerat izolat, ne-ar putea duce cu gîndul la un eventual împrumut din muzica turcească, unde el se regăsește de asemenea. Credem însă că atît frecvența acestui motiv ritmic în refrenele colindelor noastre (gen care nu are nimic de-a face cu influența turcească), cît și feluritele sale înfățișări în jocul popular romînesc, așa cum vom arăta în continuare, resping această ipoteză.

[17] Ritmul melodiilor și pașilor în jocurile «Ca la Breaza», «Mocăncuța» (Sibiu), etc.

[18] Pașii «Invîrtitei» de la Rășinari (Sibiu).

[19] Pașii «Brîului» ardelenesc; unele melodii bihorene, vezi Bartók-Bihor, nr. 305.

[20] Pasul «Someșanei», unele melodii de «Țarină» (reg. Cluj), «Danțu nou» din Rășinari.

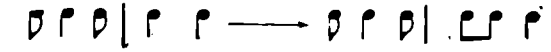
[21] Melodii de joc din Oaș și Maramureș, unele melodii bihorene, pașii de «Învîrtită» (Sibiel-Sibiu).

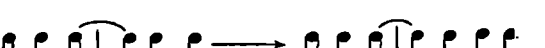
https://biblioteca-digitala.ro

faptul că acest soiu de ritmuri realizează frecvența maximă în zonele muntoase. Îl întîlnim în Maramureș, Bihor, în Hunedoara, în tot lanțul Carpaților de Sud, în Vrancea, în Nordul Moldovei. El este caracteristic jocurilor de mare vechime ale regiunilor respective: feciorești, brîie, etc. — și se găsește aproape totdeauna în jocurile călușerești din Cîmpia Dunării.

Faptele ne duc la concluzia că acest original motiv ritmic, sub toate înfățișările sale, este tipic pentru jocul romînesc.

Pe motivul inițial sau pe oricare din variantele sale se pot alcătui noui variante prin divizarea pătrimilor, dar cu păstrarea sincopei:

Ex.: 

sau: 

sau chiar cu anularea sincopei, dar cu păstrarea accentelor:

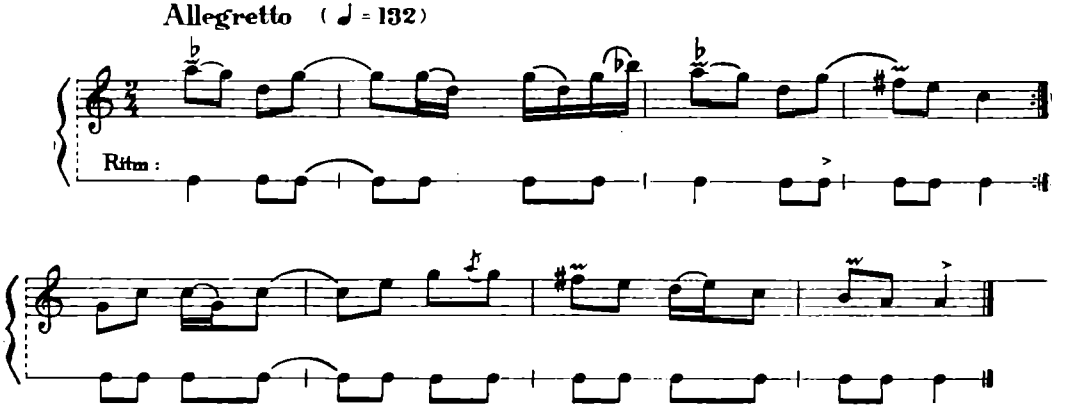
Ex.:

sau:

Socotim de prisos să construim un tabel teoretic, care să cuprindă toate posibilitățile de variante ale motivelor cu sincope. Vom da numai un singur exemplu, pentru a ilustra varianta nr. 5 din tabel (în melodie apar și 2 variante ritmice, prin divizare, ale acesteia):

PE PICIOR

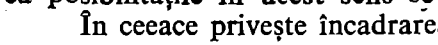
Com. Seliște, Rn. Lipova, Reg. Timișoara



(100 Jocuri din Ardeal, ESPLA 1955) melodia nr. 2

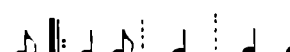
https://biblioteca-digitala.ro

Ritmul binar sincopat nu se limitează însă la diferitele variante descrise mai înainte. E suficient să amintim motivul ritmic al brîului muscelean[22]:



în care apar trei sincope la rînd, pentru a arăta că posibilitățile în acest sens se înmulțesc.

În ceeace privește încadrarea metrică a unor astfel de ritmuri, există uneori părerea că ele trebuie scrise în alte măsuri, mai complicate decît $\frac{2}{4}$. Găsim astfel în dosarele cu transcrieri ale Institutului de Folclor «Ca la Breaza» notată în $\frac{3+2+3}{8}$

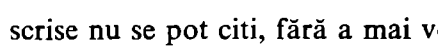


și brîul din Muscel notat în $\frac{\overbrace{4+3}^{7}+\overbrace{2+3}^{5}}{8}$:

(transcriitor: I. Runcu)

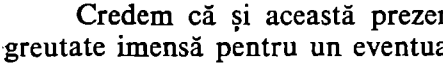
Singurul rezultat este că melodiile astfel scrise nu se pot citi, fără a mai vorbi de greșeala întrebuințării cu totul nejustificate a anacruzei.

Alteori se discută despre $\frac{12\,(7+5)}{8}$, în forma



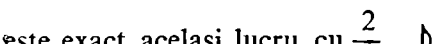
Credem că și această prezentare grafică face dificilă lectura și constituie o greutate imensă pentru un eventual dirijor; ea nu aduce nimic nou și util, față de notația în $\frac{2}{4}$. Credem că din punct de vedere ritmic $\frac{12}{8}$

este exact același lucru cu $\frac{2}{4}$



iar din punctul de vedere al frazei pașilor și melodiei, scrierea în $\frac{2}{4}$ ne apare mai logică, optimea indicată prin semnul ($\times$) participînd la ceea ce precede și nu la ceeace urmează.

În fine acest brîu muscelean se bucură de o a 4-a încadrare metrică: $\frac{6\,(4+2)}{4}$

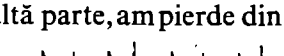


Altfel exprimat, din 3 măsuri de $\frac{2}{4}$ se constitue o măsură mixtă, cuprinzînd un $\frac{4}{4}$ plus un $\frac{2}{4}$. Întrucît aceasta ar putea fi de vreun folos practic, rămîne să fie dovedit. Deocamdată constatăm că nici această încadrare metrică nu aduce nimic nou față de cea obișnuită $\left(\text{în } \frac{2}{4}\right)$ decît dificultatea lecturii.

Pentru toate aceste ritmuri binare cu sincope, care se pot scrie în $\frac{2}{4}$, propunem această scriere simplă, la îndemîna oricui, socotind măsura ca o auxiliară a ritmului,

[22] Arh. Inst. de Folclor Disc 1386 I.

https://biblioteca-digitala.ro

și nu ritmul ca o rezultantă a măsurilor. Altminteri am fi tentați să găsim pentru fiecare varietate de ritm cu sincope o scriere aparte, din care ar reieși un adevărat ermetism al științei folclorice; cauza muzicii populare ar fi deservită prin complicații inutile. Pe de altă parte, am pierde din vedere tocmai înrudirile dintre diversele ritmuri: astfel motivul  se regăsește uneori în pașii învîrtitei (Rășinari) sau în melodiile altor jocuri (v. Bartók, culegerea Bihor, finalul melodiei 305). E adevărat că un ritm ca $\frac{2}{4}$ ar putea fi scris eventual: Ne impiedică însă de la aceasta în primul rînd frecventele treceri de la ritmul cu sincope la ritmul binar normal în cadrul aceleiași melodii (vezi exemplul de mai sus: «Pe picior» din Selișteu, ultimul motiv ritmic); în al doilea rînd faptul că pe un desen sincopat în melodie putem găsi un desen nesincopat în pași, sau viceversa; și în fine tocmai înrudirea *acestui* motiv ritmic cu celelalte variante ale sale (vezi tabelul II), pentru care e bine să adoptăm o scriere uniformă, capabilă să facă să reiasă apropierile între ritmuri și nu deosebirile dintre ele [23].

Marea grupă a ritmurilor binare (simple, divizate și cu sincope) cuprinde sub raportul numeric, majoritatea zdrobitoare a jocurilor romînești. Răsfoind orice publicație de melodii de acest fel, sau cercetînd bogata arhivă a Institutului de Folclor, lucrul acesta iese îndată la iveală.

★

Ritmul ternar, simplu sau în combinație cu cel binar, dă naștere unor categorii mai puțin cuprinzătoare. În repertoriul nostru de joc, ritmul ternar pur — care deci s-ar încadra în măsuri de $\frac{3}{4}$ (sau la o mișcare mai rapidă în $\frac{3}{8}$) — este un fenomen izolat, fără prea mare însemnătate, spre deosebire de ceea ce găsim în folclorul altor popoare. În Moldova unele din jocurile de nuntă («La zestre») sînt în $\frac{3}{4}$, însă atît melodica lor cît și anumite accente lasă să se întrevadă că la origine ele au fost niște «Geamparale». Celula ritmică specifică acestora este $\frac{7}{16}$. Pătrunzînd către nord, în Moldova, ritmul se tocește, își pierde caracteristica sa [24]. Același lucru se poate observa și în Ardeal, adică tot într-o

[23] Trebuie citat de asemenea cazul trecerilor, în aceeași melodie dintr-o variantă a ritmului cu sincope, într-altă. V. Arh. Inst. de Folclor, Disc 1386—2 «Călușereșteu» unde este urmat de împletite dealtfel și cu alte ritmuri, nesincopate.

[24] V. Arh. Inst. de Folclor, Disc 648/1 b. C. Gh. Prichici, op. cit., nr. 3, 5, 6, 92, 93, etc

https://biblioteca-digitala.ro

regiune mai îndepărtată de aria de răspîndire a « Geamparalelor », care e cîmpia Dunării.

Tot în $\frac{3}{4}$ sînt unele jocuri lente ardelenești (« Dealungu ») [25], pentru care însă există variante în alte ritmuri mai complicate. [26]

Un exemplu pentru ritmul ternar:

PUICULEANA

Fundul Moldovei, Rn. Cîmpulung Reg. Suceava.

(C. Gh. Prichici op. cit., nr. 58)

Accentele care există pe timpul 3 vădesc proveniența acestei melodii, în sensul celor arătate. Celula s-a transformat în

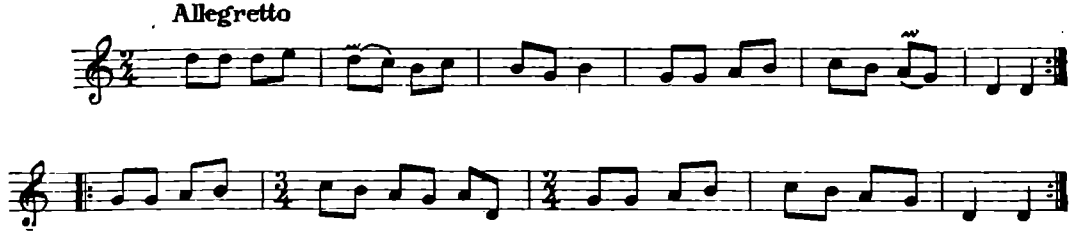
☆

Ritmul binar cu subdiviziune ternară apare destul de des în Moldova, dar și în alte regiuni ale țării, în horele așa numite bătrînești sau boierești [27]. Se utilizează în aceste cazuri măsura $\frac{6}{8}$. Nu este exclus ca acest ritm să fie de influență cultă: în regiunile cele mai arhaice din punct de vedere folcloric, nu-l întîlnim.

★

Un caz interesant de combinare a unor formule ritmice binare și ternare îl oferă unele din jocurile hunedorene.

BRIU

Fond. Auxiliar, nr. 5941 *Muncelul Mic. Rn. Ilia Reg. Hunedoara.*

[25] 100 melodii de joc din Ardeal, nr. 59.

[26] În ce privește jocul « Dealungu » se deschid două ipoteze: *a)* ritmul ternar regulat este o simplificare a unui ritm neregulat de 3 timpi, așa cum îl găsim în variante; *b)* ritmul ternar regulat este cel original, iar variantele în ritm neregulat reprezintă contaminări ritmice. Verificarea celei de-a doua ipoteze ar putea constitui unul din argumentele cu care s-ar susține, eventual, originea străină a « Dealungu »-lui.

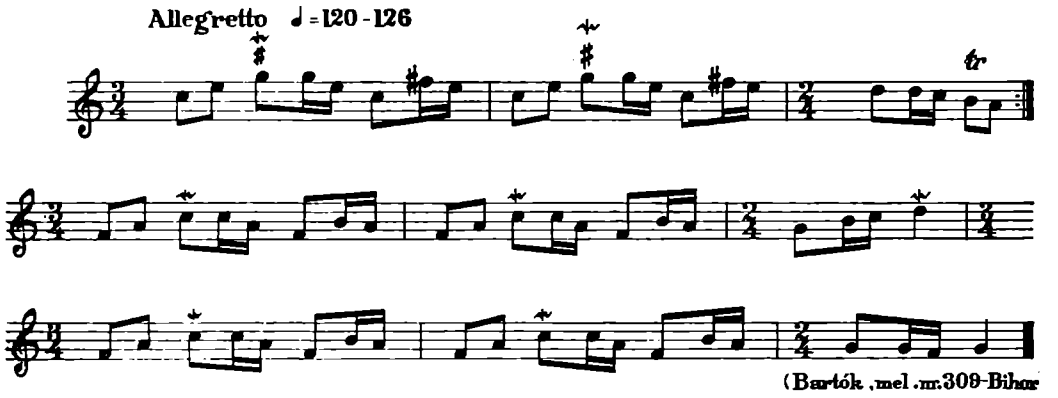
[27] Arh. Inst. de Folclor; v. Disc. 1104 II, C. Prichici, op. cit. nr. 24, 50, 51, 57.

https://biblioteca-digitala.ro

Jocurile din Hunedoara sînt în general de ritm binar; cum însă ele sînt de formă liberă, și cum pe dansatori nu-i interesează structura melodiei, ci numai un ritm continuu pe canavaua căruia ei așează pașii de joc, instrumentiștii și-au luat libertatea de a întroduce între obișnuitele formule binare *și* unele formule ternare, cu totul accidentale [28].

★

O mai organizată combinare de ritmuri ternare și binare se întîlnește în jocul bihorean. Fraza muzicală e alcătuită din două celule ternare plus una binară, ceea ce l-a dus în mod firesc pe Béla Bartók la notarea unor astfel de melodii în $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ [29] Ex.:



(Bartók, mel. nr. 309-Bihor)

Din cele arătate pînă aci rezultă că marea majoritate a jocurilor romînești se pot scrie în $\frac{2}{4}$, chiar atunci cînd ritmul e sincopat, dar poate fi încadrat într-un mers regulat de pătrimi (♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | etc.) [30] rezultă de asemenea că unele jocuri, prin structura lor ternară, cer măsuri de $\frac{3}{4}$ $\left(\text{sau } \frac{3}{8}\right)$, — și în fine că, foarte rareori, în cazuri bine determinate, sînt necesare măsuri de ambele feluri.

[28] Vezi: fgr. 11124 a; 100 *Mel. de joc din Ardeal*, nr. 14,17.

[29] **Béla Bartók**, « *Cîntece poporale romînești din comitatul Bihor* », Ed. Acad. Romîne, Buc. 1913, mel. nr. 309, 310, 311. — Mai puțin justificată apare această notație în mel. nr. 307, unde credem că s-ar fi impus un $\frac{2}{4}$ uniform. În Inst. de Folclor cercetătorul Boris Marcu susține părerea că acest fel de jocuri trebuie notate uniform în $\frac{2}{4}$ Se pare de asemenea că însuși Bartók a ajuns la această părere, în introducerea la poemele epice sîrbo-croate (op. cit.).

Indiferent de felul în care se notează (și pentru motive de facilitare a lecturii, măsura $\frac{2}{4}$ e totdeauna binevenită), realitatea celor două formule ritmice ternare plus una binară rămîne indiscutabilă.

[30] Un asemenea mers de pătrimi îl furnizează de ex. bătăile metronomului.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Mai complicate întrebări ridică pentru transcriitor acele ritmuri pe care, în lipsa unui termen mai bun, le vom denumi — după cercetătorul maghiar Vavrinecz Béla — *ritmuri asimetrice.*

În astfel de cazuri alternează pulsații de esență ternară cu pulsații de esență binară iar motivele ritmice din această categorie nu se pot încadra într-un mers regulat de pătrimi. Deci metronomul nu poate marca aceste pulsații [31].

Pe de altă parte neregularitatea pulsațiilor ritmice nu se poate rezolva prin sincope în cadrul măsurilor simple, ci reclamă imperios adoptarea unor măsuri mixte.

Dacă luăm în considerare întreg teritoriul țării, observăm că, în masa de ritmuri simetrice (în mare majoritate binare), există insule, mai mari sau mai mici, de ritmuri asimetrice, a căror proveniență poate fi în unele cazuri precizată.

Vom deosebi jocurile de acest fel în cele care utilizează un timp prim cu valoare metronomică pînă în jurul lui 250 MM. (notat cu ♩) și cele care utilizează timpi primi de valori metronomice de peste 300 (notați cu ♪). În primul caz fiecare timp (♩) poate fi perceput ca o mică pulsație și celulele ritmice pot fi lesne sezisate ca binare sau ternare. În al doilea caz ♪ nu este percepută ca timp, și numai gruparea a 2, 3 sau chiar 4 ♪ formează o pulsație ce devine, în cadrul motivului, timp. De asemenea un pas de dans nu poate fi așezat în acest din urmă caz, decît pe o pulsație ce cuprinde minimum 2 ♪ .

În prima categorie intră jocuri ca «Șocîcili» (Banat) [32] compus din două fraze: prima în $\frac{5\,(3+2)}{8}$ (cuprinzînd 8 măsuri) și a doua în $\frac{7\,(2+2+3)}{8}$ (cuprinzînd 4 măsuri). În Oltenia și Muntenia întîlnim «Ghimpele» [33], cu fraza alcătuită din trei măsuri de $\frac{5\,(3+2)}{8}$ și o măsură de $\frac{7\,(2+2+3)}{8}$, «Șobolanul» [34], construit pe măsuri alternative de $\frac{7\,(3+2+2)}{8}$ și $\frac{5\,(2+3)}{8}$, și «Bră-

[31] Diferența între ritmurile alternative, așa cum am arătat că există în «Poarga» din Bihor, și ritmurile asimetrice, este că în primul caz se combină motive ritmice binare și ternare, alcătuind fraze, iar în al doilea caz se asociază *celule* ritmice binare și ternare, alcătuind motivul. Valoarea comună va fi ♩ în ritmurile alternative, ♪ sau ♪ în ritmurile asimetrice.

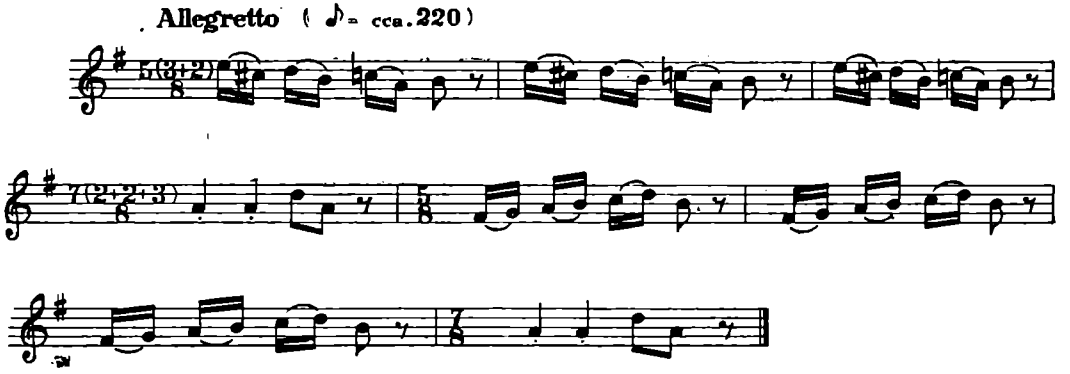
[32] **Alexandru Tib.**, *Muzica populară bănățeană*, Nr. 2 Editura «Cercului Bănățean», Buc., f. d. p. 30.

[33] Arh. Inst. de Folclor; Disc 1282 I b.

[34] Com. Giubega, reg. Craiova, notat de Rodica Weiss.

https://biblioteca-digitala.ro

tușca [35]» în $\frac{5\,(3+2)}{8}$. În Ardeal, Moldova și Muntenia cercetătorul va găsi bine-cunoscutul joc « Hodoroaga », tot în $\frac{5}{8}$ [36].

Exemplificăm această categorie de jocuri cu « Ghimpele ».

Aceste ritmuri asimetrice cu valoarea de bază ♪ au în general o mică arie de circulație; ele se întîlnesc mai cu seamă în partea de sud a țării. Nu este exclus ca ele să reprezinte forme simplificate ale unor jocuri cu așa numit ritm bulgăresc [37]. Ceea ce l-a dus pe cercetătorul Boris Marcu la notarea aceluiași « Ghimpe » în $\frac{9\,(2+2+2+3)}{8} + \frac{7\,(2+2+3)}{4}$:

Credem că de fapt adoptarea ♪ ca numitor al fracției ar fi fost mai logică, făcînd să reiasă mai bine apropierea de presupusul original în ritm « bulgăresc ». După părerea noastră însă, această notație în 9 nu este confirmată de documentul sonor, și considerentele istorice nu pot impune o notație în dauna adevărului material.

*

Ritmurile asimetrice bazate pe timpul prim cu valoarea ♫ se găsesc în jocuri de o mai mare răspîndire. Ritmul compus din 3 pulsații inegale, ce se încadrează în măsura $\frac{7}{16}$, se poate prezenta sub două forme:

[35] Arh. Inst. de Folclor Disc 1400 I b.
[36] Arh. Inst. de Folclor. Cil. 1128 a, 7614 a, 7646 a.
[37] De asemenea nu trebuie înlăturată, fără o adîncire în prealabil a problemei, ipoteza că unele din aceste ritmuri asimetrice pe baza de ♫ ar putea constitui vestigiile unui strat mai

https://biblioteca-digitala.ro

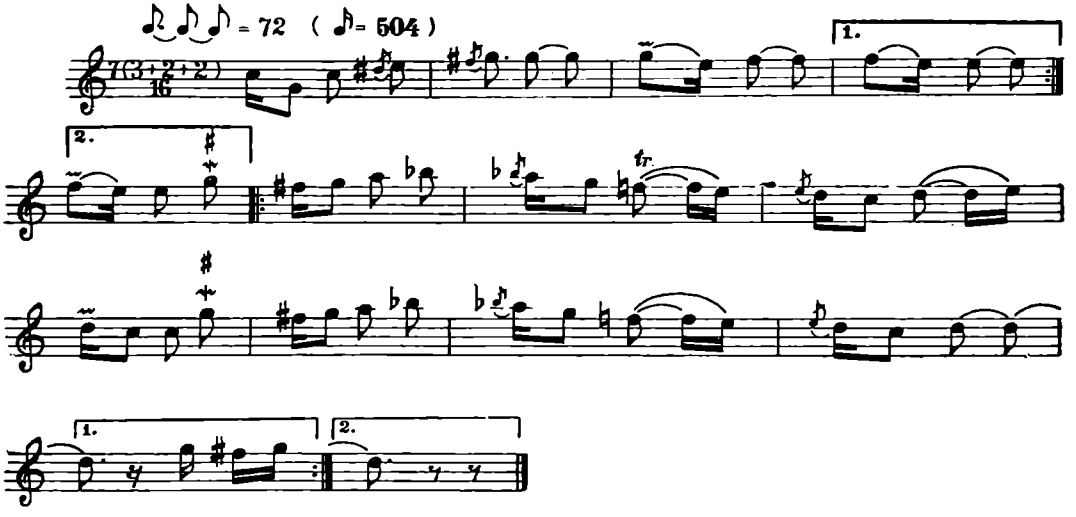
1) $\frac{7(3+2+2)}{16}$ (unele « Brîie » bănățene și jocurile « Pe picior » din părțile Aradului) [38]

2) $\frac{7\,(2+2+3)}{16}$ (« Geamparalele ») [39]

Melodia însăși a « Geamparalelor » întrebuințează de multe ori figura ritmică (în orice caz această figură ritmică apare clar în acompaniamentul țambalului) și astfel elimină orice dubiu asupra încadrării în măsură. Nu tot astfel stau lucrurile cu « Brîiele » bănățene și jocurile « Pe picior ». Figura din acompaniament derutează și mulți o interpretează ca

Redăm transcrierea unei asemenea piese:

BRÎU

Disc. 1539

Formula de acompaniament:

Se observă că am scris valorile astfel încît cei trei timpi inegali să apară în fiecare măsură. Proveniența unui asemenea ritm este greu de explicat. Existența lui în marginea ariei romînești, în vecinătatea imediată a unor populații care-l au și ele, justifică ipoteza unor interpătrunderi folclorice. Dar nu trebuie să trecem cu vederea nici asemănarea lui cu ritmul « Învîrtitelor » — asupra căruia vom reveni îndată.

---

vechi în folclorul nostru. Asemănarea lor cu ritmurile aflate în colinde (gen foarte vechi și unitar) ne-ar îndreptăți în unele cazuri la această presupunere.

[38] Arh. Inst. de Folclor. Fgr. 11905 b; Mg. 674, 675; Disc 1539.

[39] Arh. Inst. de Folclor, Mg. 154 d; Disc 1405 I a, 829 a.

https://biblioteca-digitala.ro

În ce privește « Geamparalele », toate datele duc la concluzia că ele reprezintă un împrumut, probabil de la vecinii noștri bulgari. Numele e turcesc, dar însuși un muzicolog turc, Raouf Yekta Bey, scrie despre acest ritm, denumit « mandra » în limba turcă :

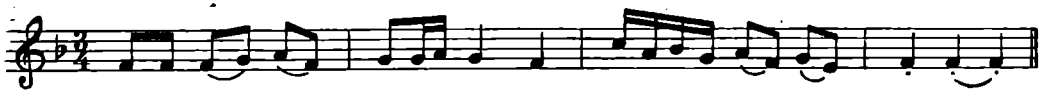
> « Numele « mandra » care înseamnă în turcește « stîna » « a fost dat « acestui ritm curios, pentru că îl întrebuințează în dansurile lor în special « ciobanii din Turcia europeană, (rîndurile acestea sînt scrise în 1914, « n.n.), care sînt în majoritate Bulgari » [40].

*

Dacă asimetria ritmică s-ar limita în jocul romînesc la fenomenele descrise pînă acum, ea ar fi o apariție interesantă fără îndoială, dar întrucîtva nespecifică, pe de o parte din cauza circumscrierii unor jocuri pe o mică arie — iar pe de altă parte din pricina împrumuturilor de la alte popoare, cum este cazul cu « Geamparalele ».

Iată însă că Ardealul oferă un joc de largă răspîndire, « Învîrtita », al cărui ritm, vădit asimetric, se regăsește în jocul fecioresc din părțile Făgărașului, în « Purtatele » de pe Valea Tîrnavelor, în « Someșana » din Nord, cîteodată în jocul lent « Dealungu » din Nord-Estul Ardealului. E vorba deci de un ritm de mare circulație, care se cuvine observat mai atent. Pentru că determinarea naturii acestui ritm și — implicit — încadrarea lui metrică au dat naștere unor păreri foarte diverse, vom încerca o discutare adîncită a problemei. Credem că lucrul acesta nu va fi inutil, întrucît, după observațiile de pînă acum, avem de a face cu unul din cele mai interesante și specifice ritmuri din tot repertoriul romînesc de joc. Propunem ca în discuție să-l desemnăm cu numele de « ritm ardelenesc ».

Trebuie spus că, dintru început, s-au ivit mari dificultăți în această chestiune ; vom lăsa să vorbească pe unul din cei care s-au izbit printre primii de aceste dificultăți, compozitorul Augustin Bena, de la care am împrumutat dealtfel și termenul « ritm ardelenesc » [41] :

> « Ardeleana (Învîrtita) e în măsura de $\frac{2}{4}$ în care însă pătrimea II-a e cu ceva mai lungă decît pătrimea I (♩ + 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) dar mai scurtă decît două pătrimi ; (♩ + ♩.) de aceea cunoscutul compozitor ardelean I. Mureșan a scris unele « Ardelene » în măsura de $\frac{3}{4}$:

[40] **Raouf Yekta Bey** : *La musique turque*, în Encyclopédie de la Musique, (Lavignac), vol. 5, pag. 3035, Paris, Delagrave, 1922.

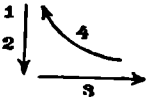
[41] Arh. Inst. de Folclor Mss. nr. 77

https://biblioteca-digitala.ro

în loc de:

« În măsura $\frac{3}{4}$ pătrimile II și III ies prea lungi, dar în măsura $\frac{2}{4}$ — optimile III și IV (pătrimea II) a măsurii sînt cu ceva mai lungi decît normal».

În continuare d-sa arată că jocurile de ritm ardelenesc trebuie scrise în $\frac{2}{4}$

« ținînd seama ca, la executarea lor, optimile III și IV să fie cu ceva mai lungi decît normal. Și la dirijare se evidențiază această formă excepțională prin trei mișcări: optimea I în jos, optimea II oprire, optimea III în dreapta și optimea IV în sus 

Augustin Bena observă anumite neregularități de ritm, însă soluția pe care o propune e nesatisfăcătoare: niște timpi, « cu ceva mai lungi decît normal» nu au ce căuta într-o teoretizare muzicală. E drept că același compozitor afirmă: « Ritmul ardelenesc îl simt ardelenii; ei îl posed în instinct», dar problema este de a scrie astfel aceste melodii, încît să nu fie necesară calitatea de ardelean, pentru a putea citi și executa corect « Învîrtitele».

Trebuie reținut deocamdată că nici măsura de $\frac{2}{4}$ nici cea de $\frac{3}{4}$ nu s-au dovedit apte pentru a îmbrăca ritmul ardelenesc. Faptul trebuie accentuat, întrucît dăinuie încă uneori părerea că măsura $\frac{2}{4}$ este suficientă și că orice încercare de a găsi o altă soluție reprezintă o complicație inutilă.

După respingerea măsurilor obișnuite de 2 și 3 timpi (ceea ce a însemnat totodată recunoașterea asimetriei ritmului ardelenesc) au început încercările diverse. Ele au avut, în general, un punct comun și anume: constatarea, explicită sau implicită, că ritmul ardelenesc este compus din 3 timpi inegali, lucru ce se desprinde, într-un fel, chiar din recomandările lui Augustin Bena către dirijori.

*

Ilarion Cocișiu scria în « Folclor Muzical din Tîrnava Mare »[42]

« Melodia Învîrtitei e din două părți de 4 măsuri din $\frac{4}{4}$ sincopat, sau mai corect $\frac{8}{8}$ mixt, format din $\frac{3+2+3}{8}$, ritm indicat prin țiitura

[42] Monografia jud. Tîrnava Mare, Sighișoara, 1943 pag. 416.

https://biblioteca-digitala.ro

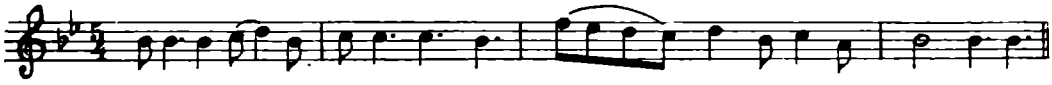
lăutarului și tact. S-a notat de fapt în trecut $\frac{2}{4}$ și se continuă această notare, căci celor în afară de județ le e foarte greu să se deprindă cu adevăratul ritm al Învîrtitei».

Punctul de vedere al lui Ilarion Cocișiu apare ca o ultimă încercare de a rezolva totuși asimetria prin sincope. El este întrucîtva inconsecvent, căci dacă scrierea obișnuită este $\frac{2}{4}$, sincoparea trebuia să se producă tot în interiorul acestei măsuri, ceea ce ar fi dus la $\frac{3+2+3}{16}$. Dublarea valorilor apare ca nejustificată. Trecînd peste aceasta, vom observa că teoretizarea lui I. Cocișiu nu rezistă la confruntarea cu materialul. Într-adevăr, în $\frac{3+2+3}{8}$ timpul 1 și timpul 3 sînt egali; nu astfel stau lucrurile în realitatea vie, unde totdeauna timpul 1 (prima pulsație) se prezintă mai lung decît oricare din ceilalți doi.

Totuși măsura propusă are o caracteristică ce merită a fi reținută și anume: inegalitatea timpilor 2 și 3, fapt asupra căruia atrăsese atenția și Béla Bartók (după cum vom arăta mai departe)[43].

*

Un interesant articol a publicat compozitorul Dariu Pop în revista «Muzica» (nr. 2, 1954), despre «Dansul Someșana», în care atacă aceeași problemă a ritmului ardelenesc. D-sa pornește prin a arăta că notațiile în $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$ nu sînt satisfăcătoare spune în continuare:

«Faptul că pînă în prezent Someșenele au fost scrise cu o astfel de semiografie, ne-ar îndreptăți să credem că soluția ar fi să se combine cele două feluri de măsuri, instituind nouă măsuri de 5/4. Adică $\frac{2}{4} + \frac{3}{4} = \frac{5}{4}$. Iată și această soluție aplicată la «Someșana»:

Nici această soluție nu-i pare valabilă fiindcă «o Someșană» astfel scrisă, este denaturată».

Apoi d-sa povestește cum a încercat să «telegrafieze» mai multe «Someșene» pe un aparat Morse, dar rezultatul a fost că «aproape nici o unitate melodică identică nu era egală», — iar două benzi pe care «telegrafiase» aceeași Someșană «nu erau egale și nici subunitățile ritmice nu erau egale între ele».

[43] În lucrarea menționată, singurul exemplu de «Invîrtită» este scris în $\frac{2}{4}$ probabil pe considerentul accesibilității. O melodie scrisă în $\frac{4}{4}\left(\frac{8(3+2+3)}{8}\right)$ se găsește în «Cîntece din Ardeal» culese și armonizate de Il. Cocișiu, pag. 14, București, 1941.

https://biblioteca-digitala.ro

În continuare compozitorul arată:

« În mai multe discuții s-a sugerat ideea măsurii de $\frac{7}{8}$ dar, nu « știu dece, aveam o adevărată aversiune pentru această măsură, fiindcă « o credeam improprie, prin faptul că nu era o rezultantă a măsurilor « de $\frac{2}{4}$ și $\frac{3}{4}$ în care au scris « Someșenele » Iacob Mureșan, Gh. « Dima, Sorban, etc.

« Într-o discuție pe care am avut-o cu compozitorul Tudor Jarda, « acesta a venit iarăși cu ideea măsurii de $\frac{7}{8}$. Am luat creionul în « mînă și am început să fac socoteli matematice, fiindcă mă cramponam « de ideea soluției matematice, fără de care nu s-ar putea face o deter- « minare valabilă a măsurii « Someșenei ».

« De data aceasta am avut mai mulți sorți de izbîndă făcînd urmă- « toarea socoteală:

$$\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$$

$$\frac{3}{4} = \frac{6}{8}$$

« dar $\frac{6}{8}$ le pot transforma în $\frac{3}{8}$ și astfel am stabilit următoarea « formulă:

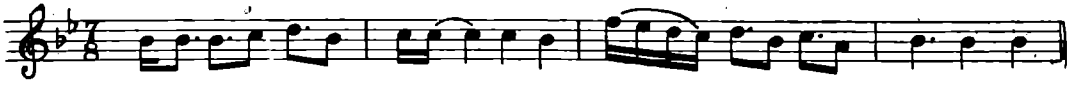
$$\frac{3}{4} = \frac{3}{8}$$

$$\frac{2}{4} = \frac{4}{8}$$

« deci un total de $\frac{7}{8}$.

« Împăcat cu formula $\frac{7}{8}$ am luat iarăși benzile telegrafice, și « făcînd abstracție de imperfecțiunea baterii la telegraf, am putut să « segmentez ritmurile rîndurilor melodice în măsuri de $\frac{7}{8}$ » etc.

Încheiem acest lung dar necesar citat.

Iată și exemplul în $\frac{7}{8}$:

https://biblioteca-digitala.ro

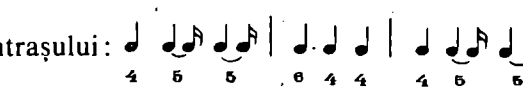
Dela început trebuie să mărturisim că nu înțelegem formulele pe baza cărora s-a ajuns la $\frac{7}{8}$. În matematică o egalitate ca $\frac{3}{4} = \frac{3}{8}$ este imposibilă, ca dealtfel și operația transformării lui $\frac{6}{8}$ în $\frac{3}{8}$.

În al doilea rînd se impune observația că o concluzie valabilă științifică este nu poate să reiasă decît din cercetarea materialului viu, la fața locului, sau înregistrat prin mijloace tehnice, și nici decum din experiențe făcute de cercetător la aparatul Morse pe baza memoriei.

Prin urmare nu putem urmări calea pe care compozitorul Dariu Pop a obținut măsura $\frac{7}{8}$, ci trebue să luăm numai rezultatele și să le analizăm ca atare.

Formula $\frac{7}{8}$ în care e scris finalmente exemplul de « Someșană » *nu are* o structură precisă [44]; în măsurile 1 și 3 valorile timpilor 1, 2 și 3 sînt respectiv ♩ . ♩♪ . ♩♪ iar în măsurile 2 și 4, valorile celor trei timpi sînt: ♩. ♩ .

Am fi îndreptățiți să întrebăm cum se va executa (și cum se va dirija) o asemenea muzică în care valoarea timpilor aceleiași măsuri variază încontinuu. Pentru mai multă claritate, iată schema ritmică a notației « Someșenei » în $\frac{7}{8}$, așa cum s-ar presupune țiitura contrașului:



[45]

Este evident că soluția preconizată e greșită, sau cel puțin aplicarea ei. Dacă autorul articolului s-ar fi menținut la o schemă ritmică invariabilă, eventual $\frac{7(3+2+2)}{8}$, discuția s-ar fi putut purta pe un teren mai sigur.

Credem că mult mai interesantă e acea primă încercare în $\frac{5}{4}$, unde greșeala compozitorului Dariu Pop a fost să rămînă la timpul prim cu valoarea ♩, fapt care l-a dus inevitabil la niște sincope greoaie. Dacă d-sa ar fi luat ca valoare de bază ♪, deci $\frac{10\ (4+3+3)}{8}$, felul în care a scris « Someșana » în chestiune ar fi, socotim, perfect valabil. Căci $\frac{10\ (4+3+3)}{8}$ este cu totul altceva decît $\frac{5\ (2+3)}{4}$, după cum $\frac{6}{8}$ este altceva decît $\frac{3}{4}$.

---

[44] Măsurile în 7 pot fi structurate 2 + 2 + 3 sau 2 + 3 + 2 sau în fine 3 + 2 + 2.
[45] Cifrele reprezintă șaisprezecimile cuprinse în fiecare timp.

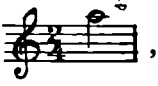
https://biblioteca-digitala.ro

Prof. Ion Armean a publicat în 1936 o broșură [46] în care propune pentru notarea « Învîrtitelor » măsura $\frac{4}{8}$. D-sa apelează la noțiunile de « măsură primară », (« măsura corespunzătoare unei perioade complete a ritmului; în cazul învirtitei: | – ∪∪ | ») și « măsură secundară » (conținînd « un timp accentuat și numai unul singur »). Măsurile primare vor fi marcate prin linii groase (sau duble) iar cele secundare prin linii subțiri (sau simple).

Deci pentru Învîrtită : $\frac{4}{8}$ ‖ – | ∪ | ∪ ‖ – | ∪ | ∪ ‖ etc.

După d-sa, timpul lung (—) este de aproximativ doi timpi scurți, (∪).

Sau, exprimat matematic: – ≅ ♪♪ [47].

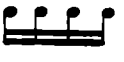
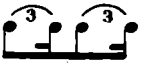
Avantajul unei astfel de scrieri constă în aceea că cei trei timpi inegali ai măsurii sînt evidențiați. Vom scrie de pildă: în loc de  , ceea ce ne va apropia de pulsațiile care se simt în ritmul Invîrtitelor.

Desavantajele, după părerea noastră, sînt însă destul de mari:

1. Ne reîntoarcem la o aproximație, așa cum o vedea Augustin Bena (la acesta timpii 2 și 3 sînt « ceva mai lungi decît normal », iar la prof. I. Armean, timpul 1 e ceva mai scurt decît normal).
2. Se complică scrierea prin inutile bare duble și prea dese fragmentări.
3. Se denaturează măsura $\frac{4}{8}$ dîndu-i-se cu totul alt înțeles decît cel obișnuit.

★

O altă notare a ritmului ardelenesc, mai bine cristalizată, este aceea în $\frac{7\,(3+2+2)}{16}$. Cei ce notează în felul acesta au recunoscut clar faptul că ritmul ardelenesc e asimetric și comportă trei pulsații inegale, din care prima mai lungă.

În Institutul de Folclor, unde pînă în prezent jocurile ardelenești cu ritm asimetric s-au notat în $\frac{2}{4}$ utilizîndu-se formula   pentru a exprima într-un fel lungirea părții a doua a măsurii, ideea de a nota aceste lucruri în

[46] « *Pentru notarea ariilor populare* », Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți 1936; articolul ne-a fost semnalat de Prof. Emil Riegler-Dinu.

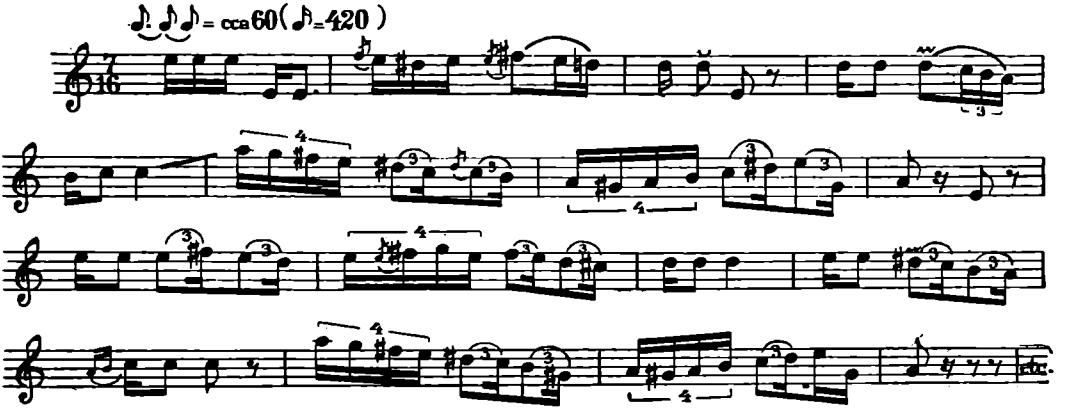
[47] Semnul matematic ≅ înseamnă: « E aproape egal cu . . . » (Nota I. Armean).

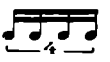
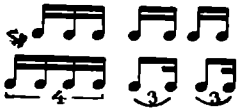
https://biblioteca-digitala.ro

$\frac{7}{16}$ a reprezentat un punct de vedere nou, încă neadmis de toată lumea [48]; exemple în $\frac{7}{16}$ există însă foarte puține în dosarele cu transcrieri ale Institutului (precum se vede, este aci o încercare de a asimila ritmul ardelenesc cu ritmul asimetric al «Brîului» bănățean).

Exemplu:

Fgr. 14094 c Rn.
Căpîlna de Jos Tîrnăveni Reg. Stalin
notat de R. Weiss-Boris Marcu

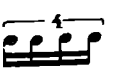


Un motiv ritmic care revine foarte des, tipic pentru acest fel de melodii, este cel care se încadrează, în exemplul de mai sus:  . El trebuie presupus pe canavaua ritmică proprie măsurii de $\frac{7\,(3+2+2)}{16}$, adică. . Să suprapunem cele două formule, așa cum va face un eventual executant, care citește la început măsura și, întipărindu-și-o în minte, caută să cînte ceea ce vede scris:

Va trebui deci acel instrumentist să numere în gînd 3 și să execute 4, să numere 2 și să executre triolete, nu într-o singură măsură, accidentală, ci adesea pe parcursul unor bucăți întregi. Va fi, credem, foarte greu să realizeze o execuție corectă.

Principala obiecțiune pe care o aducem notării în $\frac{7}{16}$ este că nu prezintă, în motivele tipice de învîrtită, un «hronos protos», o valoare minimă constantă pe temeiul căreia să se poată construi o ritmică inteligibilă.

[48] Principalul apărător al acestei notări este cercetătorul Boris Marcu.

https://biblioteca-digitala.ro

În formula $\frac{7}{16}$  din quartolet are o valoare de 0,75 față de măsurii de 7, iar din triolete are, față de aceiași a măsurii o valoare de 0,66. Iată cum i s-ar cere excutantului să combine în fiecare măsură cîteva mai lungi cu cîteva mai scurte, fără a i se oferi un punct de sprijin solid.

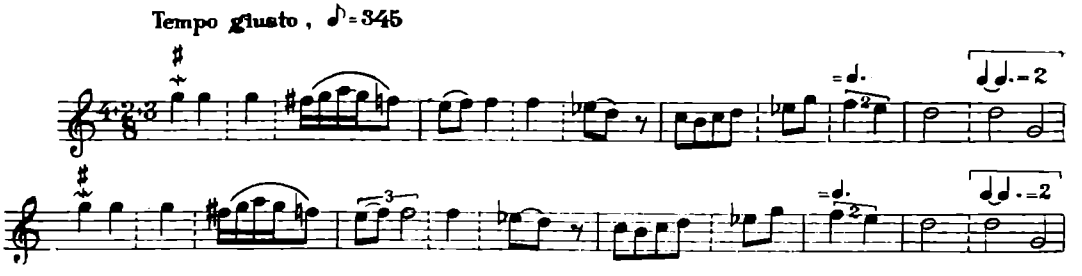
Este greu de conceput că un ritm *de atare generalitate* ca ritmul ardelenesc să se fi constituit într-un chip atît de ciudat, fără a avea la bază o valoare minimă *pe care* să se poată construi și *de la care* să se poată produce eventualele abateri.

Notarea în $\frac{7}{16}$ ni se pare rigidă și exterioară. Pentru ritmul ardelenesc ea este o adevărată cămașă de forță și adoptarea ei ne-ar readuce la faza învățatului după ureche.

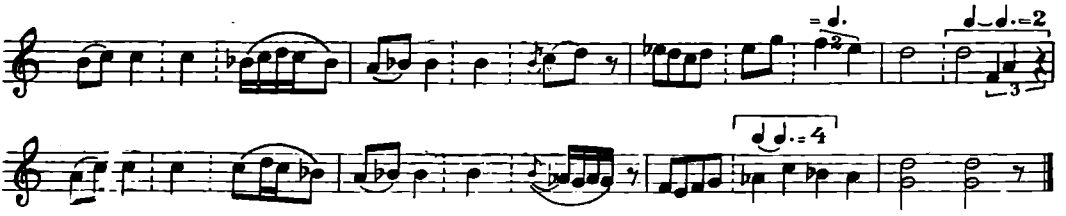
Între măsura $\frac{2}{4}$ ( ), unde valoarea primei pulsații reprezintă *dublul* valorii pulsațiilor 2 sau 3, și măsura $\frac{3}{4}$, unde prima pulsație este egală cu oricare din celelalte două, măsura de 7 apare ca un compromis aritmetic, prima pulsație fiind exact odată și jumătate mai lungă decît pulsația doua sau a treia.

*

Încă din 1934, Béla Bartók publicase [49] două dansuri romînești în ritm ardelenesc: o « Învîrtită » [50] și un « Dealungu », pentru care adoptase notația $\frac{9\,(4+2+3)}{8}$. Redăm mai jos primul din aceste exemple.

Bartók, Volksmusik der Magyaren. ex. 66 b (Maros-Torda)

[49] « *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker* ». Sonderdruck aus den « Ungarischen Jahrbüchern », Band XV, Walter de Gruyter et Co, Berlin-Leipzig 1934, ex. 66 b și 67 c.

[50] Melodia 66 b este o «Învîrtită». Bartók a cules-o ca parte din ritualul de nuntă («la masă»). Mișcarea e ceva mai potolită.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura în care încadrează Bartók melodia de mai sus, denotă un ritm cu trei pulsații inegale între ele, în care trebue observată valoarea constantă a primei pulsații și valorile fluctuante ale pulsațiilor 2 și 3. Rămîne însă mereu același raportul între prima pulsație și suma celorlalte două: $\frac{4}{5}$.

Este cel puțin ciudat că, de 23 ani încoace, această notare a ritmului ardelenesc a fost trecută cu vederea, că ea nu a dat de gîndit celor care căutau o soluționare a problemei, deși prezenta o calitate remarcabilă: sprijinirea pe un « hronos protos» (cu valoarea ♪ în cazul acesta), și deși se datora aceluiași Béla Bartók care a constituit punct de plecare în atîtea probleme importante ale folcloristicii romînești.

★

Pentru a încerca să lămurim chestiunea acestui misterios ritm, asupra căruia s-au emis păreri atît de diverse, am procedat la o cercetare atentă și sistematică a materialului aflat în arhiva Institutului de Folclor.

Am examinat sute de piese din întreg Ardealul, catalogate sub nume ca: « Învîrtită », « Fecioreşte », « De ponturi », « Bătută », « Căluşer », « Someşană », « Dealungu », « De-nvîrtit », « Ardeleană », « De bîtă », « Pe sub mînă », « De mînă învîrtită », « De joc, » « De purtat », « Romînește », etc., adică tot materialul despre care puteam bănui că va oferi un ritm ardelenesc caracteristic.

Din acesta, circa jumătate prezintă un ritm asimetric [51], restul fiind piese în $\frac{2}{4}$, uneori chiar dansuri de alt tip (« Hațegane », « Jiane », etc.) catalogate — după spusele informatorilor — drept învîrtite, fecioreşti, etc.

Locurile de maximă intensitate a ritmului ardelenesc, sînt fostele județe Sibiu, Făgăraș, Tîrnava Mare, Tîrnavă Mică, Alba, raionul Tîrnăveni din fosul județ Mureș, raionul Orăștie din Hunedoara și jud. Năsăud, (pentru jocurile lente) [52].

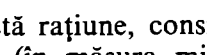
În regiunile de maximă intensitate a ritmului asimetric, piesele cîntate în $\frac{2}{4}$ aparțin de obicei slabilor executanți. În legătură cu aceasta trebuie precizat că în rîndul informatorilor există artiști excepțional de talentați, dar există și executanți mai puțin înzestrați. Se pare, la o analiză mai atentă, că nu toți ardelenii « posed

[51] Procentajul se referă la totalul pieselor examinate. În regiunile de puternic ritm asimetric, melodiile de acest fel sînt într-o majoritate apreciabilă.

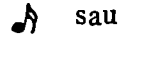
[52] Dăm specificarea locurilor după vechea împărțire administrativă pentru că în acest fel piesele sînt mai ușor de găsit în Arhiva Institutului.

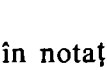
https://biblioteca-digitala.ro

în instinct» ritmul ardelenesc, ci dimpotrivă sînt unii pentru care el reprezintă o dificultate pe care preferă s-o ocolească [53].

Mai este însă, credem, și o altă cauză a «simetrizării» ritmului melodiilor, și anume *pasul de joc*, care, alcătuit pe motive ritmice cuprinzînd două măsuri de $\frac{2}{4}$ (de ex.: ) [54], acționează ca un factor de oarecare importanță în sensul eliminării asimetriei.

Din exemplele ascultate am ales piesele cele mai tipice și mai bine realizate pe care le-am transcris cu cea mai mare atenție. Rezultă din consultarea întregului material următoarele [55]:

1. Aproape în toate melodiile cu ritm ardelenesc revine motivul ritmic pe care deocamdată îl notăm:  (3 pulsații inegale).

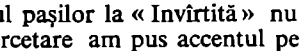
2. Grupul de patru dela început se păstrează în general ca atare. Rareori el ajunge la forme ca  sau , (în mișcarea mai potolită). Pentru această rațiune, considerăm că grupul acesta oferă patru timpi primi, care se constituie (în măsura mixtă ce va cuprinde ritmul ardelenesc) într-o primă pulsație, cu valoarea 4 sau .

3. Raportul între prima pulsație și suma următoarelor două (mai scurte fiecare decît prima pulsație) este aproape totdeauna, riguros matematic, $\frac{4}{5}$ așa cum sezisase și Bartók în notația sa $\left(\frac{4+2+3}{8}\right)$.

Rareori în melodii lente, raportul acesta devine $\frac{4}{6}$ $(4+3+3)$.

4. Pulsațiile 2 și 3 sînt fluctuante, dar în general inegale între ele. În cazurile cel mai bine precizate ele au respectiv valoarea de 3 și 2

Putem întîlni următoarele forme, datorită fanteziei ritmice a executanților (a se nota însă că prima pulsație e constantă):

a)  (schema, adeseori realizată, mai cu seamă la cadențe).

---

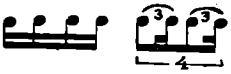
[53] V. în acest sens: cil. 1045, 7700, 7703, 3426, 5147, 4789, 4797, 4803 ș.a.

[54] Ritmul pașilor la «Invîrtită» nu este asimetric; asupra acestei chestiuni vom reveni.

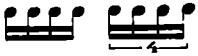
[55] În cercetare am pus accentul pe muzica instrumentală, care oferă o ritmică incomparabil mai precisă decît muzica vocală, iar din piesele instrumentale le-am urmărit îndeosebi pe cele solistice, socotind că muzica de taraf nu posedă o mare finețe ritmică. Taraful a preluat destul de tîrziu aceste melodii și aportul său principal constă în armonizare. Ritmul asimetric este anterior tarafurilor și cele mai grăitoare exemple le-am găsit cîntate din fluer. (Ex.: cil. 1030 a,b,c, 11130 b, etc.)

https://biblioteca-digitala.ro

b) (caz extrem de frecvent)

c)  (caz frecvent)

d) (caz rar)

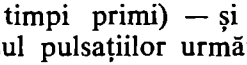
e)  (caz rar; a se vedea totuși piesa intitulată « Haidău », disc 1396—II-a)

f) inversul schemei; caz rar în general, uneori însă realizat în cuprinsul unor piese întregi. Exemplu: Mg. 552 n și transcrierile Bartók).

Între și se situează forma, foarte frecventă în realitatea folclorică vie, însă dificilă la lectură. Preferăm în general pentru notațiile noastre forma .

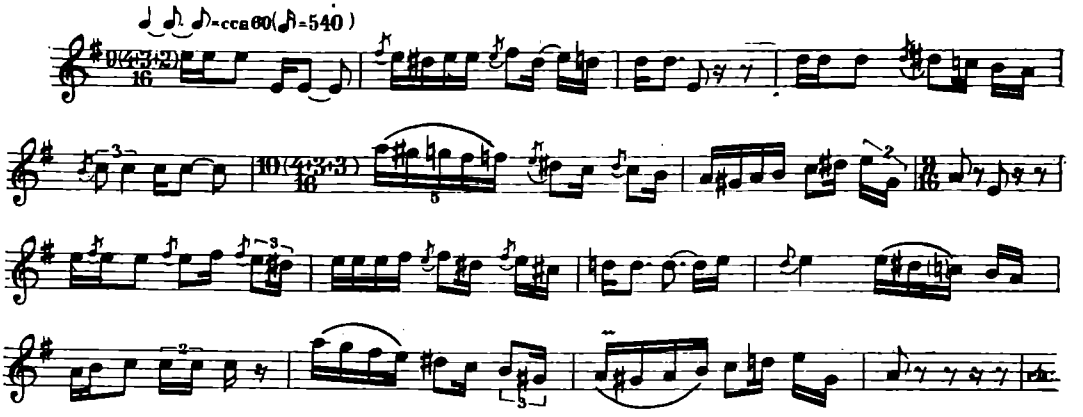
Fantezia cu care interpreții populari tratează ritmul ardelenesc explică « misterul » acestui ritm. Formele de mai sus se combină liber în cuprinsul unei bucăți cîntate, cu alte cuvinte: un motiv tipic poate îmbrăca oricare din aceste forme, după dispoziția de moment a executantului.

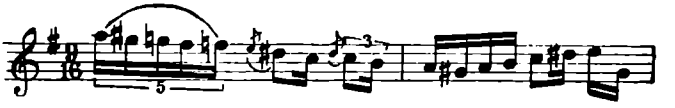
Încercînd o încadrare în măsură a ritmului asimetric din Ardeal, ne vom opri cele mai dese ori la $\frac{9(4+3+2)}{16}$, uneori la $\frac{9(4+2+3)}{16}$, cîteodată, în piesele lente, unde se tărăgănează mai mult ultima pulsație, la $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

În oricare din aceste variante se respectă esența primei pulsații (cu ai săi 4 timpi primi) — și pe această bază se poate concepe orice libertate în cuprinsul pulsațiilor următoare. Într-o transcriere curentă, în care nu notăm — pentru necesități științifice — orice excepție, putem rămîne la schema ( sau) ca la formula ritmică cea mai apropiată de realitate. Interesant de relevat este faptul că interpreții dau de obicei accente pe timpul 2 și pe timpul 3, adică pe subdiviziunile termenului al doilea al motivului ritmic. Distribuite în acest fel, accentele dau melodiilor un caracter foarte vioi, mai mult decît ar fi făcut-o apăsarea pe timpul întîi.

Pentru o mai clară înțelegere a celor expuse și pentru comparație redăm transcrierea în $\frac{9}{16}$ a aceleiași învîrtite cu care am exemplificat măsură $\frac{7}{16}$.

https://biblioteca-digitala.ro

Invirtita, fgr. 14094 c vezi ex. dela pag. 182

Măsurile 6 și 7 din această transcriere (urmînd o orientare scrupulos științifică) au fost notate în $\frac{10(4+3+3)}{16}$, subînțelegîndu-se că măsurile în 9 sau 10 rămîn egale ca valoare globală. Deci am constatat că timpul întîi în aceste măsuri pierde din valoarea sa ceva, în favoarea timpilor 2 și 3 [56]. El a fost cîntat puțin mai precipitat și executantul a compensat în ceilalți doi timpi.

Într-o transcriere mai puțin riguroasă, așa cum se face în majoritatea cazurilor, se putea scrie: așa cum interpretul însuși a făcut la repetare (în măsurile 14 și 15). Scriind astfel, nu am fi alterat originalitatea ritmică a bucății.

Comparînd notația în 9 cu cea în 7 se vede că în primul caz intervin 6 neregularități ritmice (triolete, quintolete, etc.), ținînd de maniera de interpretare, deci accidentale și putînd fi omise într-o transcriere mai puțin riguroasă — în timp ce la notarea în 7 intervin nu mai puțin de 19 neregularități ritmice (triolete și quartolete), denotînd o derogare sistematică (și prin aceasta suspectă) de la schema furnizată de măsură.

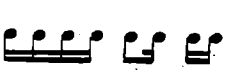
Mai trebuie subliniat că dacă măsura $\frac{9}{16}$ oferă la nevoie posibilitatea de a exprima egalitatea timpilor 2 și 3 sub forma sau

[56] Adesea se întîmplă fenomenul contrar: timpul întîi cîștigă în valoare, astfel că cei doi termeni ai măsurii ajung egali: sau .

Acolo unde întîlnim și măsuri net asimetrice și măsuri simetrice, preferăm să scriem totul în $\frac{9}{16}$ și nu în $\frac{2}{4}$, considerînd că mai degrabă denaturăm ritmul eliminînd asimetria, decît generalizînd-o.

https://biblioteca-digitala.ro

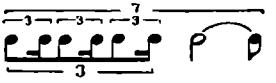
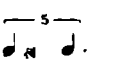
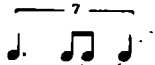
 [57], e mai greu ca măsura de $\frac{7(3+2+2)}{16}$ să exprime inegalitatea atît de frecventă a timpilor 2 și 3.

În fine, dacă luăm în considerare ușurința lecturii, nu poate fi discuție că  este mai simplu decît [58].

Credem că, pentru toate aceste motive, notația în $\frac{9}{16}$ se impune, chiar dacă ea nu fotografiază imaginea sonoră [59]). Scrierea muzicală este o simplificare logică a fenomenului sonor și este imposibil ca ea să consemneze *tot* ce se aude. Însă o măsură constituită cu respectarea unor valori de bază (timpi primi) va avea o incontestabilă superioritate logică asupra uneia care desființează în mod sistematic aceste valori de bază.

---

[57] Vezi Bartók « *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker* » ex. 67 b și 66 c.

[58] Publicațiile maghiare cuprind uneori notații de o complicație ritmică uluitoare. Prof. Lajtha László a tipărit o culegere intitulată «Széki Gyüjtés» (Népzenei Monográfiák, II, Zenemükiadó Vállalat, Budapest, 1954), în care găsim de pildă o melodie (nr. 15) unde în 30 măsuri de $\frac{4}{4}$ există, numai în linia melodică, 177 neregularități ritmice (triolete, quintolete, septolete, etc.) și 19 schimbări de tempo (cuprinse între valorile ♩ = 44 și ♩ = 63). Neregularitățile apar cel mai adesea suprapuse, ex.:  , totul pe o jumătate de măsură, în timp ce instrumentele acompaniatoare realizează  și respectiv  (pag. 88).

Un efort ca cel depus în efectuarea acestor transcrieri merită fără îndoială toată considerația, însă ne întrebăm dacă poate fi aceasta o cale de urmat de aci înainte pentru orice transcriere de muzică populară. Este cert că la a doua execuție un lăutar cîntă cu totul altfel și configurația trioletelor, a quintoletelor și a septoletelor se modifică radical. Mergînd pe calea unei transcrieri atît de minuțioase nu înseamnă oare să acordăm prea mult credit accidentalului ? Și aceasta în dauna esențialului, căci o notare atît de complicată îndepărtează și descurajează orice bunăvoință. Dece să nu ne păstrăm, așa cum cerea Bartók, în limitele capacității de percepție a minții omenești ? După părerea noastră, o asemenea notație depășește posibilitățile de percepție ale muzicienilor, chiar ale celor familiarizați cu capriciile ritmice ale muzicii populare. Ritmul unei bucăți ca cea în chestiune, poate fi cel mult *văzut*, nu însă *auzit* sau *redat*, de cel ce citește partitura.

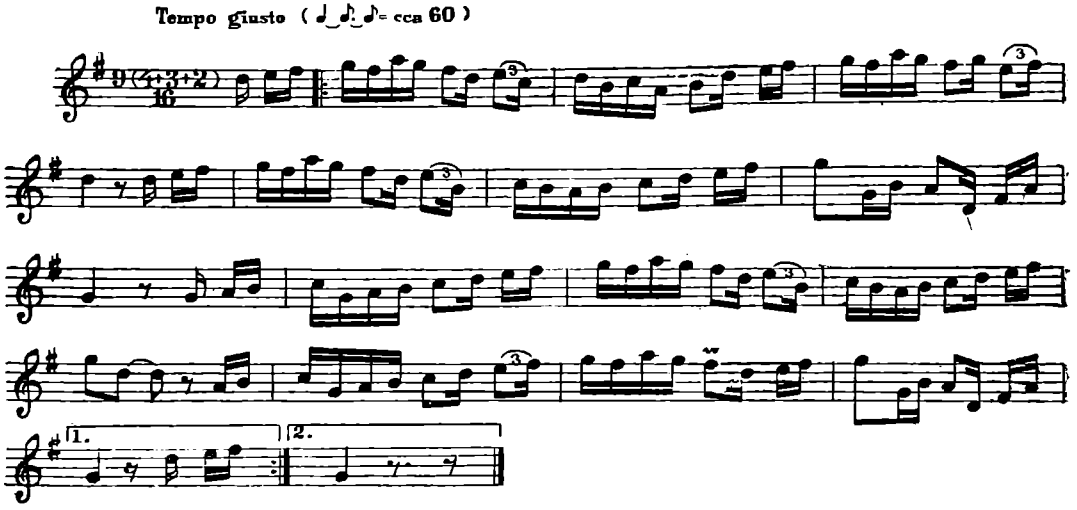
[59] Optăm pentru $\frac{9}{16}$ și nu pentru $\frac{9}{8}$ din cauza apropierii mai mari a primei forme de măsura $\frac{2}{4}$, în care se scriu majoritatea jocurilor noastre populare. Vom găsi uneori variante ale melodiilor asimetrice, realizate strict în 2, și atunci $\frac{9}{16}$ va arăta clar unde rezidă asimetria. Dacă însă piesa se execută lent (« Someșană », « Dealungu ») și intervin multe ornamente, e bine să se recurgă la $\frac{9}{8}$ pentru o mai ușoară citire.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă în practică vom observa unele abateri inerente de la schema ritmică, vom proceda fie neținînd seama de ele (într-o transcriere curentă), fie consemnîndu-le (într-o transcriere făcută cu precise scopuri științifice).

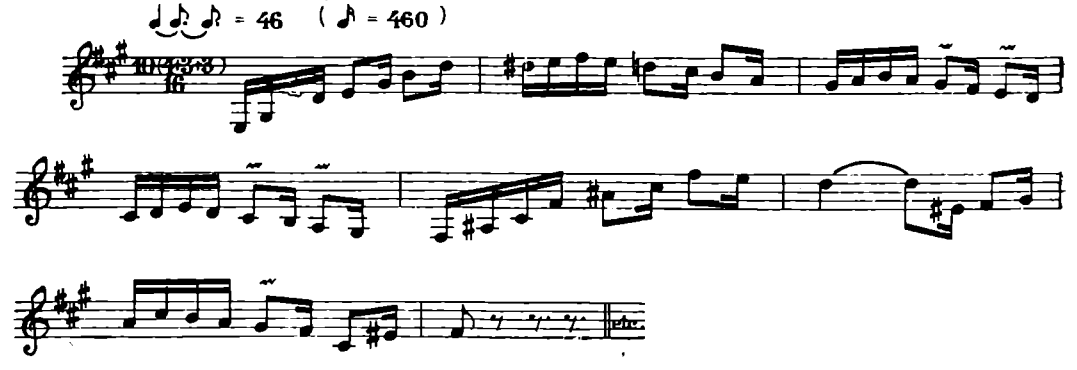
Redăm mai jos o notație directă, făcută la teren, inevitabil schematizată, dar perfect incadrabilă în $\frac{9}{16}$:

BĂTUTA
(Sibiel, Rn. Sibiu, Reg. Stalin)
inf. Ciortea Ion



Rugăm pe cititori să imagineze ce ar fi însemnat aceeași melodie scrisă în $\frac{7}{16}$. Am fi fost obligați să recurgem la serviciile a 12 quartolete, 17 triolete și un duolet, fără a mai vorbi de completa denaturare a ritmului, prin egalizarea arbitrară a ultimelor 2 pulsații.

Am arătat că uneori raportul între primul termen al măsurii și cel de al doilea se modifică la 4 : 6. Redăm și o asemenea transcriere:

ARDELEANA, disc. 1539/I
inf. Traian Lăscuț Făgărășanu

https://biblioteca-digitala.ro

O ultimă problemă care se cere abordată este legătura ritmului ardelenesc cu ritmul pașilor de joc. Iată una din variantele pașilor de învîrtită, culeasă în februarie 1955 în comuna Sibiel din împrejurimile Sibiului.

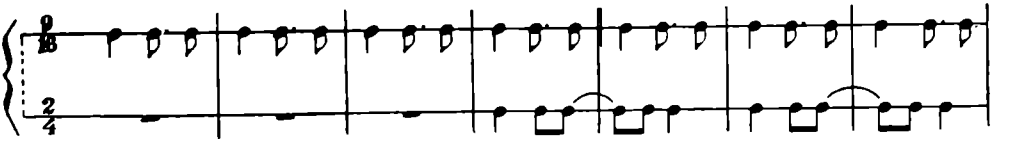
Plimbarea: $\frac{2}{4}$ (se repetă ad libitum de un număr perechi de ori)

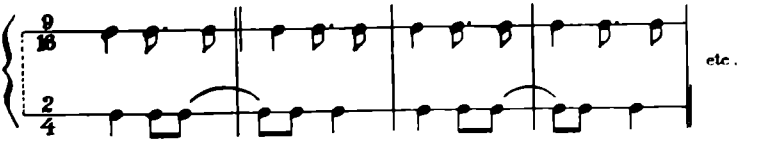
Învîrtirea: $\frac{2}{4}$

(se repetă de 3 ori).

Pasul de plimbare, în ritm binar sincopat (nu fără înrudire cu pașii brîului ardelenesc) se suprapune ritmului asimetric al melodiei, fiecare măsură de $\frac{9}{16}$ în melodie, corespunzînd uneia de $\frac{2}{4}$ în pași. În cazul plimbării, accentul melodiei se întîlnește cu accentul pasului la fiecare a doua măsură. În Sibiel, pasul nu se începe pe prima măsură, ci întotdeauna pe a patra, astfel că, în frază au mai multă greutate măsurile purtînd un număr pereche. Este clar că ne aflăm în fața unei interesante poliritmii verticale, care a devenit atît de naturală, încît uneori lăutarii cîntă melodia, asimetrică, pe instrument și cu piciorul bat ritmul simetric al pașilor.

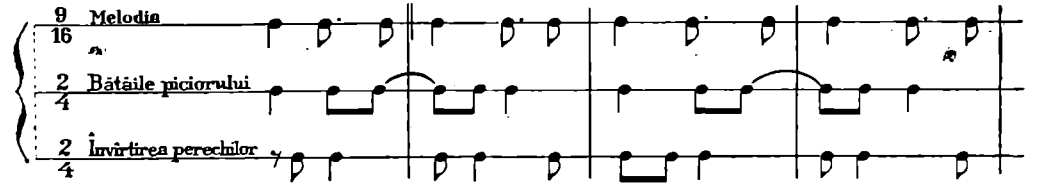
Vom suprapune cele două ritmuri așa cum le-am cules de la vioristul Aurel Stoica, din Sibiel:



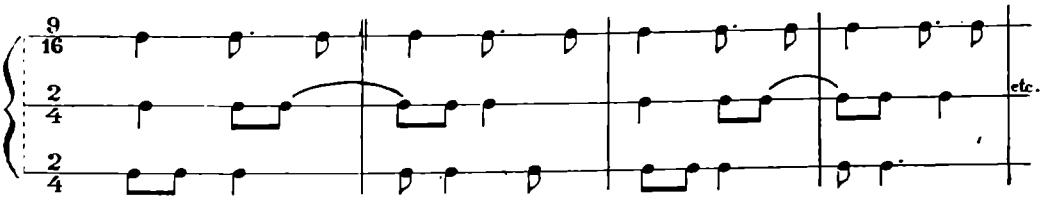


Rîndul de sus reprezintă ritmul melodiei, iar cel de jos ritmul pașilor, realizate simultan de informatorul nostru, care cînta singur, fără contraș.

La învîrtire poliritmia ajungea pe o adevărată culme, căci instrumentistul continua cele două ritmuri, iar perechile care jucau realizau un al treilea ritm:



https://biblioteca-digitala.ro



În arhiva Institutului de Folclor există un document sonor (cil. 3386—Ucea de Jos — Făgăraș), în care sînt suprapuse cele două feluri de ritm (asimetric în melodie, simetric în bătăi), realizate de același informator [60].

În jocul fecioresc suprapunerea ritmului melodiei cu cel al pașilor se petrece într-un chip mult mai firesc; pașii de feciorească nu utilizează sincope decît foarte rar, în schimb este foarte frecventă aci celula ritmică de tip dactilic. (♩ ♫)

Am spus « de tip dactilic » și nu « dactilică », pentru că, în suprapunere, ritmul melodiei și cel al pașilor tind să se uniformizeze; pasul este comandat de melodie și e ușor de imaginat cum ♩ ♫ poate deveni ♩ ♩. În practică fenomenul se și întîmplă și credem că acesta e unul din factorii care conferă jocurilor feciorești din Sudul Ardealului aspectul lor, de neconfundat cu oricare altul, eleganța și degajarea lor.

Compararea celor două jocuri (« Învîrtita » și «Feciorească») poate da naștere unei probleme care s-ar cere aprofundată dar pe care ne vom mulțumi a o schița.

Avem două jocuri de același tip melodic și care sînt principalele depozitare ale interesantului ritm asimetric ardelenesc. La unul din ele (« Învîrtita »), pașii contrazic total ritmul muzicii, iar din punct de vedere ritmic au afinități cu pașii altor dansuri din regiune (« Brîiele »). La celălalt (« Feciorească ») pașii favorizează ritmul melodiei și se pliază după el. Ceva mai mult: după cum ritmul asimetric al melodiilor este izolat în complexul celorlalte ritmuri ale repertoriului de joc, tot astfel ritmul de tip dactilic în pașii « Feciorești » este izolat față de ritmica pașilor din celelalte jocuri ale regiunii [61]. Pe de altă parte formația de perechi a « Învîrtitei » reprezintă în evoluția dansului un stadiu mai recent decît formația de ceată, sau jocul solistic din « Feciorești ».

Acestea sînt faptele concrete. Un ritm atît de caracteristic ca ritmul asimetric ardelenesc nu a putut să existe independent de pașii de joc, el nu s-a putut forma decît

---

[60] Ritmul bătăilor este aci, ♩ ♫ | ♪♩ ♪ adică varianta nr. 2 din tabelul ritmurilor sincopate (vezi mai sus. tabelul II). La Sibiel ritmul ♩ ♫ | ♫ ♩ era varianta nr. 5 a aceluiași tabel. Cum în Sibiel pasul de plimbare al învîrtitei coincidea cu bătăile executate de lăutari, sîntem îndemnați să credem că la Ucea de Jos pasul de bază al învîrtitei are schema ritmică. ♩ ♩ | ♪♩ ♪

[61] In Banat ritmul dactilic e frecvent; în Ardeal el se găsește foarte rar, dar totdeauna în « Feciorească ».

https://biblioteca-digitala.ro

împreună cu aceștia, favorizat și nu contrazis de ei. Dacă luăm în considerare cele expuse, trebuie să formulăm ipoteza că din cele două jocuri, « Feciorescul » este cel mai vechi, pentru că aci pașii urmăresc ritmul muzicei, și — din același punct de vedere — « Învîrtita », în forma ei actuală, este mult mai nouă, pentru că aci pașii contrazic ritmul muzicii. E posibil ca, într-o vreme greu de precizat, melodiile de «Feciorească» să fi trecut la jocul de perechi, fără a modifica pașii acestui joc, dar în același timp fără a-și pierde caracteristicile ritmice.

★

La capătul acestei discuții care a avut poate cusurul de a nu aprofunda în mod egal toate problemele, ar fi, credem, util să concentrăm într-o enumerare sistematică toate categoriile de ritmuri pe care ni le-a relevat studierea repertoriului de joc romînesc, adăogînd în paranteză măsura cea mai adecvată fiecărei categorii:

1, Ritm binar simplu $\left(\frac{2}{4}\right)$

2, Ritm binar divizat $\left(\frac{2}{4}\right)$

3. Ritm binar cu sincope $\left(\frac{2}{4}\right)$

4. Ritm binar cu subdiviziune ternară $\left(\frac{6}{8}\right)$

5. Ritm ternar $\left(\frac{3}{4}\right.$ sau $\frac{3}{8}$, în funcție de mișcare$\left.\right)$

6. Ritm binar interpolat cu formule ternare accidentale $\left(\frac{2}{4}\right.$ cu măsuri accidentale de $\left.\frac{3}{4}\right)$.

7. Ritm ternar și binar combinat în cadrul frazei $\left(\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{2}{4}\right)$

8. Ritmuri asimetrice cu valoarea de bază ♪ : $\frac{5(3+2)}{8}$, $\frac{5(2+3)}{8}$, $\frac{7(2+2+3)}{8}$, $\frac{7(3+2+2)}{8}$, și combinații ale acestora în cadrul frazei.

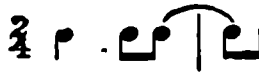
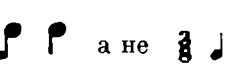
9. Ritmuri asimetrice cu valoarea de bază 𝅘𝅥𝅯 : $\frac{7(2+2+3)}{16}$, $\frac{7(3+2+2)}{16}$, $\frac{9(4+3+2)}{16}$, $\frac{9(4+2+3)}{16}$, $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

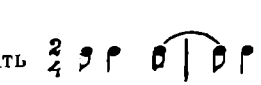
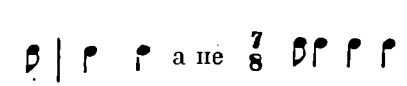
https://biblioteca-digitala.ro

КОЕ-ЧТО О РИТМЕ И НОТАЦИИ РУМЫНСКИХ ПЛЯСОВЫХ МЕЛОДИЙ

Автор статьи пытается выработать систематизацию чрезвычайно разнообразных ритмов репертуара румынских плясовых мелодий.

Элементом, на котором основывается эта систематизация, является ритмическая «пульсация».

Цепь пульсаций, составляющих ритм, может состоять из равных длительностей или из длительностей, находящихся между собой в соотношении 1/2. (Весь ритм, таким образом, может быть измерен метрономом). Большинство румынских мелодий входит в эту категорию даже тогда, когда синкопы могли бы создать иное впечатление. Итак, следуетп исать  а не 

следует писать  а не  В этой категории нет плясовых мелодий, которые не могли бы быть записаны в обычном размере такта $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, может быть и $\frac{6}{8}$, и автор настаивает на возможно более упрощенной записи.

Если же цепь пульсаций состоит из длительностей, находящихся в таком соотношении, как, например, $\frac{2}{3}$ или $\frac{3}{4}$, то ритм не может быть расположен по «канве» колебаний метронома. Для записи подобных ритмов становятся необходимыми смешанные ритмы, например: $\frac{(3+2)}{8}$ $\frac{7(3+2+2)}{16}$ $\frac{9(4+2+3)}{16}$ $\frac{10(4+3+3)}{16}$ и т. п. Главной задачей в подобных случаях является точное распознование первой доли такта или же, выражаясь математически, наибольшего общего делителя неравных ритмических пульсаций. Он послужит единицей для образования такта (знаменатель доли такта).

Характерной чертой ритмики румынских плясок как будто бы является, для ритмов первой категории, чрезвычайное варьирование синкоп в рамках мотивов двухдольных или максимум 3-дольных тактов; для ритмов же так называемых ассиметричных, второй категории, характерен ардяльский ритм, для которого определяется такт $\frac{9(4+3+2)}{16}$ и иногда $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

В своей аргументации автор исходит из положения, что в народной музыке ритм существовал намного ранее упорядоченной тактовой системы и поэтому последняя играет лишь роль, дающую возможность правильного чтения и понимания ритма.

Следовательно ритм может выявляться только из расположения длительностей и акцентов, а не из того факта, например, что акцент падает на первую долю такта и т. д.

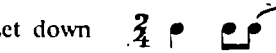
В итоге статья отражает мнение противников наблюдаемой за последнее время чрезмерной сложности в расшифровке народной музыки.

THE RHYTHM IN THE RUMANIAN FOLK TUNES AND DANCES

The author of the article has aimed at sistematizing the extremely various rhythms which are to be found in the repertory of the Rumanian dance tunes.

The elements upon which this systematization rests is the rhythmic pulse. The set of pulses which constitute a rhythm can be made up of equal quantities or of quantities standing in a ratio of 1/2 (which can all therefore be superposed on a set of pulses of equal duration.

https://biblioteca-digitala.ro

represented, for instance, by the beats of a metronome). Most of the Rumanian dance tunes belong to this category, even if the syncopations give a different impression. Therefore, the notes shall be set down  and not and instead of . In this category there are no dance tunes which should not be liable to be set down in the customary $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, eventually $\frac{6}{8}$ measures, and the author insists upon an as simple notation as possible.

Should the set of pulses consist of values standing in a ratio of $\frac{2}{3}$ or $\frac{3}{4}$ the rhythm could not be superposed on the canvas of the metronome beats. In the setting down of such rhythms, mixed measures are required (e. g.: $\frac{5(3+2)}{8}$ $\frac{7(3+2+2)}{16}$ $\frac{9(4+2+3)}{16}$ $\frac{10(4+3+3)}{16}$ etc). The chief problem in such circumstances is to find out exactly Χρόνος Πρῶτος or — mathematically expressed — the largest common denominator of the unequal rhythmic pulses, serving as unit with which the measure will be built up (the denominator of the measure fraction).

For the rhythms of the first category, the specific character of the Rumanian dance rhythm seems to be the extremely varied play of the syncopations within the motives of 2 or utmost 3 measures, whereas in the so-called asymmetric rhythms, pertaining to the second category, characteristic to the Transylvanian rhythm, the preconized measure is $\frac{9(4+3+2)}{16}$, sometimes $\frac{10(4+3+3)}{16}$.

In all his arguments, the author's viewpoint is that in folk music the rhythm always precedes the measure by far, and that, the latter is only called to enable the correct reading and comprehension of the former. The rhythm is therefore only set off by the distribution of values and accents and not by the use of measures in which the first beat is accentuated a. s. o.

The article shares the view of those who disapprove of the complicated forms lately adopted in the transcriptions of folk music.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE FACTORII CARE ÎNLESNESC EVOLUȚIA MUZICII POPULARE *

GH. CIOBANU

Problemele ce se ridică în fața cercetătorilor creației noastre muzicale populare sînt foarte multe și foarte variate. Cele care frămîntă însă mai mult pe specialiști în momentul de față, și care se cer rezolvate de urgență, sînt cele legate de evoluția acestei creații.

Trebuie să spunem că problema evoluției cîntecului nostru popular nu se ridică astăzi pentru prima dată, ci s-a pus încă de acum un sfert de veac, cînd a început cercetarea științifică a acestuia.

Primul care face aceasta este Constantin Brăiloiu. Intr-adevăr, într-una din publicațiile sale, apărută în anul 1931, găsim scris, pentru prima oară, că în sînul creației noastre populare «s-au întîmplat și se întîmplă procese organice» ca:

— alterarea rapidă a repertoriului arhaic datorită infiltrării creațiilor urbane;

— pierderea caracterului dialectal al unor stiluri regionale prin atingerea cu stilul altor regiuni;

— ivirea unor specimene muzicale hibride datorită asimilării pripite a muzicii culte [1].

Afară de aceasta, Brăiloiu semnalează existența unui stil muzical popular «modern». Acest stil «este — după cum spune — în plină floare azi și produce în fiecare zi specimene mai mult sau mai puțin fericite» [2].

Astăzi ne găsim după cît se pare, într-o nouă etapă. Cercetările dovedesc că numărul melodiilor noi care apar zilnic pe întreg cuprinsul țării este tot mai mare.

---

* În Muzica, revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii (Anul VI, Aprilie-Mai, nr. 4—5/1956, pag. 30—42), a apărut un articol intitulat: «Cîntecul nou în creația populară». Acest articol reprezintă participarea autorului studiului de față la concursul de muzicologie instituit, pentru anul 1955, de Uniunea Compozitorilor, și își are originea în frămîntările și discuțiile ce-au avut loc în sînul colectivului muzical al Institutului de Folclor în jurul acestei probleme. Cum în articolul menționat nu am putut — din cauza timpului prea scurt în care a fost redactat — decît să menționăm factorii care au înlesnit și înlesnesc schimbările continui care au loc atît în repertoriul cît și în stilurile cîntecului nostru popular, reluăm problema inisistînd asupra acestor factori.

[1] Arhiva de folklore a Soc. Compozitorilor Romîni. *Schiță a unei metode de folklore muzical.* [Extras din revista «Boabe de grîu», An. II, nr.4]. Editura Soc. Comp. Romîni, Buc. 1931, pag. 4—5. De același: *Esquisse d'une methode de folklore musical.* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la «Revue de Musicologie», nr. 40. Librairie Fischbacher Paris (VI[e]), f. d., pag. 6—7.

[2] Idem, ibidem, pag. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

Totodată se constată că multe dintre aceste melodii poartă unele caracteristici deosebite de cele ale stilului «modern», ceea ce înseamnă că se conturează un nou stil.

Faptul că s-a ajuns ca numai după un sfert de veac de la sezisarea stilului «modern» să se contureze un alt stil dovedește că muzica noastră populară a intrat pe făgașul unei evoluții ce se desfășoară într-un ritm tot mai accelerat. Acest lucru impune specialiștilor sarcina cunoașterii neîntîrziate și aprofundate a faptelor, pentru a ști încotro se îndreaptă această creație. Pentru a ajunge aici, va trebui însă să se cunoască mai întîi factorii care au mijlocit și mijlocesc evoluția oricărei muzici populare, deci și a muzicii noastre.

Vorbim de factori și nu de cauze, deoarece acestea rezidă în omul însuși. Schimbările ce au loc în conștiința individului ca urmare a schimbărilor ce se produc în societate, dau acestuia posibilitatea unei exprimări artistice tot mai bogate și mai variate. Această exprimare are loc însă pornind de la un material concret pe care i-l pun la îndemînă anumiți factori, aproape aceiași în tot decursul dezvoltării societății. Acești factori ne interesează deocamdată, pe aceștia îi vom urmări pe scurt în ceea ce urmează.

*

Un studiu special asupra evoluției creației muzicale populare nu cunoaștem pînă în prezent. Găsim totuși referiri presărate prin diferite studii despre muzica populară —uneori mai ample, iar alteori destul de reduse—fie la felul cum se formează cîntecele, fie la unii factori care înlesnesc transformarea treptată a acestei muzici.

Am văzut mai sus părerile lui Constantin Brăiloiu referitoare la transformările pe care le suferea cîntecul nostru popular acum un sfert de veac. Să vedem în continuare și alte păreri.

Referindu-se la felul cum iau naștere cîntecele populare, folcloristul și muzicologul bulgar Stojan Djoudjeff spune că « de obicei, ceea ce se numește născocire a unui cîntec nu este decît adaptarea unui text nou la o melodie veche sau, invers, a unei melodii noi la un text vechi a cărui muzică s-a învechit sau a devenit banală. Rapsodul, pentru « a crea» o melodie nouă, se mulțumește adesea să introducă modificări, de altfel superficiale, fie în ritmul fie în mersul melodic al unui cîntec deja existent. Pînă și crearea propriu-zisă a unei melodii noi nu este, de obicei, decît o simplă prelucrare inspirată, de imitarea altor arii care chinuie memoria executantului devenit compozitor: o reminiscență ». Pentru a întări cele spuse, continuă: « Asemănarea multor cîntece populare, din punct de vedere ritmic și melodic, nu se explică altfel» [3].

După cum se vede, Djoudjeff susține că se ajunge la « crearea » unor melodii noi fie « modificînd » unele dintre cele existente, fie « imitînd » pe altele mai vechi. Nimic nu intervine, așa dar, din afară, ci totul se petrece în însuși cuprinsul creației muzicale populare.

Folcloristul maghiar László Lajtha spune că muzica populară — care « înseamnă, în realitate, o unitate de stil colectiv» — « evoluează și se transformă» datorită diferitelor influențe, mai ales a celor venite din partea muzicii altor popoare și din partea muzicii artistice naționale. Aceste influențe sînt asimilate treptat și « produc pe o scară vastă aceleași schimbări pe care le provoacă nevoia variantelor la cîntărețul popular». Noul ia naștere datorită pe de o parte acestor influențe, iar

[3] Djoudjeff, Stojan. *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare.* Paris, Ancienne Champion, 1931, pag. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

pe de altă parte continuei variații la care este supus cîntecul popular. În tot acest proces, rolul individului « se reduce — după cum afirmă — la nașterea variantelor individuale» în cadrul stilului respectiv, iar tendința de creare a variantelor se manifestă — datorită intensității cu care stilul cîntecului comunității respective trăiește în sufletul cîntărețului — « prin înfrumusețarea unor sunete sau prin împreunarea unor turnuri, întocmai cum o brodeză populară împreună pe lucrul său de mînă două motive de același stil pe care le-a văzut la început pe două lucruri de mînă diferite » [4].

Din ceea ce susține Lajtha, trebuie să reținem următoarele elemente ca unele ce contribuie, într-un fel oarecare, la evoluția creației muzicale populare: *influențele*, venite atît din partea muzicii altor popoare cît și a creației culte naționale; *variația*; *contaminarea*. Acesteia din urmă nu i se spune pe nume, dar reiese din ceea ce scrie.

O altă părere care merită să fie neapărat reținută este aceea referitoare la rolul individului în creație. După Lajtha, acest rol se reduce la « nașterea variantelor individuale » în cadrul stilului colectiv și al limitelor « în interiorul cărora poate evolua imaginația cîntărețului popular » [5].

Această părere aparține, după cîte se pare, tuturor folcloriștilor maghiari. Ne face să presupunem acest lucru spusele lui Szabolcsi Bence cum că Bartók și Kodály « nu s-au gîndit niciodată să găsească în țărănime pe inventatorii originali ai comorii melodiei populare, deoarece creație, invenție însemnează în domeniul melodiei populare creație conform principiului makam, nașterea variațiilor, interpretarea cu improvizații în cadrul unei forme tradiționale » [6].

Singura obiecție pe care am aduce-o acestor păreri ar fi că se limitează aproape total — ca să nu spunem că se neagă — inventivitatea creatorului popular. Asupra acestui lucru ne vom spune părerea ceva mai departe.

Din confruntarea părerilor de mai sus — care concordă, de altfel, cu rezultatul cercetărilor noastre de pînă acum — rezultă că există anumiți factori care au contribuit și contribuie la evoluția creației muzicii populare. Acești factori sînt:

1. *Contactul cu muzica altor popoare*;
2. *Contactul cu creația muzicală cultă*;
3. *Intrepătrunderea diferitelor stiluri regionale*;
4. *Variația*;
5. *Contaminarea*.

Găsim că o ierarhizare a acestor factori — făcută fie din punct de vedere al importanței pe care o au pentru actul evoluției, fie din cel al vechimii lor — nu-și află rostul în studiul de față. O deosebire, după felul în care fiecare acționează, se impune totuși de la sine: unii dintre acești factori procură — ca să zicem așa — materia primă, în stare mai mult sau mai puțin brută, iar alții o prelucrează sau finisează, făcînd posibilă asimilarea. Avem, prin urmare, factori externi și factori interni. Din categoria întîia fac parte primii trei factori, iar din a doua ultimii doi.

In continuare, îi vom urmări în ordinea în care i-am enunțat.

---

[4] Musique et chanson populaires. (Préface: László Lajtha). Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. (Dossiers de la Coopération Intellectuelle) Paris, 1934, pag. 18—19.

[5] Idem, ibid., pag. 18.

[6] Szabolci Bence. *A melodia története*. Vázlatok a zenei stilus multjából (Istoria melodiei. Schițe din trecutul stilului muzical). Capitolul: *Makám-elv a népi és müvészi zenében*: tipus és változat (Principiul magnam în muzica populară și cultă: tipul și variația). Ed. Cserépfalvi, Budapest (1950) — Citat din traducerea romînească.

https://biblioteca-digitala.ro

1. CONTACTUL CU MUZICA ALTOR POPOARE

Contactul cu muzica altor popoare are drept urmare împrumuturi și influențe reciproce. Acest adevăr, verificat în toate domeniile de activitate, devine pe zi ce trece tot mai mult acceptat și în domeniul creației populare. În deosebi în muzică, a fost un timp — de altfel nu prea îndepărtat — cînd nu se putea vorbi ușor despre asemenea lucruri. Necunoașterea realităților, ca și o mîndrie națională exagerată făceau pe mulți, atît la noi cît și aiurea, să creadă în « puritatea » creației muzicale a poporului căruia aparțineau. De obicei, toți aceștia nu admiteau împrumuturile și influențele *din afară*, dar erau gata oricînd să susțină influențele *în afară*.

Cel care a contribuit în bună măsură la înlăturarea unor asemenea păreri greșite este Béla Bartók. Culegînd și cercetînd, la începutul secolului nostru, atît muzica maghiară cît și pe cea a popoarelor ce se aflau sub stăpînirea fostei monarhii austro-ungare, el și-a putut da seama de realitatea împrumuturilor și influențelor ce au avut loc între muzicile populare: maghiară, romînă, slovacă, ruteană și croată, cum și de importanța acestor împrumuturi pentru evoluția creațiilor muzicale menționate. În publicațiile sale, Bartók semnalează numeroase melodii pe care le-a întîlnit circulînd, sub formă de variante, la două sau chiar mai multe dintre aceste popoare [7].

Pe măsură ce s-au înmulțit cercetările și publicațiile de folclor, pe aceiași măsură a crescut și numărul dovezilor de netăgăduit a întrepătrunderii folclorului popoarelor vecine sau conlocuitoare. La noi, prof. G. Breazul urmărește, în valoroasa-i lucrare « *Patrium Carmen* », o serie de melodii și motive melodice. Unele dintre acestea se bucură — după cum arată — de o circulație foarte întinsă, fiind întîlnite la șase sau chiar opt popoare diferite [8].

O dovadă deosebit de valoroasă a circulației acelorași melodii la popoare ce conviețuiesc de un timp mai îndelungat ne oferă recenta publicație de folclor ceangă-

---

[7] Vezi: *Das ungarische Volkslied*. Berlin, Ungarische Bibliotek, Walter de Gruyter et Cie, 1925, nr.: 12, 19, 21, 16, 28, 35, 45, 50, 52, 140, 143, 183, 184, 196, 269, 271, 280, 290. — *Népzenénk és a szomszéd népek nepzenéje* (= Muzica noastră populară și muzica popoarelor vecine). Somló Béla Könyvkiadó Budapest, nr. 2, 9, 22, 26, 36, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 71, 73. — Exemplele din *Népzenénk* . . . referitoare la muzica maghiară și romînă să se vadă în Bela Bartok, *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*. Adunate și traduse de Const. Brăiloiu. Buc., 1937, pag. 30—49.

[8] Breazul G. — *Patrium Carmen*. Contribuții la studiul muzicii romînești. (« Melos ». Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul I.) Editura « Scrisul Romînesc », Craiova, (1941).

Urmărește melodiile: 1°. — *Un pui zboară și se duce* (Anton Pann, Cîntece de lume, Buc., ESPLA, 1955, pag.232). Originea acestui cîntec este germană, după cum dovedește Werner Dankert în lucrarea sa « Grundriss der Volksliederkunde » (Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin (1939), pag. 115). Melodia se mai găsește, după cum arată, la popoarele: francez, olandez, ceh, polon, suedez și finlandez. La noi a circulat atît prin diferite publicații cît și pe cale orală (pag. 318—329). — 2° — *Cucurus cu frunza sus*. Melodia, pe care A.Z. Idelsohn o consideră de origine romînească, a fost adoptată de imnul sionist « Hatikwa ». Se mai întîlnește la popoarele ceh, armean, ucrainian și sîrb. A apărut în colecția ameriacană «Botsford Collection of Folk Songs, » vol 3 pag. 229. La noi a circulat prin diferite tipărituri (pag. 445—455). Se întîlnește circulînd și pe cale orală. — 3° — *Trandafir frumos* (Colind). Se găsește la sîrbi și germani (sec. XVIII). La noi a circulat și circulă, cu diferite texte atît în tipărituri (pag. 456—8) cît și oral.—4° — *Sîrba popilor* se întîlnește la Greci, sub denumirea de « Ἡ βλάχα » (pag. 458-460). 5° — *Epurele* (Cine naib-a mai văzut). Circulă la sîrbi (pag. 460—461), — 6° — *Brîul* (din « Nunta țărănească », de L.Wiest) se întîlnește deasemenea, la sîrbi. La noi a circulat mult prin diferite tipărituri (vezi: pag. 462—463). De curînd a fost publicat și de « Sovetskaia muzîka », nr. 9/1954, pag. 49.— 7° — *O împăratul cerurilor* (cîntec de Vicleim) se găsește și la slovaci (pag. 464—465).

https://biblioteca-digitala.ro

iesc [9], scoasă de Secția din Cluj a Institutului de Folclor. Din cele 140 melodii pe care le conține publicația, peste 40 sînt melodii împrumutate populației romîne în mijlocul căreia trăiesc ceangăii. În afară de acestea, colecția conține și cîteva melodii, unele de origine cultă iar altele străine — poate chiar maghiară — pe care le întîlnim și la populația romînă.

Schimbul de melodii nu se reduce, după cum se înțelege, numai la cele de cîntec propriu-zis, ci se extinde — în proporții diferite, bineînțeles — și la celelalte genuri. În ceea ce privește jocurile, de exemplu, pot fi auzite deseori la posturile de radio bulgar și jugoslav melodii de jocuri pe care le auzim și la noi. Melodiile de *căzăcească* sau *cazacioc* care circulă la noi sînt asemănătoare cu cele care circulă la ruși, de unde am împrumutat jocul, iar melodiile jocurilor ceangăiești sînt în marea lor majoritate romînești.

Exemplele ar putea fi înmulțite, ne oprim însă aici întru cît considerăm că am adus suficiente dovezi cum că popoarele își împrumută unele altora melodii.

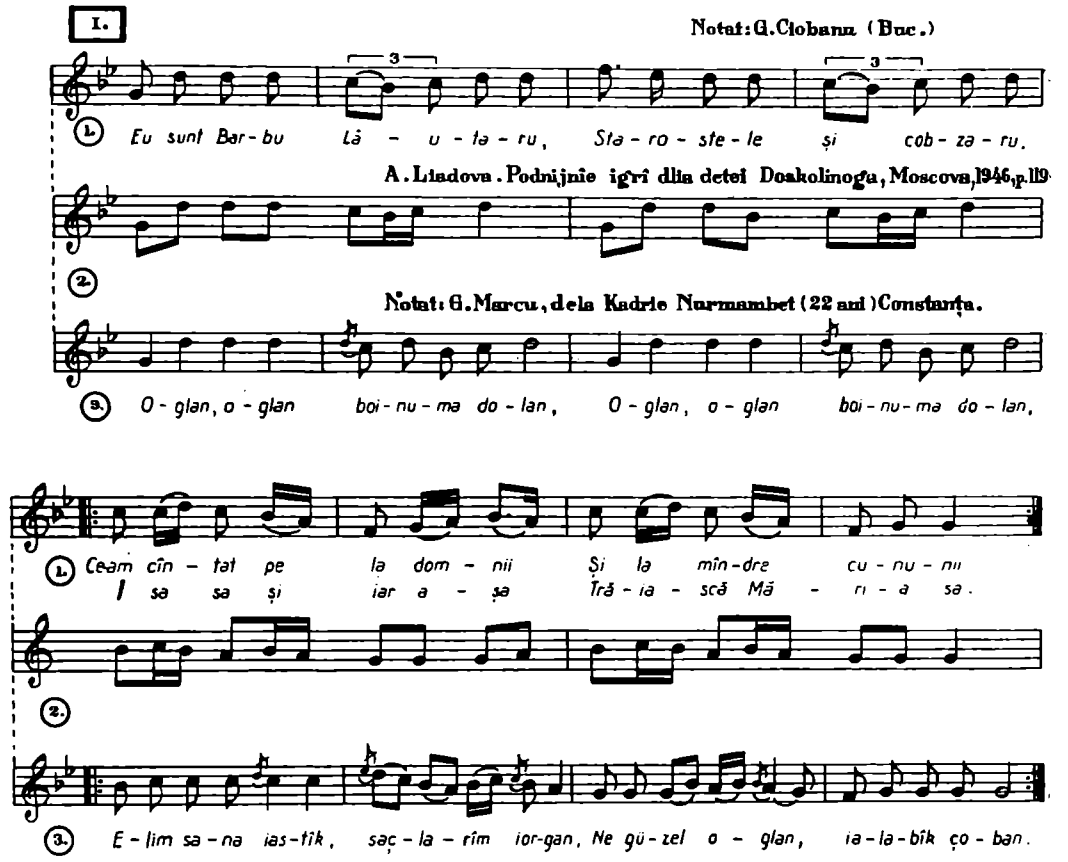
Cercetările de pînă acum dovedesc, totuși, că popoarele nu împrumută — mai ales în ce privește cîntecul propriu-zis — ori ce melodii, ci numai pe cele care îndeplinesc anumite condiții. Bartók afirmă, de exemplu, că populația romînă din jurul secuilor n-a imprumutat de la aceștia decît melodii construite pentru versuri de 7, 8, 10 și 11 silabe [10]. Care este cauza? După cum se știe, creația populară romînească nu folosește decît versuri de 8 și 6 silabe, respectiv de 7 și 5 silabe cînd versurile sînt catalectice. În același timp, creația populară maghiară folosește versuri care pot număra între 6 și 25 silabe, cea bulgară folosește versuri care pot număra între 4 și 16 silabe, iar cea rusă de la 6 la 16 silabe. Cum legătura dintre linia melodică și vers este foarte strînsă, se înțelege că nu se pot împrumuta decît melodii care să poată îmbrăca versul cu care vor circula. După ce a fost preluată, melodia este supusă la o serie de modificări « reclamate — după cum spune același Bartók — de noua ambianță și formă ale diferențelor de limbă » [11], pe lîngă modificările inerente circulației orale, așa încît cu timpul poate deveni atît de schimbată încît nimic să nu mai lase de bănuit că ar fi de origine străină.

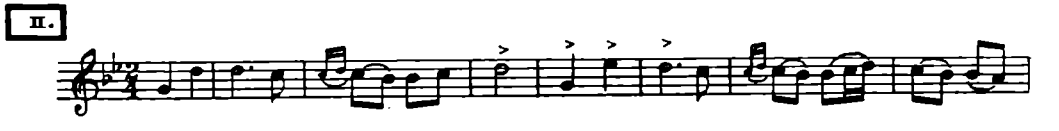
O problemă importantă care se pune cercetătorilor de specialitate este aceea a determinării originii melodiilor care circulă la două sau mai multe popoare. Acest lucru nu este însă de loc ușor. Este drept că în cazul adoptării unor melodii mai lungi decît versul obișnuit — cum ar fi, de exemplu, adoptarea pentru versuri de 8 silabe a unor melodii construite pentru versuri de 10 sau 11 silabe — împrumutul este cel mai adesea evident întrucît are loc, de obicei, prelungirea versului printr-un refren scurt, de două sau trei silabe; greutatea devine însă de netrecut cînd este vorba de melodii care circulă, de o parte și de alta, pe versuri de aceeași lungime și cînd nici nu se face simțită cel puțin una din caracteristicile specifice folclorului de origine. Nu este mai puțin adevărat că se întîlnesc și cazuri — mai rare, ce-i drept — în care poporul adaptează lungimii unui anumit vers melodiile pe care le împrumută și care nu-i corespund. Iată un asemenea exemplu:

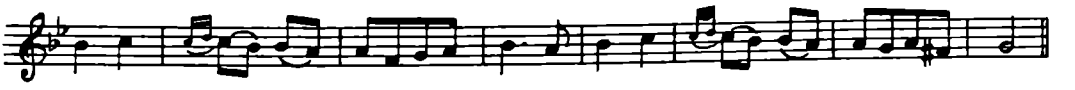
[9] *Moldvai Csángó népdalok és népballadák* (= Cîntece și balade populare ale Ceangăilor din Moldova). Allami Irodalmi és Művészeti Kiadó Bukarest (1954).

[10] Vezi *Sciieri mărunte*, pag. 25, col. 2

[11] Bartók, Béla. *Scritti sulla musica popolare* (Musica e razza pura). (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici. 25). Edizioni scientifiche Einaudi. Torino, 1955, pag. 93.

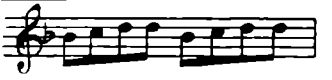
https://biblioteca-digitala.ro

Avem aici trei variante: 1) romînească, 2) rusească și 3) turcească. Variantele romînească și rusească sînt apropiate ca lungime a versului, ambele fiind construite pentru versuri de cîte 7 sau 8 silabe. În același timp, varianta turcească conține versuri eterometrice: 9,9, 11, 10 silabe.

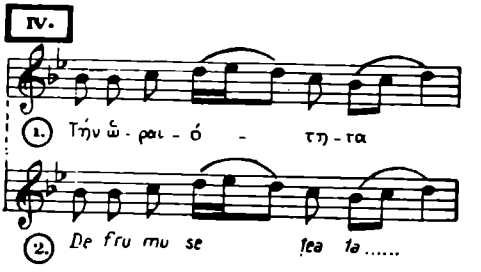
Din cauza folosirii aceluiași metru de către variantele romînă și rusă, la început am înclinat să credem că melodia are origine rusească. Ne bazam presupunerea pe faptul că această melodie a pornit la noi din Moldova, odată cu versurile poetului Vasile Alecsandri, unde au circulat și circulă numeroase melodii — atît populare cît și culte — de origine rusă. Între timp a apărut însă cea de a treia variantă, culeasă de G. Marcu, cercetător al Institutului de Folclor, de la Kadrie Nurmanbet, în vîrsta de 22 ani, o foarte bună păstrătoare și interpretă a vechilor cîntece turcești. Din acest moment, presupunerea noastră primă a început să se clatine, pentru ca în cele din urmă s-o părăsim definitiv, datorită intervenției unei noi variante, intitulată « Meterhanelele » [12].

[12] Wachmann, Ed. « *Barbu Lăutarul* ». Melodii populare romîne. Culese și transcrise de . . . Buc., f.d., p. 5. (nr. 2).

https://biblioteca-digitala.ro

Din toate aceste variante se vede cum fiecare popor în parte și-a adaptat melodia originară — care credem că este cea instrumentală — la versurile respective.

Exemple de adaptare la un anumit vers a unor melodii construite pentru lungimea unui alt vers vom mai întîlni și cînd va fi vorba de contactul cu muzica cultă.

Dar din compararea muzicii noastre populare cu cea a oricăruia dintre popoarele vecine se constată că, în afară de variantele care circulă de o parte și de alta, există numeroase motive (formule) melodice comune. Existența acestora în folclorul muzical a două popoare poate fi pusă, de asemenea, pe seama împrumutului; determinarea originii lor este însă și mai grea decît cea a variantelor, din cauza întinderii lor mici. Următorul motiv, de exemplu,

III.

se întîlnește atît la Romîni cît și la Maghiari. Bartók lasă de înțeles, în una din scrierile sale [13], că acest motiv n-ar circula la Romînii din Ardeal și Banat decît în clasele înalte, că deci ar fi împrumutat de la Maghiari. Adevărul este că — așa cum a arătat și Riegler Dinu [14] — motivul circulă puternic și în lumea țărănească, atît în Ardeal și Banat cît și în celelalte ținuturi. Ceva mai mult, motivul se întîlnește, ca variantă, și în muzica psaltică, la Romîni [15] ca și la Greci [16].

IV.

Avînd în vedere că acest motiv aparține unei podobii — deci unei cîntări ce face parte din categoria poate cea mai bine păstrată de-a lungul secolelor din întreaga muzică bizantină—se pot emite două ipoteze asupra proveniență lui la popoarele romîn și maghiar:

a) A luat naștere la Bizantini, iar de la aceștia a trecut la Romîni și Maghiari;

b) A luat naștere, în mod cu totul independent, atît la unii cît și la ceilalți.

Cei mai mulți vor înclina, probabil, să creadă prima ipoteză ca fiind cea mai verosimilă. În ceea ce ne privește, considerăm și a doua ipoteză la fel de verosimilă.

---

[13] Vezi: *Das ungarische Volkslied*, pag. 27, nota 2.

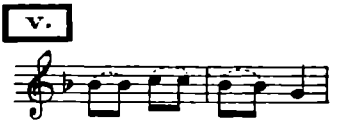
[14] Riegler-Dinu, Dr. Emil. «*Das rumänische Volkslied*». Berlin, Verlag Walter de Gruyter et C[ie], 1940, pag. 65—66.

[15] Pann, Anton. *Noul Anastasimatar*. Buc., 1854, pag. 90.

[16] — 'Αναστασιματάριον ἀργόν και σύντομον, Μελοποιηθὲν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καὶ ἤδη ἐπεδιορθωθὲν μετὰ προσθήκης παρὰ 'Ιωάννου Λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης 'Εκκλησίας. Νῦν τὸ τέταρτον εἰς τύπον ἐκδοθὲν παρᾶ τοῦ αὐτοῦ 'Ιωάννου Λαμπαδαρίου . . . (Anastasimatar dezvoltat și prescurtat. Alcătuit de Petru Lampadarie din Peloponez, și revăzut cu adăugiri de Ioan Lampadarie al bisericii mari a lui Cristos. Acum editat în volum a patra oară de același Ioan Lampadarie . . .). Constantenopol, 1846, pag. 128.

https://biblioteca-digitala.ro

Există, într-adevăr, în creația muzicală populară unele motive atît de simple încît se acceptă în general că au putut lua naștere în locuri diferite în mod cu totul independent. Dintre acestea, amintim în primul rînd formulele melodice care stau la baza celor mai multe cîntece și jocuri de copii, ca și unele dintre cele ce stau la baza unor cîntece magice. sau cu substrat magic. Următoarea formulă melodică,

de exemplu,

poate fi întîlnită identic folosită, între altele,

în cîntecele copiilor din Romînia, Franța [17], Germania [18], Ungaria [19] etc.

Presupunem că așa cum a putut lua naștere, în mod independent, formula melodică de mai sus, au putut lua naștere și alte formule, printre care și cea despre care am vorbit. Construirea ei pe un fragment tricordic ne îndreptățește să facem această presupunere.

Am insistat asupra existenței acestor motive melodice întru cît am constatat în cîntecul popular romînesc că toate formulele melodice folosite în cîntecele și jocurile de copii, ca și cele folosite în vechile cîntece magice, se întîlnesc și în cîntecele oamenilor mari, în mai toate genurile. Ele pot fi urmărite pînă în cele mai recente creații muzicale populare. Ori, existența acestor formule melodice — ca și a altora mai dezvoltate, adoptate sau create de-a lungul dezvoltării unui popor — alături de existența unor tipuri modale mai mult sau mai puțin asemănătoare; alături de folosirea aceluiași metru popular, sau a unuia apropiat, ș.a.m.d., a înlesnit schimbul de melodii între popoare, apoi asimilarea acestora, ajungîndu-se — cum spune Bartók — la « îmbogățirea materialului folcloric muzical » [20] al comunităților ce au venit și vin în contact.

În creația muzicală populară a diferitelor națiuni se întîlnesc, desigur, și unele *particularități structurale*, cum ar fi pe de o parte *crearea pe baza sistemului permutării*, caracteristic unei părți din muzica maghiară dar nu și celei romînești, iar pe de altă parte *cadența frigică*, *cezura principală pe VII*, *refrenul*, etc., proprii creației romînești dar nu și celei maghiare. În general, cîntecele care posedă asemenea caracteristici nu pătrund decît foarte greu la popoarele care nu le au, sau chiar dacă pătrund, sînt adaptate mai curînd sau mai tîrziu tiparelor specifice. Contactul îndelungat dintre națiuni diferite face, totuși, să se adopte și asemenea caracteristici. Aceasta ne duce la a spune că, în afară de *împrumut*, există și *influența* propriu-zisă. Trecem în rîndul influențelor — în afară de sistemul permutării, pe care-l întîlnim în unele cîntece romînești din Ardeal, de cadența frigică, cezura principală pe VII și refren, pe care le întîlnim și la maghiarii din Ardeal, dar mai ales la Ceangăi —

[17] Rossat, Arthur. *Rondes enfantines, berceuses, jeux et empras en patois jurassien*. Reccueillis par . . . (Sonderabdruck aus der Festschrift zum XIV. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Zürich, Druck von Zürcher und Furrer, 1910, pag. 231 (nr. 12).

[18] Kühn, Maria. *Alte deutsche Kinderlieder*, Reime, Scherze und Singspiele zum Teil mit Melodien. Ausgewählt von . . . [« Macht auf das Tor! »]. Karl Robert Langewische, Verlag, Königstein im Taunus und Leipzig (1897), pag. 145 (nr. 30).

[19] *Gyermekjátékok* (Jocuri de copii) (A magyar népzene tára. A magyar tudományos Akadémia meg bizásából. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. I.). Budapest, 1951, nr. 222.

[20] Vezi: *Scritti sulla musica popolare* . . ., pag. 95.

https://biblioteca-digitala.ro

așa numitul *ritm punctat* maramureșan [21], ca și adoptarea anumitor moduri cromatice, specific orientale, care prin lăutari au trecut și în muzica țărănească din Oltenia, Muntenia și Moldova.

În cele de pînă acum nu am făcut decît să schițăm problema contactului dintre creațiile muzicale ale diferitelor popoare. Care au fost, în decursul timpului, urmările acestui contact? Ne spune Bartók: « o conturare de stiluri noi » [22] și « o imensă, complexă, nemaiauzită bogăție de melodii și de tipuri melodice » [23].

Dacă pentru timpurile mai îndepărtate contactul dintre popoare ar putea fi socotit ca cel mai important factor extern care a ajutat la dezvoltarea și îmbogățirea creației muzicale populare, pe măsură ce a luat naștere și s-a dezvoltat în sînul fiecărui popor o creație cultă proprie, pe aceeași măsură și-a făcut apariția un nou factor care s-a alăturat primului. Despre acest factor va fi vorba mai departe.

2. CONTACTUL CU CREAȚIA MUZICALĂ CULTĂ

Problema împrumutului și influenței muzicii culte asupra celei populare romînești nu se pune la fel pentru întreaga țară, deoarece nici condițiile istorice de dezvoltare n-au fost aceleași peste tot. Într-adevăr, în timp ce fostele Principate Romîne au stat sute de ani în șir sub stăpînirea otomană, adăpîndu-se în tot acest timp de la cultura muzicală orientală, provinciile de peste Carpați, care au stat pînă în anul 1918 sub stăpînirea austro-ungară, s-au adăpat dela cultura muzicală occidentală. Influența muzicii orientale — cel puțin a muzicii psaltice din secolele XVII și XVIII care are numeroase afinități cu muzica turco-arabă — este atestată și în Ardealul de Sud încă din sec. XVIII, dacă nu de mai înainte. Aceasta se explică prin faptul că în Ardeal își găseau refugiul, de teama Turcilor, numeroși domnitori și boieri din Muntenia.

Cu toate că de prin sec. al XVIII-lea — în Ardeal poate mai devreme — se poate afirma că n-a existat nici o afinitate între cultura muzicală a claselor stăpînitoare și cea a masei țărănești, și ca urmare s-ar putea aștepta cineva să nu existe nici influența primei asupra celei din urmă, această influență există totuși Ea este mai evidentă în fostele Principate Romîne unde, datorită lăutarilor, — prin mijlocirea cărora vehiculau creațiile culte de pe vremuri, — au pătruns în cîntecul țărănesc anumite moduri cromatice specific orientale [24]. Existența acestei creații și influența ei asupra muzicii țărănești ne este confirmată pe de o parte de pătrunderea prin lăutari a creațiilor culte ale lui Văcărescu și Conachi în poezia populară, iar pe de altă parte de existența așa numitelor « cîntece de mahala ». În aceste cîntece a supraviețuit vechiul stil oriental, după cum dovedesc cromatismele, modulațiile,

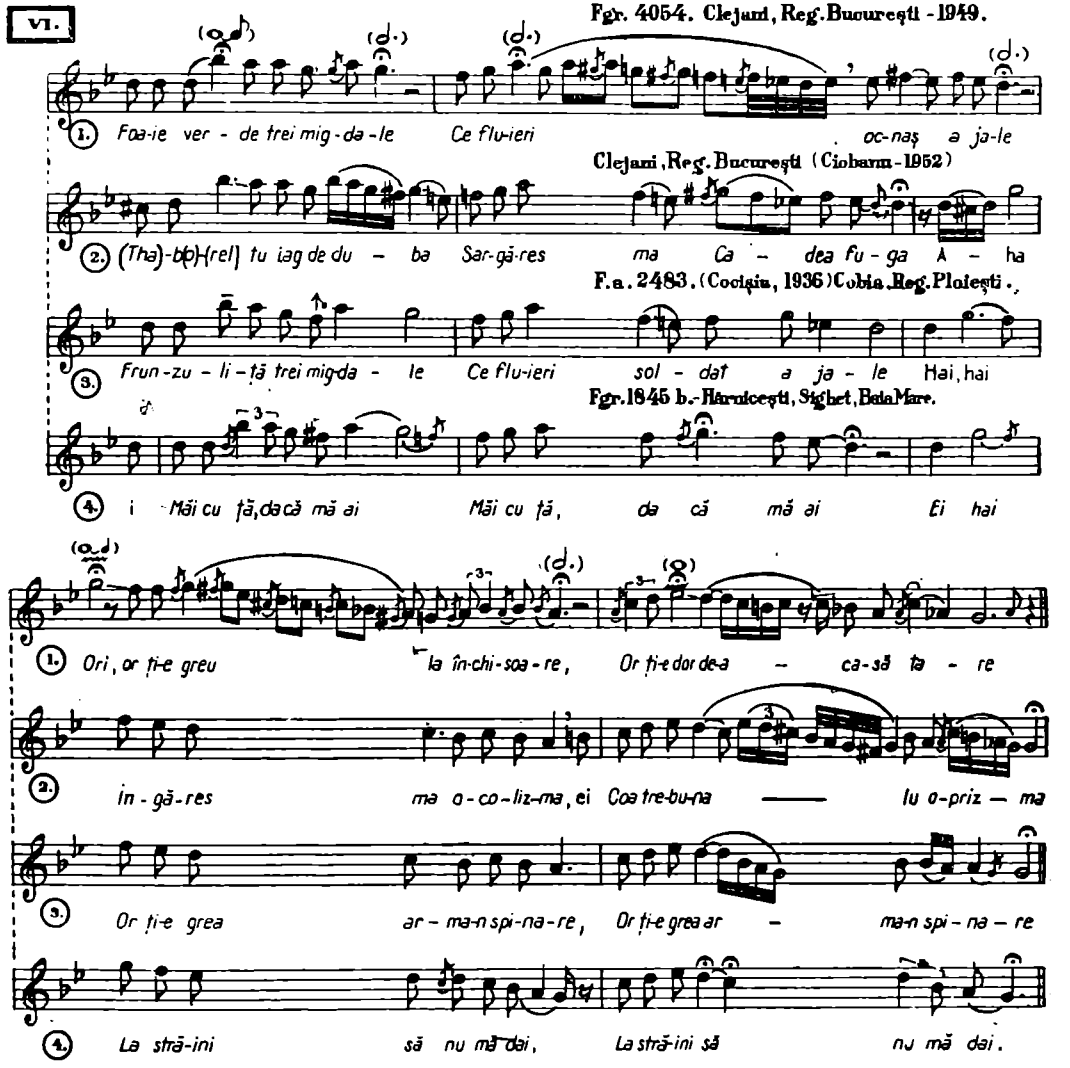
[21] Trecem în rîndul influențelor ritmul punctat maramureșan deoarece socotim că s-a ajuns la el prin simpla imitare. Intr-adevăr, de la ritmurile: *pătrime-optime+optime-pătrime* și *optime-pătrime+pătrime-optime*, care se întîlnesc frecvent în Maramureș și împrejurimi, precum și în colinde mai peste tot, pînă la ritmurile: *pătrime punctată-optime+optime-pătrime punctată* și *optime-pătrime punctată+pătrime punctată-optime*, nu este decît un pas. Subliniem că nu pot fi considerate ca influență decît ritmurile punctate de mai sus, celelalte posibilități de combinare a celulelor ritmice: *optime-pătrime cu punct* și *pătrime cu punct-optime* găsindu-se pe întreg cuprinsul țării.

[22] Vezi: *Scritti sulla muzica popolare* . . . pag. 94.

[23] Ibidem pag. 95

[24] Această influență a putut pătrunde și prin muzica turcească, pe care în orașele de reședință o cîntau meterhanelele iar prin tîrguri și bîlciuri tot felul de muzicanți, dintre care mulți erau turci. De altfel, între această muzică și cea cultă de pe atunci nu erau deosebiri prea mari, creația cultă ne făcînd altceva decît să imite cîntecele grecești și turcești care erau la modă.

https://biblioteca-digitala.ro

ornamentații și felul de interpretare, toate tipic orientale. Unele dintre aceste « cîntece de mahala », păstrate în deosebi de lumea țigănească,[25] au pătruns prin lăutari, uneori prin armată, în muzica țărănească și se bucură de o circulație foarte mare. Iată un asemenea exemplu:

După cum se vede din ultimile două variante, melodia a fost desbrăcată de caracterul ei oriental, ne mai lăsînd nimic de bănuit în ceea ce privește originea sa. Ceea ce s-a întîmplat cu această melodie trebuie să se fi întîmplat cu multe altele.

Influența orientală a dăinuit în Muntenia și Moldova pînă către anul 1850. Cu începere din jurul acestei date se face tot mai mult simțită cultura muzicală

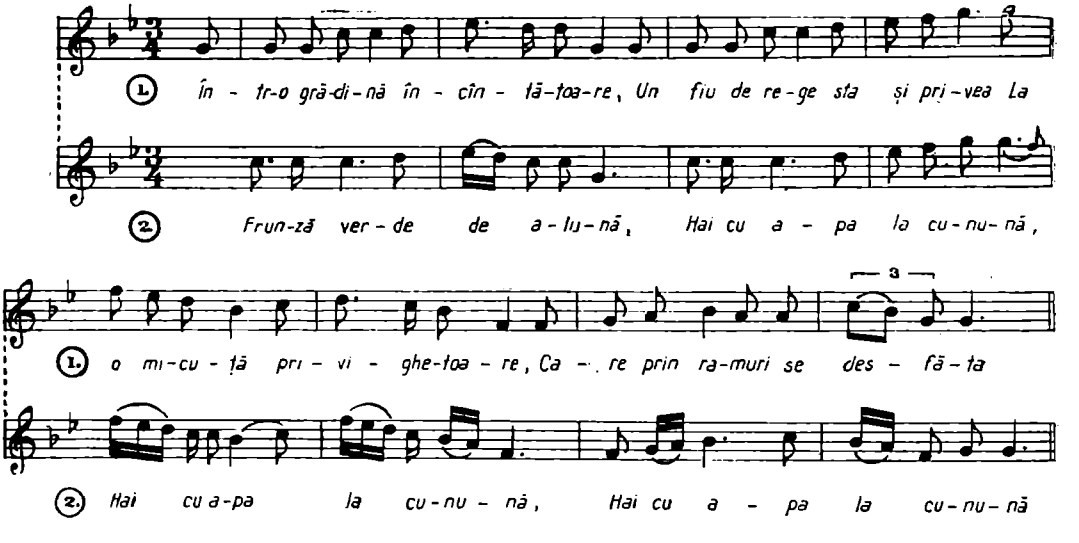
[25] În general, aceste cîntece sînt cîntate cu cuvinte romînești, dar unele sînt cîntate și cu cuvinte țigănești. De remarcat că între « cîntecele de mahala » și cîntecele țigănești pe care le-am culeș pînă acum de la diferiți țigani de țară — despre care nu se poate spune că n-au venit în contact cu orașul — există o deosebire categorică de stil. Tocmai această deosebire ne-a dat deslegarea originii stilului « cîntecelor de mahala ».

https://biblioteca-digitala.ro

occidentală, ale cărei începuturi ar putea fi împinse pînă către începutul secolului al XIX-lea. Într-adevăr după cum se spune, pe la 1810 se cîntau în București « cantonetele iacobine din Paris » [26]. Cîțiva ani mai tîrziu, fetele învățau să cînte « din ghitară marșul lui Napoleon și din gură pe Șeine — Minca » [27]. Aceste date, ca și altele ce se mai găsesc consemnate prin diferite publicații vorbesc totuși numai de începuturi. Înfluența occidentală se face mai puternic simțită — cel puțin la orașe — de-abia către anul 1850. Acest lucru ne este dovedit pe de o parte de afirmația lui Alecsandri cum că în jurul acestei date năpădiseră la noi o mulțime de arii străine [28], iar pe de altă parte de numeroase cîntece din cele publicate de Anton Pann [29].

După anul 1860 — ca urmare, mai ales, a înființării Conservatoarelor din Iași și București — încep să apară tot mai multe cîntece de largă circulație, cum sînt romanțele și unele creații orășenești. Datorită lăutarilor, aceste creații se răspîndesc pe o arie foarte întinsă, trecînd vechile granițe ale țării romînești, după cum dovedesc unele exemple ce vor urma. Cum foarte multe romanțe erau, ca și creațiile orășenești, pe versuri în metru popular sau apropiat acestuia, unele dintre ele au fost pur și simplu integrate cîntecului popular, dar altele și-au păstrat forma și stilul lor propriu, continuînd să circule în lumea țărănească, mai ales în Moldova. Să vedem cîteva exemple de romanțe integrate cîntecului popular țărănesc.

În vara anului 1952, am cules și notat de la lăutarul Iancu Moldoveanu, de 52 ani, din comuna Clejani, reg. București, o romanță [30] ce s-a bucurat de mare

VII.

[26] Poslușnicu, Mihail Gr. — Istoria Muzicei la Romini, Buc., 1928 pag. 132.
[27] Ghica, I. Scrisori alese (Din vremea lui Garagea). ESPLA, Buc. (1950), pag. 67.
[28] cf. G. Breazul, *Patrium Carmen*, pag. 442.
[29] Vezi: A. Pann. *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. ESPLA, Buc. (1955), cîntecele nr. 107—188.
[30] Versurile romanței sînt de G.Sion (vezi: « O sută une fabule » de... Brașov, Ciurcu, 1892, pag. 21). Melodia a doua a fost culeasă de Ilarion Cocișiu în Com. Intregalde-Ghioncani, și am luat-o din studiul acestuia intitulat: « Cîntecul de seceriș » (în manuscris).

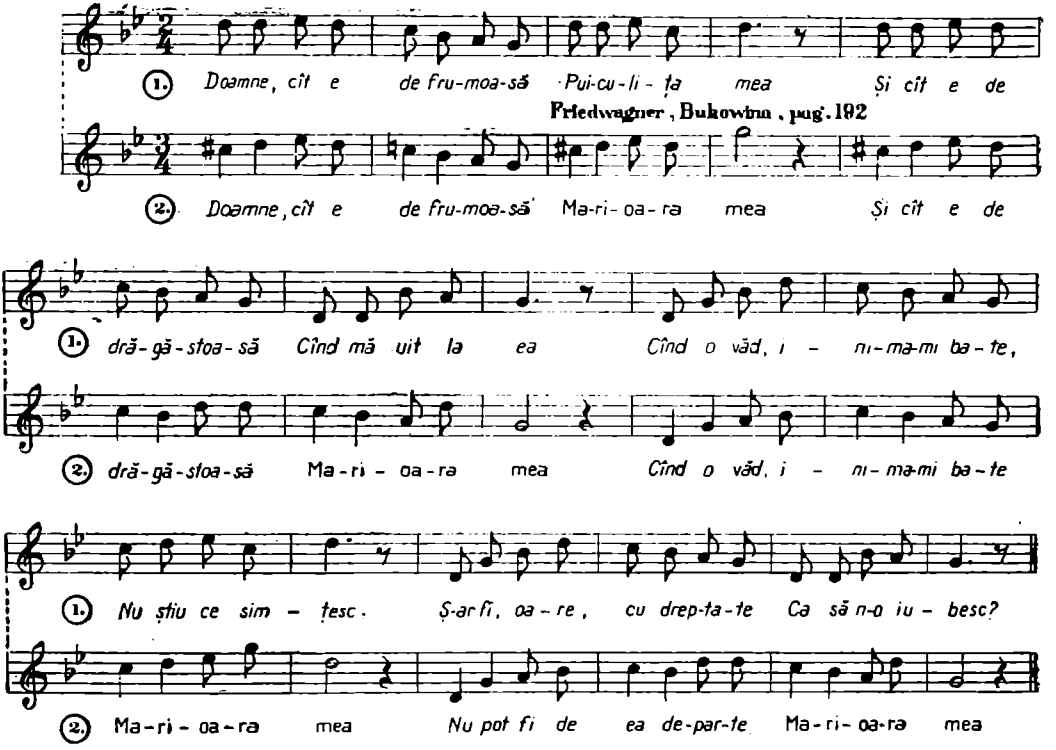
https://biblioteca-digitala.ro

circulație înainte vreme. Dăm melodia acestei romanțe alături cu melodia unui cîntec ritual de seceră din reg. Cluj (Vezi ex. VII.)

Înrudirea acestor două melodii este de nediscutat. Romanța, ajunsă în popor, a fost modificată în așa fel încît să poată îmbrăca versul popular de opt silabe, în loc de zece și nouă silabe cum avea înainte. S-a păstrat aceeași măsură de $\frac{3}{4}$

În afară de modificările ritmice — destul de mici, de altfel — melodia a căpătat anumite mersuri melodice caracteristice cîntecului popular din regiunea de unde a fost cules.

Să vedem un alt exemplu, și anume o romanță scrisă de Teodor Georgescu [31], cel mai însemnat compozitor de romanțe cu mare circulație din a doua jumătate a secolului trecut, alături de un cîntec cules de Al. Voevidca [32], în anul 1908, de la un lăutar din Suceava.

VIII.

Privite cu atenție, cele două variante se deosebesc prea puțin între ele. Varianta a doua a suferit totuși unele transformări, și anume: ritmul a fost schimbat din $\frac{2}{4}$

[31] Vezi: Vulpian, D. Muzica Populară. *Romanțe*, voce și piano, vol. III, pag. 38 (nr. 88).

[32] Vezi: Friedwagner, M. *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina.* 1 Band, Liebeslieder. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg, 1940, pag. 192. Melodia a circulat și în lumea școlărească cu cuvintele: « Mult e dulce și frumoasă limba ce vorbim », scrise de G. Sion.

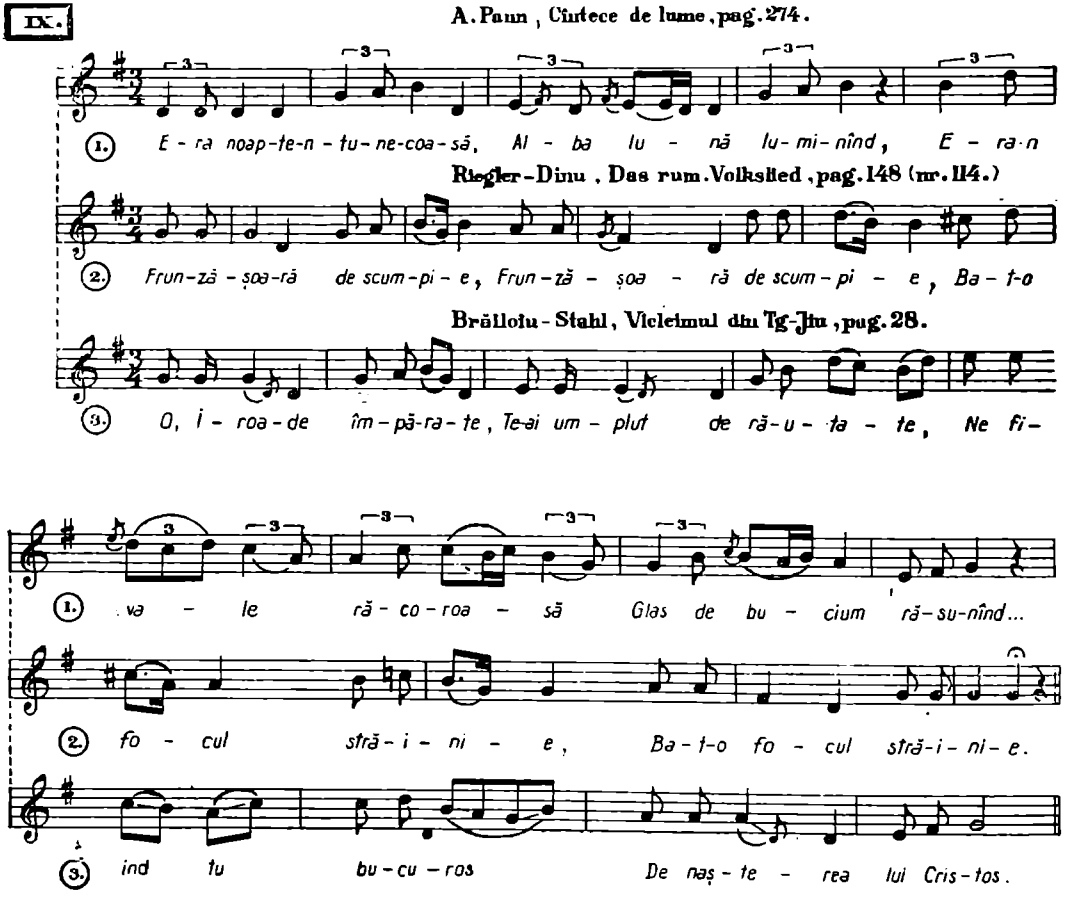
https://biblioteca-digitala.ro

în $\frac{3}{4}$, prin transformarea celor patru optimi, din care sînt alcătuite de obicei măsurile, în *pătrime + pătrime + optime + optime*, deci într-un ionic major, formulă ritmică destul de des întîlnită în Moldova. În afară de aceasta, întrucît în cîntecul popular romînesc nu se întîlnește decît întîmplător amestecul de versuri de 8 silabe cu versuri de 6 sau 5 silabe, iar în romanța lui T. Georgescu alternează versurile de 8 cu cele de 5 silabe, toate versurile de 5 silabe au fost înlocuite printr-un refren unic de lungime corespunzătoare: *Marioara mea*.

Fenomenul înlocuirii prin refren a versurilor mai scurte se constată atît în trecut cît și aproape de zilele noastre. De altfel, se pare că aceasta este soarta tuturor creațiilor culte pe versuri eterometrice cînd sînt integrate în cîntecul popular romînesc. Ceva asemănător se întîmplă și cu cîntecele străine pe versuri mai lungi decît cele romînești care sînt preluate, cu singura deosebire că nu sînt transformate în refren — după cum am mai menționat — decît silabele supranumerare.

Uneori, romanța — căreia nu i s-au adus modificări melodice prea însemnate — începe să vehiculeze un text liric popular, sau chiar unul de Vicleim, cum se vede în exemplul următor:

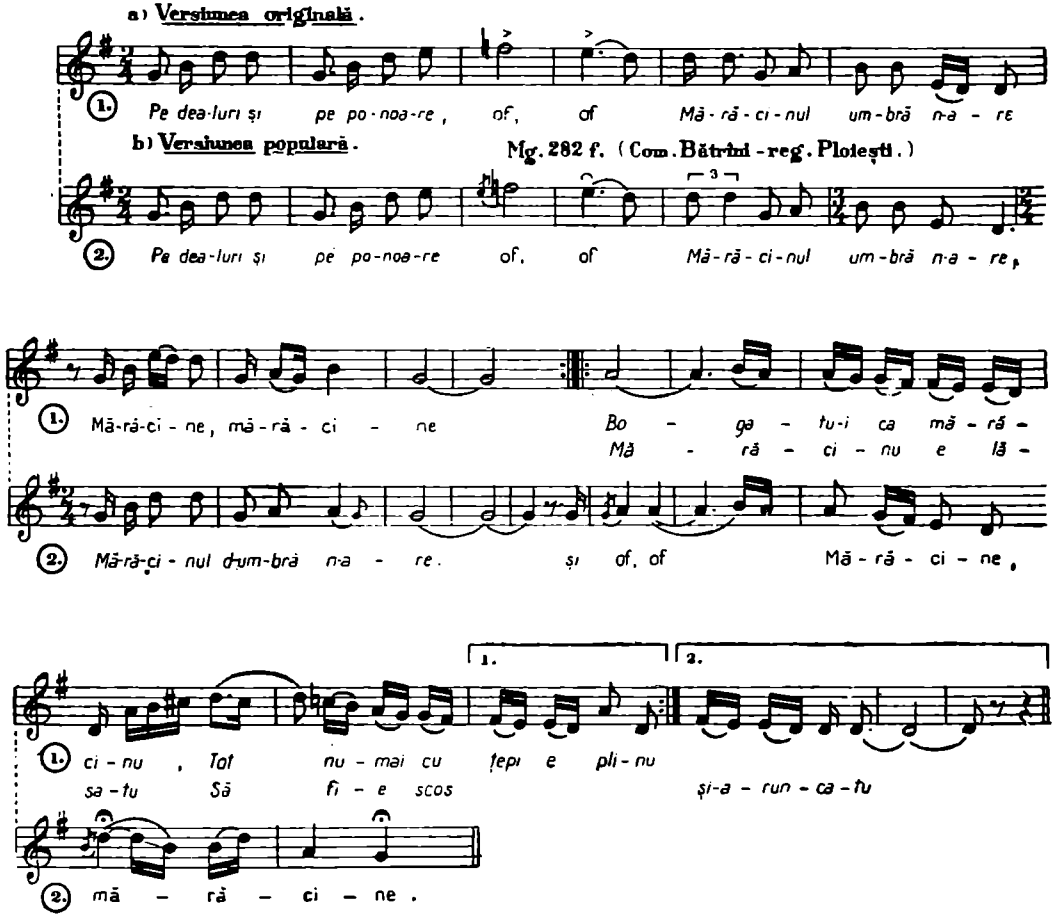
IX.



https://biblioteca-digitala.ro

Toate cele trei exemple pe care le-am văzut pînă acum sînt creații din a doua jumătate a secolului trecut, cea mai veche fiind desigur a lui Anton Pann. Întîlnim însă și în zilele noastre melodii culte preluate de popor. Ca exemplu tipic putem da cîntecul Mărăcinul, de I. Dumitrescu. Iată-l așa cum a fost creat cît și cum a fost integrat în repertoriul popular:

X.

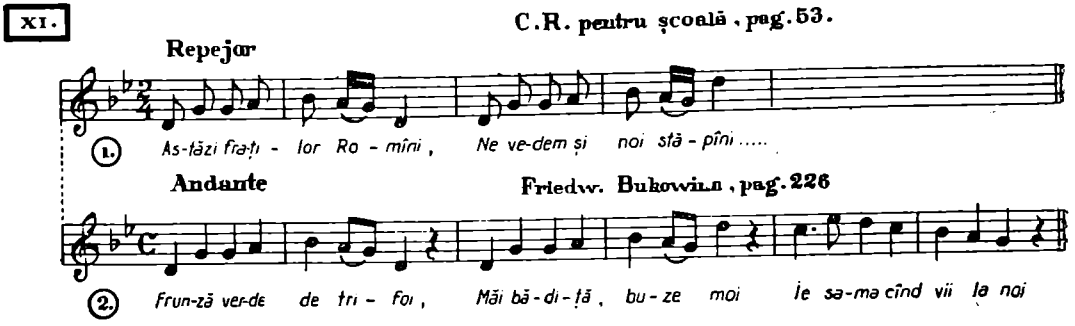
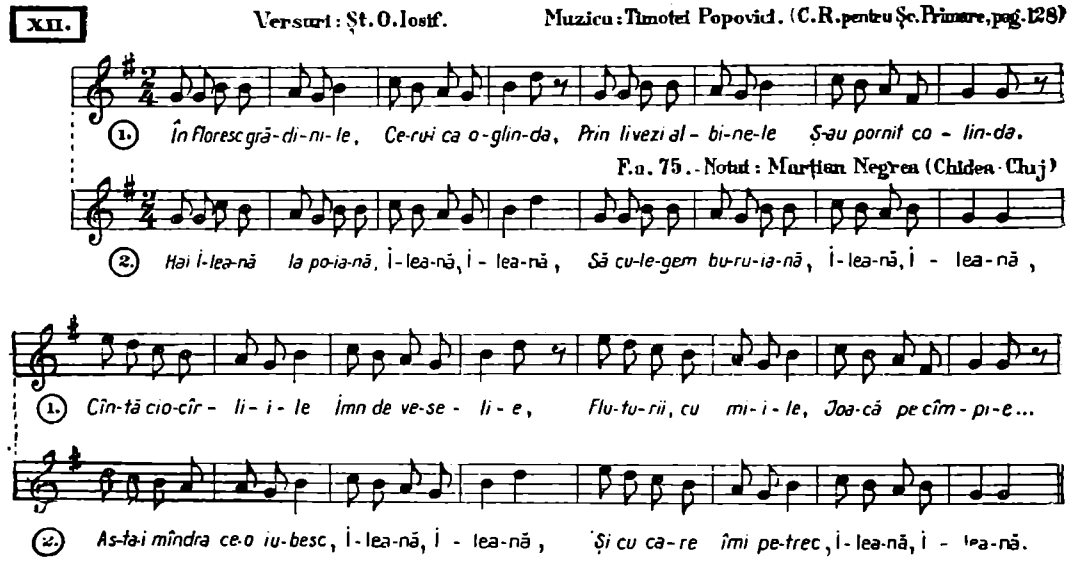


După cum se vede, prima parte a melodiei originale a fost preluată aproape întocmai, pe cînd refrenul a fost scurtat. De ce a fost preluată prima parte aproape întocmai? Pentru că versul este construit absolut în metru popular, iar melodia, pe lîngă faptul că este construită pe măsura acestui vers, se bazează în întregime pe ritm și formule melodice frecvent întîlnite în cîntecul popular.

Pentru ce nu a fost acceptat întocmai refrenul, ci a fost modificat și scurtat? Din cauză că în regiunea Ploești, de unde a fost cules, nu se obișnuiesc refrenuri lungi. N-ar fi exclus ca în Banat, unde întîlnim uneori refrenuri mult mai lungi decît cupletul, să prindă așa cum a fost creat.

https://biblioteca-digitala.ro

Împrumuturile din creația cultă nu se reduc numai la domeniile romanță și cîntec în stil popular, ci se extind și la marșuri și cîntece patriotice, ca și la cîntecele de școală, după cum se poate vedea din exemplele ce urmează.

A. — *Cîntec patriotic*:

B. — *Cîntec de școală*:

În primul caz s-au luat numai primele două rînduri melodice din cele opt pe care le are, la un loc cu refrenul, cîntecul patriotic, încheindu-se cu un al treilea rînd melodic care nu mai are nici o legătură cu prima melodie.

Nici în al doilea caz melodia nu este preluată în întregime, deoarece originalul continuă cu primele două rînduri melodice și încheie cu ultimele două; deci, sînt eliminate în total patru rînduri melodice. Rațiunea? Cîntecul popular romînesc nu cunoaște forme atît de lungi. În afară de această scurtare, s-a produs și de data aceasta fenomenul înlocuirii versurilor mai scurte — poezia este alcătuită din alternarea versurilor de 7 și de 6 silabe — prin refrenul: *Ileană, Ileană.*

https://biblioteca-digitala.ro

O altă categorie de cîntece de origine cultă care a pătruns în cîntecul țărănesc, în deosebi în Moldova, este aceea a cupletelor de revistă. Acestea pot fi întîlnite uneori circulînd chiar cu textul original, în deosebi cînd conținutul lor este satiric. Răspîndirea destul de mare a multora din ele se datorește publicării lor în diferite broșuri cu tot felul de cîntece. Aceste broșuri se ofereau spre cumpărare, pînă după 1930, atît pe străzi, cît și prin piețe și tîrguri.

În ceea ce privește influența propiu-zisă a muzicii culte asupra cîntecului popular este, ca și în cazul muzicii altor popoare, greu de prins din cauză că adesea constă numai din sugerarea modificării unor elemente melodice sau ritmice existente, sau privește numai felul de îmbinare a acestora. La un moment dat pot pătrunde în cîntecul popular chiar fragmente, mai mari sau mai mici, dintr-un cîntec cult, dar sezisarea lor nu este de loc ușoară, deoarece îmbinarea cu celelalte elemente melodice și ritmice regionale o face, de cele mai multe ori, de nerecunoscut.

Dar dacă este riscant să spui că cutare element melodic sau ritmic este sigur de origine cultă, sau a fost modificat sub influența acesteia, nu este mai puțin adevărat că, încetul cu încetul, consecințele acestei influențe devin cu totul evidente pentru oricine. Spunînd acest lucru, ne gîndim la cîntecele populare denumite « moderne », care au stilul lor aparte și care sînt atît de viguroase încît sînt pe cale să înlocuiască, în unele regiuni, cîntecele vechiului stil.

Acest stil modern — menționat la noi, pentru prima oară, după cum am văzut, de Const. Brăiloiu [33] — care se caracterizează prin marea lui accesibilitate, pare să nu urce mai sus de jumătatea secolului al XIX-lea. În colecțiile apărute în jurul anului 1850—în deosebi la Anton Pann și Wachmann—se întîlnesc unele melodii care se bucură de calitatea menționată mai sus; acestea sînt însă destul de puține. Pentru a se ajunge la stilul « modern », așa cum se conturase către anul 1930, a fost nevoie de peste o jumătate de secol de influență a creației culte, ca și a cîntecelor orășenești care au fost în mare înflorire cu începere de la sfîrșitul secolului trecut.

Numai aceste influențe nu ne lămuresc totuși de ce acest cîntec modern, atît de viguros, s-a dezvoltat mai ales în regiunea subcarpatică a Munteniei, așa cum se socotește de către specialiști. Pentru a înțelege acest lucru, să vedem cel de al treilea factor care a contribuit și contribuie la evoluția cîntecului nostru popular.

3. — INTREPĂTRUNDEREA DIFERITELOR STILURI REGIONALE

Condițiile istorice de dezvoltare, care au fost deosebite pentru diferite ținuturi locuite de Romîni, au dus la conturarea unui număr destul de mare de stiluri muzicale regionale [34], avînd fiecare anumite trăsături proprii. Dintre acestea, menționăm stilurile: maramureșan, năsăudean, bihorean, sud-ardelean, bănățean, olte-

[33] Vezi la început.

[34] Ceea ce noi numim stiluri, Bartók a numit « dialecte ». Denumirea de « dialecte » a fost folosită, deasemenea, de Constantin Brăiloiu (vezi: *La musique populaire roumaine*. Extrait de *La revue musicale*, No. special: « La musique dans les pays latins » Fevrier-Mars 1940, pag.7) și de Ilarion Cocișiu [*Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare* (Schiță monografică). In « Monografia jud. Tîrnava Mare. Tip. Miron Negru, Sighișoara, f. d. pag. 393, 414—415]. Noi înșine am folosit aceeași denumire în studiul publicat în Muzica (vezi: Muzica, Nr. 4—5 1956, pag. 38, col. 1—2). Am renunțat la această denumire pentru considerentele ce se vor vedea mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro

nesc, muntenesc și moldovenesc. Pentru multe dintre acestea s-ar putea vorbi de substiluri.

Trăsăturile distinctive ale unora dintre stilurile ardelene l-au izbit atît de mult pe Bartók în cît a putut să spună: « Este locul să stăruim asupra deosebirii extraordinare dintre vechiul și noul dialect maramureșan și cel de sud: s-ar părea să avem în fața noastră materialul muzical popular a trei popoare cu totul străine unul de altul și nici măcar învecinate. Deosebiri atît de adînci nu s-ar putea înțelege, dacă nu ar fi neîndoios că vechiul stil maramureșan, hora lungă, este împrumutat dela Ucrainieni. Asemenea și în muzica maramureșană de stil nou, am putut dovedi, de nu împrumuturi, cel puțin înrîuriri străine. Așa fiind, în starea de azi a cercetărilor, dialectul de sud este acela care trebuie privit ca adevăratul dialect muzical popular romînesc [35] ».

Nu este locul să discutăm aici pe larg justețea afirmațiilor lui Bartók, nu ne putem opri totuși să spunem că el n-a putut ajunge la aceste concluzii decît făcînd abstracție de întrepătrunderea dintre cîntecele propriu-zise, pe care le-a cercetat, și celelalte genuri ale creației muzicale populare romînești din regiunile respective. În afară de aceasta, Bartók a luat în considerație mai mult influențele din afară, nu și legătura cu creația celorlalte ținuturi romînești. Însfîrșit, pune în discuție și compară cîntece care aparțin la genuri cu totul diferite, cum sînt pe de o parte *horele lungi* maramureșene, care aparțin genului doină, iar pe de altă parte cîntecele așa numitului « stil nou » maramureșan. Ulterior el a revenit asupra părerii pe care o avea în legătură cu originea *horei lungi* [36]. Sîntem convinși că dacă ar fi trăit și ar fi cunoscut mai în adînc întregul cîntec popular romînesc, ar fi revenit și asupra multora dintre celelalte păreri.

Cercetările făcute pînă acum dovedesc că, pe deasupra tuturor deosebirilor de stil regionale, există o puternică unitate a întregii noastre creații muzicale populare. Această unitate se datorește folosirii în proporție de peste 95 %, a aceluiași metru (versul de 8 silabe), legăturii dintre structura acestui vers și linia melodică, precum și întrepătrunderii cîntecului propriu-zis cu genurile care dovedesc a fi dintre cele mai vechi și mai unitare pe întreg cuprinsul țării, cum este, între altele, genul colindă.

În afară de cele de mai sus, trebuie să luăm în considerație neapărat și legătura continuă dintre cîntecele diferitelor ținuturi locuite de Romîni. Această legătură a existat întotdeauna — după cum dovedește circulația mare, pe întreg cuprinsul țării, a unui număr important de variante poetice și muzicale — și s-a făcut în timpuri diferite pe căi diferite. Astfel, în timpurile mai vechi, melodiile au circulat pe calea transhumanței, a refugierilor, colonizărilor și a lăutarilor, iară în timpurile mai noi au intervenit: școala, tiparul și armata. Se înțelege că circulația datorită refugierilor a durat pînă la sfîrșitul primului război mondial, pe cînd cea prin lăutari, școală, tipar și armată dăinuiesc, alături de mijloacele moderne — cum sînt radioul și patefonul — pînă în zilele noastre.

Din cauza acestui contact permanent dintre cîntecele diferitelor ținuturi — ca de altfel și a celorlalte cauze menționate — nu se poate vorbi nici pentru astăzi și, după cum socotim, nici pentru trecut de existența vreunui stil regional care să se deosebească total de celelalte. Fiecare stil în parte se caracterizează prin preferința

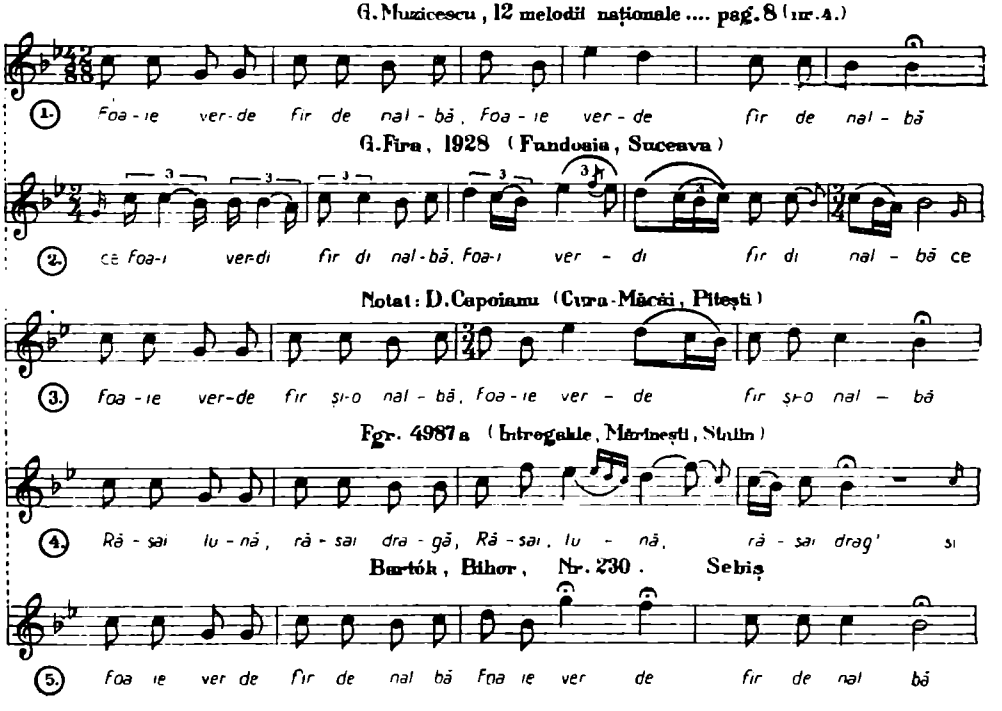
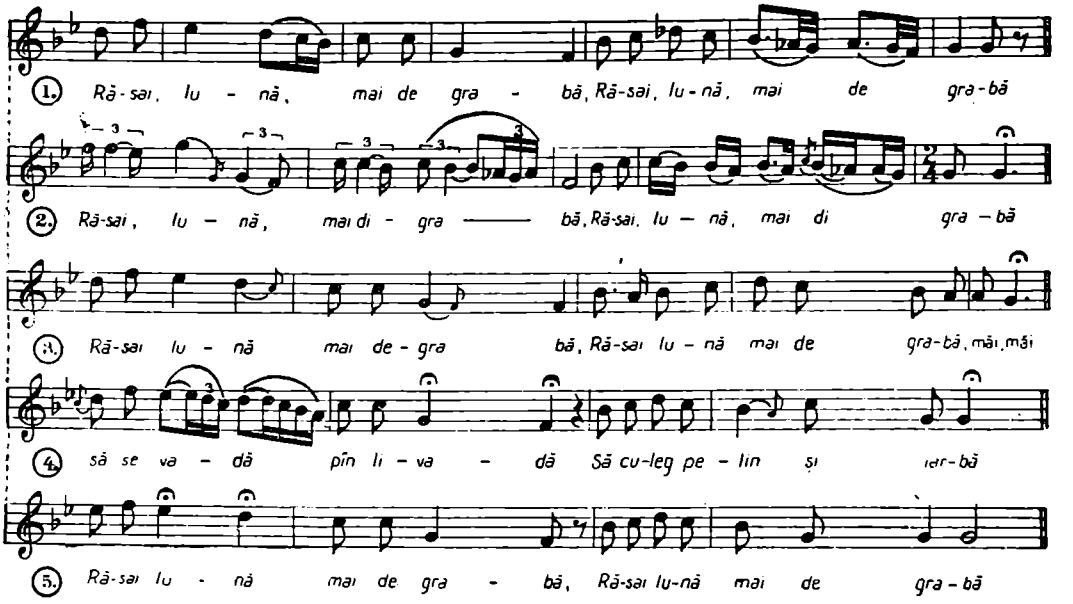
[35] Vezi: *Scrieri mărunte*, pag. 53.
[36] Ibidem, pag. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

mai mare sau mai mică pentru: *a)* forma de 3 sau 4 rînduri melodice, fără să excludă însă și una sau mai multe dintre formele de 2,5,6,7, și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul; *b)* cezura pe VII, (*b*) 3, 1,5,2 sau 4; *c)* ornamentație mai bogată sau mai puțin bogată; *d)* execuție rubato — pornind de la molto rubato și ajungînd pînă la poco rubato — sau giusto; *e)* diferite scări și moduri: complete sau incomplete, diatonice sau cromatice *f)* anumite formule ritmice și melodice. Niciun stil nu posedă în mod excluziv un număr atît de mare de caracteristici proprii încît să se deosebească net de toate celelalte. Numai așa se explică de ce un cîntec venit dintr-o altă regiune nu este supus la aceleași modificări la care este supus un altul de origine străină sau cultă.

Melodiile trecute în altă regiune sînt supuse totuși la modificări mai mari sau mai mici. Amploarea acestor modificări depinde, în afară de trăirea mai puternică sau mai slabă a stilului regiunii respective, pe de o parte de interpret și de mediul social căruia aparține acesta, iar pe de altă parte de vechimea «imigrării» melodiei în cauză. Acest lucru se înțelege lesne dacă ne gîndim că întrepreții nu sînt toți unul ca altul și că un stil oarecare trăiește în toată deplinătatea lui numai în sînul masei care i-a dat naștere. Așa dar, o melodie «imigrată» va fi cu atît mai mult supusă modificărilor cu cît interpretul de la care este culeasă va fi mai puternic legat de stilul regiuni icăreia aparține; dimpotrivă, modificările vor fi minime cînd interpretul s-a «emancipat» — ca să nu spunem: s-a «rupt» — de ceea ce alcătuiește specificul stilistic al regiunii sale.

Pentru a înțelege mai bine acest lucru să luăm un exemplu:

XIII.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima melodie este luată din caietul de « 12 melodii naționale », armonizate pentru cor mixt de Gavril Muzicescu [37].

Din compararea acesteia cu celelalte patru variante, rezultă unele observații destul de interesante. În primul rînd reese apropierea foarte mare a tuturor celor cinci variante. Cea care se detașează oarecum de toate celelalte este varianta a doua, culeasă de Gh. Fira din com. Fundoaia, fostul județ Fălticeni. Deosebirea dintre această variantă și a lui Muzicescu constă, așa cum se vede, din folosirea frecventă a trioleților, saltul de octavă din al treilea rînd melodic — contaminare, probabil, cu o altă melodie — și mai ales formula melodico-ritmică de încheiere, atît de specifică Bucovinei și părților de nord ale Moldovei. Cum se face că nu se întîlnește această formulă și la Muzicescu care, după cum spune, a cules melodia « dela Costachi a lui Vasile a Anicăi, lăutar în com. Agapia, precum și de la Ștefan Mardari, lăutar din Silițe, Neamț », deci din locuri destul de apropiate de cel al culegerii lui Fira ? Una din explicații ar fi că Muzicescu și-a cules melodia de la lăutari, nu de la țărani ; credem însă că adevărata explicație este că Muzicescu a simplificat melodia originară, dîndu-ne-o așa cum apare în armonizarea sa.

Variantele celelalte — cu excepția, bineînțeles, a celei culeasă de Fira — sînt foarte apropiate, după cum am spus, de a lui Muzicescu. Credem că această apropiere nu este întîmplătoare, ci se datorește faptului că melodia s-a răspîndit prin intelectuali — preoți și învățători — după ce Muzicescu și-a dat concertele sale, cu corul metropolitan din Iași, în anul 1890 aît în Ardeal cît și în Banat, Oltenia și Muntenia, și după ce melodiile armonizate de el au început să circule prin diferite repertorii corale. N-ar fi exclus ca vreuna din variante să fi fost notată, de culegătorul respectiv, chiar de la un asemenea informator. Unele ușoare deosebiri, față

[37] Muzicescu Gavril, *12 melodii naționale.* Culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano, de ... Iași 1889, pag. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

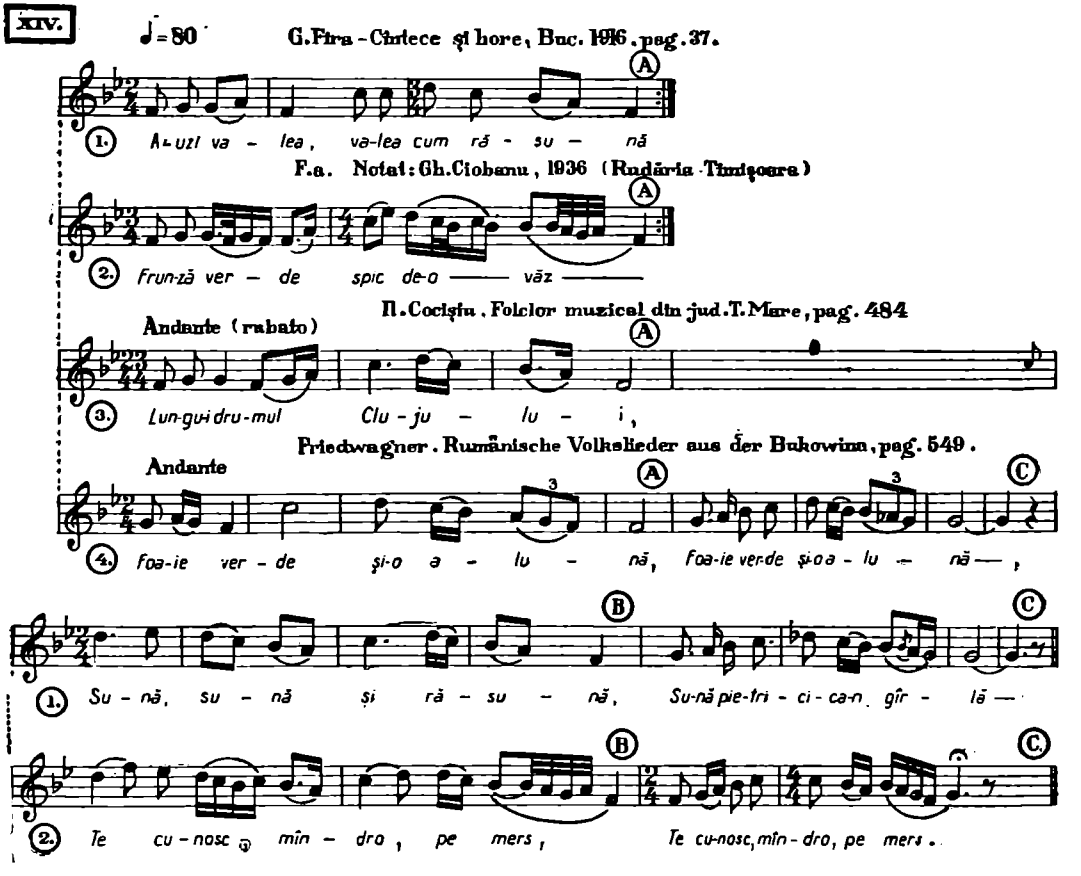
de varianta Muzicescu, întîlnim totuși și la aceste variante, mai ales la a treia și la a cincia.

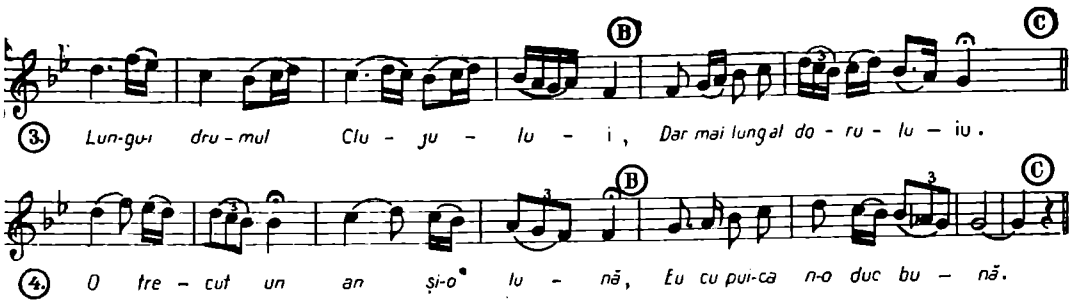
Varianta a treia, culeasă dintr-o comună din apropierea orașului Pitești, se deosebește de varianta Muzicescu în al patrulea rînd melodic, căruia i s-a imprimat un anumit mers melodic, întîlnit des prin partea locului. În afară de aceasta, melodia termină cu un scurt refren, deasemenea întîlnit des în regiunea subcarpatică a Munteniei.

Varianta a patra a suferit și ea ușoare modificări, fiind împinsă spe parlando-rubato, așa cum arată amestecul de optimi cu pătrimi, ca și fermatele.

Varianta a cincia, culeasă de Bartók din Bihor, pare cea mai apropiată de varianta Muzicescu; Bihorul se face totuși simțit prin pentatonizarea rîndurilor melodice 1, 2 și 4.

De remarcat că niciuna din variantele care nu sînt din Moldova nu păstrează cadența frigică.

Să vedem un alt exemplu despre care n-am putea spune că s-a răspîndit prin intelectuali, cu toate că după anul 1900 a circulat prin tipar, — solo voce cu acompaniament de pian — iar mai apoi, armonizat pentru cor bărbătesc, prin diferite repertorii corale.

https://biblioteca-digitala.ro



Comparînd cele patru variante — care de altfel sînt tot atît de apropiate între ele ca și cele precedente — constatăm următoarele:

Ca formă, melodia inițială — alta, probabil, decît oricare dintre cele de mai sus — a avut structură ternară, așa cum s-a păstrat în varianta a treia. Celelalte variante au ajuns la forma de patru rînduri melodice în două feluri: *a)* repetînd primul rînd melodic (var. nr. 1 și 2); *b)* repetînd, prin intercalarea între rîndurile 1 și 2, ultimul rînd melodic. În felul acesta, cele patru variante ne oferă trei forme diferite: AABC (n. 1 și 2) ABC (nr. 3) și ACBC (nr. 4).

Din punct de vedere modal, toate cele patru variante schițează în rîndurile melodice însemnate cu A și B acordurile: *fa-la-do* și *fa-si bemol-re*, în timp ce în ultimul rînd melodic apar diferențieri: variantele nr. 1 și 2 se stabilesc pe *sol*; varianta nr. 2 se stabilește pe *fa*, dar termină pe *sol*; varianta nr. 3 schitează acordul *fa-si bemol-re*, terminînd totuși pe *sol*. Cu alte cuvinte, în Muntenia și Bucovina rîndul melodic însemnat cu litera C se stabilește de la început pe *sol*; în Banat, linia melodică este în așa fel condusă încît să sfîrșească pe treapta a doua, iar în Ardealul de sud se merge pe tiparul paralelismului major-minor.

În variantele respective, Banatul se mai face simțit printr-o ornamentație mai mare, iar Bucovina prin cadența frigică.

Din exemplele de mai sus s-a putut vedea pe de o parte că unele melodii au circulație generală, iar pe de altă parte că stilurile regionale nu acționează în mod identic și egal, în sensul caracteristicilor proprii, asupra tuturor melodiilor, ci asupra unora mai mult iar asupra altora mai puțin. La fiecare melodie în parte am putut desprinde anumite particularități ale stilurilor în care au pătruns, dar nici una — după cum am văzut — nu a fost transformată în așa fel încît să fie făcută de nerecunoscut. Aceasta înseamnă că prin integrarea in stilul unde pătrund, melodiile nu-și pierd total caracteristicile proprii regiunii de une provin Schimbul de melodii făcîndu-se fără întrerupere, iar aceste caracteristici acumultîndu-se într-una, urmează că orice stil regional este silit cu timpul să evolueze.

Pînă acum am văzut căile externe de înnoire a repertoriului de cîntece populare al unei regiuni. Să vedem mai departe cum se înoiesc cîntecele în cuprinsul aceleiași regiuni, care sînt căile prin care se ajunge la această înoire. Pentru aceasta, să urmărim mai departe ceilalți doi factori menționați mai înainte, adică: variația și contaminarea.

4. VARIAȚIA.

Se știe — și cercetătorii de specialitate și muzicologii recunosc în unanimitate acest lucru — că niciodată nu se întîmplă ca doi interpreți populari să cînte absolut la fel același cîntec, ci-i aduc unele modificări melodice sau ritmice — cel mai adesea de ambele feluri — uneori mai mari, alteori mai mici. Ceva mai mult, nici chiar același

https://biblioteca-digitala.ro

interpret nu reproduce identic o melodie, nici la intervale și nici de la o strofă la alta în timpul aceleiași execuții. Aceste modificări sînt cuprinse sub denumirea de *variații*.

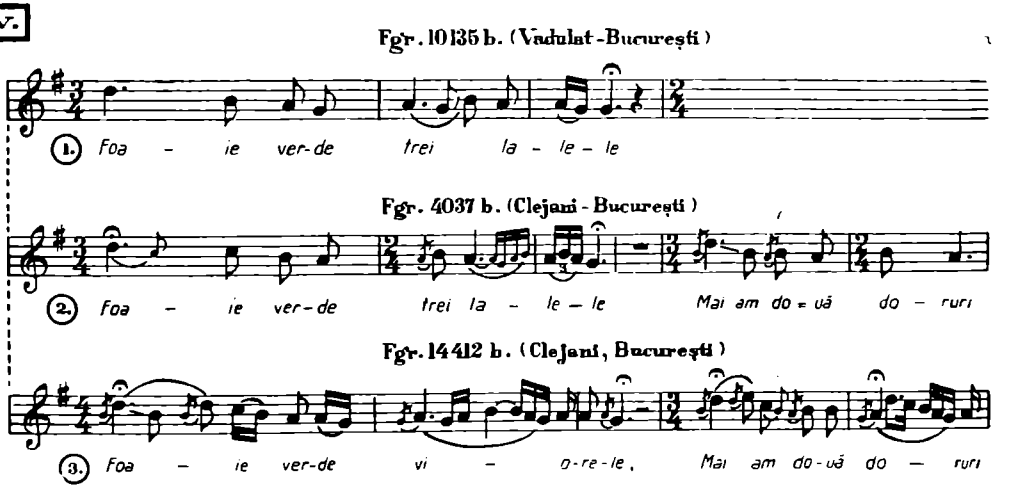
Unii cercetători nu văd în fenomenul variației — după cum arată Const. Brăiloiu într-un studiu recent [38] — decît schimbări întîmplătoare, «accidente de circulație» inevitabile, fără mare însemnătate, în timp ce alții — cum sînt folcloriștii maghiari Béla Bartók și László Lajtha, precum și muzicologul Szabolcsi Bence — văd aici adevăratul izvor al creației populare. Pentru Szabolcsi Bence, formarea variațiilor alcătuește principiul fundamental al existenții muzicii, forma sa constantă de exprimare [39].

Dar specialiștii nu sînt în desacord numai în ceea ce privește însemnătatea variației pentru creația populară, ci și felul cum se exercită această variație. Astfel, Bartók — și alături de el mai toți folcloriștii și muzicologii maghiari — spune că variația este instinctivă [40], deci incoștientă, în timp ce Marius Schneider susține — după cum arată Szabolcsi Bence [41] — că există și variații conștiente. După cum vom vedea, faptele confirmă și această ultimă părere.

Referindu-ne la cîntecul popular romînesc, trebuie să spunem că variațiile diferă ca amploare de la gen la gen. Cele mai mici schimbări se produc la cîntecele rituale (înmormîntare, nuntă, seceră, secetă, etc.) și la cele calendaristice (colinde, cîntece de stea etc.), iar cele mai mari la doine, balade și cîntece propriu-zise [42]. Aceste variații sînt împinse uneori pînă la transformarea aproape completă a melodiei tip. Cînd modificările de acest fel ale unor interpreți înzestrați sînt acceptate de comunitate, iau naștere — după cum afirmă toți cei ce au urmărit fenomenul — noi tipuri melodice.

Dar variațiile nu diferă numai de la gen la gen, așa cum am spus, ci și dela individ la individ. Iată, de exemplu, trei variante ale aceluiași cîntec, cîntate de trei informatori care provin din două comune vecine, situate la distanța de 2 km una de alta:

XV.



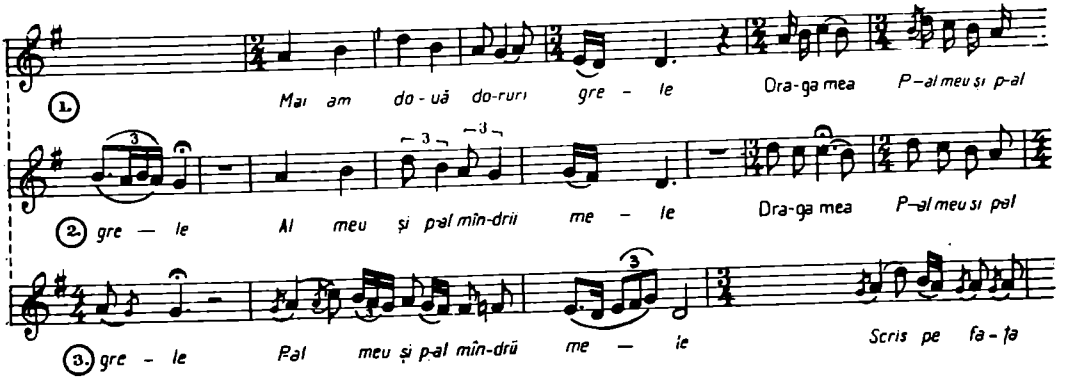
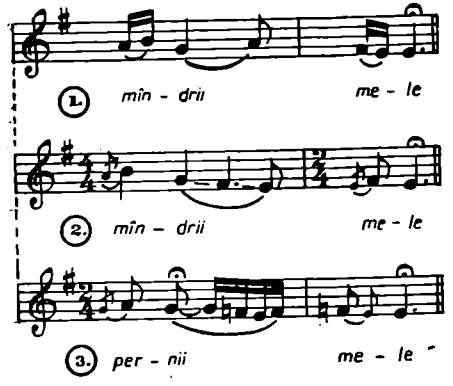
[38] Brăiloiu, Constantin. *Le folklore muzical*. Tirage a part de « Musica aeterna. Le folklore musical Editions M.S. Metz S.A. Zürich-Lausanne-Bruxelles. II, pag. 283.

[39] Szabolcsi, Bence. op. cit., cap. cit.

[40] Ibidem.

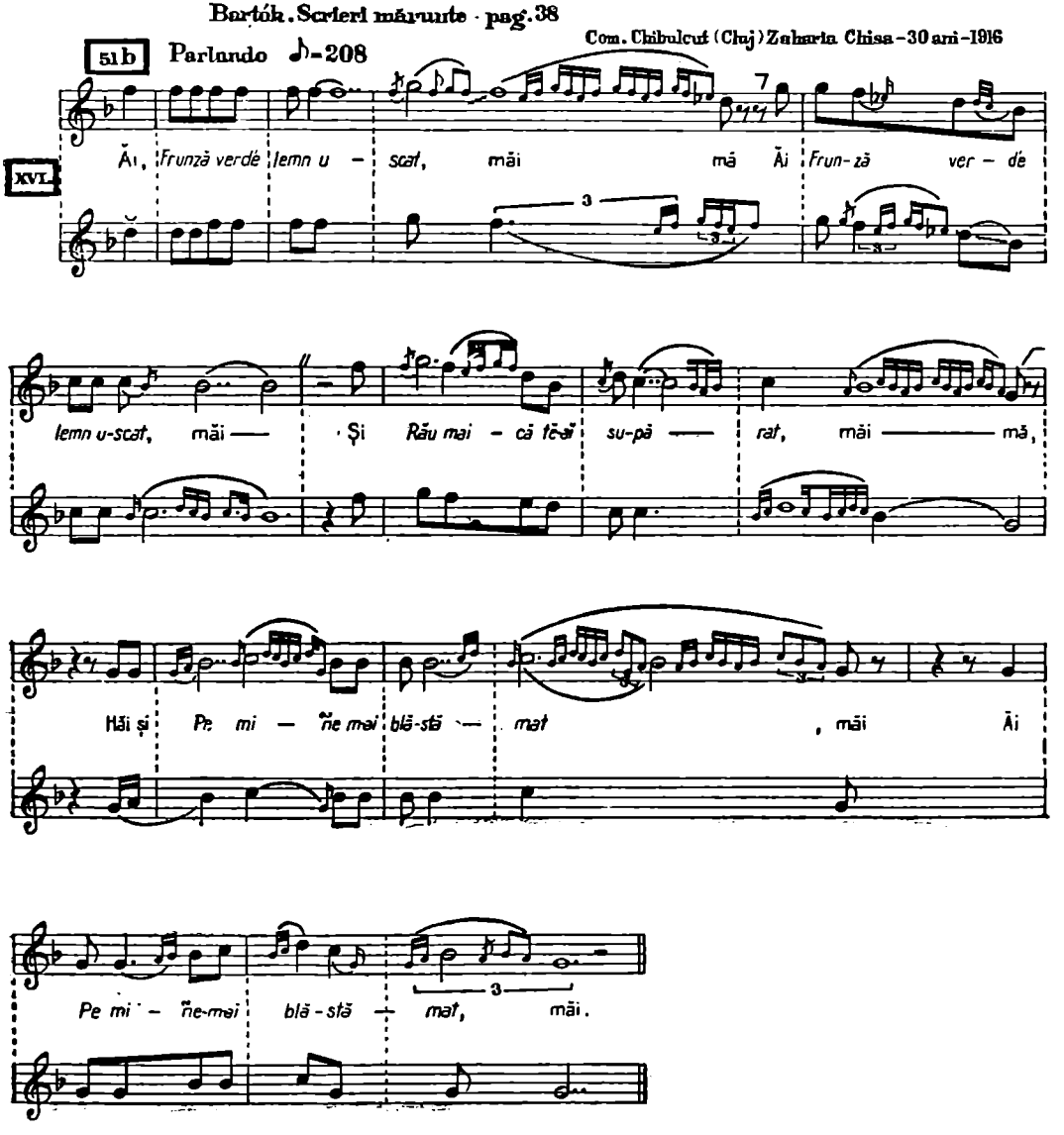
[41] Ibidem.

[42] Menționăm că doinele și baladele, în forma lor tipică, se bucură de mai multă libertate — deci sînt supuse mai mult variației — datorită faptului că se bazează întru totul pe improvizație, pornindu-se de la anumite elemente melodice oarecum constante.

https://biblioteca-digitala.ro

Aruncînd o privire, oricît de fugitivă, asupra acestor trei variante, constatăm că există între ele deosebiri atît melodice cît și ritmice. Cele mai mari deosebiri le aflăm însă la varianta a treia care este mult mai ornamentată și este cîntată rubato, în timp ce varianta a doua este destul de apropiată de prima.

De obicei, stilul modern s-a scuturat și se scutură mereu de ornamente și tinde spre mișcarea giusto. Așa fiind, cineva ar putea fi tentat să considere varianta a treia ca fiind cea mai veche, iar celelalte reprezentînd etape diferite în trecerea spre stilul « modern ». Adevărul este că melodia este venită de prin alte părți în jurul anului 1940, deci de dată destul de recentă, și că deosebirile mai mari dintre ele — în deosebi dintre prima și ultima — se datoresc numai interpreților. Trebuie să spunem că toți cei trei informatori aparțin aceleiași generații. Informatorul Gh. Mațoi — care este unul dintre cei mai buni cîntăreți profesioniști din regiune — stăpînește însă în măsură egală atît stilul vechi cît și pe cel « modern ». El este continuu preocupat de ceea ce cîntă și mai ales cum cîntă. Din această cauză cîntecele lui apar mult mai bine conturate, mai realizate din punct de vedere artistic decît ale celorlalți muzicanți profesioniști de la care am cules. Ornamentația și variația continuă ocupă un loc de seamă printre mijloacele lui de realizare a ceea ce cîntă. Cunoscînd aceste lucruri, înțelegem mai lesne deosebirile melodice și ritmice dintre varianta lui și celelalte două variante. Vom vedea mai departe cum variațiile sînt împinse uneori atît de departe de către acest cîntăreț popular încît ajunge într-adevăr la o altă melodie.

https://biblioteca-digitala.ro

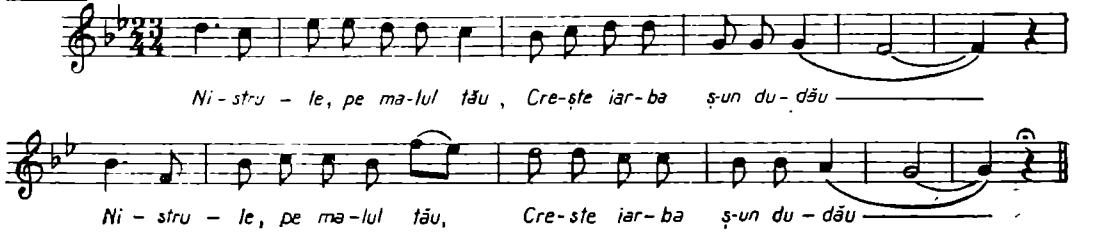
Spuneam la început că putem constata deosebiri melodice și ritmice nu numai la cîntăreți deosebiți dar și la același cîntăreț, atît de la execuție la execuție cît și de la strofă la strofă. O dovadă strălucită o avem în exemplul ce urmează:

Așa cum se prezintă cele două strofe ale cîntecului cules de Bartók din com. Chibulcut (Cluj), par mai de grabă că provin dela doi interpreți diferiți, nu de la același Zaharia Chisa.

Întrebarea care se pune acum este dacă această deosebire frapantă dintre strofele întîia și a doua o putem pune pe seama variației instinctive, întîmplătoare a dibuirilor interpretului — așa cum se susține de către unii — sau este vorba de o căutare conștientă a acestuia. Ne-ar fi greu să ne decidem, în cazul de față, pentru

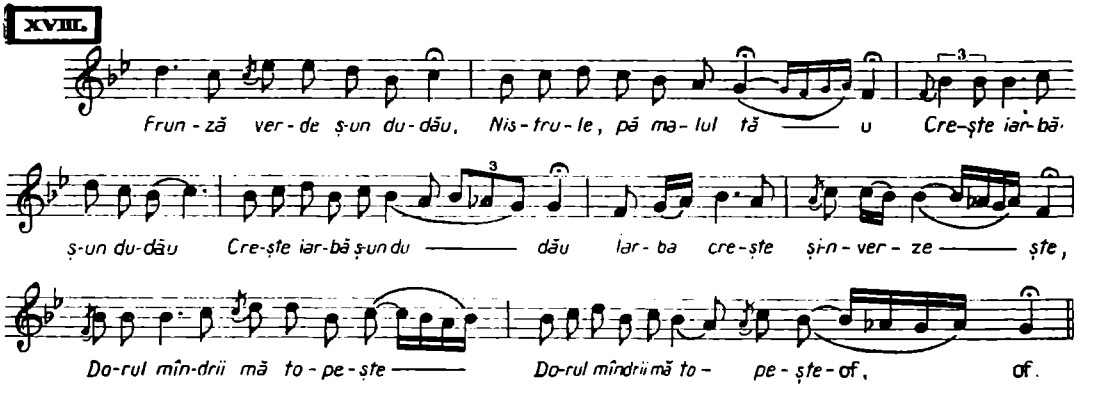
https://biblioteca-digitala.ro

ultima alternativă. Avem totuși destule exemple — în deosebi din lumea lăutarilor cîmpiei dunărene—cum că unele variații mai mari sînt conștiente, nu întîmplătoare. Am spus mai sus că lăutarii cei mai buni, adevărații artiști, sînt preocupați continuu de forma artistică a cîntării lor, întru cît știu că numai așa pot atrage și menține încordată atenția ascultătorilor. Pentru aceasta, ei recurg într-una la tot felul de variații: melodice, ritmice, modale și chiar de formă. Așa fiind, se înțelege că aceste variații nu mai sînt întîmplătoare, ci conștiente. Uneori ajung datorită împingerii mai departe a variațiilor, la adevărate noi creații. Dar să vedem un exemplu.

După anul 1930 a început să circule — pornind, după toate probabilitățile, din actuala Republică Socialistă Moldovenească [43] — următorul cîntec:

XVII. **Izvorașul. An. XV., 1936, Nr. 3, pag. 91 (Cîrligele R. Sărat.)**

Către anul 1940, melodia căpătase o circulație generală, vehiculînd diferite texte. Pe cînd notam în anul 1951 o variantă apropiată celei mai de sus de la un lăutar din comuna Clejani, reg. București, intervine lăutarul Gheorghe Moțoi — despre care a mai fost vorba mai sus — spunînd că el « face altfel» această cîntare. Iată melodia cîntată de Gheorghe Moțoi:

XVIII.



Melodia, după cum se poate vedea, este într-adevăr « altfel ». Este adevărat că pilonii melodiei au fost păstrați, dar modificările melodice, ritmice, de mișcare și de formă — cîntecul a ajuns la șapte rînduri melodice în loc de patru — sînt împinse atît de departe încît se poate spune, pe bună dreptate, că s-a dat naștere unei imagini muzicale noi.

[43] Presupunem acest lucru întrucît prima variantă, atît literară cît și muzicală, pe care o cunoaștem provine din com. Beștemac, fostul jud. Cahul. A fost culeasă la 20.XI.1934, de învățătorul D. Th. Podașcî.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne-am interesat dacă mai cîntă cineva melodia de mai sus în felul acesta. Rezultatul a fost negativ, ce-i drept, dar toți cei interogați au spus că în felul acesta «face» cîntarea Gheorghe Moțoi. Așa dar, realizarea artistică de mai sus aparține informatorului nostru, iar acel: « iată cum o fac eu », pe care l-am auzit spunîndu-l adesea, este dovada grăitoare că el este conștient de ceea ce a făcut.

Avem aici dovada categorică din care se vede că variațiile nu sînt în toate cazurile inconștiente, întîmplătoare, ci uneori făcute cu bună știință.

Dar conștiente sau inconștiente, variațiile au loc în primul rînd în cadrul caracteristicilor generale ale creației muzicale a unui popor, apoi în cele ale stilurilor regionale. Am văzut o serie de exemple în capitolele precedente. Peste aceste caracteristici nu se trece decît foarte greu și într-un timp îndelungat. Aceasta, bine înțeles, numai acolo unde aceste carateristici trăiesc puternic. Numai așa se explică de ce structura cîntecului popular nu se schimbă decît foarte greu și foarte încet. Chiar dacă unii interpreți-creatori trec uneori peste limitele admise de specificul și caracteristicile muzicii comunității căreia aparțin, aceasta intervine și readuce la matcă încetul cu încetul, toate melodiile pe care le acceptă. Însăși creațiile culte, ca și cele împrumutate altor popoare, sînt integrate creației populare numai prin continuele variații și contaminări la care sînt supuse.

Reiese clar din cele de mai sus — după cîte socotim — importanța mare pe care o are factorul variație pentru continua transformare a creației muzicii populare. Să urmărim, mai departe, cel de al doilea factor « intern » și ultimul dintre cei ce ne-am propus să-i prezentăm, cu care variația lucrează atît de strîns încît cu greu pot fi separați.

5. CONTAMINAREA

Este un fenomen des întîlnit atît în poezia cît și în muzica populară.

Cercetătorii sînt de acord, în general, în a vedea *cauzele* acestui fenomen în;

— *lipsa de memorie a interpretului*;

— *înrudirea dintre părțile contaminate*;

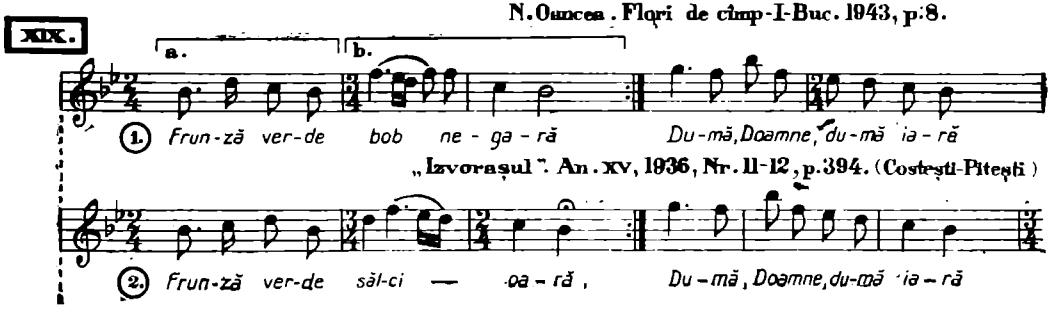
— *influența reciprocă dintre text și melodie.*

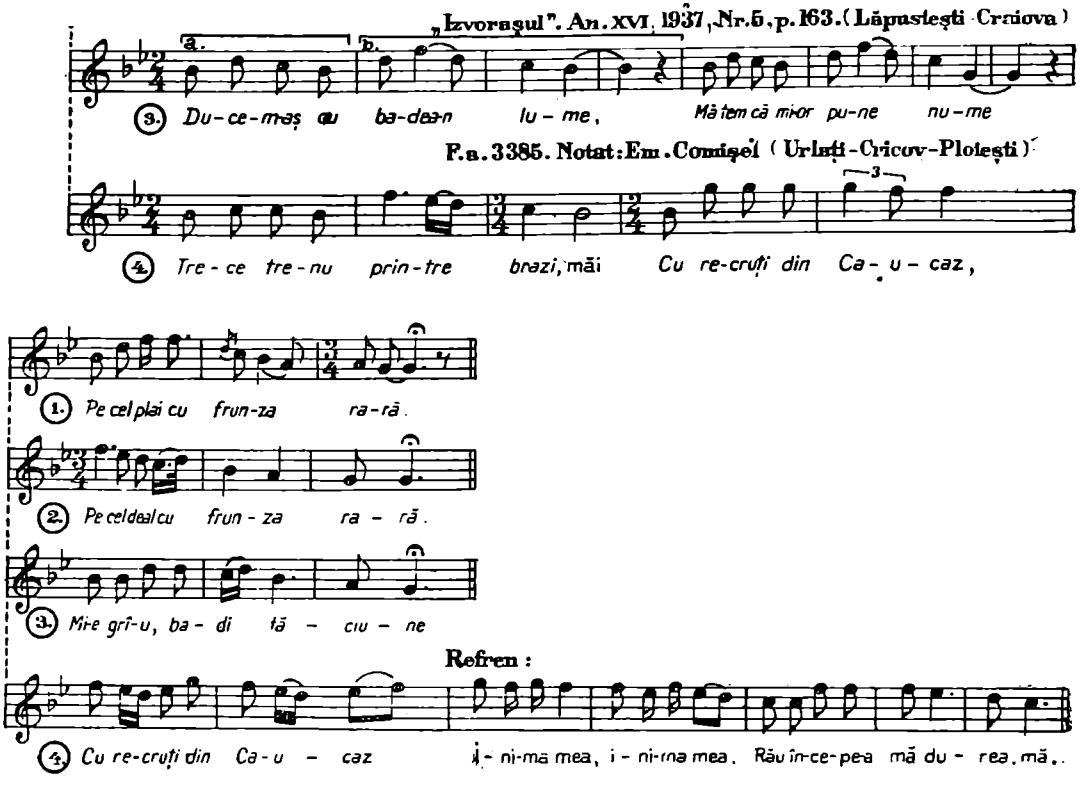
În ceea ce privește *felul cum se manifestă contaminarea*, distingem:

1. Contaminări rezultate din *înlocuirea unei părți* mai mari sau mai mici *a unei creații cu părți din alte creații*;

2. Contaminări rezultate din intercalarea sau atașarea la o piesă oarecare a *unei sau mai multe părți noi.*

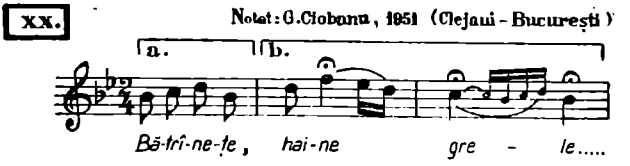
Să urmărim aceste cauze și aspecte ale contaminării pe cîteva exemple:



https://biblioteca-digitala.ro

Avem aici un număr de patru cîntece, înrudite între ele unele mai mult iar altele mai puțin.

Comparînd variantele 1 și 2, constatăm că apropierea cea mai mare ne este oferită de către rîndurile melodice de la mijloc, care sînt identice din punct de vedere melodic, pe cînd rîndurile melodice ultime sînt destul de îndepărtate.

În ceea ce privește primele rînduri melodice, se constată o apropiere destul de mare între ele, dar nu sînt identice. Așa fiind, se poate întreba cineva dacă deosebirea dintre aceste rînduri melodice nu s-ar datora variației, fiind vorba de același motiv melodic. Răspunsul nu poate fi decît negativ, deoarece începutul vaiantei 2 ne amintește de un alt cîntec, după cum se constată din exemplul ce urmează:



Apropierea dintre începutul variantei 2 și fragmentul melodic dat mai sus este, după cum se poate vedea, atît de mare încît putem afirma că este vorba de același

https://biblioteca-digitala.ro

motiv melodico-ritmic. Cum se explică înlocuirea primului rînd melodic din varianta 1 cu un alt motiv, așa cum îl găsim în varianta 2 ? Explicația nu poate fi, desigur, de cît una: *înrudirea mare dintre varianta* 1 a exemplului XIX *și exemplul XX*. Faptul că pilonii melodici sînt aceiași a făcut posibilă înlocuirea unui fragment cu celălalt, deci a putut lua naștere contaminarea.

Aceiași variantă 2 mai are și ultimul rînd melodic contaminat, o contaminare însă mai îndepărtată. Aceasta n-a putut lua naștere decît datorită *lipsei de memorie a interpretului.*

Varianta 3 a exemplului nostru prezintă un caz de contaminare și mai interesant. Aici nu mai este vorba de un cîntec alcătuit din trei rînduri melodice diferite, cum sînt variantele precedente, ci numai din două, ajungîndu-se la trei rînduri prin repetarea primului și terminarea lui pe o altă cadență. Exceptînd această cadență și raportînd varianta 3 la varianta 1, se vede cum primele două rînduri melodice ale variantei 3 sînt asemănătoare cu primul din varianta, 1, iar ultimul rînd melodic al variantei 3 nu este decît o formă variată melodic a ultimului rînd melodic din varianta 1. Prin urmare, aici a intervenit mai mult variația dar este prezentă și contaminarea. Iată cum.

Primul rînd melodic al variantei 3 se compune din două motive distincte pe care le-am însemnat cu *a* și *b*. Comparate cu motivele din variante 1, constatăm că numai cel însemnat cu *a* este identic, pe cînd motivul însemnat cu *b* se deosebește atît melodic cît și ritmic. Corespondentul acestui motiv îl aflăm tot în fragmentul melodic XX. În cazul de față, contaminarea nu se mai întinde, după cum se vede, la un întreg rînd melodic, ci numai la o parte a acestuia. Motivarea acestei contaminări o găsim tot în asemănarea dintre primul rînd melodic al variantei 1 cu fragmentul melodic dat la exemplul XX.

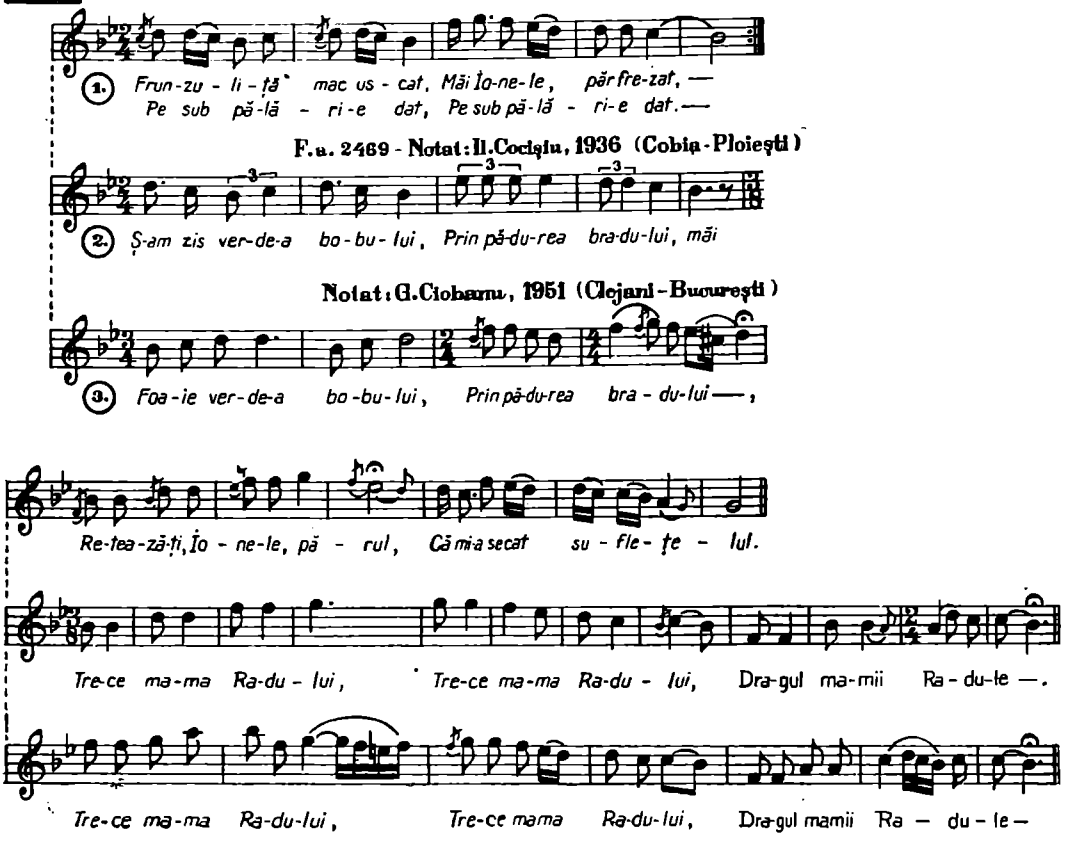
Toate cele trei variante de pînă acum ale exemplului XIX erau destul de apropiate între ele, avînd cel puțin două rînduri melodice comune sau înrudite. Varianta 4 nu mai are comun cu varianta 1 decît primul rînd melodic. Aceasta ne face să spunem că, în realitate, avem de-a face cu o altă melodie care a fost contaminată cu primul rînd melodic al vatiantei 1. Cauza care a dus la această contaminare nu poate fi, desigur, decît frecvența mare de care s-a bucurat sau se bucură varianta 1 în regiunea de unde provine 4. Alte variante — cum sînt cele din Moldova, de exemplu — încep cu totul altfel. De aici putem trage concluzia că putem ajunge deseori la determinarea originii regionale a contaminării prin identificarea fragmentelor melodice cu care s-a făcut contaminarea.

Din cele de pînă acum se vede cum părțile cele mai atinse de contaminare sînt cele de la începutul melodiilor, apoi cele de la sfîrșit. Părțile interioare se dovedesc a fi cele mai stabile. De aici deducem că în momentul în care două variante, pe care le comparăm, se deosebesc în interior, trebuie să ne gîndim la probabilitatea apartenenței lor reale la două tipuri diferite. Aceasta, bineînțeles, dacă cele două variante nu provin din sfărîmăturile altfel grupate a aceloraș melodii.

Am spus mai sus că uneori contaminarea poate fi impusă de text. Iată un asemenea caz:

https://biblioteca-digitala.ro

XXI.

„Izvorașul”. An. XVI, 1937, p. 166. (Drănic-Craiova)

Din compararea variantelor 1 și 2 se vede cum primele trei rînduri melodice sînt destul de apropiate între ele, în timp ce al patrulea rînd este deosebit. În afară de aceasta, se vede că varianta 2 are și un al cincile rînd: un refren.

Trecînd la compararea variantelor 2 și 3, constatăm că, în contrast cu ceea ce am văzut mai sus, tocmai rîndurile patru și cinci sînt înrudite de aproape, în timp ce primele trei rînduri ale celor două variante în cauză sînt cu totul diferite. Cum se explică aceasta?

Să se observe cum cîntecele nr. 1 și 3 sînt total deosebite între ele atît ca melodie cît și ca text. Cîntecul 2 este varianta muzicală atît a lui 1 cît și a lui 3: a lui 1 în primele trei rînduri melodice, iar a lui 3 în ultimele două rînduri melodice. În același timp, 2 nu este variantă, din punct de vedere poetic, decît a lui 3. Primele două versuri ale acestor variante — care de fapt sînt aceleași — pot fi socotite neutre, în sensul că mai pot fi întîlnite și în alte variante literare. Versurile care determină cu adevărat, din punct de vedere poetic, individualitate cîntecului sînt al treilea: «Trece mama Radului» și al patrulea, adică refrenul: «Radul mamii, Radule». Între aceste versuri și liniile melodice respective s-a creat o sudură, au luat ființă poate concomitent, așa încît existența versului și refrenului de mai sus în varianta 2 a atras și partea melodică corespunzătoare, dînd naștere contaminării.

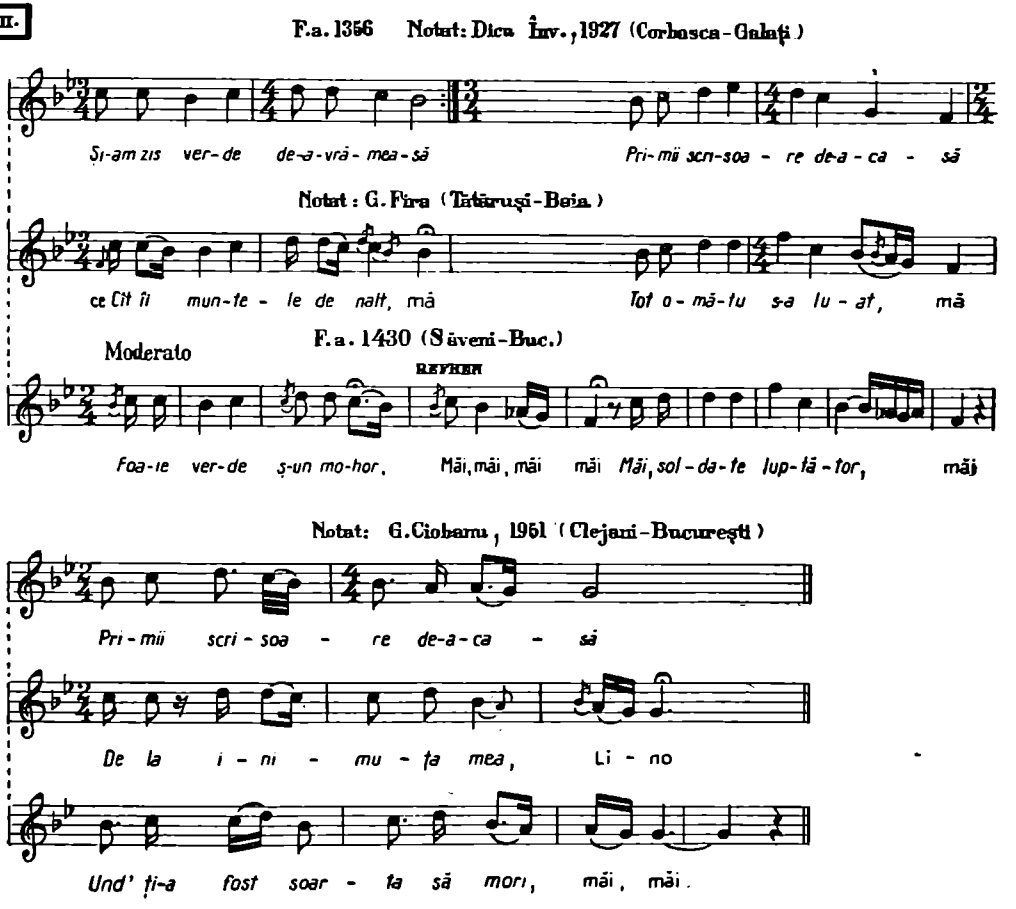
Cealaltă fațetă a contaminării, care constă din intercalarea sau atașarea la o melodie închegată a unei părți noi, fără ca aceasta să-și piardă ceva din vechea sa uni-

https://biblioteca-digitala.ro

tate, dar totodată amplificîndu-se, o putem cuprinde sub denumirea de *spargerea formei.*

Cea mai simplă formă a acestui fenomen este trecerea de la trei la patru rînduri melodice, prin repetarea unuia din ele, fie întocmai, fie variat. Am întîlnit asemenea cazuri la exemplele XIV (varianta 4) și XV (var. 2 și 3).

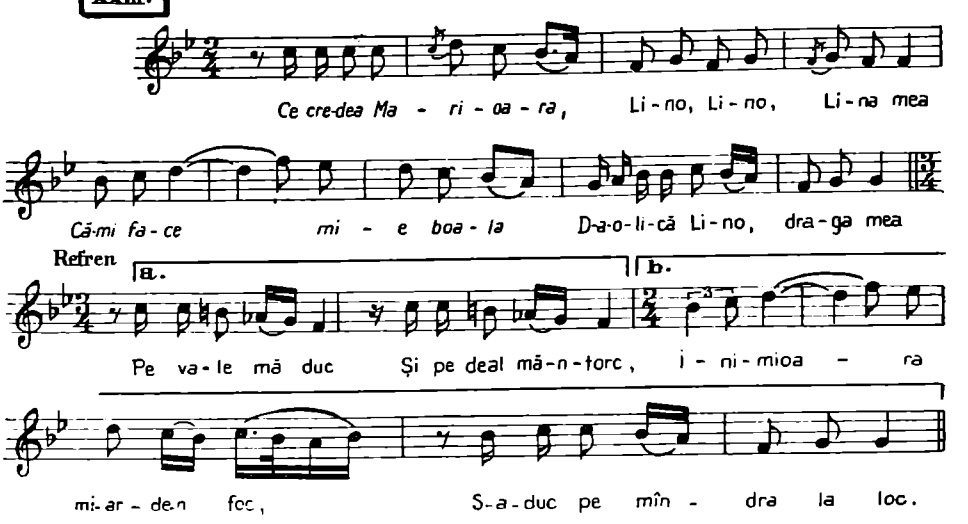
Caz tipic de spargerea formei avem însă în intervenția unui refren — mai scurt sau mai lung — la începutul, sfîrșitul sau chiar în interiorul unei melodii oarecare. Iată un exemplu:

XXII.

După cum se vede, varianta 1 nu are nici un fel de refren, în timp ce variantele 2 și 3 încheie prin cîte un scurt refren. Varianta 3 primește un refren ceva mai lung și între primul și al doilea rînd melodic.

Se întîlnesc cazuri cînd părțile adăugate sînt aproape la fel de mari cît și melodiile la care sînt atașate, fără ca cele două părți să apară ca lipite. Am dat un asemenea exemplu în articolul apărut în revista « Muzica »[44]; vom da și aici unul în care partea atașată este un refren:

[44] *Muzica*, nr. 4—5-1956, pag. 41.

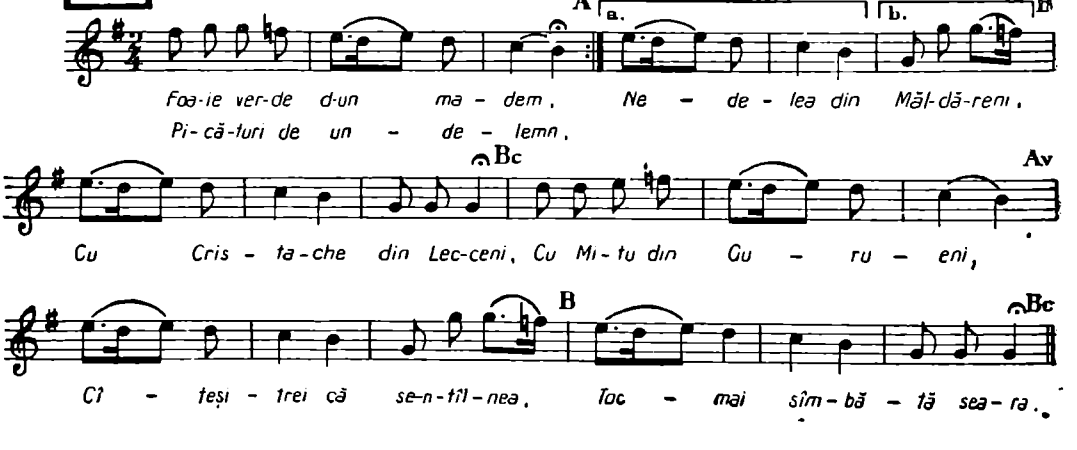
https://biblioteca-digitala.ro

XXIII. Notat: G. Ciobanu, 1951 (Clejani-București)

Această melodie a circulat la început fără refrenul mare la de sfîrșit. Numai așa se găsește în variantele culese pînă către anul 1950. De prin acest an, melodia a început să circule în cîmpia dunăreană în forma de mai sus.

O analiză, cît de sumară, a refrenului final ne arată că numai prima parte, cea însemnată cu *a*, aduce ceva nou, în timp ce restul nu face decît să reia, variat ușor, ultimele două rînduri ale melodiei propriu-zise. Aceasta ne face să credem că refrenul își are originea în interludiul instrumental al lăutarilor profesioniști căruia i s-au atașat cuvinte. În cercetările noastre făcute la lăutari, am mai întîlnit asemenea cazuri.

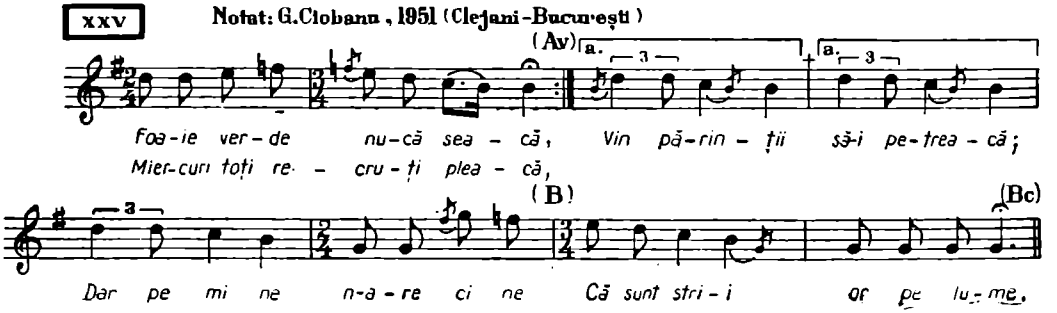
Construirea unui refren de mărimea celui de mai sus, rezultat în bună măsură din substanța melodică a piesei căreia-i este atașat, ne face să ne gîndim la sfărîmarea unor melodii și la reconstruirea din aceste sfărîmături a unor noi melodii. Iată un asemenea caz.

În vara anului 1931 am cules, de la un tînăr lăutar din comuna Gîștești, Reg. București, următorul cîntec epic care s-a bucurat și se mai bucură încă de mare circulație în cîmpia dunăreană.

XXIV Notat: G. Ciobanu, 1931 (Gîștești-București)

https://biblioteca-digitala.ro

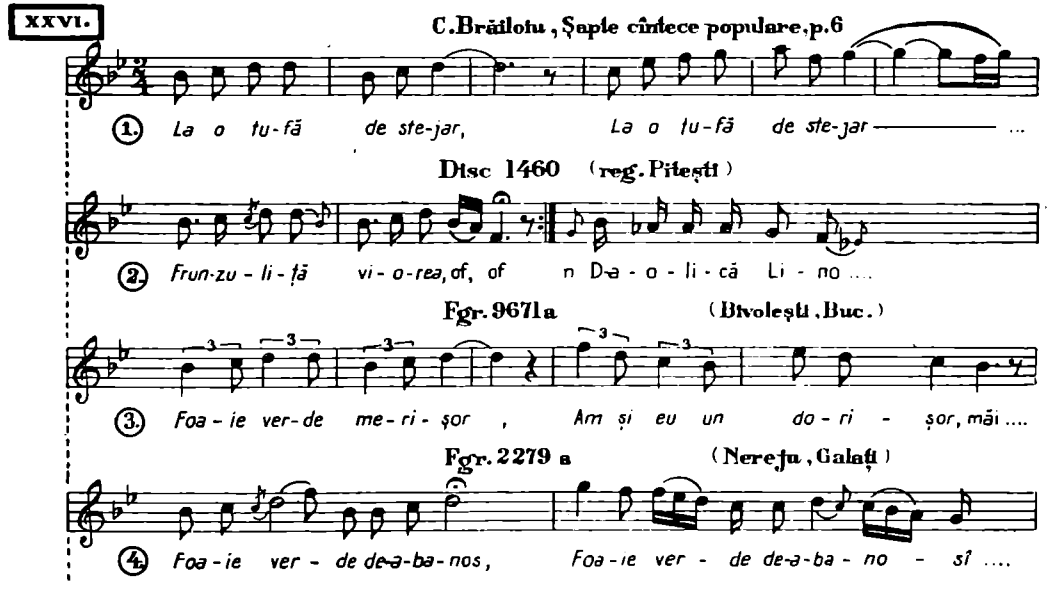
Deși cîntecul nostru se întinde pe șapte rînduri melodice, în realitate nu sînt decît două, însemnate cu literile: *A* și *B*. În desfășurarea cîntecului, cele două fragmente melodice diferite revin cînd identic, cînd variat, dîndu-ne următoarea formă a cîntecului: AABBcAvBBc.

După douăzeci de ani, am cules cîntecul de militărie ce urmează:

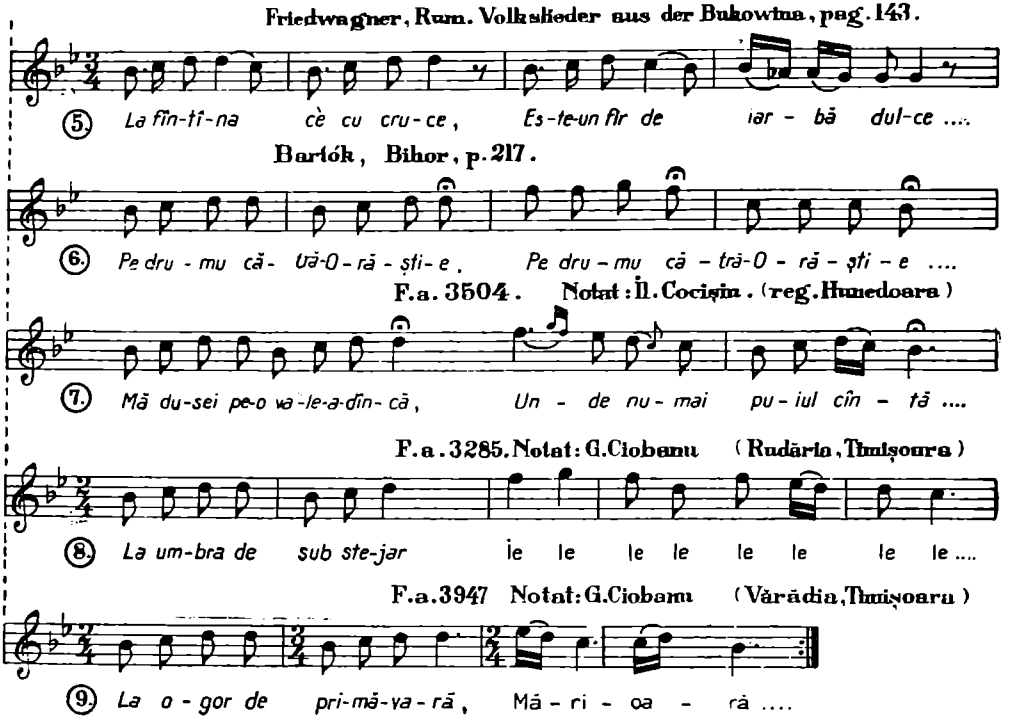


Comparînd cele două melodii de mai sus, constatăm fără nici o greutate înrudirea mare dintre ele. Într-adevăr, primul rînd melodic al cîntecului de militărie nu este decît Av din cîntecul epic; al doilea rînd melodic [45] provine din repetarea primului motiv — cel însemnat cu *a* — al lui B; rîndul trei melodic nu este decît B variat, iar ultimul este Bc. După cum se vede, avem aici un caz tipic de felul cum iau naștere cîntecele noi din altele mai vechi.

Însfîrșit am vrea să atragem atenția asupra existenței în creația muzicală populară a unor adevărate motive melodice «călătoare», analoage «strofelor călătoare» atît de des întîlnite în creațiile poetice populare. Începutul cîntecelor din grupul ce urmează ne oferă un asemenea exemplu.



[45] Numim rînd melodic fragmentul de melodie pe care se cîntă un vers.

https://biblioteca-digitala.ro

Cîntecele aparțin — după cum se vede — mai tuturor regiunilor istorice ale țării. Primul rînd melodic alcătuiește motivul « călător » la care ne referim. În restul lor, melodiile nu mai au nimic comun.

Unele motive melodice « călătoare », de felul celui de mai sus, pot fi întîlnite circulînd în mai toate genurile, începînd cu cîntecele de copii și sfîrșind cu doina și balada. Toate acestea aparțin fondului mai vechi de elemente melodice, definitiv închegate și șlefuite. Interpreții-creatori le folosesc aproape aidoma. Întîlnirea unor asemenea motive melodice « călătoare » într-o melodie oarecare nu este dovada sigură a unei contaminări, întru cît s-ar putea foarte bine ca motivul în cauză să fi participat de la început la realizarea melodiei respective.

Am vorbit la începutul acestui capitol de diferitele cauze care duc la contaminarea multor melodii. Înainte de a termina, am vrea să atragem atenția, în mod deosebit, asupra unei *alte cauze*, neglijată în general, și anume: *interpretul* însuși, cu *gusturile și preferințele sale.*

Cunoașterea aprofundată a creației muzicale a unei regiuni oarecare duce la concluzia că, printre altele, stilul respectiv se caracterizează și prin folosirea frecventă a unor formule melodico-ritmice oarecum specifice. Dintre acestea fac parte în primul rînd formulele de încheiere — atît finale cît și de la cezura principală — — ca și unele refrenuri. După cum se înțelege, interpretul popular deține atît aceste formule cît și altele pe care le-a reținut de pe unde a umblat. Nu tot ce știe însă se bucură de aceeași atenție din partea lui, ci-și arată preferința pentru unele din ele.

Această preferință duce — lucru lesne de înțeles — la contaminarea a o serie de melodii pe care el le cîntă, și în primul rînd a celor care încă n-au ajuns la o formă închegată.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest adevăr reese cu ușurință din cercetarea cît de sumară a repertoriului de cîntece al oricărui cîntăreț popular,

Afirmația de mai sus devine de înțeles dacă ne gîndim că interpretul popular nu reproduce pur și simplu melodia pe care o cîntă, ci o re-crează cu fiecare nouă execuție. Cîntînd, el pornește în general de la o anumită schemă; această schemă este umplută însă cu cea ce simte el, o realizează într-o manieră personală. Așa fiind, se înțelege că preferințele sale vor juca un rol indiscutabil la realizarea melodiei, de unde urmează că vor rezulta și o serie de contaminări mai mult sau mai puțin asemănătoare.

Din această fugitivă trecere în revistă s-a putut vedea, credem, ce rol important joacă factorul contaminare în transformarea și ducerea mai departe a cîntecului popular. Alături de variație — cu care merge mînă în mînă, întregindu-se cel mai adesea una pe alta — alcătuiește un fel de uzină în care intră tot felul de cîntece, de proveniențe și vechimi diferite, pentru a ieși cîntece noi, cîntece care corespund felului de a simți al comunității care le primește și le face să circule.

*

În lumina celor prezentate pînă acum să arătăm care poate fi originea atît a melodiilor care apar și dispar zilnic în număr tot mai mare, cît și a stilului nou ce se conturează tot mai mult.

Pentru toți cei neavizați, orice melodie necunoscută lor este o melodie nou creată; pentru specialist, melodia nou întîlnită nu este neapărat o melodie nou creată, ci poate proveni din:

1 — *adoptarea unei melodii de origine străină sau cultă, urmată de adaptarea acesteia la specificul național și de integrarea în stilul regional*;

2 — *preluarea și integrarea in stil a unei melodii ce aparține altei regiuni*;

3 — *reluarea, sub formă de variantă, a unei melodii mai vechi.*

Ca exemple pentru prima categorie — și totodată și pentru a treia — dăm, pe lîngă cele pe care le-am dat la capitolele respective, cîntecele: *a) Cînd eram pe Ialomița* și b) *Trandafir de la Moldova.*

Melodia primului cîntec este un ceardaș unguresc care a început să se cînte în Muntenia în jurul anului 1920 — în Ardeal se cînta, probabil, mai de mult — pe cuvintele:

Hai, Oituz, Oituz, Oituz,
Te-a luat nemții călăuz
Și i-ai dus pe drum de seară,
Ca să ne pătrundă-n țară,
Hai, Oituz, Oituz, Oituz . . . [46]

Cu textul actual a început să circule la cîțiva ani după apariție.

Al doilea cîntec este, după cîte se pare, în întregime de origine cultă — deci și textul nu numai melodia — și s-a cîntat în jurul anului 1925.

Un timp, ambele melodii au fost date uitării, iar de vre-un an sau doi au fost reluate și au căpătat, datorită radioului, o circulație cu adevărat generală. Dovada acestei circulații generale am avut-o cu ocazia Finalei celui de al IV-lea Concurs al Căminelor Culturale, Caselor raionale de Cultură și Colțurilor roșii din Gos-

[46] Vezi Arh. Inst. de Folclor, F. a. 98.

https://biblioteca-digitala.ro

podăriile agricole de Stat cînd au figurat nu numai în repertoriul unor soliști, dar și în cel aproape al tuturor brigăzilor artistice de agitație.

Ca exemplu pentru a doua categorie [47] am putea da numeroase cîntece ardelene și muntene — cum sînt cele cîntate în zilele noastre de cîntăreții populari Emil Gavriș și Ileana Constantinescu — care, datorită radiolui, pot fi auzite pretutindeni, în deosebi la tineret.

Am dat exemplele de mai sus pentru că sînt mai la îndemîna oricui, putînd fi auzite destul de des la posturile noastre de radio. Am putea da alte numeroase exemple, referindu-ne la materialul ce se găsește prin diferite publicații, ca și în Arhiva Institutului de Folclor. Ne limităm deocamdată la atît. Toate cîntecele categoriilor de mai sus aparțin, după cum se vede, celor trei factori externi — cum i-am numit — pe care i-am văzut mai înainte.

Se poate vorbi, desigur, și în muzica populară de creații noi apărute, dar nu în sensul creațiilor noi culte — unde nu există o constrîngere atît de puternică a tradiției, ca în creația populară — ci de creații provenite din:

4 — *transformarea prin variere* (melodică, ritmică și chiar modală) *sau prin contaminare a unor melodii mai vechi*, sau

5 — *îmbinarea diferită, în cadrul formelor tradiționale, a unor elemente melodice deja existente.*

Cele mai multe dintre elementele melodice, la care ne referim la punctu 5, aparțin fondului tradițional, iar restul sînt împrumutate creației culte și muzicii altor popoare, cu care interpretul creator vine în contact. Din îmbinarea creatoare a acestor elemente rezultă sinteze noi, deci creații noi. Aceste sinteze noi — care se fac totdeauna în cadrul anumitor norme impuse de tradiție — au loc însă sub asaltul continuu al formelor creațiilor culte și străine. În urmările acestui continuu asalt trebuie căutată originea modificărilor de tot felul aduse arhitectonicei, modurilor, ritmicei, ambitusului etc., etc. ale cîntecului popular. Așa dar, schimbările calitative care se constată la foarte multe dintre cîntecele stilurilor « modern » și « nou » nu sînt decît rezultatul unei evoluții treptate — uneori destul de îndelungată — nicidecum apariții « spontane », cum ar putea crede cineva.

Cele cinci puncte de mai sus ne arată clar, socotim noi, în ce fel apar zilnic atîtea și atîtea cîntece « noi ». Să vedem ce este cu stilul nou, cum a apărut.

După cum am mai spus, stilurile regionale au luate naștere datorită condițiilor deosebite de dezvoltare ale diferitelor provincii locuite de romîni. La nașterea lor a contribuit în bună măsură contactul cu muzica popoarelor vecine și conlocuitoare, iar la dezvoltarea mai departe atît acest conctact cît și cel cu stilurile regionale învecinate.

Datorită evoluției continui, ca și faptului că apariția unui stil nou nu însemnează de loc dispariția stilului anterior, în momentul de față se poate vorbi la noi de existența a trei stiluri diferite suprapuse: *a)* un stil vechi; *b)* un stil « modern » și *c)* un stil nou, care este pe cale de a se închega. Bineînțeles că aceste pături stilistice suprapuse nu se găsesc în același stadiu de evoluție în toate regiunile și că de la unul la altul există atîtea și atîtea forme de trecere.

Stilul vechi, care în unele regiuni trăiește destul de puternic, se caracterizează prin:

— ritm parlando-rubato;

[47] Să se vadă și exemplele date în «Muzica » No. 4—5/1956, p. 32—35.

https://biblioteca-digitala.ro

— ornamentarea mai mult sau mai puțin bogată. În Năsăud, de exemplu, se ajunge la o adevărată dantelărie ornamentală, pe cînd în Ardealul de Sud (în fostele județe Tîrnava Mare, Tîrnava Mică, Făgăraș și parte din Sibiu) ornamentația este destul de săracă

— forma este neunitară: structura de trei rînduri stă alături de cea de patru rînduri, dar pot fi întîlnite și structurile de 2,5,6 și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul. De la regiune la regiune primează, totuși, forma de 3 sau 4 rînduri melodice.

— cezura principală este la fel de neunitară, ca și forma: se întîlnește pe treptele VII, (b) 3, 1,5,4 sau 2, cu unele preferințe pentru una sau alta dintre aceste trepte, după regiune;

— din punct de vedere modal, predomină paralelismul major-minor. În cîmpia Dunării, ca și în jumătatea de sud a Moldovei, se întîlnesc unele moduri cromatice specific orientale.

Peste acest stil vechi s-a suprapus, încetul cu încetul, așa numitul stil « modern». Cum a apărut acest stil?

Începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fostele Principate Romîne — care secole în șir stătuseră în contact cu creația muzicală orientală — au început să vină în contact cu creația cultă de tip occidental. La început, acest contact s-a făcut prin intermediul armatelor rusești, iar mai apoi, după ce s-a început trecerea de la formele social-economice feudale la cele burgheze, prin diferitele trupe de teatru străine care veneau să dea reprezentații la noi. Aceste reprezentații ale trupelor străine au durat pînă în a doua jumătate a secolului trecut. În jurul anului 1850 au început să-și facă apariția și trupe romîne. Cîntece de ale acestor trupe, precum și creații autohtone încep să pătrundă în mase. Publicațiile lui Anton Pann dovedesc din plin acest lucru.

După anul 1860, creația cultă autohtonă a căpătat un mai mare avînt ca urmare, după cum am mai spus, a înființării celor două Conservatoare: la Iași și București. Au început să apară tot mai multe romanțe, cîntece patriotice, etc. Datorită pe de o parte asimilării unora dintre aceste creații culte, iar pe de altă parte influenței continui pe care au avut-o asupra maselor orășene, a luat naștere cîntecul popular orășenesc, avînd factură populară. Acest cîntec orășenesc pătrunde, prin lăutari,tot mai adînc și în masa țărănească. Pătrunderea este mult favorizată de dezvoltarea economică ce a avut loc după desființarea iobăgiei și împroprietărirea țăranilor, ca și de dezvoltarea anumitor ramuri industriale, cum este extragerea petrolului. În felul acesta începe să se contureze tot mai mult un alt stil.

În Ardeal, această evoluție a mers mult mai încet datorită nu numai situației economice mai înapoiate a populației romîne, ci și lipsei luătarului, agent puternic de difuzare a creațiilor culte și orășenești.

În preajma primului război mondial, stilurile muzicale ale Munteniei și Moldovei se găsesc, ca stadiu de evoluție, mai avansate decît cele ale provinciilor ardelene. Acest lucru reese clar din tot mai slaba acțiune de integrare — în Moldova mai mult decît în Muntenia — a melodiilor venite de aiurea, din împestrițarea mai mare a repertoriilor respective, precum și după apariția ulterioară a așa numitului stil « modern », a cărui origine este localizată în Muntenia subcaraptică.

Dar dacă influența muzicii culte a fost aproape la fel de mare atît în Muntenia cît și în Moldova—în aceasta chiar mai mare, după cum ne dovedesc numeroasele romanțe care circulă pînă în cele mai retrase sate — cum se face că stilul « modern »

https://biblioteca-digitala.ro

— așa cum îl cunoaștem dintre cele două războaie mondiale — a apărut totuși în regiunea subcarpatică a Munteniei și nu în Moldova ? Explicația nu poate să fie alta, după părerea noastră, decît că apariția acestui stil nu se datorește exclusiv influenței muzicii culte asupra celei populare din Muntenia, ci el apare ca o sinteză rezultată din topirea laolaltă a stilurilor: muntean, moldovean și sud-ardelean. Nu trebuie să pierdem din vedere, dacă vrem într-adevăr să înțelegem apariția acestui stil, că — în afară de schimburile obișnuite care au existat în toate timpurile — pe timpul primului război mondial s-a retras în Moldova întreagă armata romînă, ca și o parte din populația munteană. Aici, cu tot războiul care era, oamenii și-au împrumutat cîntece unii altora timp de cîțiva ani de zile. Dovada o avem în numărul foarte mare de variante care circulă într-o parte și alta. În același timp, trebuie să ținem seama că legătura dintre Ardealul de sud și Muntenia s-a făcut permanent atît pe calea transhumanței cît și a schimbului de populație — în Muntenia subcarpatică există numeroase sate de « ungureni », deci de ardeleni —, că stilul sud-ardelean este dintre toate stilurile ardelene, cel mai apropiat de stilul « modern », și că după unirea laolaltă a tututor provinciilor romînești schimbul de melodii dintre Ardealul de Sud și Muntenia subcarpatică a devenit tot mai frecvent. Dovada: aproape aceleași melodii de cîntec și joc pot fi întîlnite atît pe un versant cît și pe celălalt al Carpaților.

În felul acesta a luat naștere stilul « modern » care se caracterizează prin:

— scuturarea de ornamente;

— mișcare giusto, cu ritm mai regulat, cu toată că predomină schimbările de măsură;

— linia melodică începe să se lărgească, în sensul că apar refrene scurte;

— sub influența acompaniamentului lăutăresc, își face apariția sensibila;

— accesibilitatea este mare.

Puterea de asimilare și transformare a acestui stil ca și cea de pătrundere sînt foarte mari, așa încît au pus în mișcare toate celelalte stiluri regionale: în momentul de față se poate vorbi de existența unui stil «modern» în cadrul fiecărui stil regional.

Tot după primul război mondial își fac apariția în Oltenia melodiile de joc-cîntat. Numeroase melodii de stil vechi sînt transformate în așa fel încît să se poată juca după ele. Aceste melodii capătă după anul 1930 o răspîndire foarte mare, datorită mai ales patefoanelor.

În anul 1937 încep concentrările premergătoare celui de al doilea război mondial. În timpul acestora își desăvârșește evoluția un nou subgen: cîntecul-marș, provenit din transformarea, — impusă de noua funcție ce li se dă — a unor cîntece populare de stil « modern ».

Concentrările și războiul — în timpul cărora au avut loc numeroase deplasări de trupe dintr-un loc în altul—ca și radioul, fac să se răspîndească tot mai mult melodiile de joc-cîntat și cele de cîntec-marș. Din contopirea acestora cu cîntecele stilului « modern » și cu creațiile culte și orășenești, care n-au încetat nici o clipă să pătrundă în mase tot mai largi, s-a ajuns la un stadiu și mai avansat de evoluție a cîntecului nostru popular: apar tot mai multe cîntece în care

— ornamentele lipsesc cu totul;

— ritmul este măsurat, putînd fi scris în $\frac{2}{4}$, iar mișcarea apropiată de cea a cîntecelor-joc și a cîntecelor-marș;

https://biblioteca-digitala.ro

— modul apare mai bine definit, fiind vorba din ce în ce mai puțin de amestecul de diferite centre tonale;

— ultimul rînd melodic este transformat adesea în refren;

— accesibilitatea este foarte mare.

Este vorba, după cum se vede, de conturarea unui nou stil.

Datorită mijloacelor moderne de difuzare, ca și armatei, mișcării artistice de amatori, întreprinderilor industriale și numeroaselor șantiere — care cu toate mijlocesc întîlnirea a numeroși oameni de pe întreg cuprinsul țării — au început să apară melodii cu caracteristicile de mai sus în numeroase puncte ale țării.

Dacă avem în vedere că unele dintre melodiile mai vechi, care sînt transformate conform caracteristicilor noului stil, pot fi de origine cultă sau străină; că și astăzi pot fi adoptate și transformate unele dintre melodiile culte și străine care se difuzează la radio; că întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale este mai puternică decît oricînd, și că variația și contaminarea sînt mijloace fără de care nu se poate concepe transformarea melodiilor, nu putem încheia altfel decît subliniind încă odată rolul mare pe care îl joacă factorii de care am vorbit în evoluția muzicii noastre populare, ca și importanța cunoașterii lor pentru înțelegerea stadiului actual de dezvoltare a acestei muzicii.

О ФАКТОРАХ, ОБЛЕГЧАЮЩИХ ЭВОЛЮЦИЮ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Для ясного понимания современной стадии румынского музыкального творчества абсолютно необходимо ознакомиться с факторами, облегчавшими и облегчающими эволюцию этого творчества. Таковыми являются: 1) контакт с музыкальным творчеством других народов; 2) контакт с профессональным музыкальным творчеством; 3) взаимопроникновение стилей различных областей; 4) вариация; 5) контаминация.

Одни и те же мелодии, встречающиеся у двух или нескольких народов, неопровержимо доказывают, что между ними произошло музыкальное заимствование. Необходимо подчеркнуть, что заимствуется не всякая мелодия, а в первую очередь имеющая одинаковый или схожий стихотворный размер, подходящий к народному стиху заимствующего народа. По этой причине определение происхождения бытующих у нескольких народов мелодий может быть уточнено лишь в том случае, когда сохраняются некоторые яркие характерные особенности породившего их фольклора.

Помимо цельных мелодий встречаются и идентичные мелодические мотивы, бытующие у двух или нескольких народов. Некоторые из них могут являться плодом заимствования, другие же могли зародиться самостоятельно у разных народов. К таковым относятся многочисленные мелодические формулы, встречающиеся в детском мире, так же как и в некоторых песнях с магической подоплекой. Наличие этих общих мелодических формул наряду с наличием некоторых ладовых шаблонов, более или менее схожих между собой и с одинаковым или же родственным народным стихотворным размером, всегда способствовало обмену народными мелодиями.

Наряду с заимствованием существует и воздействие, когда одним народом воспринимается процесс музыкального творчества или элементы творчества, свойственные другому народу. Таковыми являются: творчество на основе системы перестановки, свойственный, например, венгерской, но не румынской музыке; большая цезура на VII ступени, фригийский каданс, припев и т. п., заимствованные венгерским населением у нас в стране от румынского населения; хроматические лады восточного типа, проникшие в румынскую народную песню.

Заимствование и воздействие способствуют, по мнению Бартока, обогащению музыкального творчества народов.

https://biblioteca-digitala.ro

Контакт с профессиональным творчеством послужил также причиной заимствования и воздействия. В румынское народное творчество проникли, например, городские произведения в народном стиле, романсы, школьные песни, патриотические песни. Проникшие мелодии подверглись изменениям, стихи же, не соответствовавшие обычному размеру, заменялись и заменяются припевами.

Благодаря влиянию профессиональной музыки у нас возник стиль «модерн», отмеченный К. Браилою еще в 1931 году.

На своей современной стадии румынский музыкальный фольклор характеризуется разнообразием жанров и стилей. Можно утверждать, что каждая область имеет свой собственный стиль. Между этими стилями — по утверждению Бартока — нет большого различия. Наоборот, между ними отмечается тесная связь. Эта связь основывается: *а)* на использовании одинакового размера (в пропорции свыше 95 % используется восьмисложный стих); *б)* на тесной связи между строением стиха и мелодическим узором; *в)* на постоянном обмене песенного репертуара между различными областями, населенными румынами, и пр.

Переходя из одной области в другую, песни подвергаются известным изменениям, врастая в стиль данной области. Региональные стили, находящиеся на различных ступенях эволюции, не оказывают, однако, идентичного и равномерного влияния (в смысле ее характерных особенностей) на заимствованную мелодию, отражаясь на некоторых в большей, а на других — в меньшей степени.

Таким образом мелодии, пришедшие из других областей, частично сохраняют характерный стиль, свойственный породившей их области. Благодаря непрерывному накоплению этих характерных черт, стили областей находятся в постоянном движении, превращаясь в новые стили, обладающие многими общими чертами.

Факторы, отмеченные нами выше, могут быть названы «внешними» в силу того, что они доставляют, если можно так выразиться, «сырой материал». Обработка и ассимиляция этого материала происходит путем вариации и контаминации; эти факторы мы назовем «внутренними».

Вариация в смысле полноты различна как в отношении жанра, так и в отношении исполнения, и даже при одном и том же исполнении одна строфа отличается от другой. Она наблюдается в первую очередь в рамках общих характерных черт музыкального творчества народа, а затем в рамках характерных региональных стилей. Обойти эти характерные черты можно лишь с трудом и очень медленно. Только этим можно объяснить, почему структура нашей народной мелодии осталась почти неизменной, несмотря на все внешние влияния.

Более богатые вариации создают новые мелодические типы. Лучшие исполнители-творцы часто сознательно создают вариации.

Контаминация выражается в следующем: *а)* в замене одной части произведения частью из другого произведения; *б)* в введении или присоединении к какой-либо мелодии одной или нескольких новых частей. Случается, что добавленные части по своим размерам равняются основной мелодии.

Контаминация согласно пункту *б)* может быть названа «ломкой формы».

Некоторые народные произведения зарождаются из разных обрывков бытующих мелодий.

Наблюдается наличие подлинных «бродячих» мелодических мотивов. Тот факт, что эти мотивы встречаются в различных мелодиях не является непременным доказательством контаминации, так как они с самого начала могли способствовать зарождению данной мелодии.

Контаминация и вариация влияют на все мелодии, независимо от их происхождения.

Благодаря знакомству с вышеуказанными факторами, мы можем объяснить себе целый ряд явлений, из которых упомянем два: 1) постоянно растущее возникновение и отмирание некоторых новых песен и *б)* образование нового музыкального стиля.

Недавно появившаяся песня не является всецело новой. Она может зародиться из:

1. — Приспособления какой-либо мелодии зарубежного или профессионального происхождения с последующим приспособлением ее к национальной специфике и включением в региональный стиль;

2. — Заимствования и включения в стиль мелодии, принадлежащей другой области;

https://biblioteca-digitala.ro

3. — Повторения в виде варианта более старой мелодии;
4. — Переделки путем вариации или контаминации (зачастую с помощью той и другой) старой мелодии;
5. — Различных сочетаний некоторых уже существующих мелодических элементов.

Что касается нового стиля, который вырисовывается, то мы можем утверждать, что он представляет собой новый развертывающийся ныне этап в эволюции нашей народной песни. Его зарождению способствовали, наряду с профессиональным творчеством, танцевальные и маршевые мотивы, получившие большое развитие после 1930 года.

Из всего вышеизложенного становится ясно, насколько значительна роль упомянутых факторов в эволюции нашей народной музыки, а также насколько важно ознакомление с ними для понимания современной стадии ее развития.

THE ESSENTIAL FACTORS PRESENT IN THE EVOLUTION OF FOLK MUSIC

To obtain a clear picture of the present position of Rumanian musical creation, it is indispensable to know the factors which have aided and still are aiding the evolution of this creation. They are: (i) the contact with the music of other nations; (ii) the contact with art-music; (iii) the interplay of different regional styles; (iiii) variation and (iiiii) contamination.

The circulation of the same melodies among two or more nations is the undeniable evidence of the process of musical borrowing occurring between them. The interchange is mutual. It should be noted however that not every melody is borrowed, but principally those having an identical metre or a similar or nearly-related meter to the folk verse of the borrowing nation. For this reason, the provenance of the melodies which circulate among several nations can only be precisely determined if they have preserved certain pregnant characteristics peculiar to the folklore which has produced them.

Apart from complete melodies, there are also identical melodical motives circulating among two or more nations. Some of these may be due to the borrowing phenomenon whilst others may have risen independently at different nations. To this latter category belong numerous melodical formulae which are traceable in the children repertoire, as well as in certain songs having a magic substratum. The existence of such common melodical formulae, parallel with the existence of certain modal moulds more or less alike and of the same — or similar — folk metre, has always facilitated the interchange of folk-tunes.

Besides borrowing, influence is another factor contributing to the development of folk music; this occurs when a nation adopts a creation or elements of creation specific to the music of another nation, such as: the creation on the basis of the permutation system, proper to the Hungarian thougt not to the Rumanian music: main caesura on VII, the phrygian cadence, the refrain a. s. o., which have been taken over by the Hungarians from the Rumanian nation; the chromatic modes of oriental type, which had penetrated in the Rumanian folk-song.

The borrowing and influences lead, as Bartok points out, to the enriching of the musical creation of nations.

The contact with art-music has also brought about, borrowings and influences. In Rumanian folklore there have penetrated, e.g., urban creations in folk style, romances,school—songs, patriotic—songs etc. After their penetration, these tunes have undergone alterations while the verses which do not fit into the usual metre have been and still are replaced by the refrains.

Owing to the influence of art music, the so-called « modern » style, observed and described by C. Brailoiu as early as the year 1931, has appeared in our country.

In its present state, the Rumanian musical folklore distinguishes itself by the *diversity of genres and styles.*

Each region can be asserted to have its own style. There is no major difference — as Bartok has stated — between them, as they are strongly associated to each other. This link is due to: a) the use of the same metre (the 8 syllable verse is used in a proportion of 95 %); *b)* the intimate connection of the structure of the verse with the melodic line; *c)* the uninterrupted interchange of ongs between different regions inhabited by Rumanians a. s. o.

https://biblioteca-digitala.ro

On passing from one region to another, the songs undergo certain alterations, owing to their absorption into the style of the region which adopts them, The regional styles — at different stages in their evolution — do not affect the songs identically and equally, in the sense of lending them the specific character of their own tunes, but exert upon some a greater and upon others a lesser influence. The tunes thus adopted from other regions preserve part of the stylistic characteristics of their original region. Owing to the incessant accumulation of those characteristics, the regional styles are stirred, passing through a series of transformations to new styles with several points in common.

The factors so far described may be called « external » as they provide — so to say — the raw material, in a more or less rough state. The process of assimilation and amalgamation of those materials is carried out by variation and contamination, factors that are called « internal ».

Variation differs in its amplitude both from one genre to the other, and from one individual to the other and even the same individual varies from one performance to the other and, often, from one stanza to the other. The variation appears in the first place in the general framework of a nation's musical creation and then in the second place in the characteristics of the regional style. These characteristics are overstepped very slowly and with great difficulty. This explains the persistance of the same structure in our folk song, in spite of all extraneous influences.

More important variations lead to new melodical types. Outstanding creative folk artists are often concious, of the changes they are introducing.

Contamination manifests itself by: a) the substitution of part of a creation with parts of an other creation; b) the intercalation in or addition to any tune of one or several new parts. The added parts are sometimes as important as the melody they are added to.

The contaminations referred to in paragraph *b* are included under the denomination of « breaking the mould ».

Some musical folk-creations have come into existence by a new regrouping of fragments of existent tunes.

Real « wandering » melodical motives may be observed. The appearance of the latter in different tunes is not a peremtory proof of contamination, as these motives could have taken part, from their inception in the formation of the mentioned tunes.

Contamination as well as variations affect every tune, irrespective of its origin.

Owing to the knowledge of the above-mentioned factors, the meaning of a number of facts becomes clear to us; whereof two are noteworthy: *a*) the progressive apparition and disapearance of some new songs and *b*) the outlining of a new musical style.

A newly appeared song is not altogether a new song as its apparition may be due to;

1. The adaptation of a tune of foreign or artistic origin, followed by the adaptation of the latter to the national specific and its integration into the regional style;
2. The adoption of a tune belonging to a certain region and its absorbtion in the style of the other region.
3. The revival as a new variant of an older tune.
4. The transformation, through variation or contamination—often through both of them — of an older tune.
5. The different combination of certain existent melodical elements.

As far as the new style which is being outlined is concerned, it can be asserted to represent a new and steadily more improved stage in the evolution of our folk-song. Apart from art-music, the dance and march-songs, which have attained a larger development after the year 1930 have contributed to its apparition.

The above statements point out the important rôle played by these factors in both the evolution of our folk music and in the understanding of its present state of development.

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETAREA PROZEI POPULARE EPICE [1]

În țara noastră, preocupările pentru repertoriul epic nu sînt noi. Din acest punct de vedere, folcloriștii se sprijină pe o bogată tradiție care își are obîrșia tocmai în « O samă de cuvinte» a cronicarului Neculce. Culegerea cronicarului moldovean se datorește însă altui imbold decît cel folcloric: el a privit aceste narațiuni cu ochiul istoricului, așa cum scruta baladele populare dincoace de Milcov și stolnicul Cantacuzino. De aci și îndoielile pe care le formulează amîndoi cronicarii asupra veracității acestor narațiuni în care ei ar fi dorit să găsească noi izvoade cronicărești.

Interesul propriu-zis folcloristic pentru proza populară începe să se contureze treptat în prima jumătate a secolului trecut cînd primele culegeri care se publică se bazează pe conștiința valorii documentare și artistice a acestor opere create de masele muncitoare.

Începutul îl fac — după cum se știe — frații Schott în 1845, deși îndemnuri pentru culegerea basmelor au răsunat încă înainte de această dată în coloanele periodicelor noastre[2]. În scurtă vreme, apar timid culegerile arădanului Mircea Stănescu și — dincoace de Carpați — cele ale scriitorului Nicolaie Filimon, după care începe seria masivă a colecțiilor scoase la iveală de I. C. Fundescu, P. Ispirescu, I. G. Sbiera, I. Pop Reteganul, N. D. Popescu, D. Stăncescu, Gh. Cătană, S. Fl. Marian, urmate în secolul nostru de altele, făcute cu aceiași rîvnă de a da la iveală bogatul material epic din patria noastră, pe care nu le mai înșiruim, nefiind aci locul de a epuiza tot ce s-a făcut în acest domeniu [3].

Prestigiul basmului a crescut mult și datorită prelucrărilor pline de măiestrie ale lui I. Creangă, M. Eminescu, I. Slavici, M. Pompiliu și ale altora care i-au asigurat un loc de frunte în literatura noastră.

---

[1] Comunicare ținută în 28 dec. 1955 în cadrul comunicărilor și prezentărilor publice organizate de Institutul de Folclor, întregită ulterior cu cîteva dintre note.

[2] v. « Foaie pentru minte, inimă și literatură » 1838, articolul nepaginat « De la redacție pentru semestrul al doilea » și nr. din 15 ian. 1845.

[3] Pentru orientări bibliografice — o bibliografie completă încă nu există — se pot consulta: **L. Șăineanu**: *Basmele romînilor în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Buc. 1895, p. 190—194 și 973—975; **A. Schullerus**: *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System der Märchentypen Antti Aarnes*; Helsinki, 1928 (F. F. C. nr. 78) p. 7—20; apoi anuarele: *Dacoromania, IV* (1141—1148) V (812—818), VI (549—554), VII (521—525) și *Anuarul Arhivei de Folclor* (director I. Mușlea), I (247), II (239—240), III (201—202), IV (254—255), V (199—200), VI (409—411), și VII (178—181). O bibliografie mai sumară — precedată de un mic istoric al culegerilor — se găsește în: **I. Bolte und G. Polivka**: *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*; V-er Band; Leipzig 1932, p. 88—93.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate strădaniile meritorii ale predecesorilor noștri, se poate spune că narațiunea populară în forma ei autentică de manifestare orală a rămas necunoscută, cu foarte puține excepții, pînă în zilele noastre.

Această constatare ne apare în toată evidența ei dacă ținem seamă de procedeele folosite de culegătorii din trecut. Majoritatea covîrșitoare a acestora au transpus narațiunea din forma ei orală în cea scrisă, cu mijloace proprii mai mult sau mai puțin realizate. Unii au respectat schema acțiunii, caracterele personajelor care se pot considera — numai din aceste puncte de vedere — ca fiind autentice, alții au intervenit mai adînc în osatura narațiunii și în prezentarea personajelor, încît în acest caz nu poate fi vorba decît de prelucrări ale materialului popular, în sensul global al cuvîntului. O parte dintre culegători s-au străduit să imite stilul povestitorilor populari, respectînd o serie de forme dialectale, dar și în acest caz rezultatul e tot o îmbinare între fondul popular al piesei și forma personală a culegătorului, chiar dacă aceasta seamănă întrucîtva cu autenticul popular. Și într-un caz, și în celălalt, basmul apărea înveșmîntat într-o haină de împrumut, mai informă sau mai ajustată, după măiestria celui care a confecționat-o. În felul acesta, prezentarea autenticului în acest domeniu rămînea mai departe un deziderat, mărturisit chiar de o parte dintre culegători, care regretau faptul că nu cunosc stenografia. Astăzi ne pare oarecum ciudată constatarea că, în timp ce în culegerea poeziei populare bătălia pentru respectarea autenticului a fost cîștigată de multă vreme — deși nu definitiv încă în cercurile amatorilor — culegerile de proză populară epică alcătuite după procedeele amintite au fost socotite ca oglindă fidelă a patrimoniului popular. Au existat chiar păreri care susțineau că acesta ar fi unicul procedeu posibil de a culege narațiunile populare [4].

Dacă nu mai sîntem de acord cu aceste păreri, nu înseamnă cîtuși de puțin că supunem unui rechizitoriu nimicitor toată munca uriașă pe care au depus-o acești modești și harnici culegători din trecut. Opera lor trebuie judecată în raport cu concepțiile epocii și, mai ales, cu cunoștințele și cu mijloacele de care dispuneau.

Ei au fost călăuziți de o dragoste fierbinte pentru arta poporului muncitor, animați de convingerea că săvîrșesc o datorie patriotică, deși munca lor, realizată cu enorme sacrificii, nu s-a bucurat de prețuirea cuvenită în trecut. Iată cîteva constatări care nu trebuie să fie uitate de cercetătorul de azi.

Pe de altă parte, opera lor — cîntărită cu mult discernămînt — rămîne încă valabilă pentru studierea a o serie de aspecte legate de schema narațiunii și, în bună parte, și de caracterele personajelor.

Mai tîrziu, dialectologii au transcris cîteva basme după dictat: povestitorul spunea cu pauze mari, pentru ca să dea culegătorului răgazul necesar de a consemna cuvînt cu cuvînt. În ciuda redării fonetice a graiului local, nici atari culegeri nu pot fi considerate ca redări fidele ale autenticului popular, lucru verificat de către noi într-o serie de experiențe făcute înadins cu cîțiva din cei mai talentați povestitori.

Piesele stenografiate sînt atît de puține și de necunoscute, încît contribuția acestora la cunoașterea realității orale e aproape inexistentă.

[4] Astfel, Gh. Adamescu scria în legătură cu Ispirescu: «A culege un basm nu însemnează a copia aidoma povestea unui țăran; aci se prezintă o mare libertate: poporul îți dă fondul, îți dă întregul schelet și peripețiile, rămîne stilul — și nu aceasta e însușirea cea mai vrednică de uitat». («Albina» I (1897), p. 381). Există și păreri contrare despre culegerile lui Ispirescu, fanteziste și — ceea ce e mai ciudat — recente chiar:. . . «Ispirescu era un folclorist, unul care adună poveștile din gura poporului și se îngrijește să le dea iarăși poporului fără să schimbe o slovă»; (**P. Caraion**, *Ion Creangă*, Buc. 1955, p. 343).

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește studiile propriu-zise asupra prozei populare, lucrurile stau cu mult mai rău. Pe cît de numeroase sînt culegerile de material, pe atît de puține și de pipernicite sînt studiile ce s-au scris despre acest material, ca și cum impunătoarea monografie a lui Lazăr Șăineanu — valabilă și azi prin bogatele informații pe care le cuprinde, — ar fi paralizat încercările ulterioare, prin epuizarea tuturor problemelor pe care le ridică narațiunile populare. S-au scris — e drept — o serie de articole mărunte, însă cele mai multe abundă în platitudini repetate, în generalități banale, adeseori în greșeli grave care reprezintă în fapt un pas înapoi. Multă vreme, cercetătorii basmelor au orbecăit în orbita școlii mitologice, inaugurată de frații Grimm care își găsesc primii adepți fideli la noi în frații Schott, atît ca metodă în redarea basmelor — și unii și alții romantizează eroii — cît și ca interpretare mitologică a faptelor și personajelor. Concepția mitologică a găsit un teren prielnic printre adepții școlii latiniste, care au scrutat și mitologia populară pentru a dovedi cu orice preț latinitatea noastră pură. E interesant de constatat că prin N. Densușianu și mai ales prin E. Niculiță Voronca, tendința mitologizantă a supraviețuit eșecurilor suferite în istorie și în lingvistică pînă în primele decenii ale secolului nostru.

Lipsa unor preocupări științifice continue și sistematice în domeniul prozei populare s-a răsfrînt, la rîndul ei, asupra metodei de culegere, care a rămas cea tradițională, îngust filologică, neglijîndu-se între altele — cu mici excepții[5] — însăși cunoașterea povestitului ca fenomen cultural al maselor, în împrejurările concrete de desfășurare și în rosturile lui legate de condițiile de viață și de mentalitatea purtătorilor de folclor.

Necunoașterea basmului în forma lui autentică a avut consecințe și asupra încercărilor făcute de unii cercetători, de a compara arta povestitorilor populari cu prelucrările culte, îndeosebi cu cele ale neîntrecutului povestitor Ion Creangă. Astfel, unora dintre cei mai de seamă critici și istorici literari — ne referim la păreri din ultimele decenii — li se părea că povestitorii populari sacrifică dialogul[6]; alții au crezut că povestitorii populari au oarecum oroare de elementele realiste, afirmînd că — spre deosebire de Creangă — « țăranul vrea epicul gol și e doritor de irealitate »[7] Desigur că aceste supoziții se bazează pe comparări cu culegerile făcute în dauna stilului autentic, și nu sînt valabile atunci cînd e vorba de povestitorii talentați, după cum se poate vedea — deocamdată provizoriu — dintr-un singur exemplu[8], pînă la publicarea culegerilor gata de tipar[9].

---

[5] **I. C. Cazan**: *Drăguș... Literatura populară*; Buc. 1947, 90 p.

[6] « Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putința să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gîndesc și cum simt, cum ezită și cum se hotărăsc». **Ș. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu**: *Ist. lit. romîne moderne*, I, Buc. 1944, p. 312.

[7] **G. Călinescu**: *Istoria lit. romîne*, Buc. 1941, p. 428. Părerea este reluată acum și de P. Caraion care scrie în legătură cu introducerea realului în urzeala fantastică a basmelor lui Creangă. « Așa ceva n-a făcut și nici n-ar fi făcut Petre Ispirescu, fiindcă în povești nu se obișnuiește o atare operație; în povești, dimpotrivă se cere cît mai vagă încadrare în spațiu și timp. Dar Creangă: procedează exact pe dos: el vîră în povești cît poate mai multe elemente locale reale...» (lucr. cit. p. 344).

[8] v. basmul « Mîțe Ion și Lod'inta », publicat în anexă.

[9] N-am vrea să lăsăm impresia că am diminua talentul marelui nostru povestitor din Humulești și că l-am pune, oarecum, în rîndul povestitorilor populari. Subliniem doar că diferența dintre Creangă și aceștia — și care există mai presus de orice îndoială — nu constă în felul și în proporțiile în care le găsim formulate în citatele amintite.

https://biblioteca-digitala.ro

★

Institutul de Folclor — înființat în anii regimului de democrație populară ca urmare a interesului deosebit al partidului și guvernului pentru patrimoniul artistic al maselor muncitoare — și-a înscris printre sarcinile de căpetenie culegerea și studierea prozei populare epice. Secția literară a Institului a pornit de la constatările folcloristului sovietic — mort de curînd — Marc Azadovski din lucrarea « Eine sibirische Märchenerzählerin »[10].

Azadovski scoate în evidență contribuția personală a povestitorului, felul cum interpretează acesta situațiile și personajele din narațiunile tradiționale, elementele realiste care se strecoară în basm sub diverse forme, și în cele din urmă, stilul personal al povestitorului.

Această metodă a fost întrevăzută și de alții înaintea lui Azadovski, dar el este acela care i-a adus fundamentarea științifică necesară, urmărind înrîurirea personalității povestitorului asupra repertoriului sub toate aspectele, de la preferința pentru un anumit gen pînă la aportul stilistic. Intenția de a urmări contribuția personală a povestitorilor apare timid și la noi — la Șăineanu, Al. Vasiliu — fără să se poată vorbi însă de o urmărire sistematică a acestei probleme, sumarele lor constatări reducîndu-se la generalități sărace, nesemnificative.

Metoda cristalizată de Azadovski a mutat centrul de greutate al cercetărilor de la acea « universalitate » a poveștilor, de la elementele comune atîtor popoare, la aspectele care leagă aceste narațiuni de personalitatea povestitorului, de mentalitatea și de talentul acestuia. Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă studierea basmului în forma lui vie, integrală, așa cum e realizată ea de povestitor [11].

Pe de altă parte, progresele uriașe ale tehnicei — și în deosebi apariția magnetofonului — au creat condiții de lucru vădit superioare celor din trecut.

În anii 1950—1955, cercetătorii Institutului au întreprins cîteva culegeri într-o serie de localități din raioanele: Baia de Aramă, Strehaia, Hațeg, Hunedoara, Teleajen, Oaș, Vatra Dornei, Cîmpulung și, recent, în zona Bicazului, adunînd un număr de 1000 de basme, legende, snoave și povestiri. Dintre acestea, vreo 750 au fost culese cu ajutorul magnetofonului — începînd din 1951 — vreo sută au fost stenografiate, iar celelalte scrise după dictat sau rezumativ, acestea din urmă servind numai ca material auxiliar. Evident, ceea ce s-a realizat pînă acuma poate fi socotit numai un început față de numărul mare al localităților care mai trebuiesc cercetate în viitor.

Ca și în celelalte domenii ale folclorului, atît culegerea la teren cît și studiile propriu-zise asupra materialului s-au îmbinat cu cercetarea realității economice, sociale și culturale a colectivității respective, pentru a putea urmări fenomenele în întreaga lor conexiune cauzală.

S-a cercetat apoi povestitul ca manifestare artistică atît prin anchete, cît și prin observarea directă a fenomenului așa cum se desfășura în colectivitatea respectivă. Prin anchetă, se urmăreau aspectele principale ale acestui fenomen, începînd cu terminologia locală a genurilor, apoi prilejurile, ocaziile în care se povestește, rostul povestitului în colectivitatea anchetată, desfășurarea și tehnica povestitului, veracitatea și verosimilitatea poveștilor, influența colecțiilor tipărite, precum și o serie de aprecieri ale colectivității asupra genurilor preferate și asupra bunilor povestitori.

[10] Helsinki, 1926 (F.F.C. nr. 68)

[11] v. **Gh. Vrabie**: *Perspective metodologice în cercetările folclorice din U.R.S.S.*, în «Cercetări folclorice» I (1947), p. 160—163.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea povestitului ca fenomen cultural este neapărat necesară, întrucît ea desvăluie folcloristului nu numai nivelul și gustul colectivității, ci și condițiile care favorizează sau nu vitalitatea repertoriului, procesele de transformare sau de dispariție care se petrec în sînul colectivității. O atare anchetă explică de ce povestitul este încă viu sau se restrînge la anumite categorii sociale, de vîrstă, de mentalitate etc., după cum explică și preferințele pentru un anumit repertoriu și pentru anumite categorii de povestitori.

În sfîrșit, ca o a treia etapă — deși aceste cercetări de obicei se fac pe teren paralel — urma cercetarea și culegerea repertoriului epic. Aici, munca era mai migăloasă, fiindcă trebuiau descoperiți cei mai buni povestitori, înzestrați cu un real talent. Dacă în domeniul poeziei, pretențiile cercetătorului pot fi pe alocuri mai modeste, dată fiind forma versificată, deci mai mult sau mai puțin stabilă — deși nici aici nu poate fi omisă problema informatorului talentat — în domeniul prozei populare, din cauza formei libere a genurilor respective, este neapărată nevoie de a culege piesele repertoriului de la inși înzestrați cu talent de povestitor. E adevărat că scheletul narațiunii este cunoscut mai multora, dar simpla expunere, reproducerea seacă, numai din memorie, a faptelor nu constituie o operă de artă. E nevoie de intervenția talentului care să dea narațiunii o formă vie, plastică.

Am cules însă și de la povestitori mai puțin talentați atunci cînd era vorba de subiecte mai rare, cît și pentru a avea un material auxiliar necesar studiului. În satele mai mici în care povestitul este încă viu, bunii povestitori sînt cunoscuți aproape de toată lumea, pe cînd acolo unde povestitul se restrînge la anumite grupuri de vecinătate sau numai la cadrul familiei, descoperirea acestora este mai grea și în cazul acesta cele mai bune surse pentru a descoperi povestitorii sînt copiii de școală.

Odată povestitorul descoperit, se întocmea fișa de repertoriu, urmărindu-se epuizarea întregului repertoriu, a celui cunoscut pe cale tradițională, orală, cît și a celui provenit din cărți. Această anchetă era totodată și un examen al erudiției culegătorului care trebuia să-l ajute pe povestitor în scotocirea memoriei, amintindu-i în formă rezumativă, episoade din întreg repertoriul nostru epic, fiindcă de obicei povestitorii își amintesc ușor numai bucățile preferate, sau cele recent povestite. Pentru fiecare piesă se consemnau datele referitoare la circulație — ceea ce unii folcloriști occidentali numesc « biologia » produsului folcloric — apoi părerile informatorului despre veracitatea personajelor și a episoadelor, aprecierile de natură estetică, precum și alte comentarii spontane care aduc un prețios ajutor în studierea materialului.

Întocmirea fișei de repertoriu era un bun prilej pentru cercetător de a-și da seama de importanța povestitorului respectiv și de a verifica aprecierile — și în consecință — gustul colectivității. După aceasta, se redacta biografia povestitorului, mai sumară sau mai amplă după importanța și talentul acestuia, insistîndu-se asupra aspectelor legate în mod direct sau indirect de activitatea lui ca povestitor.

Urma apoi trierea repertoriului în vederea înregistrării pe bandă de magnetofon, mai riguroasă pentru cei mai puțin talentați, în timp ce repertoriul bunilor povestitori era înregistrat aproape în întregime, în unele cazuri chiar și cel provenit din sursă livrescă.

La început, nu am avut mare încredere în utilitatea magnetofonului, bănuind că emotivitatea — sau ceea ce se numește în genere « tracul » — va turbura prea mult depănarea spontană, vie a narațiunilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Am constatat însă în scurtă vreme că foarte puțini povestitori erau stînjeniți de prezența aparatului și aceștia se recrutau de obicei dintre aceia care trăiseră în legături mai strînse cu orașul sau cu cărturarii sătești și pretindeau că au un nivel cultural ridicat, cu alte cuvinte, aceia care aveau tendința de a depăși stadiul colectivității și se căzneau să folosească un limbaj mai înalt.

E drept că aproape întotdeauna am căutat să creăm o situație similară șezătorilor prin prezența unei asistențe totuși nu prea numeroase care să invioreze pe povestitor și să-i șteargă impresia că povestește numai microfonului. Sperăm însă că în viitorul apropiat, tehnica ne va oferi posibilitatea de a ascunde și aparatul și microfonul, ceea ce va reduce considerabil această stînjenire a unora dintre povestitori. În timpul înregistrării, un culegător nota cuvintele mai rare din lexicul bucății, pe care le explica la sfîrșit povestitorul și asistența, în timp ce altul nota gesturile, mimica povestitorului împreună cu cele 2—3 cuvinte, care, după transcrierea piesei de pe bandă, erau trecute sub formă de note în subsolul paginei. Consemnarea gesturilor s-a impus întîi dintr-o necesitate practică: de multe ori, povestitorul explica anumite lucruri sau își continua ideea numai prin gesturi și în aceste cazuri pasajul respectiv rămînea neînțeles. În al doilea rînd, gesturile fac parte integrantă din stilul oral, ele dramatizează acțiunea, subliniază anumite aspecte, plasticizează sensul cuvintelor, inviorează narațiunea și captivează mai mult pe ascultători. Din păcate, notarea gesturilor în această formă sumar descriptivă nu ne dă decît o imagine destul de palidă a desfășurării dramatice a poveștilor în gura unui povestitor talentat. Doar filmul sonor ar putea împlini și această lacună, ceea ce noi încă nu am izbutit să realizăm pînă acuma. [12].

După ce povestitorul termina narațiunea, culegătorii consemnau comentariile povestitorului, ale asistenței, uneori se culegeau din nou datele referitoare la « biologia » piesei pentru a verifica unele mărturisiri care păreau suspecte sau insuficient de clare [13].

După culegere, urma transcrierea pieselor care se făcea de obicei în București, dar de foarte multe ori și pe teren, pentrucă de obicei oamenii, ocupați în timpul zilei cu muncile de sezon, de abia seara ne puteau sta la dispoziție pentru imprimări și pentru celelalte anchete. Transcrierea se face într-un sistem fonetic simplificat, redus la semnele care redau particularitățile principale ale diferitelor graiuri [14], sistem puțin mai complet decît cel folosit de O. Densusianu și elevii săi în culegerile de folclor, dar mult îndepărtat de cel mult mai complicat al « Atlasului Lingvistic ». Se înțelege că din punct de vedere fonetic aceste transcrieri au doar o valoare auxiliară pentru dialectologul de astăzi.

[12] S-ar putea totuși ca mașinăriile mari și complicate ale filmării, cu lumina lor orbitoare să paralizeze la cei mai mulți atitudinea spontană, nestînjenită necesară unei înregistrări de material autentic.

[13] Nu se putea consemna reacția auditoriului în timpul înregistrării narațiunilor, culegătorii interzicînd orice manifestare zgomotoasă din cauza microfonului care nu selectează încă sunetele. Nu rareori însă — cu toate opreliștele — asistența se dezlănțuia în țipete și hohote de rîs.

[14] Aceasta din mai multe considerente: *a)* culegerile se adresează unui public mai larg decît cercul lingviștilor; *b)* o transcriere fonetică minuțioasă necesită mult mai mult timp decît ne era, practic, îngăduit și o pricepere în fonetică mai mare decît cea a unui simplu folclorist; *c)* calitatea dicțiunii — uneori și a înregistrărilor pe un magnetofon cu baterii construit cu mijloace modeste de către regisorul de sunete Gh. Abălașei, totuși foarte util — nu erau în măsură să asigure o transcriere mai minuțioasă; *d)* dactilografierea textelor scrise cu multe semne e, deocamdată, o imposibilitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul transcris era grupat pe povestitori, apoi pe genuri în vederea unor ulterioare adnotări și a studierii lui. În aceste studii asupra prozei populare, se caută întîi determinarea aportului personal al povestitorului, ceea ce îl caracterizează ca mentalitate, preferințe, atitudine creatoare și ca posibilități stilistice. O sinteză mai largă se străduia să contureze specificul regional în diversele lui aspecte, sinteză ce presupune însă compararea materialului din cît mai multe regiuni, urmînd ca în ultimă instanță să se determine specificul național prin studierea comparativă a repertoriului nostru și al celui provenit dela naționalitățile conlocuitoare, apoi de la alte popoare, îndeosebi de la cele vecine: sarcină grea ce va trebui realizată totuși în viitor.

Din materialul adunat pînă acuma, sînt pregătite pentru tipar două culegeri regionale [15], care oglindesc metoda noastră de cercetare, cu aspectele ei valabile — poate și noi — dar și cu lacunele ei.

★

Din studierea sumară a repertoriului epic se desprind o serie de constatări care au, mai ales pentru anumite aspecte, un caracter provizoriu, și care vor fi întregite, rectificate de cercetările ulterioare.

Povestitul este un fenomen destul de viu, deși pe alocuri el nu mai are amploarea de odinioară.

În ceea ce privește terminologia populară a genurilor prozei epice, se observă ușor că ea este mult mai săracă decît cea folosită de folcloriști. Astfel, în localitățile cercetate, poporul denumește prin « poveste — sau povestă, poveastă » — toate narațiunile care provin din tradiție, adică tot ceea ce folcloriștii numesc basme despre animale (unii propun « fabulă populară »), basme propriu-zise, legende și snoave, iar pentru denumirea narațiunilor care se referă la întîmplări contemporane povestitorilor — întîmplări reale sau superstițioase — adică pentru ceea ce noi am categorisit sub termenul de « povestire » — în lipsa altuia mai adecvat — poporul folosește o altă denumire ce variază de obicei dela regiune la regiune: « pațîmă, pățanie » și chiar « întîmplare ». Povestitorul popular folosește, deci, două denumiri ce desemnează, una narațiunile tradiționale, cealaltă narațiunile contemporane, create de povestitorii respectivi.

Pe alocuri, se mai întîlnesc și cîteva denumiri regionale ale snoavei ca « bălăcărele, calicii, glume, trufe, șozîi, păcăleli » etc., deși poporul le include și pe acestea în denumirea mai largă de poveste ca un fel de subspecii ale genului poveste, probabil și sub înrîurirea verbului « a povesti ». Denumirile « legendă, fabulă » de origine cărturărească au rămas necunoscute poporului, după cum tot așa de puțin cunoscut e și cel de *snoavă* folosit pe alocuri în Muntenia și adoptat în folcloristica noastră.

Termenul de *basm*, de origine muntenească după cum ne asigură și cercetătorii anteriori, pare că a cedat mereu terenul în favoarea poveștii [16]. Pe alocuri e cunoscut, dar sub vădita influență a cărții, după însăși atestările informatorilor:

[15] « *Folclorul pădurenilor din Hunedoara : I Proza epică* » (îngrijită de O. Bîrlea); *O povestitoare din Boșorod-Hațeg : Ilona Sînziana* (îngrijită de T. Brill). Amîndouă volumele sînt gata de tipar din 1953.

[16] Se numesc « bazme alea mai lungĭ, și astea mai scurte *poveștĭ*; *znǫavele* ie un cuvînt mai vekĭ, poveștile au ieșit acuma pe urmă; *bazmele* și *znǫavele* iera mai inainte, pe urmă politica a ajuns la *povești* așa mai pe scurt », spune pov. Rădoiaș M. Gh., 67 ani, din Bătrîni-Teleajen, arh. I. F. i. 16. 894, culeg. O. Bîrlea.

https://biblioteca-digitala.ro

« Basm nu să spune, numa pi[n] cărț » [17]. Alteori, cuvîntul « basm » e interpretat ca un sinonim al cuvîntului « glumă » [18].

Prilejurile în care se povestește sînt mult mai variate decît se crede de obicei. Părerea curentă e că se povestește în familie — îndeosebi pentru cei mici — și în șezători. În realitate, povestitul se desfășoară pe o scară mult mai largă, mult mai complexă, căci el se împletește cu activitatea de toate zilele a colectivității, fiind strîns legat de condițiile de viață ale acesteia.

Astfel, în regiunile unde se cultivă intens porumbul, prilejul cel mai propice pentru a povesti e desfăcutul, curățatul porumbului — sau, « la gijat de porumb, la d'isfăca[t] d'i păpușoi », după unele denumiri regionale, muncă ce se efectuează toamna.

În regiunile de munte se povestește cel mai mult în cabanele lucrătorilor forestieri, precum și în colibele păstorilor de vite și ale ciobanilor.

În al doilea rînd se situează prilejurile de întruniri mai largi sau mai restrînse ale colectivității, cum ar fi șezătorile de tors, adunările de pe uliță din timpul sărbătorilor, priveghiurile funebre, etc.

Alteori se spun povești și în grupuri mai restrînse, adeseori chiar între 2 inși, fie în cadrul anumitor munci, cum ar fi la sapa porumbului prin Oaș, la paza vitelor pe cîmp, fie în întîlniri cu caracter temporar, cum ar fi călătoria pe jos « mergînd pe cărare », așteptatul la moară, la piuă, etc.

Unele prilejuri exterioare satului sînt și ele folosite pentru a povesti: în spital, în închisori, în armată, mai cu seamă în timpul concentrărilor din ultimul război: « api acolo a fost a poveș'tilor » [19].

Povestitul în cadrul familiei este mult mai restrîns decît se crede în genere. O serie de informatori din diverse localități au negat categoric existența obiceiului de a se povesti în familie, deoarece și cei mici iau parte la întrunirile cu caracter extrafamiliar în care se spun și povești. Mai mult decît atîta, observațiile noastre arată că acolo unde povestitul se restrînge numai în cadrul familiei, acest fenomen este în destrămare, decăzut în lumea copiilor și de obicei este alimentat de cărțile cu povești.

Snoavele se mai spun și în anumite ocazii legate direct de conținutul acestora: atunci cînd cineva se află într-o situație similară cu cea satirizată în snoavă, interlocutorul constată asemuirea cazului particular cu cel general, tipizat și povestește snoava respectivă, ori numai o amintește dacă e cunoscută celui pățit.

Rostul povestitului în masele muncitoare este de asemenea mult mai complex decît ar părea, deși majoritatea informatorilor anchetați subestimează astfel de preocupări în comparație cu altele care le aduc un profit vizibil.

Părerea curentă a povestitorilor e că se povestește « să mai triacă timpu » [20], mai ales în nopțile lungi de iarnă « ca să mai treacă d'in vreme . . . că nu poz durmi tătă noapț'ea » [21]. Nu e mai puțin adevărat că povestitul are și rostul de a ușura munca, de a alunga somnul, de a învinge oboseala, atunci cînd colectivitatea este întrunită pentru a săvîrși anumite munci pe care povestitul nu le stinghерește, ori

[17] inf. Vîrvăreanu Sidor, 67 ani, din Dorna Cîndreni—Vatra Dornei, arh. I. F. i. 13.170, culeg. O.B.

[18] « bazm i-o șagă », inf. Țîmpău Toader, 71 ani, din Fundul Moldovei — Cîmpulung; arh. I. F., i. 13253, culeg. O.B.

[19] inf. Sabo Vasile, 46 ani, din Racșa-Oaș; arh. I. F. i. 14.220, culeg. O.B.

[20] inf. Feier Nicolaie, 47 ani, din Turț-Oaș; arh. I. F. i. 14.188, culeg. O.B.

[21] inf. Lăscuș Mihai, 72 ani, din Cerbăl-Hunedoara; arh. I.F.i. 11.179, culeg. T. Brill.

https://biblioteca-digitala.ro

atunci cînd trebuie să stea împreună mai multe ceasuri. În aceste cazuri, se povestește « ca să nu fie somn la oameni[i] » [22] — subliniază povestitorii — « să le treacă de urît noapțea » [23], ori chiar ca « să lucre bine » [24].

Totodată, poveștile mai au rolul de a descreți frunțile ascultătorilor, de a-i face să mai uite greutățile vieții, « că mai rîde omu de hăle năcazuri[i] » [25] sau « să rîdă unu cu altu » [26].

Rostul principal al poveștilor, deși mai puțin subliniat de către povestitorii populari, este însă cel educativ, prin însăși conținutul lor orientat spre pedepsirea răului și răsplătirea eroilor pozitivi. O serie de povestitori s-au ridicat la această înțelegere justă a povestitului și a repertoriului epic. « D'in poveștile ăștea, trage mulțe și poporu, că vine la iele. Învață » [27]. Poveștile se spun « ca să d'eprindă d'intr-însele care le-ar puțea omu ajunje și le-ar puțea petreșe, de-așeja să spun » — conclude un moldovean din ținutul Dornelor [28], în timp ce un oșan aduce o formulare mai categorică, spunînd că poveștile sînt « printru traiu vieți: čel če nu-mvață d'im poveste, nu-mvață nič din čea če vede cu uok'i » [29].

Acestea ar fi, pe scurt, rosturile de azi ale povestitului. În trecut însă, povestitul a îndeplinit și o funcție magică, regional probabil mult mai răspîndită decît au dovedit cercetările de pînă acuma.

Astfel, în ținutul Dornelor am întîlnit credința — atestată anterior de culegătorul A. Vasiliu [30] în Tătărușii Sucevei și de C. R. Codin [31] în raionul Topoloveni — că în colibele păstorilor și ale stînjenarilor, precum și în alte locuințe izolate, trebuia să se spună în fiecare seară cîte trei povești care făceau apoi horă împrejurul locuinței și împiedecau pe drac să mai intre peste oameni. « Iera un običer[i], pe cînd ieram ieu băiet, c-o zîs așe că să spui trei poveșt'[i], c-apăi iele să prind de mînă și să-mvîrt roată — mprejuru tîrli aśeleja unde jești și nu s-apropk'ie lucru śel rău acolo, poți dorni. Așe creďe. Unu spunea trei povești, fiecare-nt-o sară, cu rîndu » [32].

O altă credință — atestată deocamdată numai în același ținut al Dornelor — pretindea că ciobanul care ar fi în stare să spună în fiecare seară cîte o poveste diferită de cînd se dau oile la berbeci și pînă cînd fată primul miel, deci aproximativ 150 de povești diferite, « atunči a face oaja on mńel năzdrăvan — spuńe bătrîńi — să poată șți tăt śe-ai, să pați » [33], întocmai ca mioara năzdrăvană din baladă.

Toate acestea arată clar rostul complex al povestitului și rădăcinile puternice care leagă repertoriul epic de viața colectivității și explică — alături de alți factori — existența unui repertoriu atît de întins și variat în folclorul nostru.

O altă problemă interesantă este cea a veracității și verosimilității personajelor și faptelor narate în povești. Acest aspect a mai fost dezbătut și la noi de către unii

---

[22] Inf. Oneșan Petru, 60 ani, din Cerbăl-Hunedoara; arh. I. F. i. 11.091, culeg. C. Bărbulescu.
[23] inf. Tîrfăloagă Ilie, 67 ani din Isverna-Baia de Aramă; arh. I.F.i. 4231, culeg. O.B.
[24] inf. Oneșan Ion, 61 ani, din Cerbăl-Hunedoara; arh. I.F.i.11.099,, culeg. T.B.
[25] inf. Lăscuș Ion, 66 ani, din Cerbăl-Hunedoara; arh. I.F.i. 11.123, culeg. T.B.
[26] arh. I.F.i. 14.220;
[27] arh. I.F.i. 11.091;
[28] inf. Candrea Ștefan, 84 ani, din Dorna-Cîndreni — Vatra Dornei; arh. I.F.i. 13.179 culeg. O. B.
[29] arh. I.F.i. 14.188;
[30] *Povești și legende*, Buc. 1928 (în introducere).
[31] *Ingerul Romînului* Buc. 1913 (în introducere).
[32] inf. Spînu Gheorghe, 71 ani, din Dorna Cîndreni — Vatra Dornei; arh. I.F.i. 13.175, culeg. Al. Amzulescu;
[33] arh. I.F. i. 13.174;

https://biblioteca-digitala.ro

cercetători, adesea în contradictoriu, întrucît afirmațiile povestitorilor populari păreau ciudate — uneori de necrezut —pentru un cărturar care judecă lucrurile după concepția lui.

În fond, avem de a face cu o problemă de mentalitate, ca atare și părerile sînt nu numai felurite, dar și contradictorii, potrivit nivelului diferit al informatorilor.

O situație mai clară o are legenda care, prin însăși rostul ei, este veridică. După cum se știe, legenda explică un fenomen—îndeosebi în ceea ce are el ciudat, izbitor, sau comentează un fapt petrecut într-o anumită localitate. Legenda pretinde că relatează adevărul și ca atare, ea trebuie să fie crezută fără șovăire. De îndată ce dispare această credință în veracitatea ei, dispare și legenda, sau se transformă în alt gen.

Cît privește basmele despre animale, basmele propriu-zise și snoavele, părerile se ierarhizează pe o scară ce epuizează aproape toate nuanțele.

Pentru informatorii cu o mentalitate mai arhaică — mai naivă cum spun unii — nu încape îndoială că toate cele povestite sînt adevărate, că s-au întîmplat cîndva în trecutul îndepărtat.

« Tăťe așa or fost, n-ai put'e-alcătui atît'ea minčiuńi » [34], părere confirmată și în Oaș: « Toťe poveșťile d'i[n] lume, toťe sunt întîmplaťe » [35]. Unii își scot argumentele din însăși formulele inițiale: « api zîče-acolo: dacă n-o fi nu s-o pomeni »[36] sau « că de nu ar fi, nu s-ar povesti, o fos tîmplări, că alcum n-ar ști să spună minśuńi »[37].

Alții caută chiar să explice această geneză a poveștilor din întîmplări reale: « S-o făcut poveșťi după omu năcăjît . . . Ieu nu cred că să fie poveșťi să nu să fi-ntîmplat. Că pe timpuri lumea n-o fost așa civilizată, și-atunč s-o putut întîmpla» [38]. O parte din informatori precizează această geneză, adăogînd că sîmburele real a suferit adăogiri ulterioare, că poveștile au luat naștere « d'in tîmplări, ș-api s-o mai adăgat și cîte -o besadă [39].

O altă categorie, cu o mentalitate mai evoluată, se situează pe o poziție mai sceptică, cu o atitudine mai echivocă. Pentru aceștia, genurile amintite sînt verosimile, părerile lor ierarhizîndu-se iarăși într-o gamă cît se poate de felurită. Unii admit verosimilitatea globală: « pote c-o fo orecîn pe vremurle bătrîne » [40] alții cred că numai o parte din faptele narate s-au putut întîmpla mai demult: « alťele or mai fost, alťele-s minčiuńi » [41]. Unii socotesc snoavele, alții basmele propriu zise ca fiind verosimile, după cum unii au îndoieli globale: « altu creďe, altu nu creďe și să-ntreabă: o fi fost așa ?» [42]. Mulți cred că basmele nuvelistice și snoavele sînt verosimile, adică « s-o putut întîmpla ».

Atari păreri nu trebuie să surprindă dacă se ține seamă și de credințele în existența unor ființe fantastice care apar și în basmele propriu-zise. De pildă, despre zîne și uriași se crede că au existat în vechime, pe cînd balaurii după părerea unora, există și azi și aduc grindina, după cum în unele regiuni se crede în existența omului de apă, a omului de pădure, a mumei pădurii — sau a fetei pădurii —

[34] inf. Crîsnic Mihai, 72 ani, din Cerbăl-Hunedoara, arh. I. F. i. 11.157, culeg. O.B.
[35] inf. Morar Vasile, 49 ani, din Racșa-Oaș; arh. I.F.i. 14.219, culeg. O.B.
[36] arh. I.F. i. 14.188;
[37] inf. Nan Solomon, 63 ani, din Cerbăl-Hunedoara; arh. I.F. i. 11.195, culeg. T.B.
[38] inf. Sărac Viorel, 24 ani, din Poiana Răchițelii—Hunedoara; arh. I.F.i. 11.224, culeg. Al. A.
[39] arh. I.F.i. 14.220;
[40] inf. Feier Anuța, 39 ani, din Racșa-Oaș; arh. I.F. i. 14.208, culeg, Al. A.
[41] inf. Scorobete Sîmedru, 18 ani, din Meria-Hațeg; arh. I.F.i. 11.337, culeg. O.B.
[42] inf. Vuescu I. B. Gheorghe, 34 ani, din Isverna-Baia de Aramă, arh. I.F.i. 4235, culeg. O.B.

https://biblioteca-digitala.ro

ca să nu mai amintim de credința în existența diavolului, a strigoilor etc., credințe bine consolidate în trecut cînd masele exploatate și analfabete erau lăsate pradă obscurantismului, dar care dispar astăzi treptat odată cu răspîndirea culturii.

În sfîrșit, ultima categorie a informatorilor ar constitui-o cei cu un nivel cultural mai ridicat, dotați cu un spirit critic mai dezvoltat. Aceștia afirmă clar că poveștile sînt simple ficțiuni pe care le-au socotit adevărate numai cei bătrîni: «poate c-or și crezut bătrîńi, dar ieu personal nu cred» [43]. Unii constată că «numa care iera tare prost» [44], putea să creadă în veracitatea poveștilor, pe cînd alții contestă categoric existența unor atari păreri: «nu crede ńimeńea, toată lumea vede că-z bazme de pierdut vremea, poate copii eștia mai mici mai cred c-așa o fost. Nu, še să crez în minšuń? Ńišodată n-o egzistat oameń, care să creadă, kiar dacă n-o štiut carte» [45].

Dacă am căuta să sintetizăm părerile exprimate de cei mai mulți, am obține următoarea schemă ierarhică de la veridic spre mai puțin verosimil: primul loc îi ocupă legendele, care sînt veridice, urmează snoavele, apoi basmele propriu zise, și la urmă, cele mai puțin verosimile, basmele despre animale. Evident că această schemă nu e statică, procesul care se desfășoară polarizează treptat părerile în jurul mai puțin verosimilului.

Din constatările noastre, rezultă că acolo unde a dispărut credința în verosimilitatea totală sau parțială a poveștilor, acestea decad în lumea copiilor, căci cei maturi le disprețuiesc, socotindu-le bune doar pentru copii. Excepții fac snoavele care se impun și celor mai pretențioși, prin flacăra satirei lor și a comicului care rezultă din pedepsirea personajelor negative.

Din păcate, cercetările se bazează pe un număr prea mic de documente pentru a vedea în ce măsură vitalitatea repertoriului epic, circulația lui, depinde de această mentalitate mai mult sau mai puțin naivă, credem că o asemenea cercetare va arunca o oarecare lumină nu numai asupra prozei epice, ci și asupra poeziei epice — unde asemenea sondaje aproape că lipsesc — și va contribui la lămurirea procesului mare de decădere a epicului popular în general.

Repertoriul cunoscut de povestitori provine în cea mai mare măsură din tradiție, pe cale orală. Influența colecțiilor de povești este mult mai mică de cum ar fi de așteptat, dacă se ține seamă și de prestigiul mare de care se bucură cartea în mentalitatea anumitor oameni. Unii afirmă, de pildă, că poveștile provin din cărți: «așa cred, că de-acolo le-o-nfințat io din cărț, din cît știu, nu le-o visat omu» [46]. Alții cred că sînt veridice numai narațiunile tipărite, ca: Genoveva, R. Crusoe, Corbea etc. [47], spre deosebire de cele orale care nu sînt decît ficțiuni. Această influență este însă comparativ mult mai mare decît cea a poeziilor populare tipărite și ea va crește considerabil în urma lichidării analfabetismului. Povestitorii mai puțin talentați au o atitudine pasivă, de pură reproducere a variantei tipărite, în timp ce bunii povestitori au o atitudine creatoare, de largă interpretare, similară cu cea pe care o au față de repertoriul care circulă pe cale orală. Fără să dezbatem problema în amănunțime, amintim că am întîlnit și cazuri rare în care povestitorul popular a corectat intervențiile prelucrătorului și a readus basmul într-o variantă mult

[43] arh. I. F. i. 13.170.

[44] inf. Candrea Ipolit, 63 ani, Dorna Cîndreni — Vatra Dornei; arh. I. F.i. 13.173; culeg. O.B.

[45] inf. Poanta Nicolaie (Pocăitu), 46 ani, din Cerișor-Hunedoara, arh. I. F. i. 112 83, culeg. O.B.

[46] inf. Zimbru Vasile, 39 ani, din Turț-Oaș; arh. I.F.i. 14.190, culeg. O.B.

[47] arh. I.F.i. 13.173;

https://biblioteca-digitala.ro

mai conformă cu legile genului. Alteori, transformările aduse de povestitori sînt atît de mari, încît cercetătorul se poate îndoi de proveniența lor livrescă.

Repertoriul povestitorilor talentați cuprinde în genere 20—40 de narațiuni, ori chiar mai puțin, după cum am întîlnit și o povestitoare care cunoscuse în tinerețe 117 bucăți, din care mai cunoștea vreo 65, restul le uitase pentru că trecuse de multă vreme la sectanți. De obicei, repertoriul cuprinde narațiuni din aproape toate genurile, există însă și cazuri mai rare de specializare — ca să spunem așa — cînd unii cunosc numai snoave — și acestia erau un fel de măscărici ai satelor — pe cînd alții cunosc numai basme propriu-zise.

Povestitorii talentați se recrutează de obicei — constatarea nu e nouă — dintre oamenii mai săraci, dintre cei care au avut o viață plină de greutăți, apoi dintre micii meseriași ai satelor mai mult sau mai puțin amubulanți. « Čele mai mari șmekeri, le știu zîdari și cojocari și čizmari » — ne spune un bătrîn din Fundu Moldovei—care umblă din casă în casă « ș-api de-acolo îs čele mai multe poveșt[i] » [48].

Povestitori profesioniști nu am întîlnit. Pe alocuri, e frecvent obiceiul de a chema la anumite întruniri pe cei mai buni povestitori, fără să fie plătiți, doar cîte odată li se dădea o ușoară recompensă în țuică sau tutun [49].

Repertoriul de povești al unui sat nu are omogenitatea pe care o are de pildă repertoriul de cîntece, de strigături, de jocuri și melodii de joc. În numeroase cazuri, multe narațiuni — îndeosebi basmele propriu-zise — nu erau cunoscute decît de cîte un povestitor, dar care există în schimb în repertoriul altor regiuni. Narațiunea în proză, prin forma ei liberă, se învață relativ destul de ușor, circulă pe spații mai întinse, dar nu e mai puțin adevărat că tocmai din cauza formei libere, se fixează de memorie cu rădăcini mai subțiri și ca atare se desprinde mult mai ușor decît producțiile versificate ce sînt însoțite și de melodie.

Pe plan regional, repertoriul nostru epic e în genere destul de unitar față de alte produse folclorice, așa cum se poate vedea și din repertoriile bibliografice întocmite de Șăineanu și de Schullerus. Ar fi prematur să tragem concluzii mai categorice din cauză că repertoriile unor regiuni întregi au rămas necunoscute, cît și din cauză că materialul cules anterior e mai mult sau mai puțin cizelat de pana culegătorului.

Din cercetările noastre la teren, se constată, între altele, că basmele despre animale sînt comparativ foarte rare în nordul țării, în Oaș și în Nordul Moldovei. De asemenea, se observă lesne că basmele fantastice din Nordul Moldovei sînt mult mai stufoase, mai complicate în înșiruirea episoadelor, mult mai bogate în isprăvi, în aventuri, deci mult mai lungi, față de basmele propriu-zise din celelalte regiuni cercetate care sînt mai clare, mai închegate, cu mai puține aventuri, mai ușor de memorizat. În alte regiuni, ecoul vieții profesionale a locuitorilor răzbate mai puternic în repertoriul epic. Astfel, în narațiunile pădurenilor din Hunedoara apar relativ numeroase aluzii la viața păstorească și la cea a stînjenarilor.

Examinarea comparativă a repertoriului contemporan confirmă observațiile folcloriștilor din trecut cu privire la marea varietate sub care apar narațiunile în proză. Fenomenul este cunoscut și în celelalte produse folclorice — e vorba de așa numitele variante — dar aici acest proces de diferențiere are posibilități de desfășurare

[48] arh. i. 13.253;

[49] Ni s-a semnalat un singur caz temporar al unei spălătorese din Oaș, care, stabilită vremelnic la București între cele două războaie, povestea unui grup de 15 zidari și primea de la fiecare un leu, în timp ce pentru ora de spălat i se plătea numai 6 lei. (arh. I.F.i. 14.219).

https://biblioteca-digitala.ro

mult mai mari, datorită formei libere. Nu e mai puțin adevărat că se observă și celălalt proces, de șlefuire. Această șlefuire se constată în aspectele de bază ale narațiunii, în schema acțiunii episoadelor și în caracterele unor personaje. Episoadele narațiunilor au ajuns într-o formă atît de închegată, încît dacă știi începutul, poți prevedea desfășurarea și sfîrșitul episodului respectiv, și rareori greșești!

De asemenea unele personaje se caracterizează prin cîteva trăsături morale și fizice primordiale pe o gamă ce cunoaște de obicei numai nuanțele extreme ale pozitivului și negativului, însă zugrăvite în linii îngroșate, incisive care nu se șterg ușor. În ceea ce privește subiectele, adică narațiunile în formele lor complete, soarta genurilor nu este aceiași. Basmele despre animale, snoavele, chiar legendele, sînt mult mai unitare, fiindcă sînt mai scurte, cuprinzînd de obicei un singur episod. Basmele legendare și basmele nuvelistice ocupă un loc intermediar: sînt unele al căror subiect se prezintă destul de unitar — Poliphem, fata isteață care desleagă cele trei întrebări, etc. — altele se apropie de varietatea ce caracterizează basmele fantastice, unde înșiruirea episoadelor oferă atîtea posibilități de combinații, episoadele circulînd cu ușurință mai mare decît strofele călătoare în poezia populară, încît a îngreunat atît de mult, lăsînd încă nerezolvată sătisfăcător clasificarea acestora pe tipuri asemănătoare. Pe această schemă intervine apoi penelul povestitorului talentat care o completează cu amănuntele necesare, plasticizîndu-o fără ca să depășească limitele genului și logica desfășurării dramatice, încît se poate spune că, în linii mari, cele două procese — de șlefuire colectivă și de creație individuală — acționează ca două forțe ce se completează reciproc [50].

Posibilitățile de intervenție ale povestitorului talentat sînt dintre cele mai variate. În basmele propriu-zise — indeosebi în cele fantastice — mai rar și în celelalte genuri — se pot introduce sau omite episoade care nu atrag după sine nici schimbarea caracterelor, nici a deznodămîntului. Alteori însă creatorul popular dă o anumită interpretare unor personaje care de obicei duc la modificarea unor episoade sau chiar a deznodămîntului acțiunii. Mai mare libertate are povestitorul în inserarea a o serie de detalii realiste, de comentarii izvorîte din propria experiență a povestitorului, care contemporaneizează, localizează oarecum subiectul. Materialul cules în forma lui autentică arată cu prisosință atitudinea creatoare a povestitorului talentat care introduce crîmpeie din realitatea înconjurătoare, din propriile lui amintiri, judecă personajele și situațiile potrivit mentalității lui de clasă, adaptînd narațiunea la năzuințele epocii, la frămîntările contemporaneității.

În felul acesta, se strecoară în narațiunile cele mai fantastice multe din cuceririle tehnicei moderne și nu trebuie să ne surprindă faptul că eroii se deplasează cu trenul, cu automobilul, ba chiar cu avionul, se luptă cu mitraliere și cu tunuri, își comunică veștile prin telegrame, prin convorbiri telefonice, etc. Dar contemporaneitatea este oglindită nu numai prin aceste elemente exterioare, ci prin însăși introducerea noii mentalități, izvorîte din prefacerile revoluționare din zilele noastre. Noua mentalitate se oglindește atît în episoade noi, cît și în unele detalii, în unele comentarii, pe de altă parte, ea a clarificat mai mult, a subliniat mai viguros antagonismul dintre sărac și bogat ce exista în vechiul repertoriu. Nu mai insistăm asupra

[50] Constatări similare în domeniul descîntecelor a făcut **Gh. Pavelescu** în *Cercetări asupra magiei la romîni din Munții Apuseni* — Buc. 1945, p. 103, 111—114.

https://biblioteca-digitala.ro

acestui aspect deosebit de interesant, întrucît el a format obiectul unei comunicări publice în cadrul Institutului nostru [50a].

În sfîrșit, cîteva observații cu privire la forma poveștilor.

Dată fiind forma lor liberă, s-ar părea la prima vedere că aceasta e creația individuală a povestitorului în momentul reproducerii. Ori cît ar părea de paradoxal la prima vedere, se observă și aici un proces de șlefuire, contribuție colectivă, care se traduce în anumite formulări prezentate aproape invariabile, memorizate mai ușor. Sînt cunoscute tuturora așa zisele formule inițiale și finale, care au un caracter atît de larg, încît nu sînt legate de un anumit subiect, ci cel mult de un anumit gen — basmele propriu-zise —deși cîteodată apar și în celelalte genuri. La acestea se adaogă formulele mediane, prin care — spre deosebire de Hașdeu și Șăineanu — înțelegem acele fragmente care nu sînt legate de un anumit subiect, episod sau personaj și care apar între episoade de cele mai multe ori, anunțînd ascultătorii că povestea continuă încă mai frumoasă, solicitîndu-le atenția [51]. În afară de aceste formule cu caracter general, mai apar în narațiuni o serie de formulări închegate, de exprimări versificate sau aproape versificate care sînt legate de o anumită situație — sau de un anumit personaj — și care pot să se repete și în alte subiecte diferite dar cu situații ori detalii similare [52].

Atitudinea creatoare a povestitorului se manifestă din plin și aici prin alegerea și memorizarea acestora, prin felul cum le presară în cursul narațiunilor, încît și prezența lor dă o notă caracteristică stilului propiu al povestitorului. De asemenea, anumite replici din unele dialoguri, anumite poante poartă pecetea unei șlefuiri colective. Se pare că povestitorii talentați și cu multă rutină ajung și ei la anumite formulări mai închegate și mai constante, după cum ar rezulta din unele experiențe ale noastre prin înregistrarea aceluiași subiect de la același povestitor după cîteva săptămîni sau chiar ani de zile, însă materialul este prea sărac pentru a trage concluzii mai sigure, rămînînd ca cercetările ulterioare să elucideze și această problemă.

Aceste formulări închegate, operă a colectivității, nu îngustează cîtuși de puțin cîmpul povestitorului individual care are posibilitatea să-și desfășoare în plină voie talentul său narativ. Contribuția talentului este aici mai necesară decît în cele-

[50a]; **O. Bîrlea**: *Aspecte contemporane în basm*, ținută în ședința festivă din 28 mai 1954 cu prilejul aniversării a 5 ani de la înființarea Institutului de Folclor.

[51] v. **B. P. Hașdeu**: *Basm* în *Etymologicum magnum Romaniae*, t. III, Buc., 1893 p. 2632 și urm. și *L. Șăineanu*, lucr. cit. p. 203—222.

[52] de ex.:

S-aŭ dus cîtâ lume-mpărății
ca dumnăzăŭ să ni ții
ca cuvîntu d'im poveste
dumnăzăŭ la noi soseșt'i
mai mîndrâ și mai frumoasă înăint'i iești!
(basmul « Cele trei animale» arh. I.F. mg. 843)

sau:

Că d'in povestă
multă iestă
înaint'e lungă și frumoasă
să vă spun ieŭ dumnevoastă;
șinę-o sculta
bin'e o-mvăța,
șin'ę-o durmi
bine să va hod'ini.
diminęață cîn să va scula, mai mare măgar va fi!
(din snoava: « Muierea beteagă», arh. I.F.i. 11.088)

https://biblioteca-digitala.ro

lalte genuri, căci simpla expunere seacă, reproducerea mecanică din memorie nu constituie o operă de artă care să emoționeze auditoriul. Pe de altă parte, din cauza formei libere, reproducerea de fiecare dată este mult mai mult supusă dispoziției momentane decît în creațiile poetice, de unde rezultă că informatorul trebuie să povestească nestingherit, într-o bună dispoziție sufletească. O serie de experiențe ale noastre confirmă acest lucru. De la cîțiva dintre povestitorii talentați și cu o mare rutină am cules aceiași variantă, odată după dictat, cu întreruperea deasă a povestitorului pentru a putea scrie, apoi prin înregistrarea pe bandă de magnetofon. Din dispunerea pe 2 coloane a celor 2 variante, se vede clar cum în prima variantă, mult mai scurtă, povestitorul rezumă, sacrifică dialogurile, omite anumite reflecții și narațiunea e seacă, greoaie, cît se poate de prozaică, în timp ce varianta povestită liber e plină de vervă, de frăgezime, de dialoguri vii, de țîșniri spontane, adevărată operă de artă.

Dintre caracteristicile stilului popular narativ voi aminti pe cele mai importante care depășesc granițele dialectale: repetiția și dialogul. Repetiția apare nu numai în forma repetării acțiunii de către cele trei personaje — după cum se știe — ci și ca mijloc stilistic. Astfel, pentru a arăta că acțiunea se desfășoară în proporții neobișnuit de mari, fie ca durată, fie ca intensitate, povestitorul repetă verbul de cîte 3—4 ori — uneori și mai mult chiar — cu o anumită intonație. Alteori — mai rar — repetă de mai multe ori nu verbul, ci substantivul care se află în centrul atenției, care joacă un rol important în desfășurarea episodului respectiv, încărcîndu-l de mai mult sens prin această repetare.

Dialogul e un alt procedeu important în arta povestitului care își dă o contribuție mult mai mare decît au arătat unii cercetători literari. Fiind sărac în mijloace descriptive, povestitorul popular utilizează dialogul atît pentru a contura conflictele, cît și pentru a caracteriza personajele și situațiile în care se află acestea. Se poate spune că dialogul constituie partea suculentă a narațiunii alături de acele formulări șlefuite, plastice.

Povestitorul popular își întregește mijloacele linguistice prin mimica feței, prin gesturile adecvate, prin intonațiile și timbrul vocii, care, mînuite cu măiestrie, realizează împreună o adevărată operă de artă, vie și captivantă.

NOTA

Basmul — ales dintre cele mai scurte — e povestit de Zlotar Gheorghe, 46 ani, din Fundul Moldovei, Rn. Cîmpulung. Improprietărit în 1946 cu 1/3 ha., se ocupă cu zidăria — e zidar necalificat: «lucrez așă clandestin, flotant» — iar în lipsă, muncește cu ziua. Neștiutor de carte, crede în veracitatea basmelor, precizînd că faptele narate s-au petrecut acum vreo 3000 de ani, «cînd o umblat Dumnăzău cu sfîntu Pătru pă pămînt, cînd erau vitej cu urieș».

Preferă basmele fantastice, în deosebi cele pline de încăierări vijelioase. Nu știe să povestească nici o snoavă, deși a auzit nenumărate, pentru că desconsideră acest gen. Dotat cu o bună memorie, cunoaște 31 basme fantastice, în afară de vreo 3—4 pe care mărturisește că le-a uitat parțial sau aproape în întregime în decursul anilor. Are și o neobișnuită imaginație creatoare, înclinată spre fantastic: a creat pe de-a-ntregul trei basme fantastice care au doar cîteva elemente, cîteva personaje comune cu cele tradiționale. E unicul creator de basme pe care-l cunoaștem pînă acum. Influența creștină e destul de puternică. Povestește impetuos și precipitat, cu vehemență, se aprinde la față și țipă atunci cînd povestește luptele dintre eroi. Deși e atras de fantastic în mod deosebit, stăpînindu-l cu îndemînare, folosește și o serie de detalii realiste pe care le împletește cu cele fantastice cu o măiestrie de invidiat. Stăpîn pe mijloacele de expresie, dramatizează narațiunea, participă la desfășurarea ei. Între altele, se observă la acest povestitor că basmele învățate în copilărie și cele mai des povestite au o formă mult mai șlefuită decît celelalte, inclusiv cele create de povestitor. În

https://biblioteca-digitala.ro

sat — aşezare lungă de vre-o 5—6 km., cu peste 6000 locuitori — nu era cunoscut ca povestitor, deoarece povestea numai vecinilor din uliţă şi l-am descoperit printr-un fiu al său, în ancheta făcută printre elevii şcoalei elementare.

Nu este aci locul de a analiza basmul, credem totuşi nimerit să subliniem unele dintre aspectele cele mai importante ale conţinutului şi formei. În ceea ce priveşte liniile mari ale subiectului, varianta diferă de celelalte (v. A. Schullerus, lucr. cit. nr. 303 I şi 313 A) prin faptul că zmeul, un moşneag blajin, e torturat de zmeoaică întocmai ca şi cei doi eroi. Creatorul popular a adîncit această trăsătură şi l-a asimilat personajelor pozitive; în consecinţă, reîntoarcerea eroilor fugari la zmeu devine plauzibilă. E unul din nenumăratele exemple care arată posibilităţile largi ale basmului de a fi susceptibil de noi interpretări şi modificări. În basm apar apoi şi o serie de scene şi de detalii realiste care colorează puternic osatura fantastică a naraţiunii. Relaţiile dintre zmeu şi zmeoaică sînt aidoma celor dintre un moş şi o babă din viaţa obişnuită. Zmeoaica e înfăţişată ca o babă arţăgoasă, rea de inimă, rea şi de gură, care suferă de insomnie şi răcneşte la zmeu, apostrofîndu-l: «japule» (= moşneag în sens peiorativ). Dimpotrivă, zmeul e un bătrîn mai bun la suflet care caută să se apere de gura babei, se supune poruncilor ei, deşi mai pune mîna pe «cociorbă» atunci cînd baba întrece măsura. Toate aceste trăsături sînt zugrăvite cu ajutorul dialogului, dar cu atîta măiestrie, încît ni se pare că e vorba nu de un basm fantastic, ci de o scenă ce se petrece undeva într-un sat din nordul Moldovei. Paznicul holdei e schiţat mai sumar sub înfăţişarea unui moşneag surd, cu mai multe detalii călugărul bătrîn, care nu e numai surd, ci şi plin de insecte. Toate aceste detalii umanizează acţiunea şi o îmbracă într-un umor captivant, încît constatarea despre Harap Alb al lui Creangă «în plin fabulos dăm de scene de un realism poznaş» (G. Călinescu, lucr. cit. p 427) caracterizează şi acest basm.

Semnalăm şi aici repetiţia ca procedeu stilistic, folosită mai ales în verbele care arată acţiunile principale. Astfel, pentru a sublinia intensitatea, durata, proporţiile acţiunii, atunci cînd zmeoaica plînge, bea apă din tău şi zboară după fugari, povestitorul repetă de cîte 3—4 ori verbele respective.

Povestitorul foloseşte şi repetiţia substantivului cu funcţie de derminant circumstanţial atunci cînd vrea să sublinieze locul unde este bătut de erou zmeul prefăcut în cal: «*ş-i*^{n} *cap, ş-i*^{n} *cap ş-i*^{n} *cap*».

Se întîlnesc în basm şi o mulţime de formulări închegate, cristalizate. Astfel, tatăl eroului pleacă la drum lung lunîndu-şi

botă d'i oţăl
opkinj d'i h'er
şî comănac d'i jd'er,

şi trece

pi^{m} *padur*^{i}
pi^{n} *codru*
pi^{n} *zăhăstri*

După rezolvarea cu succes a primei sarcini, zmeoaica exclamă:

D'i ţeţ d'i^{n} *capu tău*
dǫamńe, bun cap aţ;
da de-ţ prieşt'e čineva
dǫamńe, biń-^{ţ} *maţ vra!*

Distribuirea celei de a treia şi cea mai grea sarcină e însoţită de ameninţarea:

uńi ţ-î capu, ţ-î pk'ičǫarli
şî uń^{i} *ţ-î pk'ičǫarli, ţ-î capu!*

La chemarea din corn, animalele se adună

cîtă frunză pi pămînt
şî čet'ină pi copac,

https://biblioteca-digitala.ro

și asistăm la dialogul cu stăpîna lor:

Lumęą-o prăpăd'eșt'^{i}
or^{i} o tomeșt'^{i}
— N'iș n-o prăpăd'esc
ńiș n-o tomăsc,
îi bună așă cum îi!

Formulele amintite apar — cu rare excepții — și în celelalte basme ale povestitorului ori de cîte ori situațiile sînt asemănătoare.

La aceste mijloace de expresie se adăogă gesturile adecvate, intonațiile vocii cu ajutorul cărora povestitorul distinge dialogurile personajelor, imită gemetele zmeoaicei bătute și chemarea celor două rațe de către zmeoaica ajunsă la lac.

Povestitorul are și unele scăpări, inerente expunerii orale: uită să explice însușirea magică a celor șase «stopk'iț» de a răspunde în locul eroilor și pasajul devine obscur pentru cititorii care nu cunosc alte variante ale basmului. Din lipsă de semne tipografice înmuierea consemnelor a fost redată prin apostrof, din care cauză și litera următoare e scrisă spațiat.

MN'EĮ ĮON ȘÎ LOD'INTA

O-s c-o fost odată
ca ničįodată
dacă nu m-aj da a povisti
ca um puričę-a plezńi
poveșt^{i} t^{n} įę sară pi la noį n-ar maį h'i.
că nu-z di cîn povestili
nij di cîn minčįunli:
că-s c-o zî dǫu maį i^{n}cǫače
d'i cîn să potcožę mîța cu cǫajâ d'i nucâ
și merę la sfînta rugă:
da d'i cîn mîța s-o beșît
maį mul la biserică nu s-o primit;
ș-o trecut pi lîngâ pǫartă pi la mini
ș-am prins-o ș-am bătut-o bini, bini
pînă m-o-nvățat și pe minę.

O-s c-o fost odată u^{m} moșńįag ș-avę o sută d'i fičįor^{i}
Įacă, ficįori čęię o crescut toț. Či s-o gînd'it moșńįagu?

«Măį! Įo am o sută d'i fičįor^{i}. Uni să ma duc įeų să găsăsc o sută d'i nuror^{i}?

Ș-o luat moșńįagu
botâ d'i oțăl
opk'inj d'i h'er
și comănac d'i jd'er

-o plecat moșńįagu și s-o dus să cat'i ńevestę pentru fičįori luį. Aų plecat

pi^{m} padur^{i}
pi^{n} codru
pi^{n} zăhăstri

ș-aų ağįuns drept înspri dzua d'i pașt^{i} aų vădzut on om arîn c-on țap.

«Măį, mare-į put'eręa lu dumnăzăų sfîntu! Astăz îs sfînt'ili pașt^{i} și omu ista ară cu țapu! Či să h'iį cu omu ista, i ńebun? Saų či-į cu dînsu?»

Să duče la dînsu.
— Bun noroc, măį omuli!
— Mulțămăs dumńitali, moșuli!
— Da či-į, aį nebunit d'i ar^{i} dumńeta î^{n} dzua d'e paș cu țapu ista?
— Lasâ-ma, ųomuli, c-am o sută d'i fęti și nu șt'įu či să fac cu dînșili, după čini să li dauų.

https://biblioteca-digitala.ro

— Heeį ! Noroc sâ dęįi dumnăzău sfîntu ! Şî įeu am o sută d'i fičįor'[i]*, şî haį câ ńe prind'em cruski amîndoį !*

— Bini !

Atunč[i] *o lăsat plugu ğįos*[1]*, ş-o luat ţapu d'i la plug ş-au plecat cu moşńįagu acasâ. Şî n'imică vorbă. au făcut legăturli şi zîči:*

— Mîni, d'ę-az într-o săptămînâ, să vi cu fičįori la peţît.

— Bun !

Įacă moşńįagu o vinit acasă.

— Nę, draği tat'i, įacă v-am găsît şî vęuâ — zîči — fimeį la toţ. Am gasît on om care are o sută d'i fęt'e.

— Bini, tată ! Cîn să plecăm ?

— D'e astăz într-o săptămînâ — zîči — trebi să plecăm la ęuom.

— Bini !

Ş-o prigăt'it įi caį, ş-o prigăt'it įi trăsu[i] *băutur*[i]*, tăt'i či lį-o trăbuit lor. Nę, pi čini să lęsă acasă cu n'ed'ejd'ę ? Pi čini să lęsâ, pi čini să lęsâ ? O lăsa*[t] *pi Mńeį Iuon.*

— Măį, Mńeį Iuon! Tu ş-aşă įej mńic, noį ţ-aducem ńevasta ta acasă, rămîį tu acasâ, că noį merem. Či:

— Mereţ ! Įo rămîn. Dacă îz vrę, mńi-ţ adučį-o, dacă nu, ba !

— Nu — zîči — ţ-o aducim.

Įacă, ńimńică vorbă, o plecat nęuză şî nęu d'e fičįor[i] *au plecat. Cum o plecat acolo la moşńiag, o logod'it tăţ frumos. După čį-o logod'it, fiicari ş-o luat fimeįę luį ş-o vinit cu dînsa, însă fimeįę lu Mńeį Iuon o luat-o moşńįagu, să viį cu dînsa acasâ. Įacă vinin įi, o-noptat įi, o* [t]*ras įi acolo într-on cîmp, įi fără să şt'ii či-į i*[n] *cîmpu čela — o tras i*[n] *cîmpu čela. Trăgîn i*[n] *cîmpu čela, cîn s-o trezit įi, s-o trezît d'i sus*[2] *pănă ğįos cu on gard tăt d'i fer.*

— Vaį d'i mini şî d'i mini, či să făčem, či să lucrăm, cum să scăpăm d'ę-aič[i]*?*

Atunč[i] *o vinit on ęuom care nu l-o văzut ńime şî į-o spus:*

— Aşă maį scăpaz voį d'e iči, dacă-m daţ n'ed'ejduįca di pi urmâ d'į-acasâ !

Atunč[i] *o stat fraţi luį tăţ, s-o gînd'it, ş-o sta*[t] *ta*[t]*-su ş-o stat mă-sa.*

— Măį, či n'ed'jduįcă avem noį acasâ čę d'i pi urmâ ?

— N-avem n'ičį-o n'ed'ejduįcă, mă, haį să į-o dăm, numa să ni dęįi drumu d'e ič[i]*!*

Haį că s-o prins câ į-o dă ! Ş-o făcut contrat, ş-o iscălit fraţi luį toţ, şî moşńįagu, şî mă-sa şî la moment s-o luat gardu şî įi o plecat. După čę-o plecat, įac-o oğįuns. Cîn o oğįuns, da şî Mńeį Iuon ira-mbrăcat şî i[n]*şę pi uşă.*

— Bun noroc, dragu tat'i Mńeį Iuon !

— Mulţămăs dumitali, tată!

— Įacă ţ-am adus ş-a ta ńevastă.

— Apă bini c-aį adus-o, da poat'i c-aį adus-o pentru dumńeta, pentru mini nu!

— D-apă d'i či, mă Mńeį Ion!

— D-apâ įo mă duc uni m-az dat.

Atunč[i] *ş-o adus amint'i*[3] *tăţ că Iuon a fost ńed'ejd'ę d'i pi urmă d'į- acasă. Ş-o luat rămaz bun d'i la fraţ şî d'i la tată şî s-o luat ş-o plecat.*

Uni-o plecat? O plecat la u[n] *zmău şi la o zmăoaįcă. Acolo-į me ira o fată prinsâ cari ira Lod'inta, cari moşneği o ţinę ca fata lor. Įacă, ńimńică vorbă, o ağįuns ş-o băgat acolo i*[n] *casă.*

— Bun noroc, moşuli şî moşîcâ!

— Mulţămăs dumńitali, Mńeį Iuon! Aį ağįuns?

— Am ağįuns!

---

[1] Pov. arată, lăsînd stînga în jos.
[2] Pov. se uită în sus.
[3] Pov. dă capul pe spate.

https://biblioteca-digitala.ro

— Nǫ — zîci — ię și du-t'i d'incòlo la Lod'inta și spuni-i sâ-z dęi d'i mîncat și d'i băut și t'i puni pi pat și t'i culcă!

I-o da[1] d'i mîncat și d'i băut și l-o pus pi pat și s-o culcat. Da baba d'i pi cupt'ior:

— Hę! Măi moșneğe! Mńii-m put'ę-a pusti, că Mńei Iuon cu Lod'inta — zîci — ar sâ ni mînînči nǫu capu!

— Ii[n] taj, măi babă, nu h'i prǫstă!
— Haida-hai! Lasă, c-am să-i dau io — zîci — d'i lucru. I mînînc io capu lu Mńei Iuon.
Bini! Iacă, ńimńică vorbă, il strîgâ baba:
— Măi, Mńei Iuon!
— Či-i, stapînâ?

— Ia vinâ-nǫači! — zîci — Ut'i: mîni d'imińiață, am să-z dau u[n] costruș d'i trî an[i] să mńi-l învęț la călării, c-aista n-o fost învățat ńicìodată. Da să mńi-l învęț cum sâ cad'e la călării.
— Bini![4] Am să ț-il învăț!

Vini iel i[n] casă. Untriabă Lod'inta:
— Či ț-o spus, mă, Mńei Iuon!

— Hă! Či mńi-o spus! O-s câ mîni diminiață o-s câ-m dă u[n] cal să-l învăț la călării, d'ı trî an[i], o[n] costruș.
— Baj d'i samâ, c-ačela nu-i cal, că-i tata! Da — dzîči — tu, d'i cum-ii, t'i-i suì călare pi dînsu, și-i iși după pǫartă, tot cu buzduganu-[n] cap sâ-i țip[i] pînă-m păduri. Ș-îm păduri, să-l leğ[i] d'ę-o[n] copac și cu buzduganu să-l ieį să-l baț și pi față și pi dos, ș-apâi iară să t'i suį călare și iar cu buzduganu-[n] cap pîn la pǫartă!
— Bini![5]
Iacă, ńimńică vorbă, d'iminiața sâ scǫlâ și mere la dînsa.
— Nǫa, moșicâ, am venit să-m dai calu să-l învăț la călării.
— Bini, dragu moșiki.

Bagă baba-[n] grajd'[i] — mojńiagu ira prifăcut cal — bagă baba — [n] grajd'[i]. Cum sâ bagă-[n] grajd'[i] ię calu și i-l dă.
— Na, mă Mńei Iuon, să mńi-l învęț la călării!
— Bini, moșicâ, am să ț-il învăț.

Cum sâ suį călare pi dînsń d'i dupa pǫartă, cu buzduganu-[n] cap, ș-i[n] cap, ș-i[n] cap, și-[n] cap pănă-m păduri! Î[m] păduri-l liagă d'i-o[n] copac, ș-o bătaii și pi față și pi dos. Și iară sâ suii călari și numa-[n] cap îi trînt'eșt'e pi[n] la pǫartă.

— Na, mătușâ! Im mînă mńi l-ai dat, îm mînă ți l-a[n] dat!
— Brava-i, dragu mătuși!

D'i iej d'i[n] capu tău
dǫamńe, bun cap ai,
da de-ț prieșt'e čineva
dǫamńe, bine-[i] mai vra!

Și l-ai învățat bini?
— Bini, mătușă!

Să ię și bagă calu i[n] graj și să duči ię-[n] casâ. Dă mojńiagu pisti cap; și nu mai put'ę amu moșńiagu d'i bătaia car[i] l-o bătut!
*— Nǫ, măi moșneği! mininče-t'e t'emńița, japule *, că nu l-ai putut omorî!*
— Măi, babă, mă! Ii vit'ęaz, mă, nu-l pot omorî!

---

[4] Pov. dă din cap afirmativ.
[5] " " " " "
* Japule = bătrînule, moșnege

https://biblioteca-digitala.ro

— Stăi, că mîni mă fac io costruşâ.
— Fă-t'i! Fă-t'i sâ vedz citu-i d'e vit'ţaz!
Bun!
— Ia — zîci — strîgâ-l i^n coaci!
Îl strîgâ pi Mńei Iuon.
— Măi, Mńei Iuon ?
— Či-i, stăpîn'i?
— Ia vinâ-^n coac^i! Mîni d'imińaţă, am să-z dau o costruşâ la-mvăţat, să-mveţ o costruşâ
— Bini, am s-o-mvăţ.
Iarâ sâ duči iel i^n casâ.
— Či ţ-o spus, mă ?
— O-s că mîni d'imińaţă îm dă o costruşâ la-mvăţat.
— Bagă d'i samâ că nu-i costruşă, că-i mama! — dzîči — či-i tata, mama-i pi zeči părţ mai spurcâtâ! Sâ baj d'i samâ: aaşă sâ-i puşt'^i o mamâ d'i bătaii, sâ t'i gîndeş că rup^ĭ tăt într-însa!
— Bun!
Iacă, ńimńică vorbă, diminţaţa sâ scoală, să duči la dînsu.
— Bună d'imińaţa, stăpîni!
— Mulţămăs dumńitali! Na-ţ costruşa asta, o vedz^i ?
— O văd.
— Či şt'i că m-ai învăţat pi mini, pi costruşa asta s-o-mveţ pi tri părţ!
— Bini, stăpîni, aşă am sâ fac!
Şi, nimnică vorbă, sâ ie şi sâ suii călare pi costruşâ, d'i pă poartă şi cu buzdugan i^n cap, şi dă-i, şi dă-i cu buzduganu pînă-^m păduri. Ş-îm păduri o trînt'eşt'i ğios, şi cu buzduganu o bat'i d'i la cap pîn la pk'ičioare, d'i la pk'ičioare pîn la cap, ş-o-mvîrt'i şi pi če part'i, şi pi iasta part'e, şi bătaii d'i la roat'e! Şi pi urmâ sâ-ncalică pi dînsa călari şi cu buzduganu numa-^n cap şi numa-^n cap pîn-acasă la poartă. Untră pi poartă — să dă ğios şi untră pi poartă.
— No, moşuli, ţ-am adus-o!
— Bini! Ai învăţat-o ?
— Imvăţat-o!
— Buun!
No, iacă sâ bagă iapa-^n grajd'^i[6] , iel să duči-n casâ. Vini baba:
— Ă-ă-ă-hă! Hă-ă-ă-ă-! Hă-ă-ă-ă![7]
— Da či-i, măi babă ?
— M-o mîncat cińili! M-o mîncat cińili!
— Haaa! Vedz ? Să vedz şi tu či bătaie şi ieu d'i la dînsu, ş-apoi sâ spui că să-l omor^ĭ! Ai văzdu^t că nu-l poţ omorî ?
— Lasă, că i-oi mînca io capu lui, t'emńita-l mînînče, hoţ şi măgar ci-i iel! Las că i-oi mînca io lui capu lui, numa pînâ mîni!
Bun! Iacă, ńimńică vorbă, ieşă baba afară.
— Măi, Mńei Iuon?
— Če-i, stapînâ ?
— Ia vină-^n coače!
Vini la dînsa.
— Ut'i či: sâ t'e duč^ĭ să mńi-aduč^ĭ o bucăţică d'i nour, că mńii-m trebi numai d'icît d'i-o vrajă. Şi nimică nu vrau sâ şt'iu dacă nu mńi-aduc^ĭ o bucăţică d'i nour, un'i ţ-î capu, ţ-î pk'ičioarli şi un^ĭ ţ-î pk'ičioarli, ţ-î capu!
— Bini!
Vini iel i^n casă.
— Či ţ-o spus, mă ?

[6] Pov. se uită spre stînga.
[7] Pov. imită gemetele de durere.

https://biblioteca-digitala.ro

— Iga či mńi-o spus . . .
— Hă! Cam greę trịabă! Da om prăbălui, om vid'ę.

Î[n] ięsâ ię afară la ǫara nǫuâ şi suflă într-o[n] corn:
cîtă frunză pi pămînt
şi čet'ină pi copac
atîta animală o vińit la dînsa.
— Či-i, stăpîna nǫastră ?

Lumęa-o prăpăd'eşt'[i]
or[i] o tomeşt'[i] ?

— N'iş n-o prăpăd'esc
ńiş n-o tomăsc
îi bună aşă cum îi!
Să mni-aducęţ o bucăţică d'i nǫur.

— Stapînâ, aič[i] i la gič[i], la noroc. D'i-om put'ę, ţ-om aduči, şî d'i nu, ba!
N'imńică vorbă, s-o urcat ańimală pisti ańimală şi pasări pisti pasări, şi animală pisti animală, şi cîn o fost aprǫapi aprǫapi,[8] s-o năruí gios, n-o putut.

A doilę ụară s-o urcat: tot n-o putu. A triilę ụară s-o urcat: tot n-o putut.
— Stapînâ, aista lucru nu-l put'em faci, tai-ńi, omǫarâ-ńi!
Bun!
— Nu-l put'eţ ?
— Nu-l put'em!

— Mereţ î[n] trịaba vǫastră!

Ięę, ńimńică vorbă, s-o dat rępid'i ş-o frămîntat, ş-o făcut tri colač[i] ş-o stopk'it tri stopk'iţ ięl, şî tri stopk'iţ ięę. Şî ię atunč[i] o luat: o perii, ş-on k'ępt'in ş-on sopon cu dînsa. Şî s-o luat ş-o fugît nǫapt'ę.*
Insâ baba d'i pi cupt'ior':
— Măi, moşneğe, mă!
— Či-i măi babă ?

— Dorm[i] ?
— D-apăi nu dorm!
— Măi moşneği, mńii-m put'ę-a pusti, că Mńei Ion cu Lod'inta nu-i!

— Măi, babă, mă taj d'i[n] gurâ şî t'i culcâ!
Sâ duči moşńiagu:

— Măi, Mńei Iụon cu Lod'inta aič-ieşt'[i] ?
— Aiči, tată, dă-ni pače să dornim.

Mere-[n] casâ. Mai şęd'i baba mai şęd'i. H-h-h[9] cu nasu.
— Măi, moşneği, mă, îm put'i-a pusti că Mńe Iụon cu Lod'inta nu-i!
— Puti-ţ-ar capu tău şî čiolanili tali, câ mult îz mai put'i ţii.

Iarâ-[n] ięsâ mojńiagu afară.

— Măi Mńe Iụon cu Lod'inta aič ieşt'[i] ?
— Aiş, tată, dă-ni pače să dornim!
— Bini!
Mai stă baba, mai stă, mai amńinusâ baba cu nasu.
— Măi, moşneği, mńii-m put'ę-a pusti, că Mńei Iụon cu Lod'inta nu-i!
— Ptui[10], bată-t'e dumnăzău, măi spurcăčiuni, da či iej ńebună ?
Ięsâ afară.

— Măi, Mńei Iụon cu Lod'inta aič ieşt[i] ?

---

[8] Pov. se uită în sus.
* stopk'iţ = scuipaţi
[9] Pov. inspiră sgomotos pe nas.
[10] Pov. scuipă, spre dreapta. *) cociorbă = cîrpător cîrlig pt. sobă.

https://biblioteca-digitala.ro

— Aiș, tată, dă-ni pače să dornim!
Hap! cocîorba, dă-ț v-o două cocîorbe la babă! Mai șed'i, baba, mai șed'i. Cîn dparmi mai bini moșńiagu.*

— Măi, moșneğe! Dorm[i] ?
— Măi, babă, și vrai d'i la mini ? Mă, dă-m pače să mă culc.
— Mńii-m put'ę-a pusti, că Mńe Iuon cu Lod'inta nu-ț!
— Vai, minca-t'ț-ar t'emńița să t'i mînînči!
Țesă afară.

— Mńeț Iuon cu Lod'inta aič țeșt'[ii] ?
N'imic!

— Mńeț Iuon cu Lod'inta aič țeșt'[ii] ?
N'imńic!
— Aha! Či ț-am spus țeu, t'emńița t'i mînînči, japuli! Nę, amu, ńimńică vorbă, să t'i țeț să t'i duj după dinș!
Mńică vorbă, s-o luat ș-o plecat. Cum o plecat după dinș, spuni țę:
— Măi, Mńe Iuon ?
— S'i-ț ?

— Mă ard'i-[n] spat'i. Ța uit'e napoi či vini ?
— Măi — zîči — vinț-o parâ ńiagră.
— Vini tata după noi. Mă! Țeu am să mă dau ș-am să mă fac o holdâ mare strajnic, tu să ti fač[i] om moșńiag păzîn holda asta.
Țę s-o da pisti cap, Lod'inta, s-o făcut o holdâ, și țel om moșniag batrîn[11], păzę acolo holda čęța.
— Bun noroc, moșuli!
— Haa?
— Bun noroc!
— Mulțămăs dumńitali.

— Moșule! N-ai văzu[t] doi oamen[i] trecînd pe iș ?
— Ei! — zîči — D'i cîn păzăsc[12] țo holda asta — zîče — că ț-a uni boțer! — zîči — țeu-s la dînsu slugâ.
« Bătu-t'ę-ar dumnęzău sfîntu, țeu t'e-ntreb una și tu îm spuț alta! »

— Nu, moșuli! Doi oamen[i] [13] n-ai văzut trecîn pe ičę ?
— Nuuu, dragu mń ę, n-am văzut!
Țę moșniagu, să-ntoarče napoi.

— Ai găsi[t] čeva, măi moșneğe ?

— Lasă-mă, măi babâ, că n-a[n] găsît ńimńic! A[n] găsît atîta: o holdâ ș-om moșńiag. Țo-ț întrebam alta, țel îm spunę d'i cîn o răzămat[14]) dumnęzău sfîntu lumę!
— Măi, d'i čę-ai fost așă prost, d'i če n-ai luat on h'ir d'i holdă d'ț-ačę ? C-ačęi o fost țę și moșńiagu o fost țel! Du-t'e-napoi după dinșî.
Duči moșniagu țară. Țară zîči:

— Măi, Mńeț Iuon — zîči — mă ard'e-[n] spat'i! Vez či-i vid'ę i[n] urma noastă?
— Țară vinț-o parâ niagră!
— Vini tata țar după noi! Măi, Mńeț Iuon ?
— Či-ț ?.

— Țo mă dau pisti cap și mă fac o mănăstiri puutredă strajńic! Și tu să t'i fač[i] o[n] calugâr batrîn și să ț umbli tăț să-ț foșcăiască păduk'i pim barbâ!
— Bini!

Țę să dă peste cap, să fačę-o mănăstiri; și țel să fačę-o[n] căługăr bătrrîn strajnic! Săă puni și țel pi pragu mănăstiri și lua păduk'[i] d'i pi cămęșâ[15]) și pocńę, și să mai scărk'ina pim barbâ.

[11] Pov. subliniază, cu capul;
[12] Pov. ridică stînga;
[13] Pov. ridică stînga;
[14] Pov. subliniază, cu dreapta;
[15] Pov. duce dreapta la git.

https://biblioteca-digitala.ro

Ţac-ağiunği zmău.

— Bun noroc, părint'i!

— Ha ?

— Bun noroc!

— Cum ai zîs ?

— Noroc bun!

— Mulţamăs dumńitali!

— Či făc^{i} *moşuļi-aičę?*

— Ţa păzăs şî ţo mănăstirę-aţasta!

— Moşuli! N-aţ văzu^{t} *doţ ǫamin*^{i} *t'iner*^{i} *trecîn pe ič*^{i} *?*

— He-he-heeeţ! dragu moşuli! D'i cîn s-o făcut mănăstirţa asta o trecut doţ ǫamin^{i} [16] *tinir*^{i} *pe ič*^{i}.

« Bătu-t'ę-ar dumnăzău să t'i bată»

Ţară maţ ţę moşńiagu [17] *d'im barbă şî scark'ină, maţ ţę ş-omǫră doţ păduk'*^{i}, *l-o umplut o grţaţă pi zmău.*

— Moşule! Da čę-aţ îm barbă ?

— Ha ?

— Čę-aţ îm barbă ?

— Paduk'^{i} *!*

S-o luat, s-o-ntors înapoţ. Mere la babă.

— Aţ găsî čeva, măţ moşneğe ?

— N-a^{n} *găsi ńimńică, măţ babă, nu-m bat'i capu! A*^{n} *găsit o mănăstiri tătă putredă, tătă sprijon'it'i cu cît'i lęmńi, ş-o*^{n} *călugăr tot lua păduk'*^{i} *d'i*^{m} *barbă şi tot omoŗę şi m-o umplut o grţaţă. Şi l-am î*^{n}*trebat: n-o văzu*^{t} *doţ ǫamin*^{i} *? O-s că cîn s-o clăd'it mănăstirţa* [18] *o trecut doţ ǫamin*^{i} *!*

— Bătu-tę'-ar dumnăzău, măţ prostuli! Că mănăstire o fost ţę şî calugăr o fost ţel. N-o aţ putut să ţeţ o bucăţică d'i drańţă d'ţ-ačę putridă d'ţ-acolo d'i la mănăstiri ?

— Nǫ, măţ babă, nu-m maţ bat'i capu, maţ du-t'i şî tu [19].

— Las că mă duc ţeu.

Luat baba şî s-o dus. Nǫa, cum s-o dus, ţi to merğę naint'i.

— Măţ, Mńeţ luǫn ?

— Či-ţ, măţ, Lod'intă ?

— Ţa vedz tu či-ţ vid'ę î^{n} *urmă, că — zîči — mă ard'i straşnic î*^{n} *spat'i!*

— Măţ, vińi-o pară roşă!

— Aha! Vini mama după noi!

N'imńică vorbă, o luat ş-o ţipat perţa: n-o maţ făcut o păduri d'i ğios dumnăzău şt'i cî d'i naltă, atîta d'i d'ţasă, că n-avęţ uni zvîrli o^{m} *vîrv d'i ac! Şi ţi trec înaint'i! Ţacă vini baba; să puni la pădurę-ačę, şi plinği baba, şi plinği, şi plinği!*

— Hę! Da či-oţ plinği ţo ca o babă cufurită aičę, stăţ că mńi'-oţ făči ţo loc amuş!

Prind'e baba şî trînt'eşt'e, şî izbeşt'e, şî road'e şi road'e! Face bortă şi treče pim păduri. Nǫ, ţacă maţ să ţi-ağiungă!

— Măţ. Mńeţ luǫn ?

— S'i-ţ, măţ Lod'intă ?

— Ţa vedz tu či-ţ înapoţ, că mă ard'i-^{n} *spat'i rău?*

— Vinţ o pară roşă!

— Măţ o işit baba!

Ţę şi svîrli t'ersala. Nu maţ făči o mamă d'i stîncă tăt d'i h'er d'i ğios şî pînă sus. Şî ţar ţi trec şi să duc înăint'i. Ţar ağiunği baba. Plinği baba! Şî plinği baba, şî plinği baba!

---

[16] Pov. ridică stînga;
[17] Pov. duce mîinile la bărbie;
[18] Pov. sublin ază cu stînga;
[19] Pov. subliniază cu dreapta;

https://biblioteca-digitala.ro

— Hę! Da čį-oį plîngi įo ca o babâ cufuritâ! Stăį, că mńį-oį făci įo loc!

Ttrînt'eșt'i baba cu curu tri zîli și tri nopț și face bortâ și treče baba! Maį sâ-į ağįungă!

— Măį, Mńeį Įuon?

— S'i-į măį, Lod'intă?

— Įa vedz tu — zîči — că mă ard'e strajńic i[n] spat'i, ši-į, vid'ę inapoį?

— Văd o parâ roșâ vinin strașnic!

— Vińi mama după noį! Amu — zici — măį Mńeį Įuon, įo țip soponu.

O țipat soponu: s-o făcut dumnăzzău șt'i či lac d'e apă mare! Și įi s-o dat amîndoį pisti cap și s-o făcu dọu reță .S-o pus pi lacu čela și umbla pi lac amîndoį. Vini baba.

— Haaaį, dragu matușį! Ut'įu — ut'įu — ut'įu — ut'įu — ut'įu, dragu matușį, ut'įu — ut'įu — ut'įu — ut'įu, rețâle! Ut'įu — ut'įu — ut'įu — ncolo.

Baba mere d'įncòlo: rețăle fuğę d'įncòlo [20]), baba mere dįncòlo rețăle fuğę, dįncòlo [20]); nu le put'ę prind'i.

— Aaį! T'emńița va mininče! Las că v-oį prind'i įo, oį puni įo mîna pi voį.

Sâ dă baba: și bę, și bę, și bę, și bę! Tătă apą-ačę o supt-o d'į-acolo! Ụo făcut baba o[m] pint'iči să t'e ferească dumnăzău sfintu! Įele, cîn o găt'i d'i băut tătă apa, rețâlę-o zburrat [21], s-o ca maį dus i, cu dînsili sus, amîndọuâ. Baba sâ dă și zbọră și įę după dînsili. Și zbọrâ, și zbọrâ, și zbọrâ, și zbọrâ! Amu, baba d'i la u[n] timp n-o maį putu zbura, s-o-ngreunat. Cîn o vinit odată baba d'i pămînt c-o viteză, prraf și čenușâ s-o făcu tătă baba!

— Nọ, măį Mńeį Įuon, am scăpa[t] și d'i bala asta spurcâtâ odată! D'į-amu merem acasâ!

— Merem!

S-o coborît įeli, rețâlę-amîndọâ, s-o da pisti cap și s-o făcut amîndoį, ș-o vinit acasă la moșńiag.

— Bun noroc, moșuli!

— Mulțumăs dumńitali, măį Mńeį Įuon! Da Lod'inta uni-į?

— To pe iči-į și įę!

— Az vinit?

— Am vinit!

— Da n-az găsît pi spurcăčiunę-ačę d'i babă?

Iči:

— N-a[n] găsît-o, įo șt'iu pi uni-į dusâ?

— Vaį, măį că — zîči — n-aț avut mint'i — zîči — sâ-į h'i dat čeva — zîči — h'i o făcut — zîči — h'i omorît! Că — zîči — ačę-į păcatu pi capu nostru!

— Apă d'e astăz înăint'i, moșuli — zîče — niș nu-į maį avę-o, că-į praf și čenușâ făcută tătă!

— No, mulțămăs lu dumnăzău sfintu c-a[m] scăpa[t] d'i balą-ačę spurcâtâ, c-asta babâ o fost păcatu mńeu pi capu mńeu! No, măį băieț: d'e astăz înăint'i, voį rămîneț stăpînitor[i] i[n] gospodărię mę. și conducęț gospodărię mę pi tătă viața vọstră. Ș-oį trăi și įeu ca u[m] moșńiag bătrîn pi lîngă voį, įo nu v-oį stingiri cu čitu-į negru su ung'i.

Ș-atunc[i], nimńică vorbă, o luat și s-o cununat cu Lod'inta ș-o rămas gospodar[i] pi tătă viața lor.

Și m-a[n] suit[t] pį-o săcară
și v-a[n] spus-o i[n] įę sară!

---

[20]) Pov. arată cu stînga spre stînga

[21]) Pov. se uită în sus:

Pov. o știe « d'i la mama; d'i mult, cîn eram įo băiet, pọat'e d'e 10—11 aș[i] ». *Ai pov. de multe ori?* «Da » *Dintre, copii cine o știe* ? Marcu o știe ».

In 18 *febr. a.c.* spune că o știe « d'i la soru-mea: tot o-mvățat-o d'e un'eva, că Įa o fost pin lagăr în Viena în 1914, o stat pînă pin 1919, d'ę-acolo o adus mult'e poveșt'i. Ea șt'ie nemțește prefect, da o povestit rumîni, c-o fost mult, nu d'i la n'emț ».

Cules în 17 febr. 1955, în București de O. Bîrlea; *Transc.* O. Bîrlea. *Durata*: 18' 25"; *Arh. I. F.* mg. 838

https://biblioteca-digitala.ro

ИССЛЕДОВАНИЕ НАРОДНОГО ПРОЗАИЧЕСКОГО ЭПОСА

В статье автор трактует о развитии интереса к народному прозаическому творчеству, описывает метод исследования, применяемый Институтом Фольклора, рассказывает о результатах исследований, произведенных литературным отделом Института.

Предыдущие разыскания, произведенные с большим интересом рядом ученых, воодушевленных горячей любовью к народному достоянию, передают недостаточно точно народные сказания в том виде, в каком они рассказываются талантливыми повествователями, так как упомянутые собиратели редактировали их в узко-индивидуальном стиле. Очень немногие из этих сказаний (в большинстве случаев неопубликованные) были стенографированы. Таким образом знакомство с народным подлинником и в дальнейшем оставалось в области дезидерат.

Отправной точкой метода исследований Института Фольклора являются констатации советского фольклориста М. Азадовского (Eine sibirischc Märchenerzählerin Helsinki. 1926 F. F. nr. 68).

Полевые исследования проводятся в трех планах: а) исследование бытовых условий общины производится с точки зрения историко-экономической, социальной и культурной. Такое исследование сопутствует каждому фольклорному обследованию; *б)* исследование феномена повествования (народная терминология, повод и функция повествования, влияние сборников сказок, правдивость и достоверность повествования и персонажей, оценка жанров народной прозы и хороших сказителей); *в)* изучение и запись репертуара эпической прозы.

В первую очередь разыскиваются самые талантливые сказители, затем обладающие самым обширным репертуаром. Записи на магнитофонную пленку отбираются по степени талантливости сказителя и по значительности сюжета. Сказания переписываются с пленки по упрощенной фонетической системе, отражающей главные речевые особенности. При изучении собранного материала в первую очередь имеется в виду выявление личного вклада сказителей в содержание и стиль. Во вторую очередь, в региональном плане имеется в виду выявление местной специфики с тем, чтобы в дальнейшем синтетическое изучение позволило определить национальную специфику через сопоставление с материалом других народов.

Между 1950 и 1955 гг. было собрано около 1.000 произведений (сказки о животных, волшебные и бытовые сказки, легенды, шутки и рассказы), из которых 750 записаны на пленку, 100 — стенографированы, остальные записаны на слух или резюмированы.

Поводы для повествования тесно связаны с собраниями по случаю каких-либо коллективных работ или обрядов (надгробные бдения). Повествования имеют место в армии, во время путешествий, в больницах. Роль повествования — поучительная, увеселительная или же облегчение работы. В прошлом оно выполняло и магическую функцию охранения от дьявола или иных злых духов.

Мнения о правдивости и достоверности сказаний очень различны в зависимости от психологии сказителей. Схематически эти мнения можно было бы распределить иерархически — от правдивого до менее достоверного. Легенды — правдивы, затем следуют шутки, сказки, сказки о животных, которые наименее достоверны. Репертуар возникает из устного источника, а книжное влияние менее значительно, чем можно было бы предполагать.

Сказитель знает в среднем 20—40 сказаний, но бывают и такие, которые знают более сотни. Репертуар одного какого-либо села не отличается однородностью, встречаемой в песенном и плясовом репертуаре. Но в региональном плане он достаточно однороден по сравнению с другими видами фольклора. Сказания являют большое разнообразие благодаря свободной форме. Заметен также процесс шлифовки в эпизодах, в описании персонажей, так что оба процесса — коллективной шлифовки и индивидуального творчества — действуют как две взаимодополняющие силы.

Благодаря возможности вмешательства в традиционную схему, в волшебных сказках в особенности появляются современные мотивы, отражающие социальные потрясения, завоевания техники и т. д. Из стилистических приемов отмечаются два наиболее важных: повторение и диалог.

В приложении — короткая сказка, переписанная с пленки, иллюстрирует характерные черты народного повествовательного стиля.

https://biblioteca-digitala.ro

EPIC FOLK PROSE

This article — representing a lecture held by the author in 1955 — deals with the increasing interest shown recently for prose folk stories; it further contains a description of the research method of the Institute of Folklore, and sums up the results of the literary department in this field.

The previous collections, elaborated with zealous passion by a score of scholars, animated by an intense love for the heritage of folk-art, fail to give a faithful rendering of the folk stories. Instead of their being reproduced as originally related by individual talents, they have been arranged in accordance with the style of the collectors. Only a small number of these stories — most of which are still unpublished — have been taken down in shorthand. The study of genuine folk art remained therefore for a long time a simple desideratum.

The research method of the Folklore Institute is based upon the findings of the Soviet folklorist M. Azadovski (Eine sibirische Märchenerzählerin, Helsinki, 1926, F. F. C. nr. 68). The field investigations are carried out along three lines: a) the study of the conditions of life of the population under investigation from the historical, economic, social and cultural point of view, indispensable to every folkloristic inquiry; *b*) the study of the story-telling phenomenon (popular terminology, the opportunities for story-telling, the object of story-telling, the influence of story-books, the veracity and verisimilitude of the stories and the characters, the critical appreciations on the various genres of folk-prose and on able story-tellers; *c*) the sounding and the recording of the epic-prose repertory.

In the first place those story-tellers must be selected who have the greatest talent, thereupon those disposing of a vast repertoire. The sound-tape recordings are selected according to the talent of the story-teller and the importance of the topics. The stories are transcribed from the tape-recorder into a simplified phonetic system to ensure the reproduction of the chief dialectal peculiarities. In the study of the collected material, the first aim is to determine the individual contribution of the story-teller, both as regards contents and style. In the second place, the specific regional character is sought. At a further stage, a synthetic study should be elaborated with a view to determine the specific national features in comparison with the folklore of other nations.

From 1950 to 1955 approximately 1.000 stories have been collected (animal-stories, fairy-tales, legends, humorous short stories and other stories) whereof 750 recorded on sound-tape, 100 by short hand, the remainder written from dictation or summarized.

The story-telling opportunities are closely connected with the collective working-parties or with certain ceremonials (funeral vigils). Story-telling is customary in the army, in travelling, in hospitals a. s. o. The purpose of story-telling is educational, entertaining or as a stimulus to certain activities. In former times it had also a magic protective significance to exorcise the devil and other evil spirits. The opinions about the veracity and the verisimilitude of the narratives differ according to the mentality of the story-tellers. These opinions could be schematically ordered from the veridical to the least verisimilar. The legends are veridical, next follow the humorous short-stories, the fairy tales and the tales about animals, which are the least verisimilar. The repertoire is derived from an oral source, the influence of books being far less important than would have been expected. A story-teller knows in the average 20-40 stories, but in certain cases, there are some who know more than one hundred. The repertory of stories prevalent in a village has not the homogeneity of the song and dance-tune repertory; on the other hand within the limits of a region it is sufficiently unitary, as compared with the other folklore productions. The narratives offer a great variety, due to their free form. A polishing process in likewise noticeable in the rendering of certain episodes, in delineating certain characters, so that the two processes — the collective polishing and the individual creation — act as two forces completing each other. Owing to the possibility of altering the traditional canvas particularly in the fantastic tales, certain contemporaneous aspects reflecting the social struggle, the technical conquests, etc. also appear. Of the processes relating to style, two are of paramount importance: the repetition and the dialogue.

In the annex a short tale, transcribed from a sound-tape, illustrates the characteristics of the specific folk style employed in story-telling.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE NOTAREA DANSULUI POPULAR ROMÎNESC*

VERA PROCA

Pentru toți oamenii de specialitate care se ocupă cu studiul dansului popular, precum și pentru pedagogii și creatorii profesioniști și amatori ce se îndreaptă spre valorificarea artistică a lui, un sistem unitar de notare și de scriere a dansului într-un mod cît mai precis și mai amănunțit, este de mare importanță.

Filmarea este incontestabil modul cel mai avansat de a culege, păstra și difuza dansurile; totuși, nici chiar acesta nu ne poate dispensa de o bună descriere, deoarece în film se vede numai imaginea dansului, pe cînd descrierea indică și explică procesul mișcării cu toate fazele mergînd pînă în cele mai mici amănunte în analizarea ei.

Astfel o bună descriere, completată cu schițe de mișcări, scheme de formații, precum și cu toate datele etnografice și istorice care să clarifice și să explice evoluția dansului popular pînă în faza lui actuală, pot fi de un mare ajutor, tuturor celor care se interesează de această problemă.

În prezent schimburile de experiență prin publicații și prin întîlniri ale specialiștilor de pretutindeni sînt de un mare folos și vor ajunge cu siguranță să creeze un limbaj internațional, în scrierea mișcării, întrucît preocuparea de notare a dansului este din ce în ce mai generală. Aproape toate țările experimentează diferite sisteme și metode, unele avînd o notă strict locală, altele cu posibilități mai largi de extindere. În general kinetografia ia o extindere din ce în ce mai mare.

În țara noastră, în trecut, preocupări de notare și descriere a dansului popular au existat prea puțin. În documentele istorice care comportă știri despre dansul popular, majoritatea, datorită unor călători străini în trecere pe la noi, datele sînt puține și în cele mai multe cazuri se referă mai mult la obiceiuri și la un aspect general al dansului.

În prezent specialiștii folcloriști coregrafi și activiștii în cercurile amatoare de dans se preocupă tot mai mult de a avea o notație unitară a dansului popular romînesc.

În secția coregrafică a Institutului de Folclor s-au experimentat timp de cîțiva ani două sisteme de notare: unul descriptiv și altul stenografic.

---

* Articolul de față încearcă să fixeze principiile care stau la baza unui sistem de notare a jocului popular romînesc. El este rezultatul experienței de culegere și studiu a secției coregrafice a Institutului de Folclor, care utilizează această notație de mai mulți ani, verificînd-o în munca sa științifică.

Acest articol va fi urmat în numărul viitor de o parte tehnică, cuprinzînd însăși semnele notației. Il publicăm pentru a pune premizele unei discuții asupra acestei probleme, care preocupă pe plan internațional în prezent pe aproape toți cercetătorii coregrafiei populare

https://biblioteca-digitala.ro

Notația descriptivă urmărește redarea organizată a dansului, printr-o descriere amănunțită a mișcărilor pe fiecare timp muzical, însoțită de melodia dansului, precum și de schițe și desene. Această descriere servește la documentare și la publicații.

Notația stenografică se adresează mai ales specialiștilor și servește la notarea rapidă a dansurilor pe teren, la păstrarea lor în arhiva Institutului și la studiu, întrucît prin caracterul ei concis și sugestiv este adecuată analizei și sistematizării dansurilor.

În articolul de față se vor enunța principiile ce stau la baza ambelor sisteme și se va prezenta parțial sistemul stenografic experimentat timp de 4 ani și care s-a dovedit satisfăcător atît pentru notarea dansului popular romînesc, cît și ale altor dansuri populare, fiind folosit la notarea de dansuri bulgărești, tătărești, turcești, poloneze și maghiare cu aceleași bune rezultate ca la dansurile romînești.

Țin să mulțumesc pe această cale colaboratorilor care au contribuit cu priceperea, interesul și sfatul lor la stabilirea unor semne din notația stenografică, Laurențiu Bran, profesor universitar de cultură fizică, Gheorghe Baciu, maestru de balet, Andrei Bucșan și Costea Constantin, cercetători științifici la Institutul de Folclor.

CALITĂȚILE PE CARE TREBUIE SĂ LE ÎNDEPLINEASCĂ O NOTAȚIE STENOGRAFICĂ

1. — Să fie rapidă, înțelegînd prin aceasta că dansul să se poată nota în cel mai scurt timp posibil.

2. — Să fie simplă pentru a putea fi însușită ușor de către cît mai mulți specialiști.

3. — Semnele să conțină elemente cît mai cuprinzătoare cu scopul de a capta cu puține semne cît mai multe caractere ale dansului.

4. — Să fie sugestivă.

5. — Să se poată suprapune perfect pe muzică în sensul de a avea posibilitatea verificării in orice moment a concordanței pașilor cu muzica.

Acestea au fost principiile care ne-au călăuzit în compunerea notației ce formează obiectul studiului de față.

Se prezintă aici primele patru capitole din lucrarea « *Metoda de notare a dansului popular romînesc* ».

PLAN

CAPITOLUL I

Categoriile esențiale în care se desfășoară mișcarea

Timpul — Spațiul — Dinamica

Timpul

Ritmica

- Din ce rezultă ritmul în dans.
- Ritm specific, formule ritmice.
- Măsura subordonată ritmului.
- Măsuri — valori — acente specifice.
- Semne de durată.

https://biblioteca-digitala.ro

Spațiul Plastica
- Direcție (semne de direcție).
- Formații (scheme).
- Ținută (scheme).

Dinamica
- Modul de dozare al forței.
- Caracterul mișcării.
- Dinamica specifică.
- Semne de forță.

CAPITOLUL II

Unități de mișcare

Elemente de bază: pasul, alergarea, săritura, balansul, învîrtirea, bătăile. Segmentele corpului care execută mișcările dansului popular.

Motivul — unitate ritmică de mișcare.
Figura — unitate de trăire (ideia coregrafică).
Fraza — parte.
Mișcarea specifică.

CAPITOLUL III

Dansul popular și muzica

Concordanța mișcărilor cu muzica

a. — Concordanța pașilor cu acompaniamentul muzical.
b. — Concordanța pașilor cu ritmul melodiei.
c. — Concordanța mișcării cu motivul melodic.
d. — Concordanța părților dansului cu frazele muzicale și contrariu.
Dansul popular legat de strigături, port și toate faptele care se întîmplă în legătură cu el.

CAPITOLUL IV

Sistematizarea mișcărilor din dansul popular romînesc

Mișcări de picioare.
Mișcări de brațe.
Mișcări de trunchi și cap.
Mișcările din dansurile feciorești.

CAPITOLUL V

Semnele notației.

https://biblioteca-digitala.ro

CAPITOLUL I

TIMP — SPAȚIU — DINAMICĂ

Cele două categorii esențiale în care se desfășoară orice mișcare sînt timpul și spațiul. Aceste categorii sînt elementele principale ce trebuiesc definite în prealabil, pentru a putea trece la studiul analitic al mișcării și la notarea ei. Deasemenea orice mișcare este determinată de forță. Deci *timpul*, *spațiul* și *forța* sînt factorii obligați în producerea mișcării și în studierea ei.

Traduse pe plan concret, în domeniul dansului, timpul reprezintă durata mișcărilor și îl studiem prin *ritmică*, spațiul reprezintă traiectoria realizată prin deplasarea corpului dintr-un loc în altul, legat de forma pe care aceasta o ia în mișcare și îl studiem prin *plastică*. Forța declanșatoare de mișcare o studiem prin ***dinamică***.

Acești trei factori esențiali nu pot fi priviți în mod independent unul de altul ca niște noțiuni abstracte. Elementele principale de expresivitate ale dansului sînt mișcarea și ritmul. Dar după cum mișcarea presupune forță, tot așa ritmul presupune mișcare. În dans, ca și în natură, ele sînt legate în mod organic și nu pot fi despărțite, așa cum nu putem despărți zgomotul valurilor de mișcarea lor, bătăile inimii de mișcările ei și ambele de forța care le declanșează.

R i t m i c a este un capitol din teoria muzicii care se ocupă cu repartizarea valorii sunetelor în timp.

Mișcarea sub aspectul desfășurării în timp, stă într-un paralelism foarte strîns cu cele stabilite în muzică din acest punct de vedere și de aceia ele se aplică aidoma la dans.

Ritmul în dans (ca și în muzică) rezultă din felul cum se înlănțuie în mod periodic mișcările unele după altele. Ele pot avea durate egale sau diferite. Ordinea în care se succed aceste mișcări în figurile dansului ne dă profilul său ritmic. În dansul romînesc ritmul este determinat de un anumit fel de a dansa.

Atît durata mișcărilor cît și accentele sînt determinate de specificul dansului și măsura este în orice caz subordonată ritmului. Cînd într-un ritm avem mișcări mai lungi și mai scurte, mișcările accentuate sînt întotdeauna cele cu durată lungă.

La mișcări de durată egală, accentele sînt repartizate tot după o ordine determinată de un anumit fel caracteristic de a simți dansul.

Dacă transcriem în valori ritmice o serie mai mare de formule, reprezentînd grupuri de pași ce constituie în dans unități de exprimare artistică, vom vedea că aceste formule ritmice se încadrează în majoritatea lor în măsuri binare cu timpi egali în speță măsura 2/4.

La jocurile ardelenești se întîmplă foarte frecvent *în execuția muzicală*, că anumiți timpi să fie lungiți și atunci avem la muzică în loc de 2/4, 9/16 $= \frac{4+3+2}{16}$ sau $\frac{4+2+3}{16}$. Notarea dansurilor rămîne și în aceste cazuri încadrată tot în măsura 2/4.

Alte măsuri existente în dansul romînesc sînt cele inegale, de exemplu: 5/8, $\frac{3+2}{8}$, 7/8, $\frac{3+2+2}{8}$ întîlnite în jocurile bănățene, precum și 7/16 ritmul bulgă-

https://biblioteca-digitala.ro

resc « geamparaua » accentuat învers decît la dansurile bănățene și anume cu accentul pe ultimul pas prelungit: $\frac{2+2+3}{16}$.

Aceste exemple de ritmuri apar astfel la pașii de dans și la instrumentele de acompaniament.

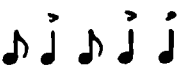
Mai puțin frecvente sînt măsurile de 6/3, totuși le întîlnim sporadic; în Oltenia două exemple sînt jocul « Ciasornicul » $\frac{2+1}{8}$ și « Mîndrele strigate » $\frac{2+1+3}{8}$.

Valorile ritmice cele mai obișnuite pe care se mișcă dansul popular romînesc, sînt pătrimile și optimile. Șaisprezecimile mai puțin frecvente la jocul obișnuit le găsim în special la « jocul călușeresc » și la jocurile fecioresti din Ardeal.

Doimile sînt mai rare în dansul romînesc. Totuși în caz că muzica este transcrisă la un metronom rapid care trece peste ♩ = 150, atunci valorile ritmice ale pașilor se dublează și vom avea jocuri destul de repezi la care pașii raportați la muzică vor avea durate de doimi în unele perioade ale jocului.

Transcriind în valori ritmice *un număr mare de formule ritmice de pași* vom fi surprinși cît apar ele de simple și nu s-ar putea bănui cîtă bogăție de sensuri se exprimă în dans pe aceste scheme ce reproduc numai ritmul dansului. Deasemenea vom găsi anumite ritmuri comune mai multor regiuni, cu toate că dansurile sînt net diferite de la un loc la altul.

Cîteva din aceste formule ritmice de pași care se întîlnesc pe toată întinderea țării sînt:

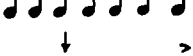


= ritm dohmiac se găsește în:
Muntenia — Ca la breaza
Oaș — Roata feciorilor
Ardeal — Învîrtita

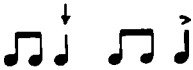
= ritm dohmiac se găsește în:
Oaș — Roata feciorilor
Bihor — Pe picior și Sălăjeanu
Ardeal, Sibiu — Învîrtita

= ritm dactil + spondeu se găsește în:
Ardeal (Hunedoara) — Învîrtita

= ritm spondeu + anapest foarte frecvent în:
Oltenia — la mai toate horele de mînă

a - 

= ritm ce derivă uneori din

b -

anapest prin scindare

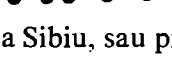
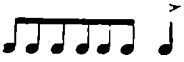
c -

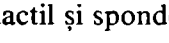
= alteori din dipiric + anapest foarte frecvent în: Oltenia — Crăițele, Alunelul, Trei păzește ș.a. Moldova — Surugiu, Vîntu, Var și Cărămidă ș. a. Banat — Piperu, Măzărica ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

ritm dactil foarte frecvent în: Banat — Brîiele bărăbătești

ritm anapest 2 ori + spondeu + anapest frecvent în: Banat în « Doiuri ». La ultimul exemplu unitatea structurii pașilor se întinde pe patru măsuri și deci nu poate fi ilustrat numai în două ca în celelalte exemple.

În notațiile noastre de dans formulele ritmice, care reprezintă unități de trăire, adică mișcările care depind în mod funcțional unele de altele, nu le despărțim în măsuri. Am făcut acest lucru pentru a nu rupe unitatea mișcării precum și din cauza accentelor care în dans cad întotdeauna pe mișcările cu durată mai lungă. Într-o formulă ritmică de pași compusă din pătrimi și optimi, accentele vor cădea numai pe pătrimi și anume pe toate pătrimile. De exemplu:  Acest ritm fie că servește pașilor de plimbare laterală din Învîrtita dela Sibiu, sau piruetelor fetei pe sub mînă, fie că este o figură din Roata feciorilor din Oaș, sau săriturile fetei din jocul Sălăjanul din Bihor, accentele sînt identice, deși aceste jocuri sînt deosebite între ele din punct de vedere structural și plastic. La fel se întîmplă cu următorul motiv ritmic care-l găsim în foarte multe dansuri din regiuni diferite, executat în foarte diverse feluri, însă totdeauna cu accentul pe ultima mișcare pe durată de pătrime: 

Ritmurile caracteristice dansului romînesc sînt deci: dohmiac, anapest, dactil și spondeu. Acesta din urmă îl găsim la jocul cel mai reprezentativ hora  și foarte des el se ivește în mijlocul unui șir de anapești sau dactili unde uneori se formează prin contractare.

S e m n e l e d e d u r a t ă. În notația noastră pentru a putea defini durata unei mișcări în timp, potrivit unui paralelism cu valorile muzicale, am întrebuințat durata de doime, pătrime, optime și șaisprezecime. Am luat ca durată etalon pătrimea, ea fiind una din valorile specifice în mișcările dansului romînesc.

Semnele noastre de bază sînt literele D și S reprezentînd mișcări cu piciorul drept și stîng, dela denumirile latine *dexter* și *sinister*.

Astfel literele **D** și **S** mare de tipar arată că mișcările cu piciorul respectiv se fac pe durată de pătrime.

Literele *d* și *s* mic cursiv arată mișcările pe durată de optimi.

Literele și tăiate cu o linie oblică marchează mișcări pe șaisprezecimi.

Și literele **D S** de tipar duble, marchează mișcări pe durată de doimi.

Cînd avem mișcări pe timpi lungiți adăugăm lîngă literă un punct, ca și la muzică.

De exemplu: **S.** = mișcare cu piciorul stîng pe durată de pătrime cu punct, sau ***d. s.***= mișcare pe piciorul drept și pe stîngul pe durată de optime cu punct.

https://biblioteca-digitala.ro

Cînd în decursul mișcărilor se ivesc pauze, ele se aplică tot ca și în muzică, astfel 𝄽 = pauză de pătrime, 𝄾 = pauză de optime, 𝄿 = pauză de șaisprezecime.

Întrucît notația nu se face pe portativ pauza de doime se aplică astfel: ▬

P l a s t i c a reprezintă aspectul formal pe care îl capătă dansul în timpul desfășurării sale în spațiu și se naște din deplasarea dansatorilor dintr-un loc în altul precum și din mișcările diferitelor părți ale corpului realizate prin gesturi, pași, sărituri, etc.

În legătură cu desfășurarea dansului în spațiu, prima noțiune pe care trebuie să o cunoaștem este: *Formația* (în care sînt așezați dansatorii), a doua *Ținuta* (corpului și a membrelor) și a treia *Direcția mișcării.*

Posibilitățile de mișcare în spațiu fiind foarte multe, trebuie mai întîi să stabilim anumite direcții principale și anume: Înălțimea, adîncimea și lărgimea (în dansul popular mai mult direcțiile pe sol).

În notația pentru dansul popular, ne vom servi în special de aceasta din urmă adoptînd aceiași formulă ca și în baletul clasic și anume: direcția înainte și înapoi dreapta, stînga și diagonalele înainte și înapoi, dreapta stînga. Aceste direcții le notăm ca și în baletul clasic cu numere dela 1-8 (fig. 1) și anume:

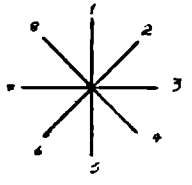


Fig. 1

1 = înainte
2 = oblic înainte dreapta (jumătate la dreapta)
3 = lateral dreapta
4 = oblic înapoi dreapta
5 = înapoi
6 = oblic înapoi stînga
7 = lateral stînga
8 = oblic înainte stînga (jumătate la stînga).

Aceste puncte de orientare sînt valabile luîndu-se ca punct de reper individul plasat în mijlocul rozei vînturilor, cu fața spre punctul 1. Pe scenă și în sala de balet aceste puncte de orientare pot fi fixe. De exemplu pe scenă numărul 1 cade exact pe cușca sufleurului, pentru dansatorul din mijlocul scenei. În sala de balet, deasemenea el este deobicei în locul unde stă profesorul pentru elevul din mijlocul sălii.

În dansul popular nu se pot fixa aceste puncte în funcție de loc, ci în funcție de dansator și anume: locul spre care se află orientat dansatorul înainte de a începe jocul, reprezintă numărul 1. Dacă dansatorii sînt în cerc sau în semicerc toți au punctul 1 la centrul cercului, numărul 5 înapoi pe raza cercului, dreapta și stînga pe linia cercului la dreapta și la stînga și diagonalele servesc pentru jumătăți de întoarcere. Fig. 2.

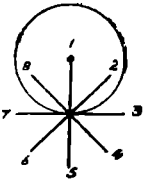


Fig. 2

Punctul 0 reprezintă locul în care se află dansatorul. Schama dela fig. 1 se aplică la fiecare jucător în parte și la toate formațiile luînd ca punct de plecare orientarea inițială a dansatorului în cadrul formației.

Numerele ce indică direcțiile în care se mișcă dansatorii sînt fixe (pentru orientarea în spațiu) în cursul unui dans, dar dansatorul se poate deplasa *înainte* nu numai spre punctul 1. ci și spre punctul 3, printr-o întoarcere de 90° la dreapta,

https://biblioteca-digitala.ro

sau chiar spre punctul 5 printr-o întoarcere de 180°. Deci numerele din schemă se fixează la începutul dansului și rămîn neschimbate pînă la sfîrșit indiferent de schimbările de front ale dansatorilor. De aceia în notarea descriptivă trebuie menționate atît felul deplasării dansatorilor (înainte, lateral, înapoi), cît și numerele ce indică direcția în spațiul de joc.

Întrucît în dansul românesc direcția orientării corpului nu este întotdeauna identică cu direcția deplasării pașilor, a fost nevoie ca la semnul de direcție să se adauge un element care să indice și orientarea corpului. Astfel în coada săgeții indicatoare a direcției pașilor, s-a adăugat o linie mică al cărei sens arată orientarea corpului. Cînd această liniuță lipsește, atunci direcția pașilor și orientarea corpului sînt identice. De exemplu:

= Deplasare înainte și corpul orientat înainte.

= Deplasare la dreapta și corpul orientat înainte.

= Deplasare înapoi și corpul orientat înainte.

Liniuțele care arată orientarea corpului ne indică în același timp felul pașilor și anume: dacă sînt pași normali înainte-înapoi sau dacă sînt laterali. De exemplu la semnul (r 20) pașii merg înainte și corpul este orientat la fel, deci avem de a face cu pași normali. La semnul pașii merg înapoi și corpul este orientat înainte, deci sînt pași normali înapoi. La semnul pașii merg la dreapta, iar corpul este orientat înainte, deci pașii nu se pot executa decît ca pași laterali ș.a.m.d. Nu intrăm aici, în detaliu întrucît definirea denumirii pașilor în notațiile noastre urmează în capitolele următoare.

Pentru alte mișcări ale trunchiului și membrelor care dau plasticitate corpului în dansul popular românesc, se iau în considerare și celelalte două dimensiuni, înălțimea și adîncimea și se va vorbi, în capitolul de analiză a mișcărilor.

FORMAȚIA

Formația în accepțiunea noastră este felul cum se găsesc plasați dansatorii în spațiu la un moment dat, în timpul desfășurării dansului.

Termenul se referă la aspectul așezării geometrice a dansatorilor, care la rîndul său depinde de specificul jocului și de numărul dansatorilor.

Există dansuri la care formația este fixă și toate evoluțiile se execută neschimbînd forma geometrică inițială (de. ex. Hora), iar altele care în timpul desfășurării dansului schimbă forma geometrică, cum este de ex. Rusasca (Cepleniţa—Iași).

Formația în dans apare atunci cînd numărul dansatorilor depășește o singură pereche și se pot stabili raporturile de așezare ale dansatorilor între ei în spațiul jocului.

Deși termenul de formație se referă la aspectul formal al jocului, el își extinde semnificația și asupra conținutului, deoarece acesta se exprimă prin formă și la rîndul lor ele se influențează reciproc.

https://biblioteca-digitala.ro

Un dans care în timpul desfășurării sale schimbă formația, diferă în conținut față de unul cu formație fixă.

Raportul dintre mișcările dansatorului și schimbarea formației este foarte elastic. De pildă într-un dans de cerc în care formația este fixă, dansatorii pot parcurge distanțe mult mai mari decît într-un dans care trece de ex. de la cerc la formație în stea sau în linie. Aceste schimbări se pot face cu mari economii de mișcare.

Cînd se analizează un dans din punct de vedere al formațiilor, trebuiesc luate în considerare atît perioadele în care dansul se desfășoară într-o anumită formație cît și momentele intermediare de trecere de la o formație la alta.

Dansul romînesc avînd un caracter foarte pregnant de ritmicitate se bazează mai puțin pe variațiuni de formații, evoluînd cu precădere în formații unitare. Totuși sînt destule exemple de schimbarea formației în timpul jocului.

Privind din punct de vedere al așezării geometrice, al specificului jocului și al numărului jucătorilor, avem în dansul romînesc următoarele formații pe care le-am împărțit în trei categorii: jocuri de grup, jocuri de perechi și jocuri de ceată.

I. — Categoria «jocurilor de grup»[1].

Sub această denumire desemnăm acele jocuri în care dansatorii depășesc numărul de doi și se prind într-un fel oarecare unii de alții. În această categorie avem formațiile de cerc și coloane după cum urmează: (Pentru schițe s-a adoptat semnul ⌒ pentru bărbat și ∩ pentru femee):

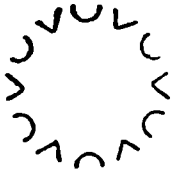


Fig. 3

Formația «de cerc» (fig. 3)—mai mult de 6 inși. Aici intră hora și toate variantele de horă, diferite dansuri oltenești numite «hori de mînă», dansuri țigănești, geamparalele, ș.a. Fot. a.

Formație de «cerc mic» (fig. 4) — dela patru la șase persoane. În această categorie intră o serie de jocuri vechi, în general de origine ciobănească și pe care le întîlnim mai ales în regiunile subcarpatice de pe ambele versante, altît în Muntenia cît și în Ardeal, le mai întîlnim și în Moldova. Cîteva exemple sînt: Jiana, Rîureana (Ardeal), Ciuleandra (Muntenia), Rusasca, Coșeru (Moldova) etc. Fot. b și b[1].

Fig. 4

Termenul de «coloană» se aplică la formațiile în care jucătorii sînt astfel așezați, încît forma geometrică are două extremități, spre deosebire de cerc unde nu există. Astfel avem:

Coloană în «linie» (fig. 5). Le întîlnim mai mult în Oltenia și Banat și mișcarea lor de desfășurare este în general, înainte și înapoi sau lateral. Fot. c.

Fig. 5

Coloană în «seimcerc» (fig. 6). În această categorie intră «Sîrba» și dansurile derivate din ea, deasemenea și «Brîurile». Sînt în general jocuri foarte dinamice cu desfășurare în mișcare circulară sau spirală. Fot. c[1].

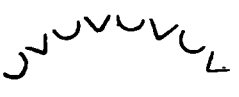


Fig. 6

[1] Fotografiile de la pag. 144 ilustrează numai formațiile din dansurile respective dar nu și costumele adecvate.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 7

Formație combinată « Cercuri mici și coloană în semicerc » (fig. 7), ex: Rusasca, Țărănească (Moldova), Fot. d.

II. Categoria « jocurilor de perechi »

La jocurile de perechi întîlnim formațiile dela jocurile — de grup, totuși le considerăm categorie aparte:

Fig. 8

Coloană de perechi în « linie » și în flanc (fig. 8) Fot. e și e[1].

Coloană de perechinî « semicerc » (fig. 9), Fot. f.

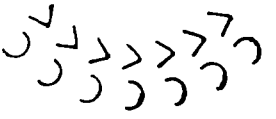


Fig. 9

Fig. 10

Perechi în «cerc» (fig. 10), Fot. g.

Formațiile de perechi în linie și semicerc sînt frecvente în Banat și Ardealul de nord, iar perechi în cerc mai mult în Ardealul de cîmpie și în Moldova.

În jocurile de perechi mai apar și alte formații ca:

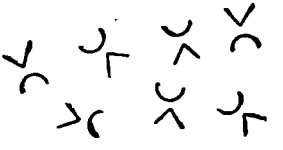


Fig. 11

Perechi repartizate liber în spațiul jocului (fig. 11). Acest fel de așezare al dansatorilor îl găsim în Ardeal, Moldova, Muntenia, Ardealul de nord și în general peste tot unde se joacă jocuri « de doi » și « de învîrtit » Fot. h.

III. Categoria jocurilor « de ceată »[2]

Dansurile în care dansatorii nu se prind unii de alții, dar, dansează în mod simultan și organizat aceleași mișcări, le-am numit dansuri de ceată. Așezarea lor poate fi felurită și anume:

Fig. 12

Ceată în cerc (fig. 12) ex. Roata feciorilor din Oaș. Fot. i.

Ceată în semicerc (fig. 13), ex.: Fecioreasca din Făgăraș. Fot j.

Fig. 13

Ceată pe linie (fig. 14), ex. Fecioreasca de pe Mureș, Călușerul și călușul. Fot. l.

Fig. 14

Ceată pe șiruri (fig. 15), ex.: Călușerul din Hunedoara. Foto. n.

Jocurile de ceată sînt în general numai jocuri bărbătești.

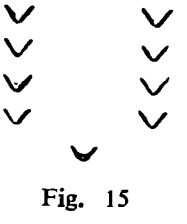


Fig. 15

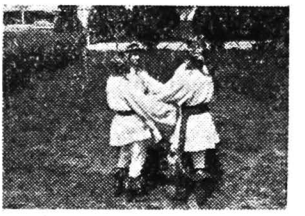
[2] A nu se confunda cu termenul de « ceată » întrebuințat în Ardeal pentru grupurile de flăcăi ce umblă la colindat pe la casele oamenilor în timpul sărbătorilor de iarnă și joacă. Noi am adoptat acest termen dîndu-i o atribuție terminologică.

https://biblioteca-digitala.ro

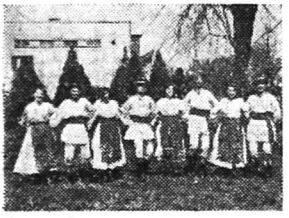
FORMAȚII DE GRUP PERECHI ȘI CEATĂ

a

b



b[1]

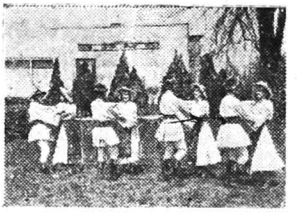


c

c[1]

d

e



e[1]

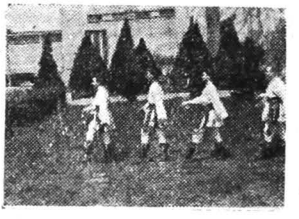
f[1]

g

h

i

j



l

l[1]

https://biblioteca-digitala.ro

ȚINUTA

Prin ținută în dansul popular romînesc înțelegem atitudinea corporală a jucătorului în timpul desfășurării jocului. Întrucît la toate dansurile romînești poziția inițială a jucătorului este: stînd pe ambele picioare apropiate, cu trunchiul drept, capul într-o atitudine normală, singurele părți din corp care variază în atitudini sînt brațele. De aceia cînd vorbim despre ținută, de obicei ne referim la atitudinea brațelor. Deci «ținută» în limbajul nostru coregrafic, definește modul de a se prinde jucătorii între ei în cadrul unei formații, sau, într-un dans solistic.

Ținuta jucătorilor depinde atît de felul formației, cît și de alte criterii în care intră tehnica jocului, relațiile jucătorilor între ei ș.a.

În timpul unui joc ținuta brațelor poate fi păstrată, dar poate fi și schimbată la anumite părți, în special în cazul alternării unei părți de plimbare cu una de învîrtire, cum se întîmplă la jocurile de perechi; sau se poate schimba odată cu varierea formației, ex. Rusasca din Moldova, unde jocul începe cu feciorii în semicerc, prinși cu brațele pe umeri, fetele în cercuri mici cu brațele încrucișate la spate și la un moment dat jocul se transformă în perechi ce se țin ca la dansurile moderne.

Există și cazuri în care chiar în cadrul unei singure formații, dansatorii se prind în mod diferit, cum se întîmplă de pildă uneori la sîrbă unde 3—4 jucători din cap sînt cu brațele pe umeri, în continuare jucătorii din mijloc se țin de mînă în lanț de brațe jos și cei din spre coadă se prind cu brațele încrucișate la spate. Aceste variații de ținută sînt determinate de funcția pe care o îndeplinesc dansatorii în anumite faze ale jocului.

În raport cu formațiile de joc, ținuta brațelor poate fi împărțită în trei grupe mari:

A. — Ținuta brațelor corespunzînd formațiilor *de grup*: cerc, semicerc, linie.

B. — Ținuta brațelor corespunzînd formațiilor *de pereche* (de 2 sau 3 inși).

C. — Ținuta brațelor corespunzînd formațiilor *de ceată*, șiruri, linii, cerc.

A. — Ținuta la formațiile de grup

Termenul de «lanț de brațe» definește prinderea jucătorilor de mînă. Este caracteristică în general pentru jocurile de cerc cu diferite variante:

Fig. 16

«*Lanț de brațe jos*» (fig. 16) [3], foarte frecventă în jocurile oltenești (așa numitele «hore de mînă», în care jucătorii se prind uneori numai de degetul mic), se întîlnește și în Muntenia precum și în alte regiuni. Fot. m.

«*Lanț de brațe îndoite*» ținuta clasică de horă și dansuri derivate din ea, o întîlnim în Muntenia și Oltenia. Fot. n.

«*Lanț de brațe oblic sus*» caracteristică pentru dansurile țigănești și în anumite momente ale altor jocuri corespunzătoare desfășurării jocului. Fot. o.

«*Lanț de brațe sus*» idem ca la cele ridicate oblic sus. Fot. p.

[3] Schițele celorlalte feluri de ținute vor fi ilustrate în capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

ȚINUTA LA JOCURILE DE GRUP

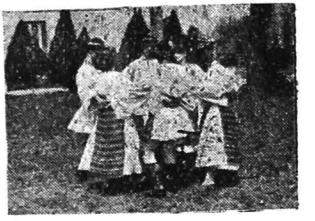
m

n

o

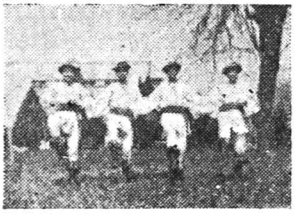
p

r

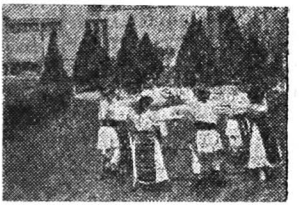


s

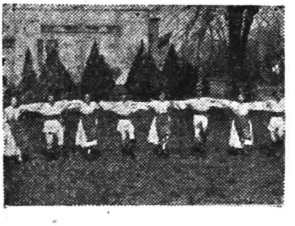
s^1



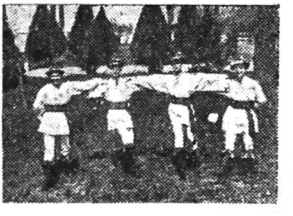
t



u



u^1



u^2

https://biblioteca-digitala.ro

« *Lanț de brațe lateral* » se întîlnește mai rar și mai mult ca ținută de trecere în dansul romînesc.

« *Lanț de brațe încrucișate* » (în față și la spate). În această ținută lanțul se realizează trecînd brațul peste vecin la al doilea jucător, fie prin față, fie prin spate. În felul acesta grupul devine mai compact. Este caracteristică pentru jocurile de linie și jocurile de grup mic (cercuri de 6—8 persoane) ș.a. Fot. r, s și s^1.

« *Ținuta de brîu* ». Jucătorii se prind de brîul veciunului, fie în partea laterală, fie în față sau în spate. În aceste două din urmă cazuri brațele apar tot încrucișate. Este caracteristică în special în jocurile bărbătești de linie și semicerc. Cu această ținută jucătorii sînt foarte legați și grupul capătă o unitate puternică. Fot. t.

Ținuta « pe umeri ». Este ținuta clasică la sîrbă. Jucătorii sprijină mîna pe umerii vecinilor în așa fel că brațele se ating pe toată lungimea lor într-o mișcare de împletire; este foarte răspîndită în toate regiunile, atît la jocurile de semicerc, cît și la cerc. Fot. u și u^1.

B. — Ținuta la jocurile de perechi

Caracteristice pentru tot Ardealul cu subzonele lui, ca și pentru Banat și Moldova, jocurile de perechi prezintă toate formele dela dansurile de grup, adăugîndu-se aici ținute proprii ce variază atît dela un loc la altul, cît și în raport cu prinderea partenerilor de o singură mînă sau de ambele.

Ceea ce am denumit la ținuta jocurilor de grup «lanț», aici exprimăm cu termenul « de mînă ».

La analiza ținutei jocurilor de perechi nu am mers pe criteriul regional, ci plastic și anume:

Cînd jucătorii stau alături unul de altul întrebuințăm indicația « lateral ». Cu excepția ținutei cu brațele încrucișate (cînd partenerii se prind de ambele mîini) în poziția lateral, ei se țin de o singură mînă.

Cînd partenerii stau vis-a-vis unul de celălalt, întrebuințăm indicația « față-n față » și în majoritatea cazurilor se prind de ambele mîini.

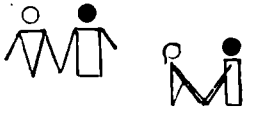


Fig. 17

Dăm două exemple desenate din fiecare urmînd ca celelalte să fie ilustrate în capitolul V.

« *Lateral de mînă* » *jos* (fig. 17), ex: *Purtata* — Ardeal. Fot. a și a^1.

« *Față în față de mîini* » *jos*, ex: Doiu — Banat. Fot. b;

« *Lateral de mînă* » *cu brațele îndoite*, ex: Hațegana — Ardeal. Fot. c.;

« *Față în față de mîini* » *cu brațele îndoite*, ex: la Doiuri bănățene. Fot. d.;

« *Față în față de mîini* » *oblic sus*, la jocuri țigănești și bănățene. Fot. e.;

« *Lateral încrucișat în față* ». Fot. f;

« *Lateral încrucișat în spate* », mai frecvent în Muntenia, ex: Ca la breaza și Moldova, ex: Mușamaua, etc. Fot. g.

« *Lateral pe umăr* », ex: Jianu — Muntenia, Piperu — Banat, ș.a. Fot. h și i;

« *Față în față pe umeri* », caracteristic pentru fazele de învîrtire ale jocurilor ardelenești de perechi. Fot. j, l;

« *Față-n față* », *fata pe umeri, băiatul de talie*, ținuta clasică pentru Învîrtita — Ardeal. Fot. m;

https://biblioteca-digitala.ro

ȚINUTA LA JOCURILE DE PERECHI

a

a[1]

b

c

d

e

f

g

h

i

j

l

m

n

o

p

r

s

t

u

https://biblioteca-digitala.ro

« *Față în față*»; *fata prinde băiatul de talie, băiatul o prinde de umeri*, ex.: jocul « De doi» din Hunedoara. Fot. n.

« *Față în față*»; *fata ține băiatul de gît, el o prinde cu o mînă de talie cu cealaltă de șold*, caracteristic pentru jocurile din Bihor. Fot. o;

« *Față în față*»; *fata cu brațele libere pe lîngă corp, băiatul cu ele sprijinite pe umerii fetei.* Caracteristic pentru Oaș. Fot. p;

« *Lateral* » *fata prinde cu mîna dreaptă*; *(brațul îndoit) mîna dreaptă a băiatului ce vine prin spate, mîinile stîngi se prind în față*, ex: Purtata de pe Mureș, Ardeal, Măzărica — Banat, Polca — Moldova, ș.a. Fot. r și s;

« *Față în față*» *ca la dansurile moderne*, ex: sîrba-n vals, Doiul din Arad, jocurile bazate pe polcă din Moldova, ș.a. Fot. t;

« *Băiatul în spatele fetei*». Prinși oblic sus, Măzărica — Banat. ș.a. Fot. u.

În general prinderea brațelor se combină pe variantele arătate mai sus. În ținuta « lateral » cînd un braț este liber, el fie că atîrnă pe lîngă corp, fie că este ținut pe șold, fie că este ținut îndoit la spate. Aceste variații se manifestă după obiceiul locului, sau chiar variind dela jucător la jucător.

Diferite ținute speciale la jocurile de perechi mai întîlnim în mod sporadic la anumite jocuri, dar în general cele arătate sînt caracteristice.

Cînd jocul de perechi este jucat în trei, adică un băiat cu două fete, ținuta brațelor se combină după obiceiul locului. În aceste cazuri se notează fie în desene schematice, fie în descriere amănunțită, după cum este cazul.

ȚINUTA LA JOCURILE DE CEATĂ

Este fie poziția naturală stînd în picioare cu brațele pe lîngă corp, fie în cazul cînd jucătorii au în mînă o bîtă, țin un braț sprijinit pe ea și celălalt pe șold, sau liber pe lîngă corp.

DINAMICA

Dinamica în dans reprezintă forța care determină intensitatea și amplitudinea mișcării.

Modul de dozare al forței face ca o mișcare să fie repede sau înceată, bruscă sau lină, apăsată sau ușoară, prelungă sau convulsivă, avîntată sau uniformă, puternică sau slabă, încordată sau relaxată ș.a.m.d.

Realizarea dozajului de forță este rezultatul unui joc foarte complex de încordare și destindere al mușchilor.

Caracterul mișcărilor unui dansator este determinat de felul cum dozează forța. Gradul de forță întrebuințată nu este totdeauna în corcordanță cu nuanța mișcării. De ex.: pentru o săritură ușoară este nevoie de o încordare maximă a mușchilor care în cazul acesta trebuie să susțină corpul în aer învingînd forța gravității.

În notațiile noastre noi specificăm caracterul mișcărilor prin semne speciale [4]. Acest lucru este suficient pentru a solicita dozarea justă a forței dansatorului.

[4]. Vezi capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

Avîntul și dinamica specifică oricărui dans popular sînt adevărate atunci, cînd dansul se produce spontan și nu ca reproducere, oricît de organizată ar fi ea, deoarece intensitatea încordării mușchilor este determinată la rîndul ei de puterea simțirii.

Sînt foarte multe figuri de pași la care dansatorul dacă nu are un elan propriu dansului nici nu le poate executa.

Dansul popular trăiește numai în forma aceasta și de aceea este bine să fie notat în timp ce se produce ca fapt viu folcloric și nu de la un singur jucător pe care îl punem să joace cu încetinitorul, deoarece în felul acesta se învață dansul despuiat de multe elemente care constitue însăși viața lui.

De aceia rolul aparatului de filmat, notarea rapidă a dansului și însemnările de observație directă capătă o deosebită importanță. Culegerea ulterioară dela buni dansatori, precum și notarea amănunțită sunt desigur indispensabile dar trebuiesc întotdeauna raportate la notările directe făcute în timpul jocului și a tuturor faptelor ce se întîmplă în legătură ce el.

CAPITOLUL II

MIȘCAREA

În dansul romînesc gama cea mai mare de mișcări o execută picioarele.

Ele acționează prin diferite feluri de pași, sărituri, alergări, săltări, balansuri, bătăi în pămînt, loviri în pinteni și învîrtiri. *Acestea sînt elementele de bază ale dansului popular romînesc.*

În rîndul al doilea urmează brațele care au ca mișcări caracteristice în primul rînd legănările pornind din articulația umărului.

Capul și trunchiul au o gamă mai redusă de mișcări limitîndu-se la unele aplecări, redresări, răsuciri și îndoiri laterale.

Această participare inegală a părților corpului în jocul romînesc nu duce la un desechilibru în aspectul formal al dansului și nici la o sărăcire în conținut deoarece, în orice figură de pași brațele și corpul se mișcă într-o concordanță perfect armonică cu mișcările picioarelor însă cu o amplitudine mai redusă.

Acest lucru face ca dansul romînesc să aibă un caracter de ritmicitate și nu de plasticitate, excepție făcînd dela aceasta jocurile fecioresti din Ardeal.

UNITĂȚI DE MIȘCARE, FIGURA ȘI MOTIVUL

Figura în dansul popular romînesc se compune dintr-o sumă de mișcări ce apar în raporturi fixe între ele și care exprimă o *ideie coregrafică.* Aceste mișcări reprezintă o *unitate de trăire* și deci nu pot fi privite decît ca atare. Dacă o figură revine în mod consecvent în cursul desfășurării unui dans și dacă celelalte figuri se prezintă ca variante la prima, o putem numi *figură de bază.*

Complexul de mișcări simple ce compun o figură sunt elementele de bază despre care s-a vorbit în paragraful anterior, adică pașii, săriturile, balansurile, învîrtirile ș.a.

Pentru a realiza acea unitate de trăire exprimată coregrafic, figura poate cuprinde o serie mai mare sau mai mică de elemente de bază.

Noțiunea de figură se referă la structură în dans. Privind analitic în cursul unei figuri, sesizăm anumite puncte, care reliefează mici construcții, dar care nu pot

https://biblioteca-digitala.ro

exprima ideea și sentimentul ce stă la baza unui anumit dans. Aceste părți mai mici le-am numit motive. O figură se poate compune din unul, două, sau mai multe motive. Sub aspectul ritmic motivele se găsesc în formă identică la foarte multe dansuri și deci numai felul cum se combină între ele ne dau formule ritmice ce caracterizează anumite dansuri.

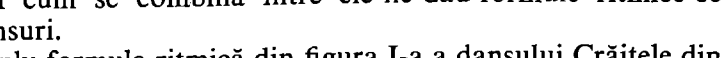
Dacă luăm spre exemplu formula ritmică din figura I-a a dansului Crăițele din Oltenia (comuna Giubega, Băilești-Craiova): 

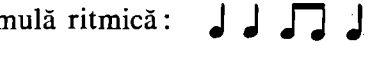
Figura se întinde pe patru măsuri de 2/4. Atît primele două măsuri, cît și următoarele două, sînt motive, care formează fiecare o entitate ritmică, însă pe care le găsim la foarte multe dansuri oltenești, bănățene și moldovenești.

Deci numai privite împreună ele reprezintă formula ritmică a dansului « Crăițele ».

Acest punct de vedere se aplică și la structura pașilor fiindcă și anumite combinații mici de pași pot apărea sub aceiași formă în diferite figuri din diferite dansuri.

Uneori o figură se repetă de cîteva ori și formează în felul acesta o întreagă parte sau perioadă a dansului. Alteori ea se combină cu diferite mișcări ce nu revin în mod consecvent în timpul unui dans, dar împreună vor da expresia unei idei coregrafice exprimată pe dimensiuni mai întinse.

Lungimea unei figuri nu depinde niciodată de formula ritmică, ci de modul de exprimare plastică a ideii coregrafice, pe scurt de structura dansului.

Ca exemplu putem lua figura II-a din același dans « Crăițele ». Această figură se întinde numai pe două măsuri 2/4 cu următoarea formulă ritmică: 

deci identică cu primul motiv ritmic din figura I-a. Prin felul cum se structurează pașii, acest motiv devine o unitate de trăire de sine stătătoare.

Deci vedem clar că entitatea ritmică nu exprimă conținutul dansului, ci stabilește numai raportul permanent de forțe între elementele ce compun o figură.

PARTEA

Prin denumirea de « parte » în dansul popular înțelegem un fragment în care elementele ritmice, plastice și dinamice se desvoltă într-o anumită organizare care marchează o primă construcție.

« P a r t e a » se compune fie dintr-o singură figură repetată, fie din mai multe figuri.

Între construcția dansului și a muzicii se poate face o analogie care se aplică atît la categorii cantitative, cît și la cele calitative.

« Părțile » dansului se deosebesc între ele atît prin elemente formale, cît și de conținut.

La dansurile care nu schimbă formația și ținuta o parte se distinge de alta după variația figurilor de pași. Exemplu: dansul Crăițele.

Cînd lucrurile se petrec invers în sensul că tehnica pașilor este unitară, dar aspectul formal al jocului variază prin schimbările formațiilor, deosebirile între părți se fac pe acest criteriu. Exemplu: dansul Mușamaua.

În foarte multe dansuri avem atît variațiuni de formație cît și de tehnică a pașilor și atunci vom judeca după ambele criterii.

https://biblioteca-digitala.ro

Deci noțiunea de « parte » în dans cuprinde o dimensiune mai mare decît « figura » și se referă la o *construcție*, înțelegînd prin aceasta atît conținutul, cît și forma din acea perioadă a jocului.

Mișcarea specifică

Înlănțuirea figurilor, felul cum ele se combină între ele sau cu alți pași ce survin, după necesitățile de exprimare ale dansului, au ca rezultat varietatea « părților » dansului. La aceasta se mai adaugă caracterul atît de diferit al pașilor, precum și o serie întreagă de elemente de expresivitate ca: mișcările brațelor, ale corpului, ale capului.

Ansamblul acestor elemente precum și raporturile variate ce se creează între ele, au ca rezultat un complex care depășește faptele descrise și realizează ceea ce numim « mișcare specifică »

LEGĂTURA DANSULUI ROMÎNESC CU MUZICA

La majoritatea dansurilor populare romînești există o concordanță de lungime între o parte a dansului și o frază muzicală sau o perioadă muzicală, de la caz la caz. Totuși întîlnim dansuri, în special în Muntenia, la care muzica și dansul nu se suprapun ca număr de măsuri, ele întîlnindu-se numai după ce se execută jocul de cîteva ori. Acest lucru denotă o formă oarecum neorganizată dar, în același timp dă și o culoare specifică jocurilor respective.

În general instrumentele de acompaniament (acolo unde există), întreține *prin consecvența formulelor ritmice* și periodicitatea accentelor ritmice o atmosferă de dinamism, care ajută foarte mult dansatorii. Acea canava ritmică ce se repetă mereu în același fel, face ca și mișcările dansatorului să fie prompte și să aibă un tonus susținut.

Ritmul melodiei. fiind mai variat decît al acompaniamentului, acordarea cu ritmul mișcărilor în dans este mai complexă, însă aici intervine muzicalitatea dansatorului, care trebuie să simtă legătura organică dintre ritmul melodiei și ritmul jocului. Pregnanța ritmului melodic, depinde foarte mult și de simțul ritmic al instrumentistului.

În ce privește *motivul melodic*, acomodarea dansului cu el arată forme mai evoluate în dans. Într-o privire de ansamblu, se reliefează în mod evident dansurile bănățene, la care între figurile de dans și muzică, există o coeziune atît de puternică încît impresia este că fiecare grup de pași caută să exprime plastic intenția motivelor melodice.

Aceasta se datorește unui dezvoltat simț muzical al bănățenilor, care a determinat o veche tradiție de coruri și fanfare.

În Muntenia deși lucrurile nu se situează pe același plan găsim totuși două dansuri « Brîul pe șase » și « Ca la breaza » a căror ritmică de pași are mari afinități cu structura ritmică a melodiei.

Ritmul melodiei, ritmul dansului și al acompaniamentului, se desfășoară în mod contrapunctic. Acompaniamentul subliniază atît melodia, cît și dansul.

Dar muzicalitatea dansului, romînesc nu ține numai de urmărirea fidelă a melodiei în figurile dansului, deoarece și acolo unde figura dansului nu coincide cu fraza muzicală și unde dansul se acordă numai cu acompaniamentul, legătura dintre dans

https://biblioteca-digitala.ro

și muzică este totuși foarte puternică. Aceste două elemente se nasc unul din celălalt și cresc laolaltă într-o atmosferă unitară care împreună cu strigăturile se îmbină într-o puternică împletire artistică.

MIȘCĂRILE DIN DANSUL POPULAR ROMÎNESC

MIȘCĂRI DE PICIOARE

În dansul popular romînesc picioarele participă în mod permanent și activ în desfășurarea jocului, mișcîndu-se fie simultan, fie succesiv. Cele trei segmente: coapsa, gamba și laba, prin jocul necontenit în articulația șoldului, a genunchiului și a gleznei, datorită încordării și relaxării mușchilor, realizează infinite combinații de mișcări în cele mai variate unghiuri, din care rezultă ceea ce numim tehnica de picioare.

Această tehnică se traduce prin pași, sărituri, balansuri, bătăi, învîrtiri, îndoiri, întinderi, ridicări, coborîri, etc.

În dansurile de grup și de pereche în general, dansul popular romînesc se exprimă prin combinații de mișcări în care picioarele se mișcă aproape de pămînt. În jocurile feciorești, de ceată și solistice, picioarele sunt angrenate foarte mult și în direcția verticală sus-jos, în care se mișcă cu amplitudine maximă trecînd de 90° ajungînd la o mare virtuozitate.

De acestea din urmă ne vom ocupa la capitolul respectiv. În acest capitol ne vom opri asupra mișcărilor de picioare pornind de la elementele de bază.

Pasul

Prin denumirea de pas se înțelege parcurgerea terenului prin trecerea greutății de pe un picior pe celălalt.

Pentru a putea analiza toate felurile de pași existenți în dansul popular romînesc este cazul să stabilim mai întîi pasul etalon respectiv, pasul normal cu care omul se mișcă în mersul său obișnuit.

În mers deosebim în mod succesiv un picior purtător al greutății corpului căruia îi spunem picior de bază și un picior oscilant.

Dacă din poziția de pornire se execută un pas înainte cu piciorul stîng, greutatea corpului trece în întregime pe el. În acest moment începe pasul cu piciorul drept care fiind degrevat complect de greutate, se ridică de la pămînt în mod treptat începînd de la călcîi spre vîrf. Din punctul unde se găsește la distanță de un pas înapoia piciorului stîng, el trece înaintea lui întrecîndu-l cu distanța unui pas înainte. Aici atinge pămîntul tot treptat începînd de la călcîi spre vîrf și preia toată greutatea corpului. În acest moment s-a terminat *pasul normal anatomic* cu piciorul drept. Deci pasul normal se compune din doi pași și anume: unul înapoia piciorului de bază numit «pas posterior» și al doilea înaintea lui numit «pas anterior». În timpul desfășurării pasului brațele execută mișcări de compensare.

În limbajul întrebuințat de noi în notațiile și transcrierile de dans popular romînesc prin denumirea de «pas» fără alt calificativ, definim mișcările de picioare respectiv pașii care se execută prin mecanismul aparatului articular descris mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest mecanism acționează în acest fel numai la executarea de pași normali înainte și înapoi[5].

Orice modificare în acest mecanism aduce modificări de structură în componența mișcărilor, atît ale picioarelor, cît și ale corpului și în special în articulația șoldului și deci nu mai avem deaface cu « pași normali ».

Am amintit mai sus că în notațiile noastre « pasul normal » apare sub denumirea de « pas », fără alt calificativ. Numai în privința mărimii lui deosebim anumite grade. Mărimea unui pas normal pentru orice individ de orice înălțime este acela la care distanța dela un picior la altul este de mărimea labei. Pentru pași mai mici vom întrebuința expresia de « pas mic » sau « mărunt » și pentru pași mai mari expresia de « pas mare ».

În dansul popular romînesc, vom întîlni o gamă întreagă de mișcări, care poartă denumirea de pași, cu calificative. Ei au comun cu « pasul normal » numai anumite elemente. Vom trece acum în revistă și într-o scurtă caracterizare mișcările de picioare cu denumiri de pași.

P a s u l p e l o c este trecerea greutății corpului de pe un picior pe altul, fără parcurgere de teren. Centrul de greutate rămîne în acest caz mereu în cadrul bazei de susținere; el nu mai este proiectat mereu dinapoi înainte ca la pasul normal.

P a s u l n e d e p ă ș i t. La pasul nedepășit, piciorul oscilant vine din spate sau din față și se oprește lîngă piciorul purtător al greutății corpului.

În momentul terminării unui pas nedepășit se pot întîmpla trei lucruri și anume: 1. — Dacă piciorul drept a făcut pasul nedepășit așezîndu-se lîngă stîngul (care a făcut în prealabil un pas anterior), el poate prelua greutatea corpului și în cazul acesta următorul pas se va executa tot cu piciorul stîng. 2. — Dacă după ce piciorul drept a executat un pas nedepășit, greutatea corpului s-a repartizat pe ambele picioare atunci avem de a face cu o oprire. 3. — Piciorul drept execută un pas nedepășit, așezîndu-se lîngă cel stîng, dar greutatea corpului rămîne pe piciorul stîng. În acest caz avem de a face cu un simulacru de pas și următorul pas se va executa tot cu piciorul drept. Acestea sînt valabile în mod identic și pentru pași nedepășiți în sens contrar. Pasul nedepășit se poate executa numai după ce s-a executat în prealabil un pas depășit.

Observație: Pentru deplasarea în direcțiile înapoi și înainte singurele feluri de a merge sînt pașii normali (depășiți) și pașii nedepășiți.

P a s u l a l u n e c a t s a u g l i s a t se execută fără ridicarea piciorului oscilant de pe podea, ci prin alunecare.

P a s u l t î r ș i t vine de la expresia a se tîrî. Deci ca și la cel glisat, piciorul oscilant nu se ridică de la pămînt, însă în cazul de față tîrșitul se referă mai mult la tragerea piciorului spre piciorul de bază.

Deplasări laterale

P a s u l l a t e r a l. Dacă din poziția inițială stînd cu picioarele apropiate — deplasăm piciorul drept la dreapta și trecem greutatea corpului pe el, am realizat *un pas lateral cu piciorul drept.*

[5]. Este necesară observația că în dansul popular romînesc, mișcările brațelor nu se mai execută ca în mersul obișnuit și pot chiar lipsi.

https://biblioteca-digitala.ro

Piciorul stîng care a fost degrevat complect de greutatea corpului, devine picior oscilant și vine și se alătură piciorului drept. Prin aceasta piciorul stîng a realizat ceea ce noi numim în notațiile noastre *pas alăturat*, după care pot urma trei mișcări și anume: 1. — Dacă greutatea corpului trece pe pasul alăturat (piciorul stîng), atunci urmează un nou pas lateral cu piciorul drept. 2. — Dacă greutatea corpului se repartizează pe ambele picioare, avem de a face cu o oprire. 3. — În cazul cînd pasul alăturat (piciorul stîng) nu primește greutatea corpului, avem de a face cu un simulacru de pas și următoarea mișcare va fi un pas lateral la stînga cu piciorul stîng.

Acestea sînt identice pentru pașii laterali și alăturați executați în sens opus.

La pașii laterali și alăturați, orientarea corpului și deplasarea piciorului nu coincid.

Ei se realizează fără întoarcerea sau răsucirea corpului în direcția mișcării executate de picior, de asemenea procesul biomecanic în articulația coxofemurală și în celelalte articulații ale picioarelor este net diferit de cel al mersului obișnuit.

Observație: un pas alăturat nu se poate executa decît după ce s-a executat în prealabil un pas lateral și nu depășește niciodată pe celălalt picior.

Pasul lateral are întotdeauna sensul piciorului care-l execută. Deci pasul lateral la dreapta se poate executa numai cu piciorul drept — și la stînga numai cu piciorul stîng.

Pasul alăturat are sensul invers piciorului — deci se va executa la dreapta numai cu piciorul stîng și la stînga numai cu piciorul drept.

P a s u l î n c r u c i ș a t este deplasarea laterală a unui picior în care acesta depășește piciorul de bază prin încrucișare, fie prin față, fie prin spate. De exemplu: piciorul stîng se deplasează spre dreapta, trece prin fața piciorului drept și se așează pe podea, preluînd greutatea corpului. În felul acesta a executat un pas încrucișat în față.

În acest moment piciorul drept se degrevează de greutatea corpului, devine picior oscilant și are trei posibilități de a se mișca și anume:

1.— Poate face pas pe același loc de unde s-a ridicat, executînd un « pas pe loc» (deși față de piciorul stîng el este acum încrucișat la spate, el apare în notațiile noastre ca pas pe loc).

2.— Poate face o deplasare la dreapta executînd un pas lateral.

3.— A treia posibilitate este de a trece din spate în față (prin lateral) executînd un pas încrucișat în față.

Acestea se aplică în același fel și pentru pașii încrucișați la spate și de asemenea pentru celălalt picior.

Observație: « Pasul încrucișat» depășește întotdeauna piciorul de bază și are întotdeauna direcția opusă piciorului cu care se execută. Deci piciorul drept poate face numai pași încrucișați spre stînga — și stîngul invers.

P a s s ă l t a t și p a s s ă r i t sînt două expresii pe care le-am adoptat în notația noastră de dans, deși nici pasul săltat, nici cel sărit nu îndeplinesc funcția de mers în sensul obișnuit, ci fac mai degrabă parte din capitolul săriturilor.

Cu « pasul» au comun faptul că greutatea corpului trece alternativ de pe un picior pe altul parcurgîndu-se teren. Exemplu de pas săltat: piciorul stîng face un pas normal înainte și deîndată ce a preluat greutatea corpului se execută o săltare în înălțime a întregului corp. Prin aceasta călcîiul piciorului stîng se ridică de la pămînt

https://biblioteca-digitala.ro

datorită mișcării de arcuire [6], ce se produce în toate articulațiile piciorului. Partea anterioară a labei aproape că nu părăsește solul. În acest timp piciorul oscilant (dreptul) este proiectat înainte, datorită avîntului creat de mișcarea de arcuire și se pregătește de a face la rîndul său un pas săltat.

Dacă avîntul este mai mare atunci săltarea se transformă în săritură pe același picior și noi am denumit această mișcare « pas sărit ».

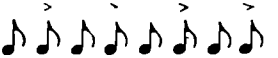
P a ș i i s ă l t a ț i ș i s ă r i ț i se pot executa înainte, înapoi, încrucișați, laterali, deci în toate direcțiile în care se execută pașii descriși anterior.

P a s b ă t u t. Prin această exprimare înțelegem un mers cu pași mărunței, intercalați cu bătăi în podea. De ex : piciorul stîng execută un pas mic înainte. Dreptul vine din spate și face o bătaie lîngă piciorul stîng (mai mult pe călcîi) după care dreptul execută un pas mărunt înainte și stîngul vine și bate lîngă el. Deci fiecare picior înainte de a face pasul execută o bătaie « ștearsă » spre față cu călcîiul.

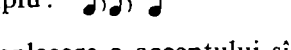
P a s u l a l e r g ă t o r. Este trecerea dela pas la săritură. Deci în alergare ambele picioare părăsesc pentru un timp pămîntul totuși nu este vorba de un avînt pentru săritură și nici de o aterizare ca după săritură.

Pașii « vîrf-toc »

Cînd în cadrul unei figuri de dans se execută o suită de pași din care tot al doilea pas este accentuat, deci tot acel timp care în măsura binară ar trebui să fie un timp slab, avem de a face cu accente pe contratimp. Acest fapt se realizează începînd dela prima mișcare, ce se execută prin ridicare ușoară pe vîrf și lăsare imediată pe călcîiul piciorului pe durată de o optime. În felul acesta prima mișcare devine neaccentuată și transmite accentul pe mișcarea următoare.

Dacă în continuare accentele rămîn deplasate pe timpul al doilea, avem *pas în contratimp.* De exemplu: 

În alte cazuri prima mișcare fiind similară, ea deplasează accentul pe mișcarea a doua, însă aceasta avînd o durată mai lungă, nu se mai realizează contratimp, ci sincopă, așa cum găsim în formula ritmitcă a Brîului pe șase din Muscel. De exemplu:

Sau cazuri în care mișcarea a doua fiind tot pe durată de optime, nu este accentuată, iar a treia fiind o pătrime primește accentul, așa cum o găsim tot în pasul de brîu. Exemplu: 

Aceste mișcări de deplasare a accentului sînt frecvente în dansul romînesc și caracteristice pentru brîu și jocurile derivate din el, precum și pentru Căluș, unde se întîlnesc aproape la toate figurile.

În transcrierile noastre am denumit cu un termen *convențional « vîrf-toc »*

[6] Prin mișcarea de *arcuire* se înțelege o succesiune de îndoiri și întinderi ale articulațiilor ceiace dă impresia că mișcarea se face ca pe arcuri.

https://biblioteca-digitala.ro

acea mișcare de ridicare pe vîrf și coborîre pe călcîi care deplasează accentul de pe primul timp ritmic, fie pe jumătatea lui a doua, fie pe al doilea timp.

În notația stenografică acest lucru se marchează printr-o virgulă pusă înaintea primei mișcări [7].

Săriturile

Săritura este o mișcare în care corpul se avîntă în aer părăsind pămîntul cu ambele picioare. Orice săritură are trei momente:

1. — A v î n t u l — care se face fie printr-o bătaie puternică în pămînt cu unul sau două picioare, fie numai printr-o genuflexiune.

2. — S ă r i t u r a — propriu zisă care se definește printr-o traiectorie a corpului în aer.

3. — A t e r i z a r e a — care se face întotdeauna prin amortizare flexînd articulațiile picioarelor. În domeniul mișcării corpului omenesc cunoaștem cinci feluri de sărituri:

1. Săritură de pe un picior pe celălalt.
2. Săritură de pe două picioare cu cădere tot pe două picioare.
3. Săritură pe același picior.
4. Săritură de pe două picioare cu cădere pe un picior.
5. Săritură de pe un picior cu cădere pe ambele picioare.

În dansul popular romînesc întîlnim toate aceste feluri de sărituri.

Exemple:

1. Șobolanul, Trei păzește și Fecioreștile.
2. În dansurile din Ardealul de nord.
3. În dansurile oltenești.
4. În Rudăreanca și alte dansuri țigănești.
5. În diferite dansuri moldovenești și Bărbunc.

În notația noastră stenografică cele cinci feluri de sărituri au fost rezolvate cu două semne, deoarece în realitate cele cinci se reduc la două tehnici diferite și anume: prima în care căderea se face pe aceleași segmente care au executat avîntul cum este cazul în săritura pe același picior și săritura de pe ambele picioare cu cădere tot pe ambele picioare. A doua categorie este a sărituri lor în care căderea nu se face pe segmentele care au făcut avîntul și anume:

Săritură de pe un picior pe celălalt.
Săritură de pe două picioare pe un picior.
Săritură de pe un picior pe două picioare.

Pentru prima categorie am întrebuințat în notație «punctul» așezat deasupra literilor indicatoare a picioarelor care sar.

Pentru a doua am întrebuințat o linie care duce dela piciorul care a făcut avîntul la cel pe care se produce căderea [8].

Balansurile

Balansul sau legănarea este mișcarea membrelor fixate într-un punct din care pendulează în diferite sensuri; cum ar fi de exemplu legănarea piciorului din

[7]. Vezi capitolul, V, ce va apare în numărul viitor al revistei.
[8]. Vezi capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

articulația șoldului înainte, înapoi, dreapta, stînga, sau oblic. Articulația genunchiului este și ea un punct care permite pendularea gambei înainte, înapoi, dreapta stînga și oblic. Deasemenea articulația gleznei pentru laba piciorului ale cărei mișcări au amplitudine mai mică.

Dar din toate aceste articulații: șold, genunchi și gleznă se pot face și mișcări circulare. Aceste mișcări le-am înglobat tot în capitolul balansurilor.

În dansul popular romînesc, balansurile picioarelor sînt foarte frecvente atît în sens rectiliniu, cît și circular. Ele se execută numai de către piciorul oscilant fie concomitent cu mișcarea piciorului de bază, fie după ce acesta a terminat mișcarea. În primul caz semnul de balans se aplică în jurul literei care indică întotdeauna piciorul de bază. În al doilea caz, adică atunci cînd balansul se execută după ce piciorul de bază a terminat mișcarea semnul de balans se aplică în jurul unui semn de pauză egală cu durata balansului. Pentru piciorul care execută balansul nu se folosește literă indicatoare deoarece mișcarea nu se face pe sol și nu poate fi făcută decît cu piciorul care nu este bază. Balansurile se execută în toate direcțiile în jurul piciorului de bază.

În notația noastră semnul de balans — o mică liniuță — aplicată la litera piciorului de bază, prin locul unde este așezată arată direcția în care se face mișcarea și dacă ea este concomitentă sau succesivă [9].

Semnul este însoțit de un număr mic care ne indică din ce articulație se face balansul. Nr. 1 arată că el se execută din articulația șoldului, adică se mișcă tot piciorul. Nr. 2 arată că se face din articulația genunchiului. În general articulația șoldului participă la orice balans chiar dacă mișcarea este activă în articulația genunchiului sau a gleznei.

Fig. 21

Exemple de balans:

Dreptul, picior de bază, stîngul face un balans spre dreapta (încrucișat) din șold. Fig. 21.

Cînd balansul este circular semnul se schimbă într-o spirală mică care arată sensul în care se mișcă piciorul (rond de jambe). Numărul mic se aplică și aci după cum este cazul

Fig. 22

Stîngul, picior de bază, concomitent dreptul face un balans circular din articulația genunchiului în sensul invers acelor ceasornicului. Fig. 22.

În anumite dansuri, în special la cele oltenești și bănățene, dansuri de mare viteză, laba piciorului, ca un rezultat al balansului din șold și genunchi, execută balansuri mici repetate pe care le-am numit « fluturări », ele fiind determinate de o mare suplețe în articulația gleznei.

Mecanismul care dă naștere fluturării este foarte complex și rezultă dintr-o anumită tehnică specifică care cere viteză și virtuozitate în execuție.

Analizînd felul cum se produce o fluturare ne dăm seama că din articulația șoldului piciorul execută un balans simplu înainte ridicîndu-se de la pămînt. Ajuns aici, gamba execută un dublu balans înapoi și înainte, iar glezna fiind relaxată, laba execută un dublu balans în primul moment cînd piciorul s-a ridicat înainte

[9]. In capitolul V, se vor ilustra toate balansurile existente în dansul popular romînesc.

https://biblioteca-digitala.ro

și alt dublu balans cînd gamba vine dinapoi înainte. Semnul pentru fluturare se pune fără număr și prin el se indică întreg mecanismul al acestei mișcări. De exemplu:

Stîngul, picior de bază, concomitent dreptul execută balans înainte cu fluturare. Fig. 23.

Fig. 23

Invîrtirile

Sînt mișcări în care dansatorul se învîrtește în jurul axului corpului său. Ele se pot face prin pași ce se execută în învîrtire pe loc și se pot face și pe un singur picior și în acest caz le numim piruete. În general învîrtirile se realizează prin anumite combinații de pași executați într-un fel anumit și care variază de la un loc la altul.

Deoarece termenul de învîrtire îl întrebuințăm și în alte situații decît în cazurile arătate mai sus, vom enunța care sînt variantele întîlnite în dansul popular.

1. Învîrtirile în jurul propriei axe. Acest fel se întîlnește în general la jocurile de doi, bănățene și ardelenești, în partea dansului în care feciorul trece fata « pe sub mînă ».

În Ardealul de sud și de cîmpie, fetele execută aceste piruete pe călcîie, ceea ce necesită o tehnică specială și multă virtuozitate. De altfel în aceasta stă frumusețea lor.

Învîrtiri și piruete întîlnim de asemenea și în dansurile fecioresti din Ardeal executate de obicei în săritură [10].

2. Învîrtirea în jurul axului propriu combinată cu învîrtirea în jurul unui ax exterior. De exemplu în jocurile de pe Mureș și din Făgăraș, în timp ce fata face piruete, flăcăul o conduce în jurul său, el devenind un al doilea ax.

3. Învîrtirile în care partenerii stînd față în față, se învîrtesc în jurul unui ax imaginar, ce se găsește între ei. De exemplu toate învîrtitele, hațeganele, etc.

4. Situațiile atît de dese în doiurile bănățene, în care flăcăul stă pe loc, devenind un ax exterior, fata se rotește în jurul lui, fără să pirueteze.

În cazurile categoriei trei și patru, dacă analizăm tehnica pașilor, vedem că nu sînt pași învîrtiți, ceea ce se întîmplă ori de cîte ori axul nu este însuși corpul dansatorului. Totuși le-am trecut la capitolul învîrtirilor din cauza mișcării de rotare a jocului și pentru că în mod curent se întrebuințează termenul « perechile se-nvîrtesc », etc.

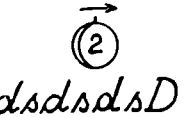


Fig. 24

În notațiile noastre învîrtirea în jurul axului este marcată printr-un cerc pus deasupra grupului de pași care execută învîrtirea. În mijlocul cercului se pune o cifră care arată numărul învîrtirilor. O mică liniuță aplicată pe cerc înăuntru arată punctul frontal, adică de unde începe învîrtirea. De exemplu:

Două piruete la dreapta executate în șapte pași. Fig. 24.

Bătăile

În dansul popular romînesc întîlnim o serie de mișcări bătute, adică mișcări foarte accentuate. Ele sînt izvorîte dintr-un fel de a simți dansul, dintr-un anumit

[10]. La capitolul V se vor ilustra toate felurile de învîrtiri.

https://biblioteca-digitala.ro

temperament care exprimă forță de viață, expansivitate, bucurie, afirmare, uneori chiar o nuanță de glumă. Bătăile sînt de mai multe feluri și anume:

A. Bătăi cu picioarele în pămînt.

B. Bătăi din palme.

C. Bătăi ale palmelor pe diferite segmente ale picioarelor întîlnite în dansurile feciorești din Ardeal și pe care le numim « ponturi ».

D. Loviri ale picioarelor între ele pe care le numim « pinteni ».

BĂTĂILE CU PICIOARELE ÎN PĂMÎNT

Sînt de două feluri și anume;

1. Bătăi în pămînt executate de un singur picior în care acesta bate dar nu primește greutatea corpului, ci se ridică imediat de la pămînt. Ele se execută, fie cu toată talpa, fie cu vîrful sau cu călcîiul piciorului. Aceste bătăi le-am denumit « *bătăi în acord* », după un termen folosit în gimnastică la mișcări similare [11]. Le găsim de obicei în cursul figurilor de pași ca mișcări accentuate de durată mică, optimi sau șaisprezecimi, (nelipsind nici pătrimile) și în general nu constituie un final de formulă ritmică.

În notație apar sub forma unor semne așezate deasupra literei ce reprezintă piciorul care a făcut bătaia. Avem trei semne: o liniuță verticală pentru talpă |, un unghi deschis în jos ^ pentru vîrf și un unghi deschis în sus pentru călcîi ˇ. Mișcarea următoare unei bătăi în acord se face totdeauna cu același picior.

Al doilea fel de bătăi în pămînt sînt cele în care piciorul care bate, primește și greutatea corpului pe el. În cadrul figurilor de dans se găsesc de obicei la sfîrșitul unui motiv ritmic și de multe ori pe valori mai mari, adică pe pătrimi și doimi, nefiind exclusă totuși optimea. Mișcarea următoare unei bătăi cu lăsarea greutății corpului se face în general cu piciorul opus.

Acest fel de bătăi apar în notațiile noastre cu termenul « *bătaie* », fără nici un alt calificativ.

Sensul direcției bătăilor. Bătăile cu piciorul în pămînt se mai deosebesc și prin felul cum lovește piciorul și anume: *de sus în jos, adică vertical,* cum sînt cele despre care s-a vorbit mai sus, *dinainte înapoi,* adică piciorul înainte de a bate este ridicat în față și atinge pămîntul mai întîi cu călcîiul apoi cu toată talpa și de cele mai multe ori rămîne jos și primește greutatea corpului. Dacă înainte de a atinge pămîntul, se îndoaie și se întinde piciorul asemănător mișcării pe care o face calul, o denumim «pas de cal». Cînd se atinge pămîntul numai cu vîrful piciorului, acesta nu primește greutatea corpului Dacă piciorul care bate vine dinapoi, lovește podeaua mai mult cu călcîiul și se ridică în față, el nu primește greutatea corpului. Acest fel de bătăi le-am numit « *bătăi șterse* » și poartă semne speciale [12].

B ă t ă i l e p a l m e l o r. Le întîlnim la jocurile din Oaș (Ardealul de nord), unele jocuri din Fundul Moldovei (Bucovina), în jocurile feciorești din Ardeal și în alte regiuni, în general la jocuri foarte vechi.

B ă t ă i c u p a l m e l e p e p i c i o a r e. De aceste mișcări ne vom ocupa în capitolul jocurilor feciorești.

[11]. Cînd piciorul atinge ușor pămîntul întrebuințăm termenul simplu de « acord ».

[12]. Vezi capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

PINTENII

Sînt loviri ale picioarelor între ele cu părţile interioare ale labelor.

Deosebim pinteni bătuţi cu un picior şi cu două picioare, care se pot executa pe podea, sau în aer prin săritură.

Pintenul pe podea cu un picior, se execută prin depărtarea unui picior din poziţia iniţială şi apropierea lui prin lovire. În aer se execută prin săritură pe piciorul de bază, în timp ce piciorul oscilant loveşte în el ritmic la fiecare săritură.

Pintenul se poate executa şi cu ambele picioare deodată. Pe pămînt se realizează prin răsucirea labelor înăuntru cu depărtarea călcîielor şi apoi apropierea lor prin lovire (angajînd numai partea dinapoi a labei). În aer se face prin săritură în înălţime pe ambele picioare cu lovirea labelor între ele. Cu excepţia pintenului cu ambele picioare pe podea care în general se face numai pe loc, ceilalţi se pot executa şi în deplasări. În notaţiile noastre avem semne pentru cele patru feluri de pinteni şi se aplică deasupra piciorului care loveşte [13].

MIŞCĂRILE DE BRAŢE

În ordinea unei ierarhii a valorilor pe scara mişcării, în jocul popular romînesc, braţele ocupă al doilea loc.

Plecînd de la ţinuta iniţială a braţelor în joc, vom merge spre mişcările ce corespund posibilităţilor şi necesităţilor de exprimare plastică.

În prima categorie «lanţ de braţe» mişcările de braţe sînt în special balansurile din articulaţia umărului, în arc de cerc în jos şi sus. Pe această traectorie braţele execută mişcări de amplitudini diferite şi anume;

Fig. 25

1. *Din poziţia «lanţ de braţe sus»* (fig. 25). Balansul braţelor de sus prin faţă jos şi spre spate. Arcul de cerc parcurs este de cca. 225°. Exemple: Ca la uşa cortului, Ghimpele. ş. a.

2. *Din poziţia «lanţ de braţe jos»*. (fig. 26). Balansul braţelor înainte şi înapoi, mişcare de pendulare cu amplitudine cca. 60°. Exemple: jocurile oltenești «Hori de mînă» ş.a.

Fig. 26

Fig. 27

3. *Din poziţia «lanţ de braţe îndoite»*. (fig. 27). Balansul braţelor prin faţă jos şi spre spate cu amplitudine de cca. 150°. Exemple: Bărsăncuţa-Giubega, Dolj. ş. a.

4. *Din poziţia «lanţ de braţe îndoite»*. (fig. 28). Balans circular executat cu mîinile. Mişcarea este de mică amplitudine şi se petrece la înălţimea umerilor. Exemplu: «Hora la patru»-Tamaşi, Snagov. ş. a.

Fig. 28

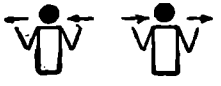


Fig. 29

5. *Din poziţia «lanţ de braţe îndoite»*. (fig. 29). Balans lateral al antebraţelor din articulaţia cotului. Exemplu: «Ciasornicu» din Giubega-Dolj. ş. a.

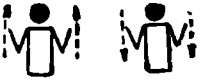


Fig. 30

6. *Din poziţia «lanţ de braţe îndoite»*. (fig. 30). Balans vertical al braţelor din articulaţia umărului, prin ridicarea şi coborîrea antebraţelor fără a deschide articulaţia cotului. Este mişcarea caracteristică pentru Horă şi alte dansuri derivate din ea.

[13]. Vezi capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

Din categoriile de « *brîu* » și « *pe umeri* » precum și din « *lanț de brațe încrucișate* », nu se pot face mișcări de brațe propriu zise, ci numai un joc redus în articulațiile lor care dă un avînt corpului în mișcare.

Observație: la jocurile de grup, jucătorii fiind prinși de mîini, mișcările brațelor sînt simultane și uniforme afară de cazuri sau momente excepționale. Brațele se mișcă în toate cele trei dimensiuni: înălțimea, adîncimea și direcțiile paralele cu pămîntul. Mișcările de brațe la dansurile de grup au un rol funcțional biomecanic, ajutînd prin mișcările lor întreținerea avîntului în dans.

Mișcările de brațe la jocurile de pereche. Aici găsim toate formele de la jocurile de grup însă avem anumite variații de planuri după cum sînt orientați partenerii « lateral » (unul lîngă celălalt) sau «față-n față». Așa de pildă:

Fig. 31

1. *Din poziția « lateral de mînă jos »*. (fig. 31). Balans înainte și înapoi. Ex.: De-a-lungu (Ardeal).

2. *Din ținuta « față-n față de mîini jos »*. (fig. 32) Balans lateral dreapta stînga. Ex.: Doiu (Banat). ș. a.

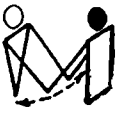


Fig. 32

Fig. 33

3. *Din ținuta « lateral de mînă cu brațele îndoite »*. (fig. 33), se face mișcarea înainte și înapoi a brațelor din articulația umărului fără a părăsi poziția de plecare. Exemplu: Hațegana (Ardeal). ș. a.

4. *Din ținuta « față în față » de mîini cu brațele îndoite »*. (fig. 34), se face balansul lateral al antebrațelor. Exemplu: Doiu (Banat).

Fig. 34

Fig. 35

5. *Din ținuta « lateral de mînă oblic sus »*, (fig. 35), balansul brațelor prin față jos și înapoi. Exemplu: Purtata de pe Mureș, (Ardeal). ș. a.

6. *Din ținuta « față în față de mîini oblic sus »*. (fig. 36). Balansul lateral al brațelor. Exemplu: Dansuri țigănești și bănățene.

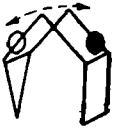


Fig. 36

Ca și la jocurile de grup ținutele « *cu brațele încrucișate* », « *de brîu* » și « *pe umeri* » nu permit mișcări de brațe propriu zise. Totuși în jocurile de perechi mai există o categorie de mișcări proprii acestei formații și anume mișcările de brațe din părțile jocului în care flăcăul învîrte fata pe sub mînă. Aceste mișcări de brațe pe care le găsim la jocurile ardelenești și bănățene, sub forme diferite, realizează atît învîrtirea fetei, cît și portița pe sub care trece fata. În Ardeal se învîrtește numai fata prinsă de o singură mînă cu flăcăul. În Banat de foarte multe ori trecerea pe sub mînă o fac ambii jucători prinși de ambele mîini, sau de una. În notația noastră, la semnul de învîrtire care se pune deasupra grupului de pași care execută învîrtirea, se aplică niște linii mici reprezentînd mîinile dansatorilor [14]. *Mișcările de brațe din jocurile de ceată (fecioresti) vor fi analizate la capitolul respectiv.*

MIȘCĂRILE DE TRUNCHI

Această parte a corpului în dansul popular romînesc nu epuizează posibilitățile sale de mișcare în desfășurarea dansului. De la această constatare bineînțeles, fac excepție dansurile fecioresti, unde corpul are o mișcare mult mai mare.

[14]. Vezi capitolul V, ce va apare în numărul viitor al revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

În dansurile de grup și de pereche în general mișcările corpului se caracterizează mai mult printr-un joc foarte subtil de încordare și relaxare a mușchilor care întreține în felul acesta tonusul specific diferitelor forme de dans. Astfel trunchiul poate să apară într-o mișcare de maiestate datorită unei atitudini drepte și mîndre, cum se vede la purtatele ardelenești sau execută mici scuturături trepidante ca în dansul din Ardealul de nord, avînd în cazul acesta o expresie de dinamică extraordinară. Alteori trunchiul pare că sboară deasupra pămîntului cum ne lasă impresia dansurile bănățene.

În cadrul trunchiului avem trei axe: șira spinării, axa umerilor și a bazinului. Acestea două din urmă se mișcă mai ales rămînînd în planul orizontal, deci mai mult în răsuciri laterale și foarte des în sensuri antagoniste. Din șira spinării se execută aplecări și redresări de amplitudine mică determinate mai mult de angajarea temperamentală a jucătorilor decît de forma de desfășurare a jocului.

MIȘCĂRILE DE CAP

Nu le-am putut sistematiza deoarece ele nu apar în nici una din formele de dans în mod organizat sau uniform. În general ele țin de personalitatea dansatorului, care se vede foarte bine în mișcările lui de cap.

MIȘCĂRILE DIN DANSURILE FECIOREȘTI

În dansurile *feciorești* « *de ceată* » dansatorii nu se prind unii de alții, dar dansează simultan și organizat.

Ei execută toți deodată aceleași mișcări în care brațele, picioarele și trunchiul nu se mișcă în mod independent, ci majoritatea figurilor rezultă tocmai din combinația mișcărilor între brațe, picioare și trunchi.

Raportate la felul cum apar jucătorii, dansurile de ceată, se împart în două categorii:

D a n s u r i f e c i o r e ș t i în care jucătorii au brațele libere, participînd cu ele la mișcări după anumite legi și d a n s u r i c ă l u ș e r e ș t i, în care jucătorii poartă într-o mînă bîta, pe care se sprijină și deci brațele participă la joc într-un mod diferit și mai redus.

În dansurile *călușerești din Ardeal*, brațul liber execută în general mișcări ample și cu participare activă la figurile dansului, pe cînd în *călușul din Muntenia*, brațul liber are numai mișcări de compensație.

Întrucît la prima categorie *dansurile feciorești* brațele au o gamă mai amplă de mișcări. incluzînd și pe cele din categoria a doua, ne vom referi în studiu la prima.

Aici predomină lovirea cu palmele pe diferite segmente ale picioarelor, care execută multe ridicări, îndoiri și sărituri secondate la rîndul lor de aplecări, arcuiri pe spate și îndoiri laterale ale trunchiului.

Deci, dintr-o dată a fost nevoie de a se preciza nu numai care picior lucrează, ci exact care segment al piciorului combinat cu mișcarea respectivă a brațului și a trunchiului și cu durata mișcării.

De aceea notarea « ponturilor » (figurilor) feciorești a necesitat sistematizarea matematică a tuturor combinațiilor de mișcări existente și posibile în aceste dansuri. De asemenea s-a căutat ca notarea să se facă după aceleași principii ca « notația jocurilor obișnuite pentru a avea o unitate de sistem și pentru că în cursul figurilor feciorești intervin și anumite combinații de pași pe care le întîlnim în celelalte jocuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel s-a recurs la notarea ponturilor fecioreşti, tot prin litere, însă din alfabetul vechi grecesc pentru a nu le confunda cu celelalte, întrebuinţînd δ şi σ ca o concordanţă la *d* şi s latine.

Înainte de a trece la enumerarea combinaţiilor de mişcări să vedem mai întîi ce fel de mişcări execută membrele şi trunchiul în dansurile fecioreşti.

Mişcările de braţe. Braţele execută mişcări de lovire — « bătăi » — cu palma pe cele trei segmente ale picioarelor, coapsa, gamba şi laba. Mai fac de asemenea şi bătăi pe podea şi ale palmelor între ele. Bătăile se execută fie cu un singur braţ, fie cu ambele deodată şi le-am numit *mişcări active*, deoarece participă în mod direct la realizarea figurilor de dans fecioresc.

În timp ce un braţ loveşte pe una din părţile unui picior celălalt braţ face în mod simultan o mişcare cu care menţine echilibrul corpului. Acest fel de mişcări le-am numit *mişcări de compensaţie*.

Există faze în jocurile fecioreşti care sînt susţinute numai de jocul picioarelor. În acest timp braţele execută mişcări şi pocnituri din degete, care ţin de expresia jocului şi de temperamentul şi personalitatea jucătorului. Aceste mişcări se desfăşoară mai mult la nivelul umerilor, în mişcări de lateralitate şi le-am numit *mişcări independente*, deoarece nu sînt necesare pentru desfăşurarea jocului propriu zis.

Mişcările de picioare. În unul din capitolele anterioare în care am vorbit despre mişcările de picioare de la jocurile de grup şi de pereche, am amintit în treacăt că, în cadrul dansurilor fecioreşti, picioarele fac mişcări mult mai ample decît în celelalte jocuri şi se înscriu cu preponderenţă pe dimensiunea verticală înălţime-adîncime, adică ridicări şi coborîri. Pentru ca picioarele să poată fi lovite, ele trebuie în majoritatea cazurilor să se apropie de braţe în consecinţă să se ridice în sus. *Ridicările se fac înainte şi înapoi*, fie cu genunchiul îndoit, fie cu piciorul întins. Fot. a, b, c, d. De asemenea se fac şi ridicări oblice (încrucişate) înainte şi înapoi tot cu genunchiul îndoit sau întins. Alte mişcări pe dimensiunea verticală sînt săriturile în înălţime, fie 1) *simultan cu ambele picioare*, *fie* 2) *de pe un picior pe altul*, *fie* 3) *pe un singur picior*.

1. Săriturile pe ambele picioare se fac ridicînd picioarele în faţă sau spre spate cu genunchii îndoiţi. Cînd se ridică în faţă genunchii sînt depărtaţi şi labele apropiate, cînd se ridică spre spate, se petrece inversul. Fot. e, f, genunchii sînt apropiaţi şi labele depărtate. Felul cum se fac bătăile cu palmele se va analiza ulterior.

2. Cînd săriturile se fac de pe un picior pe celălalt de obicei se ridică succesiv picioarele întinse înainte foarte sus realizînd o mişcare de forfecare în aer, aşa numitele « foarfeci » (în dansul clasic ciseaux). Fot. g. Această mişcare se poate face şi la spate însă cu o amplitudine mult mai mică. Fot. h.

3. A treia categorie de sărituri, cele pe un singur picior, se fac ridicînd celălalt picior în faţă sau la spate, îndoit sau întins şi sînt cele mai mici ca amplitudine. Fot. i, j. Alte mişcări ce se înscriu pe dimensiunea verticală sînt coborîrile în adîncime, adică *lăsările pe vine şi îngenuncherile*.

Flexiunea în adîncime se referă numai la *piciorul purtător de greutate* (Fot. l, m), adică la piciorul de bază, cînd e vorba însă de îndoirea piciorului oscilant, atunci mişcarea nu mai este o coborîre, ci dimpotrivă o ridicare.

Ultima categorie de mişcări de picioare din jocurile fecioreşti sînt acelea în care picioarele execută diferite combinaţii *de paşi presăraţi cu bătăi*, *pinteni*, *învîrtiri în săritură* ş. a. În aceste combinaţii picioarele nu mai sînt lovite cu palmele şi deci le putem numi şi aci ca şi la braţe mişcări independente. Fot. n. Ele ţin atît de expre-

https://biblioteca-digitala.ro

MIȘCĂRI DIN DANSURILE FECIOREȘTI

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

l

m

n

o

p

r

s

t

u

v

https://biblioteca-digitala.ro

sia specifică a jocului, cît şi de o necesitate fiziologică de odihnă după mişcările grele în care picioarele combinate cu braţele şi cu trunchiul, realizează adevărate performanţe de mişcare.

M i ş c ă r i l e d e t r u n c h i. În dansurile fecioreşti trunchiul este angajat în mişcări foarte ample. De pildă *pentru a lovi podeaua cu palmele* în faţă, trunchiul se apleacă foarte mult înainte, fot. o, sau pentru a *lovi podeaua la spate, trunchiul se arcueşte mult înapoi.* Fot. p. Alte mişcări de trunchi ce intervin în figurile fecioreşti sînt aplecări mai mici, şi îndoiri laterale a căror amplitudine variază în funcţie de poziţia şi mişcarea braţelor şi a picioarelor.

Pentru definirea combinaţiilor de mişcări între braţe, picioare şi trunchi din figurile fecioreşti, s-au luat ca puncte de reper următoarele elemente:

1. Segmentul piciorului care este lovit cu palmele.
2. Mişcarea respectivă a aceluiaşi picior.
3. Dacă poate fi lovit numai cu braţul de pe aceeaşi parte sau şi cu braţul opus.
4. Piciorul de bază se specifică numai în cazul în care are altă poziţie decît dreaptă (normală), sau uşor flexată.
5. Mişcările de trunchi se specifică numai la bătăi cu palmele pe podea, deoarece în celelalte combinaţii ele se deduc din mişcarea braţelor şi a picioarelor. Astfel vom avea:

BĂTĂI CU PALMELE PE COAPSE

1. *Din poziţia iniţială stînd drept cu ambele picioare pe podea* [15]. *Braţul drept* « *bate* » *coapsa dreaptă* pe partea anterioară şi lateral externă şi *coapsa stîngă* în general numai pe partea lateral externă. Fot. r, s, t. [16].

2. *La ridicarea piciorului drept cu genunchiul îndoit înainte. Braţul drept bate coapsa dreaptă* pe partea anterioară şi lateral externă. Pe stîngul ridicat numai pe partea anterioară. Fot. u, v, z.

3. *La ridicarea piciorului drept întins înainte.* Braţul *drept bate numai piciorul* drept pe partea anterioară şi lateral externă. Fot. A. B.

BĂTĂI CU PALMELE PE GAMBĂ

Prin aplecarea trunchiului înainte şi în jos, braţul drept *bate gamba dreaptă şi stîngă* pe partea internă sau *ambele braţe bat* ambele gambe pe părţile dinăuntru avînd picioarele depărtate şi genunchii flexaţi. Fot. C. D.

La ridicarea piciorului drept cu genunchiul îndoit înainte palma dreaptă bate gamba dreaptă pe partea dinăuntru. La ridicarea stîngului tot pe acelaşi parte. Fot. E.F.

La ridicarea piciorului drept întins înainte palma dreaptă loveşte gamba dreaptă pe partea dinăuntru (piciorul fiind răsucit în afară). *La ridicarea stîngului pe acelaşi loc.* Fot. G. H.

BĂTĂI CU PALMELE PE LABELE PICIOARELOR

La ridicarea piciorului drept cu genunchiul îndoit înainte, palma dreaptă bate laba dreaptă pe partea dinăuntru, concomitent cu săritură pe piciorul de bază. La ridicarea piciorului stîng loveşte aceiaşi parte (fără săritură). Fot. I. J.

[15]. La toate combinaţiile vom exemplifica bătăile executate cu braţul drept pe ambele picioare. Acest lucru fiind valabil invers pentru braţul stîng.

[16]. Toate bătăile pe piciorul opus se execută printr-o mişcare oblică (încrucişată a braţului).

https://biblioteca-digitala.ro

MIȘCĂRI DIN DANSURILE FECIOREȘTI

z

A

B

C

D

E

F

G

H

I

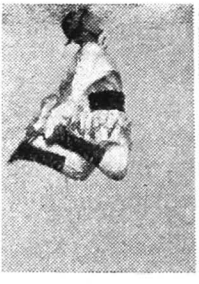
J

L

M

N

O



P

R

S

T

U

https://biblioteca-digitala.ro

La îndoirea genunchiului drept înapoi. Palma dreaptă bate laba *dreaptă pe partea lateral externă.* La ridicarea genunchiului *stîng pe partea dinăuntru încrucişat.* Fot. L. M.

La ridicarea piciorului drept întins înainte palma dreaptă *loveşte laba dreaptă pe vîrf printr-o mişcare laterală* (ştearsă). *La ridicarea piciorului stîng loveşte de sus în jos.* Fot. N. O.

In săritură cu ambii genunchi îndoiţi înapoi ambele palme bat labele pe părţile lateral externe. Fot. P.

In săritură cu ambii genunchi îndoiţi înainte palmele bat labele pe partea internă. Fot. R.

Bătăi cu palmele în pămînt se pot face prin aplecarea trunchiului înainte şi arcuirea lui înapoi, fiecare palmă poate lovi în faţă în spate la dreapta şi la stînga bazei de susţinere. Fot. S. T. De asemenea intervin în cursul ponturilor şi bătăi ale palmelor între ele. Fot. U.

Observaţiuni: In primele patru capitole am ilustrat toate mişcările din dansul romînesc pe familii mari, adică acele mişcări care au permis o sistematizare. In dansul popular, există însă şi mişcări care deviază de la schema de bază a jocului. Aceste mişcări ţin de fantezia, temperamentul şi personalitatea jucătorului şi s-ar putea compara cu melismele din muzică. In dans ele se numesc înfloriturі. Cînd se manifestă în figuri executate cu picioarele, în cele mai multe cazuri ele se pot nota cu sistemul nostru. Cînd însă se traduc prin foatre subtile mişcări de corp sau de cap, cum ar fi de pildă unele scuturări, sau mici devieri ale direcţiei paşilor dela direcţiile principale, ele scapă sistemului rapid de notaţie şi trebuiesc consemnate la observaţii.

Acest lucru se întîmplă mai puţin în sfera ritmicei şi mai mult în plastică şi dinamică.

După cum sa văzut cu sistemul de faţă se poate da durata, direcţia, amplitudinea şi caracterul mişcărilor (deci tehnica dansului), dar nu se poate defini stilul de dans, formele dialectale şi nici nuanţele temperamentale ale unor indivizi. Aceste lucruri urmînd să le înregistreze filmul.

О МЕТОДЕ НОТАЦИИ РУМЫНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Очерк содержит первые четыре главы из труда «Метод нотации румынских народных танцев».

Определение основных категорий, в которых развертывается движение: время, пространство и импульс, соответствующие ритмике, пластике и динамике, составляет основной принцип, на котором зиждется наша система. Танцевальные движения выражены в буквах и знаках, указывающих, какие сегменты тела исполняют движение, какова их продолжительность, направление и характер.

Исходя из латинского выражения Dexter и Sinister (правый и левый), были приняты буквы D и S для обозначения частей тела при групповых и парных смешанных танцах, а также греческие буквы Λ и Σ для определения молодецких (мужских) танцев Ардяла, движения которых составляют обособленную категорию в рамках национального репертуара.

Для того, чтобы дать представление об очерке в целом, мы даем ниже содержание всех глав.

ГЛАВА I

Основные категории, по которым развертывается движение: время, пространство, динамика.

https://biblioteca-digitala.ro

Время — Ритмика. Откуда происходит ритм в танце. Специфический ритм, ритмические формулы. Такт, подчиненный ритму. Такт, длительность ноты, специфические ударения. Знаки длительности.

Пространство. Пластика. Направление (знаки направления) Формация (схемы). Положение тела (схемы).

Динамика. Способ дозирования силы. Характер движения. Специфическая динамика. Силовые знаки.

ГЛАВА II

Единицы движения

Основные элементы: шаг ,бег, прыжок, раскачивание, кружение, притоптывание.
Сегменты тела, выполняющие движения народного танца.
Мотив — ритмическое единство движения.
Фигура — единство переживания (хореографическая идея).
Фраза — часть.
Специфическое движение.

ГЛАВА III

Народный танец и музыка

Согласование движений с музыкой.
а) Согласование шагов с музыкальным аккомпанементом.
б) Согласование шагов с ритмом мелодии.
в) Согласование шагов с мелодическим мотивом.
г) Согласование танцевальной фразы с музыкальной и наоборот.
Связь народного танца с сопровождающими его выкриками, национальным костюмом и со всеми связанными с ним явлениями.

ГЛАВА IV

Систематизация движений румынского народного танца

Движение ног.
Движение рук.
Движения тела и головы.
Движения в молодецком танце.

ГЛАВА V

Знаки записи.

METHOD OF NOTATION IN RUMANIAN FOLK DANCES

This study summarizes the first four chapters of the work: « Method of notation in Rumanian folk dances».

The determination of the essential categories in which the movement is performed: time space and impulse, corresponding to: rhythm, plastic and dynamics, constitute the fundamental principle on which the author's system in founded. The dance movements are noted with letters and symbols, indicating the segments of the body which execute the movements, the duration, direction and character.

Proceeding from the Latin expressions d e x t e r and s i n i s t e r (in Rumanian d r e p t and s t î n g) the letters D and S have been chosen to indicate the limbs, for the « mixed group» and « couple dances» and the Greek letters Δ and Σ for the Transylvanian « men-dances», the movements of which form a special category within the national repertoire.

In order to obtain a clear picture of the general outline of the study, the contents of the chapters are given below:

https://biblioteca-digitala.ro

Chapter I

The essential categories in which the movements are performed. Time — space — dynamics.

Time — Rhythmics: What establishes the dance rhythm. Specific rhythm, rhythmic formulae. The measure subordinated to the rhythm. Measures — values — specific stresses. Time-symbols.

Space — Plastics: Direction (symbols of direction). Formations (diagrams). Attitude and carriage (diagrams).

Dynamics: Manner of determining the degree of strength. Nature of the motion. Specific dynamics. Strength symbols.

Chapter II

Units of movement

Basic elements: step, run, leap, sway, spin, stamping. The segments of the body performing the folk dance figures.

The motive — Rhythmic unity of movement.

Figure — Life unity (choreographic idea).

Phrase — fragment.

Specific movement.

Chapter III

Folk dance and music

Agreement of movements with music.

a) Agreement of steps with the musical accompaniment.

b) Agreement of steps with the rhythm of the tune.

c) Agreement with the melodical-motive.

d) Agreement of the dance phrases with the musical phrases and the reverse.

The folk dance in connection with the calls, costume and every incident occuring during its performance.

Chapter IV

Systematization of the Rumanian folk dance movements

Foot movements.

Arm movements.

Body and head movements

Movement in men-dances.

Chapter V

Symbols of notation.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECE ŞI JOCURI DE NUNTĂ DIN ŢINUTUL PĂDURENILOR, REGIUNEA HUNEDOARA [1]

MARIANA RODAN-KAHANE

I

Prin « Ţinutul Pădurenilor » [2] se înţelege teritoriul transilvănean situat în partea răsăriteană a masivului Poiana Ruscăi din regiunea Hunedoara, aproximativ între valea Mureşului şi a Cernei, Acesta constitue o zonă etnografică distinctă, care şi astăzi îşi păstrează încă foarte viu caracteristicile regionale, ca şi numeroase rămăşiţe de viaţă arhaică şi care încă din secolul trecut a atras interesul etnografilor, geografilor, lingviştilor şi folcloriştilor.

Regiune deluroasă (600—1000 m.), depărtată de căile de comunicaţie, Ţinutul Pădurenilor este izolat de regiunile înconjurătoare atît printr-o diferenţă remarcabilă de altitudine, cît şi printr-o zonă întinsă de păduri. Pe platforma înaltă a regiunii, satele sînt îngrămădite pe culmile netede şi despădurite, separate prin văi tinere, foarte adînci, înguste, umede şi împădurite, ostile aşezărilor omeneşti, iar locuitorii de pe diversele culmi comunică pe cărări care urcă şi coboară dealungul coastelor.

Sol sărac şi slab productiv, regiunea este pe alocuri bogată în zăcăminte miniere.

Condiţiile naturale ale regiunii au determinat *ocupaţiile de bază* ale locuitorilor.

Agricultura, practicată în condiţiile unui sol sărac şi ingrat, strîns asociată cu *creşterea vitelor* şi pe lîngă acestea *păstoritul* rudimentar, constituie *ocupaţii stabile*, care abia dacă pot oferi locuitorilor un trai modest. Constrînşi de sărăcia solului, ei *pleacă periodic* (în timpul primăverii, verii şi toamnei) în masă —îndeosebi femeile şi fetele — în

MIRE SI MIREASĂ

Rădos Aron (25 *ani din cătunul Mladen, satul Dăbica, comuna Topliţa, raion Hunedoara şi Ticula Marioara* (17 *ani*) *din satul Goleş, comuna Topliţa, Raion Hunedoara. Iunie* 1955.

Foto. C. Popescu

[1]. Articolul de faţă reprezintă o parte dintr-o lucrare mai desvoltată, intitulată: « Nunta în Ţinutul Pădurenilor din regiunea Hunedoara ». Studierea nunţii pădureneşti se încadrează într-o amplă cercetare monografică asupra Ţinutului Pădurenilor, întreprinsă începînd din anul 1950 de o echipă de cercetători din sectoarele: muzical, literar şi coregrafic ale Institutului de Folclor. Echipa este formată din: Emilia Comişel, Ovidiu Bîrlea, Rodica Weiss, Anca Giurchescu, Mariana Rodan — Kahane, ajutaţi în domeniul tehnic de Gheorghe Abălaşei (înregistrări sonore), Mircea Eremia şi mai tîrziu Constantin Popescu (foto).

Materialul informativ asupra nunţii a fost cules pe bază de chestionar în special de Ovidiu Bîrlea şi Emilia Comişel iar pe bază de fişe de observaţie directă de regretatul folclorist Ilarion Cocişiu, în 1946 şi mai recent de Ovidiu Bîrlea, Rodica Weiss, Anca Giurchescu şi Mariana Rodan-Kahane.

[2]. Datele acestui capitol le deţinem din lucrarea « *Ţara Haţegului şi regiunea Pădurenilor* », studiu antropogeografic şi etnografic de R. Vuia, Extras din Lucrările Institutului de Geografie al Universităţii din Cluj, vol. II, 1926, şi din informaţiile luate de folcloristul O. Bîrlea şi consemnate în fişele nr. 15. 546, 15. 548, 15. 549, 15. 550, din Arhiva Institutului de Folclor.

https://biblioteca-digitala.ro

regiunile de văi la *muncă agricolă*, « în pîne », după expresia localnicilor, adică pentru a cîştiga o parte din produsul pămîntului lucrat.

La aceasta se adaugă *emigrarea sezonieră* a bărbaţilor în timpul iernii « în stînjeni », adică la *exploatările forestiere* din apropiere sau din regiunile mai depărtate, ajungînd pînă în Banat sau Muntenia, unde unii rămîn chiar cîte un an întreg.

In sfîrşit, alţii lucrează în proporţie crescîndă ca muncitori *în întreprinderile miniere şi industriale* ale regiunii, parte din ramurile acestora existînd de veacuri în activitatea localnicilor.

Existenţa Pădurenilor este atestată încă în documente din sec. XIII şi XV.

Cu ajutorul studiilor de etnografie şi lingvistică, s-au descoperit aci indicii ale existenţei unei *străvechi populaţii romîneşti*, ca şi ale unei *convieţuiri ulterioare romîno-slave*, iar mai tîrziu ale unei *influenţe maghiare*, aceasta însă slabă şi de suprafaţă.

Pădurenilor băştinaşi li s-a *adăugat* în sec. XVIII o populaţie de *colonişti adusi din Muntenia*, pentru a servi ca muncitori industriali sau forestieri, *integraţi* cu timpul aproape total în *specificul regional* al autohtonilor.

Documente din secolele *XIV—XVI* vorbesc de *organizarea cnezială a regiunii*, avînd *cetatea Hunedoarei* drept *centru politic*, sub a cărui dependenţă se aflau şi satele pădureneşti.

Incepînd din *sec. XVIII*, mare parte din locuitori lucrează forţat ca *muncitori industriali sau forestieri*, în situaţia de *iobagi* pe lîngă erariul dela Hunedoara sau pe lîngă un număr de nobili, situaţie de care sînt *absolviţi* prin reforma din anul 1848.

Sfîrşitul secolului trecut şi în deosebi secolul nostru cunoaşte o *intensificare a desvoltării industriale într-o serie de centre din sudul regiunii*, în jurul cărora gravitează un număr tot mai mare de oameni.

Drept consecinţă firească *se produce cu timpul o diferenţiere sezisabilă între zona nordică, ce se menţine la un stadiu de viaţă mai arhaic şi parte din zona sudică, mai evoluată.* (E vorba de cele mai înaintate puncte ale zonei sudice, centrele miniere.)

II

Cercetătorul care cutreeră Ţinutul Pădurenilor este izbit de intensa viaţă folclorică pe care acesta o trăeşte. El constată foarte curînd aci:

— Păstrarea unui bogat fond tradiţional străvechi şi totodată angrenarea în acesta a unor manifestări care oglindesc evoluţia continuă în timp a vieţii materiale şi culturale a Pădurenilor.

— Abundenţa, varietatea, pitorescul şi frumuseţea obiceiurilor.

— Bogăţia şi frumuseţea materialului folcloric muzical, coregrafic şi literar şi varietatea genurilor acestuia.

— Aspectul general unitar şi în cadrul acestuia varietatea sa teritorială, survenită în timp, datorită diferenţierii condiţiilor de viaţă ale localnicilor (situaţie care se poate constata în parte şi în materialul muzical cules cu peste 40 de ani în urmă de Béla Bartók în cîteva sate pădureneşti).

Toate acestea, îi pun în faţă, pe lîngă un material folcloric frumos şi interesant, o complexitate de probleme care fac din munca de cercetare şi de studiu o adevărată bucurie.

III

In rîndul prilejurilor care cuprind manifestări ale vieţii folclorice, nunta ocupă unul din primele locuri, prin bogăţia şi complexitatea acestor manifestări, cu atît mai mult, cu cît natura prilejului determină îmbinarea firească a aspectului ceremonial cu cel distractiv, ambele larg afirmate.

Bogată în obiceiuri şi manifestări artistice, nunta pădurenească cere o durată obişnuită de 3—4 zile, în cursul cărora cele mai variate laturi emoţionale, înrudite sau contradictorii, se împletesc într-o firească şi spontană afirmare.

Prezentînd trăsături caracteristice nunţii romîneşti în general, nunta pădurenească are totodată elemente specific regionale, care îmbogăţesc tezaurul folcloric al ţării.

https://biblioteca-digitala.ro

Unitar în cuprinsul Ţinutului, ceremonialul capătă în acelaşi timp aspecte variate locale, de importanţă mai mică în majoritatea teritoriului, aflat la un stadiu aproximativ comun de desvoltare, sau mai mare — dacă trecem din zona nordică în cea sudică şi mai ales în punctele mai înaintate ale acesteia, centrele miniere (Aci situaţia se diferenţiază chiar la sate vecine, după condiţiile specifice de evoluţie ale acestora).

Fără a intra într-o expunere detaliată a ceremonialului, care nu-şi găseşte locul sub titlul enunţat, menţionăm numai momentele importante ale acestuia, care se desfăşoară ca fenomene sincretice, legate în majoritatea cazurilor de cîntec sau joc, sau de ambele laolaltă. Acestea sînt:

— Pieptănarea miresei, care se petrece în prezenţa prietenilor acesteia — femei, fete, feciori — şi a muzicantului instrumentist, eveniment în care cîntecul miresei este indispensabil ca deobicei şi lacrimile miresei şi prietenelor sale.

— Scoaterea miresei din casă după sosirea cortegiului mirelui, subliniată de o melodie instrumentală cu caracter în general ritual.

— Vărsarea «la ultoane»[3] a apei din care mireasa a stropit în prealabil asistenţa cu pămătuful de busuioc sau merişor udat, act care se desfăşoară în sunetele cîntecului miresii, executat instrumental sau şi vocal.

— Masa ceremonială, susţinută sporadic de o melodie instrumentală — «cîntarea mesî»[4] (variantă a cîntecului vocal al miresei).

— Ridicarea de la masă a oaspeţilor (apropierea momentului plecării) act însoţit de cîntec vocal (cu eventuală acompaniere instrumentală).

— Strîngerea zestrei miresei, înainte de plecarea acesteia de la casa părintească, act însoţit de cîntec vocal şi de joc.

— Plecarea miresei de la părinţi, moment subliniat de cîntec vocal (eventual şi instrumental).

— Sosirea cortegiului mirelui cu mireasa la casa mirelui, moment subliniat de cîntec vocal (eventual acompaniat instrumental).

— Invălirea miresei[5] la ultoane, act însoţit de cîntec vocal şi instrumental şi de joc.

— Jucarea miresei pe bani (jucarea conciului nou) la casa mirelui, de către invitaţii mirelui (femei şi bărbaţi), pe rînd.

— Drumurile ceremoniale (luarea naşilor de acasă, sau conducerea lor înapoi, drumul cortegiilor pe rînd între casele mirilor, sau între casă şi biserică) susţinute de melodii instrumentale sau şi vocale.

Unele din momentele nemenţionate, ca şi altele, menţionate mai sus, oferă prilejul unor manifestări muzicale şi coregrafice intense şi din domeniul repertoriului obişnuit, neocazional. Fără a subestima importanţa observării atente a acestora cu prilejul nunţii, ne vom limita în aceste pagini la consemnarea faptului, oprindu-ne în special asupra repertoriului ceremonial propriu zis.

IV

Repertoriul muzical ceremonial impune o primă distincţie între domeniile vocal şi instrumental, deşi acestea au unele categorii comune de melodii.

Cîntecele ceremoniale vocale, spre deosebire de alte regiuni ale ţării (Muntenia, Oltenia, Moldova), nu sînt executate numai de lăutari, ci şi de femei (mai ales) şi bărbaţi din masa nuntaşilor (ceea ce nu împiedică, însă, acompaniamentul instrumental).

In ce priveşte tematica literară a cîntecelor, ea isvorăşte din momentele însemnate, ale ceremonialului, care stimulează asocierea imaginilor din viaţa dinainte şi de după căsătorie şi din festivitatea nupţială, ceea ce-i determină gradul de varietate — şi se învîrteşte în general în jurul aceluiaşi personagiu central: mireasa, —ceea ce determină titulatura comună dată în genere de Pădureni tuturor cîntecelor: «*A miresei*». (Interesant este faptul că sub acelaşi titlu găsim şi textele

[3]. la rădăcina unui pom tînăr.

[4]. *I.* 3137— Muncelul Mare — Hunedoara — Fişă de observ. la nuntă — *Culeg.* — I. Cocişiu — 1946.
Asemănător în Mgt. 502 b — Hăjdău — Hunedoara — *Inf.* — Şăndroni Moisă — 19 ani, *Culeg.* — M. Rodan-Kahane şi O. Birlea, 1955.
Toate exemplele din această lucrare sînt luate din arhiva Institutului de Folclor din Bucureşti.

[5]. Impodobirea capului cu podoabele purtate de femeile măritate, după ce i s-a făcut pietănătura de rigoare ca nevastă (conciul).

https://biblioteca-digitala.ro

referitoare la soacră şi cele — dealtfel foarte rare şi înglobate în cîntecul miresei — referitoare la mire).

Textele au, în majoritatea lor, răspîndire teritorială generală, ceea ce în schimb, nu se poate afirma cu privire la integritatea lor. Căci variind în lungime şi apărînd adeseori în fragmente dislocate, cercetătorul ar fi uşor înclinat să le socotească pe acestea drept variante locale, dacă n-ar găsi cîte unele asociate într-un acelaş exemplar şi confirmînd unitatea tematică, aceasta îndemnîndu-l la reconstituirea tipului integral.

Adîncimea psihologică şi finețea poetică, îmbinarea compasiunii cu gluma, a gingăşiei cu duritatea, a elementului poetic solemn cu cel prozaic descriptiv, sînt caracteristice.

Imaginile inițiale, devenite versuri-axă tipice, caracterizează din prima clipă tema şi prilejul.

LA PIEPTĂNAREA MIRESEI (SAU ŞI LA ÎNVĂLIT):

Pieptănarea miresei (Mireasa din fotografia nr. 1) iunie 1955.

Foto: C. Popescu

Busuioc dz'in cornu mesî / *Ala şts'ie s'e-i doru;*
(în alte var. *« Trandafir» dz'in cornu mesî* / *Unu plînz'e, unu ba,*
Cum mai pling oki miresî!
Unu plînz'e, unu nu, / *Ala şts'ie dragosta*[6]

sau:

Plînj, mirgasă, părul tău, / *Ca scîndura dila pat*
Mila dz'ila tată-tău; / *Bărbatu-i rudă străină,*
Plînj, mirgasă, kica ta, / *Că ts'e mustră fără vină*
Mila dz'ila maică-ta; / *Sî ts'e bats'e fără milă*[7]
Că mila dz'ila bărbat,

sau:

Tu, mirgasă, după ts'ine / *Tu, mirgasă, salba te,*
Nu văzui plîngîn pă nime, / *Nu mai plînz'e după ie*
Da după mirele tău, / *La' să plîngă halelalts'e*
La tots'e le pare rău. / *C-a rămas nemăritats'e.*[8]

[6]. *I.* 15246, Cerbăl — Hunedoara, *Inf.* — Costa Maria (vîrsta neindic. în fişă), *Culeg.* — Em. Comişel, 1954.
[7]. *I.* 17140, Goleş — Hunedoara, Fişă de observ. la nuntă, *Culeg.* — O. Bîrlea şi M. Rodan-Kahane, 1955.
[8]. *I.* 15231, Feregi — Cerbăl — Hunedoara, *Inf.* — Gulea Domnica, 32 ani, *Culeg.* — Em. Comişel, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

2) LA ULTOANE, LA VĂRSAREA APEI SAU LA ÎNVĂLIREA MIRESEI

(Text găsit în rare cazuri):

Invălirea miresei. (aceiași mireasă) iunie 1955

Foto: C. Popescu

Fi fălṣă, tu ultṣie,
C-acu-z vin'e faiă flṣre
Sî d'e cîn' ai răsărit,
D'i-eșt'ea flori nu ț-or ven'it
Cu cunună și cu flori
Și pă cap cu roșiuori.

Pînă-s fet'e micut'ele,
Li-i drag la părint d'e iele;
Dacă fete să măresc
Și părinți le urăsc
Și străini le-ndrăjesc. [9]

sau

Asa-i rîndu fet'elor
Pă cum ăi ș-al merelor:
Dacă mere să măr'esc

Pkică jos și putrăzesc;
Și părinți l'e urăsc
Și străini le-ndrăjesc. [10]

3) LA MASĂ, CÎND SE APROPIE MOMENTUL PLECĂRII MIRESII DIN CASA PĂRINTEASCĂ:

Cin' bat'e s'asu la unu,
Io sun' gata ca peunu;
Cin' bat'e s'asul la doi,
Ieu plec, maico, d'ela voi;
Cîn' bat'e s'asu la trei,
Ieu plînsu nu-l pos' opri
Cîn' bat'e s'asu la patru,
Io plec, maico, la bărbatu;
Cîn' bat'e s'asu la s'ins',
Io mă duc, maico, d'e-ais';

Cin' bat'e s'asu la șase,
Io plec, maico-nt-altă casă;
Cîn' bat'e s'asu la șapt'e,
Io plec, maico, mai depart'e;
Cîn' bat'e s'asu la opt,
Io plec, maico, să-m skimb portu;
Cîn' bat'e s'asu la noo,
Io plec, maico-n casă noo;
Cîn' bat'e s'asu la zăs'e,
Nu șts'iu, maico, s'e-oi petres'e. [11]

4) LA STRÎNGEREA ZESTREI INAINTEA PLECĂRII:

Strînge-ț, fată, țoalele,
Ți le strînge, ți le plînge,

Că ți li-oi făcut cintîn'
Ș-acu ți le rupi plingîn'. [12]

---

[9]. *I.* 15240, Runcu Mic — Hunedoara, *Inf.* — Lăscuș Valeria (vîrsta neindic. în fișă), *Culeg.* — O. Bîrlea, 1954.
[10]. *I.* 15236, Muncelul Mic — Ilia, *Inf.* — Cătălina Maria, 45 ani, *Culeg.* R. Weiss, 1954.
[11]. *I.* 15244, Bătrîna—Ilia, *Inf.*— Roman Anița (vîrsta neindic. în fișă), Costa Mărioara, 32 ani, Benteu Ana, 29 ani, Bistrean Salomie, 30 ani *Culeg.* — Em. Comișel, R. Weiss, M. Rodan-Kahane, 1954.
[12]. *Fgr.* 10267 *a*, Cerbăl — Hunedoara, *Inf.* — Lăscuș, Liuța, 20 ani, Ianc Maria, 24 ani, *Culeg.* — I. Cocișiu, 1946.

https://biblioteca-digitala.ro

sau :

Strînz'e-ţ fată, ţaalele,
Ţî le strînz'e,
ţî le plînz'e,
Că noi dz'e-ais' ţi le-om dus'e,
Păstă vale, păstă munţi,
Colosuşu
maş dz'in susu,
Mai dz'in sus la dalbe curţi,
La părinţ necunoscuţi. [13]

5) LA DESPĂRŢIREA MIRESEI DE PĂRINŢI :

Ziua bună, maica mea,
(« *Sara bună* » — *în unele variante*)
Că d'e astădz incolea
Apă răs'e nu-i mai bę
Adusă dz'e mina mea ;
Şi-i bea apă mai călduţă
Adusă de-a tea minuţă ;
Că io plec, maico, la strin,
Ca şi ultoan'ia-ntre spin ;
Spinu creşt'e-n lung şî-n lat,
Pomu rămin'e uscat.
. . . . . [14]

sau

. . . . . .
Cin' plec, maico ği la tćine ;
Inima ğin min' rămîne.
Ia-o, maico, pun'i-o bin'e
'ntr-un pahar cu apă res'e,
Pînă sărbătoarea tres'e.
Di-o fi, maico, cum ai pus-o,
Io mi-z, maico, cum m-am dus ;
Şi d'i-o fi mai vestejită,
Io mi-z, maico, năcăjită. [14]

6) DUPĂ PLECAREA MIRESEI DE ACASĂ PE DRUM

(Şi pe alocuri la masă sau la pieptănarea miresei).

Măi mireasă, uăki dz'e fluori
Ia-z gîndu d'i la fes'iori
Şi ţi-l pun'e la bărbat
Cari Dumn'ezău ţi l-o dat [15]

(*în alte var.*) :
Tu, mireasă, tătă flori
sau
Mireasă cu oki flori)
(*în altă var. :*
Şî ke uită la bărbat)
(*în altă var. :*
Că cu el te-ai cununat.

7 LA APROPIEREA DE CASA MIRELUI

(Tema cea mai răspîndită teritorial, urmînd după ea prima temă) :

Soacră mare, ieş afară,
C-acu-ţ vin'e nori-ta-t'e ; [16]
Şî te uită sus la stele,
Că nori-ta-i cu mărjele ;
Şi te uită sus la lună,
Că nori-ta-i cu cunună ;
S-aşa vin'e de făloasă
Ca şo floare d'i-a frumoasă.)

sau

Soacră mare ieş afară,
C-acu-ţ vin'e noră-tat'e
S-aşa-z vin'e de ts'it'ită [18]
Ca o floare di-impupită ;
S-aşa-z vin'e d'e gatată,
Ca o floare dz'i tćitată.
Tu t'e uit p-ais' pîn casă,
Nu vezi otci ca la mireasă ;
Micutei şi frumuşăi,
Joacă lăcrămile-n iei. [19]

---

[13] *I.* 15247, Cerbăl — Hunedoara, *Inf.* — Ianc Pătru Chimu « Bizdîgău » 49 ani, *Culeg.* — Em. Comişel, 1954.
[14] *Fgr. 10254*, Muncelul Mare — Hunedoara, — Dinga Valera (virsta neindic.), Covan Cosma, « Cosma lui Trankănă », 22 ani, *Culeg.* — I. Cocişiu 1946.
[15] *Mgt.* 99 *h*, Meria — Haţeg, *Inf.* — Crăciunesc Sofia, 25 ani, Lupulesc Ruja, 20 ani, *culeg.* — O. Birlea 1952.
[16] *re* = silabă de complectare, cu funcţie de rimă.
[17] *Fgr.* 10267 *a*, ca mai sus.
[18] Gătită, aranjată.
[19] *Fgr.* 10254 *c*, ca mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

Caracterul solemn sau gingaş al cîntecului e înlocuit în cîte o variantă cu cel glumeţ:

Ieşi afară, soacră mar'e,
Că-ţ aduc pă noră-ta-re
Să-ţ ajut'e la s'ubăr,
Să t'e scuture d'i păr,
Să-ţ ajute la spălat,
Să t'i scutur'e d'i cap
Cîts'e-odată şi d'e vatră,
Ca să nu fi supărată. [20]

8) LA ÎNVELITUL MIRESEI, LA PIEPTĂNAT SAU LA MASĂ:

Nu t'e supăra mireasă
Că bota-i pă grindă-n casă
Şi-i čioplită-n patru dunği,
Čitu-i spat'ele d'e lunği [21]

9) Importate sau aproape dispărute, *textele referitoare la mire* sînt foarte rare:

Plînğe-mă, maică, pe min'e
C-âm fos' floare lingă t'in'e;
Plînje-mă, maică, cu dor,
Că ţ-am fost vrenic fis'ior
Şi ţ-am luat bou d'e corn
Şi ţi l-am dus la ogor,
Brează n'iagră ţ-am arat,
Griu roşu ţ-am răvărsat [22]

Mai rar găsim texte de proveniență mai recentă, infiltrate în ceremonial, al căror subiect are contigenţe laterale cu prilejul nunţii, ca, de pildă:

10) CANA GALILEII, text de origine religioasă, (« *Gana Ganele* » « *Ganaleu* », « *Gana Ganaleia* « — în terminologie locală) cîntat la sfîrşitul mesei, sau în cazuri izolate:

11) BALADA UNEI FETE MOARTE ÎN ZIUA NUNŢII, « A KIDVI, (cîntat în timpul mesei) [23].

12) Textul cunoscut azi în domeniul cîntecului obişnuit, « IN GRĂDINA LUI ION » [24] pe care încetăţenirea obiceiului de a se cînta numai la nuntă (în timpul mesei), ne-a îndemnat să le menţionăm aci.

Trebuie subliniat mai întîi că preluarea textelor tradiţionale nu exclude improvizaţia prin care se fac adaptări la situaţiile concrete. Astfel, culegătorul a putut auzi adăugîndu-i-se cîntecului unei mirese orfană de mamă, următoarele versuri:

(după gătirea ei):

Să t'e vadă maică-ta,
Tare bin'e i-ar părea
S'e mireasă are ia [25]

sau, la plecarea sa, următoarele versuri, asemănătoare la un moment dat celor de bocet:

Aş pleca şi n-aş pleca,
Dac-ar fi şi măicuţa,
Să mi stîmpăr inima, [26]

In al doilea rînd, trebuie subliniat că astăzi între teme şi prilejuri (momente ale ceremonialului) au loc încălcări. Ca urmare, sînt destul de frecvente cazurile cînd într-un singur moment se asociază cîteva texte cu tematică diversă, sau se cîntă un text neadecvat momentului, după cum se întîmplă ca un acelaş text să fie cîntat în mai multe momente.

Semn al unei relative destrămări, al unei breşe în construcţia logică a ceremonialului clasic, situaţia aceasta capătă astăzi şi alte aspecte, prin manifestarea unei oarecare libertăţi de a asocia versuri din cîntecele obişnuite, neocazionale, înrudite cu cele rituale ca tematică, sau prin transferarea unor cîntece rituale în domeniul cîntecelor obişnuite, neocazionale.

Pe de altă parte, cîntecele nupţiale mai păstrează indicii ale unei posibile înrudiri străvechi mai strînse cu alte genuri cu originea ascunsă în trecutul îndepărtat, ca de pildă cu colindele (dealt-

[20]. *I.* 15127, Socet — Hunedoara, *Inf.* — Gulea Marioara, 15 ani, *Culeg.* R. Weiss, 1954.
[21]. *Fgr.* 10181 *a*, Ghelar — Hunedoara, *Inf.* — Malea Maria « a lui Ciuri », 65 ani, *Culeg.* — I. Cocişiu, 1946.
[22]. *Fgr.* 10254 *c*, ca mai sus.
[23]. *I.* 15241, Runcu Mic — Munedoara, *Inf.* — Lăscuş Valeria (vîrsta neindic.), *Culeg.* — O. Bîrlea, Em. Comişel, 1954.
[24]. *I.* 17352, Feregi — Hunedoara, *Inf.* — Marina Sofia, 57 ani, *Culeg.* — Em. Comişel, 1954.
[25]. *I.* 17143, ca mai sus.
[26]. Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

fel, asemănare şi mai puternică există între oraţiile rostite cu prilejul nunţii şi cele rostite la urările darurilor cu prilejul colindatului) şi cu cîntecele funebre.

Anticipînd caracterizarea muzicală, vom sublinia că *temele nr.* 2, 4 *şi* 7 se asociază exclusiv cu cel mai vechi şi răspîndit *tip melodic ceremonial, numerotat cu nr. vI*, chiar în satele în care există şi alte tipuri melodice ceremoniale — indiciu *posibil* al vechimii temelor.

Tema nr. 5 se asociază cu *tipurile melodice vI şi v* 2 (tip melodic mai recent) — indiciu *posibil* al vechimii şi totodată al răsunetului actual al temei.

Tema nr. 8 se asociază cu *tipurile melodice vI şi v* 4, ceea ce ne prilejueşte aceeaşi observaţie.

Tema nr. 1 se asociază cu *tipurile melodice v* 3, *v* 1, *v* 2 *şi v* 4 (în ordinea frecvenţei) indiciu posibil al răsunetului încă de o vie actualitate al temei, dacă ţinem seama nu numai de circulaţia temei pe cîteva tipuri melodice, ci şi de faptul că tipurile v 3, v 2 şi v 4 sînt de o concepţie muzicală mai evoluată în folclorul pădurenesc şi par de origine mai recentă (faţă de v 1).

Tema nr. 3 se asociază cu *tipurile melodice v* 3, *v* 2, *v* 1 *şi v* 4 (în ordinea frecvenţei), ceea ce ne prilejueşte aceeaşi constatare şi în plus originea probabil mai recentă, dacă luăm în consideraţie faptul că tipurile melodice mai frecvente par a fi ulterioare lui v.1.

Tema nr. 6 se asociază exclusiv cu *tipul melodic v* 3, indiciu *posibil* al originii nu prea îndepărtate în timp a temei, dacă luăm în consideraţie tipul melodic asociat, ca şi circulaţia mai redusă a temei, limitată la cîteva centre din zona sudică a regiunii.

Tema nr. 9 se asociază cu *tipul melodic v* 1. Inglobată în cîntecul miresei, situaţia temei e deocamdată mai puţin clară decît toate celelalte.

Tema nr. 10 se asociază exclusiv cu *tipul melodic v* 4 —deosebit, dealtfel, de celelalte tipuri melodice — ceea ce corespunde originii temei.

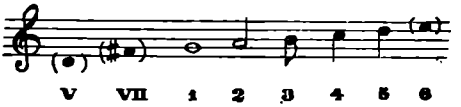
Temele nr. 11 *şi* 12 se asociază cu *tipul melodic v* 2.

Situaţia acestora este deasemenea, insuficient de clară.

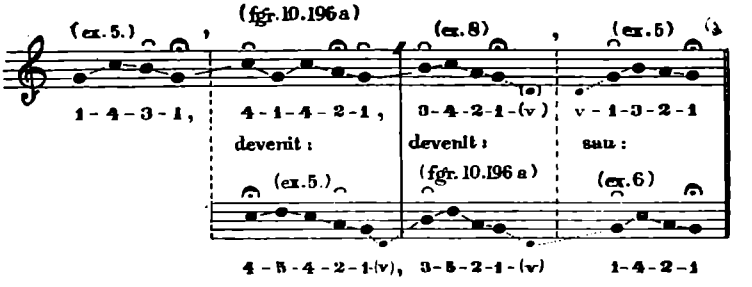
Din punct de vedere muzical deosebim următoarele tipuri melodice: [27]

1) P r i m u l t i p, vl (vezi ex. 5, 6, 7, 8, 9), este reprezentat printr-o melodie ale cărei variante par a ilustra 2 stadii principale de evoluţie (vezi pentru primul stadiu ex. 5, iar pentru al 2-lea ex. 6, 7, 8, sau coexistenţa celor 2 stadii în strofele 1 şi 3 ale aceluiaş exemplar — ex. 6), melodie cu caracter solemn, realizat prin următoarele trăsături:

— *material sonor* redus, concretizat într-un pentacord major provenit probabil la rîndul său dintr-un tetracord — (cum sugerează ex. 5 prin începutul său, ca şi prin slaba importanţă a treptei 5, în favoarea treptei 4), cu atingerea uneori a sixtei majore sau sensibilei inferioare ca note ornamentale şi a treptei a 5-a inferioare, prin salt (ultima provenind, probabil, dintr-o alunecare, cădere a vocii, caracteristică pentru cîntecul de tip străvechi, chiar dacă la un moment dat ea se afirmă ca sunet de sprijin) [28]

ex. 1.

— *linia melodică* ornamentată — uneori bogat — (rămîne de cercetat dacă ornamentaţia nu este cumva o suprapunere mai tîrzie de stil), descriindu-şi cursul deobicei prin mers treptat între treptele-piloni:

ex. 2.



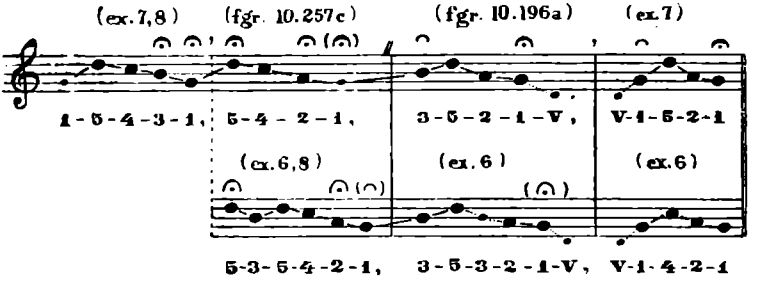
stadiul a) :

[27]. Am alăturat numărului fiecărui tip melodic iniţiala *v* pentru melodiile vocale şi iniţiala *I* pentru cele instrumentale.

[28]. In reprezentarea grafică a melodiilor, alegerea înălţimii scării a avut în vedere evitarea, pe cît posibil, a alteraţiilor la treptele constitutive, ca şi a liniilor suplimentare. Pornind dela acest criteriu, am păstrat la un moment dat pentru a înlesni compararea melodiilor, aceiaşi înălţime atît la cele vocale, cît şi instrumentale, chiar dacă intervin modificări la unele trepte. Am indicat, însă, la sfîrşitul fiecărei transcrieri, finala reală la melodiile înregistrate sonor.

https://biblioteca-digitala.ro

ex.3. *stadiul b) :*

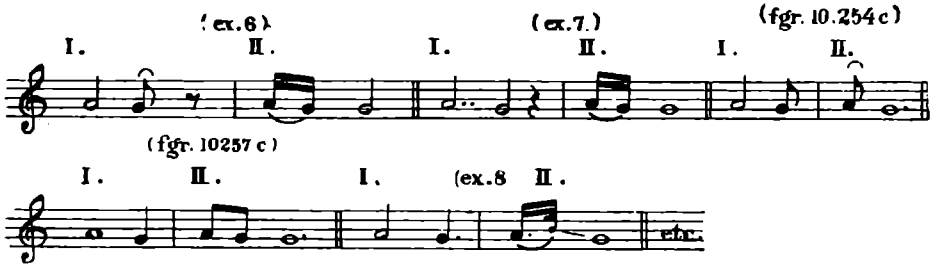


marcînd salturi de 3ţă, 4tă sau 5tă între sub-motive şi subliniind şi prin opriri la sfîrşitul sau în interiorul rîndurilor melodice importanţa treptelor 2, 5 sau 4, 3 şi mai ales 1 ca sunet important de cadenţă şi ca atare originea probabil prepentatonică a scării.

— *Strofa* formată din 2 rînduri melodice asemănătoare, obţinute prin repetarea întocmai sau variată a unui motiv fundamental, conturat atît de categoric, încît împarte versul în două hemistihuri egale:

A Av
(a + al) (a2 + a3)

— *Cadenţele :* Finală şi interioară realizate prin coborîrea treptei 2 la 1. La cadenţa interioară, treapta 2 suferă deobicei o prelungire mai mare decît treapta întîia care urmează.

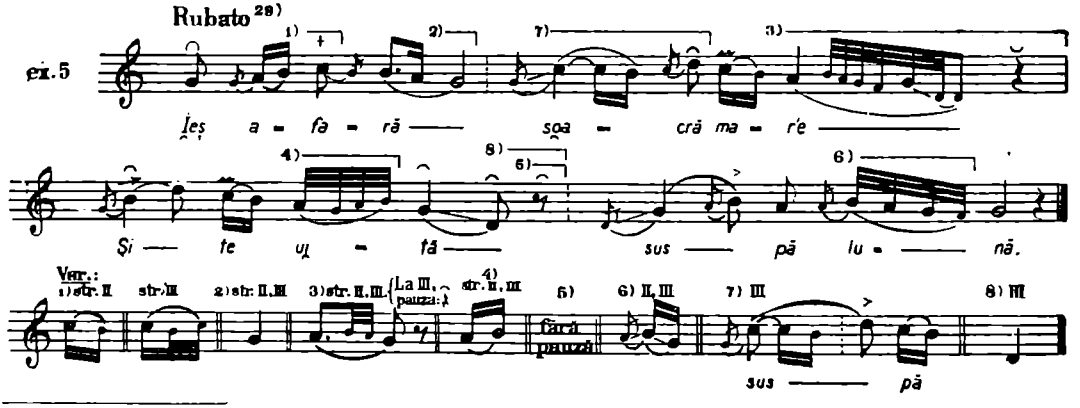
ex. 4.

— *Ritmul* liber, nemetric (accentele capricioase avînd mai curînd un caracter expresiv), legătura sa strînsă cu metrica versului şi *tempo-ul* rubato ne fac să includem acest tip în sistemul « *parlando rubato* ».

Mişcarea largă, tărăgănată şi execuţia colectivă subliniază caracterul său solemn.

Fgr. 10.183 a
Culeg. — I. Cocişiu — 1946
Tr. — M. Rodan Kahane

Ghelar — Hunedoara
Inf. — Toma Marian Jofia « a lui Stingaci » 37 ani

ex.5



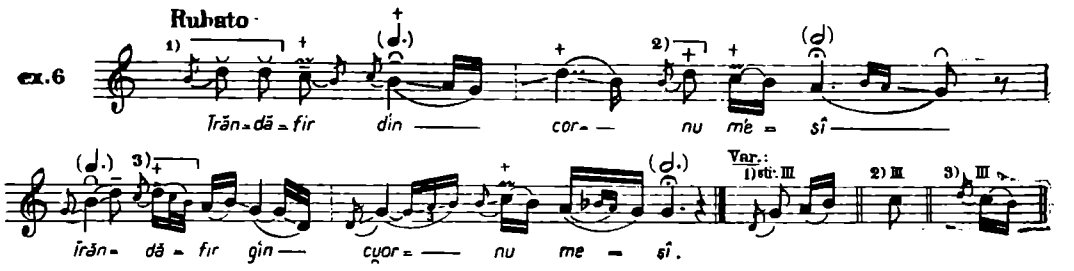
Semnul + care apare deasupra unor note arată că sunetele respective sînt ieşite.
Inscrierea scărilor, valorile diferite reprezintă gradele de importanţă a treptelor.
Treptele inferioare fundamentalei apar numerotate cu cifre romane, iar cele superioare acesteia, cu cifre arabe

https://biblioteca-digitala.ro

Fgr. 10.263 a
Culeg. — I. Cocişiu — 1946
Tr. — M. Rodan Kahane

Feregi — Hunedoara
Inf. — Bistreani Treja „a lu Schiopu" 50 ani şi Marina Floarea

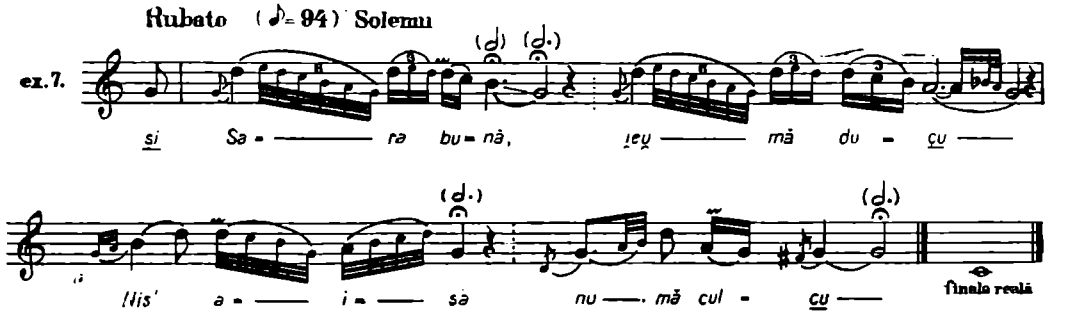
ex.6



Fgr. 14.118 b
Culeg. — Em. Comişel şi O. Bîrlea — 1950
Tr. — R. Weiss

Cerişor Hunedoara
Inf. — Ticula Maria, 27 ani, Poanta Maria, 24 ani Poanta Cosana, 29 ani.

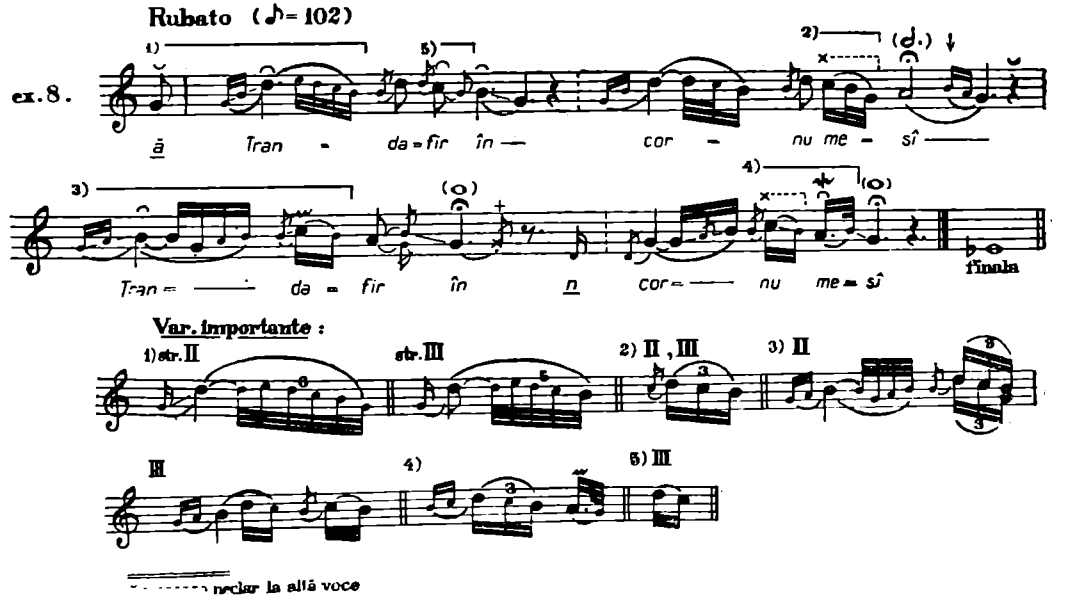
ex.7.



Fgr. 14.231 a
Culeg. — I. Cocişiu — 1950
Tr. — Em. Comişel
M. Rodan Kahane

Leţese — Hunedoara
Inf. — Muşa Maria „a lu Tălăucă" 33 ani, Muşa Maria „a lu Critari", 46 ani şi Pătrău Lucreţia „a lu Doboş" 37 ani.

ex.8.



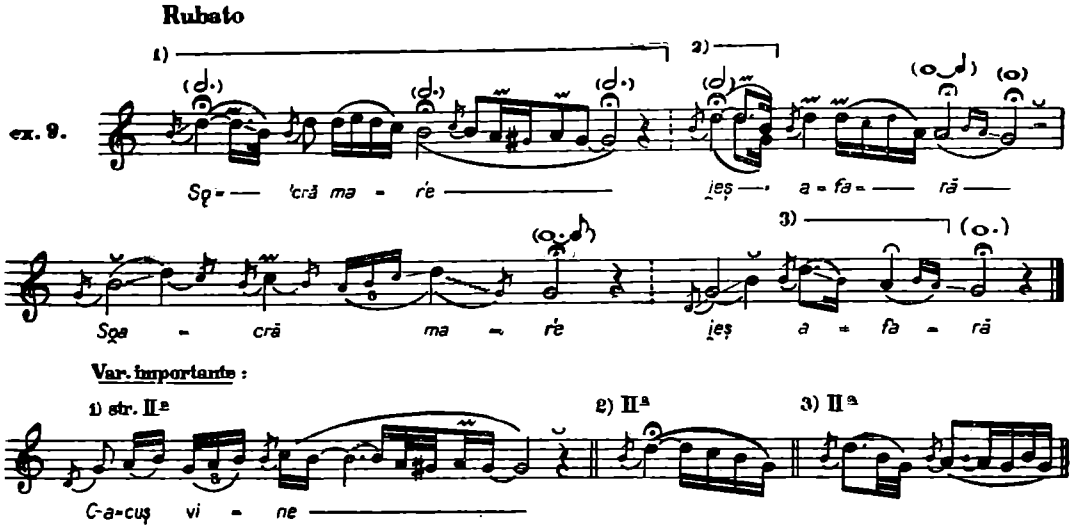
[19] Indicaţia metronomică lipseşte la melodiile înregistrate fără camerton.

https://biblioteca-digitala.ro

Fgr. 10.267 a
Culeg. — I. Cocisiu — 1946
Tr. — M. Rodan-Kahane

Cerbăl — Hunedoara
Inf. — Lăscuș Iliuță „Liuța" — 20 ani, Ianc Maria „Piluța" 24 ani

ex. 9.



La conturarea caracterului său contribuie și emisiunea vocală specifică. Sunetele emise cu o rezonanță de piept, într-o intensitate forte, constantă și adeseori icnite la sfîrșit, capătă o stridență și totodată o vigoare care, departe de a fi supărătoare, întregește caracterul solemn al cîntecului cu o notă de dramatism.

Este un tip unitar, cu variante foarte apropiate, cristalizat, aproape pietrificat, al cărui proces de creație aproape s-a încheiat.

Asociat de aproape toate temele literare menționate (cu excepția problematică a uneia singure, neverificate încă prin revenire la teren), este cel mai răspîndit tip, cu circulație generală, depășind chiar granițele teritoriale ale Pădurenilor.

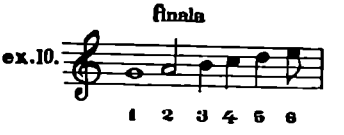
Adăugînd la acestea materialul sonor redus, ca și caracterul său solemn, înclinăm a-l socoti cel mai vechi tip melodic al cîntecului miresei (față de ceea ce ne-a parvenit pînă astăzi), vestigiu al unei vieți probabil nediferențiate teritorial într-un trecut mai îndepărtat.

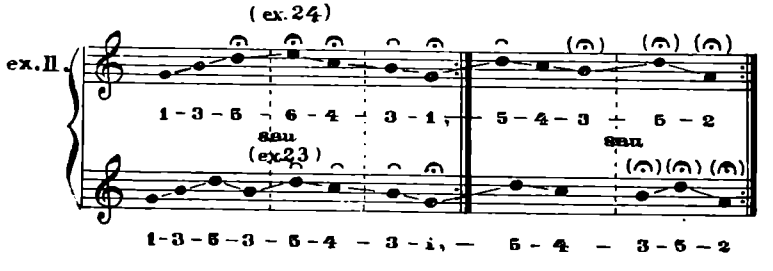
Este important de semnalat faptul că el prezintă înrudiri foarte strînse cu tipul nupțial arhaic din alte regiuni ale Transilvaniei.

Pe de altă parte, îl recunoaștem parțial în melodica unor cîntece propriu zise (obișnuite, neocazionale) din Transilvania și Banat, ceea ce deschide una din căile de studiere a evoluției melodicei din repertoriul muzical curent.

2) Cel de al doilea tip, v2 (vezi ex. 23, 24) prezintă următoarele trăsături caracteristice:

— *Material sonor* organizat într-un hexacord major (cu creșterea în importanță a unor trepte, față de scara precedentă).

ex.10.

— *Linia melodică* aproape silabică, mergînd adeseori în salturi de 3ță 4tă și 5tă, scoțînd în evidență acordul major al fundamentalei și 4ta descendentă dintre treptele 5—2 și sublinind prin frecvență și prelungirea sunetelor ordinea importanței treptelor: 1, 2, 5, 3, 4, 6, prezintă o vădită asemănare cu cea a primului tip.

ex.11.

https://biblioteca-digitala.ro

Intr-adevăr, cele 2 tipuri par a fi legate prin filiaţie, iar procedeul variaţiei a fost fermentul procesului.

Scara tipului v 2 vădeşte baza comună cu a lui v 1, dar în acelaş timp un stadiu mai înaintat faţă de a acestuia, prin transformarea în trepte constitutive a unei trepte ornamentale şi prin creşterea în importanţă a unor trepte constitutive din scara precedentă.

Linia melodică are aproape aceiaşi bază motivică, precum şi înlănţuiri asemănătoare.

Acestea constituie argumente; iar procesul de evoluţie — desigur de lungă durată — s-ar fi putut petrece pe căi diferite.

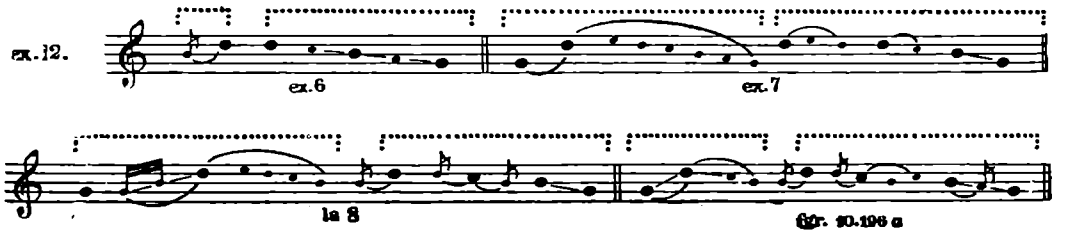
Ipoteza care-mi pare cea mai plauzibilă este procedeul desvoltării melodiei noi din prima jumătate a celei vechi.

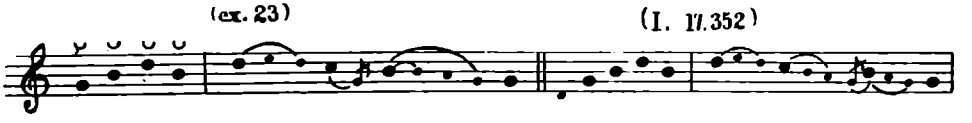
Primul rînd melodic al tipului 1 (ca, dealtfel, şi al 2-lea) este format din 2 motive asemănătoare (unul reprezentînd o variere a celuilalt), corespunzînd cîte unui emistih şi fiind fiecare bine delimitat prin opriri lungi pe sunetele finale.

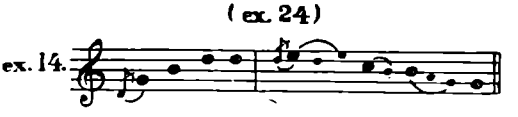
Din fiecare motiv s-a putut desvolta cîte un întreg rînd melodic, iar cele 2 rînduri melodice astfel obţinute, repetate fiecare, au format noua melodie.

Să urmărim analitic acest lucru:

A) Primul motiv al tipului 1 se bazează în majoritatea variantelor pe un joc de sunete ale trisonului major construit pe fundamentală, umplut uneori cu treptele 2 şi 4 şi cadenţează pe treapta 1.

ex. 12.

Tipul 2 realizează pe acelaşi suport melodic desvoltarea motivului din primul tip, într-un rînd melodic întreg (fragmentele încadrate între bare punctate din ex. 12 corespund măsurilor din ex. 13:

ex. 13.

Unele variante ale lui v2 transformă ornamentalul *mi* din unele variante ale lui v1 în sunet constitutiv:

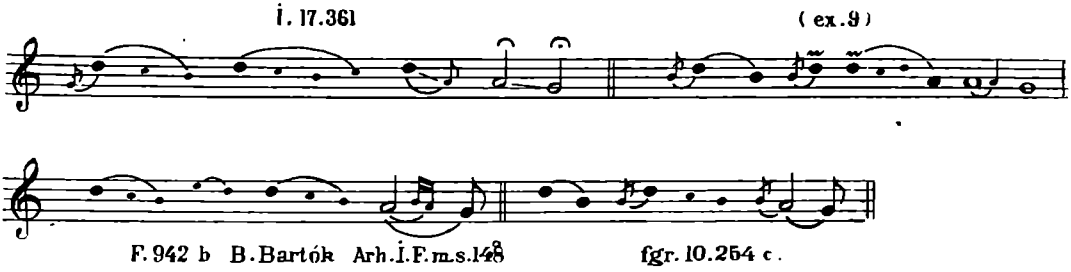
ex. 14.

Ca urmare, ex. 23 (variantă a lui v 2) se apropie mai mult de ex. 6 (variantă a lui v 1), în timp ce ex. 24 (v2) se apropie mai mult de ex. 7 şi 8 (v1).

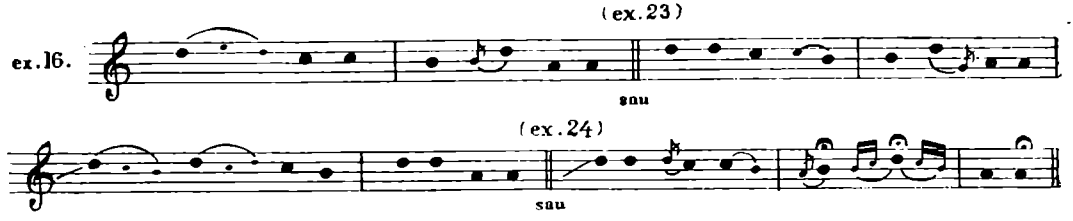
B) Cel de al doilea motiv al tipului 1 se bazează pe un joc de sunete în cadrul a 2 tipare funcţionale:

a) 5—3 (uneori şi 1) şi b) 5—(4—) 2 şi cadenţează pe
re-si (— sol) re — (do) la

treapta 1 prin 2, dar în majoritatea covîrşitoare a variantelor cu preponderenţa duratei treptei 2, astfel încît treapta 1 (*sol*) capătă aproape sau cu adevărat (fgr. 10. 254 c) caracterul unui apendice. (Această cădere a lui *la* în *sol* nu este, poate, străină de specificul execuţiei cimpoiului).

ex. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca și în cazul A, tipul v 2 desvoltă motivul respectiv într-un rînd melodic întreg, pe același suport melodic (cu eliminarea sunetelor intermediare acolo unde tempo-ul mai mișcat o impune — vezi ultimile 2 rînduri melodice ale ex. 24). *Sol*, însă, avînd valoarea unui apendice, devine dispensabil și se pierde, iar finala rămîne pe *la* :



Că pierderea finalei *sol* e posibilă, ne confirmă ex. 47, variantă instrumentală a tipului 2, cîntată din cimpoi. In cazul de față, finalei caracteristice tipului 2, *la*, îi urmează *sol* cu rolul net al unui apendice propriu zis (isvorît din specificul de execuție al instrumentului respectiv).

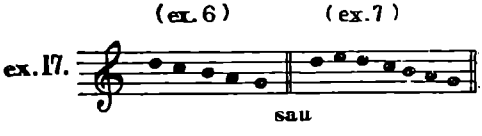
Am putea considera această variantă ca ilustrînd o altă fază de trecere a unui tip în altul.

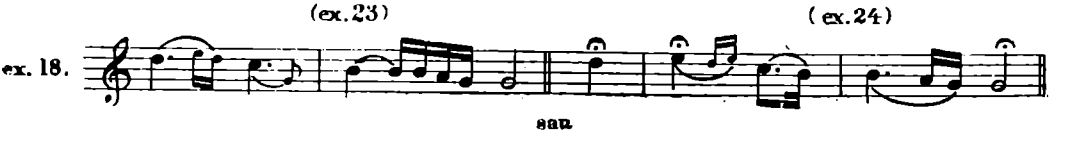
In rezumat, prima jumătate a tipului 1, desvoltată, ar fi putut deveni o melodie de sine stătătoare, avînd 4 rînduri melodice, datorită repetării fiecărui rînd nou format. Faptul că rîndurile melodice ale primului tip sînt scindate în motive — emistihuri, cu opriri la sfîrșitul lor, a oferit din plin posibilitatea transformării melodiei în acest chip. Deplasarea unor celule melodice sau a unor trepte, inversarea, amplificarea, variația ornamentală, transformarea sunetului ornamental în constitutiv, au putut fi procedeele preferate ale desvoltării motivelor.

N-ar fi exclus ca procesul să se fi petrecut și altfel:

Procedeul principal în ipoteza a doua a fost folosirea și transformarea ambelor rînduri melodice ale tipului 1.

Trecînd peste motivul — emistih inițial, al cărui proces de formare este comun celui din cazul A, tipul 1 are în continuare succesiunea de trepte:



pe care o regăsim în cel de al doilea tip, cu transformarea din nou a unor trepte ornamentale în constitutive:

https://biblioteca-digitala.ro

În cea de a doua parte, melodia primului tip are succesiunea de trepte:

ex.19. (ex.6) (ex.7)

sau

iar în alte variante: (fgr.10.196 a) (F.942 b. - B.Bartók - arh. I.F. m.s.148)

ex.20.

sau

Este posibil ca prin pierderea iniţialului *si* — dominat de *re* prin importanţă şi frecvenţă — şi a finalei *sol* — considerat cu un apendice a lui *la* (cum, dealtfel, se întîmplă la cadenţa interioară) — să se fi impus desenul melodic (cu *la* ca sunet final):

ex.21. (ex.23) (ex.24)

sau

cu atît mai mult cu cît în unele cazuri cadenţa finală a tipului v 1 este anticipată de succesiunea *si-re-la* (vezi ex. 7)

Astfel, tipul v 2 a putut concentra fiecare rînd melodic din v 1 într-un contur mai lapidar, iar prin repetarea fiecărui rînd nou format a realizat o melodie de 4 rînduri melodice din cele 2 de la care a pornit.

Cercetătoarea Zeli Sulițeanu de la Institutul de Folclor remarcă şi o a trea posibilitate, conform căreia s-ar fi produs o inversare de rînduri melodice — procedeu observat şi în alte cazuri. Astfel, rîndul 2 al tipului v 1 a devenit rîndul 1 al tipului v 2 şi invers.

Niciunul din procedee nu pare a întîmpina dificultăţi, deoarece întreaga melodie a tipului v 1 creşte dintr-un singur motiv şi acela bazat pe o scară redusă.

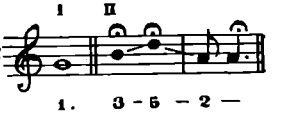
Că acest lucru este posibil ne dovedeşte melodia din ex. 25, găsită acum cîţiva ani pe un text obişnuit (de cîntec propriu zis), în care cele 2 tipuri se îmbină în mod armonios;

Oricare va fi fost procedeul, nu se poate contesta în linia melodică a tipului v 2 prezenţa lui lui v 1.

Urmărind, în continuare, celelalte trăsături ale tipului v 2, menţionăm:

— *Strofa* formată deobicei din 4 rînduri melodice, reprezentînd 2 fraze iniţial înrudite, apoi diferenţiate, repetate fiecare. Cea de a doua se repetă variat, cu coroană pe sunetul de cadenţă şi corespunde uneori unui refren literar *(ai lai lai etc.)*: AA $\overbrace{BBv}^{\text{(rf.)}}$

— *Cadenţele*: cea interioară pe treapta 1, iar cea finală rămîne pe a 2-a, deobicei adusă prin salt descendent de 4tă perfectă (uneori umplută ornamental) care urmează constant treptei 2:

ex.22

— *Ritmul* — organizat în măsuri alternative de 2/4, 3/4 şi 4/4.

Chiar dacă unele variante amintesc de ritmul liber al lui v 1, prin coroane care întrerup fluxul melodiei, prin precipitări, [30] lungiri [31], sau unele grupuri ornamentale (vezi ex. 23), totuşi şi acestea arată tendinţa de organizare metrică, pe care simplificarea melodică, mersul melodic mai concis, a ajutat-o.

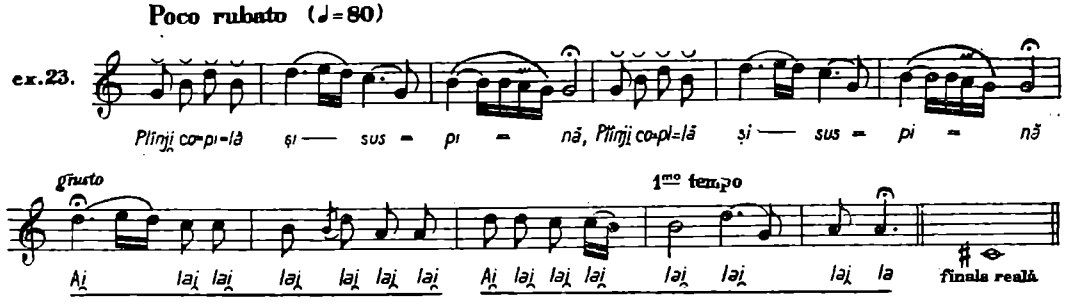
[30] reprezentate prin semnul:
[31] reprezentate prin semnul:

https://biblioteca-digitala.ro

— *Tempo-ul* lent, poco rubato, tinzînd către giusto în cea de a doua parte, ilustrează în mod plastic trăsăturile primare, alături de noile tendinţe şi subliniază îmbinarea caracterului solemn al primei părţi cu tendinţa de vioiciune a celei de a doua.

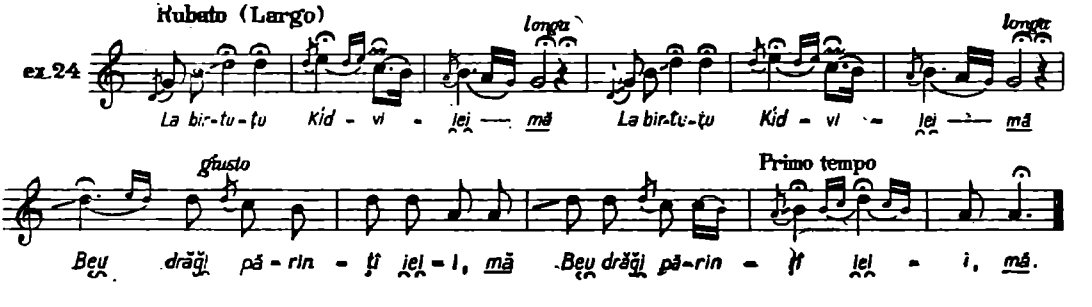
I. 15. 243
culeg. — Em. Comişel, R. Weiss, M. Rodan-Kahane 1954
not. — R. Weiss

Bătrîna — Ilia
inf. — Costa Marioara, 32 ani, Benteu Ana, 29 ani, Bistrean Salomie, 30 ani



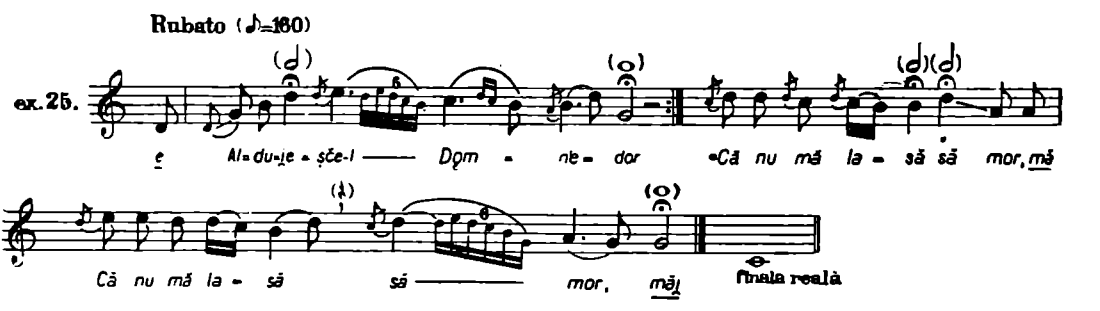
I. 15 241
culeg. — Em. Comişel şi O. Birlea 1954
not. — Em. Comişel

Runcul Mic-Hunedoara
inf. — Lăscuş Valeria



Fgr. 14.098 b
culeg. — Em. Comişel, M. Rodan-Kahane şi O. Birlea — 1950
tr. R. Weiss

Cerişor — Hunedoara
inf. — Ticula Maria, 27 ani



Este un tip cu variante foarte apropiate unele de altele, ca şi tipul v 1. Este asociat numai de 3 din temele literare menţionate (1, 3, 5) şi de alte 2 din temele socotite neînsemnate pentru ceremonialul propriu zis (11 şi 12) şi coexistă cu tipul v 1 şi uneori şi v 3 în satele respective.

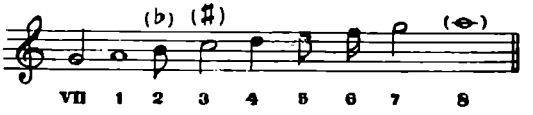
https://biblioteca-digitala.ro

Mai puţin răspîndit decît celelalte tipuri melodice, circulă către zona nordică a regiunii, găsindu-se în unele sate (şi spre sudul regiunii) în domeniul cîntecului neocazional şi i se neagă acolo apartenenţa la ceremonialul nupţial (chiar dacă s-a păstrat în acelaş sat în repertoriul de nuntă al cimpoiului). Dealfel, îl întîlnim şi în domeniul cîntecului obişnuit din Transilvania şi Banat, pe diferite texte.

Marcînd o fază de evoluţie mai înaintată faţă de v 1, îl presupun ca un tip intermediar, desvoltat din cel precedent şi făcînd trecerea către tipul următor (mai evoluat). Situaţia sa (plasarea cronologică) este totuşi, încă insuficient de clară.

3) Cel de al treilea tip, v 3 (vezi ex. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43) înrudit cu cele 2 precedente se caracterizează prin:

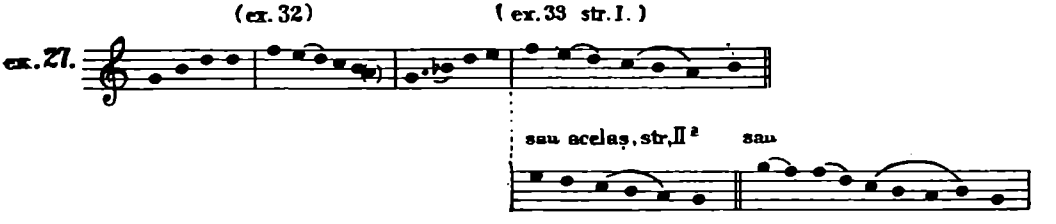
— *Material sonor* mai bogat, ajungînd adesea pînă la 8vă (uneori 9nă), însă permiţînd de multe ori reliefarea substratului pentatonic:

ex. 26.

Asupra cadrului modal ne oprim după expunerea liniei melodice.

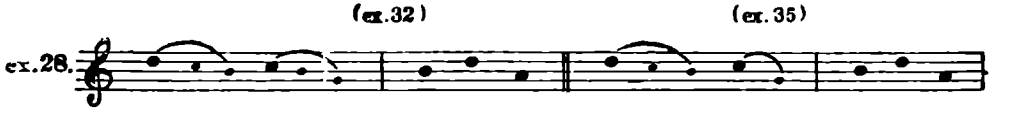
— *Linia melodică* puţin ornamentată (aproape silabică) de un contur mai volubil, mult asemănător celui al tipului v 2 din care probabil s-a desvoltat.

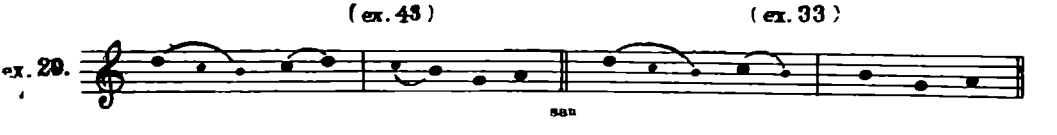
Intr-adevăr, variantele cele mai aproapiate (vezi ex 32 şi 33) prezintă un contur aproape identic cu tipul 2. *Fa* de la începutul celui de 2-lea motiv nu este altceva decît o apogiatură la *mi*-ul iniţial, devenită apoi sunet constitutiv; *la*-ul final al primului rînd melodic din ex. 32 este mobil, cum se poate vedea la repetarea rîndului, cînd el este înlocuit cu *si*, ca şi în tipul v 2; iar *sol*-ul final din v 2, pierzîndu-şi coroana, a devenit la un moment dat dispensabil din cauza ritmicii vioaie şi a tempo-ului mişcat, cu atît mai mult cu cît repetarea rîndului melodic îl aducea imediat. Astfel, dacă unele variante l-au păstrat sporadic (vezi ex. 33, str. 2 şi 3), cu timpul el a devenit de prisos şi s-a pierdut.

Aceasta în ce priveşte prima parte a melodiei:



In ce priveşte cea de a doua parte a melodiei, în unele variante conturul — în notele sale principale — este identic:



In altele, printr-un schimb de trepte pe care variaţia şi-l permite, ea devine:

Majoritatea variantelor afirmă preferinţa pentru această formulă de cadenţă.

Odată fixat în auz complexul funcţional pe care noul contur îl implică, procedeul variaţiei, care răspunde cerinţelor muzicale mereu noi ale masei, îşi permite noi modificări. El face aceasta

https://biblioteca-digitala.ro

explorînd fie noi zone ale scării muzicale, neatinse, poate, pînă atunci de execuţia vocală şi lărgind astfel ambitusul melodiilor, fie noi resurse ale virtualităţilor modale, fie un cadru mai larg al formei (referindu-ne la cuceririle mai de seamă).

Cele trei strofe ale ex. 33, ca şi exemplele 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, sau în special ex. 41, unde apare pînă şi modificarea cadenţei, nu fac decît să ilustreze aceste căutări şi să evoce în succesiunea lor, diferite faze de evoluţie în procesul de trecere a tipului v 2 în v 3, ca şi de transformarea actuală a lui v 3 însuşi.

In ce priveşte cadrul modal pe care îl capătă materialul sonor, imprecizia funcţiilor, caracterul relativ pendulatoriu al acestora, fac ca modurile să fie susceptibile de interpretări diverse şi controversate.

Desvoltarea conturului melodic faţă de al tipurilor precedente a dus la modificarea relaţiilor funcţionale dintre treptele scării (turburate încă, de v 2), în primul rînd prin crearea unei dispute între cele 2 sunete de bază ale vechii scări, *sol* şi *la*, ambele cu o personalitate puternic afirmată. (Tipul v 1 conţine în germene situaţia, iar v 2 o afirmă mai clar). Aceasta a dus la sdruncinarea stabilităţii vechiului centru, *sol*, cu tendinţa de a-l transforma într-o funcţie dependentă de alt centru ce-şi dispută de astă dată întîietatea, *la*.

Funcţiile cele mai importante rămîn *sol*, *la* şi *do*, însă ele dau loc de astă dată unei duble interpretări în ce priveşte raporturile lor funcţionale. Vechea situaţie este încă destul de puternică pentru a da loc interpretării unui *mod de sol*, cu *finala pe treapta a* 2-*a* (în cele mai multe cazuri), interpretare împărtăşită de o parte din cercetătorii Institutului de Folclor.

S-a creat, însă, şi posibilitatea unei a doua interpretări, conform cărcia *sol* a căpătat de data aceasta o funcţie subordonată cînd lui *do*, sunet cu pretenţie de nou centru, cînd centrului *la*, gradul de manifestare a acestei situaţiuni diferind în felurite variante. *Sol* poate juca în prima parte a melodiei rolul de dominantă cu rezolvarea în *do*, centrul modului major respectiv (*modul lui do*), ce apare ca o inflexiune modală (mai mult sau mai puţin afirmată), iar în a doua parte a melodiei rolul de subtonică faţă de *la*, centrul modului minor relativ (*modul lui la, relativul lui do*), care rămînînd definitiv, apare ca fundamentala modului de bază.

Desigur că în controversa care ia naştere dintr-o atare situaţie, criteriul cel mai just este punctul de vedere al masei creatoare de folclor, dacă acesta poate fi realmente aflat.

Cred că acest punct de vedere se reflectă în cazul de faţă într-o serie de variante (ex. 34, 39, 41, 42, 43) care, avînd o structură melodică mai clar afirmată în sensul celei de a doua interpretări, îmi întăresc înclinaţia către aceasta. Cu alte cuvinte, *la* constituie centrul principal, iar *sol* joacă un rol subordonat (cînd lui *do*, cînd lui *la*), chiar dacă *sol* se impune ca bază armonică în cea mai mare parte a melodiei.

Aceasta ar fi, după părerea mea, tendinţa variantelor, de a ajunge către *la*.

In lumina situaţiei expuse, modurile s-ar putea grupa astfel (diferitele variante putînd prezenta moduri complecte sau imcomplecte):

1) *Dubiu între modul lui sol cu finala pe treapta* 2 *şi modul lui la* (*ex.* 38) *cu trecerea acestuia prin majorul relativ* (*Do*) *mai mult sau mai puţin afirmat* (*ex.* 32, 33). Se remarcă uneori oscilaţia lui *si* (becar, bemol sau între ele—not. în transcriere cu săgeată în jos—) şi *do* (urcat, not. cu săgeată în sus).

Coborîrea constantă a lui si duce la dubiul între sol cu 3ţă minoră şi cu finala pe trepta 2 — *respectiv modul natural al lui Re, cu finala pe* 2 — *şi Do* cu subtonică — *La* cu treapta 2 coborîtă — respectiv, *transpunînd în modul natural, Sol — Mi* (Ex. 37)

2) *Fără dubiu, modul lui La* (*ex.* 39), *uneori cu inflexiune în interiorul melodiei în Do şi revenire în La* (*ex.* 41), *sau cu începutul melodiei în Do mai mult sau mai puţin afirmat* (*ex.* 34-*în care Do este foarte umbrit* — ,35,42 — *melodie desvoltată ca formă, care precizează cazul* 1 *în sensul cazului* 2—43. *Ex.* 36, *variantă a ex.* 35, *din acelaşi sat, capătă prin oscilaţia lui Sol* (*becar diez*) *şi Fa* (*diez, becar*), *de la prima la a doua parte a melodiei, aspectul trecerii din modul diatonic în cel cromatic. Ex.* 40, *prin coborîrea lui Si* (*bemol*) *şi prin oscilaţia lui do, de la prima parte a melodiei la a doua, capătă aspectul invers, al trecerii din modul cromatic în cel diatonic.*)

Toate acestea reprezintă stadii ale evoluţiei modurilor şi în acelaşi timp o îmbogăţire simţitoare a resurselor expresive ale melodicei populare.

Trecînd la celelalte trăsături caracteristice ale tipului v 3, menţionăm:

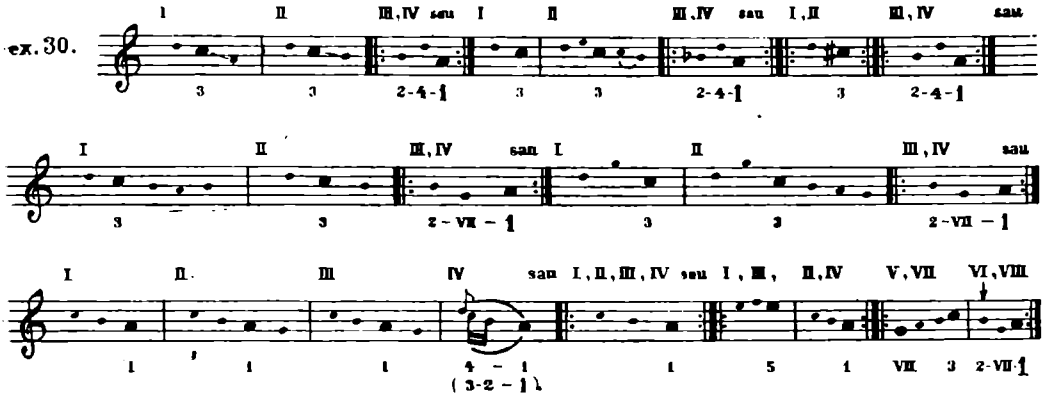
— *Strofa* formată deobicei din 4 rînduri melodice, reprezentînd 2 fraze diferite (devenite diferite), repetate fiecare, cu modificarea uneori a cadenţei, ultima frază constituind refrenul $\left(\underset{\text{rf.}}{\text{AA } \underbrace{BB}}, \text{ sau } \underset{\text{rf.}}{\text{AAc } \underbrace{BBc}}, \text{ sau } \underset{\text{rf.}}{\text{AAc } \underbrace{BB}}\right)$[32]

[32] In reprezentarea grafică a formei, minusculul *c* reprezintă cadenţa modificată, iar minusculul *v* — varierea rîndului melodic reprezentat prin majusculă.

https://biblioteca-digitala.ro

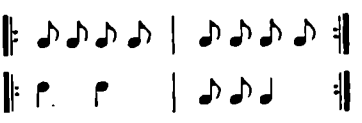
— *Finalele rîndurilor melodice* [33] pe următoarele trepte şi astfel aduse: [34]

ex. 30.



— *Ritmul* metric, organizat în măsuri periodice de $\frac{2}{4}$ (evoluate uneori în $\frac{5}{8}$ prin dublarea ultimii subdiviziuni — vezi ex. 37, are următoarele tipare de bază:

ex. 31.



Subdiviziunile variate care intervin în cadrul acestora, contribuie la creşterea plasticităţii ritmice.

— *Tempo-ul* mişcat, giusto sau quasi-giusto, adaugă caracterului liric al melodiei o notă de vioiciune, care atenuează în oarecare măsură atmosfera de tristeţe pe care o capătă uneori cîntecul în ambianţa unor anumite texte.

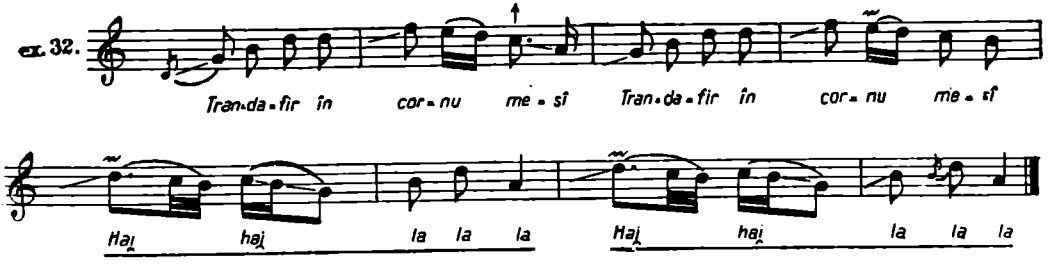
Este un tip cu multe variante, unele mai depărtate, reprezentînd indivizi melodici distincţi:

Fgr. 10.204 c
Culeg. — I. Cocişiu — 1946
Tr. — Em. Comişel

Poeniţa Voinii-Hunedoara
Inf. Rădoane Maria « a lui Silvestru », 24 ani,

Fgr. 10.204 c

ex. 32.



[33] Am evitat termenul « cadenţă », deoarece sunetele finale nu au întotdeauna acest caracter.
[34] Numerotarea treptelor se face în raport cu finala numerotată cu 1.

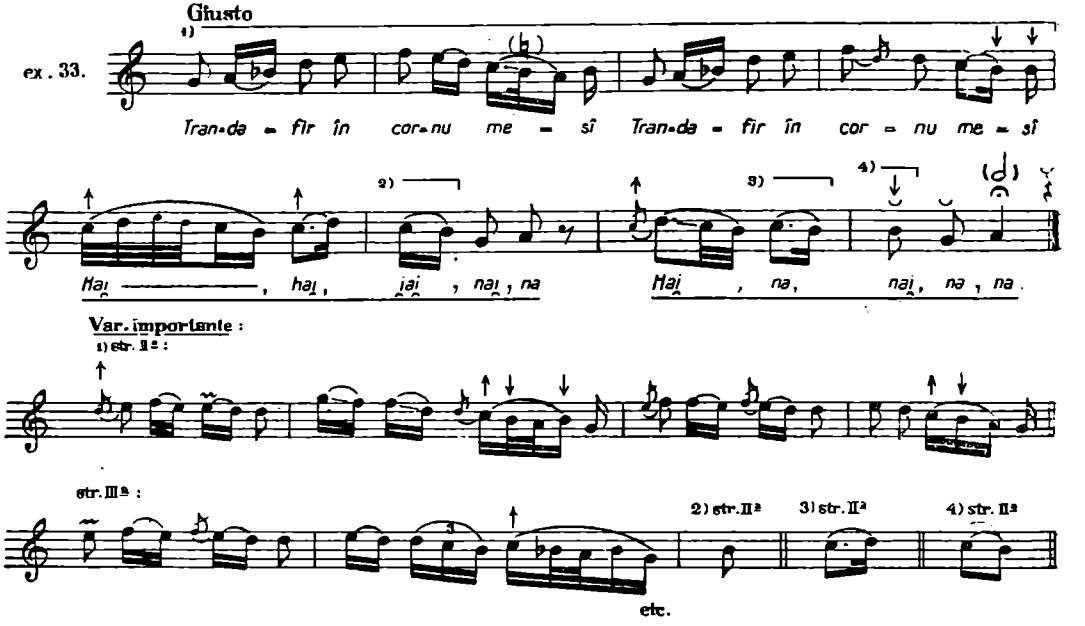
https://biblioteca-digitala.ro

Frg. 10.194 c
Culeg. I. Cocişiu — 1946
Tr. Em. Comişel şi M. Rodan-Kahane

Alun-Hunedoara
Inf. Popa Maria « a lui Bentieu », 32 ani.

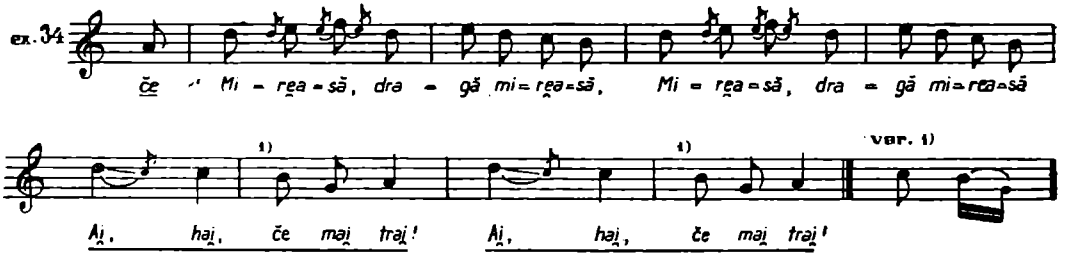
Fgr. 10.194 c

ex. 33.



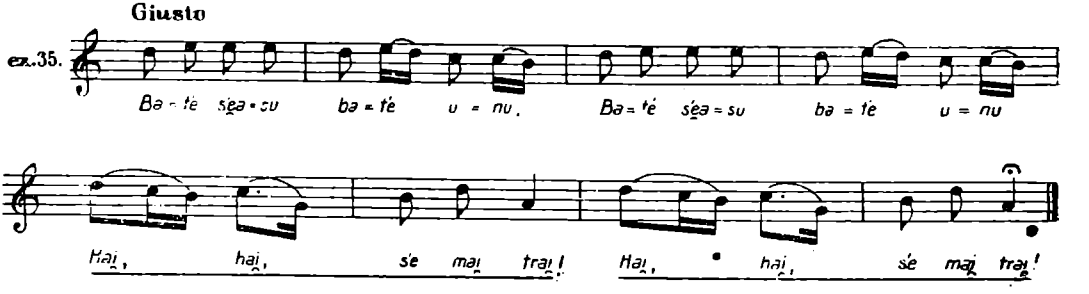
I. 17.348
Cules şi notat. — Em. Comişel — 1955

Topliţa — Hunedoara
Inf. Mateesc Ruja

ex. 34

I. 15.126
Cules şi not. R. Weiss — 1954

Socet — Hunedoara
Inf. Gulea Marioara — 15 ani

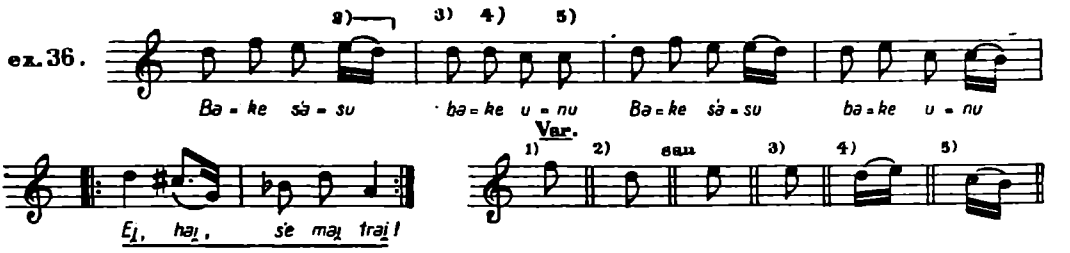
ex. 35.



https://biblioteca-digitala.ro

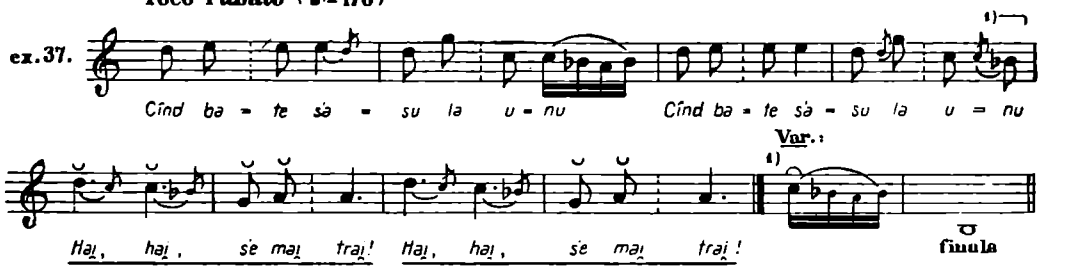
I. 17.349
Cules şi not. — M. Rodan-Kahane — 1954

Socet — Hunedoara
Inf. Ticula Marioara — 15 ani.

ex. 36.

I. 15.244
Culeg. Em. Comişel, R. Weiss, M. Rodan-Kahane — 1954
Tr. R. Weiss

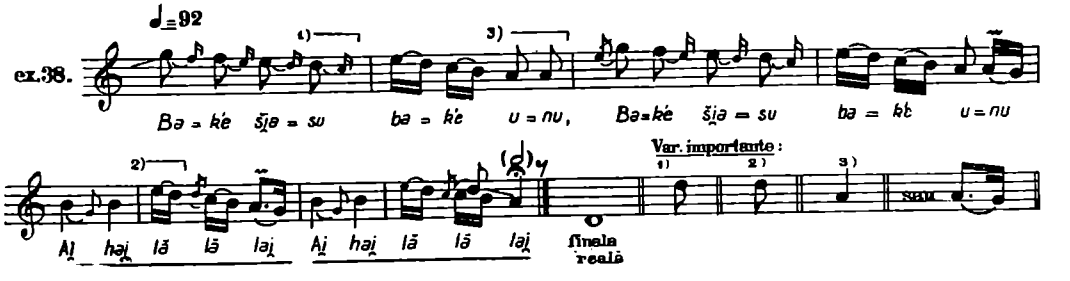
Bătrîna — Ilia
Inf. Costa Marioara — 32 ani, Benteu Ana — 29 ani, Bistrean Salomie — 30 ani.

ex. 37.

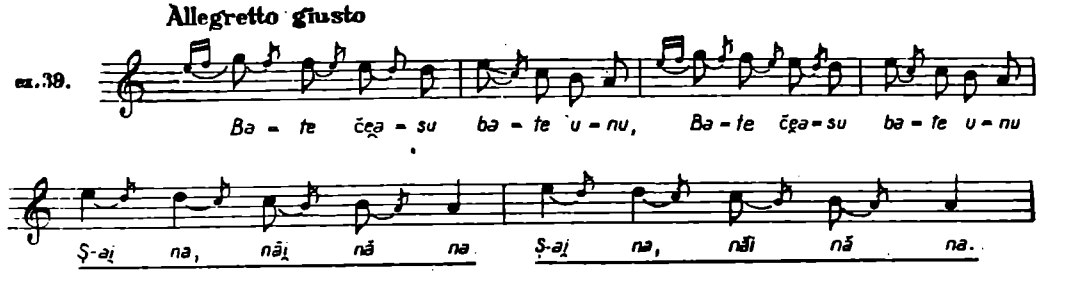


Mgt. 115 c
Culeg. M. Rodan-Kahane, O. Birlea — 1951
Tr. M. Rodan-Kahane

Schodol — Hunedoara
Inf. Oprinescu Maria «Mariţi» — 18 ani, Stăncoane Valeria «Pepu» — 19 ani, Balint Paraschiva — 17 ani, Lupes Valeria — 16 ani, Oprinescu Eufemia «Bumbu» — 15 ani, Enăşeş Petre «Buşan» — 18 ani

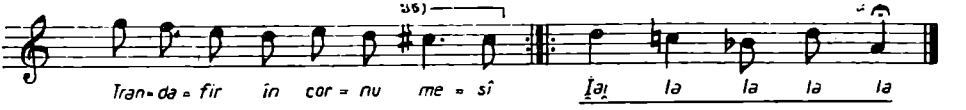
ex. 38.

I. 17.230
Cules şi not. — Em. Comişel — 1955

Topliţa — Hunedoara
Inf. Stanciu Lucreţia

ex. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

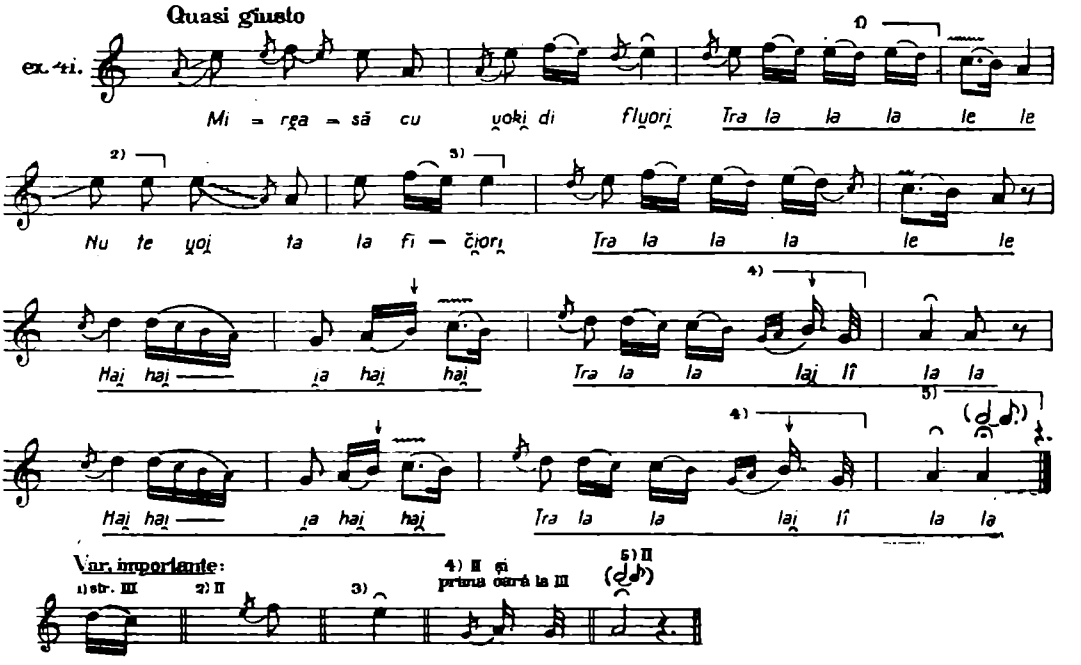
I. 3137
Culeș și not. — I. Cocișiu — 1946

Muncelul Mare — Hunedoara
Dintr-o fișă de observație la nuntă.

ex. 40.

Fgr. 1828 a
Culeg. — I. Cocișiu — 1933
Tr. — M. Rodan-Kahane

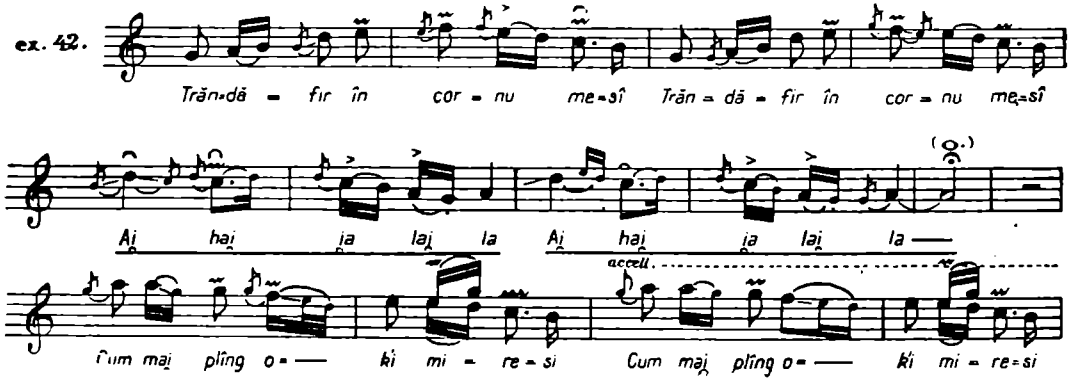
Lunca Cernii de Jos — Hațeg
Inf. Prejban Salomie — 19 ani

Fgr. 1828 a

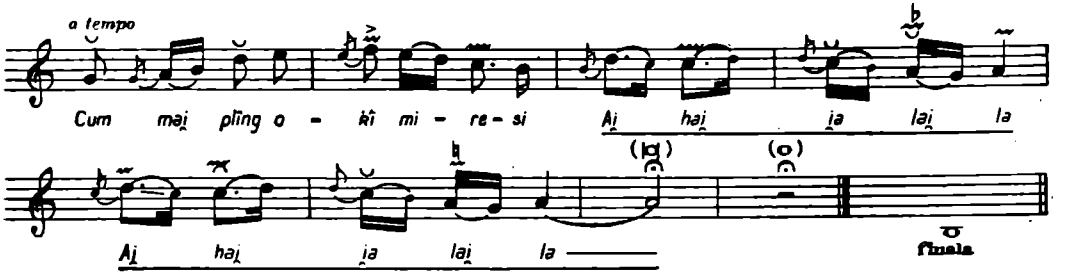
ex. 41.

Mgt. 503 f
Culeg. — M. Rodan-Kahane, O. Birlea — 1955
Tr. Em. Comișel

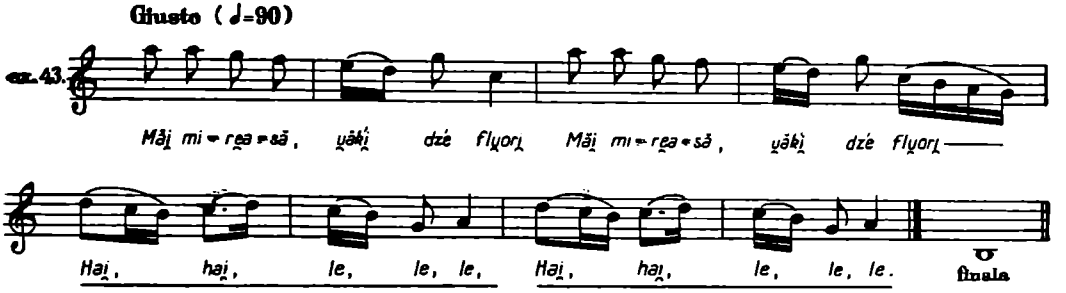
Goleș — Hunedoara
Inf. Ticula Lucreția «a lu Sandu», 15 ani, Catrina Armina «Minuța», 19 ani, Popa Maria «Minalvia», 16 ani, Bogdan Victoria «a lui Culuță», 16 ani.

ex. 42.



[35] Credem că e mai curînd optime cu punct și șaisprezecime și că în notația culegătorului e vorba de o eroare în fuga condeiului. În acest caz am considera melodia în măsura 2/4.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 99 h
Culeg. — O. Birlea — 1952
Tr. R. Weiss

Meria — Haţeg
Inf. Crăciunesc Sofia — 25 ani, Lupulesc Ruja — 20 ani, Sălăşan Maria — 26 ani

Asociat numai de cîteva din temele literare enunţate (1, 3, 6), majoritatea temelor literare revenindu-i primului tip — căci ambele coexistă în satele respective — are o mare răspîndire teritorială.

Unele variante sînt foarte asemănătoare cu melodiile ceremoniale de nuntă din Banat şi alte regiuni ale Transilvaniei.

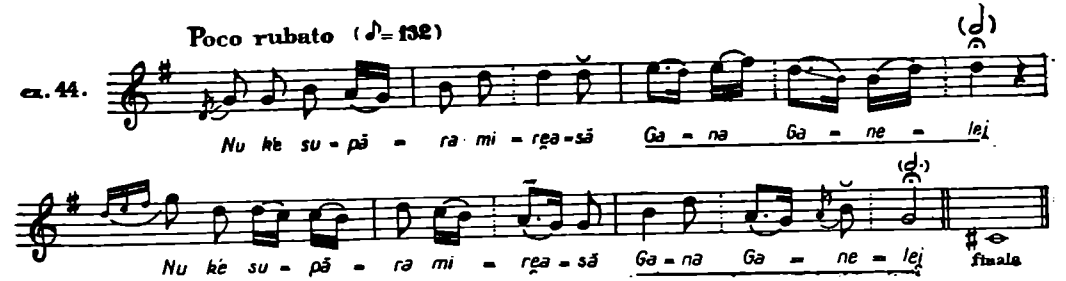
Este probabil mai recent decît tipurile precedente, în care pare a-şi avea geneza (direct în v 2 şi indirect în v 1) — după cum am arătat — şi este supus încă din plin procesului de creaţie, spre deosebire de celelalte două.

Inrudirea dintre cele trei tipuri nu poate fi trecută cu vederea, ele fiind diferenţiate mai mult prin ritm şi tempo decît prin construcţia melodică.

4) Cel de al patrulea tip, v 4 (vezi ex. 44) corespunde textului cu caracter religios (tema literară 10). Intîmplător îl găsim şi pe alte texte. Melodia a fost importată, ca şi textul, şi pare a avea o răspîndire redusă. Situaţia sa este încă neclară.

Voi reproduce deocamdată un exemplu, pentru a da imaginea complectă a repertoriului nupţial pădurenesc.

Fgr. 14.118 a
Culeg. — Em. Comisel, O. Birlea — 1950
Tr. R. Weiss

Cerişor — Hunedoara
Inf. Ticula Maria, 27 ani, Poanta M., 24 ani, Poanta Cosana, 27 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriul instrumental al ceremonialului, reprezentat prin melodii de cîntec, joc sau marş, se execută în aceleaşi împrejurări ca cel vocal, şi în plus cu prilejul jocurilor, drumurilor şi meselor ceremoniale.

Executat pe vremuri de neprofesionişti, cu instrumente primitive — cimpoaele («s'impon'ele») şi fluerile — astăzi este acoperit în unele sate şi de profesionişti sau semi-profesionişti, solistic — din vioară, torogoată, clarinet, («clănet») sau în formaţie («bändişti»): vioară — acordeon, clarinet, torogoată — tobă, torogoată — acordeon, torogoată — tobă, fanfară (ultima în satul Ghelar, care are fanfară proprie, — formată din membrii Sindicatului local — care-şi dă concursul cînd este chemată la nuntă în alte părţi).

Originari sau nu din satele pădureneşti, muzicanţii sînt adeseori aduşi de la distanţe mari, — după cum le umblă faima. Uneori sînt depăşite graniţile regionale, ajungîndu-se pînă în Banat. Cazul din urmă este din ce în ce mai frecvent, pentrucă «d'e Bănăţen'i eja le place mai bin'e»,[36] iar lăutarii localnici, ei înşişi suferă puternic influenţa bănăţeană, prin preluarea atît a instrumentelor sau formaţiilor specifice, cît şi a repertoriului.

Repertoriul instrumental l-am putea împărţi în 2 grupuri principale:

I) Melodii prin excelenţă ceremoniale (nu se cîntă decît cu prilejul nunţii).

II) Melodii din repertoriul neocazional, folosite însă şi în ceremonial (unele din ele rămase numai în ceremonial).

Ambele grupuri prezintă exemplare cu aspect intermediar.

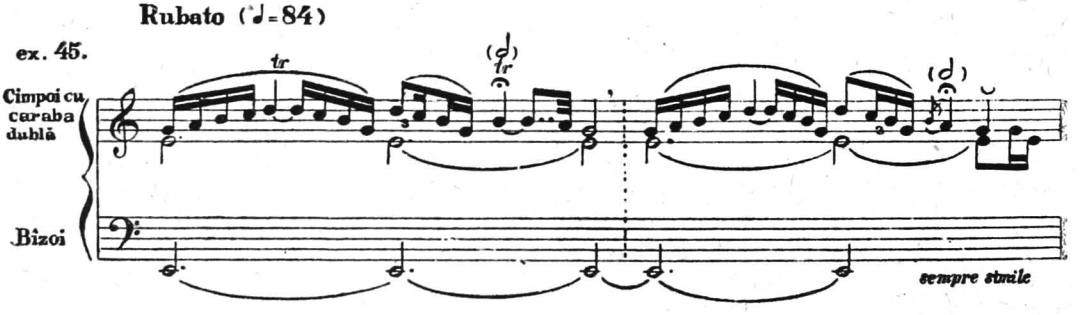
I) In primul grup deosebim următoarele categorii de melodii:

1) Melodie de cîntec, pe care o reprezentăm prin *i* 1 *(ex. 45, 46), variantă instrumentală a tipului v 1.* Este mai ornamentată şi cu eventuale colorări modale, uneori şi cu reveniri quasi — stereotipe ale motivelor, toate acestea în funcţie de posibilităţile tehnice ale instrumentului respectiv. Este executată în aceleaşi momente ca şi corespondenta sa vocală şi are aceeaşi răspîndire teritorială.

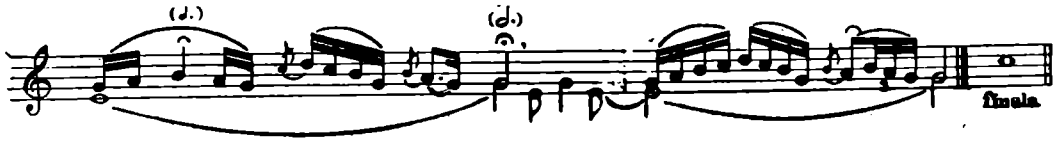
Lăutarii celor 2 cortegii, reuniţi, cîntă în curtea miresii. (Goleş — iunie 1955) *Foto: C. Popescu*

Fgr. 14.223 c
Culeg. — I. Cocişiu — 1950
Tr. — R. Weiss

Lelese — Hunedoara
Inf. Meda Pătru — 19, ani

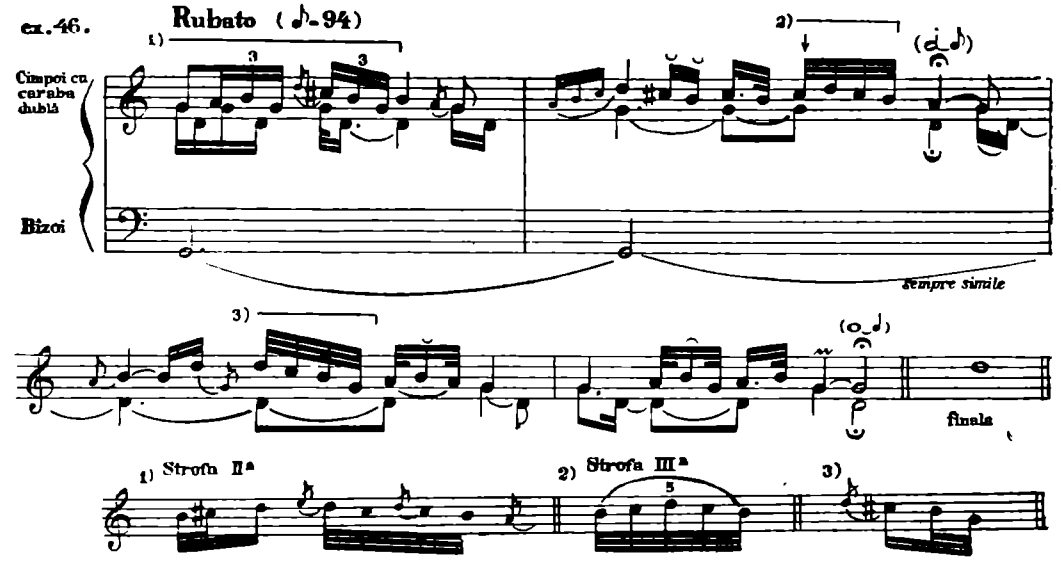


[36] *I. 15582,* Ghelari — Hunedoara, *Inf.* Lobanţ Zachei, 54 ani, *Culeg.* — O. Bîrlea, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

Fgr. 11.123 a
Culeg. F- Suliţeanu — 1950
Tr. — R Weiss

Muncelul Mic — Ilia
Inf. Cioregaru Ion — 36 ani

ex.46. **Rubato (♩.=94)**

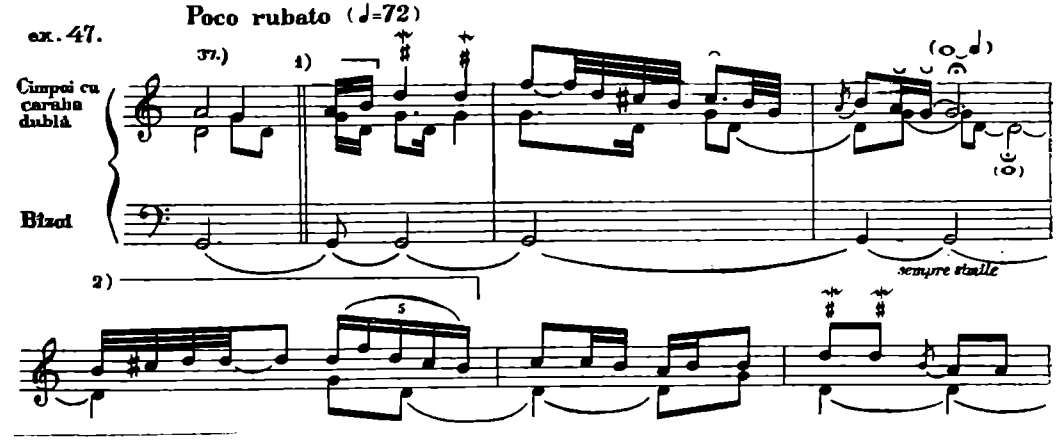


2) Melodie de cîntec pe care o reprezentăm prin *i* 2 (ex. 47, 48), variantă instrumentală a tipului v 2. Este, însă foarte ornamentată şi deasemenea cu colorări modale, legată de posibilităţile tehnice ale instrumentului. Este executată aproximativ în aceleaşi împrejurări şi e indicată ca melodie ceremonială chiar acolo unde corespondenta sa vocală s-a pierdut din ceremonial. Ex. 47 pare că ar vrea să readucă, graţie specificului de execuţie al instrumentului, cadenţa pe treapta 1 a primului tip:

Fgr. 11.123 b
Culeg. — Z. Suliţeanu — 1950
Tv. — R. Weiss

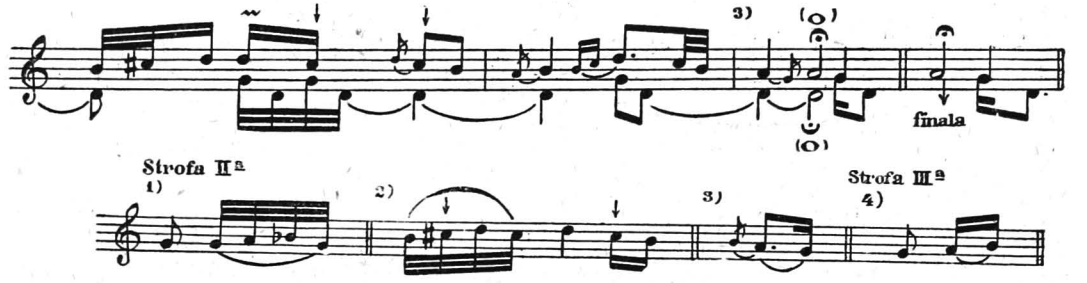
Muncelul Mic — Ilia
Inf. — Cioregaru Ion — 36 ani

ex.47. **Poco rubato (♩=72)**



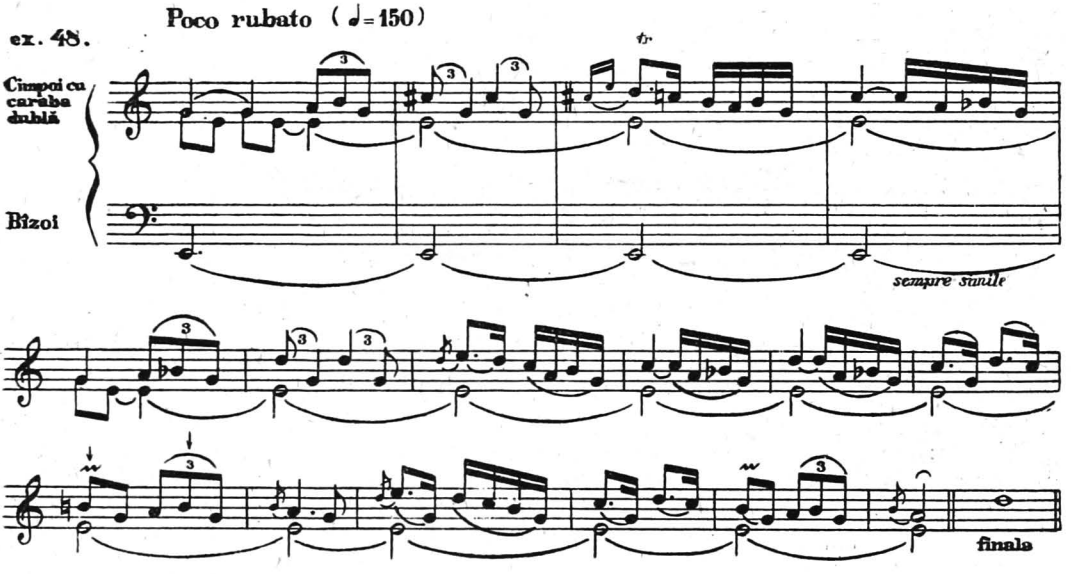
[37] In această măsură instrumentistul se pregăteste pentru începerea melodiei. Aceasta subliniază cele 2 sunete de bază ale tipului respectiv: *sol* şi *la*.

https://biblioteca-digitala.ro



Fgr. 14.224 b
Culeg. — I. Cocişiu — 1950
Tr. — R. Weiss

Lelese — Hunedoara
Inf. Meda Pătru — 19 ani.

ex. 48.

3) Melodie de cîntec, pe care o reprezentăm prin *i*3 (ex. 49, 50, 51), variantă instrumentală a tipului v 3. Este şi ea adaptată specificului de execuţie al instrumentului. Are variante mai multe şi mai depărtate şi este încă din plin supusă procesului de creaţie, ca şi corespondenta sa vocală. Are aceeaşi răspîndire teritorială. Varianta din exemplul 49 dublează corespondenta sa vocală. Variantele din exemplele 50, 51, se execută, după mărturia informatorilor, numai instrumental şi numai în timpul mesei ceremoniale.

Masă ceremonială (*Goleş, iunie* 1955)

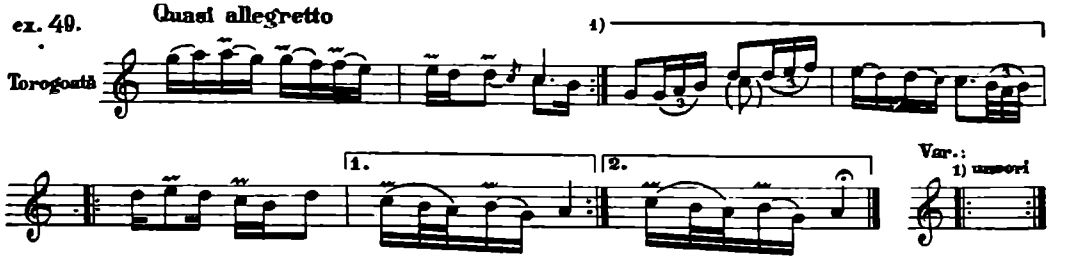
Foto: C. Popescu

https://biblioteca-digitala.ro

I. 17.140
Culeg. — O. Birlea, M. Rodan Kahane — 1955
not. — M. Rodan Kahane

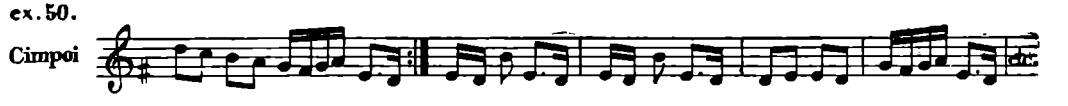
Goleş —Hunedoara
Dintr-o fişă de observaţie la nuntă.

ex. 49.



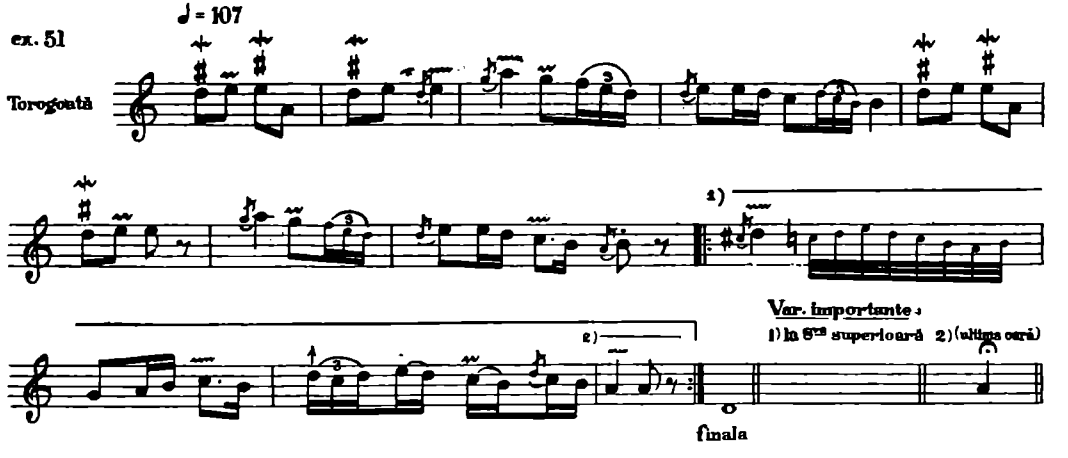
I. 3137 [16])
Cules şi not. I. Cocişiu — 1946

Muncelul Mare — Hunedoara
Dintr-o fişe de observaţie la nuntă.

ex. 50.

Mgt. 502 b
Culeg. — M. Rodan Kahane, O. Birlea — 1955
Tr. — M. Rodan Kahane

Hăjdău — Hunedoara
Inf. — Şăndroni Moisă — 19 ani

ex. 51



4) Melodie de tip instrumental, pe care o reprezentăm prin *i* 4, *avînd aspectul unei melodii de joc.* (Coincidenţa numerică cu v 4 nu are nici o semnificaţie din punct de vedere muzical.) (ex. 52, 53, 54)

Bazat pe acelaşi material sonor ca tipul 1 (uneori amplificat), se apropie de acesta şi prin baza motivică înrudită. Execuţia instrumentală îi conferă un contur foarte ornamentat. Are periodicitate metrică (deobicei măsura $\frac{2}{4}$ uneori amplificată prin lungirea ultimii valori) şi un aspect general mai rudimentar, prin revenirea obsedantă a aceloraş motive, revenire, care, dealtfel, se petrece în mod neregulat, dînd naştere unei melodii nestrofice, libere, de tip improvizatoric.

Tipul are o mare răspîndire teritorială şi se execută cu prilejul despletirii şi învelirii miresei, sau la ieşirea sa din casă în faţa cortegiului care o cere, pe drumul cortegiului mirelui spre mireasă

[16]) Am reţinut din notaţia culegătorului numai un fragment din melodie, restul fiind neclar.

https://biblioteca-digitala.ro

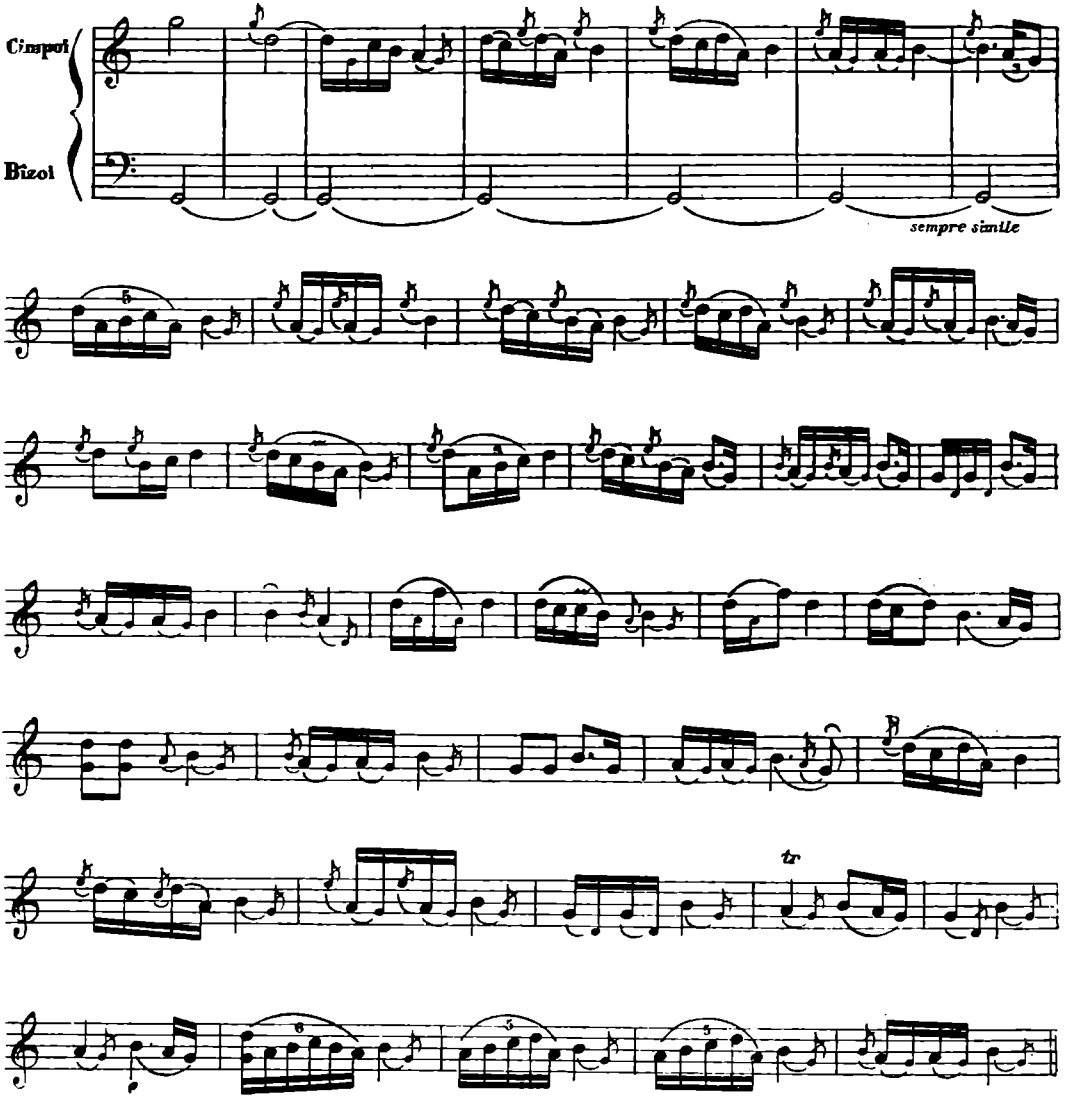
și apoi spre casa mirelui cu mireasa împreună, îndeplinind *în ultimele cazuri funcția de marș*[39] de unde și denumirea ad-hoc: « marșul cuscrilor ».

Pare a reprezenta tipul ceremonial de cea mai mare vechime, inițial poate unicul tip melodic care acoperea nevoile ritualului.

Executat îndeosebi din fluier și cimpoi, tipul își are geneza probabilă, după părerea cercetătoarei Rodica Weiss de la Institutul de Folclor, în melodica cimpoiului.

Fgr. 11.122 c
Culeg — Z. Suliteanu — 1950
Tr. — R. Weiss

Muncelul Mic — Ilia
Inf. — Cioregaru Ion — 36 ani

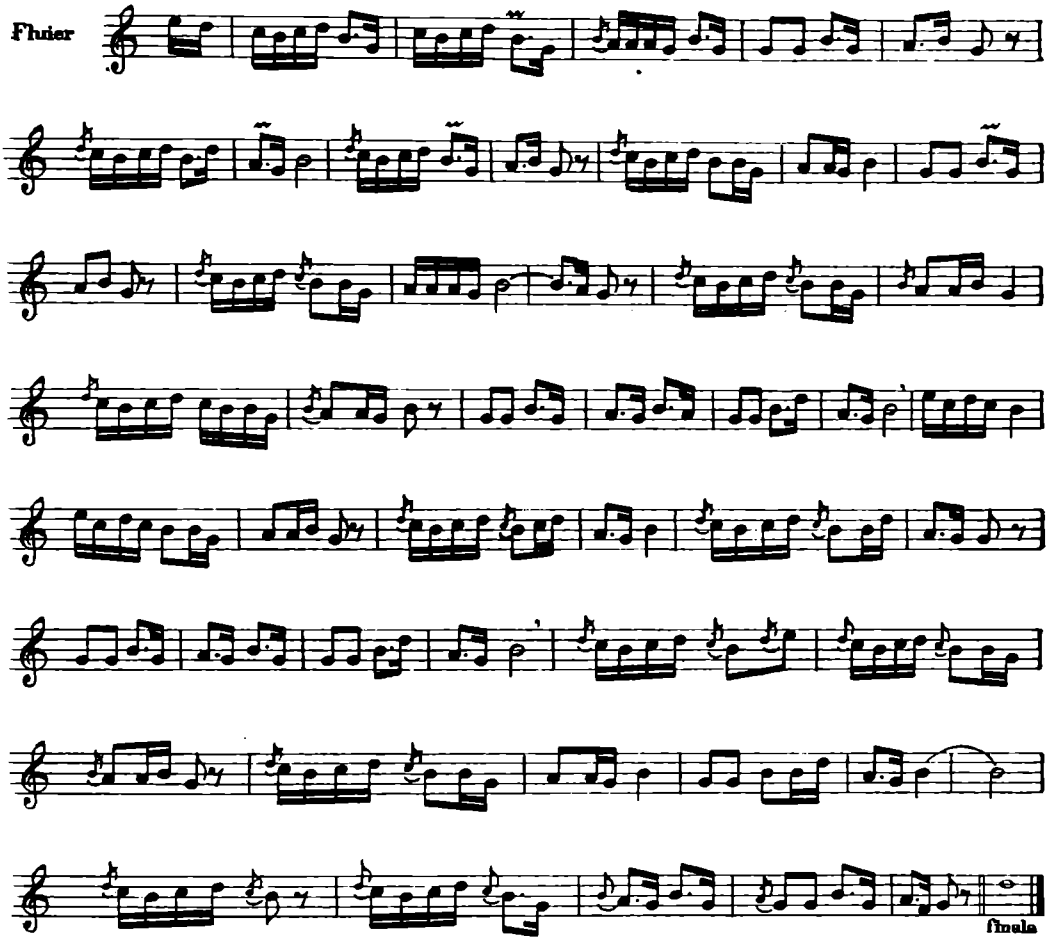
ex. 52. **Giusto** (♩=96 aprox.)

[39] Denumirea mai justă ar fi « a mersului ». In acest sens, vom întrebuința termenul « marș » într-o accepțiune mai largă decît cea inițiată în genere în domeniul formelor muzicale. Dealtfel, noțiunea « marș » în terminologia populară este destul de recentă, ca și melodiile veritabile de marș. Denumirea caracteristic populară este, de pildă, « de ducă » (*I.* 17140, ca mai sus), ceeace definește accepțiunea dată marșului de nuntă.

https://biblioteca-digitala.ro

Fgr. 14.135 b
Culeg. — Em. Comişel, A. Vicel — 1950
Tr. — R. Weiss

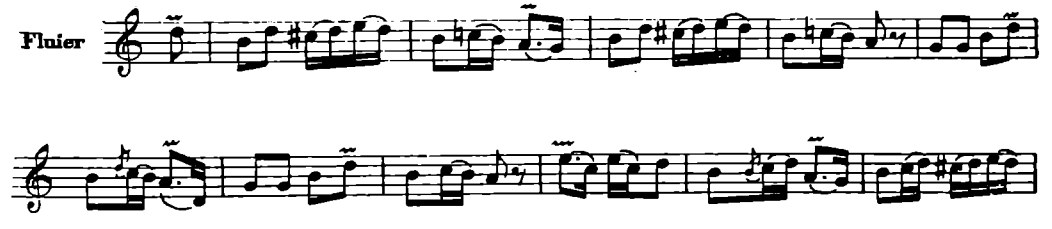
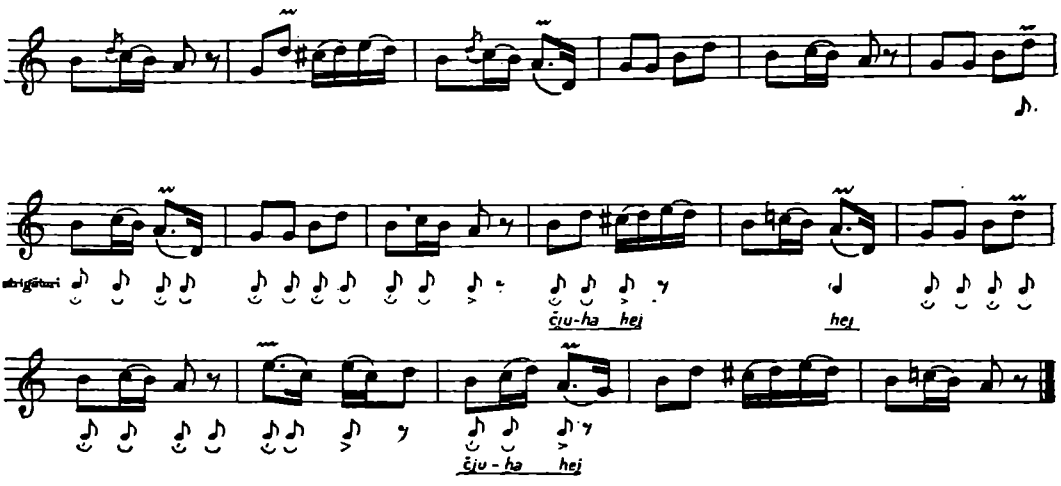
Cerişor — Hunedoara
Inf. Bodeştean Adam — 48 ani

ex. 53. **Poco rubato (♩ = 100)**



Mgt. 99 i
Culeg. — O. Birlea — 1952
Tr. — R. Weiss

Meria — Haţeg
Inf. — Scorobete Burel « Precup », 18 ani.

ex. 54. ♩ = 112

https://biblioteca-digitala.ro

5) Melodie de tip instrumental, pe care o reprezentăm prin *i* 5 (ex. 55, 56) *îndeplineşte funcţia de marş*, deşi nu este lipsită de asemănare cu melodiile de joc. Pare a se cînta numai cu prilejul nunţii.

Este formată din 2 fraze, dintre care, cea de a doua ne evocă prin conturul melodic, ca şi prin treptele importante pe care acesta le evidenţiază, tipul 1, deşi melodic sfîrşeşte pe treapta a 2-a a scării.

Periodicitatea metrică îl încadrează în măsura $\frac{2}{4}$.

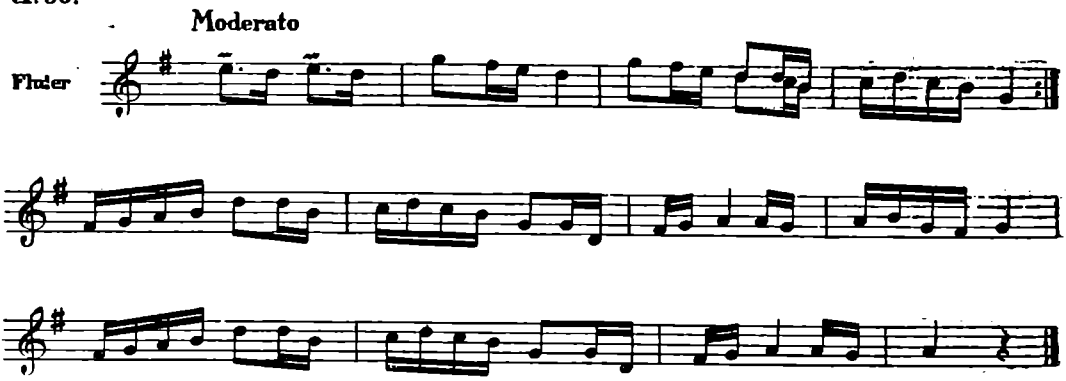
Asupra provenienţei acestei melodii este deocamdată dificil de făcut precizări.

Relativ răspîndită, prezintă variante, mai apropiate în ce priveşte fraza a 2-a şi mai depărtate în ce priveşte prima, fapt interesant de studiat.

Se cîntă cu prilejul drumurilor ceremoniale.

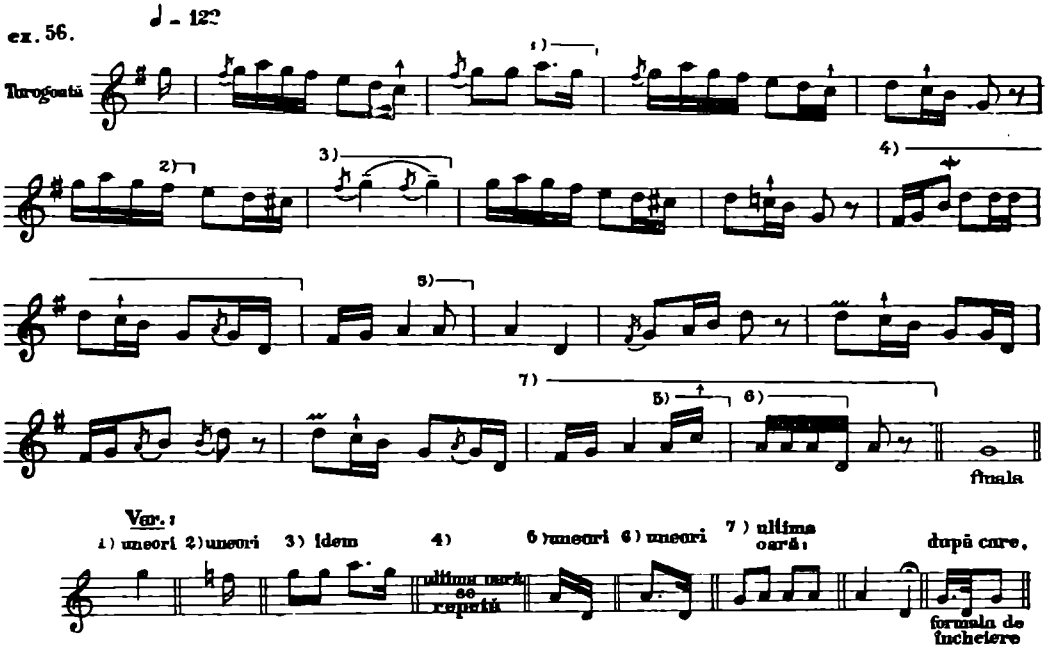
I.17.351
Culeş şi not. — R. Weiss — 1954

Feregi — Hunedoara
Inf. Romcea Gheorghe • a lu Trăian • 28 ani

ex. 55.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 502 f
Culeg. — M. Rodan Kahane O. Bîrlea — 1955
Tr. — M. Rodan Kahane

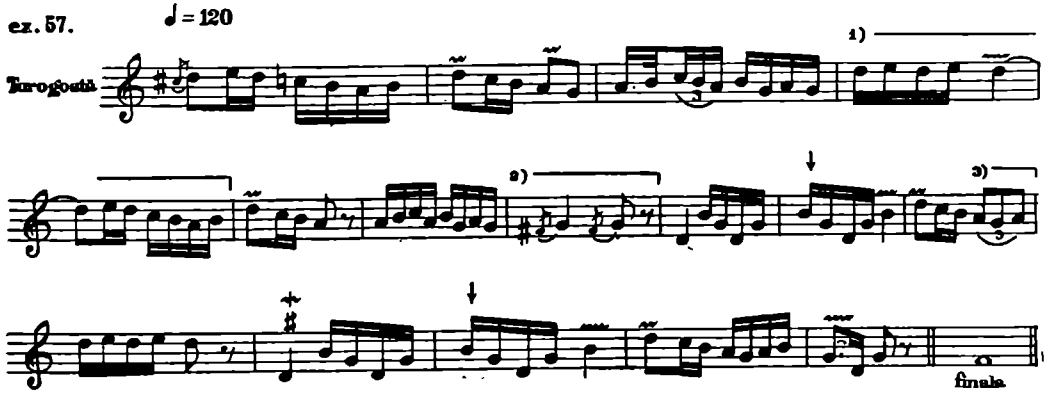
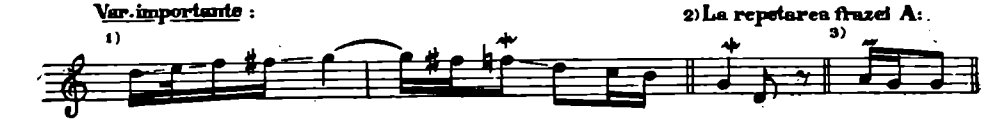
Hăjdău — Hunedoara
Inf. — Săndroni Moisă, 19 ani

ex. 56.

6) Grup de melodii de tip intrumental, care îndeplinesc funcţia de marş. (57, 58, 59). Au în parte înrudire motivică cu tipul I, sau cuprind fragmente din tipul 3, iar pe de altă parte, prezintă împrumuturi din melodica în special a Invîrtitei (melodie de joc cu frecvenţă în special în sudul Transilvaniei).

Circulă în zona sudică a regiunii şi se execută cu prilejul drumurilor ceremoniale

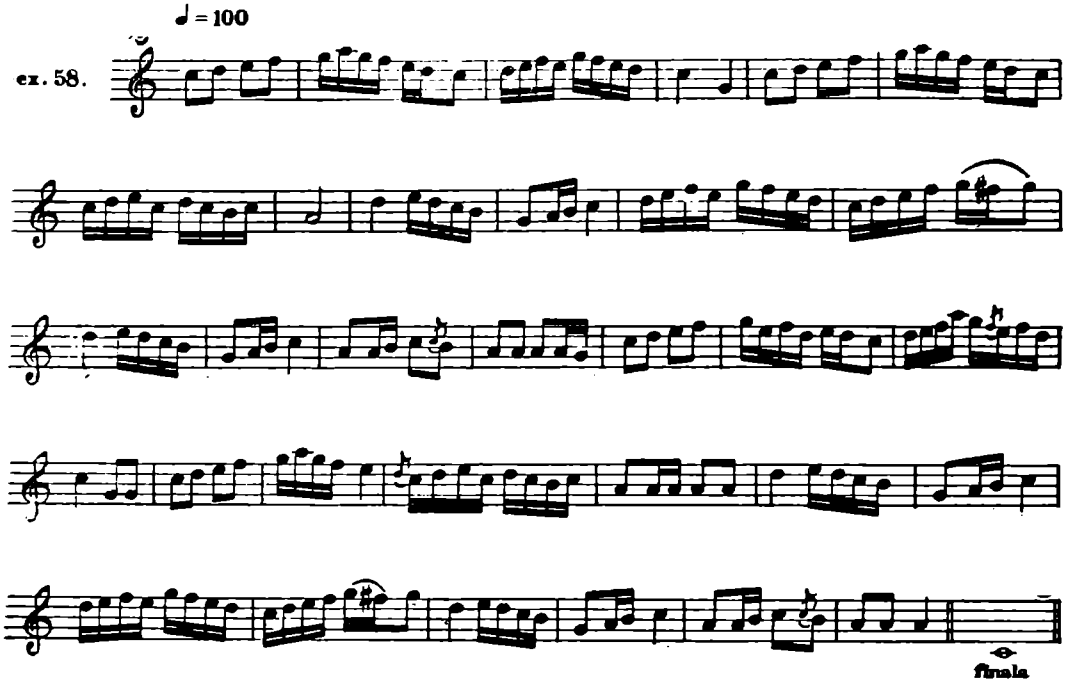
Mgt. 502 e
Culeg. — M. Rodan Kahane, O. Bîrlea — 1955
Tr. M. Rodan Kahane

Hăjdău — Hunedoara
Inf. — Şăndroni Moisă, 19 ani

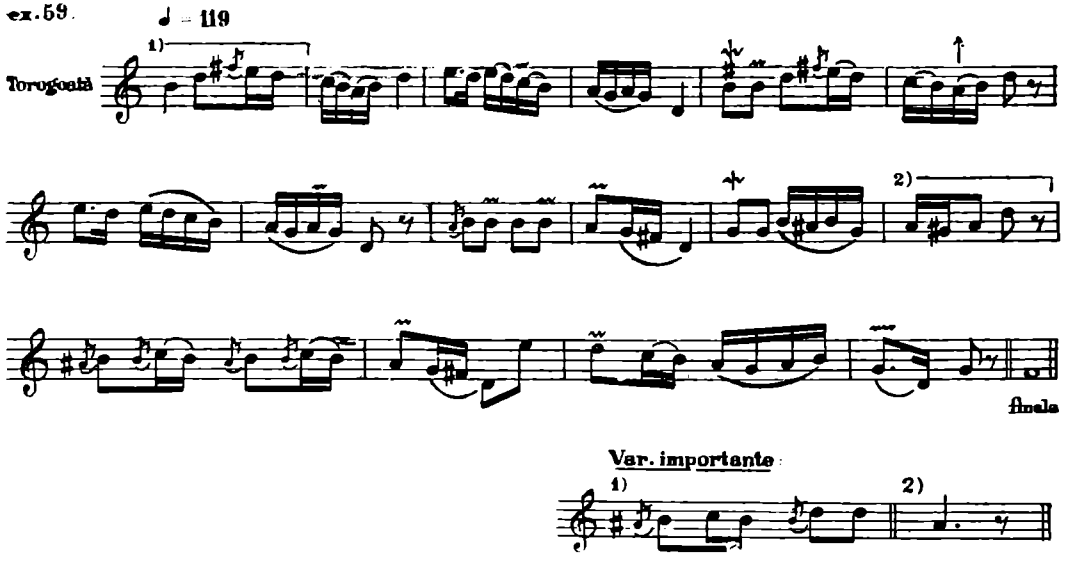
ex. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 494 e
Culeg. — G. Marcu — 1955
Tr. — G. Marcu, R. Weiss

Ghelar — Hunedoara
Inf. — Fanfara Sinducatului Minei Ghelar.

ex. 58.

Mgt. 502 a
Culeg. — M. Rodan Kahane, O. Birlea — 1955
Tr. — M. Rodan Kahane

Hăjdău — Hunedoara
Inf. — Șăndroni Moisă, 19 ani

ex. 59.

https://biblioteca-digitala.ro

Sosirea naşilor mirelui cu cortegiul, aducînd darurile (Hăjdău — Mladen, iunie 1955)

Foto : C. Popescu

In cel de al doilea grup, deosebim următoarele categorii de melodii:

1) Grup de melodii de joc, ale Brîului pădurenesc (ex. 60, 61) sau bănăţean (ex. 62), cunoscute în repertoriul neocazional (obişnuit).

In ce priveşte melodia Brîului pădurenesc, înclin puternic să o consider ca fiind la origine propriu zis ceremonială şi apoi trecută în repertoriul obişnuit. La aceasta mă îndeamnă existenţa unei variante cu o înfăţişare mai rudimentară (ex. 60), care aminteşte puternic de tipul i 4, de care, dealtfel, nici cealaltă variantă, mai desvoltată (ex. 61), nu este străină.

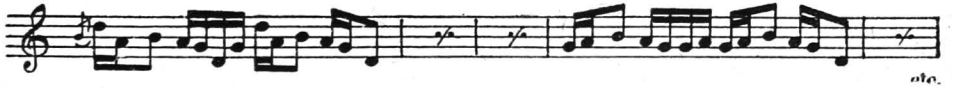
Pe cea dintîi am găsit-o atît în nordul cît şi în sudul regiunii, iar pe cea de a doua în sud.

Se execută cu prilejul învălirii miresei la altoaie (cînd jocul « Brîu » este caracteristic), sau cu prilejul jucării miresei pe bani.

I. 3137 (« la altoaie »)
Culeg. şi not.
I. Cocişiu — 1946

Muncelul Mare — Hunedoara. Dintr-o fişe de observaţie la nuntă.

ex. 60.

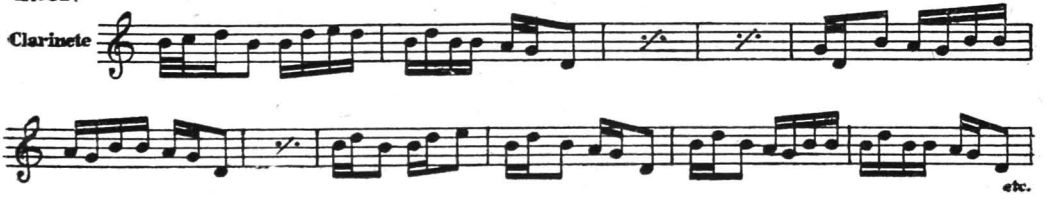


etc.

I. 3137 (la jucarea miresei pe bani).
Culeg şi not. —
I. Cocişiu — 1946

Muncelul Mare — Hunedoara. Dintr-o fişă de observaţie la nuntă.

ex. 61.

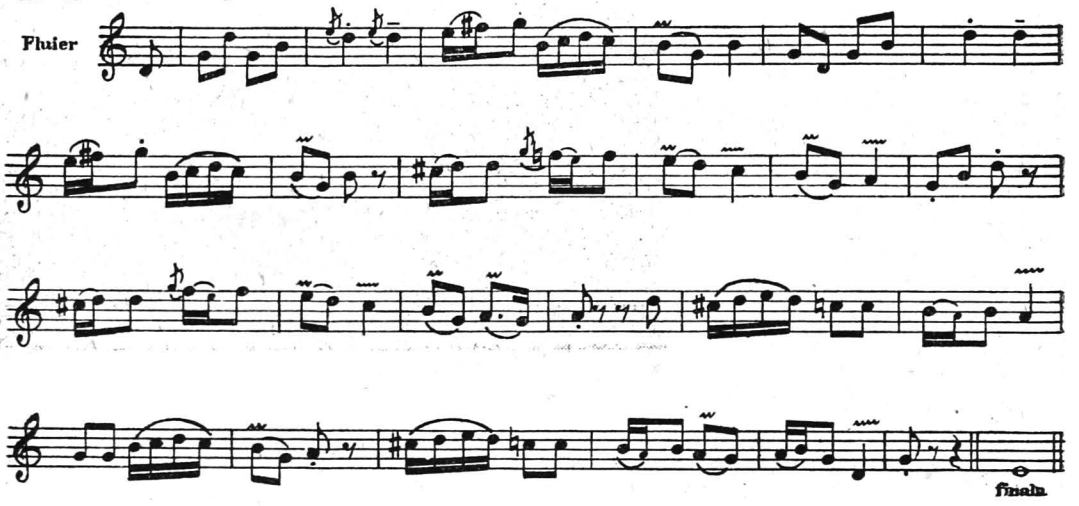
Clarinete

etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 494 1
Culeg. — R. Weiss, G.Marcu —1955
Tr. — R. Weiss

Ghelar — Hunedoara
Inf. — Drăghici Moisa « Iaia » — 50 ani

ex.62. ♩ = 184

Fluier

Joc la învălirea miresei

Obișnuit se joacă cu fața spre mireasă. În fotografie jucătorii apar invers, din cauza soarelui care nu permitea fotografierea. (Mladen, iunie 1955)

Foto: C. Popescu

2) Grup de melodii ale jocului «De doi» (ex. 63, 64). Fac parte din repertoriul neocazional de jocuri. Le găsim în întreaga regiune, sub forma unor tipuri melodice variate (de circulație mai redusă sau mai largă, de la caz la caz), de proveniență locală sau importate din alte regiuni. La nuntă capătă *caracter ceremonial numai cînd susțin jocul miresei pe bani.* Cum se poate observa, ex. 63 parcă ar vrea să evoce și el unitatea melodică a stilului ritual, prin motive care amintesc de ambele stadii ale tipului v 1.

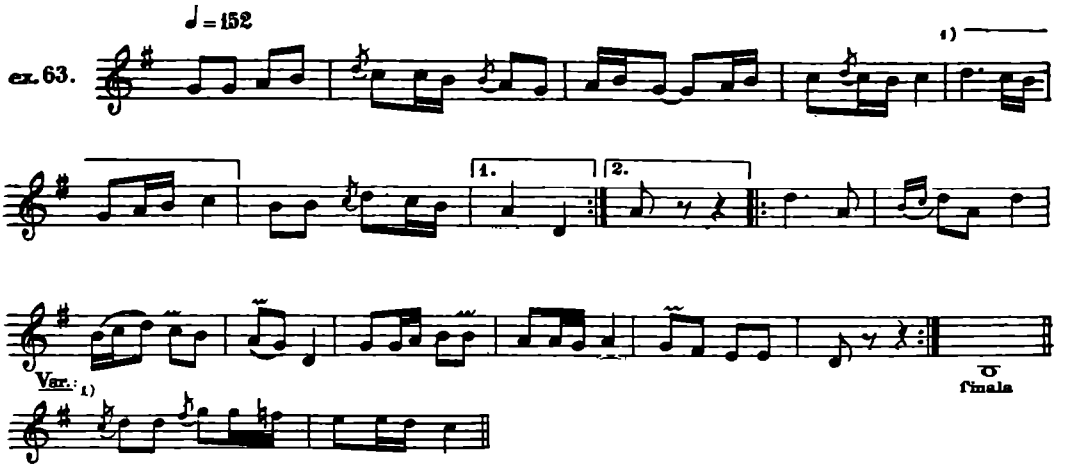
La o nuntă în anul 1955, culegătorul consemnează *melodia bănățeană cunoscută pe textul « Dragostea nu-i fie cum »*, care a susținut jocul miresei pe bani [40].

[40] *I.* 17140, ca mai sus.

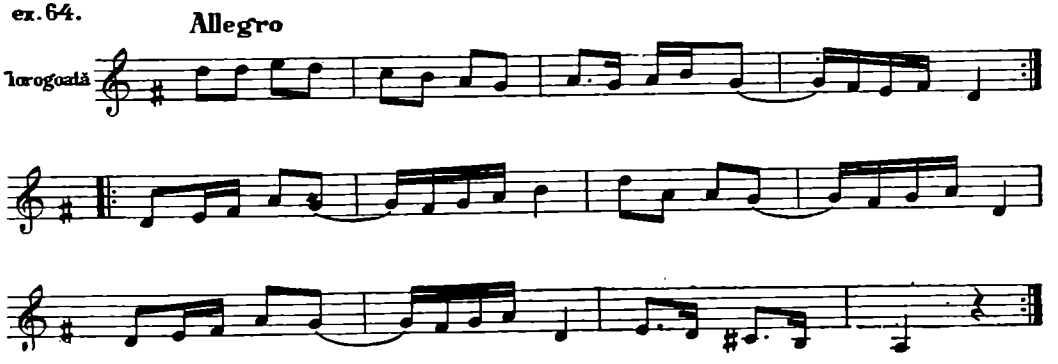
https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 494 d
Culeg. — G. Marcu — 1955
Tr. — G. Marcu, R. Weiss

Ghelar — Hunedoara
Inf. — Fanfara Sindicatului Minei Ghelar.

ex. 63.

I. 17.139
Culeg. — M. Rodan Kahane, R. Weiss
A. Giurchescu, O. Bîrlea — 1954
Not. — R. Weiss

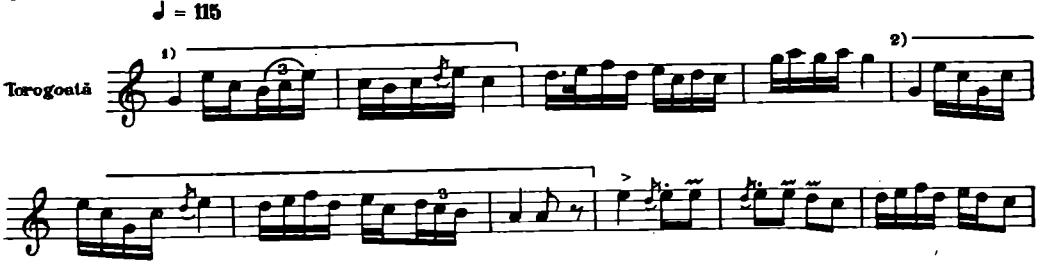
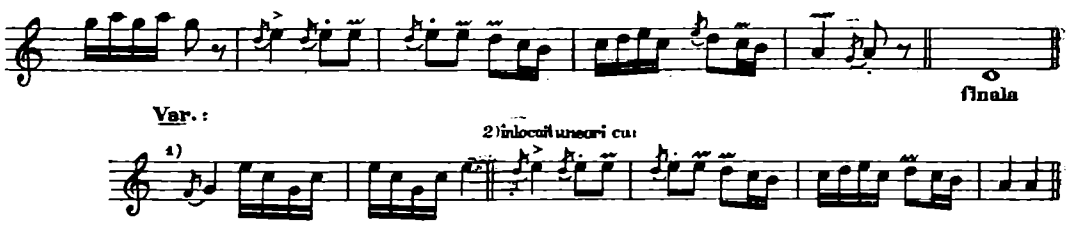
Cerişor — Hunedoara
Dintr-o fişă de observaţie la nuntă

ex. 64.

3) Grup de melodii ale jocului. «Invîrtita» (ex. 65, 66). *Indeplinesc funcţia de marş* (cum, de altfel, sună uneori şi denumirea populară).

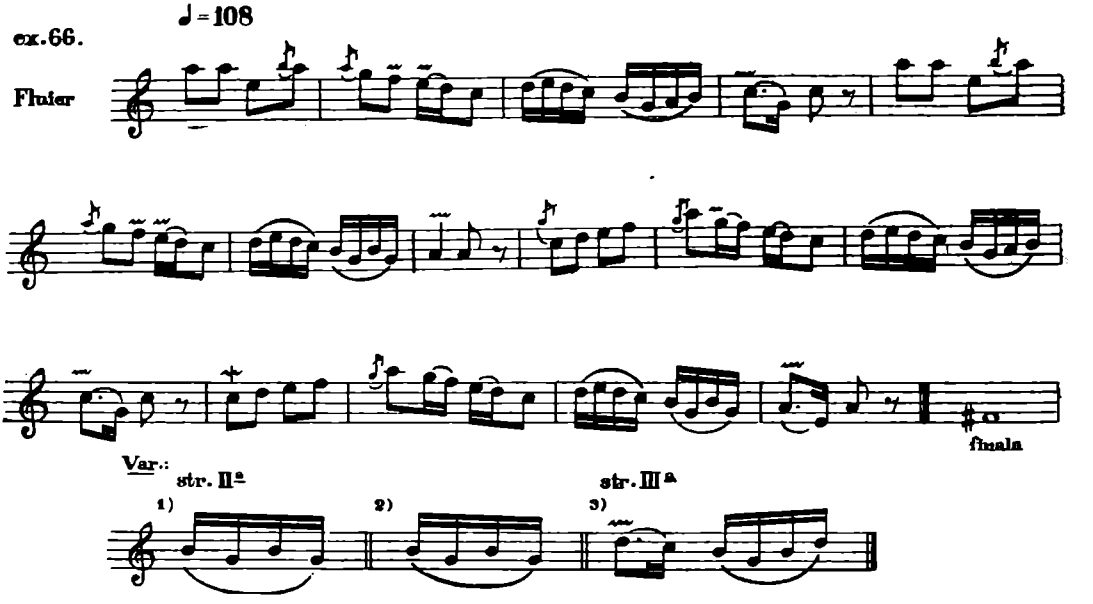
Melodiile nu au, în genere, origine locală, le găsim mai mult în zona sudică a regiunii şi *se execută cu prilejul drumurilor ceremoniale.*

Mgt. 502 k
Culeg. — M. Rodan Kahane, O. Bîrlea — 1955
Tr. — M. Rodan Kahane

Hăjdău — Hunedoara
Inf. — Şăndroni Moisă, 19 ani.

ex. 65

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 494 m
Culeg. — R. Weiss şi G. Marcu — 1955
Tr. — R. Weiss

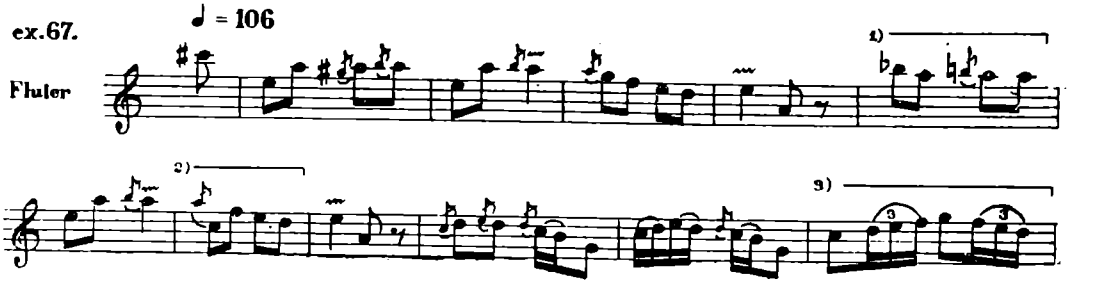
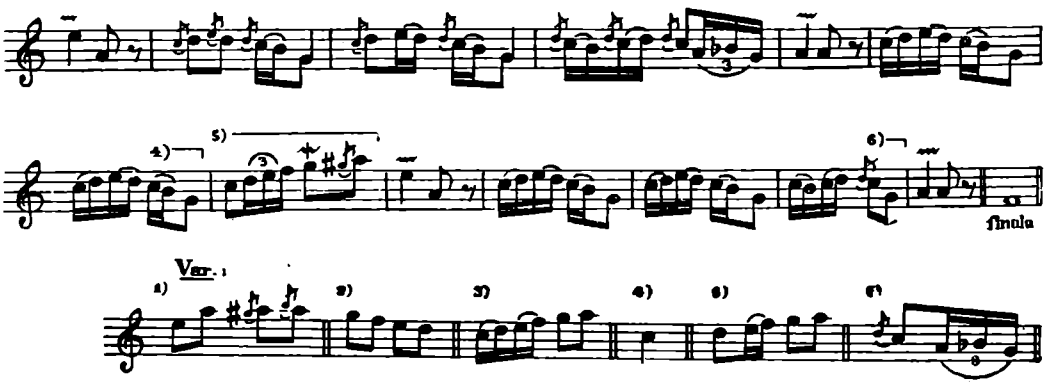
Ghelar — Hunedoara
Inf. — Drăghici Moisa « Iaia » 50 ani.

ex.66.

4) Grup reprezentat prin mixturi ale unor fragmente de cîntece (uneori cîntece întregi) de proveniență semicultă (ex. 67), în unele cazuri chiar de marşuri ostăşeşti (ex. 68), importate prin muzicanţii profesionişti şi modificate mai mult sau mai puţin prin variaţie. *Indeplinesc funcţia de marş.*

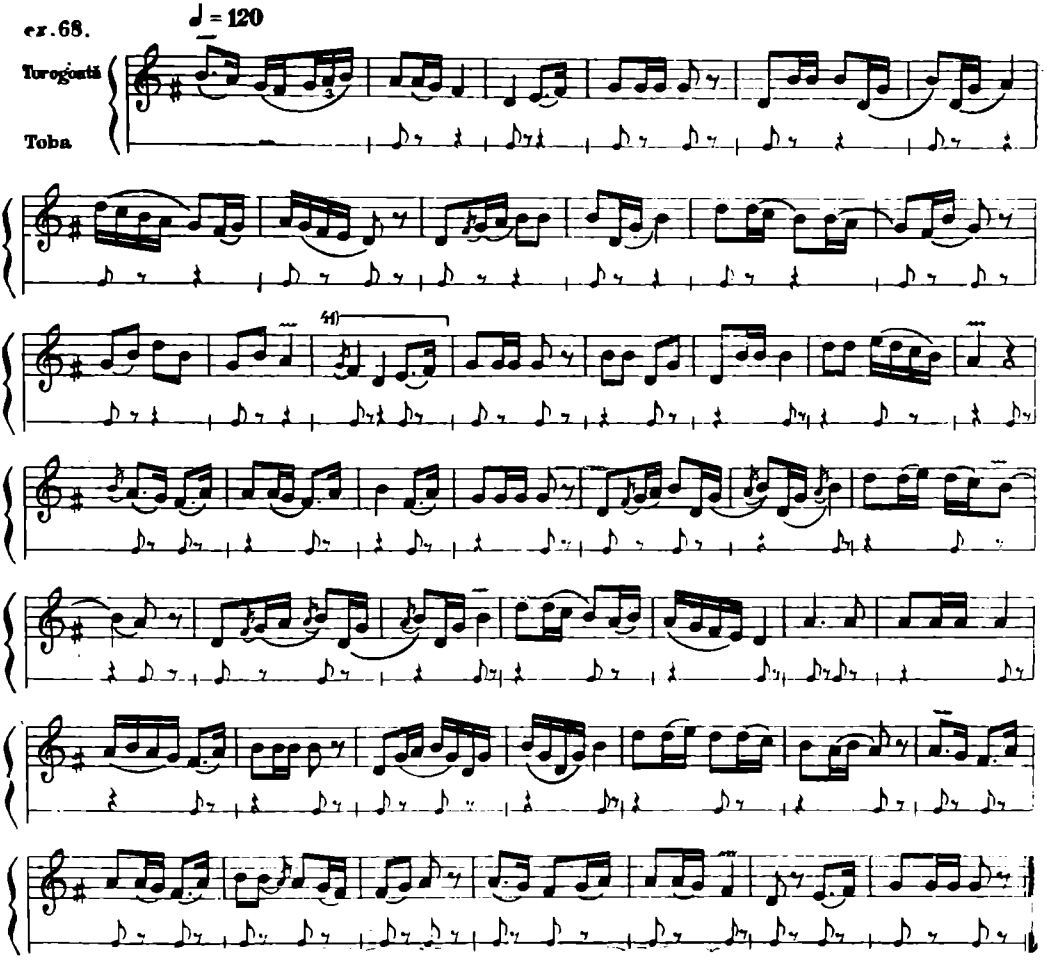
Circulă mai mult în sudul regiunii şi *se execută cu prilejul drumurilor ceremoniale*

Mgt. 101 g
Culeg. — O. Birlea
Tr. — R. Weiss

Meria — Haţeg
Inf. — Scorobete Aurel « Precup » 18 ani

ex.67.

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt' 100 u
Culeg. — O. Birlea — 1952
Tr. — R. Weiss

Lunca Cernii de Sus — Haţeg
Inf. — Coţolan Iosif, 17 ani—torogoată, Coţolan Pătru, 42 ani, tobă.

ex. 68.

[41] sic !

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriul instrumental, mai eterogen — poate devenit astfel în urma intervenţiei muzicanţilor profesionişti — nu prezintă încă destulă claritate pentru o adîncire analitică şi o caracterizare completă şi trebuie încă cercetat sistematic.

V.

In ceea ce priveşte *latura coregrafică*, între jocul ritual şi cel distractiv nu există, în general, decît o deosebire de prilej, funcţie şi ca atare grad de manifestare a sincretismului.

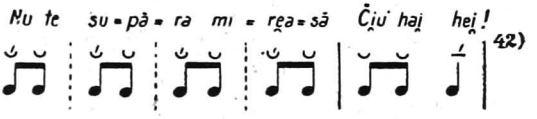
Cu adevărat rituale (dacă omitem pe cele jucate cu prilejul plecării cortegiilor de la casele — gazdă, sau cu prilejul trecerii lor dintr-un sat în altul — jocuri din repertoriul obişnuit —) sînt numai 2: *jocul de la învălitul miresii* (deobicei un *Brîu*, jucat la ultoane, în timp ce e învălită mireasa) şi jocul miresei pe bani — « Conciul nou » — (de obicei un *De doi* comun).

Dintre acestea, primul ne impune, totuşi, o distincţie specială, nu numai prin importanţa şi semnificaţia actului în care este angrenat, ci şi prin caracterul său sălbatec, primitiv şi dezordonat, ca şi prin faptul că este singurul joc pădurenesc eminamente bărbătesc (în majoritatea cazurilor).

In ce priveşte strigăturile, acestea se folosesc în timpul jocului, la ultoane, sau pe drum. Adaptate prin tematică prilejului, sau folosindu-se uneori versuri din cîntecele rituale, acestea corespund ca formă obişnuitei versificaţii populare romîneşti: versuri octo — sau hepta-silabice, pe care scandarea le împarte în picioare pirice şi grupate pe baza rimelor împerechiate în grupuri de 2,3 sau 4 versuri deosebite.

La strigăturile rostite pe drum, este specifică alternarea acestora cu refrenul « Ciu hai hei », căruia scandarea îi dă ritmica anapestului:

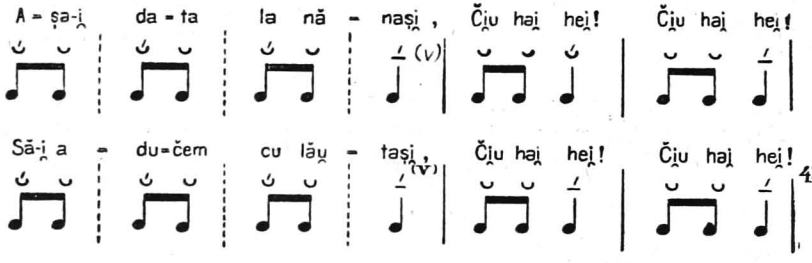
ex. 69.



[42]

Cînd ultimul picior al versului este catalectic, silaba finală poate căpăta valoare dublă, suplinindu-şi astfel perechea absentă:

ex. 70.



[43]

Nu intrăm într-o analiză mai adîncă din punct de vedere literar sau coregrafic, aceasta fiind o problemă de specialitate care ne depăşeşte.

Joc « De doi » în curtea mirelui Mladen, iunie 1955)

Foto: C. Popescu

[42] I. 15178, Cerbăl-Hunedoara, *Inf.* — Lăscuş Petre « Dălec » 49 ani, *Culeg.* — Em. Comişel, 1954.
[43] I. 17140, ca mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

VI

Din examinarea cîntecelor şi jocurilor ceremoniale de nuntă din Ţinutul Pădurenilor — regiunea Hunedoara, reies următoarele constatări:

— *Ambele se manifestă în cadrul unui fenomen sincretic, în care îşi găsesc sensul.*

— *Repertoriul ceremonial se prezintă astăzi* (încă nu ştim care va fi fost situaţia în trecutul mai îndepărtat) *diferenţiat de repertoriul neocazional mai mult pe plan muzical decît coregrafic, după cum şi cantitativ primul este mai bogat decît cel de al doilea.*

Oprindu-ne în continuare asupra repertoriului muzical, remarcăm:

— *Frumuseţea şi varietatea materialului.*

— *Bogăţia variantelor*, care demonstrează procesul viu de creaţie care se manifestă în Ţinutul Pădurenilor pînă şi în domeniul ceremonial.

— *Unitatea melodică a tipurilor ceremoniale.* Această unitate cuprinde *iniţial atît repertoriul vocal, cît şi cel instrumental.* Peste acesta s-au adăugat *cu timpul suprapuneri, în domeniul vocal de provenienţă religioasă şi mai abundente în domeniul instrumental, de provenienţă diversă regională, infiltrate prin intermediul muzicanţilor profesionişti.* Ca urmare:

— *Cele 2 domenii sînt astăzi diferenţiate, cel vocal prezentînd un aspect mai unitar*, iar cel *instrumental mai eterogen.* Cel care păstrează vestigiile unităţii primare pare a fi repertoriul caracteristic cimpoiului şi fluierului, chiar dacă ulterior între instrumentele vechi şi cele moderne au avut loc schimburi reciproce, parţiale şi sporadice.

— *Urmărirea specială a diverselor tipuri melodice scoate la iveală un aspect al evoluţiei specifice în timp a melodicei populare*, care se manifestă şi în cadrul ceremonial, semn al trăiniciei procesului de creaţie populară, cum s-a mai spus. In cursul acesteia, *o melodie se schimbă progresiv graţie variantelor sale pînă la transformarea sa cu timpul în alt tip melodic. Pe acest parcurs se pot naşte şi moduri noi, proces care cere un timp îndelungat. In această evoluţie se manifestă procesul de desvoltare a concepţiei muzicale populare* şi, în strînsă legătură cu aceasta, *o îmbogăţire a resurselor expresive ale masei şi a repertoriului său*, cu atît mai mult cu cît

— Folclorul prezintă *proprietatea de coexistenţă a diverselor sale stadii.* Această proprietate, ilustrată de existenţa diferitelor genuri şi stiluri ale folclorului, este confirmată şi de repertoriul ceremonial de nuntă din Ţinutul Pădurenilor, prin tipurile melodice descoperite.

— *Tipurile mai vechi au variante apropiate, foarte asemănătoare, şi deaceea un aspect mai unitar şi totodată* mai mult sau mai puţin *cristalizat. Procesul de creaţie al acestora pare să se fi încheiat.*

— *Tipurile mai noi*, care însumează bagajul muzical actual, *sînt supuse din plin procesului de creaţie, prezintă variante mai multe şi mai depărtate — uneori indivizi melodici distincţi*, — cu un profil propriu. Acestea, dacă nu sînt adîncite prin analiză, adeseori nu trădează apartenenţa la aceeaşi familie muzicală.

— *Zona nordică a teritoriului pădurenesc arată o mai fidelă păstrare a repertoriului ceremonial nupţial decît cea sudică. Repertoriul zonei nordice este mai redus, dar mai unitar, în timp ce acela al zonei sudice este mai divers, mai bogat, dar totodată mai eterogen.* (Zona sudică, ea însăşi, prezintă aspecte diverse, asupra cărora nu este, însă, cazul să insistăm aci).

— *Repertoriul tradiţional unitar din punct de vedere muzical este el însuşi inegal păstrat în cuprinsul teritoriului.* Aceasta se manifestă într-o relativă destrămare sau pierdere a unor texte ori melodii, sau în îmbogăţirea altora, situaţie care variază local, cu un caracter mai pronunţat între teritoriile mai mult diferenţiate în ce priveşte condiţiile generale de viaţă materială şi culturală.

Un aspect al aceleeaşi situaţii îl constituie

— *Trecerea unor melodii în repertoriul obişnuit, neocazional.* Este cazul tipului 2, pe care, în unele sate, îndeosebi din sudul regiunii, îl găsim numai în repertoriul de cîntece propriu-zise, cum de altfel îl găsim ca atare şi în alte regiuni din Transilvania sau în Banat.

Regăsim şi tipul 1, parţial însă, (probabil din cauza vechimii mai mari) în melodica unor cîntece propriu zise din sudul Transilvaniei şi din Banat.

Situaţia aceasta ne sugerează şi ipotezele existenţei într-un trecut foarte îndepărtat a unei melodici comune domeniului ocazional şi obişnuit, sau a trecerii melodiei din repertoriul obişnuit în cel ceremonial. In aceste cazuri, în ceremonial s-a petrecut o evoluţie mai lentă, prin cîntarea ocazională şi colectivă, iar în repertoriul obişnuit o evoluţie mai rapidă, prin cîntarea curentă, colectivă şi—mai ales—individuală, ca şi prin posibilitatea unei circulaţii sporite a melodiei. Aceasta nu împiedică totuşi reîntoarcerea tipului ceremonial la un moment dat în albia repertoriului obişnuit.

Şi în acest caz s-a manifestat proprietatea coexistenţei generaţiilor melodice.

https://biblioteca-digitala.ro

— *Melodica ceremonială a nunții pădurenești prezintă înrudiri strînse cu cea a altor regiuni din Transilvania sau Banat*, ceea ce trădează, odată mai mult, existența unui fond comun pe o întindere teritorială mai mare, în trecutul îndepărtat.

Neatingerea unor aspecte în cuprinsul acestor pagini se datorează în bună măsură unor cercetări încă insuficient de aprofundate pe teren.

Cele de mai sus reprezintă o încercare de sistematizare a cunoștințelor pe care le avem *pînă acum* asupra subiectului în vederea unui studiu mai aprofundat și totodată o modestă contribuție la cunoașterea folclorului viu și variat al țării.

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ РАЙОНА ПАДУРЕНЬ ОБЛАСТЬ ХУНЕДОАРА

Статья является фрагментом из более обширного труда, касающегося обряда в целом. Автор пытается систематизировать собранный до сих пор материал и ставит ряд задач в целях более глубокого изучения.

Первая часть дает нам общую картину обследованной территории с географической, исторической и экономико-социальной точек зрения.

Район Падурень вызывает интерес своим местоположением и древним происхождением его населения, множеством пережитков старины и современной интенсивностью местного фольклора.

Автор рассказывает о роде занятий местных жителей, об их связи с другими районами и о территориальной дифференциации, вызванной — на рубеже XIX и XX вв. — ростом индустриализации в нескольких южных центрах области.

Во второй части автор выявляет богатство и красоту падуренского фольклора и сложность связанных с ним проблем.

В третьей части выявляется общий характер свадебного обрядя с перечислением моментов, связанных с музыкой и танцами.

Четвертая часть касается обрядового музыкального репертуара.

Останавливаясь на песенном репертуаре, автор приводит литературное содержание песен в связи с отдельными моментами обряда, упоминает об их бытовании и степени сохранности, а также о сочетании их с напевами.

Переходя к музыкальному анализу, автор различает 4 типа мелодии; первые 3 — народного, а последний религиозного происхождения.

Первые три типа, перечисленные и разобранные в порядке их музыкального развития, сравниваются между собой и затем ставятся в связь с территориальным распространением, количеством и степенью близости вариантов, сочетанием с текстами. Результат приводит к мысли о некоторой хронологической иерархии и к гипотезе о филиации этих трех мелодических типов.

Отмечается сходство двух типов со свадебными песнями других областей Трансильвании или Баната, как и тот факт, что два типа вновь встречаются в мелодике современного песенного репертуара Трансильвании и Баната.

Переходя к инструментальному репертуару, автор говорит о категориях инструментов и исполнителей и делает различие между чисто обрядовыми мелодиями и мелодиями, заимствованными из современного репертуара.

В первую группу входят инструментальные варианты первых трех вокальных типов, так же как и родственные первому типу три категории чисто инструментальных мелодий, имеющие функцию марша и выявляющие различные степени давности.

Во вторую группу входят плясовые мелодии и обрядовые шествия разнообразного происхождения.

Проследив распространение инструментальных мелодий, отмечается более гетерогенный характер репертуара южной зоны района.

В пятой части автор перечисляет обрядовые пляски и дает характеристику скандируемых во время танца стихов, связанных со свадебным обрядом.

Шестая часть содержит выводы этой статьи.

Автор уточняет, что песенный и плясовой репертуар проявляется в синкретическом комплексе и отличается от обрядового скорее в музыкальном, чем хореографическом плане.

https://biblioteca-digitala.ro

Подчеркивается:

— Красота и богатство вариантов.

— Первоначальное мелодическое единство обрядовых типов и возникшая впоследствии дифференциация, а также различные наслоения, более многочисленные в области инструментальной музыки в силу влияния музыкантов-профессионалов.

— Возможность постепенного и медленного превращения одного мелодического типа, через его варианты, в другой мелодический тип и сосуществование различных мелодических поколений и фольклорных стадий.

— Сокращение творческого процесса в старинных типах, которые, кристаллизуясь, становятся более унитарными, и его бурный подъем в новых типах, представляющих большое количество и разнообразие вариантов.

— Более сокращенный, но более однородный репертуар северной зоны и более богатый, но более гетерогенный репертуар южной зоны.

В отношении взаимопроникновения обрядовой и бытовой мелодики, высказывается гипотеза, что в отдаленном прошлом существовала одна общая мелодика или возможность перехода какого-нибудь напева из бытового репертуара в обрядовый.

Наконец, предполагается, что в прошлом существовала одна общая основа на территории более обширной, чем область Падурень.

В заключение автор вновь подтверждает наличие перспективы более обстоятельного полевого исследования и более глубокого изучения затронутых вопросов.

WEDDING SONGS AND DANCES OF THE PADURENI DISTRICT

(Hunedoara region)

The present article is a fragment of a vaster survey on the complete wedding ceremonial written by Mariana Rodan Kahane. The author systematizes the material hitherto collected and sets out a number of problems in view of a more exhaustive study.

In the first section a general presentation of the investigated district is made, from a geographical, historical and sociological point of view.

The Padureni district is of interest due to its geographical position, the ancientness of its population, its numerous archaic vestiges and its present intense vital local folklore.

Mention is made of the occupation of the inhabitants, their intercourse with other regions as well as the territorial differentiation produced by the increase of industrial sectors in some centers in the South of the region, at the end of the XIXth and the beginning of the XXth centuries.

In the second section, the author points out the richness of the aesthetical beauty of the Padureni folklore and the complexity of its problems.

In the third section, the wedding ceremonial is characterized as a whole, insisting upon the moments containing musical and dance manifestations.

The fourth section refers to the musical repertoire of the ceremonial.

In analysing the vocal songs, the author presents their literary themes in connection with the various moments of the ceremonial, dealing with the circulation of the themes and their preservation and territorial extension and finally their agreement with the tunes.

Passing on to musical analysis, four melodical types are set out, the first three being of folk origin, and the last one of religious origin.

The first three, numbered and serried in the order of their musical development, are compared with each other and thereupon examined in relation to their territorial expansion, to the number and the degree of similarity of the variants, and to the agreement with the texts. The result suggests a certain chronological hierarchy and the hypothesis of a common ascent of the 3 melodical types.

The similarity with the wedding songs of other regions of Transylvania and Banat have been noticed for two types, likewise the melodical features of two of them can be found in the current present-day songs of Transylvania and Banat.

Concerning the instrumental repertoire, the author points out the categories of instruments and interpreters, discriminating between the melodies pre-eminently ceremonial and those deriving from the ordinary repertory.

https://biblioteca-digitala.ro

The instrumental variants of the first three vocal types belong to the first group, as well as 3 categories of genuine instrumental melodies, related to the first type, which also serve as (bridal) marches revealing different epochs they belong to.

The second group includes the dance-tunes and those played during the ceremonial trips, which are of varied origin.

In studying the circulation of the instrumental melodies, a more heterogeneous character of the repertory belonging to the southern area of the region is noticeable.

In the fifth section of the article, the author enumerates the ceremonial dances and characterizes the calls cried out during the wedding.

The sixth section contains the conclusions of the article. It states that the song and dance repertory manifests itself in a syncretic complex and differs from the current songs, from the musical rather that the choreographical standpoint.

Stress is laid upon:

— The aesthetical beauty and the richness of the variants.

— The initial melodical unity of the typical ceremonial songs and the differentiation undergone in the course of time, as well as the various superpositions, chiefly noticeable in instrumental music, owing to the influence of professional musicians.

— The possibility of gradual and slow transformation of a melodical type, through its variants into another melodical type, and the coexistence of different melodical generations and stages of folklore.

— The fact that the creative process is more restricted in the case of old types that become more unitary and crystallized, whilst the creative process is fully asserted in the case of new types that reveal more numerous and widely ranging variants.

— The limited but more uniform repertory of the northern area and the richer but more heterogeneous repertory of the southern area.

Regarding the reciprocal interpenetration of the ceremonial and the current melodies, a hypothesis has been put forward, suggesting that, in a distant past, the same melodies were either used for both circumstances, or that the tune has passed from the common repertory into the ceremonial.

Finally it is believed that in the past, there was a common fund of tunes spread over an area larger that the territory of the Padureni district.

In conclusion, the author reasserts the need of fresh investigations being carried out on a wider and more comprehensive scale.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL COREGRAFIC DIN SIBIEL

BALACI EMANUELA și BUCȘAN ANDREI

În continuarea cercetărilor de folclor în Ardealul de sud, colectivul sectorului coregrafic al Institutului nostru a efectuat în cursul lunii februarie 1955 o deplasare în satul Sibiel din raionul Sibiu.

Acest sat se încadrează din punct de vedere geografic și istoric în zona « mărgineană » în a cărei parte centrală se situează, cam la 20 km. vest de Sibiu, în apropierea comunei Săliște. Ocupația principală a celor cca. 1000 locuitori, toți romîni, a fost pînă nu de mult oieritul, ceea ce creia o largă circulație spre cîmpia Dunării, unde proprietarii de oi petreceau mai mult de jumătate de an. Se mai păstrează și astăzi legături cu orașele și satele dunărene, deși oieritul se practică pe o scară mult mai mică decît în trecut. Locul său l-a luat pomicultura, care a ajuns în ultimele decenii, ocupația de bază a sibielenilor. Aceștia se mai ocupau și cu industria forestieră. Insfîrșit cariera de piatră din hotarul satului, concentrează mai ales brațe de muncă din localitate.

Atît fizic cît și psihic, locuitorii aparțin în general tipului mărginean, distingîndu-se însă printr-o fire mai deschisă și mai pașnică.

După datele furnizate de învățătorii Ioan Dobrota și Maria Bîrsu, prima menţiune istorică despre Sibiel o avem în 1386, cînd este pomenit ca un sat organizat, condus de un cneaz și un sfat al bătrînilor și făcînd parte din teritoriul « comitatens » al celor 7 sate din jurul Săliștei. Documentul menționează că satul a fost donat în sec. XIV episcopului Goblinus. În urma unui act de trădare săvîrșit de acesta, satul i-a fost luat și dat în posesia orașului Sibiu, ceea ce a produs răscoala locuitorilor care au atacat comisia regească, omorînd pe primarul Sibiului. În urmă, satul a rămas încorporat în « fundus regius », ceea ce însemna că era supus direct autorității regale, fiind scutit de orice servituți față de orașul Sibiu, exceptînd unele prestații în natură.

E probabil să fi existat și aici acea organizare grănicerească necesară pentru prevenirea atacurilor turcești din secolele următoare. Despre aceasta stau mărturie ruinele cetății Salgov, situată pe muntele Vîrvu-Zidului, în hotarul satului, dar căreia locuitorii îi atribuie o origine dacică.

Istoria mai nouă a satului e presărată cu numeroase încercări din partea orășenilor sași de a încălca libertățile locale. Aceste încercări au culminat însă în sec. XVIII-lea cu persecuțiile religioase, cărora populația le-a opus o rezistență înverșunată neputînd fi înduplecată să treacă la catolicism. În fruntea răscoalei

https://biblioteca-digitala.ro

a stat preotul Moise Măcinic, care a murit în închisoare la Viena, unde se dusese să caute dreptate. Atunci a fost dărîmată de trupele imperiale și vechea mănăstire care, refăcută în parte, există și astăzi în hotarul satului în locul numit « la chilii ».

Sibielul s-a situat mai departe pe linia generală de desvoltare a satelor mărginene. Persecuțiilor din sec. al XVIII-lea le-a urmat o lungă perioadă de liniște, care a dus la o relativă bunăstare economică.

Paralel cu aceasta s-a realizat și un însemnat progres cultural. S-a creat astfel în cursul secolului al XIX-lea o categorie sătească, care s-a străduit să se ridice la nivelul celei săsești. Ea a dat un număr considerabil de intelectuali, dintre care unii au jucat roluri importante în viața economică, culturală și politică a Ardealului și chiar a vechiului Regat.

Aceștia au avut un rol progresist și în viața satului. Casa Națională (astăzi Căminul Cultural), înființată în anul 1925 și înzestrată cu o bogată bibliotecă, a căutat să grupeze forțele culturale din localitate într-o societate a tuturor intelectualilor din sat. În cadrul ei se țineau conferințe, producțiuni corale și teatrale, precum și diverse alte reuniuni. Societatea se ocupa cu diferitele probleme care interesau desvoltarea culturală a satului, precum și cu strîngerea de documente pentru lămurirea trecutului istoric. Ea a ajutat ca paralel cu desvoltarea economică a satului să se ridice și nivelul cultural al oamenilor într-o desvoltare armonioasă a formelor noi din tradiția de viață locală. Astăzi Sibielul se situează printre satele cele mai ridicate din regiune.

Desigur, însuși felul de viață al populației a fost prielnic primirii acestui impuls. Continua circulație pe drumurile pastorale și comerciale a favorizat adoptarea a numeroase elemente noi de civilizație pe care satul le-a integrat în stilul său propriu. Iată de ce progresul cultural nu a produs aici nimicirea formelor tradiționale, ci a mers pe linia specificului local. Afluxul tot mai mare al tineretului spre oraș va putea în scurtă vreme să aducă serioase modificări în complexul de viață al satului. Deocamdată, cele două forțe se echilibrează pînă la armonie: tendința spre evoluție se completează printr-un puternic cult al tradiției.

Aspectul satului însuși demonstrează adevărul celor afirmate de noi. Locuințele de tip orășenesc lipsesc cu desăvîrșire; dar toate casele vechi sînt electrificate. Se poate observa însă coexistența a două tipuri de clădiri. Cele mai vechi sînt construite în lemn și spoite deobicei în albastru; față de acestea cele aparținînd unui tip relativ recent mai spațioase, construite în piatră și cu porți mari de zid, nu constituie, am putea spune, decît variante evoluate.

Un proces similar a influențat, credem, transformarea portului. Costumelor mai încărcate și cu culori mai vii dintr-un trecut nu prea îndepărtat li s-au substituit acelea cu linii mai sobre care nu exclud însă varietatea cusăturilor. Se tinde însă tot mai mult la păstrarea acestui costum pentru ocaziile solemne.

Aceiași cultivare conștientă a tradiției poate explica și caracterul ceremonial pe care-l capătă unele vechi obiceiuri locale legate de anumite zile sau perioade calendaristice, cum ar fi de pildă procesiunea religioasă a tineretului de Ispas, sau ceata de juni (a cărei descriere o vom da mai tîrziu).

Cunoașterea elementelor pe care le-am amintit, a constituit o bună introducere la caracterizarea vieții folclorice a satului în general și totodată cadrul necesar pentru studiul obiectului principal al culegerii: cunoașterea jocului local. Am putut astfel intui mentalitatea comunității, ceea ce ne-a ajutat la desprinderea unei imagini vii a creației populare în diverse domenii.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne mărginim să atragem atenția specialiștilor asupra materialului folcloric, literar și muzical, a cărui bogăție, cercetătorii noștri n-au putut decît s-o întrevadă și care ar merita, credem, o revenire.

Astfel ni s-a semnalat existența în repertoriu a cîtorva legende și balade pe care nu le-am putut culege personal și a unui mare număr de cîntece propriu zise și de cîntece rituale sau ocazionale. Primele sînt, desigur, în majoritate de circulație generală în Ardealul de sus; unele din ele par însă legate de zona mărgineană. Ultimele sînt cele mai interesante atît din punct de vedere al momentelor pe care le reprezintă, cît și în privința textului lor, presărat cu numeroase particularități lingvistice vechi. Dintre ele citățm cîntecele care pot fi auzite cu ocazia secerișului, la Ispas, la Rusalii; deasemeni cîntecul miresii, al « verilor », « Ziorile » și altele ocazionale. Majoritatea ne-au fost comunicate de femeile Veta Apolzan (42 ani), Marina Apolzan (43 ani) și Anica Puf (42 ani), dela care am cules și un număr însemnat de melodii vocale.

Acestea, împreună cu cele instrumentale culese dela lăutarul Aurel Stoica (28 ani) și fluerașul Ion Ciortea (32 ani), aparțin în genere stilului muzical al Ardealului de sud, fără a arăta trăsături bine individualizate, exceptînd melodiile de joc de care vom pomeni cîteva cuvinte mai tîrziu.

Se remarcă însă în general o relativ mai mică pătrundere a cîntecelor de proveniență orășenească în folclorul satului, față de ceea ce am putut constata în alte părți. Aceasta, ca și fenomenul păstrării cîtorva obiceiuri caracteristice, demonstrează o oarecare vitalitate a elementelor tradiționale.

★

Studiind viața satului și diferitele aspecte ale creației sale folclorice, am înclinat dela început să credem că și materialul coregrafic poate să fie destul de bine conservat. Această părere am reușit să ne-o confirmăm prin observarea directă sau, cînd aceasta nu s-a putut face, prin informații luate atît dela bătrîni, cît și dela tineret, asupra diferitelor ocazii de joc și a repertoriului însuși.

Ocazia de joc cea mai importantă rămîne desigur hora duminicală, care are loc în tot cursul anului, exceptînd duminicile din post.

Jocul se desfășoară în sala Căminului Cultural, denumită « pavilon »; pe vremuri însă el se ținea într-un loc acoperit din curtea cîrciumei, numit « sub șop ».

Cam de pe la orele 2 după amiază începe să se strîngă lumea. Primii vin lăutarii, astăzi deobicei un viorist și un țambalagiu, care se instalează în fund pe scena Căminului. La ocazii speciale se aduce un taraf mai mare dela Sibiu. Se mai obișnuia înainte ca jocul să fie însoțit de clarinet și « hurdună ».

Pe rînd sosesc fetele și băieții, individual sau în grupuri, fără a se împărți pe sexe, așa cum se întîmpla pînă nu de mult. În afară de tineretul care joacă, asistența, din care fac parte bătrînii, oameni însurați și copii, este numeroasă. Pe vremuri luau parte la joc băeții numai după terminarea serviciului militar. Astăzi însă se prind în joc și alții mai tineri. Fetele încep să vină la horă de pe la 15—16 ani, însoțite fiind de mamele lor.

Repertoriul folosit la hora duminicală nu este prea variat. Rareori cînd băieții se adună mai devreme, se mai joacă cîte o *sîrbă* sau un joc bătrînesc: *Brîul*, *Războiul* etc. Dar deobicei se începe cu *Hațegana*. Se formează un mare șir de perechi care pornește în plimbare spre dreapta; din cînd în cînd o pereche sau mai multe se izolează de rest și execută învîrtiri rapide și treceri pe sub mînă, după care reintră în cerc.

https://biblioteca-digitala.ro

Haţeganei îi urmează *Hora*: jucătorii, prinşi de mînă într-un cerc mare, se mişcă în ritm maiestuos, cu paşi mari, spre dreapta; din cerc se desprind perechi care se învîrtesc în centru, astfel că pînă la urmă lanţul se rupe complet.

Urmează *Invîrtita* jocul cel mai iubit aici, ca şi în întreaga regiune. Se joacă în perechi, în grup de 3 (un băiat şi 2 fete), sau de 4 (2 băieţi cu 2 fete); paşii sînt mărunţi, în ritm sincopat, iar plimbările lente alternează cu învîrtiri vijelioase şi treceri pe sub mînă de o largă desfăşurare.

Jiana este al 4-lea joc din repertoriul curent. Se joacă în grupuri de 4—6 jucători, care se învîrtesc lent sau mai rapid, cu tropotiri violente.

Aceste patru jocuri nu au o frecvenţă egală. Invîrtita se reia de cele mai multe ori; *Jiana* este deasemeni destul de gustată. De aici se poate vedea că nu există un ciclu strict ca în alte sate ardelene, mai ales că se intercalează destul de des şi dansuri moderne: *Vals*, *Tangou*, *Foxtrott*, etc, care în ultimul timp au ajuns la modă din cauza contactului tot mai strîns al tineretului cu viaţa oraşului. Totuşi cumpăna se înclină încă, spre jocurile din repertoriul local.

Se poate vedea că acesta este astăzi destul de redus în cadrul horei duminicale, în contrast cu ceea ce ne spun bătrînii că se întîmpla în trecut, cînd apăreau cu o egală frecvenţă: *Brîul*, *Slănicul*, *Tigăneasca*, *Cărăşelul*, *Alunelul* şi alte jocuri bătrîneşti. De aceea acest prim contact nu este îndestulător pentru a procura o viziune de ansamblu asupra materialului coregrafic pe care-l posedă satul. Cu toate acestea el ne-a putut furniza o idee aproximativă despre varietatea de expresie a mişcărilor şi vioiciunea împletită cu eleganţă a stilului de joc local.

Pentru o cunoaştere mai aprofundată a fenomenului, a trebuit să ne ocupăm de studiul celorlalte importante ocazii de joc. Dintre acestea, cea mai pregnantă manifestare ni s-a părut « Ceata de juni », obicei în strînsă legătură cu jocul. Cu acest prilej tineretul reînnoadă firul tradiţiei, învăţînd şi difuzînd jocurile bătrîneşti. Deşi de desfăşurarea acestuia nu este legat un repertoriu special, ne vom opri puţin asupra lui, deoarece el joacă un mare rol în viaţa satului şi deci în cultivarea creaţiei folclorice.

Obiceiul este caracteristic în această formă Ardealului de sud şi este legat de ciclul sărbătorilor de iarnă. Încă dela Sf. Nicolae, un grup de tineri neînsuraţi, cu armata făcută şi care prezintă garanţii de moralitate, se întrunesc şi procedează, prin vot secret, la alegerea conducătorilor cetei. Aceştia sînt:

1. — *Primarul*, care trebuie să fie unul mai în vîrstă şi cu oarecare autoritate. El este conducător absolut asupra tuturor; se ghidează însă după prescripţiile unui « paragraf », regulament tradiţional, care se discută din an în an, unele puncte schimbîndu-se cîteodată.

2. — *Crîşmarul* are grijă de proviziile cetei; el trebuie să fie nebăutor.

3. — *Casierul* ia în primire banii. Fiecare june depune la el o cauţiune în bani, care serveşte la arvunirea lăutarilor şi a gazdei. Tot el strînge banii de la colindat.

Odată constituiţi, îşi aleg o « gazdă » în sat, adică o casă unde obişnuiesc să se întrunească şi unde li se găteşte zilnic.

Junii se mai întrunesc uneori pînă la Crăciun, pentru a pune la cale treburile cetei şi pentru a învăţa jocurile, dar prima lor apariţie organizată are loc în ziua I-a de Crăciun, cînd, îmbrăcaţi în costumul local (cu căciulă neagră), încep să colinde pe la casele oamenilor.

Ceata se strînge numai în zilele de sărbătoare din răstimpul 25 decembrie — 7 ianuarie. Programul zilnic este următorul:

https://biblioteca-digitala.ro

Adunarea se face în fiecare dimineață la ora 7 la gazdă. De aici toți pleacă să se spele la rîu în capul satului, unde apoi încing cîteva jocuri, Urmează colindatul, după care se întorc la gazdă și se pregătesc de biserică. După slujbă revin la gazdă, iau masa și fac cîteva probe de joc. Apoi se duc la « pavilion » unde iau parte la hora satului. Seara ceata se împrăștie.

În afară de acest program fix, există și alte episoade ocazionale. Astfel, în ziua 4-a de Crăciun, junii pleacă la Sălișteunde se fotografiază în grup și iau parte la « întîlnirea jocurilor » adică la o horă comună a tuturor cetelor din 5 sate apropiate.

În noaptea de Anul Nou se face « îngroparea anului »: se umple un sac cu paie care este purtat prin tot satul, cîntîndu-se o slujbă de îngropăciune comică, se trag focuri de armă, zicînd că « o pușcat anu vechiu », după care se petrece pînă la ziuă, cînd se pleacă la colindat pe la cei care poartă numele de Vasile.

În seara zilei de 1 ianuarie are loc « chematul fetelor la varză ». Fetele alese de juni vin la gazdă și pregătesc mîncarea după care urmează petrecere cu joc.

În ziua de Sf. Ion se desfășoară programul obișnuit pînă seara. La o oră anumită tineretul își pierde drepturile, « primarul » nu mai are nici un rol și se scot penele dela căciuli. Seara aceasta este a bătrînilor care iau conducerea jocurilor, jucîndu-și repertoriul de demult. Este poate ocazia cea mai importantă de joc din tot anul, deoarece acum se pot vedea alături de jocurile tinerilor și cele bătrînești în toată desfășurarea lor.

Ceata se sparge a doua zi după o nouă petrecere.

Mai demult se obișnuia să se pună butoiul golit pe o căruță, primarul peste butoi, și să-l plimbe astfel prin tot satul.

În tot decursul acestei manifestări disciplina e foarte strict menținută de primar cu ajutorul « paragrafului » care prevede pentru infracțiuni mai grave excluderea din ceată. Pentru delicte mai ușoare se aplică deobicei amenda, ca, de pildă, pentru întîrzierea la adunare sau la slujbă, apariția în public fără căciulă sau fără peană, atingerea viorii lăutarului, jocul cu o nevastă, sărutarea unei fete sau ridicarea ei în brațe (amenda dublă), etc. Lăutarul însoțește tot timpul pe juni, fiind supus la amendă pentru întîrziere.

Acest interesant obicei pare vechi, însă cu unele elemente adăugate mai recent. Am socotit necesar să redăm aici un rezumat al principalelor faze, deoarece din descrierea lor reiese, credem, vitalitatea jocului sibielean și strînsa lui legătură cu viața satului. Este un bun prilej pentru tineret de a învăța și duce mai departe jocurile tradiționale.

Desigur și alte sărbători de peste an dau ocazie jocului să se desfășoare cu mai multă amploare ca la hora duminicală. Dar există și alte momente, nelegate de perioade calendaristice, în care jocul apare ca o completare necesară și plină de vigoare.

Una din aceste ocazii este *nunta*. Deoarece o descriere completă a acesteia nu intră în cadrul studiului actual și cum, dealtfel, nu întîlnim aici elemente prea diferite de ceea ce putem observa în alte părți ale țării, ne vom mărgini să amintim fazele în care jocul are un rol predominant. Trebuie să spunem din capul locului că nunta văzută în timpul acestei culegeri nu a fost pe deplin edificatoare, o mare parte dintre nuntași nefiind localnici, din care cauză desfășurarea multor momente a părut lipsită de spontaneitate. Observația a fost completată și aici cu informații luate dela persoane de diferite vîrste. Am putut astfel stabili următoarele faze în care jocul însoțește desfășurarea nunții.

https://biblioteca-digitala.ro

După ce mirii au fost aduși cu alai la biserică, tineretul rămîne afară și joacă în fața acesteia. După slujbă, cortegiul pornește din nou spre sala Căminului Cultural (căci aici se țin aproape toate nunțile) condus de « ficiorul nunului », un tînăr rudă de aproape sau prieten al mirelui. În sală, se face jocul cu tot satul. Se începe cu *Hora miresii*, asemănătoare cu Hora obișnuită, după care se trece la repertoriul curent. Spre seară, la un semnal al nunului, sala se golește și rămîn numai nuntașii care se așează la masa mare. Jocul reîncepe apoi cu mai multă energie și continuă toată noaptea. Încet-încet se prind și oamenii mai vîrstnici, arătînd măestria jocului bătrînesc. Dimineața, în fața Căminului se aține un foc și în timp ce mireasa mestecă mămăliga pentru a arăta că e destoinică de a fi nevastă, nuntașii joacă *Hora* în jurul căldării. Jocul se sparge apoi pentru a continua în după amiaza aceleiași zile, uneori și a doua și a treia zi, acasă la mire, într-un cerc mai restrîns.

Alături de nuntă, numeroasele petreceri familiare care au loc la botezuri, onomastici etc, sînt un bun prilej de a urmări folclorul local, care în aceste împrejurări se manifestă mai liber de formulele convenționale. Atunci se desleagă limbile și gîndurile; bătrînii își amintesc cîntecele vechi; pe lîngă jocurile des întîlnite, apar și *Mocăncuța*, *Zuralia*, *Sultănica* sau altele mai adecvate momentului, prin caracterul lor vesel: *Perinița*, *Mușamaua* uneori chiar *Ariciul*, ale cărui figuri obscene sînt însoțite de strigături picante; însfîrșit comicării mai nevinovate ca jocurile de societate: *Calul*, *Dezertorul* și altele.

Desigur, că aceste manifestări își pierd încetul cu încetul din vitalitate și astfel unele elemente cad cu timpul în desuetudine. Dacă totuși jocurile bătrînești sînt încă vii, aceasta se datorește exclusiv unui grup de oameni vîrstnici care stăruie în cultivarea lor. Aceștia au format o echipă ai cărei componenți sînt: Dumitru Nistor (58 ani), Ion P. Apolzan (56 ani), Nicolae Porumbăcean (54 ani), Ion I. Apolzan (53 ani) și Ion Oțetea (52 ani), care a participat la concursurile căminelor culturale din 1954, obținînd premiul II pe regiune. Acțiunea a fost continuată și în cadrul școlii, unde s-a format o echipă de copii, care sub supravegherea lui Dumitru Nistor exersează jocurile locale, reprezentîndu-le la diferitele serbări. Este un semn bun pentru continuarea firului tradițional ca și pentru viitoarea mișcare culturală. Pentru aceste inițiative merită toată lauda atît membrii echipei de vîrstnici, cît și intelectualii din sat care le-au spriinit, în special învățătorii Manoilă, directorul școlii și Munteanu, Directorul Căminului Cultural.

★

Toate observațiile directe făcute asupra diverselor ocazii de joc ca și informațiile de completare a acestora au privit mai mult cadrul fenomenului coregrafic. Pentru studiul tehnic al jocurilor în totalitatea lor au mai fost necesare cîteva ședințe speciale de lucru cu unii din cei mai buni informatori, selecționați în special din rîndurile vîrstnicilor. Grație acestora am putut căpăta o privire de ansamblu asupra întregului repertoriu împreună cu o analiză strînsă a detaliilor tehnice.

Rezultatele obținute în această privință se pot rezuma la cîteva puncte principale.

1. — Din punct de vedere al formei generale de desfășurare a jocurilor, utilizînd clasificarea pe formații uzitată în Institutul de Folclor, constatăm o mare varietate în repertoriu, care întrunește toate genurile cunoscute.

https://biblioteca-digitala.ro

Preferința generală se îndreaptă azi către jocurile de perechi, ca în multe alte părți. Acest lucru se poate constata nu numai din marea frecvență a *Invîrtitei* și *Hațeganei*, dar și din faptul că unele jocuri de cerc se desfac pînă la urmă în perechi, fenomen mai recent. Tot în perechi se joacă sau se obișnuiau mai demult în sat: *Mușamaua* (identică cu *Baraboiul* sau *Mînioasa* din alte regiuni), *Mocăncuța* (asemănătoare cu *Breaza* din Sud-Estul Ardealului, *Jiana* veche (în dublă coloană de perechi), *Sultănica*, *Cărășelul*, *Ciobănașul*, *Leliță Ioană*.

Se joacă mult și în grup mic (de 4—6 inși). În afară de *Invîrtita* în grup și *Jiana* tinerilor, asemănătoare cu acesta din urmă, dar mai variată și mai dinamică este *Rîureana*, joc destul de frecvent.

Formația în grup mare de semicerc este deasemeni foarte utilizată. Se pare totuși că astăzi ea este în scădere ca frecvență, rămînînd însă preferată de bătrîni. Jocul major din această categorie este *Brîul*, care are figura de bază axată pe 2 măsuri muzicale; în desfășurarea lui alternează plimbările mai line în ritm sincopat cu figuri de o tehnică variată și complexă. Aceluiași tip îi aparține *Slănicul*, cu figura de bază de 3 măsuri, cu mișcări mai simple într-un tempo maiestuos. În aceiași formație se joacă *Alunelul* și diferite *Sîrbe*: *Sîrba* obișnuită (aici mai puțin frecventă ca în restul regiunii), *Sîrba la bătaie* (foarte des jucată de bătrîni, cu foarte multe strigături), *Sîrba călușerilor*, *Trei Păzește* (diferit de jocul oltenesc cu același nume), toate avînd figura de bază comună.

În cerc mare de mînă, în afară de *Hora* și *Hora miresii* (la care am semnalat tendința de a se rupe lanțul în perechi), frecventă este și *Perinița*. Mai mult sau mai puțin jucate sînt: *Țigănească* și *Zuralia* (cu mișcări vioaie și sincopate) *Trocăreasa* și *Sălcioara*.

În ceată, în afară de jocul bătrînesc *Războiul*, se mai obișnuesc jocurile călușărești *Banu Mărăcine* și *Romana*, de origine cultă, aici puțin intrate în repertoriu și jucate mai mult la festivități.

În sfîrșit există și 2 jocuri solistice: *Bătuta* (un fel de Feciorească) și jocul obscen *Ariciul*.

Varietății de formații îi corespunde și o mare diversitate în felul în care se prind jucătorii unii de alții. Tinuta la jocurile în grup poate fi de mînă, de umeri sau de mijloc; la jocurile de perechi există toate aceste posibilități, însă mult amplificate prin feluritele poziții pe care le pot adopta jucătorii unul față de altul. Astfel la *Invîrtită*, stau față în față, ținîndu-se de partea superioară a brațelor sau de umeri, dar băiatul poate prinde fata și de mijloc. La *Hațegană* băiatul și fata se țin de o mînă în poziție laterală unul față de altul; la *Mocăncuță* din această poziție jucătorii se răsucesc ajungînd față în față; la *Cărășelul* ei se țin de amîndouă mîinile, iar în învîrtire adoptă ținuta caracteristică dansurilor moderne, etc.

Două detalii care țin de aspectul formal trebue să ne mai rețină atenția: *a)* marele număr de jocuri practicate exclusiv de bărbați (12) mai ales în repertoriul bătrînilor; *b)* tendința, în foarte multe cazuri, de ocolire a spațiului de joc în mișcare spre dreapta.

2. — Din punct de vedere structural, jocul sibielean prezintă deasemeni variate aspecte.

Unele particularități ale ritmului merită să fie reținute. Desigur că majoritatea jocurilor se desfășoară în măsură de 2/4 ca pretutindeni în țara noastră. Există însă și 3/4 (Mușamaua, Cărășelul, Leliță Ioană și partea întîia a Sălcioarei), 6/8

https://biblioteca-digitala.ro

(Hora miresii) și 9/16 (Învîrtita și Bătuta), așa cum a reușit să stabilească cercetătorul Pascal Bentoiu.

Luînd ca bază motivul ritmic de 2 măsuri, pe care se axează în general pașii jocului romînesc, am constatat că și aici predomină ritmul bazat pe anapest ♫ ♩ , dipiric ♫♫ , spondeu 𝅗𝅥 𝅗𝅥 în împletire variată , dar adeseori neuniformă, deci rezultată din combinarea a 2 celule ritmice diferite (de ex. dipiric + anapest ♫ ♫ ♫ ♩). Întîlnim însă și dactilul ♩ ♫ numai la jocul *Bătuta*. Dar în afară de aceste ritmuri simple, există frecvent și ritmul sincopat, pe bază de dohmiac: ♪♩ ♩ ♪♩ (*Brîul*, *Slănicul*, etc.) sau ♩ ♪ ♩ ♪♩ și ♫ ♪♩ ♪♩ (Învîrtita). Prezența acestuia în unele jocuri pe care le considerăm specifice locului, devine astfel semnificativă, ea constituind probabil aici una din notele cele mai caracteristice.

În ceea ce privește felul mișcărilor, se poate constata o mare bogăție de elemente, aici întîlnindu-se toate felurile de pași și de mișcări de brațe cunoscute în jocul romînesc. Predomină pașii încrucișați, tropotirile, învîrtirile și pașii de contratimp.

Înlănțuirea figurilor nu este de loc monotonă. Într-adevăr, jocurile ale căror 2—3 figuri existente sînt grupate într-o suită fixă, așa cum se poate vedea adeseori în Banat, Oltenia și alte părți, aici sînt în minoritate. Dimpotrivă predomină jocurile cu o desfășurare mai liberă, fie că aceasta este determinată de comanda unui conducător, fie că ea urmează fantezia individuală a jucătorilor. Este de observat că ultimele procedee ies în evidență mai ales la jocurile aparținînd fondului specific. Dar și în primul caz întîlnim uneori variații de pași care înfloresc jocul.

Cu privire la aceasta remarcăm chipul felurit în care se împletesc diferitele categorii de mișcări pe o aceiași formulă ritmică. Dacă luăm numai motivul de bază pe 2 măsuri muzicale pe care se execută o suită de 4—8 pași unitară din punct de vedere ritmic, constatăm o mare varietate de interpretare, în execuție intervenind diferite feluri de mișcări. Aceasta este în contrast cu ceea ce se întîmplă în unele părți ale țării unde jocurile se bazează pe combinarea variată a unui număr mai redus de formule.

3. — La elementele formale și structurale se adaugă și altele care formează, am putea spune, complexul armonic al jocului. Ceea ce dă acestei manifestări — ca și altor creații artistice — un colorit deosebit este stilul, local sau regional, individual sau colectiv. În Sibiel suntem departe de exuberanța mișcărilor oltenești, ca și de săriturile atletice sau tropotitul viguros din Nord. Există cîte ceva din toate acestea; îmbinarea lor ne dă o vioiciune care își găsește dealtfel corespondentul pe plan temperamental la această populație de origine pastorală, cu o mentalitate agitată. Linia generală se prezintă însă atenuată printr-o notă de sobrietate care dă jocului local multă eleganță. Pasul, de o amplitudine redusă, e vioi și expresiv, dar măsurat, cu unele izbucniri dinamice; ținuta corpului plină de demnitate. Se poate spune că în Sibiel găsim rezumate în această privință caracterele medii ale jocului romînesc. Se remarcă o anumită asemănare cu stilul muscelean.

https://biblioteca-digitala.ro

O impresie similară, de vioiciune unită cu măsură, ne furnizează și audiția melodiilor de joc, care formează partea cea mai bogată a creației muzicale locale. Acestea, cel puțin în ceea ce considerăm mai reprezentativ, păstrează un specific bine conturat. Melodiile de *Invîrtită*, de *Jiană*, de *Brîu* sînt printre cele mai caracteristice. Unele trăsături par să trădeze urme ale unui stadiu mai vechi, de pildă neconcordanța pașilor cu ritmul melodiei (la *Invîrtită*) sau între fraza melodică și motivul coregrafic (la *Sîrbe*, *Slănic*, jocuri de circulație generală, dar și la *Hațegană*, specifică regiunii). Dar în general întîlnim forme închegate care reprezintă o evoluție a stilului muzical, rămînînd însă pe linia specificului. Fenomenul e comparabil cu ceea ce se întîmplă, desigur pe alt plan și cu alte proporții, în Banat, față de care stilul muzical sibielean arată mai puțin rafinament, dar, poate, ceva mai multă spontaneitate.

Calitățile de echilibru fac loc izbucnirilor temperamentale mai ales în strigături. Acestea, față de alte părți ale țării, unde tind spre dispariție, joacă aici un rol important, mai ales cînd însoțesc jocul, dar și independent de acesta, la petreceri.

Unele țin de desfășurarea specială a anumitor jocuri pentru a comanda figurile, pentru a completa strofic comenzile, sau în legătură cu numele și conținutul jocului. Se întîmplă că ele să însoțească aproape fiecare serie de pași. Astfel am numărat peste 80 versuri strigate la *Sîrba la bătaie*.

Celelalte strigături apar în desfășurarea oricărui joc. Ele sînt mai totdeauna satirice, cuprinzînd reflexii glumețe, împunsături directe, sau aprecieri de ordin general. Ele capătă adeseori, mai ales la petreceri, un conținut foarte picant și de o plasticitate brutală. Firea veselă și vioaie a Sibieleanului apare foarte bine în aceste strigături, a căror ritmică accentuată subliniază odată mai mult pitorescul lor.

Forma lor de exprimare este în general antifonică, fiecare vers fiind repetat de către un alt jucător sau de către grup. Se pare că și aceasta ar constitui o caracteristică veche. Există însă, ca și în alte părți, strigătura sub formă de dialog.

★

Cu ajutorul elementelor pe care le-am analizat vom căuta la sfîrșitul acestui studiu, să formulăm cîteva observații de ordin general pe care ni le sugerează repertoriul sibielean de jocuri privit în totalitatea lui și care credem că se pot rezuma la următoarele puncte:

1. — De la prima vedere repertoriul ni se înfățișează ca foarte bogat: 30 jocuri. Este o cifră rareori depășită în satele ardelene, unde adesea 4—5 jocuri formează tot repertoriul; numărul nu este mic nici în comparație cu ceea ce întîlnim în zonele subcarpatice.

2. — Totuși nu trebuie să ne lăsăm înșelați de această cifră, deoarece ea nu redă cu exactitate situația reală. Gradul de vitalitate al acestor jocuri este diferit. În afară de cele 4 jocuri care se joacă obișnuit la hora satului (*Invîrtita*, *Jiana*, *Hațegana*, *Hora*), alte 9 se mai întîlnesc mai mult sau mai puțin frecvent, după informațiile noastre, la diferite ocazii (*Brîul*, *Slănicul*, *Sîrba la bătaie*, *Sîrba*, *Războiul*, *Alunelul*, *Hora miresii*, *Perinița*). Acestea formează repertoriul curent. Toate celelalte se joacă foarte rar, fiind mai mult apanajul bătrînilor, care uneori încearcă să le reactualizeze cu ocazia concursurilor. Dacă *Tigăneasca* și *Trei*

https://biblioteca-digitala.ro

păzește mai pot fi văzute din cînd în cînd, *Zuralia* și *Mocăncuța* de ex. sînt pe punctul de a dispărea. *Leliță Ioană*, *Ciobănașul* și *Sălcioara* sînt astăzi complet dispărute.

Se poate vedea deci că vitalitatea generală a repertoriului este în scădere, fapt care se constată și din pătrunderea tot mai mare a dansurilor moderne.

3. — O altă problemă care se pune este aceea a originalității și individualității acestui repertoriu. Desigur, el nu se prezintă ca un bloc masiv și unitar din toate punctele de vedere, fiind supus influențelor care au acționat asupra vieții satului în diferite epoci, pe cale cultă (prin școală sau prin cercurile intelectuale) sau pe cale populară, transhumanța fiind un factor primordial în această privință. Am aflat, de pildă, că *Trei păzește* a fost adus de niște « regățeni » veniți la lucru prin 1919—1920; jocurile călușărești și *Zuralia* își fac apariția cam în aceiași perioadă, fiind învățate dela un călușar venit din America. Nu avem informații despre fazele anterioare, dar unele jocuri trădează o proveniență mai veche de dincoace de Carpați: *Tigăneasca*, *Sultănica*, *Cărășelul*, *Leliță Ioană*, etc. Deoarece nu putem stabili cu certitudine stratificarea cronologică, ne vom mărgini să determinăm aproximativ apartenența la specificul local.

O primă categorie cuprinde cîteva jocuri aparținînd numai zonei mărginene: *Jiana* (în ambele forme), *Rîureana*, *Războiul*, *Ariciul*. Altele sînt răspîndite peste tot în Ardealul de sud: *Invîrtita*, *Hațegana*, *Bătuta*. Altele au o largă difuzare în regiunile carpatice: *Brîul*, *Slănicul*, *Sîrba la bătaie*, *Mocăncuța*, căpătînd însă aici forme particulare. Jocurile din aceste trei categorii formează (probabil) partea cea mai specifică a repertoriului local.

Alături de acestea întîlnim multe jocuri de mare circulație în toată țara: *Sîrba*, *Mușamaua*, *Alunelul*, *Ciobănașul* și *Horele de mînă* în general, unele din ele fiind deasemeni jucate aici puțin diferit. Nici acestea nu pot fi considerate ca desprinse de specificul local.

În sfîrșit, o ultimă categorie cuprinde un material divers, constînd din jocuri de diferite proveniențe: *Jocurile Călușărești* (de origine cultă), *Cărășelul*, *Leliță Ioană*, *Sultănica*, *Zuralia*, *Trei păzește*, ultimele două fiind astăzi perfect adaptate și integrate specificului local.

Dacă analizăm materialul pe baza frecvenței diferitelor jocuri, constatăm că cele care aparțin fondului specific sînt mai vitale, ele predominînd la toate ocaziile. S-a putut observa deasemeni la celelalte o tendință spre asimilare. Iată de ce credem că jocul sibielean își păstrează foarte bine individualitatea.

4. — Cîteva interesante aspecte tehnice merită să fie subliniate. Ceea ce dă repertoriului sibielean întîietate față de cel al altor zone este o remarcabilă varietate. Aceasta iese în evidență în primul rînd în aspectul formal: aici se pot vedea toate principalele formații care se cunosc în jocul romînesc, fapt rar întîlnit în majoritatea regiunilor din țară. Structura se prezintă de asemeni foarte variată, atît din punct de vedere al ritmului, cît și din chipul în care se îmbină diferitele feluri de mișcări pe țesătura ritmică. Datorită acestor elemente repertoriul este ferit de uniformitate, jocurile grupîndu-se, după calculul nostru, în 17 tipuri distincte.

Se mai poate observa de asemeni un anumit grad de conservativitate al cîtorva fenomene care par să aparțină unui fond legat de un stadiu mai îndepărtat în timp al jocului romînesc. Printre acestea citățm: marele număr de jocuri bărbătești; desfășurarea mai liberă a majorității jocurilor, cu multe variații individuale; prezența ritmului sincopat în pași și neconcordanța acestuia cu ritmul melodiei, sau

https://biblioteca-digitala.ro

a frazei melodice cu figurile coregrafice (la cîteva jocuri din fondul specific), în sfîrșit vitalitatea strigăturilor.

Dar alături de aceste trăsături întîlnim o oarecare tendință de a da jocurilor o formă mai organizată, prin gruparea figurilor în comenzi sau unificarea frazei melodice cu pașii, ceea ce ne arată că jocul sibielean a suferit un proces de evoluție care însă a mers pe o linie proprie.

5. — Aceste tendințe noi nu distonează ci se îmbină în chip armonios; împreună cu frumusețea stilului, ele constituie criterii suficiente pentru a acorda jocului sibielean o ridicată valoare artistică, chiar dacă aceasta este prea subtilă pentru a fi percepută de unii coregrafi, căutători cu orice preț ai unui material de mare efect scenic. Ele demonstrează totodată o valoare folclorică deosebită, întrucît par să sintetizeze, amplificîndu-le, trăsăturile esențiale ale jocului din aceste părți ale Ardealului. Iată de ce considerăm rezultatele culegerii noastre ca edificatoare, Sibielul constituind un punct specific important.

NOTĂ Jocurile din publicația de față fac parte din materialul cules în cursul lunii februarie 1955 în satul Sibiel de către un colectiv format din tov. Andrei Bucșan și Emanuela Balaci, cercetători coregrafi și Pascal Bentoiu, cercetător muzical.

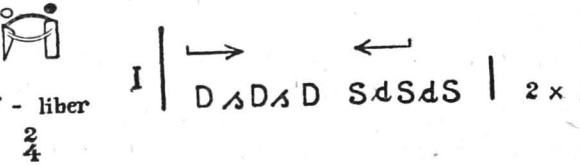
Cele 6 jocuri prezentate au fost alese printre cele mai reprezentative pentru creația locală, unele din ele fiind caracteristice zonei mărginene în general (*Invîrtita, Rîureana, Brîul*), iar celelalte, în forma prezentată aici, numai satului Sibiel (*Mocăncuța, Țigănească, Slănicul*).

ÎNVÎRTITA

Joc: bătrînesc.
Ocazia: nunți, petreceri și hora duminicală.
Formația: perechi răspîndite liber în spațiul de joc.
Ținuta: partenerii stau față în față cu brațele apucate, ajungînd cu mîinile aproape de umăr.
Măsura muzicală: 9/16.
Tempo: vioi.
Măsura ritmică: 2/4.
Transcriitor: Emanuela Balaci.

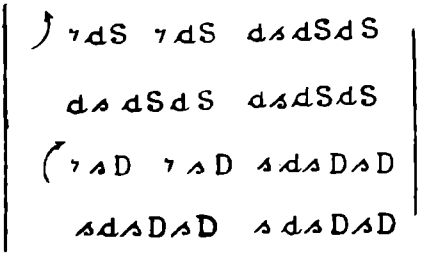
NOTAȚIA JOCULUI

Partea I-a (Plimbarea).

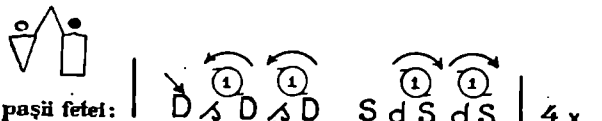


https://biblioteca-digitala.ro

Partea II-a (Invîrtirea)

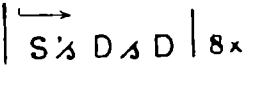


Partea III-a (Invîrtirea fetii pe sub mînă)



Variaţie la pasul fetii

Băiatul



Caracterizare

Joc bătrînesc jucat cu predilecţie atît de tineri, cît şi de bătrîni la toate ocaziile, unde în ciclul obişnuit de jocuri revine cu cea mai mare frecvenţă.

Ţinuta este următoarea: partenerii stau faţă în faţă prinzîndu-se de amîndouă braţele ajungînd cu mîinile aproape de umăr; foarte frecvent este cazul cînd feciorul joacă cu două fete, prinzîndu-le pe amîndouă pe la spate cu ambele mîini, iar fetele prind cu cîte o mînă braţul băiatului aproape de umăr; sau grupuri de cîte patru (două fete şi doi băieţi), care formează un cerc bine legat, mîinile fiind prinse încrucişate la spate.

Stilul de joc este foarte lin şi oricît de rapidă ar fi învîrtirea, se pare că picioarele abia se desprind de la pămînt. Jocul are trei figuri: Plimbarea, învîrtirea şi trecerea fetei pe sub mînă.

Jocul are foarte multe melodii proprii.

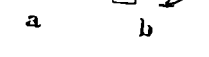
Fraza muzicală este de opt măsuri. Jocul începe pe măsura IV-a din prima frază muzicală.

Descrierea jocului

Partea I-a (Plimbarea)

Se compune dintr-o singură figură ce cuprinde 4 măsuri muzicale şi se execută în general de două ori, deci consumă opt măsuri muzicale, de la măsura IV-a la măsura XI-a a melodiei.

Pasul de plimbare este compus din 5 paşi laterali la dreapta şi 5 paşi laterali la stînga, în timpul plimbării, băiatul execută după voie diferite variaţii la pasul de bază, prin bătăi în contratimp, pe cînd fata păstrează mersul foarte lin.



Schiţa nr. 1.

Descriem cazul cînd feciorul joacă cu o fată:

Măsura I-a şi a II-a. Pentru mai multă claritate unim aceste măsuri şi le descompunem în optimi. Paşii sînt însoţiţi de o înaintare a umerilor în sensul mişcării.

https://biblioteca-digitala.ro

Optimea 1-a şi Optimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 3-a Pas alăturat cu piciorul stîng.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas alăturat cu piciorul stîng.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime. Pe ritmul paşilor axa umerilor execută un joc de răsucire la stînga şi la dreapta.

Măsura III-a şi a IV-a Se execută aceiaşi paşi din măsura I-a şi a II-a, în sens opus şi cu picioarele schimbate.

Inainte de a se porni la învîrtire, pe durata ultimilor două măsuri, mişcarea de plimbare se execută mai amplu.

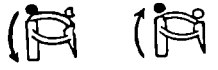
Formula ritmică a paşilor de plimbare

Partea II-a (Învîrtirea)

Se compune în cele mai frecvente cazuri din repetarea de 3 ori a figurii de învîrtire executată alternativ la dreapta şi la stînga. Aceste învîrtiri cuprind 16 măsuri muzicale. Pe primele 2 măsuri doi paşi. Pe următoarele 6 măsuri se execută trei grupe de cîte 6 paşi mici, în ritm sincopat. Totul se repetă apoi în direcţie contrară, cu picioarele schimbate. Toată figura se execută de 3 ori consumînd 48 măsuri muzicale.

Ţinuta partenerilor este aceiaşi ca la plimbare. Paşii se execută astfel: un picior merge pe linia cercului format de parteneri în jurul axului format de celălalt picior, care se menţine în centrul cercului şi se mişcă prin înşurubare.

Măsura I-a



Optimea 1-a Pauză.
Optimea 2-a Pas mare cu piciorul drept pe arcul cercului spre dreapta.
Optimea 3-a şi Optimea 4-a Pas cu piciorul stîng în centrul cercului, pe durată de pătrime.

Schiţa nr. 2

Măsura II-a. Se repetă mişcările din măsura I-a.

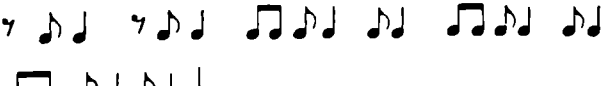
Măsura III-a şi a IV-a

Optimea 1-a Pas mic cu piciorul drept pe arcul cercului spre dreapta.
Optimea 2-a Rotirea prin înşurubare a piciorului stîng fără să se deplaseze din centru.
Optimea 3-a Pas mic cu piciorul drept pe arcul cercului spre dreapta.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Rotirea prin înşurubare a piciorului stîng fără să se deplaseze din centru, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas cu piciorul drept pe arcul cercului spre dreapta.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Rotirea prin înşurubare a piciorului stîng fără să se deplaseze din centrul cercului, pe durată de pătrime.

În sens invers (pe partea stîngă) se execută acelaşi lucru ca pe dreapta, însă cu picioarele schimbate, începînd învîrtirea cu piciorul stîng. Apoi se reia tot ciclul de încă 2 ori.

La fiecare schimbare de direcţie ultimul pas serveşte de oprire şi nu primeşte greutatea corpului.

Formula ritmică a părţii a II-a (Invîrtirea)



https://biblioteca-digitala.ro

Partea III-a (Invîrtirea fetei pe sub mînă)

Se execută după voia jucătorilor. Feciorul învîrteşte fata pe sub mînă, ţinînd mîna ei stîngă cu mîna lui dreaptă ridicată deasupra capului. Fata poate executa 1, 2, sau 3 învîrtiri deodată. În timp ce fata piruetează pe sub mîna băiatului, păstrîndu-şi locul, băiatul se deplasează în jurul ei executînd o mişcare circulară. Toată figura cuprinde 4 măsuri şi se execută de 4 ori, deci consumă 16 măsuri muzicale.

Schiţa nr. 3

Măsura I-a şi II-a.

Optimea 1-a şi Optimea 2-a Pas mic oblic înapoi cu piciorul drept, pe durată de pătrime, concomitent cu mişcarea umărului drept spre spate, constituind un avînt pentru piruetă.
Optimea 3-a Piruetă spre stînga prin înşurubare pe piciorul stîng fără să se deplaseze din centru.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas mic lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Piruetă spre stînga prin înşurubare pe piciorul stîng fără să se deplaseze din centru.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas pe loc cu piciorul drept, pe durată de pătrime.

Măsura III-a şi a IV-a. Se repetă mişcările din măsura I-a şi a II-a în sens invers şi cu picioarele schimbate.

Fata a revenit la poziţia iniţială şi porneşte din nou la învîrtire în sens invers cu picioarele schimbate. Băiatul faţă în faţă cu fata porneşte în jurul ei în sensul invers acelor ceasornicului.

Variaţie la paşii fetei:

Se execută numai primele două măsuri din figură, a doua piruetă pornind în sens opus, însă tot cu piciorul stîng.

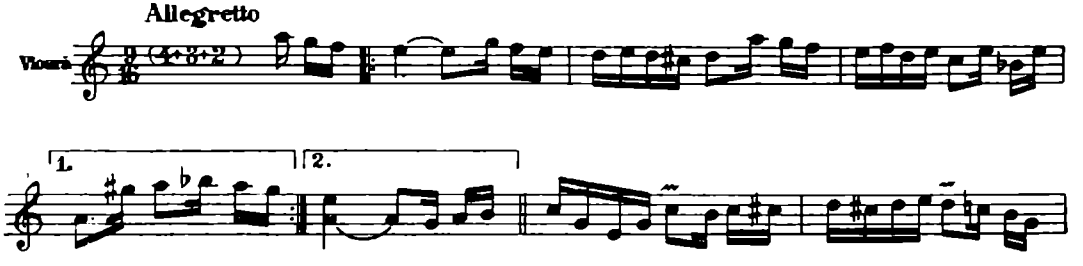
Descriem acum paşii băiatului.

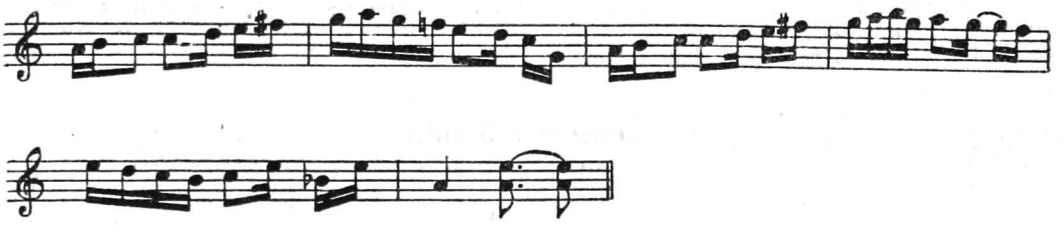
Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a şi Optimea 2-a Pas înainte cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 3-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas înainte cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas înainte cu piciorul stîng.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas înainte cu piciorul drept, pe durată de pătrime.

Aceasta este figura lui de bază, însă băiatul execută şi diferite variaţii prin bătăi în contratimp sau chiar şi ponturi.

Formula ritmică a părţii a III-a (Invîrtirea fetei pe sub mînă şi a mişcărilor băiatului) ♩ ♪ ♩ ♪ ♩



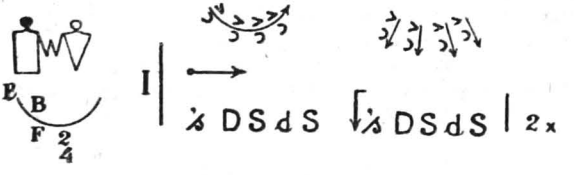
https://biblioteca-digitala.ro

Notă: Fiecare figură cuprinde un număr cu soţ de măsuri, totuşi, concordanţa cu fraza muzicală nu se realizează niciodată, deoarece începutul lor se face deobicei pe măsura a 4-a a fiecărei fraze muzicale.

MOCĂNCUŢA

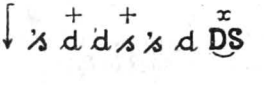
Joc: bătrînesc
Ocazia : nunţi şi petreceri.
Componenţa : mixt.
Formaţia : coloană de perechi în semicerc.
Ţinuta : partenerii se ţin de mînă.
Măsura muzicală : 2/4.
Tempo : vioi.
Transcriitor : Emanuela Balaci.

NOTAŢIA JOCULUI

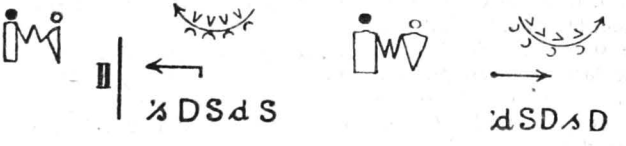
Partea I-a



Variaţie de paşi ai băiatului pe măsurile III-IV.



Paşii băiatului
Partea II-a



Caracterizare

Mocăncuţa este un joc foarte vechi, astăzi însă jucat mai mult de bătrîni la ocazii speciale (petreceri, nunţi). Perechile prinse de mînă înaintează în formaţie de coloană care evoluează în semicerc în timpul jocului.

Paşii cu care se execută jocul, îi imprimă un ritm foarte viu, menţinîndu-l într-o dinamică susţinută.

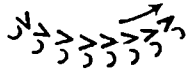
https://biblioteca-digitala.ro

Mocăncuţa se compune din două părţi care se execută alternativ, cînd în înaintare, cînd în deplasare laterală, păstrîndu-se figura de bază. Mulţi jucători nu execută forma completă a jocului, ci numai partea I-a, sau a II-a.

Descrierea Jocului

Partea I-a

Cuprinde patru măsuri muzicale care se execută de două ori, pe durata unei fraze muzicale care se compune din opt măsuri.



Schiţa nr. 4.

Perechile sînt încolonate unele după altele în semicerc şi execută paşii în uşoară înaintare.

Măsura I-a şi a II-a. Se execută în deplasare spre dreapta (pct. 3 faţă de centrul semicercului), corpul orientat spre punctul 3. Unim aceste măsuri şi le descriem în valori de optimi.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas înainte cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas înainte cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas înainte cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas înainte cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

Măsura III-a şi a IV-a Se execută în deplasare spre punctul 5, corpul rămînînd orientat spre. punctul 3.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas mic lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas alăturat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas mic lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optime 8-a Pas pe loc cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

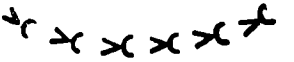
Variaţie de paşi ai băiatului pe măsurile a III-a şi a IV-a

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Optimea 3-a Vîrf-toc pe piciorul drept.
Optimea 4-a Pas pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 5-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 6-a Pas mic lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pinten cu ambele picioare, pe durată de pătrime.

Partea II-a

Cuprinde patru măsuri muzicale care se execută de două ori pe durata de o frază muzicală. Partenerii se întorc faţă în faţă prin deplasarea fetei care vine în faţa băiatului, ţinîndu-se de mînă şi execută aceiaşi paşi de bază cu uşoare deplasări laterale.

Măsura I-a şi a II-a. Se descriu numai paşii băiatului, fata executînd acelaşi lucru cu piciorul opus în partea inversă. Băiatul execută paşii în deplasare în arc de cerc la dreapta, spre punctul 7, corpul fiind orientat spre punctul 5 şi fata invers. Astfel ei se depărtează de centru şi cercul se lărgeşte.

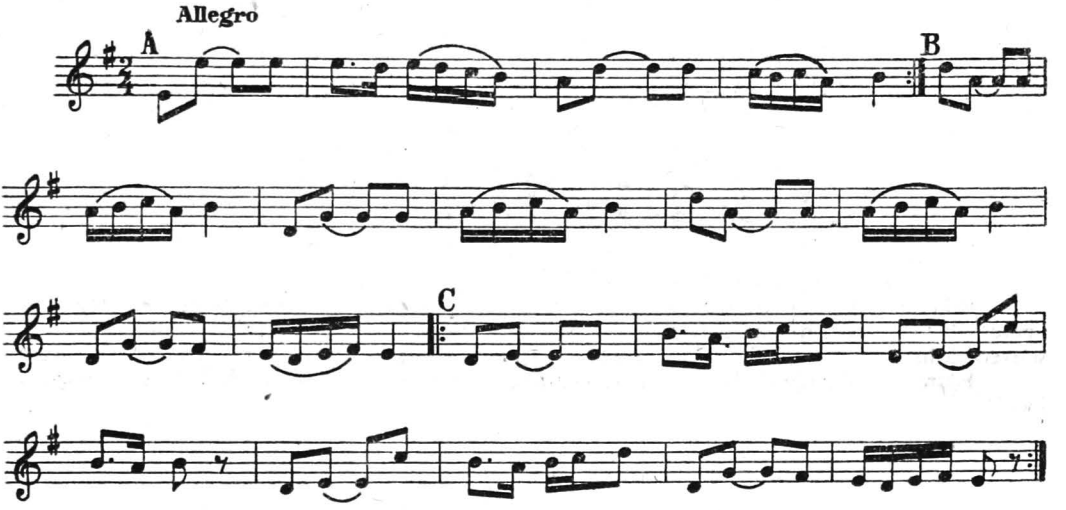


Schiţa nr. 5

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas lateral cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas alăturat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas alăturat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

Măsura III-a şi a IV-a. Se repetă mişcările dela măsura I-a şi a II-a, în deplasare inversă, corpul orientat spre punctul 3, deci semicercul se micşorează, şi cu picioarele schimbate.

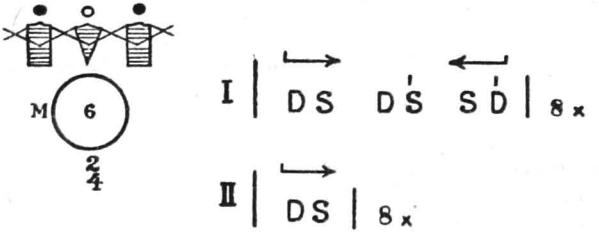
https://biblioteca-digitala.ro

Formula ritmică a mișcărilor ♪♩ ♩ ♪♩

Notă. Jocul se desfășoară în concordanță cu fraza muzicală după cum urmează: Pe partea A a melodiei (8 măsuri) se execută figura I-a. Pe partea B a melodiei (8 măsuri) se execută figura II-a. Pe partea C a melodiei care prin repetiția ei cuprinde 16 măsuri, se reiau ambele figuri.

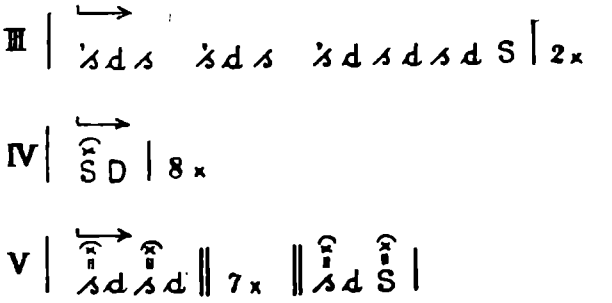
RÎUREANA

Joc : bătrînesc.
Ocazia : nunți și petreceri.
Componența : mixt.
Formația : cerc mic (4—6 inși).
Ținuta : brațele încrucișate la spate pe după mijloc.
Măsura muzicală : 2/4.
Tempo : vioi.
Transcriitor : Emanuela Balaci.

NOTAȚIA JOCULUI



https://biblioteca-digitala.ro



Caracterizare

Rîureana este un joc specific satelor mărginene. Vechi în regiune, el este cunoscut şi de tineret, dar se joacă în special la nunţi şi petreceri. Jucătorii în grupuri mixte formează un cerc şi execută învîrtiri în ritm din ce în ce mai înteţit, jocul căpătînd astfel un aspect foarte dinamic

Rîureana este adesea însoţită de strigături, ce adaugă o notă plină de savoare desfăşurării jocului.

Descrierea jocului

Figura I-a

Constituie introducerea jocului şi se compune din paşi obişnuiţi de sîrbă, executaţi pe trei măsuri muzicale de cîte ori este necesar, pentru a ajunge în concordanţă cu fraza muzicală. Deplasarea se face spre dreapta, corpul fiind orientat spre centru (pct. 1).

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas alăturat cu piciorul stîng.

Măsura II-a.

Pătrimea 1-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas alăturat în acord cu piciorul stîng.

Măsura III-a.

Pătrimea 1-a Pas lateral cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a Pas alăturat în acord cu piciorul drept.

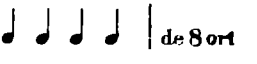
Formula ritmică a figurei I-a 

Figura II-a

Este o « plimbare » cu paşi nu prea repezi, totuşi destul de vioi, executaţi spre dreapta pe durata unei fraze muzicale, corpul fiind orientat spre centru (pct. 1).

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas alăturat cu piciorul stîng.
Pe restul măsurilor se execută acelaşi lucru.

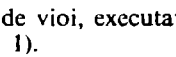
Formula ritmică a figurei II-a 

Figura III-a

Este o învîrtire rapidă cu paşi uşor săltaţi, executaţi pe durata uneia sau a mai multor fraze muzicale, după dorinţa jucătorilor. Deplasarea se face spre dreapta, corpul fiind orientat spre punctul 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas alăturat cu piciorul stîng.

Măsura II-a. Se repetă mişcările din măsura I-a.

Măsura III-a şi a IV-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 3-a Pas alăturat cu piciorul stîng.
Optimea 4-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 5-a Pas alăturat cu piciorul stîng.
Optimea 6-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas alăturat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

Formula ritmică a figurei a III-a de 2 ori

Observaţie: In execuţie se pot introduce unele variaţii, de exemplu, următoarele:
a). Se execută numai măsurile I-a şi a II-a în continuare pînă la sfîrşitul frazei muzicale.
b). Se execută numai măsurile III-a şi a IV-a în continuare pînă la sfîrşitul frazei muzicale.
Această figură se poate executa şi spre stînga începînd tot cu piciorul stîng, iar mişcările piciorului drept se execută încrucişate la spate.
In afară de figurile menţionate, se mai obişnuiesc (mai mult în jocul bătrînilor) încă două figuri, pe care, astăzi, tineretul le foloseşte numai în varianta mai nouă a jocului Jiana.

Figura IV-a

Plimbare spre dreapta cu paşi încrucişaţi în faţă, executaţi pe durata unei fraze muzicale, corpul fiind orientat spre punctul 1.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Pas accentuat cu piciorul stîng încrucişat în faţă.
Pătrimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pe restul măsurilor se execută acelaşi lucru.

Formula ritmică a figurei a IV-a de 8 ori

Acelaşi lucru se poate executa şi spre stînga începînd cu piciorul drept.

Figura V-a

Invîrtire spre dreapta cu paşi bătuţi încrucişaţi în faţă, pe durata unei fraze muzicale, corpul fiind orientat spre punctul 1.

Măsura I-a.

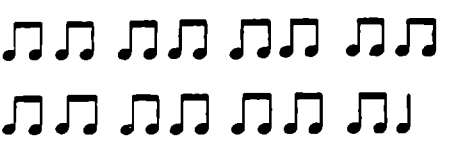
Optimea 1-a Pas accentuat cu piciorul stîng încrucişat în faţă.
Optimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 3-a Pas accentuat cu piciorul stîng încrucişat în faţă.
Optimea 4-a Pas lateral cu piciorul drept.

Pe măsurile II-VII, se execută acelaşi lucru.

Măsura VIII-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Pas accentuat cu piciorul stîng încrucişat în faţă.
Optimea 2-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas accentuat cu piciorul stîng încrucişat în faţă.

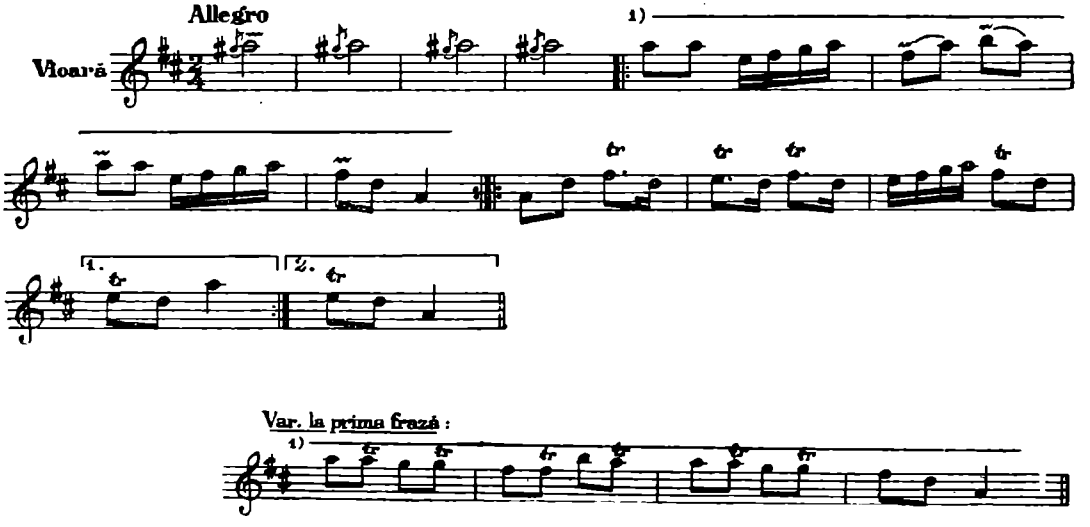
https://biblioteca-digitala.ro

Formula ritmică a figurei a V-a

Aceiaşi paşi se pot executa şi spre stînga începînd cu piciorul drept.

STRIGĂTURI LA « RÎUREANA »

Rîureana bat-o norii
O căzut din podu morii.

Rîureana bat-o sfinţii
O căzut din podu tinzii
Şi ş-o rupt gura şi dinţii.

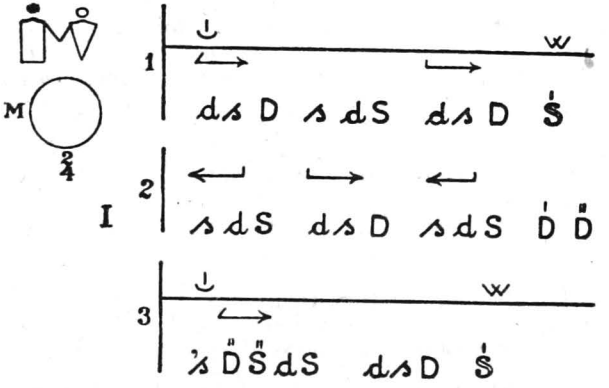
Vai săracii ciobanii
Nu văd mîndra cu anii,
Cînd o prinde la cojoc
O pupă nu-şi bate joc.

Notă În general figurile se execută în acord cu fraza muzicală, totuşi din cauza numărului diferit de măsuri pe care se axează aceasta, nu se poate stabili o regulă precisă a concordanţei cu melodia.

https://biblioteca-digitala.ro

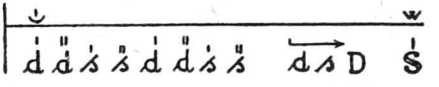
ŢIGĂNEASCA

Joc: bătrînesc.
Ocazia: nunţi şi petreceri.
Componenţa: bărbătesc sau mixt.
Formaţia: cerc.
Ţinuta: lanţ de braţe jos alternînd cu îndoite ca la horă.
Măsura muzicală: 2/4
Tempo: allegretto.
Transcriitor: Andrei Bucşan.

NOTAŢIA JOCULUI



Variaţie la ultimele 4 măsuri



Notă: primele 4 măsuri se execută o singură dată la începutul jocului.

Caracterizare

Ţigănească este un joc cunoscut astăzi numai de bătrîni. Se caracterizează prin paşi vioi, executaţi pe loc sau în deplasare, însoţiţi de legănări şi de răsucirea corpului în direcţia paşilor.

Uneori din cerc se desprind 2-3 jucători care execută solistic diferite mişcări grotești imitînd potcovirea unui cal, suflatul în foale, ascuţirea uneltelor etc. totul însoţit de strigături.

Are o singură parte care se compune din trei figuri ce se execută pe 12 măsuri. La reluarea jocului se execută numai măsurile V-XII.

https://biblioteca-digitala.ro

Descrierea jocului

In măsura I-a şi a II-a, paşii se execută în deplasare pe linia cercului spre dreapta (pct. 3) corpul este orientat jumătate la dreapta (pct. 2), iar braţele se ţin în lanţ jos.

Măsura I-a

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas înainte cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas nedepăşit cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a		Pas înainte cu piciorul drept.

Măsura II-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas înainte cu piciorul stîng.
	Optimea 2-a	Pas nedepăşit cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a		Pas înainte cu piciorul stîng.

In măsura III-a şi a IV-a, corpul este orientat spre centru (pct.1).

Măsura III-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas lateral cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas alăturat cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a		Pas lateral cu piciorul drept.

Măsura IV-a.

Pătrimea 1-a şi Pătrimea 2-a	Bătaie în acord cu piciorul stîng, pe durată de doime, concomitent cu ridicarea braţelor la înălţimea umerilor.

La măsura V-a, a VI-a, a VII-a şi a VIII-a corpul rămîne orientat înainte (pct. 1) şi braţele îndoite ca la horă.

Măsura V-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas lateral cu piciorul stîng.
	Optimea 2-a	Pas alăturat cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a		Pas lateral cu piciorul stîng.

Măsura VI-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas lateral cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas alăturat cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a		Pas lateral cu piciorul drept.

Măsura VII-a. Se repetă mişcările din măsura V-a.

Măsura VIII-a.

Pătrimea 1-a	Bătaie în acord cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a	Aceiaşi mişcare.

In măsura IX-a şi a X-a paşii se deplasează spre dreapta şi corpul este orientat jumătate la dreapta (pct. 2).

Măsura IX-a şi a X-a.

Optimea 1-a	Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a	Pas înainte cu piciorul drept, pe durată de pătrime, concomitent cu lăsarea braţelor lanţ în jos.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a	Pas înainte cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a	Pas înainte cu piciorul drept, puţin alergat.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a	Pas înainte cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

La măsurile XI-a şi a XII-a corpul este orientat spre centru (pct. 1).

Măsura XI-a

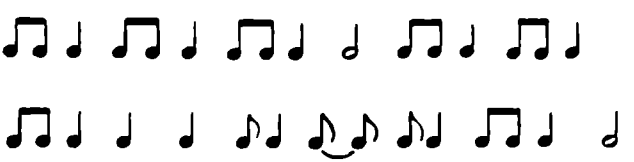
Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas lateral cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas alăturat cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a		Pas lateral cu piciorul drept.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura XII-a.

Pătrimea 1-a şi Pătrimea 2-a Bătaie în acord pe loc cu piciorul stîng, pe durată de doime, concomitent cu ridicarea braţelor la înălţimea umerilor.

Formula ritmică a mişcărilor



Variaţie la măsurile IX-XII

In măsurile IX-X paşii bătuţi mărunt se deplasează la dreapta pe linia cercului (pct. 3), iar corpul este orientat jumătate la dreapta (pct. 2) şi braţele se ţin în lanţ jos.

Măsura IX-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Bătaie în acord cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Bătaie cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a	Optimea 1-a	Bătaie în acord cu piciorul stîng.
	Optimea 2-a	Bătaie cu piciorul stîng.

Măsura X-a. Se repetă mişcările dela măsura IX-a.

In măsura XI-a şi a XII-a corpul este orientat spre centrul cercului (pct. 1.).

Măsura XI-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Pas lateral cu piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas alăturat cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a		Pas lateral cu piciorul drept.

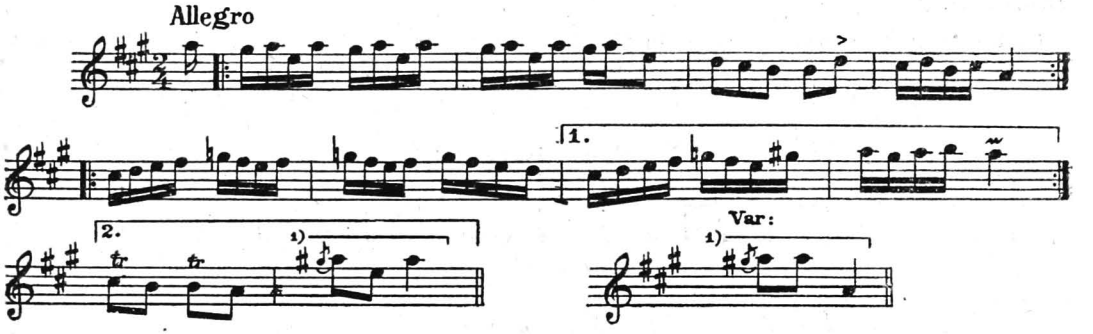
Măsura XII-a. Bătaie cu piciorul stîng, pe durată de doime, concomitent cu ridicarea braţelor la înălţimea umerilor.

Formula ritmică a variaţiei

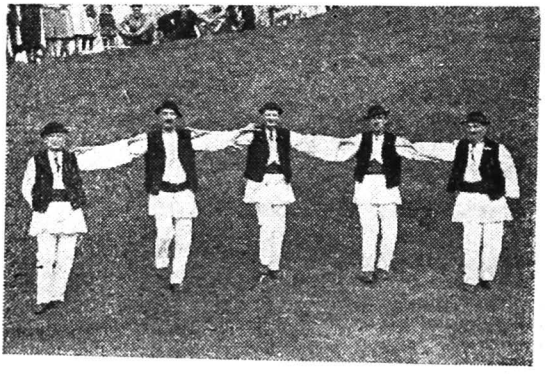
STRIGĂTURI LA « TIGĂNEASCA »

Foaie verde solz de peşte
Aşa joacă ţigăneşte.
Unde joacă un ţigan
Parcă joacă-un căpitan,
Unde joacă un romîn
Parcă joacă un car cu fîn.
Foaie verde solz de peşte
Neica calul potcoveşte.

Tu, Ioane, ţine calul
Şi tu Petre ia ciocanu.
Foaie verde de trifoi,
Tu, Gheorghiţă, la sufloi,
Bate bine, Ionaş,
Că tu ai să mori inaş,
Bate bine că te calcă
Şapte ani nu te scot calfă.

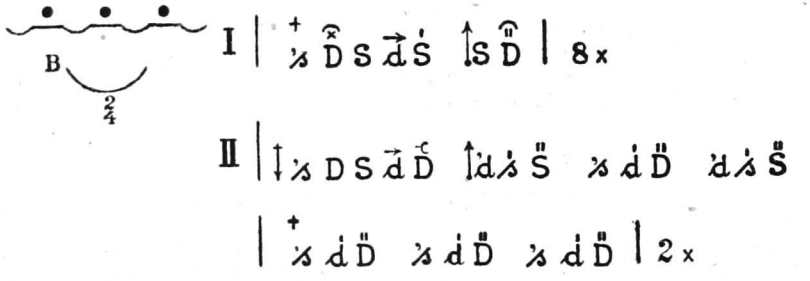
https://biblioteca-digitala.ro

Notă: fiecare figură consumînd cite 4 măsuri muzicale jocul întreg se desfăşoară în concordanţă cu fraza muzicală.

SLĂNICUL



Joc: bătrînesc.
Ocăzia: nunţi şi petreceri.
Componenţa : bărbătesc.
Formaţia : coloană în semicerc.
Ţinuta : de umeri.
Măsura muzicală : 2/4
Tempo : domol.
Transcriitor : Andrei Bucşan.

NOTAŢIA JOCULUI



Caracterizare

Joc vechi local este astăzi jucat numai de bătrîni pe la petreceri şi nunţi. Are două părţi: o plimbare şi un şir de paşi bătuţi care se execută după comandă. Ritmul e foarte domol, iar paşii sînt lini şi de o amplitudine mică. Jocul are melodie proprie. Fraza muzicală nu concordă cu frazele jocului decît în figura II-a, plimbarea executîndu-se pe durata a trei măsuri muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

Descrierea jocului

Partea I-a (Plimbarea)

Se compune dintr-o singură figură ce cuprinde trei măsuri muzicale şi se execută de opt ori (deci pe primele 24 măsuri din muzică), mai mult pe loc cu o foarte mică deplasare spre dreapta pe linia cercului (pct. 3). Corpul este orientat înainte (pct. 1).

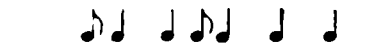
Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas pe loc accentuat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Bătaie în acord cu talpa piciorului stîng, pe durată de pătrime.

Măsura III-a.

Pătrimea 1-a Pas mic înainte cu piciorul stîng.
Pătrimea 2-a Bătaie ştearsă înainte cu talpa piciorului drept.
Se repetă de 8 ori, cînd intervine comanda:
« Foaie verde trei grindei,
Trei grindei şi trei coştei,
I-auzi Slănicul la trei ».
Figura 2-a începe o dată cu ultimul vers al comenzii.

Formula ritmică a părţi I-a



Partea II-a

Se compune din două figuri dintre care prima cuprinde două măsuri şi a doua 6 măsuri. Partea întreagă cuprinde 8 măsuri muzicale şi se execută de două ori.

Se compune din paşi bătuţi executaţi în deplasare înapoi, înainte şi pe loc.

Măsura I-a şi a II-a se execută în deplasare înapoi (pct. 5), corpul fiind orientat înainte (pct. 1). Descriem aceste măsuri unite şi pe valori de optimi.

Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas înapoi cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas înapoi cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Bătaie laterală în acord cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pinten pe podea cu piciorul drept, pe durată de pătrime.

Primii 3 paşi sînt însoţiţi de o uşoară încrucişare a picioarelor.

Măsura III-a şi a IV-a se execută în deplasare spre centrul cercului (pct. 1), corpul orientat spre punctul 1.

Măsura III-a

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul drept.
Optimea 2-a Bătaie în acord cu piciorul stîng în faţă.
Pătrimea 2-a Pas mic bătut înainte cu piciorul stîng.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura IV-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Bătaie în acord în faţă cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas mic bătut înainte cu piciorul drept.

Măsura V-a. Se repetă mişcările din măsura III-a.

Măsura VI-a, a VII-a şi a VIII-a se execută pe loc, corpul orientat spre punctul 1.

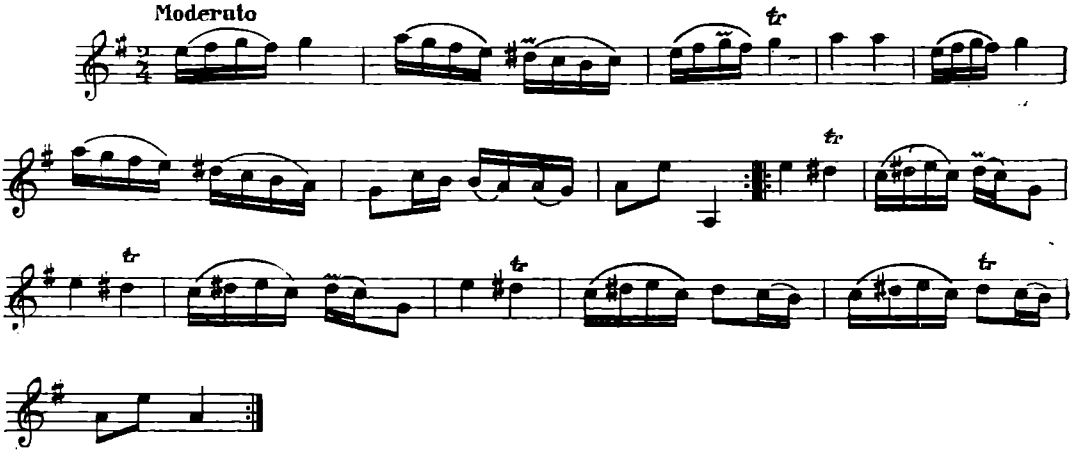
Măsura VI-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Bătaie în acord în faţă cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Bătaie în acord în faţă cu piciorul drept.

Măsura VII-a şi a VIII-a. Se execută mişcările de la măsura VI-a.

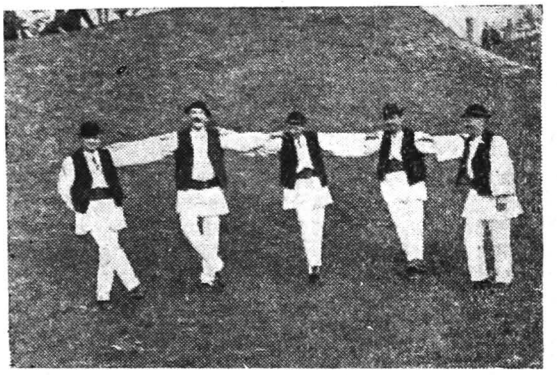
Formula ritmică a părţii a II-a

STRIGĂTURI LA « SLĂNIC »

Ăsta-i briu de pe Slănic
Cată-ţi, mîndro, alt voinic
Căci cu mine n-ai nimic,
Ai avut cînd ai avut,
Fost-a vreme şi-o trecut
Ca roua de pe pămînt,
Ca roua pămîntului
La bătaia vîntului.
Foaie verde trii grindei
Trii grindei şi trii costei
I-auzi Slănicul la trei
Vai săracii de ficiori
Parc-o fost tot veghetori,
Veghetori la pătrunjei
Şi-o dat bruma peste ei
Şi-o rămas cam mărunţei
Da i-om pune la ridichi
Să se facă mai voinici.

Notă: Figura I-a cuprinde 3 măsuri muzicale şi se desfăşoară de 8 ori, deci consumă 24 măsuri, acoperind partea A a meodiei, repetiţia ei şi partea B (nerepetată). Figura II-a cuprinde 8 măsuri şi se desfăşoară de 2 ori, deci consumă 16 măsuri, acoperind repetiţia părţii B şi partea A (nerepetată). Jocul întreg consumă deci o melodie şi un sfert.

https://biblioteca-digitala.ro

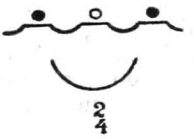
BRÎUL



Joc : bătrînesc.
Ocazia : nunţi şi petreceri.
Componenţa: bărbătesc.
Formaţia : coloană în semicerc.
Ţinuta : de umeri.
Măsura muzicală : 2/4.
Tempo : repede.

Transcriitor : Andrei Bucşan.

NOTAŢIA JOCULUI



I | → DS | n x

II | + ś D̂ S → dS | n x

Variaţie la figura II-a

ś d d ś ś → dS | n x

III | ↑ ṢḌ ṢḌ ṢḌ ṢḌ ↓ ś d d ś ś d ṢḌ | 4 x

IV | ś d̂ ś d̂ ś d D d ś d ś d ś S | 4 x

V | ś d ś → dś d D | 4 x

Variaţie la figura V-a

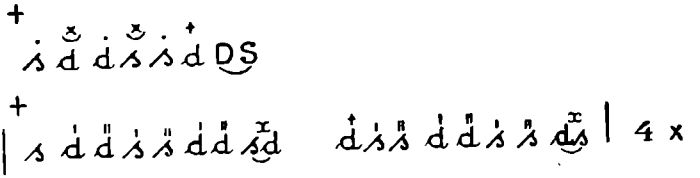
ś d ś d ś d S | 4 x

VI | + ś d ś d ś d ś d ś d ś d ś d DS | 4 x

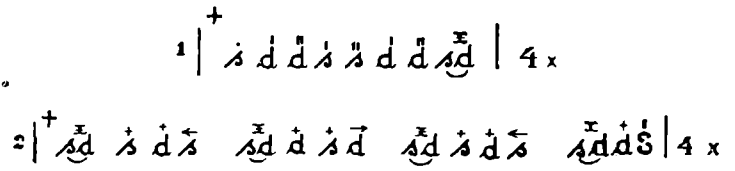
VII | + ś d d ś ś d d ś ś d d ś ś d DS

https://biblioteca-digitala.ro

Variaţie la figura VII-a



Variaţie la figura VIII-a



Caracterizare

Brîul este unul din jocurile vechi şi reprezentative ale Ardealului de sud, răspîndit însă foarte mult şi în regiunile de dincoace de munţi, mai ales în Muntenia, avînd numeroase variante. Acea pe care o descriem este cunoscută prin părţile Sibiului şi Făgăraşului.

Jocul începe cu o plimbare foarte lină spre dreapta. Se compune dintr-o serie de figuri, executate de jucători la comanda conducătorului, sau sub formă de improvizaţii individuale, cu o structură tehnică bogată şi cu multe variaţii.

Între figuri se intercalează o plimbare spre dreapta în paşi sincopaţi.

Caracteristic este accentul care cade periodic, pe jumătatea a 2-a a fiecărui timp.

Jocul nu are mişcări de braţe, iar mişcările de corp acompaniază numai mersul paşilor. Strigăturile foarte vii şi melodia plină de noblete completează fericit desfăşurarea jocului.

Descrierea jocului

Figura I-a (Plimbarea de început)

Are numai o măsură muzicală şi se repetă pînă ce conducătorul jocului comandă schimbarea. Paşii se execută în deplasare la dreapta (pct. 3), cu corpul orientat spre centru (pct. 1), dealtfel ca şi în toate celelalte figuri.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Pas lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pas alăturat cu piciorul stîng.

Formula ritmică a figurei I-a ♩ ♩

Figura II-a (Plimbarea dintre figuri)

Cuprinde 2 măsuri muzicale şi se execută pînă ce intervine o comandă. Paşii se execută în uşoară deplasare la dreapta (pct. 3).

Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a şi Optimea 3-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept, pe durată de pătrime.
Optimea 4-a şi Optimea 5-a Pas pe loc cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.
Optimea 6-a Pas lateral cu piciorul drept.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Pas alăturat cu piciorul stîng, pe durată de pătrime.

https://biblioteca-digitala.ro

Formula ritmică a figurei a II-a

Variaţie la figura II-a

Cuprinde 2 măsuri muzicale. Paşii se execută în uşoară deplasare la dreapta, pînă la o comandă.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Vîrf-toc pe piciorul stîng.
	Optimea 2-a	Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a	Optimea 1-a	Vîrf-toc pe piciorul drept.
	Optimea 2-a	Pas pe loc cu piciorul stîng.

Măsura II-a.

Pătrimea 1-a	Optimea 1-a	Vîrf-toc pe piciorul stîng.
	Optimea 2-a	Pas mic lateral cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a		Pas alăturat cu piciorul stîng.

Formula ritmică a variaţiei

Figura III-a (« Patru paşi înainte »)

Cuprinde patru măsuri muzicale. Pe primele două măsuri se execută uşoare sărituri în înaintare, iar pe următoarele două măsuri, mişcări de paşi pe loc. Se execută de patru ori.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a	Săritură mică pe piciorul stîng înaintînd concomitent cu bătaie în acord cu piciorul drept în faţă pe podea.
Pătrimea 2-a	Idem.

Măsura II-a. Se repetă mişcările dela măsura I-a.

Măsura III-a şi a IV-a.

Optimea 1-a	Săritură pe loc cu piciorul stîng, concomitent cu ducerea piciorului drept spre spate.
Optimea 2-a	Pas încrucişat cu piciorul drept la spate.
Optimea 3-a şi Optimea 4-a	Se repetă mişcările din optimea 1-a şi a 2-a, însă cu picioarele schimbate.
Optimea 5-a	Săritură pe loc cu piciorul stîng, concomitent cu ducerea piciorului drept lateral.
Optimea 6-a	Aşezarea piciorului drept pe podea.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a	Pinten pe podea cu ambele picioare, pe durată de pătrime.

Formula ritmică a figurei a III-a

Figura IV-a (« Cîrligele »)

Cuprinde patru măsuri muzicale şi se compune din bătăi uşoare executate cu un singur picior în diferite poziţii, în timp ce celălalt picior rămîne pivot. Se execută pe loc de 4 ori.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura I-a şi a II-a:

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng, concomitent cu balansul piciorului drept încrucişat în faţă.
Optimea 2-a Bătaie ştearsă cu vîrful piciorului drept oblic spre spate (încrucişat în faţă) cu laba răsucită în afară (călcîiul în faţă).
Optimea 3-a Vîrf-toc pe piciorul stîng, concomitent cu balansul piciorului drept înainte.
Optimea 4-a Bătaie în acord cu vîrful piciorului drept spre spate.
Optimea 5-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 6-a Bătaie în acord cu piciorul drept pe toată talpa.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Bătaie cu piciorul drept pe toată talpa, pe durată de pătrime.

Măsura III-a şi a IV-a. Se repetă mişcările din măsura I-a şi a II-a, însă cu picioarele schimbate (deci începînd cu dreptul).

Formula ritmică a figurei a IV-a ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♩

Figura V-a (« Cătăneşte »)

Cuprinde două măsuri muzicale şi are trei bătăi accentuate cu piciorul drept şi sărituri pe piciorul stîng. Se execută pe loc de patru ori.

Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a Săritură mică pe talpa piciorului stîng.
Optimea 2-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept încrucişat în faţă.
Optimea 3-a Aceiaşi ca la optimea 1-a.
Optimea 4-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept în faţă.
Optimea 5-a Aceiaşi ca la optimea 1-a.
Optimea 6-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept pe loc.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Bătaie în acord cu piciorul drept, pe durată de pătrime.

Formula ritmică a figurei a V-a ♫ ♫ ♫ ♩

Variaţie la figura V-a

Cuprinde două măsuri muzicale.

Măsura I-a şi a II-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Bătaie accentuată cu piciorul drept încrucişat în faţă.
Optimea 3-a Bătaie pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 4-a Bătaie accentuată cu piciorul drept în faţă.
Optimea 5-a Bătaie pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 6-a Bătaie accentuată cu piciorul drept pe loc.
Optimea 7-a şi Optimea 8-a Bătaie cu piciorul stîng pe loc, pe durată de pătrime.

Formula ritmică a variaţiei ♫ ♫ ♫ ♩

Figura VI-a (« Picioarele-mblăcii »)

Cuprinde patru măsuri muzicale. Se compune din paşi incrucişaţi alternativ cu ambele picioare. Se execută pe loc de patru ori. Unim cele patru măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Măsura I-a, a II-a, a III-a şi a IV-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept
Optimea 3-a Pas pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 4-a Pas cu piciorul drept pe loc.
Optimea 5-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul stîng.
Optimea 6-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Optimea 7-a Pas la loc cu piciorul stîng.
Optimea 8-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul drept.
Optimea 9-a Pas pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 10-a Pas la loc cu piciorul drept.
Optimea 11-a Pas încrucişat în faţă cu piciorul stîng.
Optimea 12-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Optimea 13-a Pas la loc cu piciorul stîng.
Optimea 14-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Optimea 15-a şi Optimea 16-a Pinten pe podea cu ambele picioare, pe durată de pătrime.

Formula ritmică a figurei a VI-a ♫ ♫ ♫ ♩ ♫ ♫ ♫ ♩

Figura VII-a («Impleticita»)

Cuprinde patru măsuri muzicale şi se compune din paşi încrucişaţi la spate în săritură (v. partea 2-a a figurii a 3-a). Se execută pe loc de patru ori, sau pînă la o nouă comandă.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Săritură pe loc cu piciorul stîng, concomitent cu ducerea piciorului drept spre spate.
Optimea 2-a Pas încrucişat la spate cu piciorul drept,
Pătrimea 2-a Optimea 1-a Săritura pe loc cu piciorul drept, concomitent cu ducerea piciorului stîng spre spate.
Optimea 2-a Pas încrucişat la spate cu piciorul stîng.

Măsura II-a şi a III-a. Se repetă mişcările din măsura I-a.

Măsura IV-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Săritură pe loc cu piciorul stîng, concomitent cu ducerea piciorului drept lateral.
Optimea 2-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Pătrimea 2-a Pinteni pe podea cu ambele picioare.

Formula ritmică a figurei a VII-a ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♩

Variaţie la figura VII-a

Se execută figura prescurtat: numai paşii din măsurile I-a şi a IV-a.

https://biblioteca-digitala.ro

Figura VIII-a

Se joacă mai rar. Cuprinde patru măsuri muzicale şi se compune din bătăi pe podea şi pinteni în săritură. Se execută pe loc de patru ori. Descriem cele patru măsuri unite:

Măsura I-a, a II-a, a III-a şi a IV-a.

Optimea 1-a Vîrf-toc pe piciorul stîng.
Optimea 2-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept în faţă.
Optimea 3-a Bătaie pe loc cu piciorul drept.
Optimea 4-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul stîng în faţă.
Optimea 5-a Bătaie pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 6-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept în faţă.
Optimea 7-a Bătaie pe loc cu piciorul drept (constituie avint pentru săritură).
Optimea 8-a Pinten în săritură cu ambele picioare.
Optimea 9-a Aterizarea pe piciorul drept.
Optimea 10-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul stîng în faţă.
Optimea 11-a Bătaie pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 12-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept în faţă.
Optimea 13-a Bătaie pe loc cu piciorul drept.
Optimea 14-a Bătaie accentuată în acord cu piciorul drept în faţă.
Optimea 15-a Bătaie pe loc cu piciorul stîng.
Optimea 16-a Pinten în săritură cu ambele picioare.

Formula ritmică a figurei a VIII-a ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♩

Variaţia I-a la figura VIII-a

Se execută prescurtat: numai paşii din măsurile I-a şi a II-a.

Variaţia II-a la figura VIII-a

Cuprinde patru măsuri muzicale.

Măsura I-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Pinten în săritură cu ambele picioare.
Optimea 2-a Aterizare pe piciorul stîng
Pătrimea 2-a Optimea 1-a Pas pe loc cu piciorul drept.
Optimea 2-a Pas mic lateral cu piciorul stîng.

Măsura II-a.

Se repetă miscările din măsura I-a, însă cu picioarele schimbate.

Măsura III-a.

Se repetă mişcările din măsura I-a.

Măsura IV-a.

Pătrimea 1-a Optimea 1-a Pinten în săritură cu ambele picioare.
Optimea 2-a Aterizare pe piciorul drept.
Pătrimea 2-a Bătaie cu piciorul stîng.

https://biblioteca-digitala.ro

Formula ritmică a variației a II-a

STRIGĂTURI LA « BRÎU»

Unde se coteşte rîu
Joacă sighelenii brîu,
Brîul Maicii Precistii
Sighelenii săracii.

Brîuleț nume frumos
Numa ieşti cam sdruhăios
Dar la fete drăgăstos.

Vai săraci picioare moi
Că nu poci juca cu voi,
Da cine vă ştie rîndu
Vă duce pe cum e gîndu.

Săraci picioarele mele
Nu vă 'poci purta de grele.

Cînd auz dipla zicînd
Picioarele nu mă țin
Cînd aud arcu pe diplă
Picioarele mă ridică.

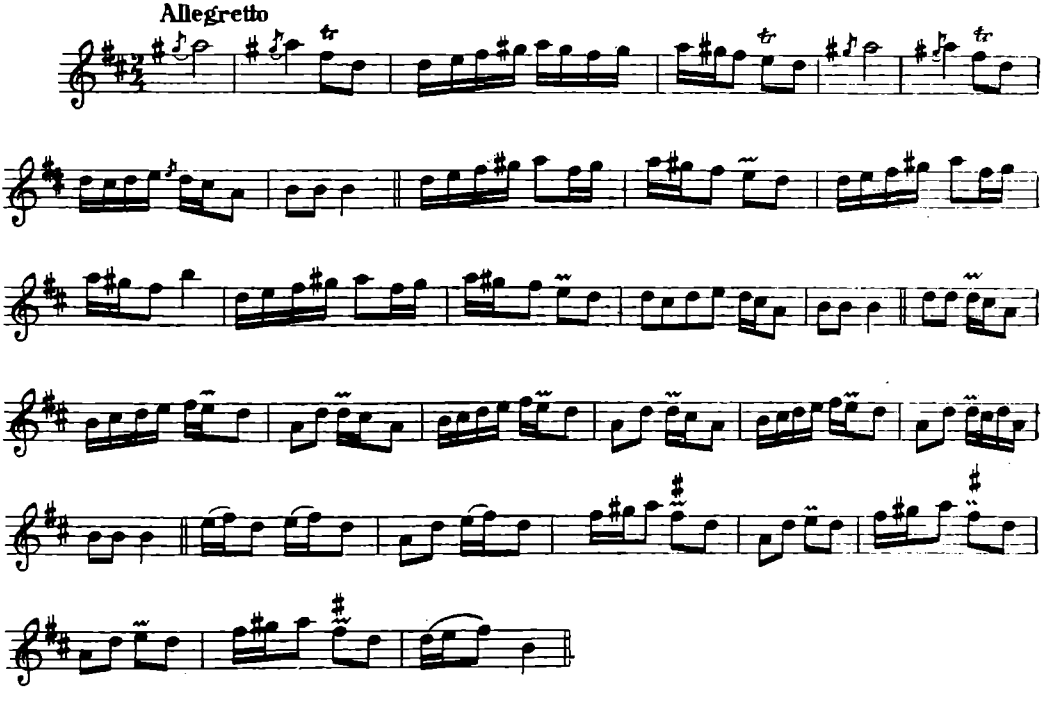
STRIGĂTURI DE COMANDĂ

Foaie verde bob de linte
Bateți patru pași nainte.

Foaie verde solz de peşte
Ia mi-o bateți cătăneşte.

Foaie verde trii scaieți
La cîrlige măi băieți.

Fă-ți picioarele-mblăcii
Şi te ia după drăcii.

Foaie verde solz de peşte
Stai pe loc ş-o împleticeşte.

Notă: In general figurile se execută în acord cu fraza muzicală, totuşi din cauza numărului diferit de măsuri pe care se axează acestea, nu se poate stabili o regulă precisă a concordanței cu melodia.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTA EXPLICATIVĂ

În descrierea jocurilor am folosit pentru orientarea corpului în spaţiu direcţiile numerotate dela nr. 1 pînă la 8 şi anume:

Punctul nr. 1 = înainte
» » 2 = oblic dreapta înainte
» » 3 = lateral dreapta
» » 4 = oblic dreapta înapoi
» » 5 — înapoi
» » 6 = oblic stînga înapoi
» » 7 = lateral stînga
» » 8 = oblic stînga înainte

Pasul. Dacă în cursul descrierii se întîlneşte expresia *pas* fără altă specificare, aceasta înseamă că se execută ca în mersul obişnuit, fie înainte fie înapoi, adică piciorul care face pasul depăşeşte pe celălalt.

Pas nedepăsit înainte sau înapoi, înseamnă că piciorul care face un pas înainte sau înapoi, nedepăşind celălalt plcior, vine din faţă sau din spatele corpului şi se aşează lîngă celălalt picior în centrul bazei de susţinere. Pasul nedepăsit se poate executa numai după un pas normal.

Pas lateral la stînga sau la dreapta, se înţelege că deşi corpul rămîne orientat cu faţa înainte, piciorul drept execută o deplasare la dreapta, sau piciorul stîng execută o deplasare la stînga.

Pas încrucişat se realizează cînd un picior se aşează în faţa sau în spatele celuilalt picior.

Pas alăturat se execută numai după ce s-a făcut în prealabil un pas lateral, de exemplu: după ce piciorul drept a făcut un pas lateral, piciorul stîng vine şi se aşează lîngă dreptul. La fel în direcţia contrară.

Prin *bătaie* se înţelege lovirea podelei cu talpa, vîrful sau călcîiul. cu trecerea greutăţii pe piciorul care bate.

Bătaie în acord înseamnă lovirea podelei cu talpa sau cîlcîiul unui picior şi ridicarea lui imediată dela podea. pentru a putea executa mişcarea următoare cu acelaş picior.

Pas sărit defineşte o mică săritură pe piciorul care face pasul.

Vîrf-toc. În transcriere am denumit cu un termen convenţional *vîrf-toc,* acea mişcare de ridicare pe vîrf şi coborîre pe călcîi care deplasează accentul de pe primul timp ritmic fie pe jumătatea a doua, fie pe al doilea timp.

Pintenii. sunt loviri ale picioarelor între ele cu părţile interioare ale labelor şi se pot produce fie pe podea, fie în aer.

Prin *înşurubare* se înţelege învîrtirea corpului în jurul axului, avînd greutatea pe un singur picior care se răsuceşte pe talpă (ca un şurub) în timp ce celălalt picior rămîne în spatele primului şi ajută la învîrtire.

In ceea ce priveşte semnele speciale folosite pentru notarea jocurilor din articolul de faţă, acestea vor fi explicate in partea a II-a a studiului « Asupra problemei unei metode de notarea dansului popular » de Vera Proca Ciortea, care va apărea în numărul viitor al revistei.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР СЕЛА СИБИЕЛ

В феврале 1955 года хореографический коллектив Института Фольклора провел обследование в селе Сибиел, района Сибиу. Это село существует около 600 лет. Его население, почти в 1.000 человек, в прошлом занималось пастушеством, в настоящее же время занимается садоводством. Несмотря на близость города и на достаточно высокий культурный уровень, село сохранило в своем общем аспекте многочисленные традиционные элементы, например, в одежде, обычаях и в фольклорном творчестве, в рамках которого пляска занимает главное место.

В настоящее время этот факт менее очевиден в воскресной «хоре», где обычно исполняются только 4 местных пляски («Ынвыртита», «Жиана», «Хацегана» и «Хора»), наряду с новейшими танцами.

Существуют, однако, и другие возможности любоваться прелестью местных плясок. Таким поводом служит, например, «дружина юношей», которая организуется

https://biblioteca-digitala.ro

во время зимних праздников. Точно так же во время свадебного обряда и на пирушках можно наблюдать старинный репертуар во всей его полноте.

Заслуживают внимания усилия группы пожилых людей, которые продолжают культивировать местные традиции в этой отрасли. Эти люди добились значительных успехов на смотрах Домов культуры и стремятся в то же время внедрять старинные пляски среди молодежи и детей. Эта группа послужила нашим исследователям главным источником информаций.

Строгий анализ технических деталей привел к следующим наблюдениям:

1. С точки зрения формаций, с которыми нам довелось познакомиться, репертуар чрезвычайно разнообразен. В настоящее время отдается предпочтение танцу парами (в особенности «Ынвыртита») и мелкими группами-(«Жиана», «Рыуряна»); старики предпочитают, однако, плясать большими группами, долукругом («Брыул» и пр.) или кругом. Встречаются также как «групповые», так и сольные пляски.

2. По своей структуре пляски также очень разнообразны. Следует отметить наличие некоторых характерных ритмических элементов, а также необыкновенное воображение в импровизации фигур.

3. Местная специфика отчетливо заметна и в стиле пляски, чрезвычайно живом и грациозном; плясовые напевы и сопровождающие их выкрики произвели на нас впечатление подлинной самобытности местного творчества.

Из анализа приведенных примеров можно сделать некоторые выводы насчет репертуара плясок села Сибиел.

В первую очередь нужно отметить его количественное богатство; параллельно с этим наблюдается, однако, некоторое снижение числа практикуемых в настоящее время плясок. Репертуар сохраняет во всем свою самобытность, местный колорит, характерный для Сибиелской зоны, для южного Ардяла и карпатского района. Пляски, отражающие внешние влияния, имеют тенденцию к ассимиляции или к отмиранию. Замечательно также и разнообразие в форме и структуре репертуара, в котором нам удалось различить 17 обособленных типов.

Все эти элементы, вместе с красотой стиля, придают сибиелской пляске особенную художественную и фольклорную ценность.

CHOREOGRAPHIC FOLKLORE OF THE SIBIEL VILLAGE

In the course of the month of February 1955, the choreographic collective of the Folklore Institute has carried out an investigation in the village of Sibiel (Sibiu district). This 600 year-old village has a population of about 1.000 inhabitants, whose former sheepbreeding occupations has been lately replaced by fruit growing. Although the village is situated in the proximity of the city and its cultural standing is fairly high, a large number of traditional elements: costume, customs and folklore creation, have been preserved in their general aspect. Among these, dancing holds a pre-eminent position.

This survival of the traditional dances is today less manifest at the Sunday-dance, where only four local dances are usually performed (Invirtita, Jiana, Haţegana, Hora), together with other ballroom dances. There are however other opportunities where the aesthetical beauty of these local dances may be admired. Such is for instance the younkers' band, which is set up during the winter festivities. At weddings and parties the old repertory can likewise be seen in all its fulness.

Noteworthy are the efforts of some older people who continue to practice and keep up the old local traditions. These people made up a team which obtained outstanding successes at the competitions of the Cultural Homes and have been striving to spread the old dances among the younger generations. This team has been the main source of information of our research workers.

The minute analysis of technical details, showed that:

(i) The repertory of the formations investigated is extremely varied. The « dances in pairs » (particularly the « Invîrtita ») are preferred to-day, together with the « dances in small groups » (« Jiana », « Rîureana »). The elderly people however prefer the « dances in large groups », either chain dances (« Brîu » etc.) or dances in closed circle. Besides these team dances, solo-dances are performed.

(ii) The structure of the dances is also exceedingly varied. Some rhythmical characteristic elements can be observed, as well as a special fantasy in the improvisation of the figures.

https://biblioteca-digitala.ro

(iii) The specific local feature is also strongly outlined in the remarkably lively and graceful style of dancing. The accompanying dance-tunes and calls give these local creations the stamps of authenticity.

The study of the above mentioned elements lead to certain conclusions regarding the repertory of dances in Sibiel.

The large number of extant dances, parallel with which however a certain decrease in the dances currently performed to-day, is noticeable. The repertory maintains its originality, the local stock of dances specific to the Sibiu district of South-Transylvania and the Carpathian-regions prevailing; the dances due to extraneous influences have a tendency to be either absorbed or to dissappear. Noteworthy is also the formal and structural variety of the repertory in which our researchers have distinguished 17 different types.

All these elements, together with the beauty of the style, lend a special artistic and folkloristic value to the Sibielean dances.

https://biblioteca-digitala.ro

SAMUIL MICU-CLAIN ŞI FOLCLORUL

— CU PRILEJUL ANIVERSĂRII A 150 DE ANI DE LA MOARTEA LUI —

ION MUŞLEA

Se împlinesc aproape 30 de ani de cînd ocupîndu-mă cu teza de doctorat în medicină a lui Vasilie Popp, închinată obiceiurilor de înmormîntare ale romînilor, lucrare pentru care unul din principalii informatori fusese Petru Maior, scriam [1] : « E o lature a activităţii fruntaşului şcolii latiniste care nu ştim să fi fost relevată pînă acum . . . Maior nu s-a mărginit la . . . sfaturi şi la trimiterea de materiale, ci . . . s-a şi pronunţat în unele cazuri despre obiceiurile noastre de la înmormîntare, dînd şi etimologia unor termeni tehnici ». Dacă « anexa » scrisorii în care el însemnase obiceiurile de care « şi-a putut aminti » ar fi fost păstrată — fapt care, spre regretul nostru, nu s-a întîmplat — ne-am fi dat şi mai bine seama nu numai de « interesul pe care-l purta folclorului romînesc », dar şi de felul în care considera manifestările lui [2].

Acum şase ani, istoricul D. Prodan a scos din uitare « Un manuscris al lui Gheorghe Şincai împotriva superstiţilor » [3]. Deşi e vorba de o adaptare a unei cărţi germane pentru combaterea credinţelor deşarte, informaţiile despre folclorul romînesc, ale celui de-al doilea fruntaş al şcolii ardelene, se văd lămurit. Se aminteşte în acel manuscris, atît de farmecele privitoare la « legarea » puştilor şi săbiilor, de « aruncarea cu ciurul » pentru a descoperi pe tîlhari sau de datul în bobi şi de strigoi, de « vîntoasele cele cumplite » [care] « de dracul se stîrnesc »; de zmei, « focuri nebune », comori etc. [4]. E adevărat că Şincai dă unele obiceiuri în traducerea literală germană (aşa de ex. « foc de lipse » nu e decît germ. « Notfeuer », în loc de « foc-viu » cum i se spune curent în romîneşte); dar găsim la el şi apropieri de credinţele romane,ca de ex. în cazul acelor « zeoae » ale rîurilor «ce se numea de strămoşii noştri romani (i) cei bătrîni . . . nimfe » [5].

S-ar crede că preocupările lui Samuil Micu-Clain, cel dintîi reprezentant al şcolii ardelene, s-au îndreptat mai puţin spre folclor. Totuşi, el e cel care s-a interesat chiar mai mult decît Maior şi Şincai de anumite manifestări folclorice ale poporului său şi cel care ne-a lăsat în manuscrisele sale date mai bogate despre unele obiceiuri şi originea lor [6].

Chiar în dicţionarul său [7], terminat în anul 1801, găsim mai multe noţiuni folclorice, explicate fie prin termenii respectivi din limbile latină, germană sau maghiară, fie prin definiţii în latineşte. Iată cîteva din cele mai interesante cazuri (în ordinea alfabetică şi reproduse întocmai):

Arminden Arbor virens, quam Valachi die prima Mai ante domos solent infigere [8].

---

[1] *Viaţa şi opera Doctorului Vasilie Popp* (1789—1842). Cluj. 1928, pp. 125—126. Cf. şi pp. 129, 133—134 139—140.

[2] În tot cazul, Maior îi trimisese material considerabil, de vreme ce Popp îl citează de vreo 12 ori (*ibid.*, p. 126). Cf. şi nota 2 de la p. 9).

[3] În « Studii şi cercetări ştiinţifice » I, 1950, Fasc. 2, pp. 143—157 (Academia R.P.R., Filiala Cluj).

[4] Cf. în general superstiţiile înşirate la pp. 150 şi 153. Tot aici relevăm, în treacăt, că « închinătorii bozilor » de la p. 150, nu trebuie explicaţi cu « clăi de fin », cum se întreabă comentatorul, ci cu « zei păgîni » (cf. şi *Dictionarul Limbii Romîne, s.v.*)

[5] *Ibid.*, p. 151.

[6] N-am uitat interesul deosebit a lui Ion Budai-Deleanu pentru folclor, evident în motivele prelucrate în epopeile sale şi mai ales în notele cu informaţii referitoare la viaţa populară. Dar pe Budai-Deleanu nu l-a interesat folclorul în sine, pentru valoarea lui documentară, ci din punct de vedere literar, el oferindu-i o sursă bogată de inspiraţie şi elemente literare autentic-naţionale pentru propria lui creaţie. De aceea, fără să trecem cu vederea preocuparea lui pentru folclor, credem că această problemă aparţine domeniului literaturii.

[7] Samuelis Klein, *Dictionarium valachico-latinum*. Bevezetö tanulmánnyal közzétesszi Gáldi László. Budapest, 1944, p. 255.

[8] Cf. şi mai jos, unde ne ocupăm de obiceiurile descrise sau amintite de Clain în manuscrisul « Scurtă cunoştinţă a istoriei Romînilor ».

https://biblioteca-digitala.ro

Baerdaeoassa [9] Maschara, Ludio. Empusa. Manduc [h] us. eine Popanze, ein Poppelmann

Calushariu, Collisalius Saltator, quales apud Romanos erant Collisalii. A testènek ritka hordásától hires oláh tántzos. *Kaluser* nevezetü eine berühmte Art walachischer Tänzer Kaluscheren genannt

Catcaun Calmucus vad ember, ember hussalelö ein Kobold, ein Menschenfresser.

Colinda, Sunt Cantilenae, quas Valachi in festo nativitatis D [omi] ni Nostri Iesu Christi per domos solent cantare [10].

Sunzuene, Flores flavi coloris, ex quibus Valachi coronas in festo S. Ioannis Baptistae faciunt [11].

Turca (Tzurca), Mascara, quam juvenes Valachi in festis Natalis Domini Iesu Christi solent, facere,

Voea marini. V. Calcatura [12].

Alţi termeni folclorici de care se ocupă mai puţin sînt: *datina*, (« traditio, mos, consuetudino) *deochiat* (« fascinatus infascinatus »), sholomonariu (« garabantziás Diák »), *smeu* (« ignis fatuus ») *strigoiu* (« sagus »), *strigoaie* (« saga, strix »), *vraja* (« varázslás ») etc.

Traducerile şi explicaţiile date în alte limbi sînt juste. Dacă de ex., la « catcaun », prima explicaţie (« Calmucus ») ar putea surprinde, nu trebuie să uităm că şi în răspunsurile la Chestionarul Hasdeu (vol. XV, p. 416, Nr. 205) căpcăunii sînt numiţi odată « calmîci ».

Aceste obiceiuri şi superstiţii îl preocupă constant pe Clain. La sfîrşitul dicţionarului din care le luăm [13], la « Adnotationes », el îşi însemnează: « Palilia quid sint ?Mehes »; voia, probabil să treacă şi această sărbătoare între cuvintele glosate.

Cu cît mai interesante sînt însă pentru folclorul nostru cele 9 pagini (140-149) din lucrarea lui rămasă în manuscris: « Scurtă cunoştinţă a istoriei Romînilor » [14]. Ea a fost scrisă, probabil în ultimii ani ai secolului al XVIII-lea, poate chiar în 1800. Partea a patra e întitulată « Să arată cum că din Dachia de neam sînt [Romanii] dela Roma ».

Reproducem [15] şi în întregime această parte, observînd că subtitlul de pe margo: « Aceea se adeverează din obiceaiuri » se referă, de sigur, la titlul amintit mai sus al capitolului IV:

---

[9]. Citeşte: « birdăhoasă ». cf. *Dicţionarul Limbii Romîne*, s.v. « burduhos »).

[10]. Cuvîntul a fost tratat şi sub *colind*, *colindatoriu*.

[11]. Cf. şi mai jos, unde ne ocupăm de obiceiurile descrise sau amintite de Clain în manuscrisul « Scurtă cunoştinţă a istoriei Romînilor ».

[12]. Cuvînt explicat astfel: « Calcatura, Item Phroenesis, Morbus caducus. Nyomás. Item Bolond-hagymáz. Nyavallya törés. [Föben-kellés]. das Tretten ». Credem că cuvîntul a fost copiat greşit, în loc de [ne] voia Mărinii, sărbătoare bătească « ţinută pentru lovituri şi pocituri » (Cf. I. — A. Candrea, *Folklorul medical romîn comparat*. Bucureşti, 1944, p. 212, Nr. 16), deşi tot aşa figurează şi la Ioan Molnar-Piuariu, principalul colaborator al lui Clain la dicţionarul său (cf. Valeriu L. Bologa, *Terminologia medicală . . . a doctorului Ioan Piuariu . . .*, în « Dacoromania » IV 1924—1926, p. 391).

[13]. Samuelis Klein, *Dictionarium . . .*, p. 458.

[14]. Manuscris în Biblioteca Academiei R.P.R., Filiala Cluj, provenit din Biblioteca Episcopiei din Oradea, avînd acolo cota 163 b. Foaia de titlu şi primele 32 pagini lipsesc. Titlul l-am luat din copia lui « Ioan Popovici, dascăl» făcută în anul 1800 (manuscris al Bibliotecii Filialei Cluj a Academiei R.P.R., provenit din Biblioteca Centrală Blaj, avînd acolo cota 71, Fondul Cipariu). (Cf. şi Nicolae Comşa, *Manuscrisele romîneşti din Biblioteca Centrală din Blaj*. Blaj, 1944, p. 75, Nr. 71). La sfîrşitul celei de a doua pagini a acestei copii, găsim semnătura autografă a lui Clain. (Identificarea autorului copiei a fost făcută de către cercetătorul Theodor Pompiliu, de la Biblioteca Filialei Cluj, căruia-i exprimăm şi pe această cale călduroasele noastre mulţumiri, ca şi pentru ajutorul ce ne-a dat la descifrarea textului cirilic). — În copia lui Popovici, partea pe care o reproducem ocupă paginile 82—86. Manuscrisul original (Oradea), e broşat, cu cunoscutul scris mare al lui Clain; ici colo are ştersături. Copia dascălului Popovici e un ms legat în jumătate piele, cu scris frumos şi iniţiale roşii, dar cu mici omiteri sau adausuri, modificări sau greşeli. Iată cîteva din acestea: Popovici adaugă înaintea lui Traian: *Împăratul* (p. 82); înaintea lui Filip: *Apostolul* (p. 84); la propoziţia: « aşa fac romînii cînd joacă », el adaugă: *adecă strigă verşuri* (p. 84). Copistul nu înţelege arhaicul cuvînt « băsnuia » (poeticii lor. . . despre cîmpurile Elisiaceşti ») şi-l transcrie *bănuia* (p. 85). El omite cuvîntul « brăduleţi » — numele unui fel de colaci care se dau la Sîn-Toader —, pe care, probabil, necunoscîndu-l, nu l-a înţeles. De asemenea nu reproduce textul celor trei trimiteri (note) ale lui Clain etc.

O altă copie se găseşte la Biblioteca Academiei R.P.R. din Bucureşti, cota 1307. Ea provine « Din Biblioteca episcopului Dionisie de la Buzău (dăruită de Min. Cultelor 17 IX. 1897) » şi, după datele catalogului, ar fi fost făcută în anul 1801. Autorul copiei nu e cunoscut. La sfîrşitul introducerii, găsim, pe lîngă o semnătură indescifrabilă, şi data « 14 februarie 1834 » (şi pe coperte se află însemnări datate din anii 1827 şi 1828). Partea care ne interesează e trecută pe filele 56—59. Scrisul e îngrijit. Dar şi copia aceasta s-a făcut cu o oarecare neglijenţă. De remarcat că copistul transcrie în dialectul muntean; astfel: *rumînele*, în loc de « romînele »; *vătaf*, în loc de « vătav »; *între*, în loc de « între »; *călușari*, în loc de « călușeari ». Şi autorul ei scrie *bănuia*, pentru « băsnuia » etc.

[15]. Transcrierea textului s-a făcut după următoarele norme:

S-a respectat întru totul fonetismul textului original, punctuaţia şi unele aspecte gramaticale ca: inconsecvenţele în articulare, pluralul *nunte* pentru « nunţi » şi acordurile verbale de la imperfect şi de la perfectul compus, de ex.: « Romanii cînd juca, striga în joc, şi cînta carmine, sau verşuri »; « Traian Împărat în Dachia i-au aşezat ».

Am modernizat însă ortografia, păstrînd doar grafia lui Clain *nostri* pentru « noştri » şi scriind numele propri i şi pe cele ale sărbătorilor religioase cu majuscule.

https://biblioteca-digitala.ro

« A doa să adeverează din obiceaiuri, cum că romînii sînt rămăşiţele romanilor celor vechi de Traian în Dachia aşezaţi, cum învăţaţi oameni au luăt sama [16] că ceale mai multe obiceaiuri ale romînilor din Dachia sînt tocma acealea care, le-au avut romanii cei vechi din Italia. Pentru mai mare încredinţare puţinteale însemnăm aici: Era la romanii cei vechi de la Roma în zioa cea dintîi a lui ianuarie sărbătoarea Iononii Dumnezeoaia nuntelor: întru aceastăşi zi la Sîntvăsii, romînele noastre ţiind părintescul obiceai multe vrăji fac, ca să ştie, carea fată să va mărita, şi carele fecior să va însura întru acel an, şi cine cu cine să va căsători. Adecă în sărbătoarea nuntelor, de nunte cearcă.

Romanii cei vechi de la Roma săptămîna cea mai depre urmă a Bahiferiilor, adecă cum zicem noi a cîşlegilor, sau a dulcelui Crăciunului, o chiema zilele nebunilor. Romînii astăzi încă săptămîna cea mai de pre urmă a dulcelui Crăciunului o chiamă săptămîna nebunilor.

În luna lui februarie prăznuia romanii luarea lui Romulus întră dumnezei, şi trimetea unii la alţii daruri. Tocma pre acea vreame rumînii la Sîntoader ţin sărbătoare, şi trimit unii la alţii colaci, şi brăduleţi, şi unii să prind fraţi.

Zioa cea dintîi a lui martie romanii o chiema zioa matronelor întru pomenirea, cînd muierile au făcut de s-au făcut pace întră romani, şi întră sabini. Tocma această zi romînii o chiamă zioa babelor.

În luna lui februarie în 28 de zile avea romanii sărbătoarea dumnezăizii fornicalia, carea şi fornax sau cuptoriu s-au zis, pentru că întră alte jertve ce făcea întru această zi, aprindea grîu cu paiele neîmblătite, şi jertvea. Pre această vreame la lăsaturile postului de Paşti romînii fac hodaiţii cu paie, şi le aprind cu care urmează, şi închipuiesc paiele ceale cu grîu aprinse ale romanilor [17].

Romanii în 28 a lui aprilie ţine sărbătoarea florilor, cam pe acea vreame rumînii dumineca stîlpărilor norodul o chiamă dumineca floriilor.

În zioa cea dintîi a lui mai romanii ţinea festum umbraculorum, adecă sărbătoarea umbrelor făcîndu-şi din frunzari umbrare înaintea caselor. Aşa fac astăzi romînii, aduc armindeni frunzari ver[z] i şi pun înaintea căşilor, şi ţin sărbătoare, măcarcă din rînduiala besericească nu iaste sărbătoare. Ţinea romanii Sementinas ferias, ca piatra să nu le bată holdele: pentru aceeaşi pricină, ţin şi romanii [18] joile din Paşti, pînă cînd văd claie de grîu pe cîmp, carea iaste semn că acum piatra nu va strica grîul.

În 24 de zile a lui iunie la romani era sărbătoarea norocului fortis fortune [19] şi a doa zi a corăbiilor încununate. Într-aceeaşi zi romînii fac cununi din flori de sîntzuane [20], pentru sărbătoarea sfîntului Ioan aşa chemînd aceale flori, ca cum ai zice ale sfîntului Ioan, fac cununi, şi le aruncă pe case, şi de acolo vreau să ştie norocul, adecă, de nu cade cununa jos, acela, cui au fost numită [21] cununa, bun noroc va avea, că nu va muri întru acel an.

Ţinea romanii sărbătorile, care le chiema Lupercalia, ca să nu le mînce lupii oile. Ţin şi romînii la lăsatul postului Crăciunului o săptămînă, de nu taie cu foarfecile, ca să nu le mînce lupii oile, aceaste zile fiindcă la mijlocul lor iaste sărbătoarea sfîntului Filip, acum creştinii le chiamă Filipi.

În 24, şi în 25 a lui dechemvrie făcea romanii jocul tinerilor, Ludos Iuvenales: aşa fac feciorii, şi featele romînilor noştri în 25 de zile a lui dechemvrie în sărbătorile Crăciunului îşi cumpără vin, şi bucate, îşi [22] adună, şi fac jocuri.

De la calendele romanilor se trag colindele romînilor. Romanii cînd juca, striga în joc, şi cînta carmine, sau verşuri [23]: aşa fac şi romînii, cînd joacă.

---

[16]. Laonicus Chalcocondiles libro: II sive historia. Anton del Chiaro in libro cui titulus: Rivolutione di Valachia parte I [*Nota lui S. Clain*].

[17]. E interesant că şi un folclorist de mai tîrziu, Gr. Sima a lui Ioan, cunoscut mai ales prin culegerile-i de poveşti, se întreba (în *Foişoara* — Sibiu I, 1886, p. 77), dacă aprinderea hodaiţelor « să nu fie oare... o scumpă amintire din trecutul îndepărtat... sărbătoarea zeiţei Fornax »...?

[18]. Greşit, în loc de romînii.

[19]. Sic.

[20]. Grafia nesigură — poate « sîntjuane »!

[21]. Destinată. Exact acelaşi termen se păstrează, chiar în legătură cu cununile de Sînziene, şi la Orlat — Sibiu sat foarte apropiat de acela în care s-a născut Clain: « *numind* pentru fiecare membru din familie cîte o cunună... » Răspunsurile la Chestionarul Hasdeu, vol. XVII, p. 116, Nr. 32).

[22]. il

[23]. Nota lui Clain. În dreptul ei nu găsim însă nimic pe pagina 149, unde face trimiterile pentru notele 1 şi 3, cu atît mai regretabil, cu cît e foarte probabil că în ea Clain intenţiona să dea cîteva exemple de strigături — poate cele mai vechi strigături romîneşti! Dovada că el cunoştea existenţa şi numele lor reiese şi din cele ce spunea mai jos şi anume: Collisalii romani... « cînta ca mine, adecă verşuri, *strigături* » (sublinierea noastră!).

https://biblioteca-digitala.ro

Era la romani joc, care-l făcea în luna mai, cînd întru cinstea lui Romulus ţinea Parentalia, sărbătoarea jucătorilor. Aceşti jucători, pentru că în Dealul Cvirinal avea Sacrariumul său, adecă besearica sa, latineşte să zicea Colisalii, ca cum ai zice jucătorii dealului. Avea acestea mai mare jucătoriu, după carele-l chiema vates. Juca îmbrăcaţi cu haină pestriţă roşie, încinşi cu brîne de ţinte, şi în mîni ţiind hasta, sau sulița, şi în cap avînd galer[24], şi cucimă[25], şi cînd juca cînta carmine, adecă striga verşuri, strigături. Acestea astăzi la romînii nostri sînt călușearii, carii pre acea vreame a anului, în sărbătorile Rusalilor, de vreame ce creştini nu pot să ţie sărbătoarea lui Romulus, umblă prin sate jucînd. Să zic călușiari, ca cum ai zice colisalii, pentru că romînii unde iaste în limba latinească l singur întră doao glasnice îl mută în r aşa zic: scara, soare. în loc scala, sole: aşa şi aici collisalii zic colişiarii, şi călușearii. Cel ce era la romani vates, la romînii nostri iaste vătav, şi acestea să încing cu brîne de ţinte, şi cu năfrămi să împodobesc, ca să aseamene hainele ceale pestriţe ale romanilor. În loc de hastă ţin în mîni bîte.

Feciorii romanilor de la anul 17 în sus purta chimeaşe, carea avea sinul[26] chindisit cu roşu, şi la grumazi baieri cu ciucuri: Aşa poartă şi feciorii cei juni ai romînilor.

Opinci cu cureale la picioare legate purta romanii, cei ce era în deregătorie punea tureac din sus de opincă împrejurul piciorului, preste care înfăşura curealele: Aşa fac şi romînii nostri.

Obiceai era la romani de lua simbur[27] de măr întră vîrvurile a doao deagete, şi strîngînd simburele[27]) cu vîrvurile deagetelor, puşca către fundul păharului, şi dintru aceasta prorocea de dragostele sale: asemenea fac şi romînii pînă astăzi, puşcă, cum am zis cu simbure[27] de mă[r], şi încătro sare simburele [27], zic că dintr-acolo-ş va luoa muiare.

Ci şi întră ţeremoniile nuntelor romanilor celor vechi de la Roma, şi întră [ale] celor de acum din Dachia, mare unire iaste: Fratele de mire, şi de mireasă, ce iaste altă, fără numai feciorii, carii la romani să zicea patrinii, sau matrinii mirelui. Cu steaguri ducea romanii pre mireasă la casa mirelui, cum şi acum fac romînii noştri. Romanii neveastii ceii noao da cheile, prin care lucru însemna, cum că să încumeate, şi să încreade grija şi paza căsii. Aşa şi la romînii nostri neveastii să dă punga şi cheile, care apoi de brîu le poartă, cum fieştecine poate vedea.

Romanii puneau la mort un ban, ca să poată plăti cînd va treace la cîmpurile Elisiaceşti, după cum băsnuia poeticii lor: aşa pun şi romînii nostri încă şi acum în multe locuri, un ban în mîna mortului. Patru oameni ducea pre mort la groapă, şi era tomnite muieri, care să plîngă pre mort: rudeniile, şi slujile ceale de casă petrecea pre mort cu capul gol, după ce-l băga în groapă, rudele, şi priatenii arunca ţărînă preste mort, după îngropăciune să punea ospăţ, care să zicea a morţilor. Pre mort, cît murea, îl spăla cu apă caldă: tocmai aceastea fac şi romînii nostri cei din Dachia.

Zilele cum le numea romanii cei vechi, aşa le numesc şi astăzi romînii cei din Dachia. Şi obiceaiul că muierile romînilor, vinerea nu torc, şi nu coasă, au nu vine de la cinstea, carea muierile romanilor o făcea Vinerii dumnezăoaei.

Aceastea sînt puţine obiceaiuri, care le-am pus numai pentru arătarea, cum că romînii cei ce sînt astăzi în Dachia, sînt din romanii cei vechi de la Roma, pre carii Traian Impărat în Dachia i-au aşezat, a cărora obiceaiuri, ca o moşie părintească, împreună cu leagea creştinească le ţin romînii cei proşti în Dachia, că cei ce să ţin mai scuturaţi, şi deasupra prostiei mult s-au dat după obiceaiurile neamurilor, care stăpînesc acum Dachia» [28].

★

Acesta e materialul de obiceiuri romîneşti alese de Clain din mulţimea obiceiurilor pe care le cunoştea din copilărie şi de mai tîrziu, pentru a le compara cu acelea ale «strămoşilor romani» şi a dovedi astfel originea latină a romînilor din Dacia.

Nu e cazul să mai subliniem valoarea lor. Dar anumite precizări sînt, poate, utile.

Mai întîi — o încadrare. De sigur, Clain nu este primul învăţat care s-a interesat de obiceiurile poporului nostru. Am văzut că el însuşi citează, într-o notă, cartea lui Del Chiaro, autorul celei dintîi lucrări tipărite (1718), în care sînt amintite aspecte mai numeroase ale folclorului romînilor din Muntenia. Şi Dimitrie Cantemir s-a ocupat, mai de aproape, de obiceiurile, de fiinţele demonice

[24]. Sic, în loc de galea — cască, coif ?
[25]. Cuşmă, căciulă.
[26]. Sic
[27]. Sic.
[28]. De rititibus Romanorum inter alios vide A. G.H. Nieuport *(Nota 3 a lui Clain)*.

https://biblioteca-digitala.ro

şi de superstiţiile poporului din Moldova. Lucrarea lui, care vede lumina tiparului abia în anul 1769, trebuie să fi fost cunoscută de Clain [29].

Obiceiurile şi credinţele vechi ale poporului romîn din Ardeal n-au fost însă atestate de cercetători laici, ci de către slujitori ai bisericii [30]. Ei nu se ocupă de ele din interes ştiinţific sau din pură curiozitate, ca un Del Chiaro sau un Cantemir, ci ca să ia atitudine împotriva obiceiurilor şi superstiţiilor care contraveneau orînduielilor bisericeşti.

Cel dintîi dintre ierarhii ardeleni care aminteşte de un număr mai mare de obiceiuri şi superstiţii, e mitropolitul Sava Brancovici. În anul 1675 el se ridică împotriva « popilor » care « se fac vornici la nunţi ... vrăjitori şi măscărici », împotriva credincioşilor care « ţin bobonoşaguri », fac « molitve pe dobitoace ... ţin vrăji, sărbătorile drăceşti, marţa şi miercurea etc. » [31].

Cîţiva ani mai tîrziu, aceste măsuri împotriva vrăjilor, superstiţiilor şi obiceiurilor apar şi într-un catehism tipărit [32]. E vorba aici de tot felul de « farmece, descîntece şi alte boboane », de « slovele » care fac, « să nu-i poată prinde arma » pe oameni sau care « vindecă pe bolnavul din nevoie »; de datul în bobi, de vrăjirea cu « ciure sau site », cu ajutorul cărora pot fi găsiţi hoţii [33]; de vrăjile de dragoste ale feciorilor şi fetelor etc.

Tot acţiunii de condamnare a unor credinţe şi vrăji, datorim materialul folcloric mult mai bogat din instrucţiunile date, o jumătate de veac mai tîrziu, de episcopul Petru Pavel Aron, care a păstorit la Blaj între anii 1751—1764. Avînd în vedere că această interesantă consemnare de obiceiuri şi superstiţii ale romînilor ardeleni stă îngropată într-un studiu de istoria bisericii [34], folosim acest prilej binevenit, cînd se vorbeşte de vechile datini ardeleneşti, spre a le da în notă [35] şi a le pune astfel la dispoziţia folcloriştilor care încă nu le cunosc.

Baza cercetării vechilor obiceiuri ale poporului romîn din Ardeal o va constitui deci, de o parte: circulara episcopului care a fost primul sprijinitor al lui Clain [36], pe de altă parte: paginile din « Scurtă cunoştinţă de istoria Romînilor » a învăţatului dela Blaj. Într-adevăr, aceste două lucrări se completează una pe alta, cu material din aceeaşi regiune şi din aceeaşi epocă (anii din jurul lui 1750).

Dar ce deosebire între felul în care îl tratează cei doi! Episcopul condamnă cu asprime vechile obiceiuri, pe cînd Clain nu manifestă nici o pornire împotriva lor. O singură dată, cînd e vorba de « armindeni », spune nu numai că se pun frunzari la case, dar că se ţine şi « sărbătoare, măcarcă din rînduiala besericească nu iaste sărbătoare ». El, care participase, în anul 1773, la consfătuirea convocată de împărăteasa Maria Terezia pentru reducerea sărbătorilor [37], nu ridică nici un protest, ci doar înregistrează.

Această deosebire de atitudine se explică prin scopul urmărit de cei doi. Pe cînd Petru Pavel Aron vorbeşte ca om al bisericii, Clain argumentează ca un om de ştiinţă, preocupat să demonstreze o idee istorică.

Călcînd pe urmele unor « oameni învăţaţi »: străini, ca Laonikos Chalkondyles şi Del Chiaro, dar şi romîni, ca Miron Costin [38], care pretindea « să se cunoască neamul *cu obiceiurile*

---

[29]. În treacăt e amintită şi în *Historia Daco-Romanorum* ... « Foaia pentru Minte » 1862, p. 90.

[30]. Să nu uităm că, după Nicolae Iorga şi Romulus Vuia (*Originea jocului de căluşari*, în « Dacoromania II — 1921/1922, n. 215, Nota 1), chiar şi însemnările folclorice — între ele şi problema căluşari, collisalii — ale lui Sulzer (*Geschichte der transalpinischen Daciens* — Viena, 1781, pp. 405—414) se datoresc, după însăşi mărturisirea învăţatului austriac, « unui membru al şcolii ardelene, care nu poate fi decît Petru Maior ».

[31]. Ştefan Meteş, *Istoria bisericii şi a vieţii religioase a romînilor din Ardeal* ... I, pp. 233—234.

[32]. *Pănea Pruncilor*. Bălgrad, 1702, pp. 68—69 şi 74.

[33]. Am văzut mai sus că pe acestea le amintea şi Şincai.

[34]. Augustin Bunea, *Episcopii Petru Pavel Aron şi Dionisie Novacovici* ... Blaj, 1902, pp. 387—388.

[35]. « Pe cum combătea credinţa deşeartă, tot aşa zbiciuia episcopul Aron şi obiceiurile păcătoase şi păgîneşti ale timpului său înrădăcinate în viaţa poporului romîn: « Or avea grijă preoţii, şi or porunci poporenilor să se păzească de tot felul de nelegiuiri: vrăjitorii, descîntătorie: fermecătorie: vărsări de ceară: de baiere, sau advare de farmece: simvăsii: focuri vii, săriri preste foc, trageri în apă a doua zi de Paşti, colinde urite din noaptea Crăciunului, pentru carele mulţi şi de sfînta liturghie cu păcate de moarte atunci rămîn: de nişte mese a nu ştiu ce Doamne: de nedeile cele cu băuturi şi cu jocuri, precum şi de ieşirea cu crucea într-acelaşi chip, la între hotară: de gîlcevi la vovedenie, adică noaptea la oameni morţi, cînd se adună, să nu gîlcevească, cu lopeţi pe spate să nu lovească: ci pentru sufletul a celui răposat, şi pentru ale sale păcate lui Dumnezeu să se roage: de plugul cel negru în vreme de ciumă ... Aşişderea cu de-a dinsul se vor sîrgui a-i conteni de alt iarăşi diavolesc obicei, pe carii îndrăznesc a dezgropa morţii, şi aşa ticăloşi îşi arvunează afurisania, şi, de nu se vor pocăi, muncile de veci ... Aşişderea mare grijă or avea preoţi şi protopopi la ziua învierii Domnului a vesti, şi a învăţa norodul, ca să nu se lase a se înşela cu diavolul .... cît nebăgînd în seamă de dumnezeiasca şi bisericeasca poruncă: că să se ispoveduiască tot omul, şi să se cuminece încai la Paşti, se îndestulează a mînca nu ştim ce fel de Paşti, încă unii nişte răsunoi purtînd în glugi le vînd, alţii le cumpără nelegiuiţi ... Iară pe alţii pînă într-atita îi orbeşte ... hrănindu-i cu muguri ca caprele în loc de Paşti ... » (Am modernizat ortografia).

[36]. Gáldi, *op. cit.*, p. 16, nota 68.

[37]. Cipariu, *Acte şi fragmente* ... Blaj. 1855, p. 127

[38]. În a doua şedere a sa la Viena, Clain a « prelucrat Cronica » acestuia (Cf. Gáldi, op. cit., p. 10).

https://biblioteca-digitala.ro

că au ieșit de la Rîm», ni se pare cu totul firesc ca și Clain să fi căutat un argument în marea asemănare a unora din obiceiurile poporului său cu acelea ale romanilor. El cunoștea datinele și credințele țăranilor noștri atît din satul natal (Sadu, lîngă Sibiu), cît și de la Blaj și din vizitațiile canonice făcute împreună cu episcopul Grigore Maior, pe care-l însoțise[39] pe Cîmpia Ardealului și prin ținutul Crasnei. Pentru dovedirea originii romane a poporului său, Clain a trecut în revistă toate obiceiurile pe care le-a observat, le-a auzit sau le avea în minte. El nu s-a oprit însă decît la acele a căror romanitate i se părea mai ușor de susținut.

Deși problema aceasta nu formează obiectul articolului nostru, remarcăm în treacăt că, din obiceiurile romînești citate de Clain, cele cu mai multe șanse de a reprezenta o filieră romană sînt doar zilele Filipilor cele rele de lupi (din «Lupercalia»[40] și opreliștile pentru cusut și tors în ziua de vineri — ziua Venerii[41].

Celelalte paralele cu sărbătorile romane sînt, în general, transmiteri de la popor la popor sau cazuri de poligeneză. Clain a făcut apropieri forțate sau naive, explicabile pentru acea epocă și pentru entuziasmul cu care fruntașul școlii ardelene căuta cu orice preț argumente pentru originea noastră. Așa trebuie să considerăm de ex. călușerii (din «collisalii»), ziua babelor (din ziua «matronelor»), aruncarea cununilor de sînziene pe casă (explicată prin sărbătoarea încununării corăbiilor) sau darurile de la Sîn-Toader (asemănate cu cele obișnuite la romani la «luarea lui Romulus între zei»). La fel trebuie socotite și unele obiceiuri de la nuntă și înmormîntare.

Dar, pentru noi, valoarea notelor lui Clain despre viața populară, nu constă în paralela cu unele obiceiuri sau sărbători ale romanilor, ci în faptul că ele reprezintă consemnarea, pentru întîia oară, a unor vechi și interesante motive, precum și a unor precizări prețioase, în legătură cu ele. Așa sînt:

a) Zilele nebunilor
b) Obiceiurile înfrățirii de la Sîn-Toader
c) Aprinderea «hodaițelor»
d) Ținerea joilor de după Paști
e) Ținerea Filipilor
f) Întrunirea și petrecerea feciorilor și fetelor la Crăciun, cu vin și «bucate»
g) Cultul «vinerii dumnezăoaiei»
h) Practica[44], dispărută poate de mult, a împușcării de către tineri cu sîmburi de măr într'un pahar, pentru a afla în ce parte se vor căsători.

O altă valoare, și poate cea mai mare, a însemnărilor folclorice ale lui Clain constă în faptul că ele au deschis noi perspective în viața culturală a romînilor ardeleni, întru cît le-a atras atenția asupra importanței și semnificației obiceiurilor poporului și a culegerii lor.

Se va spune însă: cum li se poate atribui această valoare, dacă ele au rămas îngropate în manuscrisul lui Clain? Lucrările au luat însă o dezvoltare neașteptată și anume: partea manuscrisului care se ocupă cu obiceiurile a avut o considerabilă și interesantă circulație. Am văzut mai sus că o copie făcuse, încă pe cînd mai trăia Clain, dascălul Nicolae Popovici, iar a doua, un cărturar muntean, pe care nu l-am putut identifica. Alte copii s-au făcut, aproape sigur, mai tîrziu și nu ne îndoim că vor fi descoperite cu timpul. Mai mult: părți din paginile închinate de Clain obiceiurilor au ajuns chiar să fie publicate în ajunul revoluției de la 1848.

---

[39]. Idem, *ibid.*

[40]. Cf. și I.-A. Candrea (*Iarba fiarelor*, București, 1928, p. 136): «Filipii sînt reminiscențe prețioase din viața păstorească a Romanilor cari serbau la mijlocul lui februarie Lupercaliile pentru ferirea oilor de rapacitatea lupului». — În ce privește originea romană a altor credințe și obiceiuri, tot I.-A. Candrea — de a cărui probitate și seriozitate științifică nu se îndoiește nimeni — mai relevă două cazuri. Vorbind despre credința că femeia care merge torcînd pe drum sau la muncitorii de pe cîmp, cobește a rău, credință întîlnită la noi, la Pliniu și la populația din Abruzzi, el scrie (*op. cit.*, p. 14): ..«În orice caz nu se poate spune despre credința de mai sus că s-a născut independent la Romani și la Romîni. Ce legătură firească poate exista între furcă și roadele de pe cîmp, încît în mintea simplistă a poporului să fi încolțit, de o parte și alta, în mod spontan, exact aceeași credință?... Urmează deci că o credință de felul acesta nu este și nu poate fi decît o *moștenire directă*, foarte prețioasă, din comoara de credințe a vechilor Romani, transmisă nealterată în decursul veacurilor, din tată în fiu, populațiunii... de pe malurile Dunării». Vorbind apoi (p. 15) de altă superstiție — agonia grea a celui ce a pus cîndva un jug de boi pe foc, superstiție pe care iarăși n-a găsit-o decît la Romîni, Auvergnați, Abruzzesi și Sicilieni — susține, fără s-o fi găsit atestată la vreun scriitor latin, că «e firesc să presupunem că ne-a fost transmisă de Romani».

[41]. Cf. și I.-A. Candrea, *op. cit.*, p. 18.

[42]. Aici trebuie să subliniem că Samuil Clain notează un amănunt care nu se mai cunoaște de mult, anume că se țin atîtea joi «pînă cînd văd claie de grîu pe cîmp».

[43]. Și aici e cazul să relevăm amănuntul dat de Clain: «li se zice Filipi, fiindcă la mijlocul acelor zile iaste sărbătoarea sfîntului Filip».

[44]. În tot cazul, noi nu cunoaștem o practică asemănătoare la romîni. E probabil că ea a existat și s-a pierdut sau n-a fost consemnată de nici un culegător. Clain n-a avut de ce să invente, după cum nu a inventat nici celelalte obiceiuri, care toate sînt atestate. De altfel, rolul sîmburilor de măr în oracolele de dragoste e cunoscut și în folclorul german (Cf. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, VII, p. 409, VIII, p. 1488), nu însă în felul descris de Clain: «pușcarea cu vîrvurile degetelor în pahar».

https://biblioteca-digitala.ro

Într-adevăr, « Calendariul » pe anul 1846, editat de Clozius, la Sibiu, are, între alte articole — toate nesemnate — şi unul intitulat: « Despre unele obiceiuri vechi ale Romînilor »[45]. În Calendarul pe anul 1847, găsim un alt articol: «Despre serbările vechilor Romani, obicinuite şi între Romînii de astăzi ». În acesta sînt înşirate 10 din cele vreo 22 obiceiuri amintite de Clain. În prezentarea lor, regăsim numeroase propoziţii şi forme identice de exprimare, din care se vede clar că autorul articolului le-a luat din manuscrisul lui Clain [46]. sau, mai degrabă, Damaschin Bojinca, din « Anticele » căruia calendarele sibiene pentru anii 1848—1849 reproduseseră o serie de paralele între obiceiurile romane şi cele romîneşti de la nuntă şi înmormîntare?

De sigur, în articolul din Calendar e amplificată descrierea unor obiceiuri, autorul bazîndu-se pe ce s-a scris sau s-a publicat între timp sau pe cunoştinţele lui personale. De asemenea, el omite reproducerea unora din termenii latini. Cine era acest anonim, nu putem lămuri deocamdată: presupunem că Cipariu, fostul proprietar al manuscrisului lui Clain, copiat de dascălul Popovici şi păstrat în Biblioteca Blajului [47].

Dacă compararea obiceiurilor noastre cu cele romane constituie un specific al epocii, folclorul nostru a avut însă un real folos din acest paralelism încercat de Clain, deoarece, cum am mai spus: el a determinat interesul pentru manifestările populare, îndemnul — indirect — la culegerea şi chiar la completarea descrierii unor obiceiuri, aşa cum se constată din Calendarul pe 1847 [48]. Preocupările folclorice ale lui Damaschin Bojinca, Simion Mangiuca, Atanasie Marienescu şi ale altora, mai vechi sau mai noi decît ei, se datoresc, în mare parte, fruntaşului şcolii ardelene. Unii, de mai tîrziu, influenţaţi doar de calendarul sibian, poate că au lucrat chiar fără să mai ştie că apropierea între obiceiurile romîneşti şi cele romane a fost făcută întîi de Clain!

Privită din acest punct de vedere, teza lui Clain, dovedirea originii romane şi prin obiceiurile poporului nostru, deşi a fost reluată de urmaşi, în acea formă de latinism exagerat, a avut totuşi o acţiune binefăcătoare asupra desvoltării folclorului romînesc în Ardeal. Ei îi datorăm, în parte, progresul considerabil realizat în adunarea şi în consemnarea unor informaţii care altfel ar fi rămas pierdute pentru noi.

★

La comemorarea a 150 ani de la moartea lui Samuil Micu-Clain, ne bucurăm că în opera lui atît de valoroasă şi multilaterală, am putut găsi şi material folcloric — chiar mai numeros şi mai interesant decît la ceilalţi fruntaşi ai şcolii ardelene. Materialul inedit şi felul în care l-a tratat Clain, n-a fost relevat, pînă acum, de nici un cercetător. Bogăţia obiceiurilor adunate de el dovedeşte că a fost foarte atent la manifestările poporului pe care ţinea atît de mult să-l ridice.

Numele lui Clain va fi legat, de acum înainte, nu numai de studiile despre limba şi istoria poporului său, ci şi de cele privitoare la folclorul lui.

---

[45] Aici se dă o disertaţie mai lungă despre jocul căluşarilor. E o « urmare din anul trecut », volum pe care nu l-am putut vedea. În acelaşi Calendar, pe anul 1848, găsim articolul: « Despre oarecare obiceiuri observate (păzite) la însurăciunea Romanilor, obicinuite şi între Romînii mai cu seamă din Ardeal ». Iar în calendarul pe anul 1849, articolul: « Despre unele obiceiuri observate (ţinute) la îngropăciunea Romanilor, păstrate pînă în ziua de astăzi şi la Romîni ». Pentru Calendarul amintit, acestea au fost luate aproape în întregime de la D. Bojinca, *Anticele Romanilor*, Buda, 1832, partea I, pp. 201—215; partea II, pp. 207—220. Pentru însemnătatea lui Bojinca în cercetarea folclorului romînesc, cf. şi Ion Breazu, *Folclorul revistelor « Familia » şi « Şezătoarea »*. Sibiu, 1945 p. V-VI şi pas.

[46] Iată numai cîteva exemple:

În manuscrisul lui Clain	În calendar
« Era la Romanii cei vechi de la Roma *in zioa cea dintîi a lui Ianuarie sărbătoarea Iononii Dumnezeoaia nuntelor* . . . » (p. 141)	« În *ziua cea dintîe a lui Ianuarie* Romanii să obicinuia a ţine *sărbătoarea Iunonii Dumnezeiţei nuntelor* ... »
« *Tocmă această zi romînii o cheamă zioa babelor* » (p. 143).	« *Tocma această zi romînii o chiamă ziua babelor* ».
« . . . *pun . . .armindeni . . .şi ţin sărbătoare, măcarcă din rînduiala besericească nu iaste sărbătoare* » (p. 143)	« . . . *pun armindeni . . . şi ţin sărbătoare măcarcă din rînduiala besericească nu e sărbătoare* ».
« . . . *Fac cununi şi le aruncă pe case . . .acela cui a fost numită cununa* » . . .	« . . . *Fac cununi* de flori *şi le aruncă pe casă . . . acela, cui a fost numită cununa* » . . .

[47] O dovadă că autorul articolului din Calendar a urmat copia de la Blaj şi nu originalul lui Clain, e amănuntul că « brăduleţii », obicinuiţi la înfrăţirile de la Sîn-Toader, nu sînt amintiţi nici în Calendar, aşa precum lipsesc şi în copia dascălului Popovici.

[48] Amintim cîteva completări de acest fel apărute acolo: la « Zilele nebunilor » se adaugă şi numele latinesc (« stultorum feriae »); dimpotrivă, la « Lupercalia » se trece şi numele romînesc care lipsea: « sărbătoarea lupilor », amintindu-se şi ordinea zilelor înainte şi după Filipi. O completare preţioasă a Calendarului e şi precizarea în legătură cu adunarea feciorilor şi fetelor la Crăciun: « cînd se împreună cei de o vîrstă mai mulţi laolaltă ». Calendarul corectează şi numele zilei armindenilor în « sărbătoarea *umbrărilor* » (Clain scrisese greşit: « umbrelor »).

https://biblioteca-digitala.ro

САМУИЛ МИКУ КЛАЙН И ФОЛЬКЛОР

Статья посвящена 150-летю со дня смерти Самуила Мику Клайна и дает важные сведения о первых фольклорных изысканиях у нас в стране.

Хотя Клайн, первый представитель латинского течения в румынской филологии и историографии, не уделял особенного внимания фольклору, он все же интересовался определенными фольклорными проявлениями своего народа и оставил нам в своих рукописях многочисленные сведения о некоторых народных обрядах и обычах и о их происхождении.

Таким образом в его словаре, законченном в 1801 году, мы встречаем многочисленые фольклорные понятия, объясненные соответствующими выражениями из латинского, немецкого или венгерского языков или же носящие латинские названия. Для румынского фольклора особенный интерес представляют стр. 140—149 из его рукописного труда «Краткие сведения об истории румын», написанного, вероятно, в девяностых годах XVIII века, а может быть даже в 1800 году. IV часть его работы озаглавлена «Оказывается, что дакские румыны родом из Рима».

Клайн выбирает ряд румынских обычаев: «шутовские дни»; обычай побратимства в день св. Федора: зажигание костров; пост в семинкий четверг; Филипповы дни; рождественские гулянки молодежи; культ Венеры; не дошедший до нас обычай, когда парни стреляли в стакан яблочными косточками, чтобы узнать, где они найдут свою суженую ;бабьи дни; свадебные и похоронные обряды, бросание на крыши изб венков из полевых цветов в день Ивана Купалы, день св. Василия; игрища калушаров. Все эти обычаи и обряды, знакомые ему с детства или же более поздних времен, он сравнивает с обычаями и обрядами «римских предков», стараясь таким образом доказать латинское происхождение дакских румын.

Клайн не первый интересовался обычаями и обрядами нашего народа. Приводимый им труд Дель Киаро, как и труды Димитрия Кантемира были ему знакомы.

В те врмена представители церкви и духовенства боролись против тех обычаев и суеверий, которые нарушали церковные порядки.

В отличие от них Клайн, хотя и сам был священником, не выражает никакого протеста, а просто констатирует: он выступает как ученый, заботящийся о том, чтобы осветить историческую идею.

Несмотря на увлечение Клайна латинизмом, автор данной статьи считает, что некоторые румынские обряды и обычаи действительно заимствованы от римлян: филипповы дни, злые волчьи дни, (Луперкалии), запрещение шить и прясть в пятницу, день Венеры и т.д. Остальные обряды и обычаи, перекликающиеся с нашими, передавались от народа народу или же являются фактами полигенеза.

Достоинство записей Клайна заключается не столько в проведении параллели между нашими и римскими обычаями и обрядами, сколько в том, что они сохранили для потомства некоторые старинные и интересные мотивы, обратили внимание общественности на важность и значение народных обычаев и их записывания.

Клайну мы обязаны тем, что в далнейшем интерес к фольклору проявили такие деятели как Дамаскин Божинка, Симион Манджука, Атанасе Мариенеску и другие.

Отные имя Клайна будет связано не только с научными трудами по языку и истории родного народа, но и с изысканиями в области фольклора последнего.

SAMUIL MICU-CLAIN

This article published on the occasion of the celebration of 150 years from the death of Samuil Micu Clain, contains important considerations regarding the first research work on folklore carried out in our country.

Although the works of this foremost representative of the Latinist movement in Roumanian philology and historiography did not deal with folklore in particular, Samuil Micu Clain however investigated certain folkloristic manifestations of our people, bequeathing valuable manuscripts concerning certain customs and their origin.

His dictionary, concluded in the year 1801 includes several folkloristic notions explained either by their respective terms in Latin, German or Hungarian or by their definition in Latin.

https://biblioteca-digitala.ro

Of still greater interest for Roumanian folklore are the nine pages (140—149) of his work (in manuscript): « Scurtă cunoştinţă a Istoriei Romînilor» (Brief survey of the history of the Roumanian people) written in the course of the last years of the XVIIIth century, presumably in 1800. The fourth chapter of this work bears the title: « Showing that the [Roumanians] in Dacia are of Roman stock».

Clain selected a number of Roumanian customs: « Fools' Day», « The initiation ritual of the Saint-Toader brotherhood», « The kindling of the 'hodaite' fires», « The celebration of the first Thursday after Easter», « The celebration of the Philips», « The assembling of young men and girls for the celebration of the Christmas feast with wine and 'victuals' » « The worship of St. Venus — Goddess Friday,» — , « The custom (obsolete to-day) of young men shooting apple-pips into a glass, in order to determine the direction in which they will find their brides», « Old-wives day», « Wedding and funeral rituals», « The flinging of the, sinziene' wreaths over the house tops», « The customs on St. Basil's Day» (New-Year Day), « Palm Sunday», « The Calusar dances». All these customs met with during his childhood and a later date, were compared by Clain with those of their « Roman forefathers», serving to prove the Latin origin of the Roumanian population in Dacia.

Clain is not the first to show interest for the customs of our people. Del Chiaro quoted by him, as well as Dimitri Cantemir's work were known to Clain.

Numerous ministers of the Church at the time took a stand against these customs and superstitions that were inconsistent with the rules of the Church.

In opposition to the latter, Clain — though a clergyman himself — made no objection on this ground, confining himself to an unbiased recording of these customs.

His arguments, set forth with scientific accuracy aim only at demonstrating a historical conception.

The author of the article shares the view that, despite Clain's exaggerations in his Latinist tendencies, some of the Roumanian customs quoted by Clain might afford an evidence of their Roman origin such as: « The Phillips' Day», 'Lupervalis' (evil wolf-days), « The interdiction of sewing and spinning on Fridays (Venus's Days), (in Roumanian Friday is called Venus's Day). The parallelism with some of the other Roman festivities and holidays are examples of transmissions from one nation to the other or cases of polygenesis.

The importance of Clain's remarks reside not in the demonstration of the similarity with certain Roman customs and feasts but rather in the accurate recording of old and interesting motives. He was furthermore one of the first to call the attention upon the import and significance of the people's customs and the utility of their collection. Clain roused the interest for folklore in some of his successors such as Damaschin Bojinca Simion Mangiuca, Atanasie Marienescu and others.

Clain's name will henceforward no longer be confined to the history of the Roumanian nation and language but will also be linked with his signal contribution to the study of Roumanian folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. M. GASTER — FOLCLORIST

J. BYCK

La Londra a fost comemorată figura marelui învățat dr. M. Gaster, de la naşterea căruia s-a împlinit un secol. Cu toate că şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii în Anglia, studiul manifestărilor culturale ale ţării sale de origine, Romînia, ocupă în opera lui un loc precumpănitor.

Dr. M. Gaster a îmbrăţişat cu aceeaşi căldură studiul literaturii şi al limbii romîne, dînd la iveală lucrări de mare importanţă şi considerate şi astăzi ca fundamentale. De la dînsul ne-a rămas una dintre cele dintîi expuneri integrale ale istoriei literaturii romîne (1898-1901); el a elaborat cea dintîi — şi multă vreme singura — lucrare de sinteză privitoare la literatura populară scrisă şi orală (1883) şi a alcătuit cea mai desăvîrşită crestomatie a literaturii romîne, cu texte din secolul al XVI-lea pînă în al XIX-lea (1891), operă preţuită de filologi, de istoricii literari, ca şi de lingvişti.

Domeniul în care a strălucit activitatea d-rului M. Gaster a fost folclorul. In această direcţie şi-a îndreptat el cele dintîi preocupări ştiinţifice şi, pînă a se fi stins din viaţă, tot folclorului i-a acordat cea mai mare preferinţă. Pasiunea pentru studiul folclorului l-a cucerit pe dr. M. Gaster în epoca celei mai intense dezvoltări a acestei discipline la noi, epocă în care apar lucrările lui B. P. Hasdeu, A. I. Odobescu, G. Dem. Teodorescu, Lazăr Şăineanu, S. Fl. Marian, culegerile lui P. Ispirescu şi N D. Popescu, şi în care geniul popular se oglindeşte puternic în creaţiile marilor scriitori, în ale lui M Eminescu, ale lui I. Creangă, ale lui G. Coşbuc.

E ştiut că unul din mobilele strînsei prietenii dintre M. Eminescu şi dr. M. Gaster a fost dragostea comună pentru vechile manifestări de cultură romînească, în special pentru creaţiile literare populare. Aceeaşi dragoste l-a apropiat de dr. M. Gaster pe I. Creangă. Printre scrisorile rămase de la acesta din urmă se află una elocventă în acest sens, adresată lui I. Slavici (datată: Iaşi, 8 februarie 1882), scrisoare care se încheie astfel:

« Vă salut cu dragă inimă ! Salutări şi sărutări din parte-mi d-lor Eminescu, Nica, Gaster, etc., etc. »

M. Eminescu, I. Creangă şi dr. M. Gaster se întîlneau la şedinţele « Junimii », mutate în Bucureşti. Acolo, M. Eminescu şi I. Creangă îşi citeau poeziile şi povestirile, iar dr. M. Gaster, — « unul Gaster din Breslau », cum îi scria T. Maiorescu lui N. Gane, — vorbea « despre poveştile noastre comparate cu cele indice şi talmudice ».

Intr-adevăr, dr. M. Gaster se întorsese în ţară, după ce studiase la Breslau şi la Leipzig teologia, filologia şi lingvistica şi împărtăşea pe toate căile bogatele sale cunoştinţe în materie de folclor comparat. Printre primele sale articole, se remarcă acela publicat în *Columna lui Traian* a lui B. P. Hasdeu (1877), ca o precizare a celor scrise de P. Ispirescu privind alăturarea basmelor romîneşti de cele franceze. Dr. M. Gaster punea în evidenţă originea comună a basmelor popoarelor Europei şi chiar a celor din Asia şi sublinia necesitatea întinderii comparaţiei asupra tuturora. De atunci legăturile dintre Dr. M. Gaster şi P. Ispirescu s-au intensificat. Tînărul savant l-a stimulat pe Ispirescu în opera de culegere a folclorului, arătîndu-se entuziasmat de publicaţiile sale.

« E de prisos — scria dr. M. Gaster într-o recenzie din 1883 a « Basmelor » lui P. Ispirescu — a mai vorbi de farmecul limbii, de frumuseţea imaginilor, de fantezia bogată şi de caracterul naiv popular al acestor basme, deoarece sînt aşa de bine cunoscute ca inerente producţiunilor poporului romîn, atît de exact conservate de d. Ispirescu. Şi tocmai asta constituie în mare parte valoarea nepreţuită a acestei colecţiuni. Intr-adevăr, toţi acei care se interesează de literatura populară romînă, de limba adevărată romînă, de literatura comparativă trebuie să-i mulţumească d-lui Ispirescu pentru această frumoasă colecţiune. »

Studiile şi textele de literatură populară publicate de dr. M. Gaster în curs de 60 de ani sînt numeroase şi risipite în cărţi şi publicaţii periodice din mai toate centrele de cultură europeană.

https://biblioteca-digitala.ro

Printre acestea locul de frunte îl ocupă clasica lucrare *Literatura populară romînă*, apărută la Bucureşti în 1883.

Scrierea aceasta are mai întîi meritul de a fi pus în discuţie locul pe care îl ocupă poporul nostru printre celelalte popoare de cultură ale lumii:

« Cartea aceasta, la care am lucrat în curs de mai mulţi ani, atît aci cît şi în străinătate, are ca scop principal modificarea opiniunii generale în favoarea noastră, despre starea culturală a poporului romîn, adică de a arăta că poporul nostru stă pe aceeaşi înălţime a culturii pe care stau celelalte popoare ale occidentului.

« Poporul romîn nu s-a izolat de orice contact cu celelalte popoare şi nu s-a hrănit în cursul secolelor cu firimituri căzute de pe masa antichităţii clasice. Dimpotrivă, vedem poporul romîn într-o veşnică mişcare, dezvoltînd o energie intelectuală proprie tuturor popoarelor pline de viaţă şi de viitor. Poporul romîn a şezut la aceeaşi masă, deopotrivă cu toate celelalte popoare moderne, s-a hrănit cu acelaşi nutriment, s-a adăpat dintr-acelaşi izvor şi«literatura populară romînă» formează o verigă în lanţul de aur ce leagă popoarele între dînsele.»

Un alt mare merit al lucrării d-rului M. Gaster e acela de a fi strîns pentru prima oară laolaltă datele privitoare la întreaga literatură populară şi de a-i fi urmărit izvoarele, scotocind literatura celorlalte popoare. Lucrul nu a fost de loc uşor, cu atît mai mult cu cît autorul a avut de cercetat un material considerabil, inedit sau greu accesibil.

Savantul recunoaşte că a avut serioase dificultăţi în ceea ce priveşte clasificarea materialului studiat şi că, deşi s-a oprit la o clasificare întemeiată pe anumite criterii, aceasta « are defectul că face să se crează într-un scop anume ce-l arată numele dat unei clase, pe cînd caracterul general al literaturii populare este lipsa de orice scop pronunţat sau măcar preconceput».

Potrivit cu clasificarea d-rului M. Gaster se disting în literatura populară trei categorii de producţii: literatura religioasă, literatura etică şi literatura estetică (romantică). Luînd cuvîntul « religios» în cel mai larg sens, literatura religioasă cuprinde: legende, apocrife, poveşti, colinde, cîntece de stea, descîntece şi basme, — « fiind acestea tot aşa de crezute ca şi legendele sfinţilor»; legate de credinţele oamenilor sînt şi cărţile de visuri, de noroc, gromovnice, trepetnice, zodiare. Literatura etică, aflată în proverbe, zicale şi fabule, oglindeşte ideile poporului asupra binelui şi răului; iar literatura estetică sau romantică îmbrăţişează cărţi ca: Alexandria, Ghenoveva, Halima, Til-Buhoglindă.

Precum se vede, în cercetarea d-rului M. Gaster intră atît producţiile populare scrise, cît si cele orale, dar dintre acestea din urmă lipseşte una dintre cele mai de preţ categorii: poezia lirică. Stăpînit de preocupări istorice literare, autorul a desprins din sfera studiului său cîntecele lirice, doinele, horele, care « pot fi cercetate numai dintr-un punct de vedere estetic», şi a dat atenţie numai genului epic şi celui dramatic, în care documentarul joacă un rol precumpănitor, fără, totuşi, să neglijeze analiza frumosului.

Dragostea pentru creaţiile populare l-a îndreptat pe dr. M. Gaster spre studiul operei lui Anton Pann. In scrierile acestuia, învăţatul nostru descoperă exemple de înţelepciune adîncă, manifestări ale unui umor sănătos şi minunate pagini de « limbă simplă, curată, curgătoare, fără multe meşteşuguri», caracteristice poporului. Către sfîrşitul vieţii, dr. M. Gaster a ţinut să-şi arate admiraţia faţă de bogata operă a lui Anton Pann, dînd la iveală măcar o parte dintr-însa. Din nefericire pentru dînsul ca şi pentru noi, nu s-a aflat omul care să-l ajute în acestă manifestare de pietate. Orb cum era de multă vreme, dr. M. Gaster nu a fost în măsură să ridice ediţia lui Anton Pann (1936) la înălţimea bunelor sale intenţii şi astfel am rămas văduviţi de cea mai competentă editare la care ne puteam aştepta.

Mai norocoşi ne socotim în legătură cu o altă întreprindere legată de folclorul nostru, realizată de data asta în Anglia.

In 1915, Societatea de folclor de la Londra a tipărit o bogată culegere de legende romîneşti privitoare la păsări şi animale, traduse de dr. M. Gaster: *Rumanian bird and beast stories.*

In primii ani de după cel dintîi război mondial, dr. M. Gaster a publicat în traducere engleză o culegere de basme şi legende romîneşti: *Children's stories from rumanian legends and fairy tales.* Apărută la Londra în editura Raphael Tuck, cu ilustraţii de C. E. Brock, eleganta carte aproape ignorată la noi, s-a bucurat de o largă răspîndire peste hotare, făcînd cunoscute comorile folclorului romînesc.

Prin aceste cărţi, dr. M. Gaster a ilustrat încă o dată valabilitatea concepţiei sale despre vasta comunitate care uneşte popoarele cele mai depărtate, comunitate de gîndire oglindită în producţiile literare folclorice. Totodată, a dat la iveală ceea ce e particular folclorului romînesc, ceea ce face dintr-însul piatra preţioasă care «răsfrînge în mii de culori variate lumina geniului poetic al poporului romîn».

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. M. Gaster a trăit şi a murit departe de ţara lui natală. Victimă a unui regim reacţionar care nu vedea cu ochi buni nici convingerile lui politice progresiste, nici concepţiile lui ştiinţifice, el a fost obligat să se expatrieze, dar nu a putut fi obligat să renunţe la credinţele sale. Creîndu-şi o a doua patrie din ţara care l-a îmbrăţişat cu atîta căldură, el a continuat să iubească poporul romîn, literatura şi arta lui, limba şi cîntecele lui. Din dragostea aceasta au izvorît valoroasele lui lucrări, care au deschis drumuri noi şi au ridicat ştiinţa romînească pe o treaptă foarte înaltă. La această dragoste oamenii noştri de ştiinţă au răspuns cu sentimentul de recunoştinţă datorat precursorului şi vor continua să răspundă prin grija ce o vor purta înfloririi disciplinei pe care dr. M. Gaster a slujit-o cu pasiune.

ФОЛЬКЛОРИСТ Д-Р М. ГАСТЕР

17 сентября 1956 года исполнилось 100 лет со дня рождения д-ра М. Гастера. М. Гастер родился в Бухаресте, учился в школах своего родного города, а затем продолжал учебу в Германии, где в 1877 году получил докторский диплом в лейпцигском университете. Д-р М. Гастер проявил себя хорошо одаренным научным деятелем; он опубликовал несколько очень ценных научных работ. В 1895 году реакционное правительство того времени нашло нужным выслать его из страны за его научные и политические взгляды и таким образом румынскому ученому пришлось поселиться в Лондоне, где ему удалось создать себе благоприятные условия для работы. Д-р Гастер с одинаковой любовью к языку и культурному достоянию родной страны продолжал свои научные исследования. Он неустанно работал до самой своей смерти (в 1938 г.) и был удостоен чести быть председателем известного общества «Инглиш Фольклор Сосаити» и вице-председателем не менее известного общества «Ройэл эшиетик сосаити».

Д-р М. Гастер с одинаковым интересом занимался изучением румынского языка и словесности и большинство его работ посвящено румынскому фольклору, особенно народным печатным изданиям. От него нам осталось несколько фундаментальных трудов: одно из первых полных изложений по истории румынской литературы (1898—1901 гг), первая обобщающая работа об устной и письменной народной словесности (1883 г.), прекрасная хрестоматия румынской литературы с текстами XVI—XIX вв. (1891 г.) и многочисленные труды по сравнительному фольклору.

Желая познакомить заграницу с сокровищами румынской народной словесности, Д-р астер опубликовал в английском переводе два сборника сказок и легенд «Румениэн берд анд бист сторис» (Румынские сказки о птицах и животных) (Лондон 1915 г.) и «Чилдрен сторис фром румениэн ледженс» (Детские сказки из румынских глеенд).

Dr. M. GASTER AS FOLKLORIST

On September the 17th, 1956, 100 years have elapsed from the date of Dr. M. Gaster's birth. Born in Bucharest, M. Gaster studied at the Lyceum of his native town and then attended the University courses of the Leipzig University, Germany, where he obtained his doctor's degree in 1877. On returning to his country, Dr. Gaster manifested himself as an eminent scholar publishing several works of outstanding value. A reactionary government in 1895, thought fit to have him expelled from his country for his scientific and political views; he thereupon was forced to take his residence in London. In this city, Dr. Gaster found favorable conditions of work, enabling him to pursue his research work on the Roumanian language and the cultural manifestations of his native country, with unrelenting devotion.

He continued his intense activity up to 1938, the year of his death, and had the honour of being chosen President of the famous English Folklore Society and Vice President of the equally highly reputed „Royal Asiatic Society".

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. Gaster was a keen student both of the Roumanian language and Roumanian literature, most of his works dealing with Roumanian folklore. He is the author of a number of fundamental studies such as: the first comprehensive survey of the history of Roumanian literature (1898—1901), the first work of synthesis on oral and written folk-literature (1883), the most consummate chrestomathy of Roumanian literature, including texts ranging from the XVIth to the XIXth century (1891) as well as a large number of studies on comparative folklore.

Eager to make the treasures of Roumanian literature known abroad, Dr. M. Gaster published an English translation of two large collections of fairy-tales and legends: Roumanian bird and beast stories (London 1915) and Children's stories from Roumanian legends and fairy tales (London f.d.)

https://biblioteca-digitala.ro

BÉLA BARTÓK ŞI FOLCLORUL ROMÎNESC *

TIBERIU ALEXANDRU

Acum o jumătate de veac, un mănunchi de tineri compozitori maghiari, în frunte cu Béla Bartók şi Zoltán Kodály, străduindu-se să tămăduiască muzica de excrescenţele post-romantismului şi să-i dea un suflu nou, naţional, şi-au aţintit luarea aminte spre muzica populară. Dîndu-şi seama că înviorarea spre care năzuiau nu putea veni din muzica ungurească cîntată de lăutarii de la oraş, s-au îndreptat către muzica ţărănească.

Béla Bartók transcriind melodii populare romîneşti în Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Romîni, Bucureşti, 23 februarie 1934.

După Bartók, între muzica populară a oraşului unguresc şi muzica populară a satului unguresc sînt deosebiri fundamentale:

Pe de o parte, creaţii ale păturii «culte» şi «semiculte» a oraşelor, a «domnilor» amatori de muzică din secolul trecut, muzică larg difuzată de orchestrele de ţigani din oraşe şi din această pricină numită, de multă lume, impropriu «muzică ţigănească» [1].

Cu alte cuvinte, o «muzică cultă cu caracter popular» ce «nu cunoaşte decît individe melodice, care au, e drept, unele însuşiri exterioare comune, dar se deosebesc în esenţa lor într-atît unele de altele, încît nu pot fi cuprinse în nici o formulă. Ele nu sînt în adevăr tipuri,

---

* Din volumul *Béla Bartók despre folclorul romînesc*, în curs de tipărire (E.S.P.L.A.)

[1] Ţiganii satelor îşi au cîntecele lor în limba ţigănească. cu totul deosebite, pe care orchestrele de lăutari ţigani de la oraşe nu le cîntă, ba nici măcar nu le cunosc. B. Bartók, *Ungarische Volksmusik*, în «Schweizerische Sängerzeitung, 1933, trad. în limba maghiară de Bence Szabolcsi sub titlul *A régi magyar népzenéről* [Despre vechea muzică populară maghiară], publ. în *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születés napjára* [Volum omagial lui Zoltán Kodály pentru aniversarea a şaizeci de ani dela naştere], în redactarea lui Bela Gunda, Budapesta, Magyar Néprajzi Társaság, 1943. Articolul este reprodus în volumul *Bartók Béla válogatott zenei irásai*, összeállitotta Szöllösy András, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Szabolcsi Bence [Scrierile muzicale alese ale lui Béla Bartók, lucrare întocmită de András Szöllösy, introducerea şi notele de Bence Szabolcsi], Budapesta, Magyar Korus, 1948. La finele culegerii se află o importantă notă bibliografică privind scrierile lui Bartók, întocmită în 1928 de însuşi autorul în colaborare cu B. Szabolcsi, publ. în lucrarea lui D. Dille, *Béla Bartók*, Antwerpen 1939 şi întregită ulterior de János Bartók, István Barna, Lajos Lesznay şi András Szöllösy. Parte din scrierile adunate în acest volum au fost publicate în limba italiană sub îngrijirea lui Diego Carpitella, cu o prefaţă de Zoltán Kodály, sub titlul: Béla Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955. O parte din aceste scrieri, întovărăşite de altele, au apărut nu de mult în limba romînă sub titlul: Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956. (Lucrarea a apărut

https://biblioteca-digitala.ro

ci « individe »[2]. Aceste cîntece, mai mult ori mai puţin culte, cunoscute sub denumirea « magyar notàk » s-au răspîndit în primul rînd în lumea oraşelor, iar la ţară, sau deloc sau relativ tîrziu, prin intermediul « domnilor »[3].

Pe de altă parte, o muzică cultivată aproape numai de ţărani, expresie spontană a simţului lor muzical, alcătuită din melodii cu caracter şi structură uniformă. Aici nu mai avem de-a face cu « melodii individe », ci cu « melodii tipuri ». Cu alte cuvinte, muzica ţărănească propriu zisă se caracterizează prin existenţa unor stiluri melodice unitare[4].

Fermecaţi de prospeţimea creaţiei artistice a ţărănimii muncitoare[5] pe care au descoperit-o, şi convinşi de covîrşitoarea ei însemnătate socială şi artistică, tinerii compozitori Bartók şi Kodály, urmaţi de Anton Molnár şi László Lajtha, s-au avîntat cu entuziasm într-o întinsă acţiune de culegere a folclorului ţărănesc. « Zilele cele mai fericite ale vieţii mele — scrie Bartók — le-am petrecut la ţară, printre ţărani ». El îi iubea, între altele, fiindcă « printre ţărani nu există ură împotriva altor naţiuni; clasele sociale suprapuse sînt acelea care propagă această ură »[6]. Iar muzica ţărănească, după Bartók, « este tot ce se poate închipui mai desăvîrşit şi mai variat în ceea ce priveşte plăsmuirea artistică; puterea ei expresivă este nebănuit de mare şi în acelaşi timp lipsită de orice fel de sentimentalism, de orice ornamentaţie inutilă. Deseori este simplă pînă la primitivitate, dar niciodată nu este simplistă. Un punct de plecare mai potrivit pentru o renaştere a muzicii cu greu se poate închipui »[7]. Fiecare cîntec popular « este modelul autentic al perfecţiunii artistice de cel mai înalt grad. În mic, îl consider o capodoperă tot atît de mare, pe cît este în lumea formelor mari, o fugă de Bach sau o sonată de Mozart. O astfel de melodie este exemplul clasic al expresiei de inegalabilă concentrare a gîndirii muzicale, de evitare a tot ce ar putea fi într-însa de prisos »[8]. O asemenea concepţie asupra creaţiei artistice populare, expresie totodată a neţărmuritei dragoste a lui Bartók pentru popor, izvorîtă din cercetarea folclorului la faţa locului, nu putea să nu ducă la formularea dezideratului-program: « *Compozitorul trebue să cunoască muzica populară a ţării sale şi să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeaşi măsură ca poetul limba maternă* »[9]. Pentru realizarea acestui ţel, compozitorii trebuie ei înşişi să culeagă muzica populară, să o studieze şi să o trăiască la faţa locului, alături de purtătorii ei, ţăranii. « Nu ajunge nici pe

---

în momentul cînd revista noastră era dată la cules din care pricină nu am putut ţine seamă de ea în notele bibliografice ale articolului de faţă.)

Cu prilejul unei vizite pe care a făcut-o nu de mult în ţara noastră, muzicologul maghiar András Szöllösy a binevoit să ne dea un preţios ajutor în întregirea datelor bibliografice pe care se bizue lucrarea de faţă. Îi aducem şi pe această cale viile noastre mulţumiri.

[2] Béla Bartók, *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă*, trad. din limba germană de Const. Brăiloiu, extras din « Revista Fundaţiilor » I (1934), nr. 6, Bucureşti, Ed. Scc. Compozitorilor Romîni, p.4. În limba maghiară, această lucrarea fost publicată în trei redactări diferite: *Mi a népzene* [Ce este muzica populară], *A parasztzene hatása az ujabb müzenére* [Influenţa muzicii ţărăneşti asupra muzicii culte moderne] şi *A népzene jelentöségéröl* [Despre însemnătatea muzicii populare], publicate în « Új Idök », 1931, reproduse în culegere de scrieri muzicale ale lui Bartók, întocmită de Szöllösy, lucr. cit., p. 19, 21 şi 24. (În bibliografia acestei lucrări se indică încă o o versiune maghiară, publicată la Bratislava, în « Magyar Minerva », 1931). Lucrarea a apărut în mai multe limbi străine: în engleză: *The relation of folk-song to the development of the art musical of our time*, « The Sackbut », 1921; în poloneză: «*O wpluvie muzyki viejskiej na twórczość artystyczna* [Despre influenţa muzicii ţărăneşti asupra creaţiei artistice], « Muzyka », Varşovia 1927; în germană: *Die Volksmuzik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition*, în « Mitteilungen der Oesterreichischen Musiklehrerschaft »; în italiană: *L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna*, în B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, lucr. cit., p. 101—107; de asemeea în limbile suedeză şi daneză.

[3] O asemenea « muzică cultă de stil popular », din păcate insuficient cercetată, există şi la noi. Dintr-o scrisoare a lui I. Ghica către V. Alecsandri, aflăm, de pildă, că Nănescu, crescut de Ghiculeşti, fost vătaf de curte, vătaf de spătărie şi judecător de tribunal, bun cîntăreţ din vioară, este autorul multor cîntece din repertoriul lăutarilor bucureşteni din cartierul «Scaune», ca: *Ah, amor, amoraş, vede-te-aş călugăraş..., Ardă-ţi rochiţa pe tine cum arde inima în mine..., Fă-te om de lumea nouă, să furi cloşca de pe ouă..., Frunză verde şi-o lalea, n-am cuţit că m-aşi junghia..., Cine la amor nu crede n-ar mai călca iarbă verde...* ş. a. Vezi Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Bucureşti 1905, p. 78—79. În această categorie îşi găsesc locul romanţele — multe cu autorul necunoscut — precum şi feluritele sîrbe şi hore lăutăreşti « de concert ».

[4] *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă*, lucr. cit., p. 4.

[5] Este interesant de ştiut ce înţelegea Bartók prin « clasă ţărănească »: « Din punct de vedere folcloric considerăm clasă ţărănească acea parte a poporului care se ocupă cu modul primitiv de producţie şi care îşi satisface atît nevoile trupeşti cît şi pe cele sufleteşti prin forme corespunzătoare tradiţiei sale, ori cu forme străine, pe care le-a transformat instinctiv, potrivit propriei sale dispoziţii sufleteşti » (*Mi a népzene* , lucr. cit.). Sau în altă parte: « ... atunci cînd vorbesc de artă ţărănească, nu consider ţăran pe orice ins care se ocupă cu agricultura, ci numai pe cei care îşi împlinesc cerinţa exprimării artistice în forme tradiţionale sau de origină străină, însă aplicate instinctiv propriei lor structuri sufleteşti » (*Ungarische Volksmusik*, lucr. cit.).

[6] Zeno Vancea, *Rolul muzicii populare în creaţia lui Béla Bartók*, în « Muzica » nr. 3—4 (aprilie-iulie), 1951, p. 130.

[7] Idem, p. 127.

[8] *The Folksong of Hungary*, «Musical Courier», New York 1928, conferinţă ţinută în America, la invitaţia asociaţiei « Pro Musica Society », trad. în limba maghiară de B. Szabolcsi sub titlul *Magyar népzene és uj magyar zene* [Muzica populară maghiară şi muzica maghiară nouă], publ. în « Zenei Szemle », 1928 şi reprod. în culegerea citată a lui Szöllösy, p. 14—17; aşijderea în culegerea, de asemenea citată, a lui Carpitella, p. 222—228.

[9] *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă*, lucr. cit. p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

departe — spune Bartók — să-ţi înteţeşti compoziţiile cu motive muzicale ţărăneşti sau cu imitaţii ale lor; aceasta n-ar duce decît la o ornamentaţie cu totul superficială şi neesenţială [10]».

La începutul lucrărilor de culegere s-a făcut în Ungaria mare vîlvă, fiindcă muzicanţi serioşi se «coborau la o muncă nedemnă» — cum se zicea — de erudiţia lor. Mulţi vedeau în perseverenţa tenace a tinerilor cercetători, de-a dreptul ideea fixă a unor nebuni. Iar materialul adunat nu a stîrnit vreo înţelegere din partea «savanţilor», care îşi închipuiau că «spre a studia muzica populară maghiară, e suficient să iei loc la masa unei cafenele din Budapesta şi să asculţi — aşa numita — «muzică ţigănească». S-a făcut dovada că cei ce se «entuziasmează în mod foarte zgomotos pentru specificul naţional» nici nu cunosc «muzica populară cu adevărat maghiară», nici n-o cercetează şi nici n-o iubesc. «Ei cunosc din ea cel mult cele o sută sau două de cîntece, pe care au catadicsit să le preia de la poporul nostru primaşii ţigani, pe care le cîntă în urechile aristocraţilor maghiari, într-un fel echivalent cu o deformare grotească, de nerecunoscut» [11].

Din toate acestea se înţelege pentru ce Bartók s-a dedicat cu totul folclorului ţărănesc, deşi nu găsea lipsită de valoare muzica populară orăşenească [12]. «Muzică ţărănească *(Parasztzene)* — aşa s-a exprimat dînsul ani de-a rîndul, intenţionat, cu ascuţiş politic, ca o hotărîtă manifestare cu caracter social», cum explică muzicologul maghiar Bence Szabolcsi acest fapt [13]. Această perspectivă unilaterală asupra folclorului, creaţie artistică a maselor largi populare, ne recomandă să folosim ca atare învăţămintele sale.

Cînd, de pildă, ne îndeamnă să culegem cu precădere «un material care este cel mai caracteristic cu privire la anumite stări de lucruri arhaice cunoscute sau presupuse», să lucrăm în sate «în care influenţa străină şi influenţa oraşului este cît mai mică» şi să ocolim, de exemplu, regiunile miniere, în care «circulaţia străinilor» este prea mare, ori cînd ne sfătuieşte să nu culegem de la «domni» sau chiar de la sătenii purtaţi de viaţă prin străini, de la meşterii ambulanţi, de la argaţii ajunşi la oraş, ori de la alte persoane dezrădăcinate din comunitatea muzicală a satului de baştină, Bartók se gîndeşte evident la muzica ţărănească cît mai neatinsă de înrîuriri eterogene, iar îndrumările sale sînt folositoare cînd obiectul cercetărilor este aceasta [14]. Metoda de cercetare însă trebuie potrivită scopurilor pe care le urmărim. Bineînţeles că nu ne vom feri să culegem într-o localitate mineră cînd voim să cercetăm folclorul muncitoresc ci dimpotrivă, şi nu ne vom speria de caracterul eteroclit al repertoriului unui vîntură-lume oarecare, cînd ţelul studiului nostru este tocmai un asemenea caz; ba vom culege în chip obligator de la «domni», cînd urmărim creaţia mic-burgheză citadină.

Într-o notă autobiografică, Bartók mărturiseşte că cercetările de folclor muzical le-a început «pornind de la un punct de vedere excluziv muzical şi numai pe teritoriul lingvistic maghiar», căutînd «reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii ţărăneşti [15]. Pe nesimţite, Bartók, ca şi Kodály — iar după pilda lor, ceilalţi compozitori progresişti maghiari — au întregit căutarea de teme muzicale inedite, cu pasiunea ştiinţifică a cunoaşterii cît mai depline a obiectului cercetat. Fonograful devine unealtă obligatorie a culegătorului, transcrierile se cer tot mai amănunţite, iar o metodă ştiinţifică de cercetare şi orînduire sistematică a materialelor culese, în vederea studiului, prinde să se înfiripe, să se dezvolte şi să se desăvîrşească.

Dorinţa desluşirii cît mai temeinice a însuşirilor tipice ale cîntecului popular maghiar a făcut necesară lărgirea sferei cercetărilor şi cuprinderea teritoriilor lingvistice vecine: romîneşti, slovace, sîrbeşti ş.a. Bartók este cel care s-a dedicat cu elan şi abnegaţie culegerii şi studierii folclorului acestor popoare, singura lui răsplată fiind stîmpărarea setei sale nepotolite de cunoaştere a plăsmuirilor artistice populare şi neogoita năzuinţă de a le pătrunde cele mai ascunse taine.

---

[10] Idem p. 8.

[11] *A magyar zenéröl* [Despre muzica maghiară], în «Aurora», 1911, reprod. în culegerea lui Szöllösy, p. 10—11 şi în culegerea lui Carpitella, p. 108—111; cf. versiunea germană în «Der Merker», 1916.

[12] V. întîmpinarea critică: *Cigányzene? Magyar zene?* (*Magyar népdalok a német zenemüpiacon*), A Magyar Néprajzi Társaság XLIII-évi rendes közgyülésén tartott elöadás, 1931 [Muzică ţigănească? Muzică maghiară? (Cîntece populare maghiare pe piaţa muzicală germană), conferinţă rostită la cea de-a 43-a adunare generală ordinară a Societăţii Maghiare de Entografie], publ. în «Etnographia-Népélet», 1931 şi reprodusă în culegerea Szöllösy, 1948, p. 78—79; asemenea în culegerea Carpitella, p. 127—151.

[13] Szabolcsi Bence, *Bartók Béla, az iró es tudós* [Béla Bartók, scriitorul şi savantul], introducere la volumul citat: *Bartók Béla válogatott zenei irásai* [Scrierile muzicale alese ale lui Béla Bartók] întocmit de Andras Szöllösy, p. 5.

[14] *Miért és hogyan gyüjtsünk népzenét?* [De ce şi cum să culegem muzică populară?], Budapesta 1936, reprod. în culegerea Szöllösy, 1948, p. 44—55 şi în culegerea Carpitella, 1955, p. 48—73; *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?* (*Législation du folklore musical*), traduit du hongrois par. E. Lajti, Geneva, «Archives Internationales de Musique Populaire», 1948. Cf. *Miért gyüjtünk népzenét?* [De ce culegem muzică populară?], în «Zeneműv. Főisk. Ért.», *Válasz* [Răspuns], 1935, apoi în «Magyar Dal», 1936 şi «Apollo», 1936.

[15] *Selbstbiographie*, în «Musikpedagogische Zeitschrift», 1918; «Musikbl. des Anbruch», 1921; *Önéletrajz* [Autobiografie], în «Magyar Irás», 1921, reprod. în culeg. Szöllösy, 1948, p. 8—10 şi în culegerea Carpitella, 1955, p. 41—47.

https://biblioteca-digitala.ro

Bartók a dezvăluit prin cercetările sale o întinsă *terra incognita* şi ungurii, slovacii şi romînii şi-au cunoscut cîntecul specific mai ales prin dînsul. În ce ne priveşte, să spunem răspicat, că deşi nu a putut să exploreze decît unele ţinuturi ale Transilvaniei, a făcut cunoscute lumii mai bine de 1200 melodii populare romîneşti, a descris stiluri muzicale nebănuite mai înainte şi cel puţin, că — deşi străin — a formulat cel dintîi legile versificaţiei populare romîneşti [16]. De aici purcede marea însemnătate a lui Bartók pentru cunoaşterea folclorului romînesc. El trebuie socotit între primii deschizători de drum în cercetarea ştiinţifică a creaţiei muzicale a poporului nostru, după cum credem că dînsul poate fi socotit, pe bună dreptate, între întemeietorii folcloristicii muzicale moderne: « Din capul locului, el a voit ca orice raţionament să fie bazat pe elemente indiscutabile, pe care le-a cerut izvoarelor însăşi, nu unor intermediari; prin el, postulatul anchetei personale la faţa locului a dobîndit putere de lege. În consecinţă, el a negat temeinicia oricărei afirmaţii nesusţinută de documente controlabile; de aceea fonograful — instrument deja învechit cînd a pus stăpînire pe el — este acum ajutorul indispensabil al tuturor specialiştilor. Mai mult, el a încercat o notaţie atît de amănunţită a fonogramelor, încît să întrecă cu mult pe cele ale înaintaşilor săi cei mai scrupuloşi, atingînd vizibil, pe alocurea, ultimele posibilităţi ale portativului şi ale metronomului. În sfîrşit, luînd ca punct de plecare indicaţiile rudimentare ale finlandezului Ilmari Krohn, el a imaginat, în vederea grupării mai mult sau mai puţin mecanice a variantelor, un mecanism fără încetare corectat şi discutabil în sine, dar al cărui principiu se impune totuşi unui gen de speculaţiuni pentru care compararea este calea cea mai eficace» [17].

Este astăzi limpede că marea bogăţie şi varietate a folclorului romînesc din Ardeal şi Banat l-a captivat pe artistul-erudit Béla Bartók într-o foarte mare măsură —dacă nu cumva în cea mai mare măsură. Nu ştim bine dacă numărul melodiilor populare romîneşti pe care le-a cules depăşeşte într-adevăr pe cel al celorlalte naţiuni al căror folclor l-a cercetat [18]. Este însă sigur, că dintre melodiile pe care le-a publicat, cele mai multe sînt cele romîneşti: după socoteala noastră 1292 melodii populare romîneşti, însoţite de preţioase studii, faţă de aproximativ 600 maghiare (dintre care 150 tipărite în colaborare cu Kodály).

Bartók a început să culeagă folclor maghiar prin anul 1905, iar folclor romînesc din vara anului 1909. Timp de nouă ani, pînă în toamna lui 1918, a cules cam 3500 melodii populare romîneşti, dintre care: vreo 670 din Bihor, 365 din Maramureş, cam 500 din Hunedoara, vreo 400 din fostele judeţe bănăţene Timiş şi Torontal şi aproximativ 1560 din fostele judeţe ardelene Arad, Alba, Cluj, Mureş, Satu Mare, Someş şi Turda. Materialul cules se află înregistrat pe vreo 1200 cilindri de fonograf — după unele date vreo 800 — dintre care 794 sînt în păstrarea Muzeului Naţional de Etnografie din Budapesta. Bartók a învăţat romîneşte, după propria sa mărturisire « din dragoste pentru muzica romînească », pentru care a avut întotdeauna cuvinte de caldă preţuire. Despre muzica populară romînească din Bihor, de pildă, scria în 1914, că « este poate cea mai minunată muzică populară de pe întreg teritoriul Ungariei, care luată chiar şi în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toţi oamenii de muzică ai Europei» [19].

Cea dintîi publicaţie de material romînesc cules de Bartók, *Cîntece poporale romîneşti din Comitatul Bihor* [20], a fost editată de Academia Romînă în 1913, în seria de culegeri şi studii

---

[16] Constantin Brăiloiu, *Béla Bartók folkloriste, Allocution à la troisième session pleinière de la Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires*, Paris, octobre 1947; v. şi *Béla Bartók folklorist*, de acelaş, publ. în « Schweiz. Muzikzeitung », nr. 3, Zürich, 1948.

[17] Idem.

[18] După cîte ştim, Bartók a cules aproximativ 3500 melodii populare romîneşti, 2700 ungureşti, 2600 slovace şi 200 arabe. Nu cunoaştem, nici măcar cu aproximaţie, numărul melodiilor de alt neam culese de dînsul: rutene, sîrbo-croate, bulgăreşti (din Banat), turceşti ş.a.

[19] *Observări despre muzica populară romînească* în « Convorbiri Literare », XLVIII (1914), nr. 7—8 (iulie-august). Ne sînt cunoscute şi alte mărturii care dovedesc dragostea lui Bartók pentru poporul romîn şi muzica lui: « Mi-e tare dor de un cîntecel romînesc sau de o vorbă romînească », scria el lui Ioan Buşiţia, profesor la liceul din Beiuş (6 mai 1917). Ori într-o scrisoare către acelaşi, vestind o apropiată vizită în tovărăşia vestitului dirijor Egisto Tango, pe atunci angajat la Opera din Budapesta: « Mă bucură foarte mult excursia proiectată în Bihor şi mai ales mă bucură faptul că voi putea să arăt unui mare muzician, la faţa locului, melodiile fără seamăn din Bihor » (7 iunie 1917). Muzicologul maghiar L. Demény, sub a cărui îngrijire sînt publicate la Budapesta scrisorile lui Bartók, scrie cele ce urmează despre legăturile marelui muzician maghiar cu prietenul său romîn Buşiţia: « Este cert că Buşiţia, decedat anul trecut [1953 N.R.] a fost cel care l-a ajutat pe Bartók să cunoască în mod practic muzica populară romînească şi el este cel care a contribuit mult ca Bartók să cunoască la timp şi să iubească cu pasiune poporul romîn. La baza dragostei lui Bartók stau desigur atît frumuseţile muzicii populare romîneşti cît şi bogăţia ei neasemuită, înflorirea ei din timpuri străvechi. Acest fapt a impresionat şi subjugat sufletul geniului maghiar ». L. Demény, *Scrisorile lui Béla Bartók în Romînia*, art. publ. în rev. « Muzica », supl. la nr. 10/1954, p. 11. V. de asemenea: V. Cristian, *Comemorarea a cinci ani de la moartea marelui compozitor maghiar Béla Bartók*, în « Muzica », 1951, nr. 2 (februarie), p. 44—47; Z. Vancea, *Rolul muzicii populare în creaţia lui Bartók* (art. cit. v. nota 6); V. Cosma, *Béla Bartók şi creaţia populară romînească*, în « Muzica » III (1953), nr. 1, p. 40—41 şi articolul aceluiaş: *Béla Bartók şi ţara noastră*, în « Flacăra », IV (1955), nr. 14 (15 iulie), p. 20.

[20] *Cîntece poporale romîneşti din Comitatul Bihor* (*Ungaria*), culese şi notate de Béla Barók, Bucureşti, Academia Romînă, Din viaţa poporului romîn, culegeri şi studii, XIV 1913.

https://biblioteca-digitala.ro

« Din viaţa poporului romîn », pe temeiul recomandări lui D.G. Kiriac. Volumul cuprinde 371 melodii, culese timp de trei săptămîni în vara anului 1909 şi într-o săptămînă din iarna anului 1910, din 16 sate din împrejurimile obîrşiei Crişului Negru (ţinutul Beiuşului şi Vaşcăului). Într-o prefaţă în limbile română şi franceză, culegătorul dă unele deslușiri asupra condiţiilor în care a făcut culegerea, precum şi asupra diferitelor « categorii » de melodii culese: « *doine* » (numite în Bihor « *hore* »), *arii de dans cu text, colinde* (numite de bihoreni « *corinde* »), *cîntece de nuntă, bocete* (cunoscute în partea locului sub numele de « *vaiete* ») şi *muzică instrumentală* din vioară, fluier, cimpoi şi « drîmboaie » (*jocuri*, povestea muzicală «*cînd ciobanul şi-a pierdut oile* »ş.a.). Prefaţa cuprinde totodată cîteva din particularităţile versului popular romînesc: număr de silabe, lipsa strofei, completarea versurilor şi repetarea lor în decursul cîntatului; în încheiere se dau explicaţii asupra criteriului după care autorul a orînduit melodiile din cuprinsul volumului. O recenzie critică, iscălită O. Pursch, apărută în revista « Şezătoarea » din Fălticeni (1914)[21], provoacă un răspuns documentat al lui Bartók, publicat în «Convorbiri Literare» (1914)[22], în care, după ce spulberă rînd pe rînd învinuirile gratuite care i s-au adus, ne dă o seamă de lămuriri asupra metricii şi ritmicii muzicii populare romîneşti şi în legătură cu metoda culegerii ei. Cu probitatea desăvîrşită care l-a carecterizat toată viaţa, Bartók desvăluie singur adevăratele lipsuri ale publicaţiei, pe care criticul ocazional — deşi anunţat cu emfază de redacţia « Şezătorii » ca « specialist » — nu a ştiut să le descopere: 1) că nu este însemnat la fiecare melodie izvorul culegerii (numele informatorilor, vîrsta şi ocupaţia lor); 2) că mişcarea nu este măsurată riguros cu metronomul; 3) că notarea cîtorva melodii este defectuoasă în ce priveşte aşezarea barelor de măsură, şi 4) că materialul trebuia orînduit după genuri şi pe urmă abia după celelalte criterii de clasare. Bartók promite că în colecţiile viitoare asemenea scăderi vor lipsi cu desăvîrşire.

Odată cu extinderea şi adîncirea cercetărilor pe care le-a întreprins, concepţiile lui Bartók s-au dezvoltat şi s-au desăvîrşit. Greşelile săvîrşite sînt recunoscute făţiş şi îndreptate fără zăbavă, notaţiile mai vechi — ca cele din colecţia bihoreană — socotite neîndestulător de amănunţite, sînt înlocuite cu transcrieri noi făcute cu mare migală, iar principiile sînt reluate, dezvoltate şi întregite cu noi elemente şi observaţii asupra folclorului romînesc. Aşa fiind, următoarele mari colecţii de folclor romînesc: *Muzica populară a romînilor din Maramureş*, tipărită în 1923 la München[23] şi *Melodiile colindelor romîneşti*, editată la Viena în 1935[24] — amîndouă întovărăşite de cuprinzătoare studii — sînt pilde clasice de monografii muzicale, cea dintîi consacrată folclorului unei regiuni, iar a doua unui gen de cîntec popular.

Monografia maramureşană cuprinde 365 melodii, culese între 15 şi 27 martie 1913 din 11 sate, din actualele raioane Vişeu şi Sighet. Ea a fost predată Academiei Romîne încă la finele anului 1913, cu gîndul să fie publicată laolaltă cu cele 170 melodii maramureşene culese de Tiberiu Brediceanu şi cu poeziile populare adunate de folcloristul Ion Bîrlea, care i-a întovărăşit şi pe Bartók şi pe Brediceanu în decursul culegerilor. Izbucnirea războiului mondial a zădărnicit însă realizarea acestui plan. În biblioteca Academiei se păstrează studiul introductiv al colecţiei, în traducerea franţuzească a compozitorului şi muzicologului belgian Gaston Knosp, precum şi întreaga coespondenţă dintre Bartók şi Ioan Bianu, bibliotecarul Academiei Romîne, purtată între anii 1913 — 1915 în legătură cu editarea lucrării. Între multe informaţii de preţ cuprinse în aceste scrisori, aflăm că Bartók s-a oferit să suporte jumătate din spezele tiparului şi să ia asupra lui riscurile ce ar fi decurs din dezlănţuirea războiului.

Şi monografia destinată colindelor romîneşti — scrisă încă în 1924 — a încercat Bartók să o publice în Romînia. De multe ori a trebuit să urce D. G. Kiriac treptele Ministerului Artelor cu manuscrisul lui Bartók sub braţ şi în multe uşi a trebuit să bată, pînă ce statul burghezo-moşieresc a binevoit să cumpere în 1924 o copie a manuscrisului cu 20.000 lei, în vreme ce se dădeau trupei lui Leonard 6.000.000 ca să joace în Bucovina operete vieneze. Copia a fost dăruită mai tîrziu Academiei Romîne, încredinţată de aceasta Direcţiei Educaţiei Poporului, înapoiată iar Academiei, în sfîrşit dată în seama Societăţii Compozitorilor Romîni, care plănuia, după dorinţa lui Bartók, scoaterea unei îndoite ediţii engleze şi romîne în colaborare cu Oxford Press[25]. Nu s-a făcut însă nimic şi autorul s-a văzut nevoit să o publice în întregime pe cheltuiala sa, mulţumindu-se să dea la lumină numai melodiile, « caligrafiate cu grijă de şcolar cuminte », tipărite în facsimil spre micşorarea spezelor, împreună cu întinsul studiu muzicologic care le însoţea[26]. Cîte o copie a textelor

[21] Vol. XIV (1914), fasc. 12, p. 186—188.
[22] *Observări despre muzica populară romînească*, art. cit.
[23] *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, în « Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft », herausgegeben von Carl Stumpf und E.M. von Hornbostel, IV, München, Drei Masken Verlag, 1923.
[24] *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, Universal Edition, 1935.
[25] Constantin Brăiloiu: *Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weichnachtslieder)*, Wien, Universal Edition, 1935, *Recenzie*. Extras din « Sociologie Romînească », III (1938), nr. 10—12 (octombrie-decembrie), p.4.
[26] Idem p. 4

https://biblioteca-digitala.ro

poetice se află — după cum ne informează Bartók —în Biblioteca Academiei Maghiare, în Biblioteca Universităţii din Amsterdam şi în Biblioteca Universităţii din Basel. Această lucrare este pînă în clipa de faţă cea mai bogată colecţie de colinde romîneşti, sistematic orînduite şi precedate de un studiu amplu. Ea cuprinde 484 melodii culese între anii 1910 şi 1917 din 33 sate aparţinînd fostelor judeţe Alba, Arad, Bihor, Cluj, Hunedoara, Mureş, Satu Mare, Someş, Timiş-Torontal şi Turda. Bartók a socotit nimerit să mai publice aci cele 19 colinde din culegerea bihoreană, într-o transcriere revăzută după foncgrame şi îmbunătăţită.

Cel dintîi studiu asupra folclorului romînesc, întocmit de Bartók, este *Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara*, tipărit mai întîi în ungureşte în anul 1914, iar apoi în nemţeşte în 1920 [27]. Prin problemele care le ridică şi principiile pe care le elaborează în această lucrare, adevărată piatră de temelie a folcloristicii romîneşti, autorul depăşeşte tot ce s-a scris pînă la acea dată în legătură cu folclorul nostru. El expune bazele metricii şi ritmicii muzicii noastre populare, criteriile de analiză ale melodiilor populare şi stabileşte particularităţile care delimitează cîntecele propriu zise în stiluri regionale, în « dialecte muzicale» cum le numeşte dînsul. Aceste principii sînt reluate şi duse mai departe în studiile întroductive la cele două mari colecţii de melodii populare romîneşti mai sus pomenite, în importanta lucrare de folclor comparat, intitulată *Muzica populară a maghiarilor şi a popoarelor vecine*, publicată în limbile maghiară (1934), germană (1935), franceză (1937) şi fragmentar în limba romînă (1936 şi 1937) [28], precum şi în numeroase studii şi articole publicate în felurite limbi străine, în publicaţii periodice şi dicţionare de specialitate [29], dintre care deosebit de însemnate sînt cele din *Zenei Lexikon* (1931) şi « Schweizerische Sängerzeitung» din Berna (1933); de asemenea, în parte, în studiul introductiv al lu-

---

[27] *A hunyadi román nép zenedialektusa*, în « Etnographia », Budapesta, 1914; în limba germană sub titlul *Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad* », în « Zeitschrift für Musikwissenschaft, martie 1920; iar în limba romînă în traducerea lui C. Brăiloiu, sub titlul *Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara*, publ. mai întîi în revista « Muzică şi Poezie » I (1936), nr. 4 (februarie), p. 6—14, apoi în volumul: Béla Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*, adunate şi traduse de Const. Brăiloiu, Bucureşti 1937, p. 5—13. Publicarea versiunii germane a stîrnit o furtună de proteste în Ungaria, acţiunea lui Bartók pentru valorificarea folclorului romînesc fiind scoţită de unii din conaţionalii săi, nici mai mult nici mai puţin decît « trădare de patrie ». V. Polemica lui Bartók cu Elemér Sereghy şi Jenö Hubay, reprodusă în culegerea de scrieri muzicale întocmită de A. Szöllösy, lucr. cit., p. 97—101 şi în limba italiană, în culegerea de scrieri întocmită de D. Carpitella, luc. cit., p. 155—165. [Studiul cuprinde 8 melodii].

[28] *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* [Muzica noastră populară şi muzica populară a popoarelor vecine], Budapesta 1934, retipărită în 1952: Zenemükiadó; în limba germană: *Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*, în « Ungarische Jahrbücher », XV, 1935, Berlin; în limba franceză: *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*, în « Archivum Europae Centro-Orientalis », II (1936), Budapesta, p. 197—244 şi extras, 1937; fragmentar în limba romînă, în trad. lui C. Brăiloiu: *Muzica populară maghiară şi cea romînească*, în « Muzică şi Poezie », I (1936), nr. 9—10 (iulie-august), p. 18—44 şi în volumul *Scrieri mărunte* . . ., lucr. cit., p. 23—49. [Lucrarea cuprinde 42 melodii romîneşti]. Acest studiu, îndeosebi, a fost ţinta unor înverşunate atacuri din partea unor romîni, în frunte cu Coriolan Petranu. Fără o argumentare serioasă, sprijinită de dovezi neîndoielnice, i s-au adus savantului ungur cele mai neaşteptate învinuri, înte care cea mai stăruitoare insinua că a falsificat ştiinţa ca s-o pună în slujba revizionismului maghiar. (V. Coriolan Petranu, *D. Béla Bartók şi muzica romînească*, în « Gînd Romînesc », 1936, nr. 2 şi în limba franceză: *M. Béla Bartók et la musique roumaine* şi *Observations en marge des réponses de M. Béla Bartók*, în « Revue de Transsylvanie », Tom. III, 1937, nr. 3, reprod. în volumul aceluiaşi, întitulat: *Ars Transsilvaniae*, Sibiu 1944, p. 302—319, împreună cu *Épilogue de la discussion avec M. Béla Bartók sur la musique roumaine*, p. 320—333. Cf. cu atacurile maghiare împotriva lui Bartók (v. nota 27).

[29] 1) *Primitiv népi hangszerek Magyarországon* [Instrumente muzicale populare primitive în Ungaria], în « Zenei Szemle », Timişoara 1917, nr. 9 (noembrie), p. 273—275 şi nr. 10 (decembrie), p. 311—315. [Studiul cuprinde 8 melodii romîneşti]. 2) *Rumanian Folk-Musik* în *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, Londra 1924, p. 246 şi versiunea germană a acestuia: *Das neue Musiklexikon*, în traducerea lui Alfred Einstein, Berlin 1926, p. 546; articolul a fost tradus în limba romînă de C. Brăiloiu şi publ. în « Muzică şi Poezie », I (1936), nr. 6 (aprilie), p. 24 şi în vol. *Scrieri mărunte* . . ., lucr. cit., p. 22; 3) *Magyarországi népzenei kutatások* [Culegerea muzicii populare în Ungaria], comunicare făcută la Congresul de artă populară din 1928 de la Praga, publ. în *Jelentések a magyar népmüvészetröl* [Dări de seamă despre arta populară maghiară], Budapesta 1929, reprod. în culeg. Szöllösy, 1948, p. 28—30; în limba franceză: *Les recherches sur le folklore musical en Hongrie*, în *Art populaire*, Paris 1931, vol. II, p. 127—128; în limba italiană: *La musica popolare ungherese*, în culegerea Carpitella, p. 111—117; iar în limba romînă, trad. de C. Brăiloiu şi publ. sub titlul *Cercetări de folclor muzical în Ungaria*, în « Muzică şi Poezie », I (1936), nr. 12 (octombrie), p. 18—19 şi reprod. în vol. *Scrieri mărunte*.., lucr. cit., p. 50—51; 4) *Román népzene*, în *Zenei Lexikon*, Budapesta 1931, vol. II, p. 419—420, iar în limba romînă, trad. de C. Brăiloiu şi publ. sub titlul *Muzica populară romînească* în « Muzică şi Poezie », I (1936), nr. 6 (aprilie, p. 21—24 şi vol. *Scrieri mărunte* . . ., lucr. cit., p. 19—21. [Articolul este însoţit de 5 melodii]; 5) *Rumänische Volksmusik*, în « Schweizerische Sängerzeitung », Berna 1933 (şi extras); în limba romînă, trad. de C. Brăiloiu, publ. sub titlul *Muzica populară romînească*, în « Muzică şi Poezie », I (1936), nr. 5 (martie), p. 18—22, reprod. în *Scrieri mărunte*..., lucr. cit., p. 14—18. [Studiul cuprinde 6 melodii]; 6) *Román népzene* [Muzica populară romînă], în *Reval Lexikon*, vol. suplimentar, 1935; articolul este reprodus în culegerea întocmită de Szöllösy, p. 31—32 şi în limba italiană: *La musica popolare romena*, în culegerea Carpitella, p. 152—154; 7) *Válasz Petránuek támadására* [Răspuns atacului lui Petranu], în « Szép Szó », 1937; reprod. în culegerea Szöllösy, p. 89—95; în limba germană: *Antwort auf einen rumänischen Angriff*, în « Ungarische Jahrbücher », Berlin, XVI (1937), nr. 2—3; în limba franceză: *Réponse a une attaque roumaine*, în « Etudes sur l'Europe Centre-Orientale », nr. 5, Budapesta 1937 şi în « La Revue Internationale de Musique», 1938; în limba italiană: *Risposta all'attacco di Petranu e compania*, în culegerea Carpitella, p. 165—179; 8) *Az úgynevezett bolgár ritmus* [Aşa numitul ritm bulgăresc], în « Énekszó », 1938, reprod. în culegeea lui Szöllösy, p. 40—44 şi în limba italiană: *Il cosidetto ritmo bulgaro*, în culegerea Carpitella, p. 197—207. [Studiul conţine 4 melodii romîneşti].

https://biblioteca-digitala.ro

crării *Cîntecul popular maghiar*, publicată în limbile maghiară (1924), germană (1925) și engleză 1931) [30]. Cele mai multe din scrierile lui Bartók despre muzica populară romînească au fost adunate, traduse și publicate de Constantin Brăiloiu, mai întîi în paginile revistei « Muzică și Poezie» (1936), iar pe urmă în volum (1937) [31]; altele se găsesc în culegerea de scrieri alese ale lui Bartók, întocmită de András Szöllösy (1948) [32]; de asemenea în culegerea lui Diego Carpitella (1955) [33], precum și în volumul pe curînd editat de E.S.P.L.A. [34].

★

Nu putem încheia fără să ne gîndim din nou la însemnătatea cu totul deosebită pe care Béla Bartók o are pentru folcloristica noastră. Nu numai că a cules cele vreo 3500 melodii populare romînești, pe care le-a transcris cu mare migală și le-a studiat cu neţărmurită sîrguinţă, dar prin publicaţiile sale ştiinţifice și prin prelucrările lui componistice a făcut cunoscută și preţuită în lumea întreagă creaţia artistică a poporului nostru.

Cercetările și studiile sale au deschis largi perspective folcloristicii romînești, învăţămintele lui fiind urmate și duse mai departe de folcloriștii romîni. Roadele activităţii ştiinţifice ale acestora nu au întîrziat și fosta « Arhivă de Folklore a Societăţii Compozitorilor Romîni» a ajuns în scurtă vreme una din cele mai importante centre de cercetări folcloristice din lume, atît prin numărul documentelor adunate, cît mai ales prin aplicarea unei înaintate metode de cercetare [35].

La rîndul său, Bartók a cunoscut și preţuit rezultatele dobîndite de folcloristica romînă, folosindu-le în lucrările sale mai tîrzii. În studiul său *De ce și cum să culegem muzică populară?* (1936) [36], de pildă, după ce foloseşte ca « motto» un pasaj din *Schiţa unei metode de folclor muzical* de Constantin Brăiloiu [37], citează pagini întregi din lucrări folcloristice romînești. La capătul unui lung citat [38], Bartók observă următoarele, referitor la felul în care se culege folclorul în ţara noastră: « Din acest citat putem vedea limpede cu cîte infinite amănunte — care pot face de ruşine temeinicia și pendanteria operelor celui mai migălos savant german — poate fi făcută descrierea unei datine populare» [39].

Într-o scrisoare a lui Bartók către Ion Bianu se pot citi următoarele: «... orice s-ar întîmpla, nu am să trădez munca pe care am început-o; socot drept un scop al vieţii mele să continui și să isprăvesc studierea muzicii poporului romîn, cel puţin în Transilvania» (1914). În ciuda împrejurărilor vitrege, Bartók și-a îndeplinit cu sfinţenie acest nobil angajament. Pînă în ultimii ani ai vieţii sale el a continuat să studieze materialul romînesc pe care l-a cules, orînduindu-l pentru tipar. Aflăm că după ce de curînd a apărut cel de al doilea volum de cîntece populare iugoslave, se pregăteşte tipărirea vastei sale culegeri de folclor romînesc, sub îngrijirea folcloristului romîn Const. Brăiloiu.

Prin moartea lui Béla Bartók, poporul romîn a pierdut un mare prieten. Acum unsprezece ani, Bartók s-a stins din viaţă în « neagra străinătate», cum glăsuiesc amarele noastre cîntece ale înstrăinării, departe de cei pe care i-a îndrăgit cu toată căldura sufletului său mare. Amintirea lui

---

[30] *A magyar népdal* [Cîntecul popular maghiar], Budapesta 1924; în l. germană: *Das ungarische Volkslied Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin 1925; în l. engleză: *Hungarian folk music*, trad. de M. D. Calvocoressi, Londra, Oxford University Press, 1931.

[31] Béla Bartók. *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*, lucr. cit. În afară de scrierile menţionate în nota 29 dela p. 266, sub nr. 2—6, culegerea mai cuprinde, într-o « Addenda » (p. 52—55), trei fragmete, imprumutate: cel dintîi prefaţei la *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (v. nota 23, p. 265) al doilea unui articol polemic din « Convorbiri Literare » (v. nota 19, p. 264), iar al treilea unei convorbiri cu Octav Şuluţiu, publ. în revista « Vremea » din 14. 1. 1934. Aproape toate scrierile publicate de C. Brăiloiu sînt reproduse în volumul recent apărut: Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, lucr. cit., p. 143-223.

[32] *Bartók Béla válogatott zenei irásai*, lucr. cit., (v. nota 1, p. 261).

[33] *Scritti sulla musica popolare*, lucr. cit. (v. nota 1, p. 261).

[34] *Însemnări asupra cîntecului popular*, lucr. cit. (v. nota 1, p. 261).

[35] V. Const. Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical (Les archives de la Société des compositeurs roumains)*, Extrait de la « Revue de Musicologie », nr. 40, Paris, Fischbacher 1932 și versiunea romînă: *Archiva de Folklore a Societăţii Compozitorilor Romîni. Schiţă a unei metode de folklore muzical*, extras din revista « Boabe de Grîu », II (1931), nr. 4, Bucureşti.

[36] *Miert es hogyan gyüjtsünk népzenét*, lucr. cit. (nota 14, p. 263).

[37] « *La mélodie populaire ... n'existe réellement qu'au moment où on la chante ou la joue et ne vit que par la volonté de son interprète et de la manière voulue par lui. Création et interprétation se confondent ici ... dans une mesure que la pratique musicale fondée sur l'écrit ou l'imprimé ignore absolument ...* » (Brăiloiu, Esquisse d'une méthode de folklore musical), p. 9—10.

[38] Din Const. Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş)*, Extras din «Arhiva pentru Ştiinţa şi Reforma Socială », X (1932), nr. 1—4.

[39] Lucrare cit., p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro

va trăi pururea în inimile noastre, iar pilda lui măreaţă ne va lumina munca de cunoaştere şi valorificare a creaţiei artistice a poporului şi ne va călăuzi străduinţele pentru înfăptuirea înaltului său crez politic: «înfrăţirea popoarelor, o înfrăţire în ciuda tuturor războaielor şi discordiilor».

БЕЛА БАРТОК И РУМЫНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

По своему собственному признанию Бела Барток начал собирать народные мелодии, «исходя из точки зрения исключительно музыкальной и только в зоне венгерского языка». Поиски доселе неизвестных музыкальных тем с целью «обновления профессиональной музыки внесением в нее элемента музыки крестьянской» сочетались с самого начала с страстным научным интересом к исследуемому предмету. Фонограф становится неотъемлемым орудием каждого исследователя, растет потребность во все более подробной записи, а научный метод записи и классификации материала с целью его изучения начинает прививаться, развиваться и совершенствоваться.

Всестороннее знакомство со всеми типичными особенностями венгерской народной песни не могло быть, однако, достигнуто без основательного знакомства с музыкальным фольклором других народов, населявших австро-венгерскую империю, и соседних с ней народов. Барток вдохновенно и самоотверженно посвятил себя собиранию и изучению фольклора этих народов.

Ныне очевидно, что огромное богатство и разнообразие румынского фольклора Трансильвании и Баната сильно — чтобы не сказать чрезвычайно — пленили художника-эрудита. Не знаю точно, превышает ли в самом деле число румынских народных мелодий народные мелодии других народов, чей фольклор изучал Барток. (Как известно, Барток записал между 1905 и 1918 годами приблизительно 3500 румынских народных мелодий). Однако, определенно известно, что из опубликованных им мелодий большая часть является румынскими. По нашим подсчетам Барток опубликовал 1285 румынских народных мелодий против приблизительно 600 венгерских, (из которых 150 изданы в сотрудничестве с Кодаи). А в своих ценных трудах Барток затронул проблемы и выработал принципы, являющиеся краеугольным камнем румынской фольклористики.

Он первый кодифицировал правила румынского народного песенного стиха, впервые описал «дойну, как таковую» (протяжная марамурешанская песня), установил особенности, разграничивающие трансильванские и банатские песни по областным музыкальным стилям (по «музыкальным диалектам» как он их называет) и подробно описал наиболее важные музыкальные инструменты, которые бытуют в румынском народе.

Своими опубликованными научными трудами и мастерскими композиторскими обработками, Бела Барток сделал известным всему свету румынское народное художественное творчество, получившее всеобщую высокую оценку. С его смертью румынский народ потерял большого друга. Память о нем будет вечно жить в наших сердцах. Его великий пример будет для нас светочем в наших трудах по познанию и оценке художественного народного творчества и будет вести нас по пути воплощения в жизнь его возвышенного политического кредо: «братство народов, наперекор войнам и разногласиям».

BÉLA BARTÓK AND THE RUMANIAN FOLKLORE

In collecting folk tunes, Béla Bartók — as he himself admits — started his work prompted «by musical considerations alone and confined to the Hungarian linguistic territory»

His quest for unknown musical themes, pursued with the purpose of «renewing art-music with fresh elements adopted from peasant music» was from the start complemented with the thirst of the scholar anxious to fathom as deeply as possible the object of his investigations. The phonograph becomes an indispensable accessory of the searcher, the notations have to be recorded with utmost accuracy, while a scientific method of collecting and classifying the material — enabling its easy study at a later date — begins to take shape, develop and improve.

A clear picture of the typical features of the Hungarian folk-song could nevertheless not be obtained without previous study of the musical folklore of all the nations living within the Austro-

https://biblioteca-digitala.ro

Hungarian Empire as well as the folklore of the neighbouring nations. Bartók has undertaken with enthusiasm and abnegation the collection and the study of the folklore of these nations.

It is evident to-day that the great wealth and variety of the Rumanian folklore in Transylvania and Banat has captivated the learned musicologist to a high — possibly the highest — degree. Though it would be difficult to determine whether the number of Rumanian folk-tunes exceed the number of investigated tunes belonging to the other nations,— from 1905 to 1918, Bartók collected approximately 3500 Rumanian folk-tunes — it is however certain that of the tunes published by Bartók the large majority was of Rumanian origin. The author of the article estimates that the Rumanian folk tunes presented by Bartók number 1285 as compared to approximately 600 Hungarian folk tunes (of which 150 published in collaboration with Kodály). In his precious writings, the Hungarian folklorist has raised problems and elaborated principles which to-day stand at the basis of the Rumanian folklore. Bartók was the first to formulate the laws governing Rumanian folk verse, used in chanting, the first to describe the « doina » (the Maramuresh long chant); he established the distinctive features of the Transylvanian and Banat songs dividing them into regional musical styles (« musical dialects » as Bartók calls them) and furthermore described with accuracy the chief musical instruments used by the Rumanian people.

Béla Bartók's scientific publications and his valuable compositions on musical folk themes have contributed to the worldwide dissemination and appreciation of the artistic genius of the Rumanian people. By his death, the Rumanian nation has lost a great friend. His memory shall live for ever in our hearts, and his precious example will serve to inspire our work of investigation and utilisation of the artistic treasure of our folklore, guiding our steps towards the achievement of his noble political creed: « the brotherly understanding of nations despite wars and discord ».

https://biblioteca-digitala.ro

UN STRĂIN (ANONIM) DESPRE MUZICA ROMÎNEASCĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

ILARION COCIȘIU

Revista muzicală din Leipzig «Allgemeine Musikalische Zeitung», înființată în 1799, a publicat cîteva articole informative despre muzica ungurească, în ele fiind strecurate și o seamă de date privind cîntecul și jocul romînilor ardeleni[1].

Articolul prim, apărut în 1800 Nr. 35 (Jahrg. 2, coloana 609) e trimis de cineva din Pressburg (Bratislava) care a ținut să rămînă în anonimat. Din prezentarea făcută de directorul revistei, reiese că anonimul — un domn voiajat — dorea să împărtășească cititorilor impresiile și observațiile făcute în călătorii. Titlul articolului este « Über die Nazionaltänze der Ungarn» și cuprinde după generalități și romantisme, o descriere sentimentală a unui joc la care se pare că a asistat. În supliment sînt date patru melodii de dans pentru pian, notate în $\frac{2}{4}$, cu mici desvoltări, ultima amintind vag de jocurile romînești.

După zece ani apare o corespondență din Budapesta: «Pest în Ungarn» (1810, 14 März, Nr. 24, Jahrg. 12, coloana 371). Problema asemănătoare ca și felul în care e scris articolul mă fac să cred că autorul anonim este același domn din Pressburg. (Și aci începe prin a vorbi de alcătuirea tarafurilor de lăutari, de dansuri, cu acel « verbunkos» iubit de toți precum și de melodiile la minor, care sînt în modurile antice grecești).

Ceea ce ne interesează pe noi, este informația despre cimpoi, pe care-l găsește intsrument preferat de slovaci și de romînii din Ardeal: «Die Sackpfeife lieben meistens die Slovaken, die einen sehr grossen Teil des Landes bewohnen, und die Wallachen in Siebenbürgen». După informația asupra jocului grecilor (?), descrie într-o frază jocul de bîtă al romînilor: « Die wallachischen Bauern hüpfen und springen auch mit ihren Stöcken im kreise herum; und das sieht fast einem Bärentanz gleich». E vorba sau de-o « feciorească», joc de cerc al flăcăilor din Ardealul de sud, ce se joacă pe alocurea și astăzi cu bîte, sau de « roata» maramureșenilor ori a oșenilor [2]. Se pare că anonimul a depășit Clujul (despre care vorbește în legătură cu organizarea teatrului și dansului de societate) călătorind și în sud, spre Sibiu — Brașov.

Si nu cred că mă înșel, afirmînd că același anonim din Bratislava, publică în Nr. 46 din 16 Noiembrie 1814 (Jahrg. 16, col. 765) un articol de data asta mai desvoltat și substanțial, intitulat «Geschichte der Musik in Siebenbürgen»[3]. Aici sînt cuprinse date interesante asupra muzicii celor

---

[1] O parte din aceste articole au fost semnalate în *Dizionario e bibliografia della Musica* (4 volume al lui Dr. Pietro Lichtenthal 1826) (Milano, per Antonio Fontana 1826), iar mai tîrziu în cea mai informată bibliografie muzicală: *Handbuch der Musikliteratur* a lui A. Aber (Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1922). În mod natural, folosind aceste lucrări am mers direct la izvor, unde lîngă articole am găsit în adaus, melodiile pe care și G. Breazul le reproduce în *Muzica Romînească de azi* (Buc. 1939, p. 349—351, precum și-n *Patrium Carmen*) însă fără să indice unde au fost tipărite.

[2] Mai puțin probabil să fi asistat la jocul călușarilor, a cărui arhitectură l-ar fi surprins, ca de altfel și figurile ordonate, ce n-ar fi fost considerate țopăiri și sărituri amintind de jocul ursului.

[3] Toate articolele de care vorbesc aci au fost publicate în « Allgemeine Musikalische Zeitung » și unitatea scrisului, felul cum sunt puse problemele chiar si-n corespondența din Iași (ultimul articol din 1821) indică un singur autor, același domn din Pressburg, se pare om bogat, cultivat, iubitor de frumos și cu relații în toate părțile. Anumite fraze îi trădează origina slovacă și o simpatie pentru necăjitul popor romîn. Cercetările pentru stabilirea numelui acestui prețios informator asupra realităților românești de acum un secol și jumătate, nu mai pot duce azi la vre-un rezultat. Cu gînd că vor mai fi date la iveală și alte asemenea documente, numesc pe acesta a n o n i m u l I

https://biblioteca-digitala.ro

trei popoare conlocuitoare în Ardeal: romîni, unguri (secui) și sași. Asupra acestui articol mă voiu opri îndeosebi, căci aici găsim cristalizate mărturii asupra muzicii populare ardelenești — exprimate sporadic înainte — precum și date precise asupra instrumentelor folosite de țăranii noștri. Iată traducerea privitoare la muzica romînească:

« Ardealul, cum se știe, este o parte a vechei Dacii. Dintre actualii locuitori, cei mai vechi — totuși necultivați — sînt valahii, pe care cei mai mulți istorici îi arată ca descendenți ai coloniștilor romani din timpul lui Traian. Ei se numesc — înșiși — r u m î n i, se îmbracă asemănător cu romanii și vorbesc o limbă mult înrudită ca sonoritate cu cea latină și italiană.

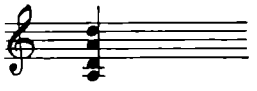
« Dacă și în ce măsură derivă muzica lor din a romanilor și a grecilor, nu vrea să o arate cercetătorul ce comunică acestea, căci nu are pretenția a fi un erudit în ale antichității. El se consideră fericit dacă poate da cetitorului dornic de-a cunoaște cît mai mult, o idee generală de starea muzicii ardelenești — destul de înaintată — și în eventuale cazuri să procure compozitorilor străini nou material prin tratarea a ceea ce e caracteristic în operele lor.

« Muzica și poezia par a fi la romîni tot atît de nedespărțite cum se crede că erau la Romani și la Greci, căci nu se cîntă fără text și nu se rostesc versuri fără muzică. Chiar și la joc romînul nu se poate abține ca, din timp în timp și în ritm cu muzica — ca și cînd ar sugera o răpire — să declame într-un fel ditirambic, atît cît îi îngăduie plămînul, sleit de osteneala dansului. Femeile de altă nație auzind aceasta ar simți nevoia cel puțin să-și astupe urechile, pe cînd pentru femeile romînce în genere aceasta nu e atît de insuportabil [4], La compunerea melodiilor și poeziilor, genul femenin e îndeosebi înzestrat de la natură, consacrîndu-se cîntecului. La bucurie și durere, la muncă și la clacă, femeile își cîntă dragostea, necazul (ori durerea) și la fel, în fața mormîntului își jelesc morții.

« Romînii nu cunosc notele nici alte semne pentru tonuri, timpi și măsură. Și dacă cineva ar fi ispitit în legătură cu armoniile lor să tragă concluzii comparîndu-le muzica cu a Romanilor și Grecilor, ar trebui să accepte hotărît că anticii nu cunoșteau deloc contrapunctul ori cîntarea pe mai multe voci, și așa fiind, celui mai strălucit geniu muzical romînesc nu i-a trecut prin minte să cînte altfel, decît la unison ori în octavă, sau să acompanieze cîntecul altfel cu instrumentul, deși aude zilnic armonia cîntecelor și dansurilor celorlalți conlocuitori. Ca dovadă, că îndată ce cîntecul romînesc e acompaniat armonic nu mai este cîntec național, servește faptul că chiar țiganii care consideră o greșală să execute la unison chiar numai un fragment dintr-un marș, un menuet sau un altfel de dans, renunță la întregul lor talent îndată ce acompaniază pe romîni în cîntecele lor.

« Toate cîntecele romînești au un tempo greoi, tărăgănat (rubato) și majoritatea lor rămîn — după felul cîntecului elvețian—nefixat în tactul și-n bara de măsură (occidentală). Dansul din contra, are un tempo potrivit de vioi și se notează întotdeauna în $\frac{2}{4}$. Cîntecele au totdeauna un mod duios (minor) pe cît dansurile, cele mai multe, unul aspru (major).

« Serviciul Divin nu se deosebește față de celelalte religii ortodoxe (neo-grecești) înrudite. Cîntecul bisericesc, întotdeauna nazal, este cîntat numai de preot, de cantor și cel mult de cîțiva copii la unison sau octavă, fără acompaniament de orgă sau instrumente. Ei nu au pentru aceasta altă regulă decît tradiția.

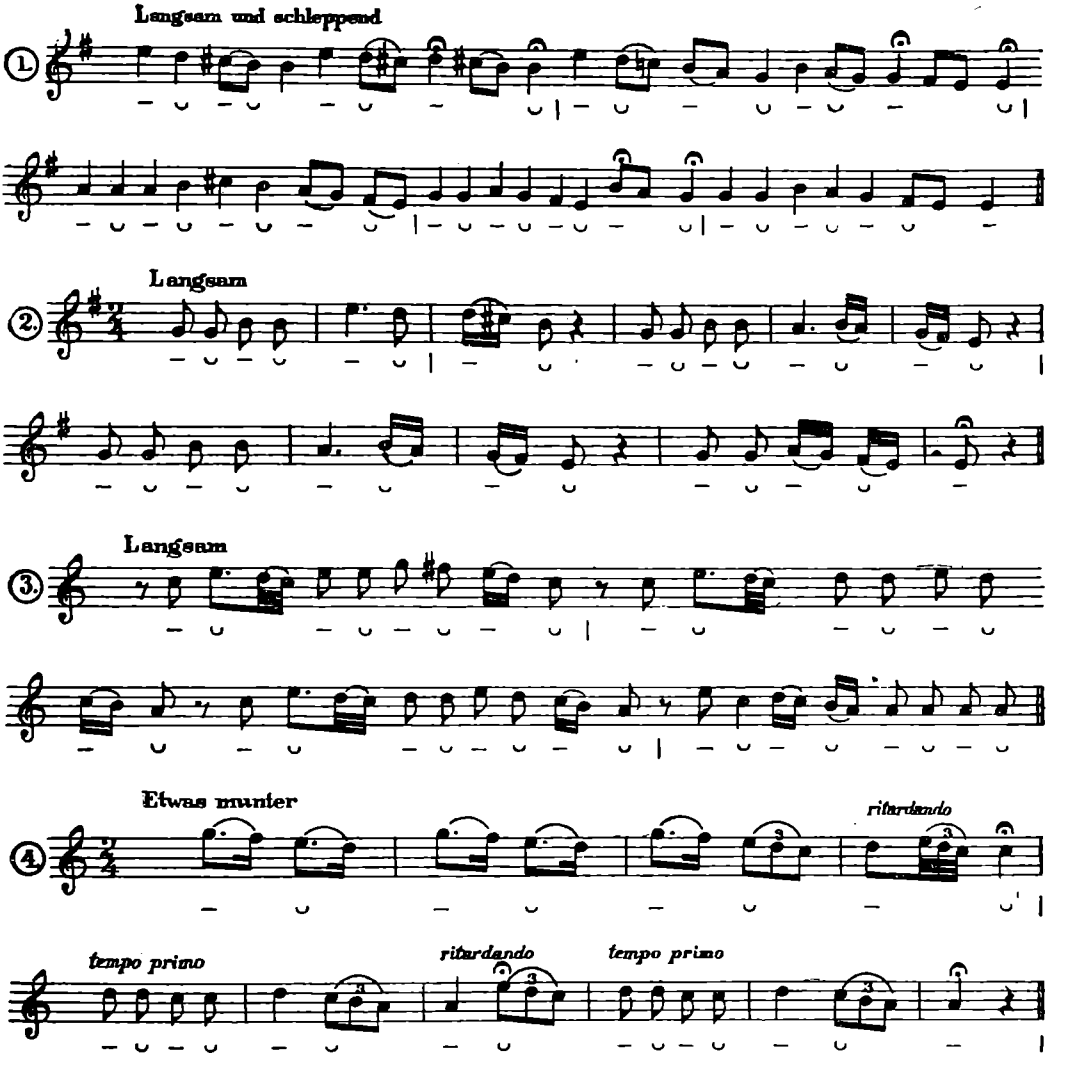
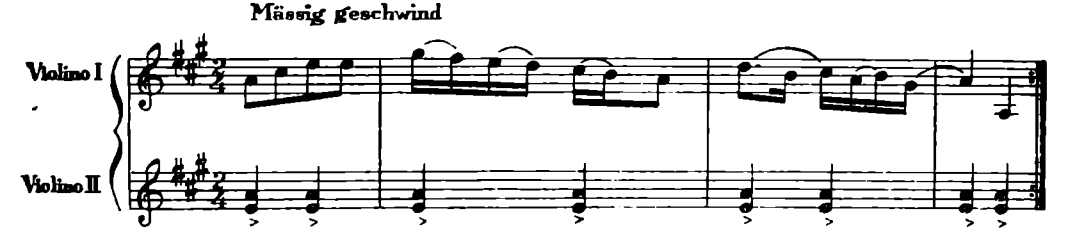
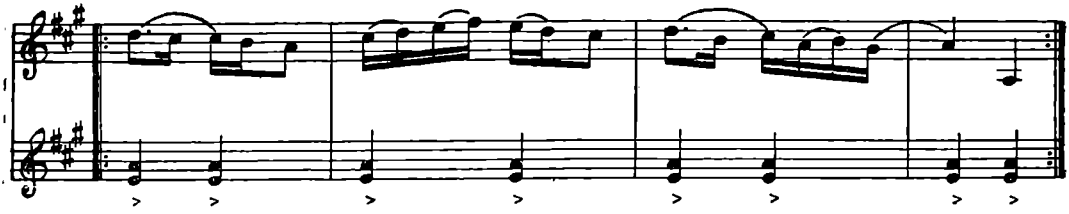
«Instrumentele lor muzicale sînt: un fluer (flaut) cam de 12 țoli lungime, un altul asemănător, înc-odată atît de lung și de gros (amîndouă aceste instrumente nu sînt traversiere și se găsesc exclusiv în mîinile romînilor; vioara, ale cărei patru, corzi sînt acordate obișnuit în quartă, quintă, quartă:

și pe ici, pe colo, la granița cu Ungaria se găsește cimpoiul. Fluerul mic e cel mai des întîlnit la romîni, din el cîntînd deja micul ciobănaș. De fluerul lung se servesc mai cu seamă cerșetorii, cu acesta cîntîndu-și cîntecele în plină stradă ori în piețe dacă sînt cîte unul singur (singurateci); dacă sînt mai mulți, se acompaniază unul pe altul. Romînul nu cîntă din fluerul scurt și nici din cel lung, fără a mormăi pe nas. Vioara o găsim la cîntece și la dansuri una singură și perechi (însoțită de una cu rol de acompaniament). Cerșetorii sînt între altele și buni violoniști și își acompaniază elegiile la unison, iar la sfîrșitul strofelor țin sunete mult prelungite pe tonică și dominantă ».

În continuare, vorbește despre muzica ungurilor și a sașilor, iar în supliment dă aceste melodii:

---

4 Mă gîndesc că se referă probabil la « țipăturile » celor din țara Oașului, singurele ce au această particularitate de aparentă sleire a pieptului celui ce strigă, în momentul cînd încep pe un glisando suitor, ca apoi să treacă la o strigătură cîntată aproximativ pe melodia viorii. Ele par foarte bizare la prima audiție, pe cînd ale ardelenilor din Sud nu supără.

https://biblioteca-digitala.ro

Wallachische Lieder

Wallachischer Tanz

https://biblioteca-digitala.ro

Consideraţiile făcute de anonimul călător, ca şi notaţiile muzicale de la începutul sec. XIX sînt pentru noi extrem de preţioase, căci ele stau mărturii vii a neschimbării chiar de la un secol la altul a vieţii muzicale ţărăneşti. Căci un străin ce ar călători astăzi şi s-ar interesa de muzica populară ardelenească, ar vedea oarecum situaţia asemănătoare. Pentru noi, acest contemporan a lui Bethoven (ca şi a lui Anton Pann), apare ca un Bartók al secolului al XIX-lea. El vede realităţile vieţii muzicale ţărăneşti — desigur grăbit —şi caută să le descifreze sensul (cu posibilităţile de înţelegere de atunci), făcîndu-le cunoscute lumii prin mijlocirea unei reviste de specialitate.

Încercarea de-a stabili originea muzicii romîneşti, influenţele, legătura între muzică şi poezie, impresia produsă de strigăturile de la joc; apoi rolul femeii în creaţia şi cultivarea cîntecului popular, sînt fapte a căror însemnătate nu trebuie să ne scape. Vorbind despre caracterul omofon al muzicii noastre, despre tempo, ca şi despre muzica bisericească ori despre instrumente, el vede totul prin prisma muzicianului occidental, ceea ce nu-l împiedică să întrezărească adevăruri care de-abia azi muzicologii le-au putut rosti cu mai multă claritate.

Dînd peste viori acordate în quartă, quintă şi quartă, transcrie în notaţia acompaniamentului jocului un alt exemplu de scordatură, căci acel *mi — la* dela vioara a doua e de presupus că se intonează pe corzi libere.

În notaţia acestui dans, specificînd cele două viori, ne face să credem că toate celelalte cîntece sînt vocale, deşi nu au textul scris dedesubtul notelor. (Aceasta îi era greu, necunoscînd limba şi probabil considera mai puţin important, deoarece el voia să pună melodiile la îndemîna compozitorilor). În acest caz — admiţînd presupunerea că sînt cîntece vocale — socotesc că anumite legato-uri nu corespund intonării silabice, pentru că versul popular romînesc e întotdeauna troheu de 8 (resp. de 6) silabe. De aceea am adăugat — cu toată rezerva — sub cîntece, versificaţia ţinînd locul silabelor textului, aşa cum bănuiesc că a fost real la primul cîntec, unde legato ar trebui să urmeze această schemă metrică. Astfel, cîntecul Nr. 1 ar avea 5 rînduri melodice, fiind într-un mod de *re* (transpus cu un ton, ca să nu aibă alteraţii). Cîntecul al doilea e pentatonic cu tendinţă spre umplere a modului de *re* (transpus cu un ton), şi e format din patru rînduri melodice. În rîndul al patrulea, probabil avînd o recitare pe tonul fundamental s-a mulţumit să pună finalei o coroană, în loc să continuie recitarea pe încă două sau trei silabe (aşa cum e făcută la cîntecul Nr.3, cu care e înrudit). Cîntecul al treilea trebuie la fel interpretat ca fiind pentatonic umplut în modul de *re* (trebuie socotit transpus la o quintă inferioară), format din patru rînduri melodice cu formulă ritmică uniformă, rîndul 3 fiind repetarea rîndului 2 melodic. Cîntecul Nr. 4, format din trei rînduri melodice, e mai înrudit cu Nr.1 din punct de vedere ritmic şi al ţesăturei melodice tetracordale. Avem aici acea formă a pentatonismului în melodii cu paralelism major — minor, atît de des întîlnită în Ardeal, ca şi în cîntecele moderne (o socotim transpusă cu o quartă coborîtoare în *mi*). Cadenţele primelor două rînduri melodice sînt în major, iar a ultimului, în paralelă minoră.

După caracterul melodic, după ritm şi structură melodică socotesc aceste patru melodii ca fiind *cîntece* propriu-zise. Tendinţa de recitare pe final la Nr. 2 şi 3 le apropie de ţesătura doinei, dar cadenţele prin rupere bruscă, şi arhitectura pătrată mă fac să le consider şi pe acestea cîntece (poate în patrimoniul cerşetorilor!) propriu-zise. Jocul e o învîrtită tipică, aşa cum o descrie T. Popovici în dicţionarul de muzică (Sibiu 1905), şi aşa cum au notat compozitorii pînă la Brediceanu şi chiar alţii mai tineri.

După stil, cîntecele notate par a se îngloba subdialectului muzical al Ardealului de mijloc cam la întîlnirea judeţelor Alba, Tîrnava Mică ori mai înspre Turda. (Dar afirmaţia aceasta se cere susţinută printr-un material documentar nou şi foarte bogat).

Ultimul articol privind muzica romînească, a fost publicat în « Allgemeine Musikalische Zeitung », Nr.30 din 20 iulie 1821. An 23, sub titlul « Zustand der Musik in der Moldau, Jassy im Juny ».

Deşi — după cum se poate vedea — planul urmat în descriere, stilul, problemele puse sînt la fel ca în articolul privind muzica ardelenească, nu îndrăznesc să afirm că acest articol aparţine

https://biblioteca-digitala.ro

aceluiaşi anonim. De altfel terminologia întrebuinţată, notaţiile muzicale şi descrierea instrumentelor pledează pentru aceiaşi persoană. Iată articolul în întregime:

« Nu se pot da date asupra stării muzicale în Moldova, fără a arunca mai întîi o privire asupra culturii acestei ţări. Moldovenii sînt foarte ospitalieri, generoşi, plini de însufleţire şi vioiciune. Deşi apăsarea stăpînirii turceşti a împiedicat foarte mult dezvoltarea perfectă a burgheziei, păşesc cu paşi repezi spre cultura universală, care în restul ţărilor europeene s-a maturizat. Literatura marchează în mod obişnuit drumul spre cultură şi aceasta a fost bătătorit de Moldoveni. Se găsesc aici oameni care sînt familiarizaţi cu literatura şi posedă variate cunoştinţe. Boierii dau copiilor lor o educaţie tot mai aleasă an de an şi aşa încolţesc artele frumoase.

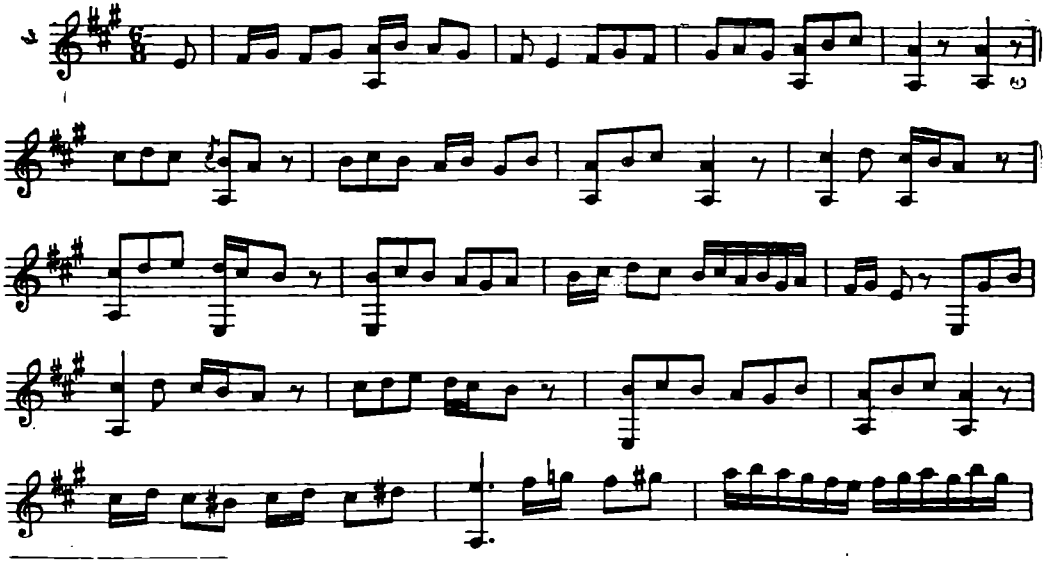
« Aşa se face că nici muzica nu e neglijată. Pianul e învăţat aproape în toate casele mijlocii; la fel cîntîndu-se din ghitară şi mai puţin din harfă. Se aud uneori cele mai frumoase sonate executate la un instrument sau la altul de femeile moldovene.

« Desigur nu se întîlneşte această îndemînare la poporul de rînd, la mulţime. Profesorii de muzică sînt întotdeauna străini. Străini cîntă în Iaşi la baluri şi alte petreceri, de altfel după felul de-a cînta europenesc. Este aici desigur, o societate de muzicieni străini care ar putea forma o întreagă orchestră. Aşa dar nu se poate căuta aici caracterul naţional al muzicii moldovene.

« În sînul poporului sînt tarafuri de lăutari ţigani, care cîntă (desigur) la petreceri, dar nicidecum nu găseşti coruri şi orchestre aşa cum se văd în restul Europei. Instrumentele obişnuite sînt vioara, clarinetul, flautul (fluerul ?), fluerul traversier şi un fel de guitară (cobza). Ultimul este întrebuinţat în genere în popor şi cîteodată însoţit de voce, totuşi fără cunoştinţe muzicale[6] Fiecare popor — chiar şi cel mai necultivat — imprimă muzicii sale caracterul naţional. Nu e locul să însemnăm aici caracteristicile fiecărui popor. Observăm înainte de toate că muzica moldovenească se caracterizează printr-un amestec rezultînd din influenţa diferitelor popoare. De la vechii romani, aşezaţi coloni în Moldova mai ales sub Traian; mai tîrziu au emigrat cu stăpînirea turcilor caracteristicile muzicii lor, cum se poate auzi încă zilnic sub ferestrele rezidenţei Prinţului în Iaşi; în sfîrşit au luat ceva din naţionalul melodiilor grecilor, care s-au răspîndit deja de mult în această ţară. Aşa este caracterul în genere, al puţin însemnatei muzici moldoveneşti, judecat în mare.

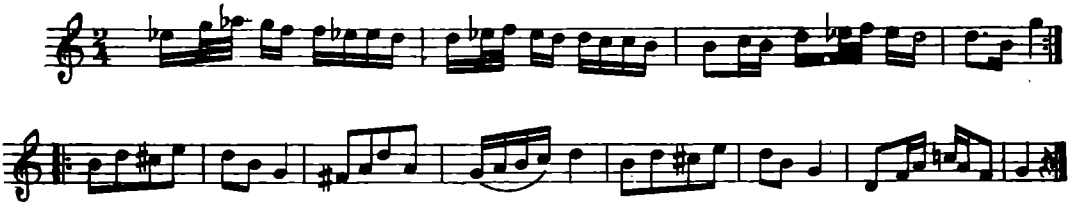
Sînt melodii de mai mică întindere (răspîndire) obişnuit melancolice, care, sînt aproape întotdeauna în minor şi care se mărginesc la cîntece de dans cu excepţia cîtorva ce se zic la nunţi ori la alte ocazii sărbătoreşti. La acompaniamentul acestora, instrumentul exprimă o stare de linişte sufletească şi de seriozitate. Prin acestea licăresc încă reminiscenţe de sonorităţi din muzica veche grecească, a cărei întindere sub Arhonţi (?) rămîne mai mult sau mai puţin în cadrul unei octave.

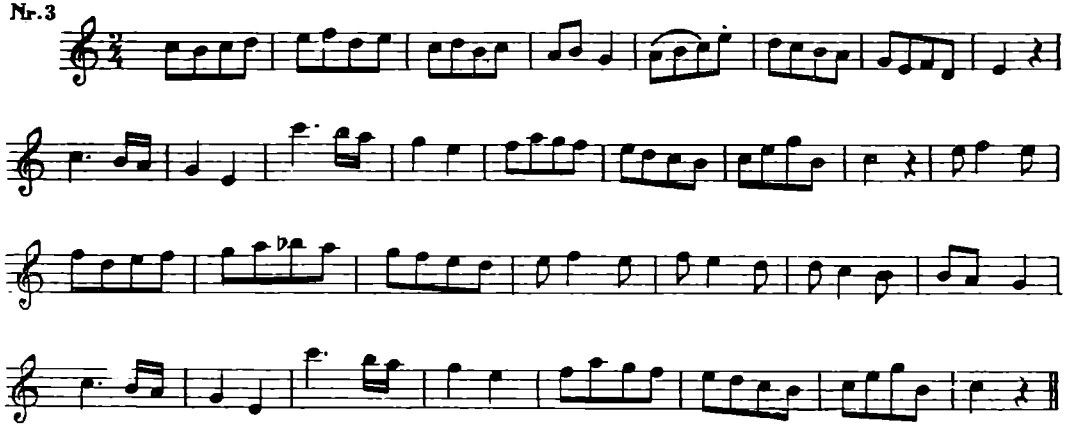
« Poate cele cîteva bucăţi muzicale anexate aici, pe care le-am cules în ţară eu însumi, vor fi pentru cetitor binevenite»:

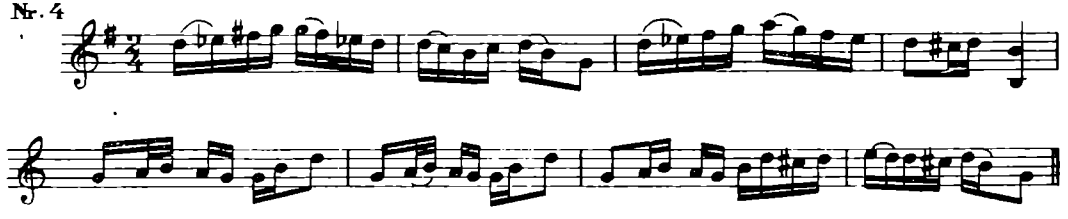
Nr. 1. **Moldauische Hochzeit.-Musik ohne Worte.**

[6] Înţelege prin aceasta cunoştinţe muzicale în sens apusean: notaţie, armonie, contrapunct etc., aşa precum se referea şi în celălalt articol.

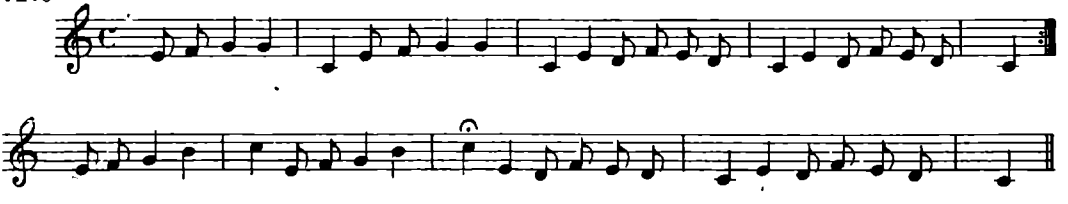
https://biblioteca-digitala.ro

Moldauisches Lied

Nr.2.

Moldauisches Lied

Nr.3

Moldauischer Tanz

Nr. 4

Griechisches Lied welches in der Moldau gesungen wird.

Nr. 5

https://biblioteca-digitala.ro

Şi în cîntecul de nuntă (fără cuvinte), Nr. 1 şi cîntecele Nr. 2 şi Nr.3 sînt notaţii instrumentale probabil după vioară. Nr.2 şi 4 oscilează, prin desele cromatisme între stilul lăutăresc al ţiganilor şi între ceea ce poate fi încă ascultat ca specific moldovenesc. În Nr.3 par a se întrezări influenţele unui joc ardelenesc (feciorească) ori chiar ale unui dans de societate, prin forma A, B, C. B. Singur Nr.5 (Cîntec grecesc care se cîntă-n Moldova) e cîntec vocal, mişcîndu-se într-un mod major. El pare mai de grabă o melodie adusă din Germania de acei numeroşi muzicanţi (de care ni se vorbeşte în articol) şi căreia i s-au pus probabil cuvinte greceşti de către cei ce i-au cîntat-o.

La pu ţinele scrieri privind starea muzicală în Moldova, pe cînd G. Asaki se străduia din răsputeri să europenizeze această provincie, mărturiile anonimului vizitator al Iaşului (căci nu pot atribui corespondenţa unui muzician german aciuit aici) capătă deosebit interes. Cele 5 notaţii de cîntece nu pot fi considerate de mare importanţă. Ele sînt totuşi o contribuţie serioasă pentru săraca literatură folclorică muzicală de la începutul secolului al XIX-lea.

Şi referinţele asupra muzicii ardeleneşti şi cele asupra muzicii moldoveneşti, depăşesc prin obiectivitate şi seriozitate ceea ce obişnuit se scria pe atunci. Iar anonimul a întrevăzut clar problema muzicii populare, pe care n-a căutat-o nici în saloane şi nici la lăutari profesionişti ci la ţărani.

De aceeia, în istoria muzicii noastre şi-n deosebi în cea a folclorului, anonimul I va trebui să ocupe un loc de cinste.

АНОНИМНЫЙ ИНОСТРАНЕЦ О РУМЫНСКОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XIX СТОЛЕТЯ

Автор ссылается на четыре статьи, появившиеся между 1800 и 1821 гг. в лейпцигском журнале «Альгемейне музикалише Цейтунг». Первые две статьи касаются главным образом венгерской музыки, поэтому из них делается выборка того немного, что относится к румынской музыке. Последние две статьи — первая от 1814 года, а вторая от 1821 года—содержат интересные данные о румынской музыкальной жизни в начале XIX в., что и побудило автора воспроизвести их полностью.

Статья, появившаяся в 1814 году под заглавием «Гешихте дер Музик ин Зибенбюрген» (История музыки в Трансильвании) дает сведения о музыке трансильванских саксов, секуев и румын. Что касается нас, то мы находим в этой статье ценные сведения о наших народных инструментах, о том как на них играли, о характере народных песен и плясок, о церковном пении и т. д. К статье приложено также пять румынских народных мелодий.

Статья от 1821 года, озаглавленная «Цуштанд дер музик ин дер Мольдау» (Состояние музыки в Молдавии), касается только музыкальной жизни Молдавии. Наряду с рядом сведений о том, кто и как музицировал в те времена в высшем обществе, даются многочисленные данные о музыкальных инструментах, бытовавших среди лаутаров и крестьян, и анализ особенностей молдавской народной песни, которая, по мнению автора, находилась под сильным влиянием турецкой и греческой музыки. И в данном случае к статье приложено пять мелодий.

Данные в статье сведения, как и приложенные к ней мелодии содействуют ознакомлению читателя с музыкальным прошлым нашей страны.

COMMENTARY OF A (ANONYMOUS) STRANGER ABOUT THE RUMANIAN MUSIC AT THE BEGINNING OF THE XIXth CENTURY

In this study, Ilarion Cocişiu comments upon four articles printed between the years 1800—1821 in the Leipzig « Allgemeine Musikalische Zeitung».

The first two articles refer mainly to Hungarian music, the commentator selecting only a few items related to Rumanian music. The last two articles, — printed in 1814, and 1821 respectively — include important data concerning our musical life at the beginning of the XIXth century. The author has reproduced in full the passages of interest to Rumanian folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

The article published in 1814, entitled: « Geschichte der Musik in Siebenbürgen » deals with the music of the German, Szekely and Rumanian population of Transylvania.

Precious information is obtained concerning musical folk instruments, in usage at the time, the manner of singing, character of the folk songs and dances, church chants a. s. o. There are five Rumanian folk tunes annexed.

The article issued in 1821 — entitled: « Zustand der Musik in der Moldau » contains a general survey on the musical life of Moldavia. Besides a series of data indicating where and what was sung at that time in the Moldavian high-life, the article further enumerates the musical instruments used by the musicians and peasants. Furthermore some appreciations are made upon the character of the Moldavian folk song, in which the author of the article traces strong Turkish and Greek musical influences. Once more five Rumanian folk tunes are annexed.

The information supplied by these articles, together with the reproduction of the aforementioned tunes, contribute to a fuller knowledge of our musical past history.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIE ŞI FOLCLOR

ADRIAN FOCHI

Ştirilc istorice cu privire la cîntecul popular romînesc sînt, pînă tîrziu către sec. al XVIII-lea, puţine şi întîmplătoare, deoarece, ca pretutindeni în Europa vremii aceleea, interesul cărturarilor se îndrepta către alte preocupări, izvorîte din condiţiile sociale, politice şi economice specifice întregului Ev Mediu. Nu e deci de mirare că multă vreme, aceste ştiri nu apar decît ca simple menţiuni pitoreşti ori ca răzleţe însemnări ocazionale, pierdute în noianul informaţiei istorice, politice sau religioase din diversele cronografe, rapoarte diplomatice sau rapoarte ecleziastice. Din punct de vedere folcloric, conţinutul acestor ştiri este sărac şi nesemnificativ: ele nici nu descriu, nici nu analizează şi nici nu definesc fenomenul, mulţumindu-se doar să ia notă de existenţa lui. Dar cu toată sărăcia conţinutului lor ele au o importanţă documentară ce nu trebuie neglijată şi credem că o cercetare atentă în direcţia descoperirii şi valorificării lor ştiinţifice ar fi nu numai utilă ci chiar necesară.

În articolul de faţă, încercăm să punem în lumină un asemenea fapt folcloric, care dacă nu vorbeşte prin el însuşi, se caracterizează prin marea lui solitudine istorică, fiind cea mai veche menţiune de acest fel din cîte se cunosc pînă azi, plasîndu-se în timp la sfîrşitul veacului descălecării. Şi pentrucă prioritatea menţiunii este însuşirea sa cea mai de seamă, sîntem obligaţi să facem, referitor la aceasta, o precizare preliminară.

În articolul « *Ceva nou despre colinde, vicleim şi cîntece de stea* » publicat în *Revista Societăţii* « *Tinerimea Romînă* »[1], prof. Dan Simonescu afirmă că pe timpul regelui maghiar Andrei al II-lea, la 1219, printre colindătorii, socotiţi distractori ai curţii « *era şi unul de origină romînească, din Ardeal* ».[2] Informaţia, cu tot laconismul ei, devenea senzaţională, nu atît pentru folcloristica noastră, cît mai ales pentru însăşi istoria romînilor transilvăneni. Dacă din punctul de vedere al interesului folcloric, menţiunea aceasta reprezenta cea mai veche ocazie de cîntat cunoscută la care ar fi participat vreun romîn, din punct de vedere istoric, ea ar fi fost şi prima pomenire documentară a romînilor în Transilvania.

Dar dacă la 1219 ar fi fost pomenit în documente vreun romîn ardelean, cu siguranţă că faptul n-ar fi putut trece neobservat de specialiştii noştri sau de cei maghiari şi istoria documentară a romînilor ardeleni ar fi început la această dată, nu la 1222, cînd regele Andrei al II-lea, confirmînd lui Hermann, mare maestru al Ordinului Teutonic, posesiunea Ţării Bîrsei, amintea de « *Terra Siculorum et Blacorum* ». Este deci legitim să ne îndoim de exactitatea informaţiei, cu toate că însemnarea a fost reluată apreciativ de prof. Gh. Breazul în monumentala sa « *Patrium Carmen* » (p. 49—50), unde scotea în relief vechimea faptului menţionat: « *singura pînă acum, din vremurile anterioare veacului al XV-lea* ». Pentru adevărul istoric şi pentru valorificarea aportului nostru la problemă, rectificarea se impune.

Articolul prof. Dan Simonescu este o recenzie a studiului lui Szabó T. Attila « *A Regölés* », publicat în revista maghiară *Pasztortüz*[3]. În studiul acesta, autorul se ocupă de practica colindatului la unguri şi la romîni şi făcînd istoricul practicilor, afirmă că « *Datele din documentele mai vechi dovedesc că sub dinastia Arpadienilor şi a Angevinilor în Evul Mediu,* (colindătorii) *au jucat un rol important şi la curtea regală. În timpul lui Andrei al II-lea, în anul 1219 de ex., figurează printre udvornici un ardelean numit Regüs (regös)* »[4]. Afirmaţia este clară şi nu lasă loc nici unei interpretări:

---

[1] Bucureşti, 58(1939), p. 142

[2] Sublinierea noastră.

[3] Cluj, 24(1938), n. 1

[4] Pentru confruntarea traducerii, oferim textul original: « *A régebbi okleveles adatok azt mutatják, hogy a középkorban az Árpádok és az Anjouk alatt a magyar királyi udvarban is jelentős szerepük volt. II. Endre korában, 1219-ben például az udvarnokok között egy erdélyi Regüs (= regös) nevü is szerepel* ». Loc., cit., p. 44—45. Termenul *regüs* înseamnă în traducere romînească: cîntăreţ ambulant, menestrel, colindător.

https://biblioteca-digitala.ro

este vorba de un ardelean, a cărui naționalitate nu se arată. Este adevărat că termenul de *ardelean* poate însemna și *romîn* din Ardeal, dar tot atît de bine poate însemna și *maghiar* din Ardeal, iar către cea de a doua încheiere pare a ne duce indubitabil relația pe care autorul studiului o stabilește între numele personajului *Regüs* și termenul maghiar *regös / ök, - t, - e* care însemnează « *chanteur de regösének* »[5]. Este deci cazul să ne întrebăm dacă nu cumva afirmația prof. Dan Simonescu despre origina romînească a personajului este o interpretare prea liberă a pasajului sau dacă nu cumva se bizuie pe mărturia peremptorie a altor izvoare. Și de oare ce discuția asupra acestei probleme trebuie definitiv închisă, vom proceda la verificarea izvoarelor documentare.

Documentul la care se referă Szabó T. Attila este un act de hotărnicie dat de regele Andrei al II-lea lui Ioan, episcopul de Strigoniu, răsplătindu-l pe el împreună cu toți canonicii săi pentru credința ce i-au arătat în timpul pelerinajului în țara sfîntă, cu posesiunea domeniului Vinch (Vinț) din Transilvania. « *Ca amintire și răsplată deci a unei credințe atît de mari și ca oarecare mîngîiere pentru suferințele și chinurile lor, am dat acelor canonici un pămînt în părțile Transilvaniei care se chiamă Vinț, împreună cu udvornicii săi și cu urmașii lor, pentru a o stăpîni în veci, poruncind iubitului și credinciosului nostru voevod Neuke să-i așeze în posesiunea amintitului pămînt și a zișilor udvornici . . . Numele amintiților udvornici care locuesc pe pămîntul acela sînt acestea : Cuzma, Bessu, Scesun, Scese, Andrei, Andreas, Fakas, Iacob, Hysce, Bundu, Kuke, Ruga, Regus*[6] . . . etc. Documentul este de asemenea clar : unul din udvornicii regali de pe teritoriul Vinț din Transilvania se numește *Regus* iar naționalitatea lui nu se arată, faptul nefiind important pe acea vreme, deoarece în statul medieval maghiar, nu se făceau discriminări pe baza apartenenței cuiva la o națiune sau alta ci numai pe baza apartenenței la o anumită clasă socială[7]. Ne avînd la îndemînă, din cuprinsul documentului, nici o informație cu privire la naționalitatea lui *Regus*, rămîne să vedem dacă numele său ar putea desemna în mod evident o anumită origină etnică, în speță origina romînească despre care vorbește prof. Dan Simonescu. Pentru aceasta trebuie să discutăm apropierea pe care Szabó T. Attila o stabilește între *Regus*, nume de persoană, și *regös*, termen desemnînd o profesie. Într-un document din 1347, termenul *regus* este întrebuințat pentru a denumi anume oameni de petrecere ai regelui (*Combibatorum Regalium . . . wulgariter Regus dictorum*[8], care desigur că sînt menestrelii, cîntăreții ambulanți ai curții, așa încît între *Regus*, numele udvornicului în chestiune și *regös* există o perfectă identitate de înțeles. Documentul este categoric în acest sens. Este sigur că acești menestreli puteau fi de diverse naționalități, însă e greu de presupus că un personaj care poartă numele neromînesc de *Regus*, în strînsă legătură etimologică cu maghiarul *regös*, să fie altceva decît maghiar.

S-ar părea deci că Szabó T. Attila ar avea dreptatea de partea sa. Cu toate acestea, o simplă relație etimologică ni se pare insuficientă pentru a determina cu precizie apartenența lui *Regus* la națiunea maghiară, precum simpla mențiune a prof. Dan Simionescu, nesprijinită nici măcar pe atît, nu ne poate convinge de naționalitatea romînească a lui.

Dar documentul din 1219 nu vorbește despre colindat și despre colindători, ci despre mai multe personaje : *Cuzma, Bessu, Scesun, Scese, Andrei, Regus* etc., udvornici regali din Transilvania, dăruiți împreună cu teritoriul pe care locuiau, arhiepiscopului de Strigoniu. După credința noastră, este imposibil să punem acest document în legătură cu fapte de care el nu se ocupă, bizuindu-ne numai pe apropierea dintre numele unui personaj și profesia de menestrel. Înainte de a se putea pune în discuție naționalitatea lui *Regus*, trebuie să punem în discuție sensul documentului, și din cele arătate mai sus, se vede clar, că de la bun început, documentul a fost întrebuințat într-un sens impropriu. Cu un act de hotărnicie, al cărui conținut este strict limitat la această idee, referitor la un teritoriu atît de depărtat de curtea regală, nu se poate dovedi rolul deosebit de important pe care menestrelii îl vor fi jucat la curtea regilor maghiari în sec. al XIII-lea. În această forțare a sensului documentului constă viciul întregii demonstrații.

Cît privește problema naționalității lui *Regus*, orice discuție e oțioasă, datorită șubrezeniei intrinsece a oricărei argumentări. Fără sprijinul unei mărturii suplimentare nu se poate dovedi nimic și pentru nesiguranța totală în care ne lasă documentul din 1219, noi socotim că putem, fără regret, să-l eliminăm din discuție. Acestei știri îndoelnice trebuie să-i preferăm orice altă știre, cu condiția să fie sigură, chiar dacă va fi cu mult posterioară acestei date.

---

[5] Sauvageot A., *Nagy Kéziszótár*, Budapest, 1937.

[6] Documente privind istoria Romîniei. Veacul XI, XII și XIII. Transilvania, vol. I, p. 171-172. Pentru pasajul care ne interesează, oferim textul original, în lectura lui Fejér. G., Codex Diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis. Tomus tertius, volumen I, Budae 1829, p. 271 : « *Nomina autem memoratorum Vduarnicorum, in eadem terra commorantium haec sunt : Kuzma, Besse, Scesim, Scese, Andree, Andreas, Fahas, Iacobus, Hyze, Bund, Luhe, Euga, Regus . . .* »

[7] Numai așa se poate explica ridicarea familiei romînești a Corvineștilor la conducerea statului maghiar : Iancu ajunge voevod al Transilvaniei (1441) și guvernator al Ungariei (1446—1452) ; Matei ajunge rege al Ungariei (1458—1490) ; Nicolaus Olachus ajunge arhiepiscop de Strigoniu (1553) și regent al Ungariei neocupate de Turci (1562).

[8] Szabó T. Attila, op. cit., p. 45

https://biblioteca-digitala.ro

Dar dacă excludem din discuţie cazul anului 1219, însemnează în mod fatal că pînă în sec. al XV-lea nu se cunoaşte nici o menţiune a cîntecului popular romînesc, singura considerată ca atare pînă astăzi, dovedindu-se îndoelnică şi discutabilă. De unde, orice menţiune istorică anterioară sec. al XV-lea, devine în mod necesar cea mai veche şi acesta este cazul menţiunii care face obiectul articolului de faţă.

Cronicarul bizantin, de origină imperială, Dukas, scriind, paralel cu istoria Bizanţului şi istoria imperiului otoman, ne oferă printre altele şi bogate informaţii cu privire la viaţa primilor sultani turci. Povestind faptele sultanului Baiazid Fulgerul, cronicarul face o însemnare modestă dar nu mai puţin interesantă: întors din campaniile sale la Brusa, capitala imperiului de pe vremea aceea, Baiazid s-a înconjurat de o mulţime de tineri, de naţionalităţi diverse, aleşi dintre prizonierii săi de război, cu care-şi petrecea timpul, punîndu-i să cînte pe limba lor[9]). Printre aceştia se aflau greci, sîrbi, valahi, albanezi, unguri, saxoni, bulgari şi latini şi toţi cîntau chiar împotriva voinţei lor: ἕνα ἕκαστον μελῳδοῦντα τῇ ἰδίᾳ διαλέκτῳ καὶ μὴ βουλευομένων (*singulique lingua sua populari, etiam inviti, canebant*). Probabil că pentru a-şi face mai sensibilă gloria de cuceritor, după sîngeroasa victorie asupra cruciaţilor la Nicopole, Baiazid imaginase acest gen de distracţie, dorind să audă în jurul lui toate limbile popoarelor înfrînte sau supuse. Printre tinerii şi tinerele de care se vorbeşte erau şi valahi. Relatarea lui Dukas ne arată deci că la curtea lui Baiazid, romînilor căzuţi în captivitate turcească li s-a oferit tristul prilej de a-şi cînta cîntecele naţionale. Cum în vremea aceea, sfîrşitul sec. al XIV-lea, între literatura nescrisă, anonimă şi orală a poporului şi între literatura de la curte, cîtă va fi existat, deosebirea nu putea fi încă sensibilă, putem crede cu drept cuvînt că în această împrejurare se vor fi cîntat pentru întîiaşi dată cîntecele populare romîneşti. Sîntem încă într-o perioadă cînd viaţa de la curte nu se diferenţiase îndeajuns de viaţa poporului, pentru a avea nevoi culturale deosebite de ale acestuia, aşa încît această interpretare ni se pare singura posibilă.

Trebuie să remarcăm însă că dacă sub raportul folcloric relatarea lui Dukas nu a fost utilizată pînă acum niciodată, nici sub raportul istoric ea nu a fost suficient pusă în lumină. Dimitrie Cantemir [10] şi Nicolae Iorga [11] nu o reţin, iar dintre învăţaţii mai noi numai prof. V. Grecu [12] şi P. P. Panaitescu [13] o folosesc incidental. Dintre străini, nu o cunoaştem decît la Joseph V. Hammer, care dă şi o traducere mai completă deşi liberă a pasajului [14]

Informaţia deşi atît de sumară, ori tocmai de aceea, se cere precizată, cu privire la datarea, la veracitatea şi la conţinutul ei. Dukas nu spune în mod precis în ce an s-a petrecut aceasta; el aşează faptele între cele două evenimente capitale ale carierii lui Baiazid: lupta de la Nicopole (28 septembrie 1396) şi lupta de la Angora (20 iulie 1402), deci în ultimii şase ani de domnie ai acestuia. Lucrul nu ar prezenta o importanţă deosebită, dacă între cei doi învăţaţi romîni care au atins această problemă nu ar fi o deosebire sensibilă de păreri. Prof. P. P. Panaitescu aşează şederea lui Baiazid la Brusa după 1397 dar înainte de 1400, deoarece se cunosc amănunţit evenimentele care au urmat după lupta de la Nicopole (în 1397 Baiazid asediază Constantinopolul, face expediţia din Epir, Grecia şi Peloponez, în iunie 1397 este în faţa Atenei) şi de asemenea se cunosc evenimentele care au precedat marea catastrofă de la Angora. Dimpotrivă prof. V. Grecu plasează şederea lui Baiazid la Brusa după 1400. Noi ne alăturăm părerii că faptele se vor fi petrecut la sfîrşitul sec. al XIV-lea între 1397 şi 1400, cînd gloria de a fi înfrînt şi nimicit cea mai strălucită armată a Apusului creştin putea duce la asemenea deformări bolnăvicioase ale personalităţii marelui cuceritor. Argumentul psihologic pe care îl invocăm se coroborează cu faptele istorice menţionate de prof. P. P. Panaitescu.Aşa dar putem afirma cu destulă certitudine că faptul ar fi avut loc în ultimii trei ani ai secolului al XIV-lea, nu în secolul următor.

Cît priveşte veracitatea informaţiei lui Dukas, trebuie să facem şi aci cîteva precizări. Cronica lui Dukas cuprinde evenimentele petrecute între anii 1341-1462, deci un răstimp de 121 de ani şi

---

[9] Textul original este următorul: ἐκλεγόμενα τοίνον τὰ καθαρὰ τῶν σωμάτων καὶ τῶν ὡραία τῇ ὄψει ἀρρένων τε καὶ θηλέων παρίσταντο, παιδάρια νέα καὶ τρυφερύ, κα. κόραι ὑπὲρ τὸν ἥλιον λάμπουσαι, τίνων; Ῥομαίων, Σέρβων, Βλάχων, Ἀλβανίτων, Οὔγγρων, Σάξων, Βουλγάρων κα. Λατίνων, ἕνα ἕκαστον μελῳδοῦντα τῇ ἰδίᾳ διαλέκτῳ καὶ μὴ βουλευομένων. Michaelis Ducae nepotis Historia Byzantina, ed. Immanuel Bekkerus, Bonn, 1834, cap. 15, p. 57. Oferim traducerea paralelă latină a textului: « *Selecti adstabant pueri et puellae forma et corpore integri, florenteque aetati teneri, virgines oris venustate ac praestantia solis splendori officientes. iique omnes Graeci erant, Servii, Valachi, Albani, Hungari, Saxones, Bulgari et Latini, singulique lingua sua populari, etiam inviti canebant* ».

[10] Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae.

[11] Geschichte des osmanischen Reiches nach den Quellen dargestellt, Gotha, 1908 — 1912, I-V.

[12] Istoricul bizantin Duca. Omul şi opera sa; o ediţie critică a cronicii lui. Importanţa lui Duca pentru istoria Romînilor. An. Ac. Rom. Mem. Secţ. Ist. Seria III. Tomul XXIX, Mem. 16, Bucureşti, 1947, p. 48 (638)

[13] Mircea cel Bătrîn, p. 275.

[14] Geschichte des osmanischen Reiches, Pest, 1827. « *Auserlesene männliche und welbliche Sclaven von schönen Körper und lieblichen Ausehen standen um ihn herum, diese waren Griechen, Serwier, Wallachen, Albaneser, Ungarn, Sachsen Bulgaren und Lateiner, die alle in ihrer Sprache, wenn auch wider Willen, sangen* ». Vol. I, p. 255.

https://biblioteca-digitala.ro

începe să fie amănunțită abia de la 1389, adică de la urcarea pe tron a lui Baiazid. Cum nașterea cronicarului se presupune a fi fost cam pe la anul 1400[15], informațiile pe care le deține pentru prima parte a cronicii sale sînt, sau culese din izvoare necunoscute astăzi, sau de la persoane din generația anterioară care ar fi participat la aceste evenimente. Întîmplarea la care ne referim în acest articol face parte din această categorie de fapte povestite de cronicar. În cea de a doua parte a cronicii, ca unul ce a fost martor direct al celor mai de seamă evenimente politice ale vremii, informațiile lui Dukas sînt desigur mai precise și mai amănunțite. Faptul însă că se trage din familia imperială a Bizanțului și că la maturitate a îndeplinit o sumă de misiuni diplomatice (secretar al podestâ-ului genovez Giovanni Adorno din Focea Nouă pe la 1421—1422, ambasador la turci al principelui latin din Mitilene din dinastia genoveză Gattiluzi înrudită cu Paleologii, între 1452—1456)[16] ne face să credem că, amestecat cum era în afacerile politice ale vremii, trebuie să fi cunoscut cu multă siguranță evenimentele pe care le povestește, chiar dacă nu a fost contemporan cu ele. De altfel Karl Krumbacher afirmă despre meritele sale de istoric următoarele: « *Seine Wahrheitsliebe ist zweifellos und an Genauigkeit steht er hoch über Chalkondyles* »[17]. Este adevărat că Georgios Phrantzes, a cărui cronică îmbrățișează perioada de la 1258-1476 și Laonikos Chalkondyles, care scrie pentru aceeași perioadă (1298—1463), ambii trăind în aceiași vreme ca și Dukas, nu cunosc informația de care ne ocupăm noi, însă aceasta nu însemnează că ea nu ar fi lipsită de suportul adevărului istoric. Dimpotrivă, afirmația lui Dukas se poate corobora cu anume izvoare turcești, de existența cărora luăm cunoștință prin intermediul operei istoricului turc Halil Ganem. Acesta într-o scriere în care face biografiile sultanilor otomani, afirmă: « *Dans les rares loisirs que lui laissait la guerre, il se livrait aux vices les plus dégradants. Des esclaves de deux sexes, d'une rare beauté, formaient autour de lui une troupe folâtre et dissolue. Grecs, Vallaques, Hongrois, Albanais exécutaient en sa présence des danses lascives avec le secret espoir d'attirer sur eux l'oeil du maître* »[18]. Și aci nu contează atît de mult amănuntul (care poate fi luat tot din Dukas și interpretat cu parțialitate, dar care poate fi luat din alte izvoare turcești, deoarece cuprinde și note inedite), cît atmosfera specială pe care sultanul a creat-o în jurul său ca unul care « *părea să creadă că ar fi avut darul de a înnobila viciul* »[19]. Și dacă știm că însuși marele muftiu al imperiului, că marii demnitari ai statului și că însuși propriul său sfetnic au încercat în nenumărate rînduri să pună capăt conduitei sale dezordonate[20], putem crede în veracitatea absolută a informației lui Dukas. De altfel, despre această atmosferă de nemăsurată și desigur de dizolvantă grandoare ne vorbește și un martor ocular, prizonierul de război Schiltberger, căzut în captivitate turcească după Nicopole și ajuns apoi la curtea lui Baiazid. Întors la Brusa, Baiazid a trimis tuturor suveranilor orientali, în Egipt, Persia, Armenia, Babilon, Tataria și într-alte țări, nu în semn de omagiu față de aceștia, ci pentru a-și exalta proaspăta victorie, pe unii din cei mai de frunte prizonieri luați la Nicopole. Schiltberger însuși era să fie trimis în Egipt, dar din cauza rănilor ce trebuiau îngrijite a rămas la Brusa, fiind mai tîrziu afectat în serviciul curții imperiale. Nu știm dacă în această calitate a făcut și el parte din acele grupuri de tineri distractori ai sultanului, (în calitatea sa de cămăraș al principelui Albrecht al III-lea din Bayern după întoarcerea din prizonierat în 1427, nu putea mărturisi asemenea lucruri pe care desigur și demnitatea l-ar fi împiedicat să le spună), cunoaștem însă din mărturisirile sale că, împreună cu alți tineri, timp de șase ani a fost întrebuințat ca herald pedestru în drumurile și deplasările sultanului: « *Und da führte man uns über Meer in des königs Hauptstadt, die genannt ist Brussa ; da blieben wir, bis er selbst in die Stadt kam . . . Und da nahm mich an des türkischen Königshof ; da musst ich sechs Jahre vor Ihm zu Fuss laufen, wo er mit den anderen hinzog, wann es Gewohnheit ist, dass man vor den Herren zu Fuss muss laufen, wo sie hinziehen* »[21]. Așadar putem crede că spusele lui Dukas corespund întocmai adevărului. Sultanul, învins de propria sa victorie, a putut să se preteze la toate excesele de grandoare, printre care cel mai nevinovat a fost fără îndoială dorința de a-i face pe nefericiții sclavi să cînte, pentru a asista la o nouă umilire a popoarelor asupra cărora triumfase.

Se cuvine să ne oprim, la încheierea acestor rînduri, și asupra conținutului informației lui Dukas, în măsura în care acesta izbutește să se lase interpretat. Din relatarea sa știm numai că un grup de tineri valahi, aleși pentru frumusețea și prestanța lor fizică, poate tineri și poate și tinere,

[15] V. Grecu, op. cit., p. 595 (5).
[16] Ibidem, p. 595—596 (5—6) și Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*. München, 1897, p. 306.
[17] Karl Krumbacher, op. cit. p. 306
[18] Halil Ganem, *Les sultans ottomans*, Paris, 1901
[19] Ibidem, op. cit., vol. I., p. 83
[20] Eiidem, vol. I, p. 73
[21] Ibne wunderbarliche und kurzweilige Historie, wie Schiltberger, einer aus der Stadt München in Bayern, von den Türken gefangen, in die Heidenschaft geführet und wieder ist heim kommen. Leipzig, Insel Verlag, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

robi ai sultanului Baiazid Fulgerul, au fost obligați să cînte alături de alți tineri greci, bulgari, sîrbi, albanezi, unguri, germani și latini, cîntece în limba lor proprie, pentru desfătarea stăpînului lor. În afară de acest prilej de cîntare oferit de sultan, nu știm nimic altceva: nici ce au cîntat (ce texte și ce melodii), nici cum au cîntat (solistic, în grup, acompaniindu-se instrumental). Știm doar că au cîntat împotriva dorinței lor. Adăugirea lui Halil Ganem despre dansurile « lascive » care se vor fi executat în prezența sultanului nu ni se pare vrednică de reținut decît pentru confirmarea ce o aduce informației lui Dukas. Cu privire la acești valahi nu se face nici o precizare specială. Ordinea în care sînt trecuți valahii în șirul popoarelor care au participat la întîmplare, nu înseamnă iarăși nimic. Putem reține doar faptul că din acest amalgam etnic nu lipsește nici unul din popoarele europene care au ridicat armele împotriva turcilor. Vedem dar că sub raportul conținutului informația nu valorează prea mult, faptul însă că e prima mențiune a cîntecului popular romînesc îi acordă însemnătate și valoare.

Nu putem ști ce semnificație ar putea avea această mențiune pentru istoria cîntecului popular al tuturor celorlalte popoare balcanice citate de cronicar. Putem face anume aprecieri numai în ceea ce îi privește pe bulgari și pe sîrbi.

În lucrarea recentă a lui Boniu Anghelov, *Știri despre jocuri și cîntece populare în literatura veche bulgară*[22], se analizează cîteva mențiuni despre « *cîntecele diavolești* », care nu pot fi altceva decît cîntecele populare ale vremii. Dar dintr-un număr de opt asemenea mențiuni numai trei sînt originale (sfaturile date de Constantin Preslavschi în predicile 27 și 28 din « *Evanghelia Învățătoare* »; un pasaj mai complex din prezviterul Cozma; cuvîntul apostolului Pavel după Izmaragd sec. XV—XVI), patru mențiuni sînt traduceri din scriitori ecleziastici greci și jurișți bizantini (sf. Efrem Sirul, sf. Ioan Gură de Aur, Sinodiconul lui Boril și Nomocanonul lui Matei Vlastaris), iar ultima se referă, nu la cîntecul popular bulgăresc, ci la anume credințe în legătură cu manicheismul (Ioan Exarhul în « *Șestodnev* »). Deci numai aceste trei mențiuni originale pot fi luate în considerare. Obiecțiunea că traducerile au fost făcute pentru că s-ar fi putut aplica întru totul la anume realități bulgărești, nu este întru totul convingătoare. Dar din cele trei texte originale, numai două sînt anterioare sec. al XIV-lea așa că mențiunea lui Dukas, care se referă și la bulgari, nu este lipsită de valoare documentară și atunci cînd este vorba despre istoria cîntecului popular bulgăresc. Încadrată la locul ei în șirul celorlalte mențiuni asemănătoare, ea reprezintă un moment ce poate fi cu folos luat în considerare.

Poate pentru popoarele Jugoslaviei faptul ar avea o importanță sporită. Lucrurile se petrec la numai cca 10 ani după bătălia de la Kosovopolje (15 iunie 1389), într-o vreme cînd catastrofa militară a statului sîrbesc putea înflăcăra imaginația populară, începînd făurirea marii epici a poporului sîrb. Este sigur că tinerii sîrbi, tovarășii de robie ai valahilor, nu au cîntat în fața cuceritorului detestat cîntecele în care preamăreau vitejia poporului și în care plîngeau ruina statului lor, fie temîndu-se pentru viața lor, fie pentru că aceste cîntece nu ajunseseră la o corespunzătoare încheigare artistică. Dar se poate ca asemenea ocazii să fi trezit tocmai ele, ca o reacțiune împotriva umilințelor repetate, la viață artistică sentimentul de patriotism al tinerilor sîrbi, punîndu-se astfel bazele poeziei eroice a poporului sîrb.

O ultimă întrebare acum: Cine sînt acești valahi despre care vorbește Dukas: macedo — sau daco-romîni? La oricare din aceste două ramuri ale romînilor s-ar referi, mențiunea are pentru noi aceeași importanță documentară, deși cu nuanțe diferite. Dacă s-ar referi la macedo-romîni, ar fi cea de a doua mențiune cunoscută pînă acuma [23]; dacă dimpotrivă, la daco-romîni, ar fi prima din șirul celor cunoscute pînă azi. Într-un caz și în celălalt, faptul merită să fie relevat. Noi credem însă că putem stabili cu destulă siguranță că în această mențiune este vorba despre romînii

[22] *БОИЮ АНГЕЛОВ, Вести за народни игри и песни в старобългарската книжнина.* Extr. din *ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА МУЗИКА. книга II и III, Българска Академия на Науките, институт за музика*, Sofia — 1956, p. 503—508.

[23] Cît privește mențiunile referitoare la macedo-romîni, pînă în acest moment nu cunoaștem decît încă o singură pomenire, e adevărat, mult mai veche decît cea care formează obiectul articolului de față, însă cu un conținut mult mai puțin expresiv. Este vorba de o scurtă notiță a cronicarului Henri de Valenciennes, în legătură cu una din luptele susținute de uzurpatorul Borilă, după asasinarea lui Ioniță, împotriva noului împărat latin al Constantinopolului, Henri, la 2 august 1207. La luptă participau numai valahi și cumani. Notița este următoarea: « *Li jours estoit si biaus comme vous avez oï, et li Blac firent lor trompes sonner* ». (*Histoire de l'empereur Henri* par Henri de Valenciennes, în Geoffroi de Villehardouin, *Conquête de Constantinople avec la continuation de Henri de Valenciennes*, Paris, 1874, §. 536, p. 324/325). Ce fel de trîmbițe vor fi fost acelea cu care valahii sud-dunăreni dădeau semnalele lor militare nu putem ști, ne este însă permis să bănuim că vor fi fost sau buciume sau trîmbițe de factură și de provenlență bizantină. Deși nu putem proba nici una nici alta, înclinăm totuși să credem că e mai probabil să fie vorba de buciume, instrumente caracteristice pentru populațiile de păstori. De altfel uzul acestor instrumente a rămas pînă tîrziu în armatele daco-romînilor. (Cf. Grigore Ureche, *Letopiseful Țării Moldovei* Espla, 1955: lupta de la Crasna a lui Bogdan Vodă cu polonii (1455), p. 80; lupta lui Ștefan cel Mare cu turcii la Podul Înalt (1475). p. 92, cînd buciumele apar însoțite de trîmbițe). Dacă este așa, atunci informația lui Henri de Valenciennes ar fi prima mențiune cunoscută despre instrumentele populare ale romînilor.

https://biblioteca-digitala.ro

din Ţara Romînească. Remarcam mai sus că în şirul de popoare pomenite cu această ocazie sînt trecute toate popoarele europene care au luptat împotriva lui Baiazid. Singurii valahi, organizaţi într-un stat propriu, care au luptat cu Turcii sînt Muntenii lui Mircea. Numai ei puteau suferi rigorile războiului şi numai ei puteau fi pomeniţi în asemenea împrejurare. Moldovenii care nu au participat la aceste lupte nu puteau ajunge în captivitate turcească, iar macedo-romînii, deşi cunoscuţi în Balcani sub numele de valahi, nu aveau un stat al lor în cadrul căruia să fi luptat şi care să fi fost menţionat în luptele cu turcii. Este sigur că şi ei au luptat împotriva turcilor, însă au făcut-o în cadrul statelor balcanice unde trăiau şi deci ori ce menţiune a lor se va fi făcut sub eticheta acestor state. În afară de aceasta, dacă cercetăm toţi cronicarii bizantini ai vremii, constatăm că termenul Valahia e întrebuinţat de toţi fără deosebire pentru a numi Ţara Romînească,[24]) Moldova fiind numită Moldoblachia sau Bogdania.[25]) În Balcani nu este amintită nici o altă Vlahie care ar fi participat la luptele cu turcii, de aceea credem că menţiunea lui Dukas se referă la cîntecul popular romînesc din stînga Dunării, în speţă la cîntecul popular romînesc din Muntenia şi Oltenia.

Rezumînd cele de mai sus, putem spune următoarele: prima dată cînd se pomeneşte cîntecul popular romînesc este cu prilejul menţionat de cronicarul bizantin Dukas; faptul s-a petrecut după toate probabilităţile la sfîrşitul secolului al XIV-lea; menţiunea se referă cu destulă certitudine la romînii din stînga Dunării, adică la locuitorii din Ţara Romînească.

ИСТОРИЯ И ФОЛКЛОР

В первой части статьи оспаривается документальная достоверность информации, по которой первое упоминание о румынской народной песне относится к 1219 году. На основе исторических, социальных и филологических критериев была доказана несостоятельность этой информации.

Автор статьи нашел в летописи византийца Дукаса следующую краткую заметку: после битвы под Никополем султан Баязид Молниеносный отобрал самых представительных военнопленных, которым приказал на празднестве в честь победы петь песни на своем родном языке. Среди этих пленных были, наряду с греками, албанцами, болгарами, сербами, саксонцами, французами, итальянцами и другими, также и валахи.

Учитывая, что в те времена между песнями дворянства и песнями широких масс не было никакой разницы, нужно предположить, что румыни пели народные песни. Из проведенных исследований был сделан вывод, что все эти факты произошли в последние три года XIV века. На основе исторических и филологических документов было установлено также, что валахи, о которых упоминет Дукас, были румынами с левых берегов Дуная. Принимая во внимание, что самое древное известное нам упоминание о румынских народной песне восходит к XV веку, вышеуказанная информация является самой древней.

HISTORY AND FOLKLORE

In the first part of this article the author contests the assertion that the first reference to Roumanian folk-song dates back to the year 1219. Based upon historical, sociological and philological arguments, he emphasizes the lack of any such documentary evidence and therefore completely dismisses this information as groundless.

On the other hand our investigations have led to the discovery of a reference to Roumanian folk-song in the chronicle of Ducas the Byzantine. The account of the chronicler is however extremely summary, no mention is made of the item that was sung nor of its mode of execution; the only remark comments upon the occasion on which the song was performed.

[24] Annales Georgii Phrantzae protovestiarii, Bonnae, 1838: p. 82, 91, 120. Chalcondile Athénien, L'histoire de la décadence de l'empire grec et de l'establissement de celuy des Turcs, Paris, 1662: p. 40, 41, 48.
[25] Phrantzes, op. cit., p. 89, 91.

https://biblioteca-digitala.ro

After the battle of Nicopolis, the Sultan Bayazid Ilderim, celebrating his victory selected some prominent prisoners, bidding them to sing songs in their own tongue. Among these prisoners were Greeks, Albanians, Bulgarians, Servians, Saxons, Latins and finally Wallachians. As at that time there was but a slight difference between court-songs and folk-songs, it can be readily assumed that at least as far as the Roumanians were concerned the latter sang folk-songs. In order to point out the accuracy of Ducas' information the author attempts to determine its date and the identity of the Wallachians who were called to give the performance. His conclusion is that this incident took place during the last three years of the XIVth century. Historical and sociological documents lead to the assumption that the Wallachians mentioned in Ducas chronicle are Roumanians living on the left bank of the Danube. As no other reference to Roumanian folk-songs is met with prior to the XVth century, the above record is of outstanding value being the oldest document available so far.

https://biblioteca-digitala.ro

A NOUA CONFERINȚĂ ANUALĂ A CONSILIULUI INTERNAȚIONAL PENTRU MUZICA POPULARĂ

A. L. LLOYD
Membru al Societății engleze de dans și cîntec popular și al Consiliului Internațional de Muzică Populară.

Conferința din acest an a Consiliului Internațional de Muzică Populară s-a ținut în Germania Federală între 25 și 31 iulie. Conferința a început la TROSSINGEN, un sat situat la marginea Pădurii Negre, sat, în care aproape toți locuitorii se ocupă cu fabricarea muzicuțelor și acordeoanelor. Cea de a doua parte a conferinței s-a ținut la STUTTGART, unde membrii Consiliului au fost invitați de Institutul pentru relațiile cu străinătatea din R.F.G. (Intitut für Auslandsbeziehungen.)

La conferință au participat aproximativ o sută de membri, printre care s-au numărat specialiști din Austria, Belgia, Cehoslovacia, Danemarca, Egipt, Franța, Guinea franceză, Germania, Coasta de Aur, Marea Britanie, Olanda, Ungaria, Irlanda, Israel, Pachistan, Polonia, Spania, Elveția, Uganda, Statele Unite și Iugoslavia. Printre cei care au luat parte la conferință au fost personalități de seamă ca Dr. Jaap Kunst, expert în muzica indoneziană, domnișoara Marcel-Dubois de la Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris, Dr. K. Wachsmann din Uganda și domnul Correa de Azevedo, reprezentînd UNESCO.

S-a regretat mult neparticiparea la conferință a reprezentanților Institutului de Folclor din București, Sabin V. Drăgoi și Mihai Pop, care anunțaseră comunicări deosebit de interesante și n-au putut lua parte din motive tehnice.

Temele principale de discuție din acest an au fost « Mitul și ritualul în cîntecul și dansul popular » și « Muzica populară de astăzi: supraviețuirea, renașterea și adaptarea ei ».

Comunicarea de deschidere, ținută de J. H. Nketia (Coasta de Aur), a tratat despre exemple existente ale unei străvechi forme de dans ritual, dansul posesiunii. Concepția unui univers, în care zeii se coboară pe pămînt, se plimbă printre oameni și se arată unora dintre credincioși, este o concepție comună multor religii primitive încă în viață, lucru care se poate remarca mai ales în Africa de vest. În principiu, întrebarea cînd și cum « se coboară » zeul printre oameni este o problemă care îl privește numai pe zeu, însă, de fapt, credincioșii în general nu se mulțumesc să lase acest lucru cu desăvîrșire neorganizat. În consecință, la anumite perioade ale unui ciclu ritual al anului, sînt organizate ceremonii speciale spre a demonstra comunității prezența pămîntească a zeilor prin intermediul « dansului posesiunii ».

În acest « dans al posesiunii » credinciosul cade în transă și se crede posedat de zeu. Vorbește cu o voce stranie și este capabil să facă în dans eforturi supraomenești. Starea de extaz sau posesiune poate fi ușor produsă cu ajutorul unei muzici speciale care este în strînsă legătură cu formele specifice ale acțiunii dansului. Muzica ceremoniilor posesiunii se execută în general numai din instrumente de percuție și voce, anumite ritmuri ale tobei fiind considerate deosebit de prielnice pentru producerea stării de extaz, pe cînd altele, aparent nu mai puțin convingătoare sînt socotite ca lipsite de un astfel de efect « posesiv ».

Dansul posesiunii poate fi considerat ca un dans dramatic religios în care zeii sînt personificați. Principalii actori, bărbații și femeile care cad în transă și acționează ca intermediari ai zeilor, sînt deobicei instruiți în arta dramatică a comportării extatice, cît și în dansul ritual. Întreaga comunitate cîntă împreună cu ei și încurajează eforturile dansatorilor de a fi posedați de către zei.

Observînd comportarea participanților se poate vedea că executarea dansului posesiunii satisface în același timp o cerință religioasă și una socială. Deși principalii actori ai ceremoniei se găsesc într-o stare autentică de transă, atenția care este dată grației mișcărilor, expresivității

https://biblioteca-digitala.ro

gesturilor, etc., arată că dansul posesiunii are și calități estetice speciale în cadrul comunităților care îl practică.

În cursul discuțiilor a fost menționat faptul că practica cultului posesiunii din Africa de vest, a fost răspîndită în Brazilia de către sclavi și că este practicată și azi de către orășenii negri în orașe ca Bahia, Recife și Rio. Cîntecele de ceremonial sînt cîntate în diferitele limbi ale Africii de vest, deși credincioșii înțeleg mai puțin aceste limbi decît un țăran italian limba latină vorbită în biserica catolică. Muzica este cu totul africană, deși repertoriul obișnuit de muzică populară al credincioșilor este muzica populară standard din orașele și satele Braziliei. În acest mod, muzica religiei populare a negrilor din Brazilia este de tradiție diferită de muzica lor de toate zilele, care este și ea foarte veche.

Tînărul dansator popular Stephen Newbold, ilustrînd o comunicare despre dansul pumnalului din Isle of Man, a prezentat într-o execuție plină de viață, un vechi dans ritual englez. În timpuri străvechi, acum mai bine de o mie de ani, acest dans era executat de către tinerii prinți ai insulei și făcea parte din ceremonia inițierii lor ca bărbați. Este un dans solo avînd un caracter solemn și extrem de energic. Probabil că și în acest dans a existat pe vremuri un anumit element al posesiunii. Dansul este, pe cît se pare, de origină celtică însă adaptat într-o oarecare măsură de către regii nordici ai insulei Man. Unii specialiști cred că există afinități probabile între acest dans și dansurile solo cu săbii din India și Persia. Tradiția, veche de cîteva generații și păstrată pînă astăzi, cere ca dansul pumnalului să fie dansat numai de un singur om de pe insulă. Cînd acesta devine prea bătrîn și nu-l mai poate dansa cu agilitatea necesară, el învață pe un tînăr cum să-l danseze. Domnul Newbold este actualul dansator «oficial». Pumnalul utilizat este asemănător cu sabia scurtă a Romanilor.

O comunicare interesantă a făcut Dr. Valens Vodušek din Lubliana în legătură cu anumite cîntece rituale de vară din Iugoslavia. Obiceiul de a aprinde focuri de bucurie în perioada solstițiului de vară este cunoscut în aproape toate țările europene. Un obicei mult mai rar în aceiași perioadă este acela al așa numitelor «chansons de quête» colinde — cîntece în general executate de grupuri de fete care merg din casă în casă cîntînd despre sănătate și belșug. Acest obicei era cunoscut în Iugoslavia, numai în Croația de nord-est și în Slovenia de sud-est.

În 1955, astfel de cîntece rituale de vară au fost descoperite în anumite sate de lîngă Triest — singura regiune din Iugoslavia unde este cunoscut obiceiul «Gheorghe cel verde» (plimbarea în procesiune a unui bărbat acoperit cu frunze și ramuri). Obiceiul pare să fie pe cale de dispariție. Unele sate au încetat să-l mai păstreze în timpul războiului 1914—18, altele în timpul celui de al doilea război mondial. Războiul distruge obiceiurile într-o foarte mare măsură. Cu toate acestea, în anumite sate din Slovenia obiceiul a fost reluat în 1952 după o întrerupere de unsprezece ani. Se spune că unii săteni au plîns de bucurie cînd au văzut apărînd din nou vechiul obicei.

Cîntecele sînt cîntate de patru fete în vîrstă de aproximativ optsprezece ani, toate îmbrăcate în alb și avînd fața ascunsă într-un văl. O a cincea fată poartă un coș destinat să primească darurile (ouă sau prăjituri), iar un bărbat acompaniază cîntecul fetelor cu o dvoinitsa (fluier dublu) sau cu un cimpoi. Fetele n-au voie să vorbească deloc toată Seara de Vară și nici să-și întrerupă cîntecul în fața vreunei case, căci, în acest caz, nenorocirea ar cădea peste ele, iar în casă ar muri cineva pînă într-un an.

Cîntecele sînt cîntate antifonic — primele două fete cîntă o melodie, pe care celelalte două fete o repetă. Al doilea grup de fete începe să cînte înainte ca primul grup să fi terminat, așa încît are loc o continuă suprapunere. Melodiile sînt aproape întotdeuna tritonice în fa sol la, avînd sol ca finală. Melodiile, pe cît se pare chiar și cele mai vechi sînt adeseori caracterizate prin structuri ritmice neobișnuite, oarecum asemănătoare cu anumite colinde românești. Însă structura melodică a cîntecelor și modul lor de executare amintește mai mult de cîntecele rituale de ziua sfîntului Lazăr din Bulgaria de vest. Este interesant faptul că acest stil ritual străvechi din sud-estul Europei există încă răzleț pe malul celălalt al Adriaticei.

Multe din comunicările care tratau tema muzicii populare de astăzi, supravețuirea, renașterea și adaptarea ei au arătat grijile și neliniștea folcloriștilor care lucrează în teritorii unde creația muzicală populară dispare în mod rapid. Dr. A. Marinus din Bruxelles și-a precizat părerile asupra responsabilităților Consiliului în ceea ce privește problema tradiției populare și a evoluției și adaptării ei. După părerea sa:

1. Consiliul ar trebui să definească caracteristicele pe care trebuie să le posede muzica și dansul spre a putea fi considerate ca aparținînd unei tradiții.

2. Consiliul ar trebui să caute să descopere cauzele pentru care acest aspect al tradiției este pe cale de dispariție.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Consiliul ar trebui să cerceteze dece anumite cîntece şi dansuri persistă încă şi continuă să se dezvolte.

4. Consiliul ar trebui să studieze procesele datorită cărora cîntecele şi dansurile supuse acestei evoluţii reuşesc să se adapteze noilor condiţii sociale de viaţă. În acest mod nu duc ele oare înainte tradiţia, chiar dacă ele se fixează la un alt nivel decît cel iniţial?

Părerea D-lui Marinus a fost că aceste probleme fundamentale ar trebui să rămînă în mod permanent pe agenda activităţilor regulate ale Consiliului pînă ce ele vor fi soluţionate, fie chiar numai în mod provizoriu.

Dr. Fritz Bose de la «Institut für Musikforschung», Berlin, a vorbit într-un mod oarecum pesimist, despre situaţia actuală a cercetărilor în domeniul folclorului european. Făcînd o generalizare îndrăzneaţă bazată pe experienţa din Germania, Dr. Bose a arătat că cercetările în domeniul muzicii populare şi mai ales colecţiile tipărite au determinat o anumită răspîndire a cîntecului şi dansului popular într-o categorie socială pînă acum ruptă de tradiţie, însă a accentuat faptul că aceleaşi colecţii tipărite au slăbit şi împiedicat să se dezvolte tradiţia existentă. După părerea sa, moştenirea populară ce se întîlneşte astăzi în Germania şi în alte ţări civilizate, poate fi atribuită, cu puţine excepţii, numai colecţiilor tipărite care au apărut într-un număr atît de mare încă de la începutul secolului al 19-lea, iar nu tradiţiei orale autentice. Clasele de mijloc au adoptat această moştenire şi au protejat-o introducîndu-o în locuinţele oamenilor, în şcoli, în societăţile corale şi în mişcarea de tineret. Această renaştere a fost însă un fenomen înşelător şi de fapt a fost chiar împotriva adevăratei arte populare.

Dr. Bose a recunoscut că mai există locuri în Europa unde tradiţia orală persistă încă iar creaţia muzicală constituie o parte a modului de viaţă al comunităţii. Însă în aceste ultime fortăreţe ale artei populare autentice, după cum spune Dr. Bose, apare declinul îndată ce se iveşte necesitatea culegerii şi imprimării moştenirii muzicale. În aceste condiţii crede că este just să se întrebe dacă culegerea şi cercetarea muzicii populare este absolut justificată şi dacă aceasta nu distruge în aceeaşi măsură în care păstrează. Pe de altă parte, deoarece progresul neîncetat al civilizaţiei a atins deja aceste ultime fortăreţe ale tradiţiei vii, prin intermediul radioului, televiziunii, datorită circulaţiei turiştilor şi datorită industrializării, Dr. Bose crede că muzica populară autentică este în orice caz osîndită pieirii, şi culegerea şi analizarea acestor ultime relicve ale moştenirii populare se prezintă ca o necesitate absolută. Dr. Bose vede evoluţia muzicii populare de la tradiţia vie la tradiţia literară ca un proces inevitabil pentru care folcloriştii nu poartă nici o vină.

După această imagine oarecum întunecată, am ascultat cu interes comunicarea unui folclorist dintr-o ţară unde tradiţiile muzicii populare sînt în plină vigoare. Dr. František Polcček, din Bratislava, a vorbit despre cîntecul şi dansul slovac de astăzi. El a scos în evidenţă faptul că Slovacia formează un interesant punct de intersecţie, în domeniul cultural şi istoric, unde influenţele venite din est şi vest se suprapun de secole. Izolarea slovacilor în satele lor de munte a permis ca multe relicve neobişnuite ale culturii populare să rămînă în viaţă în Slovacia.

Pînă la jumătatea secolului al 19-lea, slovacii erau în marea lor majoritate ţărani şi păstori, iar muzica lor reflectă trăsăturile caracteristice ale acestor două ocupaţii.

Specialiştii slovaci au dat atenţie specială celei mai vechi civilizaţii ţărăneşti cu bogăţia ei de cîntece de ceremonie şi de muncă. Structura tonală caracteristică a acestui repertoriu cuprinde intervalul cvartei perfecte. Un instrument caracteristic este cimpoiul.

Evoluţia muzicii păstoreşti în Slovacia este legată de colonizarea valahă ce datează din secolele 14—18. Motivele cîntecelor şi dansurilor au la origine condiţiile de viaţă ale ciobanilor şi haiducilor. Melodiile sînt bazate pe intervalul cvintei. Acest fapt le caraterizează. Instrumentele preferate sînt fluierele ciobăneşti lungi şi scurte.

În cursul secolelelor 16 şi 17 aceste două sisteme tonale — cel al ţăranilor şi cel al păstorilor — au fost într-o mare măsură înlocuite, datorită influenţelor venind dinspre nord şi dinspre vest, şi mai tîrziu de aşa numitul cîntec maghiar de stil nou. Odată cu modernizarea satelor, vechile trăsături distinctive dispar mult mai repede decît înainte.

Dr. Poloček a descris munca ce se duce în Slovacia atît pentru a salva vechea muzică populară cît şi pentru a promova noi stiluri de creaţie populară. Cercetările în domeniul muzicii populare se fac la nivel universitar şi academic iar statul le acordă sprijinul necesar pentru încurajarea muzicii şi a dansului popular atît la sate cît şi la oraşe. De asemeni guvernul a ajutat mult la formarea echipelor de amatori şi profesionişti în domeniul artei populare şi astfel, după părerea Dr. Poloček, s-a pus în cele din urmă o bază solidă supravieţuirii muzicii populare.

Tema tratată de Dr. Poloček a fost reluată de către profesorul Pál Járdányi din Budapesta, care a vorbit despre semnificaţia muzicii populare în muzicologia maghiară contemporană şi în muzica clasică. În Ungaria, muzica populară joacă un rol cu mult mai important decît în

https://biblioteca-digitala.ro

majoritatea țărilor europene. Pînă la începutul secolului 20, muzica țărănimii maghiare forma în mare măsură o lume închisă. Muzicanții culți de la orașe abia dacă știau de existența ei. În urma activității de culegere a lui Bartók și Kodály, a survenit o bruscă schimbare. Muzica populară a devenit punctul central de interes al compozitorilor și muzicologilor.

De atunci încoace, compozitorii și-au pus în față sarcina creării unei muzici maghiare proprii care să izvorască din viața poporului. De mare valoare pentru compozitori a fost activitatea acelor muzicologi care culeg și sistematizează melodiile populare. Muzica populară maghiară culeasă este publicată în mod sistematic. Pînă acum au apărut trei mari volume (Jocuri de copii, Obiceiuri și Cîntece de nuntă). Pe lîngă publicarea unui material bogat, folcloriștii maghiari se ocupă și cu diferite probleme teoretice. Cea mai importantă dintre aceste probleme este studiată sub conducerea lui Zoltán Kodály la Facultatea de muzicologie a Colegiului de Muzică: determinarea exactă a limitelor dintre cîntecul popular maghiar propriu-zis și cîntecul popular (creație individuală) de la orașe.

În Ungaria cea mai importantă acțiune pentru răspîndirea cîntecului popular se duce prin educație. Începînd cu școala elementară și terminînd cu clasele cele mai înalte ale Colegiului de Muzică, cîntecul popular este considerat ca fiind elementul de bază în predarea muzicii instrumentale și vocale. Factori deosebit de importanți pentru renașterea și răspîndirea cîntecelor și dansurilor populare sînt «ansamblurile de artă populară» care există atît în mișcarea de amatori cît și în cea profesionistă, ansambluri asemănătoare cu cele la care s-a referit Dr. Poloček cînd a vorbit despre Slovacia.

Unele din comunicările prezentate nu au avut o legătură directă cu principalele teme ale Conferinței. Una dintre cele mai interesante a fost cea ținută de Profesorul Bertrand Bronson din California. Subiectul său a fost: Care sînt trăsăturile comune ale celor mai obișnuite balade Anglo-Americane? Profesorul Bronson a studiat cele șapte balade care par să fie cele mai populare, adică cele care au fost întîlnite mai frecvent în tradiția orală în timpul ultimelor o sută de ani și care s-au păstrat fie în publicații, în manuscrise sau în imprimări. Fiecare din baladele studiate de Profesorul Bronson are cel puțin o sută de variante, atît în ceea ce privește textul cît și melodia și acest număr continuă să crească.

Doctorul Bronson a explicat că deoarece este încă ocupat cu compararea acestor balade, nu a putut ajunge pînă acum la nici o concluzie în cercetările sale. Prin compararea părților componente ale diferitelor povestiri, el a încercat să descopere elementele comune ale textului. Observînd ce părți ale textului rămîn vii în memorie pe cînd toate celelalte părți au fost uitate, Dr. Bronson crede că poate afla elementele care au fost mai fireși și care în general au plăcut mai mult. Melodiile pot fi studiate cu ajutorul unei metode comparative asemănătoare, îndreptînd atenția asupra prezenței sau absenței refrenelor, asupra schemelor metrice și ritmice, asupra modurilor întrebuințate, asupra acelor părți ale melodiei care suferă mai puțin de pe urma modificărilor, etc. În cercetările sale, a accentuat el, a căutat întotdeauna factori comuni. Interesant de remarcat este faptul că pentru comparația statistică a melodiilor, Dr. Bronson utilizează mijloacele cele mai moderne, și anume, o mașină de calculat electronică. Este de asemeni demn de remarcat faptul că, pe cît se pare, el ține foarte puțin seamă de părerile personale ale cîntăreților de muzică populară în ceea ce privește repertoriul lor și în ceea ce privește cauzele datorită cărora se simt atrași în mod deosebit de anumite cîntece. O monografie conținînd concluziile finale ale Doctorului Bronson este așteptată cu mult interes.

O întrunire a Adunării Generale a Consiliului a avut loc la 28 iulie. S-a citit un raport provizoriu al comisiei speciale care se ocupă cu problema complexă a dreptului de publicare în domeniul muzicii populare. În linii generale raportul a propus ca în toate țările eforturile culegătorilor de cîntece populare să se bucure de protecție din partea legilor pentru o perioadă de timp de cel puțin cincizeci de ani de la data publicării. S-a hotărît ca raportul definitiv al comisiei să fie trimes la Copyright Law Department din UNESCO pentru a fi comentat.

În partea finală a întrunirii, Dr. Pál Járdányi a transmis din partea guvernului Ungariei invitația ca în 1957 Conferința Consiliului Internațional pentru Muzică Populară să aibă loc la Budapesta. Propunerea sa a fost primită cu mult entuziasm, iar invitația a fost acceptată cu mulțumiri de către Comitetul Executiv.

Conferința din 1956, a furnizat mult material interesant pentru studii și discuții științifice și a constituit și un mare pas înainte în înțelegerea și prietenia dintre popoare. Aceasta a fost părerea generală asupra rezultatelor ei. În cuvintele de încheiere ale secretarului, s-a scos în evidență marea valoare pe care a avut-o prezența la Conferință a reprezentanților din țările de democrație populară, atît prin contribuția lor la lucrările Conferinței, cît și pentru faptul că prezența lor a făcut posibil contactul personal, prietenesc, cu folcloriștii din aceste părți ale lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA FOLCLORISTICII SOVIETICE

EUGENIA CERNEA

În procesul de desvoltare al culturii sovietice de astăzi studiul artei populare şi însuşirea ei în mod creator de către autorii operelor culte, ocupă un loc deosebit de important.

Istoria popoarelor, linguistica, istoria muzicii şi a instrumentelor muzicale, a literaturii, a artelor plastice, arhitecturii, ne mai vorbind de folcloristica însăşi — iată doar cîteva din domeniile care nu se mai pot lipsi astăzi de o cercetare ştiinţifică serioasă a creaţiei populare.

Recunoaşterea poporului muncitor ca principală forţă, care împinge mai departe progresul omenirii, recunoaşterea rolului său de creator al tuturor bunurilor materiale şi culturale, duce inevitabil la recunoaşterea creaţiei populare ca temelie a creaţiei culte naţionale, ca înaintaşă a acesteia din urmă.

Nenumărate versuri populare au colindat pămînturile ruseşti, transmise din generaţie în generaţie pînă cînd pana lui Puşkin a aşternut pe hîrtie « Ruslan şi Ludmila ». Nenumărate au fost formele instrumentelor populare de coarde pînă cînd omenirea a putut auzi sunetul viorii într-un concert brandemburgic.

Fantezia populară nu a lăsat nici-un domeniu al artei, căreia să nu-i fi deschis, în mai mică sau mai mare măsură, drumul.

Iată deci, că istoria tuturor artelor se începe cu istoria creaţiei populare. Acest fapt determină studii adîncite în toate domeniile legate la originea lor de arta populară şi cu atît mai mult în folcloristica însăşi. De aci amploarea din ce în ce mai mare pe care o capătă ştiinţa folclorică în U.R.S.S.

Urmărind, în măsura posibilităţilor noastre, preocupările folcloristice sovietice (ne referim în special la partea muzicală) observăm că ele se concentrează asupra a două probleme principale: aceea a adîncirii studiului folclorului şi aceea a îndrumării creaţiei culte şi cultivării folclorului în ansamblurile de amatori.

Etapa stabilirii unei metode de culegere cu adevărat ştiinţifice (problemă, care pînă acum cîţiva ani se afla în centrul atenţiei folcloristicei noastre) în folcloristica sovietică este de mult depăşită. În acest domeniu pe primul plan se află acum preocuparea de a lărgi cît mai mult cadrul teritoriului cercetat şi de a axa activitatea de culegere pe problemele cele mai importante ale folcloristicei sovietice de astăzi.

În ceea ce priveşte studiul folclorului se poate socoti ca un punct cîştigat interpretarea folclorului de pe poziţiile materialismului dialectic, a locului şi rolului pe care îl are el în viaţa şi în cultura societăţii.

Un pas mai departe îl constituie întrepretarea acestuia din punct de vedere istoric. Aceasta şi este precuparea centrală a folcloristicei sovietice din ultimii ani, în ceea ce priveşte metodologia.

« Una din principalele cerinţe ale ştiinţei noastre contemporane » — scrie profesorul V. I. Propp în lucrarea sa « Eposul eroic rus »[1], « este aceia ca toate fenomenele de cultură ale societăţii omeneşti să fie studiate în dezvoltarea lor istorică ».

Realizările în acest domeniu ne dovedesc că deşi în folcloristica rusă problema interpretării istorice nu este nouă, ea fiind pusă încă cu aproape două veacuri în urmă şi reluată mai tîrziu din nou de intelectualitatea progresistă rusă, totuşi claritatea ştiinţifică cu care este tratată acum această problemă situează întrepretarea istorică de astăzi la un nivel calitativ superior faţă de acela din trecut.

Această problemă este tratată de cîţiva folclorişti sovietici de seamă, care în momentul de faţă lămuresc diferite porţiuni ale istoriei folclorului urmărind în acelaşi timp şi laturi diferite ale procesului istoric de dezvoltare a lui.

[1] « Russkii gheroiceskii epos » Izdatelstvo Leningradskovo Universiteta, 1955, pag. 11

https://biblioteca-digitala.ro

Astfel, profesorul E. Ghipius, de la conservatorul din Moscova, își concentrează în mod deosebit atenția asupra istoriei unora dintre cîntecele populare cele mai cunoscute, urmărind transformarea unei melodii de la prima sa apariție pînă la ultima formă la care a ajuns să fie cunoscută în zilele noastre. Cu o serioasă minuțiozitate științifică E. Ghipius cercetează toate documentele care îi pot pune la dispoziție informații asupra apariției și vieții cîntecului respectiv, asupra mediului în care a fost creat și în care a circulat.

Unui asemenea studiu E. Ghipius supune cîntecele « Ei, uhnem! » (« Cîntecul luntrașilor de pe Volga »), « Dubinuşka »[2] (« Bîtă ») și « Raskinulosi more şiroko »[3] (« Se întinde larg marea în zare »).

« Istoria unora dintre cîntecele cele mai răspîndite în popor « Ei uhnem !» și « Dubinuşka », ne poartă către Volga, unde ele au fost culese pentru prima dată de la plutași în a doua jumătate a veacului XIX »[4] — scrie prof. E. Ghipius în articolul său.

Astfel, pornind de la date istorice și teritorii concrete, E. Ghipius cercetează viața cîntecului de atunci și pînă în zilele noastre, folosindu-se de documentele existente, iar prin confruntarea unora dintre acestea și printr-o serie de deducții logice pe marginea lor reușește să tragă concluzii interesante asupra originii acestor cîntece.

Cercetînd transfomările treptate suferite de cîntece dela originea lor, pe care E. Ghipius o presupune în cîntecele de muncă legate de tăierea sau desrădăcinarea copacilor, autorul urmărește drumul acestor cîntece care după perioada vieţuirii lor în mediul plutaşilor de pe Volga, devin cîntece de demascare a exploatării crunte, apoi se transformă în cîntece de revoltă, în care formă ele inspiră pe marii maeștrii ai artei componistice ruse, Rimski-Korsakov și Glazunov, devenind obiectul prelucrărilor simfonice ale acestora, pentru ca în epoca sovietică să răsune din nou pe meleagurile țărănești exprimînd de data asta bucuria viguroasă de viață a kolhozniculuì sovietic.

Studiind istoria cîntecului « Raskinulosi more şiroko »[5], supunînd unei analize amănunțite evoluția textului și a muzicei, prof. E. Ghipius remarcă strînsa legătură a cîntecului cu viața purtătorilor săi.

« Istoria și soarta cîntecului « Raskinulosi more şiroko » și a « urmașilor » lui muzicali sînt strîns legate de flota rusă și participarea acesteia la mișcarea de eliberare și la apărarea eroică a granițelor patriei. » [6].

Cîntecul marinăresc « Raskinulosi more şiroko » a apărut în ultimul deceniu al veacului trecut. « Primul urmaș al acestui cîntec » — scrie prof. E. Ghipius — « a fost născut de revoluția din 1905; al doilea a fost creat de marinarii din flota Mării Negre și din flota baltică în anii marelui război pentru apărarea patriei » [7].

« Strămoșul cîntecului « Raskinulosi more şiroko » — cum numește autorul romanța lui Guriliov [8], pe versurile poetului N. Scerbin, a fost uitată de mult. Noi și noi variante ale cîntecului mărinăresc au venit să-i ia locul.

Întovărășind marinarul în momentele grele și încordate ale luptelor, cîntecul popular marinăresc « Raskinulosi more şiroko » a devenit aproape un imn al acestora [9].

Melodica romantică a acesui cîntec continuă să influențeze și creația din zilele noastre a compozitorilor sovietici.

Tema abordată de prof. E. Ghipius, precum și metoda lui de lucru a atras și alți folcloriști către domeniul acesta de cercetare.

Astfel, ocupîndu-se de o problemă apropiată, dar cercetînd numai apariția, nu și viața cîntecului, A. Șilov, în articolul său « Autori uitați [10] », adaugă la cercetările profesorului E. Ghipius încă un număr de cîntece, a căror istorie plină de interes, în limita « vîrstei » lor și a documentelor existente, o desvăluie. Din articolul lui A. Șilov aflăm că povestea cîntecului « Ghibeli Vareaga » (« Pieirea crucișătorului Vareag ») este legată de fapta eroică a marinarilor de pe Vareag, care aflîndu-se înconjurați de vase dușmane japoneze (în 1904), siliți la o luptă inegală au preferat să-și

---

[2] « Iz istorii ruskih narodnih pesen « Ei uhnem! » i « Dubinuşka » (Din istoria cîntecelor populare « Ei uhnem! » și « Dubinuşka ») « Sovietskaia Muzika » 1953, nr. 9, pag. 53.
[3] « Sovietskaia Muzika » 1955, nr. 4, pag. 50.
[4] « Sovietskaia Muzika » 1955, nr. 9, pag. 53.
[5] « Sovietskaia Muzika » 1955, nr. 4, pag. 50.
[6] « Sovietskaia Muzika » 1955, nr. 4, pag. 50.
[7] « Sovietskaia Muzika » 1955, nr. 4, pag. 50.
[8] Tema romanței este întoarcerea unui marinar rănit în luptă, la iubita sa. Romanța a circulat mult în anii apărării Sevastopolului.
[9] E cunoscut faptul mișcător din războiul pentru apărarea patriei, cînd o grupă de marinari din flota Dnipropetrovskului, fiind duși de fasciști, au cîntat acest cîntec în drumul lor spre execuție.
[10] « Zabitie avtorî » — « Sovietskaia Muzika » 1956, nr. 6, pag. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

distrugă vasul, înecîndu-se odată cu el, decît să-l predea. Fapta lor eroică a devenit cunoscută peste granițele Rusiei și curînd și-a aflat ecoul în versurile poetului german Rudolf Greinz [11]. Traducerea acestui text în limba rusă s-a aflat la baza textului cîntecului. Compozitorul rămîne necunoscut.

De asemenea necunoscut este compozitorul cîntecului de partizani « Po dolinam i po vzgorriam ». [12]

Cîntecele « Kak poidu ia na bîstruiu reciku » [13] și « V Iesu rodilasi iolocika » [14], datorită atît melodiei lor cît și faptului că autorii nu erau cunoscuți, au fost considerate drept creație populară. A. Șilov însă a reușit să descopere autorii acestor cîntece: A.Popov, dirijor de cor cu activitate de 45 ani dusă în teatre de operă și în ansamburi de cîntece și dansuri, este autorul textului și muzicii cîntecului «Kak poidu ia na bîstruiu reciku». Cîntecul a fost compus de el în anul 1941. R. Kudașeva, învățătoare și poetă este autoarea textului cîntecului «V Iesu rodilasi iolocika», iar L. Beckman, de profesie agronom,— autorul muzicii. Descoperirea lor a produs o surpriză neașteptată.

Desigur, cercetarea istoriei fiecărui cîntec în parte, pe baza documentelor nu poate fi considerată ca unică metodă de cercetare a istoriei folclorului, întrucît ea nu poate fi aplicată, datorită lipsei de documente, nu numai la majoritatea cîntecelor populare, dar nici măcar la o mare parte a lor. Acestui studiu i se pretează într-o oarecare măsură cîntecul orășenesc, dar mai puțin cel țărănesc.

Marele merit însă, al acestor cercetări, în afară de interesul parțial dar viu pe care îl prezintă, constă în faptul că printr-o analiză minuțioasă a vieții unui singur cîntec se pot dezvălui nu numai elementele particulare, ci și o serie întreagă de legi comune unor grupe întregi de cîntece, se poate dezvălui procesul prin care adesea un cîntec compus de un autor profesionist, devine popular, parcuge nenumărate decenii, variindu-se neîncetat, căpătînd uneori forme atît de diferite de cea care a stat la origină încît numai mîna unui cercetător dibaci mai poate da la o parte păiănjenișul vremii, ca să scoată la iveală numele autorului și cîntecul așa cum a fost compus de el.

În afară de istoria cîntecului atenția folcloriștilor este atrasă de istoria genului.

Genul epic, primul care a deșteptat interesul pentru istoria folclorului, încă cu veacuri în urmă, se bucură astăzi de un interes deosebit.

Un studiu cuprinzător și aprofundat al eposului, îl găsim în lucrarea de proporții apreciabile a prof. V.I. Propp « Eposul eroic rus », lucrare care tratează folclorul literar. Autorul prezintă eposul rus, începînd cu perioada destrămării comunei primitive, continuînd cu epoca de dezvoltare a feudalismului, apoi cu epoca năvălirilor tătaro-mongole, iar mai departe cu aceea a formării statului rus centralizat, pentru ca după ce descrie soarta eposului în perioada capitalistă, să încheie arătînd situația eposului în prezent.

Unul din lucrurile noi pe care le aduce prof. Propp în studiul eposului, este dovedirea aparției lui, nu cum susținea folcloristica rusă dela sfîrșitul secolului XIX, deabia în perioada formării statului rus al Kievului, ci încă în perioada destrămării comunei primitive.

Întrucît documentele referitoare la eposul societății primitive pe teritoriul rus nu există, prof. V.I. Propp recurge la studierea eposului altor popoare sovietice, care pînă la revoluție, fiind reținute în dezvoltarea lor, de către regimul țarist, duceau încă o viață de comună primitivă.

« . . . aceste popoare » — scrie prof. V.I. Propp în lucrarea sa — au un epos dintre cele mai bogate și aceasta constituie un răspuns la întrebarea: a apărut oare eposul în cadrul statului feudal de tipul Rusiei kievlene, sau mai inainte? » [15]

Desigur, un asemenea studiu nu poate da o imagine clară a primelor trepte de dezvoltare a eposului rus, dar, după cum spune prof. V.I. Propp, în măsura în care eposul, supunîndu-se legilor firești reflectă structura social-economică a societății, în aceeași măsură eposul popoarelor, aflate pe aceeași treaptă de dezvoltare vor fi asemănătoare și vor putea fi comparate. În măsura în care fiecare popor își are istoria sa, diferită de istoria altor popoare, eposurile acestor popoare se vor deosebi ». [16]

Plecînd dela ideea că indiciul cel mai important și în același timp hotărîtor al eposului este caracterul eroic al conținutului, prof. V.I. Propp desprinde eposul de mitologie arătînd că: « Eposul se naște din mitologie. Dar aceasta nu înseamnă că eposul reprezintă o continuare a ei. Folosind arsenalul artistic, creat de mitologie, eposul prin orientarea ideologiei sale este îndreptat împotriva mitologiei, din care s-a născut. » [17]

---

[11] Publicate în revista germană « Jugend » 1904, nr. 10.
[12] « Peste văi și dealuri » cunoscut la noi sub denumirea « Cîntecul partizanului ».
[13] « Mergînd pe pîriul repede », cîntec executat de către multe ansambluri corale dela noi pe textul rusesc.
[14] « În pădure s-a născut un brăduț ».
[15] Lucrarea citată, pag. 28.
[16] Lucrarea citată, pag. 29.
[17] Lucrarea citată, pag. 31.

https://biblioteca-digitala.ro

În mit, omul este dominat de forţele supranaturale socotite stăpînitoare ale lumii, în epos omul se luptă cu acestea.

Studiind eposul poporului iakut, prof. V.I. Propp dă explicaţii logice şi extrem de interesante apariţiei lui şi în legătură cu aceasta şi tematicei lui.

Îmbunătăţirea mijloacelor de producţie face posibilă lucrarea pămîntului, creşterea vitelor etc., nu numai cu puterile întregei obşte, ci şi cu puterile unei singure familii. Formarea familiei monogamice este acel element nou, care zdruncină temeliile comunei primitive. Această formare a familiei stă în centrul tematicei eposului străvechi.

Tînărul, înzestrat cu nenumărate calităţi, care pentru a-şi găsi aleasa inimii şi a se căsători cu ea, învinge o serie întreagă de piedici puse în calea lui de puterile duşmănoase ale răului, este eroul principal al acestui epos. Prof. V.I. Propp scrie: « Lupta pentru dobîndirea soţiei şi a familiei, împotriva puterilor care împiedică aceasta, pe acea treaptă de dezvoltare a societăţii este o luptă de ordin social şi nu numai particular. O asemenea luptă duce eroul. Aceasta explică de ce, pe primele trepte ale dezvoltării eposului un rol atît de important îl joacă peţirea, căutarea soţiei şi răpirea ei de către duşmanii mitici ai eroului. Noi căpătăm astfel o observaţie preţioasă, aceea că unul dintre cele mai vechi elemente ale eposului eroic este căutarea soţiei »[18].

Poziţia adoptată de Prof. V.I. Propp dă de gîndit multor folcloriştii care se ocupă de problema eposului.

Cu o deosebită clarviziune înterpretează profesorul F.A. Rubţov, procesul de dezvoltare istorică a întregului folclor muzical, începînd dela cîntecul ritual, în care se reflectă viaţa şi concepţia despre viaţă a omului primitiv si pînă la cîntecul sovietic de azi.

Profesorul F. A. Rubtov arată[19] că dificultatea principală pe care o întîmpină folcloriştii în explicarea şi periodizarea creaţiei populare, se datoreşte faptului că ei se străduiesc să aplice o singură definiţie a caracteristicelor folclorului o singură defiuiţie a procesului de creaţie folclorică care să fie valabile pentru folclorul tuturor timpurilor. Aceasta înseamnă însă a privi metafizic folclorul, a nu înţelege dinamica dezvoltării istorice.

Creaţia populară nu este omogenă. În perioade istorice diferite, apar pe prim plan pături sociale diferite. Acestea deţin în perioada respectivă primatul activităţii creatoare. În dependenţă de trăsăturile caracteristice ale acestor pături sociale, de condiţiile social-istorice care le aduc la viaţă, se formează şi trăsăturile caracteristice ale procesului de creaţie în perioada respectivă. Astfel, trăsăturile esenţiale ale procesului de creaţie în societatea primitivă sînt: sincretizmul, improvizaţia oralitatea complectă şi anonimatul, ca rezultat nu numai al oralităţii, dar şi al creaţiei colective. Pe treapta de destrămare a comunei primitive, mulţumită apariţiei eposului, care presupune un auditoriu, apare profesionalismul, care se dezvoltă apoi în perioada sclavagistă [20].

Dacă în societatea primitivă folclorul constituia creaţia întregii societăţi, în epoca feodală avem deja două culturi distincte: pe deoparte arta întregului popor muncitor, concentrată în artă ţărănească, iar pe de altă parte cultura clasei dominante, concentrată aproape în întregime în jurul bisericii.

Aci în general procesul de creaţie este acelaş ca şi în perioadele precedente. Dar valoarea artistică pregnantă a unora dintre piese ne îndreptăţeşte să credem că în epoca aceasta au apărut cele mai remarcabile talente creatoare. Aceasta este una dintre perioadele cele mai înfloritoare ale artei populare.

În perioada capitalistă pătura ţărănească cu toată arta şi obiceiurile ei este împinsă pe al doilea plan şi începe treptat, treptat să se destrame, transformîndu-se în parte în proletariat. O parte din arta ţărănească ajunge în mediul orăşenesc, dar aci capătă straie mai sărăcăcioase, decît cele săteşti.

În afară de asta apar cîntecele de circulaţie orăşenească, dintre care o parte devin populare.

Pînă acum folcloriştii obişnuiau să vorbească despre cîntecul orăşenesc în general, fără a deosebi diferitele lui straturi formate cu timpul. Formarea straturilor diferite în cîntecul orăşenesc se datoreşte faptului că el a fost creat în mediuri diferite, care s-au succedat deţinînd fiecare rolul de creatori aproximativ cîte un sfert de veac. La sfîrşitul veacului XVIII şi începutul veacului XIX mediul creator este cel boieresc; pe la mijlocul veacului iniţiativa este luată de studenţime şi alături de ea intelectualitatea democrată din pătura mijlocie [21]; la începutul veacului XX mediul creator este mediul larg democrat, mediul muncitoresc, revoluţionar iar mai departe devine creatoare mica burghezie periferică.

---

[18] Lucrarea citată, pag. 40.

[19] În lecţiile sale ţinute la Conservatoul din Leningrad între anii 1950 — 1955.

[20] Despre existenţa regimului sclavagist pe teritoriul Rusiei există foarte puţine date. Se presupune că ar fi existat numai pe alocuri şi numai sub forme specifice, locale.

[21] Aşa numita « Raznocinnaia sreda », adică intelectualitatea de diferite funcţii între care se enumerau învăţători, ziarişti etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Procesul de creaţie în cîntecul orăşenesc diferă de cel al cîntecului ţărănesc, în primul rînd prin lipsa de sincretizm. În timp ce în cîntecul ţărănesc nu se concep versuri nelegate de melodie, în cîntecul orăşenesc, de regulă se porneşte ori de la un text poetic existent, pe care se compune muzica, ori pe o melodie cunoscută se pune un text nou. Anonimatul textului poetic devine un fenomen rar. Între cele mai populare texte de cîntece găsim tot atît de multe texte de autori cunoscuţi, ca şi de autori anonimi. Anonimatul se păstrează încă pentru autorii muzicii. Se observă o mare migraţie de texte poetice şi de melodii, migraţie care în cîntecul ţărănesc se întîlnea în mult mai mică măsură. Transmiterea pe cale orală se păstrează numai parţial. Avem deja multe exemple de fixare în scris a cîntecelor.

Folcloriştii celei de a doua jumătăţi a secolului XIX au trecut pe lîngă folclorul orăşenesc fără să-l observe.

Adîncindu-se în studiul folclorului vechi, ei au stabilit ca trăsături caracteristice creaţiei populare, sincretizmul şi oralitatea. Stabilirea acestor trăsături a devenit şi cauza care i-a împiedicat să considere cîntecul de circulaţie orăşenească drept cîntec popular.

Mergînd mai departe, vedem că în epoca sovietică nu mai avem două culturi, ci doar două forme de cultură; într-una intră arta cultă, iar în cealaltă arta populară.

Greutatea pe care o întîmpină folcloriştii în definirea cîntecului popular sovietic provine din următoarea cauză: observînd în viaţa de fiecare zi dezvoltarea intensă a artei populare, ei se străduiesc să desluşească trăsăturile caracteristice printr-un studiu ştiinţific. Dar folosind în studiul lor aceleaşi principii pe care le aplica folcloristica dela sfîrşitul secolului XIX în cercetarea folclorului ţărănesc, ei ajung la înterpretări confuze, care îi îndepărtează dela ţelul propus.

Astfel, se consideră uneori drept cîntec popular numai acela al cărui autor este necunoscut. Se socoteşte că dacă autorul este profesionist, atunci cîntecul nu este popular, iar dimpotrivă, dacă autorul nu este profesionist, cîntecul este popular chiar dacă este de proastă calitate.

În realitate însă, fie că autorul unui cîntec este profesionist, fie că nu este, dacă acest cîntec corespunde cerinţelor şi intereselor omului sovietic, dacă îl întovărăşeşte pe acesta în viaţă, atunci fără îndoială, cîntecul trebuieşte considerat popular. Dacă nu îndeplineşte aceste condiţii, cîntecul chiar dacă este creat de un neprofesionist, nu este îmbrăţişat de mase şi nu devine popular.

O trăsătură comună, care se păstrează în creaţia populară dealungul veacurilor este varierea necontenită a materialului dat. În societatea sovietică anonimatul şi oralitatea dispar treptat. Analfabetismul fiind de mult lichidat, creatorul popular nu numai că în mod firesc îşi poate nota cel puţin textul creat, dacă nu şi melodia, dar este perfect conştient de actul de creaţie, de faptul că el este autor. În afară de asta, prin grija faţă de cultivarea şi popularizarea creaţiilor populare, devin cunoscuţi creatorii populari din cele mai îndepărtate kolhozuri, prin ansamblurile de amatori, prin tipărituri şi chiar prin radio.

Schiţînd trăsăturile muzicale caracteristice fiecărui gen în parte, prof. F.A. Rubţov urmăreşte evoluţia, stratificarea şi influenţele lor reciproce.

Deşi cu mult mai tînără decît folcloristica rusă, ştiinţa folclorică a multora dintre popoarele Uniunii Sovietice, se poate mîndri în ultimul timp cu multe realizări de seamă.

S-a editat o frumoasă şi interesantă culegere a folclorului marilor [22]. În studiul introductiv semnat de K. Cetkariov, candidat în ştiinţe filologice, se face un istoric al publicaţiilor folclorice ruse şi apusene dinainte de revoluţie, care au avut ca obicect folclorul marilor; urmează apoi istoricul folcloristicei mare şi mai departe o expunere a instrumentelor populare şi a legăturii lor strînse cu genurile populare vocale.

Folcloriştii ucraineni au adus în lumina tiparului un material folcloric, bogat şi variat. În 1954 a fost editată o colecţie de cîntece populare ucrainene «Ukrainski narodni pisni»[23] în 2 volume. Culegerea foloseşte atît material din publicaţii mai vechi, cît şi manuscrise din fondul Institutului de artă, folclor şi etnografie a Academiei de Ştiinţe a Ucrainei Sovietice. Materialul folcloric cuprinde aproape toate genurile vocale clasificate după tematică.

În 1955 în editura academiei de ştiinţe a Ucrainei Sovietice a apărut o mare colecţie a eposului ucrainean: «Ukrainski narodni dumi ta istoricini pisni» («Dume [24] şi cîntece istorice ucrainene»). Colecţia este precedată de un amplu studiu introductiv. Dumele şi cîntecele istorice sînt împărţite în două mari părţi; dinainte şi după revoluţie, iar în cadrul acestora sînt clasificate după tematica legată de evenimente istorice prin care a trecut poporul ucrainean începînd din veacul al XV-lea şi pînă în zilele noastre.

---

[22] «Mariiskie narodnie piesni» («Cîntece populare marii» MUZGHIZ Moscova-Leningrad, 1951. Colecţia şi comentariile sînt alcătuite de V. Koukali. Redacţia muzicală aparţine lui F.A. Rubţov.

[23] Kiev, Mistetzstvo, 1954.

[24] Duma corespunde în oarecare măsură baladei dela noi.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrări de culegeri şi studiu al folclorului se fac în toate republicile sovietice. Şi mai mult s-au intensificat aceste lucrări în urma schimbului de experienţă făcut la conferinţa folcloriştilor din U.R.S.S. ţinută între 1 şi 5 februarie 1956 la Moscova.

Dar, după cum am arătat la început, în afară de interesul ştiinţific pe care îl prezintă folclorul, el mai constituie şi un izvor permanent de inspiraţie pentru creatorii artelor culte.

Uniunile compozitorilor din Moscova, Leningrad, Sverdlovsk, Rostov şi multe alte oraşe, organizează culegeri în diferite regiuni ale ţării. Au fost cercetate astfel regiunile Voronejului, Donului, Zapolegriei, regiunea Moscovei şi a Vologdei, a Kurskului şi Tiumeni-ului, a Krasnodarului şi a Stavropolului, regiunile Wladimir, Oriol, Tula, Breansk şi Tambov, Kaluga şi Smolensk, Iacutia.

Dar în afară de institutele Academiei şi uniunile compozitorilor, culegeri de folclor organizează şi casele de creaţie populară, conducătorii colectivelor artistice de amatori.

Între colectivele de amatori (care constituie astăzi focarele de înflorire ale artei populare) şi compozitori se crează adesea legături foarte strînse. Aşa de pildă, în repertoriul corului asociaţiilor de covorari cu numele «Sevcenko» şi «Huţulşcina» din Kosov se află foarte multe cîntece ale compozitorului Kos-Anatolski. În fiecare an compozitorul cutreeră meleagurile huţule, culegînd cîntece populare pe care le prelucrează pentru corul covorarilor din Kosov. Adesea el compune muzica pe textele poeţilor amatori, care fac parte din acest cor.

Culegeri fac deasemenea cabinetele de folclor ale conservatoarelor. Una din temele pe care s-au axat aceste culegeri a fost cercetarea regiunilor unde s-au născut şi de unde s-au inspirat clasicii ruşi.

Acestea sînt cîteva din aspectele actuale pe care le-au căpătat în U.R.S.S. culegerea, studierea şi valorificarea preţioaselor comori de artă populară.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA INSTITUTULUI DE FOLCLOR

S. C. STROESCU

Tradiţia cercetărilor folclorice din ţara noastră este fără îndoială veche. Unele aspecte specifice ale vieţii spirituale a poporului nostru au reţinut atenţia cărturarilor de seamă din trecutul culturii romîneşti, care, pătrunşi fiind de însemnătatea creaţiei populare au căutat-o pe plaiurile ţării, acolo unde ea se păstrase neatinsă şi unde izvora permanent în forme tot mai noi şi tot mai bogate. Cu toate că exista un climat favorabil cercetării folclorice şi se găseau oameni entuziaşti să o facă, totuşi, cercetarea folclorică în trecut a fost lăsată pe seama interesului individual al culegătorilor de folclor şi al marilor creatori ai culturii noastre, lipsind o organizare sistematică pentru cercetarea comorilor noastre folclorice. O cercetare organizată se putea dezvolta numai într-un stat socialist al cărui interes pentru tot ceea ce înseamnă creaţie artistică a poporului nostru, izvorăşte organic din însăşi structura sa socială şi politică. Astfel, la 5 aprilie 1949, prin decretul No. 136, Prezidiul Marei Adunări Naţionale a creiat, în cadrul Ministerului Culturii, Institutul de Folclor, fixîndu-i-se ca scop culegerea şi studierea folclorului patriei noastre, formarea cadrelor de specialişti şi stimularea interesului pentru folclor.

Odată cu înfiinţarea sa, Institutul de Folclor şi-a organizat munca potrivit sarcinei primite şi potrivit unei principialităţi noi a cercetărilor folclorice.

Într-adevăr, spre deosebire de cercetările din trecut, care izolau faptul folcloric de mediul social din care el izvora, cercetarea actuală a folclorului caută permanent să integreze aceste producţii artistice populare mediului social din care ele izvorăsc şi pe care el îl reflectă. De aici nevoia cercetărilor complexe pe teren. Versul este cules odată cu muzica care-l completează, care-l îmbogăţeşte. Muzica este culeasă odată cu dansul care îi dă cea de a treia dimensiune a gamei sale. Toate aceste trei aspecte se completează şi se desăvîrşesc, dînd cercetătorului o imagine complexă, tot atît de complexă ca viaţa oamenească însăşi.

Obiceiurile, tradiţiile şi riturile adaogă tot atîtea faţete acestui cristal transparent al mediului social romînesc. Privit din acest p.d.v., folclorul nu mai poate fi autentic sau neautentic, legat în chip exclusiv de formele arhaice ale satelor izolate. Creaţia populară trebuie căutată şi în sate şi în oraşe, şi pe ogoare şi în uzine. Cîntecele, jocurile şi literatura întregului popor muncitor exprimă ideile, sentimentele şi năzuinţele lui şi nu are sens din punctul de vedere al cercetării ştiinţifice, să alegem şi să pretindem în chip arbitrar numai pe cele vechi, de caracter arhaic şi să neglijăm creaţia folclorului contemporan, deşi el nu oglindeşte într-o mai mică măsură, indiferent de gradul de cizelare al formei, bucuriile, dorurile şi necazurile oamenilor muncii. Folclorul contemporan oglindeşte străduinţa oamenilor muncii de a-şi făuri o viaţă mai bună şi mai dreaptă şi de a-şi construi în pace socialismul.

Moştenind la înfiinţarea sa principalele două arhive fonogramice, Arhiva de folclor a Societăţii Compozitorilor Romîni şi Arhiva fonogramică a fostului Minister al Artelor, Institutul are astăzi o valoroasă arhivă folclorică, care cuprinde peste 50.024 piese folclorice, înregistrate pe 16.172 cilindri de fonograf, 3.426 feţe disc de patefon, 1.010 de benzi de magnetofon, 22.991 cîntece notate după auz, 17.351 piese material documentar informativ, 1.125 basme, legende etc. şi peste 600 dansuri notate; este locul să amintim că Institutul a acordat o atenţie deosebită folclorului minorităţilor naţionale. Filiala de la Cluj a Institutului nostru are sarcina să studieze folclorul maghiar. Nu mai puţin de 12.000 de cîntece şi jocuri, 150 poveşti şi 5000 de ghicitori au fost culese în cursul ultimilor ani în cele trei zone importante ale folclorului maghiar din ţara noastră: Ardealul de vest, regiunea autonomă maghiară şi regiunea ceangăilor din Moldova. Această cercetare a dus la rezultate interesante atît asupra întrepătrunderii dintre folclorul romîn şi cel maghiar cît şi asupra persistenţii unor elemente foarte vechi ale folclorului maghiar din Moldova.

https://biblioteca-digitala.ro

Alături de folclorul maghiar, Institutul a cercetat și folclorul german, evreu, precum și folclorul tătar și bulgar din regiunea Constanța, folclorul lipovenesc din Delta Dunării, folclorul sîrb din Banat și folclorul huțul din Maramureș. Arhiva Institutului se îmbogățește permanent și pe calea unor achiziționări de biblioteci și prețioase manuscrise ale folcloriștilor din trecut printre care în vremea din urmă, pe lîngă manuscrisele moștenite de la fosta Arhivă de Folclor a Societății Compozitorilor Romîni, au sporit cu o seamă de materiale folclorice ale unor înaintași de seamă, ca, de pildă: G. Cucu, C. Rădulescu-Codin, A. Voevidca, T. Brediceanu ș.a. Institutul a achiziționat de asemenea prețioasa corespondență purtată de Bartók cu I. Bușiția.

Pentru valorificarea materialelor folclorice de pînă acum, Institutul pregătește marea culegere « Folclorul în R.P.R. », corpu-sul folcloric al patriei noastre, care va apărea în cca. 40 de volume cu caracter de monografii regionale sau tematice. Dintre acestea, primele șase volume sînt în lucru și publicarea colecției va putea începe în anul 1957.

Institutul de Folclor posedă și o bibliotecă de specialitate, cuprinzînd 10.000 volume, cărți și periodice, care alături de Biblioteca Academiei R.P.R., de Biblioteca Universității din Cluj, de Arhiva de Folclor a Academiei R.P.R., reprezintă un important centru de documentare în domeniul folclorului. De asemenea posedă și un număr de 700 articole și studii de specialitate traduse din publicațiile sovietice și ale țărilor de democrație populară. Adăogăm la acest bogat material importanta colecție fotocinematografică de 8.232 fotografii, precum și 8 filme cinematorafice de scurt metraj, cuprinzînd înregistrarea de informatori și artiști populari, obiceiuri, costume și tipuri regionale, dansuri etc.

Pentru a putea fi permanent la dispoziția celor care cercetează creația artistică populară, artiștilor profesioniști și amatori cu materiale și informații, Institutul a organizat un cabinet de consultare care în ultimii doi ani a dat 2000 de consultări. Pe lîngă aceasta, Institutul organizează conferințe și prezentări de folclor în cluburi, întreprinderi, unități militare și lunar audiții de folclor și comunicări științifice pentru marele public.

Pînă în anul 1953 Institutul de Folclor a avut sub permanenta sa îndrumare și o orchestră populară, purtînd numele lui Barbu Lăutaru, orchestră care a valorificat prin audițiile sale unele dintre cele mai frumoase melodii ale folclorului muzical atît în țară cît și peste hotare. Începînd cu vara anului 1953 această orchestră populară a trecut în cadrul Filarmonicei de stat « George Enescu ».

În anul 1954 Institutul de Folclor a colaborat cu studioul București la realizarea primului film documentar romînesc în culori despre dansurile și cîntecele noastre populare, filmul « Ciocîrlia ».

În forma sa actuală, Institutul de Folclor are următoarele secții: muzicală, literară și coregrafică, care studiază fiecare din punctul său de vedere, materialele culese pe teren. Deosebit de aceasta, secțiile au ca sarcină permanentă organizarea materialului de arhivă — texte muzicale, literare și coregrafice — precum și valorificarea moștenirii folclorice a trecutului.

Fiecare dintre cele trei secții a avut de la înființarea Institutului și pînă astăzi o viață științifică proprie, care s-a desfășurat potrivit planului de lucru anual pe două direcții: activitatea pe teren și activitatea în interiorul secției manifestată sub forma unor monografii, studii, conferințe și comunicări. Întreg materialul colecțiilor Institutului se bazează pe cercetările de teren făcute de specialiști în satele și orașele R.P.R. Pentru valorificarea materialului folcloric, prin conferințe și audiții, cei mai buni interpreți și piesele cele mai valoroase odată descoperite pe teren, sînt înregistrate și în studioul Institutului pentru a obține imprimări de bună calitate. Potrivit principiilor și metodei de cercetare a Institutului de Folclor, materialul este cules cu toate datele necesare studierii fiecărei piese în ansamblul vieții folclorice a comunității respective, cu obiceiurile și deprinderile oamenilor, cu viața lor artistică și culturală în general și cu condițiile sociale și economice, privit în desvoltarea lui. Colecțiile Institutului sînt deci întregite cu un bogat material documentar asupra fiecărei piese culese, asupra fiecărui interpret de la care s-a cules și asupra credințelor și obiceiurilor, mentalității și vieții sociale a oamenilor din comunitățile unde s-au făcut cercetări. Activitatea pe teren s-a efectuat în chip permanent de colective complexe sau simple a căror muncă dirijată și coordonată de Institut a avut ca scop să completeze, prin adunarea de noi materiale lacunele încă numeroase din harta folclorică a țării noastre.

Fără să intrăm în amănunte este suficient să amintim în ordinea desfășurării lor zonele studiate în cadrul celor șapte ani de la înființarea Institutului. Începînd cu anul 1950 cercetările pe teren pentru culegerea de materiale folclorice s-au făcut în regiunile: Iași, Bacău, Arad, Timișoara, Cluj, Hunedoara, Baia Mare, Ploești, Craiova, București; culegeri de dansuri în regiunile Iași, București, Pitești, Craiova, Stalin, Hunedoara, Arad, Oradea, Cluj; culegeri de basme și povestiri populare în regiunile Hunedoara, Baia Mare, Suceava, Ploești, Pitești. Pentru folclorul muncitoresc o prospecțiune s-a făcut în regiunile Ploești și Hunedoara (valea Jiului). Activitatea depusă în interiorul secțiilor a avut un caracter dublu: pe deoparte organizarea și valorificarea materialului cules anterior

https://biblioteca-digitala.ro

și păstrat în arhiva Institutului, pe de altă parte cercetarea materialului cules în ultimele expediții și valorificarea sa științifică.

O primă sarcină care a stat în fața Institutului a fost reorganizarea arhivei muzicale și literare. Înregistrate pe cilindri de fonograf, piesele muzicale și literare au fost inventariate, înregistrate, clasate pe genuri, teme și subiecte, transcrise în parte și puse la dispoziția cercetătorilor dinăuntru și din afara Institutului. Această operație migăloasă dar necesară a reactualizat o seamă întreagă de teme folclorice, punînd la dispoziția cercetătorilor materiale noi, deosebit de valoroase. În cercetarea pe teren, Institutul utilizează — pentru o cît mai fidelă redare începînd cu anul 1951 — mijloace tehnice moderne de înregistrare sonoră pe bandă de magnetofon. Pe lîngă înregistrarea materialului folcloric propriu zis, făcut sub supravegherea sectorului tehnic care posedă un atelier și un studio pentru acest scop, cercetătorii Institutului sînt permanent preocupați ca în același timp să adune pe lîngă cîntece, jocuri, povești etc., un cît mai bogat și variat material documentar — informativ, care să poată face cît mai concret posibil, înțelegerea multiplelor fenomene ale artei populare, a problemelor creației și circulației folclorice. În acest scop metoda de cercetare a observației directe a fost utilizată pe scară largă, observîndu-se în detaliu manifestările complexe de viață folclorică: nunta, înmormîntarea, colindatul, șezătoarea. etc.

Activitatea științifică a secției muzicale s-a manifestat pe diferite planuri: formarea de noi cadre precum și clarificarea unor probleme de morfologie a cîntecului popular perfecționarea metodei și tehnicei de culegeri, îndrumarea echipelor artistice de amatori ale sindicatelor și căminelor culturale (cercetătorii Institutului deplasîndu-se la fața locului), participarea la concursuri, schimb de opinii în legătură cu problematica creației populare, informarea compozitorilor (romîni și străini), prin discuții și audiții. Menționăm deasemenea cîteva probleme în care Institutul, prin secția sa muzicală, a făcut un pas înainte: problema creației și a circulației artei populare, problema tradiției (rolul individului și al colectivității), problema nașterii stilului nou pe baza cîntecului tradițional, problema genurilor muzicale. În ceea ce privește morfologia cîntecului popular s-au lămurit unele probleme referitoare la moduri, sisteme ritmice și structura arhitectonică a cîntecelor populare și legătura dintre melodie și vers. Au fost adîncite unele probleme privind repertoriul și stilul lăutarilor din Clejani, (studiu în curs de redactare), muzicanții populari, ritmul jocurilor din Ardeal, legătura dintre ritmul dansurilor și al colindelor, creația contemporană din unele comune (Bătrîni — reg. Ploești, obiceiuri legate de viața pastorească (Arietul), de ceremonialul nupțial (Hunedoara, Moldova etc.)

Secția muzicală a avut, deosebit de aceste două principale forme de activitate alte două preocupări care s-au desfășurat pe măsură ce i s-a cerut concursul. În primul rînd ajutorul susținut dat orchestrei « Barbu Lăutaru» atîta timp cît această formație artistică a funcționat în cadrul Institutului și în al doilea rînd colaborarea cu articole și recenzii la revistele « Muzica», « Cultura poporului» și alte reviste. Conferințe, comunicări, audiții publice au fost obiectul preocupărilor secției precum și o serie de studii și monografii tipărite in editura « E.S.P.L.A. » Menționăm volumele apărute din ultimii ani: « Cîntece și jocuri pentru orchestre populare», « Luptăm pentru pace», « Drag mi-e la gospodărie» (cîntece și melodii populare), « Cîntece din toată țara (coruri), « 12 cîntece pentru voce și pian», « 200 cîntece și doine», « 100 melodii de jocuri din Ardeal«, « 125 melodii de jocuri din Moldova», lucrări scoase sub îngrijirea Institutului nostru. În manuscris se găsesc, așteptînd tiparul 2 monografii: Radu Anghel și Pintea Viteazul.

Pentru a sprijini și a îndruma munca orchestrelor populare ca și aceea a ansamblurilor de cîntece și jocuri, Institutul le-a pus la îndemînă — pentru o mai bună cunoaștere a instrumentelor populare — prin cercetătorii săi următoarele studii apărute în anii 1955—56: « Instumentele muzicale ale poporului romîn (Tiberiu Alexandru), « Metoda de țambal» (Const. Prichici), «Metoda de cobză» (Const. Zamfir și I. Zlotea), precum și un studiu despre « Nai» (supliment nr. 6,1954 din revista « Muzica») de V.I. Nicolescu.

Alături de maestrul Sabin Drăgoi, Em. Comișel, Tib. Alexandru, J. Jagamas (Cluj) au contribuit cu colaborarea lor la volumul omagial « Studia memoriae Belae Bartok sacra».

În cadrul valorificării colecțiilor clasice de folclor a apărut, pînă acum, colecția Anton Pann: « Cîntece de lume» ediție îngrijită de Gh. Ciobanu.

Filiala de la Cluj, prin cercetătorii ei de la secțiile muzicală și literară a adus o contribuție importantă prin studiile lor: « Moldvai Csángó Népdalok es Népballadák» (Farago József, Jagamas János și Szegó Julia), « A szegeny Ember Vălăra» (Farago József,), « Farkas Barkas» (Farago Jozséf), « Bartók Béla» (Szegó Julia).

Secția literară a desfășurat o activitate paralelă participînd în egală măsură la expedițiile pe teren, la reorganizarea arhivei de folclor și la valorificarea științifică a materialului. Activitatea științifică a secției literare a cuprins o seamă de comunicări și conferințe, de studii și monografii. Publicațiile științifice ale secției literare nu sînt prea numeroase. Dacă lăsăm de o parte colaborarea

https://biblioteca-digitala.ro

secției la E.S.P.L.A., la Ed. Tineretului și la Biblioteca pentru toți, studii introductive sau prefețe, patru sînt lucrările care trebuiesc menționate. Două dintre ele «Basme» și «Doine, cîntece și strigături» au apărut în «Biblioteca pentru toți» în 1954 prima, în 1955 a doua. Ele cuprind materiale din arhiva Institutului de Folclor și constituie pagini de antologie literară destinate să răspîndească în masele de cititori cele mai frumoase producții ale acestor genuri. Volumul «Doine, cîntece si strigături» a fost întocmit de Al. Amzulescu și Gh. Ghiță.

O lucrare cu caracter științific mai pregnant este întocmită de Gh. Ciobanu și Al. Amzulescu intitulată «Vechi cîntece de viteji». Prefața maestrului Sabin Drăgoi aduce o seamă de lămuriri importante cu privire la formele muzicale ale baladelor, doinelor și colindelor cuprinse în acest volum. Fiecare text este însoțit de melodie încît cercetătorul își poate da imediat seama de raportul strîns dintre melodie și text.

Deosebit de aceste lucrări care aparțin propriu zis Institutului de Folclor, este locul să amintim și unele publicații de folclor literar întemeiate în mare parte pe materiale inedite din Arhiva Institutului, «Din Folclorul nostru» și altele care reprezintă contribuția personală a unora dintre cercetătorii noștri la opera de studiere și răspîndire a comorii noastre folclorice. Un exemplu în acest sens îl constituie volumul «Voinicii» balade populare prelucrate de Al. Amzulescu, apărut în Ed. Tineretului, 1956. Numărul lucrărilor publicate față de bogatul material folcloric aflat în arhiva Institutului rămîne totuși mic. Institutului de folclor, prin secția sa literară, îi revine sarcina de a da maselor de cititori cît mai multe lucrări din domeniul folclorului.

O lucrare de mari proporții destinată să devină un instrument de lucru absolut necesar în mîna cercetătorilor este «Indicele de basme» ale poporului romîn. Acest indice va cuprinde repertoriul bibliografic al basmelor noastre fie publicate, fie inedite, organizat pe genuri teme și subiecte. Lucrarea în curs de efectuare a depășit numărul de 6000 de fișe analitice. Putem afirma de pe acum că ea va oferi cercetătorilor și scriitorilor un imens material folcloric a cărei bogăție și varietate asigură prozei epice populare un loc de prim ordin în cultura noastră. Deosebit de aceasta, Institutul a pregătit pentru tipar două volume de basme inedite cu material cules din regiunea Pădurenilor (Ov. Bîrlea) și din regiunea Hațeg (T. Brill). Spre deosebire de culegerile mai vechi de basme, aceste două volume înregistrează și observațiile făcute asupra compoziției, stilului și dicțiunei povestitorului popular, dînd acestui material folcloric un caracter de autenticitate care a lipsit din nefericire culegerilor din trecut. În afară de această activitate permanentă, secția literară a sprijinit munca scriitorilor și cercetătorilor fie prin consultații, fie prin referate de specialitate. Editurile au fost ajutate adesea pe această cale în privința lucrărilor și colecțiilor folclorice pe care le aveau în planul lor de lucru.

Secția coregrafică a început să lucreze în domeniul dansurilor populare abia în 1952. Atenția este deocamdată îndreptată mai ales asupra culegerii materialului, căci în acest domeniu nu au existat decît foarte sporadice culegeri și cercetări anterioare. Deocamdată s-a alcătuit o metodă de lucru pe teren și un sistem de notare a pașilor de dans. Pînă în prezent s-au cules cca. 600 de dansuri.

În ce privește cunoașterea dansului nostru popular sînt prețioase rezultatele cercetărilor întreprinse pentru urmărirea datelor care consemnează sau descriu aceste dansuri pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea.

Colectivul coregrafic a început studierea metodică a dansurilor călușerești, a dansurilor feciorești din Ardeal și o cercetare asupra jocurilor din comunele Rășinari, reg. Stalin, Sibiel, reg. Stalin, Vrancea, reg. Bîrlad, Sita-Buzăului, reg. Stalin, Mitreni, reg. București. Nădăjduim că rezultatele acestor cercetări vor pune premizele studiului științific al dansurilor populare din țara noastră. Institutul a pus la dispoziția echipelor artistice de amatori un volum de 70 de melodii de joc și în anul 1955 a apărut la E.S.P.L.A. o culegere de «30 de dansuri populare din diferite regiuni ale țării» întocmită de Vera Proca. Secția coregrafică are o activitate variată manifestată prin comunicări, conferințe, studii (în pregătire un studiu despre notația de dansuri) și o antologie de 40 de jocuri. De asemenea secția coregrafică prin colaboratorii săi a participat la organizarea și îndrumarea concursurilor de amatori. În acest scop, Institutul a publicat 6 volume cu cîntece și jocuri populare amintite mai înainte, pentru echipele de amatori și publică în revista «Cultura poporului» o serie de articole pentru îndrumarea muncii folclorice a amatorilor, pentru justa valorificare a folclorului de către echipele artistice.

Prin însăși natura sa Institutul de folclor nu este numai un culegător dar în egală măsură un răspînditor și un îndrumător în toate domeniile folclorului. Din această cauză legătura cu sectoarele culturale: Uniunea compozitorilor, Radiodifuziunea, Cinematografia și Învățămîntul folcloric din țară ca și legătura cu sectoarele culturale ale organizațiilor de masă: ansamblurile de cîntece și jocuri populare, orchestrele populare, mișcarea artistică de amatori a fost și trebuie să devină încă și mai strînsă. Cele cca. 300 cercuri de amatori pot constitui o adevărată rețea de informație știin-

https://biblioteca-digitala.ro

ţifică pentru Institut, după cum şi Institutul la rîndul său le-a dat şi le dă permanent ajutor pentru organizarea şi îmbunătăţirea calităţii manifestărilor lor, punîndu-le la dispoziţie materialul şi experienţa cercetătorilor folclorişti.

În ianuarie 1954, Institutul de Folclor în colaborare cu Casa Centrală a Creaţiei Populare şi cu concursul Ministerului Culturii a organizat şi condus prima consfătuire pe ţară la care au participat folclorişti din capitală şi din provincie. Cu acest prilej au fost discutate — pe marginea unor referate — principalele sarcini şi probleme ale muncii folcloristice şi ale mişcării artistice de amatori din ţara noastră.

Dorinţa exprimată de toţi cei prezenţi cu acest prilej, pentru apariţia unei publicaţii periodice de specialitate, care apărînd sub directivele Institutului să adune în coloanele sale preocupările tuturor cercetătorilor iubitori de folclor, a fost luată în consideraţie de forurile superioare şi realizată în cursul acestui an. Prin revista sa, Institutul de Folclor, va avea posibilitatea să publice curent rezultatele cercetărilor sale, ţinînd în felul acesta strînsă legătura cu folcloriştii din ţară cît şi cu cei de peste hotare.

Acţiunea de continuă lărgire a cercului celor care se ocupă în mod organizat de problemele culegerii, studierii şi prelucrării folclorului, cărora Institutul le oferă sprijinul său teoretic şi material s-a concretizat deasemenea şi în înfiinţarea pînă acum a trei cercuri folclorice în provincie, Sibiu Bacău, Timişoara, la constituirea şi în activitatea cărora Institutul a participat cu îndrumarea şi sprijinul său.

Rolul Institutului de Folclor ca institut ştiinţific de tip nou, în viaţa culturală a ţării noastre, este astăzi bine cunoscut. Prin colecţiile sale, prin metoda sa ştiinţifică de cercetare şi prin acţiunile întreprinse, Institutul a ajuns să aibă un mare prestigiu peste hotare. Astfel, Institutul nostru a stabilit legături şi schimb de informaţii şi publicaţii cu 130 de institute de folclor şi folclorişti din străinătate.

Institutul de Folclor a primit în tot acest timp vizita a numeroşi folclorişti străini, atît din Europa cît şi din celelalte continente. Putem cita astfel vizita următorilor folclorişti străini:

U.R.S.S., Hristiansen, I. I. Martînov P. G. Bogatîrev: Anglia, Albert Lloyd; Austria, dr. Adolf Mais: Brazilia, Origines Lessa: Bulgaria, A. Kaciuleff, F. Poionceff: R.P. Cehoslovacă, Jisi Vysloužil: R.P. China, Li Juan Cin, Cin Pen Cian; Elveţia, dr. Robert Wildhaber; Franţa, G. Rouget; Germania, dr. Felix Hoerburger (R.F.G.), dr. Paul Nedo (R.D.G.) dr. Paul Donath (R.D.G.), Gertrude Weinhold (R.F.G.); Iran, R. Kaleghy: Italia, Prof. Ernesto de Martino, Diego Carpitella; Japonia, Hirosichi Minami; Polonia, Vladimir Kotonsky, Marian Sobiesky, Hedwiga Sobieska, Jan Steszewsky, prof. Roman Reinfűss, M. Prezezdsieka; Norvegia, dr. Olaf Gurwin, Rolf Mykeebust; Siria, Aman Şefic; Ungaria, Szabolci Bence, Vargyas Lajos, Dobrovics-Dőmőter Tekla, Balla Pater, Bűcke Gabor.

Unii dintre aceşti vizitatori nu s-au mulţumit numai să cunoască folclorul romînesc din Arhiva Institutului, dar au ţinut o seamă de comunicări ştiinţifice în domeniul activităţii folclorice din ţara respectivă, adăugînd în felul acesta noi paşi de apropiere culturală între ţara noastră şi celelalte ţări ale lumii.

Comunicările ţinute la Institutul de Folclor au fost următoarele:

Cercetările de folclor în China (Li Juan Cin)

Cercetările de folclor în R.D.G. şi R.F.G. (Dr. Paul Nedo)

Cercetările de folclor în Cehosvlovacia (J. Vysloužil)

Cercetările de folclor în Slovacia (Fr. Polocek)

Munca de pregătire a folcloriştilor amatori în R.F.D. (Gertrude Weinhold)

Cercetările de folclor în R.P. Polonă (M. Sobiesky)

Cercetările de folclor în Elveţia (Dr. R. Wildhaber)

Despre cercetările folcloriştilor italieni în legătură cu riturile de înmormîntare (Prof. E de Martino)

Cercetări asupra muzicei populare maghiare (Balla Peter)

Cercetări de literatură populară maghiară (Dobrovics-Dőmőter Tekla)

Cîntecul popular iranian (R. Kaleghj)

Cîntecul popular norvegian (R. Myklebust)

Despre cîntecele populare braziliene (Origines Lessa)

Muzicologia şi folcloristica în U.R.S.S. (I. Martînov).

Însoţite de exemplificări muzicale, aceste comunicări au deschis perspective noi cercetărilor noastre. Studiul folclorului cîştigă întotdeauna din experienţa pe care, în locul şi în momente diferite, o fac cercetătorii tuturor popoarelor.

https://biblioteca-digitala.ro

La Praga va apărea o antologie de cîntece populare romînești în limba cehă, iar la New York o antologie de muzică populară romînească în cadrul antologiei moderne de folclor pe discuri făcute de Societatea Columbia.

★

Rolul și importanța Institutului de Folclor în dezvlotarea culturii romînesti își găsesc premizele firești în însăși dezvoltarea statului socialist în țara noastră. Tot ceea ce în chip spontan culegeau și răspîndeau entuziaștii admiratori ai creației populare de altă dată, este un fapt de la sine înțeles și limpede organizat în zilele noastre. Din cercetare sporadică, din entuziasm izolat, atenția față de creația populară a devenit o concepție de masă. Statul creat de popor și pentru popor se găsește astăzi, pentru prima dată, în situația nu numai de a sprijini cercetările asupra creației populare, dar și de a îndemna oamenii de cultură să cunoască propriul lor tezaur, să-l îmbogățească și să-l facă cunoscut generațiilor următoare. Devenită necesitate, cunoașterea tradițiilor poporului nostru se impune a fi științific adîncită și interpretată. Aceasta este în clipa de față rolul Institutului. Pe măsură ce i s-au deschis larg perspectivele unei dezvoltări pe care nimeni nu o bănuia pînă la 23 August 1944, în egală măsură i s-au înmulțit și răspunderile. Institutul de Folclor trebuie să cuprindă tot ce este folclor adică să culeagă, să aleagă, să răspîndească, să îndrumeze orice manifestare folclorică, fie că e vorba de zonele cele mai conservatoare, fie că e vorba de locurile cele noi în care arde puternic viața nouă, viața vremurilor noastre. Este desigur mult pentru numărul restrîns de cercetători pe care îi are Institutul. Entuziasmul lor nu poate face față întotdeauna imensului material care se îmbogățește pe zi ce trece. Înțelegerea pe care forurile conducătoare ale culturii noastre au arătat-o permanent Institutului nostru și problemelor pe care le cercetează, ne dau certitudinea că și în viitor această activitate, pe care o putem numi rodnică, se va dezvolta pe măsura marilor probleme care îi stau în față.

О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНСТИТУТА ФОЛЬКЛОРА

Хотя в нашей стране существует давняя традиция фольклорных исследований, организованные, всеобъемлющие и комплексные исследования смогли развернуться, главным образом, после того как был создан Институт Фольклора.

Институт Фольклора, созданный в 1949 году, разделен на три отдела: музыкальный, литературный и хореографический, план деятельности которых предусматривает всесторонние полевые исследования в различных областях страны.

Создав за очень короткий срок богатейший фольклорный архив, исследователи Института имеют таким образом в своем распоряжении музыкальные, литературные и хореографические фольклорные материалы, систематически собранные и обработанные по новому методу работы в области фольклора. Запись материала производится с учетом всех нужных для научного исследования явлений фольклорной жизни данной общины, охватывая все обычаи и навыки людей, их художественную и культурную жизнь и социально-экономические условия, рассматриваемые в своем развитии.

Полевая работа проводилась непрерывно комплексными или однородными коллективами, чья работа, направляемая и координируемая Институтом, имела целью дополнить новыми материалами еще многочисленные белые пятна на фольклорной карте нашей страны.

Деятельность в каждом отделе носила двоякий характер: с одной стороны, сотрудники Института систематизировали и использовали материал, записанный прежде и хранящийся в архиве Института, а с другой — работали над материалом, добытым во время последних экспедиций.

Особое внимание было оказано организации фольклорного архива, являющегося в настоящее время, пожалуй, самым богатым в мире. Он содержит свыше 50.024 мелодий, записанных на 16.172 фонографических валиках, 3.426 граммпластинках, 1.010 рулонах магнитофонной пленки, 22.991 песен, записанных на слух, 17.351 различных документально-информативных материалов, 1.125 сказок, легенд и т. д. и свыше 600 записей танцев. В клужском филиале имеется 12.000 песен и плясок,

https://biblioteca-digitala.ro

150 сказок и 5.000 загадок. Операции по записыванию фольклора производятся под наблюдением технического сектора, располагающего для этой цели специальной мастерской и студией.

Архив постоянно обогащается ценными фольклорными материалами видных деятелей прошлого. Стремясь предоставить в распоряжение широкой общественности уже имеющийся фольклорный материал, Институт готовит к печати 40-томный сборник «Фольклор Румынской Народной Республики», который явится фольклорным «корпусом» нашей родины и будет состоять из монографий по областям и по темам.

Институт обладает большой библиотекой по специальности, насчитывающей свыше 10.000 названий книг и периодических изданий. К этому добавляются 700 статей и очерков по специальности, переведенных из трудов, вышедших в Советском Союзе и странах народной демократии. Институт имеет также богатую фото-кинематографическую коллекцию, состоящую из 8.232 фотографий и 8 короткометражных фильмов, в которых засняты лучшие хранители и носители фольклора, народные обычаи, одежда, областные типы населения, народные пляски и т. д.

С целью оказания постоянной помощи всем тем, кто исследует народное художественное творчество, в Институте работает консультативный кабинет, который в течение последних двух лет дал свыше 2.000 консультаций. Наряду с этим Институт организует лекции и фольклорные вечера, а также научные сообщения для широкой аудитории. Между 1949 и 1953 гг. Институт руководил также работой оркестра народных инструментов имени Барбу Лэутару.

Музыкальный отдел занимался выяснением определенных проблем: морфологии народной песни, совершенствования метода и техники записывания материала, руководством художественной самодеятельностью в профсоюзах и Домах культуры; его сотрудники участвовали в смотрах и обмене взглядами по вопросам проблематики народного творчества. Отдел занимался осведомлением отечественных и зарубежных композиторов путем дискуссий и показа музыкального материала, оказывал поддержку и давал руководящие указания оркестрам народных инструментов и ансамблям песни и пляски, которым были предоставлены в распоряжение работы сотрудников Института о музыкальных инструментах румынского народа. Публичные лекции, сообщения и вечера явились частью программы работы отдела, который работает также над рядом обстоятельных монографий.

Литературный отдел развертывал параллельную деятельность, участвуя в экспедициях, внося свой вклад в дело реорганизации фольклорного архива и научного использования материала.

Наряду с этим научная работа литературного отдела охватывала ряд сообщений и лекций, очерков и монографий, сотрудничество с издательствами, которым оказывалась помощь в издании трудов по фольклористике и фольклорных сборников, стоявших в плане их деятельности. Работой большого масштаба — которая выполняется в настоящее время — будет «Каталог сказок» румынского народа, который будет содержать широкую библиографию наших как уже опубликованных, так еще не вышедших в свет сказок. Библиография будет расположена по жанрам, темам и сюжетам.

Хореографический отдел, как и вышеуказанные два отдела, проводил широкую и разнообразную деятельность, состоявшую в сообщениях, лекциях, статьях, очерках и руководящей работе с целью правильного использования фольклора художественной самодеятельностью. Коллектив изучает пляски «калушаров» и ардяльские молодецкие танцы, а в настоящее время предпринимает исследования народного танца в различных областях страны.

На страницах «Фольклорного Журнала» Института будут освещаться результаты фольклорных исследований, что будет содействовать постоянным сношениям как с отечественными, так и зарубежными фольклористами.

Связи Института Фольклора с такими же учреждениями зарубежных стран содействовали установлению довольно тесного контакта с фольклористами этих стран. Наш Институт установил отношения и обмен сведениями и публикациями с 130 зарубежными фольклорными институтами и отдельными фольклористами.

Посещение нашего Института многочисленными зарубежными фольклористами дало нам возможность ближе познакомить их с неисчислимыми богатствами нашего фольклора.

https://biblioteca-digitala.ro

INFORMATION ON THE ACTIVITY OF THE ROUMANIAN INSTITUTE OF FOLKLORE

Although the tradition of folklore research in our country is of long standing, a far-reaching, organised and complex research work has however only become possible since the foundation of the Rumanian Institute of Folklore.

Set up in 1949, the Institute of Folklore includes three departments: musical, literary and choreographic, the working scheme of which covers wide-ranging field investigations carried out in various regions of the country. Having in a brief time collected a rich archive, the collectors of the Institute have thus at their disposal musical, literary and choreographic folklore material, systematically gathered and worked out in accordance with new methods of folklore research. The collected material includes every data required for the study of each separate item in relation with the whole folkloristic life of the respective community, the customs and practices of the people, their artistic and cultural life in general and the social and economic conditions, considered in their development.

Uninterrupted field investigations have been carried out by complex or simple collectives whose work guided and co-ordinated by the Institute aimed through the collection of new folkloristic material at completing the still numerous gaps existing in the folklore map of our country.

The activity unfolded within the framework of the respective departments was of a dual character: firstly the organisation and utilisation of the previously collected material, kept in the archives of the Institute and secondly the study of the material collected during the later expeditions and its scientific utilisation.

Special attention has been awarded to the organisation of the folklore archive, which to-day is possibly one of the largest in the world. It includes over 50.024 tunes recorded on 16.172 phonographic cylindres, 3.426 gramophone records, 1.010 sound tape recordings 22.991 songs collected by ear, 17.351 items of documentary information, 1.125 fairy tales, legends a. s. o., and over 600 noted folk dances. Our Cluj branch has 12.000 folk songs and dances, 150 tales and 5.000 riddles. The folkloristic recording is effectively carried out under the supervision of the technical department which disposes of a workroom and a studio for this purpose.

The archive is steadily completed with precious folklore material pertaining to some important forerunners. For the utilisation of the existent folklore material, the Institute is at present preparing a large collection entitled «Folclorul în Republica Populară Romînă», a folkloristic corpus of our country, which will contain 40 volumes of regional or topical monographs.

The Institute has also a folklore library, including 10.000 volumes, books and periodicals, as well as a number of 700 articles and studies, translated from the Soviet publications and those of other popular democratic countries. The Institute further possesses an important photo-cinematographic collection of 8.232 pictures as well as 8 short ciné films, representing folk singers and folk artists, customs, habits, costumes and regional types, folk dances etc.

The Institute has a consultation office at the permanent disposal of the students of artistic folk creation, which office has during the last two years been visited by over 2.000 people. The Institute furthermore organizes lectures and folklore auditions and scientific communications for the public at large.

From 1949 till 1953, the Institute had under its direct guidance the folk orchestra « Barbu Lautaru ».

The scientific activity of the various departments has been carried out in different directions.

The musical department has been particulary concerned with clearing up certain outstanding problems: The morphology of folk songs, the improvement of the collecting methods and technique, the guidance of the amateur artistic ensembles of the Trade Unions and Cultural Homes, the participation in competitions, exchange of views concerning the problems of folk creation, the supply of information to Rumanian and foreign composers by means of discussions and auditions. The researchers of the Institute have also supported and directed the folk orchestras and the song, and dance ensembles, providing them with studies regarding the musical instruments of the Rumanian people. A number of public communications, lectures and auditions, as well as large monographs have figured in the working programme of the Department.

Besides participating in the activity of the musical department, the literary department has carried out its own field investigation and research work, reorganized the folklore archives and has worked out a scientific method of utilisation of its material.

https://biblioteca-digitala.ro

Furthermore, the scientific activity of the literary department has covered a great number of communications, study-lectures and monographs, and has collaborated with the publishing houses, in editing their works and folklore collections.

A vast work — which is at present being compiled —will be the « Indicele de basme» (Fairy-tale Index) of the Rumanian people, which is designed to include the bibliographical repertory of our — published or unpublished — fairy tales, classified according to their genre, themes and subjects.

Alike the other two departments, the choreographic department has an ample activity containing communications, lectures, newspaper articles, surveys, instructions regarding a correct utilisation of the folklore material by the amateur ensembles. The present collective of the choreographic department has been studying the C a l u ş a r i dances and the Transylvanian men-dances and has at present initiated researches concerning the folk dances of various regions of our country.

The results of this folkloristic research work will be published in the « Revista de Folclor» of the Institute, maintaining thereby a permanent link with the folklorists in our country and abroad.

The relations of our Institute of Folklore with the similar foreign institutions have enabled a fairly close contact with the respective folklorists. Our Institute has established connections and interchange of information and prints with 130 folklore bodies and individual folklorists in other countries.

The numerous visits paid by foreign folklorists to the Rumanian Folklore Institute have afforded them the opportunity of gaining a fuller knowledge and a clearer appreciation of our native folkloristic treasures.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Din activitatea Institutului de Istorie Literară şi Folclor al Academiei R.P.R.

În ţara noastră folclorul este preţuit şi iubit de popor. Regimul de democraţie populară sprijină cu grijă culegerea şi valorificarea creaţiilor artistice populare, iar guvernul pune toate mijloacele materiale necesare la îndemîna celor ce le cercetează.

Culegerea, studierea şi valorificarea folclorului se fac în primul rînd în Institutul de Folclor din Bucureşti, care aparţine Ministerului Culturii. În afară de acesta, importante cercetări de folclor se fac şi în cadrul Academiei R.P.R. la Institutul de istorie literară şi folclor din Bucureşti, la filialele din Cluj şi Iaşi ale Academiei, şi la Societatea de ştiinţe istorice şi filologice.

Institutul de istorie literară şi folclor, al cărui director este Academician Gh. Călinescu, are o secţie de folclor de a cărei activitate se îngrijeşte I.C. Chiţimia.

Pornindu-se de la principiul că Institutul trebuie să devină un centru de coordonare a muncii teoretice în domeniul istoriei literare, şi să atragă în jurul său cît mai mulţi intelectuali, au început din anul 1951 să se ţină la sediul din Bulevardul Republicii şedinţe publice de comunicări şi discuţii la care au luat parte numeroşi literaţi, cercetători, profesori şi studenţi cu preocupări de specialitate. Din aceste dezbateri s-a desprins clar linia ştiinţifică ce o urmează institutul în studierea literaturii populare. Scopul urmărit este să se alcătuiască o mare frescă a istoriei literaturii romîneşti. Pentru împlinirea lui se simte nevoia alcătuirii unor monografii şi a unor lucrări de sinteză, menite să orienteze studierea literaturii romîneşti după principii noi.

Ţinuta lucrărilor, adică: « *interpretarea ştiinţifică în spirit marxist leninist pe temeiul unui material pozitiv, bine verificat, iar nu erudiţia în sine şi goana după inedit* », (aşa cum a fost arătată chiar de direcţiunea Institutului [1], se vede limpede atît în comunicările publice amintite sau în cele ţinute în sesiunile secţiei a VIII-a a Academiei R.P.R., cît şi în articolele publicate în revista *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* [2]. Roade ale unei migăloase munci de cercetare a materialelor din biblioteci, lucrările făcute în cadrul Institutului alcătuiesc o documentaţie preţioasă şi stabilesc poziţii teoretice noi în cercetarea literaturii noastre.

Pentru a ilustra aceste poziţii şi în domeniul folclorului, Institutul Academiei a hotărît să publice o *Antologie de literatură populară* din care s-au tipărit pînă acum două volume [3], îngrijite de un colectiv de specialişti. Despre primul volum s-a vorbit în presă cînd a apărut. Al doilea conţine cincizeci şi cinci de basme alese cu grijă din vechile colecţii tipărite şi din publicaţii periodice, aşezate — deşi nemărturisit — într-o anumită ordine ce sugerează şi o preocupare de clasificare a materialului. Ar fi fost de mare folos ca volumul să aibă şi [4] o mică prezentare teoretică în care să se întrevadă poziţia specialiştilor Institutului Academiei faţă de problemele ridicate de studierea basmelor, atît de divers dezbătute de savanţii din întreaga lume. Aceasta cu atît mai mult cu cît pentru buna îndrumare a muncii, în Institut se studiază lucrările folcloriştilor de peste hotare, mai ales din URSS şi din ţările de democraţie populară aşa cum reiese din articolele şi din notele tipărite în revistă. O fixare a poziţiei teoretice era cu atît mai necesară cu cît sînt anunţate pentru curînd să fie tipărite trei studii de analiză ale unor elemente de formă în basmele romîneşti [5].

---

[1] *Cuvînt înainte* în *Studii şi cercetări de Istorie literară şi Folclor*, an I, 1952, nr. 1—4, p. 8.

[2] An I, 1952; an II, 1953; an III, 1954; an IV, 1955. Apariţia revistei a umplut un mare gol în publicistica de specialitate.

[3] Volumul I (*Poezia*), 1954, 648, p. ; vol. II (*Basme*), 1956, 514 p. În pregătire vol. III (*Poveşti, legende, snoave*), şi o *Antologie a capodoperelor poeziei populare*.

[4] Volumul are o *Notă asupra editării textelor*, un *Glosar*, un *Indice de nume şi lucruri* şi *Tabla de materii (pe autori)*

[5] Al. Bistriţeanu, *Peisajul în basmul romînesc* (comunicare ţinută în sesiunea din 1956 a Academiei RPR); I.C. Chiţimia, *Fauna în basmul romînesc*, (*calul*); GH. Vrabie, *Flora în basmul romînesc*.

https://biblioteca-digitala.ro

O acțiune importantă pornită de Institut este alcătuirea unei istorii a folcloristicii românești menită să adune laolaltă, în monografii documentate — din care unele s-au publicat [6] iar altele sînt în curs de pregătire [7] — date prețioase asupra vieții și activității înaintașilor noștri cercetători și culegători ai folclorului românesc.

Un *Manual de folclor* pe care l-a lucrat un colectiv și pe care îl pune la punct Academician Gh. Călinescu este destinat învățămîntului superior, dar este așteptat și de folcloriștii formați la școala terenului pentru a-și confrunta observațiile cu datele noi ale teoriei folcloristicii.

Pentru o apropiere a activității celor două secții ale sale, institutul de istorie literară și folclor studiază și problema *Folclorul ca preocupare și izvor de inspirație la scriitorii noștri*, din care s-au și conturat cîteva aspecte [8].

C. B.

★

Valorificarea folclorului din răspunsurile la chestionarul B. P. Hasdeu.

În ședința din 14 martie 1946 a secției a VIII-a a Aeademiei R.P.R., profesorul Ion Mușlea de la Cluj a făcut o comunicare despre *Importanța materialului folcloristic din răspunsurile la chestionarul lui B.P. Hasdeu și problema valorificării lui.* Este vorba despre cele nouăsprezece volume de format mare — șaptesprezece mii de pagini — în care se află răspunsurile primite de Hasdeu din șapte sute șaptezeci și trei de sate ale țării la cele douăsute cinci chestiuni din care șaizeci și cinci, adică mai mult de o pătrime sînt din domeniul folclorului.

Interesul deosebit pe care îl stîrnește materialul nu se datorește numai vechimei sale documentare — este primul din cele cinci fonduri [9] mari de manuscrise folclorice cunoscute — ci și faptului că este inedit aproape în întregime. De o bogăție nebănuită în informații legate de viața folclorică a poporului nostru, cunoașterea lor ar aduce o revizuire a multor concluzii sprijinite pe documentație mai săracă și mai puțin variată.

Profesor Ion Mușlea lucrează la valorificarea acestor materiale alcătuind — pentru a fi tipărit — un « *repertoriu* » sau mai bine zis un « *inventar amănunțit al motivelor cuprinse în chestionarul lui Hasdeu, un fel de dicționar folcloric românesc din care lipsesc doar definițiile, deși unele din ele vor figura în introducere* » [10].

Nu mai este nevoie să adăugăm nimic despre valoarea acestui indice care va pune la îndemîna specialiștilor și tuturor celor ce se interesează de cultură, o comoară de documente neprețuite. Răspunsurile trimise acum trei sferturi de veac la întrebările lui B.P. Hasdeu îi vor ajuta pe cercetătorii de astăzi să facă legătura între trecut și prezent în multe aspecte ale creației populare.

C. B.

★

Activitatea folcloristică la filiala din Iași a Academiei R. P. R.

Încadrîndu-se în planul de cercetări al Institutului de istorie literară și folclor din București, Alexandru Teodorescu, cercetător al Institutului de lingvistică, filiala Iași a Academiei R.P.R., a citit în sesiunea din 1956 a Academiei un studiu al său, intitulat *Folclorul la Contemporanul.* Făcînd o sumară prezentare a mișcării culturale a timpului, vorbind despre publicațiile periodice cu prestigiu care tipăreau studii și materiale folclorice între anii 1881—1890, sau amintind numele cunoscuților folcloriști ai epocii, vorbitorul a căutat să fixeze locul revistei *Contemporanul* în istoria folcloristicii românești. Cu toate că nu era o revistă de specialitate, *Contemporanul* s-a făcut totuși tribuna celor mai înaintate concepții despre folclor. Prin publicarea studiului lui Paul Lafargue, *Cîntece și obiceiuri la nunți, studii despre originea familiei,* în care traducătorul — Iosif Nădejde — face și trimiteri la materialul folcloric românesc, se fac cunoscute cititorilor români opiniile savantului francez în legătură cu

[6] Academician D. Panaitescu-Perpessicius, *Lazăr Săineanu și folclorul (I)*; I. Chițimia *B. P. Hasdeu și problemele de folclor, Gh.I. Pitiș și cercetările sale de folclor, Theodor Burada folclorist și etnograf, D. Stăncescu folclorist*; Dora Littman, *Viața lui Petre Ispirescu.*

[7] Academician D. Panaitescu-Perpessicius, *Lazăr Săineanu și folclorul* (II); Al. Bistrițeanu, *Primii culegători de basme*: *Schott, Obert, Kunisch, G. Dem. Teodorescu. I. Pop Reteganul, Elena Sevastos*; M. Bucur, *Jarnik și Bîrsanu;* I. C. Chițimia, *Al Lambrior, Gr. Tocilescu, M.Gaster*; Val. Ciobanu, *Tudor Pamfile* (Comunicare ținută în rezumat în sesiunea din 1956 a Academiei R.P.R.).

[8] S-au publicat pînă acum studii despre *Cantemir, Eălcescu, Asachi.*

[9] Răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hașdeu (1855); Materialele lui I. Pop — Reteganul (1889 — 1892); Răspunsurile la chestionarul lui Nic. Densușianu (1896); Materialul Institutului de Folclor din București; Materialul Arhivei de Folclor din Cluj.

[10] Citate din comunicare.

https://biblioteca-digitala.ro

poezia populară, opinii ce-şi păstrează valoarea şi astăzi. De asemeni, pentru a lupta împotriva superstiţiilor, în paginile *Contemporanului* se tipăresc traduceri din Leturneau şi H. Spencer. Tot acolo s-au publicat şi recenzii asupra studiilor şi culegerilor de folclor. Din ele se desprinde orientarea progresistă a comentatorilor, ca şi a studiilor şi se exemplifică cu recenzia lui Iosif Nădejde despre lucrarea lui Al. I. Philipide *Incercări asupra stării sociale a poporului romîn în trecut*, lucrare bazată pe interpretarea poeziei populare. De asemenea se publică studii ample cum este cel al lui M. Schwartzenfeld *Poeziile populare din colecţia V. Alecsandri sau cum trebuie culese şi publicate cîntecele populare* în care se conturează clar concepţia *Contemporanului* în problemele folclorului.

Lucrarea lui Al. Teodorescu este alcătuită cu îngrijire şi ajută mai buna înţelegere a epocii în care *Contemporanul* avea un loc aparte printre revistele vremii. Orientîndu-se către realism şi folosirea materialului folcloric ca mijloc de cunoaştere a vieţii, revista a contribuit la trezirea conştiinţei cititorilor spre a lupta pentru progres.

C. B.

★

Folclorul în activitatea Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice

Pentru a se putea îndruma activitatea amatorilor de cercetări istorice şi filologice din cele mai îndepărtate colţuri ale ţării (profesori, învăţători, funcţionari administrativi sau tehnicieni, pensioari, studenţi, etc.) s-a înfiinţat în 1949 Societatea de ştiinţe istorice, filologice şi folclor, care în 1954 şi-a schimbat numele în *Societatea de ştiinţe istorice şi filologice*. Ea are filiale în mai multe oraşe din ţară. În cadrul secţiilor de filologie, colective de folclorişti se găsesc la Arad, Bucureşti, Craiova, Cluj, Oraşul Stalin şi Timişoara. La Sibiu este un cerc permanent de cercetări folclorice, care numără circa trei sute de membri. Acest cerc are o activitate deosebită şi se bucură de sprijinul material şi ştiinţific al Institutului de folclor din Bucureşti. Tot la Sibiu este şi un cerc pentru studierea folclorului german. Activitatea societăţii este foarte interesantă. În cadrul cercurilor arătate se organizează culegeri la teren, studii şi şedinţe de comunicări publice, în care se desbat rezultatele muncii folcloristice individuale sau colective a membrilor societăţii. Cele mai bune lucrări şi articole sînt trimise la centrala din Bucureşti spre publicare în revista *Limbă şi literatură* [11] sau în broşuri separate. Planul de publicaţii al societăţii este foarte variat şi cuprinde culegeri de material, studii analitice şi monografii [12] care prin apariţia lor vor aduce atît material nou de cercetare cît şi păreri care vor deschide discuţii şi care vor contribui la îmbogăţirea folcloristicii. Interesante sînt şi legăturile pe care societatea le are cu străinătatea, ca şi schimbul de publicaţii de specialitate, pentru o mai bună cunoaştere reciprocă.

C. B.

★

Mihail Vulpescu

La 23 august 1956, s-a stins din viaţă profesorul Mihail Vulpescu, unul din marii iubitori ai cîntecului popular romînesc.

Născut la 24 decembrie 1888 în comuna Lupşanii Ialomiţei, Mihail Vulpescu a participat în copilărie la toate obiceiurile tradiţionale ale satului, pe care nu le-a uitat niciodată. Talent multilateral artistic, cu inclinaţii spre desen, pictură şi sculptură, fiind înzestrat cu voce frumoasă de bariton, se dedică muzicii studiind cîntul la Conservatorul naţional din Paris şi la Schola Cantorum. În cariera sa de solist premiat al Operei din Monte-Carlo şi mai tîrziu al operei din Bucureşti, nu uită niciodată cîntecul popular romînesc pe care-l interpreta cu multă insufleţire, ori de cîte ori se ivea prilej, în străinătate ca şi în ţară.

M. Vulpescu a ocupat postul de profesor al clasei de operă la Conservatorul de Muzică din Bucureşti şi de consilier tehnic muzical la Direcţia mişcării culturale a municipiului Bucureşti, unde reuşeşte să dea viaţă ateneelor populare, sprijinind cu multă căldură concursurile obiceiurilor tradiţionale ale sărbătorilor de iarnă ca şi numirea studenţilor săraci ai Conservatorului de Muzică în posturile de dirijori de cor la aceste atenee. Înfiinţarea Coralei municipiului Bucureşti, este de asemenea una din frumoasele lui iniţiative.

---

[11] Primul volum a apărut în 1955.

[12] Spicium: V. Adăscăloaiei, *Aspecte din dramaturgia populară*; Al. Bistriţeanu, *M. Kogălniceanu şi folclorul*; I. Albescu, *Cîntecul mireselor*; N. Munteanu, *Proză de la Rucăr*; G. Şerban Cornilă, *Teme noi în strigături*; I. Albescu, *Elemente străvechi în obiceiurile de nuntă*; A. Vasiliu, *Eminescu şi problemele de folclor*; I. Niciu, I. Julea, N. Dumitraşcu, *Culegere de folclor* (circa trei sute pagini).

https://biblioteca-digitala.ro

Încă de pe băncile şcolii, ca elev al seminarului Nifon şi al Conservatorului de Muzică din Bucureşti, publică în 1908 « *Repertor muzical* » şi în 1909 « *Buchet muzical* », colecţii de coruri romanţe şi cîntece populare. A publicat o serie de lucrări de folclor şi prelucrări de materiale folclorice printre care:

1) *Doinas de Roumanie*, Paris 1917 (ed. II. 1925), 15 cîntece populare armonizate de C. Castrişanu; 2) *Privire generală asupra cîntecului popular romînesc* în « Le guide du concert » din 2,9 şi 16 mai 1924; 3) *Les coutumes roumaines périodiques*, Paris 1927; 4) *Danses roumaines* după teme populare, Paris 1930; 5) *Cîntecul popular romînesc* Bucureşti 1930; 6) *Chestionar folcloristic monografic* pentru cursul secundar; 7) *Cinci basme :* Voinicul înflorit, Pomul cu merele de aur, Basmul lăcrămioarelor, Muma pădurii şi Rosmarin. Tipografia Universul; 8) *Irozii şi păpuşile*, Bucureşti 1941; 9) *Poveşti din satele noastre*, Bucureşti 1943.

Mihail Vulpescu a fost membru al Societăţii de muzicologie şi al Societăţii de etnografie şi tradiţiuni populare din Paris. El poate fi considerat ca unul din folcloriştii noştri care a luptat să facă peste hotare cunoscute cîntecele şi obiceiurile poporului romîn.

Pentru aceste preţioase contribuţii, folcloristica romînească păstrează lui Mihail Vulpescu o pioasă amintire.

C. Z.

★

Concursurile echipelor artistice de amatori

Bogăţia şi varietatea de genuri şi forme regionale ale folclorului nostru capătă azi în activitatea artistică de amatori, noi forme de prezentare.

Pe lîngă cluburile sindicale dela oraşe şi pe lîngă căminele culturale dela sate s-au format dela eliberare, mii de echipe de cîntec şi de joc, orchestre populare şi brigăzi artistice de agitaţie. Numărul muncitorilor tineri şi maturi şi al ţăranilor de toate vîrstele ce iau parte la această mişcare a depăşit cred, demult, milionul. Proporţiile mişcării sînt uriaşe. Îţi dai seama de aceasta de cîte ori iei contact cu ea la concursuri sau alte prilejuri. Mişcarea artistică de amatori este un factor important în viaţa culturală de azi a poporului nostru. Ea creşte odată cu ridicarea nivelului cultural al poporului nu numai în număr ci şi în calitatea realizărilor.

Dezvoltarea continuă a mişcării artistice de amatori pune mereu noi probleme ce se cer rezolvate de cei ce o organizează şi o îndrumă. Concursurile din anul acesta, al IV-lea al echipelor sindicale şi al IV-lea al echipelor căminelor culturale, izbutite fără îndoială, au arătat aceasta cu prisosinţă.

Faptele pozitive au fost numeroase şi creşterea calitativă vădită. Atît desfăşurarea pe ţară în etapele în care concursul s-a desfăşurat între sindicate sau între comune, apoi în etapele raionale şi regionale, cît şi finalele ce au avut loc la Bucureşti, în luna august 1956, au arătat o creştere calitativă a mişcării corale, o mai mare grije pentru alegerea repertoriului şi pentru măestria interpretării, încercări de a crea dansuri noi, uneori cu teme din viaţa de azi şi de a da noi forme de prezentare dansurilor populare, creşterea numărului soliştilor, încercări de a prezenta cîntecul popular prin noi formaţii de instrumente populare şi ceea ce trebuie subliniat deosebit, interesul pentru o nouă formă de manifestare pentru brigăzile artistice de agitaţie.

Alături de formaţiile care au fost în frunte şi la celelalte concursuri, noi formaţii au apărut şi s-au clasat pe primele locuri. Unele regiuni cum este de pildă regiunea Constanţa, unde mişcarea artistică de amatori a mers atîţia ani greu, au ajuns deodată în frunte, atît prin numărul mare al formaţiilor prezentate în finale, cît şi prin calitatea artistică a lor. Casele de cultură sindicale şi Casele de cultură raionale au dovedit că sînt nuclee locale ce pot fi pildă şi pot da îndrumări. Munca depusă de compozitorul T. Jarda la căminul cultural din Leşul Ilvei, regiunea Cluj a fost plină de roade şi de învăţăminte pentru felul cum trebuie valorificat cu adevărat folclorul în mişcarea artistică de amatori. Regiunea Hunedoara a ştiut din nou să prezinte cu curaj din nesecata bogăţie de folclor tradiţional perle rare, ca nunta străveche prezentată de echipa căminului cultural din Lăpujul de sus. Dar alături de realizările adevărate şi de încercările curajoase a căror enumerare s-ar putea continua încă, au apărut fie din loc în loc, fie în general, unele fenomene ce diminuează eficienţa mişcării şi îi împiedică dezvoltarea.

Notăm doar cîteva în legătură cu folosirea folclorului. După ani de zile de activitate unele echipe au ajuns la şabloane, la formule stereotipe, care ucid ceea ce este esenţial oricărei activităţii artistice, căutarea noilor forme de exprimare. Aplicarea şabloanelor este un drum uşor şi tocmai de aceea foarte periculos. Şablonul tinde să se generalizeze în unele domenii ale mişcării artistice de amatori şi mai cu seamă la echipele de dansuri. Cît va fi contribuit la aceasta şablonizarea activităţii coregrafice a marilor ansambluri care sînt date şi luate de exemplu la echipele amatoare

https://biblioteca-digitala.ro

se va vedea cînd se va face odată o dezbatere temeinică a acestei probleme. De altfel domeniul dansurilor a fost poate cel mai slab la acest concurs şi desigur că acest lucru nu este fără legătură cu faptul că o largă dezbatere asupra folosirii dansurilor populare în mişcarea artistică de amatori, dezbatere ce trebuia să aibă loc de acum trei ani, n-a avut loc nici pînă acum. Cele două concursuri au început, s-au desfăşurat şi s-au terminat fără ca o serie de probleme ce se cereau rezolvate în interesul justei valorificări a folclorului în mişcarea coregrafică amatoare, să se fi dezbătut măcar.

Şablonizarea ascunde şi oarecare lipsă de curaj şi în chip ciudat, lipsa de curaj s-a vădit şi în promovarea noului şi în valorificarea tradiţiei. Ea vine fără îndoială din numeroasele confuzii ce mai dăinuie încă în legătură cu tradiţia, cu înnoirea ei şi cu apariţia formelor noi în folclor, printre cei ce îndrumează mişcarea artistică de amatori, dar şi din lipsa unei aprofundate cunoaşteri a realităţii folclorice de către unii dirijori de cor, instructori ai echipelor de dansuri şi conducători ai brigăzilor artistice. Că aşa este ne-au dovedit-o cei care, contrar acestora, cunoscînd bine realitatea folclorică locală, au folosit-o cu curaj şi pricepere, înlăturînd prejudecăţile şi confuziile. Exemple elocvente sînt corul şi orchestra dela Leşul Ilvei şi brigada artistică de agitaţie dela Peretu.

Folosirea folclorului în mişcarea artistică de amatori este un lucru de mare răspundere. Mişcarea artistică de amatori valorifică în forme noi, marea bogăţie a folclorului ţării noastre. Ceea ce poporul a creat şi cizelat pînă la realizări de extraordinară desăvîrşire, trebuie mînuit cu grija şi cu dragostea cu care se mînuiesc lucrurile rare. Faptele folclorice sînt complexe şi trebuie cunoscute bine pentru a le putea înţelege întreaga măsură. Prezentate în mişcarea artistică de amatori nu este îngăduit ca ele să fie mai prejos decît în forma lor nativă. Pe scenă ele trebuie să convingă şi să emoţioneze aşa cum emoţionează din totdeauna în viaţă. Ajunse însă pe mîini meşteşugăreşti şi tratate după formule, după stereotipic, ele nu mai conving, nu mai emoţionează.

Mişcarea artistică de amatori trebuie să întărească în popor conştiinţa valorii deosebite a bunurilor lui folclorice. Şablonul, lipsa de curaj, atitudinile meşteşugăreşti şi tehnicizmul în aprecierea echipelor nu pot contribui însă la aceasta şi ar trebui grabnic înlăturate. Poporul ne-a păstrat bunurile folclorice peste veacuri şi ne-a predat o comoară de preţ ce nu trebuie ştirbită ci înălţată mereu spre noi culmi ale artei pentru a o face demnă de vremurile mari pe care le trăim. Răspunderea e tot atît de mare cît de mare trebuie să fie dragostea şi preţuirea noastră pentru folclor.

M.P.

★

Folcloriști romîni peste hotare

Între 25 septembrie şi 17 octmbrie 1956 a avut loc la Budapesta festivalul Bartók. Din partea Republicei Populare Romîne a participat o delegaţie formată din : maestrul Sabin Drăgoi, Directorul Institutului de Folclor, în calitate de membru în Comitetul Internaţional Bartók împreună cu dirijorii George Georgescu şi Constantin Silvestri, compozitorii Zeno Vancea şi Tiberiu Olah precum şi pianistul Gheorghe Halmos. La această comemorare — impresionantă prin proporţiile sale — au fost prezenţi cei mai de seamă muzicieni din lumea întreagă, ca membrii în comitet, invitaţi, sau interpreţi şi dirijori, care au adus omagiul lor şi al ţării pe care o reprezentau marelui fiu al poporului maghiar.

La şedinţa de constituire a Comitetului internaţional din 26 septembrie 1956, ţinută în sala festivă a Academiei de ştiinţe prezidată de maestrul Kodály Zoltán, preşedintele comitetului, după cuvîntarea solemnă rostită de ministrul culturii Darvas şi după expunerea activităţii Comitetului naţional de către compozitorul Szabó Ferenc, Secretarul General al Comitetului, maestrul Sabin Drăgoi a luat primul cuvîntul, subliniind puternica personalitate creatoare şi inovatoare a lui Béla Bartók şi arătînd marile servicii aduse de acesta culturii romîneşti prin explicarea, prelucrarea, publicarea şi răspîndirea în lumea întreagă a creaţiei artistice a poprului nostru. Maestrul S. Drăgoi a arătat de asemenea recunoştinţa poporului romîn pentru strălucitul exemplu pe care compozitorii romîni l-au avut în persoana lui Bartók şi cinstirea pe care poporul nostru i-o va face, ridicîndu-i un monument în faţa Ateneului Romîn alături de acela al genialului nostru George Enescu.

★

Între 15 august şi 14 septembrie 1956, prof. Tiberiu Alexandru, şeful catedrei de folclor de la Conservatorul de muzică « Ciprian Porumbescu » şi cercetător ştiinţific la Institutul de Folclor a făcut o călătorie de studii în R.P. Chineză. Cu acest prilej, a avut mai multe schimbări de opinii în problemele de specialitate cu diferiţi muzicieni şi oameni de artă.

https://biblioteca-digitala.ro

La Pekin, profesorul Tiberiu Alexandru a conferențiat despre muzica populară românească, folosind pentru ilustrare înregistrări sonore din arhiva Institutului de Folclor. Conferința a fost primită cu mare interes, iar la cerere a fost repetată în mai multe orașe. Textul a fost solicitat spre a fi publicat în revista Uniunii Muzicienilor din Pekin, iar la Canton, conferința a fost înregistrată pe bandă de magnetofon de către radiodifuzinuea locală.

S.C.S.

★

Orchestra populară «Barbu Lăutaru» în R.D. Germană și în R. Cehoslovacă

Între 21 august și 15 septembrie 1956 orchestra populară « Barbu Lăutaru » și grupul de dansatori din Ansamblul de cîntece și dansuri al SPC-ului au efectuat un turneu în R.D. Germană și în Republica Cehoslovacă.

La sosirea sa la Berlin delegația artistică română a fost întîmpinată la aeroport, de reprezentanți ai societății pentru legăturile culturale cu străinătatea, în frunte cu secretarul general Dr. Karl Friedrich Weise, de reprezentanți ai Ministerului Culturii, de conducerea Ansamblului « Grenzpolizei » și diferite alte grupuri.

Formația a dat concerte la Berlin, Weimar, Dresda, Leipzig, Iena, Erfurt și în alte centre industriale, iar la întoarcere, — oprindu-se în Cehoslovacia — la Praga, Brno și Bratislava.

La Kamentz, Weisswasser, Erfurt și Iena spectacolele au fost primite cu entuziasm deosebit.

La sfîrșitul spectacolului dat la Iena, a avut loc o caldă manifestare de simpatie a publicului pentru artiștii români.

Au repurtat un mare succes soliștii instrumentiști Ion Luță Iovița, Damian Luca, Nicu Stănescu și Ionel Budișteanu. Cel din urmă pentru interpretarea « Ciocîrliei » la vioară.

Temperamentul și virtuozitatea instrumentiștilor, bogăția costumelor, măestria dansatorilor au deșteptat profunda admirație a publicului german.

Această admirație a fost exprimată din plin și în presă. Titlurile articolelor apărute în « Neues Deutschland », « Berliner Zeitung » și alte ziare germane: « Triumful artei populare românești » «Artă populară în cea mai desăvîrșită formă», «Artiștii populari români ne-au vrăjit», etc. arată viul interes și prețuirea de care se bucură arta noastră populară peste hotare.

Interesul față de arta populară românească s-a manifestat și în alte chipuri.

Radiodifuziunea din Berlin a imprimat 20 de piese muzicale în interpretarea orchestrei «Barbu Lăutaru», piese care au început să fie date în emisiune încă în timp ce delegația se afla în R.D. Germană, iar Radiodifuziunea din Cottbus a imprimat întreg concertul dat de ansamblul român și a luat un interview în limba germană conducătorului delegației tov. C. Cîrjan. Deasemenea, în cadrul jurnalului de actualități la televiziune și cinematografie s-au prezentat scene din programul formației.

La Praga concertul orchestrei a fost televizat chiar din sala de spectacol.

Ansamblurile germane de cîntece și dansuri au manifestat o deosebită simpatie față de solii folclorului românesc. La Weimar s-a organizat un schimb de experiență între conducerea ansamblului român și conducătorii ansamblului de dansuri al Uniunii Sindicatelor libere germane.

E. C.

★

Ansamblul «Ciocîrlia» în R.P. Chineză, R.P. Mongolă Coreea și Vietnam

La invitația R.P. Chineze, ansamblul de cîntece și dansuri «Ciocîrlia» a făcut un turneu în R. P. Chineză. În după amiaza zilei de 1 iunie 1956 ansamblul a sosit în Pekin. La gară a fost intîmpinat de funcționari superiori ai Ministerului Culturii, oameni de artă, studenți și ansambluri de cîntece și dansuri din Pekin.

Spectacolele s-au bucurat peste tot de mare succes, iar primirea care li s-a făcut a fost entuziastă.

Presa a publicat nenumărate articole elogioase la adresa ansamblului. Printre acestea citățm articolul apărut în «Jen Min Jibao» din 8 iunie sub semnătura lui Li Juan Cin, director adjunct al secției de muzică populară a Conservatorului din Pekin, intitulat «Moștenitor și răspînditor al artei populare».

Autorul apreciază munca folcloriștilor români și răspîndirea artei populare, precum și interpretarea artistică foarte vie și expresivă, recomandînd valorificarea largă a folclorului în R.P. Chineză, după exemplul ansamblului român.

Un grup de artiști chinezi au însoțit ansamblul atît în turneu cît și în timpul șederii sale în Pekin pentru a face schimb de experiență. Ca rezultat al acestor schimburi, la spectacolul dat la

https://biblioteca-digitala.ro

Pekin în 13 iunie, o dansatoare chineză din «Ansamblul central popular» a dansat partea solistei din dansul maramelor, iar la reîntoarcerea la Pekin, Ansamblul «Ciocîrlia» a prezentat un dans din Mongolia Interioară, învăţat în timpul turneului.

Întrerupînd turneul său în R.P. Chineză ansamblul a plecat în R.P.D. Coreeană unde a dat o serie de specatacole în oraşele Phenian, Keson, Sarîvon, Ibegiu, Nampo şi Singiu. Şi aci ansamblul s-a bucurat de un mare succes. În oraşele Keson şi Ibegiu, situate în raioanele eliberate după război, spectacolele Ansamblului «Ciocîrlia» au fost primite excepţional de călduros, fiind prima formaţie artistică dintr-o ţară de democraţie populară, care a vizitat aceste raioane.

După reîntoarcerea în R.P. Chineză, Ansamblul şi-a continuat turneul vizitînd oraşele Kiumin, Ciciucin, Nanchin, Şanhai, Ibancior Kanton şi Nanin. În continuare ansamblul a întreprins un turneu în R.D. Vietnam şi R.P. Mongolă.

E. C.

★

Ansambluri populare străine în ţara noastră

În cadrul «Decadei Artei Ucrainiene» (august-septembrie 1956) ne-a vizitat ţara Ansamblul ucrainian de cîntece şi dansuri «Veriovka».

Ansamblul, sub conducerea lui Grigorii Veriovka, a dat spectacole în Bucureşti şi în mai multe oraşe din ţară, fiind primiţi cu multă căldură.

Publicul a fost captivat îndeosebi de vocea generoasă şi caldă a lui Nicolae Gubri, de vioiciunea şi humorul Tamarei Zalevşkaia, de vocea de calitate şi interpretarea plină de sensibilitate a Eleonorei Iaroţcaia.

De un deosebit succes s-a bucurat grupul de dansatori, laureat al Festivalului Mondial al tineretului de la Berlin.

★

În luna septembrie 1956 publicul nostru a avut ocazia să admire arta cîntăreţilor şi dansatorilor indieni, care au fost oaspeţii ţării noastre.

Arta indiană, făurită în decursul a peste douăzeci de veacuri, ne-a dezvăluit o lume puţin cunoscută nouă. Publicul a putut vedea cele mai vechi dansuri indiene, dansurile Bharatanatyam, dansurile Kathakali, inspirate din mitologia indiană şi dansurile moderne în stilul Shantiketan.

S-a relevat măestria artiştilor Sitara Devi, A. Sarada, Krishan Kutti şi Ramam Kutti, Manjula Datt, Mitra Datt, Ushan Aryanakam şi Kiran Mangiam. S-au evidenţiat de asemenea compozitorul Valact Khan, care a executat la instrumentul popular «sitar» compoziţii proprii, cîntăreţul popular Nirmalendu Chondari, laureat al Festivalului Mondial al Tineretului de la Varşovia şi cîntăreaţa populară Zelita Ubhayakar prin marea lor virtuozitate.

O contribuţie însemnată au adus instrumentiştii, care au acompaniat dansurile la instrumentele populare: tablî, sitar, dutar şi suridangam.

★

Opera din Pekin, cum am putut vedea nu de mult pe scenele noastre, constituie o îmbinare ciudată dar plină de măestrie a elementelor populare cu cele clasice.

La baza multor subiecte se află vechi poveşti populare, la baza altora se găsesc realităţi istorice, iar altele sînt plăsmuite de autori de multe ori anonimi.

Neobişnuit pentru publicul nostru este însuşi genul de operă chineză în care sînt integrate cele mai variate ramuri ale artelor scenice: declamaţia, dansul, muzica, mimica şi acrobaţia. Artistul chinez de operă clasică le posedă pe toate acestea în egală măsură.

★

La 24 iulie 1956 a sosit în ţară, Ansamblul de cîntece şi dansuri al armatei populare mongole. Ansamblul a dat o serie de specatacole în Bucureşti şi provincie.

Au prezentat interes tablourile coregrafice cu caracter alegoric «Nadom», «Aksol», «Tinerii călăreţi». Publicul a fost impresionat deasemenea şi de pitorescul costumelor şi de sonoritatea neobişnuită a instrumentelor populare.

Corul, sub conducerea lui Ţerendorj, artist emerit al R.P. Mongole, a prezentat un program variat şi interesant.

În semn de prietenie au fost executate cîntecele populare romîneşti «Pe Mureş şi pe Tîrnave», «A plecat Gheorghiţă militar» şi «Mărăcinele».

E. C.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Cîteva lucrări importante ale folcloristicii Sovietice

În anii din urmă literatura folcloristică sovietică s-a îmbogățit cu cîteva lucrări capitale, care încearcă fie să cuprindă în întregul lor unele domenii ale creației populare ruse și ale celorlalte popoare din URSS, fie să lămurească unele dintre problemele de bază ale folcloristicii sovietice.

Revista noastră va căuta să le prezinte în numerele ei viitoare în ample dări de seamă. Deocamdată ne mărginim să semnalăm cititorilor noștri patru dintre aceste lucrări: trei din domeniul literaturii și una din domeniul muzicii populare.

1) « *Russkoe Narodnoe Poeticescoe Tvorcestvo* » *tom.* 1. *Ocerki po istorii russkogo narodnogo poeticeskogo tvorcestva X — naceala XVIII vekov*; *tom II. Ocerki po istorii russkogo poeticeskogo tvorcestva seredinî XVIII—pervoi polovinî XIX vekov.* (« Creația poetică populară rusă » vol. I. Studii de istoria creației poetice populare ruse din sec. X — începutul celui de al XVIII; vol. II. Studii de istoria creației poetice populare ruse din mijlocul sec. al XVIII — prima jumătate a secolului al XIX). Moscova I, 1953; II—1955.

Lucrarea a fost publicată de Institutul de Literatură Rusă « Casa Pușkin » de pe lîngă Academia de științe a URSS și redactată de V. P. Adrianova — Peretz, membru corespondent al A. S. a URSS; A.M. Astahova, doctor în filologie și de I.P. Dmitrakov, candidat în științe filologice. Aceste volume, care prezintă folclorul rus în evoluția lui istorică au următorul cuprins:

Vol. II *Introducere*. de I. M. Kolesnițkaia 2) A.L. Dîmșiț și Șoimanov 3) Dmitrakov și A. M. Astahova, 4) A. P. Evghenieva.

Cap. I. Creația poeticei populare din epoca înfloririi vechiului stat rus dela începutul feudalismului (sec. X—XI) de D. S. Lihacev.

Cap. II. Creația poetică populară din anii desmembrării feudale pînă la invazia tătaro-mongolă (sec. al XII— începutul celui de al XIII) de D.S Lihacev.

Cap. III. Creația poetică populară din perioada desmembrării feudale și a făuririi statului rus centralizat (sec. XIII—XV) de M.O. Skripil.

Cap. IV. Creația poetică populară din perioada consolidării statului rus centralizat (sec. XV — XVÎ). M.O. Skripil și B.N. Putilov « Cîntecele istorice ».

Cap. V. Creația poetică populară din epoca răscoalelor țărănești și orășenești sec. al XVII de Adrianova-Peretz și B.N. Putilov « Cîntecele istorice ».

Cap. VI. Cîntecele și legendele istorice ale începutului sec. al XVIII de M.I. Parijskaia.

Cap. VII. Concluzie — de Adrianova Peretz.

Vol. II. Introducere de A.N. Lozanova

Cap. I. Robia iobagistă și lupta împotriva acesteia în creația populară orală de B.N. Putilov, A.N. Lozanova și V.A. Kravcinskaia.

Cap. II. Creația poetică a muncitorilor din epoca iobăgiei de A.N. Lozanova.

Cap. III. Poezia epică (bîline și cîntecele istorice) de A.M. Astahova și E. S. Litvin.

Cap. IV. Mișcarea de eliberare din primul sfert al sec. al XIX în creația populară de L.V. Domanovski.

Cap. V. Basmul, legenda, drama de E. A. Tudorovskaia, I.P. Lupanova, A.M. Astahova, E.F. Tarasenkova, V.I. Propp, V.D. Kuzmina și L.S. Șeptaev.

Cap. VI. Lirica din viața de toate zilele (cîntecul liric, bocete, poezia calendaristică, cîntece de nuntă, de leagăn) V.A. Cravcinscaia, K.E. Cistov, V.I. Cicerov, N.P. Koaplcova.

Cap. VII. Creația aforistică G.G. Săpovalova și I. M. Colesnițki.

Concluzia de A.M. Astahova.

https://biblioteca-digitala.ro

2) « *Ustnoe poeticeskoe tvorcestvo russkogo naroda* » (Creația poetică orală a poporului rus) este o crestomație alcătuită de S.I. Vasilenok și V. M. Sidelnikov sub redacția lui A.V. Kokorev și N.I. Libanov și publicată de Editura Universității din Moscova 1954.

Și această lucrare este alcătuită după principiul istoric, materialul fiind aranjat în trei mari capitole.

— Creația poetică orală în epoca feudalismului.
— Creația poetică orală în epoca capitalismului.
— Creația poetică orală în epoca socialismului.

Lucrarea este prevăzută în anexă cu o largă bibliografie.

3) « *Russkoe Narodnoe Poeticeskoe Tvorcestvo* » (Creația poetică populară rusă), sub redacția generală a profesorului P.G. Bogatîrev este un manual pentru școlile superioare editat în 1954 de Editura de Stat didactică-pedagogică a Ministerului Învățămîntului din RSFSR.

Lucrarea este împărțită în trei capitole mari:

1. Din istoria de dezvoltare a folcloristicii ruse.
2. Creația poetică populară înainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.
3. Creația poetică populară sovietică.

La alcătuirea acestui manual au colaborat cu P.G. Bogatîrev, cei mai distinși folcloriști din U.R.S.S.: M.K. Azadovski, V.I. Cicerov, A.L. Dîmșiț, I.M. Kolesnițkaia, V.I. Krupianskaia, S. I. Minț, A. M. Novikova, E. V. Pomeranțeva, M. O. Șahnovici, V.C. Sokolova, I.N. Sidorova, P. D. Uhov.

În prezent se pregătește o a doua ediție revizuită a acestei lucrări. Profesorul P.G. Bogatîrev lucrează acum la un manual de folclor slav.

4) « *Russkoe Narodnoe Muzikalnoe Tvorcestvo* » (Creația populară muzicală rusă) de T.V. Popova. Această lucrare este editată de Editura Muzicală de Stat în 1955. Ea reprezintă un tip de manual amănunțit pentru studenții din conservatoare și profesorii școlilor muzicale și cuprinde următoarele capitole:

Introducere, în care se dă o analiză multilaterală a creației muzicale populare.
Cap. I. Cele mai vechi cîntece ale ciclului agricol anual.
Cap. II. Cîntecele de iarnă, primăvară, vară.
Cap. III. Cele mai vechi cîntece de familie și de viață de toate zilele. Bocete.
Cap. IV. Cîntece de nuntă.
Cyp. V. Cîntece și legende epice.
Cap. VI. Mijloacele de expresie muzicală și particularitățile stilistice ale cîntecelor vechi.

E. J.

★

Folclorul la cel de al IV-lea Congres Internațional al Slaviștilor de la Moscova, din 1958

În toamna anului 1958 va avea loc la Moscova cel de al IV-lea Congres Internațional al Slaviștilor. Pentru organizarea lui a luat ființă un Comitet Internațional de Slavişti, care a ținut la Moscova, în zilele de 17—22 mai 1956, prima ședință cu caracter organizatoric. Acest comitet e alcătuit din prof. V. Vinogradov (URSS), prof. A. Belic (Iugoslavia), prof. B. Havranek (Cehoslovacia), prof. V. Gheorghiev (Bulgaria), prof. T. Lehr-Splawinski (Polonia), prof. A. Mazon (Franța), prof. E. Petrovici (Romînia,) prof. A. Stender — Petersen (Danemarca), prof. M. Vasmer (R.F.G.), prof. E. Hill (Anglia), prof. R. Jakobson (USA), prof. G. Gunarson (Suedia), prof. I. Kniezsa (Ungaria), prof. E. Lo Gatto (Italia), prof. R. Jagodic (Austria). În același timp, in fiecare țară, care și-a anunțat participarea la Congres, s-a înființat cîte un așa zis Comitet Național, care să organizeze lucrul științific, în vederea unei cît mai largi participări a specialiștilor la acest conclav științific.

Țara noastră va participa cu cele mai bune contribuții și studii ale specialiștilor în domeniul filologiei slave. Pentru aceasta s-a alcătuit și la noi un comitet național, format din următoarele persoane: Acad. E. Petrovici, președinte, Acad. A. Rosetti, P.P. Panaitescu, Damian Bogdan, Mihai Pop, I. Pătruțu, P. Olteanu membri și Tr. Ionescu Nișcov, secretarul Comitetului.

La ședința Comitetului Internațional, amintit mai sus, s-a aprobat proiectul tematicei viitorului congres. Tematica e împărțită în două secții mari: 1) lingvistica și 2) istoria literară. Fiecare din aceste secții cuprinde cîte patru, cinci grupe de probleme, formulate, în general, după criterii istorice. În total, sînt 81 de probleme, care redau structura esențială a limbilor și literaturilor slave, sub raportul dezvoltării istorice și ale influențelor reciproce.

https://biblioteca-digitala.ro

În comparație cu celelalte discipline științifice, folclorul se bucură de o deosebită atenție la acest congres. Fără să constituie o secție aparte,de altfel ca și la alte congrese de acest fel, creația populară face parte din secția de istorie literară și a fost formulată în următoarele probleme:

1) Trăsături naționale și altele asemănătoare în folclorul popoarelor slave. (Fond comun și influențe reciproce).

2) Limba poetică a folclorului aparținînd popoarelor slave.

3) Procedee plastice în folclorul slav.

4) Oglindirea mitului și istoriei în folclorul slav.

5) Etapele principale de dezvoltare ale poeziei istorice și eroice la popoarele slave.

6) Problema legăturilor genetice și tipologice ale eposului la popoarele slave și neslave.

7) Corelația dintre bocete și tradiția epică și lirică la popoarele slave.

8) Problema legăturilor literaturii orale cu muzica, coregrafia și riturile.

9) Problema influențelor dintre tradiția orală și cărturărească la popoarele slave.

În afară de aceste probleme, înglobate în grupa «*creației populare slave*», Comitetul Internațional al Slaviștilor a mai fixat și altele, legate de existența *versului slav* și anume:

1) Problema restaurării versului slav comun și evoluția acestui vers în folclorul popoarelor slave.

2) Corelații și influențe între poezia orală și cărturărească la popoarele slave.

3) Tipuri de versuri slave în legătură cu deosebirile prozodice ale limbilor slave.

4) Influențe interslave în domeniul formelor versificate.

5) Problema elementelor tonice în succesiunea ritmică a silabelor din poezia diferitelor popoare slave.

6) Inovații versificate, caracteristice pentru literaturile slave din sec. al XVIII-lea și al XIX-lea.

7) Versul liber în literaturile slave și versul fabulativ în poezia populară.

8) Probleme de analiză comparativă și cercetări istorice în legătură cu ritmul slav.

9) Problematica ritmului sonor în versificația popoarelor slave.

10) Prelucrarea melodiei versului slav: realizări și probleme curente.

Se înțelege că participarea la congres nu e condiționată numaidecît de preocupările noastre științifice. Oricine are o problemă de folclor, al cărei conținut intră în sfera problemelor, enunțate mai sus, și mai ales dacă studiul său se situează pe linia legăturilor slavo-romîne, el poate spori contribuția noastră la cel de-al IV-lea Congres Internațional al Slaviștilor.

Tr. I. N.

★

Recomandările Congresului Internațional de Folclor în materie de terminologie, colecții și învățămînt folcloric.

Între 20—24 septembrie 1955 a avut loc la Arnhem — Olanda, *Congresul Internațional de Folclor*, organizat de Muzeul Național de Folclor din Olanda cu sprijinul guvernului olandez și cu concursul CIAP-ului. Congresul a avut patronajul Academiei Regale Olandeze de Științe din Amsterdam. El a fost urmat de *Reuniunea Internațională a Experților*, care s-a ținut între 26-27 septembrie 1955 la Amsterdam.

Reuniunea Internațională a Experților formată din 13 membri aleși de Congresul de la Arnhem (B. Bratanic — Zagreb; R. Christiansen — Oslo; Jorge Dias — Coimbra; Helmut Dölker-Stuttgart; Maartje Draak — Amsterdam; Sigurd Erixon — Stockholm; Oskar Loorits — Upsala; P. J. Meertens — Amsterdam; Georges Henri Rivière — Paris; Win. Rovkens — Arnhem; Leopold Schmidt — Wien; Stidt Thompson — Bloomington; Niilo Valonen — Helsinki) a formulat o serie de recomandări în materie de terminologie, colecții de folclor și învățămînt folcloric.

În materie de terminologie, Reuniunea Internațională a Experților a făcut următoarea recomandare:

1) Constatînd confuzia ce rezultă în general din întrebuințarea terminologiei naționale, strîns legate de tradiția științifică a fiecărei țări sau școli, de pildă; *ethnologie*, *Volkskunde*, *folclor*, *folkrime* etc .... experții au căzut de acord asupra necesității de a uniformiza terminologia internațională care privește diversele aspecte ale științei ce are ca obiect studiul diferitelor societăți omenești și a culturilor lor.

Ei au convenit în unanimitate să denumească această știință în terminologia internațională *ethnologie*, completînd termenul cu atributele regional sau național, de fiecare dată cînd este vorba de studiul popoarelor fără istorie scrisă.

Profesorii Dölker și Schmidt, fiind în imposibilitate de a vorbi în numele compatrioților lor din Germania sau din Austria, cei doi experți s-au oferit să-i consulte la prima ocazie și să comunice CIAP-ului rezultatele consultării.

https://biblioteca-digitala.ro

2) Constatînd că aplicarea termenului de *folclor* tuturor manifestărilor de cultură ale unui popor, crează confuziile cele mai supărătoare şi împiedică astfel dezvoltarea armonioasă a ethnologiei (zisă şi Volkskunde etc.) experţii au căzut de acord să recomande CIAP-ului să-şi dea contribuţia sa pentru a restrînge în terminologia internaţiolnală termenul de folclor, numai la cultura spirituală aşa cum o fac numeroşi ethnologi şi anume cea mai mare parte a specialiştilor în literatura orală.

3) Experţii au căzut de acord să recomande ca ethnologia (zisă şi Volkskunde etc) să nu se mărginească să studieze numai faptele trecute sau supravieţuirile ci să îmbrăţişeze şi problemele actuale şi anume aspectele lor psihologice şi sociale.

În materie de învăţămînt experţii sînt de acord să recomande CIAP-ului ca în ţările unde nu există catedre de folclor, universităţile să studieze problema creării cît mai neîntîrziate a acestor catedre, la care folclorul ţărilor respective să fie studiat în strînsă legătură cu folcloristica generală şi cu istoria culturii. Experţii recomandă catedrelor de folclor să lucreze în strînsă legătură cu institutele de cercetări la care studenţii să se poată forma pentru cercetările de teren şi munca ştiinţifică.

M. P.

★

Antologii internaţionale de muzică populară. Editarea de antologii de muzică populară pe discuri şi recent pe benzi de magnetofon, a preocupat mult, în ultima vreme, pe muzicologi, folcloriști şi etnografi, care le-au menit atît cercetătorilor de specialitate cît şi marelui public ce manifestă interes crescînd pentru muzica populară.

Începutul l-a făcut E. von Hornbostel cu « Musik des Orients » (Lindstroem în 1931, Parlophone în 1934.)

O preocupare deosebită pentru editarea muzicii populare pe discuri a avut CIAP-ul care între cele două războaie mondiale a publicat importante materiale antologice.

După 1948, CIAP-ul a continuat publicarea antologiilor pe discuri în colaborare cu Arhivele internaţionale de muzică populară dela Geneva şi cu Fonoteca naţională din Paris.

De curînd « Musée de l'homme » din Paris a publicat 34 discuri cu cîntece populare ale negrilor.

Printre colecţiile antologice de muzică populară trebuie amintită şi colecţia de 70 discuri editată de « Folkways Record şi Service Corporation din New York ».

Societatea « Decca » Londra a publicat şi ea o serie de discuri cu muzică populară.

U.N.E.S.C.O. — împreună cu Consiliul Internaţional de Muzică Populară a luat iniţiativa editării unei Antologii universale de folclor, Constantin Brăiloiu, însărcinat cu publicarea acestei serii promiţătoare a înregistrat începînd cu 1950, 10 discuri. În această serie, întocmită cu multă grijă, este reprezentat şi folclorul romînesc.

În 1955 Societatea « Columbia » a luat iniţiativa editării unei serii de 14 discuri micro-sillon, format mare, din folclorul muzical al popoarelor, fiecare disc cuprinzînd o antologie din muzica unui singur popor sau regiuni.

Alan Lomax editorul seriei de discuri Columbia, şi-a asigurat colaborarea a 14 ţări şi regiuni. Printre ţările care iau parte la această acţiune, se găseşte şi ţara noastră, reprezentată prin Institutul de Folclor. Specialişti de prestigiu garantează autenticitatea muzicii înregistrate şi întocmesc notiţele şi explicaţiile care întovărăşesc discurile. Aceste notiţe şi explicaţii nu apar într-o broşură separată ci sînt trecute chiar pe coperta discului.

Textul este însoţit de hărţi şi reproduceri. Apărute în bune condiţii tehnice şi însoţite de notiţe instructive, discurile aduc mari servicii specialiştilor şi contribuie la cunoaşterea tradiţiilor muzicale a diferitelor popoare.

Pînă acum au apărut în această colecţie:

I. Ireland-Irish Folklore Commission; BBC; Radio Eirean; Seamus; Ennis; Brian George; Robin Roberts.
(Irlanda, comisia irlandeză de folclor; radiodifuziunea britanică; Radio-ul irlandez; Seamus Ennis; Brian George; Robin Roberts),

II. French Africa-André Schaeffner, Gilbert Rouget, Musée de l'Homme.
(Africa franceză. Andre Schaeffner, Gilbert Rouget, Musée de l'Homme.)

III. England — BBC; Peter Kennedy; The English Folk Dance and Song Society; Phil Tanner, Columbia Graphophone Co., Ltd.
(Anglia-radiodifuziunea britanică; Peter Kennedy; Societatea engleză de cîntec şi dans popular; Phil Tanner, Societatea Columbia Graphophone.

IV. France — Claudie Marcel Dubois and Maguy Andral; Musée National des Arts et Traditions Populaires — (Franţa-Claudé Marcel-Dubois şi Maguy Andral; Muzeul Naţional de Arte şi Tradiţii Populare)

https://biblioteca-digitala.ro

V Australia and New Guinea — A.P. Elkin, University of Sydney; A. Dupeyrat, Australian Broadcasting Commission. (Australia și Noua Guinee A.P. Elkin, Universitatea din Sydney; A. Dupeyrat, Comisia australiană de radio).

VI. Scotland — The Mac Leans of Raasay; Hamish Henderson; William Montgomerie; BBC. (Scoția — The Mac Leans of Raasay; Hamish Henderson; William Montgomerie; Radiodifuziunea britanică).

VII. Indonezia (New Guinea, the Moluccas, Borneo, Bali and Java) — J. Hobbel; André Dupeyrat; Musée Guimet; Radio Indonesia; Bernard Ijzerdraat; Jaap Kunst. (Indonezia Noua Guinee, insulele Moluce, Borneo, Bali și Java) J. Hobbel; Andre Dupeyrat; Museul Guimet; Radio-ul Indonezian; Bernard Ijzerdraat; Jaap Kunst.

VIII. Canada — Marius Barbeau, National Museum of Canada; National Film Board of Canada; Jean Gabus, Museum of Neuchatel; Ida Halpern. (Canada-Marius Barbeau, Museul Național din Canada; Direcția Națională a Filmului din Canada; Jean Gabus, Muzeul din Neuchatel; Ida Halpern.)

IX. Venezuela — Juan Liscano; Pierre Gaisseau; C.E. Muñoz Oráa; Abel Vallmitjana; Francisco Carreño; Miguel Cardona; Venezuelan Folklore Research Service. (Venezuela — Juan Liscano; Pierre Gaisseau; C.E. Muñoz Oráa; Abel Vallmitjana;) Fancisco Carreño; Miguel Cardona; Serviciul de Cercetări de Folclor din Venezuela).

X. Bantu Music from British East Africa — Hugh Tracey, African Music Society.(Muzică Bantu din Africa Britanică de Est — Hugh Tracey, Societatea de Muzică Africană).

XI. Japan, the Ryukyus, Formosa and Koreea — Genjiro Masu, Japan Music Institute; Otome Daniels; R.P.Dore; C.J.Dunn; F.J.Daniels; Zong in Sob. (Japonia Ryukyus, Formosa și Koreea — Genjiro Masu, Institutul de Muzică Japoneză; Otome Daniels; R.P. Dore C.J. Dunn; F.J. Daniels Zong in Sob.)

XII. India — Alain Danielou, University of Benares. (India-Alain Danielou, Universitatea din Benares.)

XIII. Spain — Eduardo Torner — (Spania — Eduardo Torner).

XIV. Yugoslavia — Peter Kennedy; Yugoslav Concil of Science and Culture; Albert Lord (Jugoslavia-Peter Kennedy; Consiliul Jugoslav de Știință și Cultură; Albert Lord.

M. R.

★

Definirea muzicii populare. Consiliul Internațional de Muzică Populară a pus în discuția conferinței anuale ținută în 1952 la Londra definirea noțiunii de muzică populară. Doi ani mai tîrziu, la conferința anuală ținută în 1954 la San Paulo — Brazilia, D-na Maud Karpeles secretara generală a consiliului a repus în discuție această problemă prezentînd o comunicare menită să servească drept bază de desbatere.

În urma hotărîrii consiliului, o comisie formată din D-nii A.E. Cherbuliez (președinte) Oneyda Alvarenga, Maud Karpeles, Douglas Kennedy, Egon Kraus, Jaap Kunst și Kurt Lange a prezentat în sesiunea plenară ținută la 21 iulie 1955 la Oslo următoarea definiție a muzicii populare:

« Muzica populară este produsul tradiției muzicale care s-a dezvoltat prin procesul de transmitere orală. Factorii care formează tradiția sînt: 1) continuitatea care leagă prezentul de trecut; 2) variația care provine din imboldul creator al individului sau al grupului; 3) selecționarea de către comunitate, selecționare ce determină forma sau formele în care supraviețuiește muzica.

Termenul de muzică populară poate fi aplicat muzicii ce s-a dezvoltat din începuturile rudimentare ale unei comunități care nu a fost influențată de muzica cultă sau de mare popularitate, dar poate fi aplicat și unei melodii create de un compozitor, melodie ce a fost ulterior absorbită în tradiția vie, nescrisă a comunității ».

« Termenul nu include, din muzica de largă popularitate creată de compozitori, acele melodii, care au fost preluate de comunitate în formă neschimbată și au rămas neschimbate; deoarece ceea ce dă muzicii caracterul ei popular este cizelarea, recrearea ei de către comunitate ».

După discuții, congresul a acceptat definiția cu 11 voturi pentru, 1 contra și 3 abțineri.

Prof. C.Brăiloiu aduce și el o prețioasă contribuție la această discuție prin lucrarea sa « Le folklore musical Zürich 1948.

https://biblioteca-digitala.ro

Ar fi bine ca folcloriștii noștri muzicali să studieze acest material care le stă la dispoziție în « Journal of the International Folk Music Council » și cu experiența lor recunoscută să contribuie la lămurirea acestei probleme fundamentale a folcloristicii.

M. P.

★

Bibliografia internațională de folclor

Internationale Volkskundliche Bibliographie, International Folklore Bibliography. Bibliographie Internationale des Arts et Traditions Populaires. . Années 1950 et 1951 avec supplément d'années antérieures. Redigée avec l'assistance des collaborateurs par Robert Wildhaber, Bâle 1955. (Bibliografia internațională de folclor. Anii 1950 și 1951 cu supliment pentru anii anteriori. Redactată cu ajutorul colaboratorilor de Robert Wildhaber — Basel 1955).

Bibliografia internațională de folclor, începută în anul 1919 de G. Hoffman Krayer și continuată după moartea acestuia de Paul Geiger, apare acum sub redacția lui Robert Wildhaber.

Ea apare dela război încoace sub auspiciile Consiliului Internațional de Filosofie și Științe Umaniste, cu concursul UNESCO-ului, fiind publicată de Comisia Internațională de Arte și Tradiții Populare — (CIAP).

Datorită stăruinței neobosite a redactorului au fost cuprinse culegerile de folclor și lucrările folcloristice din aproape toate țările Europei. Nu mai lipsește decît Romînia și Albania.

Bibliografia va căuta să includă încă lucrările de folclor ale coloniilor albe de peste mări. Cît pentru celelalte popoare, bibliografia nu le poate cuprinde deocamdată din lipsă de mijloace financiare. Pe de altă parte după cum se vede din introducere, bibliografia caută să se restrîngă la lucrările de folclor propriu-zis lăsînd în sarcina altora cele de etnografie. Chiar pentru lucrările de folclor, bibliografia cuprinde numai pe cele importante lăsînd la o parte articolele de ziare, reviste de popularizare, almanahuri și cele din publicațiile greu accesibile, puțin cunoscute.

Rămîne și pe mai departe sarcina bibliografiilor regionale sau a bibliografiilor pe țări să înregistreze absolut toate lucrările de folclor și folcloristică publicate.

Tot din motive financiare se renunță deocamdată la indicele de localități, publicîndu-se numai indicele de nume și un indice pe materii în limba germană.

Au fost restrînse deasemeni unele rubrici pentru materialul cărora existau bibliografii speciale, de pildă onomastica și antichitatea clasică. Și din aceste domenii se vor publica numai lucrările de folclor propriu-zis.

În ce privește clasificarea materialului în urma hotărîrii comisiei bibliografice s-au făcut cîteva modificări care însă nu aduc schimbări esențiale clasificării urmate în volumele anterioare.

Cea mai importantă modificare este despărțirea în trei grupe (I D 11 — 13; XD 11 — 13; XVI 11 — 13) a materialului în limbi slave.

Această modificare a fost necesară din cauza creșterii considerabile a numărului lucrărilor în limbi slave ce au fost cuprinse în bibliografie.

Este deosebit de regretabil că nici pînă acum materialul romînesc nu a ajuns să fie pus la dispoziția Dl R. Wildhaber pentru a-l publica. Știm că dl. R. Wildhaber a fost în țara noastră în 1955 anume pentru a discuta cu forurile în drept această problemă și că Academia R. P. R. și-a luat sarcina să pregătească materialul. Mai știm că la Arhiva de Folclor din Cluj a Academiei R.P.R., I. Mușlea, care a colaborat și înainte la bibliografia internațională de folclor, are adunat pe fișe la zi întreg materialul romînesc.

Sperăm deci că în numărul viitor al Bibliografiei internaționale de folclor nu va mai lipsi materialul romînesc.

M. P.

★

Un volum în memoria lui Béla Bartók

În primul pătrar al anului a apărut monumentala lucrare omagială STUDIA MEMORIAE BELAE BARTOK SACRA, scoasă sub îngrijirea Societății Etnografice Ungare în editura Academiei de Științe din Budapesta. Menționăm locul de mare cinste pe care folcloristica noastră îl ocupă în această inportantă lucrare. Din cele 26 studii de specialitate, scrise în limbile, engleză, franceză, germană și rusă, de oameni de știință din lumea întreagă, ca de pildă Samuel Baud-Bovy (Geneva). Victor Beliaev (Moscova). Werner Danckert (Krefeld). Jozef Kresanek (Bratislava), Laurence Picken (Cambridge). Bozidar Širola (Zagreb), Walter Wiora (Freiburg i. Br.) ș. a., patru studii ne revin. Acestea sînt, în ordinea sumarului, următoarele: Sabin V. Drăgoi, *Musical*

https://biblioteca-digitala.ro

folklore research in Rumania and Béla Bartók's contribution to it (p. 9 — 25), Emilia Comișel, *La ballade populaire roumaine* (p.27 — 50), Tiberiu Alexandru, *Tilinca, Ein uraltes rumänisches Volksinstrument* (p.107 — 121), János Jagamás, *Beiträge zur Dialektfrage der Ungarischen Volksmusik in Rumänien* (p.469 — 501). Adăugînd la acestea studiul *Pentatonismes chez Debussy* de Constantin Brăiloiu (p.385 — 426) se poate desluși însemnătatea cu totul deosebită acordată școlii noastre folcloristice în economia acestei lucrări de mare circulație internațională: 131 pagini din totalul de 544 ale volumului.

T. A.

★

O nouă ediție a «Indicelui literaturii populare» (motiv-index of folk-literature)

Stidt Thomson, unul din cei mai de seamă cercetători contemporani ai prozei și poeziei epice populare a început să-și republice monumentala operă și indicele motivelor care a apărut între 1932—1936, în șase volume, în FFC (nr. 106—109, 116, 117). Amplificată și îmbunătățită, lucrarea apare tot sub titlul:

Motiv-Index of Folk-Literature. A clasification of narrative *elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Lest-Books and local Legends* la editura Rossenkild and Bagger din Copenhaga. Republicarea acestei lucrări capitale pentru cercetările de folclor, într-o formă nouă care să cuprindă toate rezultatele importantelor studii făcute în ultimele două decenii de Stidt Thomson asupra epicii populare este un eveniment deosebit de important pentru folcloristică.

Continuînd lucrările lui A.Aarne pentru stabilirea unei tipologii a motivelor basmelor populare și pentru clasificarea prozei populare pe baza acestei tipologii, Stidt Thomson a extins cercetările și clasificarea asupra tuturor genurilor epicei populare în proză și în versuri. El a adîncit însă în chip deosebit cercetările asupra basmelor populare. Lucrarea sa *The Folktale* apărută la New York în 1946 este și ea socotită una din cărțile de bază ale folcloristicei contemporane.

Indicele motivelor publicate de data aceasta într-o ediție de largă accesibilitate va ajunge să fie folosit și de folcloriștii noștri în cercetările lor de folclor comparat.

M. P.

★

O antologie a folclorului romînesc în limba rusă

La Moscova în editura de stat pentru literatura beletristică (« Gosudarstvenno izdatelstvo hudojestvennoi literatura — Moscva 1953 » a apărut o colecție de cîntece și basme populare romînești în traducere rusă (« Rumînschie narodnaie pesni i scazchi »).

Volumul cuprinde balade, doine, hore și basme, distribuite pe genuri în capitole diferite. Majoritatea versurilor publicate sînt luate din colecția lui V. Alexandri. Celelalte — din colecțiile de versuri populare ale lui Anton Pann, M. Friedwagner, Iarnic, Bîrseanu și Costache Negri. Basmele sînt luate din colecțiile lui P. Ispirescu și I. Slavici. Colecția este precedată de o scurtă introducere din partea redacției. Introducerea începe cu o succintă expunere a istoriei cnezatelor romînești, iar mai tîrziu a statului romîn și a relațiilor lor cu popoarele slave din răsărit. Urmează o trecere în revistă a publicațiilor de folclor literar, cu deosebire a acelora din care au fost luate materialele pentru alcătuirea colecției. Mai departe sînt schițate pe rînd cîteva din trăsăturile caracteristice ale genurilor de baladă, doină și basm și a tematicei acestora.

În adnotațiile aflate la sfîrșitul volumului găsim în afară de glosar și de indicele bibliografic o serie de explicații referitoare la legătura conținutului doinelor și în special a baladelor cu evenimentele sau condițiile istorice pe care acestea le reflectă.

Versurile au fost traduse de Vl. Neichstadt, iar basmele de M. Friedman și E. Pocramovici.

E. C.

★

Folclor moldovenesc

Sub titlul « Folclor Moldovenesc » Editura de Stat a Moldovei Chișinău a publicat anul acesta o antologie de poezii populare moldovenești alcătuită de I.D. Ciobanu și M.G. Savina. Antologia este prima de acest fel din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Ea cuprinde piesele cele mai izbutite culese de expediții folcloristice organizate de o parte și de alta a Nistrului, de către Institutul de istorie, limbă și literatură a Academiei de Știință a U.R.S.S., din 1946 pînă în 1955. Culegerile au fost

https://biblioteca-digitala.ro

făcute de către cercetători ai Institutului, învățători, scriitori și studenți dela Institutul Pedagogic din Chișinău.

Introducerea scrisă de I.D. Ciobanu prezintă cititorilor, folclorul în general și folclorul moldovenesc în special.

Cele 350 de cîntece, cuprinse în antologie, sînt grupate în categorii stabilite de alcătuitorii antologiei:

a) « La staniștea haiducilor» — doine și cîntece de haiduci (10 piese), *b)* « Frunză de pelin» — cîntece de jale (48 piese), *c)* « Recruție», cîntece ostășești (30 piese), *d)* « Cîntece de dragoste» (123 piese), *e)* « Dor și jele» (35 piese), *f)* « Țara-n lupte am apărat» cîntecele marelui război pentru apărarea patriei (13 piese), *g)* « Cîntece colhoznice» (23 piese), *h)* « Haz de necaz» — cîntece satirice — (44 piese), *i)* « Balade» (13 piese), *j)* « Conocării», oratii de nuntă (8 piese), 1) « Hăituri și colinde» (11 piese). La sfîrșitul volumului găsim un capitol cu ghicitori.

Lucrarea este deosebit de importantă pentru cunoașterea culturii populare din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească. Regretăm doar că acest material nu a fost completat cu melodiile pe care se cîntă poeziile publicate. —

G. C.

★

Publicații de folclor romînesc în R. P. F. Iugoslavia

Semnalăm cu bucurie, publicarea în R.P. F. Jugoslavia a unor materiale, cuprinzînd folclor muzical și coregrafic romînesc, destinat echipelor artistice de amatori ale minorității romînești.

Acest fapt demonstrează existența unui viu interes a conducerii și oamenilor de cultură pentru menținerea tradiției în creația artistică populară romînească și dezvoltarea mișcării de amatori din satele romîne sau mixte din Banatul sîrbesc.

Cele patru caiete de melodii populare romînești — armonizate de Milan Vlaiu pentru cor mixt și bărbătesc, au fost publicate începînd din anul 1953 sub îngrijirea «Consiliului Cultural romîn» din Vîrșeț. —

Materialul cuprinde 40 de melodii și este rodul culegerilor făcute de către Milan Vlaiu în diferite sate ca: Uzdin (caiet III) — Rîtișor, Deliblata și Vladimirovăț (caiet IV).

Trebuie să semnalăm în primul rînd că autorul a căutat să prezinte într-o formă cît mai complexă creația muzicală bogată a satelor bănățene, adunînd în colecție nu numai cîntece propriu-zise, ci și alte genuri legate de diferite prilejuri (bocete, rit nuntă).

Majoritatea melodiilor sînt reprezentative pentru repertoriul local, reeșind din concentrarea materialului o mare asemănare cu repertoriul bănățean romînesc.

Unele cîntece cuprinse în cele 4 caiete sînt însă de o mai largă circulație — cîntîndu-se azi și la noi în toată țara. Ele prezintă însă deosebiri interesante, față de formele cunoscute de noi, deosebiri care atestă o viață folclorică muzicală vie ca și unele transformări provenite fie prin asimilarea acestor cîntece stilului local, fie datorită influenței cîntecului sîrbesc.

Dintre acestea amintim frumoasele și vechile melodii « Mărie, Mărie (caiet II) și « Cîmpie, Cîmpie» (caiet III), care fac parte din tipul hexasilabic, dovedind prin aceasta că în satele romînești din Banatul sîrbesc se păstrează încă bine repertoriul tradițional.

Avem totuși anumite reținеri, în legătură cu unele cîntece care datorită execuției libere (rubato) sau a cîntecului melodic mai ornamentat, au fost considerate de autor, doine. (Ex.: Doina 4 caet II și Doina 5 caiet II).

Ceea ce trebuie să subliniem însă în mod deosebit este importanța armonizării pentru cor a melodiilor culese, în această formă ele aducînd un sprijin real desvoltării vieții muzicale și continuării tradiției corale atît de puternică în satele bănățene.

Publicația de folclor coregrafic: « Manual de dansuri naționale romînești» a apărut tot la Vîrșeț, în anul 1951, (Edit. « Frăție și Unitate») întocmită fiind de Andrei Popin. Manualul, după cum însuși autorul semnalează în nota bibliografică dela sfîrșit, nu cuprinde un material original, ci este o publicare într-o formă nouă a cărții lui Alex. Dobrescu « Jocuri romînești».

În privința conținutului, lucrarea prezintă diferențe nesemnificative față de publicația anterioară; cîteva numiri schimbate de jocuri și 6 jocuri lipsă, față de cele 40 publicate de Alex Dobrescu.

Importanța manualului lui Andrei Popin constă însă în felul nou de prezentare și tratare a acestui material. —

Descrierea fiecărui joc urmează un plan precis, cuprinzînd o scurtă introducere, schema rezumativă a jocului, analiza lui, indicații metodice și melodia pe care el se execută.

Atît această sistematizare a materialului, cît în special notația mișcărilor și descrierea lor în cadrul măsurilor muzicale pe care se desfășoară, constituie un pas înainte față de publicația

https://biblioteca-digitala.ro

lui Alex. Dobrescu, a cărei descriere narativă combinată cu metoda prezentării grafice a pașilor îngreuna mult învățarea jocurilor.

Regretăm însă că această practică metodă de descriere a dansurilor, nu a fost folosită pentru a valorifica jocurile locale, ajutînd astfel la menținerea și dezvoltarea folclorului coregrafic din satele Banatului sîrbesc.

A. G.

*

Robert Wildhaber despre cercetările de folclor și etnografie din țara noastră

Robert Wildhaber, « Überblick über die volkskundliche Tätigkeit in Rumänien » (Privire asupra activității folcloristice în Romînia), în « Schweizerisches Archiv für Volkskunde », revisă trimestrială editată de « Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde », anul LII, Nr. 2/3, Bâle 1956, pag. 174—177.

Numărul amintit al revistei, "Schweizerische Archiv für Volkskunde" curpinde, alături de cîteva studii scurte monografice interesante, două articole, care relatează despre studiul folclorului, institutele și muzeele de artă populară și publicațiile periodice de specialitate din Romînia și Ungaria. Articolele semnate de dr.Robert Wildhaber, director la « Schweizerisches Institut für Volkskunde » din Bâle Elveția și redactor șef al revistei, se datoresc informațiilor luate de acesta cu ocazia vizitei sale în toamna anului trecut în R.P.R. și R.P.U. —

În articolul său despre activitatea în domeniul folcloristicei din Romînia, Robert Wildhaber nu face numai o trecere în revistă a institutelor și muzeelor de artă populară din țara noastră (dintre care numește: Institutul de istorie literară și folclor, Institutul de istoria artei, Institutul de istoria culturii materiale ale Academiei R.P.R. Institutul de Folclor al Ministerului Culturii, Muzeul de artă populară, Muzeul satului, Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj, Muzeul etnografic al Moldovei din Iași, Muzeul Banatului din Timișoara, Muzeul Bruckenthal din Sibiu și Muzeul regional din Sfîntu Gheorghe, Muzeul de artă națională dr. Nicolae Minovici și Colecția Slătineanu), ci descrie, cu interes și din punct de vedere al cercetătorului, activitatea și metoda de lucru din aceste instituții. Astfel articolul arată cuprinderea și organizarea instituțiilor, dar explică totodată rostul lor, subliniind importanța pe care o au în viața noastră culturală. Din sumare relatări asupra istoricului unora dintre institute și muzee, cititorul poate afla cîteva date despre studiul artei populare la noi în trecut și despre meritul care revine unor cercetători, oameni de știință și de artă de seamă, în studierea folclorului și în organizarea și conducerea institutelor respective.

Cu vădit interes sînt prezentate în articol activitatea și rostul Institutului de Folclor, condus de compozitorul Sabin V. Drăgoi și Mihai Pop. Amănuntele date despre bogata colecție de piese folclorice a Institutului și organizarea lor în arhivă, despre lucrul pe teren și problemele studiate despre planul de plublicații în curs de realizare și despre colaborarea și legătura permanentă a Institutului cu alte instituții de cultură și artă arată că Robert Wildhaber a prețuit în mod deosebit realizările și concepția de lucru ale Institutului de Folclor și a socotit neapărat necesar să atragă atenția asupra acestuia.

Oportunitatea unui astfel de articol se dovedește pe deplin astăzi, cînd folcloriștii caută, fie pe calea scrisului, prin schimb de publicații, fie prin discuții în congrese internaționale și vizite reciproce, să cunoască activitatea științifică de pretutindeni și să cultive legăturile neapărat necesare propășirii cercetărilor lor.

A. S.

https://biblioteca-digitala.ro

DEUTSCHES JAHRBUCH FÜR VOLKSKUNDE, Berlin Akademie Verlag, 1955. Erster Band, Heft 1/2, Jahrgang 1955, 499 p. + 10 planșe. (Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, durch Dr. W. Fraenger).

Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Germane de Științe este rodul unor ample dezbateri teoretice asupra celor mai acute probleme ale folcloristicii germane de după război. Fiind cea dintîi manifestare publică a Institutului, anuarul are un pronunțat caracter programatic, ilustrînd cotitura realizată în gîndirea etnografică și folclorică germană de după război.

Disciplina fusese compromisă de nazism și se cerea reabilitarea ei teoretică atît față de poporul german cît și față de străinătate, se cerea cu insistență regăsirea firului întrerupt al tradițiilor democratice și progresiste ale folcloristicii germane, se cerea stabilirea unor noi obiective de cercetare care să corespundă sensului autentic al psihologiei poporului german și perspectivelor de dezvoltare a întregului popor german.

Lupta pentru o nouă orientare științifică a folcloristicii germane a culminat în lucrările congresului ținut la Berlin între 4 și 6 septembrie 1953 și se oglindește în cuprinsul acestui anuar, conferindu-i o ținută de înalt nivel teoretic, de înaltă principialitate științifică. Și pentrucă semnificația culturală a anuarului este de a concretiza aceste rezultate, este necesar să abordăm, înainte de a trece la analiza amănunțită a materialului, acele probleme fundamentale care au constituit obiectul congresului mai sus-amintit. Pentru aceasta sînt edificatoare darea de seamă asupra lucrărilor congresului, făcută de Horst Kunze (p. 260—269) și mai ales comunicarea prof. acad. Wolfgang Steinitz (p. 269—275), [1] asupra obiectului folcloristicii și etnografiei. Vechilor definiții reacționare ale obiectului folcloristicii emise de Hoffmann-Krayer și Hans Naumann, prof. acad. W. Steinitz le opune definiția marxistă care fixează obiectivele muncii etnografice și folclorice la cercetarea poporului muncitor german în domeniul culturii sale materiale și spirituale precum și a aportului său la cultura germană. [2] Vechii terminologii *(Volkskunde, Völkerkunde, Ethnographie, Ethnologie)*, despre care încă John Meier spunea că « *ascunde în mod stîngaci permanenta iden-*

---

[1] De oarece comunicarea prof. acad. W. Steinitz nu este reprodusă decît parțial în anuarul de care ne ocupăm, pentru deplina noastră orientare ne-am servit de textul integral al ei *(Die volkskundliche Arbeit in der Deutschen Demokratischen Republik*, ed. II, Leipzig, 1955), publicat în colecția « *Kleine Beiträge zur Volkskunst Forschung* » Casei Centrale de Artă Populară din Leipzig. Trimiterile noastre se referă la această publicație.

[2] Hoffmann-Krayer împărțea poporul în două straturi: *populus*, denumire pentru toți cei ce aparțin aceleeași comunități etnice și *vulgus*, termen pentu a desemna păturile inferioare și primitive ale acestei comunități: « *das niei dere, primitiv denkende, von wenig Individualitäten durchdrungene Volk* ». (p. 40). Obiectivele muncii folclorice se defineau prin relația *vulgus in populo*. Hans Naumann ducea discriminarea mai departe. Stratul social superior *(Die soziale Oberschicht)* era considerat singurul creator, în vreme ce stratul inferior *(die soziale Unterschicht)* era considerat incapabil de creație: « *nur aufnehmende und das Aufgenommene vergröbernde und entstellende Menschen* » (p. 40). Dar arbitrarul acestor împărțiri este evident, deoarece istoria omenirii nu cunoaște decît societăți cu clase (antagoniste) și societăți fără clase. În cadrul societăților împărțite în clase, o clasă este conducătoare *(Herschende)* și alta muncitoare *(Werktätige)*. « *Termenii* « *Werktätige* » *și* « *herrschende Klassen* » *au o valoare obiectivă, termenii* « *Unterschicht* » și « *Oberschicht* » o, *valoare subiectivă.* » (p. 41). Folcloristica marxistă își fixează ca obiectiv de cercetare viața claselor muncitoare, adică țărănimea și muncitorimea, conștientă și luptătoare pentru drepturi și libertate.

https://biblioteca-digitala.ro

titate a scopurilor» (p. 39), îi opune o singură noțiune, *Volkskunde*, perfect definită, clară, capabilă să exprime în întregime obiectul studiului, scopul și metodele de cercetare. [3].

Într-o amplă comunicare asupra istoriei folcloristicii germane prof. acad. W. Steinitz stabilește o nouă periodizare în procesul de evoluție a gîndirii folclorice, din perioada umanismului pînă în zilele noastre, accentuînd asupra caracterului progresist și democratic în cadrul fiecărei perioade. Se constată că ceea ce conferă o unitate durabilă efortului științific de-a lungul veacurilor este tocmai acest fir roșu conducător al tradiției democratice, ilustrat în perioada umanismului de Johannes Bohemus (Böhm) [4], de Herder, Goethe, Arnim [5] și Brentano, [6] frații Grimm în perioada romantică din prima jumătate a veacului trecut și de un A. Spamer și un John Meier în vremea mai nouă, ca exponenți principali ai rezistenței folcloristicii germane în fața nazismului. Preluînd în mod critic moștenirea culturală a trecutului, prin cercetarea și evidențierea tradițiilor democratice și de libertate exprimate în creația populară, se poate trece la sarcina de căpetenie a muncii folclorice în R.D.G., și anume la o cît mai strînsă legătură cu viața culturală a clasei muncitoare, dîndu-se prioritate acelor lucrări științifice a căror soluție e o urgență pentru miile de echipe de amatori, pentru noua viață culturală din școli și universități, pentru gospodăriile sătești, pentru asociațiile muncitorești. (p. 261). Munca aceasta încadrată în planul general de reconstrucție culturală a țării se deosebește fundamental de tendințele exprimate de oficiosul unor cercuri de etnografi și folcloriști din R.F.G., « *Zeitschrift für Volkskunde*», care, pus în slujba unor scopuri politice, îndeamnă la revizionism și la ură între popoare (p. 262). Munca de viitor a Institutului se concretizează într-un plan grandios care cuprinde 6 mari obiective:

1. Terminarea marelui Corpus deutscher Segens und Beschwörungsformeln, preconizat de John Meier încă din 1907.
2. Cercetarea tradiției democratice în cîntecul popular, în basme, legende, snoave și proverbe ca și în plastica și muzica populară germană.
3. O sistematică cercetare a culturii materiale a poporului, cu deosebită atenție față de agro-entografie, concretizată în marele Atlas Etnografic German.
4. Cercetarea folclorului muncitoresc.
5. Întocmirea unei istorii științifice a disciplinei.
6. Continuarea cercetărilor inițiate de Wossidlo în centrul de cercetări etnografice din Rostock.

La aceasta se mai adaugă munca de informare științifică la care au fost asigurate colaborări internaționale (Uniunea Sovietică, R.P. Polonă, R.P. Ungară, R.P. Cehoslovacă, Elveția, Scandinavia). Am socotit că numai cunoscînd în linii mari atmofera științifică în care a fost elaborat prezentul anuar, putem înțelege varietatea cuprinsului său și putem aprecia masiva sa informație, densa sa erudiție, valoroasa sa problematică și de aceea am acordat acestei părți a anuarului o atenție deosebită.

Cuprinsul anuarului este variat și bogat. La cele 12 studii din prima parte se adaugă 13 comunicări, 32 de recenzii și dări de seamă, 4 bibliografii, 1 indice tematic și de persoane precum și 10 planșe. Din tot acest material numai un număr limitat de articole are un interes pur folcloric în sensul de cultură spirituală, cele mai multe avînd ca obiect etnografia și arta populară (cultura materială) sau probleme de ordin adiacent. Ca problemă de principiu și metodă, două studii ne-au atras în mod deosebit atenția (*Günther Kraft, Die bäuerlich-handwerklichen Grundlagen der thüringischen Musik Kultur*, de care ne vom ocupa mai jos, și *Karl Baumgarten, Probleme mecklemburgischer Niedersachsenhausforschung*), de oarece numai aceste două sudii sînt rezultatul unor cercetări directe de teren, toate celelalte 60 de articole referindu-se la probleme de arhivă și bibliotecă. Și pentru că am atins problema cercetării directe a realității folclorice prin munca de teren, să ne oprim un moment la chestionarul etnografic asupra uneltelor de pescuit dela p. 302—319. Fără

[3] Pentru a arăta cît de necesară era o clarificare în acest domeniu, vom aminti doar cîteva din pozițiile diverselor școli folclorice în această problemă: unii cercetători au susținut că *Volkskunde* trebue să fie studiul propriului popor iar *Völkerkunde*, studiul celorlalte popoare; alții că *Volkskunde* ar fi studiul popoarelor evoluate *(Kulturnationen)* în timp ce *Völkerkunde* ar fi studiul popoarelor primitive *(ein « oberschischtloses Primitivvulgus »)* în fine alții, că *Volkskunde* s-ar numi studiul unui singur popor, iar *Völkerkunde*, studiul mai multor popoare. Din toate acestea se vede clar cît de ușor s-a putut aluneca spre rasism, opunînd popoarele de cultură celor primitive și propriul popor (cel german) tuturor celorlalte.

[4] Johannes Bohemus, *Über die Sitten aller Völker*, 1520, unde dovedește ținută democratică și patriotică precum și lipsa oricărui șovinism.

[5] Interesul lui Goethe pentru creația populară (cîntece, basme și obiceiuri) s-a manifestat de-a lungul întregii sale vieți. La îndemnul lui Herder, culege cîntece alsaciene, iar mai tîrziu publică diverse studii asupra colecției « Des Knaben Wunderhorn », asupra unor colecții de cîntece populare spaniole, neo-grecești și sîrbești.

[6] Arnim și Brentano publică între 1806 și 1808, în perioada celei mai putenice orpimări napoleoniene, colecția-arhivă a cîntecului popular german « Des Knaben Wunderhorn », despre care s-a spus că a aprins o mare parte din vîlvătaia care mai tîrziu a dus la zdrobirea lui Napoleon.

https://biblioteca-digitala.ro

a nega unele rezultate pozitive obținute în trecut cu ajutorul chestionarelor, sîntem înclinați să credem că metoda nu mai corespunde cerințelor științifice ale vremurilor noastre. De altfel nu numai la noi ci și într-alte țări, metoda chestionarelor (adică a muncii prin intermediari, uneori nepregătiți, alteori neconștiincioși), a fost înlocuită cu munca de teren a specialiștilor. Este adevărat că acest fel de muncă nu poate îmbrățișa fenomenul folcloric și etnografic în suprafață, are însă avantajul de a-l lămuri în adîncime. Convingerea noastră este că cel de al doilea fel de a lucra, cu toate limitele sale, oferă mai multe posibilități de cunoaștere și studiere a problemelor de etnografie și folclor. După această scurtă digresiune teoretică, trecem la analizarea cîtorva din cele mai reprezentative articole din anuar.

Sînt interesante pentru istoria folcloristicii germane descoperirile făcute de Arno Schmidt în arhivele din Stralsund, în legătură cu celebra arhivă a cîntecului popular german dela începutul veacului trecut, « *Des Knaben Wunderhorn* », 1806—1808, la care au lucrat Arnim, Brentano și mai nou Rudolf Baier. În manuscrisele cercetate au fost descoperite 275 de cîntece populare culese între 1843—1846, în perioada cînd au început culegerile directe din gura poporului, deci în vremea cînd și în țara noastră un Russo și un Alecsandri inițiau munca de culegere folclorică.

De mare interes este studiul mai sus amintit al lui Günther Kraft despre cultura muzicală a Thuringiei și a substratului ei țărănesc-meșteșugăresc. În cîteva anchete pe teren, inițiate de Institutul din Weimar, s-a putut constata că în această regiune, cîntecul popular și balada trăiesc încă viu și puternic la populațiile de cărbunari; s-a constatat că la lucrătorii din fabricile de sticlă a rămas încă vie arta improvizației în cîntec, poezie și dans; că peste tot s-a păstrat tradiția construcției rurale de instrumente muzicale (viori, clavecine, țambale), confirmîndu-se afirmația cronicarului Binhard (1613) și a compozitorului Mich. Altenburg (1620) că în această regiune « *jeder Bauer Musik weis* ». Totodată prin aceste anchete s-a putut urmări genealogia familiei Bach și identifica unele din motivele de inspirație ale lucrărilor muzicale ale lui Iohann Sebastian Bach, cel mai de seamă reprezentant al acestei zone folclorice.

Iarăși valoros este și studiul de coregrafie al lui Felix Hoerburger, *Schwert und Trommel als Tantzgeräte* (p. 240—245), în care autorul cercetează pe o arie extrem de întinsă originile magice ale dansurilor cu aceste două obiecte.

Dar cel mai important studiu este cel al lui Erich Kunze, *Die drei finnischen Runen in der Volksliedersammlung des jungen Marx*, de oarece aduce informații inedite cu privire la activitatea folclorică din tinerețe a lui Karl Marx. Faptul nu e lipsit de semnificație: una din căile prin care Marx a ajuns la cunoașterea atît de profundă a vieții poporului a fost și creația folclorică. În anul 1839, în perioada studiilor sale berlineze, Marx dăruiește logodnicii sale Jenny von Westphalen, o culegere de 80 de cîntece populare. Este de fapt o antologie, cuprinzînd în partea întîia 50 de cîntece din toate părțile Germaniei (alemanice, tiroleze, renane, nordgermane, austriace, saxone, șvăbești, elvețiene etc.) și în partea a doua alte 30 de cîntece spaniole, grecești, letone, lapone, estoniene, albaneze, finlandeze etc. Din punctul de vedere al conținutului lor, 77 din aceste cîntece au o singură tematică: dragostea. Și lucrul este explicabil: Marx era îndrăgostit și prin plecarea sa la Berlin, departe de obiectul dragostei sale. Cele trei cîntece finlandeze sînt însă cîntece cu caracter magic (descîntece) și autorul încearcă să explice prezența lor insolită într-o culegere de cîntece de dragoste prin influența pe care ar fi avut-o asupra tînărului învățat cercul tinerilor hegelieni « *Doktorklub* » din Berlin. Este cunoscută prietenia care s-a legat în această perioadă între Marx și Koeppen, un harnic cercetător în domeniul istoriei și mitologiei nordice, membru, împreună cu Bruno Bauer și Peter Feddersen Stuhr, al clubului amintit. Ori prin intermediul mitologului Koeppen, care nutrea o manifestă admirație pentru cîntecele cu caracter magic ale popoarelor nordice, crede autorul studiului, că ar fi ajuns Marx la cunoașterea și prețuirea celor 3 descîntece din caetul trimis logodnicii sale. Studiul ne aduce deci o sumă de informații extrem de prețioase pentru întregirea imaginii din anii de formație a lui Marx, cînd printre celelalte preocupări ale sale, un loc deosebit de important l-a avut studiul folclorului.

Din cele 13 comunicări, una ne-a atras atenția în mod special. Este vorba de lucrarea; *Cercetări în domeniul basmului din 1945 pînă azi*, scrisă de Lütz Röhrich. (p. 279—296). Articolul cuprinde două părți, prima de ordin general și teoretic, iar cea de a doua de analiză a celor mai reprezentative colecții de basme apărute în acest răstimp. În prima parte a sudiului său, autoarea pornește dela constatarea că basmul fiind obiect de studiu pentru mai multe discipline științifice (folclor, literatură, filologie, orientalistică, etnologie, psihologie infantilă, etnopsihologie, istoria culturii, etică, sociologie, știința dreptului, istoria religiilor etc.), noțiunile centrale: *motiv*, *tip*, *arhetip* și *variantă* au căpătat în decursul vremii sensuri deosebite, că s-au creat nenumărate școli cu tendințe tot atît de nenumărate, că pînă în momentul de față nu există o metodă de lucru unanim recunoscută, un principiu comun de orientare științifică și mai ales, nu există, o teorie valabilă a basmului. Pînă acum, progresele cele mai însemnate în studierea basmului s-au înregistrat în domeniul tipologiei (Aarne-Thompson), dar cercetările esențiale, care constau în cercetarea biologiei basmului, sînt abia la început.

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul recunoaşte că problema sensului şi originii basmului a devenit cu totul infructuoasă şi că stabilirea motivelor tipologice şi circulaţiei lor internaţionale nu împinge cunoaşterea intimă a problematicii basmului prea mult înainte. Ceea ce, după părerea autoarei, este cu mult mai important pentru explicarea faptului ca fenomen social, e de a explica intima predispoziţie pentru povestirea fantastică a tuturor oamenilor, din toate timpurile şi din toate locurile. Şi dacă pînă acum, autoarea se menţinea încă în zona teoretizărilor generale, din acest moment concepţia sa asupra studierii basmului începe să devină valoroasă şi interesantă: vine să confirme, pe bază de experienţă străină, justeţea liniei pe care merg cercetările de acest fel în ţara noastră, la Institutul de Folclor. Această confirmare demonstrează că orientarea teoretică a Intitutului de Folclor din Bucureşti, reprezintă de sigur cea mai înaintată formulă ştiinţifică. Autorul preconizează analiza tematică a basmului nu după aspectul său exterior, ci după predispoziţiile sufleteşti ale povestitorilor sau ale auditoriului. Pentru aceasta trebuie inaugurată metoda studierii tehnicii psiholohice a contaminărilor, problemei stabilităţii sau instabilităţii motivelor, forţele interne ale repetiţiilor. În concluzie, autoarea arată că în studiile asupra basmului, accentul de interes principal trebuie să cadă asupra povestitorului, obiectul de studiu trebuie să fie omul, de oarece în perspectiva cea mai justă, folclorul este o parte a antropologiei culturii. În continuarea studiului, autoarea analizează cîteva culegeri de basme apărute după 1945, oprindu-se mai cu seamă asupra colecţiei lui Heinrich Dittmaier, *Sagen, Märchen und Schwänke von der untern Sieg*, Bonn, 1950 şi asupra colecţiei lui Leza Uffer, *Rätoromanische Märchen und ihre Erzähler*, Basel, 1945. Dacă primul culegător este preocupat de biologia basmului făcînd caracterizarea fiecărui povestitor la sfîrşitul cărţii, cel de al doilea face un adevărat studiu asupra basmului şi de aceea ne oprim şi noi asupra lui. Culegătorul, în aranjarea materialului, face trimiteri tematice la Aarne-Thompson, Bolte-Polivka şi la *Handwörterbuch des Märchens*, face comentarii ample asupra datelor culegerii (data, durata povestirii, particularităţile lingvistice ale fiecărui povestitor). Clasarea materialului cules o face după povestitori, definind trei tipuri: *tipul pasiv*, care trebuie să se inspire dela cunoscuţi, rude sau din cărţi, *tipul ocazional* care poate reproduce textul totdeauna în aceeaşi formă şi *tipul conştient*, care intervine creator cu toată originalitatea sa specifică în construirea povestirii. În ceea ce priveşte genurile de povestiri populare, culegătorul deosebeşte de asemenea trei tipuri de povestitori, specializaţi în povestirea diferitelor genuri: povestitori de snoave, de legende şi de basme. Fiecare din aceste trei tipuri din urmă corespunde tipologiei principale: *Tipul pasiv = tipul snoavei, tipul ocazional = tipul legendei, tipul conştient = tipul basmului propriu zis.* În continuare, culegătorul studiază biografia fiecărui povestitor, mediul social în care trăieşte, dispoziţia sa sufletească; dă informaţii preţioase asupra muncii cu informatorul, asupra tehnicii culegerii, asupra limbii întrebuinţate de fiecare informator. Ceea ce e iarăşi interesant este observaţia că în regiunea cercetată nu se află decît povestitori izolaţi, indivizi povestitori, comunitatea sătească de povestitori ne mai existînd azi. Spre părerea noastră de rău, comunicarea lui Lütz Röhrich se opreşte aci, făgăduindu-ne continuarea abia în anuarul viitor.

Recenzia lui Reinhard Peesch ne prezintă o carte de asemenea interesantă: *Sprichwort und Volkssprache* de Hain Mathilde. Autoarea studiază raportul dintre comunitatea sătească şi limbă, pornind dela analiza proverbului şi a funcţiei sale în viaţa sătească şi terminînd cu cercetarea imaginiior şi formulelor artistice de expresie. Autoarea constată că proverbul este o formă tradiţională fixă în limbă, pe care individul o întrebuinţează stereotip, dar cu intenţia de a-şi exprima propriile sale sentimente şi idei, poziţia sa faţă de lume şi faţă de oameni. Ceea ce permite adaptarea unor asemenea formule tradiţionale şi supraindividuale la condiţiile mereu schimbătoare ale vieţii şi concepţiei despre viaţă a individului, este împrejurarea socială sau psihologică în care se găseşte subiectul vorbitor. Autoarea crede să fi aflat calea justă pentru înţelegerea acestui fenomen, studiind poziţia proverbelor în discuţie, în diverse circumstanţe ca: sărbătorile, claca, cuptorul, strada, insistînd asupra non-gratuităţii imaginii artistice în limba poporului. Mergînd pe aceeaşi linie, autoarea constată că uzul acestor formule e diferit, în funcţie de diferitele situaţii psiholohice ale vorbitorului: mînie, ceartă, enervare, calm, e în funcţie de generaţie, de grupurile de familii, de sex şi de individ. O altă stratificare a imaginilor la care ajunge este cea în funcţie de concepţia socială, religioasă sau magică a indivizilor vorbitori (în ultima categorie ar intra toate formulele eufemistice). În general, autoarea crede că viaţa imaginilor artistice şi formulelor fixe de expresie este în funcţie de situaţii, obiceiuri şi credinţe.

Credem de asemenea că este util să atragem atenţia celor interesaţi şi asupra celor 4 bibliografii publicate in prezentul anuar: bibliografia sovietică 1945—1953 (774 titluri), bibliografia selectivă a Austriei 1945—1954 (161 titluri), bibliografia sorbică 1945—1955 (335 titluri) şi bibliografia germană generală (R.D.G + R.F.G.) din 1945 pînă la jumătatea anului 1954 (580 titluri) care întregesc în mod armonios conţinutul ştiinţific şi informativ al anuarului.

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

ANTON PANN *CÎNTECE DE LUME Transcrise din psaltică în notația modernă cu un studiu întroductiv de Gh. Ciobanu, cercetător științific la Institutul de Folclor.* București, 1955. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 366 p.

Publicarea cîntecelor de lume ale lui Anton Pann, transcrise din notația psaltică în cea modernă, este de o deosebită însemnătate, atît pentru cercetătorii folclorului nostru muzical și literar cît și pentru compozitorii și iubitorii de muzică.

Bun cunoscător al muzicii psaltice și al folclorului, Gh. Ciobanu și-a luat sarcina de a valorifica moștenirea artistică muzicală a lui Anton Pann, aducînd astfel o prețioasă contribuție. Sfera unei mai bune cunoașteri a operei literare și muzicale, capătă astfel proporții ce duc la o mai deplină înțelegere a scriitorului, cîntărețului și folcloristului Anton Pann.

Cele 217 « cîntece de lume », din publicația mai sus amintită, reprezintă un fond muzical de mare importanță, dacă ne gîndim la prima jumătate a secolului al XIX-lea. In plină epocă de adînci frămîntări politice, sociale și culturale, figura lui Anton Pann se reliefează puternic, impunîndu-se în istoria muzicii românești. Desigur că opera sa muzicală este mult mai vastă, cuprinzînd și muzica religioasă, care nu face obiectul studiului de față.

Așa cum se prezintă, lucrarea cuprinde un număr de 366 pagini, avînd două părți distincte: *a)* studiul introductiv și *b)* materialul muzical.

Cele 6 capitole ale studiului introductiv, cuprind o serie de relatări necesare unei mai bune cunoașteri a lui Anton Pann și operei sale. Un merit deosebit al autorului este acela de a fi căutat să arate care era pe atunci situația social-economică și culturală a Țărilor Romîne — în special a Munteniei — căutînd astfel să plaseze omul în epoca în care a trăit (cap. I).

Capitolul al II-lea al studiului, accentuînd asupra laturei muzicale, ni-l prezintă pe Anton Pann, folclorist. Alături de străinii care erau numai în trecere prin țările romînești, așa cum a fost Bernhard Romberg și mulți alții, găsim unii care s-au stabilit la noi. Aceștia, în afară de preocupările lor artistice, au cules și publicat melodii populare. Printre ei s-au evidențiat: Rujitzki, I.A. Wachmann și H. Ehrlich, care pe lîngă melodii de cîntece populare au publicat și unele melodii de cîntece culte, ce erau la modă în acea vreme. Dar cel care culege și publică cel mai mare număr de cîntece este Anton Pann. După cum remarcă prea bine autorul studiului: « Spre deosebire, totuși, de toți ceilalți culegători contemporani lui, care și-au luat cîntecele de la lăutarii orășeni, Anton Pann și-a luat o bună parte din cîntecele sale populare direct de la lăutarii de țară, dacă nu chiar de la țărani ».

În felul acesta, pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea poate fi socotit ca un deschizător de drumuri noi, fiind întîiul nostru folclorist muzical.

Pe timpul acela nu se făcea deosebire între cîntecul « popular » rezultat direct din popor și « cîntecul cult ». Așa se și explică de ce le găsim publicate laolaltă de către Anton Pann.

Trebuie să recunoaștem totuși meritul de a fi publicat, la un loc muzica și versurile cîntecelor, neseparîndu-le, așa cum n-au făcut nici Ehrlich și nici Miculi și Rujitzki, care au publicat numai melodiile, fără texte. In felul acesta valoarea documentară a colecției sale este de o netăgăduită superioritate față de a celor cari publică fie numai versuri, fie numai melodii.

https://biblioteca-digitala.ro

In capitolul al III-lea al studiului, Gh. Ciobanu arată cînd a început Anton Pann să-şi publice cîntecele sale şi unde se găsesc. Desigur că cel mai mare număr îl formează cele publicate în « Spitalul amorului » (174 melodii) apoi cele din « Cîntece de stea şi Cînturii morale » (29 melodii), completînd pînă la 217 melodii cu cele publicate în « O şezătoare la ţară » (7 melodii) în « Calendarul pe anul 1854 » (6 melodii) şi una în « Poezii populare » tipărite în 1846.

In felul acesta, cu investigaţiile făcute şi posibilităţile de informare pe care le-a avut la dispoziţie Gh. Ciobanu strînge într-un mănunchi cîntecele de lume ale lui Anton Pann.

In capitolul IV al studiului, Gh. Ciobanu îşi pune întrebarea: « Dacă Anton Pann cunoştea notaţia apuseană, pentru ce a tipărit, totuşi, cîntecele sale în notaţia psaltică ? »

Trebuie să acceptăm că, cel puţin spre ultima perioadă a vietii sale, Anton Pann cunoştea bine notaţia apuseană, gîndindu-ne că începînd din anul 1810, cînd a cîntat în corul armoniei eclesiastice la Chişinău, a fost pus în contact direct cu această notaţie. Gh. Ciobanu recunoaşte că dovezi sînt destule, care pot întări această afirmaţie, totuşi, pune accentul cu mai multă greutate pe muzica psaltică, poate datorită faptului că a fost preferată de Anton Pann. Explicaţia o găseşte în posibilitatea mai mare de cunoaştere şi folosire a muzicei psaltice de către marile mase, în timp ce notaţia apuseană nu era decît la îndemîna unui număr restrîns de cunoscători.

Credem că după 1830 se poate vorbi, fără teama de a greşi, că notaţia apuseană a început a deveni din ce în ce mai cunoscută şi apreciată, fapt care determină ca majoritatea publicaţiilor muzicale, printre care şi cele reamintite mai înainte, să fie bine primite. Dacă Anton Pann a rămas totuşi la notaţia psaltică, credem noi că la mijloc au fost şi alte cauze, privind cele legate de posibilităţile tehnice de tipărire.

Dacă pentru tipărirea cu semnele notaţiei psaltice erau mai multe posibilităţi, dar trebuie să recunoaştem şi mai mulţi cunoscători, pentru tipăriturile ce foloseau notaţia apuseană, acestea erau mai reduse la început. Interesul pentru tipăriturile în notaţie apuseană cresc din ce în ce mai mult, după 1850, încît şi Anton Pann publică în Calendarul pe anul 1854, romanţa lui T. Georgescu: « In zadar apune, în zadar răsare », în această notaţie.

Din acel timp, criteriul accesibilităţii notaţiei psaltice devine relativ. Dacă ne gîndim că Anton Pann a fost direct interesat să-şi tipărească multe lucrări privind cîntările bisericeşti, unde notaţia psaltică se impunea; dacă a făcut toate eforturile pentru a avea tipografia sa proprie, desigur că pentru început s-a mulţumit să publice şi cîntecele religioase şi cele lumeşti în notarea psaltică. De altfel, dacă ar mai fi trăit după 1854, cînd avea la dispoziţie o tiparniţă cu semnele notaţiei lineare, credem că ar fi folosit pe o scară întinsă această notare în cîntecele de lume. In cuvîntul « către domnii autori ai poeziilor » el declară că publică aceste melodii « *deocamdată pe note bisericeşti* ».

Unul dintre capitolele cele mai mari şi de o importanţă deosebită (al V-lea) se referă la ce fel de cîntece de lume a publicat Anton Pann. Pornind de la accepţia că « popular » este tot ceea ce cîntă poporul, Pann a publicat alături de cîntece populare, atît creaţii lăutăreşti a căror autori rămîn anonimi, cît şi cîntece orăşeneşti, culte, pe versuri de poeţi consacraţi. Gh. Ciobanu împarte cele 217 cîntece, după conţinut şi provenienţă, în: cîntece populare (Nr. 1—43), cîntece create sub influenţa muzicii greco-orientale (Nr. 44—106), cîntece create sub influenţa muzicii apusene (Nr. 107—188), Cîntece de stea şi Cînturi morale (Nr. 189—127). Acest criteriu, îl socotim judicios ales, tocmai pentru a scoate mai mult în evidenţă diversitatea tematică a cîntecelor, cît şi influenţele puternic afirmate, atît în ceea ce privesc versurile cît şi melodiile.

Intervenţia directă de a « modifica », « drege », « corecta » sau « prelucra » se face îndeajuns simţită la Anton Pann, care nu-şi pune problema redării fidele în culegerea creaţiilor populare, aşa cum nu şi-o pun nici alţi folclorişti ai epocii sale. Din cele afirmate de G. Ucenescu, elevul lui Anton Pann şi din analizele melodiilor făcute de Gh. Ciobanu se vede clar acest lucru.

La răspîntie de veac, în perioada de puternice frămîntări politice şi sociale, cînd lupta dintre cultura greco-orientală pe de o parte şi cea apuseană de altă parte, se face tot mai mult simţită, Pann se dovedeşte omul, care preţuieşte deopotrivă şi pe cea veche, care se impusese puternic în viaţa ţărilor noastre de pînă atunci şi pe cea nouă care asigura calea spre progres.

Ecourile acestor lupte dintre vechiul şi noul acelor vremuri îşi găsesc expresia vie în cîntecele lui Anton Pann, fie valorficînd cultura greco-orientală şi influenţele ei, fie pe cea apuseană, exprimată printr-o melodică în ale cărei rezonanţe lăuntrice întîlnim inflexiuni proprii muzicii de operă, operetă sau vodevil; aşa cum bine sezisează autorul studiului, la pag. 48, unde scrie: « Această întrepătrundere s-a produs, desigur, într-o epocă în care cele două culturi muzicale, erau la fel de influente la noi ».

Ar fi fost bine dacă autorul ar fi urmărit identificarea surselor unora dintre melodiile cele mai caracteristice, mărind astfel valoarea documentară în ceea ce priveşte analizele melodice ale unor cîntece (Nr. 125, 131, 133, 134, 137, 138, 146, 157, 164, 179, 180 şi 184).

https://biblioteca-digitala.ro

Susţinem lucrul acesta întrucît Gh. Ciobanu a dovedit interes pentru unele cîntece vechi, cum este « Mugur, mugurel» cît şi mai recent, cu prilejul comunicării făcute la Academia R.P.R., Secţia de Artă, avînd ca subiect « Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir, în colecţia lui Anton Pann».

Acest cîntec nu este altul decît acel pe care-l găsim la nr. 106 (pag. 215) cu titlul « Vai ce ceas, ce zi, ce jale!» după cel grecesc « Timigali simfora».

Din cercetările muzicologului şi folcloristului T. T. Burada, făcute asupra scrierilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, Domnitorul Moldovei, cît şi din melodiile culese de la lăutarii turci din Vilaietele Khodavendikiar şi Kodgialî din Asia, păstrate acolo sub denumirea de Cantemir-Oglu, publicate de acesta se pot verifica cele susţinute mai sus.

Precum vedem, printr-o mai susţinută informare şi adîncire, care nu-i lipseşte autorului, s-ar fi adus contribuţii noi, preţioase pentru economia generală a studiului.

Credem, de asemeni, că ar fi fost necesar ca să se oprească mai mult asupra romanţei, care înfloreşte în Ţările romîneşti în timpul Regulamentului Organic, venită mai ales pe cale de influenţă din Rusia. In afară de romanţele specificate la nr. 117, 121, 128, 135, 142, 143, 144, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 168 şi 170, mai pot fi socotite (chiar sînt) şi Nr. 169 (specificat în tempo de marş) cît şi 118, 119, 120, 141, 187, precum şi majoritatea celor ce aparţin amestecului de stiluri; psaltic şi occidental. Atît caracteristicele melodice cît şi versurile ne ajută într-o largă măsură a le socoti astfel.

Susţinem acest lucru, datorită faptului că atît în Moldova cît şi în Muntenia, romanţa s-a impus puternic, începînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea şi încă se mai păstrează şi astăzi într-o largă măsură, mai mult în Moldova.

Capitolul V se încheie cu Cîntecele de stea şi Cînturile morale, publicate în 1830. Poziţia critică pe care o ia autorul studiului, privind atît textele cît şi melodiile cîntecelor de stea, este merituoasă, bazîndu-se pe o serie de ipoteze şi comparaţii judicios susţinute.

Ultimul capitol (VI) se referă la circulaţia cîntecelor lui Anton Pann. Trebuie să recunoaştem, împreună cu autorul studiului, că problema circulaţiei cîntecelor nu este deloc uşoară. Fiind făcută pe mai multe căi: orală, prin manuscrise, tipărituri, imprimări pe discuri şi radio, fără a fi epuizat toate sursele, lucru de altfel greu de realizat, are marele merit de a aduce o preţioasă contribuţie pentru cercetările viitoare.

În concluzia studiului introductiv, Gh. Ciobanu arată rolul pe care l-a jucat Anton Pann şi sensul progresist al activităţii sale, fiind socotit ca primul nostru folclorist muzical.

În afară de cele 62 pagini ale studiului introductiv, autorul prezintă o serie de anexe, care prin felul cum sînt alcătuite, măresc posibilităţile de informare, cunoaştere şi înţelegere a materialului muzical, după cum urmează: Probleme de transcriere (pag. 63—77) cuprind noţiunile elementare de cunoaştere a semnelor notaţiei psaltice, cu exemple practice de transcriere, apoi modurile folosite în cîntarea psaltică, precum şi unele indicaţii legate de specificul notaţiei, care nu poate găsi un corespondent perfect în notaţia occidentală bazată pe sistemul temperat.

Ca exemple ilustrative de valoare documentară, ne dă (la pag. 79—81) un număr de 10 facsimile, luate din: « O şezătoare la ţară»; « Spitalul Amorului» şi « Cîntece de stea».

La pag. 83—88, ne prezintă notele explicative referitoare la bibliografie şi unele probleme care apar în studiul introductiv, notate cu indiciile numerice începînd dela, 1—89.

La pag. 89—92, un indice alfabetic cu două subdiviziuni: *a)* probleme şi *b)* nume proprii, urmate la pag. 93—96 de bibliografie. În felul acesta, toată aparatura tehnică, auxiliară studiului introductiv, apare bine organizată.

De la pag. 99—355, urmează cele 217 « Cîntece de lume», transcrise din notaţia psaltică în cea lineară.

Este cazul să ne oprim puţin asupra notării cîntecelor.

Ştim că pînă în prezent doar un număr restrîns de muzicologi şi compozitori s-au ocupat de transpunerea cîntecelor lui Anton Pann din notaţia psaltică în cea lineară. Printre aceştia, se remarcă în mod deosebit Ion Chirescu şi Ion Croitoru, care au transpus din « Spitalul Amorului» un număr redus de cîntece pe care le-au prelucrat, dîndu-le circulaţiei, mai ales pe calea radio-ului.

Gh. Ciobanu are meritul de a prezenta în transpunere lineară cele 217 cîntece de lume, redîndu-le circulaţiei pentru a fi folosite atît pentru studii muzicale cît şi de compozitorii noştri, care în marea lor majoritate nu cunosc notaţia psaltică. A prezenta un tezaur atît de bogat de cîntece dintr-o epocă, dacă nu prea îndepărtată, totuşi puţin cunoscută în ceea ce priveşte fondul de cîntece, scrise într-o notare care nu mai stătea decît la îndemîna unui număr restrîns de cunoscători, este o atitudine nouă, ne mai întîlnită în analele istoriografiei noastre muzicale.

Ne este cunoscut faptul că în notarea lineară modernă nu pot fi exprimate exact din punct de vedere grafic, unele inflexiuni intervalice mici, cum sînt sferturile de ton, atît de des întîlnite în muzica orientală. De altfel, pentru a le exprima grafic, totuşi s-ar fi putut folosi pe lîngă note,

https://biblioteca-digitala.ro

unele semne de alteraţie consacrate în notaţia modernă, fie jumătăţile de dieji pentru a marca o inflexiune uşoară în urcarea sunetului, fie jumătăţile de bemol pentru inflexiunile coborîtoare sau în locul acestora, săgeţi, în sens suitor sau coborîtor. Trebuie să recunoaştem că acest fel de transcriere ar fi complicat mai mult notarea, fără a putea asigura o mai corectă execuţie intonaţională.

Ritmica în notarea cîntecului psaltic pune probleme destul de bogate şi variate, necunoscînd totuşi organizarea în măsuri, aşa cum întîlnim în notarea modernă. Autorul, folosind un valoros bagaj de cunoştinţe tehnice ale notării muzicale, izbuteşte totuşi să ne prezinte cele 217 cîntece de lume ale lui Anton Pann, într-o sinceră, apropiată şi corectă transcriere, punînd în măsură aproape toate cîntecele.

Dacă mai ţinem seama de faptul că în execuţia muzicei psaltice, interpreţii cîntă unii mai mult, iar alţii mai puţin ornamentat, potrivit cu posibilităţile lor vocale, precum şi felul cum înţeleg să intoneze mai mult sau mai puţin corect semnele *consonate*, ne dăm seama că de multe ori sîntem puşi în faţa unui arbitrariu. Execuţia diferă de la interpret la interpret. Despre semnele consonate autorul citează la pag. 68 părerea fostului profesor de psaltichie I. Popescu Pasărea, care a fost unul dintre cei mai buni cunoscători ai acestei muzici. În una din scrierile sale, el recunoaşte deschis că: « Nu se poate reprezenta identic modul executării consonatelor; de aceia pentru învăţarea lucrării lor, se va insista mai mult în intonaţie». Gh. Ciobanu subliniază aceste constatări, afirmînd « Rar se vor găsi doi care să interpreteze aceleaşi semne, în acelaşi timp, abolut identic. Ceva mai mult, se întîmplă adesea, ca nici chiar acelaşi interpret să nu poată da întotdeauna aceluiaşi semn, aceiaşi interpretare». Din cele relatate mai sus, ne dăm seama de greutăţile de transcriere pe care autorul le-a învins cu multă rigurozitate şi probitate ştiinţifică.

În ceea ce priveşte textele cîntecelor din colecţie, aşa cum au fost prezentate, critic, pot fi de un real folos şi cercetătorilor literari. În felul acesta, importanţa colecţiei creşte, putînd fi folosită şi pentru studiile literare, mai ales că o serie de fragmente poetice din publicaţiile lui Anton Pann au căpătat o circulaţie generală.

Pentru studiile de folclor, lucrarea pune la dispoziţia cercetătorilor un mare număr de cîntece populare, ce au avut o puternică circulaţie de la începutul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea şi chiar mai tîrziu, făcînd astfel posibilă cunoaşterea evoluţiei repertoriului şi a stilurilor cîntecului popular.

În ceea ce priveşte istoria muzicii romîneşti, publicaţia ne arată situaţia în care se găsea atît cîntecul cult şi cel popular, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum şi lupta dintre culturile muzicale, orientală şi occidentală.

Lucrarea lui Gh. Ciobanu aduce deci o preţioasă contribuţie la cunoaşterea operei muzicale a lui Anton Pann, fiind de un real folos, tuturor celor care se interesează mai îndeaproape de izvoarele vii ale culturii poporului nostru.

CONSTANTIN PRICHICI

https://biblioteca-digitala.ro

BALADE POPULARE Buc. 1954 E.S.P.L.A. (Biblioteca pentru toți), 398 p.

De cîtăva vreme, E.S.P.L.A. a început publicarea unor antologii folclorice cu scopul de a pune la îndemîna unui public cît mai larg cele mai izbutite opere folclorice create de poporul nostru în decursul istoriei sale zbuciumate. Printre acestea, se numără și volumul «Balade populare», (responsabil de carte: A. Rusu).

O publicație antologică a repertoriului nostru clasic de cîntece bătrînești nu poate decît să bucure pe orice dornic în a cunoaște grandoarea epică a acestui gen care a entuziasmat încă de la început pe cărturarii patrioți ai secolului trecut.

Antologia cuprinde 36 de balade în 40 de variante, cu strădania vizibilă de a oferi cititorilor variante dintre cele mai reprezentative ale subiectelor alese. Într-adevăr, o serie de variante — Miorița, Meșterul Manole, Oleac, Gheorghiță Zătreanu, Badiul, Corbea, Toma Alimoș, Miu Zglobiu, Ștefan Vodă (Miu haiducu), etc. — se numără printre variantele noastre clasice și nu pot lipsi dintr-o bună antologie a baladelor populare.

Din păcate însă, antologia nu a fost făcută cu destulă grijă. S-a lucrat, pare-se, în grabă și acest lucru se vădește atît în ceea ce privește forma pieselor, cît și valoarea poetică a unora dintre variantele alese.

În transcrierea fonetică a textelor, nu s-a ținut seamă de un criteriu unitar. Folosind noua ortografie, se vede că alcătuitorul — sau alcătuitorii — antologiei s-a străduit să respecte formele dialectale ale unor cuvinte, consemnate de culegători. Transcrierea nu comporta mari complicații, întrucît culegerile utilizate pentru antologie nu întrebuințează semne diacritice speciale, ci ortografia literară a epocii respective, cu oarecari libertăți.

Mai multă greutate prezintă doar acele forme unde e greu de stabilit dacă e vorba de o greșeală de tipar sau de rostire locală. La aceasta se adaogă faptul că alcătuitorii antologiei nu au știut deosebi întotdeauna scrierea etimologizantă de rostirile dialectale. De aci, o lipsă de consecvență ce a dus la respectarea inconsecventă a rostirilor dialectale a o seamă de cuvinte. Dacă antologia respectă în genere formele moldovenești din colecția Alecsandri (gios, agiunge, giudeca, vrancean, rădica, etc.) ori cele muntenești din cea a lui G. Dem. Teodorescu — cu unele exagerări chiar, cum se va vedea mai jos — în schimb celelalte colecții sînt reproduse în chip mult mai arbitrar. Semnalăm o serie de astfel de abateri de la original.

Mai puține la Alecsandri. Antologia transcrie:

Paseri, *lăutari* **Păserele** *mii* (p. 5)

În loc de: **Pasări,** *lăutari* **Păsărele,** *mii* (Alecsandri scrie de obicei se = să, remîn = rămîn, mesura = măsură, vezduh = văzduh etc. și credem că aici forma corectă e **pasări,** nu **paseri,** deși și această formă e atestată la noi; în ceea ce privește **păserele,** e neîndoelnic că nu poate fi decît păsărele).

Mai jos:

Măicuță bătrînă (p. 5) în loc de *Mîicuță* **batrînă** (mîicuță e — credem — o eroare de tipar, dar *batrînă* e o rostire moldovenească frecventă și azi).

În «M. Argeșului»:

Deci **dacă** *vroiți* (p. 38) pentru: *Deci* **daca** *vroiți;* **Intîi** *s-a ivi* (ibid.) în loc de **Intăi** *s-a ivi.* (Alecsandri scrie: **intei** și nu încape îndoială că reproduce rostirea cunoscută întăi).

Mai jos: *Apoi* **poruncea** (p. 44) în loc de: *Apoi* **poroncea** — formă reprodusă corect și de antologie mai jos: *Astfel domnul* **poroncea** (p. 235) *Și se* **veselea** (p. 43) în loc de: *Și se-***nveselea.**

E discutabil dacă în versurile *Ciinii cum îl văd La el* **se răpăd,** nu trebuie citit totuși în rostirea uzuală: *La el se* **răped,** cum scrie poetul, știut fiind că în versul popular — mai ales în cel cîntat —

https://biblioteca-digitala.ro

rima nu urmează constrîngerile frecvente în poezia cultă. De altfel, acest verb se întîlnește în această formă chiar în antologie, transcris și de data aceasta greșit: *Zborul iute-și* **repezea** (p. 225) în loc de: *Zborul iute-și* **răpezia** (« Doncilă ») sau: *Și Dolca se* **repezea** (p. 363) în loc de: *Și Dolca se* **răpezea.**

În « Serb Sărac » se reproduce *Voinicel și* **sprintenel** (p. 227) în loc de: *Voinicel și* **sprintinel.** *Negrul tău să-l* **primenești** (p. 228) în loc de: *Negrul tău să-l* **primînești**; *Și* **dîrlog** *lîngă* **dîrlog** (p. 231) în loc de: *Și* **dărlog** *Lîngă* **dărlog** (Alecs. scrie **derlog**); *De pe cal il* **ridica** (p. 232) în loc de: *De pe cal il* **rădica** (Alecs. scrie **redica** așa cum transcrie dealtfel și antologia, corect, în alte părți; *Ca să-mi* **rădicați** (p. 36), *zidul* **rădica** (p. 37); *Paloșile* **rădica** (p. 366). În « Oprișanul »: *Să-și dea* **socotelile** (p. 235) în loc de: *Să-și dea* **socotelele**; *Tras de* **șase** *telegari* (p. 228) credem că trebuie citit în rostirea moldovenească: *Tras de* **șese** *telegari* (Alecs. scrie **șese**, formă moldovenească (șęsę) alături de **șăsă**); **Și-nderept** *l-au napoit* (p. 239) ce reproduce ortografia etimologizantă a poetului trebuie citit: **și-ndărăpt** *l-au napoit.*

De asemenea în « Const. Brancovanul »: *Și capul îi* **repunea** (p. 242) scris ca să oglindească etimologia **reponĕre**, trebuie citit: Și capul îi **răpunea.** În « Dolca »: *Odată cu* **ziorile** (p. 360) (Alecsandri scrie **ḑiorile**) și **ḑiori**), dar reprodus corect în altă parte: *Pîn-a nu răsări* **zori** (p. 236) *Și tu-n loc de* **mulțemită** (p. 363) credem că trebuie citit « **mulțămită** ».

În « Bogatul și Săracul »:

Beau **săracul** *și bogatul Beau* **stăpînul** *și argatul* (p. 368) în loc de: *Beau* **saracul** *și bogatul Beau* **stapînul** *și argatul*; *măi* **crîșmar** (p. 368, de 2 ori) în loc de: *măi* **crișmar**; *Ai* **coșer** *cu păpușoi* (p. 369) în loc de: *Ai* **coșear** *cu păpușoi* (Alecs. scrie: **coșér**). Unele grafii ni se par discutabile: **pîrlit** (p. 232), **mohorîte** (p. 238), **se-ngîna** (p. 242) pe care poetul le scrie: **părlit, mohorite, se-ngăna.**

Din colecția G. Dem. Teodorescu citām reproducerile greșite: În « Meșterul Manole »: *Turma* **de-am** *păscut* (p. 48) în loc de: *turma* **d-am** *păscut. Loc de* **monăstire** (p. 51) în loc de: loc de **mînăstire.** Dealtfel, antologia transcrie consecvent **monăstire** (p .51, 64, 65, 66, 67 ,68, 70, 198 etc.) Dacă forma « **monăstire** » din colecția Alecsandri se pare că reproduce o pronunțare existentă în secolul trecut (poetul scrie **monastire**) la G. Dem. Teodorescu nu mai e îndoială că trebuie citit « **mînăstire** », căci el scrie « **mônăstire** », ca și « **fôntână** = fîntînă, **smôcea** = smîcea, unde **ô** = **î**, așa cum e transcris corect și de către antologie:

La **fîntîna** *bradului* (p. 372). Versul: *De sus de pe* **schele** (p. 59) în loc de: *de sus de pe* **șchele**; *Să* **rîdă**-*ncepea* (p. 61) în loc de: *să* **rîză**-*ncepea*; În « Kira »: **aici** *lîngă mine* (p. 102) în loc de: **aci** *lîngă mine.*

În « Badiul »: *mărăcine cu* **gherghine** (p. 148) în loc de: *mărăcine cu* **gheorghine**; *Nu v-ar face* **sfîntu** *parte* (p. 151) în loc de: *nu v-ar face* **sfîntul** *parte; a băut vin* **harmăsiu** (p. 153) în loc de: *a băut vin* **hermîsiu**; *Cinstiți* **caimacanilor** (p. 166) în loc de: *Cinstiți* **caimacamilor** — formă pe care antologia o reproduce greșit pretutindeni (p. 169, 171). *Ca să-l* **ieu** *cu mine-n sat* (p. 170) în loc de: *ca să-l* **iau** *cu mine-nsat* (G.D.T. scrie: **iéu**, ca pretutindeni dift. ea = é). *Ca boierii* **de** *p-aici* (p. 178) în loc de: *Ca boierii* **dă** *p-aici* (G.D.T. scrie: dĕ).

În « **Vulcan** »: **mpletită**-*n coadă* (p. 184) în loc de: **pletită-n** *coadă*; *Cînd de* **planuri** *se apucă* (p. 185) **Plan** *bogat de* **plănuit** (p. 186), în loc de: *Cînd de* **pleanuri** *se apucă* . . . **Plean** *bogat de* **plenuit,** căci nu e vorba de **plan** = intenție, proiect, ci de **plean** = pradă, lucru ce rezultă cît se poate de clar și din context (G.D.T. scrie **plén, plénuri,** iar part. trecut **plenuit**). *La cotul* **Scripetelui** (p. 187, 188) în loc de: *La cotul* **Scripetului.** **Adă**-*ncoace paloșul* (p. 196) în loc de: **Ado**-*ncoace paloșul; Și cu* **viață-l** *dăruia* (p. 196) în loc de: *și cu* **viața-l** *dăruia;* **Negricioară** *la cosiță* (p. 197) în loc de: **negriioară** *la cosiță; și dacă-***i vei** *deștepta* (p. 198) în loc de; *și dacă* **i-ăi** *deștepta* (G.D.T. scrie: *i-ii*). **Minecile**-*și sumetea* în loc de: **mînicile**-*și sumetea.*

În « Corbea »: *Să-***ncalece** *pe roșul* (p. 264) în loc de: *Să-***ncalice** *pe roșul;* ca și mai jos: *Că nimeni n-o-***ncăleca** . . . El singur l-o-**ncăleca** (p. 265) în loc de: « **ncălica** », formă reprodusă corect de altfel de antologie în aceiași piesă: *Să-***ncalic**, *măria ta* (p. 267) *De-***ncalic** *pe roșul meu* (p. 268). *Să v-***arăte** *umbletul* (p. 271) în loc de: *Să* **v-arate** *umbletul* (G.D.T. scrie: **v-aréte**).

În « Miu Zglobiu » : *Și ei se* **smîncea** (p. 292) în loc de: *și ei se* **smîcea** (G.D.T. scrie: **smôcea**).

În « Ștefan Vodă »: *Să-mi păzeasc-***aici** *turma* (p. 302) în loc de: *să-mi păzeasc-***aci** *turma; Una bună că-i* **dădea** (p. 304) în loc de: *una bună că-i* **dedea.**

Din colecțiile mai puțin reprezentate în antologie semnalăm o parte din erorile de transcriere: *Cu* **vreo** *cins'spre'ce oca* (p. 358) în loc de: *cu* **vr-o** *cinspre-ce oca*-cum scrie A. Pann în ed. I-a. Notăm că A. Pann scrie: **Ghița** *cu mîndruța lui* . . . — dar și **Ghiță.** *La* **Cătănuța** *ieșa* . . . *C-***asta vara** *am muncit* . . . evidente erori de tipar, ca și « vers femeiesc » întîlnit și în forma corectă « **viersul** » = glas, melodie.

În « Iovan Iorgovan » din colecția Cătană: *Ea că-mi d-***adormea** (p. 17) în loc de: *Ea că-mi d-***adurmea**; și mai jos: *Și ea tot* **dormea** (ibid.) în loc de: *și ea tot* **durmea**; *Și* **pe** *Cerna-n sus,*

https://biblioteca-digitala.ro

Cam **pe** *sub ascuns* (p. 20) **Pe** *Domnul măreau* (p. 26) în loc de: *Şi* **pre** *Cerna-n sus, Cam* **pre** *sub ascuns* . . . **Pre** *Domnul măreau* formă frecventă în graiul bănăţean, pe care antologia o respectă în col. Alecsandri: *De-au fost mare* **pre** *pămînt* (p. 241) *Să vă ştergeţi* **pre** *pămînt* (p. 243) **C-o** *furcă argintită* (p. 20) în loc de: **Cu-o** *furcă argintită. Vii tu azi la mine?* (p. 22) în loc de: **Vini** *tu azi la mine* — aşa cum se rosteşte dialectal. *Cu* **lacrimi** *fierbinţi* (p. 25) în loc de: *cu* **lacrămi** *fierbinţi*, scriere respectată atunci cînd se reproduce din G.T.D. *Cu* **lacrămi** *sărate* (p. 71). În « Meşterul Manole» (ed. Pamfile).

Planuri că **scotea** (p. 76) — aşa reproduce şi O. Densusianu: Flori Alese. p. 116 în loc de: *Planuri că* **socotea**, după cum rezultă şi din context, deşi din punct de vedere al ritmului s-ar părea că forma **scotea** e corectă, dar după cum se ştie — şi exemplele sînt numeroase — abaterile ritmice ce ni se par ca atare la lectură, sînt estompate în cadrul melodiei cîntate.

Pin la **ţiţişoare** *De la* **ţiţişoare** (p. 83, ca şi la O. Densusianu, p. 126) în loc de: *Pîn la* **ţîţîşoare** *De la* **ţîţîşoare**; Mai jos: **ţîţişoara-***mi strînge* în loc de: **ţiţişoara-***mi strînge* — cum reprod. şi O. Dens. — *ibid.*

ş-aşa *răspundeau* (p. 85 — ca şi la O. Dens. p. 129) în loc de: **şi-aşa** *răspundeau; Foamea să-i* **mănînce** (p. 86, ca şi la O. Dens. p. 130) în loc de: *Foamea să-i* **mînînce**.

În « Gheorghiţă Zătreanu »: *Pui de* **moldovan** (p. 116) în loc de: *Pui de* **moldovean**; *La* **trîntă** *dreapta, C-aşa Domnul* **vra** (p. 126) în loc de: *La* **trînta** *dreapta C-aşa Domnul* **vrea**.

În « Radu lu Anghel »: *ia lapădă-ţi* **armele** *sileaf cu* **pistoalele**, *Să-ţi mai lungim* **zilele** *Să nu-ţi luăm* **păcatele** (p. 350) **armele** *jos le lăsaţi* (p. 352) *Radule,* **sîngele** *tău* (p. 354) în loc de: *ia lapădă-ţi* **armili**, *sileaf cu* **pistolili**, *să-ţi mai lungim* **zilili** *Să nu-ţi luăm* **păcatili** . . . **armili** *jos le lăsaţi* . . . *Radule,* **sîngili** *tău.*

Transcrierea greşită surprinde cu atît mai mult, cu cît antologia respectă şi formele dialectale în aceiaşi bucată:

pistoalili *Radului* (p. 340) *Toate sînt* **suror'li** *mele* (p. 353) *Sus* **prin** *crăci mi le-atîrna* (p. 341) în loc de: *Sus* **pîn** *crăci mi le-atîrna* — ceea ce pare mai mult o eroare de tipar, fiindcă în celelalte versuri se redă — corect — forma **pîn**.

Dup-un **anine** *se da* (p. 351) în loc de: *dup-un* **ainine** *se da.* Mai frecvente sînt greşelile de transcriere în textele luate din arhiva Institutului de Folclor, unde alcătuitorii antologiei au intervenit în chip mult mai arbitrar. Astfel în « Vidrosul »:

La **casele** *lui Vioară* (p. 27) în loc de; *La* **casili** *lui Vioară; E vătaf* **de** *pescărie* (ibid.) în loc de: *E vătaf* **dă** *pescărie;* **Caimacanii** *tîrgului* (ibid.) în loc de: **Căimăcanii** *tîrgului; Vasele,* **năvoadele** (p. 28 — ca şi la p. 30, 32) în loc de; *Vasele,* **nevoadele**;

Tot **feciori** *de boieri mari* (ibid.) în loc de: *Tot* **ficiori** *de boieri mari; Case ce să-mi* **martucesc** (p. 29) în loc de: *Case ca să-mi* **martacesc** — de la subst. **martaci**, ce se dă şi în nota antologiei.

Cu solzii s-o **şindrilesc** în loc de: *Cu solzii s-o* **şîndrilesc**; *Apă bună şi blajină La urmă cade* **haină** (ibid.) în loc de: *La urmă cade* **ainã**; *De le-atîrnă* **burţile** (ibid.) în loc de: *De le-atîrnă* **burtele**;

Morunii ca **bivolii** (ibid.) în loc de: *Morunii ca* **biolii**.

Şi prinse puil **vidrenii** (p. 30) în loc de: *Şi prinse puiul* **vidrienii**; **Da'***vidra ce mi-şi făcea?* (p.31) în loc de: **Dar** *vidra ce mi-şi făcea?*

Vin **talaze** *ca şira* (p. 32) în loc de: *Vin* **tîlaje** *ca şira; Că* **tălajii** *cînd venea;* (p. 33) în loc de: *Că* **tălajii** *cînd venea ;*

Vre-o *trei zile că-nota* (ibid.) în loc de: **F-o** *trei zile că-nota; Ca* **nimenea** *pe pămînt* (p. 33) în loc de: *Ca* **niminea** *pe pămînt;*

De bate umbra **prin** *apă* (ibid.) în loc de: *De bate umbra* **pin** *apă ;*

Purcăraş să **odihnească** (ibid.) în loc de: *Purcăraş să* **odinească** *;*

Năvodari *mi-ai înecat* (p. 34) în loc de: **Nevodari** *mi-ai înecat.*

Multe greşeli se datoresc faptului că manuscrisul e greu de descifrat, scris neglijent.

Şi trimiterea e fantezistă: « fgr. 17» (p. 34). În realitate, balada e inventariată la fgr. 4484 (i. 11.321), iar la « fgr. 17», se află un cîntec de nuntă şi un joc din altă localitate decît Plopii-Slăviteşti.

În « Ilincuţa Şandrului »:

Era cincizeci de **ieniceri** *Care poartă-n brîu* **hangeri** (p. 89) în loc de: *Era cincizeci de* **henicheri** *Care poartă-n brîu* **hangheri**; *Doniţa jos mi-o* **dădea** (ibid.) *Şi cu sare le* **dădea** (p. 90) în loc de: *Doniţa jos mi-o* **didea** . . . *Şi cu sare le* **didea**; **Haide** *să v-arăt mormîntul!* (p. 90) în loc de: **Aidi** *să v-arăt mormîntul ;*

Şi **ţîţele** *i le crăpa* (ibid.) în loc de: *Şi* **ţîţili** *i le crăpa; Ilincuţa că-mi* **ieşea** (p. 91) în loc de: *Ilincuţa că-mi* **işea**.

https://biblioteca-digitala.ro

În «Oleac»: **Ibomnicu** *meu* (p. 108) în loc de: **Ibomnicul** *meu; Pătru* **d-auzea** (p. 109) în loc de: *Pătru* **de-auza;** **P-ăl** *Oleac să-l sece* (p. 110) în loc de: **P-el** *Oleac să-l sece. De să* **odihnea** (p. 110) în loc de: *De să* **odinea**: **Suriora** *mea* (p. 113) în loc de: **Sirioara** *mea;* **De** *la Oleac sînt* (p. 114) în loc de: **Di** *la Oleac sînt.*

În «Copilaşul lui Roman»: **Lacrimile-l** *podidea* (p. 203) în loc de: **Lăcrămile-l** *podidea; De la prînz pin' la* **namiaz** (p. 205) în loc de: *De la prînz pîn'la* **nămiaz;** *Copilaşul* **termina** (ibid). în loc de: *Copilaşul* **termena;** *Cu* **vizirii** *Iaşului* (ibid.) în loc de: *Cu* **vizii** *Iaşului.*

În «Ion ăl Mare»: *Trăgea* **iataganele** (p. 387) în loc de: *Trăgea* **ieteganele;** *Ţi i-oi spune şi pe* **nume** (p. 388) în loc de: *Ţi i-oi spune şi pe* **lume;** *Cu cizmele* **letineşti** (p. 388, 391) în loc de: *Cu cizmele* **lectineşti**: *C-oi încăpea-n* **vre-o** *belea* (p. 389, 390) în loc de: *C-oi încăpea-n* **f-o** *belea;* **Mulţămimu-ţi,** *porc de cîine* (p. 389, 390, 392) în loc de: **Mulţămincu-ţi,** *porc de cîine;* **D-aoleo,** *sărdar Căline* (p. 389, 391) în loc de: *D-aleleo, sărdar Căline; Bani daţi degeaba,* **domnică** (p. 392) în loc de: *Bani daţi degeaba,* **domniţă;** *Da-ţi dau pe* **Dobric-ăl** mic (p. 393) în loc de: *Da-ţi dau pe* **Dobriş-ăl** *mic;* *Şi-n pungă mi-l* **scherbăleşte** (ibid.) în loc de: *Şi-n pungă mi-l* **scherbeleşte;** *Lancea pe* **sub** *iepîngea* (p. 394) în loc de: *Lancea pe* **subt** *iepîngea;* **Tocma** *la masă era* (p. 395) în loc de: **Tomnai** *la masă era;* *Ion ăl Mare* **d-auzea** (p. 394) în loc de: *Ion ăl Mare* **de-auzea;** **Il** *plimba şi prin Craiova* (p. 396) în loc de: **L-împlimba** *şi prin Craiova;*

Nu se respectă întotdeauna nici metrica originalului. Se pare că alcătuitorii antologiei au vrut să corecteze pe alocuri versurile pentru a corespunde necesităţilor de ritm şi rimă, fără să se ţină seamă că, baladele **cîn**tîndu-se, aceste erori — aparente de cele mai multe ori — convin rîndurilor melodice, unde intervin pe deasupra anacruzele şi silabele de completare. Cînd culegătorul scrie după dictatul cîntăreţului, aşa cum s-a procedat în majoritatea covîrşitoare a cazurilor, versul scapă de cele mai multe ori din strînsoarea regulatorie a scheletului melodic şi atunci apar atari neregularităţi metrice. A le corecta, e o mare greşeală: ele trebuiesc păstrate ca atare, deoarece constituie un fenomen caracteristic recitării de către cîntăreţii populari — la cererea culegătorilor — a versurilor ce sînt în realitate însoţite de melodie. Iată cîteva din aceste modificări metrice:

• *Luntrile* **în jos** *le da* (p. 30) în loc de: *Luntrile-n jos le da;* **In** *faţa apei se ivea* (p. 31) în loc de: **'N** *faţa apei se ivea; Care-mi* **vă** *întrece* (p. 65) în loc de: *Care-mi* **vă-ntrece;** **Cine** *te-o mai mătura* (p. 88) în loc de: **Cin'** *te-o mai mătura Pe Şăndrăleasă* **o-ntreba** (p. 89) în loc de: *Pe Şăndrăleasă-o* **întreba;** **Arapu** *ce-mi făcea* (p. 94) în loc de: **Arap** *ce-mi făcea* (G.D.T. scrie **Arapŭ**); *Că eu nu* **sînt** *turc* (p. 112) în loc de: *Că eu* **nu-s** *turc;* *Cară vin cu* **vedriţa** (p. 169) în loc de: *Cară vin cu* **vederiţa;** *De-or fi, taică, şapte* **mie** (p. 204) în loc de: *De-or fi, taică, şapte* **mii;** *Piară* **întîi** *Oprişanul* (p. 238) în loc de: *Piară-***ntăi** *Oprişanul;* **fiindcă** *Corbea e călare* (p. 269) în loc de: **findcă** *Corbea e călare; Şi* **pînă-n** *mănunchi intra* (p. 366) în loc de: *Şi* **pînă în** *mănunchi intra;* *Cu slugile* **îl** *împărţea* (p. 387) în loc de: *Cu slugile* **l-împărţea;** *Lancea-n burtă* **i-o** *arunca* (p. 395) în loc de: *Lancea-n burtă* **i-o-arunca;**

Mult mai grave sînt erorile de natură morfologică precum şi omisiunea sau adăugarea unor cuvinte, ori înlocuirea acestora cu altele, unele destul de îndepărtate ca sens, încît denaturează conţinutul versurilor. Aceste abateri sînt mai puţin numeroase decît în antologia de poezie populară alcătuită de Institutul de istorie literară şi folclor al Academiei R.P.R., dar mai regretabile într-o ediţie de mare tiraj, destinată maselor largi de cititori care nu au posibilitatea să verifice atari greşeli. Din exemplele pe care le semnalăm, se vede cum autorii antologiei nu au respectat declinarea din original, conjugarea verbelor, cum au intervenit arbitrar înlocuind cuvintele prin altele, sau chiar omiţîndu-le, iar alteori au adăogat cuvinte inexistente în ediţia originală.

Astfel: **A** *căzut o stea* (p. 5) în loc de: **Au** *căzut o stea; La capul mesei din* **şură** (p. 27) în loc de: *La capul mesii din* **sus**; **Ai** *cincizeci de năvodari* (p. 28) în loc de: **Şi** *cincizeci de năvodari*; *Bucuros, taică,* **îţi** *dau* (p. 29) în loc de: *Bucuros, taică,* **să-ţi** *dau; Dalbe palme la* **obraze** (p. 30) în loc de: *Dalbe palme la* **obraz;** *Vîslele-n* **mîini** *că-şi lua* (ibid.) în loc de: *Vîslele-n* **mînă** *că-şi lua*; *Incepeau toane-***a** *trăgea* (ibid.) în loc de: *Incepeau toane* **de-a** *trîgea*; *Focul mare* **că-l** *făcea* (ibid) în loc de: *Focul mare* **că** *făcea;* **Da'** *ce-mi baţi puiul şi-l căzneşti* (p. 31) în loc de: **Dă** *ce-mi baţi puiul şi-l căzneşti*; *Niscai comori,* **avuţii** (ibid.) în loc de: *Niscai comori,* **niscai avuţi**; *Că ştia* **de** *înota* (p. 33) în loc de: *Că ştia* **d-a-şi** *înota*; *Las'să fie* **rău aşa** (p. 34) în loc de; *Las'să fie* **ro-nu-aşa** (=rău, nu aşa); *Ce* **face** *pîraie Şi* **îmflă** *şiroaie* (p. 39) în loc de: *Ce* **făcea** *pîraie Şi* **îmfla** *şiroaie*; *Ţiţişoara-mi* **frînge** *Copilaşu-mi* **plînge** (p. 42, 44-45) în loc de: *Ţiţişoara-mi* **plînge** *Copilaşu-mi* **frînge**; **Lupoaica-i** *ieşea* (p. 59) în loc de: **lupoaică-i** *ieşea; Şi dacă-mi* **şedea** *Şi, dacă-mi* **vedea**... *Mi se* **sfătuia,** *Şi tot* **întreba** (p. 69) în loc de: Şi, *dacă-mi* **şedeau** *Şi, dacă-mi* **vedeau** ... *Mi se* **sfătuiau Şi tot întrebau**; **In** *drum purcedea* (p. 82) în loc de: **La** *drum purcedea;* **Şi** *măcelărea* (ibid.) în loc de: **Şi-l** *măcelărea; Din guriţă* **ce-mi** *zicea* (p. 88) în loc de: *Din guriţă* **că-mi** *zicea; Doniţa-n mînă* **c-o** *lua* (ibid.) în loc de: *Doniţa-n mînă lua; Că vin turcii* **să** *mă ia* (p. 89) în loc de: *Că vin turcii* **şi** *mă ia; Foc* **la** *ghete că-i băga* (p. 90) în loc de: *Foc* **în** *ghete că-i băga*; *In podul casei urca* (p. 91) în loc

https://biblioteca-digitala.ro

de: *In podul casei* **să** *urca;* **Sărmana** *de mine* (p. 108) în loc de: **Sărmanul** *de mine; Petre, nu s-a văzut* (p. 109) în loc de: **Ce,** *Petre, nu s-a văzut*; *Iar* el **dă-mi** *şădea* (p. 110) în loc de: *Iar* el **că-mi** *şădea; Un vis* **că-mi** *visa* (ibid.) în loc de: *Un vis* **că** *visa; Şi ea* **că** *spunea* (p. 112) în loc de: *Şi ea* **că-n** *spunea; Şi scoase* **o** *pită* (p. 118) în loc de: *Şi scoase* **de-o** *pită; In* **pivniţă** *mititică* (p. 162) în loc de: *în* **pivniţa** *mititică;* El *cunoaşte* (p. 184) în loc de: **îl** *cunoaşte*; (G.D.T. scrie êlŭ); *Din briu* **furca** *arunca* (p. 195) în loc de: *din briu* **furcă** *[arunca*; *Şi cu* **viaţă-l** *dăruia* (p. 196) în loc de: *şi cu* **viaţa-l** *dăruia*; **Simbrioară** *ţi-am plătit* (p. 200) în loc de: **simbrioara** *ţi-am plătit*; *De-acolo că* **fluiera** (p. 203) în loc de: *De-acolo că* **şuiera**; *Şi pe el* **încăleca** în loc de: *Şi pe el* **că-ncăleca**; *Care* **fuge** *cu anul şi* **răsuflă** *cu ceasul* (p. 203 şi 205) în loc de: *care* **fugea** *cu anul şi* **răsufla** *cu ceasul*; *El* **bine că se-narma** (p. 203) în loc de: **Bine că s-arma**. — *Drumul spre Cerkez* **că-şi** *lua* (ibid.) în loc de: *Drunul spre Cerkez* **că** *lua: Şi din gură* **că-i** *zicea* (ibid) în loc de: *Si din gură* **că** *zicea; La* **vizir** el *comanda* (ibid.) în loc de: *La* **vizii că** *comanda*; *La-ntrecere* **se** *lua* (ibid.) în loc de: *La-ntrecere* **că se** *lua; Pe copilaş* **mi-l** *cinstea* (p. 204) în loc de: *Pe copilaş* **mi-ş** *cinstea; Ia ascultă taică-ncoa* (p. 204) în loc de: *Ia ascultă* **tu** *taică-ncoa; Ori turcii* **ne-au** *cotropit . . . Dar turci* **ne-au** *cotropit* (ibid.) *în loc de*: *Ori turcii* **ne-a,** *cotropit . . . Dar turcii* **ne-a** *cotropit;* **Dimineaţă pînă-n prînz** (p. 205) în loc de: **De dimineaţă pîn la prînz**; *Numai unul* **n-a** *venit* (p. 238) în loc de: *Numai unul* **n-au** *venit*; *Soarele* **n-a** *răsărit, Dar în locu-i* **a** *sosit . . . De zebrea* **a** *aninat . . . Dumnezeu* **mi-a** *agiutat* (p. 237) în loc de: *Soarele* **n-au** *răsărit, Dar în locu-i* **au** *sosit . . . De zebrea* **au** *aninat . . . Dumnezeu* **mi-au** *agiutat;*

De altfel, antologia respectă chiar în aceiaşi pagină această formă frecventă şi azi — se poate spune că e o caracteristică a stilului solemn, ceremonios —:

El mie **s-au** *lăudat Că avere-***au** *adunat . . .*; *Că sultanu-***l** *aducea* (p. 241) în loc de: *Că sultanu-***i** *aducea; numele-ţi am auzit* (p. 301) în loc de: *numele-ţi* **l-am** *auzit; In Cîmpulung mi-***l** *ducea* (p. 354) în loc de: *In Cîmpulung mi-***i** *ducea; să vadă* **brînză** *de-i bună* (p. 372) în loc de: *să vadă* **brînza** *de-i bună; numa-n gînd* **el** *suduia* (p. 378) în loc de: *numa-n gînd* **îl** *suduia; D-alei, moş cu* **barba** *sură* (p. 383) în loc de: *D-alei, moş cu* **barbă** *sură*; *Şi vărsa vinurile* (p. 387) în loc de: *Şi-***mi** *vărsa vinurile; Poiana c-am socotit, Trei calici că n-au plătit* (p. 388) în loc de: *Poiana c-am socotit-***o**, *Trei calici că n-au plătit-***o**; **Ca** *să-i fac de mascara* (ibid.) în loc de: **C-am** *să-fac de mascara;* **Să rîdă mahalaua** (ibid.) în loc de: **Ca să-i afle malaoa**; *La Băldăran,* **că** *pleca* (*ibid.*) în loc de: *La Bălăran* **că-m** *pleca; Că, nu* **ştiţi,** *anul trecut . . . Nici nu* **m-aţi** *mai socotit* (p. 389) în loc de: *Că, nu* **şti,** *anul trecut . . . Nici nu* **m-ai** *mai socotit;* **Mi-aţi** *luat vaca din gîrlici* (ibid.) în loc de: **Mi-ai** *luat vaca din gîrlici;* **D-aoleo,** *sărdar* **Căline** (p. 391) în loc de: **Măi, Căline, dumneata**; *Catastifele-***mi** *lua Şi-n spinare* **că-l** *lovea, N pragul* **uşii-***l dobora* (ibid.) în loc de: *Catastivele lua Şi-n spinare* **mi-***l* lovea *N pragul* **căşii-***l dobora; Nouă galbeni* **l-ajungea** (p. 392) în loc de: *Nouă galbeni* **mi-l găsea**; *Ghiţă Chiriş răspundea* (p. 393) în loc de: Ghiţă *Chiriş* **i** *răspundea;* **Il dezbracă de** *zăbun* (ibid.) în loc de: **Ş-îl** *dezbracă* **din** *zăbun;* **Lua** *drumul la Tunari* (p. 394) în loc de: **Luau** *drumul la Tunari*; **Ei** *la Ghidici se afla* (ibid.) în loc de: **La** *Ghidici* **că** *se afla; Cînd o zice-***o** *viorea* (ibid.) în loc de: *Cînd o zice viorea; Ion ăl Mare* **ce-mi** *grăia* (ibid.) în loc de: *Ion ăl Mare ce grăia; Ion ăl Mare* **ce** *făcea* (p. 395) în loc de: *Ion ăl Mare,* **ce-mi** *făcea; Ion ăl Mare ce* **făcea** (ibid.) în loc de: *Ion ăl Mare ce* **grăia**; *Bună* **ziua** *că mi-i da* (ibid.) în loc de: *Bună* **seara** *că mi-i da;* **O să le vezi pîngărite** (ibid). în loc de: **Oi să le văz pîngănite**; *Nici vorba* **nu** *isprăvea* (ibid.) în loc de: *Nici vorba* **n-o** *isprăvea; Cînd oi zice trei* **dudăi** (p. 396) în loc de: *Cînd o zice trei* **văpăi**; **Făr'de** *nici o supărare* (ibid.) în loc de: **Fără** *nici o supărare.*

E greu de ghicit de ce alcătuitorii antologiei au omis versuri întregi. În ipoteza că procedeul ar fi admisibil, versurile omise nu par de prisos nici într-un fel, dimpotrivă, înţelesul pasajului respectiv e neclar, incomplet din această cauză.

După versul: *In salcie agăţat* (p. 34) a fost omis versul: **Parcă-i dracu-mpeliţat.**

După versurile: *Şi mai daţi cu băutura Să-şi ude şi Petre gura* (p. 205) mai urmează: **Daţi-mi un pahar de vin Să vă spui altul mai bun** — ce fac parte din formula de încheiere a baladelor şi sînt continuarea firească a primelor două versuri.

La p. 388, după: *Altul e Ghiţă Chiriş* — au fost omise două versuri: **De an n-a mai dat pe-aici Ţîne bănişorii-nchişi.**

Între versurile: *Că sînt voinic ca şi tine* — şi *Pe catastife-l căta* (p. 391) a fost omis versul introductiv: **Lele, verde viorea.**

O serie de cuvinte — arhaisme, regionalisme — au fost explicate în josul paginilor. Credem că ar fi fost mai nimerit să se fi întocmit un mic glosar la sfîrşitul volumului care să cuprindă şi atîtea alte cuvinte neexplicate al căror înţeles e necunoscut cititorilor cărora se adresează antologia. Cîţi ştiu ce înseamnă: **dorojani** (p. 7), **a trage toane.** (p. 32), **noiaş** (p. 47), **hăţiş** (p. 57), **ciohodar** (p. 77), **paşmandei** (p. 90), **sandale** (p. 93), **galbeni venetici** (96), **mertig** (p. 109) **leneşăsc** (p. 109), **başmanghiol** (p. 111), **cal bugean** şi **degiughean** (p. 115), **turci buzbuzuci** (p. 122), **spatiu** (148),

https://biblioteca-digitala.ro

răvac (p. 153), **mahmudele, rubiele, groşe, grivne** (p. 156), **coroftie** (p. 159), **creiţa** (p. 160), **selinence** (p. 162), **ius-başa** (p. 184), **nărînzat** (p. 202), **ciorcă, opinci înhîrzobate** (p. 227), **frîncuia** (p. 270), **levinţei, levinţi** (p. 288—290), **iminele** (p. 345), **ulei**, (p. 383), **lectineşti** (p. 388,), etc.

Şi din punct de vedere folcloric se observă uşor că antologia s-a lucrat în pripă, fără o cunoaştere mai temeinică a repertoriului baladelor populare. Astfel, ordinea în care au fost orînduite piesele în antologie e cu totul arbitrară: piesele par a fi aşezate la întîmplare, fără să se respecte vre-un criteriu oarecare (cel mai nimerit pentru o astfel de antologie ar fi fost cel tematic). Nedumerirea creşte cu atît mai mult, cu cît nu ni se dă nici un fel de explicaţie — volumul e lipsit de prefaţă şi de o notă explicativă.

Alcătuitorii au avut în faţă un drum destul de bătătorit de alte antologii anterioare, ceea ce se şi vede din faptul că din cele 40 de piese, numai 17 sînt noi, celelalte se întîlnesc în antologiile recente — spre a nu ne mai referi la cele vechi. Astfel, 19 variante au fost publicate şi în « Antologie de lit. populară » vol. I Poezia, Buc. 1953 întocmită de Inst. de ist. literară şi folclor [Mioriţa — var. Alecsandri şi var. Densusianu — Dolca, Iovan Iorgovan, Mînăstirea Argeşului, Gheorghiţă Zătreanu, Gruia-n Ţarigrad, Badiu, Golea, Oprişanul, Visul lui T. Vladimirescu, Corbea, Toma Alimoş, Miu Zglobiu, Bujor, Stanciu al Bratului, Radu Anghel, Bogatul şi Săracul, Gheorghilaş. Dintre acestea, 3 variante (Mioriţa, Meşterul Manole, Gruia-n Ţarigrad) sînt incluse şi în « Flori alese » ale lui O. Densusianu]. Alte 4 variante (Meşterul Manole, Novac şi Corbul, Ilincuţa Şandrului, Ion ăl Mare) au fost publicate în « Din Folclorul nostru » Buc. 1953 (col. Bibl. pt. toţi) antologie ce cuprinde încă alte 3 piese (Mioriţa — var. Alecsandri, T. Alimoş, Corbea) prezente atît în antologia Academiei R.P.R., cît şi în cea de faţă.

Experienţa antologiilor anterioare ne îndreptăţeşte să ne fi aşteptat la o antologie mult mai valoroasă, mai închegată care într-adevăr să conţină variantele cele mai realizate. Din păcate, antologia nu răspunde acestei exigenţe, căci o serie de variante—Dolca, Ghiţă Cătănuţă, Mogoş Vornicul, etc. — rămîn mult în urma altora cunoscute din vechiile colecţii. Mai rău stau lucrurile cu unele balade haiduceşti: au fost alese acele variante care nu spun nimic despre ajutorarea săracilor şi lasă cititorilor impresia că haiducii ar fi fost doar nişte simpli spoliatori în folosul lor personal. Dacă alcătuitorii ar fi citit mai cu grijă materialele publicate, ar fi întîlnit, de pildă, într-o variantă a baladei « *Iancu Jianu* » versuri ca acestea: *Iar de cădea în mîna lor Copii de-ai săracilor Cu galbeni îi încărcau . . . Că Jianul cel vestit Mulţi boieri a prăpădit Şi săraci a-mbogăţit*; sau într-o variantă a lui « *Radu Anghel* »: *Cît pe lume mi-am trăit Nici un rău nu am făcut Bani dela bogaţi am luat Pe săraci i-am ajutat Le-am luat plug şi le-am luat vaci;* versuri ce exprimă tocmai chintesenţa haiduciei şi explică nepărmurita dragoste a maselor asuprite pentru aceşti eroi de codru.

Antologia a înmănunchiat de-a valma piesele autentice, reproduse cu fidelitate din gura rapsozilor, cu cele prelucrate — mai sporadic sau mai substanţial — de către culegătorii A. Pann şi V. Alecsandri, făcîndu-se chiar abuz, fără să se atragă undeva atenţia cititorului neavizat asupra acestei stări de lucruri. N-am dori să reluăm o discuţie oţioasă, dar trebuie să insistăm asupra acestui aspect, pentru a nu lăsa impresia că sîntem nişte detractori, în deosebi ai lui V. Alecsandri— fiindcă cele mai multe balade sînt reproduse din culegerea lui. Colecţia marelui nostru poet a stîrnit şi laude entuziaste, dar şi critici acerbe, mai cu seamă cea a lui M. Schwarzfeld din coloanele rev. « Contemporanul ». Neînţelegerea mai dăinuie încă. Mulţi cărturari de seamă interpretează poziţia critică, precaută, faţă de colecţia Alecsandri drept încercare de defăimare a marelui poet şi a rolului pe care l-a avut acesta în cultura noastră. În realitate, trebuie făcută o distincţie între rolul de « propagandist » al folclorului nostru al lui V. Alecsandri şi între autenticitatea materialului cules şi publicat de poet.

Fără indoială, V. Alecsandri are merite uriaşe, nepieritoare, în deşteptarea interesului pentru folclorul nostru. El a atras atenţia asupra valorii lui, îndemnînd la culegerea lui şi culegînd el însuşi, l-a utilizat pe scară largă şi cu o rară măiestrie în creaţiile sale poetice, îndrumînd prin exemplul său literatura noastră pe calea cea sănătoasă. Chiar dacă poetul n-ar fi cules material folcloric, meritul lui în valorificarea creaţiei populare n-ar fi rămas mai prejos, după cum, de ex., Gh. Bariţ, fără să culeagă folclor, are merite netăgăduite în orientarea cărturarilor spre patrimoniul popular. Şi dacă au fost alţii care au atras atenţia asupra folclorului înaintea lui V. Alecsandri, se poate totuşi spune că deabia el e acela care l-a impus în viaţa noastră culturală prin prestigiul său covîrşitor.

Dar aceste considerente nu ne îndreptăţesc cu nimic să nu ţinem seamă de faptul că Alecsandri a intervenit cu pana lui în stihurile populare, « îndreptînd » unde a găsit de cuviinţă, după cum a mărturisit de altfel el însuşi şi după cum se poate vedea şi din confruntarea manuscriselor şi a pieselor publicate în 1849, 1852—53, 1855 şi 1866. (O ediţie critică — deşi incompletă — în acest sens a colecţiei Alecsandri a întocmit-o E. Gîrleanu.) După cum se ştie, aşa se proceda atunci în majoritatea covîrşitoare a cazurilor — şi aiurea, nu numai la noi — şi poetul a făcut-o

https://biblioteca-digitala.ro

cu conştiinţa împăcată, fiind convins că aşa slujeşte patria pe care a iubit-o cu sufletul unui poet entuziast; cei ce îl învinuiesc de « falsificări, mistificări », judecă faptele neistoric. Dar cercetătorul nu poate trece cu vederea faptul că atari colecţii « îndreptate » « corese » nu sînt documente autentice în care să se oglindească fidel ideile şi sentimentele creatorilor populari. Cine uită acest lucru, atribuie poporului idei, sentimente, imagini poetice care nu-i aparţin.

Nu rezultă de aici că nu mai trebuie folosită colecţia Alecsandri şi colecţiile celorlalţi care n-au respectat întocmai autenticul popular, dar se impune o anumită precauţie ştiinţifică, cercetarea materialului cu un ochi mai critic, recurgînd mereu la variantele autentice din celelalte colecţii, mai ales în ceea ce priveşte stilistica şi versificaţia, ceea ce nu stă în putinţa maselor largi de cititori cărora li se adresează antologia.

Din păcate, mulţi trec cu vederea atari neajunsuri şi ni se pare mai mult decît ciudat faptul că în timp ce în literatura cultă, cercetătorii filologi sînt plini de scrupule şi de precauţiuni, condamnă ediţiile suspecte şi nu-şi precupeţesc forţele şi priceperea în a reconstitui cea mai autentică versiune, recurgînd la un bogat aparat de trimiteri şi de semne grafice pentru a indica variantele şi interpolările, etc., în materie de folclor sînt destui care uită de această exigenţă şi studiază de-a valma fără un discernămînt judicios — materialul prelucrat cu cel autentic, arătîndu-şi nu rareori preferinţele pentru cel dintîi!

Antologia mai are şi alte lipsuri: variantele ce provin din arhiva Institutului de Folclor — în bună parte nepublicate pînă acum — nu au consemnate data culegerii lor, numele informatorilor şi al culegătorilor. Mai gravă ni se pare lipsa unei prefeţe în care să se schiţeze în linii mari tematica şi stilistica baladelor noastre, rostul lor în viaţa poporului muncitor, apoi o privire critică asupra culegerilor de balade, îndeosebi asupra celor reprezentate în antologie, şi însfîrşit, o privire generală asupra baladei din zilele noastre (zonă de răspîndire, ocaziile de cîntat, atitudinea colectivităţii, procesele iminente ce se desfăşoară în repertoriul epic cîntat, etc.), insistîndu-se asupra faptului că baladele se cîntă — pe alocuri cu unele pasaje recitate — fiind vremea de a înlătura unele confuzii şi păreri greşite care mai dăinuie chiar în sîntul profesorilor de limba romînă, (oare cîţi ştiu că baladele se cîntă, şi mai ales, cîţi au avut prilejul să le asculte din gura unui lăutar?)

A sosit poate timpul ca să se întemeiască o antologie exhausivă a baladelor noastre populare care să cuprindă toate subiectele clasice alături de cele mai realizate dintre cele cu o circulaţie locală — numărul total s-ar ridica la vre-o 200 piese — alegîndu-se cele mai bune variante din punct de vedere literar şi muzical, pentru a pune la îndemîna cercetătorilor şi a publicului mai larg o icoană fidelă a acestui gen care a ajuns de mult la maturitate artistică. Un studiu introductiv, precum şi indicarea variantelor fiecărei piese ar întregi cunoaşterea problematicei epicei populare cîntate şi a zonei de răspîndire, sintetizînd efortul celor ce mai bine de o sută de ani au cules şi şi-au spus părerile despre încîntătoarele noastre balade populare. Departe de a suplini această lacună, antologia recenzată, făcută în pripă, cu greşeli în reeditarea textelor şi cu insuficientă pricepere, nu şi-a atins scopul propus de editori şi a pus în mîna cititorilor o carte plină de erori. Se impune mai multă exigenţă din partea Editurii pt. Lit. şi Artă şi un nivel filologic mai ridicat din partea celor care pornesc la editarea de texte folclorice.

O. BÎRLEA

https://biblioteca-digitala.ro

200 CÎNTECE ȘI DOINE București, 1955, ESPLA culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, de Gh. Ciobanu, V. Niculescu și A. Amzulescu. (prefața): 194 pagini[1]

In ultimii ani Institutul de Folclor a realizat progrese însemnate în domeniul popularizării bogatei sale colecții de folclor muzical, coregrafic și literar. Totuși ritmul publicațiilor trebuie intensificat în toate domeniile — culegeri de material, monografii și studii teoretice — pentru a nu rămîne în urma cerințelor actuale din ce în ce mai numeroase. Dealtfel, ca o preocupare permanentă a Institutului de Folclor, menționăm pregătirea unei serii de antologii din diferite regiuni care constituie numai un preludiu la publicarea, în decurs de 20 de ani, a Marei Colecții de Folclor, cuprinzînd Monografii ale ținuturilor reprezentative din toată țara.

In aprilie anul trecut, literatura folclorică, îndeosebi cea muzicală, s-a îmbogățit cu o nouă colecție: 200 *cîntece și doine*. Apariția acestui volum cu caracter antologic, publicat de ESPLA, sub îngrijirea unui colectiv din cadrul Institutului de Folclor, format din Gh. Ciobanu, V. Niculescu și A. Amzulescu (prefața), a fost salutată cu viu interes de marele public. Este prima colecție de folclor muzical de mai mari proporții, deoarece în volumul « Din folclorul nostru », apărut cu 2 ani mai înainte, cu toate străduințele Institutului de a convinge Editura de importanța publicării materialului folcloric ca un întreg — text și melodie — au fost « admise » numai 37 din cele 100 melodii pregătite, și acestea alese după criterii arbitrare, diferite de ale colectivului cu care s-a colaborat (A. Sachelarie, E. Comișel, M. Kahane, T. Brill, O. Bîrlea).

Volumul umple un gol îndelung simțit în viața noastră muzicală, contribuind din plin la cunoașterea și valorificarea creației artistice a poporului și implicit la înțelegerea vieții sale. Prin această colecție Institutul de Folclor oferă oamenilor de artă, compozitori, interpreți și echipe de amatori, scriitorilor, studenților, elevilor și marelui public, o infimă parte din « bogăția nesecată a liricei noastre populare » (prefață). Compozitorii găsesc aici noi mijloace de expresie muzicală și posibilitatea de adîncire a structurii modale și metrico-ritmice specifică folclorului nostru.

Credem că e bine să arătăm felul cum s-a redactat această colecție, întrucît povestea ei înfățișează greutățile pe care le-a întîmpinat Institutul de Folclor în străduințele sale de a pune la îndemîna publicului cît mai mult material folcloric. Incă din 1949 Institutul de Folclor a inițiat publicarea unui volum de 500 melodii, aparținînd tuturor genurilor, luate din Fondul Auxiliar al colecțiilor sale (notații sumare, după auz, direct de la interpret care sînt utilizate în studii numai ca material auxiliar). Colectivul format în acest scop din regretatul folclorist I. Cocișiu, Gh. Ciobanu, Z. Suliteanu și M. Kahane își întrerupe după un timp, din motive obiective, munca. Ea este reluată în 1951 de alt colectiv (C. Zamfir, V. Dosios, R. Weiss, C. Bărbulescu și A. Vicol). Se întocmește o colecție de 200 piese care, dupăce își face stagiul de peste jumătate de an la Comitetul pentru Arte, este înaintată Editurei. Aceasta o refuză dintr-o concepție greșită asupra unor genuri ale folclorului nostru și în 1953, materialul este încredințat de data aceasta unui singur cercetător (L. Stănculeanu) pentru a fi verificate în sensul ca noua colecție să conțină numai cîntece lirice. După cîteva luni se formează un nou colectiv (E. Comișel, L. Stănculeanu, O. Bîrlea) care înserează în colecție și o parte din materialul pregătit pentru antologia « Din folclorul nostru ». Culegerea este trimisă Editurii care propune o nouă revizuire, făcută, bine înțeles, de un alt colectiv, cel care în sfîrșit, are bucuria să o vadă tipărită.

---

[1] Volumul a fost recenzat în revista « Muzica » nr. 1—2, 1956 de A. Vicol.

https://biblioteca-digitala.ro

Volumul cuprinde material cules în decurs de aproape jumătate de secol (1904—1953). Cuprinde în parte transcrieri după documente sonore (înregistrate pe cilindri de fonograf, benzi de magnetofon şi discuri de patefon, în ultimii 23 de ani, în cadrulArhivei Societăţii Compozitorilor Romîni şi a Institutului de Folclor), în parte notaţii după auz din Fondul Auxiliar şi manuscrise.

Prefaţa (A. Amuzulescu) aduce o contribuţie serioasă la înţelegerea materialului. Autorul menţionează cîteva probleme în legătură cu creaţia artistică populară, creaţie care îşi are « legi proprii de dezvoltare şi promovare a valorilor sale» El accentuează importanţa cunoaşterii mediului în care se naşte şi se dezvoltă arta populară. In continuare găsim unele consideraţiuni asupra genurilor. După cum reiese şi din material, genurile nu sînt egale ca frecvenţă şi circulaţie. Astfel, cîntecul propriu zis, prin legătura puternică cu viaţa zilnică, prin marea varietate tematică şi larga răspîndire în spaţiu, prin libertatea execuţiei individuale, uneori colective, « constitue partea cea mai vie şi mai originală a folclorului noastru », spre deosebire de doină şi cîntecul de leagăn care au azi o vitalitate mai redusă. Afirmaţia autorului referitoare la doină (ca gen muzical), gen « încă puternic şi larg răspîndit pe întreg cuprinsul ţării» nu e cu totul conformă cu realitatea contemporană. In ultimele decenii doina răsună din ce în ce mai rar, tinzînd spre simplificare în forme apropiate de cîntec; aria ei de răspîndire este redusă. Doina instrumentală, sub forma povestirii muzicale a «Ciobanului care şi-a pierdut oile», sau de « Şireag»,— cunoscută în aproape toată ţara şi îndeosebi în ţinuturile cu o puternică tradiţie de viaţă păstorească, — se cîntă din ce în ce mai puţin, iar doina vocală are o arie de circulaţie limitată la Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea şi Nordul Transilvaniei, numărul celor care o înţeleg şi mai cu seamă a celor ce o pot interpreta scăzînd pe zi ce trece. După aceste consideraţii introductive, autorul face o succintă caracterizare a materialului din punct de vedere literar, reliefînd valoarea lui artistică şi socială ca şi continua sa actualitate « tendinţa firească de continuă înnoire a vechiului repertor tradiţional ».

Ca un fapt pozitiv remarcabil, menţionăm constatarea autorului: doina « de un lirism intim şi social . . . departe de a fi un simplu cîntec depresiv de dor şi jale . . . cuprinde adesea avînturi de un robust optimism fiind, odinioară mai ales, cîntec mobilizator la lupta pentru viaţă şi pentru nimicirea exploatării ».

Cîntecele sînt grupate, după conţinutul literar, în « cîntece de dragoste, păstoreşti, de jale şi urît, despre armată şi război, cu caracter satiric şi cîntece care oglindesc realitatea nouă, revoluţionară din patria noastră ». Ni se atrage atenţia asupra cîntecelor create după 23 august 1944, în care se reflectă ideile progresiste ale contemporaneităţii şi care, deşi « lipsite încă de şlefuirea unei circulaţii îndelungate » deschid « o perspectivă nouă către viitoarea cultură a maselor: naţională în formă, socialistă în conţinut ».

In legătură cu problema deosebirilor regionale credem că e necesar să se facă o precizare. In cadrul graiurilor muzicale regionale (numite de Béla Bartók « dialecte muzicale ») apar cîntece de stil nou care păstrează o parte din caracteristicile dialectale şi nu « dialecte folclorice » care « apar şi azi ».

Considerăm că antologia, de o deosebită valoare artistică şi documentară, are nevoie de unele completări. In vederea unei noi ediţii pe care o propunem în mod insistent şi în acelaş timp pentru a ajuta pe cititori la o bună execuţie a cîntecelor, vom încerca în cele ce urmează, să aducem o serie de lămuriri şi să remarcăm cîteva omisiuni.

Intrucît antologia a apărut sub îngrijirea unui folclorist muzical competent şi cu experienţă (Gh. Ciobanu), credem că ar fi fost bine să se facă nu numai « precizări de ordin tehnic » ci şi o caracterizare a materialului din punct de vedere muzial, în special a genurilor. Nu ne gîndim la un studiu muzicologic ci numai la îndepărtarea unor confuzii existente chiar între muzicieni, în ceea ce priveşte, de exemplu, deosebirea între doină şi cîntec, etc.

Desigur, alegerea celor 200 piese din numărul considerabil de cîntece existente în arhiva Institutului de Folclor (peste 60.000) nu a fost uşoară, ceea ce explică unele lipsuri şi inconsecvenţe. Intr-o antologie trebuie alese exemplarele cele mai caracteristice, realizate în forme perfecte. Alături de acestea s-au strecurat şi piese mai puţin interesante, nereprezentative pentru gen sau regiune. Prin faptul că s-au publicat melodii transcrise (unele foarte conştiincios) alături de notaţii sumare (unele foarte schematic) volumul are un aspect neunitar. Dealtfel considerăm că procentul melodiilor notate după auz (peste 50 %) este prea mare. Aceasta ne sugerează o întrebare. N-ar fi mai indicat ca pe viitor să se publice separat materialul valoros din Fondul Auxiliar, alegînd natural, cîntecele cele mai reprezentative pentru toate genurile ?

Una din laturile negative ale publicaţiilor de folclor din secolul trecut, — rezultînd din lipsa unei concepţii şi metode de lucru ştiinţifice, — este ruperea fenomenului folcloric de mediul în care trăieşte. De aici, culegerea textului fără melodie (publicaţiile de « Poezii populare » abundă), « corectarea » acestora după criterii estetice personale, lipsa unor date minime, indispensabile înţelegerii documentului folcloric: numele cîntăreţului (numit de noi « informator »), vîrsta şi profesia, data şi

https://biblioteca-digitala.ro

locul culegerii, numele culegătorului, etc. Aceasta face ca o parte din vechile culegeri să aibă o valoare științifică redusă și deci să fie utilizate în studii cu rezervă. La începutul secolului nostru, s-a impus în folcloristica românească cercetarea științifică și metode de lucru proprii ce au rezultat din cunoașterea complexității creației populare. Mergînd pe linia trasată de marii noștri folcloriști, trebuie să luptăm pentru menținerea unei metode riguros științifice. De aceea, oricare ar fi scopul unei publicații de folclor, trebuie să folosească un material autentic, cules după o metodă științifică. In consecință, făcînd abstracție de cîntecele la care lipsa *localității* de unde s-a cules (numărul 71,125 etc.) a *numelui* interpretului (5, 32, 45, 70 etc.) sau *datei* culegerii (32, 101, 108 etc.) se datorește unei metode defectuoase de culegere, menționăm unele scăpări (43, 188) și în deosebi absența generală a *vîrstei* cîntărețului și *profesiei*, cînd e lăutar (într-un singur caz a fost consemnată, nr. 84), a numelui *culegătorului* și a *transcriitorului*.

Publicarea variantelor melodice (10, 13, 14 și 15; 19, 186; 117, 119, etc.) unele foarte apropiate, altele mai depărtate, dar interesante în ceea ce privește transformările suferite — deși autorii au căutat să le evite — contribuie la urmărirea procesului de creație specific artei orale. Indicarea lor în notă însă era absolut necesară, ca și la variantele de text; de altfel unele variante de text (46, 66; 20,82; 107,113; 79, 154; etc.) deși incomplete, au fost publicate numai pentrucă se cîntă pe melodii diferite, interesante — dovadă grăitoare a mobilității textului care poate fi adaptat la melodii diferite, în cadrul aceluiaș gen. Explicarea acestui fenomen ca și a contaminării de text (30, 39, 41, 62, 63 etc.) ar fi fost binevenită.

Materialul este grupat pe genuri: *cîntece de leagăn*, *doine* și *cîntece propriu* zise. Caracterizarea trăsăturilor specifice fiecărui gen ar fi adus un aport real în problema clasificării melodiilor. În cadrul cîntecelor de leagăn s-a înserat, luîndu-se în considerare numai textul, și n. 8 (melodie de cîntec propriu zis la care s-a adaptat un text de leagăn). Pentru a fi consecvenți va trebui adus aici și nr. 179 deși textul de leagăn e contaminat cu versuri de cîntec propriu zis).

Analizînd doinele, observăm că pe lîngă exemplarele reprezentative pentru gen, apar și cîntece (11) — probabil de origină sau cu influență luătărească — cu formă liberă. În prefață se precizează că în această « categorie » sînt cuprinse și *cîntece de dragoste*, fără să se explice dacă e vorba de un tip melodic sau de conținutul literar. Cunoscînd marea libertate de interpretare a cîntărețului popular, ajungînd uneori chiar la schimbarea formei, se impune o întrebare: aceste cîntece cu formă liberă pot fi clasate în genul doină, gen cu trăsături stilistice proprii, deosebite de ale cîntecului propriu-zis? Cu privire la doina *Mîndră floare-i norocu* (15), sîntem de părere că melodia trebuie completată cu cel puțin încă două « fragmente » (după cum s-a procedat de altfel, în exemplarele anterioare) pentru a se ajunge la punctul culminant de expresie și a se putea preciza scara reală.

O problemă dificilă care suscită încă multe controverse este clasificarea muzicii populare. Béla Bartók, după experimentarea diferitelor sisteme de clasificare în « Cîntece populare românești din Comitatul Bihor », în « Volksmusik der Rumänen von Maramureș », în « Melodien der rumänischen Colinde » și în « Das ungarische Volkslied », ajunge la următoarea constatare, de o mare valoare folcloristică: « fiecare material cu însușiri deosebite cere un sistem de clasare deosebit și ticluit anume ».

În Antologie, melodiile sînt aranjate în cadrul fiecărui gen după criteriul geografic: regiuni, raioane, comune, apoi după informatori. Singurul avantaj al acestui sistem este prezentarea laolaltă a repertoriului dintr-o anumită regiune. Considerăm că acest mod de clasare ar fi recomandabil cînd deosebirile între regiuni s-ar păstra încă foarte bine, deci repertoriul fiecărei regiuni ar fi unitar, iar autorii ar fi ales numai piesele reprezentative și caracteristice fiecărei regiuni. În situația actuală a « dialectelor muzicale » se observă însă că într-o regiune coexistă cîntece locale și din regiunile vecine sau depărtate. De exemplu, în regiunea București circulă azi, în afară de cîntecele munțenești, cîntece oltenești, bănățene, ardelenești, de origine rurală și urbană, cîntece lăutărești și de proveniență cultă. Așa dar, în aceiași regiune se cîntă nu numai piese aparținînd unor straturi de evoluție deosebite (vechi și noi) ci și mai multor « dialecte » muzicale. Acest mod de ordonare a melodiilor îngreunează utilizarea lor de către oamenii de știință, prin faptul că îndepărtează variantele și grupează deavalma un material neunitar. Indicarea unor tabele morfologice (de ambitus, scări, finale, structură arhitectonică, formule ritmico-melodice, etc.) ar suplini în oarecare măsură aceste inconveniente.

S-au observat unele neglijențe în orînduirea materialului pe regiuni și raioane. De exemplu, după regiunea Craiova (75) urmează regiunea Pitești (76), apoi din nou Craiova (77); regiunea Bacău (100), Bîrlad(101), Bacău (102); raionul Vîrtoape (33), Drăgănești (34), Vîrtoape (35); Caracal (80), Cărbunești (81), Caracal (82); Muscel (51-60), Topoloveni (61-64), Curtea de Argeș (65-68), Costești (69) și apoi din nou Muscel (70) etc.

Regiunile nu sînt reprezentate printr-un număr egal de cîntece (Pitești, Timișoara, 27 cîntece; Craiova 22; Sibiu, 20; Constanța, 1; Bîrlad, Oradea,3 etc.) În același timp, dintr-o regiune s-au

https://biblioteca-digitala.ro

dat cîntece din mai multe raioane decît din alta (Bucureşti, Piteşti, 8 raioane; Timişoara, Hunedoara, Suceava, Craiova, 5 . . .; Oradea, Constanţa, Regiunea Autonomă Maghiară, 1; Bîrlad, 2 etc.). Dar numărul de cîntece dintr-o regiune nu este în raport direct, în toate cazurile, cu viaţa folclorică actuală. De exemplu, numărul mic de melodii din regiunea Constanţa (1) nu vrea să arate lipsa unei vieţi folclorice în această parte a ţării.

Unele greşeli de cuvinte sau omisiuni de versuri care întregesc sensul textului se datoresc, în parte, tiparului (*foiţă*, în loc de *fotiţă* — 56; *lasă* în loc de *iasă* — 178; *Mamă, mamă şi iar mamă* în loc de *Mamă, mamă, mamă şi iar mamă*; lipsa versurilor — *Care să rămîie-n codru* — 20, după versul 3; *Nici el nu e străior*, după versul 4 şi *Dar mierla mi-este bolnavă.*

Vine cucu şi mi-o-ntreabă — 66)

Este de dorit ca într-o antologie să se aleagă piesele cele mai realizate şi din punct de vedere literar. În acest scop credem că ar fi fost bine ca textele incomplete să fie întregite cu o variantă completă, menţionînd aceasta în notă.

Titlul fiecărei piese este fixat de autori şi reprezintă primul vers al textului sau, cînd cîntecul începe cu « Frunză verde . . . », al doilea vers. Indicarea acestui procedeu în prefaţă ar fi lămurit atît publicul cît şi, în special, Radio-Difuziunea care persistă în greşala intitulării unui cîntec popular cu « Frunză verde . . . » deşi aşa poate începe un număr foarte mare de cîntece, diferite ca melodie şi text. De exemplu:

După versul:	*Foaie verde flori mărunte*
poate urma:	*Tulesc oile la munte*
sau:	*Dă-mi, Doamne, zile mai multe* (altă melodie)
sau:	*De-aşi trăi ca bradu-n munte* (altă melodie etc.)
După versul:	*Foaie verde mărăcine*
poate urma:	*Cine-i mai străin ca mine* — 46
sau:	*Zice lumea către mine* — 95 — pe altă melodie
sau:	*Mult mi-i drag, mîndro, de tine* — 128 — pe altă melodie
sau:	*Dorul meu unde rămîne* — 200 — pe altă melodie etc.

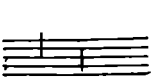
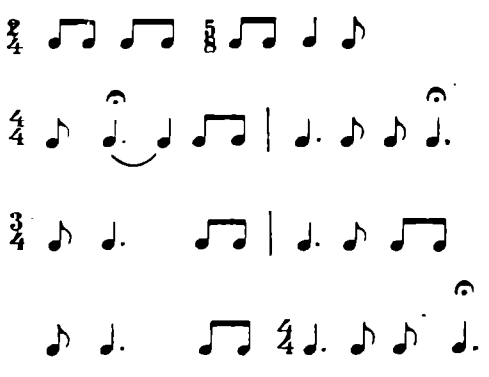
Autorii arată în prefaţă care sînt elementele ce apar în cîntare. Dintre acestea numai refrenul va fi scris şi în text. Faptul că acesta nu este inclus în text în toate cazurile sau este incomplet (30, 53, 155, 189, 197), că uneori apar şi interjecţii, deasemeni parţial (17, 24, 45, 32, 53, 177 etc.), sau că unele silabe de completare apar neregulat, numai la refren ori numai la cîteva versuri (7, 139, 145, 148, 163, 153) poate duce la confuzii.

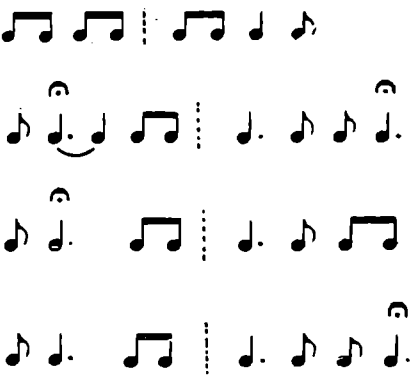
In ceea ce priveşte notarea înălţimii melodiilor, după lămuririle din prefaţă, se constată adoptarea sistemului celor două finale (*sol—mi*). Remarcăm totuşi unele abateri inexplicabile (*fa* în loc de *sol* — 12; *re* în loc de *mi* — 14, 104, 107); *sol* în loc de *mi* (15, 37, 193). Se pare că unele scăpări rezultă dintr-o analiză superficială a structurii melodice. Astfel, în doina nr. 13, oprirea pe treapta a doua, în mijlocul melodiei şi în nr. 15, alunecarea în parlato — foarte expresivă — pe treapta cincia sub finală, au fost considerate, în mod greşit, cadenţe finale pe treapta întîia. Din această cauză acelaş tip melodic (10, 13, 14 şi 15) apare notat la diferite înălţimi. Acest mod de notare a înălţimii ridică unele probleme. Credem că utilizarea finalei unice — preconizată de Ilmari Krohn — adoptată de Béla Bartók şi de unii folcloriştii şi compozitori romîni, contribuie în măsură considerabilă la posibilitatea clasificării melodiilor — deşi structura modală a cîntecului nostru popular se caracterizează printr-o mare varietate, în ceea ce priveşte bogăţia de moduri cît şi relaţia între finală şi fundamentala scării. De altfel problema clasificării materialului muzical folcloric, deşi de maximă importanţă astăzi, cînd se simte imperios necesitatea studiilor teoretice, preocupă încă prea puţin pe folcloriştii muzicali din Institutul de Folclor.

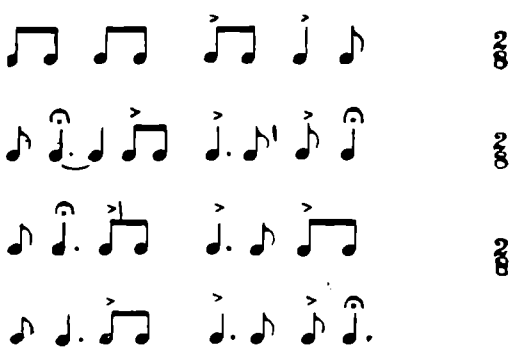
Restricţia cu privire la armură — folosirea la cheie numai a lui *fa diez*; « orice altă alterare a altei trepte », chiar dacă este « constantă », trebuie scrisă în decursul melodiei — este discutabilă. Noi credem că *toate alteraţiile constante*, chiar atunci cînd formează armuri diferite de cele cunoscute (care nu se înlănţuie prin cuvinte, de exemplu: *fa diez, la diez*; *si bemol, do diez*; *fa diez, si bemol* etc.) trebuie să fie consemnate la cheie. Prin urmare o melodie în dorian, scrisă la înălţimea *mi*, va avea armura formată din *fa* şi *do diez*, după cum alteraţiile care nu apar în melodie nu trebuie să fie scrise la cheie (77).

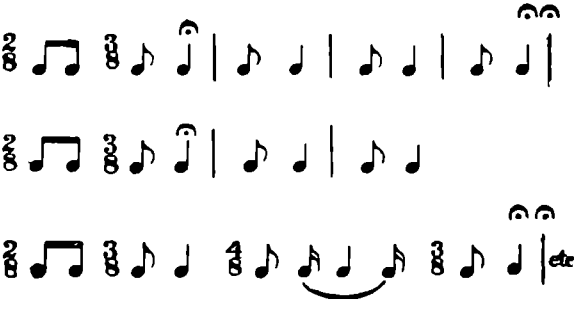
O altă problemă dificilă, rezolvată parţial în antologie, este notarea structurii metrico-ritmice. Considerăm că încadrarea în măsuri alternative, neregulate, a melodiilor rubato, departe de a uşura citirea, o face mai dificilă. (27, 41, 66, 94, 95, 123 etc.) Dăinuie încă la noi concepţia greşită a notării melodiilor rubato în măsuri, notare străină de esenţa unei însemnate categorii de melodii din folclorul nostru, al căror sistem ritmic diferă de cel apusean, clasic. Cu atît mai mult cu cît colecţia se adresează marelui public care avînd cunoştinţe teoretice sumare poate interpreta în mod mecanic

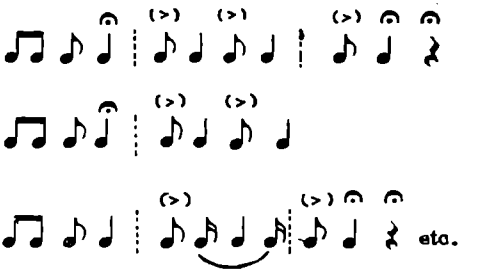
https://biblioteca-digitala.ro

măsura accentuînd după fiecare bară. Este neîndoios că aceste melodii pot și trebuie să fie scrise în măsuri în cazul cînd sînt prelucrate. Dar în publicațiile de folclor este recomandabil să se găsească o grafie adecuată (bare punctate, accente, jumătăți de bară).

De ex.:— 142

în loc de



sau

66



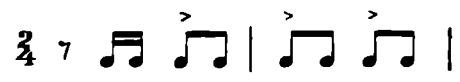
în loc de

Neajunsurile încadrării melodiilor rubato în măsuri sînt numeroase: notarea aceluiași desen ritmic sau ritmico-melodic în diferite chipuri (148, 167, 169 etc.), alternarea neregulată, uneori nelogică a măsurilor binare și ternare (32,45, 50, 98, 101 etc.) sau a măsurilor de $\frac{2}{4}$ și $\frac{4}{4}$ (53, 76, 69, 78, 79 etc.), inconsecvența notării cezurei principale — element important în cîntecul popular — prin respirație — 19, 20, 32, 56 etc. — prin pauză așezată pe portativ—17, 39, 58 etc. — prin semn de suspensiune — 112, 145, 146 — cu coroană pe bară, — 27, 35, 48 etc. — sau chiar evitarea completă a ei, pentru a nu strica simetria — 49, 57, 64, 68 etc.), folosirea arbitrară a barei punctate (148, 151, prelungirea unui timp slab pe timpul tare următor (33, 61, 124,) notarea aceluiași ritm prin unități diferite de timp, etc. Scrierea în măsuri este cu atît mai arbitrară cu cît, de cele mai multe ori, ele diferă dela o strofă la alta.

Lipsa unor accidenți (*fa diez*, în ultimul rînd melodic al doinei nr. 15), așezarea greșită a barelor de măsură (în măsura patra, nr. 33) măsuri greșite (nr. 65, nr. 142) le considerăm deasemenea omisiuni, ca și consemnarea aceleiași viteze metronomice cu termeni diferiți de mișcare:

https://biblioteca-digitala.ro

pătrimea—83, de exemplu, în unele melodii este indicată prin Andante, (165, 162,) în altele Moderato (59) sau Andantino (53) pătrimea cu punct = 80 — Andante (199), Moderato (198) sau Alegretto (197) etc.

Notarea ritmului sîrbei a stîrnit discuţii aprinse între specialiştii Institutului de Folclor. În Antologie, sîrba este scrisă în $\frac{2}{4}$ Deoarece pulsaţiile alternează din două în două valori, credem mai nimerit să le grupăm în măsuri corespunzătoare, adică tot în $\frac{2}{4}$ dar ţinînd seama de aceste pulsaţii . în loc de



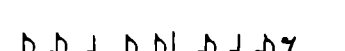
sau

Melodiile notate după auz (din Fondul Auxiliar şi manuscrise) au fost culese după criterii diferite de către folclorişti sau amatori. Pentru unificarea sistemului de notaţie şi pentru îndreptarea unor greşeli evidente, îngrijitorii volumului au făcut modificări parţiale. Ne întrebăm pînă unde poate merge intervenţia noastră şi cum trebuie procedat ? Este de dorit ca modificările să se facă cu o deosebită grijă şi corectitudine, consemnîdu-se totdeauna în notă sau în prefaţă.

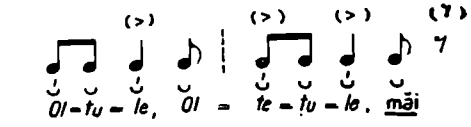
În această privinţă semnalăm cîteva scăpări, unele de mai mare importanţă: indicarea unor termeni de mişcare inexistenţi în original (87, 127, 150, 185 etc.), încadrarea melodiilor lente în măsuri, chiar cînd culegătorul a considerat că nu este necesar (125, 140 etc), schimbarea măsurilor din original uneori nejustificată (101, 167, 189).

În cîteva melodii, bara de măsură a fost utilizată numai la sfîrşitul rîndurilor melodice. Considerăm că, pentru a înlesni o bună execuţie, este necesar, îndeosebi cînd alternează celule binare şi ternare, să se dea indicaţii de grupare a acestora (prin accente sau alte mijloace grafice). De ex.:

poate fi grupat în mod greşit

sau 

în loc de



Insistenţa asupra unor amănunte credem că este în avantajul cititorilor, pentru a înlătura o interpretare greşită a cîntecelor.Deşi autorii dau cîteva lămuriri, în prefaţă, ne permitem totuşi să venim cu unele completări. Astfel, specificarea lipsei strofei în poezia noastră populară nu este suficientă; este necesar să se completeze cu cîteva « legi » după care se grupează versurile în cîntare, menţionîndu-se, în notă, cazurile dificile. Cu toată aparenta libertate a execuţiei, s-a constatat că în principiu se ţine seamă de rimă (asonanţă) şi de idee. De ex., la nr. 154, prima strofă melodică e formată din trei fraze, cărora le corespund trei versuri diferite. În strofele următoare versurile se unesc cîte două, după rimă şi idee, repetîndu-se, — pentru a corespunde tiparului arhitectonic al melodiei, — primul sau al doilea vers; fac excepţie strofele 6, 14, 18 şi 20, în care se unesc cîte trei versuri. În nici un caz nu se pot alătura, în aceiaşi strofă, versurile 4—5 şi 6, avînd rime diferite. De ex., strofa II-a va fi:

Cîţ' drumaşi pe drum or trece
Tăţ să beie apă răce . . .

şi nu:

Cîţ' drumaşi pe drum or trece
Tăţ să beie apă răce
Pă'piatră să hodinească

Deoarece în cîntecul popular melodia este aceia care grupează versurile în strofe melodice, înfăţişarea *tiparului arhitectonic* al acesteia ar fi de un ajutor indiscutabil — procedeu utilizat de pro-

https://biblioteca-digitala.ro

fesorul C. Brăiloiu, în volumul « Colinde și cîntece de stea » (1931). (Bine înțeles că această schemă nu trebuie privită mecanic, gruparea și repetarea versurilor putînd fi făcute în diferite chipuri, în cadrul unor legi anumite)

De ex:

Foaie verde trei spanace
Lino, Leano,
Dela Galați mai încoace
Este — o apă, val își face
Leano.

Acest « tipar », format din trei versuri diferite, după primul și al doilea urmînd refrenele subliniate, se păstrează dealungul întregului cîntec. Versurile următoare se grupează după același calapod, cîte trei sau două — după idee și rimă — rămînînd neschimbat locul și textul refrenelor. In acest cîntec aranjarea în « strofe » este mai dificilă, avînd un caz de înlănțuire neregulată, în lanț. Cu alte cuvinte, în strofa următoare se repetă versul anterior. Insemnînd versurile cu cifre, schema unei înlănțuiri în lanț, neregulată, este următoarea:

Strofa I — versurile 1—2—3
Strofa II — versurile 3—4—5 (3—4—4)
Strofa III — versurile 6—7—7— (5—6—7)
Strofa IV — versurile 7—8—8 (7—8—9) etc.

La versurile de 7 silabe (heptasilabice) se adaogă, înainte de refrene interjecția *măi*

De știa și maica mea, măi
Lino, Leano
Să dușea și ea dă bea, măi
Leano

În nr. 56 — strofa I — versurile 1—2
strofa II — versurile 2—3
strofa III versurile 4—5
strofa IV versurile 5—6

În cîntecul liric, înălțuirile regulate, în lanț, sînt mai rare:

strofa I — versurile 1—2
strofa II versurile 2—3
strofa III versurile 3—4 etc.

În nr. 148, schema strofei melodice este următoarea:

|:*Frumos bade trandafiru*:|
|:*Lasă-mă să rup un firu*:|
a *Lasă-mă să rup un firu*

Acest « tipar » cu cîteva lămuriri referitoare la legile de completare a versurilor catalectice (de 5 sau 7 silabe), constituie un îndreptar prețios pentru ușurarea grupării celorlalte versuri. Fără consemnarea anacruzelor (a) care se cîntă în afara frazei muzicale și a completărilor (u), executantul ar putea fi derutat.

Înainte de a menționa legile de completare a versurilor, în cîntare, considerăm necesară cunoașterea trăsăturilor caracteristice versului nostru popular. In acest scop enumărăm pe cele mai importante: — *izometria* (număr egal de silabe în același cîntec, 6 sau 8. În cazurile de contaminare a unui tipar hexa cu octosilabic trebue explicate transformările ritmico-melodice — (146);

— *omogenitatea* (număr egal de accente, așezate din 2 în 2 silabe, deci pe silaba 1,3,5,7 a fiecărui vers). Cunoașterea acestei trăsături ajută la gruparea corectă a celulelor ritmice;

— *neobligativitatea concordanței accentului tonic (al cuvîntului) cu accentul metric* (al versului), cu excepția ultimei perechi de silabe:

Cine m-aude cîntînd accente tonice (ci, u, tînd)
accente metrice (ci, m-a, de, tînd)

Așa dar, în doina nr. 14, versul *Să spele pe obraz*, nu este posibil în poezia populară; transcriitorul nu a auzit corect: *Să se spele pe obraz.*

Legile de completare a versului catalectic pot fi enunțate în cîteva fraze:

— cînd versul sfîrșește cu consoană, se adaugă o vocală, *u.î,i* sau interjecția *măi, of* (19, 28, 39, 148, etc.) .;

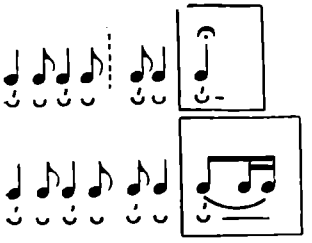
— cînd versul sfîrșește cu diftongul în creștere (mea sau vocală. se adaogă silaba *re, le, lu* sau interjecția *măi, of* (14, 139, 148 etc.);

— cînd ultima silabă a versului este un diftong în descreștere (voi) acesta se disociază (lămii — lămî-*i*) ori se daugă interjecția *măi, of.*

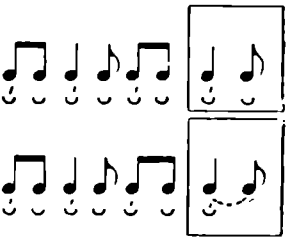
https://biblioteca-digitala.ro

Dar completările nu sînt fixe, ci depind de regiune, ca şi de gustul şi dispoziţia cîntăreţului.

Cazurile de eliziune (pierderea ultimei silabe a versului) trebuie deasemenea explicate, avînd repercursiuni asupra melodiei (scrie, scri'— nr. 1; creşte, creşt'— 93; mătas', d-acas' — 10, 11, 192 etc.).

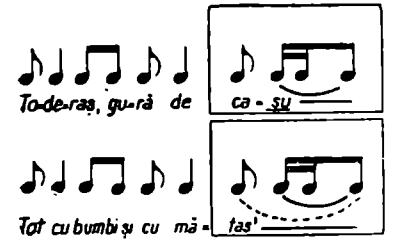


În poezia cîntată este frecventă alternarea versurilor de 7 şi 8 (5 şi 6) silabe. Cînd fraza muzicală a fost creată pentru un tipar octosilabic, iar în text există şi versuri de 7 silabe, melodia trebuie notată aşa fel încît să redea grafic posibilitatea execuţiei ambelor cazuri. De ex.:

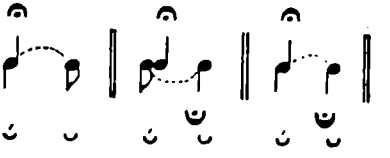


Deci valorile corespunzătoare ultimei perechi de silabe vor fi unite cu legato punctat.

În cazul contrar, cînd melodia e construită pe un tipar heptasilabic, va fi scrisă în aşa fel încît să se prevadă şi posibilitatea cîntării unui vers octosilabic:



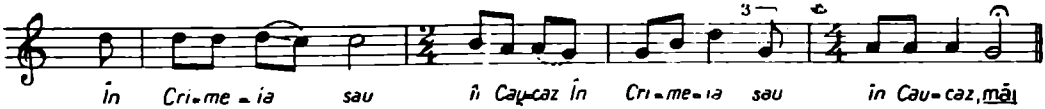
ultimul sunet va fi notat astfel.



sau

Se întîlnesc şi versuri defective cu mai puţin de 7, sau mai mult de 8 silabe, asupra cărora e bine să se atragă atenţia explicîndu-se modul de cîntare. Astfel, în majoritatea cazurilor, prima silabă a versului (conjuncţie, adverb, prepoziţie, pronume, etc.) devine anacruză, alteori se elide o vocală ori se unesc două vocale în diftong. De ex.:

(159) *Da* o nevastă i-a-întrebat (silaba subliniată devine anacruză)
(112) *Căci* toată vara m-am rugat ,,
(112) *Să-mi* văd nevasta şi copii ,,
(114) *Dar* ne-a făcut maica pe noi ,,
(124) *A* mea parte s-a veştejit ,,
(138) *Pe* din luntru faguri şi miere ,,
(156) *Şi* m-am rugat în miez de noapte ,,
(159) În Crimea sau în *Cau*caz (anacruză şi diftong: Ca-u-caz: Caŭ-caz)
(140) *Pînă* nainte ţi-oi vesti (elidarea lui *ă* — *Pîn'*)
(156) M-am rugat *pîn'la* prînz (înlăturarea eliziunii pîn' — pînă)

In nr. 159, utimele două rînduri melodice devin:

Din cercetarea materialului putem desprinde cîteva trăsături generale ale cîntecului nostru popular. În ceea ce priveşte conţinutul literar se remarcă existenţa aceloraşi teme pe întreg cuprinsul ţării. Forma de exprimare este limitată la două tipare metrice, hexa — şi octosilabic, primul marcînd o frecvenţă mult scăzută, iar al doilea, tendinţa de amplificare — prin diferite procedee: interjecţii iniţiale de 2 silabe, sau finale, de 2—4 silabe, etc.— datorită evoluţiei mai rapide a melodiei care încearcă să spargă vechiul tipar, devenit insuficient (36, 48, 53, 56, 57 etc.). Materialul sonor este foarte variat, dela melodii de 3—5 sunete pînă la melodii al căror ambitus depăşeşte octava (23, 24, 26, 48, 55 etc.). Se observă răspîndirea aproape generală a melodiilor cu ambitus între VII — 6 (7,8)—peste 50 %—şi a finalelor, îndeosebi înainte de cezura principală, pe VII. În timp ce melodiile vechi au în general un contur descendent, se desfăşoară în registrul mediu şi sînt foarte ornamen-

https://biblioteca-digitala.ro

tate, melodiile de stil «modern» au un contur mai variat, mai sinuos, tind spre o folosire mai mare a registrului acut și spre simplificarea ornamentelor.

Incercînd o caracterizare a structurii modale a melodiilor, constatăm că peste jumătate din ele aparțin modului diatonic. Nu se poate vorbi însă de un diatonism pur, inflexiunile modulatorii — în alte moduri sau în cromatic, pe aceeași fundamentală — fiind frecvente. In afară de eolic, cu răspîndire aproape generală, doricul (îndeosebi în doine), frigicul și mixolidicul sînt mai rare. Găsim încă melodii în scara pentatonică pură (4, 149, 189) sau cu pien (19, 41, 94, 97, 145, 152, 192 etc.)

Deși influența stilului «modern» subcarpatic se face simțită aproape în toate regiunile, se poate vorbi încă de vitalitatea unor «dialecte muzicale» și a unui «stil modern dialectal», dovadă a puterii de creație neștirbită a poporului nostru.

În ceea ce privește arhitectonica melodiilor, structura de 3 rînduri melodice este încă răspîndită (cca. 60 melodii) sub forme variate: ABA, AAB, ABB; AAA și ABC sînt mai rare. Melodiile de 4 rînduri (care conțin 2 sau 3 fraze diferite, repetate) sînt mult mai numeroase: AABA, AABB, AABC, ABCB etc; în schimb melodiile cu 4 rînduri melodice diferite (ABCD) sau cu 5. și 6 rînduri sînt rare. Dar, prin adăogarea refrenului de diferite tipuri (în ultimul timp s-a observat și forma cuplet-refren, în două mișcări contrastante) și de diferite dimensiuni, se obține o extraordinară varietate de forme.

Nu putem trece cu vederea un fapt extrem de important: antologia a fost scoasă într-un tiraj foarte redus. De aceea propunem publicarea unei noi ediții cu unele completări și cu tabele de titluri, tematică literară, formă, finale, cezuri, scări, etc.

Din cele 200 *cîntece și doine* se desprinde cu ușurință un adevăr: unitatea muzicii populare românești, existența unor trăsături comune care constituie specificul național, cu toate deosebirile dialectale, caracteristice cîntecului propriu-zis. În același timp îți creezi o imagine vie a diversității și originalității genului liric popular, a marii bogății tematice care reflectă complexitatea vieții poporului, precum și a deosebitei sale măestrii artistice.

Din cele expuse pînă acum reese clar valoarea incontestabilă, artistică și ideologică a volumului 200 *cîntece și doine* care contribuie la lărgirea posibilităților de cunoaștere și valorificare a creației artistice populare.

EMILIA COMIȘEL

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIA FOLCLORULUI ROMÎNESC * PE ANII 1944—1950

ION MUŞLEA

Oricînd ar apărea, o bibliografie e bine venită, mai ales o bibliografie de specialitate. Căci, fără ajutorul ei, oricît ar vrea un cercetător să se ţină la curent cu tot ceea ce s-a publicat referitor la disciplina în care lucrează sau în care s-a specializat, sînt o mulţime de articole care îi scapă şi de publicaţii care nu-i sînt accesibile. Nu e însă tot una, pentru cei interesaţi, dacă bibliografia e « proaspătă », adică dacă aduce, pentru cercetările începute sau pentru anumite planuri de lucrări, informaţii recente — sau dacă întîrzie cu 10—20 de ani faţă de apariţia publicaţiilor pe care uneori nu le găseşti nici în bibliotecile mari ale ţării.

Iată pentru ce, avînd în vedere aceste consideraţii — şi prevăzînd, oarecum, greutăţile apariţiei unei apropiate contribuţii noi la bibliografia folclorului romînesc — , am hotărît, acum 10 ani, să « încărcăm » volumul VII al Anuarului Arhivei de Folclor (Sibiu, 1945), cu o bibliografie care cuprindea nu mai puţin de 1134 poziţii şi ocupa, ca număr de pagini, mai bine de un sfert din întreaga publicaţie. Totuşi, sîntem convinşi că am făcut un lucru bun. Credem şi astăzi aşa cum explicam acolo, că ...« a amîna publicarea bibliografiei ... ar însemna aproape sigur o amînare « sine die » (cum s-a întîmplat, de pildă, cu importanta bibliografie istorică din Anuarul Institutului de Istorie Naţională al Universităţii din Cluj, care, oprită în anul 1926, n-a mai reapărut nici pînă astăzi) ».

Mai aduceam, tot acolo, şi un alt argument: « Pe cînd pentru alte discipline avem 2—3 bibliografii curente, pentru folclorul romînesc există una singură, a noastră ». Uitam însă că pe vremea aceea ţara noastră era reprezentată şi în bibliografia folclorică internaţională. Dar din cauza războiului şi a greutăţilor ivite pe urma lui, colaborarea romînească regulată — începută cu materialul pentru anul 1928 (publicat în 1933) — s-a oprit cu volumul apărut în 1941 (materialul pentru anii 1935/36). Subsemnatul a mai colaborat doar cu materialul romînesc pentru anii 1939/41 (apărut în 1951). Din volumele următoare [1], cele pe anii1942/47, 1948/49 şi 1950/52 (apărute în anii 1950, 1954 şi 1956), folclorul ţării noastre e cu desăvîrşire absent, pe cînd celelalte ţări din sud-estul Europei sînt atît de bine reprezentate! Cu toate că bibliografia aceasta — publicată de CIAP (« Comission internationale des Arts et Traditions Populaires »), cu ajutorul organizaţiei UNESCO — apărea cu o întîrziere de 3-4-5 ani şi nu cuprindea, cel puţin în ce ne priveşte pe noi romînii, şi materialele «mărunte» [2], ea făcea un real serviciu documentar, în primul rînd cercetătorilor străini, şi, nu mai puţin, celor din ţară. Ce bine ne-ar fi prins, în anii aceştia lipsiţi de bibliografii, să fi avut măcar una, fie şi în formă redusă, care să cuprindă şi folclorul romînesc din anii 1944—1952!

Aceasta fiind situaţia, după un sfert de veac de cînd am dat la iveală întîia bibliografie serioasă a folclorului romînesc — şi neştiind cînd va mai apare un nou volum al Anuarului Arhivei de Folclor, am considerat o datorie să primim invitaţia « Institutului de Folclor » de a întocmi

---

* Publicăm «Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1950» în forma şi cu clasificarea folosită pentru bibliografia publicată în *Anuarul Arhivei de Folcklor*. Ea formează un tot cu această bibliografie şi marchează o perioadă însemnată în dezvoltarea folcloristicii noastre. Vom publica în continuare bibliografia anilor următori în lumina activităţii şi experienţei dobîndite de Institutul de Folclor. (N. R.).

[1] Materialul romînesc pe anii 1937/38 urmează să apară în cursul anului 1956, la Berlin, prin grija Institutului « für Deutsche Volkskunde » de pe lîngă « Akademie der Wissenschaften zu Berlin ».

[2] Adică nu mergea pînă la înregistrarea unui descîntec sau al unei strigături.

https://biblioteca-digitala.ro

și publica, în revista lui, continuarea bibliografiei întrerupte în anul 1943. Materialul pentru această epocă fiind destul de bogat, deocamdată se dă numai cel referitor la anii 1944—1950 (693 titluri).

★

În ce privește întocmirea bibliografiei, avem de dat unele lămuriri. Întrucît am putut lucra din nou la Cluj, am încercat să completăm și materialul din anii 1939—1943, ba chiar și pe cel anterior acestor ani. Așa e, de pildă, cazul ziarului « Tribuna Ardealului » (Cluj, 1940—1944) bogat în material folcloric prețios [3] și al unora din revistele maghiare apărute în Transilvania sau Ungaria în aceeași epocă, cuprinzînd de asemenea material interesant.

Dar, ca și la bibliografia anilor 1939—1943, condițiile de lucru n-au fost prea favorabile, din cauza considerabilelor lacune ale bibliotecilor pentru epoca 1944—1948. Dificultăți asemănătoare am avut și la completarea materialului din anii 1939/43. Dăm numai două exemple: marile biblioteci ale țării nu dispuneau, pînă în anul 1955, decît de 3—4 din cele 50 broșuri publicate de Vasile Sala în « Biblioteca Vașcăului », între anii 1937—1940, iar unele reviste maghiare, apărute în anii 1943—1947 în Transilvania («Székelység», « Székely Nép » etc.), nu pot fi găsite nici la Biblioteca Universității Cluj.

★

La întocmirea bibliografiei a lucrat și vechiul nostru colaborator Ion Mărcuș (actualmente director al Arhivei Statului Cluj), precum și geograful Teodor Onișor (actualmente director al Muzeului Etnografic Cluj). Un ajutor prețios ne-a dat și prof. Faragó József, cercetător la Institutul de Folclor Cluj. Le mulțumim la toți trei și pe această cale.

Se știe că o bibliografie nu e niciodată completă. Dar printr-un mic efort al singuraticilor cercetători, s-ar putea ajunge măcar la completarea ei parțială. De aceea apelăm și pe această cale la folcloriștii și etnografii care constată lipsuri în citarea lucrărilor proprii sau ale altora (cărți, articole sau recenzii), să ni le semnaleze cu cît mai multe indicații bibliografice, pentru a le intercala în viitoarele noastre contribuții.

★

Partea tehnică a bibliografiei a fost, în parte, modificată. Ținînd seama și de o utilă critică a lui Mircea Tomescu [4], am schimbat unele clasificări. Astfel, bocetele au fost trecute la «Obiceiuri de înmormîntare », iar mitologia am repartizat-o la « Folclorul religios ». Am renunțat la « Folclorul popoarelor conlocuitoare, Folclor comparat», înglobînd fișele la capitolele respective. Procedeul acesta ni s-a părut mai practic. O inovație o constituie și suplimentul de la sfîrșitul fiecărui capitol, unde facem trimiteri la cărțile sau articolele ce conțin și material privind capitolul respectiv. Nevoia acestor modificări am simțit-o mai ales de cînd titlurile bibliografiei publicate în același volum au crescut considerabil, depășind cifra de 5—600.

Tot aici trebuie să amintim și modernizarea și uniformizarea ortografiei. Am crezut că e bine să scriem pretutindeni folclor, chiar cînd în titlu cuvîntul e scris cu k. De asemenea, am adoptat și celelalte reguli ale noii ortografii.

Asteriscul arată că publicația respectivă n-a putut fi văzută și e citată după alte bibliografii, cataloage, lucrări sau mențiuni. S-a renunțat la indicarea formatului cărților.

Completările sau observațiile date, ici-colo, de către redactorul bibliografiei au fost imprimate cu caractere corp 6.

Abrevieri ale titlurilor lungi de periodice au fost făcute numai cînd ele apar mai mult de zece ori și anume în următoarele cazuri:

An. A.F. = Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Romîne
Rev. F.R. = Revista Fundațiilor Regale
Rev. I.S.B.-C. = Revista Institutului Social Banat-Crișana
Trib. Ard. = Tribuna Ardealului

Alte abrevieri:

Cf. = Conferă, vezi
F.i. = Fără indicarea locului culegerii.
il. = ilustrații
j. = județul

[3] Motiv pentru care am despoiat pentru întîia oară un ziar, făcînd o excepție la regula obișnuită.
[4] Bibliografia folclorului romînesc. Cercetări Folclorice 1 (1947), p. 126—127.

https://biblioteca-digitala.ro

p. = pagini
pl. = planșe
Rec. = Recenzie
Rec. crit. = Recenzie critică
Rec. elog. = Recenzie elogioasă
La sfîrșitul bibliografiei am dat și o listă a revistelor despoiate, în care au fost trecute însă numai periodicele cuprinzînd material mai bogat.

I. FOLCLORIȘTI

1*. Simionescu, Ion, Scrisori către învățători. București, Cartea Romînească, 1943. Despre învățătorii folcloriști în general.

2. Simionescu, Ion. Scrisori către un preot. București Cartea Romînească, 1943, 77 p. În capitolul « Preotul-cercetător» (p. 56—63), și despre preoții folcloriști: Gh. Dumitrescu-Bistrița și revista sa « Izvorașul»; Sim. Fl. Marian; Teodor Bălășel; Vasile Sala; Ion Bîrlea etc. — Cf. și Nr. 128, 592.

3. Moartea lui Béla Bartók. *Rev. F.R.* 12 (1945), p. 921.
Notă după « Time» din 24 IX. 1945.

4. Nagy Géza, I f j., Bartók Béla jelentösége (= Însemnătatea lui Béla Bartók). *Erdélyi Muzeum* 51 (1946), p. 100—102.

5. Szabolcsi, Bence. Bartók Béla + (1881 — 1945). *Ethnographia* 56 (1945) p. 116—117.

6. Székely, Andrei. Un mare compozitor și cetățean: Béla Bartók. *Flacăra* 1950, Nr. 39 (143), p. 4.
Informații nouă despre culegerile sale de folclor romînesc. — Cf. și Nr. 263.

7. B[reazu], I[on]. Dr. Vasile Bologa. *Transilvania* 75 (1944), p. 737—738.
A publicat două culegeri: una de colinde și alta, mai bogată, de doine și hore.

8. Buia, Al., Ghișa, E. Profesorul Dr. Al Borza. Date bibliografice și biografice. Publicate la împlinirea unui sfert de veac în funcția de director al Institutului, Muzeului și al Grădinii Botanice de la Universitatea « Regele Ferdinand I» din Cluj... *Buletinul Grădinii Botanice și al Muzeului Botanic* 24 (1945), Apendix I., 36 p.
Bibliografie a lucrărilor despre etnobotanică, plante medicinale etc.

9. Raica, I., Ioan Bota, un dascăl de demult. *Apulum* 2 (1943—1945), p. 411—415.
Culegător de povești ardelene. A trăit între anii 1855—1935.

10. Breazul [= G. Georgescu-Breazul]. Tiberiu Brediceanu septuagenar. *Cercetări Folclorice* (1947), p. 193.

11. Filipașcu, Al., + Vicarul Ștefan Buzilă. Transilvania 75 (1944), p. 375—378.
O scurtă biografie a autorului monografiei satului Poiana-Sîn-Iosif din j. Năsăud, scrisă în anul 1910.

12. Corneanu, Cornel, George Cătană (1865—1944). În vol. *George Cătană*. Cele mai frumoase povești din Banat. București, Fundația Regele Mihai I, 1947. p. 128—139.

13. Lolu, Ion, Gheorghe Cătană (1865 — 1944). *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 554—555.

14. Morariu, Leca. + Gheorghe Cătană (1865 — 1944). *Făt-Frumos* 19 (1944), p. 92—93.

15. B/reazu/, I/on/. N[icolae] Cartojan. *Transilvania* 76 (1945), p. 99.

16. Condeescu, N. Încă un cuvînt despre N. Cartojan. *Universul Literar* 54 (1945), Nr. 6, p. 10—11; Nr. 7, p. 6—7; Nr. 8, p. 6—7.

17. Diaconescu-Tismana, I. N. Cartojan. Un mare iubitor al poporului. *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 299—302.

18. Manolache, Teodor N., + Nicolae Cartojan, *Biserica Ortodoxă Romînă* 63 (1945), p. 91—92.

19. Simonescu, Dan. N. Cartojan (1883—1944). București, Mon. Of., Impr. Națională, 1945. p. 195—215. (Extras din *Revista Istorică Romînă* 15 (1945), p. 195—215).
I. Cîteva date biografice. II. Bibliografie.

20. Bugariu Aurel. Bibliografia Banatului. 1918—1944 III. *Rev. I.* B.-*C* 13 (1944), p. 662—672.
La p. 664: Dr. Dimitrie Cioloca.

https://biblioteca-digitala.ro

La p. 667; Dimitrie Comșa.

21. Dăianu, Ilie. Maria P. Cosma, născ. Roman. *Luceafărul* 4 (1944), p. 340—342.

22. Laţicu, Zorica. + Maria Partenie Cosma, născ. Roman (1854—1944). Transilvania 75 (1944), p. 888—889.

23. Lică-Olt, Gheorghe. Note bibliografice asupra activităţii literare a scriitorului Lucian Costin. Caransebeș. 1943, 40 p.

Citată de I. D. Suciu, *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 239.

24. Rusu, Gh. Lucian Costin. *Primăvara Banatului* 5 (1944) Nr. 4, p. 14.

25. Nicolescu, G. C. Eminescu și Creangă. *Viaţa Romînească* 3 (1950), Nr. 1, p. 234—245

P. 241—244: Creangă folclorist.

26. Dumitrescu, G. T. Învăţătorul Apostol D. Culea (Note biografice). În vol. *Omagiu lui Apostol Culea.* Bucureşti, Impr. « Şcoala Poporului», 1940, p. 209—224.

27. D[iaconu][Ion]. Ovid Densusianu — comemorat... *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 396—399.

28. Vasiliu, Al., Ovid Densusianu. Bucureşti, 1939.

Citat de Ion Diaconu, cf. Nr. 28.

29. Vasiliu, Aurel. Două studii literare: I. Eminescu şi folclorul. II. Adnotări la literatura romînă veche. Cernăuţi. Tip. Mitropolitul Silvestru, 1944, 30 p. (Colecţia Societăţii Scriitorilor Bucovineni). (Extras din *Anuarul Muzeului Bucovinei*, Ser. II, An. I—II (1943—1944), p. 237—255).

30. Paul, Ion. Eminescu. *Mihai Eminescu* 12 (1942), p. 7—14; 13 (1943),p. 12—14; 14 (1944), p. 11—14 Eminescu şi folclorul.

31. Baiculescu, George. Activitatea folcloristică a lui Nicolae Filimon. Studiu şi texte. Bucureşti, Tip. « Bucovina», 1941. 71 p.

Rec. crit. Ion Diaconu, *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 341—343.

32. Morariu, Victor, Traducătorul L. V. Fischer. *Ethnos* 1², 2 (1941—1942), p. 192—194.

Traduce pentru « Romänische Revue» multe poezii populare.

33. Oprescu, G[heorghe]. Un grand historien de l'art, ami des Roumains: Henri Focillon. *Revue de Transilvanie* 10 (1944), p. 3—13.

34. Oprescu, Gh [eorghe]. Un grand historien de l'art, ami des Roumains (Henri Focillon). *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique* 25 (1944), p. 231—232.

35. Puşcariu, S[extil], Matthias Friedwagner (1860—1940). *Dacoromania* 10 (1941) ,p. 225—227.

36. Gorovei, Artur, M[oses] Gaster şi folclorul romînesc. *An A.F.* 7 (1945), p. 1—11.

Rezumat francez (p. 199).

37. Marcu, Grigorie T. Enea Hodoș. *Revista Teologică* 34 (1944), p. 358—360.

Date biografice.

38. Marcu, Grigorie T., [+ Profesorul Enea Hodoș]. *Revista Teologică* 35 (1945), p. 422.

39. Hodoș, Enea. « Din activitatea mea de folclorist». « Notes sur mon activité de folkloriste». *An. A.F.* 7 (1945), p. 123—125.

Rezumat fracez (p. 200).

40. Cantemir, Traian. Reflexe folclorice în poezia lui St. O. Iosif. Cernăuţi. Tip. « Mitropolitul Silvestru», 1943, 35 p. (Institutul « Cernăuţi» 6 (1943), Nr. 25).

Rec. Augustin Z. N. Pop, *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 7, p. 239—240.

41. Baiculescu, George. Din amintirile inedite ale lui P. Ispirescu. *Rev. F.R.* 14 (1947), Nr. 1, p. 178—182, 194—202.

42. Faragó József, Ismeretlen Kriza-életrajzok (= Biografii necunoscute ale lui Kriza János). *Ethnographia* 54 (1943), p. 235—247.

A publicat culegerea « Vadrózsák» (Cluj, 1863).

43. Pătăşanu-Berdac, Ion. Luţă Ioviţă — Barbu Lăutaru Banatului. Timișoara, Edit. « Poporul Romîn» (Tip. Romînească), 1944, 62 p.

Şi «poezii culese şi compuse de Luţă Ioviţă».

44. Suciu, Ion Dimitrie. Evoluţia literaturii bănăţene pînă la Unire. In vol. Banatul. Contribuţii la cunoaşterea unei provincii. Bucureşti. Ed. Dacia Traiană.

La p. 19—21: despre Simion Mangiuca şi Iosif Popovici.

45. Vartolomei, Vasile. Mărturii culturale bihorene. Cluj, Edit. ziarului « Tribuna Ardealului» (Tip. Naţională), 1944, 496 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre «lepturiştii» orădani, între care şi folclorişti ca Atanasie Marienescu şi alţii; despre revista «Familia» şi colaboratorii şi ei folclorişti ca Miron Pompiliu etc. (p. 206—223).

Rec. I. B[reazu], *Transilvania* 75 (1944), p. 489—490.

46. Bolca, Vasile. «Lepturiştii» din Oradea. Un capitol din viaţa culturală romînească din Bihor 1851—1875. *Transilvania* 75 (1944) p. 134—162.

Din atmosfera Societăţii de lectură orădene a pornit activitatea publicistică a folcloriştilor Atanasie Marienescu (P. 140), Ioniţă Bădescu (p. 145), Miron Pompiliu (p. 146). etc.

47. R[iegler]-D[inu], E[mil]. La centenarul lui Gavril Muzicescu. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 197—198.

48. Farago József, Orbán Balázs nyomában (Három közlemény) (= Pe urmele lui Orbán Balàzs. Trei comunicări). *Székely Nép* (1944), jul.30-aug. 13.

Cunoscut etnograf săcui.

49. Capidan Th[eodor], Pericle Papahagi. *Langue et Littérature* 2 (1943), p. 294—295.

Necrolog.

50. Potoranu, Eug. Dr. Constantin Pavel. 1876—1934. Schiţe pentru monografie. *Cultura Creştină* 24 (1944), p. 258—268; p. 372—379; p. 482—490.

51. Bodogae, Teodor. + Profesorul Coriolan Petranu. *Revista Teologică* 35 (1945), p. 490—492.

52. Lupşa, Ştefan, Istoria parohiei Ştei. Beiuş, Tip. Diecezană, 1942,112 p.

Şi despre Miron Pompiliu. Cf. şi Nr. 45, 46.

53. Iosif Popovici

Cf. Nr. 44.

54. Şoima, Gheorghe, Părintele Timotei Popovici. Din prilejul unei aniversări. *Revista Teologică* 35 (1945), p. 318—322.

55. Şoima, Georghe. Părintele Timotei Popovici la 75 de ani. Sibiu, Tip. «Dacia Traiană», 1945, 7. p. (Reproducere din *Gazeta Sibiului* 1945, Nr. 24).

56. Netea, Vasile, De la Petru Maior la Octavian Goga. Studii şi evocări istorice. Bucureşti, «Cugetarea», 1944, 343 p.

Despre Ion Pop-Reteganul (p. 143—165). Textul e aproape identic cu cel din broşura aceluiaşi, (Ion Pop-Reteganul. Bio-bibliografie), apărută în colecţia «Cunoştinţe Folositoare», Seria b 116. Bucureşti, 1941 şi 1943.

Rec. N. N. Munteanu, *Luceafărul* 4 (1944), p. 214—215.

57. Netea, Vasile. Figuri ardelene. Cu chipuri desenate de Aurel Jiquidi. Bucureşti, Fundaţia Culturală «Regele Mihai I» (Tip. «Dacia Traiană»), (1944). 184 p., il.

La p. 85—89: Un scriitor poporal: Ion Pop—Reteganul.

58. Torouţiu, I. E. Însemnări documentare: I. Ion Pop-Reteganul. 10 iunie 1853 + april 1905, Reteag. II. Ion Pop-Reteganul către Convorbiri Literare. *Convorbiri Literare* 77 (1944), p. 223—228.

Note bibliografice şi o scrisoare către redacţia revistei, în care arată că are multe culegeri folclorice în manuscris şi se interesează dacă i le-ar publica cineva.

59. [Lazăr Şăineanu]. Lazare Sainéan le grand philologue (1859—1934). Sa vie et son oeuvre. Avec 5 annexes. Par son frère Constantin. Craiova, Scrisul Romînesc, 1946. 67 p.

A apărut şi în romîneşte, în 1935, cu un text aproape identic.

60. Petranu, Coriolan. Emil Sigerus şi arta transilvană. *Luceafărul* 4 (1944), p. 169—171.

61. Olteanu, Ioanichie. Despre un tînăr folclorist şi despre noua noastră poezie populară. *Contemporanul* 1950, Nr. 181, p. 4.

Prezentarea culegătorului Ion Socol, cu extrase din poeziile culese în Ardeal şi Banat.

62. Bănuţ, A. P. Compozitorul G. Şorban, Crîmpeie. Trib. Ard. 3 (1942), Nr. 582, p. 2—3.

Bio-bibliografie. Şi cîntece şi jocuri populare.

63. Papadima, Ovidiu, G. Dem. Teodorescu Bucureşti, Mon. Of., Impr. Naţională, 1944, p. 309—341. Extras din *Rev. F. R.* 11 (1944), Nr. 5, p. 309—341.

64. Suciu, I. D. Nicolae Tincu Velia (1816—1867). Viaţa şi opera lui. Bucureşti, Mon. Of., Impr. Naţională, 1945, 538 p. (Institutul de Istorie Naţională din Bucureşti).

La p. 123—133: c) Preocupări folclorice: interesul lui pentru poeziile populare; baladele «Ginerariul Vitoran» şi «Lăudan Viteazul».

Rec. P. Comarnescu, *Rev. F.R.* 12 (1945), Nr. 8, p. 460; *Revista Teologică* 35 (1945), p. 417—418.

https://biblioteca-digitala.ro

65. Bucuță, Emanoil. George Vîlsan după zece ani. Comunicare făcută în ședința publică la Academia Română la 23 mai 1945. București, mon. Of, Imprimeria Națională, 1945, 24 p.

(Extras din *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Literare, Seria III, Tom. XIV, mem.* 2.).Cf. Nr. 70.

66. Morariu, Tiberiu, Vintilă T Mihăilescu. Bio-bibliografia lui George Vîlsan. 1885—1935. Cu o caracterizare a vieții și operii lui Bio-bibliographie de Georges Vîlsan, ancien professeur à l'Université Cluj et membre de l'Académie Roumaine, 1885—1935, texte roumain et français. Cluj, Tip. Cartea Românească, 1937, 55 p. (Biblioteca Bibliologica, 14).

Rec. Ion Mușlea, *Transilvania* 75 (1944), p. 267—268.

67. Vasiliu, Al. Un mare învățător și folclorist: Al. Vasiliu Tătărușl în lumina amintirilor sale despre pedagogul și junistul C. Meissner. Piatra-Neamț, Tip. Asachi, 1943. 15 p. (Extras din *Apostolul* 9 (1943), Nr. 10—12).

68. Gunda Béla. *Viski* Károly 1883—1945. *Erdély Muzeum* 51 (1946), p. 105—107. S-a ocupat și cu arta populară românească (xilogravurile).

69. Palotay Gertrud. Viski Károly+ (1882—1945) Ethnographia (1946), p. 113—116.

70. Bucuță, Emanoil. G. Vîlsan și muzeele țărănești. Căminul Cultural 11 (1945). p. 553—554.

Despre Muzeul Etnografic din Cluj și întemeietorul lui: Prof. R. Vuia.

71. Bugariu, Aurel. Bibliografia Banatului, 1918—1943. *II. Rev. I.S. B.—C.* 13 (1944), p. 209—237.

La p. 234—237: Etnograful Romulus Vuia.

II. DESPRE CULEGEREA FOLCLORULUI. CHESTIONARE.

72. Chițimia, Ion Const. Din activitatea folclorică și etnografică în Polonia. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 153—159.

73. Danu, Tudor. Un corpus al folclorului românesc. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 194—195.

Alcătuit de Tache Papahagi pentru lirica și epica noastră.

74. *Din activitatea Cercului de Studii Folclorice* [București]. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 201—203.

Titlurile comunicărilor ținute în anul 1945—1946.

75. *Din activitatea Institutului de Folclor* [din București]. *Flacăra* 1950, Nr. 30 (134), p. 4.

Despre cercetări în Gorj și « expediția folclorică fulger » în Ilfov.

76. Golopenția, Anton. D. D. Georgescu. 60 de sate românești cercetate de echipele studențești în vara 1938. Anchetă sociologică condusă de —. Vol. I—II, IV—V. București, Mon. Of., Impr. Națională, 1941—1943. (Biblioteca de Sociologie, Etică și Politică, condusă de D. Gusti. Sociologia României).

Rec. Petru Comarnescu, Tipăriturile Școalei de Sociologie de la București, *Rev. F.R.* 11 (1944) Nr. 9, p. 649—652.

77. Mușlea, Ion. Le mouvement folklorique roumain de 1940 à 1946. (Extrait de *Schweiz[erisches] Archiv für Volkskunde*, Band 44 (1947). Basel, Imprimerie G. Krebs). 1 f. p. 159—163.

78. Mușlea Ion. Prefață. *An. A. F.* 7 (1945), p. V—VIII.

Ține loc și de « Raport pe anii 1942 — 1944 » despre activitatea Arhivei de Folclor a Academiei Române.

79. Papadopol, D. Campania monografică din anul 1943 în satul Fîntîna Domnească (Mehedinți). *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 270—275.

Expune pregătirile și realizările echipei monografice conduse de autor.

80. Rădulescu, Andrei. Norme privitoare la adunarea materialului pentru cunoașterea vechiului drept românesc nescris. *Academia R.P.R., Buletin Științific. C. Științe istorice* . . . 1 (1948—1949), p. 127—138.

81. Valorificarea folclorului în folosul poporului muncitor. *Flacăra*, 1950, Nr. 3(107), p.5.

Despre culegerile Institutului de Folclor din București în Covăsînț, j. Arad. Cu cîteva fragmente din cîntecele culese.

https://biblioteca-digitala.ro

III. DOMENIU. PRINCIPII. METODĂ.

82. Arbore, Al. P. Cîteva păreri asupra «culturalizării» satelor. În vol. Omagiu lui Ion Lupaş. Bucureşti, Mon. Of. , Impr. Naţională, 1943. 443, p. 14—32.

Rec. crit. I. D [iaconu], *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 365—372.

83. Baer Tomoşoiu, Sevilla. Metoda folclorică a şcoalei finlandeze. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 139—152.

84. Balotă, Anton. Satul izvor de viaţă romînească. Bucureşti, Cugetarea, 1941, 128 p.

Rec. crit. Aurel Iordănescu, *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 355—365.

85. Bernea, Ernest. Civilizaţia romînească sătească. Ipoteze şi precizări. Bucureşti, Tip. «Scrisul Romînesc» — Craiova, 1944. 126 p., pl. (Colecţia «Neam şi Ţară»).

Satul arhaic; satul realitate umană; datina şi obiceiul; religia şi magia; cîntecul; arta şi meşteşugul.

Rec. Nichifor Crainic, *Gîndirea* 23 (1944), p. 304.

86. Boitoş, Olimpiu. Le progrès culturel en Transylvanie de 1918 à 1940. Bucarest, Mon. Of. Imprimerie Nationale, 1944, 106 p. il. (Extrait de la *Revue de Transylvanie* 7—9 (1914—1943), p. 113—209).

La p. 57—58: Clujul are singura catedră de etnografie şi folclor din ţară şi unicul muzeu etnografic. Tot aici se află: Arhiva de Folclor a Academiei Romîne, Institutul de Istoria Medicinei — cu vii preocupări de medicină populară — şi o «Societate Etnografică Romînă», înfiinţată în 1923.

87. Boitoş, Olimpiu, Progresul cultural al Transilvaniei după Unire. Sibiu, Tip. «Cartea Romînească din Cluj», 1942. 100 p.

La p. 57—58: Etnografia şi folclorul.

88. Cantacuzino, G. M. Despre o estetică a reconstrucţiei. *Viaţa Romînească* 37 (1945) *Viaţa Romînească*, 37 (1955), Nr. 7—8—9, p. 135—136.

Problema muzeelor.

89. Costin, Lucian, Metoda de investigaţie în folclor. Cîntec, strigături. *Zorile Romanaţilor* 18 (1944), Nr. 5—8, p. 1—4.

90. Culea, A p[ostol] D. Probleme culturale din satul romînesc. Cîteva realizări. Bucureşti. Impr. «Şcoala Poporului», 1942, 27 p., 3 pl. (Extras din *Şcoala şi Viaţa* 1942, ianuarie-februarie).

Problema reînvierii satului romînesc prin preţuirea folclorului şi etnografiei în şcoli şi cămine culturale.

91. Donat, Ion, Regiuni sociale şi arii de cultură II. *Ramuri* 42 (1947), p. 164—172.

La Romîni. Despre «cadrul cosmologic, condiţiile biologice, psihologice, factorul istoric».

92. Focşa Gh. Aspecte spirituale ale civilizaţiei ţărăneşti. *Sociologie Romînească* 5 (1943), p. 44—62, 17 il.

I. «Ţările» ca unităţi de viaţă locală în civilizaţia ţărănească. II. Urmele materiale ale spiritualităţii ţărăneşti. III. Gospodăria ca expresie a civilizaţiei ţărăneşti (Moişeni, j. Satu-Mare). IV. Gospodăria în viaţa psihică sătească. V. Însuşirile generale ale civilizaţiei ţărăneşti.

93. Gunda Béla. A funkcionálizmus kérdése a néprajzban. La question du fonctionnalisme dans l'ethnologie (= Problema funcţionalismului în etnologie). Kolozsvár, A Magyar Tudományegyetem Néprajzi Intézete. Tip Minerva, 1945, 18 p. (Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 4). (Extras din Erdélyi Muzeum 50 (1945), p. 181—194).

Rec. T[ancred] B[ănăţeanu], *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 187—189; *Szendrey Ákos*, *Ethnographia* 48 (1947), p. 314—315.

94. Livadă, Melania. Probleme de filosofie a culturii folclorice. *Rev. F.R.* 11(1944), Nr. 2, p. 445—449.

În legătură cu «Comentariile la legenda Meşterului Manole» ale lui Mircea Eliade şi cu articolul «Despre permanenţa istoriei» de Lucian Blaga.

95. Marica, George Em. Satul ardelean. Premizele cercetării lui sociologice. Sibiu, Tip. «Dacia Traiană», 1944, 16 p. (Extras din *Saeculum* 2 (1944), Nr. 2, p. 36—51).

96. Mesaroşiu, Ion V., Problema mentalităţii primitive. Timişoara, Tip. G. Matheiu, 1945,29 p. (Extras din *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 390—417).

Partea III: «Mentalitatea folclorică» (p. 20—29).

97. Onişor, Teodor. Societatea Etnografică Romînă. Douăzeci de ani de la înfiinţarea ei (1923). *Transilvania* 75 (1944), p. 81—89.

https://biblioteca-digitala.ro

98. Pavelescu, Gh[eorghe], Necesitatea unui institut pentru studiul poporului romîn. *Transilvania* 75 (1944), p. 92—95.

99. Petrescu, Nicolae. Primitivii. Organizare — instituții — mentalitate. București, Casa Școalelor, 1944. XIV, 482 p.

Rec. Gh. Pavelescu, *Saeculum* 2 (1944), Nr. 2, p. 70.

100. Rădulescu-Motru, C. Îndrumări noi în etnopsihologie. *Ethnos* 1², (1941—1942), p. 135—153.

101. Șandru, D[umitru]. Între filologie și folclor în concepția școalei Densusianu. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 77—89.

Rezumat francez.

102. Simionescu, I[on], *Tinere, cunoaște-ți neamul.* București, Cartea Românească (1941), 117 p., il., pl.

Din cuprins: . . .Stîna. Satul. Cultura poporului. Însușirile poporului. Îndeletnicirile practice. Calități spirituale . . .Femeia română, . . .

103. Stahl, H. H. Ipoteza sociologică greșită a «eroului eponim, fundator de sate». *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 23—43.

104. Vajkay Aurél, A néphagyományok romlásának kérdéséhez (La question des traditions populaires) (= Despre problema decăderii tradițiilor populare). *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 44—48.

Rezumat francez (p. 48).

105 Vrabie, Gh. Ce este folclorul? *Ethnos* 4 (1947), p. 66—88.

106. Vrabie, Gh. Conceptul de folclor la Romîni. (Extras din volumul «Folclor românesc»). Craiova, 1947, 78 p.

107. Vrabie, Gh. Conformism și spontaneitate în folclor. *Ramuri* 42 (1947), p. 413—428.

108. Vrabie, Gh[eorghe], Die Auffassung der Volksdichtung bei den Rumänen. Ein Beitrag zur Romantik. (= Conceptul de poezie populară la romîni. O contribuție la romantism.) F. l., 1943. 170 p. Berlin, Philosophische Fakultät. Teză din 2 VII. 1943.

Dactilografiat.

109*. Vrabie, Gh. Folclorul. Obiect-principii-metodă. București, Tip. Cărților Bisericești, 1947. IV p., 2 f., 174 p., 2 f. (Cercul de studii Folclorice 1).

110. Vrabie, Gh. Perspective metodologice în cercetările folclorice din U.R.S.S. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 160—165.

111. Vulcănescu, Romulus. Este folclorul o disciplină autonomă? *Ramuri* 42 (1947), p. 181—183.

În jurul comunicărilor cu acest subiect, făcute de Gh. Vrabie și Al. Dima la «Cercul de studii folclorice» din București.

112. Vulcănescu, Romulus, Fenomenul horal. Studiu de filozofia culturii populare romîne. Craiova, Ramuri, 1944. 208 p.

Rec. Dumitru Salade, *Transilvania* 76 (1945), Nr. 3—4, p. 103—104.

113. Faragó Iózsef, Uj célok, uj eredmények néprajztudomanyunkban (= Scopuri și rezultate noi în folclorul nostru). *Utunk* 4 (1949), Nr. 20 (84), p. 13.

Despre cercetările colectivelor etnografice și folclorice maghiare din Cluj.

IV. BIBLIOGRAFIE

114. Apolzan, Lucia. Sate, orașe și regiuni cercetate de Institutul Social Romîn 1925—1945, București, 1945, 151 p.

115. Baiculescu, George. Cronica bibliografică. *Rev. F. R.* 11 (1944), p. 450—460; p. 681—691; p. 461—471.

Cuprinde și bibliografie folclorică.

116. Bianu, Ioan, Dan Simonescu. Bibliografia românească veche, 1508 — 1830. Tom. IV. Adăogiri și îndreptări. București. Edit. Academiei Romîne (Tip Socec), 1944. XIII. 375 p.

În cap. I «Adăogiri», aflăm: la Nr. 142: *Cîntece cîmpenești cu glasuri românești* (Cluj), 1768, 16 f., la Nr. 201: *Pentru ținerea sărbătorilor*, Blaj, 1786, 6 p.; la Nr. 222: Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Traducere de Vasile Levsin, Moscova, 1789, rusește, XLIV, 388p.; la Nr. 239: *Rînduieli românești vechi privind oieritul*, Cluj, 1782, 5 p.; la Nr . 264: *Cîntecul celui*

https://biblioteca-digitala.ro

ce boleaşte de dragoste, Buda, 1800, 16 p.; la Nr. 371: *Circulară în privinţa oierilor*, 1813, 4 p. datată Cluj, 24 martie 1813); la Nr. 405: Dr Samuil Pataki, *Despre ciumă*, Cluj, 1815, 4 p.

117. *Bibliografia folclorului romînesc* pe anii 1939—1943. *An. A.F.* 7 (1947), p. 140—198.

118. *Bibliographie internationale des arts et traditions populaires.* International Folklore Bibliography. Volkskundliche Bibliographie. Bibliographie fondée en 1917 par John Meier et E. Hoffmann-Krayer. Volume publié avec le concours de l'UNESCO. Années 1939—1941. Rédacteur: Dr. Paul Geiger. Paris, CIAP, 1949. (Impr. G.Krebs, Bâle). XXVI, 273 p.

Pentru folclorul romînesc— redactor Ion Muşlea — vezi în special Nr. 2384—2408 (p. 168—170) şi Nr. 2638—2648 (p. 189—199).

119. Breazu Ion. Folclorul revistelor «Familia» şi «Sezătoarea». Bibliografie. Cu un studiu introductiv. Sibiu, Tip. «Cartea Romînească din Cluj», 1945. XLIV, 52 p., 2 f. (Universitatea Regele Ferdinand din Cluj—Sibiu. Biblioteca «Studii Literare» 2).

Rec. Mircea Tomescu, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 192.

120. Bugariu Aurel, Bibliografia Banatului 1918—1943. I. *Rev. I. S. B.—C.* 11 (1943), p. 66—127.

Rec. I. D. Suciu, *Revista Istorică Romînă* 13 (1943), Fasc. IV, p. 148—150.

121. Comarnescu, Petru. Tipăriturile Şcoalei sociologice de la Bucureşti, *Rev. F. R.* 11 (1944), Nr. 7, p. 155—165; Nr. 8, p. 402—425; Nr. 9, p. 644—657.

Bibliografie critică.

122. D[iaconu], I[on]. Cursul periodicelor romîneşti. 1. Bibiografie folclorică *periodice*. (Partea I). *Ethnos* 1^2, (1941—1942), p. 353—354; (Partea II) *Ethnos* 1^2, (1941—1942), p. 267; (Partea III) *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 407.

123. Herseni Paula, Publicaţiile Şcoalei sociologice de la Bucureşti, Bibliografie. Bucureşti, Marvan, 1940, 36 p. (Extras din vol. Indrumări pentru monografiile sociologice).

124. *Institutul de Ştiinţe Sociale al Romîniei.* 25 ani de publicaţii. 1919—1944. Bibliografia publicaţiilor. (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică). Bucureşti, 1944. 139 p.

Rec. Gh. Pavelescu. *Transilvania* 76 (1945), p. 104—105.

125. Jiga, Caius, Contribuţiuni la bibliografia satului romînesc. Făgăraş, Tip. Haţiegan, 1946 [pe copertă 1945]. 1 f., 94 p.

Cuprinde capitolele: «Cadrul cosmologic; biologic, istoric; manifestări spirituale. Manifestări etice şi juridice; politico-administrative. Unităţi sociale. Relaţii şi procese». Titlurile sînt însoţite de scurte notiţe asupra cuprinsului.

126. Munteanu, N. N., Bibliografia literară romînă în streinătate. *Luceafărul* 4 (1944), p. 249—251.

Semnalează lipsurile din Bibliografia lui Georg Stadtmüller, întitulată «Rumänische Dichtung in deutscher Übertragung», apărută în Leipziger Vierteljahrsschrift fur Südosteuropa 5 (1941), p. 270—290, unde îndeosebi, bibliografia folclorului romînesc este slab reprezentată.

127. Neculau, Eugen D., Bibliografia satului romînesc. Iaşi, Tip. Ath. D. Gheorghiu, 1942, 167 p.

Rec. G. I. Ionescu, *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 416—417; Th. Ludu, *Scriptum* 1 (1943), p. 234—235.

128. Niculescu-Varone, G. T., Cei mai de seamă folclorişti romîni. (Bibliografie). Cu o introducere despre specificul nostru naţional. Bucureşti, Tip. «Universul» 1938, 48 p.

Rec. crit. I. Diaconu, *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 322—341.

129. Păduraru, Octav, Anglo-rumanian and rumanian-english Bibliography. Bucarest, Mon. Of. Impr. Naţională, 1946, 2 f., 244 p.

La p. 58—60: «Folk-lore», 73 titluri.

130. Teodorescu, Barbu, Istoria bibliografiei romîne. Bucureşti, M.Of. Impr. Naţională, 1945, 272 (Fundaţia «Regele Mihai I». Biblioteca Documentară).

La p. 134—136 şi 183—185: bibliografii folclorice.

131. Tomescu, Mircea, Bibliografia folclorului romînesc. Note critice şi îndrumări tehnice. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 119—129.

Rec. Faragó József, *Ethnographia* 58 (1947), p. 321—322.

132. Tomescu, Mircea, Revista pentru istorie, archeologie şi filologie I—XVI (1882—1922). Repertoriu bibliografic. Bucureşti, Cartea Romînească, 1945, 60. p. (Lucrările Şcoalei de Arhivistică 3).

Folclor, p. 13—15: *a)* Texte orale (Nr. 39—54); *b)* Texte manuscrise (Nr. 55—64); *c)* Studii (Nr. 65—72); *d)* Dări de seamă (Nr. 73—77); 4. Artă populară, p. 16 (Nr. 78—79); 11. Muzee, p. 21 (Nr. 139).

https://biblioteca-digitala.ro

133. Tufescu, Victor și Ana Toșa. Bibliografia geografică sumară a Romîniei. București, Mon. Of. Impr. Statului, 1947. 209 p. (Biblioteca Institutului de Cercetări Geografice al Romîniei 3).

În capitolele de etnografie și anthropogeografie se găsesc și chestiuni interesante despre păstorit, artă populară etc.

134.* Zaharia, E. Ar. Essai de bibliographie du « dor » roumain. Cernăuți, 1943, 15 p. (Nr. 26 din publicațiile Institutului « Cernăuți »).

După o notă de Nestor Camariano, *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 240, cuprinde un fragment din bibliografia unui studiu despre « dorul » romînesc.

V. MONOGRAFII SĂTEȘTI SAU REGIONALE CUPRINZÎND ȘI FOLCLOR

135. Bărbat. Al. Drăguș. Un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Manifestări economice. Structura economică a satului. București. Instit. de Științe Sociale al Romîniei, Tip. Mon. Of. Impr. Națională, 1944. IX, 188 p., XXV pl. (Biblioteca de Sociologie, Etică și Politică, condusă de D. Gusti. Sociologia Romîniei 2).

Din cuprins: Cap. II. Gospodăria țărănească. III. Alte unități și manifestări economice. 1. Industriile țărănești. 2. Meșteșugurile sătești etc.

Rec. Petru Comarnescu, *Rev. F. R.* 9, Nr. 9 (1944), p. 644—645.

136. Barna, Olimpiu I. Veselie, dor și jale. Folclor cules din (comuna) grănicerească Maieru, j. Năsăud. Sighișoara, Editura « Robu », 1944, 163 p., 2 f.

În special cîntece, strigături (81 texte), colinde, cîntecul cununii, nunta și moartea.

137. Bernea, Ernest. Maramureșul țară românească. București. Tip. « Dacia Traiană », 1944, 85 p. Cu 21 figuri și 1 hartă. (Colecția « Gînd și Faptă »).

138. Constante, C., A. Golopenția, Romînii din Timoc. Culegere de izvoare îngrijită de —. (Vol. II). Romînii dintre Vidin și Timoc. București, Impr. Institut. Statistic, 1944. 201 p. (Cu 8 schițe în text, 31 pl., 1 tabl. statistică și 2 hărți în culori).

Rec. N. Bănescu, *Revista Istorică*, 30 (1944), p. 137.

139. Firu, Nicolae. Monografia comunei Chișoda (j. Timiș urmar[e]). *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 127—144; 309—324.

Portul (p. 127—129); obiceiuri la naștere, nuntă și înmormîntare (p. 135—144); obiceiuri la sărbători (p. 310—315).

140. Gruescu, Partenie. Descrierea ethnografică și topografică a comunității și cercumstărilor ei din Sînteștiu (jud. Severin). După mai înaltă poruncă a Escelenței Sale Domnului Guvernator al nostru Graf Ioan Coronini de Cromberg prin circulariul Măriei Sale Domnului nostru Episcop Samuil Mașirevici din 4 Februarie 1859 no. 113, nouă comunicată și pusă în lucrare și prin Partenie Gruescu parohul Sînteștiului, prelucrată, culeasă și alcătuită. Aranjată sub tipar de Preot Ion B. Mureșianu. *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 115—126; 293—308. « Va urma ».

141. Herseni, Traian. *Drăguș. Un sat din Țara Oltului* (Făgăraș). Unități sociale. București. Mon. Of., Impr. Națională, 1944. VIII, 158 p. 10 pl. (Biblioteca de Sociologie, Etică și Politică condusă de D. Gusti, Sociologia Romîniei 2).

Din cuprins; I. Cete și jocuri de copii: II. Ceata feciorilor: Organizația feciorilor din Drăguș; Ceata de Crăciun...; III. Clubul husarilor; IV. Cîrciuma lui N. Jurcovan; V. Stîna.

Rec. Petru Comarnescu, Tipăriturile Școalei Sociologice de la București, *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 9, p. 647—548.

142. Jinga, Victor. Săcelele (j. Brașov). *Enciclopedia Turistică Romînească* 11 (1944), p. 36—40, il.

143. Ionică, Ion. Drăguș. *Un sat din Țara Oltului* (Făgăraș). Manifestări spirituale. Reprezentarea cerului. București, Mon. Of. Impr. Națională, 1944, VII, 83 p. (Biblioteca de Sociologie, Etică și Politică. Sociologia Romîniei 2).

144. Mehedinți, Simion. Premize și concluzii la Terra. Amintiri și mărturisiri. București, Impr. Naț., Mon. Of., 1946, 252 p., 1 f. (Academia Romînă. Studii și Cercetări 73).

La p. 95—111: Obiceiuri din Soveja, j. Putna, mai ales la sărbători, naștere, nuntă, moarte, păstorit; tradiții și superstiții.

145. Morariu, Tiberiu. Emigrări maramureșene în Transilvania. *Transilvania* 75 (1944), p. 667—677.

Raporturile etnice și culturale dintre cele două provincii. Se subliniază asemănările între structura etnică, tradiție, port, folclor etc.

https://biblioteca-digitala.ro

146. Niculescu-Varone, G. T. Monografia satului Săulești plasa Deva, județul Hunedoara. Cu o schiță topografică, un plan și 9 fotografii. București, Tip. « Dimitrie Cantemir », 1945, 1 f., 136 p.

Folclor versificat (p. 76—82); obiceiuri periodice (p. 82—93); practice magice, descîntece (p. 93—100).

Rec. V. M[ihordea], *Revista Istorică* 30 (1945), p. 255; Ion Const. Chițimia, *Revista Istorică Romînă* 15 (1945), p. 263.

147. Stahl, H. H. Nerej. Un village d'une région archaïque (Vrancea). Monographie sociologique dirigée par —. Vol. I—III. Bucarest, *Institut de Sciences Sociales de Roumanie*, 1939, 405, p., 33 pl., 3 tab. (I); 322 p., 45 pl. (II); 402 p., 29 pl. (III). (Bibliothèque de Sociologie, Ethique et Politique sous la direction de D. Gusti. Sociologie de la Roumanie 1).

Rec. Petru Comarnescu, Tipăriturile Școalei sociologice de la București, *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 7, p. 160—165; Nr. 8, p. 402—417.

148. Stănescu, Florian, Monografia comunei Gighera (j. Dolj). R. — Vîlcii, Tip. Unirea, 1946. 170 p.

În special la cap. IV « Cadrul psihic » (p. 54—98): superstiții, blesteme, cîntece, obiceiuri la naștere-nuntă-moarte și sărbători.

149. Tufescu, Victor. « Codrenii » și « Pustenii » din Banat. *Revista Geografică* 1 (1944), p. 57—64, 1 hartă.

Despre ocupațiile lor (în special păstoritul).

150. Vámszer Géza, Szakadát. Egy szebenmegyei magyar szórvány (= Săcădate, Un sat izolat maghiar din j. Sibiu). Kolozsvár, *Erdélyi Enciklopedia*, 1940. 26 p., 4 pl., 1 hartă.

★

Notă. Vezi și Nr. 184

VI. OBICEIURI ȘI CREDINȚE

a) La Sărbători

151, Pop, Sever. Le piu importanti feste presso i Romeni. *Revue des études indo-européennes* I (1938), p. 481—512.

152. Drăgușin, Lidia. Sărbători băbești în com. Catane — Dolj. *Revista Noastră* 5 (1945—1946), Nr. 1—4, p. 48—51.

Ignatul, Sîn-Toaderul, Rusaliile, Vinerea oarbă etc.

153. Bănățeanu, Tancred. Le «pluguşor» une coutume agraire roumaine. Estratto di *Rivista di Etnografia* 2 (1948), Nr. 2—3, p. 16—26. Napoli, Industria Tipografica Meridionale, 1948, 14 p.

154. Lăzăreanu, Barbu. Vechiul întîi mai muncitoresc și armindenul. *Flacăra* 1948 Nr. 18, p. 5, 15.

Armindenul în poezia noastră cultă.

155. Ioniță Popii (Ioniță Andron). Paștele în Oaș (j. Satu-Mare). *Trib. Ard.* 2 (1941). Nr. 172, p. 16; cu 4 il.

156. Radu, Andrei. Paștile (în Maramureș). *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 450, p. 9.

Obiceiuri diverse.

157. Dănilă Marietta. Obiceiuri și superstiții din postul mare și săptămîna luminată din comuna Trocheşti-Dolj. *Revista Noastră* 4 (1945), Nr. 5—8, p. 98—103.

158. Popescu Niculae M. Floriile și Savalia. *Biserica Ortodoxă Romînă* 63 (1945), p. 363—377.

159. Mureșan, Florea. Paștile în folclor și literatură la romîni. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 747., p. 9.

Bibliografie și privire sumară asupra unor obiceiuri de Paști, mai ales a « Mironosițelor ».

160. Tatrangi Pál András, Husvét, a Csángóknál (= Paștile la Ciangăi). *Utunk* 2 (1947), Nr. 7 (22) p. 5.

161. Árvay József, Szentivánnapi népszokásaink legrégibb említése (= Cea mai veche semnalare a obiceiurilor ungurești de Sînziene). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 99—100.

162. Dănilă, Marietta. Vin călușarii. Obiceiuri străvechi olteneşti. *Revista Noastră* 5 (1945—1946) Nr. 1—4, p. 37—41. Cf. și Nr. 285.

https://biblioteca-digitala.ro

163. Cartianu, Eftimie, I., Datini și obiceiuri de Crăciun. *Ion Maiorescu* 9 (1945), Nr. 1, p. 15—23.

164. Mureșan, Florea. File din istoria necunoscută a satelor. *Trib. Ard.* 4 (1943), p. 3.

În satul Ciobanca, j. Someș, nu se mai obișnuiau în 1942 colindele vechi cu « Lerui Ler», « Rumioară » și « Florile dalbe », ci altele, luate din cărți și calendare recente sau întocmite de învățători și influențate de război.

165. Antal Árpád, A társadalmi szervezet befolyása egy székely falu betlehemes játékára (The Influence of Social Organisation on the Betlehem-Play of a Székely Village (= Influența organizației sociale asupra vifleimului unui sat săcuiesc). *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 58—68.

Rezumat englez.

166. Benedek András, Vargyas Lajos, Az istenesi székelyek betlehemes játéka (= Vicleimul la Săcuii din comuna Istenes, comitatul Bácsbodrog). *Ethnographia* 54 (1943). p. 155. Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 1.

E vorba de Săcui emigrați « acum aproape două veacuri » din comuna Istensegitö (Bucovina).

167. Faragó József, Alkalmi kántálók Sepsiszentgyörgyön 1946 Karácsonykor (= Colindători de ocazie în orașul Sf. Gheorghe, la Crăciunul din anul 1946). *Ethnographia* 59 (1948), p. 123.

168. Faragó József, Betlehemezés Csikcsobotfalván 1946-ban (= Vifleimul în Cioboteni, j. Ciuc, în anul 1946). *Ethnographia* 60 (1949), p. 222—236.

169. Faragó József, Betlehemezés és társadalmi ellentét (= Umblatul cu vifleimul și contradicțiile sociale). *Utunk* 2 (1947), Nr. 25 (40), p. 9.

La Săcui.

170. Faragó József, Betlehemezök és kántálók Pusztakamaráson. Jeu et chant de Noël á Pusztakamarás (= Vifleim și cîntece de Crăciun în Cămărașul-deșert, j. Cluj). Kolozsvár, kiadja a Kolozsvári Bolyai Tudományegyetem Erdélyi Tudományos Intézete (Nagy nyomda), 1947, 72 p., 1 f. (Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 8. Szerkeszti Gunda Béla).

Rezumat francez.

Rec. Dégh Linda, *Ethnographia* 58 (1947), p. 316—318.

171. Faragó József, Kiskapusi köszöntö, Szilágycsehi köszöntö (= Urări la Crăciun, din Căpușul-mic, j. Cluj și din Cehul-Silvaniei, j. Sălaj). *Falvak Népe* 1947, p. 363.

172. Szabó T. Attila, Egy XVIII. századkőzépi népies betlehemes játék (= Un vicleim popular maghiar de la mijlocul sec. XVIII). *Erdélyi Muzeum* 51 (1946), p. 121—127.

173. Makkai Endre és Nagy Ödön, Adatok téli néphagyományaink ismeretéhez Hetven néprajzi gyüjtö munkája alapján összeállitotta. (= Contribuții la cunoașterea tradițiilor populare maghiare de iarnă. Întocmite pe baza lucrărilor a 70 de culegători). Cluj, « Grafica » kny. 1939. 202 p. (Erdélyi Tudományos Füzetek 103).

*

Notă. Vezi și 139, 144, 146, 239, 285, 286

b) La naștere, nuntă și înmormîntare

174. *Micul Atlas Lingvistic Romîn*, publicat de... Muzeul Limbii Romîne sub conducerea lui Sextil Pușcariu. Partea II. (ALRM II). Vol. I, de Emil Petrovici. A. Corpul omenesc, boale (și termeni înrudiți). B. Familia, nașterea, copilăria, nunta, moartea, viața religioasă, sărbători. C. Casa, acareturile, curtea, focul, mobilierul, vase, scule. Sibiu, Muzeul Limbii Romîne; Leipzig, Otto Harassowitz. Institutul cartografic Unirea Brașov, 1940, 42 p., 104 planșe cu 416 hărți.

175. [Ionescu, Vasile]. Elemente de folclor și viață de familie [în j. Buzău]. În vol. *Monografia județului Buzău* întocmită de Prefectura județului... Buzău, Tip. Dumitru Bălănescu, 1943. 237—244 p., il.

176. Isac, Marioara. Nașterea și botezul [în] Orășani — Dolj. *Revista Noastră* 5 (1945—1946), Nr. 5—8, p. 115—119.

177. Andron, Alexandru, Botezul la Oășeni (Țara Oașului, j. Satu-Mare). *Trib. Ard.* 5 (1944), 992, p. 2.

178. Bulboacă, Ionel. Credințe și obiceiuri. La naștere, înmormîntare, *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 426, p. 2.

Din Șomtelec, j. Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

179. Cernăianu, Gh. I., Fragment din «Monografia satului, Şuşiţa» (j. Mehedinţi). *Revista Asociaţia Învăţătorilor Mehedinţeni* 17 (1944), Nr. 1—3, p. 49—51.

Obiceiuri la naştere şi nuntă.

180. Faragó József, Legényavatás Magyarkiskapuson (= Proclamarea feciorilor în Căpuşul-mic, j. Cluj). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 112—118.

181. Bulboacă, Ionel. Obiceiuri de la nuntă. După mireasă. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 692, p. 7.

F. i.; probabil din j. Cluj.

182. Cîntecul miresei. *Hunedora Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 1, p. 1.

Melodie şi text. Din Mohu, j. Sibiu. Cu arie. Şi un alt cîntec de nuntă (numai text).

183. Desmireanu, Ion. Vechea nuntă ţărănească. *Trib. Ard.* 5 (1944), Nr. 953, p. 4—5.

Cu numeroase texte. În Ciceu-Poieni, j. Someş şi Someşeni, j. Cluj.

184. Desmireanu, Ion. Un nou Badea Cîrţan. *Trib. Ard.* 5 (1944), Nr. 1056, p. 2.

Obiceiuri de nuntă în monografia manuscrisă a satului Micherechiu—Méhkerék, de pe Pusta Ungariei, scrisă de un ţăran.

185. Ioanid, Lucian. Zvon de veselie în sat. Ciudate şi pitoreşti obiceiuri nupţiale în satul Cristian (j. Braşov). *Drum Nou* (Braşov), 1947, Nr. 939, (5 nov.), p. 5.

186. Nagy Jenö, Lakodalom a kalotaszegi Magyarvalkón (=Nunta în Vîlcăul unguresc, j. Cluj). Kolozsvár, Minerva, 1943, 17 p. (Erdélyi Tudományos Füzetek 168). (Extras din *Erdélyi Muzeum* 48 (1943), p. 391—405).

187. Jianu, Stela, Cîteva obiceiuri de nuntă în comuna Gîngiova-Dolj. *Revista Noastră* 5 (1945—1946), Nr. 5—8, p. 119—122.

188. Stoia, Octav, Alt cîntec. *Hunedoara Noastră* 2, (1943—1944), Nr. 1. p. 1.

De nuntă.

189. Tăslăuanu, Rodica. Iertăciune la plecarea miresei. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 357, p. 2.

190. Todoran, Romulus. Contribuţiuni semantice şi lexicale. Sibiu, Tip. «Cartea Romînească din Cluj», 1945, p. 127—141. (Extras din *Dacoromania* 11 (1948).

1. Ospăţ «nuntă», oaspe «nuntaş»; 2. «Fod'iu», foc viu, «numire pentru anumite boli de piele».

191. Vulcănescu, Romulus. O datină nupţială paleobalcanică. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 199.

Despre conferinţa lui Petre Caraman (la «Institutul Balcanic») asupra datinei «căderii pe vatră» a fetelor seduse; cf. şi articolul aceluiaşi în revista poloneză *Lud Slowianski* II B, p. 27—55.

192. Balassa Iván, Gomba-faragás a háromszéki Bodoson (= Cioplirea crucilor de mormînt în Bodoş. j. Treiscaune). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 153—158.

193. Bichigean, Gavril şi Ion Tomuţa, Bocete şi descîntece. Timişoara, Tip. G. Matheiu (1947?). 144, p.

Reeditarea volumului cu acelaşi titlu, apărut în 1936 la Bistriţa, în colecţia «Din Graniţa Năsăudeană» 3.

194. Dăianu, Ilie. M-am pornit la şcoală... Cluj, Tip. «Ardealul», 1939.

P. 4—5: Înmormîntarea în Cut, j. Alba.

195. Drăguşin, Lidia. Credinţe despre viaţa de apoi în comuna Catanele-Dolj. *Revista Noastră* 6 (1946—1947), Nr. 1—8, p. 104—110.

196. Kodlányi, János, Ifj. Adatok Kápolnásfalu temetkezési szokásaihoz (Angaben zu der Begräbnissgebräuchen in Kápolnásfalu, Komitat Udvarhely) (= Contribuţii la obiceiurile de înmormîntare în Căpîlniţa, j. Odorhei). *Ethnographia* 58 (1947), p. 121.

197. Kovács László. A kolozsvári hostátiák temetkezése (Bestattungssitten bei den Hóstátern in Koloszvár-Klausenburg) (= Obiceiuri de înmormîntare în suburbiul Hoştat din Cluj). Kolozsvár, Minerva ny., 1944. 424 p. (Erdélyi Tudományos Intézet).

Rec. Szendrey Ákos, *Ethnographia* 55 (1944), p. 164—165.

198. Pavelescu, Gh[eorghe]. Despre «pasărea-suflet». Sur l'oiseau-esprit. *An A.F.* 7 (1945), p. 130—131.

Rezumat francez (p. 200).

199. Pavelescu Gh[eorghe]. Verşuri la morţi de Nicolae Filimon. Alba-Iulia, Tip. «Alba», (1945), 59 p., il. (Extras din *Apulum* 2 (1943—1945),. p.314—371.

200. Sala, Vasile. Bocete bihorene. Bucureşti, Editura Noastră (1940?) 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 52).

2—3 populare, restul «verşuri» alcătuite de Sala.

201. Sala, Vasile. Bocete. Bucureşti, Editura Noastră, (1940), 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 49).

https://biblioteca-digitala.ro

« Văietări după morţi» alcătuite de dieci sau chiar de Sala şi un interesant « bocet la morţi» din 1882.

202. Sala, Vasile. Cîntarea la nuntă. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblio-, teca Vaşcăului 50).

Cîntarea din Cana Galileii — colindă! — şi trei verşuri la morţi, alcătuite de Sala sau dieci.

203. Sala Vasile. Văietări. Bocete după morţi. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 51).

17 verşuri la morţi şi 2 « irmoase » la masa (de nuntă ?), compuse, probabil, de Sala.

204. Szta [Szabó T. Attila], Kopjafászászlós temetkezés a kalotaszegi Zsobokon (= Obiceiul de a înfige suliţe cu steguleţe la mormintele din Jebecul Călăţelelor, j. Cluj). *Erdelyi Muzeum* 51 (1946), p. 86.

★

Notă. Vezi şi Nr. 136, 139, 141, 148, 239, 285, 286,

c) Obiceiuri sociale şi juridice

205. Agapie, Bogdan. Instituţia fieriei. Contribuţiune la cunoaşterea dreptului cutumiar romînesc. Iaşi Tip. Alexandru A. Terek, 1942, 49 p.

Rec. N. Bălănescu, *Revista Istorică* 30 (1944), p. 151.

206. Caramelea, Vasile V. Composesoratele de foşti iobagi din Ţara Oltului. Sistemul juridic consuetudinar negenealogic. *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 160—171.

Expune sistemele juridice bazate pe practici şi obiceiuri locale ca: fumul, heiul, familia, locuinţa, gospodăria, numărul casei etc.

207. Chelcea, Ion. Dragomanul ca dregătorie populară. *Anuarul Liceului Naţional Iaşi* pe anii şcolari 1942—1945. Iaşi, 1946, p. 64—68. (Omagiu Profesorul Mihai Costăchescu).

208. Golimaş, Aurel. Un vechi obicei în Moldova: ceremonia întronării Domnilor în cîmp. În vol. În amintirea lui Constantin Giurescu la douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui (1875—1918). Bucureşti, 1944, p. 271—275.

209. Jianu, Stella. Slobozitul fîntînilor [la] Gîngiova-Dolj. *Revista Noastră* 6 (1946—1947), Nr. 1—8, p. 101—103.

210. Scridon, Gavrilă. Din şezătoare: jocul cu perina. *Trib. Ard.* 3 (1942), p. 23. F. i., probabil din Feldru, j. Năsăud.

211. Stoian, Stanciu. Procesul educativ în satul Şanţ judeţul Năsăud. *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 63—108, il.

La. p. 66—80: Educaţia tradiţională a satului Şanţ. Credinţe şi obiceiuri în legătură cu naşterea şi îngrijirea copiilor, cu îmbrăcămintea, boalele şi leacurile lor; apoi observaţii asupra fazei educaţiei gospodăreşti indirecte (faza jocurilor copilăreşti cu descrierea lor), cetele de copii, « berea» feciorilor, « şezătoarea » adulţilor.

212. Vincze Lajos, Folclore delle riunioni per la lavorazione della canapa in Transilvania (= Folclorul întrunirilor pentru prelucratul cînepei în Transilvania). *Rivista di Etnografia* (Napoli) 2 (1948), Nr. 1, p. 26—31.

La Maghiarii din regiunea Unguraş, j. Someş.

213. Buzduganul. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 2, p. 1—2

Versuri şi melodie; se cîntă la seceriş. în Mohu, j. Sibiu.

214. Ionică, Ion I. *Dealul Mohului.* Ceremonia agrară în Ţara Oltului. Bucureşti, Tip. « Bucovina», I. E. Torouţiu, 1943. XIV, 352, XXX p., 11 pl.

Rec. P. Comarnescu, Tipăriturile Şcoalei Sociologice de la Bucureşti, *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 9 p. 654—657.

215. Istrate, Ioan, Claca. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 922, p. 2—3.

Claca de secerat, pe Valea Someşului-mare.

216. Strigături. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 546, p. 7.

Cîntecul cununii. F. l.

217. Stoia, Octav. Buzduganul (sau obiceiul de seceriş). *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 2, p. 3—5.

În Mohu, j. Sibiu.

218. Blăgăilă, Ion. Tîrgul de fete de pe muntele Găina. Arad, Edit. Revistei « Orizonturi Noi». 1945. Ed. II-a, 64 p., il.

https://biblioteca-digitala.ro

219. Oprişu, Victor. Ce este şi ce nu este Tîrgul de fete dela Găina. *Avîntul* (Petroşani), 1 august 1947, Nr. 14, p. 4.

220. Puşcariu, Valeriu. «Tîrgul de fete» de pe muntele Găina. *Enciclopedia Turistică Romînească* 12 (1945), p. 43—49, il.

★

Notă. Vezi şi Nr. 80, 125, 136, 689.

VII. LITERATURĂ POPULARĂ ÎN GENERAL. STUDII ŞI TEXTE. MONOGRAFII.

221. Albu, Nicolae. Romînii din Valea Mureşului de sus. Oameni, locuri, cîntece şi obiceiuri. Sibiu, Tip. «Cartea Romînească din Cluj», 1943, 100 p. (Biblioteca populară a Asociaţiei «Astra». Nr. 286).

222. *Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Romîne* 5 (1939). Publicat de Ion Muşlea. Rec. L. Gáldi, Archivum Europae Centro-Orientalis 9—10 (1943—1944), p. 576—578.

223. *Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Romîne* 6 (1942). Publicat de Ion Muşlea. Rec. I. D [iaconu], *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 408; *L. Gáldi, Archivum Europae Centro-Orientalis* 9—10 (1943—1944), p. 578—579.

224. Atanasiu, Gh. Folclor literar din Pojăjena de jos, j. Caraş. *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 100—114; 277—292.

O baladă («Gruia Novac»), cîntece şi strigături.

Nu s-a dat întreg materialul anunţat; el urma să apară într-un număr care nu s-a mai publicat.

225. Bănăţeanu, Tancred. «Erlkönig» în folclorul romînesc. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 4, p. 151—168.

226. Bănăţeanu, Tancred. Folclorul nou în lupta pentru pace şi socialism. *Almanahul Literar* 1 (1950), Nr. 12, p. 33—43.

p. 36-43; 25 texte culese de studenţii Seminarului de literatură populară a Universităţii «V. Babeş» din Cluj (toate din Ardeal). Mai ales cîntece şi strigături cuprinzînd critici la adresa nobililor şi chiaburilor.

227. Bănăţeanu, Tancred. Le mariage des morts et ses reflets dans le folklore indo-européen. Bucarest, Librăria Academică; Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1947. 38 p. (Extrait de la *Revue des Etudes Indoeuropéenes* 4 (1947), fasc. 1—2, pp. 170—207).

228. Brăiloiu, Const. Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Centrală, 1944, 80 p. (Societatea Compozitorilor Romîni. Publicaţiile Arhivei de Folclor 13).

Din Botoşana, j. Suceava.

229. Breazu, Ion. Izvorul folcloric al baladei «Crăiasa zînelor» de Coşbuc. *Studii Literare* 4 (1948), p. 205—211.

230. Călinescu, G. Note despre doi scriitori populari (N. D. Popescu, N. Burlănescu-Alin). *Academia R.P.R. Buletin Ştiinţific. (Secţiunea C. Ştiinţe istorice, filosofice şi economice-juridice. Ştiinţa limbii, Literatură şi artă* 1 (1948/49), p. 75—83.

Rezumat în rusește şi franţuzeşte (p. 84—85).

«N.D. Popescu apare ca un folclorist urban şi suburban» (p. 78). «N. Burlănescu-Alin scrie doine olteneşti, reaşezîndu-se în pur folclor, culegînd în mod savant sau parafrazînd, cum făcuse şi Eminescu» (p. 80).

231 Cărăbiş, Vasile. Suflet din sufletul neamului. Bucureşti, Impr. Penitenciarului Văcăreşti, 1944. 144 p.

Literatură populară din Cîmpul Fomii, j. Gorj.

Rec. crit. I. M. Neda, *Revista Istorică Romînă* 16 (1945), p. 322—323.

232. Caracostea, D. Caracterologie romînească. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 4, p. 121—145.

Din domeniul folcloric: poreclele etc.

233. Cazan, Ion. Drăguş. Un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Manifestări spirituale. Literatura populară. Bucureşti. Institutul de Ştiinţe Sociale. Mon. Of. Impr. Naţională, 1947. IX, 90 p. (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică condusă de D. Gusti. Sociologia Romîniei 2).

234. *Cercetări Folclorice.* (Cercul de studii folclorice Bucureşti) 1 (1947). 1 f., IV, 210 p., 1 f.

Rec. Faragó József, *Ethnographia* 58 (1947), p. 322—323.

https://biblioteca-digitala.ro

235. Chelcea, Ion. Din Gorj. Note și observațiuni cu caracter etnografic. București, Tip. «Informația Zilei», 1943. 22, p., 1 hartă.

1. Portul «dac» sau ungurenesc în j. Gorj; 2. O creatoare de «versuri de jale» din Novaci: Raveca Schiopîrlan).

Rec. crit. I. D. [iaconu], *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 373—379.

236. Chițimia, I. Const. Din viața folclorică a unor cuvinte. *Cercetări Folclorice*, 1 (1947), p. 23—43.

Rezumat francez (p. 44).

«Poftoreală, răpotinul țăstelor; rugă; la țanc!»

237. Cocișiu, Ilarion. Folclor muzical din Tîrnava-Mare (în vol. Monografia județului Tîrnava-Mare. Sighișoara (1944), p. 393—492, 4 hărți.

Balade, colinde, doine.

238. Corbea, D., Oglindirea luptei maselor în poezia populară [românească]. *Contemporanul* 1949, Nr. 166, p. 5,10.

239. Culea, Apostol D. Datini și muncă. I—II. București, Impr. «Școala Poporului» 1944, 1030 p., il. (Casa Școalelor).

Obiceiuri la sărbători; naștere, nuntă și moarte; șezătoare; agricultură, păstorit, pescuit etc.

240. Culea, Apostol D. Tradițiile de apă ale poporului romîn. Conferință. București, Tip. «Marvan», 1942. 36 p. (Publicațiunea a 41-a a Ligii Navale Române).

241. Dan, George. Folclorul, izvor de inspirație. *Flacăra* 1948. Nr. 16, p. 14. Generalități, cu cîteva citate din «Arhiva de Folclor Muzical».

242. Dăncuș, Gheorghe. Dor și jale; Doina; Dorul și pribegia; Dorul și codrul; Dorul și libertatea. *Trib. Ard.* 1 (1940), Nr. 46, 52, 58, 70, 76.

Apărute și în volum (cf. Nr. următor).

243. Dăncuș, Gheorghe. Literatura populară. Crestături și crîmpeie. Cluj, Tip. «Diecezană», 1945. 30 p., 1 f.

«Doina. Dor și jale. Dorul și codrul. Dorul și pribegia. Dorul și libertatea. Folclorul: sufletul nostru. Scrieri și versuri. Îndemn».

Publicate întîi ca articole (Cf. Nr. precedent).

244. Diaconu Ion. Moldovă folclorică *Ethnos* 1[2], (1941—1942), p. 264—266.

Importanța pentru folclor a regiunilor Bacău, Neamț, Dorohoi și Botoșani.

245. Diaconu, Ion. Poezia populară de «militărie» în războiul nostru din 1941. *Ethnos* 1[2], (1941—1942), p. 111—134.

246. Diaconu Ion. Reflexiuni despre cîntecul și versul popular. Focșani, Tip. Cultura 1946. 166 p.

Rec. Gh. Vrabie, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 168—172.

247. Domokos Sámuel. A román irodalom magyar nyelven II. Népköltészet (=Literatura română în ungurește. Poezia populară). *Keleti Kapu* 1 (1946/47), Nr. 2, p. 32—33. Indicații bibliografice.

248. Faragó József, Mikor kezdtem a tengeren utazni... Az északamerikai kivándorlás a századforduló népköltészetben (= Emigrarea în Statele Unite ale Americii în poezia populară). *Utunk* 5 (1905), Nr. 5 (95), p. 5—6.

La maghiarii din Transilvania.

249. Faragó József. Munkásfolklorunk gyüjtéséért (= Pentru colecționarea folclorului nostru muncitoresc). *Utunk* 5 (1950), Nr. 8 (98) p, 7.

250. Faragó József, Nyolcvanéves a Vadrózsák (= Optzeci de ani de la apariția culegerii «Vadrózsák») *Fásztortűz* 29 (1943) p. 532—536.

Volum de poezii populare maghiare care a făcut multă vîlvă în cercurile românești din Ardeal.

251. Faragó József, Sztálin a hazai népköltészetben (= Stalin în poezia populară a țării). *Utunk* 5 (1950), Nr. 23 (113), p. 6.

Mai ales în cîntecele ungurești.

252. Filipaşcu, Alexandru. De la românii din Maramureș. Oameni, locuri, cîntece. Sibiu, Tip. «Astra», 1943, 87 p. (Biblioteca poporală a Asociațiunii «Astra» Nr. 285).

253. Folclorul în actualitate. *Contemporanul* 1950, Nr. 173, p. 5.

Rezumă un articol-reportaj din «Flacăra Roșie» (Arad, Nr. 1705, din 6. I. 1950), intitulat «Tezaurul artei naționale din Covăsînț (j. Arad), studiat la fața locului de membrii Institutului de Folclor».

254. Frenkian, Aram M. Epopeea lui Gilgamesh și poemele homerice. *Academia R.P.R. Institutul de istorie și filosofie. Studii și cercetări de istorie veche* 1 (1950), p. 265—276.

https://biblioteca-digitala.ro

255. Friedwagner, Mathias. Rumänische Volkslieder aus der Bukovina. Mit 380 von Alex. Voievidca aufgezeichneten Melodien. Bd. I. Liebeslieder. Cîntece populare romîneşti din Bucovina. De-ale dragostei. Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940. XLIII, 582 p., 6 pl.

Rec. D. C. Amzăr, *Deutsche Literaturzeitung* 1941, p. 696—701; *Ion Diaconu, Ethnos* 1[2], (1941—1942), p. 213—225.

256. Găluşcă, Tatiana. «Mocanii». Un joc dramatic al romînilor din Dobrogea. *An. A.F.* 7 (1945), p. 12—33, 2 pl.

Rezumat francez (p. 199).

257. Gerotta, C. Oltul în cîteva poezii populare. În vol. *Oltenia*, Craiova, Fundaţia Culturală Regală «Regele Mihai I», Regionala Oltenia, 1943, p. 147—152.

Poezii din colecţiile N.I. Dumitraşcu, G. Dem. Teodorescu şi N. Păsculescu.

258. Giuglea, G. Valori latine în expresie romînească. Sibiu, Tip. Cartea Romînească din Cluj, 1945. 27 p. (Extras din Dacoromania 11 (1948).

În special în capitolul «Agricultura reflectată în dacoromînă» (p. 9—27), arată mulţimea termenilor latini în «pluguşoarele» noastre. «Pluguşorul» romînesc se aseamănă mult şi cu anumite genuri ale folclorului spaniol.

259. Gorovei, A[rtur]. Les peuples balkaniques dans le folklore roumain. *Revue internationale des études balkaniques* 3[2], (1938), p. 469—483.

Rec. H. Kahane, *Byzantinische-Neugriechische Jahrbücher* 15, p. 285

260. Ionescu-Nişcov, Traian. Der Verrat als episches Motiv in der serbo-kroatischen, bulgarischen und rumänischen Volkspoesie (=Trădarea, ca motiv epic, în poezia populară serbo-croată, bulgară şi romînească). *Buletinul Institutului Romîn din Sofia* 1 (1941), p. 373—393.

Rec. M. P. D[an], *Balcania* 8 (1945), p. 333—334.

261. Iordan, Al. Les relations culturelles entre les Roumains et les Slaves du Sud. Traces des voévodes roumains dans le folklore balkanique. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională 1941. 108 p.

Rec. crit. I. D[iaconu], *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 352—354.

262. Lolu, Ion. Cărţile populare. *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 583—587.

263. Lőkő Gábor, Biharmegyei román népdalok (=Cîntece populare romîneşti bihorene). *Keleti Kapu* 1 (1946/47), Nr. 1, p. 3, 9, 16, 21—23.

1 baladă (?) şi 3 strigături din culegerile publicate ale lui Béla Bartók (Bucureşti, 1913); la p. 21—23, despre Bartók şi melodia celor 4 bucăţi reproduse.

264.* Macovei, Zah. (E. Ar. Zaharia), Opinii europene despre «dor». Anuarul Lic. «Elena Doamna», Bucureşti, 1942/1943.

265. Mocanu, Titus. Izvorul popular al inspiraţiei lui Eminescu. *Almanahul Literar* 1950, Nr. 2—3, p. 30—37.

Generalităţi.

266. Monografia judeţului Dolj. Tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C. D. Nicolăescu-Plopşor. Izvoare folclorice. Apare în *Oltenia* — Documente — Cercetări — Culegeri — Organ al Institutului de Istorie Naţională, Regionala Craiova. Craiova, Tip. «Speranţa», 1944, Vol. I—II. Partea I. Balade. 192 p.; Vol. II. 191 p.

Majoritatea pieselor o formează baladele, la care se adaugă: cîntece, ghicitori, încurcături de limbă, strigături şi basme.

267. Munteanu, Nic. Folclorul romînesc peste hotare. *Cuvîntul Nostru* 10 (1939), p. 36—40.

268. Papadima, Ovidiu, Demonia naturii folclorice. *Ramuri* 42 (1947), p. 51—58.

269. Papadima, Ovidiu. Folclor şi clasicism. *Ramuri* 42 (1947), p. 253—257.

270. Papadima, Ovidiu. O viziune romînească a lumii. Studiu de folclor. Bucureşti, «Bucovina» I. E. Torouţiu, 1941, XV, 227 p. (Colecţia «Convorbiri Literare»).

Rec. N. Terchilă, *Revista Teologică* 34 (1944), p. 145—147.

271. Papahagi, Tache. Concordances folkloriques et ethnographiques. II—IV. *Langue et Littérature* 3 (1946), p. 166—201; 4 (1948), p. 72—98.

272. Papahagi, Tache. Din «Mic dicţionar folcloric». Spicuiri folclorice şi etnografice comparate. Bucureşti, Atelierele grafice Socec şi Co, 1947. 1 f., 29 p.

273. Papahagi, Tache. Paralele folclorice (greco-romîne). Traducere din poezia populară greacă şi note de folclor, filologie şi etnografie. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1944. 96 p. (Academia Romînă. Studii şi Cercetări LXVIII).

Rec. Bănescu N. *Revista Istorică* 30 (1944), p. 143—144; Gh. Pavelescu, *Transilvania* 76 (1945), Nr. 1—2, p. 90—92; Ioan Const. Chiţimia, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 167—168; Th. Capidan, *Langue et Littérature* 3 (1946), p. 234—235.

https://biblioteca-digitala.ro

274. Papahagi, Tache. Poezia lirică populară. I. 1947—1948. (Universitatea din Bucureşti. Facultatea de filosofie şi litere. Dialectologie şi folclor romanic). [Bucureşti], Editura M.N.S.R. Secţia Centrală Profesională, 307 p.

Curs litografiat.

275. Pavelescu, Gh[eorghe]. Cercetări folclorice în sudul judeţului Bihor. Sibiu Tip. «Progresul», 35—122, p. 1945. 1 hartă, 2 pl. (Extras din *An. A.F.* 7 (1945).

276. Pavelescu, Gh[eorghe]. Mihail Sadoveanu şi Mioriţa. *Transilvania* 75 (1944, p. 891—892.

Însemnări pe marginea «Mioriţei» publicate de M. Sadoveanu în revista Carpaţii.

277.*. Pavlovici, Leposava St. Pežme zivota i smrti u rumunskoj narodnoj pesmi. (Les chansons de la vie et de la mort dans la poésie populaire roumaine). Srpski Književni Glasnik Belgrad, 61 (1940). p. 106—109.

278. Petrovici, Emil. Texte dialectale culese de—Suplement la Atlasul Linguistic Romîn II (ALRT II). Sibiu-Leipzig, Inst. Unirea Braşov, 1943. XIV, 370 p. (Muzeul Limbii Romîne).

Majoritatea textelor cuprinde folclor de toate genurile.

Rec. Romulus Todoran. *Transilvania* 75 (1944), p. 371—372.

279. Plugarii cîntă Republica Populară. Stihuri de plugari de pe tot cuprinsul ţării; culegere şi introducere de George Demetrescu Pan. [Bucureşti, Aşezămintele pentru cultura poporului U.S.C.D. (Tiparul Romînesc]. (1948), 42 p. 2 f.

La fiecare din cele 15 cîntece se arată numele şi localitatea celor ce le-au compus.

Rec. Petru Vintilă, *Contemporanul* 1948, Nr. 92, p. 4, 11.

280. Poezii populare. Ediţia II-a. Bucureşti, Editura «Frontul Plugarilor» (1947). 112 p. (Cartea Plugarului 4).

La p. 5—17: I. «Din popor» 7 texte: «Măi ciocoi», «Haiducească» — cu indicaţia: «din judeţul Suceava». «Un cîntec a lui Bujor» — cu indicaţia: «din judeţul Putna», II. Cărturăreşti. III. Tălmăciri.

281. Popescu-Telega, Al. Romancero. Bucureşti, «Fundaţia Regele Mihai I» (Tiparul Romînesc), 1947. 288 p.

Despre folclorul spaniol literar.

282. Rusu, Liviu. Tragicul în poezia noastră populară. *Ethnos* 4 (1947), p. 21—36.

283. Scurtu, Vasile. Cercetări foclorice în Ugocea romînească (jud. Satu-Mare). Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1942, 179, p. 3 pl. (Extras din *An. A.F.*6 (1942), p. 123—300.

Rec. crit. Tamás Lajos, Ugocsai magyar román kapcsolatok (= Raporturi ungaro-romîne în Ugocea). În *Erdelyi tudományos intézet Évkönyve* 1943, p. 1—48.

284. Stahl, H. H. Metode şi moravuri «ştiinţifice». *Rev F.R.* 12 (1945), Nr. 1, p. 155—167.

Cîteva cazuri de falsificări în folclor.

285. Stancu, Zaharia. Desculţ. [Roman]. Ilustraţii de Perahim. [Bucureşti] Editura de Stat. Atelierele Grafice Nr. 1, 1948, 414 p., 1 f.

Descrierea diferitelor obiceiuri: la naştere, moarte, sărbători agrare din sudul j. Teleorman. Vezi în special: paparudele (p. 82—85); vrăji şi descîntece (p. 227—233); vîrcolaci (p. 277); căluşarii (p. 406—408).

286. Stinghe. Sterie. Ţicuţa. Piesă tearală-muzicală în 3 acte care cuprinde: datini, obiceiuri, credinţe, ocupaţiuni şi melodii vechi de-ale romînilor din Şcheii-Braşovului. Scrisă în graiul şcheian de —. Braşov, Tip. «Astra», 1945. 57 p.

Despre menitul fetelor la anul nou (p. 13, 19); nunta (p. 29—32, 38); Junii (p. 47—51).

287. Streinu, Vladimir. Versul popular şi versul liber. Rev. *F.R.* 14 (1947), Nr. 1, p. 100—105.

288.. Tilea, Ileana. Roumanian Peasant Literature. Introduced and arranged by—. London, Frederick Muller Ltd., 1946. 34 p.

«Mioriţa», apoi cîteva legende şi proverbe.

289. Todor, A.P. Relaţiile culturale romîno-maghiare. *Contemporanul* 1947, Nr. 30, p.4.

Motive comune în lirica şi epica populară şi «pseudopoporană» a celor două popoare.

290. Todoran, Romulus. Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831. *An. A. F.* 7 (1945), p. 131—139.

Rezumat francez (p. 200).

291. Tolvadia, Petru. Influenţa folclorului asupra literaturii culte. *Contemporanul* 1948, Nr. 91, p. 4, 8.

https://biblioteca-digitala.ro

În special în epoca dintre cele două războaie mondiale. Foclorul ca «sursă de vitalizare» a literaturii culte de după 1944.

292. Tomescu, Mircea. Graiul din județul Olt. *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 31—132, 4 pl.

Și literatură populară.

293. Vasiliu, D. A. Metamorfozele în folclorul romîn nord-dunăreau. București. Tip. «Bucovina» 1942. 18 p.

Rec. crit. I. D(iaconu), *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 345—347.

294. Vasiliu, D. A. Sufletul romînului în credințe, obiceiuri și datini. *Convorbiri Literare* 74 (1941), p. 790—798, 1015—1024, 1383—1392.

Rec. crit. I. D[iaconu], *Ethnos* 2 1942—1943), p. 347—350.

295. Vrabie, Gh. Contribuții la studiul orațiilor populare. *Cercetări Folclorice* 1(1947) p. 45—58.

Rezumat francez (p. 59).

296. Vrabie Gh. Există «Mocanii — un joc dramatic al romînilor din Dobrogea» ? Note pe marginea studiului d. Tatiana Găluşcă (Anuarul Arhivei de Folclor VII, 1945). *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 130—138.

297. Vrabie, G. Vers și melodie în poezia noastră populară. *Gîndirea* 23 (1944), p. 27—34.

298. Zissulescu, St. Poezia populară la Slavii din Balcani. *Gîndirea* 23 (1944), p. 40—44.

VIII. BALADE

299. *A nap lakadalma. Román népballadák.* Forditotta Komjáthy István (= Nunta soarelui. Balade populare romîne. Traduse de —). Debrecen. Világosság nyomda, 1947, 80 p. (Magyar-Róman Könyvtár. Szerkeszti: Lükö Gábor. 1. Kétnyelvü sorozat. A Debreceni Magyar-Román Társaság kiadása).

15 balade cu arii, urmate de un studiu (p. 69—79) al lui Lükö Gábor.

300.* Anesiea, Ilie. Mioriţa. Cu un cuvînt de Ştefan Şoimescu. Ediţia I. Copertă şi gravuri originale de G. Ceglokoff. (Colecţia Straja Moldovei). București, Tip. Școala Poporului, 1940. 64 p.

Pentru Rec., cf. Nr următor).

301. Anesiea, Ilie, Mioriţa. Ed. II-a. București, Tip Remus Cioflec. 1944. 63 p.

« Versiune originală, alcătuită după povestirea lui Moș Hălăuceanu, cioban din Vatra Dornei N-am găsit-o întreagă, ci împărțită în cuprinsul diferitelor descîntece și vrăji».

La p. 49—63: «extrase din presă» privind ediția I, semnate Aurel George Stino, N. Georgescu, R. Balteș, împreună cu trei nesemnate.

302. Atanasiu, Gh[eorghe], Balada « Harapu » și sumare comentarii. *Revista Banatului* 10 (1944), Nr. 4—6 p. 76—80.

Culeasă din Naidăș, j. Caraș.

303. Bănăţeanu, Tancred. Prosper Mérimée și culegerea de balade a lui V. Alecsandri. Note folclorice pe marginea unei recenzii. [Cluj, Tip. Cartea Romînească, 1947]. 119—134 p. (Extras din *Studii Literare* 4 (1948).

304. Bogdan, Theodor A. Nicu și Lina (baladă). *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 857, p.6.

Din Prie-Vîrful Meseșului, j. Sălaj. Autenticitate îndoielnică, probabil compusă de culegător.

305. Brăiloiu, Constantin. Sur une ballade roumaine (La Mioritza). Genève, Kundig, 1946, 12 p., 1 f.

Rec. P. Comarnescu, Pozitivizarea Mioriței, *Rev. F.R.* 14 (1947), Nr. 6, p. 109.

306. Caracostea, D. Esquisse d'une typologie de la ballade populaire roumaine. *Langue et Littérature* 4 (1948), p. 5—11. (Și extras).

307. Ciorănescu, Alexandru. Literatura comparată. Studii și schițe, București, Casa Școalelor. Tip. « Ramuri » — Craiova, 1944, 349 p.

La p. 315—316: Meșterul Manole.

308. Diaconescu-Tismana, Ion. Balada Iovan Iorgovan în literatura populară romînă. Slatina, Tiparul Oltului, 1946. 2 f. 39 p.

Rec. Ion Chițimia, *Revista Istorică Română* 16 (1946), p. 319—320.

309. Faragó József, A Kömives Kelemenné c. ballada egy szövegváltozata (= variantă a baladei Kömives Kelemenné). *Ethnographia* 54 (1943), p. 251.

https://biblioteca-digitala.ro

Motivul « Meşterul Manole» în Cămăraşul de Cîmpie, j. Cluj.

310. Gregorian Mihail C., Folclor din Oltenia de sud. I. Cîntece bătrîneşti. Studii şi texte. *Ethnos* 1[2], (1941 — 1942), p. 159—191; *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 218—293.

311. Grofşoreanu, C. Mişcările culturale în sud-estul european. *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 1—68, 2 hărţi.

La p. 62—64: Circulaţia baladelor.

312. Ionescu, Const. D. O baladă populară mehedinţeană. *Ramuri* 42 (1947), p. 130—143.

« Vîlcan — Iorgovan — Tanislav».

313. Ioniţa Popii [Ioniţă Andron]. Aspecte din păstoritul în Oaş (j. Satu-Mare). *Trib. Ard.* 2 (1941), Nr. 194, p. 3, il.

Colinda păcurarului; Mioriţa; Hora fetei care şi-a pierdut oile; « Mulsul la cupă.»

314. Mioriţa a moldvai csángok tolmácsolásában (= Mioriţa în tălmăcirea Ciangăilor moldoveni). *Keleti Kapu* 1 (1946—1947), Nr. 2, p. 36—37.

Text notat de Veress Sándor, în 1930, în comuna Somoska (?), j. Bákó (Bacău). Redactorul (Lükö Gábor) observă că această variantă e « fragmentară, lipsind chiar motivul oii năzdrăvane, atît de important în original».

315. Poezii populare. Păcureii. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 611, p. 7. « Mioriţa» şi 3 cîntece.

316. Sadoveanu, Mihail. Cîntec bătrînesc. *Carpaţii* 12 (1944), p. 89—91.

Despre « Mioriţa» — Cf. şi Nr. 276.

317. Sadoveanu, Mihail. Mioriţa (Versiune proprie). *Carpaţii* 12 (1944), p. 225.

318. Sala, Vasile. Avram Iancu şi ungurii (1848). Bucureşti. Editura Noastră. [1937]. 32 p. (Biblioteca Vaşcăului 3).

Cîntece semipopulare, cele mai multe de autencitate îndoielnică.

319. Sala, Vasile. Balade şi legende. Bucureşti, Editura Noastră [1937]. 54 p. (Biblioteca Vaşcăului 4).

320. Segarcea, Stelian. Balade populare culese de pe Valea Oltului şi însoţite de cîte un comentariu critic de —. Bucureşti, Tip. Ştefan Ionescu-Tămădoiu, 1941, 47 p.

I[on] D[iaconu], *Ethnos* 1[2], (1941—1942), p. 225—232.

321. Socol, Ion. Cîntecul lui Mantu. Cules în com. Maga, jud. Severin. *Contemporanul* 1950, Nr. 177, p. 5.

★

Notă. Vezi şi Nr. 64. 136, 224, 237, 441, 660.

IX. DOINE ŞI STRIGĂTURI

322. Alic, Viorel. Cît trăieşti şi eşti fecior... Doină ghelăreană. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 5, p. 1.

Din Ghelari, j. Hunedoara. Şi aria.

323. Anderco, Grigore. Din ţara descălecătorilor. *Trib. Ard.* 2 (1941), Nr, 203, p. 2

8 cîntece maramureşene. F. i.

324. Aştilean, Petre. Dorul. *Trib. Ard.* 2 (1943), Nr. 692, p. 7; Nr. 716, p. 7.

18 cîntece, probabil din nordul Ardealului. F.i.

325. Bejan. Din comoara satelor. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 394, p. 3; Nr. 398, p. 2; Nr. 402, p. 2.

10 doine şi strigături. Din Buciumi, j. Sălaj.

326. Bică, Ioan. Doine din Mesteacăn. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 899, p. 2. F. i.

327. Bogdan, Gheorghe. Flori din Mărginime. Cîntece populare culese în anii 1927—1944. (Cu o prefaţă de Timotei Popovici). Sibiu, Tip. « Progresul», 1945. 36 p.

Şi ariile.

328. Bolog, V. Strigături *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 467, p. 2;

6 texte din Săsarm, j. Someş.

329. Bulboacă, Ionel. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 422, p. 2; Nr. 461, p. 3; Nr. 465, p. 2; 4 (1943) Nr. 786, p. 6.

16 cîntece, probabil din j. Cluj. F. i.

330. Bulboacă, Ionel. Strigături. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 472, p. 2; Nr. 489, p. 2; Nr. 553, p. 2.

34 doine şi strigături. Din Cornești, j. Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

331. Bulboacă, Ionel. Strigături. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 405, p. 2; Nr. 466, p. 3.
27 texte. Din Şomtelec, j. Cluj.
332. Bulboacă, Ionel. Strigături din Gilău (j. Cluj). *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 556, p. 2
3 texte.
333. Bumbu, Sîiuca. Din comorile satelor. Ruşii-Munţi, j. Mureş. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 911, p. 5.
5 cîntece.
334. Desmireanu, Ion. Critica în poezia poporană. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 923, p.2—3.
Despre strigături. Cu 13 texte culese din Ciceu-Poieni şi Copalnic, j. Someş.
335. Desmireanu, Ion. Cîntece. *Trib. Ard.* 5 (1944), Nr. 1097, p. 5.
5 texte. Din Ciceu-Poieni, j. Someş.
336. Desmireanu, Ion. Doina *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 905, p. 5.
10 cîntece din Ciceu-Poieni, j. Someş.
337. Desmireanu, Ion. Poezii poporale. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 813, p. 6.
3 cîntece din Someşeni, j. Cluj (?).
338. Desmireanu, Ion. Strigături din Micherechiu-Méhkerék (Pusta Ungariei). *Trib. Ard.* 5 (1944), Nr. 1056, p. 2.
5 texte.
339. Desmireanu, Ion. Strigături din Someşeni şi Desmir, jud. Cluj şi Ciceu-Poieni, jud. Someş. *Trib. Ard.* 5 (1944, Nr. 1074, p. 5.
7 texte.
340. Desmireanu, Ion. Urîtul şi dragostea. *Trib. Ard.* 5 (1944), Nr. 1080, p. 5.
5 cîntece din Ciceu-Poieni, j. Someş.
341. Diaconu, Ion. Folclor din Vrancea. *Ethnos* 1,[2] (1941—1942), p. 154—159; 2) 1942—1943), p. 212—218.
35 texte lirice.
342. Din comoara satelor. Cîntece. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 538, p. 2.
3 texte din Mischiu, j. Turda.
343. Doine, cîntece şi strigături. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 6—8, p. 18—23.
344. Doine şi strigături. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 654, p. 3;
8 texte. F. i.
345. Drăgan, Valentin. Măgheran cu trei crenguţe . . . *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 572 p. 2.
Cîntece din Zagra, j. Năsăud.
346. Eminescu, Mihai. « Frunză verde baraboi . . . » *Flacăra* 1950, Nr. 1 (105), p. 5.
Cîntecul popular cu cearta dintre ţăran şi ciocoi, cules de —. Nu se spune cînd şi unde, dacă a mai fost publicat.
347. Giurgiuca, Octavian. Cîntece. *Trib. Ard.* 3 (1942) Nr. 408, p. 2.
6 texte, din Dumbrăviţa, j. Someş, probabil compuse chiar de cel ce le publică.
348. Guţiu, Virgil. Doine. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 909, p. 2.
7 texte din Rebrişoara, j. Năsăud.
349. Hore şi chiuituri. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 675, p. 7.
10 texte. F.i.
350. Iroaie, Petru. Doina — consideraţiuni literare. *Ethnos* 1,[1] (1941—1942), p. 53—110.
351. Lazăr, I., Ioan Ionel Velchereanu, Doine, cîntece şi strigături. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 2, p. 16.
Din Ghelar şi Răzoare, j. Hunedoara.
352. Lupu-Morariu, Octavia. Frunză verde dor şi floare . . . Populare culese de —. Rîmnicul-Vîlcii, [Tip. « Gutenberg »], 1944,.52 p. (Biblioteca « Făt-Frumos » 8).
353. Marele, Ion. Poezii populare. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 752, p. 7.
6 cîntece, din Petreşti, j. Someş. F.i.
354. Mareş, Muradin. Doine şi strigături. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 515, p. 2; Nr. 518, p. 2.
8 texte, din Pianul-de-sus, j. Alba.
355. Mocanu, Ioan. Poezii poporale din Mihăieşti — Cluj. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 692, p. 7; Nr. 704, p. 7; Nr. 721, p. 7.
10 cîntece şi strigături.
356. Nistor, Victor, Aurel Pitic, I. Simionescu-Teacoiu. Doine, cîntece şi strigături din com. Tisa, Sînmihai-Timiş şi Beriu (j. Hunedoara). *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 1, 13—15.

https://biblioteca-digitala.ro

399. Lungianu, Mihail. Colindă. Bujor. (Mesteacănu, j. Romanaţi). *Zorile Romanaţilor* 18 (1944), Nr. 1—2, p. 16.

400. Morariu-Arteanu, Ioan. La curţi dalbe a lui Crăciun. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 3—4.

Din Sîntandrei, j. Hunedoara.

401. Nanu, Dumitru Al. Înţelesul colindelor. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 6, p. 719—720.

402. Nanu, Dumitru Al. Umorul în colindele noastre. *Rev. F. R.* 11 (1944), Nr. 7, p. 236—239.

403. Neagu, Gh. I. Colinde din Ialomiţa. Roşiorli-de Vede, Tip. « Lumina Poporului », 1946, 60 p.

Rec. D. Şandru, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 175—176.

404. Noels roumains. *Arcades* 1947, Nr. 1, p. 11—20.

Generalităţi.

405. Oprişu, V. I., Folclor din colecţia —, *Plaiuri Hunedorene* 1943, Nr. 9—10, p. 31—32.

O colindă din j. Hunedoara.

406. Ţarină, Ştefan. Junele vînător. [Din anul] 1886. *Unirea Poporului* (Blaj) 29 (1947), Nr. 17—20.

Din Păucineşti, j. Hunedoara.

407. Velea, Aurel. Colinde din bătrîni. Auzite în comuna Ighiel-Alba. *Apulum* 2 (1943—1945), p. 418—423.

408. Vlad, Nic. Junelui-bun. Altă colindă. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 3—4, p. 16.

★

Notă. Vezi şi Nr. 136, 164—173, 237, 258, 372, 410, 411.

XI. MITOLOGIE, FOLCLOR RELIGIOS

409. Bora, Melentie. Observări asupra vieţii religioase din Almăj (plasa Bozovici (j. Caraş). *Rev. I.S.B.-C.* 13 (1944), p. 69—99.

410. Ciauşanu, G. F. Creştinismul romînesc în graiul său. Craiova, « Ramuri », 1944. 36. p. (Extras din *Ion Maiorescu* 8 (1943—1944), Nr. 1—4, p. 58—93.

Personaje şi concepţii religioase în limbă şi în texte populare.

411. Găzdac, M. Versuri evlavioase. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 554, p. 2.

Din Sîngerul-de-Cîmpie, j. Turda.

1. Versul icoanei de la Nicula; 2. Versul crucii; 3. Versul lui Adam; 4. Versul bogatului.

412. Kiriac, I. Mythologia. Operă completă şi definitivă. Ediţia II-a revăzută şi corectată. Bucureşti, Edit. « Cartea Romînească », 1941. VIII, 672 p., 174 il.

Cu puţine referinţe la obiceiurile şi poezia noastră populară.

413. Kirileanu, S. T , Folclor bisericesc pe vremea Mitropolitului Moldovei Veniamin Costache. În vol. Contribuţii documentare cu privire la Mitropolitul Veniamin Costache de S.T. Kirileanu, Gh. Ungureanu şi Constantin Turcu. Iaşi, 1946. Tip. « Lupta-Moldovei », p. 23—33.

414. Olinescu Marcel. Mitologie romînească. Cu desene şi xilogravuri de autor. Bucureşti, « Casa Şcoalelor », 1944. 528 p.

Cap. I. Facerea lumii; II. Oameni vechi; III. Uneltirile diavolului contra înfăptuirilor lui dumnezeu; IV. Crearea omului; V. Legende despre Cristos; VI. Viaţa omului; VII. Timpul; VIII. Duhurile nevăzute; IX. Făpturi de basm; X. A doua viaţă ».

415. Russu, Ion I. Religia Geto-Dacilor. Zei, credinţe, practici religioase. Cluj, Tip. « Cartea Romînească » 1947. 2 f., 61—137 p. (Extras din *Anuarul Institutului de Studii Clasice al Universităţii din Cluj* 5 (1947).

416.* Székely László. Àhitat a falun. Adatok Csikszentdomokos vallásos néprajzához. = Contribuţii la folclorul religios din Sîn-Dominic, j. Ciuc). Csikszereda 1943.

Rec. Faragó József, Székely néprajz, *Pásztortüz* 30 (1944), p. 39—41; Acelaşi, *Ethnographia* 55 (1944), p. 104—105.

417. Székely László. Ünneplő székelyek. Adatok a székelység vallásos néprajzához (= Contribuţii la folclorul religios al Săcuilor). Csikszereda, 1943.

Rec. Faragó József, Fiatal magyar néprajzi gyüjtök, *Pásztortüz* 30 (1944), p. 92—94; Acelaşi *Ethnographia* 55 (1944), p. 104—105.

https://biblioteca-digitala.ro

XII. MEDICINĂ POPULARĂ. DESCÎNTECE

418. [Bichigean, Gavril şi Ion Tomuţa]. Bocete şi descîntece. Timişoara. Tip. G. Matheiu [1947 ?]. 144 p.

Reeditarea volumului cu acelaşi titlu, apărut în 1936 la Bistriţa, în Colecţia « Din Graniţa Năsăudeană », 3.

419. Bulbo acă, Ionel. Leacuri şi lecuiri băbeşti. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 416, p. 2; Nr. 428, p. 2.

Din Şomtelec, j. Cluj.

420. Candrea, I.-Aurel. Folclorul medical romîn comparat. Privire generală. Medicina magică. Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944. XXX, 478 p.

Rec. Em. Bucuţă, Cartea leacurilor, *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 8, p. 439—444; Em. Bucuţă, *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 912—917; Tache Papahagi, *Langue et Littérature* 3 (1946), p. 243—246.

421. Czimmer Anna, Orvosi vonatkozásu néprajzi adatok a Kalotaszegről (= Contribuţii etnografice privitoare la medicină din Călăţele, j. Cluj). Különlenyomat [extras] az EME Orvostudományi Szakosztálya Értesitőjének 58. kötetéből. Kolozsvár. Minerva, 1948 (1949 ?) 20 p.

422. Dragotescu, Aurel. Descîntec de friguri. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 5, p. 16.

Din Zlaşti, j. Hunedoara.

423. Dragotescu, Aurel. Descîntecul pişcelelor. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 1, p. 15.

Pişcele — băşicuţe care ies pe vîrful limbii.

424. Faragó, József. A hólyagos himlő népi gyogyitása Erdélyben a mult században (= Vindecarea populară a variolei în Ardeal, în secolul trecut). *Ethnographia* 58 (1947), p. 276.

425. Gregorian, Mihail C. Folclor din Oltenia de sud. II. *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 218—293.

Şi descîntece.

426. Igna, N[icolae]. Contribuţiuni la medicina populară din judeţul Alba. *Apulum* 2 (1943—1945), p. 406—407.

Descîntece de abces dentar şi « crestarea de gălbenare » la oameni.

427. Igna, Nicolae. Cosma şi Damian. Doctorii fără arginţi (şi date despre alte 5 perechi de sfiinţi medici anarghiri). Sibiu, Edit. H. Welther, 1945. 100 p. il. (Biblioteca Medico-Istorică 13).

Rec. Teodor Bodogae, *Revista Teologică* 35 (1945), p. 499—501.

428. Isac, Marioara. Descîntece de leacuri din comuna Orăşani-Dolj. *Revista Noastră* 5 (1945—1946), Nr. 1—4, p. 42—47.

6 texte.

429. Lutz, Francisca. Contribuţiuni la cunoaşterea medicinei populare din comuna Şanţ judeţul Năsăud. Teză în medicină Cluj, Cluj, Tip. Universală, 1939, 32 p., 2 f.

430. Petrescu Cîndea, Elena. Manuscrisul Gîrneaţă (1890—1900) un receptor de medicină casnică moldovenească din sec. XVIII. Teză pentru doctorat în medicină . . . Cluj. Cluj, 1947. 6 f., 49 p.

Dactilografiat.

431. Poienaru, Titus [= Titus Pop]. Descîntec de dragoste. Din colecţia —. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 507, p. 3.

432. Sala, Vasile. « De-ale mele ». Descîntece şi versuri populare. Bucureşti, Editura Noastră (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 40).

Trei descîntece: strigături şi versuri personale.

433. Sala, Vasile. Descîntec de deochiat (potcă). Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 6 p. (Biblioteca Vaşcăului 44).

Şi alte 4 descîntece.

434. Sala Vasile. Descîntec de legat. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 46).

Şi alte 2 descîntece, precum şi « maslul muieresc ».

435. Sala Vasile. Descîntec de marin. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 42).

Şi alte 8 descîntece.

https://biblioteca-digitala.ro

436. Sala, Vasile, Descîntec de mărit. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 45).

Şi alte 3 descîntece.

437. Sala, Vasile. Descîntec de matrice cu ceas rău. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 43).

Şi alte 3 descîntece.

438. Sala, Vasile, Descîntec de sclintit (de bubă, de potcă). Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 41).

439. Sala, Vasile. Descîntec de spăriat. Bucureşti, Editura Noastră, [1940], 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 38).

Şi alte 4 descîntece (din j. Bihor ?).

440. Sala, Vasile. Descîntece bătrîneşti [din j. Bihor ?]. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 37).

11 texte.

441. Sala, Vasile. Descîntece bihorene. Bucureşti, Editura Noastră, (1939). 24 p. (Biblioteca Vaşcăului 34).

2 descîntece (vrăji!), 1 poveste, 2 balade (una neautentică!) şi «hore din Bihor» (strigături).

442. Sala, Vasile. Descîntece de prin Bihor. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 35).

3 texte.

443. Sala, Vasile. Descîntece (din j. Bihor). Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 32 p. (Biblioteca Vaşcăului 33).

7 texte.

444. Sala, Vasile. Descîntecul de la mine, leacul de la Dumnezeu. Bucureşti, Editura Noastră, (1940). 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 36).

445. Scridon, Gavrilă. Descîntec de gioc (j. Năsăud). *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 548, p. 2.

446. Vajkai Aurél. Népi orvoslás a Borsavölgyében (= Medicina populară în Valea Borşei, j. Cluj). Kolozsvár, Nagy Jenő ny., 1943. 187 p., IX pl. (Erdélyi Tudományos Intézet. Borsavölgyi kutatások. Néprajz).

Şi material romînesc din comunele: Borşa, Badoc şi Ciumăfaia, j. Cluj.

Rec. Fél Edith, *Ethnographia* 55 (1944), p. 160.

★

Notă. Vezi şi Nr. 146, 190, 285

XIII. ETNOBOTANICĂ

447. Borza, Al. Corelaţia dintre flora Romîniei şi poporul romîn. O sinteză etno-botanică. Timişoara, Tip. Gh. Matheiu, 1943. 32 p. (Extras din *Rev. I.S.B.-C.* 11 (1943). (Din Publicaţiunile Institutului Social Banat-Crişana).

Notă. C. C. G[iurescu], *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 248.

448. Borza, Al. Date etnobotanice din Naidăş (jud. Caraş). *Buletinul Grădinii Botanice şi al Muzeului Botanic* 24 (1944), p. 110—118.

O enumerare şi numele populare ale plantelor.

449. Butură, Valeriu. «Iarba codrului». Însemnări etnobotanice. *Rev. F. R.* 12 (1945), Nr. 2, p. 438—447.

În Ţara Oltului.

450. Drăguşin, Lidia. Cîteva buruieni de leac şi vrăji din comuna Catane-Dolj. *Revista Noastră* 4 (1945), Nr. 5—8, p. 109—113.

451. Gunda, Béla. Plant gathering in the economic life of Eurasia. (= Adunarea plantelor în viaţa economică a Eurasiei). *Southwestern Journal of Anthropology* 5 (1949), p. 369—378. Extras: Albuquerque, The University of New Mexico Press.

452. Gunda, Béla. Wandering healers, medicine hawkers in Slovakia and Transylvania (= Vindecători ambulanţi şi colportori de plante medicinale în Slovacia şi Transilvania). *Southwestern Journal of Anthropology* 5 (1949), p. 147—150. Extras: Albuquerque, The University of New Mexico Press.

P. 148—150. Plantele vîndute de colportorii romîni din Poienii-de-jos, j. Cluj.

453. Lupe, I. Afinul, plantă medicinală şi alimentară. *Natura* 34 (1945), p. 281—283.

https://biblioteca-digitala.ro

454. Prodan, I[uliu], Colectarea şi valorificarea plantelor medicinale pădureţe. (Buruieni de leac). Cu multe figuri. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 492, 497, 517, 519, 522, 525, 534, 540.

455. Prodan, Iuliu. Numiri populare de plante, adunate de —. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 543, p. 2—3.

456. Săvulescu, Traian. Începuturile ştiinţei în Romînia: botanica. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1943. 60 p., 114 pl. (*Analele Acad. Rom., Mem. Secţ. Ştiinţ.*, Seria III. Tom. XVIII. Mem. 14).

P. 3—10: « Marele precursor al botanicei în Romînia: ţăranul».

457. Ţopa, E[milian], Date noi cu privire la răspîndirea speciei Calluna vulgaris Hull în Romînia. *Revista Ştiinţifică « V. Adamachi»* 30 (1945), p. 275—276.

458. Ţopa, E[milian]. Studiu preliminar asupra numirilor populare de plante din Oltenia. Preliminary study about popular names of plants from « Oltenia». *Buletinul Grădinii Botanice şi al Muzeului Botanic de la Universitatea din Cluj* 24 (1945), p. 152—159.

★

Notă. Vezi şi Nr. 8.

XIV. MAGIE. SUPERSTIŢII.

459. Arvay, József, Székely kinsckeresőink hiedelmei = Superstiţiile căutătorilor de comori săcui). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 100—103.

460. Caraman, P[etre]. Les bases mystiques de l'anthroponymie. Prolégomènes à l'étude des noms personnels roumains. *Balcania* 6 (1943), p. 464—497.

461. Cristescu-Golopenţia, Ştefania. Drăguş. Un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Manifestări spirituale. Credinţe şi rituri magice. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1944. X, 116 p., XV pl. (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică condusă de D. Gusti. Sociologia Romîniei 2).

Rec. P. Comarnescu, Tipăriturile Şcoalei Sociologice de la Bucureşti, *Rev F. R.* 11 Nr. 9, p. 645—647.

462. Cristescu-Golopenţia, Ştefania. Gospodăria în credinţele şi riturile magice ale femeilor din Drăguş (Făgăraş). Bucureşti, Tip. Luceafărul 1940. 20 p.

Rec. Tuzson Sándor, *Ethnographia* 58 (1947), p. 324—326.

463. Gherman, Traian. « Însemnări» despre strigoi într-un manuscris de fizică experimentală din anul 1848. *Transilvania* 75 (1944), p. 740—742.

464. Faragó, József, Aszály és néphagyomány [= Seceta şi tradiţia populară]. *Erdély* 52 (1947), p. 16—18.

465. Faragó, József. Az 1946—os aszály erősdi mende-mondái [= De toate despre seceta de la Ariuşd (j. Treiscaune) din anul 1946]. *Társadalomtudomány* 1 (1946), octombrie, p. 167—171.

466. Golescu, Maria. Cum arată inorogul şi ce ştiu Romînii despre el. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 61—75.

Rezumat francez (p. 75—76).

467. Grigorcea, Radu. Superstiţii vînătoreşti. *Carpaţii* 15 (1947), p. 121—122.

Pentru a împuşca un cerb, întîiul pas pe care-l faci în acea zi trebuie să fie peste foc.

468. Henciu, Victor. Obiceiuri la şezătoare. De pe Valea Sălăuţei. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 927, p. 2.

Din j. Năsăud.

Interesante vrăji ale fetelor pentru a aduce feciorii la şezătoare.

469. Holban, Marie. Autour de la Salamandre. *Revue du Sud-Est Européen* 23 (1946), p. 196—216.

Interesul folcloric al unor monede.

470. Ionaşcu, Preot. Superstiţiile în faţa raţiunii, în lumina Sfintei Scripturi şi Tradiţiuni. Originea lor păgînă. Craiova, Tip. Sfintei Mitropolii a Olteniei, 1944. 147 p. (Sfînta Mitropolie a Olteniei, Rîmnicului şi Severinului. Biblioteca « Viaţa Creştină» 3).

471. I[sac], Nicolae M. Credinţe din popor. Pricoliciul. *Hunedoara Noastră* 2 (1943—1944), Nr. 3—4.

472. Kovács Ágnes. Kalotaszegi adatok a lidérczröl, sárkányról, garabonciásról stb. (Angaben über Irrlichter, Drachen, bőse Geister usw.) [= Contribuţii despre vîrcolaci, balauri, şolomonari etc. la Călăţele, j. Cluj]. *Ethnographia* 48 (1947), p. 111—114.

https://biblioteca-digitala.ro

473. Kovács, László, K. Tejvarázslás a Borsa völgyében (Milchzauber im Borsatale) [= Vrăji în legătură cu laptele în Valea Borşei (j. Cluj]. *Ethnographia* 56 (1945), p. 52—59.
Rezumat german.
Şi credinţe-descîntece romîneşti.
474. L[enghel]-Izanu, P. Ruga văduvelor. *Trib. Ard.* 4 (1943). Nr. 933, p. 2—3.
Din Birsana, j. Maramureş.
475. Moşic, T. Obiceiuri şi superstiţii la ţăranii din Valea Jiului. *Avîntul* 20 (1947), Nr. 4 (2 martie), p. 2.
În special despre «spurcarea» pe nespălate şi pe nemîncate, de către cuc, pupăză, mînz, cal, etc.
476. Muşlea, Ion. Practici magice şi denumirea lor în circularele episcopeşti şi protopopeşti de la începutul veacului trecut. *An. A.F.* 7 (1945), p. 128—129.
Rezumat francez (p. 200).
477. Pavelescu, Gh[eorghe], Cercetări asupra magiei la Romînii din Munţii Apuseni. (Recherches au sujet de la magie chez les Roumains des Monts Apuseni. Résumé). Bucureşti Mon. Of. Impr. Naţională, 1945, 197 p. (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică. Sociologia Romîniei 6).
478. Pavelescu, Gh[eorghe], Mana în folclorul romînesc. Contribuţii pentru cunoaşterea magicului. Sibiu, Tip. Krafft şi Drotleff, 1944. 132 p.
Rec. Gr. Popa, *Luceafărul* 5 (1945), Nr. 3—4, p. 63—64.
479. Prodan, D. Un manuscris al lui Gheorghe Şincai împotriva superstiţiilor. *Academia R.P.R., Filiala Cluj. Studii şi Cercetări Ştiinţifice* 1 (1950), Fasc. 2, p. 143—148.
«Învăţătura firească spre surparea superstiţiei norodului», probabil traducerea «Fizicei» lui Hellmuth.
480. Simon Katalin. Székely kincskeresők Háromszéken [= Căutători de comori în j. Treiscaune]. *Erdélyi Muzeum* 51 (1946), p. 73—76.
481. Superstiţiile, rod al neştiinţei şi piedică a progresului. [Bucureşti], 1949. Editura Partidului Muncitoresc Romîn. [Atelierele Grafice Nr. 1]. 19 p.
Pe coperta exterioară: în ajutorul agitatorului.
482. Todea, Ion V. Superstiţii vînătoreşti. *Carpaţii* 14 (1946), p. 146—147.
483. Vulcănescu, R[omulus]. Funcţiunea magică a troiţei. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 107—117.
Rezumat francez (p. 117—118).

★

Notă. Vezi şi Nr. 143, 144, 146, 148, 285, 414, 505.

XVI. POVEŞTI. SNOAVE. LEGENDE. TRADIŢII.

484. Bănăţeanu, Tancred. Legenda ghionului. Contribuţiuni la o problemă de folclor comparat. (Cercul de Studii folclorice (Bucureşti). Seria Studii 4). Bucureşti, Inst. de arte grafice «Talazul», 1946. 47 p.
485. Békésy András, A csodálatos miskapipa. Ermelléki mesék [=Poveşti populare din Valea Ieriului, reg. Oradea]. Bukarest, Állami könyvkiadó — Kolozsvár, Grafikai üzemek ny. 1949, 62 p.
486. B(ilţiu)-D(ăncuş), Ioan. Bălăşoaia. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 770, p. 6.
Tradiţie din vremea năvălirii Tătarilor în comuna Săpînţa, j. Maramureş.
487. Bilţiu-Dăncuş, Ion. Legende maramureşene: Balaurii şi vîrcolacii. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 934, p. 10.
488. Bilţiu-Dăncuş, Ion. Legende maramureşene: Balta iezărului (lîngă Ieud). *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 900. p. 2.
489. Bilţiu-Dăncuş, Ion. Lacul fetei-pădurii. *Trib. Ard.* 4 (1943) Nr. 987, p. 2.
De pe muntele Ţiganul, j. Maramureş.
490. Bilţiu-Dăncuş, Ion. Legende maramureşene: «Buhaii din Ieud» *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 923, p. 2.
491. Bilţiu-Dăncuş, Ion. Legende maramureşene. Oul de totoină. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 917, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum sînt batjocuriţi locuitorii satului Cuhea.

492. Brinzeu, F. Vlad l'empaleur dans la littérature turque. *Revista Istorică Romînă* 16 (1946), p. 68—71.

Şi superstiţii (strigoi etc.)

493. Brown, Catherine. Three folk tales from the roumanian village of Duboka in N. E. Serbia. *Folk-Lore* 58 (1947), p. 334—338, 382—386.

494. Bucuţă, Emanoil. Basme ruseşti. Povestite în romîneşte de —. Cu desene de Lena Constante. Bucureşti, Fundaţia Regele Mihai I (Tip. «Luceafărul»), 1946, 228 p., 2 f. (Cartea Satului 47).

Rec. Nicolae Predescu, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 190—191.

495. Bucuţă, Emanoil. Basmele crivăţului, povestite de —. Cu desene de G. Loewendal şi Lena Constante. Bucureşti, Casa Şcoalelor, Tip. Mon. Of. Impr. Naţională, 1943, 85 p., il., 6 pl. în culori. Începe cu «Visul lui Ion Creangă». Fără indicaţii asupra originii pieselor. Probabil brodate de autor pe motive populare.

496. Bulboacă, Ionel. Bujor-Împărat. Poveste din Şomtelec (j. Cluj). *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 442, p. 2—3.

497. Bulboacă, Ionel. De cînd e dracul fără suflet. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 698, p. 6. Din Corneşti, j. Cluj.

498. B[ulboacă], I[onel]. Omul fără noroc. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 704, p. 7. Din Corneşti, j. Cluj.

499. Candrea, I.- Aurel. Preminte Solomon. Legendele solomoniene în basmele şi credinţele noastre *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 91—106.

Rezumat francez

500. Cantemir, Traian. Basme cirebire: Gobo şi Mago. Cernăuţi, Tip. «Glasul Bucovinei», 1944. 8 p. (Institutul «Cernăuţi» VII (1944), Nr. 31).

În dialect istro-romîn.

501. Cantemir, Traian. Cirebire. *Făt-Frumos* 19 (1944), p. 15—18.

«Trenai stichiu», p. 41—42; «Ce n-a fost ni nu va fi» ,p. 80—82; «Doi pecler».

502. Cătană, Gheorghe. Cele mai frumoase poveşti din Banat. Cu o copertă colorată de Mac Constantinescu şi cu numeroase figuri în text. Bucureşti, Fundaţia Regele Mihai I (Tip. «Luceafărul»), 1947. 139 p., 2 f. (Cartea Satului 51).

La p. 128—139 o bibliografie amănunţită de Cornel Corneanu.

503. Creangă, Ion. Opere alese. Studiu introductiv [de] Petru Dumitriu (Clasicii Romîni) (Bucureşti), Editura de Stat, 1949. 335 p. 1 f., 1 pl.

Şi poveştile. Cu glosar.

504. *Dima Alexandru. Rumänische Märchen. 1944.

505. Dragomir. Coriolan. Scroafa cu trei picioare. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 406, p. 2. Din Ţara Oaşului. Poveste de vînătoare a unui ţăran, presărată cu superstiţii vînătoresti.

506. Faragó, József, Dózsa György kincse Dálnokon (= Comoara lui Gheorghe Doja la Dalnic,. j. Treiscaune). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 111—112.

507.* Faragó, József, Ifjusági népköltési gyüjtemény. *Erdélyi Helikon* 17 (1944), p. 519.

Despre culegerea de poveşti a lui Szende Aladár.

508. Farago, József, Népmese és népmeseátdolgozás (Horváth István: Jegenye). (= Despre poveştile populare şi prelucrarea lor (literară)). *Utunk* 4 (1949), Nr. 3 (67), p. 14.

509. Gaster, Moses. Beiträge zur vergleichenden Sagen und Märchenkunde zu Paulis Schimpf und Ernst. În vol. *Emlékkönyv Heller Bernat professzor 70. születésnapjára.* Budapest, 1941. 326 p.

510. Georgescu, Anastase. Legenda Caioviţei. *Ramuri* 42 (1947), p. 341—358.

511. Georgescu, Ion. Apa tinereţilor şi frumuseţilor. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 796, 807, 818, 835, 840.

Din Cheşa-Tinca, j. Bihor.

512. Gouillard, J. La version roumaine de la «Légende d'Aphroditianos». Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1944. 24 p. (Extras din: *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique* 24,1 (1944), p. 102—125.

513. Horváth, István. Levél a népmeséről [= Scrisoare despre poveştile populare]. *Falvak Népe* 2 (1946), Nr. 1, p. 14.

Îndemn la cunoaşterea şi culegerea lor.

514.* Ispirescu, P[etre]. Basme romîne. Bucureşti, Editura Bucur Ciobanul, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro

515. Ispirescu P [etre]. Legendele sau basmele romînilor. Cu o schiţă biografică, introducere şi un glosar de C. Fierăscu. Bucureşti, Cugetarea, [1943]. 294 p. (Scriitorii Clasici Romîni. Cugetarea).

Şi comentarii.

516. Judecata lui Semeaca, Poveste populară rusă. Traducere din limba rusă de R. Rottman. Bucureşti, Editura «Cartea Rusă», Tip. «Romînia Liberă», [1949 ?]. 20 p.

517. Kós Károly, Ifj. Népmeséink világa [= Lumea poveştilor noastre populare]. *Utunk* 3 (1948), Nr. 3 (43), p. 8.

E vorba de cele maghiare.

518. Kóvács Agnes. A kalotaszegi Ketesd mesekincse (= Tezaurul de poveşti al comunei Tetiş, j. Cluj). Kolozsvár, Minerva, 1944. 40 p. (Erdélyi Tudományos Füzetek 188). (Extras din *Erdélyi Muzeum* 49 (1944).

Rec. Banó István, *Ethnographia* 56 (1945), p. 177—178; Faragó József, *Erdélyi Helikon* 17 (1944), p. 472.

519. Kovács Agnes, Szántó Piroska. Modvai mesék [= Poveşti moldoveneşti]. Budapest, Anonymus, 1945, 82 p., 1 f. (Népek meséi. Szerkeszti: Ortutay Gyula).

La p. 82 se arată de unde sînt luate cele 11 poveşti: Creangă, Pamfile, Rădulescu-Codin, etc.

Rec. Faragó József, Moldvai mesék magyarul, *Utunk* 2 (1947), Nr. 16. p. 6.

520. Lăzăreanu, Barbu. Ion Creangă. Bucureşti, Editura «Eminescu», 1947. 69 p. (Biblioteca Relaţiilor Romîne-Ruse).

Despre poveşti.

521. Lăzăreanu, Barbu. Ion Creangă şi basmul rusesc. Comentarii [Bucureşti], Editura de Stat, 1949, 89 p., 1 f.

522. Mocanu Ion. Judecata dreaptă. Poveste. Din popor, culeasă de.— *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 710, p. 7.

523. Muşlea, Ion. Între Ioan Barac şi Anton Pann. Paternitatea «Povestei poamelor». *Studii Literare* 4 (1948), p. 211—218.

524. Muşlea, Ion. Material romînesc în cercetările de folclor comparat. An. A.F. 7 (1945), p. 125—127.

Rezumat francez (p. 200).

525. «*Omul prost tot de necaz a fost*». *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 594, p. 7.

Snoavă din Verendin, j. Caraş.

526. Poienaru, Titus (Titus Pop), Poveşti năsăudene. Culese de —. Bistriţa, Editura gazetei «Săptămîna» (Tip. «Minerva»), 1943. 72 p.

Rec. Gh. Dăncuş, *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 872, p. 2.

527. Poienaru, Titus (= Titus Pop), Poveşti năsăudene. Isprăvile unui fecior de împărat. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 532, p. 2.

528. Poienaru, Titus (= Titus Pop), Poveşti năsăudene. Pipăruş Viteazul. *Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 532, p. 2.

529. Raica, I. Un concurs al elitelor şcolare. Alba-Iulia, Tip. Sabin Solomon. 1941. 79 p.

La p. 44—56; Concursul de basme pe j. Alba.

530. *Răvăşelul spinului. Trib. Ard.* 3 (1942), Nr. 612, p. 2.

Poveste. F. i.

531. Remus, T. Povestea celor trei fraţi. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 907, p. 2—3.

F. i., probabil din nordul Ardealului.

532. Sala, Vasile. Cei doi grofi. Poveşti cu haz. Bucureşti, Editura Noastră, (1938). 32 p. (Biblioteca Vaşcăului 10).

533. Sala, Vasile. Comoara cu poveşti frumoase. Bucureşti, Editura Noastră, 1939. 16 p. (Biblioteca Vaşcăului 24).

3 snoave. F. i., probabil din j. Bihor.

534. Sala, Vasile, Craiul pruncilor. Poveste. Bucureşti, Editura Noastră, [1937], 32 p. (Biblioteca Vaşcăului 8).

535. Sala, Vasile. Păţania lui Mîndru Solomon cu Ciuma (Poveste). Bucureşti, Editura Noastră (1938). 12 p. (Biblioteca Vaşcăului 15).

536. Sala, Vasile Soacra tirană. Poveste din popor. Bucureşti, Editura Noastră, [1938], 48 p. (Biblioteca Vaşcăului 11).

La întîia poveste, multă contribuţie a culegătorului; poate în întregime a lui. Numai ultima autentică.

https://biblioteca-digitala.ro

537. Sima, Valeriu Grigoriu. Comoara urieşilor. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 924, p. 2.
Tradiţie ardeleană. F.i.

538. Simenschy, Th. Un element folcloristic străvechiu la Caragiale *Ethnos* 2 (1945), p. 297—301.
Motivul povestei hoţului prins în capcană, în « O făclie de Paşti».

539. Sipos Béla. Nagyerejű János. Hétfalusi csángó népmesék (= Poveşti populare ale Ciangăilor din Săcele, j. Braşov). Bukarest, Allami Kőnyvkiadó — Kolozsvár, Petőfi Atheneum, 1949. 63 p., il.

540. Todor, A. P. Legenda în legătură cu originea familiei Huniade. (În vol. În amintirea lui Constantin Giurescu la douăzeci şi cinci de ani de la moartea lui (1875—1918). Bucureşti, 1944, p. 511—521., il.

541. Turcu, Constantin. Daniil Sihastru. Figură istorică, legendară şi bisericească. *Studii şi cercetări istorice* 20 (1947), p. 246—259.
Rezumat francez (p. 260).

542. Vita Zsigmond. A vak király. Magyar népmesegyűjtemény. Összeállitotta —. (= Regele cel orb. Culegere de poveşti populare maghiare). Aiud, Tip, « Bethlen», 1943. 158 p., 1 f.
Antologie. Din diferite colecţii (şi ardelene).

★

Notă. Vezi şi Nr. *9*, 12—14, 56—59, 144, 266, 441.

XVI. ARTĂ POPULARĂ. PORT. MUZEE.

543. Apolzan, Lucia. Portul şi industria casnică textilă în Munţii Apuseni, cu 120 fotografii, 23 schiţe, 6 cartograme, 2 diagrame şi 1 hartă. (Le costume et l'industrie ménagère textile dans les Munţii Apuseni. Résumé). Bucureşti, Tip. « Scrisul Romînesc» — Craiova, 1944. 255 p., il (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică. Sociologia Romîniei 5).
În rezumat, şi în *Sociologia Românească* 5 (1943 [1944]).
Rec. P. Comarnescu, Tipăriturile Şcoalei Sociologice de la Bucureşti. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 9, p. 653—654; Const. D. Gib., *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 433—436; Corina Nicolescu, *Revista Istorică Română* 15 (1945), p. 259—260; Gh. Pavelescu, *Transilvania* 76 (1945), p. 100—102; Al. Bistriţeanu, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 187—189.

544. Balogh Ilona. Az erdélyi fatemplomok kutatásának mai állása (= Situaţia actuală a studiului bisericilor de lemn din Ardeal) *Magyarok és Románok.* A Magyar Történettudományi Intézet Evkönyve. Budapest 1944. II., p. 491—529. 9 pl.
Rec. Palotay Gertrud, *Ethnographia* 56 (1945), p. 88—89.

545. Baras, Jean. Originea ceramicei romîneşti. *Viaţa Românească* 37 (1945), Nr. 5—6, p. 86—89.

546. Barnea, I. O temă de iconografie « occidentală » în pictura bisericilor moldoveneşti [din sec. XVI: Sf. Treime]. *Biserica Ortodoxă Română* 63 (1945), p. 106—125.

547. Bîrsăneascu, St. Cum e văzută arta populară romînească în străinătate. *Revista Ştiinţifică « V. Adamachi»* 33 (1947), p. 192—193.
Comentează articolele în l. germană ale lui H. Wescher asupra portului, broderiilor şi covoarelor romîneşti, apărute în *Ciba-Rundschau* Nr. 10 (1947) — Basel.

548. Bobulescu, C. Lăutari şi hori în pictura bisericilor noastre. Bucureşti, Tip. « Marvan», 1940. 80 p. Cu 55 il. în text.
Rec. P. Caraman, *Balcania* 7[1] (1944), p. 235—243.

549. Dajaszá szné Dietz Vilma, Keresztöltéses székely himzések. Székler Kreuzstichstickereien (Auszug) (= Cusături săcuieşti). Összegyüjtötte és rajzolta —. Bevezető szövegét irta: Palotary Gertrud. 32 eredeti rajzmintával. (Különlenyomat [extras] din Közlemények az Erdélyi Nemzeti Muzeum érem és régiségtárából c. folyóirat 1943. évi III k.—ből). Kolozsvár, Minerva, 1943. 1 f., 40 p. (Az Erdélyi Nemzeti Muzeum történeti tárának kiadványai II).

550. Dănilă, Marietta, Ouă încondeiate. *Revista Noastră* 5 (1945—1946), Nr. 5—8, p. 129—131.
Din Oltenia.

551. Dima, Al. Drăguş. Un sat din Ţara Oltului (Făgăraş). Împodobirea porţilor, interioarelor caselor, opinii despre frumos. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1945. 43 p.,

https://biblioteca-digitala.ro

XIV pl. (Biblioteca de Sociologie, Etică şi Politică, condusă de D. Gusti. Sociologia Romîniei 2. Manifestări spirituale. Arta plastică).

Rec. Al. Bistriţianu, *Cercetări Folclorice* 1 (1947). p. 185—187.

552. Dumitrescu, Gh, T., Arta populară olteană. În vol. Oltenia. Craiova, Fundaţia Culturală Regală « Regele Mihai I », Regionala Oltenia, 1943, p. 405—419.

553. Focşa, Gh. Muzeul satului [din Bucureşti] văzut de Romîni. *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 172—178.

Reproduce cîteva însemnări făcute de vizitatorii satului de la Şosea în condica destinată « impresiilor pe care Muzeul le trezeşte în sufletul vizitatorilor ».

554. Gaál, Károly. A csikmenasági pásztorok fafaragàsa (= Crestăturile în lemn ale ciobanilor din Armăşeni, j. Ciuc). . Összegyütjotte —. Budapest, Kalot kiadás, 1944.

Notă. *Faragó József, Székelöség* 1944. Nr. 2, p. 10.

555. Golescu, Maria. Alte icoane de lut. *Rev. F.R.* 12 (1945), Nr. 4, p. 197—207, il.

Rec. I. B[arnea], *Biserica Ortodoxă Romînă* 63 (1945), p. 396.

556. Golescu, Marie. Danses et danseurs dans la peinture des églises roumaines. *Revue historique du Sud-Est européen* 23 (1946), p. 131—141.

557. Golescu, Maria. Icoana pe sticlă a Zugravului Ioniţă ot Braşov. *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* 38 (1945), p. 7—10, 1 pl.

Rezumat francez.

558. Gönyey Sándor. A kalotaszegi népviselet hatása a szilágysági és körösmenti románság viseletére (Einfluss der ungarischen Tracht von Kalotaszeg auf die rumänische Volkstracht der Umgebung) [= Influenţa portului din Călăţele (j. Cluj) asupra portului Romînilor din Sălaj şi de pe Crişuri]. *Ethmographia* 56 (1945), p. 95—96.

Rezumat german.

559. Gönyej Sándor. Gyapju — és kenderguzsaly a Rodnai havasok alján(= Furci de tors de sub Munţii Rodnei). *Ethnographia* 54 (1943), p. 191—192, 2 il.

560. Greceanu, Olga. Le livre du « Zugrav » Abraham. *Arcades* 1947, Nr. 2, p. 26—36, 11 il.

Rezumat în limba rusă (p. VIII).

561. Imre Samu. A kolozsvári fazékasság műszókincse [= Vocabularul tehnic al olarilor clujeni]. *Az Erdélyi Tudonányos Intézet Évkonyve*, 1940—41, p. 47—75.

Rec. Beke Odön, *Ethnographia* 58 (1947), p. 171—72.

562. Ioanidu, I. C., Trois icônes sur verre représentant le prophète Saint Elie. *Arcades* 1947, Nr. 1, p. 21—26, 3 pl. în culori.

563. Ioanidu, I. C., G. G. Rădulescu. Icoane pe sticlă. *Buletinul Comisiei Monumentelor istorice* 35 (1942), p. 151—166, il.

Rec. I. D. Ştefănescu, *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 264—265.

564. Kelemen Lajos, Erdélyi magyar templomi karzat — és mennyezetfestmények a XVII. századból (= Picturi de strane şi tavane ale bisericilor ungureşti ardelene din sec. XVII). Kolozsvár, Minerva ny., 1945, 65 p., 5 pl. (Erdélyi Tudományos Intézet).

565. Kós, Károly, Ifj. Az Erdélyi Nemzeti Muzeum néprajzi tárának faekéi [=Plugurile de lemn ale secţiei etnografice din Muzeul Naţional Ardelean]. *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 81—94.

566. Kós, Károly, Ifj. Erdély magyar tájmuzeumi mozgalom [= Mişcarea pentru muzee regionale maghiare ardelene]. *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 74—75.

567. Miu-Lerca, C. Consideraţii asupra artei ţărăneşti din Banat. În vol. Banatul. Contribuţii la cunoaşterea unei provincii . . . Bucureşti [1943], p. 61—65.

568. Nagy, Jenő. Orsófaragás a kalotaszegi Magyarvalkon [= Cioplirea fuselor de tors în Vîlcăul unguresc, j. Ciuc]. *Ethnographia* 48 (1947), p. 264—266.

569 Neda, I. M. Centrul de iconari din comuna Laz. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1944, p. 224—226, il. (Extras din *Revista Istorică Romînă* 14 (1944).

Din j. Alba.

570. Netoliczka, Luise. Der Stand der Trachtenforschung in Rumänien. În vol. Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques. Compte rendu de la deuxième session, Copenhague 1938. Copenhague 1939, p. 339—340.

571. Netoliczka, Louise. Die siebenbürgisch-sächsische Volkskunst [= Arta populară săsească]. *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift* 64(1941), p. 104—125.

Rec. Gunda Béla. *Nép és Nyelv* 1 (1941), p. 282—286.

572. Onişor, Toedor. Muzeul Etnografical Moldovei. *Transilvania* 75 (1944), p. 98—100.

https://biblioteca-digitala.ro

Înființat în 1943 pe lîngă Universitatea din Iași.

573. Oprescu, G[heorghe]. Arta țăranului romîn la Zürich. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 1, p. 44—49.

Aprecierile presei elveține.

Rec. Nestor Camariano, *Revista Istorică Romînă* 14 (1944), p. 265—266.

574. Oprescu, G[heorghe]. Pictorii din familia Szathmáry. *Analecta* 1 (1943), p. 35—96, 51 pl.

Și despre desenele și acuarelele cu țărani în port romînesc etc.

575. Oprescu, G[heorghe]. România népmüvészete. Arta populară în Romînia. Budapest 1947 Május. (Romînia. Ministerul Informațiilor. Tájékoztatásügyi Miniszterium). București, [1947], 27 p. 2 f., 10 pl.

576. Palotay Gertrud, A szolnokdobokai Szék magyar himzései [= Broderiile ungurești din Sic, j. Someș]. Kolozsvár, Minerva, 1944. 23 p. + XXXIII pl. (Erdélyi Tudományos Füzetek 179).

577. Palotay, Gertrud. Magyar hatások a románok ruházatában Kalotaszegen és vidékén (Les éléments hongrois du costume populaire roumain dans le Kalotaszeg et ses alentours) [= Influențe maghiare în portul popular romînesc din regiunea Călățele (j. Cluj)]. *Ethnographia* 58 (1947), p. 19—40, 173—186.

Rezumat francez.

578. Palotay, Gertrud, Régi erdélyi himzésminta-rajzok [= Vechi modele de broderii ardelene]. *Erdelyi Muzeum* 46 (1941), p. 243—258., 12 il.

579. Palotay, Gertrud, Szabó T. Attila, Mezőségi magyar himzések. Ungarische Stickereien aus dem Mezőség [=Cusături maghiare de pe Cîmpia Ardealului]. Kolozsvár, Minerva 1943, 59 p., 137 il. pe planșe. (Erdélyi Tudományos Füzetek 159]. (Extras din *Erdélyi Muzeum* 47 (1942), p. 398—406, 516—529; 48 (1943), p. 78—91, 428—449).

580. Pavelescu, Gh[eorghe]. Pictura pe sticlă la Romîni. *Rev. F. R.* 12 (1945), Nr. 3, p. 634—647, 4 pl.

Rec. Ion Const. Chițimia, *Revista Istorică Romînă* 15 (1945), p. 237—238.

581. Pavelescu Gh[eorghe] Un caz de ereditate artistică în mediul rural. *Sociologie Românească* 5 (1943), p. 206—210.

Familia Coste din Lancrăm, j. Alba, cu patru generații de pictori pe sticlă.

582. Petranu, Coriolan. Ars Transylvaniae. Etudes d'histoire de l'Art Transylvain. Studien zur Kunstgeschichte Siebenbürgens. [Cu o prefață de Prof. Ioan Lupaș]. Sibiu, Tip. Krafft și Drotleff, 1944. 10. 523 p. (Institutul de Istorie Națională Regele Ferdinand I. Cluj-Sibiu).

Rec. Grigore Popa, *Luceafărul* 4 (1944), p. 344—345.

583. Petranu, Coriolan, Arta din Ungaria în lumina conceptului de artă națională. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 5, p. 418—432.

584. Petranu, Coriolan. Biserica reformată din Sighet și bisericile de lemn din Maramureș. Biserica Sf. Nicolae din Brașov și odoarele ei. Sibiu, Tip. «Cartea Românească», 1945. 15 p.

Rec. Dumitru Călugăr, *Revista Teologică* 35 (1945), p. 340—341.

585. Petranu, Coriolan. Partea celor trei popoare din Transilvania în formarea caracterului ei artistic. *Luceafărul* 4 (1944), p. 29—30.

586. Réau, Louis. L'art populaire en Roumanie. Popular art in Rumania. *Arcades* 1947, Nr. 2, p. 5—23, 14 il.

Text în franceză și engleză. Rezumat în limba rusă (p. VII).

587. Réau, Louis. L'art roumain. Paris, 1947. (Collection Larousse: «Arts, styles et techniques»).

Notiță crit. nesemnată, în *Contemporanul* 1947, Nr. 54, p. 5: «Ce este arta romînă?».

588. Romanescu, Marcel. Introducere la istoria costumului romînesc. București, Mon. Of. Impr. Națională, 1945, 16 p. (*Extras din Revista Istorică Romînă* 14 (1945), p.467—482).

589. Salmonovici, M. Narodnaia odejda rumînna vîstavke rumînskogo iskusstva [= Portul popular romînesc la expoziția artei romînești]. *Sovetskaia Etnografija* 1950, Nr. 2, p. 210—211.

Din Moscova, în ianuarie 1950.

590. Sebestyén, Károly. Krassó-szörény vármegye parasztháza [= Casa țărănească din j. Caraș]. Kolozsvár, Nagy Jenö ny., 1944. 115 p., 1 f, 4 pl.

Rec. Vajkai Aurél, *Ethnographia* 56 (1945), p. 89.

591. Sebestyén, Károly. Cs. A székelyek börtüszője (Der Ledergürtel der Székler [= Chimirul la Săcui]. *Ethnographia* 56 (1945), p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro

592. Simionescu, I[oan]. Scrisori către un profesor secundar. Bucureşti, Edit. « Cartea Romînească », (1944). 144 p.

La p. 117—121. Profesorii întemeietori de muzee. V. Ciurea la Fălticeni, M. Demetrescu la Craiova, M. Stamatiu la Piatra Neamţ.

593. Sîrbu, Ionel. Muzeul judeţului Severin. *Primăvara Banatului* 5 (1943), Nr. 2—3, p. 24—26.

594. Sobolevskij, N. „O rumunskom narodnom iskusstve (Po materialam vîstavok) [= Despre arta populară romînească. După materialele expoziţiilor (din Moscova, ianuarie 1950)]. *Sovetskaja Etnografija* 1950, Nr. 2, p. 211—217, 5 il.

595. Szabó Attila, Erdélyi népi mesterek és tisztségviselők a XVI-XX. századból [= Meseriaşi şi mici funcţionari ardeleni în secolele XVI—XX]. *Erdélyi Muzeum* 52 (1947), p. 158—183.

596. Szta [= Szabó T. Attila]. Kalotaszeg régi népi fazekasságának történetéhez [= Contribuţii la istoria olăriei populare din Călăţele, j. Cluj]. *Erdélyi Muzeum* 50 (1945), p. 122—124.

597. Tihomirov, A. Arta Republicii Populare Romîne. *Flacăra* 1950, Nr. 28—29 (132—133).

Traducere din « Isscustvo », martie-aprilie 1950. Şi despre arta ţărănească (Nr. 29, p. 2).

598. Tzigara-Samurcaş, Al. Evoluarea scoarţelor olteneşti. Bucureşti, Edit. « Scrisul Romînesc », Craiova, 1942. 42 p. il., 12 pl. în culori .(Din publicaţiile Ligii Naţionale a femeilor din Gorj).

Rec. crit. D. Bodin, *Revista Istorică Romînă* 13 (1943), p. 138—139.

599. Tzigara-Samurcaş, Al. Supravieţuiri artistice din vremea Dacilor. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1944, p. 394—405, 5 pl. (Extras din *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 11).

600. Tzigara-Samurcaş, Al. Un original cauc dac? *Rev. F.R.* 12 (1945), Nr.1, p. 142—147, il., 3 pl.

601. Tzigara-Samurcaş, Al. Vechimea portului [nostru] ţărănesc. Bucureşti, Mon. Of. Impr. Naţională, 1945. 9 p. il, 4 pl. (Extras din *Rev. F.R.* 12 (1945), Nr, 2, p. 371—377).

★

Notă. Vezi şi Nr. 20—22, 51, 60, 68, 70, 71, 145, 235.

XVII. MUZICĂ ŞI COREGRAFIE POPULARĂ

602. Alexandru, Tiberiu. Muzica populară bănăţeană. Bucureşti, Tip. « Lupta » N. Stroilă, [1942]. 81 p.

Rec. crit. I. D[iaconu], *Ethnos* 2 (1942—1943), p. 344—345.

603. Aranyosszéki keménycsárdás Torda megyéből. *Müvelödési Utmutató* 2 (1949), Nr. 4, p. 39—43.

Ceardaş din Valea Arieşului, j. Turda, cu arii şi graficul mişcărilor.

604. Bălan, George. Un excursionist obiectivist, sau cum nu trebuie folosit folclorul în creaţia muzicală. *Flacăra* 1950, Nr. 17 (121), p. 6.

Critica suitei simfonice de cîntece şi jocuri romîneşti de C. Bobescu.

605. Brăiloiu, Constantin. A román népzene. Die rumänische Musik [= Muzica populară romînească]. În vol. « Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születés napjára. Szerkesztette Gunda Béla. — Mélanges offerts á Zoltán Kodály á l'occasion de son soixantième anniversaire. Rédigés par Béla Gunda. Budapest, Edition de la Société Ethnographique Hongroise, 1943, p. 300—307.

605. Breazul, G. [= G. Georgescu-Breazul]. Patrium carmen. Contribuţie la studiul muzicii romîneşti. Craiova, Tip. Marvan, 1941, XX, 747, VII p. (Melos I).

Rec. G. Ciobanu, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 179—181.

607. Breazul, G. [= G. Georgescu-Breazul]. Studii de folclor muzical. *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 1—20.

Rezumat francez (p. 21—22).

608. Brediceanu, Tib[eriu]. Muzica populară din Banat. Cercetătorii şi cultivatorii ei. (În vol. Banatul. Contribuţii la cunoaşterea unei provincii . . . Bucureşti [1943], p. 43—49.

609. Brucăr, Mircea. Cîntecul popular ceh. *Contemporanul* 1947, Nr. 50, p. 5. Despre culegerea şi originalitatea lui.

610. Buicliu, N. Da, există o « armonie » în muzica populară romînească. *Flacăra* 1948, Nr. 47, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Discuții în jurul problemelor de creație muzicală.

611. Carp, Paula. Succesul Orchestrei populare a Institutului de Folclor [din București] la Praga. *Flacăra* 1950, Nr. 22 (126), p. 3.

Voci din presa cehoslovacă.

612. Chiriac, Mircea. O nouă manifestare a muzicii populare: orchestra populară. *Muzica* 1950, Nr. 1, p. 40—45.

În special despre aceea a Institutului de Folclor din București.

613. Ciortea, Tudor. Folclorul sursă permanentă de inspirație. *Contemporanul* 1949, Nr. 157, p. 8.

Progresele folclorului muzical romînesc în ultimii ani.

614. Cocișiu, Ilarion. Despre armonia tonală și armonia modală în cîntecul popular. *Flacăra* 1948, Nr. 49, p. 4.

Discuții în jurul problemelor creației muzicale.

615. Cocișiu, Ilarion. Folclor muzical din Tîrnava-Mare. (În vol. Monografia județului Tîrnava-Mare, Sighișoara [1944], p. 393—492 și 4 hărți).

616.* Czilling, Antal és Szabó Géza. Daloljunk. Magyar népdalgyüjtemény [= Să cîntăm. Culegere de cîntece populare maghiare]. Timișoara, «Victoria», 1944.

Antologie, cu arii.

617. Deleanu, Gabriela. Pe marginea discuțiilor primei conferințe a compozitorilor, criticilor muzicali și muzicologilor din R.P.R. *Contemporanul* 1949, Nr. 160, p. 1, 4.

Și despre importanța folclorului muzical.

618. Delu, I[oan], Rumänien Kunsthistorische Skizzen. A. Musik [=Romînia. Schițe de istoria artei, A. Muzica]. București [1942 ?]. 22 p.

Mult despre muzica populară și culegătorii ei.

619. Dobrescu, Al. Jocuri populare. [București], Editura Tineretului, [Tip. Flamura Roșie], 1949. 61 p. 1 f.

Descrierea, însoțită de «graficul mișcărilor» a zece dansuri populare.

620. Dobrescu, Al. Manual de dansuri naționale. Craiova, Edit. Scrisul Romînesc [1942 ?]. 175 p.

Rec. St. Stănculescu, *Căminul Cultural* 11 (1945), p. 251—253.

621. Doșno-Brezoianu, N. Dansul popular în Uniunea Sovietică. *Flacăra* 1948, Nr. 45, p. 22.

622. Elekes, Dénes. Két népi tánc. Magyar négyes (Szék, Szamos megye), csűrdöngölő. Jagamas János gyűjtése. Összeállitotta—*Művelődési Utmutato* 2 (1949), Nr. 5, p. 59—68.

Două dansuri populare maghiare din Ardeal, cu arii și graficul mișcărilor.

623. Elekes, Dénes. Két székely tánc. Lépetős (Udvarhely megyéből). Hétléptű (Csik és Háromszék megyéből). *Művelődési Utmutato* 2 (1949), Nr. 3, p. 49—52.

Două dansuri săcuiești cu arii și graficul mișcărilor.

624. Elekes, Dénes. Székely bemenős és bucsuzkodó. *Művelődési Utmutato* 1948, dec., p. 33—37.

Dansuri săcuiești, cu arii, graficul mișcărilor și fotografii.

625. Elekes, Dénes, Székely népi tánc (Kádár Pál tánca). *Művelődési Utmutato* 1949, Nr. 1, p. 58—61.

Dans săcuiesc (din Porumbenii mari, j. Odorhei) cu aria și graficul mișcărilor.

626. Elekes, Dénes. Tűztánc. Összeállitotta —. *Művelődési Utmutató* 2 (1949), Nr. 6, p. 44—47.

Dans săcuiesc, cu aria și graficul mișcărilor.

627. Faragó, József. A népdal és társai [= Cîntecul popular și tovarășii lui]. *Utunk* 3 (1948), Nr. 1, p. 2—3.

Despre cîntecele populare maghiare vechi și nouă (și despre cele muncitorești).

628. Faragó, József. A tánc a mezőségi Pusztakamaráson. Der Volkstanz im Dorfe Pusztakamarás, Kom. Kolozs, Siebenbürgen [= Dansul în satul Cămărașul- deșert, j. Cluj]. Kolozsvár, kiadja a Bolyai Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke (Tip. Minerva), 1946. 18 p. (Erdélyi Néprajzi Tanulmányok 7. Szerkeszti: Gunda Béla). (Különlenyomat [extras] az *Erdélyi Muzeum* 1946 évi kötetéből).

Rezumat german.

629. Faragó József Iobágyok tánca, nemesek tánca [= Dansul iobagilor, dansul nobililor] Utunk 4 (1949), Nr. 13 (77), p. 14—15.

Mai ales în săcuime.

https://biblioteca-digitala.ro

630. Faragó, József. Magyarkiskapusi gyermekhangszerek [= Instrumente muzicale ale copiilor maghiari din Căpuşul-mic, j. Cluj]. *Erdélyi Muzeum* 51 (1946), p. 59—63, il.

631. Faragó, József. Táncoljunk, daloljunk [= Să jucăm, să dansăm]. Székely néptáncok, Bukarest Petőfi Athenaeum knyomda, Állami könyvkiadó, 1949. 52 p.

Dansuri populare din Săcuime, cu arii şi graficul mişcărilor.

632. Faragó, József. Táncok — táncosok [= Dansuri — dansatori]. *Utunk* 3 (1948), Nr. 19 (59), p. 12.

Despre dansul popular maghiar.

633. Gyornai Imre. Despre cîntecul popular romînesc: *Contemporanul* 1946, Nr. 2, p. 4.

Notiţă rezumativă după «Tribune des Nations», 1946.

634. Jar, Alexandru. Introducere la opera muzicală «Meşterul Manole». *Contemporanul* 1950, Nr. 174, p. 4.

Consideraţii asupra interpretării motivului baladei.

635. Járdányi, Pál. A kidei magyarság világi zenéje [= Muzica laică a ungurilor din comuna Chidea, j. Cluj]. Kolozsvár, Minerva, 1943, 107 p. (Erdélyi Tud. Intézet).

Rec. Vargyas Lajos, Vincze Lajos, *Ethnographia* 56 (1945), p. 100—101.

636. Két székely tánc. 1. Korondi. 2. Sóvidéki. *Művelődési Utmutato* 1948, nov., p. 49—54.

Două dansuri săcuieşti, cu arii şi graficul mişcărilor.

637. Oteteleşanu, Ruxandra. Les danses populaires roumaines. *Arcades* 1947, Nr. 2, p. 65—72, 8 il.

Rezumat englez (p. II); rezumat rus (p. X—XI).

638. Pădure, L. B. Jocurile noastre ca manifestări artistice. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 844, p. 2.

Dansuri şi obiceiuri de joc ale Romînilor ardeleni.

639. Pandelescu, J. V. Pe urmele cîntecului popular. *Universul* 1949, Nr. 99 (30 aprilie).

Orchestra populară din satul Dalci (lîngă Caransebeş) a fost adusă de către Institutul de Folclor Muzical să cînte la Bucureşti, pentru ca «muzicanţii noştri populari să ia contact cu arta sănătoasă».

640.* Riegler-Dinu, Emil. Das rumänische Volkslied [= Cîntecul popular romînesc]. Berlin, Walter de Gruyter, 1942. 168 p. + 2 tabele de tonalităţi.

Rec. G. Breazul, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 182—184.

După «Bibliographie internationale des arts et traditions populaires» (Basel, 1950), volumul ar fi apărut în anul 1943 şi ar avea 167 p.

641. Vancea, Zeno. Nu se poate vorbi încă de «armonie» în muzica populară romînească. *Flacăra* 1948, Nr. 48, p. 4, 11.

Discuţii în jurul porblemelor creaţiei muzicle.

642. Vancea, Zeno. Să legăm strîns creaţia noastră muzicală de cîntecul popular. *Flacăra* 1950, Nr. 37 (141), p. 4.

643. Vargyas L[ajos]. Román-magyar kapcsolatok a népzenében [= Raporturi romîno-maghiare în muzica populară]. *Magyarok es Romanok*. A Magyar Történettudományi Intézet Évkönyve. Budapest 1944, II., p. 530—584.

La p. 571—73 şi o bibliografie a cîntecelor romîneşti publicate în secolul XX.

644*. Ziehm, Elsa. Volksmusik in Rumänien [= Muzica populară în Romînia]. *Völkische Musikerziehung* 1942, p. 135—139.

★

Notă. Vezi şi Nr. 3—6, 10, 43, 47, 54, 55, 62, 286, 387, 389, 395, 396.

XVIII. GHICITORI

645. Sadoveanu, Mihail. Poezia cimiliturilor. Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., [1949]. 16 p. (Cartea Poporului 62).

119 ghicitori, cele mai multe compuse de scriitor.

Rec. Faragó József, Találós kérdések költészete, *Utunk* 4 (1949), Nr. 26 (90), p. 2; Acelaşi, *Ethnographia* 61 (1950), p. 293—295.

646. Ghicitori. (Bucureşti). Editura de Stat. Tip. «Universul» 1949. 46 p. 1 f.

https://biblioteca-digitala.ro

Din « Culegerile pentru ţărănimea muncitoare, tipărite de Editura de Stat. Împărţite pe capitole: Casa; cartea, îmbrăcămintea şi încălţămintea; cunoaşterea trupului; unelte; agricultura etc. Fără nici o indicaţie a locului unde s-a făcut culegerea sau a informatorilor.

*

Notă. Vezi şi Nr. 266.

XIX. JOCURI COPILĂREŞTI

647. Faragó, József. Fürdőző gyermek mondókája Aranyosrákoson (= Formulete ale copiilor care se scaldă în Răchiş, j. Turda). *Erdélyi Muzeum* 50 (1945), p. 99—100.

648. Faragó, József. Népi gyermekjáték és társadalomtőrténet [= Jocuri copilăreşti populare şi istorie socială). *Utunk* 3 (1948), Nr. 11 (51), p. 8.

649. Kresz, Mária. A gyermekkor és az ifjukor néprajza egy kalotaszegi faluban [= Folclorul copilăriei şi adolescenţei într-un sat din ţinutul Călăţele, Nearşova-Nyárszo, j. Cluj]. *Ethnographia* 55 (1944), p. 143—147.

Rezumat englez.

*

Notă. Vezi şi Nr. 141, 211, 630.

XX. PĂSTORIT ŞI ALTE OCUPAŢII. ETNOGRAFIE

650. Balassa Iván, Adatok a régi erdélyi méhészethez [= Contribuţii la vechea apicultură ardeleană]. *Erdélyi Muzeum* 51 (1946), p. 127—129.

Dintr-un manuscris din anul 1684.

651. Balassa, Iván. Adatok a székely népi italok ismeretéhez (Völkliche Getränke der Székler) [= Despre băuturile populare ale Săcuilor]. *Ethnographia* 55 (1944), p. 88—93.

652. Banciu, Ax[ente]. Dispreţuiţii « ciobani valahi ». *Transilvania* 75 [1944), p. 706—718.

Evocă figurile ciobanilor mai cunoscuţi din trecutul comunei Sălişte, j. Sibiu.

653. Banciu, Ax[ente]. Roiri săliştene. Stînd de vorbă cu bătrînii... *Transilvania* 75 (1944), p. 316—328; 76 (1945), Nr. 1—2, p. 68—75; Nr. 3—4, p. 59—68.

Povestea drumeţiilor transhumante ale ciobanului Ion Cojocariu din Sălişte, j. Sibiu.

654. Bilţiu-Dăncuş, Ion. De nunta oilor. *Trib. Ard.* 4 (1943), Nr. 910, p. 2—3.

Obiceiuri la împreunarea oilor în Maramureş.

655. Chelcea, Ion. Ein ethnographisches « Rätsel »: die Stangenmacher [= O « enigmă » etnografică: Rudarii]. [Bucureşti, Tip. « C. E. », 1944]. 15 p.

656. Chelcea, Ion. Les « Rudari » de Muscel. Étude ethnographique. Bucureşti, Tip. « Cartea Romînească » [1943]. 52 p., il. (Extras din *Archives pour la science et la réforme sociales* 14 (1943), p. 81—130).

în Archives... are ca subtitlu: Contribution à l'étude des Tziganes.

657. Chelcea, Ion. Rudarii. Contribuţie la o « enigmă » etnografică. Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1944, 216 p.

La p. 133—215, texte şi obiceiuri: la naştere, nuntă, înmormîntare, colinzi, basme şi poveşti.

Rec. P. Caraman. *Balcania*, 7[1], (1944), p. 219—234.

658. Chelcea, Ion. Ţiganii din Romînia. Monografie etnografică. Bucureşti, Impr. Instit. Statistic, 1944. 314, IV p. Cu 6 hărţi + VI p. cu 8 grafice + XL pl. cu il. + III p. cu 4 planuri de localităţi. (Institutul Central de Statistică. Bibliotca statistică 8).

rec. Iana Martiniuc, *Revista Ştiinţifică « V.A. Adamachi »* 30 (1944), p. 280.

659. Conea, Ion. Plaiul şi muntele în istoria Olteniei (În vol. Oltenia, Craiova, Fund. Culturală Regală « Regele Mihai I », Regionala Olteniei, 1943, p. 75—87).

660. Densusianu, Ovid. Viaţa păstorească în poezia noastră populară. (Ed. II-a). Bucureşti, Tip. « Curierul Judiciar », 1943, 253 p. 16 pl. (Casa Şcoalelor).

661. Drăguşin, Lidia. Alimentaţia locuitorilor în com. Cantemir-Dolj. *Revista Noastră* 5 (1945—1946) Nr. 5—8, p. 132—136.

https://biblioteca-digitala.ro

662. Ghelasse, Ion. I. Mocanii. Importanţa şi evoluţia lor social-economică în Romînia. Expansiunea lor în Cîmpia Tisei, în Caucaz şi Crimeea. Cu o prefaţă de Nicolae Iorga şi o recenzie a Domnului Prof. Univ. N. Bănescu. Ed. III-a revăzută şi completată. Bucureşti, Tiparul Romînesc, 1944, 186 p.

Rec. apărută şi în *Revista Istorică* 30 (1944), p. 150—151.

643. Gönyei, Sándor. Adatok az erdélyi juhászathoz (Angaben zur Schafzucht in Siebenburgen [=Contribuţii la păstoritul în Transilvania]. *Ethnographia* 48 (1947), p. 125.

Rezumat german.

664. Gönyey. Sándor. A pakulárfogadás ünnepsége a kolozsmegyei Magyarvistán [= Serbarea angajării ciobanilor în Viştea-ungurească, j. Cluj]. *Ethnographia* 54 (1943), p. 85.

665. Gunda, Béla. A román pásztorkodás magyar kapcsolata (Die ungarischen Verbindungen des rumänischen Hirtenwesen) [= Legăturile maghiare ale păstoritului romînesc]. *Nép és Nyelv* 1 (1941). p. 313—320.

666. Gunda Béla. A románság erdélyi őshonossága román néprajzi bizonyitékok meg világitásában [= Indigenatul romînilor din Ardeal în lumina documentelor etnografice romîneşti]. *Erdélyi Muzeum* 47 (1942), p. 357—362. În limba germană, sub titlul: Die Uransässigkeit des Rumänentums in Siebenbürgen im Lichte rumänischer volkskundlicher Beweise, în *Archivum Europae Centro-orientalis* 8 (1942), p. 504—512, il.

667. Gunda, Béla. Az erdélyi és moldvai kettős udvarok (Doppelhöfe in Siebenbürgen und Moldau) [= Curţile «duble» în Ardeal şi Moldova]. *Nép és Nyelv* (Kolozsvár) 1 (1941), p. 153—156, 218—222.

668. Gunda, B[éla]. Balkanische Zusammenhänge der rumänischen Volkskultur der Südkarpathen [= Raporturi ale culturii populare romîneşti din Carpaţii meridionali cu Balcanii]. *Archivum Europae Centro-Orientalis* 8 (1942). p. 262—270, 2 pl.

Mai ales despre păstorit, colibele ciobanilor, caucuri etc.

669. Gunda Béla. Magyar hatás ar erdélyi román népi műveltségre (Hungarian influence in the making of roumanian folk civilisation) [= Influenţe maghiare în civilizaţia romînilor ardeleni]. în: *Magyarok és Románok*. A Magyar Történettudományi Intézet Evkönyve. Budapest, 1944, II. kötet, p. 458—490 + 13 clişee.

Se ocupă numai cu civilizaţia materială, în special cu plugurile, furcile de tors şi torsul.

Rec. Palotay Gertrud, *Ethnographia* 56 (1945), p. 88.

670. Gunda, Béla. Munka és kultusz a magyar parasztságnál. Travail et culte chez les paysans hongrois. [= Muncă şi cult la ţăranii unguri]. Kolozsvár, A Bolyai Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke, 1946. (Jordaky nyomda). (Erdélvi Néprajzi Tanulmányok 6. Szerkeszti: Gunda Béla). 1 f., 20 p., 1 f. Különlenyomat [extras] a *Társadalomtudományból* (1946 október).

Rezumat francez (p. 21—22).

671. Gunda Béla. Telekformák, települések és a gazdálkodás kapcsolata a Lápos felsö vőlgyében [= Tipurile de aşezări şi de gospodării în Valea superioară a Lăpuşului (j. Someş)]. *Földrajzi Közlemények* (Budapest) 69 (1941), p. 230—246, 1 pl., şi 3 desene.

La Romîni şi Unguri.

672. Hermán, János. Magyar hatás a nagysármási románság életében (Hungarian influence in the life of the Roumanians in Nagysármás [= Influenţa maghiară în viaţa romînilor din Sărmaş (j. Cluj)]. *Ethnographia* 55 (1944), p. 34—38.

673. Ioniţa Popii [= Ioniţă Andron]. Aspecte din păstoritul în Oaş. *Trib. Ard.* 2 (1941), Nr. 194, p. 3.

În j. Satu-Mare. «Mulsul la cupă» etc.

674. Kós, Károly, Ifj. A kalotaszegi kosarazójuhászat (Das Schafhalten in der Gegen von Kalotaszeg, Kom. Kolozs) [= Păstoritul în regiunea Călăţele, j. Cluj]. *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 3—26.

Rezumat german (p. 27—28).

675. Kós, Károly, Ifj. Méhészkedés a Mezőségen [= Albinăritul pe Cîmpia Ardealului[. *Ethnographia* 60 (1949), p. 158—164, il.

Rezumat englez.

676. Kosven, M. O. «Matriarhatul». Institutul de etnografie al Academiei de ştiinţe U.R.S.S., 1948, 239 p.

Rec. T. G., *Academia R.P.R. Institutul de istorie şi filosofie. Studii şi cercetări istorice* 1 (1950), p. 284—285.

677. Kovách, Géza. Adatok a szilágysági népi űrmértékek kérdéséhez [=Contribuţii la problema măsurilor de capacitate ale poporului din Sălaj]. *Ethnographia* 60 (1949), p. 267—271, il.

Rezumat francez.

https://biblioteca-digitala.ro

678. Molnár, István. Adatok a Hargita nyugati részének gűyjtőgető gazdálkodásához (Beiträge zur Sammelwirtschaft am westlichen Teile des Hargita-Gebirges) [=Aspecte ale economiei în partea apuseană a Munţilor Harghita (Săcuime)]. *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 49—57. Rezumat german.

679. Molnár, István. Sarlokészités a marostordai Szentgericén [Fabricarea secerilor în Gălăţeni, j. Turda). *Erdélyi Muzeum* 52 (1947) p. 125—128

680. Nagyborosnyai K. A cigányok szerepe az oláh népiség és nemzet kialakulásában (Anteil der Zigeuner an der Entwicklung des Volkstums und der Nation der Rumänen) (= Rolul ţiganilor în formarea populaţiei şi naţiunii romîne). *Nép es Nylv* (Kolozsvár) 2 (1942), p. 19—31. Rezumat german.

681. Onişor, Teodor. Vînătoarea de albine sau « bărcuitul » în regiunea Năsăudului. Cluj, « Cartea Romînească », 1945. 7 p., il (Extras din Carpaţii 13 (1945), p. 98—102).

682. Panaitescu, P. N., Satul bătrînesc. Ce-au găsit ungurii la venirea lor în Transilvania ? *Transilvania* 75 (1944), p. 26—47, il.

Mai ales despre răboj.

683. Petrescu-Burloiu, I. Plutăritul pe Bistriţa. Prezentare geografică. Bucureşti, Tip. Penitenciarului Văcăreşti, 1948. 55 p., 3 f.

La p. 21—31; descrierea plutei, terminologie etc.

684. Puşcariu, Valeriu. Mărginenii. *Enciclopedia Turistică Romînească* 11 (1944), p. 117—124; 6 il., 1 hartă.

« Emigrările. Sărbătorile în legătură cu transhumanţa. Viaţa la stînă. Nedeile. Decadenţa oieritului »,

685. Sándor. Gábor. A hostátiak szénavontatása [=Transportarea fînului în suburbia Hoştat, din oraşul Cluj). Kolozsvár, Az Erdélyi Tudományos Intézet kiadása, 1944, 46 p.

Rec. Balassa Iván, *Ethnographia* 56 (1945), p. 100—101.

686. Şandru, Dumitru. Mocanii în Dobrogea. Bucureşti, Mon Of. Impr. Statului, 1946. 240 p., 2 hărţi. (Institutul de Istorie Naţională din Bucureşti).

Rec. Gh. Vrabie, *Cercetări Folclorice* 1 (1947), p. 189—190.

687. Şotropa, Valeriu. Viaţa romînilor în evul mediu (pe baza limbii romîne). 2. Păstoritul (creşterea animalelor). *Rev. I. S.B.-C.* 13 (1944), p. 481—525.

Şi în vol. Banatul de altădată. Studii istorice. Timişoara, 1944, vol. I, p. 481—525.

Rec. Aurelian Sacerdoţeanu, *Rev. F.R.* 12 (1945). Nr. 7, p. 191—197.

688. Stahl, Henri. H. Definiţia şi tipologia satelor devălmaşe. *Rev. F.R.* 11 (1944), Nr. 8, p. 319—337.

689. Tárkány-Szűcs, Ernő. A juhtartás népi jogszabályai Bálványos váralján [= Obiceiuri juridice populare cu privire la creşterea oilor în satul Unguraş, j. Someş]. Kolozsvár, Minerva, 1944. 14 p. (Erdélyi Tudományos Fűzetek 189). (Extras din Erdélyi Muzeum 49 (1944).

690. Tuzson, Sándor. Olajűttetés Felsőháromszéken (Das Ölpressen im nördlichen Teile des Komitats Háromszék) [= Extragerea uleiului în nordul judeţului Treiscaune]. *Miscellanea Ethnographica* 1 (1947), p. 69—73.

Rezumat german.

691. Vasiliu, D. A., Focul viu în datinile poporului romîn în legătură cu ale altor popoare. Studii de folclor. Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1943, 151 p., il

Rec. Romulus Vulcănescu, *Ramuri* 40 (1944), p. 54—56.

692. Vuia, Romulus. Ethnographische Beweise für das Alter und die Kontinuitet des rum inischen Volkes in Siebenbürgen. [= Dovezi etnografice pentru vechimea şi continuitatea poporului romîn în Transilvania]. Bukarest, Mon. Of. Impr. Naţională, 1943. 35—56 p., 11 tab. (Sonderabruck aus « Siebenbürgen » I).

Rec. Béla Gunda, *Archivum Europae Centro-Orientalis* 9—10 (1943—1944), p. 456—465.

693. Vuia, Romulus. Vînătoarea şi curse ţărăneşti din Ţara Haţegului şi regiunea Pădurenilor. Cu 16 figuri în text şi un rezumat german. Sibiu, Tip. Cartea Romînească din Cluj, 1943, 14 p. (Extras din Carpaţii 11 (1943), Nr. 12).

Rec. Teodor Onişor, *Transilvania* 76 (1945), p. 105—107.

★

Notă. Vezi şi Nr. 144, 149, 174, 239, 313.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ERATĂ

Pag:	Rînd:	În loc de:	Citeşte:
27	6 de sus	« corpusu-l »	« corpus-ul
27	trimiterea 70 rînd 5	« avesc »	« avec »
28	12 de sus	« Dacormania »	« Dacoromania »
34	rezum. englez rîndul 7	« O. G. Kiriac »	« D. G. Kiriac »
70	subsol 6 rînd 3	« magnam »	« makam »
78	trimit. 27	« Garagea »	« Caragea »
103	rînd 4 de jos	« subcaraptică »	« subcarpatică »
107	rezum. engl. ul. rînd	« ongs »	« songs »
141	rînd 6 de jos	« schama »	« schema »
148	rînd 14 de sus	« u^1 »	« u^1, u^2 »
150	rînd 8 de jos	« corcordanţa »	« concordanţa »
178	între punctul 11 şi 12	se va intercala	« sau »
180	trimiterea rîndul 2	« Înscrierea scărilor »	« În scrierea scărilor »
185	la trim. 30	reprezentate prin semnul:	reprezentate prin semnul: ∩
	la trim. 31	" " "	reprez. prin semn. ∪
199	exemp. 54	« inf. Scorobete Burel	« inf. Scorobete Aurel »
202	rîndul 2 de sus	« sinducatului »	« sindicatului »
211	rezum. engl. rînd 5 de jos	« fwo »	« two »
249	nota 6 rînd 1	« a lui Budai Deleanu »	« al lui Budai Deleanu »
251	nota 22	« il »	« se? »
254	punctul d)	după « Paşti » s-a omis	trimiterea 42
254	punctul e)	după « Filipilor " "	trimiterea 43
254	rînd 6 de jos	« Lucrările »	« Lucrurile »
255	rînd 6 de sus	pasajul: sau, mai degrabă, Damaschin Bojinca, din « Anticele » căruia calendarele sibiene pentru anii 1848—1849 reproduseră o serie de paralele între obiceiurile romane şi cele româneşti de la nuntă şi înmormîntare — se va citi după trimiterea 47	
282	nota subsol 20	în loc de « Eiidem »	« Ibidem »
282	nota subsol 21	în loc de « Ibne »	« Eine »
297	rînd 10 de sus	« corpu-sul »	« corpus-ul »
314	rînd 15 de jos	« Stidt »	« Stith »
318	titlul 1	« motiv index »	« Motiv index »
318	rîndul 8—17 şi 20 de sus	« Stidt Thomson »	« Stith Thompson »
319	rîndul 22 de sus	« Vlaiu »	« Vlain »
326	rîndul 20 de jos	« 189—127	« 189—217 »
Pag.	2 coperta	« Niokos »	« Nikos »

La pag. 109 la articolul « Cercetarea prozei populare epice » s-a omis numele autorului: Ovidiu Bîrlea.

La pag. 347 rînd 6. Lista periodicelor despoiate va fi publicată într-unul din numerele viitoare ale revistei.

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul
BIBLIOTECA
de folclor
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ESIP

Lei 20