

326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VIII

Nr. 1—2

BUCUREȘTI

1963

4922

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VIII

Nr. 1—2

BUCUREȘTI

1963

4922

Publicată de INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
București, str. Nikos Beloianis, nr. 25

Consiliul de Redacție: SABIN V. DRĂGOI, I. MUȘLEA,
M. POP, TIBERIU ALEXANDRU, GH. CIOBANU, VERA
PROCA-CIORTEA, I. JAGAMÁS

Redactor-Șef: MIHAI POP
Redactor-Șef adj.: NICOLAE JULA

S U M A R

STUDII

	<u>Pag.</u>
N. RĂDULESCU – Cincece revoluționare ale U.T.C.-iştilor	7
AL. SĂNDULESCU – Delavranca și problemele folclorului	26
GH. CIOBANU – Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc	41
M. MARIN-BUGA – Lupta împotriva oprimării sociale reflectată în lirica populară ..	62
C. COSTEA – Locul jocului fecioresc în repertoriul contemporan de dansuri populare ..	85

MATERIALE

G. HABENICHT – Tot pe vale și pe grui	94
M. KAHANE – Doine din Oltenia subcarpatică	99

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

S. DOMOKOS – Contribuții la cunoașterea legăturilor folclorice maghiaro-romîne..	117
--	-----

NOTE ȘI DISCUȚII

A. FOCHI – 15 ani de folcloristică în R.P.R.	124
A. BUCȘAN – Dialecte și aspecte stilistice în coregrafia noastră populară	140
P. RUXĂNDOIU – Elemente înnoitoare în stadiul contemporan al evoluției basmului ..	144

CRONICA

AL. I. AMZULESCU – N. I. Dumitrașcu	153
S. V. DRĂGOI – Lajtha László	157
A. FOCHI – Dr. Richard Weiss	159
Din realizările folcloristicii noastre: Clasificarea melodiilor în discuția sectorului muzical al Institutului de etnografie și folclor (161); Discuții asupra terminologiei în jocul popular (163); Bibliografie etnografică și folclorică romînească (164); Adoptarea sistemului de notație Laban-Knust (165); Probleme de folclor în publicațiile romînești (167); Din culegerile Institutului de etnografie și folclor (168).	
Activitatea folcloristică internațională: A 15-a conferință anuală C.I.M.P. (175); Chestionarul C.I.M.P. privind dansul popular (175); Răsfoind publicațiile de specialitate (176).	

RECENZII

O. PAPADIMA – Folclor din Transilvania	180
L. BÎRGU – «Cîntări și strigături romînești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd»..	185
M. MARTIN – Viața literară sovietică	187
) C. BĂRBULESCU – Catalogul poveștilor populare maghiare	189

C O N T E N T S

STUDIES

	<u>Page</u>
N. RADULESCU — Revolutionary songs of the Rumanian Communist Youth	7
AL. SANDULESCU — Delavrancea and problems of folklore	26
GH. CIOBANU — The structural relationship between verse and melody in Rumanian folksongs	41
M. MARIN-BUGA — The struggle against social oppression reflected in folk-lyric ...	62
C. COSTEA — Swain dances in the contemporary repertory of Rumanian folk-dances..	85

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

G. HABENICHT — Up hill down dale	94
M. KAHANE — Doinas from Subcarpathian Oltenia	99

HISTORY OF RUMANIAN FOLKLORE

S. DOMOKOS — Contributions to the study of Magyar-Rumanian folklore ties	117
--	-----

NOTES AND NEWS

A. FOCHI — 15 years of folklore-research in the Rumanian People's Republic	124
A. BUCŞAN — Stylistic aspects and dialects in Rumanian folk choreography	140
P. RUXANDOIU — Novel elements in the present stage of evolution of the folk-tale..	144

CHRONICLE

AL. I. AMZULESCU — N. I. Dumitraşcu	153
S. V. DRAGOI — Lajtha László	157
A. FOCHI — Dr. Richard Weiss	159

Rumanian Folklore activities: Classification of melodies discussed by the musical department of the Institute of Ethnography and Folklore (161); Discussions on the terminology in folk-dances (163); Rumanian ethnographic and folklore bibliography (164); Adoption of the Laban-Kunst notation system (165); Folklore problems in Rumanian publications (167); From the collections of the Institute of Ethnography and Folklore (168);

International Folklore activities: The 15th Annual Conference of the I.F.M.C. (175); The I.F.M.C. questionnaire on folkdances (175); Perusing the folklore publications (176).

REVIEWS

O. PAPADIMA — Folklore from Transylvania	180
L. BÎRGU — "Rumanian chants and cries sung by girls and swains whilst dancing"	185
M. MARTIN — Soviet literary life	187
C. BARBULESCU — Catalogue of Magyar folk-tales	189

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

	стр.
Н. РЭДУЛЕСКУ — Революционные песни коммунистической молодежи	7
А. СЭНДУЛЕСКУ — Делавранча и вопросы фольклора	26
Г. ЧОБАНУ — Структурное соотношение между стихом и мелодией в румынской народной песне	41
М. МАРИН БУГА — Как отражается в народной лирике борьба против социального угнетения	62
К. КОСТЯ — Место молодецкой пляски в современном народном хореографическом репертуаре	85

МАТЕРИАЛЫ

Г. ХАБЕНИХТ — Тот пе вале ши пе груй	94
М. КАХАНЕ — Дойны в прикарпатской Олтении	99

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

С. ДОМОКОС — Сведения о румыно-венгерских фольклорных связях	117
--	-----

ЗАМЕТКИ И ОБСУЖДЕНИЯ

А. ФОКИ — 15-летие фольклористики в РНР	124
А. БУКШАН — Диалекты и стилистические аспекты в румынской народной хореографии	140
П. РУКСАНДОЮ — Обновляющие элементы на современном этапе эволюции сказки	144

ХРОНИКА

А. И. АМЗУЛЕСКУ — Н. И. Думитрашку	153
С. В. ДРЭГОЙ — Ласло Лайта	157
А. ФОКИ — Д-р Рихард Вейсс	159

Из достижений нашей фольклористики: Вопрос классификации мелодий на обсуждении музыкального отделения Института этнографии и фольклора (161); Дискуссии по терминологии в народной пляске (163); Румынская этнографическая и фольклорная библиография (164); Восприятие системы нотации Лабана-Кнуста (165); Вопросы фольклора в румынских печатных изданиях (167); Из экспедиционной работы Института этнографии и фольклора (168).

Международная фольклористическая деятельность: 15-я ежегодная конференция Международного совета народной музыки (175); Вопросник МСНМ в связи с народным танцем (175); Листая специализированные печатные издания (176).

РЕЦЕНЗИИ

О. ПАПАДИМА — Фольклор Трансильвании	180
Л. БЫРГУ — «Румынские песни и выкрики, исполняемые девушками и парнями во время пляски»	185
М. МАРТИН — Советская литературная жизнь	187
К. БАРБУЛЕСКУ — Каталог венгерских народных сказок	189

CÂNTECE REVOLUȚIONARE ALE UTECIȘTILOR ¹

NICOLAE RĂDULESCU

În cele ce urmează ne propunem să arătăm existența, în cadrul cântecului muncitoresc revoluționar din țara noastră, a unei categorii de cîntece revoluționare ale tineretului comunist, oglindind lupta lui, sub conducerea P.C.R., pentru libertate și o viață mai bună.

Încă de la înființarea sa, în 1922, în condițiile perioadei de avînt revoluționar inaugurată de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, U.T.C.-ul, continuator a tradiției de luptă a tineretului de la noi, a fost sprijinul de nădejde al P.C.R., sub îndrumarea căruia a militat cu fermitate și consecvență. Dînd viață aspirațiilor celor mai înaintate ale tineretului progresist din țara noastră, organizația revoluționară marxist-leninistă a tineretului muncitor din România s-a dovedit, sub îndrumarea partidului de tip nou, capabilă să organizeze și să conducă lupta maselor de tineri împotriva regimului burghezo-moșieresc. În condițiile grele ale ilegalității, U.T.C.-ul a fost școala revoluționară care a călit în luptă viitoare cadre ale P.C.R. Împletind activitatea ilegală cu cea legală și, mai tîrziu, ducîndu-și munca în condițiile celei mai sălbatice terori, organizația tineretului comunist a luptat întotdeauna alături de P.C.R. pentru cauza clasei muncitoare.

Călăuzindu-se după experiența partidului, U.T.C.-ul a apreciat însemnătatea muncii de propagandă și agitație, acordînd o atenție deosebită acestui sector, în cadrul căruia activitatea culturală avea un rol de frunte. Cîntecele revoluționare au constituit un mijloc eficace de lămurire și de atragere a tineretului de partea comunistilor. Figuri proeminente ale mișcării noastre muncitorești au subliniat importanța cântecului pentru educarea maselor în spiritul luptei revoluționare. Astfel, Alecu Constantinescu scria, în articolul intitulat « Corul » ²: cîntecul revoluționar « întreține entuziasmul, îl readeșteaptă în anumite ocazii stîrnind în același timp în sufletele auditorului dragostea de luptă pentru binele obștesc ». . . « marșurile sau cîntecele . . . stîrnesc, chiar în sufletele celor ce le-au mai auzit . . . dorința neînfrînată a luptelor pînă la moarte ». Ilie Pintilie a relevat eficacitatea cântecului

¹ Materialul utilizat pentru această lucrare face parte dintr-un volum de cîntece revoluționare, în curs de apariție. Volumul este alcătuit de către un colectiv de cercetători științifici din care fac parte: E. Cernea și N. Rădulescu de la Institutul de etnografie și folclor și T. Pinteanu de la Institutul de istorie a Partidului de pe lingă C. C. al P.M.R. Lucrarea de față a fost prezentată într-o primă formă la Sesiunea tinerilor folcloriști, organizată de Institutul de folclor din București, între 13-15 noiembrie 1961.

² *România Muncitoare*. Organul Uniunii socialiste și al sindicatelor unite. 7 august 1908

revoluționar, remarcînd că « uneori asemenea cîntece bat în țintă mai dihai decît un discurs »³. În același timp, cîntecele revoluționare constituie expresia adeziunii, a atașamentului puternic al maselor de proletari la ideologia revoluționară a partidului clasei muncitoare.

Și în țara noastră, ca pretutindeni de altfel, repertoriul de cîntece revoluționare cuprindea în primul rînd cîntece autohtone, creații ale mișcării muncitorești de la noi. În afară de acestea întîlnim printre cîntecele revoluționare care au circulat la noi în țară și unele creații ale proletariatului din alte țări, creații care s-au integrat organic, sub formă de adaptări sau traduceri, în tezaurul cîntecului revoluționar din patria noastră. U.T.C.-ul a preluat, o dată cu experiența revoluționară a generațiilor de luptători mai în vîrstă, și cîntecele revoluționare general răspîndite la noi. Astfel în repertoriul U.T.C.-iștilor regăsim aproape tot ceea ce circula și în rîndul celor vîrstnici. Alături de acestea întîlnim și o seamă de creații născute în masa de tineret, care se adresau în special tinerilor, vorbind despre viața și lupta lor, însuflindu-le și mobilizîndu-le forțele. De ele ne vom ocupa în cele ce urmează.

★

Călăuzit în permanență de P.C.R., U.T.C. a organizat și condus lupta maselor de tineri din țara noastră împotriva exploatării și a mizeriei, pentru îmbunătățirea condițiilor de muncă și trai. În rîndurile ucenicilor, U.T.C. a desfășurat, conform îndrumării date de P.C.R., o muncă perseverentă pentru organizare.

Îmbinînd acțiunile politice cu cele de natură economică, U.T.C. îi mobiliza la luptă împotriva măsurilor patronale, pentru înfăptuirea unor revendicări imediate: reducerea orelor de muncă, îmbunătățirea întreținerii și a tratamentului, desființarea bătăii, democratizarea regimului căminelor. U.T.C. îi iniția astfel în lupta revoluționară, pregătindu-i pentru a deveni membrii săi. În rîndul tinerilor supuși exploatării crunte din întreprinderi, fabrici și uzine, munca dusă de către U.T.C. a avut un puternic răsunset. Ca răspuns la această acțiune au apărut, în sînul maselor de ucenici, cîntece de tipul celui pe care-l dăm mai jos. Dovedind o orientare clară, combativă, el demască principalii dușmani ai clasei muncitoare: fascismul, războiul și capitalul. Ucenicilor le este adresată chemarea la unire pentru a participa la lupta condusă de comuniști împotriva orînduirii capitaliste care generează fascismul și războiul. Cîntecul de față a circulat la noi începînd cu deceniul al patrulea al veacului nostru.

CÎNTECUL UCENICILOR

Not. 3415⁴

Moderato $\text{♩} = 8\frac{1}{2}$



³ i. 22475, A.I.F.

⁴ Culegător I. Nicola.

1. *Noi, ucenicii, din zori pină-n seară
Purtăm în spinare povară
Cu bici și ocară patronul ne bate,
Noi cerem: «Dreptate, dreptate»!*
2. *Fasciștii ne cheamă-n război. Luați seama!
Nu mergem! Noi nu vrem războaie;*

- Un singur război avem: război cu boierii
Ce ne pradă pe noi muncitorii.*
3. *Dați-ne mina toți ucenicii,
Să mergem la luptă-mpreună.
Boierii să piară-n oraș și la țară
O viață noi vrem: proletară!*

Un important sector, în care U.T.C. și-a dus munca, a fost armata burghezo-moșierească. Ținând seama de pregătirile de război ale burgheziei și moșierimii române, de rolul pe care urma să-l joace România în războiul de agresiune împotriva Uniunii Sovietice, P.C.R. a relevat în repetate rânduri — încă de la Congresul IV (1928) — necesitatea intensificării activității U.T.C. cu recruții, soldații și cu cei demobilizați. Clasele aflate la putere se străduiau pe diferite căi să cîștige tineretul muncitor în scopul folosirii lui drept carne de tun pentru interesele imperialismului. Trebuia dusă munca de lămurire a soldaților și recruților, de atragere a lor de partea muncitorilor, în vederea încadrării, alături de comuniști, în frontul luptei pentru împiedicarea războiului anti-sovietic. Era necesar ca soldații să-și organizeze lupta pe baza unui program de revendicări imediate: hrană și îmbrăcăminte mai bună, tratament mai omenesc. U.T.C. avea un rol de seamă în sprijinirea muncii P.C.R. în armată. Partidul a apreciat că, în acea perioadă, acest sector trebuia să fie cel mai important în activitatea U.T.C. Răspunzînd sarcinii trasate, U.T.C. și-a intensificat munca de agitație prin ziarele și foile volante pe care le edita special pentru soldați, precum și prin alte acțiuni menite să facă cunoscut cuvîntul partidului în armată. Ca urmare au apărut cîntecele revoluționare ostășești, de tipul celui de mai jos. Versurile lui demască cu vehemență tratamentul barbar la care erau supuși recruții, fii de muncitori sau țărani, abrutizarea lor fizică și spirituală urmărită de către cei ce-i instruiau cu scopul de a face din ei executați docili ai ordinelor burghezo-moșierimii. Totodată, conținutul lor afirmă cu tărie hotărîrea soldaților de a păși, cot la cot, cu muncitorii și țărani, de a dejuca intențiile agresive ale imperialismului față de statul sovietic și de a lupta pentru instaurarea puterii proletare în România. Calea pe care trebuie să fie atinsă această țintă este cea revoluționară, așa cum o spune refrenul.

Așa cum se întîmplă foarte adesea în folclor, textul cîntecului creat la noi în țară a fost adaptat la o melodie existentă a unui cunoscut cîntec ostășesc, circuliînd la noi cu începere de prin anii 1919—1922⁵. Cu acest text revoluționar, cîntecul a devenit popular atît în mediul muncitoresc cît și în armată. Variantele culese de noi atestă circulația sa intensă.

CÎNTEC OSTĂȘESC: STÎNG, DREPT, STÎNG

mg. 1765 h

Tempo de marș ♩ = cca. 120



⁵ i. 22417, A.I.F.



1. De prin fabrici, de prin sate ne-au luat,
De la mame, frați, de la iubite
Și-n cazărmi intunecoase ne-au băgat, } bis
Între patru ziduri mohorite.

Ref.

Stîng, drept, stîng, drept, stîng, drept, stîng
Arma cu putere-o string.
Glonțul ei și brațul meu
Ne-or scăpa de jugul greu.

2. Cînd gornistul sună deșteptarea-n zori,
Ghionți și-njurături încep să curgă.
Zdrențuiți, flămînzi și goi mereu
Pînă-n noapte ne gonesc, ne-alungă. } bis

Ref.

3. Ofițerii, ciini turbați, fi de ciocoi,
Cu bătaia neînvață teoria :
Cică moartea cea mai mindră e-n război } bis
Și să tragi în frați e datoră.

Ref.

4. De-or vrea burghezii cu a noastre miini
Lupta voastră-n singe s-o inece,
Fraților, de prin ogoare și uzini,
Cot la cot cu voi în luptă-om merge ! } bis

Ref.

5. Fraților din Uniunea Sovietică,
Contra voastră de va merge burghezia,
Noi jurăm : cu-a noastre miini o vom zdrobi } bis
Și vom face soviete-n România

Ref.

Legătura P.C.R. cu masele muncitoare era înfăptuită în această perioadă printr-o serie de organizații legale și ilegale acționînd sub conducerea partidului. Pe lîngă syndicatele unitare, existau: Blocul muncitoresc-țărănesc (înființat în 1925), Ajutorul roșu internațional, Comitetul de ajutorare de pe lîngă syndicatele unitare, Comitetul pentru amnistie etc. Dintre acestea, Ajutorul roșu internațional (secția romînă), cunoscut sub denumirea M.O.P.R., era consacrat ajutorării victimelor terorii burghezo-moșierești aflate în închisori, lagăre, spitale. Desfășurîndu-și activitatea sub directa îndrumare a P.C.R., Ajutorul roșu a organizat o serie de campanii de protest împotriva tratamentului inuman aplicat deținuților politici, campanii de strîngere de bani, alimente, îmbrăcăminte, cărți pentru comuniștii închiși. Congresul al IV-lea al P.C.R. (1928) a trasat printr-o rezoluție sarcina ca membrii de partid să intre în Ajutorul roșu și să lucreze activ în cadrul acestei organizații. La rîndul lor, activiștii P.C.R. au antrenat în munca la M.O.P.R. și pe U.T.C.-iști, care și-au adus în acest fel contribuția la ajutorarea luptătorilor închiși. Una din for-

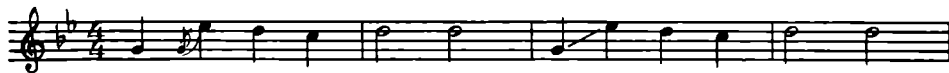
mele în care se făceau strîngerile de fonduri era organizarea colindatului și plugușorului muncitoresc în perioada sărbătorilor de iarnă. El a avut loc, începînd de prin anul 1930 în special în cartierele muncitorești. Însotîți de un membru de partid cu experiență, tineri și copii, ducînd cu ei stele în cinci colțuri, uneori cu chipul lui Lenin în mijloc, alteori fără nici un chip, mergeau pe la casele muncitorilor. Pe stradă steaua era acoperită cu o husă. După ce în prealabil conducătorul grupului se interesa dacă se primește steaua muncitorească, intrau în casă și începeau să cînte. Pentru acest prilej au fost create mai multe texte care se executau de obicei pe melodii cunoscute de colindă sau cîntec de stea, pentru a nu trezi în caz contrar, suspiciunea organelor polițienești și a siguranței burgheze. Uneori se cîntau cîntece revoluționare cunoscute sau se recitau poezii revoluționare. La sfîrșit, după strîngerea darurilor constînd în bani sau alimente, conducătorul cetei se adresa celor din casă cu cuvintele: «Cetățeni (sau «Fraților») banii pe care i-ați dat Dvs., sînt pentru cei care au luptat pentru opt ore de muncă; pentru pace, împotriva războiului» sau «pentru cei închiși, pentru luptătorii antifasciști» etc.⁶ Textul care urmează a circulat în București în anii 1930—1933 și a fost cîntat adesea la revelioanele muncitorești. Conținutul său oglindește cu veridicitate condițiile de mizerie în care erau nevoiți să-și ducă existența muncitorii în trecutul regim. Era tocmai perioada crizei economice, a creșterii șomajului, a «curbelor de sacrificiu». Exploatarea cruntă a oamenilor muncii e demascată cu tărie în versurile cîntecului, care adresează un apel pentru strîngerea rîndurilor sub steagul comunist al luptei pentru dreptate.

Melodia pe care se cîntă textul nostru este o creație populară autohtonă cunoscută, care a vehiculat la un moment dat și textul unui cîntec de stea⁷. Trebuie subliniat faptul că ea a fost modificată în sensul imprimării unui specific al cîntecelor revoluționare. Acest lucru s-a realizat prin repetarea ultimelor două rînduri melodice, așa cum se întîmplă de cele mai multe ori în cîntecele de mase.

STEAUA MUNCITOREASCĂ

mg. 1765 r

Giusto



Ste - ua sus ră - sa - re Ca o tai - nă ma - re



Es - te stea - ua noas - tră A cla - sei mun - ci - toa - re



Es - te stea - ua noas - tră A cla - sei mun - ci - toa - re

⁶ i. 22453, A.I.F.

⁷ Circulația ei în mediul orășenesc e atestată încă din secolul trecut la D. Vulpian: *Musica populară. Volumul I. Balade, Colinde, Doine, Idyle.* Buc., Ed. culegătorului (1886 ?), 137.

- | | |
|--|---|
| <p>1. <i>Steaua sus răsare
Ca o taină mare,
Este steaua noastră
A clasei muncitoare.</i> } bis</p> <p>2. <i>Steaua strălucește
Și lumii vestește
Cum se mai trudește
Cel care muncește.</i> } bis</p> <p>3. <i>Steaua luminează
Și adeverează
Case oropsite
Bordeie prăpădite.</i> } bis</p> <p>4. <i>Voi, de-aici din casă
Nu aveți la masă
Pâine albă și cîrnați,
Cum au cei bogați.</i> } bis</p> | <p>5. <i>Tineri, fețe supte
Care vor să lupte,
Fete muncitoare
Zac în închisoare.</i> } bis</p> <p>6. <i>Afară, șomerii
Dorm în frigul serii;
Ieri, nici azi, nici mâine
Ei nu au de piine.</i> } bis</p> <p>7. <i>Patronul te fură,
Șeful te injură
Și fără dreptate
Te rupe, te bate</i> } bis</p> <p>8. <i>Dacă vreți să-nvingeți,
Rîndurile stringeți,
Muncitori uniți-vă !</i> } bis</p> |
|--|---|

Începînd cu perioada avîntului revoluționar, care a culminat cu eroicele lupte ale C.F.R.-iștilor și petroliștilor din 1933, activitatea U.T.C.-ului s-a intensificat. Aplicînd linia trasată de P.C.R. de îmbinare a muncii ilegală cu cea legală, tinerii comuniști desfășurau o bogată activitate pe frontul cultural-artistic. Ocaziile în care se executau cîntecele revoluționare erau numeroase: întruniri la care-și dădeau concursul formații corale de tineret, seri sau șezători, care deși se intitulau « literare » cuprindeau în program și muzică, ceaiuri tovărășești etc. Unul din prilejurile cele mai răspîndite de a cînta cîntece revoluționare, în anii 1934—1936, erau excursiile de tineret. Acestea aveau un caracter semilegal, cu alte cuvinte sub o formă de manifestare legală ascundeau o activitate ilegală. Cunoaștem modul cum decurgeau, în capitală, unele dintre aceste excursii. Ele erau întreprinse de obicei duminică, în jurul Bucureștilor, la pădurile Andronache, Pantelimon, Copăceni, la malul Argeșului și în alte locuri. De la sectorul de partid se primeau instrucțiuni amănunțite asupra felului cum urma să se desfășoare excursia. Tinerii erau îndrumați pe parcurs de către activiști cu experiență, membri de partid, care-i întovărășeau. Se pleca cu autocamioane, iar o dată ajunși la destinație se institua un grup de pază în timp ce grupul principal, în fruntea căruia se afla delegatul P.C.R., își începea activitatea: se ținea o informare politică, aveau loc discuții, după care urma un program cultural, spontan de cele mai multe ori, compus din recitări și cîntece⁸. La excursii participau nu numai U.T.C.-iști, ci și alți tineri cu care se lucraseră în prealabil și care erau astfel atrași în rîndurile organizației. Tineretul iubea foarte mult acest gen de manifestări care îi dădeau posibilitatea să îmbine munca politică cu cea cultural-sportivă.

Un sector de activitate a U.T.C.-ului, care a avut o mare importanță, a fost învățămîntul școlar și universitar. Burghezia și moșierimea căutau să propage, pe toate căile, în rîndurile tineretului școlar și studentesc, o ideologie dușmănoasă antimuncitorească, reacționar-fascistă. Prin diferite organizații clericale, naționaliste, fasciste și profasciste, clasa dominantă încerca să educe tineretul în spiritul șovinismului, rasismului și al urii față de U.R.S.S.

Congresul al IV-lea al P.C.R. (1928) și Congresul al V-lea (1931) au subliniat necesitatea împleririi muncii ilegale cu cea legală și a intensificării activității legale a U.T.C.-ului, sub conducerea politică a P.C.R., pentru înrolarea tineretului în frontul

⁸ După i. 22364 și 22369, A.I.F.

luptei comuniste. După Congresul V al P.C.R., în anii fascizării țării și a pregătirii războiului antisovietic, această sarcină a devenit deosebit de importantă pentru U.T.C. În împrejurările orientării categorice spre fascism a cercurilor reacționare din România, P.C.R. creează o serie de organizații de masă legale pentru a pregăti acțiunea de închegare a unui front larg popular antifascist. Sub directa conducere a P.C.R., U.T.C. a dus o susținută activitate pentru înfăptuirea unității de acțiune cu tineretul social-democrat și cu cel neorganizat, în vederea satisfacerii revendicărilor proprii tineretului și împiedecării fascizării țării. Astfel, mergînd pe linia sarcinilor trasate de P.C.R., U.T.C. a propus în mai multe rînduri, în anii 1934—1935, crearea Frontului unic al tineretului. În iulie 1934, din inițiativa U.T.C., a fost formată «Asociația tineretului antifascist» care a desfășurat o importantă activitate de atragere a tineretului din fabrici, uzine, școli și facultăți la diferite acțiuni îndreptate împotriva fascizării tineretului. În 1935 a luat ființă «Frontul studentesc democrat», organizație legală de masă care a organizat și condus lupta tineretului universitar pentru revendicări democratice, împotriva fascismului și a războiului antisovietic. Ca urmare a muncii U.T.C. cu tineretul studentesc, în mișcarea culturală a studenților din acei ani au luat naștere creații care dovedesc o orientare democratică, antifascistă, de unire cu muncitorii și țărani. Drept exemplu poate servi «Marșul studenților democrați», născut în mediul tineretului studentesc de la noi în anii 1935—36. Conținutul său pune pe primul plan lupta împotriva fascismului, cel mai aprig dușman al clasei muncitoare internaționale. Alături de tineret, în această luptă condusă de partidul clasei muncitoare, este întreg poporul, toți cei ce muncesc de pretutindeni. Textul pune în lumină și o sarcină specifică a tineretului intelectual: ducerea culturii la sate, răspîndirea învățaturii revoluționare și educarea țărănimii în spiritul luptei de clasă, premiază pentru făurirea alianței muncitorești țărănești.

Respectînd caracterul cîntecelor revoluționare de mase, versurile textului au fost adaptate unei melodii de marș, cunoscută la noi în acea perioadă. Este vorba de marșul fotei comsomoliste sovietice (cuvinte de A. Bezîmenski, 1922). Melodia acestui marș este însă mai veche, circulînd în Rusia încă de la începutul sec. XX cu un alt text revoluționar: «Ne înăbușe, tovarăși, puterea capitalului». La baza ei stă melodia unui cîntec revoluționar polonez de la 1831⁹.

MARȘUL STUDENȚILOR DEMOCRAȚI

f. a. 5460

♩ = cca. 116 - 126



⁹ M. D r u s k i n: Russkaia revoluționnaia pesnia. Leningrad, 1959, 59—60; Russkie revoluționnie pesni. Moscova, 1952, 118—120 și 131.



1. În cînt de voioșie,
Chiot de voinicie,
Studentii la luptă pornesc ;
Cu noi este poporul,
Al nostru-i viitorul,
Al tuturor acelor ce muncesc *.

Ref.

Studentii democrați înainte !
În lături dictaturii căpitani ! **
În lături cu fasciștii,
Cuziștii, hitleriștii, } bis
Trăiască muncitorii și țărani !

2. Albastru este cerul
Și verde este cîmpul,
Și multe flori în țara noastră cresc ;
Dar bande verzi, albastre,

Pe piepturile noastre
Robia hitleristă pregătesc.

Ref.

3. A științei făclie
Să nu mai fie
În miinile acelora bogați.
Cu noi este poporul,
Al nostru-i viitorul
Al tuturor acelor ce muncesc ***.

Ref.

4. Poporul la sate
În beznă se zbate ;
Să ducem lumină la sat !
Noi sintem rupți din glie
Și, orice o să fie,
Izbînda a noastră va fi.

Ref.

Un alt cîntec inspirat de lupta dusă, alături de comuniști, de întregul tineret internațional împotriva fascismului este «Tinerime asuprită». Textul său a fost creat în țara noastră în următoarele împrejurări: în februarie 1934 tentativa reacțiunii de a instaura un guvern fascist în Franța a suferit un eșec total. În urma acestui fapt mișcarea antifascistă franceză a luat un puternic avînt, în iulie 1934 P.C.F. reușind să înfăptuiască Frontul unic muncitoresc¹⁰. Ecoul înfrîngerii pe

* Pentru a avea o imagine completă a textului a fost adăugată strofa cu care începea versiunea originală (i. 22476, A.I.F.).

** În varianta autorului «Cel ce luptă rob nu va fi», în altă variantă «Un crez și-o datorie noi avem».

*** O variantă culeasă cunoaște o strofă în plus, inexistentă în versiunea originală:
Auziți cum ne cheamă,
Auziți cum ne strigă
Poporul din care am ieșit ;
Setos de libertate,
Adevăr și dreptate,
De-a pururea mințit și obidit.

¹⁰ William Z. Foster: Istoria celor 3 internaționale. Ed. pol. Buc., 1959, 458-461.

care a suferit-o fascismul în această țară s-a propagat cu repeziciune peste hotare ajungînd și la noi. Cîntecul nostru se slujește de eșecul pilduirii al fascismului în Franța, pentru a scoate în evidență sarcinile care reveneau tineretului de la noi, pe atunci ademenit și înșelat de făgăduielile mincinoase ale burghezo-moșierimii. Singura cale pe care tineretul își poate atinge ținta unui trai mai bun este lupta unită alături de proletariat. Conștiința că fascismul este dușmanul neîmpăcat al poporului, că fascismul poate fi zdrobit prin unirea tineretului cu întreaga clasă muncitoare, se desprinde clar din versurile cîntecului, care adresează tineretului nostru chemarea de a intra în frontul luptei antifasciste, în fruntea căruia se afla P.C.R. Esența principalelor revendicări ale clasei muncitoare se află formulată în refren: « pîine, pace, libertate vrem!»

Melodia pe care a circulat textul era cunoscută la noi mai de mult, cu un alt text revoluționar ¹¹. În acesta din urmă dușmanul principal îl constituie burghezia și moșierimea. Textul de față pune accentul de data aceasta pe necesitatea, devenită acută, a luptei împotriva fascismului îmbrățișat și sprijinit de către burghezo-moșierimea romînă. Este un exemplu de reluare folclorică, după un interval de timp, a unei creații revoluționare, atît ca tematică literară cît și ca muzică.

TINERIME ASUPRITĂ

mg. 1784 I s.

Tempo de marș ♩ = cca. 136

Ti - ne - ri - me a - su - pri - tă, as - cul - tați Noi, ce pi - nă a - cu - ma am fost
 în - še - lați Pe căi stră - 1 - ne am um - blat, am aș - tep - tat, am aș - tep - tat, A -
 - jun - ge - a - ti - ta cit am în - du - rat. Ca și ti - ne - rii din
 Fran - ța, Ne vom u - ni fas - cis - mul vom zdro - bi, îl vom zdro - bi Căci
 pi - ne, pa - ce, li - ber - ta - te vrem Pi - ne, pa - ce, li - ber - ta - te vrem s - a - vem.

NOTĂ: Pauzele puse între paranteze, au fost omise la execuție.

¹¹ mg. 1765 s, A.I.F.

1. *Tinerime asuprită,
Ascultați :
Noi ce pîn-acuma
Am fost înșelați,
Pe căi străine am umblat,
Am așteptat, am așteptat,
Ajunge-atîta
Cit am îndurat !*

Ref.

*Ca și tinerii din Franța ne vom uni,
Fascismul vom zdrobi ! Îl vom zdrobi !
Căci piine, pace, libertate vrem !
Piine, pace, libertate vrem s-avem !*

2. *Fascismul duce tineretul
La război,
Dar tineretul vrea să scape*

*De nevoi.
Nu vrem să fim carne de tun,
Avem un drum
De-acum, de-acum :
E drumul luptei
Pentru-un trai mai bun.*

Ref.

3. *Pășim la luptă pentru noi,
Pășim, pășim,
Cu muncitori de pretutindeni
Ne-nfrățim.
Sintem o clasă ce venim
Al nostru cer să-l stăpînim,
Veniți cu noi !
Uniți să biruim !*

Ref.

Melodia de mai sus pornește de la un cîntec sovietic care a avut circulație în țara noastră: « Marșul lui Budionnii », creat în Armata Roșie în 1920 (versuri: A. d'Aktil, muzica: Dm. Pocrass)¹². Cîntecul românesc reprezintă o variantă de sine stătătoare a melodiei acestui marș care a fost transformat simțitor, mai cu seamă în partea a doua.

În anii din ajunul celui de al doilea război mondial s-a întetit lupta comunistilor, sub conducerea P.C.R., pentru mobilizarea maselor împotriva dictaturii regale de tip fascist instaurată la noi în țară și a ascensiunii rapide a hitlerismului care își găsisse susținători puternici în vîrfurile reacționare din România de atunci. Analizînd munca sa în rîndurile tineretului, P.C.R. a hotărît, în ianuarie 1939, reorganizarea pe baze noi a U.T.C., fapt care a permis ca partidul să-și creeze legătura strînsă cu masele de tineri și să realizeze unirea lor în lupta împotriva dictaturii carliste și a fascismului, pentru cîștigarea independenței naționale și pentru un stat democrat, promotor al unei politici de pace. Acțiunile tinerilor comuniști, îndrumați de partid, se înmulțesc în toate sectoarele de activitate. În acei ani, una din problemele cele mai de seamă care stăteau în fața P.C.R. era lupta în vederea făuririi alianței muncitorești-țărănești. Activînd în condiții grele de ilegalitate, P.C.R. a desfășurat o muncă intensă de demascare a demagogiei fasciste și atragere de partea comunistilor a maselor de țărani. Cîntecul care urmează, creat în U.T.C. în anul 1940, răspunde sarcinii uteciștilor de a da ajutor partidului în această acțiune. Textul lui dezvăluie creșterea exploataării muncitorilor și țăranilor în acea perioadă. Dictatura regală își concentrase toate forțele în direcția înăbușirii oricărei mișcări revoluționare. Pentru atingerea acestui scop ea a folosit, pe lîngă înăsprirea terorii, și o serie de mijloace menite să înșele și să dezarmeze clasa muncitoare, cum a fost de pildă introducerea sistemului breslelor de tip fascist, plasate sub controlul direct al organelor de stat și al poliției. Breslele trebuiau să-și ducă activitatea în spiritul constituției fasciste care decreta că nu este îngăduită lupta de clasă. Datorită acțiunilor perseverente ale comunistilor, inițiate chiar în sînul breslelor, aceste încercări nu și-au atins însă scopul și masele muncitoare au fost mobilizate în jurul P.C.R.

¹² *Pesni russkoi revoliuții, 1957; V. Karbusický, V. Pletka: Dělnické písně, II, SNKLHU Praha, 1958, 666–667.*

Melodia cîntecului de față este o creație colectivă, aparținînd unui grup de muncitori uteciști. Din punct de vedere intonațional ea se apropie de stilul cîntecelor orășenești care au circulat la noi înainte de ultimul război. Ritmul pregnant îi imprimă însă un caracter de marș, adecvat conținutului de chemare în frontul luptei cumuniste.

LOVEȘTE CIOCANUL

mg. 1760 e



- | | | | | | |
|---|---|-----|---|---|-----|
| <p>1. <i>Lovește ciocanul, fierul se-ndoaie
Sub brațul tău puternic, proletar
Din fier ai scos lanțul și lanțul te-
ncovoaie
Iar viața ta se scurge-n amar.</i></p> | } | bis | <p>3. <i>În voi stă puterea, în inimi minia,
Uniți fiți, muncitori și țărani!
Ridicați pumnii, porniți bătaia,
Zdrobiți pe stăpînii tirani!</i></p> | } | bis |
| <p>2. <i>Din palmele tale, de trudă crăpate,
Scoți holdele tu, harnice plugar;
În zadar ți-e truda, bogatele-ți
roade
Măresc al boierului hambar.</i></p> | } | bis | <p>4. <i>Ne este-ndeajuns cumplita teroare
Mizeria pe noi ne-a călit;
Să fim toți uniți și-n lupta cea mare
Robiei să-i dăm un sfirșit!</i></p> | } | bis |

Posedăm mai multe variante¹³ atît ale melodiei cît și ale textului, care dovedesc procesul de șlefuire prin care a trecut cîntecul, asimilat bunurilor folclorice în decursul circulației sale.

Tineretul utecist a fost o forță vie nu numai în afară dar și în închisori și lagăre unde a sprijinit activ munca P.C.R. În anii întunecați ai războiului antisovietic, U.T.C. a dat un ajutor eficace P.C.R. în munca de organizare dusă în lagărele instalate pe teritoriul Uniunii Sovietice, vremelnic ocupat de fasciști. Activitatea culturală a avut un important rol agitator și mobilizator în această muncă. Vom da ca exemplu un cîntec creat în 1942 la Vapniarca. Acolo condițiile înfiorătoare de viață ale deportaților erau înrăutățite și mai mult de lipsa de organizare și unitate a celor internați. Trebuia găsită o platformă largă care să poată strînge toată această masă de oameni într-o luptă unită pentru viață, pentru zădărnicierea planurilor fasciste de exterminare a deținuților. Această grea sarcină și-au asumat-o comuniștii, membrii de partid și uteciști, din lagăr, în frunte cu Bernat Andrei și

¹³ i. 22439, 22440, 22441, A.I.F.

Lazăr Grünberg. În aceste condiții s-a născut « Marșul voluntarilor ». Cîntecul se adresează tuturor categoriilor care alcătuiau conglomeratul internațiilor, în vederea reunirii lor într-un front omogen. Aceasta a impus ca apelul la o primă organizare să fie făcut de pe poziția cea mai generală de chemare la muncă salvatoare, care putea să constituie o platformă unică pentru toți internații. Conținutul textului pledează clar în acest sens: lupta pentru viață se duce prin muncă dîrză; exemplul voluntarilor trebuie urmat de către toți.

Expresie a accesibilității generale pe care trebuia s-o capete ideea esențială a textului poetic este și melodia cîntecului, luminoasă și curgătoare. Din punct de vedere compozițional ea este deosebit de bine construită și poate constitui un model de marș realizat.

MARȘUL VOLUNTARILOR

mg. 1760 t

Tempo de marș ♩ = cca. 126



Cu-a - vînt ti - ne - resc ne-n-cor - dăm bra-țe tari Să lup - tăm pen - tru



via - ță me - reu _____ Și scri - sau cu mun - că e - roi vo-lun-tari Cîn-tul

REFREN



ve - sel al ro - du-lui său _____ Noi nu a - vem în su - flet tea -



- mă, Cu frun - tea sus lup - tăm me - reu, _____ Noi da - to - rii, noi griji ne



chea - mă Sînt slabi cei ce se tem de greu _____ Noi greu. —

Cu avînt tineresc ne-ncordăm brațe tari,
Să luptăm pentru viață mereu.
Și scris-au cu muncă, eroi voluntari,
Cîntul vesel al rodului său.

Din zori pînă-n seară prin lagăr noi dăm
Tot elanul pe-al muncii altar;
Oriunde se cere, din plin arătăm
Largul spirit de simț voluntar.

Ref.

Noi nu avem în suflet teamă,
Cu fruntea sus luptăm mereu.
Noi datorii, noi griji ne chiamă } bis
Sînt slabi cei ce se tem de greu. }

Ref.

Și clipă de clipă la pîndă și tari,
Noi muncim, alinăm, ajutăm,
Căci sîntem armata de bravi voluntari
Noi muncim, ostenim, dar... cîntăm.

Ref.

În afară de cîntecele pe care le-am dat pînă acum, în rîndul tineretului muncitor din vechea Romînie au mai circulat și unele creații ale proletariatului din alte țări. Dintre acestea vom da, în încheiere, două exemple.

Un cunoscut cîntec al tineretului comunist de la noi a fost « Tînăra gardă ». Acest cîntec a circulat în rîndurile generației de tineri luptători din țara noastră începînd cu anul 1930. Puternic mobilizator, conținutul textului, care prezintă tineretul ca pe tînăra gardă a clasei muncitoare, i-a asigurat o largă popularitate în rîndul uteciștilor.

După informațiile pe care le posedăm cîntecul este de proveniență franceză. A fost adus în țară în 1930 și tradus în limba romînă în același an. Comparînd cele două texte se poate observa că traducerea este realizată într-un stil curgător și clar. Conținutul combativ al textului francez este pe alocuri accentuat în versiunea romînească printr-un discernămînt mai riguros al taberelor care se înfruntă în luptă. Astfel, în traducere, hemistrofa :

*« Nous ne voulons plus de guerre
Car nous aimons l'humanité,
Tous les hommes sont nos frères,
Nous clamons la fraternité »¹⁴.*

devine:

*« De-or îndrăzni bogații
Și-n noi războaie ne-or zvirli,
Cu muncitorii, frații,
Din toată lumea ne-om uni ».*

« Tînăra gardă » a fost unul dintre cele mai iubite cîntece ale tineretului nostru. El s-a cîntat în U.T.C., la Ajutorul roșu, în excursii, întruniri, seri culturale ; a fost cîntat de asemenea în închisori și lagăre.

TÎNĂRA GARDĂ

mg. 1782 d

♩ = cca. 114



¹⁴ Originalul a fost consultat într-o broșură nepaginată, fără coperte, cu 16 texte de cîntece revoluționare și de tineret, în limba franceză, adusă în țară de comuniști romîni care au fost în emigrație politică în Franța.

frați să-i dez-ro - bim Și nu ne pa - să da - că dru - mul Cua! nos - tru sîn - ge îl stro -

- pim Lu-ați sea - ma, Lu-ați sea - ma Bur-ghezi, tră-ind din fur - ti - șag și prăzi

Vi - ne ti - nă - ra gar - dă, Vi - ne ti - nă - ra gar - dă, Vi - je - li - e cō - bo - rind din străzi în

străzi, Cel din ur - mă a - salt se por - neș - te Se scoa - lă toți cei car' de foa - me mor

Re - vo - lu - ți - a se - a - vin - tă, creș - te, La lup - tă con - tra - a - su - pri - to - ri - lor Lu-ați

sea - ma, Lu-ați sea - ma, Vi - ne ti - nă - ra gar - dă.

NOTĂ: S-a transcris strofa II^a, fiind mai precis executată.

1. Sîntem tînăra gardă
Și-ai viitorului copii.
Căliți în lupte grele,
Vom izbîndi sau vom muri.

Pentru dreptate noi luptăm,
Pe-ai noștri frați să-i dezrobim
Și nu ne pasă dacă drumul
Cu al nostru sînge îl stropim.

Ref.

Luați seama! Luați seama!
Burghezi, trăind din furțișag și prăzi!
Vine tînăra gardă! Vine tînăra gardă!
Vijelie coborînd din străzi în străzi!

Cel din urmă asalt se pornește,
Se scoală toți cei car' de foame mor.
Revoluția se-avintă, crește,
La luptă contra asupritorilor!
Luați seama! luați seama!
Vine tînăra gardă!

2. Copii ai suferinții,
Ne-am ridicat ca răzvrățiți;
Ne-om răzbuna părinții,
Flămînzi de veacuri și-asupriți!

Nu mai vrem foame să-ndurăm!
Vrem să trăim și să lucrăm!
Pe fabrici vrem să fim stăpîni!
Noi sîntem oameni și nu ciini!

Ref.

3. De-or îndrăzni bogații
Și-n noi războaie ne-or zvirla,
Cu muncitorii, frații
Din toată lumea, ne-om uni.

Regi, împărați vom mătura!
O lume nouă vom dura!
Și de-i asaltul sîngeros,
După furtună-i timp frumos.

Ref.

Un alt cîntec care tratează tema tinerei gărzi este «Zorii vremii noi răsar». Este interesantă istoria acestui cîntec. Ea ne arată cum se naște o creație revoluționară din cîntecul popular și cum, pe măsura adîncirii contradicțiilor de clasă ale societății capitaliste și a creșterii nivelului de conștiință a proletariatului, se accentuează caracterul combativ al conținutului în procesul circulației sale. La origină, melodia a aparținut unui vechi cîntec popular austriac, utilizat și de Beethoven în finalul concertului nr. 1 pentru pian și orchestră (1795). Pornind de la cîntecul popular un autor necunoscut a compus, în anul 1844, o variantă melodică pe care a pus versurile poetului Julius Mosen (1831) închinat lui Andreas Hofer, luptător pentru libertatea poporului în Tirolul copleșit de armata napoleoniană. Acesta a fost primul text revoluționar al melodiei. Mai târziu, în anul 1871, Johannes Most, militant al mișcării muncitorești din Austria, a scris pe aceeași melodie un alt text revoluționar. Versurile sale vorbesc despre exploatarea proletariatului care, deși este forța producătoare de bunuri în societatea capitalistă, trăiește în mizerie din cauză că bunurile făurite de el sînt însușite în mod samavolnic de către clasa dominantă¹⁵. Acest text, însoțit de melodie, a fost răspîndit pe arie mare în mișcarea muncitorească internațională (Germania, Polonia, Rusia, Cehoslovacia)¹⁶, ajungînd și la noi în țară unde, după traducere, îl întîlnim publicat în mai multe rînduri¹⁷. O dată cu creșterea experienței de luptă a clasei muncitoare și cu maturizarea conștiinței de clasă, în perioada de avînt revoluționar care a dus la crearea P.C.R., cîntecele mai vechi, de tipul celui de mai sus, din mișcarea socialistă, au făcut loc altora cu un potențial revoluționar crescut, cu un spirit mai combativ și cu orientare mai clară. Așa s-a întîmplat și în cazul de față.

Răspunzînd sarcinii trasate de P.C.R. de a lupta împotriva fascismului, pentru zădărnicierea pregătirilor de război ale imperialismului, luptă în care tineretul nostru era vital interesat, în anii 1931—32 a apărut în U.T.C. un nou cîntec revoluționar. El reia, la interval de aproape 40 ani, vechea melodie care a circulat în România cu textul socialist al lui Most și-i adaptează un alt text creat de astă dată în sinul tineretului comunist de la noi din țară. Tot acum melodia este transformată parțial în sensul imprimării unui caracter mai hotărît. Faptele citate dovedesc că ne aflăm aici în fața unui fenomen de natură folclorică, repetabil și constatat pe mai multe exemple din repertoriul de cîntece revoluționare.

Conținutul noului text adresează tineretului un apel energic de strîngere a rîndurilor în fața pericolului fascist care se vestește amenințător pe atunci la orizont. Ultima strofă exprimă dechis solidaritatea tinerilor proletari cu statul sovietic, împotriva oricărui agresor care ar încerca să-l lovească. Textul românesc, adecvat condițiilor specifice ale etapei istorice străbătute pe atunci de țara noastră, este o creație originală. Punctul ei de plecare l-a constituit un cîntec sovietic de comsomol, cunoscut în Internaționala Comunistă a Tineretului, ale cărui cuvinte aparțin lui A. Bezîmenski (1922)¹⁸ și în care regăsim ideea că tineretul trebuie să formeze tînăra gardă a clasei muncitoare. Cîntecul sovietic a fost răspîndit în traducere sau

¹⁵ Datele cu privire la istoricul cîntecului se află în M. Druskin: op. cit., 58—59.

¹⁶ Vladimír Karbusický, Václav Pletka: op. cit., I, 182—189; M. Druskin, op. cit., 58—59.

¹⁷ Glasul Desmoșteniților. Cîntece socialiste. Buc., 1893, 25—27 (cu note muzicale); Pușcăriașul. Dezrobirea muncii. Cîntece socialiste. Buc., 1908, 39—40; Ed. 1909, 39—40; Ed. 1920, 37—38; Cîntece, marșuri, imnuri muncitorești. f. a., 6—7.

¹⁸ Russkie revoluționnîe pesni. Moscova, 1952, 108—110 și 130.

adaptare și în țările apropiate (Ungaria, Bulgaria)¹⁹. La rîndul său el a pornit de la un text mai vechi, german, creat de către H. Eildermann (pseudonim Heinrich Arnolf), cu ocazia constituirii primei Internaționale a Tineretului, în 1907 la Stuttgart, și în care imaginea tinerei gărzi a proletariatului apare pentru prima dată legată de această melodie²⁰.

ZORII VREMII NOI RĂSAR

(Noi sîntem tînăra gardă)

mg. 1782 a

Tempo de marș ♩ = 124



REFREN



1. Zorii vremii noi răsar,

Tineri, gata fiți!

Cînd proletariatul suferă

Nu vă gîndiți!

Pe trădători să-i alungați!

Prin luptă să-i înlăturați!

3. Fascismul astăzi ca o fiară

Se uită către noi,

Voind să pună pe spinarea

Noastră juguri noi.

Porniți în luptă contra lor,

În rînduri strînse, muncitori!

Ref.

Noi sîntem tînăra gardă } bis
A proletariatului.

Ref.

2. Noi sîntem muncitorii tineri

Din fabrici, de pe cîmp;

Mizeria ne va aduce curînd în mormînt;

Dacă noi nu ne vom uni,

De luptă gata nu vom fi.

4. Burghezia pregătește

Azi un nou război,

Contra Rusiei proletare

Ne trimite pe noi.

Noi vom întoarce armele,

Vom apăra Sovietele!

Ref.

Ref.

¹⁹ T. Szerémi Borbála: Magyarországi Munkásdalok. Budapest, 1955, 100 și 208—209; N. K a u f m a n: Pesni na bălgarscoto rabotnicesco dvijenie. Sofia, 1959, 389 și 565—566.

²⁰ A. O t t: Leben, Singen, Kämpfen. Berlin, 1954, 186—187.

Și acest cântec a fost larg răspândit în rîndurile tineretului comunist de la noi, menținîndu-se neîntrerupt în repertoriu pînă la eliberare. Imediat după 23 August melodia a primit în U.T.C. un nou text revoluționar. Conținutul lui vorbește despre victoria poporului nostru, călăuzit de partid și ajutat de Uniunea Sovietică, asupra fascismului și despre temeliile vieții noi, pentru făurirea cărora tineretul, sub îndrumarea P.C.R., nu-și precupește aportul său entuziast.

i. 22314

1. *'Nainte, tineret viteaz !
Prin vilvătăi și fum,
Prin singele războaielor,
'Nainte faceți drum !
Noi sîntem tineri ce-am muncit,
Fasciștii crunți i-am nimicit.*

Ref.

*Cînd steagul sus l-om ridica }
E semn c-am biruit. } bis*

2. *Scurmam pămîntu-n lung și-n lat
Și bogății scoteam,
Doar pentru alții, zile, nopți,
Noi tot mai mult munceam.
Dar munca asta ne-a călit
Și luptători s-au oțelit.*

Ref.

3. *În lanțuri grele ne-am zbatut,
Un jug ne copleșea,
Dar azi am face hotărîți
Și jertfa cea mai grea.
În suflet, noul răsărit
O beznă grea a risipit.*

Ref.

4. *Uniți sîntem cu toții, frați
Și să luptăm vom ști.
O lume-a muncii pentru toți
Cu rîvnă vom clădi.
Cînd traiul fi-va fericit
Poporul tot va fi unit.*

Ref.

★

Din cele spuse pînă acum se desprind următoarele concluzii :

1. Cîntecele tineretului comunist înfățișate aici s-au născut din spiritul de revoltă împotriva societății burgheze, din hotărîrea de a lupta necurmat — sub conducerea P.C.R. — pentru o viață liberă și fericită, neprecupețind la nevoie nici o jertfă pentru atingerea țelului măreț al eliberării clasei muncitoare.

2. Funcția îndeplinită de ele a fost funcția oricărei creații revoluționare: mobilizatoare și educativă, întretinînd neștirbit potențialul revoluționar, păstrînd mereu vie flacăra luptei de clasă. La realizarea acestei funcții au contribuit atît conținutul combativ, cît și forma în care el se realiza: cîntecul de mase executat în grup.

3. Partinitatea. Conținutul de idei al cântecelor reprezintă generalizarea în imagini artistice a liniilor directe ale P.C.R., în diferite perioade de luptă. În același timp el leagă directivele P.C.R. de specificul mișcării de tineret. Astfel, în perioada fascizării țării și a pregătirii războiului antisovietic, cântecele U.T.C.-ului s-au făcut purtătoare ale miniei și revoltei fățișe a tineretului față de aceste acțiuni. În ele au răsunat puternice chemări la lupta pentru apărarea libertăților democratice, călcate în picioare de burghezie, pentru înlăturarea jugului exploatareii, pentru instaurarea puterii clasei muncitoare. Munca cu tineretul sătesc, cu recruții și soldații, cu studenții, cu ucenicii este de asemenea oglindită în cântecele revoluționare.

4. Caracterul folcloric. Această concluzie decurge din mai multe fapte referitoare la creație și circulație. Am găsit ilustrat cazul unei creații colective de grup. Pentru vehicularea unor texte noi create se apelează la melodii cunoscute, care și-au câștigat deja o popularitate — deseori la scară internațională. Întîlnim melodii care au mai multe texte revoluționare. Caracterul popular al conținutului lor duce la asimilarea rapidă de către mase a cântecelor; circulînd mai ales pe cale orală ele intră frecvent în anonimat. Se pierde noțiunea apartenenței la vreun autor sau a provenienței de peste graniță. Apar variante de text și melodie. În cazul cântecelor revoluționare aparținînd altor popoare este de remarcă că preluarea nu se face niciodată fără modificări.

5. Faptul că în repertoriul de cântece revoluționare ale muncitorimii noastre întîlnim integrate organic unele cântece revoluționare ale proletariatului din alte țări este o expresie, pe plan artistic, a internaționalismului proletar, a solidarității internaționale a celor ce muncesc. Este de remarcă faptul că unele texte românești au fost inspirate de cântece sovietice de comsomoliști. U.T.C.-ul a luat întotdeauna drept pildă în lupta sa eroismul comsomolului, creat și educat de Lenin. În acest fel tineretul progresist din România burghezo-moșierească își manifesta, alăturîndu-se P.C.R., dragostea și solidaritatea cu marea țară a socialismului.

Expresie vie a luptei pentru libertate, dusă sub conducerea partidului clasei muncitoare de către tineretul din patria noastră, cântecele uteciștilor se încadrează cu cinste alături de creațiile revoluționare cele mai iubite ale poporului nostru.

ПЕСНИ КОМУНИСТИЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

В настоящей статье речь идет о песнях, бытовавших в рядах коммунистической молодежи Румынии до освобождения страны. Автор показывает, что наряду с революционными песнями, которые были знакомы всему нашему рабочему движению — как взрослым, так и молодым рабочим, — бытовали еще и песни, которые пелись главным образом или даже исключительно молодежью, образуя собственный молодежный репертуар. Этот репертуар родился из духа возмущения и борьбы коммунистической молодежи против буржуазного общества, против капитала, войны и фашизма.

Молодежь, входившая в Союз коммунистической молодежи, которым руководила и который направляла Румынская коммунистическая партия, представляла собой могучую боевую силу в деле свержения старого общества и установления у нас в стране власти рабочего класса. Проводя разъяснительную работу для привлечения молодежных масс на сторону коммунистов, Союз коммунистической молодежи уделял особое внимание агитационно-пропагандистской работе, в том числе культурной деятельности, в рамки которой входили и революционные песни. В революционных песнях Союза коммунистической молодежи воспеваются работа коммунистов в рядах трудовой и сельской молодежи, подмастерьев, студентов, рекрутов и солдат.

Автор проследживает обстановку и условия, в которых родились эти песни, и отмечает, что они всегда отвечали конкретным нуждам определенного этапа революционной борьбы

пролетариата. Ряд интересных и малоизвестных сведений дополняет данные, относящиеся к истории этих песен. Так, мы узнаем, что и среди этих песен встречаются, наряду с органически выросшими в репертуар песнями нашего пролетариата, и песни пролетариата других стран (СССР, Франции, Австрии). Таким образом, дух пролетарского интернационализма, которым отличается общий песенный репертуар, проверяется и на этой отдельной категории революционных песен молодежи. Обращает на себя внимание большое количество песен, вдохновленных русскими и советскими песнями, что свидетельствует о солидарности нашей молодежи с советским народом в черные годы фашизации Румынии и подготовки антисоветской войны.

Интересной чертой революционных песен, многократно отмеченной автором, является их фольклорный характер. В подтверждение своего тезиса автор приводит многочисленные данные о процессе творчества и бытования: приспособление текстов к мелодиям или наоборот, варианты, быстрое восприятие их массами, анонимность, устность.

В заключение подчеркивается партийность идейного содержания песен, обобщающих в художественных образах руководящие линии Румынской коммунистической партии на протяжении различных периодов борьбы и связывающих в то же время эти руководящие линии со спецификой молодежного движения.

SONGS OF THE RUMANIAN COMMUNIST YOUTH

The present monograph is concerned with a series of songs that circulated among the Rumanian Communist youth before the country's liberation. The author reveals the fact that, apart from the revolutionary songs known to the entire workers' movement, there were songs which were primarily or exclusively in circulation among the members of the Communist youth organization and which formed a special repertory dedicated to the younger generation. These songs were inspired by the spirit of revolt and defiance that fired the Communist youth in their struggle against the bourgeois society, capitalism, war and fascism. The young members of the UTC (the Communist Youth Organization), led and guided by the P.C.R. (the Rumanian Communist Party) represented an important force in the fight for the overthrow of the old regime and the instauration of the power of the working class in our country. In its activity of enlightenment and in rallying the mass of the younger generation to the side of the communist cause, the U.T.C. awarded a particular importance to propaganda and agitation, which contained cultural activities in which the composition and spreading of revolutionary songs was an integral part. The revolutionary songs of the Youth Movement reflect the intense activity deployed by the older member of the Communist Party among the young workers, apprentices, peasants, students, recruits and soldiers.

The author analyzes the circumstances leading to the composition of these songs, pointing out the fact that their character and contents invariably responded to the concrete needs of a definite stage in the revolutionary struggle of the proletariat. A number of valuable and little known facts complete the data respecting the history of the songs reviewed in this article. It is interesting to note that besides the creations of our own proletariat the repertory of the communist youth included songs pertaining to the proletariat of other countries (U.S.S.R., Austria, France), songs that were organically integrated in this repertory. Thus is the spirit of proletarian internationalism, that runs through the general repertory of revolutionary songs, present also in this more restricted category of revolutionary songs dedicated to the young. It is significant that a large proportion of these songs are of Russian and Soviet inspiration; this is a testimonial of the solidarity of our youth with the Soviet people, during the sad years of the country's pro-fascist regime and preparation of the antisoviet war.

One of the outstanding features of the revolutionary songs — a trait that the author repeatedly underlines — is its marked folkloric character. This point is illustrated by the presence of several elements specific to folk creation, such as the manner of composition and circulation of the songs, the adaptation of texts and tunes, the existence of variants, their rapid assimilation by the masses, anonymity and orality.

The conclusion underlines the ideological and Party spirit with which these songs are imbued, songs which crystallize in artistic images the slogans and instructions imparted by the Rumanian Communist Party during the various periods of struggle, slogans and instructions adapted to the specific character of a youth movement.

DELAVRANCEA ȘI PROBLEMELE FOLCLORULUI *

AL. SĂNDULESCU

Coboriți de pe plaiurile *Mioriței*, oierii vrînceni, din care se trăgea familia lui Ștefan Tudorică Albu, știau « să zică » la praznice doine și cîntece bătrînești și să povestească basme cu smei și feți frumoși, la vreme viscoloasă de iarnă. De altfel nici semenii lor din Bărăgan, pălmași pe moșiile Filipescului și mai tîrziu cărăuși în mahalaua Orzari, nu se arătau mai prejos, glăsuind și ei cu înfiorare despre Meșterul Manole, cel care zidise mănăstirea Curții de Argeș, despre Iancu Jianu și Tudor din Vladimiri. O întrepătrundere de motive și variante, o nuanțare și o îmbogățire a lor avea loc parcă spre a-i înfrumuseța copilăria lui Barbu Ștefănescu și spre a-i dezvolta la maximum receptivitatea folclorică. Salcîmilor înfloriți de la marginea orașului și lanurilor nesfîrșite li se adăugau cîntecele și povestirile, alcătuiind împreună un prim univers și o neistovită hrană spirituală a scriitorului. Ori de cîte ori va încerca să se definească pe sine, ca erou al unei lumi asuprite, (și, tînăr fiind, o va face în repetate rînduri), ori de cîte ori va exprima opoziția dintre el și societate, natura și poezia populară vor constitui cei doi poli ai gîndirii sale.

Romantic prin temperament și crescute vreme îndelungată într-un mediu care cultiva cu pasiune tradiția doinelor și baladelor, — era și de așteptat ca Barbu Delavrancea să devină un mare iubitor al acestora. Simțea pentru folclor o chemare interioară irezistibilă, o afinitate mereu sporită, pe care n-au avut-o nici unul din prietenii săi apropiați: nici Caragiale (preocupat uneori de motivele basmului oriental, ca în *Kir-Ianulea* sau *Calul dracului*) și nici Vlahuță, care, ca discipol eminescian, s-a arătat surprinzător de rezervat față de creația poetică populară.

În ceea ce-l privește pe Delavrancea, folclorul nu reprezintă numai o sursă de inspirație (ca de ex. în basmele *Neghiniță*, *Norocul dracului*, *Palatul de cleștar*) și un obiect de studiu, care i s-a părut interesant la un moment dat, ci o adevărată constantă a vieții și operei sale, o trainică legătură (uneori, poate singura) dintre scriitor și realitate.

★

Cînd se vorbește despre poezia populară în cadrul operei lui Delavrancea, considerațiile se opresc de obicei la discursul de recepție la Academie¹. Desigur că

* Capitol dintr-o monografie despre Delavrancea.

¹ B. Delavrancea: Din estetica poeziei populare. Discurs rostit la 22 mai (4 iunie) 1913 în ședință solemnă. Buc., 1913.

acolo, scriitorul a sintetizat mare parte din ideile sale cu privire la geneza și caracterul doinei, la valorile ei artistice, dar implicațiile istorice și teoretice ale problemei sînt cu mult mai întinse.

Cunoscînd creația populară de la cea mai fragedă vîrstă e de presupus că Delavrancea n-a trebuit să aștepte alegerea ca membru al Academiei pentru a-și manifesta un sentiment care-l însuflețea neconținut. Faptul a fost observat chiar în epocă de către *Viața Romînească* în paginile căreia se spunea: « Cu d. Delavrancea avem un caz unic în analele tuturor academiilor din lume: autorul și-a pregătit discursul de recepțiune cu cîteva decenii înainte de a fi admis membru al Academiei Romîne »². Într-adevăr, preocupările folcloristice sînt la autorul *Sultănichii* deopotrivă de vechi cu cele referitoare la problema țărănească, datînd încă din primul moment al întoarcerii de la studiile pariziene. Ele coincid cu însuși debutul de conferențiar al tînărului scriitor, care urcă de timpuriu la tribuna Ateneului.

După ce vorbise oarecum în calitate de economist și sociolog despre « Raportul dintre agricultură și industrie »³, Delavrancea deschide în 1886 o adevărată serie de prelegeri consacrate poeziei și limbii populare. Alături de Vlahuță, care, în numele generației tinere, aducea un mișcător prinos poeziei eminesciene⁴, *Fra Dolce* ținea conferința « Despre limba romînească »⁵. Dărilor de seamă publicate imediat în presă (dintre care o remarcăm pe aceea semnată de Lazăr Șăineanu⁶) dau în genere informații exacte, care, deși nu suplinesc în întregime lipsa textului, ne indică ideile dezbătute de vorbitor. De pe acum Delavrancea pune cîteva probleme estetice, asupra cărora va insista mereu: importanța sensibilizării sau materializării noțiunilor, expresivitatea verbului și a onomatopeii în limba romînă, rolul uriaș al folclorului în dezvoltarea literaturii culte și în combaterea diferitelor sisteme lingvistice aberante impuse de Academie. Spre a-și susține demonstrația, conferențiarul invocă exemplul cronicarilor și al vechilor scriitori, care cunoșteau nuanțele afective ale limbii și apoi pe acela mai recent al lui Bălcescu, Odobescu, Hasdeu, Eminescu, creatori străluciți, care au știut că « poporul și numai poporul este factorul care spoște și îmbogățește o limbă »⁷.

Urmează în același an conferința « Retorica populară », unde analiza materialului folcloric obține un conținut și mai concret. Sesizînd tendința limbii romine de a concretiza cuvintele abstracte, Delavrancea constată cu satisfacție și justete modul artistic în care efectuează masele acest proces: « Poreclele — zice nepotul oierilor vrînceni — cu care poporul descrie caracterele omenești, circumstanțele diferite în care omul se găsește, demonstrează prin *incisivitatea* lor moralitatea extremă și spiritul ascuțit ce domnește în clasa celorla de care ne-am obișnuit a vorbi totdeauna cu dispreț »⁸.

Imaginile dinamice și profund sugestive din balada lui Corbea (« și fugea, mări, fugea vările se limpezea ») vin să illustreze ideea împrumutată din estetica lui

² Cf. M. C. — B. Delavrancea: Din estetica poeziei populare. *Viața romînească*, 1913, nr. 6: 402—403.

³ Cf. H e r m e s: Raportul între agricultură și industrie. *Romînia liberă*, 19 ian. 1885.

⁴ Cf. Conferințele Ateneului (programa). *Romînia liberă*, 26 ian. 1886.

⁵ Ibid.

⁶ Cf. L. Șăineanu: Conferința d-lui de la Vrancea — Despre limba romînească. *Epoca*, 1886, nr 63/5 februarie, 2.

⁷ Ibid.

⁸ Cf. A t e n i a n: Conferința d-lui Delavrancea « Retorica populară ». *Epoca*, 1886, nr. 116, 9 aprilie, 2.

Lessing, potrivit căreia literatura e o artă succesivă a tablourilor complexe în mișcare, spre deosebire de pictură, care se definește prin statism, operînd indirect asupra noastră.

Valorosul discurs academic e anticipat, prin urmare, cu multă vreme înainte și în cadrul unor pregătiri laborioase. Celor două conferințe amintite va trebui să le adăugăm pe acelea despre « Logica în creațiunile populare »⁹, și « Logica în cîntecele populare ale romînilor »¹⁰, iar mai tîrziu « Doina »¹¹, rostită în repetate rînduri și în diverse localități ale țării.

Doriința scriitorului de a face cunoscută creația marelui poet anonim nu s-a oprit însă la tribuna Ateneului și în cercul prietenilor, ci a mers mai departe, pătrunzînd în coloanele ziarelor și chiar la universitate.

Între timp Delavrancea se întîlnește cu B. P. Hasdeu ale cărui studii istorice și filologice îi consolidează și-i adîncesc pasiunea folclorică. Fără îndoială că el citise încă la apariție articolul *Originea poeziei poporane la romîni*, publicat în *Columna lui Traian* (1882), că luase cunoștință de *Magnum Etymologicum Romaniae*, pe care o și pomenește undeva, că urmărirea cercetărilor savante și enciclopedice din *Arhiva istorică a Romîniei* și că prezența sa în redacția *Revistei noi*, spre sfîrșitul anului 1887, era motivată, în afara polemicii cu Maiorescu¹², de o veche admirație mutuală față de autorul *Cuventelor din bătrîni*. Acum, redactor al interesantei publicații hasdeiene, Delavrancea găsește cel mai potrivit prilej de a-și aprofunda și sistematiza cunoștințele asupra literaturii populare. La *Revista nouă*, în cei aproape opt ani de apariție, (1887—1895) văd lumina tiparului multe din basmele lui Ispirescu, din legendele lui S. Fl. Marian, ca și numeroase piese din culegerile lui G. I. Pitiș sau D. Stănescu. Ambianța folclorică de aici a constituit pentru Delavrancea o școală de înalt nivel științific, chiar dacă tînarul redactor n-a devenit un culegător savant ca G. Dem. Teodorescu sau Gr. Tocilescu. Scriitorul a simțit și a înțeles rolul poeziei și limbii populare ca scriitor, și aceasta mai bine decît oricare reprezentant al generației sale. Cine răsfoiește articolele și pamfletele politice aparținînd lui Barbu Delavrancea, ca să ne referim la un domeniu din afara literaturii, rămîne impresionat de frecvența elementului folcloric, de stilul focos al autorului, pentru care combaterea cutărui adversar de partid se transformă adesea într-o delicioasă colecție de metafore, zicale, sau cuvinte de duh. Este cazul articolului *Turnul Colțea*¹³ (semnalat și de Șerban Cioculescu în *Gazeta literară*, 10 sept., 1959) în care condamnarea primarului Pache Protopopescu, vinovat de a fi dispus dărîmarea vestitului turn, se face prin invocarea permanentă a tradiției populare. Că cea mai înaltă clădire a Capitalei din 1888 (servind ca punct de observație și ca foișor de foc) devenise monument istoric și deci trebuia conservat ca atare, o atestă, spune Delavrancea, însăși limba noastră, în care turnul Colțea a lăsat hiperbole și comparații organice: « Cînd vine vorba despre un om înalt, înalt, nesfîrșit de înalt, romînul, aducîndu-și aminte de turnul Colței și de piticile case din jurul lui, romînul zice despre cel înalt că « este cît turnul Colței »; cînd romînul a chemat la masă pe un vecin, pe un prieten, ori pe vreo rudă, și i-a dat scaunul

⁹ Cf. Informații în *Voința națională*, 7 februarie, 1891.

¹⁰ Cf. Informații — id., 24 martie, 1892.

¹¹ Cf. *Epoca*, 27 mai 1902 și N. I o r g a: Poezia populară apărută de d. Delavrancea. *Neamul romînesc*, 1909, p. 1162.

¹² Cf. *Romînul* din 12, 13 iunie; 8, 10, 17, 18, 22 iulie; 31 oct., 7 nov. 1887.

¹³ Cf. V i a t o r: Turnul Colțea. *Democrația*, 1888, 31 august.

cel mai înalt, cel mai bun, și l-a pus în fruntea mesei și el tot nemulțumit a plecat, romînu-i zice: « de, i-am dat scaun, i-am dat și pernă, l-am cinstit, *doar nu era să-l sui în turnul Colței* »; cînd vine vorba despre vreun flăcău ștrengar, care sare pîrleazurile ca nimic, romînul zice: « *apoi sare turnul Colței* »; cînd se pomenește la cutremure, în imaginația romînului apare turnul Colței, cutremurul cel mare, *cutremurul cu turnul Colței*; cînd i-ai zice romînului că cutare casă nu este destul de ridicată, el îți răspunde, dacă nu este de părerea ta: « *Doar n-o să fie cît turnul Colței* »; și cite și mai cite. Turnul Colței în vorbă îl întîmpini unde cu gîndul n-ai gîndi, în păcăleli, în snoave, în basme, în pilde, pretutindeni, în vorbă și în scris ».

Articolele din *Democrația* și *Voința națională* sînt înțesate cu metafore. comparații, epitete de aceeași origină. Despre un anume personaj politic, Delavrancea spune că « merge cu nasul în sus »; « calcă ca din pod »; « umblă ca Vodă prin lobodă »¹⁴; guvernanții conservatori « au făgăduit marea cu sarea și Oltul cu totul »¹⁵.

Gazetarul de la *Voința națională* și nu mai puțin scriitorul a frămîntat unul dintre cele mai interesante materiale lingvistice, dînd cuvîntului scris un parfum proaspăt și o nespasă bogăție de culori.



Iubind și prețuind cu însuflețire literatura populară, conferențiarul atît de apreciat al Ateneului nu putea să nu prețuiască totodată pe acei care se dedicau activității foarte anevoioase pe atunci de culegere și publicare a vechilor legende, poeme și basme naționale. Petre Ispirescu este unul dintre aceștia. La moartea lui, Delavrancea scrie două articole¹⁶, în care identificăm și azi poate cel mai emoționant portret al modestului meșter tipograf. Denunțînd cu indignare indiferența oficialității burgheze față de talentele ivite din rîndurile celor umili, redactorul *Revistei noi* constată mîhnit că « Ispirescu, ca și Bălcescu, ca și Bolintineanu, ca și Alexandrescu, ca și Eminescu, a fost o jerftă ». Revolta contra Academiei cosmopolite, refractară și probabil incapabilă de a înțelege valoarea unei opere ca *Basmele romînilor*, pe care o respinsese de la premiere, nu-i dă răgaz autorului decît să aducă cele mai vibrante cuvinte de laudă lui Petre Ispirescu, povestitorul, și creației populare, ca sursă inepuizabilă de inspirație: « voi spune în acest articol cîteva impresii, cîteva aprecieri numai despre Ispirescu, marele scriitor al poporului, mai ales pentru noi unii care sîntem adînc convinși că renașterea literară pornește de la popor, de la mulțimea care povestește și cîntă d-atîtea veacuri fără a-și slei izvorul nesecat de frumuseți eterne »¹⁷.

Delavrancea pune, printre primii, în lumină adevărul că Ispirescu nu e un culegător de basme, care a făcut operă de simplu colportaj. Ca și Creangă (omis cu surprinzătoare ostentație de prozatorului muntean), autorul *Poveștilor unchiașului sfîtos* « n-a întocmit basmele, luînd din diferite variante ce era mai bun, ci a reînviat, a dat o viață nouă și eternă legendelor noastre. Mai mult, aceste legende sînt ale lui, de la noi n-a luat decît visele trecutului, ale copilăriei, de la noi n-a luat decît lutul fără formă, de la el a dat formă și a suflat viață »¹⁸.

¹⁴ Cf. Littré și Gogu Manu. *Democrația*, 10 ian. 1890.

¹⁵ Cf. Țăranii și legile făgăduite. *Voința națională*, 20 martie, 1892.

¹⁶ Cf. Delavrancea: Petre Ispirescu. *Romînul*, 1887, 9 dec., 1—2 și *Revista nouă*, 1887, nr. 3: 84—88.

¹⁷ Cf. *Romînul*, art. cit.

¹⁸ Ibid.

Exagerînd oarecum valoarea contribuției lui Ispirescu, mai ales prin lipsa de referiri la opera în multe privințe superioară a humuleșteanului, Delavrancea observă cu îndreptățire că în *Basmele romînilor* « s-au adunat și frînt și răsfrînt toate razele luminoase ale romînității *simple, sărmăne, muncitoare* (subl. n.), ale acestui aur curat al poporului nostru »¹⁹. Alături de aprecierile lui Alecsandri²⁰, Hasdeu²¹ și Odobescu²², acelea exprimate de redactorul *Revistei noi* se disting printr-o acută compasiune și solidaritate cu artistul ignorat de societatea nepăsătoare și printr-un entuziasm, nu diletantic, ci dublat, așa cum ne vom putea convinge, de o temeinică pregătire științifică.

Cîtă importanță acorda Barbu Delavrancea folclorului ca izvor de inspirație realistă și ca element *sine qua non* al personalității scriitorului de talent, ne-o demonstrează articolul sau mai de grabă pamfletul *Carmen Sylva, Neagoe Basarab și Meșterul Manole*²³.

Deși se afla în 1890 redactor la *Voința națională*, oficios al partidului liberal, care nu putea fi suspectat în nici un caz de atitudini antidinastice, deși oratoria și gazetăria politică îl acaparaseră tot mai mult, supunîndu-l treptat vicisitudinilor electorale burgheze, omul de litere și arte își păstrează demnitatea. Dacă politicianul Delavrancea se va contrazice adesea (și faptul era în firea orînduielilor vremii), scriitorul urmează o conduită mai fermă, nu lipsită nici ea de oscilații dar mai apropiată de realitate. Cînd regina Elisabeta (poetă de salon, semnînd cu pseudonimul Carmen Sylva) scrie o dramă artificioasă, inspirîndu-se, chipurile, din foarte răspîndita și zguduitoare legendă a Meșterului Manole, redactorul *Voinței naționale* își abjură patronii politici, combătînd impostura și mistificarea regală. Carmen Sylva e acuzată de a nu fi respectat adevărul istoric și de a fi contrafăcut în mod inadmisibil tipurile eroice ale baladei populare. Florica, soția meșterului Manole, model de fidelitate și de jertfă, devine pentru neștiutoarea și insensibila regină o soție vinovată, Neagoe pare un Don Juan, Manole un Othelo, iar sfîrșitul femeii zidite în murii mănăstirii seamănă a răzbunare spaniolă. Denaturînd spiritul și personajele baladei, autoarea jignea nu numai memoria înțeleptului Neagoe Basarab și a vrednicului meșter Manole, dar încălca reguli elementare ale literaturii de evocare istorică. « Carmen Sylva — scria pe bună dreptate Delavrancea — credem că va admite că o prefacere așa de imposibilă a eroilor este întra-devăr imposibilă. Să admită că istoria în artă, pe ici pe colea să fie călcată. Un mic fapt, un detaliu, ba chiar și datele se pot, cu chiu cu vai, răsturna, dar în nici un caz caracterul eroului, legendar și istoric, nu se poate schimba. Nu se poate face din Alexandru cel Bun un voievod cumplit, din Petru Cercel un ignorant, din Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul niște poltroni, din Mihai Sturza un domn patriot și din evlaviosul și blîndul și purul Neagoe un ștregar nepăsător ».

Argumentația, nutrită cu informații din cronica lui Șincai și din *Arhiva istorică a Romîniei* a lui Hasdeu, impresionează prin stilul antitetic, tranșant, care transmite parcă imagini în relief: « Carmen Sylva a creat într-un palat somptuos. Poporul a

¹⁹ Cf. *Revista nouă*, art. cit.

²⁰ Cf. În loc de prefață la *Legende sau basmele romînilor*. Buc., 1882.

²¹ Cf. *Introducere la Legende sau basmele romînilor*, 1872.

²² Cf. Al. Odobescu: *Opere*, II. *Poveștile unchiașului sfîtos—basmă păgînești*. E.S.P.L.A., 1955.

²³ Cf. *Voința națională*, 1891, nr. 1889, 1890, 1891.

creat c-o mină pe lance și cu alta pe coarneau plugului. Carmen Sylva a citit maldăre de volume dramatice. Poporul nu a citit decît în inima sa ».

După ce a stabilit culpa reginei și după ce a indicat cauzele care au provocat-o, Delavrancea se oprește încă o dată într-o largă concluzie asupra importanței raportului dintre artist și folclor: « *Cid* al lui Corneille — zice scriitorul nostru — oricît de strîns ar fi el în corsetul limbajului de la curtea lui Ludovic al XIV-lea, în fond este Cidul unui popor, poate ceva mai palid decît al întregului popor spaniol, dar în nici într-un caz altul, strein de marca definitivă, pe care i-a pus-o de vecie o națiune eroică și inspirată ». Relația dintre marile genii și creația populară, continuă Delavrancea, este, « la urma urmelor ca relațiunea pioasă dintre un părinte și un fiu . . . *Faust* al marelui Goethe rezumă întreaga rasă germnă cu toate aptitudinile ei, și nu există în Milton un demon care să nu fie o pârțică din neamul anglo-saxon ».

Discursul de recepție de la Academie își revendică prin urmare una dintre ideile lui fundamentale și în suita de foiletoane îndreptate contra poetei Carmen Sylva, cu o mîndrie și o îndrăzneală, care nu-i pot face decît onoare scriitorului.



La 1 martie 1892, apărea la Fălticeni, datorită strădaniei lui Artur Gorovei, cunoscuta revistă de literatură populară *Șezătoarea*. Printre primii oameni ai scrisului care o salută și-i urează succes îl aflăm pe Barbu Delavrancea. Adresîndu-i-se directorului *Șezătoarei*, scriitorul avea satisfacția să descopere în îndepărtata revistă provincială realizarea unora din propriile lui visuri de iubitor al folclorului: « Nu am onoarea de a vă cunoaște, dar îmi permit să vă strîng mîna și să vă felicit din toată inima pentru valoroasa întreprindere ce începeți . . . Îndată ce am primit primul număr, l-am citit cu o poftă excepțională și am simțit că visul meu îl realizați dv. O asemenea revistă doream să încep și eu bineînțeles, numai cu concursul *învățătorilor*. Cînd am văzut că alții au început ceea ce eu întîrziam prea mult, în loc de a simți vreun resentiment, mi-am zis să fiu ajutorul, dacă nu întemeietorul acestei opere salutare. Și m-am hotărît să vorbesc tutulor amicilor despre revista dv., și să scriu despre ea și s-o laud și să vă laud după cum merită și binemerițați »²⁴.

Deși în primăvara anului 1892 fusese așa de hărțuit cu întrunirile politice, încît se îmbolnăvise²⁵, Delavrancea depune toate eforturile spre a obține un număr cît mai mare de abonamente și de a face o largă publicitate revistei fălticenene. În acest scop, folosi chiar *Voința națională*, cotidian foarte răspîdit în cercurile intelectuale și mic-burgheze, scriind amplul foileton « *Șezătoarea*, 1 martie 1892. Conștient că mișcarea folcloristică din acel moment continua opera patriotică inițiată de Alecsandri pe la 1850, animatorul muntean relevă meritele *învățătorilor* (conduși de Artur Gorovei), pionieri ai unei acțiuni de importanță națională, pentru care « nici mai mulți Hasdei n-ar fi fost de ajuns ». Elogiul adus poeziei populare se înalță și de astă dată, ca expresie a legăturii dintre intelectualul cinstit și popor, a năzuinței artistului de a pătrunde și asimila frumusețile și înțelepciunea creației anonime. « *Șezătoarea* se cuvine a avea precădere înaintea oricărui om cult, literat și bun român, căci cel mai suveran mijloc de a înțelege un popor este acela de a-i cunoaște și aprofunda tradițiunile, știința și creațiunile sale simple, naive, dar

²⁴ Cf. Scrisoarea din 3 aprilie 1892. *Șezătoarea*, 1922, nr. 3—4: 60—62.

²⁵ Cf. Scrisoare din 26 iunie 1892, loc. cit.

adeseori străbătute de un spirit vast și genial pe care numai mulțimile și popoarele îl pot avea»²⁶.

Fără să fie un studiu, ci mai degrabă un articol de popularizare, foiletonul consacrat revistei *Șezătoarea* marchează momentul când se poate spune că Delavrancea trecea de la atitudinea spontană-afectivă la aceea lucid-critică. Entuziastul conferențiar năzuia tot mai mult spre o *concepție*, pe care și-o formează exact în anii cînt a colaborat la *Revista nouă* a lui B. P. Hasdeu. De aceea, nu ni se pare de loc întîmplător și curios că autorul *Trubadurului* va fi chemat în toamna lui 1892 de către V. A. Urechia la universitate spre a-l suplini la catedra de literatură romîină²⁷. Specialiștii, și ne gîndim iarăși în primul rînd la Hasdeu, observau că în conferințele și articolele scriitorului nu e vorba numai de o simplă afinitate, ci de o preocupare constantă, care depășea stadiul exaltației momentane.

Deși nu era licențiat în litere, Delavrancea ținu un curs de folclor foarte apreciat de studenți, care, ca și conferințele, anticipează mare parte a ideilor din discursul de recepție. Cum rezumatele prelegerilor, pe care le-ar fi publicat ziarul studentesc *Doina*²⁸ (inexistent la Biblioteca Academiei) sînt prezumtive, și cum manuscrisul cursului de folclor (aflat într-o colecție particulară) ne-a fost inaccesibil, nu ne rămîne să analizăm decît acele capitole care au văzut lumina tiparului și care, de fapt, sînt și cele mai importante. Mai întîi, să vedem însă care era conținutul acestui curs universitar, așa cum ni-l relatează Emilia St. Milicescu în articolul *Delavrancea și folclorul*²⁹. Din cîte ne dăm seama, profesorul suplinitor al lui V. A. Urechia dezvoltă aici cam aceleași idei pe care le regăsim în conferințe și în valoroasa lui comunicare academică: rolul predominant al verbului în poezia populară, «sensibilizările poporane» exemplificate cu figura lui Radu Calomfirescu, cerințele esențiale ale artei (concizie, echilibru), ilustrate în chip excelent cu balada lui Corbea, — în sfîrșit, natura și dragostea (dorul) ca teme și sentimente profund specifice cîntecului nostru popular. Evident, cursul ținut la universitate necesită o analiză atentă, nu numai pentru că s-ar putea descoperi acolo idei sau aspecte necunoscute pînă acum, dar pentru că aceste prelegeri confirmă în bună măsură ceea ce spuneam înainte, caracterul sistematic al investigațiilor folcloristice ale scriitorului. O asemenea revelație ne prilejuiesc notele făcute de Barbu Delavrancea pe marginea unor valoroase colecții de poezii populare³⁰, note ce se găsesc în manuscris, din fericire, la Biblioteca Academiei.

Comentariile precum și citatele extrase denotă că redactorul *Revistei noi* era la curent cu cele mai de seamă și mai noi teorii de folclor comparat (îl citează pe indianistul Weber, iar cu alte ocazii, pe Herder, pe Arnim și Brentano, pe frații Grimm, pe Nekrasov și Vuk Karadžici) că avea conturată o concepție realistă de interpretare. Aceleași note ne furnizează date precise cu privire la autorii și colecțiile consultate. Materialul care cădea sub observația scriitorului era compus din următoarele culegeri, pe care le transcriem în conformitate cu manuscrisul: «Povești ardelenesti» de Ion Pop Reteganul, «Cîntece populare de pe valea Prutului», culese de N. A. Caranfil, 1872, «Balade» culese de At. M. Marienescu, 1859, «Literatură și obiceiuri poporane», publicate de Simeon C. Mîndrescu, 1892, «Balade

²⁶ Cf. *Șezătoarea*, 1 martie 1892, loc. cit.

²⁷ Cf. Informații. *Voința națională*, 15 nov. 1892, 3.

²⁸ Cf. Informații, *Voința națională*, 21 nov. 1892, 3.

²⁹ Cf. *Limbă și literatură*, II (1956), 245—264.

³⁰ Cf. Ms. Bibl. Acad. R.P.R. (Arh. Delavrancea).

populare române», adnotate de Miron Pompiliu, 1870, «Poezii populare din Bucovina», culese de S. Fl. Marian, 1869, «Poesii populare române» adunate de S. Fl. Marian, «Starostele sau datini de la nunțile românilor ardeleni», adunate de I. Pop Reteganul, 1891, «Cine nu știe striga, citească cartea asta, adică *Chiuituri* de care strigă feciorii în joc, adunate din popor», de Ion Pop Reteganul, 1891, «Româinii din Munții Apuseni» de Teofil Frîncu și G. Candrea, 1888, «Doine și strigături din Ardeal date la iveală de Dr. Ioan Urban Iarnik și Andrei Birseanu, 1885»³¹. Nu figurează în lunga înșiruire de titluri culegerile lui V. Alecsandri și G. Dem. Teodorescu, probabil ca fiind cele mai cunoscute de către scriitor. «Observațiile speciale», notate abreviat «obs. sp.», se referă mai întâi la doină ca formă a revoltei și durerii sociale și apoi, amănunțit, la doinele de iubire. Colecția pe care o frecventează cu o preferință vizibilă este aceea a lui Iarnik-Birseanu, din care copiază strofe întregi pentru a-și exemplifica observațiile. Delavrancea ne apare aici un spirit fin și subtil, cu reale aplicații în studierea comparată a folclorului și a raporturilor lui cu literatura cultă. Un catren ca acesta :

*Foaie verde-a macului
Pentru voia badiului
Dat-am timpul dracului
Și sufletul iadului*
(I.B., XVI)

îi amintește legământul lui Faust cu Mefisto, iar altul, exprimînd o mai mare iubire :

*De-aș vedea pe mindra mea
Că dă gura altuia
Fără milă m-aș junghia
Și pe mine și pe ea*
(I.B. CXXIV)

determină asociații cu gelozia lui Othelo. Imagini de o adîncă frumusețe din *Luceafărul* sau *Scrisoarea III* sînt identificate în prototipurile lor folclorice :

*Ieșii seara pe uliță
Și-mi văzui mindra-n portiță
Gata ca o păuniță:
Mindra mea pe lume una
Cum-i între stele luna !... (s.n.)*
(I.B. LXXVI)

*Măi bădiță de departe
Mai trimite-mi cîte-o carte*
(I.B. CCLV)

De obicei, în amintitele însemnări marginale, Delavrancea caracterizează lapidar diferențierea socială dintre săraci și bogați, ca în cazul versurilor :

*Bădița cu șase boi
N-are ce căta la noi,
Dar bădița cel c-o vacă
Nici o seară să nu-l treacă !...
Bădița cel sărăcuț
Zău, acela mi-i drăguț
Că, zău, ăla mi-i mîndruț !*
(I.B. LXXXII)

³¹ Cf. Arh. Delavrancea, I, Ms. 9 (Bibl. Acad. R.P.R.).

sau își sistematizează materialul, care-i va servi la definirea doinei:

*Frunză verde și una
Cine-a zis dăinu, dăina
Arsă i-a fost inima.*

★

*De când eram eu mai mic
Doina știu și doina zic
Și cu doina mă plătesc
De o zi de boieresc. . .*

Ne găsim, prin urmare, în fața unor interesante fișe de laborator, care indică elementele concrete ale pregătirii folcloristice ale scriitorului. După ce parcurgi acest mic dar semnificativ șantier, îți reprezinți mai exact resorturile interioare ale conferințelor și discursului de recepție. Într-adevăr, Delavrancea depășește informația curentă a diletantului curios. El aspiră, fără să aibă voința și timpul de a o realiza, către o metodă de lucru, și în orice caz, construiește, chiar dacă nu e întru totul original, un sistem de opinii, de care o istorie a folcloristicii românești nu va putea face abstracție. După ce l-am anticipat cu diverse prilejuri, să pătrundem acum în interiorul sistemului, să-i cunoaștem alcătuirea mai de aproape.

Cum se știe *doina*, ca specie lirică de o mare varietate, a stat permanent în centrul atenției lui Delavrancea. Pentru a ajunge la o definiție justă, scriitorul întreprinde cercetări multilaterale. Îi citește pe cronicari, prefețele și articolele devenite clasice ale lui Alecsandri, Russo, C. Negruzzi și bineînțeles pe ale învățatului său prieten și sfătuitor B. P. Hasdeu. Prin studiul *Doina, Originea poeziei populare la români*³², Delavrancea ajunge la Dimitrie Cantemir, care în *Descrierea Moldovei* dădea o primă explicație a cuvântului doină: « Se vede că aceasta — spune autorul *Hronicului vechimii moldo-vlahilor* — a fost numele obișnuit la daci al lui Marte sau al Belonei, căci cu el încep toate cîntecele, în care se cîntă faptele războinice și moldovenii îl folosesc în deobște ca să-l pună înaintea cîntecelor lor »³³.

Preluînd această idee, dezvoltată de Hasdeu, care trăsese concluzia că doina e de origine dacică și că nu poate fi confundată cu « melancolica elegie », Delavrancea se înscrie împotriva interpretării romantice de la mijlocul secolului trecut, potrivit căreia, cum zice Alecsandri, « doinele sînt cîntece de iubire, de jale și de dor, plîngeri duioase ale inimei românului în toate împrejurările vieții sale »³⁴. Noile culegeri de literatură populară (și am văzut că scriitorul nostru era la curent cu ele), precum și studiile filologice și istorice ale lui Hasdeu creaseră premisele unei definiții mai largi și mai exacte. Pentru Delavrancea, ca și pentru maestrul său, « doina a fost cîntecul de vitejie al maselor »³⁵ avînd prin urmare, inițial, un caracter bărbătesc optimist³⁶. Așa se explică revolta și vehemența cîntecelor de haiducie, care, după opinia autorului piesei *Apus de soare*, au evoluat din acele vechi cîntece războinice: « Tradiția slăbește, se pierde, justiția nu mai există pentru mulțimea norodului. Ce putea să mai rămîie în conștiința poporului român ? Și revoltații neamului era firesc să uite pe « dușmanii » țării și să nu vază decît pe « dușmanii » lor personali.

³² Cf. *Columna lui Traian*, 1882, serie nouă, t. III, 397—406.

³³ Cf. *Descrierea Moldovei*. E.S.P.L.A., 1956, 269.

³⁴ Cf. *Opere complete. Partea III-a. Proză. Romînia și poezia lor*. București, 1876.

³⁵ Cf. *Din estetica poeziei populare*, ed. cit.

³⁶ Cf. și Ov. P a p a d i m a: Considerații despre doină. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1960, nr. 2: 309—329.

În cei de sus ei văd pe ciocoi jefuitori . . . Doina, larg națională, trecînd prin doina individual națională, ajunge la doina haiducului cătrănit de sentimentul răzbunării :

*Oleo, leo spurcat ciocoi,
De te-ași prinde pe la noi,
De șale să mi te moi,*

*De piele să te jupoi,
Și din pielea ta să fac
O teacă de mazărac. . . »*

Pornind de la Cantemir și Hasdeu (de la acesta preia și etimologia greșită a cuvîntului *doină*) Delavrancea evidențiază un filon foarte important al poeziei populare, și anume revolta, protestul activ, combativitatea cîntecului de haiducie, care scăpase în bună măsură lui Alecsandri. Ideea revine și în capitolul despre «natura în poezia populară», unde, alături de concepția naturistă de origine romantică, («natura este refugiul ființelor alese, fericite sau nu, bătute de soartă sau de noroc»), se afirmă încă o dată — foarte explicit — caracterul de luptă al doinei: « Natură, haiduc, cavalerism și cîntec fioros din frunză de fag sînt noțiuni, care în trecutul nostru se leagă între ele ca belciugele unui lanț. «S-apuc calea codrului » nu este strigătul unui răufăcător ordinar, ci sinteza noastră istorică și socială de două veacuri și mai bine. Un temperament de om, iar nu de slugă, covîrșit de nedreptate, era fatal să se ridice împotriva muncii robite și să-și spuie ce avea pe sufletul lui de revoltat ».

Între om și natură, Delavrancea vede un strîns raport de interdependență, pe care cîntecul popular îl reflectă mai în tot locul. Aceste relații, determinate de condiții istorice obiective (haiducia și păstoritul, în primul rînd) sînt așa de trainice, încît « natura devine mumă, soră, frate, tovarăș, ca să plîngă pe erou (ca în *Miorița*, n.n.), ca să ducă grija pruncilor lui plăpînzii și ca să-l mîngîie la suferințele pe care le îndură ».

Spirit mai analitic decît Alecsandri, de pildă, autorul *Trubadurului* se supune studiului la obiect, fiind bine informat ca un vrednic elev al lui B. P. Hasdeu și al disciplinelor științifice. Conferințele despre poezia populară, ca și discursul de recepție la Academie au la bază în ceea ce privește interpretarea estetică teoria lui Lessing din cunoscuta lucrare *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766*, în care marele scriitor și estetician german stabilea o deosebire esențială între poezie și artele plastice. Îndreptată contra descriptivismului, *Laocoon* conține unele idei foarte interesante, pe care Delavrancea le-a îmbrățișat în întregime aplicîndu-le atît în studiile de folclor, cît și în activitatea sa de cronicar plastic.

Potrivit teoriei lui Lessing «durata este domeniul poetului, după cum spațiul este domeniul pictorului». Trecerea dintr-o zonă într-alta reprezintă o încălcare, pe care esteticianul o interzice, ignorînd arta portretului în literatură, precum și descrierile de atmosferă și de interior. Marii realiști ai veacului al XIX-lea vor demonstra că Lessing absolutizase această deosebire dintre arte, care, în realitate, e mult mai redusă. Dar dacă e vorba să aducem obiecții, ele nu trebuiesc aduse esteticianului german, minte foarte luminată a veacului său, ci lui Delavrancea, care, deși bun cunoscător al realismului francez, nu-l confruntă, cum s-ar fi convenit, cu ideile lui Lessing. Astfel, scriitorul nostru consideră, inspirîndu-se din *Laocoon*, că în *Miorița* ca și în *Iliada* nu există nici un portret și că în genere descrierile sînt sumare. Pînă la un anumit punct apropierea se justifică, întrucît, așa cum precizează Delavrancea, «poetul popular nu s-a avîntat în descriții hazardate, ci s-a mulțumit cu cîteva note dominante, cu cîteva scene caracteristice, cu cîte o sinteză vie și puternică». Dar cu adevărat, în balada *Mioriței* nu se află nici un portret ?

În dorința de a-și susține teza, și anume că « pictura e statica frumosului; literatura e dinamica lui », autorul omite un excelent portret « static », poate cel mai frumos din întreaga noastră poezie populară :

*Cine mi-a văzut
Mîndru ciobănel
Tras printr-un inel?
Fețișoara lui
Spuma laptelui;
Mustăciocara lui*

*Spicul griului;
Perișorul lui
Pana corbului;
Ochișorii lui
Mura cîmpului !...*

Ideile lui Lessing din *Laocoon*, se dovedesc însă foarte creatoare, atunci cînd scriitorul român constată că « poezia este exprimarea artistică a unei acțiuni ». . . , adică se desfășoară în timp, într-o suită de imagini. Acestei laturi îi consacră Delavrancea un spațiu cuprinzător în discursul de la Academie.

În primul rînd, el relevă concizia poeziei populare citind cîteva stihuri din *Meșterul Manole* :

*Norii s-aduna
Ceru-întuneca
Și curgea d-odată*

*Ploaie spumegată
Ce face pîraie
Și umflă șuvoaie.*

Comentariul ne apare la fel de concis, îmbinînd admirația cu asociația critică sugestivă : « Se-ntunecă, răpăie, se umflă, spumegă. Nici o amănunțime migălită. Cîteva cuvinte incisive. Furia fenomenului, ca în cel mai de seamă pictor flamand ».

Comparația cu pictura (într-un fel surprinzătoare pentru adeptul teoriei lui Lessing, dar cu totul de înțeles pentru « pictorul » Delavrancea) o regăsim și în altă parte, unde autorul sesizează echilibrul, structura armonioasă a cîntecului popular : « Și nu cunosc un tablou în care perspectiva și lumina să fie mai bine cumpănite, ca în următoarele patru versuri :

*Sub poale de codru verde
Mititel focșor se vede,*

*Mititel și potolit
Tot de voinici ocolit. . . »*

. . . « Zărim, cu fața spre noi, și ceva mai sus, chipurile haiducilor sub para focului, — ceva mai jos, alții, tolăniți și pierduți ca niște pete de umbră pe un fond auriu. Ca într-un clar-obscur din celebrele schițe ale lui Rembrandt ».

Deși teoria lui Lessing este invocată cu fiecare prilej, nu e greu să observăm că temperamentul de artist al scriitorului, îndrăgostit de forme și culori, învinge adesea, impunîndu-și punctul de vedere. În povestiri și nuvele, autorul *Sultănichii* va infirma pe de-a-ntregul ideea deosebirii nete dintre poezie și plastică.

Cea mai valoroasă latură a contribuției lui Delavrancea în studiile sale de folclor este aceea consacrată « verbului plastic în creațiile poporane »³⁷. Aici ni se dezvăluie pe de-a-ntregul spiritul analitic original, acuitatea observației, cunoștințele multilaterale și adînci ale scriitorului.

Împărțind verbele în *abstracte* și *plastice*, Delavrancea se ocupă de cea de-a doua categorie, subliniindu-i caracterul concret (plastic) și polisemantismul. Din această pricină, verbe ca a *pedestri* sau a *izbi* (de remarcat exemplele din cronicari !), care designează mai multe acțiuni sînt numite *verbe-sumă*. (Ex. a *pedestri* = a

³⁷ Cf. Delavrancea: Verbul plastic în creațiile poporane. *Șezătoarea*, XXXVII (1929), vol. XXV, 17—28.

descăleca, a se așeza în corp de armată, a desfășura lupta). Verbele plastice fiind foarte sugestive au tendința de a deștepta în mintea vorbitorului imagini complete. Așa sînt *verbele onomatopeice* (a chiui, a țipa, a clănțăni, a răbufni etc.). Observațiile și clasificările scriitorului sînt ale unui om de bun simț, care stăpînește spiritul limbii, și care, tocmai de aceea, condamnă diversele sisteme lingvistice aberante (latinist, italianizant), precum și tendința așa-zis «patriotică» a unora de a elimina din limbă cuvintele nelatine. Verbul plastic a exprimat întotdeauna o imagine artistică, dar și o necesitate mnemotehnică, pe care o resimțea marele autor anonim, neavînd la dispoziție, cum spune Delavrancea, parafrazîndu-l pe Alecu Russo, decît lancea și plugul. Era nevoie de cuvinte cu o intensă coloratură afectivă, care să poată emoționa și să întipărească bine în memoria urmașilor ceea ce nu putea rămîne încă prin scris. Amintind balada lui *Radu Calomfirescu*, autorul discursului despre doină producea cîteva strălucite exemple de epitete verbale, create de poetul popular:

*Masa mare mi-e întinsă
Tot de căpitani cuprinsă:
Iar la masă cine-mi șade,
Cu bărbile răsfrate*

*Și cu pletele lăsate
Cu armele lustruite
Cu paloșe zugrăvite?*

De asemenea revelatoare i se par lui Delavrancea — și pe bună dreptate — *poreclele*, care nu sînt altceva pe linia plasticității metaforice, decît «definițiunea unui suflet în două-trei note, două-trei cuvinte».

Exemplele se înșiruie numeroase (limbă moartă, pierde-vară, gură-cască, mațe pestrițe), întîlnindu-se cu alte «sensibilizări poporane», cu totul semnificative prin caracterul lor social. Printre manuscrisele de la Biblioteca Academiei se află o foaie volantă³⁸, care conține o lungă listă de asemenea dureroase metafore ale suferinței țaranului: «Sărăcie, foame, durere de foame, plîngeri de sărăcie etc. Copiii plîng pe vatră. N-a rămas nici cenușa în vatră. A ajuns la sapă de lemn. N-are după ce bea apă. N-are surcea în bătătură. Îi iei toate din casă într-un pumn. Să sughiță, n-are după ce; să plîngă, lacrimi nu-i picură; dar și sughiță și plînge. De plouă, îl udă, de ninge îl îngheață, de bate vîntul, îl tremură, că de pe acoperișul casei, îi vezi calicia din casă. O îmbucătură o face în trei și pune mîna la gură să nu-i scape firimitura».

În continuare «sensibilizările» se referă la viața de huzur a celor avuți: «Se tolănește pe jerăgai de bănet, nu glumă. S-a îmbuibat. Colțisorul de basma s-a prefăcut în pînză, în taltoașe, taltoașa, dăsagă, dăsaga în cazane. Unii turbează de frig și alții jebiază de îndopare. Unii abia-și tirăsc pielea pe os și alții abia-și duc chimirile de piele. Copilul bogatului—dolofan, de-i plesnește pielea pe obraji. . . Copilul săracului. . . țipirig, gionate, bețe încheiate; i se albăstrește pielea pe os».

Nu putem încheia trecerea în revistă a acestei colecții de locuțiuni populare, fără să ne aducem aminte de conferința *Țăranul nostru și țăranul mizeriei*³⁹ sau de caricatura publicată în revista *Vieața* — Mersul populației (Chestie de constituție)⁴⁰, documente în care Delavrancea își exprima deschis și răspicat revolta față de starea de împilare și înapoiere a țărănimii exploatare. Realitatea i se împunea scriitorului

³⁸ Cf. Arhiva Delavrancea, Dos. I, Ms. 9 (B.A.R.P.R.).

³⁹ Cf. Id. Mapa I, Ms. 5.

⁴⁰ Cf. *Vieața*, I (1894), nr. 14 (27 februarie).

cu pregnantă, circulînd ca într-un adevărat sistem de vase comunicante și alimentînd neîncetat opera literară, conferințele, desenele și însemnate sectoare ale publicisticii desfășurate în *Lupta*, *Democrația*, *Revista nouă*, în perioada anilor 1887—1892.

Puterea de sensibilizare (metaforizare) a poporului este urmărită de asemenea și în denumirea florilor (sîngele voinicului, ochiul șarpelui), Delavrancea făcînd pînă la sfîrșit proba unei rare aprehensiuni folclorice și a unui spirit minuțios, care l-a ajutat fără îndoială pe autorul *Sultănichii* la țesătura încărcată de atîtea culori a stilului său.

★

Apropierea lui Delavrancea de poezia populară n-a cunoscut întreruperi și slăbiri de intensitate. Doinele, basmele și baladele constituie o componentă a formulei sale artistice, o pasiune și singura punte de legătură cu poporul în momentele de acută rătăcire ideologică. Ideile susținute de scriitor în problemele folclorului, cum s-a văzut, nu-i aparțin în întregime, ele găsindu-și punctul de plecare cel mai adesea în studiile istorico-filologice ale lui B. P. Hasdeu. Alăturîndu-se prietenului și sfătuitorului său în definirea doinei, urmîndu-l pe Alecsandri în interpretarea romantică a naturii, aplicînd (uneori cam dogmatic) teoria lui Lessing în valorificarea calităților estetice ale imaginii și versului folcloric, supunîndu-se unei adevărate discipline științifice în analiza expresivității verbului plastic, în sfîrșit, punînd la baza literaturii culte creația poetului anonim, Delavrancea a făcut ca scriitor, ceea ce nu mai făcuse nimeni după Alecsandri și Eminescu. Conferințele și discursul său de recepție, cursul de folclor și numeroasele referințe din atîtea articole sînt ale unui artist care rivalizează cu omul de știință, dar mai cu seamă ale unui neîntrecut animator. La sfîrșitul veacului trecut și imediat după aceea, nici un scriitor nu s-a dedicat cu mai multă devoțiune cauzei folclorului, nimeni în afară de Odobescu și Hasdeu (care însă erau și savanți), n-au adus atîtea cuvinte de laudă povestitorului Petre Ispirescu, autorilor de colecții populare (G. Dem. Teodorescu) și modeștilor culegători anonimi. Delavrancea transmitea contemporanilor de la 1890 — 1900 același entuziasm, pe care-l răspîndiseră pînă dincolo de hotarele țării generația pașoptistă în frunte cu Alecu Russo și Alecsandri.

Există și fisuri în concepțiile folcloristice profesate de autorul *Paraziților*. El împărțea, ca aproape toți înaintașii săi, ideea patriarhal — retrogradă că literatura populară aparține în exclusivitate trecutului, deplasînd uneori centrul de greutate al criticii sociale spre obiective inexistente. Chiar unele note șovine și patriotarde nu lipsesc mai ales din articolele de gazetă și din discursul *Patria și patriotismul*. Delavrancea — mai ales în perioada cînd se angajase în slujba partidelor istorice, ca deputat și ca ministru — a cedat presiunii unor influențe dăunătoare, care nu făceau decît să-l îndepărteze de realitate. În discursul de recepție se strecoară pe alocuri idei obiectiviste, menite chipurile să ateste lipsa funcției sociale a folclorului în epoca modernă, — iar în conferințele despre doină își fac loc interpretări sau măcar aluzii naționaliste, determinate bineînțeles de interesele partidelor burgheze. Aceste scăderi ideologice trebuie știute, spre a putea reține ceea ce se dovedește a fi într-adevăr valoros și în directă legătură creatoare cu opera scriitorului și, în același timp, spre a lăsa la o parte și a combate tot ceea ce ne este străin.

Din estetica poeziei populare (1913) venea ca o replică la discursul, irreverent și denigrator în multe privințe, rostit de către Duiliu Zamfirescu în 1909 (*Poporanismul în literatură*) și, într-un fel, ca o anticipație a discursului ținut de Mihail

Sadoveanu în 1923. Adăugându-se numeroaselor conferințe despre folclor, pe care le încununează, comunicarea lui Delavrancea la Academie reprezintă în esență o profesie de credință realistă și antidecadentă, o înaltă prețuire a geniului popular, străvechi și inepuizabil. Ideile exprimate aci ne indică una din coordonatele operei, una din trăsăturile ei definitorii.

ДЕЛАВРАНЧА И ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРА

В данной статье, являющейся одной из глав монографии, преследуется цель показать вклад Барбу Делавранча в вопрос эстетики народной поэзии, а также дать читателю представление об его деятельности в качестве вдохновителя румынского фольклористического движения в конце прошлого века. Автор статьи отмечает ряд ценных идей, выдвинутых писателем в выступлении по случаю его принятия в Академию, а также в литературных лекциях и статьях. Фольклор, говорил он, является источником реалистического вдохновения, нерушимой связью между художником и народной словесностью. Социальный, воинствующий характер гайдуцкой дойны, природа и любовь — все это очень близкие темы для анонимного творчества, а художественная ценность народной поэзии (сжатость, равновесие, мнемотехническая и эстетическая роль метафоры) — вот несколько сторон, которые никогда не ускользают от внимания Делавранчи.

В данной статье подчеркивается, что Делавранча находится под влиянием крупного филолога и историка Б. П. Хащдзу, а также ученых-фольклористов, бывших завсегдатаями редакции «Ревиста ноуэ». Автор упоминает также восторженные статьи, посвященные писателем своему собрату Петре Испиреску и возглавляемому Артуром Горовой журналу «Шезэояря»; он пишет также о лекциях по фольклору, которые Делавранча читал на литературном факультете в 1892 году.

Называя Делавранчу замечательным вдохновителем, автор отмечает основательную подготовку писателя в области народной словесности и увлечение, с каким он исследовал дойны и баллады, в которых видел совершеннейшее выражение жизни народных масс. На этом фоне (обычно остававшемся в тени) более выпукло вырисовываются ценные теории о дойне, а также благотворность фольклорного влияния на произведения и стиль Барбу Делавранча.

Даже эстетические взгляды писателя выступают более четко, если на них смотреть через призму его пристрастия к фольклористике, его постоянного восхищения такими балладами, как «Миорица», «Мастер Маноле», «Корбя» и «Тома Алимош». В истории румынской литературы XIX века, — пишет автор в заключение, — только Александри и Эмишеску находились под таким глубоким влиянием народного творчества. С этой точки зрения Делавранча занимает по прямой линии второе место после своих великих предшественников.

V. DELAVRANCEA AND PROBLEMS OF FOLKLORE

The present article — a chapter from a monograph on this subject — aims at showing the contribution of the late nineteenth century writer Barbu Delavrancea to the problem of folk poetry esthetics as well as his activity as promoter of the Rumanian folkloristic movement at the end of the past century. The author reviews a number of pointful ideas, expounded by B. Delavrancea in his reception speech to the Rumanian Academy as well as in his lectures and literary articles. Folklore as source of realistic inspiration, the indestructible bond between artist and folk-literature, the social and militant character of the heyduck (outlaw) doina, nature and love as favourite themes of the anonymous poet, finally, the artistic value of folk poetry (the concision, balance, mnemo-technic and esthetic role of the metaphor) are some of the aspects constantly brought up and debated by the writer.

The article points out the influence exerted upon Delavrancea by the great philologist and historian B. P. Haşdeu and by other learned folklorists that frequented the «*Revista Nouă*».

It thus quotes the enthusiastic articles dedicated by Delavrancea to Petre Ispirescu (the author of a valuable collection of folk-songs and folk-poetry) and to Artur Gorovei the editor of the review «*Șezătoarea*», and comments upon his course on folklore, held at the Faculty of Letters in 1892.

Defining Delavrancea as an admirable animator, the author sets out to show (an aspect hitherto generally unstressed) the writer's profound knowledge of folk literature and his passion for the collection of doinas and ballads, which he regarded as the most perfect expression of the life of the people. It is this little known background that sets off the true value of Delavrancea's original theories on the doina and explains the beneficial and manifest influence of folklore upon his literary work and style. Even the writer's esthetic conceptions can be more clearly understood in the light of his passion for folklore and his unbounded admiration for those gems of folk-poetry «*Miorița*», «*Meșterul Manole*», *Corbea* and *Toma Alimoș*. The author emphasizes that in the history of the Rumanian literature of the XIXth century only Alecsandri and Eminescu had been so deeply influenced by folk creation. Delavrancea is, in this respect, a direct successor of these two great poets and lovers of folk-art.

RAPORTUL STRUCTURAL DINTRE VERS ȘI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÎNESC *

GHEORGHE CIOBANU

Problema raportului dintre părțile componente ale cîntecului nostru popular — ne referim la text și la melodie — a fost privită pînă acum din următoarele puncte de vedere:

1. al rolului primordial al melodiei care, pentru unii, organizează forma versurilor și determină ritmul acestora ¹;
2. al independenței mai mare sau mai mică a melodiilor față de texte și al textelor față de melodii ².

Obiecțiile de fond ce se pot aduce acestor susțineri sînt următoarele:

- a) nu se ține seama că poezia și muzica sînt arte care dispun de mijloace și posibilități de realizare proprii;
- b) se uită că cele două arte se unesc în cîntecul popular în vederea exprimării mai depline a aceluiași conținut, fără ca una să fie subordonată celeilalte;
- c) se au în vedere manifestări neesențiale, de suprafață, ale legăturii dintre text și melodie.

* La baza prezentului studiu stă comunicarea, cu același titlu, ținută în ședința publică de comunicări a Secției a IX-a a Academiei R.P.R., la 10 ianuarie 1962.

¹ «...viersul [= melodia] are rol conducător în mecanismul ritmului și configurației poetice», «modelează și introduce ordine» în vers. Vezi G. Vrabie: Folclorul. Obiect — Principii — Metodă. București, 1947, 127, 128 (Cercul de studii folclorice, 1); «Melodia este partea esențială a cîntecului popular, determinînd chiar ritmul versurilor». Vezi I. Diaconu: Folclor din Rîmnicul-Sărat. II, Focșani, 1934, p.LXXXVI.

² «... textul și melodia nu formează o unitate inseparabilă; cu alte cuvinte, pe o melodie de doină se poate cînta orice text». Vezi B. Bartók: Cîntece populare românești din Comitatul Bihor. București, 1913, p. VII (Academia Romîna, «Din vieța poporului romîn», culegeri și studii, XIV); «... trebuie să atrag atenția cititorilor obișnuiți cu muzica apuseană asupra unui fapt care le va părea curios: textul și melodia nu constituie un întreg inseparabil pentru romînii din Maramureș». Idem: Volksmusik der Rumänen von Maramureș. München, Drei Masken Verlag, 1923, p. XIX (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV); «... les liens qui unissent poèmes et mélodies sont remarquablement lâches». Vezi Const. Brăiloiu: Le vers populaire roumain chanté. Paris, 1956, 9; Vezi și: Sabin V. Drăgoi: 303 colinde cu text și melodie. Craiova, f. d. (Ministerul Cultelor și Artelor. Comisiunea pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical. Nr. 1), p. XXXIV; Idem: Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate. Craiova, f. d. (Melos. Culegere de studii muzicale, scoasă de G. Breazul, III), 97; N. Ursu: Cîntece și jocuri din Valea Almăjului (Banat). [București], 1958, 29.

Problema legăturii dintre vers și melodie a frământat mai de mult pe specialiști, dînd naștere la discuții susținute³; mai de curînd, s-a reluat cu acuitate la cea de-a XII-a Conferință a Consiliului Internațional de Muzică Populară, care s-a ținut în august 1959 la Sinaia⁴. Aceasta dovedește importanța deosebită ce i se acordă.

Ca forme concrete ale aceluiași fenomen social — arta — între poezie și muzică există legături indiscutabile care privesc originea, forma de reflectare a realității și scopul, funcția lor socială. În afară însă de aceste legături generale — comune de altfel tuturor formelor concrete ale artei — mai există încă o legătură care are loc între elementul fundamental al poeziei — versul — și elementul fundamental al muzicii — melodia⁵. Obiectul studiului de față îl formează tocmai prezentarea acestei legături și sublinierea importanței ei pentru cunoașterea mai adîncă a cîntecului nostru popular.

Pentru a se putea înțelege și urmări mai ușor ceea ce va urma, vom prezenta pe scurt, după Const. Brăiloiu⁶, structura versului nostru popular cîntat. Nu ne vom referi în ceea ce va urma la cîntecele și jocurile de copii, care sînt de asemenea cîntate — sau cel puțin recitate — dar care au întrucîtva altă structură⁷, și cu atît mai mult nu ne vom referi la versurile necîntate pe care le întîlnim în conăcării, plugușoare etc., care se bazează cu totul pe alte principii de construcție.

În creația poetică romînească de care ne ocupăm nu există decît *două măsuri de vers*: de 8 silabe și de 6 silabe. Versurile de 7 și de 5 silabe nu sînt, în realitate, decît variante ale celor de 8 și de 6 silabe, după cum ne dovedesc în primul rînd structura lor, dar și faptul că aceste versuri catalectice sînt completate de obicei la 8, respectiv la 6 silabe⁸.

Atît versul octosilabic cu varianta sa eptasilabică, cît și versul exasilabic cu varianta sa pentasilabică sînt divizate metric în *picioare de cîte două silabe*, dintre

³ Vezi Stojan Djoudjeff: Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris, Ancienne Champion, 1931, 21, 83—84; L. Vargyas: Ritmul versului maghiar. Budapesta, 1952. (Traducere în romînește, la Institutul de etnografie și folclor), 8 et sq.; M. P. Stokmar: Issledovannia v oblasti russkogo narodnogo stihoslojenia, Akademia Nauk SSSR, M. 1952, Partea I-a, Cap. IV (Teoria tactului muzical).

⁴ *Journal of the International Folk Music Council*. W. Heffer and Sons, Ltd., Cambridge, England. Vol. XII, 1960: 64—68.

⁵ Referindu-se la «îmbinarea dintre poezie și melodie», Mihai Pop (vezi Conferința internațională de folclor de la Sinaia, *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 3—4) afirmă că «un rol hotărîtor între îmbinarea dintre poezie și melodie are conținutul de idei ce se cere exprimat» (p. 91—92). Aceasta este, desigur, o altă problemă care se referă la căile și mijloacele prin care se pun de acord poezia și muzica pentru exprimarea aceluiași conținut. Fără să intrăm în amănunte, ținem să observăm că, deși este foarte importantă, această legătură nu prezintă caracteristici stabile, înfățișîndu-ni-se diferit de la individ la individ, atît în cadrul genurilor cît și al regiunilor. Așa fiind, se înțelege că nu reprezintă acea legătură care să se manifeste unitar, peste timp, spațiu și oameni, în cadrul creației noastre populare. Trebuie, prin urmare, să ne îndreptăm atenția spre legătura esențială dintre vers și melodie.

⁶ Const. Brăiloiu: op. cit., 8—10.

⁷ Idem: *La rythmique enfantine. Notions liminaires*. Elsevier, Paris-Bruxelles, 1956, 7—9.

⁸ Const. Brăiloiu: *Le vers populaire roumain chanté*. Paris, 1956, 11—alături de el și unii în cadrul Institutului de etnografie și folclor — înclină să acorde o «autonomie mai mare» versurilor de 7 și 5 silabe, pornind de la constatarea că în unele regiuni, pentru anumite categorii de creații, versurile catalectice nu se completează în timpul cîntării. După părerea noastră, nu se poate susține «autonomia» acestor versuri o dată ce structura rămîne absolut aceeași. Dovada o avem în faptul că versurile de 7 și de 5 silabe ale popoarelor vecine prezintă structuri proprii deosebite de ale versurilor de 8 și de 6 silabe.

care prima este accentuată iar a doua neaccentuată. Așadar, versurile octo și eptasilabice au structură tetrapodică, iar versurile exa și pentasilabice au structură tripodică, ambele de tip trohaic. Aceste structuri pot fi reprezentate astfel:

\overline{Pe} $\overline{de-a}$ — \overline{su} — \overline{pra} \overline{ca} — \overline{sei} \overline{me} — \overline{le} *Versul de opt silabe*

\overline{Pe} \overline{deal} \overline{pe} \overline{la} \overline{Cor} — $\overline{nă}$ — \overline{fel} *Varianta catalectică
a versului de opt silabe*

\overline{Mi} — \overline{o} — \overline{ri} — $\overline{tă}$ \overline{la} — \overline{ie} *Versul de șase silabe*

$\overline{P-un}$ \overline{pi} — \overline{cior} \overline{de} \overline{plai} *Varianta catalectică
a versului de șase silabe*

Se constată în multe creații populare românești că accentele metrice nu corespund neapărat cu cele lexicale, suprapunerea lor avînd loc aproape regulat doar în ultimul picior metric⁹.

Aceasta este structura de bază a versului nostru popular cîntat. În afară de aceasta unii lingviști și folcloriști muzicali au surprins în felul de a dicta al țăranilor, sau de a zice strigăturile de joc, unele accentue mai puternice iar altele mai slabe. De aici au dedus existența mai multor tipuri metrice. Astfel, Gustav Weigand găsește trei asemenea tipuri¹⁰:

Tipul I : — ◡ | $\overline{/}$ ◡ || — ◡ | $\overline{/}$ ◡ (*accente mai tari pe silabele 3 și 7*)¹¹

Tipul II : $\overline{/}$ ◡ | — ◡ || — ◡ | $\overline{/}$ (◡) (*accente mai tari pe silabele 1 și 7*)

Tipul III : — ◡ | — ◡ || $\overline{//}$ ◡ | $\overline{/}$ ◡ (*un accent puternic pe silaba a 5-a și altul mai slab pe silaba a 7-a*)

⁹ Ținem să arătăm totuși că aceste nepotriviri sînt mai frecvente în creațiile poetice mai vechi, pe cînd în creațiile mai noi și în cele actuale se întîlnesc tot mai puțin.

¹⁰ Prof. dr. G. Weigand: Die Dialekte der... Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1904, 92.

¹¹ În cadrul acestui tip distinge și unele nuanțe, cum ar fi accentuarea puternică a silabei șaptea:

— ◡ | — ◡ || $\overline{/}$ ◡ | $\overline{//}$

Ceva mai mult, aici trece și unele scheme metrice de tip iambic.

Dr. Al. Bogdan menționează patru tipuri metrice¹², și anume :

Tipul I — — / — — — / — (*accente pe silabele 3 și 7*)

Tipul II / — — — / — — — (*accente pe silabele 1 și 5*)

Tipul III — / — — — / — — — (*accente pe silabele 2 și 6*)

Tipul IV — — — / — — — / (*accente pe silabele 4 și 8*)

Primele două tipuri aparțin în mod clar versului popular, pe când celelalte două aparțin, prin structura lor iambică, creației culte. Amintim că, așa cum arată și titlul publicației, Al. Bogdan s-a ocupat de ritmul jocurilor și cîntecelor de copii în care au pătruns, prin școală, și versuri culte.

Béla Bartók găsește un singur tip metric în afara celui de bază, identic cu tipul II din Bogdan, deci cu accente mai puternice pe silabele 1 și 5¹³ :

// — | / — | // — | / — |

Este interesant de reținut că Bartók admite existența și a altor accente mai puternice în vers, și anume pe silabele 3 și 7 — deci ca în tipul I din Weigand și Bogdan — dar, după cum afirmă, acestea ar fi întîlnite numai « în scandarea versurilor », când sînt spuse deci fără melodie, și « la strigături »¹⁴.

Dintre toți cei menționați mai sus, singur Bartók se referă și la versul de șase silabe, găsind două tipuri¹⁵ :

a) // — | / — | // — (*cu accente mai puternice pe silabele 1 și 5*)

b) / — | // — | / — (*cu accente mai puternice pe silabele 1 și 3*)

Spre deosebire de toți cei de pînă acum, Const. Brăiloiu pune la îndoială existența accentelor mai puternice în metrica versului românesc, socotind că toate

¹² Dr. Al. Bogdan: *Ritmica cîntecelor de copii. Contribuții la ritmica românească. București, 1905, 4.*

¹³ B. Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș. München, Drei Masken Verlag, 1923, p. IX; Idem: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Wien, Universal Edition, 1935, p. VII; Idem: Scrieri mărunte despre muzica populară românească. Adunate și traduse de Const. Brăiloiu. București, 1937, 5, 7, 52 și 53; Idem: Însemnări asupra cîntecului popular. [București] 1956, 144, 149, 215 și 219; Const. Brăiloiu: Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Recenzie. Extras din: *Sociologie românească*, 3 (1938) nr. 10—11: 7; T. Alexandru: B. Bartók despre folclorul românesc. București, 1958, 22—25.*

¹⁴ B. Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș...*, p. X, nota 1; Idem: *Scrieri mărunte...*, p. 5, nota 4; p. 52, nota 29; Idem: *Însemnări asupra cîntecului popular...*, p. 144, nota 3; p. 216, nota 1; T. Alexandru: *op. cit.*, 23.

¹⁵ B. Bartók: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș...*, p. IX; Idem: *Melodien der rumänischen Colinde...*, p. VIII; Idem: *Scrieri mărunte...*, p. 6, 52; Idem: *Însemnări asupra cîntecului popular...*, p. 145, 215; Const. Brăiloiu: B. Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde...*, p. 7; T. Alexandru: *op. cit.*, 22.

cele patru accente ale octosilabului, ca și cele trei ale exasilabului, sînt « de greutate egală »¹⁶.

Existînd controverse, se impune clarificarea existenței, sau a non-existenței acestor accente mai puternice, întrucît, dacã există în mod real, putem ajunge la cunoașterea mai completă a metricei versului nostru popular. Pentru rezolvarea problemei va trebui să recurgem la muzică. Să vedem așadar ce ne spune melodia.

S-a afirmat încă de mult că punctul de plecare al oricărei cîntări vocale este cuvîntul, că accentul este germenul muzicii. « Est etiam in dicendo quidam cantus obscurior », spunea Cicero (sec. I î.e.n.), iar Martianus Capella (sec. V e.n.) afirma : « Accentus seminarium musices »¹⁷. În zilele noastre se recunoaște de asemenea legătura strînsă care există între intonația vorbirii și cea muzicală, prima redîndu-se mai ales prin înălțime, deci prin accent muzical¹⁸. Am vrea să subliniem că deși se consideră, în general, că accentul din limba romînă este un accent dinamic, de intensitate¹⁹, cu greu s-ar putea tăgădui și natura muzicală a acestuia, accentuarea fiind redată de obicei și prin înălțime nu numai prin intensitate. Acest lucru se verifică în creația populară, unde accentele metrice ale versului sînt redade adesea prin sunete mai înalte, ca în acest exemplu :

x

(Bartók, nr. 110) (200 cîntece, nr. 13)

1 a b

Ci - ne n - a - re no - roc, n - a - re... ... Măi să - ra - ce, să - ră - ci - lă...

x Cîntece populare romînești din Comitatul Bihor.

În ambele exemple, accentul metric al versului — care uneori se suprapune cu accentul lexical, dar alteori nu se suprapune — este scos în relief prin sunete mai înalte. Melodia prezintă, după cum se poate vedea, atîtea incize cîte picioare metrice are versul.

¹⁶ C. Brăiloiu: Le giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine. *Polyphonie*, Paris, Ed. Richard-Masse, 2 (1948), 29. Această susținere ne face să nu fim de acord întru totul cu părerile sale. Altfel, studiul său rămîne — cu corectările aduse de el însuși (v. Encyclopédie de la musique, vol II. Fasquelle, Paris, 1959, 271 : Giusto syllabique) — cea mai importantă realizare romînească, pînă astăzi, în domeniul cercetării ritmului unei anumite categorii de cîntece.

¹⁷ Don Joseph Pothier: Les mélodies grégoriennes d'après la tradition. Tournai, 1880, 213.

¹⁸ B. V. Tomașevski: Versul și limba. Edit. Academiei de științe a [U.R.S.S., Moscova, 1958. (Traducere în romînește, la Institutul de etnografie și folclor); L. M a z e l: Despre melodie. *Probleme de muzică*. Traduceri și referate din publicațiile sovietice, scoase de Academia R.P.R., Institutul de studii romîno-sovietice, în colaborare cu Consiliul general A.R.L.U.S. și Uniunea Compozitorilor din R.P.R., [1955], 17—45; V. V a n s l o v: Noțiunea de intonație în muzicologia sovietică. *Probleme de muzică*... [1955], 10—59.

¹⁹ Gramatica limbii romine. Vol. II. Sintaxa. Editura Academiei Republicii Populare Romine, 1954, 192.

Alteori, aceleași accente sînt marcate, datorită posibilităților de care dispune muzica, prin *insistență* (apogiere, din punct de vedere armonic),

(Vechi cîntece, p. 37)

Pe cîm - pu Ta - li - nu - lui
Și p - al Ru - sa - li - mu - lui .

Vechi cîntece de viteji. [București], 1956

sau prin *durată* mai mare, ca în primele două picioare metrice ale exemplului care urmează :

(Vechi cîntece, p. 25)

Cerb - s - a - lă - u - da - tu...

Bineînțeles că o melodie care ar fi alcătuită numai din același fel de articulații — indiferent ce înălțime sau durată ar căpăta sunetul corespunzător silabei accentuate metric — ar fi oarecum monotonă, și ca urmare n-ar dispune de expresivitatea necesară transmiterii, în condițiuni optime, a mesajului pe care-l poartă cîntecul. De aceea, arta muzicală se folosește de mijloacele-i proprii și corectează realizările slabe, sărace, însă — și acesta este lucrul de cea mai mare importanță pentru creația noastră populară — fără să se rupă, de pildă, de structura tetrapodică a versului octosilabic. Așa se întîmplă în exemplul ce urmează, în care perechile de silabe se fac simțite, dar expresivitatea fragmentului melodic este mărită prin cele două durate mai mari de pe silabele a patra și a opta, ca și prin repetarea identică a motivului corespunzător primei dipodii :

(Drăgoi, p. 99)

Som - nu mi - i și pic de som - nu...

Monografia muzicală a comunei Belinț.

Ceea ce ne reține atenția în acest exemplu este gruparea două cîte două a celor melodice. Această grupare ne sugerează ideea unei alte structuri a versului nostru popular, a unei suprastructuri, cu accente mai importante pe silabele 1 și 5, în care elementul constitutiv nu mai este silaba, ci perechea de silabe, piciorul metric de tip trohaic.

În alte melodii sînt scoase în relief numai accentele picioarelor metrice 1 și 3, deci a silabelor 1 și 5, ca în exemplul care urmează :

(*Vechi cîntece, p. 63*)

5



Co - vor ver - de de mă - fas!... Car' n-am vâ - zut de cînd sînt...

Există aici structura metrică menționată de dr. Al. Bogdan (tipul II) și de Béla Bartók²⁰.

Ținem să subliniem că divizarea rîndului melodic în două părți egale se întîlnește foarte frecvent la romîni. Această divizare ne este indicată, între altele, de repetarea aceluiași motiv melodic—ca în exemplele nr. 4 și 5—dar cel mai adesea de schimbarea direcției liniei melodice, ca în exemplele ce urmează :

6



(*Bartók, nr. 31*) (nr. 142)

Știi tu, mîn-dro, ce ți-am spu-su?... Mă du-sei la coa-să-n rî-tu...

× Cîntece populare romînești din Comitatul Bihor.

În exemplul nr. 7, sunetele mai înalte corespund silabelor a treia și a șaptea, deci tipului I atît din Weigand cît și din Bogdan, precum și tipului despre care Bartók afirma că se întîlnește numai în versurile « scandate » și « la strigături ».

7



(*200 cîntece, nr. 84*)

Dar a - sea-ră, cînd m-am dus, — Am gă - sit la - că - tul pus...

(*Cocișiu, nr. 107*)



Plîn-ge - mă, mai - că cu do - ru...

200 cîntece și doine. [București], 1955.

Il Cocișiu. Cîntece populare romînești. București, 1960.

²⁰ Referindu-se la definirea structurii metrice a cîntecului popular romînesc, Const. Brăiloiu scrie: « ... on s'étonnera à bon droit qu'un auteur de langue hongroise ait pu pénétrer çî avant dans un art poétique étranger » (v. Le vers populaire roumain chanté... , p. 7). Noi credem că nu este nimic de mirare. Bartók a putut ajunge la concluziile sale ajutat de următorii factori: a) cele scrise despre metrica versurilor populare romînești de dr. G. Weigand, de dr. Al. Bogdan și de Th. D. Speranția. De la data apariției lucrării lui Speranția și pînă

Aceeași structură poate fi întâlnită și în părțile *parlato* din unele balade:

(*Vechi cîntece*, p. 62)

8

Mul-te cor-turi sînt în-tin-se, Mul-te sînt, mă-run-te sînt.

Structurile cu accente mai importante pe silabele 1, 5 și 3, 7, pe care le-am prezentat, sînt cele mai frecvent întâlnite în cîntecul nostru popular, dar nu sînt singurele. Facem loc mai departe unor exemple ce vădesc și alte structuri:

a) structură cu accente mai puternice pe silabele 1 și 3:

9

(*Cocișiu*, nr. 111) (Drăgoi^x, nr. 93)

a) La fe-reas-tra de u-ia-gă... b) Co-lo-n—jo-su,—mai în jo-su...

× 303 colinde cu text și melodie.

b) structură cu accente mai puternice pe silabele 1 și 7, corespunzătoare tipului II din Weigand:

10

(200 cîntece, nr. 101)

Și-am zis ver-de meri dom-ne—și...

c) structură cu accente mai puternice pe silabele 1, 3 și 5:

11

(200 cîntece, nr. 108)

Foa-ie ver-de de-li—ni—fă

la data apariției răspunsului lui Bartók la critica apărută în revista *Șezătoarea* din Fălticeni (vol. XIV, fasc. 11–12), publicat în *Convorbiri literare*, 48 (1914) nr. 7–8; 703–709, au trecut opt ani, deci a avut suficient timp să ia cunoștință și de părerile acestora; b) felul în care unii interpreți populari i-au dictat textele; c) favorizarea, de către creațiile populare maghiare, a diviziunii de patru silabe, deci asemănarea unor structuri ale creațiilor populare române și maghiare.

d) structură cu accente mai tari pe silabele 1, 3 și 7:

(200 cîntece, nr. 200)

12

Foa - ie ver - de mă - ră - ci - ne...

e) structură cu accente mai puternice pe silabele 1, 5 și 7:

(Vechi cîntece, p. 79)

13

Bu - nă zi - ua, Bă - du - lea - să, Gaz - da lui Ba - du de - a - ca - să...

Versul de șase silabe prezintă de asemenea suprastructuri, dar numărul acestora se reduce doar la două, și anume:

a) cu accente pe silabele 1 și 5, admisă de Bartók și de Th. D. Speranția²¹,

(200 cîntece, nr. 99)

14

Ia mai zi - din frun - ză, Bă - di - ță Gheor - ghi - ță...

sau în *parlato*:

(Vechi cîntece, p. 36)

15

Cer - no, Cer - ni - șoa - ră, De ești vor - bi - toa - re Cum ești ur - lă - toa - re...

²¹ Th. D. Speranția: Versificațiunea română și originea ei. București, 1906, 22.

b) cu accente mai puternice pe silabele 1 și 3, admisă numai de Bartók :

(Vechi cîntece, p. 32)

16



Fu-rul te-ar fu-ra, Lu-pii te-ar mîn-ca, Cur-mu te-ar ro-dea...

Acestea sînt suprastructurile pe care lingviștii și folcloriștii muzicali le-au sesizat în parte, și pe care muzica ni le atestă complet și fără dubii. Într-unul din studiile sale, Const. Brăiloiu vorbește și el de existența altor structuri ale versului decît cea tetrapodică, găsind următoarele grupări ale silabelor: 4+4, 2+6, 6+2, 2+2+4, 2+4+2 și 4+2+2 pentru versul octosilabic, și 2+4 și 4+2 silabe pentru versul exasilabic. Aceste subdivizări ale versului sînt văzute însă în legătură cu locul cezurii, care-și face simțită prezența « totdeauna prin rime interioare », după cum afirmă ²², nicidecum în legătură cu melodia ²³. Este adevărat că admite și el existența a ceva asemănător în melodie, afirmă însă că aceasta este o problemă « a cărei cercetare rămîne să se facă » ²⁴. În același timp, despre exemplele :

17



Foa-ie — și-o la-lea Foa-ie ver-de fi-rul ier-bii.

ale căror versuri sînt « nedescompozabile » prin cezura, afirmă că nici melodic nu pot fi descompuse ²⁵. Dar după cum dovedesc articulațiile liniilor melodice, primul exemplu se divide în 2+3 silabe (versul este catalectic), iar al doilea se divide în 4+4 silabe după cum am marcat și prin croșete drepte.

Am amintit toate aceste lucruri deoarece am dorit să subliniem că *cezura nu joacă nici un rol în organizarea versului nostru popular* — cu excepția unor cîntece și jocuri de copii — și că *nu influențează cu nimic structura liniei melodice*.

Acest lucru se poate constata și din exemplele noastre nr. 8 și 9b. Vom vedea că altfel stau lucrurile în folclorul popoarelor vecine, la care cezurile interioare

²² Const. Brăiloiu: *Le vers populaire roumain chanté...*, p. 22.

²³ Înșușindu-și susținerile lui Const. Brăiloiu, T. Alexandru afirmă și el că « intervenția frecventă a unor rime interioare în cuprinsul versurilor crează puncte de reper comparabile unor accente » (op. cit., 23). Remarcăm deocamdată că în nici un caz nu se poate susține că toate aceste « puncte de reper », care sînt « cezurile », ar putea fi « comparabile unor accente ». Pentru a ne convinge, n-avem decît să dăm următoarele exemple :

Buți || cu bani mărunți...

Într-un an || face-un suman...

Tot la rai || la rai || la rai...

pe care le luăm din Const. Brăiloiu (*Le vers populaire roumain chanté...*, p. 23—24), și în care cezurile intervin după prima silabă, după a treia, sau după a treia și a cincea. A admite că aceste cezuri echivalează cu accente ar fi să admitem nerespectarea structurii de bază a versului, ruperea unora din perechile de silabe. Const. Brăiloiu, care-și dă seama de realitate, numește silabele neaccentuate, care urmează « cezurilor », « anacruze » (op. cit., 23).

²⁴ Const. Brăiloiu: *Le vers populaire roumain chanté...*, p. 24.

²⁵ Id., *ibid.*

ale versurilor se întâlnesc în mod obișnuit, îndeplinind funcții organizatorice. La români, dimpotrivă, noile structurări ale versului, atestate de melodie, se bazează pe structura metrică de bază a versului, nicidecum pe cezuri, acestea rezultând din importanța mai mare ce se acordă unora dintre accentele metrice existente.

Ținem să subliniem că se întâmplă rar ca o melodie să prezinte, în întregul ei, aceeași structură de la început pînă la sfîrșit. De obicei întâlnim îmbinate cel puțin două din structurile menționate. Acestui fapt se datorește în bună măsură varietatea melodică a cîntecului nostru popular. La această varietate mai contribuie, bineînțeles, ritmul, ca și intențiile expresive ale interpretului, pe care nu le-am putut aborda aici, dar care vor trebui să facă obiectul unor studii speciale.

Din cele prezentate pînă aici se desprind, după cum socotim, două constatări de importanță deosebită:

1. Pe lângă structura tetrapodică de bază a versului popular românesc, există alte câteva structuri — pe care, în lipsa unui termen mai potrivit, le-am numit suprastructuri — care iau naștere prin păstrarea, sau prin întărirea numai a unora dintre accentele metrice existente. Aceste suprastructuri prezintă, pentru versul octosilabic, următoarele diviziuni:

a) de întindere egală: dipodie + dipodie;

b) de întindere inegală: podie + podie + dipodie; podie + dipodie + podie; dipodie + podie + podie; podie + tripodie; tripodie + podie. În ceea ce privește versul exasilabic, prezintă diviziunile: podie + dipodie; dipodie + podie.

Datorită faptului că toate aceste suprastructuri iau naștere din îmbinarea picioarelor metrice, nu a silabelor, suprastructurile prezintă între ele o proporție cu bază binară. Nu vom întâlni niciodată la noi, de pildă, suprastructuri alcătuite din 3 + 5, 5 + 3, 2 + 3 + 3, 3 + 2 + 3 sau 3 + 3 + 2 silabe, așa cum vom vedea că se întâlnesc la popoarele vecine²⁶.

2. Melodiile prezintă aceleași structuri ca și versurile, ceea ce dovedește, în mod neîndoios, puternica legătură care există între ele²⁷.

Dat fiind faptul că am stabilit existența certă a suprastructurilor amintite și am determinat individualitatea fiecăreia dintre ele cu ajutorul melodiei, cineva s-ar putea întreba dacă nu cumva aceste suprastructuri există numai pentru muzică, nu și pentru vers. Noi considerăm că acestea există cu adevărat și pentru vers. Iată considerentele pe care ne bazăm:

1. Aproximativ jumătate dintre aceste suprastructuri au fost sesizate — după cum am arătat — de către lingviști, pornind de la modul în care interpreții populari le-au dictat versurile. Folcloriștii muzicali au sesizat un număr mai mic de suprastructuri decît lingviștii, iar unii din ei chiar le-au contestat existența.

²⁶ Pentru versurile de șase silabe, întâlnim și la noi, în colinde, diviziunea de 3 + 3 silabe, îndeosebi în partea de sud-vest a țării (regiunile Banat și Hunedoara), ca rezultat al influenței ritmului de dans. Nu cunoaștem decît două exemple autentice populare care se încadrează în această categorie și despre care s-ar putea afirma că nu-și datoresc existența influenței dansului. Vezi S. V. D r ă g o i: 303 colinde cu text și melodie. Craiova, f. d. (Ministerul Cultelor și Artelor. Comisiunea pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical. Nr. 1) nr. 113 și N e l u I o n e s c u: Șapte cîntece din folclorul copiilor, pentru vioară și pian. 1951 (litografiat) p. 11, nr. 4.

²⁷ Stojan Djoudjeff remarcă strînsa legătură existentă între structura versului și a melodiei. El scrie: «Correspondența dintre subdiviziunile versului și părțile melodiei sînt frapante. Sfîrșitul unui vers sau a unuia dintre subdiviziunile sale marchează și sfîrșitul perioadei muzicale sau a părților sale» (Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare..., p. 42).

2. Dacă ar fi ca aceste suprastructuri să-și datoreze existența muzicii, ar trebui să fie aceleași la toate popoarele, întrucît mișcarea binară este general cunoscută în muzică și cu mult mai răspîndită decît oricare alta. Însă lucrurile nu stau așa. Pentru a ne convinge, vom prezenta în continuare principiile care stau la baza versificației popoarelor cu care ne învecinăm, atrăgînd atenția în același timp asupra legăturii strînse care există între structura versului și cea a melodiei.

Popoarele slave de răsărit cunosc două tipuri fundamentale de versificație :

1) *tipul silabic*, în care versul se bazează pe un număr stabil de silabe și pe cezura interioară care este marcată prin încheierea unei unități lexicale și care revine după același număr de silabe; 2) *tipul dinamic* sau *accentic*, în care accentul joacă rol organizator. Aici întîlnim două variante: a) accentele, în număr de două pînă la cel mult patru, se deplasează în mod liber — mai ales cele interioare — numărul silabelor atone dintre două silabe accentuate variînd de la una pînă la șapte. Versurile construite în acest fel se întîlnesc mai ales în *bîline*, în *bocete* și în *cîntecele lirice prelungi*; b) versurile sînt izosilabice, iar accentele revin în același loc. Acestea sînt versurile întîlnite în melodiile de dans.

Tipic pentru versurile de bîline este, între altele, sublinierea ritmică în melodie a silabelor accentuate din vers prin durate mai mari. Altfel, accentele lexicale nu sînt subliniate în cîntec, iar în versurile silabice nu joacă absolut nici un rol în organizarea acestora ²⁸.

Ca măsuri, versul popular rus numără de la 5 pînă la 14 silabe. În ceea ce privește versul octosilabic, structura preferată este cea de 5+3 ²⁹, dar se întîlnește frecvent și cea de 4+4 silabe, mai ales la ucraineni.

Vom prezenta cîte un exemplu din aceste două structuri pentru a ne da seama pe de o parte de divizarea prin cezură a versului, iar pe de altă parte de legătura care există între aceste emistihuri ale versului și fragmentele melodice corespunzătoare. Structura de 5+3 silabe:

[18] (Popova, p. 222)

Ne tē-san te-rem, ne tē-san, Tol-ko ho-ro-šo, ras-kra-šen
 Ne u-cēn Lu-ka, ne u-cēn, Tol-ko ho-ro-šo, na-riā-jen.

Structura de 4+4 silabe:

[19] (Ukrainski narodni pesni, p. 69)

Oi čas-po-ra do ku-re-nia: Vo-ta-ma-na ko-nia ne-ma.
 Skin-moš, brat-ti, po-ta-lia-ru, Ku-pim ko-nia o-ta-ma-nu!
 Skin-moš, brat-ți, po-dru-go-mu, Ku-pim ko-nia i u-siu zbro-iu!

²⁸ T. V. Popova: Ruscoe narodnoe tvorcestvo. Vipusk pervii. Moskva, 1955, 206-230.

²⁹ Id., ibid., 208.

Atît într-un exemplu cît și în celălalt, linia melodică prezintă articulații, diviziuni corespunzătoare ca lungime emistihului sau diviziunii în care cezura a împărțit versul. Faptul că între diviziunile versului și cele ale melodiei nu există contradicții ne determină să admitem că acestea au fost gîndite împreună.

În creația populară bulgară principiul fundamental al versificației este izosilabia și apariția la locuri fixe, în interiorul versului, a unei cezuri³⁰. Prin urmare, lucrurile se petrec oarecum ca și în tipul silabic al versului rus. Nici aici accentul nu joacă absolut nici un rol în organizarea versului. Spre deosebire de ruși, la bulgari vom întîlni, înșă, chiar și două opriri în cadrul aceluiași vers.

Măsurile versurilor bulgare cuprind de la 4 pînă la 16 silabe. Dintre acestea, versul de opt silabe se întîlnește, după cîte se pare, cel mai frecvent dintre toate. Prezentăm cîteva exemple de structuri ale versului de 8 silabe:

a) structura de 4+4 silabe³¹:

Zapil să e	Petăr Banin,
Petăr Banin	od Vlaški krai,
Zapil să e	sās sēstra si,
Sās sestra si	baș Maria.
Petrovița	dușman jena
Tičom tiča,	vikom vika :
— Lele Petre,	Petăr Banin,
Ti si ideș	i si pieș
Sās sestra si	baș Maria
I ne znaeș	kakvo ti e etc.

b) structura de 5+3 silabe³²:

Ostana Donka	făf selo .
Varena kăsta	da maji,
Donka v gradinka	iuvlezi
Krum si iz pătia	vărveși.
Ci — izlevi gore	f kileria,
O pasa biala	pristilka.

c) structura de 3+5 silabe³³:

Velo le	golem ġiavole
Ne mi za-	dovai ġadove
ġadove	i pelinġove
Ce malko	li sa moite,
Kade da	dena tvoite ? etc.

Singurul vers care se abate de la cezură este cel de al doilea. Asemenea abateri se datoresc — după cum se susține — « stîngăciei » interpretului.

³⁰ S. Djoudjeff: op. cit., 21—26.

³¹ V. Stoin: Narodni pesni ot Timok do Vita. Sofia, 1928, nr. 1629.

³² Idem: Narodni pesni ot sredna severna Bălgaria. Sofia, 1931, nr. 2635.

³³ Idem: Narodni pesni ot Timok do Vita, nr. 755.

d) structura de 3+2+3 silabe:

Todor si	conce	stegașe,
Todorka	liulka	zadeva,
Sava mi	divan	stoeșe,
Desen mu	strămen	dărzeșe.
Ce să mi	noșta	trăgnale.
Vărvele	șto să	vărvele.
Odvăd se	čiren	sămnalo,
Pladne u	Vrața	stignale.
– Voiniți,	babi.	voiniți,
Tuk li e,	babi.	moi Todor ?

Din toate aceste exemple se poate vedea că varietatea structurală a versului bulgar este mai mare decât a celui rus.

În ceea ce privește melodiile, se constată aceeași strînsă legătură între diviziunile versului și motivele melodice corespunzătoare. Nu vom mai da exemple pentru structurile de 4+4 și 5+3 silabe, legătura prezentîndu-se întocmai ca și la exemplele luate din folclorul rus, dar vom da pentru structurile de 3+5 și 3+2+3 silabe:

[20] (*Stoin*, nr. 755)^x

Ve - lo ie go - lem ġia - vo - le, Ve - lo le, go - lem ġia - vo - le

[21] (*Stoin*, nr. 1499)^x

To - dor si kon - ce ste - ga - șe, To - dor - ka liul - ka za - de - va,

To - dor si kon - ce ste - ga - șe, To - dor - ka liul - ka za - de - va.

^x Narodni pesni, ot Timok do vita.

Exemplele sînt atît de clare, după părerea noastră, încît orice comentariu devine de prisos. Ținem să precizăm totuși că exemplul nr. 21, deși are clar structura de 3+2+3, iar melodia prezintă incize ce se acoperă întocmai cu subdiviziunile versului, ritmul de 9/16 organizează melodia în motive melodice corespunzătoare structurii de 5+3 a versului. Asemenea « licențe » ale ritmului muzical se întîlnesc adesea, dar foarte rar se întîmplă ca structura ritmică să contrazică total structura versului.

La sîrbi, ca și la bulgari și în parte la ruși, principiul de construcție a versului popular pare să fie tot numărul de silabe și cezurile interioare, dar — după cum se susține³⁴ — joacă rol și accentul. Ca o particularitate față de creațiile ruse și bulgare, semnalăm lărgirea melodiei în unele rînduri melodice prin introducerea unei interjecții sau prin repetarea unei părți din vers (primul sau ultimul grup metric, cînd versul are două cezuri interioare)³⁵.

Ca și bulgarii, sîrbi folosesc versuri ce numără de la 4 la 16 silabe. Versul octosilabic apare tot atît de variat structural ca și cel bulgar. După cîte se pare, structura de 4+4 silabe se întîlnește însă mai des decît la bulgari. Fără să mai prezentăm și melodia, dăm textul unui cîntec cu această structură pentru a se vedea cît de mult se respectă cezura³⁶:

Șta se čuie	iza brega ?
Il' ie svabda,	il' ie kavga ?
Nit' ie svabda,	nit' ie kavga,
Veči devoika	vara momka.

Iată și un exemplu a cărui structură metrică este de 3+2+3 silabe³⁷:

(Ilici, nr. 18)

22

Repetă grupul métric precedent

Ku-pi mi, ba-bo, vo-lo-ve, vo-lo-ve, Ku-pi mi,
ba-bo, vo-lo-ve, Ku-pi mi, ba-bo, vo-lo-ve.

Da orem	dragoi	dolove,
Nek sadi	draga	bosiljak
Nek kiti	ñime	prozore.

Cu toate că structura de 3 + 2 + 3 silabe este clară, incizele melodice corespund structurii de 5 + 3 silabe. Această suprastructurare datorită melodiei se întîlnește destul de des, ceea ce dovedește că divizarea în 5 + 3 silabe este mai proprie cîntecului popular sîrb decît 3 + 2 + 3, sau 3 + 5, care totuși pot fi întîlnite și în melodie.

Exemplul dat se caracterizează prin lărgirea primului rînd melodic prin repetarea ultimului picior ternar al versului: *volove*.

³⁴ C. Rihman: Les rapports entre le rythme poétique et le rythme musical dans la tradition de la Bosnie — Herzégovine. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XII, 1960, 64—66.

³⁵ Fenomenul este cunoscut și în creațiile popoarelor grec, albanez și chiar la bulgarii din Macedonia.

³⁶ S. L. Ilici: Antoloģija srpskih narodnih pesma. București, 1958, nr. 52.

³⁷ Id., *ibid.*, nr. 18.

În ceea ce privește **versificația maghiară** nu s-a căzut încă de acord asupra principiilor ce-i stau la bază; se pare însă că și aici rol hotărîtor are tot izosilabia și cezurile interioare ale versului. După L. Vargyas, accentul joacă un foarte mic rol în structurarea versului, divizarea prin cezuri a acestuia — « partiția », după cum îi spune — fiind « cauzată de cele mai multe ori de text ... sau se formează de acord cu textul »³⁸. Dar dacă principiul izosilabiei și al cezurilor interioare ar fi oarecum comun cu cel întîlnit în versificațiile celorlalte popoare vecine, versificația maghiară prezintă și trăsături proprii care-i dau caracterul particular. Dintre acestea menționăm: *a*) numărul de silabe în « partiție »³⁹ este de cel mult patru și de cel puțin două silabe, « partiția » de patru silabe întîlnindu-se totuși cel mai frecvent; *b*) trecerea în « partiție » de la un număr mai mare la un număr mai mic de silabe; *c*) un cuvînt nu poate face parte din două « partiții » vecine decît în anumite condiții⁴⁰. Alte particularități țin de fonetica limbii maghiare și influențează direct asupra ritmului atît al versului cît și al melodiei. Întrucît această problemă nu ne interesează deocamdată, nu insistăm asupra acestor particularități.

Măsurile folosite de versul popular maghiar numără de la 5 la 25 silabe⁴¹.

Versul octosilabic prezintă următoarele structuri: 2 + 4 + 2, 6 + 2, 4 + 4, 2 + 3 + 3 și 3 + 2 + 3; iar versul exasilabic prezintă structurile: 4 + 2 și 3 + 3. Se întîlnesc adesea exemple în care se amestecă două structuri diferite, cum ar fi: 4 + 4 cu 2 + 4 + 2 sau 4 + 2 cu 3 + 3, ca să nu mai vorbim de folosirea versurilor eterometrice în același cîntec.

Deși — după cum afirmă Vargyas — greșala de cezură în versul de opt silabe « este aproape o regulă »⁴², se întîlnesc versuri cu structura de 4 + 4 silabe absolut regulată⁴³. Pentru a se vedea cît de strîns legate sînt versul și melodia și în creațiile populare maghiare, dăm două exemple:

(Kodály, nr. 64)

Föl-mentem a szil-va-fá-ra, El-re-pedt a ga-tyám-szá-ra.

Uc-cu bi-zony az ir-gal-mát! Maj meg varr-ja az én ba-bám.

Versurile primului portativ prezintă structura de 4 + 4 silabe, iar cele ale portativului al doilea au structura de 2 + 4 + 2, amestec amintit mai sus,

³⁸ L. V a r g y a s: Ritmul versului maghiar. Budapesta, 1952. (Traducere în rominește, la Institutul de etnografie și folclor).

³⁹ Ceea ce Vargyas numește « partiție », S. Djoudjeff (op. cit., 25) numește « grup metric ».

⁴⁰ L. V a r g y a s: op. cit., 95.

⁴¹ Moldvai csángó népdalok és népballadak. Bukarest, [1954], 30.

⁴² L. V a r g y a s: op. cit., 30.

⁴³ Z. K o d á l y: A magyar népzene. Budapest, Zenemii kiadó, 1952, nr. 79.

pe care nu-l întâlnim la popoarele slave, dar ar putea fi întâlnit la noi. În primul vers al portativului al doilea întâlnim o « greșală de cezură » — cezura rupe în două cuvîntul *irgalmát* — de altfel singura în acest exemplu :

x
(Bartók, nr. 201)

[24]

x
Hungarian Folk Musik.

În ambele exemple, structura melodiei urmărește așadar, ca și la celelalte popoare, pe cea a versului.

După cum s-a putut constata, în absolut toate cazurile pe care le-am prezentat — și la toate popoarele — articulațiile liniilor melodice urmăresc îndeaproape structura versurilor, indiferent de principiile care stau la baza versificațiilor și de trăsăturile particulare ale acestora. Dacă ar fi ca această strînsă legătură să aibă drept cauză melodia, ar trebui ca absolut la toate popoarele să se prezinte la fel. Or lucrurile nu stau așa, după cum ne dovedește varietatea de structură a aceiași măsuri de vers care se prezintă diferit de la popor la popor, chiar dacă există și structuri asemănătoare la unele, ca în cazul emistihurilor inegale, sau chiar la toate, cum este cazul cu structura 4 + 4. Dacă varietatea de articulație a melodiei creațiilor popoarelor vecine se datorește structurii variate a versurilor acestora, atunci și varietatea articulațiilor liniilor melodice românești are drept cauză suprastructurile versului pe care le-am prezentat. Considerăm că aceasta este singura concluzie logică.

Cum se explică această strînsă legătură dintre structura versului și structura melodiei? De unde deține versul această putere de a impune melodiei o anumită structurare diferită adesea de la popor la popor? Considerăm că răspunsul just a fost dat, în ultima vreme cel puțin în parte, de către lingviști⁴⁴, și chiar de muzicologi⁴⁵, și anume: sistemul de versificație derivă nemijlocit din limbă, elementele sale constitutive bazîndu-se pe particularitățile gramaticale și fonetice ale acesteia. Așa se și explică de altfel marea sa stabilitate în timp. Pentru că aceasta este realitatea: structura metrică a versului popular românesc cîntat este prezentă, în forma pe care am amintit-o, în toate creațiile

⁴⁴ M. P. Stokmar: *Issledovanie v oblasti russkogo narodnogo stihoslojenia*. Akademia Nauk SSSR, M. 1952 (Traducere în romînește, la Institutul de etnografie și folclor), passim; B. V. Tomășevski: op. cit., passim; Al. Niculescu: *Poetică și lingvistică*. Lucrările conferinței de poetică, 18—28 august 1960. *Studii și cercetări lingvistice*, 12 (1961) nr. 1: 96—103.

⁴⁵ L. Vargyas: op. cit., passim; T. V. Popova: op. cit., 206.

noastre populare, începînd de la cele mai vechi cîntece rituale — în care se invocă, de pildă, ploaia — și pînă la cele mai recente creații contemporane. Studii ulterioare vor trebui să arate cum a luat naștere ⁴⁶, cum a evoluat, cum s-a îmbogățit treptat structura metrică de bază a versului — și o dată cu aceasta și structura melodiei — după cum va trebui să se arate ce influență exercită muzica însăși, ca și intențiile expresive ale interpretului, asupra structurii metrice a versului.

În continuare menționăm cîteva consecințe ale cunoașterii raportului strîns dintre vers și melodie în creația poporului nostru.

1. *Ne putem explica de ce este posibilă circulația a diferite texte pe aceeași melodie, ca și a melodii diferite pe același text.* Acolo unde, de pildă, în cadrul aceleiași vers octosilabic se întîlnesc structuri diferite, precum: 4 + 4, 5 + 3, 3 + 2 + 3 etc. silabe, nu va fi posibil să se cînte o melodie oarecare pe un alt text decît cu structură corespunzătoare și invers. La noi, unde suprastructurile derivă direct din structura de bază, schimbarea textului, sau a melodiei, se poate face fără nici o dificultate. Opreliștea unirii oricărui text cu orice melodie vine din partea conținutului ce se cere exprimat, nu din partea structurii versului sau a melodiei care, după cum am văzut, nu sînt în dezacord.

2. *Ne putem da seama ce melodii pot fi împrumutate de la alte popoare și din creația cultă,* ce melodii nu pot fi împrumutate, iar în caz că unele sînt totuși preluate, putem ști la ce modificări vor fi supuse pentru a fi integrate patrimoniului nostru popular.

3. *Putem fixa cu oarecare certitudine începuturile acestei creații.* Dacă sistemul de versificație derivă nemijlocit din structura gramaticală și fonetică a limbii, iar între structura versului și cea a melodiei există o atît de strînsă legătură, urmează că muzica populară romînească, cu caracteristicile-i proprii, a luat naștere o dată cu limba romînească.

4. *Putem aborda problema specificului muzicii populare romînești.* Factorii care condiționează forma națională a culturii sînt, în primul rînd, limba, felul de viață și factura psihică. Cum se manifestă acești factori în folclor? Despre limbă am vorbit, așa încît nu mai insistăm.

Felul de viață, care depinde de totalitatea condițiilor vieții materiale a oamenilor a dat naștere, în decursul istoriei, varietății genurilor, speciilor, subspeciilor și diferitelor altor categorii ale creației populare; a dus la crearea unor cîntece și dansuri specifice ocupației de bază a oamenilor; a contribuit, alături de condițiile istorice de dezvoltare a poporului, la diversitatea stilurilor regionale; a ajutat la conservarea bazei sonore a muzicii, adică la conservarea scărilor prepentatonice și pentatonice, sau la dezvoltarea acestora; la îmbogățirea surselor sonore, deci a instrumentelor muzicale; se reflectă în imaginile artistice, care sînt altele în cîntecele țaranilor, altele în cîntecele ciobanilor, după cum sînt altele în cîntecele orășenilor; a dus la continua îmbogățire și dezvoltare a conținutului însuși al creațiilor populare etc.

Factura psihică — care este strîns legată de modul de viață — a dus și duce: la caracterul energetic, viguros al unor cîntece sau dimpotrivă, la caracterul

⁴⁶ Este interesant că ne deosebim, ca principiu de bază al versificației, de toate popoarele care ne înconjoară; dar ne deosebim, în parte, și de versificația latinei populare din care n-am reținut decît metrul trohaic.

meditativ, uneori trist, plîngător al unor melodii; la gestația sau lipsa de gestație a ritmului la diferite popoare, și chiar în cadrul aceleiași popor în genuri diferite; se manifestă în dezvoltarea mai mare sau mai mică a gustului artistic, ca și a emotivității unei colectivități etc.

Așa cum rezultă din această schiță a problemei, fiecare din cei trei factori menționați — și o dată cu aceștia, toți ceilalți pe care nu i-am mai menționat — a contribuit, în felul său, la elaborarea trăsăturilor specifice ale cîntecului nostru popular. Aceste trăsături nu pot fi înțelese în toată complexitatea lor decît avîndu-se în vedere aportul tuturor acestor factori. Noi înclinăm totuși să acordăm importanță mai mare factorului limbă în determinarea specificului muzicii noastre populare. Iată motivele care ne îndeamnă la aceasta:

a. Modul de viață, ca și factura psihică sînt mai mobile decît limba. Construirea socialismului la noi în țară și făurirea unei conștiințe noi sînt grăitoare în această privință. În afară de aceasta, îndeletniciri identice ale unor grupuri de oameni plasate la distanțe mai mari au dus la creații asemănătoare în conținut, dar și în caracter, ca urmare a unei psihologii asemănătoare. Să ne gîndim la dansurile și cîntecele războinice, la cîntecele pescărești, la cele păstorești etc. Nu este posibil însă ca limbi diferite ca structură gramaticală și fonetică să dea naștere la sisteme de versificație cu structură comună. Asemnări vor putea exista, așa cum există și în privința sistemului modal și ritmic, dar identități nu pot exista.

b. Dacă folclorul românesc contemporan ne oferă suficient de multe creații apărute în perioade diferite ale dezvoltării poporului nostru; dacă putem distinge clar creații legate de îndeletnicirile unor straturi ale populației rurale și chiar orășenești; dacă putem vorbi de stiluri regionale cu trăsături pregnante, nu putem vorbi, în ceea ce privește structura melodiilor, decît de una singură pentru întreg poporul românesc: cea prezentată pe scurt de noi. Această structură se dovedește a fi mai stabilă decît orice gen și decît orice stil regional tocmai pentru că își are originea în limbă, prin mijlocirea sistemului de versificație.

СТРУКТУРНОЕ СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ СТИХОМ И МЕЛОДИЕЙ В РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Автор данной статьи пытается, с одной стороны, показать какова основная связь между стихом и мелодией в румынской народной песне, а с другой — выяснить какой фактор определяет эту связь. Для достижения этой цели он дает представление о структуре распеваемого румынского народного стиха. Характерные черты этого стиха заключаются в следующем: *a*) стихи бывают только двух родов — восьми- и шестисложными (или пяти- и семисложными в катаlecticеских стихах); *б*) стихи содержат по четыре или три метрических стопы хорейского типа; *в*) метрические акценты совпадают с лексическими почти регулярно только в последней метрической стопе.

Далее автор освещает различные взгляды, высказанные по поводу качества метрических акцентов в румынском народном стихосложении. Некоторые фольклористы (др. Г. Вейганд, др. А. Богдан, Б. Барток) утверждают, что наличествуют более сильные и более слабые метрические акценты, другие (например, Константин Брэилоу), что по своей интенсивности все метрические акценты одинаковы. Для выяснения этого вопроса автор прибегает к мелодии. Из приведенных примеров явствует, что очень часто слоги, соответствующие метрическим акцентам, выделяются с помощью более высоких звуков.

В некоторых мелодиях это явление можно заметить на всех метрических акцентах, в других — только на двух или трех. Отсюда автор делает вывод, что в румынском народном стихосложении в самом деле существуют более сильные метрические акценты наряду с другими, более слабыми; что помимо основного метрического построения имеется несколько других («надстроек», являющихся результатом того, что в основной структуре тем или иным метрическим акцентам придается большее или меньшее значение. В противовес утверждениям некоторых фольклористов, наличие основной структуры и обнаруженных надстроек не зависит от мелодии. В поддержку своего мнения автор вкратце ссылается на построение стихов и соответствующих мелодий у соседних народов: русских, болгар, сербов и венгров. У этих народов стихосложение основывается на других принципах, чем в румынском народном стихосложении. Из приведенных примеров явствует, что мелодия идет вслед за структурой стиха. Таким образом автор доказывает, что не музыка диктует структурную организацию стиха, а, наоборот, структура стиха определяет внутреннюю организацию мелодии. Эта организация является специфической для каждого отдельного народа, как, впрочем, и система стихосложения.

Далее, останавливаясь на принципах специфической дифференциации в различных системах стихосложения, автор, наряду со все более многочисленными лингвистами, считает, что причина кроется в соответствующих языках, которые своими фонетико-грамматическими системами диктуют структурную организацию стиха, а значит, и мелодии.

В заключение автор делится с читателями некоторыми своими соображениями и выводами, а именно:

1. Можно объяснить, почему в румынском народном творчестве возможно распевать несколько текстов на какую-нибудь одну мелодию, или класть на несколько мелодий один какой-нибудь текст.

2. Можно уточнить, какие мелодии поддаются заимствованию от других народов и из профессионального творчества и какие не поддаются такому заимствованию. Если некоторые мелодии все-же заимствуются, то можно заранее знать, какие изменения они должны будут претерпеть.

3. Можно уточнить, каково было начало народного творчества с его собственными отличительными чертами.

4. Есть возможность успешного освещения вопроса специфики румынского народного музыкального творчества, как и творчества всякого другого народа.

THE STRUCTURAL RELATIONSHIP BETWEEN VERSE AND MELODY IN RUMANIAN FOLK-SONGS

In the present study, the author proposes to discuss the essential link between verse and melody in Rumanian folk-songs determining the factor that governs this relationship. For this purpose, the paper first surveys the structure of the Rumanian folk-verses in song form. These verses present one of the following metrical schemes: a) two verse-measures of 8 and 6 syllables, or of 7 and 5 respectively when the verses are catalectic; b) trochaic verses consisting of 4, respectively 3 metrical feet; c) metrical accents almost regularly coinciding with the lexical stresses in the last metrical foot only.

The author next reviews the various opinions expressed upon the quality of the metrical accents in Rumanian folk prosody. In this respect some folklorists (Dr. G. Weigand, dr. Al. Bogdan, B. Bartók) claim that some of the accented syllables are stronger and some less strong, whereas other folklorists (such as Const. Brăiloiu) contend that all metrical accents are of equal intensity. The author attempts to clear up this point by approaching the problem through the melody. Indeed, the musical examples given, show that the syllables corresponding to the metrical accents are frequently brought into relief by means of sounds in a raised pitch. In certain tunes, this phenomenon occurs with all metrical accents, whilst in others only with two or three accented syllables. The author hence draws the conclusion that Rumanian folk prosody is characterized by metrical accents of varying strength. In addition to the fundamental metrical structure there occur some «superstructures» resulting from the greater importance awarded to some of the metrical accents present in the fundamental structural picture. Both the fundamental structure as well as the identified superstructural patterns are, in the author's opinion, not induced by the melody as certain

folklore-researchers allege. In support of his view, the author makes a brief survey of the corresponding relationship between the verse-structure and melody in the folklore of the neighbouring nations: Russians, Bulgarians, Serbians, Magyars. The versification with these peoples is based upon principles essentially different from those governing Rumanian folk prosody. All the examples given by the author demonstrate that the melody follows closely the structure of the verse. The author thus concludes that it is not the music that dictates the structural organization of the verses but, on the contrary, it is the structural pattern of the verse that imposes a certain internal organization of the melody, which, similar to the system of versification, is specific to every nation.

Discussing thereupon the causes of this differentiation between the various systems of prosody, the author upholds the view — along with an increasing number of linguists— that the specific versification is due to the peculiarities of the respective language which, by its grammatical and phonetic systems, determines the structural organization of the verses and implicitly that of the melody.

The author draws the conclusion that this interdependence of language, verse and melody enables us:

- 1) to explain the circulation in Rumanian folk creation of different texts to the same melody and of different melodies to the same text;
- 2) to determine the melodies that can be borrowed from other nations and from art music, as well as the melodies that cannot be taken over; or, if adopted, the changes they are liable to undergo;
- 3) to determine the beginning of folk creation with its characteristic features: finally,
- 4) to tackle the problem of the specific traits of Rumanian folk music or of that of any other nation.

LUPTA ÎMPOTRIVA OPRIMĂRII SOCIALE REFLECTATĂ ÎN LIRICA POPULARĂ

M. MARIN — BUGA

În cîntecul nostru liric, poetul popular și-a exprimat sentimente, atitudini și idealuri, realizînd adevărate comori poetice, unele rămînînd ca prețioase documente artistice ale luptei poporului nostru împotriva asupririi sociale.

Curios este totuși că genul liric, care oferă în gradul cel mai înalt cunoașterea sufletului poporului nostru (cum spunea Ov. Densușianu), a fost puțin cercetat în trecut. În schimb, denaturări au existat. Cîntecul liric tradițional a fost nu o dată folosit în mod tendențios de către folcloriștii idealiști, căutînd să « dovedească » așa-zisul « fatalism » specific poporului nostru. Forțînd sensul real al cîntecelor noastre lirice, unii au încercat să demonstreze că poetul popular este « contemplativ », lipsit de o « atitudine activă », că el « nu va tinde nicio dată a se revolta împotriva a ceea ce există sau a ceea ce va veni, ci se va mulțumi a le constata », pentru că el « simte profund că orice intervenție din partea sa va fi inutilă și zadarnică »¹. Ne este prezentată, așadar, imaginea denaturată a omului din popor, în sensul că el nu s-ar revolta împotriva « destinului său » și pentru care « singură moartea poate pune sfîrșit suferinței sale »². În alte cazuri, pornindu-se de la idei preconcepute, s-a căutat să se dovedească aceeași « pasivitate resemnată ce caracterizează sufletul dacoromîn ». Dar neputîndu-se ascunde « cîntecul amărăciunii » și al revoltei sociale, larg reprezentat în lirica noastră populară, s-a căutat ca acestea să fie socotite drept « excepții », care s-au manifestat chipurile cel mult ca « o influență sud-dunăreană, directă sau indirectă »³ deși se afirmă, în prealabil, că lirica populară este expresia fidelă a specificului poporului nostru. Aceste contradicții și denaturări sînt consecințe evidente ale unor concepții sau influențe nefaste ale teoriilor idealiste care s-au emis asupra creației noastre populare, mai ales între cele două războaie mondiale.

Falsitatea acestor aserțiuni reiese dintr-o simplă confruntare a lor cu dinamica procesului de dezvoltare a folclorului și a legăturii acestui proces cu schimbările ce intervin în conștiința oamenilor, în fenomenele de suprastructură în general, și-n viața economică a societății.

¹ Liviu R u s u : *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*. Paris, 1935, 77.

² *Idem*, 72.

³ Tache P a p a h a g i : *Poezia lirică populară*. Curs litografiat. București, 1947—48, 226.

Contrar acestor denaturări, lirica noastră populară a fost apreciată și folosită în adevărata ei valoare în primul rînd de către clasicii literaturii noastre. Eminescu, în special în creația sa lirică, este un neegalat exemplu. Delavrancea a văzut în « doină » mai ales sensul social, considerînd-o transfigurarea poetică a luptei pentru libertatea națională și socială dusă de poporul român de-a lungul timpurilor. Coșbuc a sesizat caracterul intim, legătura indisolubilă și permanentă dintre viața omului din popor și doină. Rostul cîntecului liric a trăit totdeauna în conștiința creatorilor lui. « Împlinirea » gîndului prin cîntec evidențiază la poetul popular conștiința talentului său în raport cu realitatea socială concret-istorică pe care o trăiește: « *Și petrec lumea prin gînd, / Cîte văd toate le-ngîn / Bucuroasă ori plîngînd / ... Nu cînt să mă scot din fală / Da mi-e inima amară ; / Nici nu cînt să hăulesc, / Da cînt să mă răcoresc* »...⁴ Aceste două sentimente, de amărăciune și de revoltă, străbat întreaga noastră lirică populară din trecut.

Se știe că, dintre toate categoriile folclorice, cîntecul liric este genul cu evoluția cea mai rapidă, care se adaptează cel mai bine condițiilor și conștiinței sociale în transformarea lor. Față de cîntecul epic care are un caracter de durabilitate mult mai mare și, în consecință, păstrînd urme ale vremurilor străvechi, cel liric nu ne-a transmis realități ale epocilor mult mai îndepărtate. Deși, probabil că a existat un cîntec liric al vremurilor îndepărtate, un atare cîntec specific patriarhal nu ni s-a păstrat pînă astăzi. Fenomenul se explică istoricește. Accentuarea din ce în ce mai mare a exploatării feudale a dus la înăbușirea sentimentelor specifice idilismului patriarhal. Cîntecul liric, deci, devine în această perioadă expresia acestor realități. Este, așadar, firesc ca în cîntecele lirice imaginile satului patriarhal, ca realități cunoscute, să nu ni se fi păstrat, atîta timp cît ele nu au putut fi consemnate. Ele mai apar totuși ca forme artistice de exprimare a sentimentului de regret. Astfel de imagini specifice satului patriarhal s-au păstrat în vechile cîntece de înstrăinare, în care eroul era despărțit de realitatea imediată a satului, așa cum le putem întîlni și în cîntecele mîresii din cadrul ceremonialului de nuntă, unde despărțirea fetei de satul văzut ca o « grădină dulce » echivala cu înstrăinarea. Cătana cînd își părăsește satul reface și el o dată cu sentimentul de înstrăinare vechea realitate patriarhală. Realitatea feudală este însă reflectată chiar în lirica erotică populară. Situația de exploatare, ca urmare a diferențierii sociale, sporită o dată cu pătrunderea relațiilor capitaliste, își pune pecetea și pe sentimentele intime. În lirica erotică din acest timp idilismul nu lipsește, dar el este întunecat de relațiile sociale din ce în ce mai brutale.

În această epocă se formează un nou ideal social, ca o directă consecință a unor realități social-istorice concrete. Este idealul colectivității asuprite și constă în afirmarea luptei împotriva acelor care i-au anulat vechiul ideal specific vieții patriarhale: în special munca liberă, și în general concepția asupra rostului vieții. Se naște deci și o nouă lirică: lirica împotrivrării față de asuprirea socială, care transfigurează poetic tocmai principalele forme de luptă ale țaranului împotriva feudalului și, mai tîrziu, împotriva capitalismului, atestate istoric: nesupunerea la lucru, fuga din sate și de pe moșii, haiducia, răscoala.

⁴ George Muntean: Folclor din Suceava. București, 1960, 52.

Transpunerea pe plan poetic a ideii luptei de clasă din aceste frământate perioade istorice a dat naștere la o mare diversitate de cîntece lirice populare cu tematică socială. Astfel cunoaștem — după cum arată M. Pop — cîntece iobăgești de protest și de răzvrătire împotriva exploatării feudale, cîntece haiducești și cîntece ale « copilului străin », cîntecele răscoalelor țărănești. Nemulțumirea de a fi luat în armată și ura împotriva războiului este exprimată în numeroase cîntece populare, care în timpul războaielor au dominat folclorul satelor. Temele vechi de înstrăinare întîlnite în cîntecele vieții de familie au căpătat, o dată cu proletarizarea unei mari părți a țărănimii, variante noi. Au apărut cîntece de slugi, cîntecele celor plecați în America să-și vîndă puterea de muncă capitaliștilor, cîntecele celor ce lucrau la pădure, în mine sau în fabricile capitaliste din țară⁶. Așa cum ni s-au păstrat, aceste cîntece lirice sînt, bineînțeles, rezultatul unor îndelungi transformări care, însă, au conservat diferite forme de luptă împotriva asupririi sociale. În analiza pe care o vom întreprinde vom încerca să desprindem cîteva probleme axate pe tema ce ne-am propus-o.

Lirica noastră populară ne dezvăluie o *atitudine practică* de luptă, pe care cei asupriți au adoptat-o față de exploatarea feudală și capitalistă. Există, în primul rînd, o atitudine constatatoare a cruntei exploatări la care erau supuși țărani iobagi: « *Biru-i greu, podveada grea | Sărăcuț de maica mea ! | Unde merg și orice fac | De belele nu mai scap, | Nicăieri nu mai încap* »...⁶ sau: « *Tînăr copil mă-nsurai, | Săracă fată luai, | Fără casă, făr'de loc, | Ș-amîndoi făr'de noroc ! | Vine primariul la mine | Să-i plătesc ce se cuvine ; | Vin agenții de mă leagă | Să le dau porția-ntreagă ; | Nu te-ntreabă ai, nu ai, | Numai musai să le-o dai ; | Nu te-ntreabă poți, nu poți, | Numai musai să le-o scoți ! | N-am nici haine pe muiere | Ș-ale mele toate-s rele. | Numai bată-i Dumnezeu, | Că destul mă trudes eu. | Sui în pod la cucuruz, | Nici n-am avut de cîndu-s ; | Sui în pod, slănină nu-i, | Nici fasole, nici un pui !* »⁷ Pline de forță demascatoare, asemenea cîntece nu conțin decît unele elemente de protest. Adeseori însă acest protest este îndreptat sub formă de blestem împotriva pămîntului, considerat ca un dușman, așa cum întîlnim în « Cîntecul plugarului » din colecția lui V. Alecsandri: « *Arde-te-ar focul, pămînt | Și te-are bate domnul sfînt ! | Că îmi ești dușman cumplit | Ce-am semănat n-a ieșit | Semănat-am grîu de vară | A ieșit numai negară...* »⁸ În același cîntec însă, fără să se poată vorbi de o conștiință socială clară, totuși se desprinde ideea că răul își are cauza în întocmirea socială a țării, explicată prin « răutatea » domnitorului: « *Vai și-amar de biet Român | Cînd e Domnul rău stăpîn ! | N-are loc în țara lui | Și-i ca pleava cîmpului !* Aceeași idee, ceva mai clară, o întîlnim și în cîntecul care vorbește despre « vremea Ducăi Vodă »: « *Frunză verde foi uscate, | În Moldova nu-i dreptate, | Foc și pară-n lung și lat, | Pentr-un cine blăstămat | Pentru vodă cel hain, | Duca vodă cel fieros | Cu cei mari prietenos, | Cu cei mititei cîinos | 'Sărac și prăpădit, | Tare mi-s sărac lipit | Fără casă, fără masă | Nici pămînt de dobitoace | Mă mir, doamne, ce m-oi face !* »⁹ Aceste cîntece

⁵ Mihai P o p : Flori alese din poezia populară. București, 1960, p. XVII.

⁶ Idem, 85.

⁷ Idem, 86—87.

⁸ V. A l e c s a n d r i : Poesii populare ale romînilor. București, 1866, 228.

⁹ Flori alese din poezia populară. București, 1960, 120.

constatatoare, departe de a fi «duioase resemnări», conțin căutări ale țăranelui împilat de bir, de «porție» sau dădii și nenumărate «angarale» de a găsi o formă activă de împotrrire. Chiar în «Cîntecul plugarului», amintit mai înainte, întîlnim un motiv larg folosit în lirica tradițională, în care țăranul meditează asupra ieșirii din această stare inumană: «*Stau în cîmp și mă gîndesc / Cu ce-o să viețuiesc? / N-am lețcaie la chimir / Să mă pot plăti de bir...*» Este de fapt momentul hotărîtor din viața țăranului iobag, atît pentru viitoarele forme active de rezistență socială cît și pentru evoluția conștiinței sale de clasă.

Agricultura și ciobănia au fost ocupațiile de bază ale țăranului român. În momentul cînd relațiile feudale de exploatare îi anulează în mod brutal țăranului agricultor idealurile tipic patriarhale, în primul rînd libertatea, acesta încearcă să le regăsească în ciobănie, care continuă să păstreze unele caracteristici ale vieții patriarhale. Ciobănia este văzută în astfel de situații mai mult din afară, ca ceva dorit, de unde și idilismul în care aceasta este învăluită: «*Măi, ciobane, de la oi, / ... Tu n-ai grijă, nici nevoi, / ... De cu seară pînă-n zori / Tu te culci pe pat cu flori, / Cu capul pe mușuroi, / Cu ochii steliți la oi; / Cu capul pe floricele, / Cu ochii țintă la stele*»¹⁰. Sînt deci cîntece ale țăranului asuprit care tînjește după o altă viață. Și antiteza pe care o face un fost cioban între viața de pe ogor și cea de la munte scoate în evidență același regret și același idilism pentru ciobănie: «*Pînă ce trăiam la munte / Eram voinicel de frunte, / Cîntam doina pe buhaș / Cu gura plină de caș; / Dar de cînd trăiesc la țară / Petrec o viață amară: / Trag cu sapa pe ogor / Și mînînc mălaiul gol...*»¹¹ Așa se explică și faptul că în cîntecele de ciobănie nu întîlnim conflicte sociale totdeauna clar exprimate. Ele scot în relief tot o atitudine constatatoare. Totuși nu este vorba numai de un simplu regret după viața liberă din trecut ci, totodată, găsăm și căutarea unei prime forme de rezistență împotriva nedreptății sociale: «*Decît slugă la ciocoi / Mai bine cioban la oi...*»¹² «*Decît slugă și biris / Mai bine la oi pe-Agris...*»¹³ Asemenea exemple probează ceea ce s-a spus pînă acum că pentru țăranul care trăiește în condițiile vieții iobăgești ciobănia echivalează cu libertatea. O astfel de atitudine față de ciobănie este refăcută și de către cei ce cătănesc, ca un protest față de umilirea și înjosirea demnității umane în armata austro-ungară sau mai tîrziu în cea burghezo-moșierească de la noi: «*Decît slugă și cătană / Mai bine la oi cu pană*»¹⁴ sau și mai expresiv: «*Munte, munte piatră seacă, / Lasă voinicii să treacă, / Să treacă la ciobănie, / Să scape de cătănie*»¹⁵.

În lirica de cătănie, în cea de înstrăinare sau în cîntecele celor proletarizați și ajunși muncitori în fabrici la orașe găsim aceeași atitudine constatatoare. Fenomenul este firesc. Avem de-a face cu momentul neînțelegerii cauzelor sociale care duc la accentuarea exploatării. Pămîntul și fabricile devin dușmani

¹⁰ Vezi: Ovid Densușianu: *Viața păstorească în poezia noastră populară*. Vol. I. București, 1923, 4.

¹¹ Apud Ovid Densușianu: op. cit., 6.

¹² Id., ibid.

¹³ Idem, 7.

¹⁴ Id., ibid.

¹⁵ Flori alese din poezia populară. București, 1960, 142.

ai omului. În acest prim stadiu, al clarificării ideologice, protestul este exprimat practic de cele mai multe ori prin invocarea unor forțe exterioare: « *Du-mă, Doamne, de pe-aici / Ca să nu mai văd fabrici* »¹⁶ sau prin blesteme: « *Stăpîne, lumina mea, / Nu trage simbria mea, / Mince-ți casa pustia / Și muierea, orbia . . . / Feciorii, cătănia, / Pe tine ologia ! / Să te poarte-n tiliguță / Și să vii la ușa mea / Dup-o coaje de mălai ; / Nici aceea nu ți-aș da, / Ci cu-o rudă te-aș lua . . .* »¹⁷ După cum se poate deduce ușor, aci avem exprimată dorința de a-și vedea dușmanul exact în situațiile în care acesta îl obligă pe el și pe « neamul său » să trăiască. Este de fapt mocnirea des întilnită în asemenea cîntece, care va duce la forme active, concrete, de împotrivire și care vor genera deci și noul ideal social: lupta pentru libertate socială. Este vorba așadar de atitudinea practică de rezistență împotriva exploatării relevată de documentele istorice, ca și de lirica noastră populară.

Fuga de pe moșii o întilnim în multe variante sau motive ale cîntecelor lirice. Interesant ni se pare un astfel de cîntec, în care intenția de a părăsi satul și stăpînul este exprimată poetic prin împletirea unor accente și imagini specifice cîntecelor de soartă și noroc și celor de înstrăinare: « *Frunză verde iarbă lată, / Așa-mi vine cîteodată / Să-mi las mamă, să-mi las tată, / Lumea-n cap ca s-o apuc / Și-n pustiuri să mă duc, / În pădurea fără stîni, / În codri fără stăpîni, / Să m-apuc să runculesc, / Loc să-mi fac ca să trăiesc / Și să scap de boieresc* »¹⁸.

Imaginea care ne redă momentul părăsirii satului, a părăsirii muncii de pe moșii cunoaște moduri poetice de exprimare variate și cu mare forță sugestivă. Iată o imagine cu mare putere de sugestie, în care ni se redă pictural tabloul panoramic al cîmpului în momentul răzvrătirii celui care-l părăsește: « *. . . Cum ședeam pe gînduri dus, / Mă uitai spre munte-n sus / Și mă luai spre apus. / Cînd pe munte mă urcai, / Roată-n giuru-mi mă uitai, / Mă uitai în gios spre lunci, / Văzui oameni, muieri, prunci / Cu plugurile la munci, / Ei brăzduiau tot mereu, / Numai plugulețul meu / L-a-nțelenit Dumnezeu / Că doi boi ce-i avusei / De vremi rele-i răspusei / Și de sapă rămăsei . . .* »¹⁹ În antiteză cu viața care își urmează chinuit cursul (cu « muieri, prunci »), versurile « *Numai plugulețul meu / L-a-nțelenit Dumnezeu* » ne redau o imagine a încremerii activității umane, din care se desprinde un sentiment apăsător, ce accentuează dramatismul momentului părăsirii muncii cîmpului. Imaginea se apropie de cea întilnită în cîntecele de cătănie, unde stagnarea este și mai plastică: « *. . . De unde cătana pleacă, / Rămîne casa săracă ; / Rămîn boii înjugați / Și părinții supărați ; / Rămîn boii în restele / Și părinții-n dor și jele !* »²⁰ De aci se desprinde ca dominant sentimentul de regret, de jale, pe cînd în celălalt exemplu simțim o revoltă reținută ce așteaptă să răbufnească. Iată un alt exemplu în care întilnim o modalitate poetică de redare a momentului părăsirii cîmpului, oarecum simbolică: « *Cîntă puiul cucului / Pe carnele plugului, / Și mierla de pe teagă / Tot strigă la boi să meargă. / Rămîi, brazdă, după plug, / Că eu de astăzi mă duc / Și mă bag în codri verzi, / De astăzi nu mă mai vezi ! / Te las naibei sărăcie, /*

¹⁶ Idem, 192.

¹⁷ Idem, 89.

¹⁸ Idem, 80.

¹⁹ Idem, 68.

²⁰ Idem, 135.

Și mă duc la vitejie ; / Te las milei, sapă lată, / Și iau pușca ferecată »²¹. Acțiunea păsărilor, a cucului și a mierlei, asociate mai totdeauna în cîntecele de înstrăinare sau de jale și noroc, încercînd să înlocuiască omul la arat, dă tocmai această imagine simbolică a stagnării muncii cîmpului, a activității umane. Spre deosebire de exemplele anterioare, din acest cîntec nu se desprinde sentimentul de jale, de regret, ci unul de voieșie. Această caracteristică este o consecință estetică a unei atitudini ideologice mai clare. Avem, de fapt, un cîntec de haiducie. Asocierea « sapei late » cu « sărăcia » pe care le lasă « naibei », dovedește că avem de a face cu o înțelegere a zădărniceii muncii în condițiile exploatării feudale, înțelegere specifică haiducului și pe care o întîlnim sugestiv exprimată și în alte cîntece: « . . . Sapa lată, coadă lungă, / Nici nu mai văd para-n pungă ; »²² sau: « . . . Plugul mi-este piază rea, / Umblă d-a-ndaratilea / Cu coarnele-n burta mea ! » . . .²³ De fapt, ultimul cîntec analizat ne redă fenomenul « haiducirii »; țăranul, îngrozit de biruri și sărăcie, ia « drumul codrului ». Același fenomen apare și în varianta din care am citat mai înainte: « *Biru-i greu, podveada grea, / Sărăcut de maica mea ! . . . / De frica zapciului / Și de groaza birului, / Uitai drumul satului / Și coarnele plugului, / Luai drumul crîngului / Și poteca codrului / Și flinta haiducului ; / Că decît în calicie / Mai bine la haiducie, / Ce-o vrea Dumnezeu să fie !* »²⁴ Mulțimea cîntecelor de haiducie existente în lirica noastră populară ne vorbește despre amploarea pe care fenomenul l-a cunoscut în țara noastră, ca expresie a realităților social-istorice și nu ca o influență externă. După cum se știe, Delavrancea a văzut în haiducie o formă activă de luptă împotriva oprimării sociale: « S-apuc calea codrului » — nu este strigătul unui răufăcător ordinar, ci sinteza noastră istorică și socială de două veacuri și mai bine. Un temperament de om, iar nu de slugă, covîrșit de nedreptăți, era fatal să se ridice împotriva « muncii robite » și să-și spuie ce avea pe sufletul lui de revoltat »²⁵. Așa se și explică sensul cuvintelor « *Codru-i frate cu romînul* », devenite expresie proverbială, ca și « *Fratele codru — sărăcul — / Ne-a ținut și lungit veacul* ».

Dacă în sat toată puterea o aveau « ciocoiul », primarul, perceptorul și toți vătășeii, socotiți ca dușmani și « străini » ai țăranului codrul este socotit de către creatorul popular ca fiind « romînesc », adică haiducesc: « *Frunză verde baraboi, / Mă-ntîlnii cu un ciocoi : / « Bună cale, măi Romîne, / — Mulțumim, ciocoi de cîne, / — Măi mojice, tu ești beat. / — Latră, ciocoi gulerat, / Că eu astăzi n-am mîncat. / — Măi, mojice, mojic reu, / Las'că mi te-oi drege eu / Cînd a venit birul greu. / — Alelei ! pui de ciocoi ! / De te-aș prinde la zăvoi, / Să-ți dau măciuci, să te moi, / De piele să te despoi / Ca să-mbrac cu pielea ta / Pistoalele și flîna, / Vinul să nu le pălească, / Ploi să nu le ruginească / Ochiul să nu le zărească* »²⁶. Această variantă este o armonioasă îmbinare a două motive deosebite: primul face parte din cîntecele iobăgești de răzvrătire și dezvoltă conflictul dintre « bogat și sărac », întîlnit în numeroase alte cîntece,

²¹ Idem, 99.

²² Doine, cîntece și strigături. București, 1955, 52.

²³ Id., ibid.

²⁴ Flori alese din poezia populară. București, 1960, 85.

²⁵ B. Șt. De l a v r a n c e a : Patria și Patriotismul. Estetica poeziei populare. București, 1928, 53.

²⁶ V. Alecsandri: op. cit., 250.

iar al doilea este un motiv din cîntecele haiducești, întîlnit și ca variantă de sine stătătoare. Evident, cîntărețul popular a dat cîntecului iobăgesc de revoltă, prin această îmbinare, o notă ideologică superioară, putîndu-se astfel constata că orice variantă a creației folclorice este totdeauna expresia unui anumit stadiu al evoluției conștiinței sociale.

În transpunerea poetică, formele luptei împotriva oprîmării sociale, enumerate pînă acum, nu totdeauna pot fi întîlnite ca variante unitare, de sine stătătoare ci, de cele mai multe ori, sînt tocmai astfel de îmbinări ale diferitelor motive. Este o reflectare firească a înlănțuirii fenomenelor social-istorice. De pildă, nesupunerea la lucru atrage după sine, cu necesitate, o altă formă de luptă, superioară, fie fuga de pe moșie, deci și haiducia în mod implicit, fie răscoala, atunci cînd nemulțumirea devine generală. Cîntecul lui Petreanu — cum îi spune V. Alecsandri — redă această înlănțuire a formelor de răzvrătire: de la relatarea constatatoare a relațiilor tipice dintre « bogat și sărac », la nesupunerea la lucru, semnificativă prin gestul izbirii coasei « de un păducel », la haiducie și răzbunare tipic haiducească (*Eu chitesc durda pocnește, / Ciocoiul se vîrcolește / Și de zile se sfîrșește*²⁷). Cîntecul este dominat de ură și revoltă, care cresc treptat, devenind din ce în ce mai amenințătoare.

Documentele istorice atestă că a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea au fost « o epocă plină de acte de nesupunere a țăranilor iobagi, acte care au mers pînă la mici răscoale locale, la răsmeșițe, la zurbale »²⁸. Această formă activă de luptă s-a concretizat artistic în numeroase cîntece. Astfel, s-au păstrat, din generație în generație, producții lirice care au immortalizat, în adevărata lor lumină, figurile istorice, conducătoare ale luptelor țărești pentru libertate socială: Horia, Avram Iancu, Tudor Vladimirescu. Există unele cîntece în care îndemnul la răscoală este relevat într-un limbaj alegoric: « *Sus feciori, că ne-a sosit / Holda verde de plivit, / De plivit, de curățit, / Dar nu lua secera, frate, / Ci-mi ia lancea lungă-n spate, / Și-ntr-o mină ia toporul, / Iar la brîu pune pistolul, / Și mai pune ș-un fîrtat / Junghiul lat și luminat / Și te-aruncă-așa-ntr-un dor, / Prin curțile domnilor* »²⁹. Cîntecele despre răscoala din 1907 au, în general, un caracter de evocare istorică și sînt valoroase documente orale; e adevărat, însă, cu mai puțină forță lirică: « *Anul nouă sute șapte — / S-a dat țara în revolte, / Cu securi și cu topoare, / Cu chibrite-n buzunare. / Să dea foc pe la conace, / La pătule cu bucate, / La magazii încărcate. / Veni vremea de apoi, / Să jupui pe ciocoi* »³⁰. Într-un cîntec din Muntenia atitudinea lirică este mai evidentă. Tonul de amenințare este dominant: « *Foaie verde foi trifoi, / Țineți-vă, măi ciocoi, / C-a venit vremea de-apoi / Să arăm și noi cu voi. / Să-nhămăm cucoanele, / Să arăm pogoanele* ». Urmează apoi imprecății la adresa ciocoilor, care se realizează stilistic sub formă de urare: « ... *Cîți mușuroi pe pogoane / Atîția draci în cucoane ; / Pe pogoni cîți mușuroi, / Atîția draci în ciocoi* ». Cîntecul se încheie cu formula inițială de amenințare: « ... *Foaie verde de trifoi, / Țineți-vă, măi ciocoi, / C-a venit vremea de-apoi / Să temeți și voi de noi* ... »³¹ Trebuie remarcat

²⁷ Vezi: V. Alecsandri: op. cit., 259—260.

²⁸ Mihai Pop: op. cit., p. XIX.

²⁹ Flori alese din poezia populară. București, 1960, 122—123.

³⁰ Idem, 131—132.

³¹ Id., ibid.

că acest cântec reliefează o conștiință de clasă mai evoluată, deși tipic țărănească. Apare clară împărțirea socială în « ciocii » și săraci, categorii dușmane, și de aci, implicit, cauza exploatării, dar și necesitatea înlăturării ei (« *C-a venit vremea de-apoi / Să temeți și voi de noi* »).

Din analiza făcută pînă acum, am constatat cum cîntecul liric popular, prin specificul său de gen, nu numai că a consemnat niște realități social-istorice concrete, ci ne-a dezvăluit și evoluția conștiinței sociale a țărănimii noastre asuprite, punînd în lumină, în acest fel, istoricitatea evoluției liricii noastre populare.



Dar analiza luptei împotriva oprimării sociale ne dezvăluie și o *atitudine sentimental-analitică* tocmai pentru că lirica populară este expresia unei intense trăiri sufletești. În lupta pentru înfăptuirea idealurilor sociale, oamenii din popor au cunoscut puține bucurii și multe umilințe, mizerii, înjosiri și schingiuri, care au generat atitudini sufletești pline de sensibilitate, dar, mai ales, pline de revoltă. Viața i-a pus în fața unor momente dramatice, față de care n-au putut să adopte decît o atitudine activă, manifestată prin acțiuni cîteodată violente pînă la « cutremurarea » întregii țări, alteleori însă numai prin forme simple de luptă, luînd « drumul codrului » sau al « străinătății ». Creatorul popular a surprins aceste momente în imagini poetice de o mare plasticitate. Momentul părăsirii satului și a cîmpului este marcat deseori prin expresia « dacă văzui și văzui ». Nu e o simplă formulă ci redarea expresivă a rezultatului unei îndelungi meditații asupra situației sale sociale, ca și a condițiilor pe care i le-ar putea oferi un nou mod de viață. Iată un fragment dintr-un cîntec liric în care se evidențiază o luptă interioară, pricinuită de înfruntarea a două sentimente, generate de momentul părăsirii cîmpului de către cel ce se haiducește: « ... *Stau în drum și mă gîndesc / Ce s-apuc, ce să muncesc / Pîinea să-mi agonisesc, / Copilașii să-mi hrănesc ? / Cum ședeam pe gînduri dus, / Mă uitai spre munte-n sus / Și mă luai spre apus / Cînd pe munte mă urcai, / Roată-n giuru-mi mă uitai / Mă uitai în gios spre lunci, / Văzui oameni, muieri, prunci / Cu plugurile la munci / Ei brăzduiau tot mereu, / Numai plugulețul meu / L-a-nțelenit Dumnezeu... »³² Se poate vedea că în sufletul eroului se dă lupta între dragostea față de muncă și haiducie, singura cale de a ieși din starea grea de pînă atunci. Avem de-a face, deci, cu un conflict sentimental, care are însă la bază o realitate socială, un conflict social. Este un moment psihologic care scoate în evidență o poziție analitică față de pasul hotărîtor pe care îl va face. Pentru țăranul român, rostul muncii a fost văzut ca însăși rațiunea existenței sale. Dragostea față de muncă străbate întreaga creație populară. Este deci normal ca în sufletul celui care părăsește ce i-a fost drag să aibă loc această șovăială, această luptă între două sentimente deosebite. Așa se întîmplă și cu cel ce ia drumul « străinătății ». Cînd trece hotarul sau rîul de cealaltă parte « dorul îl apucă de spate ».*

În lirica noastră populară întîlnim multe exemple în care atitudinea sentimental-analitică este redată cu o rară plasticitate, așa cum ne putem da seama și din cîntecul următor: « *Bate vîntul, bate vîntul, / Bate vîntul, mișcă crîngul : / Pe mine mă bate gîndul / Să las crîngul / Să iau cîmpul. / Bate vîntul, bate*

³² Idem, 67—68.

vîntul, / Bate vîntul, arde cîmpul : / Ies la cîmp / Ca să mă stîng / Dar de crîng / Mai rău m-aprind»³³. Frămîntarea sufletească este de data aceasta a haiducului. Vîntul are aci un rol simbolic: mișcarea lui și a crîngului sugerează starea psihologică agitată a haiducului, intensitatea dorinței de a se întoarce la cîmp, la viața obișnuită. Dar «cîmpul arde», spune poetul popular într-un limbaj alegoric, vrînd să sugereze înăsprirea exploatării sociale și zădărnicia muncii la cîmp. De aceea, în loc să-i fie un antidot, cîmpul îi dă o și mai arzătoare dorință de răzbunare («Dar de crîng, / Mai rău m-aprind»). Cîntecul are o simetrie aproape perfectă a elementelor ce compun versurile, dezvoltînd două idei, două sentimente net opuse, dar de o egală intensitate. Primul grup de versuri redă în mod gradat și ascendent încercarea de «a lua cîmpul», de a-și satisface dorința chinuitoare de muncă, revenirea la viața lui normală. Al doilea grup de versuri redă imposibilitatea realizării dorinței și trecerea de la un sentiment la altul. Interesant este că primele șapte versuri au aceeași rimă, cu o sonoritate deschisă; rimează numai substantive cu substantive, terminate fiecare cu cîte o silabă care se cere prelungită. Succesiunea regulată a versurilor și sonoritatea perfectă a silabelor dau impresia vîntului ce bate, redînd parcă forța irezistibilă a împlinirii dorinței. Ultimele patru versuri rimează substantiv cu verb, ceea ce facilitează trecerea de la un sentiment la altul («Ies la cîmp / Ca să mă stîng, / Dar de crîng / Mai rău m-aprind»). Rima are o sonoritate închisă, pare că se simte frîngerea sentimentului prim al haiducului, închiderea în sine, și acumularea unei stări sufletești care stă să răbufnească.



Față de «soarta» creată de condițiile sociale vitrege în care au trăit în trecut, creatorii populari au exprimat, implicit, în producțiile lor și o *atitudine meditativ filozofică*. Clar formulată, această atitudine o întîlnim, în special, în cîntecele despre soartă și noroc, pe care anumiți folcloriști burghezi le prezentau ca expresii ale așa-zisei concepții fataliste a poporului nostru. Privite în raport cu evoluția conștiinței sociale a oamenilor din popor, aceste cîntece nu sînt, însă, în contradicție cu celelalte creații folclorice, în care dragostea de viață și revolta împotriva oprîmării sociale sînt pregnant reflectate. Dimpotrivă, ele fiind «... expresii tragice ale clipelor de mare deznădejde pe care le trăiau femeile măritate printre străini, orfanii rămași de izbeliște, slugile, soldații, cei plecați din sat și toți cei ce veacuri de-a rîndul au fost sortiți să îndure umilinți și cruntă împilare»³⁴, au devenit și expresii ale unui net protest social.

Pentru oamenii din popor, «norocul» nu este un concept fatalist, așa cum l-au văzut folcloriștii idealiști, ci unul produs de realități sociale concrete: «...Foaie verde pui de nuc, / De cînd zic mă duc, mă duc / După bine să-l ajung ! / Dar binele de mine fuge, / Răul din urmă m-ajunge. / Foaie verde siminoc, / Ș-am să plec de pe-acest loc, / C-acest loc nu-i cu noroc. / Căci norocul dac-ar vrea / Nu m-ar lăsa-n starea grea»³⁵. Plecarea de «pe acest loc» care l-a adus în «starea grea» amintește de cîntecele celor revoltați ce luau drumul codrului sau al «străinătății». Norocul este concretizat poetic printr-o «mîndră

³³ Idem, 298.

³⁴ Mihai P o p : op., cit., p. XXIV.

³⁵ Flori alese..., 215.

floare», pe care n-o au cei ce trăiesc cu « jele și cu bănat »: « *Mîndră floare-i norocu, / Nu se face-n tot locu / Și nu-l are tot omu. . . / Că și eu mi-am semănat / Într-o margine de strat / Ș-a mea parte s-a uscat / De jele și de bănat* »³⁶.

Norocul este însă și « buruiiană rea » ce, de asemenea, nu se face-n tot locul, ci acolo unde el a fost « *semănat prea rar / Ș-o răsărit mult amar* ». Poetul popular exprimă adesea diferențierea socială prin împărțirea norocului: « *Cine-o-mpărțit norocu / La unii l-o dat cu sacu / Mie mi l-o dat cu acu* ». Este normal ca cel care a primit noroc numai « cu acu » (o concretizare poetică foarte sugestivă a sărăciei) să spună: « *Plînge inimuța-n mine / Ca-ntr-un copil de trei zile : / Copilul plînge și-nceată / Inima mea niciodată* »³⁷. Protestul față de o astfel de împărțire a norocului este uneori exprimat artistic, prin procedeul larg folosit în lirica populară, al imprecățiilor: « *Cine-o-mpărțit norocul / Bată-l vîntul și ardă-l focul, / Că nu l-a-mpărțit cu carte, / Nici cu lege, nici cu parte / Că la unii, bată-i sfîntul, / Stă norocul ca și gîndul* »³⁸. Alteori, protestul este exprimat prin intenția de a se răzbuna chiar pe noroc sau pe împărțitorul lui, pe Dumnezeu: « *. . . Ia, ia, ia, noroc, ia, ia / De te-aș prinde undeva, / Eu nimic nu ți-aș făcea, / Cu cuțitul te-aș tăia, / Și pe foc te-aș arunca. / De-aș prinde pe Dumnezeu, / L-aș tăia c-un fierestrău ; / La unii prea mult noroc / Și la mine nici de loc !* »³⁹ Întîlnim însă exprimată și conștiința că cei mai mulți nu au noroc pentru că el se află la dușmanii lor sociali, care nu vor să-l vîndă: « *Spune, măculiță, spune / De ce n-am noroc pe lume. . . / De-aș găsi pe cineva / Să-l vîndă, l-aș cumpăra. / Că eu întrebai pe mulți / Dar nici unul n-a avut. / Eu l-aș fi plătit cu banii, / Dar nu l-or vîndut dușmanii* »⁴⁰. Această conștiință apare și mai clară atunci cînd poetul popular spune: « *. . . Toate bunurile lumii / Le-au strîns astăzi numai unii : / Aur scump, comori grămadă, / Și le țin în închise-n ladă, / Cei săraci să nu le vadă. . .* »⁴¹

În condițiile acestei împărțiri sociale omul asuprit, împilat și fără « noroc », pînă a ajunge la ideea luptei, deci a făuririi unui nou ideal social, își dădea seama că nu are nici o posibilitate, decît întîmplătoare, de a scăpa de « amarul » acestei vieți: « *. . . Taci, inimă, și te culcă / Că și lumea te zăuită. / Că inima nu-i cătană, / Să poată zbera alarmă. / Nici nu-i inima cărbune, / Să poată vorbi și spune / Ce nu-i place ei pe lume. / Taci, inimă, și tot taci, / Că alta n-ai ce să faci* »⁴². Inima are « porți largi », prin care strînge tot amarul vieții, suferă, dar mocnește și, ca să nu dea glas, trebuie pus lacăt: « *. . . Inimă mai stai pe loc, / Să-ți pun lacăt la mijloc ; / Un lacăt cu-ncuietoare, / Să nu zberi cînd mi te doare* »⁴³. Durerea nu trebuie spusă oricui, ci aceluia care o înțelege, pentru că inima este, în fond, o carte și cel ce o va citi nu poate fi decît unul tot « mîncat de rele »: « *De s-ar afla cineva / Să-mi citească inima, / Ar citi pîn-ar muri, / Și tot n-ar mai isprăvi. / Că inima d-amărăciune / Mi-e neagră ca și-un tăciune. / Și mi-e friptă de amar / Ca cum e carnea pe jar* »⁴⁴.

³⁶ Idem, 225.

³⁷ Idem, 227.

³⁸ Idem, 228.

³⁹ Idem, 221.

⁴⁰ Idem, 223.

⁴¹ Idem, 230.

⁴² Idem, 212.

⁴³ Id., ibid.

⁴⁴ Idem, 210–211.

Cînd însă amarul care s-a strîns nu mai poate fi suportat, cîntărețul popular adresează invective lumii, în care n-a gustat « dulceață », ca și pămîntului, pe care-l consideră « dușman cumplit »: « *Arză-te focul de lume, / Să nu-ți mai aud de nume, / Că de cînd sînt în viață, / N-am gustat în tin' dulceață ! / N-am gustat, numai amar, / Numai flacără și jar ! / Arză-te focul, pămînt, / Și te-ar bate tatăl sfînt, / Că îmi ești dușman cumplit, / Ce-am semănat n-au ieșit. / C-am semănat busuioc, / Și-au ieșit pară de foc ; . . . / Vai, părinte blestemat, / Ce amar cumplit mi-ai dat, / Cum sufletul mi-ai zdrobit / Și inima mi-ai rănit* »⁴⁵. După cum se poate vedea, în acest cîntec apare o simbioză între un motiv specific cîntecelor de soartă și noroc și alt motiv pe care l-am mai întîlnit în cîntecele de bir și sărăcie. Îmbinarea aceasta, firească de altfel, prezintă un interes teoretic. În orice cîntec liric există totdeauna o imagine sau o idee centrală, de obicei cea din final, care reține atenția în mod special și care dă sensul întregului conținut al cîntecului. În exemplul de mai înainte, deși acesta este un cîntec de jale și noroc, atenția se deplasează pe motivul ultim, care dă un sens social pregnant reflecțiilor filozofice asupra lumii și soartei pe care le face creatorul popular în prima parte. Dar totodată acest motiv, deci și întregul cîntec, evidențiază o conștiință umană puțin avansată, care se caracterizează prin neînțelegerea adevăratelor cauze sociale. Este semnificativ protestul anarhic îndreptat împotriva pămîntului și a lumii în mod general. Exemple de acest fel sînt frecvente în cîntecele de soartă și noroc și nu pot fi decît expresia unui asemenea stadiu inferior al evoluției conștiinței sociale. Numai așa înțelegem și sensul deznădejdiei și al sentimentului singurătății care domină unele cîntece despre soartă: « *Du-te, cucule,-n pădure, / Lasă-mă singur pe lume. / Du-te, cuculeț, în crîng, / Lasă-mă singur să plîng* »⁴⁶.

Este însă și normal ca lirica meditativ-filozofică să cunoască un progres o dată cu evoluția conștiinței sociale, ca și restul creației lirice populare. Am văzut mai înainte că lirica haiducească dezvăluie o atitudine ideologică mai clară decît cîntecele iobăgești de răzvrătire. O notă tonifiantă primesc cîntecele despre soartă o dată cu asimilarea unor motive din lirica haiducească. Deznădejdea este transformată în optimism, ca în unele variante pe care le cunoaște motivul « *Jelui-m-aș și n-am cui* ». Jalea mărturisită vîntului, cîmpului care arde, drumului-pustiului, nu este auzită și împărtășită decît de codrul verde: « *Jelui-m-aș și n-am cui, / Jelui-m-aș codrului, / Codrului cu crengi plecate, / Numai el îmi ține parte . . . / Mă jeluii cîmpului, / Cîmpului cu flori mărunte, / N-are timp să mai m-asculte . . . / Sărmanul codruleț verde, / El m-aude, el mă crede* »⁴⁷. O altă variantă a aceluiași motiv se încheie cu un ton și mai optimist, specific cîntecelor haiducești: « *Foaie verde măr pitic, / Nu mai zi flăcău, nimic. / N-ai pierit cît ai fost mic, / Dar acum cînd ești voinic !* »⁴⁸ Asocierea voinicului cu codrul sugerează ideea sau intenția luptei ce se cere întreprinsă pentru a pune capăt amarului și zilelor grele.

În analiza întreprinsă în ultima parte n-am încercat să evidențiem un anumit sistem filozofic. Am căutat să demonstrăm, în linii generale, că, de fapt, medi-

⁴⁵ Idem, 211.

⁴⁶ Idem, 216—217.

⁴⁷ Doine, cîntece și strigături. București, 1955, 195—196.

⁴⁸ Idem, 195.

tațiile filozofice se desprind, implicit, din atitudinea omului din popor față de traiul și viața sa în condițiile neumane din trecut, ca și din concepția sa asupra rostului vieții.

Specificul de gen al liricii populare ne-a condus și la relevarea atitudinii (diferită din punct de vedere al naturii sale) creatorului popular față de niște realități social-istorice: *atitudinea practică*, de acțiune concretă, *atitudinea sentimental-analitică*, de frământare sufletească și de deliberări, ca și *atitudinea meditativ-filozofică*, specifică modului de a gândi și concepe viața omului din popor. Tocmai acest lucru ne-a condus și la constatarea că aceste atitudini sînt expresii ale anumitor momente istorice. Criteriul istoricității care a stat la baza analizei noastre înlesnește, în mod evident, și cunoașterea evoluției liricii noastre populare în raport cu atitudinea și concepția oamenilor din popor.



Avînd în vedere, ca principii de cercetare, criteriul specificității procesului de creație folclorică și criteriul istoricității, aplicate la specificul de gen al liricii populare, vom întreprinde acum o analiză mai amănunțită a cîtorva variante, urmărind evoluția unui motiv. Cu alte cuvinte, vom face un fel de secțiune transversală pentru a demonstra modul cum se transfigurează realitatea social-istorică în procesul creației liricii populare.

Fiind expresia celei mai depline contemporaneități, lirica cunoaște schimbări structurale și de conținut mult mai mari decît alte categorii folclorice, ca o consecință estetică directă a evoluției atitudinilor, sentimentelor și năzuințelor oamenilor de la o epocă la alta. Deci raportul dintre tradiție și înnoire este în creația lirică mult mai pregnant și mai vizibil. Stabilitatea variantelor unui cîntec liric este zdruncinată de rapiditatea adaptării perfecte a vechilor cîntece la noua realitate socială. De aceea, urmărirea evoluției istorice a variantelor unui cîntec liric este îngreunată, uneori pînă la imposibilitate, de acest proces de rapidă înnoire. În evoluția lor, unele cîntece lirice devin simple motive ale unor noi creații, fie păstrînd aceeași semnificație, fie căpătînd în noul context un nou sens. Adaptarea aceasta sau simbioza dintre diferite motive în procesul de creație lirică va da o altă tonalitate sau nuanțare estetic-ideologică, a noilor creații care rezultă. Deci, cu mai mult cîștig pot fi urmărite motivele în cadrul acestei evoluții istorice a liricii populare. Dar, ținînd cont că, această evoluție este o consecință a concepției populare despre lume și viață, noi vom încerca să urmărim transformarea artistică a realității social-istorice în raport cu evoluția acestei concepții. Demonstrația se va axa pe motivul « *Ce te legeni, . . .* », care va fi urmărit în creațiile lirice în care evoluează. Iată un prim cîntec în care apare acest motiv: « — *Săraci brazi încetinați, / Voi la ce vă legănați ? / — Cum să nu ne legănăm, / Cînd noi singuri rămînem ! / La Sînta Mărie Mare, / Tulesc oile de vale / Și rămîn stînele goale, / Rămîn stîni fără stăpîni, / Strunguțe fără oițe, / Scaune fără băcițe, / Munte fără oi mărunte* »⁴⁹. Cîntecul își are originea și este foarte apropiat de cîntecele de « păstorie-natură », în care se exprimă sentimentul de regret la coborîrea oilor de la munte o dată cu venirea iernii. Într-un asemenea cîntec întîlnim germele acestui motiv, exprimat la modul general-impersonal: « *La Sfînta Mărie Mare / Pornesc oile la vale. . . / Și se duc și nu mai vin / Pîn'la Sfîntul Constantin / Rămîn stîni / Făr'de stăpîni, / Strunguțe fără oițe, / Scaune*

⁴⁹ Idem, 133.

fără băcițe; / Izvoare fără copii. / Săraca bătătura / Cine o mai mătura? / Vîntul cînd o șuiera. / C-aseară pe înserat / Și jipii s-au legănat, / Că singuri or rămînea / Și-i va bate zăpada»⁵⁰. Aici sentimentul de regret este general și nu este pus pe seama nimănu. Dominantă rămîne descrierea de natură, imaginea codrului părăsit, din care se desprinde o acțiune reciprocă între scurgerea ireversibilă a timpului și activitatea ciobanilor, oarecum ca și în cîntecele de haiducie.

În varianta de mai înainte, în care apare motivul « Ce te legeni, . . . », avem în esență același pastel. Există însă o altă modalitate poetică de exprimare, care duce, evident, la alte consecințe estetice. Descrierea naturii este făcută sub un alt unghi de vedere, nu la modul general ci din perspectiva brazilor. Astfel, sentimentul se individualizează, determinînd o mai mare forță de sugestie. Regretul se intensifică și el pare să vină numai din partea naturii. Dialogul dintre om și brad, de fapt, este un pretext, ca și descrierea unor acțiuni, întîmplări pe care le întîlnim în restul liricii populare; ele nu dezvoltă elementul epic ci, dimpotrivă, conturînd atitudini sufletești, adîncesc pe cel liric. În fond, în cîntecul pe care-l analizăm, evident avem de-a face cu atitudini umane, căci sentimentul de regret este al ciobanului. În creația lirică populară pastelul pur nu există, și descrierea naturii se face în sensul umanizării ei, a transpunerii pe seama ei a atributelor umane. Și, în varianta pe care o analizăm, transpunerea sentimentelor omenești pe seama brazilor intensifică, adîncește regretul părăsirii codrului și a locurilor care i-au oferit o viață mai ușoară. Ne este cunoscută prezentarea idilismului vieții ciobănești în cîntecele lirice. Viața mai ușoară a ciobanului este o realitate; venirea iernii, însă, implică greutatea de ordin material, care determină și o directă stare sufletească. Regretul ciobanului apare deci explicabil și firesc.

Transpunerea sentimentelor umane pe seama naturii este frecventă în lirica noastră populară. Ea are însă și o explicație social-istorică. Omul din popor a fost veacuri de-a rîndul strîns legat de natură. Natura a fost pentru țăranul român cadrul în care și-a desfășurat întreaga sa activitate, ea a fost martorul ocular al întregii lui vieți grele din trecut, al împilării și exploatării sociale. Ea a fost locul de refugiu și de alinare în vremuri de restriște. În lirica populară natura este deci fundalul pe care se proiectează viața și activitatea țăranului. Se naște o comuniune sufletească între om și natură. Or, toate acestea cunosc în lirica populară moduri de expresie poetică diferite, care apar dintr-o necesitate estetică și pot fi o consecință mai mult sau mai puțin vizibilă a atitudinii deosebite față de viață, a unei atitudini ideologice diferite, în raport de momente istorice deosebite.

Concepția oamenilor se schimbă. De aceea, același text poetic poate fi receptat deosebit de la o epocă la alta, deci înregistrează o nouă funcție. Cînd realitatea este alta, este normal ca textul să primească nu numai un sens nou, dar și un conținut nou. Circulația orală implică schimbări, adaptînd vechiul text noilor cerințe ideologice. Schimbările în creația lirică populară au un caracter de reacție în lanț, de aceea se poate spune că lirica populară crește din ea însăși. În parte, chiar cele două exemple date mai înainte confirmă acest lucru. Deși în fond amîndouă au același conținut, ele sînt două modalități poetice de exprimare deosebite. Cercetînd și alte exemple care dezvoltă motivul pe care-l urmărim, vom dovedi în mai mare măsură valabilitatea ipotezelor teoretice enunțate mai înainte. Acest motiv îl întîlnim și într-un cîntec publicat de Ov. Densușianu în « Graiul din Țara Hațe-

⁵⁰ Flori alese. . . , 235.

gului» (1915, p. 215). Sfirșitul, care este în mod cert un adaos, dă vechiului motiv o turnură erotică: « — *Braz, braz încetinați, / Di ce foc vă legănaț ? / — Da noi cum nu ni-om legăna ? / Că rămîne strungița / Fără oiță / Și stîna / Fără băciță. / Drăguță Sintă Mărie, / Nu lăsa toamna să-m vină, / Că vine Vinerea-mare / Și pleacă oile-n țară / Și pleacă și nu mai vin / Pîn'la Sfîntu-Constantin / Și-atuncea ți-oi trimite, mîndră, carte, / Că vin oile-n sănătate, / Să te gădesc eu la stîna, / Să vez cum am fost în țară străină*». E cert că între adaos și restul cîntecului nu este o sudură artistică compozițională perfectă, dar exemplifică mai vizibil specificul procesului de creație folclorică în general, și al celei lirice în special. Deși slabă ca realizare artistică, individualizarea sentimentului este însă mai pregnantă; regretul nu mai este dominant. Treptat se pregătește atmosfera exprimării sentimentului erotic. Adresarea directă Sfîntei Mării, spre a împiedeca venirea toamnei, schimbă dintr-o dată raportul de exprimare artistică. Deci și structural se poate observa o schimbare importantă. Din vechiul pastel nu rămîne decît un singur aspect și nu atît cel de natură propriu-zis ci acela legat de activitatea mîndrei (« . . . *că rămîne strungița / Fără oiță / Și stîna / Fără băciță*»). Așadar, motivul se transformă aproape în întregime (sau în mare parte) într-un cîntec de dragoste, relevînd în mod concret un specific al vieții păstorești din trecut. Deci același motiv liric, datorită schimbărilor suferite, printre care și de funcție, trece (sau tinde să treacă) din categoria liricii de « păstorie-natură» în cea a cîntecelor de dragoste. Cu toate acestea, cele trei variante analizate, ca și altele pe care nu le mai aducem în discuție, prin caracteristicile lor de conținut și de funcție, formează în fond un grup, deci **un tip de variante**, care se încadrează cîntecelor lirice de « păstorie-natură».

Iată acum un alt grup de variante în care evoluează motivul « *Ce te legeni, . . .* » și în care elementul social este mult mai pregnant. Ele prezintă interes deosebit și din punct de vedere stilistic. Prin unele localizări, aceste variante sînt mai toate din Ardeal. Precizarea nu e lipsită de importanță. Există o oarecare legătură între acest tip de variante și colindele cu teme mioritice din Ardeal, în special din punct de vedere stilistic. Să luăm un exemplu: « — *Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu crengile la pămînt ? / — Dar eu cum să nu mă leagăn ? / Că ei că s-au vorovit / Trei băieți din Baia Mare / Ca pe mine să mă taie, / Să mă taie-n trei sfirtaie / Să mă puie în trei cară / Să mă ducă-n Timișoară / Să mă fac-un fus de moară* »⁵¹. Din punct de vedere al conținutului, deosebirea față de variantele mai înainte analizate este foarte mare. Aci nu mai e vorba de un pastel. Există totuși comun cu celelalte variante sentimentul de regret. Regretul pare să fie pricinuit de tăierea pădurilor, și prin aceasta se leagă direct de cîntecele lirice care descriu natura. Legătura dintre acest motiv și motivele mioritice din colinde se impune datorită unei oarecare corespondențe de exprimare stilistică dintre aceste două motive. Versurile « . . . *Că ei că s-au vorovit / Trei băieți din Baia Mare / Ca pe mine să mă taie* » le întîlnim ca modalitate de expresie într-o formă apropiată în variantele mioritice. S-ar mai putea presupune că tăierea bradului, aci a plopului, ar echivala cu un. . . « omor » pus la cale. În fond, originea acestei modalități poetice de exprimare a regretului de a fi întrebuițat la ceva nedorit o găsim în cîntecul bradului din cadrul ceremonialului de înmormîntare. Din lipsa unui alt exemplu mai elocvent, voi da o parte dintr-un astfel de cîntec al bradului: « — *Brade-nce-tinat, / Cin-ță-a poruncit / De tu ți-ai tunat / Din vîrșor de munte / De la flori mai*

⁵¹ Idem, 245.

multe, / *Cu capul la vale, / Fără pic de cale ?* / — *Tot mi-a poruncit / Tinerel voinic / De când am fost mic* / . . . *Că el și-a minat / Șapte junelași / Cu șapte topoare / Jos să mă doboare. . . .*»⁵² ș.a.m.d. Există mai întâi o asemănare între portretul care se face bradului în cîntecele lirice pe care le urmărim și cel al bradului la înmormîntare. Legănarea «fără vînt», «fără puteri», «fără leac de mîngîieri» are loc datorită prevestirii de moarte, care sugerează un fel de împotrivire față de soarta ce i s-a hărăzit. Și în motivele pe care le urmărim, ca și în cîntecul ritual, bradul este «încetinat». Ba mai mult, imaginea care se desprinde este, într-un fel, ceremonială: «cu vîrfurile tot la pămînt» sau «cu crengile la pămînt». Am putea spune că există și un «ceremonial» al transportării bradului doborît, pe care îl descrie bradul însuși, ca și în cîntecele rituale: «— *Da, mă clatină că mă taie, / Să mă pui pe trei cără / Să mă ducă-n jos la țară, / Să mă facă-o temnicioară, / Temnicioară robilor, / Și fala baronilor*»⁵³. De fapt, asemănarea cea mai evidentă constă în protestul pe care îl exprimă bradul în ambele cazuri, de a fi folosit în scopuri nedorite. În cîntecul de înmormîntare, bradul, dacă ar fi știut că va fi folosit «la cap de voinic», n-ar mai fi răsărit și n-ar mai fi crescut. În cîntecul liric dat mai înainte, protestul se deplasează puternic pe planul social. Deci, ceea ce se impune, în urma analogiilor făcute, este faptul că motivul liric «*Ce te legeni, . . .*» devine o manieră artistică, o modalitate de exprimare lirică asemănătoare sau care își are originea în cîntecele bradului la înmormîntare. Fenomenul este interesant, dar e foarte firesc și analog altor fenomene cunoscute în procesul de creație folclorică. Creatorul popular, pentru a-și exprima gîndurile și sentimentele sale, are la dispoziție un întreg «arsenal» de mijloace, imagini, motive tradiționale, pe care le folosește în deplină libertate. Mai importantă ni s-ar părea constatarea că acest motiv are o vechime destul de mare. Protestul de a nu fi folosit ca «fus de moară» exprimă totuși niște realități ale unor timpuri îndepărtate, poate chiar patriarhale. Motivul cunoaște însă o evoluție interesantă în lirica noastră. În acest **al doilea tip de variante**, nu mai avem un simplu regret al naturii, ci un protest viguros, care exprimă realități sociale concrete. Sînt pline de interes variantele care ne vorbesc de nemulțumirea bradului de a fi folosit pentru «temnicioară robilor» și «fala baronilor». Sensul acestei nemulțumiri față de stăpînirea tiranică se evidențiază mai mult atunci cînd facem apel la ultimele versuri din varianta dată mai înainte: «*Temnicioară robilor, / Și fala baronilor*».

În finalul altor variante baronii sînt înlocuiți cu «domnii»: «*Să mă facă temnicioară, / Temnicioară la voinici, / Supărare la părinți, / Temnicioară robilor, / Voie bună domnilor*». Precizarea din ultimele versuri implică ideea provenienței «robilor» din rîndul răzvrătiților, care sînt niște «voinici»: haiduci sau ostași. Deci, protestul capătă o concretizare istorică caracteristic ardelenească.

Din acest ultim tip de variante, prin îmbinarea cu alte motive, se naște o nouă creație lirică, prezentînd caracteristici proprii. Departe de a fi o simplă «contaminare», astfel de simbioze se fac totuși ca o necesitate a exprimării unui sentiment mai complex, a unei atitudini umane mai categorice față de anumite condiții sociale de viață, în care erau nevoiți să trăiască în trecut oamenii din popor. Iată un asemenea exemplu: «*Cîte păsări sînt pe lume, / Toate cină și s-alină, / Numai eu n-am ce cina / Și n-am unde m-alina, / Că mi-i cuibul lîngă drum / Și sub tufă de alun. . . .* /

⁵² Doine, cîntece și strigături. București, 1955, 25.

⁵³ Idem, 143.

Cîți oameni pe drum trecea, / Toți în cuibul meu zvîrlea / Dar eu rău m-am supărat / Și cuibușul mi-am mutat / În virful muncelului / Sub crengile bradului, / Unde-i drag voinicului. / Dar ș-aicea nu-i alin / Nici scăpare de-al meu chin, / Căci brazii se clatină / Și mereu se leagănă: / — De ce voi vă clătinați / Și mereu vă legănați / Cu vînt și fără de vînt / Cu crengile la pămînt? / — Cum să nu ne clătinaăm / Și să nu ne legănaăm, / Cînd vin meșteri de la țară / Cu securi și cu topoare / Ca pe noi să ne doboare, / Să ne-ncarce pe trei care, / Să ne ducă-n jos la țară, / Să ne facă temnicioară, / Temnicioară robilor, / Lacrimă drăguțelor / Și blestem măicuțelor?»⁵⁴

Primul motiv este întilnit și ca variantă de sine stătătoare și este specific cîntecelor lirice de «jale și noroc» și redă în mod analitic starea sufletească a celui ajuns la mare chin, iar cel de al doilea este motivul obișnuit «*Ce te legeni, . . .*» din variantele de tipul al doilea în care evoluează acest motiv. El apare însă ca o completare a primului motiv. Această îmbinare se soldează în noul cîntec cu evidente consecințe estetice. Se realizează o structură armonioasă și complexă. Sentimentul uman care se dezvăluie este de asemenea mult mai complex și este redat în mod gradat, evoluînd în crescendo. Un sentiment de amărăciune la început, o stare sufletească agitată și de nemulțumire mai apoi, dar cu un puternic și explicit substrat social. Prima parte a cîntecului are un caracter constatatator — explicativ: «*Cîte păsări sînt pe lume, / Toate cină și s'alină, / Numai eu na-m ce cina / Și n-am unde m'alina . . .*» Desigur, de aci se desprinde sentimentul singurătății, caracteristic cîntecelor despre soartă și noroc și care amintește îndeaproape variantele cu «amărită turturea». Este în fond expresia unei realități sociale. Într-un limbaj alegoric, poetul popular redă în continuare întreaga viață hăituită a celui asuprit, în care împilările și necazurile l-au lovit ca niște pietre «zvîrlite» în «cuibul» său. «Tufa de alun», care nu e un bun ascunziș, simbolizează aci lipsa de apărare în fața lovirilor soartei, cum și pasărea nu simbolizează decît pe cel asuprit și lipsit de apărare. Căci iată cît de asemănător este exprimată aceeași realitate în cîntecele lirice de înstrăinare, în care «voinicul străin» este comparat cu un «măr de lîngă drum»: «*Vai de voinicul străin, / Ca un măr singur la drum: / De vorbește / Nu-i prieste, / Ba spre rău îi folosește; / Cîți drumași călătoresc, / Toți în el sburătoresc, / Crengile că i le frîng. . .*»⁵⁵ Cîntecul pe care îl analizăm este deci o evidentă transfigurare poetică, la modul alegoric, a evoluției conștiinței sociale a țaranului în condițiile exploatarei feudale. Ca și în variantele care conțin motivul «*Jelui-m-aș și n-am cui*», singura scăpare din această situație este codrul: «*Dar eu rău m-am supărat / Și cuibușul mi-am mutat / În virful muncelului, / Sub crengile bradului, / Unde-i drag voinicului*». Acest «rău m-am supărat» redă momentul hotărîtor al răzvrătirii țaranului asuprit și atitudinea de luptă prin «haiducire». Sentimentul de revoltă însă se amplifică. Nici în munte nu-i alin, pentru că brazii «se leagănă», «*Cu vînt și fără vînt / Cu crengile la pămînt*». Este deci o expresie a participării naturii la durerile omului. În cîntecul pe care-l analizăm acest aspect devine un simplu procedeu artistic prin care se lărgeste imaginea asupririi și împilării oamenilor din popor, realizîndu-se în mod concret prin integrarea motivului «*Ce te legeni, . . .*», caracteristic celui de al doilea tip de variante, cu mici schimbări. Totodată, integrarea acestui motiv duce la adîncirea sentimentului de revoltă, ceea ce, deci, schimbă total sensul nemulțumirii primei părți a cîntecului, care prezenta caracteristici

⁵⁴ Idem, 148—149.

⁵⁵ G. Dem. Teodorescu: Poesii populare romîne. București. 1885, 283.

comune cu lirica meditativă despre soartă și noroc. Noua creație lirică care a rezultat, chiar în structura ei compozițională fiind alta, poate fi socotită al treilea tip de variante în care evoluează motivul « *Ce te legeni, . . .* »

Un ultim exemplu. E vorba de varianta care a constituit pentru Eminescu sursa principală de inspirație pentru poezia « *Ce te legeni, . . .* » și pe care a prelucrat-o potrivit sistemului său filozofico-estetic. Prin unele caracteristici ale sale, acest cîntec se încadrează celui de al treilea tip de variante ale motivului pe care-l analizăm. Ea are un evident caracter meditativ-filozofic: « — *Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vînt, / Cu vîrful tot la pămînt ? / — Da cum nu m-oi legăna ! / Dacă mi-a trecut vremea / Și-a venit iarna cea grea ? / Vîntul bate văturele / Și-mi aduce dor și jele / De pe unde-s păsărele ; / Vîntu-mi bate nădușit, / Frunza-mi pică la pămînt / Și mă lasă amărît ; / Vîntu-mi bate cam domol, / Pășerile se duc stol ! / Și mă lasă amărît / De mă clatin la pămînt / Făr' de ploaie, făr' de vînt ! »⁵⁶ Cîntecul prezintă o vagă legătură cu lirica haiducească, în care venirea iernii, privită din punct de vedere al luptei și existenței haiducului, produce sentimentul de regret și amărăciune. În fond, motivul « *Ce te legeni, . . .* » evoluează într-un sens aparte față de celelalte variante. El exprimă reflecții filozofice asupra scurgerii timpului și repercusiunile ei în sufletul ființei umane. Sentimentul deznădejdiei și al singurătății care domină sînt de fapt, ca și unele cîntece lirice de « jale și noroc », stări sufletești ale unor condiții sociale de viață vitrege pentru omul asuprit și lipsit de un ideal social de luptă. Varianta aceasta este una din cele mai realizate poetic. Din punct de vedere al structurii compoziționale ea dezvoltă un sistem de paralelisme aproape perfect, prin care, treptat, se sugerează scurgerea timpului. Fiecare grup de trei versuri, bazat pe aceeași rimă, introduce în fiecare prim vers acțiunea vîntului, care are o mișcare în descrescendo: vîntul bate la început în « văturele » (mai agitat) apoi « nădușit » (mocnit) și în urmă « bate cam domol », sugerînd parcă îndepărtarea, pierderea timpului. Acțiunea liniștitoare a vîntului nu produce și liniștea sufletească ci, dimpotrivă, o depresiune, un gol sufletesc, care dezvoltă sentimentul de amărăciune, sentiment dominant, caracteristic unor stări de spirit în viața omului chinuit și apăsător din trecut.*

Din analiza întreprinsă pînă acum rezultă :

1. Motivul « *Ce te legeni, . . .* » evoluează în creații lirice de la variante ce descriu natura, legate de specificul vieții păstorești poate din cele mai vechi timpuri, la cele care reflectă aspecte ale vieții sociale și pînă la exprimarea protestului împotriva nedreptăților sociale sau la reflecții filozofice asupra soartei umane — produs al unor realități istorice concrete.
2. Schimbările de funcție pe care le cunoaște acest motiv liric în fiecare tip de variante sînt o consecință directă a unui anumit stadiu al conștiinței sociale: unele variante sînt expresia unei atitudini constatatoare altele, a unei atitudini de protest sau chiar a căutării anumitor forme de luptă împotriva asupririi și împilării sociale.
3. Schimbarea de funcție atrage după sine și schimbări de structură, îmbinări de motive deosebite, dînd naștere la noi creații de sine stătătoare. Toate acestea cer cu necesitate noi imagini și modalități de exprimare poetică.

★

Evident că relevarea modului cum se transfigurează evoluția conștiinței sociale în lirica populară, prin analiza pe care am întreprins-o mai înainte,

⁵⁶ Flori alese..., 307.

prezintă o importanță deosebită, cu atât mai mult cu cât motivul de la care am pornit aparține prin conținutul său cîntecelor lirice despre natură. Evidențierea atitudinii față de realitățile istorice și, deci, și a evoluției conștiinței sociale reflectate în lirica populară apare însă mai clară urmărind schimbările pe care le cunosc unele motive cu o natură socială mai pregnantă, caracteristică cîntecelor de revoltă. Vom încerca să exemplificăm acest fenomen printr-o scurtă analiză a două variante care dezvoltă același motiv. Trebuie spus mai întîi că în cadrul acestor categorii de cîntece sînt puține variante care să dezvolte exclusiv un motiv, așa cum am văzut la demonstrația anterioară. Aci avem de-a face, de cele mai multe ori, cu îmbinarea celor mai diverse motive, de la cele care fac parte din cîntecele lirice constatatoare și pînă la cele care aparțin liricii de revoltă țărănească sau tipic haiducească. Fenomenul este firesc: aceste cîntece reflectă o stare sufletească mult mai agitată, pentru că atitudinea eroului deznădăjduit, plin de amărăciune, din cîntecele constatatoare, este depășită de cea a omului revoltat, care și-a făurit un nou ideal social: lupta împotriva celor care i-au răpit libertatea socială. Vom urmări cum evoluează motivul metaforei răscoalei: tragerea « brazdei dracului » la « ușa bogatului », în cîteva variante. Prima va fi un cîntec care dezvoltă conflictul dintre « bogat și sărac », larg reprezentat în lirica noastră tradițională: « *Dat-a frunza fagului, | Pus-am cruce satului | Și coadă baltacului | Că am gîndul dracului | Asupra bogatului ! | Bată-te crucea, bogat, | Om bogat și fără sfat, | Ce mă porți prin sat legat, | Zici că birul nu ți-am dat ? | Toată iarna te-am rugat | Să mă iei la tine-argat ; | Vorba nu mi-ai ascultat, | În seamă nu m-ai băgat | Toată iarna am venit, | Toată iarna ți-am cerșit | Să-mi dai două, trei parale | Să iau mălăiaș și sare, | Că-mi mor copiii de foame, | N-am cu ce-i scoate din iarnă. | Vorba nu mi-ai ascultat, | În seamă nu m-ai băgat, | Ș-astă-iarnă am iernat | Mai colea de Calafat | Într-un bordei dărimat ; | Picătura m-a picat | Crivățul m-a înghețat, | Fumul că m-a afumat, | Roibul că mi-a leșinat. . . | Bată-te crucea, bogat, | Om bogat și fără sfat, | Dacă nu m'ai ascultat | Ia ascultă ce-am cîntat : | « — Foaiete verde de susai, | O veni luna lui mai | Să mă sui în deal pe plai, | Să-mi fac plug cu zece cai, | Să pui plugul să brăzdez | Unde-o fi cîmpul mai des ; | Să trag brazda dracului | Din marginea satului / La ușa bogatului ! » | Bată-te crucea, bogat, | Om bogat și fără sfat | Ce mă porți acum prin sat, | Că nici birul nu mi-am dat ! »⁵⁷. Cîntecul este unitar și complex. Eroul purtat legat prin sat, pentru neplata birului, pare să fie un țaran fugit de pe moșie (« *Aastă iarnă am iernat | Mai colea de Calafat* »). Domină tonul crescînd de amenințare, marcat prin refrene, care devin un fel de leit-motiv : « *Vorba nu mi-ai ascultat, | În seamă nu m-ai băgat* » și « *Bată-te crucea, bogat, | Om bogat și fără sfat* ». Structural, aceste refrene delimitează niște idei care sînt de fapt dezvoltarea unor motive ce se îmbină în mod armonios în noua creație. Așa este, de pildă, fragmentul care prezintă motivele răzvrătirii și din care luăm cunoștință de starea grea de exploatare, sugestiv redată prin versurile: « *Toată iarna ți-am cerșit | Să-mi dai două, trei parale | Să iau mălăiaș și sare, | Că-mi mor copiii de foame* »; adică expresia cea mai pregnantă a sărăciei și exploatării. Sînt aspecte și imagini pe care le întîlnim frecvent în cîntecele lirice constatatoare de bir și sărăcie. Integrarea acestor motive într-un cîntec de revoltă socială dovedește însă,*

⁵⁷ Idem, 73—75.

în mod elocvent, cum același text, când realitatea și mai ales conștiința socială se schimbă, este receptat în alt mod, de pe alte poziții. Și, astfel, simplele constatări capătă alt ton, alt sens, devenind un rechizitoriu social: « *Vorba nu mi-ai ascultat, | În seamă nu m-ai băgat, | Ș-astă iarnă am iernat | Mai colea de Calafat | Într-un bordei dărîmat; | Picătura m-a picat, | Crivățul m-a înghețat, | Fumul că m-a afumat, | Roibul că mi-a leșinat. . . | Bată-te crucea, bogat, | Om bogat și fără sfat. . .* » În fond, acest rechizitoriu se face acum prin optica haiducului. Chiar începutul cîntecului precizează această atitudine: « *Dat-a frunza fagului, | Pus-am cruce satului | Și coada baltacului, | Că am gîndul dracului | Asupra bogatului* ». Deci « haiducirea », dar și hotărîrea fermă de răzbunare. Rechizitoriul primește un sens ideologic mult mai clar prin amenințarea cu răzbunarea haiducească: « *Dacă nu m-ai ascultat, | Ia ascultă ce-am cîntat: « — Foaițe verde de susai, | O veni luna lui mai | Să mă sui în deal pe plai, | Să-mi fac plug cu zece cai; | Să pui plugul să brăzdez, | Unde-o fi cîmpul mai des* ». Sensul « plugului cu zece cai » ni-l dă un alt fragment dintr-un cîntec haiducesc: « *Sabia s-o fac un plug: | Pistoalele să le-njung; | Să-mi pui plugu să-mi brăzdez | Unde-o fi crîngu mai des. . .* »⁵⁸ Această amenințare cu răzbunarea haiducească scoate în evidență funcția agitatorică a cîntecelor haiducești și, mai ales, marea influență pe care a exercitat-o fenomenul haiduciei asupra țăranilor asupriți. Dar, în varianta pe care o analizăm, amenințarea cu răzbunarea haiducească se îmbină cu cea a răscoalei: « *Să pui plugul să brăzdez | Unde-o fi cîmpul mai des; | Să trag brazda dracului | Din marginea satului | La ușa bogatului !* » Amenințarea cu răzbunarea haiducească și cu cea a răscoalei apare în nenumărate cîntece iobăgești de răzvrătire și în cele haiducești. Iată un asemenea cîntec, intitulat de V. Alecsandri « *Doina oltenească* » (a Jianului):

*Frunză verde măr crețesc,
Stau în drum și mă gîndesc
Ce s-apuc, ce să muncesc,
Piinea să-mi agonisesc,
Copilașii se-mi hrănesc ?
Cum ședeam pe gînduri dus
Mă uitai spre munte-n sus
Și mă luai spre apus.
Cînd pe munte mă urcai
Roată-n giuru-mi mă uitai.
Mă uitai în jos spre lunci,
Văzui oameni, muieri, prunci
Cu plugurile la munci.
Ei brăzduiau tot mereu,
Numai plugulețul meu,
L-a-nțelenit Dumnezeu.
Că doi boi ce avusei
De vremi rele-i răpusei
Și de sapă rămăsei.
Tot avutul din bordei
Mi-e pe vatră un cotei
Și-un tăciune stins de tei*

*Și cenușă-ntr-un ulei.
Am îmblat, am alergat
M-am milcuit, m-am rugat
De sărac și de bogat ;
Nici că-n seamă m-au băgat !
Am cerut boi într-un ceas
Ca să-mi ar și eu de-un pas,
Nevoei să nu mă las,
Dar milă n-a mai rămas !
Atunci me-ntorsei și eu
Și zisei în gîndul meu :
« De-ar da bunul Dumnezeu
Să îmble și plugul meu !
Din baltag să-mi fac eu plug,
Pistoalele să le-njug,
Ca să brăzduesc ales
Unde-o fi crîngul mai des ;
Să trag brazda dracului
Chiar din culmea dealului
Pină-n capul satului
Drept ușa bogatului
Și prispa fîrtatului ! »*⁵⁹

⁵⁸ Idem, 99.

⁵⁹ V. Alecsandri: op. cit., 285—286.

Desigur, acest cîntec iobăgesc de revoltă reflectă două dintre formele de rezistență împotriva asupririi sociale atestate istoric: fuga de pe moșii și « haiducirea ». Aici gîndul răzbunării prin haiducie sau răscoală, la care ajunge țăranul exploatat și care, evident, șovăie, are mai mult un rol de întărire a hotărîrii de a apuca drumul codrului. Chiar tonul atestă acest lucru: « *Atunci mă-ntorsei și eu / Și zisei în gîndul meu: / « De-ar da bunul Dumnezeu / Să umble și plugul meu ! / Din baltag să-mi fac eu plug. . . »* În varianta analizată mai înainte, deși foarte asemănătoare ca aspecte de viață și chiar ca idei, cu aceasta din urmă, amenințarea cu răscoala sau răzbunarea haiducească este o consecință a hotărîrii deja luate și care se cere înfăptuită, de aici și tonul categoric: « *Dacă nu m-ai ascultat / Ia ascultă ce-am cîntat: / — Foaie verde de susai / O veni luna lui mai / Să mă sui în deal pe plai, / Să-mi fac plug cu zece cai. . . »* E clar deci, că, deși ambele cîntece dezvoltă aspecte de viață și motive asemănătoare, ambele conținînd metafora răscoalei, ele reflectă, totuși, două atitudini deosebite de luptă și sînt expresii estetice nuanțate ale acestora.

Un alt stadiu, mai evoluat, al conștiinței sociale, al atitudinii de clasă mai clare, întîlnim într-un cîntec de răscoală, intitulat și *Cîntecul pandurului de la 1821*. Cîntecul crește din lirica de răzvrătire tipic iobăgească și haiducească. Vom întîlni motive din ambele variante citate mai înainte: « *Toate plugurile umblă, / Numai plugulețul meu / L-a-nțelenit Dumnezeu ! / Dar o da și Dumnezeu / De-o umbla și plugul meu, / Să trag brazda dracului / La ușa spurcatului. . . »* După cum se poate vedea, primele versuri redau imaginea « plugului înțelenit » — motiv central în cîntecul lui Jianu, citat mai înainte. Noua creație, însă, nu mai are nevoie decît de o simplă imagine, ce devine, de fapt, un fel de motivare a răscoalei care face obiectul întregului cîntec. Al doilea motiv este metafora propriu-zisă a răscoalei, întîlnită în ambele variante anterioare. Dacă acolo ea servea numai ca mijloc de amenințare, în noul cîntec formează însuși conținutul său. Căci, ceea ce urmează nu este decît dezvoltarea acestui motiv: « *Să trag brazda dracului / La ușa spurcatului; / O brăzduță d-ale sfînte, / Să ție ciocoiul minte; / Să-ți arunc un semănat / Ca singele meu udat, / Ploaie. mare, d-apă vie, / Ce sămînța ți-o învie; / Să mi-ți dau un semănat / Cum de mult nu s-a mai dat, / Semănat de potecași, / Să răsară romînași; / Semincioară, d-aia, nene, / Tot cu ochi și cu sprîncene, / Sămînță de plumb, de fier, / Ce mi-ți crește pîn'la cer ! / Mi-am vîndut și cămășoara / Și-mi cumpărai săbioara ! / Plugulețul meu nebun, / Cum te prefăcuși în tun ! / Vezi, așa mai poți ara, / Și mă scapi de angara ! / Nu mai plînge, Măriuță, / Vezi d-Ion și de căsuță / Și de biete copile, / C-am ajuns în rele zile. / Să nu plîngeți moartea mea, / Că-i pe țară piază rea. / Uite, mergem să arăm, / Țelina să despicăm, / Că avem să semănăm; / Voi aveți să ne urmați / Și-nsutit să secerați / Nu plîngeți, nu vă-întristați, / Domnul Tudor e cu noi. / Dumnezeu fie cu voi ! »⁶⁰ Noua atitudine de luptă cere exprimarea sentimentelor într-o modalitate poetică corespunzătoare, care de fapt se dezvoltă din cea tradițională. În primul rînd, imaginea răscoalei redată prin prisma țăranului răsculat se dezvoltă din metafora ei, des întîlnită în restul liricii populare. În al doilea rînd, anumite expresii și imagini sînt de asemenea cunoscute: « *Să ție ciocoiul minte* », « *Mi-am vîndut și cămășoara / Și-mi cumpărai**

⁶⁰ Flori alese. . . , 125—126.

săbioara !», « *Și mă scapi de angara* », « *C-am ajuns în rele zile* » etc. Cea mai mare parte a cîntecului se realizează însă, din punct de vedere stilistic, într-un limbaj alegoric, pînă la o nuanțare apocaliptică des întîlnită în cîntecele de răscoală : « *Uite mergem să arăm / Țelina să despicăm, / Că avem să semănăm* ». Plecînd de la motivele din cîntecele de răzvrătire, cîntecul acesta ne dezvăluie conștiința țaranului răsculat în ceea ce privește necesitatea luptei împotriva asupritorilor sociali : « *Nu mai plînge, Măriuță, / Vezi d-Ion și de căsuță / Și de bietele copile, / C-am ajuns în rele zile. / Să nu plîngeți moartea mea, / Că-i pe țară piază rea* ». Totodată, este exprimată încrederea în victoria poporului, realizată fie de către cei răsculați acum, fie de către urmașii acestora : « *Uite, mergem să arăm, / Țelina să despicăm, / Că avem să semănăm / Voi aveți să ne urmați / Și-nsutit să secerați* ».

Fiecare din cele trei cîntece analizate în ultima parte a demonstrației noastre face parte din cîte un grup de variante cu anumite caracteristici de conținut distincte în bună măsură. Așa, de pildă, deși în ultimele două cîntece întîlnim, printre altele, îmbinarea a două motive centrale : motivul « plugul întelenit » și motivul « metaforei răscoalei », ele reflectă două forme de luptă deosebite, corespunzînd la două stadii distincte în evoluția ideologică a țărănimii noastre răzvrătite : haiducului și țaranului răsculat. Într-un cîntec (*Doina lui Jianu*) motivul « metaforei răscoalei » se grezează pe atitudinea tipică a țaranului nemulțumit, hotărît a se haiduci, în celălalt însă (*Cîntecul Pandurului de la 1821*) motivul respectiv face obiectul propriu-zis al atitudinii dominante ce se exprimă în cîntec. Aceasta duce și la consecințe estetice. Din punct de vedere structural, în primul cîntec găsim o simplă îmbinare, logică din punct de vedere ideistic, a unor motive lirice deosebite, în cadrul cărora metafora răscoalei reține atenția în mod special ca imagine artistică, pe cînd în cel de al doilea cîntec avem de-a face cu o dezvoltare a metaforei, transformîndu-se, pe planul alegoriei, în descrierea răscoalei, iar celălalt motiv cu care se îmbină rămîne, pe planul inițial, secundar, ca o simplă motivare a atitudinii pe care o dezvoltă metafora ca atare.

Iată, așadar, cum această demonstrație ne dovedește că în procesul de creație lirică îmbinarea de motive diferite este prin excelență un specific al acestuia, datorită mobilității cu care atitudinile și stările sufletești evoluează de la o realitate socială la alta. În acest fel, evoluția istorică a creației lirice apare în mod firesc ca o reacție în lanț, cerută de necesitatea adaptării ei noilor realități sociale. Prin aceasta, evoluția conștiinței sociale — deci și realitatea istorică — poate fi urmărită în liniile ei generale în deplină cunoaștere. Cu toate acestea, nu se poate afirma că această evoluție este reflectată în linie dreaptă. Dimpotrivă, cercetarea evoluției liricii populare, în raport cu evoluția istorică, dovedește că există un proces de reflectare sinuos, cu suișuri și coborișuri, cu explozii și mocniri. Dar ceea ce se impune în această urmărire a evoluției creației lirice este certa evoluție a conștiinței sociale, care poate fi urmărită în orice categorie tematică a liricii noastre populare, în special în lirica ce dezvoltă o tematică socială. Tocmai această evoluție a conștiinței sociale ne-a înlesnit să relevăm felul cum se reflectă lupta poporului împotriva oprimirii sociale în lirica noastră tradițională. După cum s-a putut vedea din analiza întreprinsă în întreaga noastră lucrare, am constatat că formele acestei lupte, consemnate și de istorie, se transpun artistic prin evoluția atitudinii omului

din popor în raport cu stadiul de evoluție a conștiinței sociale, dar pentru înțelegerea felului în care a evoluat atitudinea omului din popor, criteriul istoricității a fost principiul director în cercetarea noastră.

КАК ОТРАЖАЕТСЯ БОРЬБА ПРОТИВ СОЦИАЛЬНОГО УГНЕТЕНИЯ В НАРОДНОЙ ЛИРИКЕ

Автор этой работы хочет показать, как отражаются отдельные аспекты борьбы против социального угнетения в румынской народной лирике, которую он рассматривает, как исторический процесс. При этом автор прослеживает рост социальной сознательности масс.

Первая часть работы содержит ряд частичных демонстраций, подтвержденных обстоятельными побочными комментариями, взятыми из самых показательных с идейно-художественной точки зрения примеров. Замечания общего характера касаются установления социально-исторических обстоятельств поэтической антитезы между идиллической свободой пастуха и тяжелым порабощением крестьянина и прослеживания эволюции позиции — от простой констатации бедственного положения вплоть до протеста и активного возмущения. Автор остерегается от изложения фактов в линейно-демонстративном потоке, характерном для механического отображения в искусстве определенных социально-исторических отношений; он приводит свои аргументы с учетом жанровой специфики народной лирики, как непосредственного выражения чувств, позиции и чаяний человека из народа. С этой точки зрения румынская народная лирика, какой она сохранилась до наших дней в качестве результата долголетних преобразований, раскрывает, во-первых, *практическую позицию борьбы*, занятую угнетенными массами против феодально-капиталистической эксплуатации. Народная лирика является поэтической конкретизацией различных форм сопротивления социальному угнетению, о которых говорит и история: неподчинение в работе, бегство из поместий, гайдучество, восстание. Будучи выражением глубоких душевных переживаний, борьба против социального угнетения, отображенная в народной лирике, раскрывает, во-вторых, и отмечаемую стереотипными поэтическими формами *эмоционально-аналитическую позицию*, особенно ярко проступающую в моменты изменений позиций, перехода от низшей формы борьбы к высшей ее форме.

Румынская народная лирика отражает, в третьих, *позицию философского раздумья* в отношении прошлого социального угнетения, специфическую для мировоззрения и жизни людей из народа. Такие раздумья касаются главным образом судьбы и счастья. Далеко не будучи отражением так называемой фаталистической концепции румынского народа — как пытались это изобразить некоторые буржуазные фольклористы прошлых времен, — эти философские раздумья о тяжелой судьбе фактически являются продуктом конкретного социального положения. Здесь можно проследить ту же эволюцию социальной сознательности — от констатации до протеста и возмущения.

Во второй части работы автор на ряде вариантов двух мотивов народной лирики проверяет замечания общего порядка, данные в первой части.

Из этого анализа следует что:

1. Изменения функций, которые претерпевает в своей эволюции каждый прослеживаемый мотив в каждом типе варианта, являются прямым следствием определенной стадии эволюции социального сознания. Так, первый мотив развивается от вариантов с идиллическим описанием природы и пастушеской жизни до таких, в которых отражаются аспекты социальной жизни вплоть до выражения протеста против социальной несправедливости.

2. Изменение функции ведет за собой и перемены в структуре, сочетание различных мотивов, что порождает новые, самостоятельные произведения. Все это в обязательном порядке требует новых образов и новых способов поэтического выражения.

3. Поскольку народная лирика является выражением самой актуальной современности, эволюцию социального сознания в соотношении с позицией человека из народа, как выражения конкретной социально-исторической действительности, можно успешно проследить только при условии тщательного освещения исторической эволюции мотивов в народной лирике.

THE STRUGGLE AGAINST SOCIAL OPPRESSION REFLECTED IN FOLK-LYRIC

The author conceived his study as a critical survey of certain aspects of the struggle against social oppression as reflected in our folk-lyric, envisaged as an historical process following the increasing degree of social consciousness developed in the mass of the people.

The first part of the article contains a number of general considerations and comments emerging from the analysis of some folklore items of relevant artistic and ideological significance. These general observations refer to the establishment of the social-historical circumstances leading to the political antithesis: the idyllic freedom of the shepherd and the crushing serfdom of the exploited peasant; likewise, the evolution of man's attitude from a passive description of the peasant's misery to his expression of protest and active revolt. In Rumanian folk-lyric the verses are not a mere mechanical transposition in art of the social-historical realities, but, in accordance with the specific trait of this genus, express also the feelings, attitudes and aspirations of the people. From this point of view, our folk-lyric, such as it has come down to us, subject to numberless changes, reveals in the first place the *practical attitude* of the oppressed, struggling against feudal and capitalist exploitation. The verses are a poetical concretization of the same forms of resistance as those recorded in historical documents, such as: insubordination and refusal to work, flight from the estate, outlawry, rebellion. Since the struggle against tyranny, is also the expression of an intense reaction of feeling, an *analytic-sentimental attitude* is also manifest in folk-lyric, especially when a change of attitude occurs, such as in the periods of transition from an inferior to a higher form of struggle, rendered in poetry by a number of stereotype patterns.

Our folk-lyric exhibits also a third, *meditative philosophical attitude*, proper to the conception of life and Weltanschauung of the people, encountered especially in the songs about fate and luck. Far from being an illustration of a so-called fatalist conception — as some bourgeois folklorists attempted to assert in the past — the Rumanian people's philosophic meditations on his cruel « fate » are really the product of a definite social reality, and reflect, as pointed above, the same evolution of man's social consciousness from passive description of his life to a protest and revolt against his fate.

In the second part of the article, the author verifies the general observations enounced at the beginning, by a cross-sectional review of our folk-lyric, following up the qualitative ideological development of two lyrical motifs in a series of variants from which the following conclusions have been drawn:

1. The functional changes occurring in the evolution of the motif, analysed in every type of variant, are the direct consequence of a particular stage in the evolution of the people's social consciousness. Thus the first motif passes from variants describing nature, and associated with pastoral life, to variants mirroring aspects of social life or even protests against social injustice.

2. The change in function calls forth a change in structure, with combinations of various motifs conducive to novel forms of creation. Such a transformation necessarily implies new images and original modalities of poetic rendering.

3. Since folk-lyric is a perfect expression of contemporary social-historical realities, the evolution of the attitude and social awareness of the people can be recorded with all its implications by following up the historical evolution of the motifs prevalent in folk-lyric.

LOCUL JOCURILOR FECIOREȘTI ÎN REPERTORIUL CONTEMPORAN DE DANSURI POPULARE *

CONSTANTIN COSTEA

În folclorul coregrafic românesc jocurile fecioarești, prin trăsăturile lor comune, formează o categorie aparte. Ele sînt jocuri bărbătești, cu caracter de virtuozitate și au o largă răspîndire pe aproape tot cuprinsul Transilvaniei unde găsim tipuri diverse și variate sub diferite nume ca : Fecioeasca, Bărbuncul, Rarul, Haidăul, De băț, De ponturi, Sărita etc.

Aceste jocuri, de o impresionantă bogăție și frumusețe, constituie un material deosebit de valoros, fiind una din sursele de inspirație pentru arta dansului din țara noastră. Artiștii coregrafi folosesc acest material în mod curent în producțiile lor artistice, în repertoriile marilor ansambluri și ale echipelor artistice de amatori, « Jocurile fecioarești » ocupînd un loc de frunte. În același timp aceste jocuri constituie un interesant obiect de cercetare științifică. Institutul de etnografie și folclor a făcut cercetări și culegeri în unele centre din zonele de răspîndire a acestora. Autorul se ocupă cu studierea acestor jocuri din anul 1953 și a întocmit o clasificare a lor pe baza elementelor de structură ¹.

În cele ce urmează facem o prezentare succintă a caracteristicilor acestor jocuri, abordînd unele probleme legate de poziția lor actuală în cadrul repertoriului general al folclorului coregrafic românesc.

Caracteristicile jocurilor fecioarești. Jocurile fecioarești, în toată complexitatea și bogăția lor, le întîlnim în Transilvania și sînt executate de bărbați (feciori, oameni maturi și chiar bătrîni), constituind expresia vie, plastică a unui bogat conținut de idei și sentimente.

Cercetînd aceste jocuri pe generații am observat că interpretarea lor ne apare diferită, că puterea de expresivitate evoluează o dată cu vîrsta. Jocul feciorilor este rapid, exprimă mîndrie dublată de o notă de lirism, dar are o oarecare stîngăcie în execuție. La jucătorii între 25 și 40 de ani jocul apare în toată complexitatea lui, mișcărilor sînt atletice, chiar acrobatice, precise, jocul strălucește atît ca abilitate

* Referat susținut la a 15-a conferință anuală a Consiliului Internațional de Muzică Populară. Gottwaldov, 14—20 iulie, 1962.

¹ Vezi Constantin Costea: Jocuri fecioarești din Ardeal. Ed. Muzicală, București, 1961.

cît și ca expresivitate. Forța mijloacelor de expresie este legată de evoluția spre maturitate a jucătorilor. Bătrînii joacă la nunți, cînd sînt în plină voie bună, jocul lor este mai potolit, pierde din forță, dar impresionează prin finețea și subtilitatea execuțiilor tehnice.

Jocurile feciorești prin complexitatea lor nu au putut fi practicate în egală măsură de către toți bărbații și au constituit apanajul bunilor jucători. Practicarea lor a dus totdeauna la o selecție mai mică sau mai mare a jucătorilor, instituind o ierarhie în rîndul lor.

Caracterul solistic al acestor jocuri se manifestă mai puternic în anumite ocazii: la nunți, la petreceri restrînse unde sînt executate individual sub formă de întrecere. În același timp, aceste jocuri au căpătat un caracter colectiv, oarecum organizat la jocul obișnuit de duminică și în cadrul cetelor de feciori (la sărbătorile de iarnă); în ultimul timp activitatea căminelor culturale influențează și desăvîrșește această organizare a lor.

Analizînd elementele de structură ale materialului cules, am putut să constatăm principalele caracteristici ale acestei categorii de jocuri:

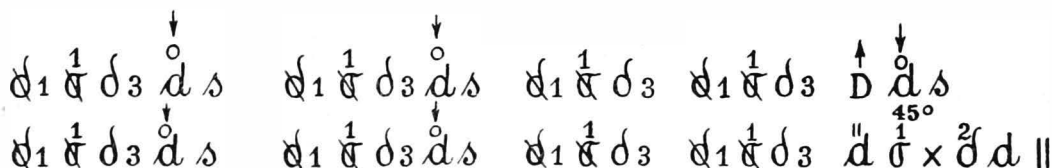
a. În toate aceste jocuri, din cauza complexității mișcărilor, dansatorii nu sînt prinși unul de celălalt. În general sînt dispuși în coloană, semicerc sau repartizați liber în spațiul de joc. Faptul că nu se țin de mîini dă posibilitatea fiecărui individ să acționeze mai independent, chiar în cazul unei execuții simultane.

b. Jocurile feciorești sînt jocuri de mare virtuozitate în care plastica mișcării și ritmul se îmbină armonios. Cuprind mișcări atletice, la care ia parte întreg corpul dansatorilor, ca: sărituri, flexiuni, arcuri, bătăi în pîteni².

Caracteristica lor principală, ce le diferențiază de alte jocuri din țara noastră, o constituie tehnica de lovire cu palmele pe segmentele picioarelor³.

c. Principiile de construcție coregrafică a acestor jocuri sînt identice. Un joc fecioresc în totalitatea lui nu are o formă fixă. Dar toate jocurile feciorești sînt alcătuite din unități coregrafice stabile pe care noi le-am numit ponturi, iar succesiunea lor în cadrul jocului depinde de inspirația jucătorului. Aceste ponturi sînt unități coregrafice ce exprimă idei coregrafice și corespund metric frazelor muzicale. Ponturile sînt legate între ele prin unități coregrafice intermediare alcătuite din mișcări mai simple ce corespund unei necesități fiziologice de odihnă după o serie de mișcări atletice. La rîndul lor, ponturile sînt formate din unități coregrafice mai mici pe care le-am numit figuri și motive.

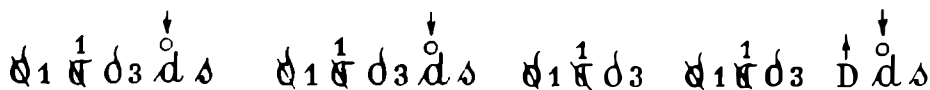
Pont



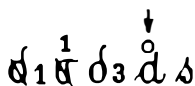
² C. Costea, lucr. cit., foto 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14.

³ Idem, foto 15—38.

Figură



Motiv



În exemplul nostru pontul are două figuri A + A'

Figura = trei motive a + a + b

Pontul = A = a + a + b + A' = a + a + b'

— Analiza de structură a materialului cules ne-a arătat că există un fond de mișcări comune ce stau la baza construcției coregrafice a jocurilor feciorești și ne-a permis să stabilim conturul întregii categorii de jocuri.

— Categoria de jocuri feciorești cuprinde mai multe tipuri ce au, la rîndul lor, elemente ce le deosebesc unele de altele.

— Diferența între tipuri nu este determinată de schimbarea substanțială a mișcărilor, ci de frecvența anumitor mișcări în cadrul fiecărui tip de joc fecioresc, de corelația diversă a elementelor de structură, de felul cum se rezolvă ideea coregrafică (motivele finale) de viteză, de amplitudinea mișcărilor și de maniera de execuție.

Pe baza elementelor de structură am încercat să justificăm ideea existenței mai multor tipuri de joc fecioresc⁴.

Patru din aceste tipuri și zone sînt:

1. Fecioreasca — răspîndit în sudul Transilvaniei.
2. Bărbuncul — răspîndit în nord-estul cîmpiei Transilvaniei.
3. De ponturi — răspîndit în sud-vestul cîmpiei Transilvaniei.
4. Haidăul — răspîndit în zona Mureșului mijlociu.

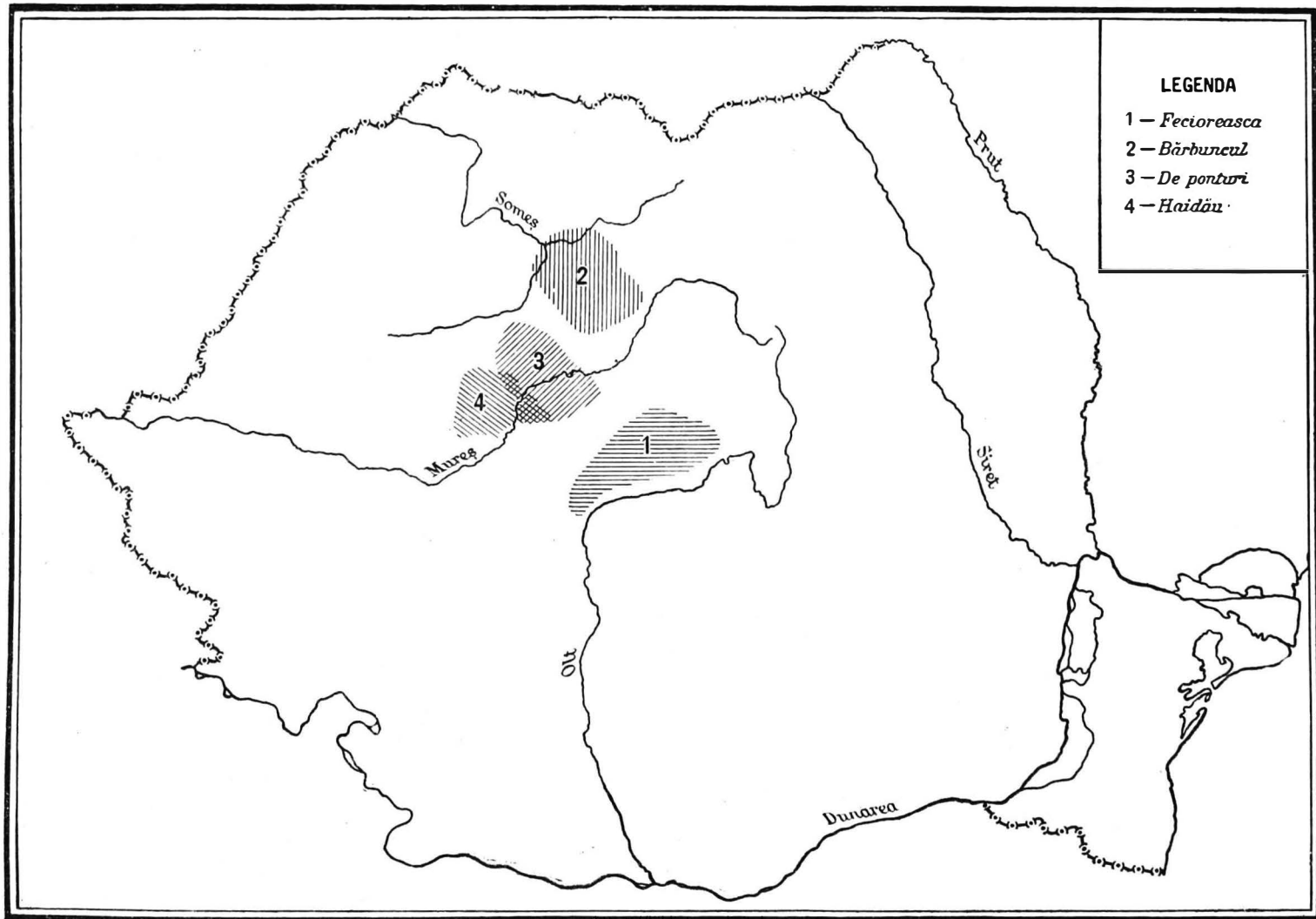
Ariile de răspîndire a tipurilor nu sînt zone precis limitate, ci prezintă interferențe, fenomen ce caracterizează în general întreaga creație folclorică.

Evoluția actuală și poziția jocurilor feciorești în repertoriul general. Trecutul istoric al acestor jocuri ne este prea puțin cunoscut, documentele care le menționează cuprind diferite mențiuni și însemnări făcute de călători străini care ne-au vizitat țara — descrieri sumare a cîtorva elemente ce constituie abia o schiță a ceea ce înțelegem noi azi prin joc fecioresc. Ele ne spun, însă, că această manifestare a folclorului coregrafic românesc are o vîrstă apreciabilă. Bogăția și expresivitatea acestor jocuri, complexitatea mișcărilor, armonia perfectă între ritm și plastica mișcării ne conving că acestea nu s-au putut căpăta și șlefui decît într-un timp foarte îndelungat, în sute de ani.

Studiind jocul fecioresc din zilele noastre observăm elemente care ne arată că apariția tipurilor nu s-a produs concomitent și că evoluția lor nu a fost aceeași. Folosind aceste elemente ne putem permite unele ipoteze.

⁴ Analiza detaliată și concluziile constituie obiectul părții I-a a volumului: Jocuri feciorești din Ardeal. Ed. Muzicală, București, 1961.

ZONELE DE RĂSPÂNDIRE A CELOR PATRU TIPURI DE JOC FECIORESC



În jocurile feciorești se pare că stratul cel mai vechi îl reprezintă acela în care jucătorii folosesc drept sprijin bâta (sau partenera de joc) — în cazul nostru Haidăul (De băț) din zona Mureșului mijlociu. Aceste jocuri însumează unele elemente de mișcare apropiate de cele descrise în cele mai vechi documente, sub denumirea de jocuri haiducești sau ciobănești ori călușerești. Aceste elemente de mișcare sînt: sărituri, flexiuni adînci, sucituri de picioare. Bătăile cu palma prezintă cea mai mică frecvență și par a nu fi elementul principal.

După unele aparențe, bătăile cu palmele pe picioare nu au constituit la început caracteristica principală. Aceste mișcări credem că s-au impus mai tîrziu. Fără să dăm o interpretare vulgarizatoare, știm din practica coregrafică că unele elemente ale costumului (mai ales încălțămîntea) influențează frecvența anumitor mișcări în cadrul dansului. În acest sens ponderea bătăilor cu palmele în ansamblul de mișcări din jocurile feciorești credem că trebuie legată de apariția cizmei ca element al portului popular. Folosirea bîtei ar putea să sugereze ideea că aceste jocuri au fost practicate de păstori.

Aceste jocuri au fost consemnate încă din perioada feudală, dar pot fi și mai vechi. S-ar putea să fi existat cîndva o legătură între aceste jocuri și cele călușerești.

Din cele patru tipuri de joc fecioresc pe care le prezentăm, « De ponturi », răspîndit în sud-vestul cîmpiei Transilvaniei, pare a fi cel mai nou. Cu aspect unitar, el ne apare ca un tip de joc intermediar, avînd la bază unele elemente din Haidău, împrumutînd în același timp altele din Fecioareasca făgărășeană. Actualmente se află în plină dezvoltare și tinde din ce în ce mai mult să ia locul Haidăului.

Elemente asemănătoare jocurilor feciorești din Transilvania găsim atît în Europa centrală cît și la ucraineni și ruși.

Evoluția unor jocuri în perioada ultimilor o sută de ani nu poate fi reprezentată printr-o linie continuă. În cercetările noastre am putut constata că între două generații mai îndepărtate există generații intermediare al căror joc fecioresc este mai puțin expresiv sau aproape nepracticat. Rezultă că au fost perioade de înflorire și perioade de stagnare. Anii celor două războaie mondiale constituie epoci de criză, datorită plecării masive a bărbaților în război, ceea ce a produs o stagnare în evoluția normală a vieții jocului.

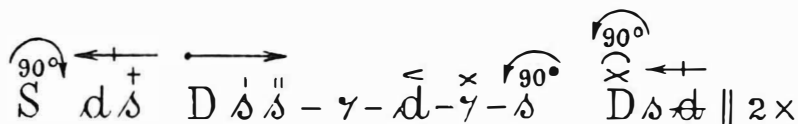
Studiind jocurile feciorești în zilele noastre constatăm că ele se supun legilor generale ale folclorului, de continuă transformare. Dar această transformare capătă forme variate, diferite, și nu în egală măsură peste tot. Aceste jocuri, împreună cu jocurile de perechi, s-au legat în cicluri. Azi, în unele zone, ciclurile se sparg și se manifestă o pondere a jocurilor de perechi, și anume a jocurilor de învîrtit, în anumite prilejuri. Asistăm la nașterea unor forme noi de exprimare în cadrul dansului. Astfel trebuie să subliniem că pătrunderea elementelor de joc fecioresc în jocurile de perechi devine tot mai frecventă. Jocul fecioresc se îmbină cu jocurile de perechi și bineînțeles că în aceste combinații intră numai fragmente, numai figuri, care pot să se lege armonios cu elementele jocurilor de perechi. Astfel se dezvoltă un joc nou, un joc mai complex, care trebuie să răspundă necesităților contemporane de exprimare. În același timp jocul fecioresc rămîne un joc de sine stătător: în unele cazuri fiind apajul bunilor jucători.

Concursurile periodice ale echipelor artistice de amatori au stimulat totdeauna procesul de creație. Pe lîngă faptul că s-au creat figuri noi și s-au perfecționat în permanență execuțiile tehnice, a crescut și numărul celor care le practică.

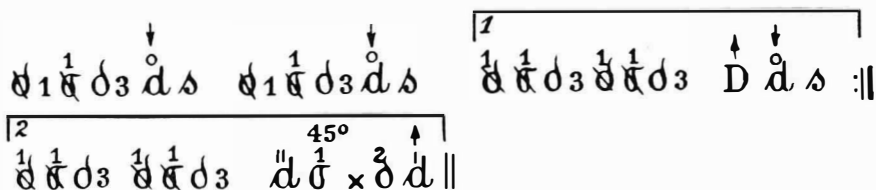
Jocurile feciorești și-au păstrat vitalitatea de-a lungul timpului — aceasta confirmă originea lor autohtonă — constituind totodată una din formele de exprimare a folclorului coregrafic românesc contemporan.

FECIOREASCA — Transilvania de sud

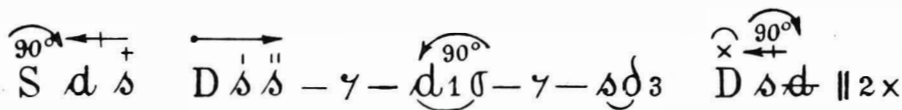
I 1) Plimbare — com. Viștea de jos, rn. Făgăraș, reg. Brașov



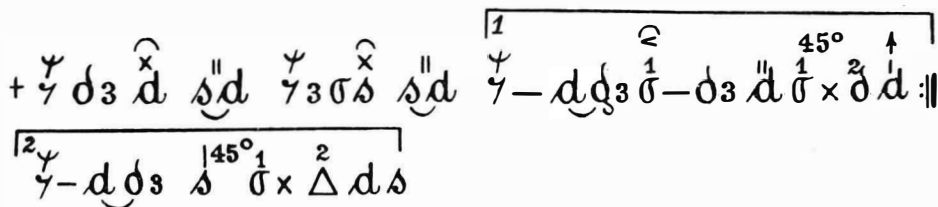
2) Pont — com. Boholț, rn. Făgăraș, reg. Brașov



I 1) Plimbare — com. Viștea de jos, rn. Făgăraș, reg. Brașov



2) Pont — com. Viștea de jos, rn. Făgăraș, reg. Brașov



BĂRBUNCUL — Nord-estul cîmpiei Transilvaniei

I 1) Plimbare — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj



2) Pont — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj

$$\begin{array}{cccccc} + \begin{array}{c} \psi \\ \gamma \end{array} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} - d & 3 \sigma \overset{||}{\delta} & 1 \sigma \overset{2}{\delta} & \overset{45^\circ}{\uparrow} d \overset{<}{\delta} & \begin{array}{c} \psi \\ \gamma \end{array} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} - d & 3 \sigma \overset{||}{\delta} & 1 \sigma \overset{2}{\delta} & \overset{45^\circ}{\uparrow} d \overset{<}{\delta} \\ \begin{array}{c} \psi \\ \gamma \end{array} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} - d & 3 \sigma \overset{||}{\delta} & 1 \sigma \overset{2}{\delta} & D & \zeta & \zeta & \zeta & || \end{array}$$

II 1) Plimbare — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj

$$\uparrow \begin{array}{c} \vee \\ D \end{array} \quad \begin{array}{c} \vee \\ D S \end{array} \quad \begin{array}{c} \vee \\ S \end{array} \quad \begin{array}{c} \vee \\ S D \end{array} || \times 8$$

2) Pont — com. Sălcuța, rn. Bistrița, reg. Cluj

$$\begin{array}{cccccccc} \pm _ \overset{\psi}{\delta} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} d \overset{+}{\psi} d \hat{d} d \overset{<}{d} \overset{45^\circ}{\delta} d \overset{135^\circ}{d} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} x \\ \begin{array}{c} \psi \\ \gamma \end{array} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} \overset{180^\circ}{\sigma} \overset{\psi}{\delta} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} d \hat{d} \overset{45^\circ}{\delta} d \overset{135^\circ}{\delta} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} x \\ - d \overset{\psi}{\delta} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} d \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{45^\circ}{\delta} d \overset{135^\circ}{\delta} d \hat{d} d \hat{d} d \overset{\vee}{d} x \\ \begin{array}{c} \psi \\ \gamma \end{array} \overset{\psi}{\delta} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} d \overset{\psi}{\delta} \overset{180^\circ}{\sigma} \overset{\psi}{\delta} \overset{\psi}{\delta} \underset{\gamma}{\delta} d \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{\wedge}{\delta} \overset{\vee}{\delta} \overset{45^\circ}{\delta} d \overset{135^\circ}{\delta} d \hat{d} d \hat{d} d \overset{\vee}{d} x \end{array}$$

DE PONTURI — Sud-vestul cîmpiei Transilvaniei

I 1) Introducere — com. Lechința, Iernut, rn. Luduș, reg. Mureș A. M.

$$\begin{array}{cccccccc} + x \wedge v & x \wedge v || & \boxed{x \wedge v || x \wedge v ||} \\ d \ d \ d \ d & \delta \ \delta \ \delta \ \delta & d \ d \ d \ d & \delta \ \delta \ \delta \ \delta : || \\ \begin{array}{c} \boxed{x \ w \ \psi \ x} \\ d \ \delta \ d \ d \ S \ \zeta \ || \end{array} \end{array}$$

2) Pont — com. Căpîlna de jos, Jidvei, rn. Tîrnăveni, reg. Mureș A.M.

$$+ 3 \sigma \overset{x}{\delta} 3 \sigma \underset{\gamma}{\delta} \overset{x}{\delta} d \overset{\psi}{\gamma} 3 \sigma \overset{x}{\delta} \delta \delta || \delta \delta \uparrow \delta \delta + \overset{90^\circ}{\delta} \overset{2}{S} S || \times 2$$

II 1) Introducere — com. Șeulia, rn. Luduș, reg. Mureș A.M.

$$+ \begin{array}{c} x \wedge v \\ d \ d \ d \ d \end{array} \quad \begin{array}{c} x \wedge v \\ \delta \ \delta \ \delta \ \delta \end{array} \quad \begin{array}{c} x \wedge v \\ d \ d \ d \ d \end{array} \quad \begin{array}{c} x \\ S \ \zeta \ || \end{array} \times 2-4$$

2) Pont — com. Șeulia, rn. Luduș, reg. Mureș A.M.

$$\begin{array}{c}
 \dagger \Delta_3 \quad \overset{2}{\Delta} \xrightarrow{180^\circ} \underset{3}{\Delta} \xrightarrow{180^\circ} \underset{1}{\Delta} \quad \psi \bar{2} \bar{2} \psi \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon - \zeta \quad \eta \quad \theta \quad \iota \\
 \psi \quad \eta \quad \psi \quad \eta \quad \overset{2}{\Delta} \quad \lambda \parallel \\
 \psi \quad \eta \quad \psi \quad \eta \quad \overset{90^\circ}{\Delta} \quad \lambda \parallel
 \end{array}$$

HAI DĂUL — Mureșul mijlociu

I 1) **Introducere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\pm - \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{?}{D} \overset{?}{S} - \overset{?}{d} \overset{?}{s} \quad \overset{?}{d} \overset{?}{s} \quad \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta \parallel$$

2) **Pont** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\dagger \quad \eta \quad \theta \quad \iota - \eta \quad \theta \quad \iota \quad \psi \quad \times \quad \overset{3}{\sigma} \overset{2}{\delta} \overset{90^\circ}{\sigma} \overset{2}{\delta} \quad \eta \quad \theta \quad \iota \quad \psi \quad \times \quad \overset{3}{\zeta} \quad \lambda \parallel \times 2$$

3) **Încheiere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\pm - \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{?}{D} \overset{?}{S} - \overset{?}{d} \overset{?}{s} \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta \parallel$$

II 1) **Introducere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\pm - \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{?}{D} \overset{?}{S} - \overset{?}{d} \overset{?}{s} \quad \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta \parallel$$

2) **Pont** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\dagger \quad \eta \quad \theta \quad \iota \quad \psi \quad \times \quad \overset{3}{\sigma} \quad \overset{45^\circ}{\sigma} \overset{90^\circ}{\delta} \overset{90^\circ}{\sigma} \quad \psi \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta \quad \lambda \parallel \times 2$$

3) **Încheiere** — com. Aiudul de Sus, rn. Aiud, reg. Cluj

$$\pm - \overset{\circ}{S} \overset{\circ}{D} - \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{\circ}{s} \overset{\circ}{d} \quad \overset{?}{D} \overset{?}{S} - \overset{?}{d} \overset{?}{s} \quad \alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \delta \quad \epsilon \quad \zeta \parallel$$

Pentru melodiile de joc vezi, C. Costea: Jocuri feciorești din Ardeal. Ed. Muzicală, Buc., 1961, 161–166.

МЕСТО МОЛОДЕЦКИХ ПЛЯСОК В СОВРЕМЕННОМ НАРОДНОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ

В румынском хореографическом фольклоре молодецкие пляски образуют по своим общим признакам отдельную категорию. Это — мужские пляски, отличающиеся большой виртуозностью. Они широко бытуют на всей Трансильванской территории, где можно встретить различные варианты, носящие самые разнообразные названия.

Автор дает краткое представление о характерных чертах этих плясок, освещая также некоторые вопросы, связанные с их положением в общем репертуаре румынского хореографического фольклора. На основе структурных элементов автор доказывает в первой части своей статьи, что имеется несколько типов молодецкой пляски.

Это:

1. *Фечиоряска*, бытующая на юге Трансильвании;
2. *Барбунк* — на северо-востоке Трансильванской низменности;
3. *Де понтурь* — на юго-западе Трансильванской низменности;
4. *Хайдзул* — бытующая в районе среднего течения Муреша.

Во второй половине работы делается попытка осветить историческую эволюцию этих плясок, а также установить их положение в современном репертуаре. Свидетельства о бытовании этих плясок можно найти в документах феодальной эпохи, но они могут быть еще более давними. По-видимому, когда-то была связь между этими плясками и плясками калушаров.

При изучении современной молодецкой пляски можно заметить элементы, доказывающие, что возникновение типов происходило не одновременно и эволюция была неодинаковой. В наши дни молодецкие пляски, подчиняясь общим законам эволюции фольклора, претерпевают непрерывные изменения. Они сохранили свою жизнеспособность на протяжении долгих лет, что подтверждает их местное происхождение, и в то же время являются одной из выразительных форм современного румынского хореографического фольклора.

SWAIN DANCES IN THE CONTEMPORARY REPERTORY OF RUMANIAN FOLK-DANCES

The swain dances represent by their common traits a distinct category in Rumanian choreographic folklore. They are men's virtuosity dances — of various types, with variants bearing different names — widely practised all over Transylvania.

The author gives a brief survey of the characteristic features of the dances, touching a number of problems relating to the present position of these dances within the general framework of Rumanian folk-choreography.

In the first part of the paper, the author analyzes the structural elements of the dances, demonstrating the existence of several types of swain dances, encountered in various parts of the country.

1. *Fecioreasca* — performed in Southern Transylvania; 2. *Bărbuncul* (*Verbunko*) — in the North-eastern area of the Transylvanian plain; 3) *Pe ponturi* practised in the South-western area of the Transylvanian plain; and 4) *Haidăul* — in the Middle Muresh region.

The second part of the article outlines the historical evolution of these dances and their present position in the contemporary Rumanian folk-dance repertory. These dances, recorded in documents dating back to the feudal period, are most likely of far older date. There originally appears to have been a common source and a definite kinship between the «swain» dances and the «calușar» (morris) dances.

The study of the swain dances of today reveals certain features proving that the various types did not come into existence in the same period and that their evolution did not progress on the same lines.

The Rumanian swain dances today are undergoing a constant transformation, in keeping with the general laws of evolution of folklore. They have however preserved their specific vitality along the centuries, thereby confirming both their remote autochthonous origin and their validity as one of the representative specimens of contemporary Rumanian coreographic folklore.

TOT PE VALE ȘI PE GRUI...

Un cîntec nou al Mărioarei Precup din Leșu-Năsăud

GOTTFRIED HABENICHT

Cercetarea de teren efectuată în Năsăud în vara anului 1962 ne-a prilejuit în satul Leșu contactul cu un text nou deosebit de realizat și pe care-l redăm în cele ce urmează împreună cu melodia pe care s-a cîntat :

Culeg. G. Habenicht, 27 VI 1962
Tr. G. Habenicht, 1962

Leșu, rn. Năsăud, reg. Cluj
Inf. Mărioara Precup, 20 ani

Doină (cu text nou): TOT PE VALE ȘI PE GRUI

Rnbato $\text{♩} = \text{cca. } 126$

I

Hai dui dui și ia ră dui n

Tot pe va - le

și pe gru

iu Sus

în vîr- vu mun- t'e - lu

i_u n

Să dağ dru - mul cîn tu - lu

i_u m

Pe mun- ți cu flo - ri - șe

le Să dağ

dru - mul doi - ni me - le măi

Să co boa - re n doi - na m va - le n

Să se - a - u - dă - n n

precipitando

de - păr - tă

re n Să se-a-u - dă-n lu

mea-n - trea gă m

Că vi - a — ța az ni dra gă

Hai du-i du-i și ia-ră du-i măi

(cîntat) Hai du-i du-i și iară du-i
 n Tor pe vale și pe gruișu
 Sus în virvu munt'elușu
 n Să dau drumul cintulușu
 5 m Pe munți cu florișele
 Să dau drumul dojni mele, măi

Să coboare(n) dojna-m vale
 n Să se-audă-n(n) depărtare
 n Să se-audă-n lumea-ntrăgă
 10 m Că viața az ni dragă
 Hai du-i du-i și iară du-i, măi

Cîntăreța de la care am înregistrat piesa de față pe bandă de magnetofon, Mărioara Precup, este fiica cunoscutei interprete populare Maria Precup din Leșu. La fel ca și mama ei, Mărioara Precup are o voce frumoasă și o tehnică de cîntare deosebită care și-a găsit deseori aprecierea la concursurile echipelor artistice de amatori. (Mărioara Precup a ajuns pînă la faza pe țară a concursului de selecționare în vederea Festivalului de la Helsinki. Cu această ocazie a cîntat și cîntecul de față). Multe piese din repertoriu cît și stilul de interpretare, le deține de la mama ei.

Piesa de față a fost creată de Mărioara Precup cu un an în urmă, la îndemnul profesorului Jarda de la Cluj, îndrumătorul principal al artiștilor amatori din Leșu¹.

Textul piesei este strîns legat de tradiție, doar concluzia care reiese atît de firesc din versurile anterioare arată viziunea vieții omului de azi. Concluzia nu înșiră o serie de realizări ale constructorilor unei vieți noi: totuși acestea sînt exprimate în mod poetic în acest singur vers. Legătura cu tradiția s-a realizat din punct de vedere formal prin adaptarea unui text de doină haiducească, pe care l-a învățat de la mama ei și care se găsește în arhiva Institutului,

¹ Vezi adnotarea de pe fișa de text.

înregistrat fiind atât de la mamă² cât și de la fiică³. Redăm începutul textului după înregistrarea făcută de la Maria Precup:

*Hai dui dui...
Tot pe vale și pe grui
Îi plaiu voinicului*

*În mijlocul codrului
La fântina corbului... etc.*

Evident, o identitate nu se poate stabili decît între primele două versuri; totuși, eliminînd elementul haiducesc, Mărioara Precup a reținut din textul mult mai lung al mamei sale elementul descriptiv al naturii, pe care l-a exprimat într-o formă voit mai concisă⁴. Acesteia i s-a adăugat mai apoi versul-concluzie despre care am vorbit mai sus: versul «Hai dui...», care începe piesa și o și încheie.

★

Cîntat fiind pe o melodie de doină, cu acel suflu larg caracteristic zonei Năsăudului⁵, s-a înregistrat în 1935 de la Maria Precup cîntecul bătrînesc «Colo sus pe munte verde», balada fetei răpîte de turcii cotropitori⁶. Cu 20 de ani mai tîrziu, în 1955, se culege de la aceeași informatoare aceeași piesă, puțin variată⁷, publicată mai apoi de C. Zamfir în studiul său monografic asupra interpretei populare Maria Precup⁸. În același studiu, autorul se oprește și asupra preluării atât a repertoriului cît și a stilului de interpretare a cîntăreței populare de către fiica ei, Mărioara Precup⁹. Aceasta din urmă este conștientă de faptul că felul ei de cîntare diferă de cel al mamei sale¹⁰. Totuși, învățarea repertoriului bătrînesc al mamei de către fiică nu s-a putut realiza fără preluarea implicită și a stilului bătrînesc al acesteia. Punerea față în față a unor piese cîntate de cele două cîntărețe lasă să se înțeleagă că diferențele nu trebuiesc înțelese la proporții exagerate¹¹. Mărioara Precup reprezintă un fenomen care din punct de vedere muzical continuă direct și firesc tradiția bătrînească a satului și care în parte formează o excepție în raport cu repertoriul și stilul celor de o vîrstă cu ea (sau chiar și mai în vîrstă).



Mărioara Precup

² mg. 1230 a, culeg: C. Zamfir, 1957, *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 46—47.

³ mg. 1749 I, culeg: G. Habenicht, 1960.

⁴ Vezi fișa de text: «două strofe am făcut numa...»

⁵ «... acele melodii bătrîne, molcome, unde glasul rotește mereu în jurul cite unui sunet, învăluindu-l parcă prelung...» (C. Brăiloiu: *Nunta în Someș*. București, 1941, 18).

⁶ fg. 5643 a. Piesa a fost publicată în transcrierea lui C. Zamfir în antologia «132 cîntece și jocuri din Năsăud». București, Editura muzicală, 1958, 95—97.

⁷ mg. 555 I. «Horia oilor». Cules de C. Zamfir și V. Dosios.

⁸ *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 52—54.

⁹ idem, 76: «... În perspectiva unui viitor apropiat, din generația tinăra se ridică fiica sa, Mărioara, pe care o introduce în tainele stilului său de interpretare. Mărioara Precup promite să meargă pe urmele mamei sale. Ea are o serie de calități care au fost apreciate în finala concursurilor soliștilor amatori din 1959 la București, obținînd ca și mama ei, premiul I pe țară...»

¹⁰ Vezi adnotarea la fișa de text a piesei de care ne ocupăm în prezentarea de față.

¹¹ Aceeași piesă (Haiduceasca) în executarea celor două cîntărețe (mg. 585 k și respectiv 1575 a) este redată sinoptic în citatul studiului monografic al lui C. Zamfir, în tabelul anexă nr. 1; comentariile respective: p. 63. O identitate și mai mare se poate constata la punerea față în față a înregistrărilor mg. 1230 a (Doină haiducească, Maria Precup) și mg. 1749 I (aceeași piesă, Mărioara Precup).

Adaptarea textului « Tot pe vale și pe grui » (sau mai bine zis a începutului acestuia) — înregistrat de la Mărioara Precup pe o melodie de doină, iar de la Maria Precup pe melodia « Colo sus pe munte verde »¹² — poate fi considerată într-un anumit sens ca un element de creație. Căci pînă acum, melodiile ambelor cîntece — « Colo sus pe munte verde » și respectiv « Tot pe vale și pe grui » — au fost legate strîns cu textele respective corespunzătoare, formînd un tot unitar¹³.

În cadrul ambitusului melodiei: (a) d^1-c^2 , deci o septimă mică plus o cvartă perfectă descendentă, sunetele se organizează în jurul lui d^1 într-o scară cromatică de re, care ni se prezintă sub înfățișări diferite în raport cu rîndurile melodice (iar într-unul din cazuri chiar în raport cu emistihurile respective)¹⁴.



Suflul melodic larg, bogat ornamentat, a determinat deseori fragmentarea rîndurilor melodice în subunități mai mici, corespunzătoare emistihurilor, despărțite între ele prin pauză, aici intervenind uneori și anacruze caracteristice începuturilor de rînd melodic. Forma piesei este următoarea:

$$A_5 B_1 C_1 D_1 E_1 E_{v1} - V$$

În cea de a doua strofă melodică, elementul C lipsește.

Insistarea pe treapta a cincea la începutul piesei cît și elementele de recitativ (îndeosebi pe 1, respectiv 2—1, din ultimele două rînduri melodice) cu trecerea în parlată sînt caracteristice genului de doină. Figurația ornamentală bogată ține de stilul specific acestei zone folclorice și în parte stilului Mariei Precup.

Melodia, în interpretarea Mariei Precup¹⁵, arată unele deosebiri, în special în ceea ce privește elementele fluctuante ale scării; forma, stilul și ornamentația sînt în mare identice cu piesa de față.

În unitatea ei atît în privința textului cît și a melodiei, piesa de față reprezintă un frumos exemplu de continuare a bogatei tradiții folclorice din Năsăud.

¹² Vezi nota 3 și 2.

¹³ Vezi de pildă constanța acestei unități în cele două înregistrări ale piesei « Colo sus pe munte verde » din 1935 și 1955 (vezi nota 6 și 7).

¹⁴ Vezi rîndul 3 melodic.

¹⁵ Vezi nota 7.

DOINE DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

MARIANA KAHANE

Folclorul Olteniei subcarpatice formează obiectul uneia din lucrările monografice, înscrise în preocupările din ultimii ani, ale Institutului nostru.

Zonă de creație populară reprezentativă prin bogăție, frumusețe, specific al fizionomiei folclorice și vitalitate artistică, regiunea a fost, în unele părți, intens cercetată în trecut, constituind și astăzi o sursă vie, plină de interes. Coexistența multor generații folclorice, o multi-laterală îmbinare a tradiției cu izvoarele înnoitoare ale contemporaneității dau nota dominantă a folclorului local.

Pe cât de puternică este tenacitatea moștenirii artistice, pe atât de energetică este și afirmarea elanului vital actual în deplina sa spontaneitate și exuberanță. Îmbinarea celor două forțe se realizează printr-o continuitate firească sub impulsul determinant al modului actual de trăire afectivă și se realizează atât de bine, încît la prima impresie nici nu-ți dai seama de gradul de prezență a fondului tradițional, de măsura în care noul crește din vechi.

Poate că în această organică topire a tradiției, în expresia spiritului dinamic contemporan, rezidă consistența stilului oltenesc și secretul principal al puterii de influențare, al largii accesibilități, al capacității de răspîndire generală, de care se bucură acesta.

★

Între numeroasele genuri ale folclorului oltenesc, doina apare ca una dintre cele mai tipice realizări, reprezentative sub raportul valorii artistice și tradiționale.

Publicăm în aceste pagini un mănunchi de doine, variate ca proveniență teritorială (raioanele Baia de Aramă, Gilort, Tg. Jiu, Strehajia) și umană (interpreții sînt femei între 20 și 76 de ani și un bărbat de 35 ani) menite a da, cît de cît, o imagine a unității zonale a stilului și, totodată, a varietății sale în funcție de teritoriu, cîntăreț și timp (culegerile sînt date între anii 1933 și 1961).

În interesul unei apropieri mai mari de cunoașterea realității, publicăm și versiuni diferite ale acelorași interpreți (melodiile nr. 3—4 și 5—6).

În același scop, ne-a preocupat gîndul de a reda piesa în întregime, așa cum a fost concepută de interpret în momentul cîntării, condiție esențială pentru înțelegerea stilului liric de formă liberă, în care spontaneitatea elanului liric constituie elementul motor al conținutului iar improvisația maximă modul principal de realizare a expresiei artistice.

Atingerea obiectivului este indoelnică în înregistrările făcute cu fonograful, întrucît nu știm întotdeauna dacă sfîrșitul piesei nu se datorează spațiului limitat al cilindrului. (În majoritatea cazurilor, e cert că piesa a fost ruptă, că versiunea înregistrată e fragmentară). Singură imprimarea pe bandă de magnetofon oferă certitudine deplină în această privință.

În rîndurile care urmează, vom încerca să contribuim, la o mai bună înțelegere a materialului prezentat, relevînd ceea ce considerăm util a fi scos în evidență fără a intra într-o analiză științifică adîncită și completă, care nu-și are locul aci.

★

Este aproape de prisos să menționăm că tematica muzicală și poetică a doinei olteneste nu este decît infim reprezentată în aceste pagini. Textele pieselor alese ilustrează cîteva din temele caracteristice ale genului. Ele constituie și în cazul de față mărturii ale realismului și varietății poetice, trăsături proprii cîntecului popular în general.

Primul text oglindește o firească fuziune emoțională care leagă pe om, în același timp, de natură, de cîntec, de ființa iubită. Într-o originală viziune poetică, un singur pom (creatorul îi spune mai întîi, gingaș, «nuculeț» și-l localizează: *Între Olt și-ntr-o Olteț*) a devenit teatrul unui grandios și pasionat concert păsăresc — la proporțiile nelimitate ale exagerării artistice (*Și s-a strîns cucii din țară / Și cîntă de să omoară*). Pasărea care se distinge între celelalte (simbolic, figurat — «mama cucului») trezește, printr-o subtilă asociație, imaginea fetei iubite și devine apoi motivul unor paralele poetice obstinate.

Cel de al doilea redă, într-o lumină caracteristică, episodul unui început de primăvară, cu cele trei aspecte esențiale ale sale: tinerii își pregătesc plugurile de muncă, fetele hăulesc în luncă, iar dragostea și-a găsit climatul favorabil. Deși fragmentar, textul reușește să redea esențialul, tipicul, într-o atmosferă tonică.

S-ar părea că tot primăvara constituie mobilul conținutului și în **cel de al treilea text**, legat de astă dată materialmente, prin simbioza cu muzica, de hăulit, prezent în însăși execuția doinei (melodia nr. 3 — *Doină cu hăulit*).

Tema se realizează aci într-o coloratură ușor nostalgică, în care se exprimă ideea anti-tezei între veșnica întinerire a codrului cu fiecare primăvară și mersul ireversibil al omului spre bătrînețe.

Cu cel de al patrulea text intrăm în alt domeniu tematic, frecvent în creația noastră populară tradițională, al cărui fond îl constituie ideea nedreptății sociale. Impletită aci, printr-o strînsă legătură, cu tema războiului, care-i precede, ea se concretizează în imaginea tragediei unei familii rămasă fără tată. Acesta pierind în război, mama cade pradă condițiilor vitrege ale unei orînduiri în care, dublu nedreptățită, ca om sărac și ca femeie, este pusă în imposibilitate de a-și crește copiii; la rîndul lor, aceștia în lipsa tatălui, vor fi siliți să vie direct în contact, din fragedă vîrstă, cu nedreptatea socială, cu toate consecințele ei.

Caracterul concret al faptului de viață este atît de pregnant iar durerea atît de intens și crescînd resimțită, încît, după primele versuri, transfigurarea artistică nu-și mai găsește rostul, fiind înlocuită cu traducerea directă, crudă, a realității. Abia către sfîrșit expunerea ideii trece pe un plan reflexiv.

Al cincilea text se situează în același domeniu tematic. Față de precedentul, acesta se ridică de la gradul constatării pasive la cel al conștiinței nedreptății sociale. Nivelul acestei conștiințe este limitat încă. El tratează cunoscuta temă de baladă a țaranului și ciociului (arendașului).

Interpreta noastră deține o versiune fragmentară a temei, încît ultima parte este întreprinsă în varianta dată aci.

De la aceeași interpretă, deținem și **textul nr. 6**, minunată imbinare poetică a unor motive pe care le regăsim dispartate în alte imbinări și în alte genuri, motive sudate aci într-o viziune unitară cu atmosferă de basm. Bazat nu pe desfășurarea unei acțiuni, ci pe o înlănțuire de imagini, textul capătă un caracter deosebit față de toate celelalte.

Ideea curge în crescendo, pornind pe ocolite de la florile menite să împodobească părul bogat, frumos îngrijit și impletit a fetei, pentru a ajunge în punctul culminant, la imaginea tinărului a cărui strălucire îl face asemănător soarelui răsărit.

Cel de al șaptelea text ne aduce tema dragostei într-o ambianță lirică de o coloratură specială. Tratarea originală a temei se distinge prin humorul fin care conduce continuu expunerea subiectului, astfel încît întreg textul capătă caracterul unei glume: absența numai de cîteva zile a iubitei l-a adus pe tinăr pe pragul morții. Dar abia a fost supus slujbei pre-mortuare, că se aude răsunînd pe culme glasul fetei, care îl readuce brusc la viață. Comparația finală, plină de umor, între moarte și față va servi ca justificare pentru preferarea vieții.

Ultimul text (nr. 8), epic, se axează pe tema metamorfozei fetei înstrăinate prin căsătorie. Cu el, urmărim impresiionanta povestire a tinerei neveste care, persecutată și neputîndu-și regăsi ambianța familială în noul cămin, se preface în pasăre și zboară către ai săi, căutînd zadarnic să revină în mediul din care s-a desprins.

Textul, deși epic, tratează tema într-o tonalitate afectivă, care evoluează de la nuanțe lirice la amploare dramatică.

★

În scopul enunțat inițial, am transcris textele fonetic. Ele au fost redade, în interesul aspectului unitar, așa cum apar în documentul înregistrat și nu ca în fișa scrisă în prealabil direct după dictare. Cînd, însă, textul dictat a fost mai lung decît cel cîntat, am adăugat fragmentul suplimentar, așa cum apare în fișa culegătorului, distanțîndu-l prin semnul +.

Faptul că același cuvînt apare uneori pronunțat diferit corespunde realității și a fost consemnat ca atare. (*Vierdie* sau *verde*, *ra* sau *ria*, *păn'* sau *pan'* etc).

Am scris fiecare vers o singură dată, nu repetat, cum se întâmplă uneori când se întovărăşeşte cu melodia. Când la repetarea versului unele cuvinte au fost spuse altfel decât prima dată, am ales una din versiuni la scrierea separată a textului.

Colorarea unor vocale în cîntare am redat-o atunci când era deosebit de pregnantă (ex. j...î = *i* care devine treptat *i* ca în textul nr. 8 sau *veîrde, peîştîe*, ca în nr. 2). Am consemnat-o, fiind un fenomen specific execuţiei vocale populare. Pronunţarea *ma s'eti* în loc de *mă ceti* este caracteristică în partea locului.

În textul scris sub portative sînt unele adaosuri faţă de cel separat, ele fiind elemente determinate de melodie şi care apar exclusiv în cîntare. Acestea sînt: *anacruze* (*n, i, e, i m, hai* — uneori şi la emistih —), *interjecţii* (*ai*) corespunzînd unui elan melodic introductiv, *invocaţii* (*lele*) corespunzînd unor quasi-refrene în melodie, *silabe de completare* (*mă, măi, i, î, u*, mai puţin *uof*), necesare pentru punerea de acord a unui vers catalectic cu un rînd melodic plin; uneori apar şi completări peste versul plin (*i*, ca în nr. 2), răspunzînd necesităţii de amplificare manifestată de rîndul melodic.

Se întâmplă şi fenomenul invers, al eliziunii ultimii silabe, atunci când versul plin trebuie pus de acord cu rîndul melodic catalectic (*Bună ziua măi ţărăni!* în loc de... *ţărănie*, ca în nr. 5 sau *găsăşt!* înloc de *găsăştie*, ca în nr. 3).

Uneori însă, dimensiunea rîndului melodic e adusă la cea a versului şi cîntăreţul adaugă un sunet pentru a pune cele două dimensiuni de acord; fenomenul este elastic, petrecîndu-se după inspiraţia spontană a interpretului, ceea ce duce, de pildă, în aceeaşi strofă, la două ipostaze diferite (*Ea le unge şi le spală*, apoi imediat: *Ea le unge şi le spal'* (nr. 6).



Prezentarea melodiilor constituie o sarcină ingrată, deoarece doina oltenească ridică probleme mai mari decât orice altă categorie de melodii. Nu exagerăm când spunem acest lucru, căci în nici o altă categorie nu sînt atît de pregnante şi specifice, constitutive şi definitorii pentru un stil, o serie de elemente expresive ca: moduri diferenţiate de portamente, o variaţie şi foarte nuanţată gamă de ornamente şi de raporturi ritmice, efecte de emisie vocală şi altele, elemente care ţin nu numai de sfera tehnică, ci în primul rînd de cea a supleţii emoţionale şi sînt, tocmai de aceea, emoţional perceptibile, elemente care trădează o lume afectivă complexă şi un grad maxim de rafinament artistic la care s-a ajuns cu mijloace sonore puţin numeroase, dar pentru redarea căroră, arsenalul nesatisfăcător al notaţiei muzicale pune pe transcriitor în dificultatea sau imposibilitatea sugerării documentului sonor.

Se va observa multitudinea şi aglomerarea semnelor peste portativ, inerente când cercetătorul tinde la o cit mai fidelă prezentare a melodiei.

Dacă la urmărirea melodiilor prima reacţie ar putea fi o rezervă faţă de complicaţiile neobişnuite ale notaţiei, cititorul care, totuşi, se va apleca pînă la urmă asupra lor cu răbdarea, stăruinţa şi curiozitatea de a descifra şi pătrunde înţelesul ascuns sub semne, va fi cu prisosinţă răsplătit, prin revelarea unei minunate lumi sonore, cu un conţinut emoţional complex în resurse şi nuanţe, conţinut pe cît de concentrat, pe atît de bogat în disponibilităţi expresive, realizat cu supleţe de la gradul sugerării discrete, pînă la amploarea dramatică. Cititorul se va regăsi în esenţa lirismului autentic, transfigurat artistic în modalitatea oltenească. Răsplătit cu revelarea acestei lumi sonore, el se va simţi îmbogăţit şi, departe de a fi contrariat de meticulozitatea transcrierii, va aprecia intenţia cercetătorului care s-a străduit să împărtăşească şi altora cit mai mult din emoţia pe care, la rîndu-i, a simţit-o în cursul transcrierii melodiilor.

Preocuparea accesibilităţii nu a fost, cu toate acestea, absentă şi, în vederea ei, am făcut unele simplificări ornamentale şi mai ales ritmice, ascunzînd existenţa unei diversităţi de raporturi ritmice sistematice şi de mare subtilitate, cu totul neobişnuite, sub însemnarea frecventă a unor lungiri şi scurtări aproximative — aparent întâmplătoare — ale valorilor scrise. Cu toată ascunderea caracterului sistematic al acestor raporturi (a căror consemnare fidelă pune în lumină existenţa unui organism ritmic pluri-sistematic), compromisul a fost, totuşi, necesar, pînă la apariţia unui studiu special asupra ritmului doinei olteneşti, pe care-l avem în pregătire la Institutul nostru.



Din cele opt melodii, trei au fost scrise sinoptic, pentru evidenţierea formei şi a fenomenului variaţiei. Alegerea celor scrise sinoptic a avut în vedere varietatea tipului de formă (melodia nr. 4 tip diferit de celelalte două) şi variaţia individuală (melodia nr. 5 şi 6 — acelaşi cîntăreţ aceeaşi dată a culegerii).

În transcrierea sinoptică, melodia apare notată complet la prima strofă, iar la celelalte strofe nu se mai consemnează decât diferențele, rîndurile cu aceeași structură melodică apărînd suprapuse.


La celelalte cinci, s-a adoptat scrierea obișnuită, începîndu-se de la capăt fiecare nouă strofă, în cazul constituirii definite, clare, a strofei, sau, în cazul desfășurării mai libere a discursului muzical, continuînd scrierea pe același portativ, cu o ușoară desemnare a unei duble bare înaintea reluării unui ciclu de rînduri melodice.

Se situează aparte melodia nr. 2, la care înregistrarea fragmentară pe cilindru nu a dat posibilitatea reluării vreunui ciclu de rînduri melodice.

În notarea ritmului, pentru sugerarea mării sale sulețe și a strînsei interdependențe cu structura metrică a versului, s-a folosit bara plină, numai pentru delimitarea rîndului melodic — importantă unitate de organizare a fluxului melodic — și semi-bara pentru delimitarea grupurilor metro-ritmice elastice, care compun rîndul melodic.

Grupările apar astfel, după caz, de dimensiunea celei bisilabice, a dipodiei, a tripodiei, a rîndului melodic întreg. Uneori, cursivitatea recitativului depășește și cadrul rîndului melodic, ceea ce ne-a determinat la îndepărtarea completă a barei, pînă la apariția unui grup reliefat ritmic. Această situație oglindește marea libertate a combinării unor dimensiuni diferite, o asimetrie conformă cu natura stilului.

Unele grupuri metro-ritmice au un relief distinct, pregnant, la nivelul celular — ca tipul iambic — sau se plasticizează în forme mai ample, bicelulare — ca tipurile peon și safic¹ și în numeroase cazuri se suprapun cu formula melodică; altele rămîn numai la nivelul celular (suprapuse piciorului metric ca și celele grupurilor precedente) și fără a avea un aspect pregnant, reliefat; înșfîrșit, altele curg în voia unei libertăți aparent lispite de un principiu ordonator. Recitativul oferă cel mai adesea ultimele două posibilități.

În cadrul grupului metric, sau dincolo de el, duratele se grupează din punct de vedere ritmic, sau se înscriu în ordinea accentelor scandării versului. Pentru ogliindirea aspectelor în care se concretizează aceste posibilități, s-a folosit scrierea cu stîngii a optimilor și subdiviziunilor lor, sub aceste stîngii întrunindu-se, după caz, celele bisilabice, dipodii, un rînd melodic, sau aproape două rînduri melodice. Excepțional apar optimi scrise separat, cu stegulețe  aceasta semnificînd detașarea valorilor în execuție (melodia nr. 8).

Accentul ordonator al celei, în organizarea duratelor muzicale, coincide riguros, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, cu accentul prozodic al versului, fie el manifest sau latent (de altfel, acest lucru reiese din cele spuse mai sus). În această situație se remarcă adeseori nesocotirea accentului tonic al vorbirii, atunci cînd el nu coincide cu cel prozodic. Cu toate acestea nu lipsește nici tendința, uneori, de afirmare a accentului tonic, în dauna celui prozodic, ceea ce dă naștere ici și colo la cite un echivoc (iar notarea devine în asemenea cazuri, mai mult sau mai puțin arbitrară) sau chiar la impunerea acestuia (respectiv, grupuri de 3 silabe în loc de 2). Asemenea constatări pot fi făcute mai cu seamă în recitativ, ca de pildă la melodia nr. 8 (rîndurile melodice 10 spre 11, apoi 20 și 30), cînd interpreta aproape că trece afectiv în vorbire de unde aduce o altă ordine calitativă a duratelor.

Consemnarea duratelor la portamente, faptul că uneori se notează valoarea sunetelor intermediare, altele apar numai indicarea sunetelor prin cap de notă exclusiv, sau numai semnul glissando, oglindește realitatea: alunecarea se poate face cu reliefaarea unor sunete intermediare prin opriri clare, prin trecerea imperceptibilă de la unul la altul sau fără insistență asupra unui sunet intermediar.

Respirațiile excepționale au fost de asemenea consemnate, ele fiind specifice și expresive.

Cît privește evidențierea duratei coroanelor, ea urmărește să oglindească greutatea expresivă a onora în raport cu a altora, cît și ponderea sistematică a anumitor opriri în structura formei.

Melodiile au fost notate, convențional, la aceeași înălțime, pentru ușurarea comparării lor, conform sistemului notării relative inițiat de folclorista Paula Carp și practicat în Institut. Spre a cunoaște registrul în care s-a cîntat, s-a notat, la sfîrșitul fiecărei transcrieri, finala reală.

În sfîrșit, pentru completarea acestei introduceri, menite să faciliteze înțelegerea materialului, adăugăm, o serie de lămuriri cu caracter tehnic.

Explicarea semnelor diacritice:



reprezintă un sunet intonat netemperat, ceva mai sus decît nota scrisă.

¹ Menționăm că posibilitățile stilului sînt mai multe, însă noi ne referim numai la materialul publicat aci.



reprezintă un sunet urcat treptat în timpul duratei sale.



reprezintă un sunet urcat treptat în timpul duratei sale și vibrat.



are aceeași semnificație ca precedentul, cu deosebirea că urcarea se face pînă la nota diezată.



reprezintă un sunet coborît în timpul duratei sale.



reprezintă un sunet coborît în timpul duratei sale și vibrat.



reprezintă un glissando vibrat pînă la a doua notă și apoi o ușoară urcare, în vibrato, a acesteia.



reprezintă un sunet vibrat.



reprezintă un sunet vibrat cu nota superioară diezată.



reprezintă un sunet atacat indirect, de jos.



reprezintă un sunet ușor alunecat în jos.



reprezintă un sunet ușor alunecat în sus.



reprezintă un sunet ușor intonat între cîntare și vorbire.



reprezintă o ușoară scurtare a sunetului.

- reprezintă o ușoară lungire a sunetului.
- ⊕ reprezintă un efect special de emisie vocală, obținut prin lovituri de glotă (denumite în muzicologie cu termenul german « Schluchztöne » = sunete sughițate).
- reprezintă în scrierea sinoptică anularea unei note sau a unui semn aflat în prima strofă pe aceeași linie verticală.

1. INTRE OLT ȘI-NTRE OLTET

fig. 7093 b
Culeg. C. Palade, 19 XI 1938
Tr. M. Kahane

Sat Comănești — com. Crainici — Baia de
Aramă — Oltenia
Inf. Ioana Ion Zbirlea, cca. 30 ani *

Rubato (♩ = 240)

1
Frun = ză v̇er = ḋe ru = gu = l̇e = ḟi Frun = ză
v̇er = ḋe ru = gu = l̇et În = tṙe Uol = ḟi în = tṙe
Uol = ḟi În = tre Uolt și-n = tṙe Uol = ṫe = ḟi
2
i Ră = să = ri = t-a nu = cu = l̇e ḟi
Ră = să = ri = t-a nu = cu = l̇e Nu = cu - i ma = ṙe. frun = za - j ra = ră

* Fișa făcută în 1938, consemnează că informatoarea nu știa precis ce vîrstă are.

Și s-a strîns cu = ții din ță = ră și s-a strîns cu = ții din ță = ră
 și cîn = tă de să uo = mă = ră
 și cîn = tă de n să uo = mă = ră La tru = pi = na nu = cu = lui
 Cîn = tă ma = ma cu = cu = lu = i Cîn = tă ma = mă cu = cu = lui
 n și răs = fi = ră și din p' = e = ne Ca mîn - dru = ța din sprîn = ție = ne

Finala reală



Frunză vierdie rugulieș,
 Într'ie Uoltî, într'ie Uoltî
 Intre Uolt și-ntr'ie Uoltieș,
 Răsărit-a nuculieș,
 Nucu-î marțe, frunza-î rară,
 Și s-a strîns cuții din țară
 Și cîntă de să uo-mă-ră.
 La trulpina nucului,
 Cîntă mama cucului

Și răsfrîă și din piene,
 Ca mîndruța din sprînțiene ;

★

Și resfrîă și din cîoc,
 Ca mîndruța din mijloc.
 Și mai sus pe rîmurele,
 Cîntă două turturele.
 Așa nu sunt turturele,
 Și sunt mîndruțele mele ;
 Am trăit bine cu ie-le.

2. PRIMĂVARA CÎN' SOSEȘTE

fg. 2997 b
 Culeg. C. Brăiloiu, 25 IX 1933
 Tr. M. Kahane

Sat. Petreștii de Jos—com.
 Cărpinișu—Gilort—Oltenia
 Inf. Gheorghe Ionică, 35 ani

Rubato (♩ = 234)

a1 ————— Ță = t'ă, v'er = d'ie s'olz d'ă peș = t'ie

Ta = t'o, ve'r = de s'olz deã peş = te Pri = mã = va = ra
 rit.
 cîn' s'o = săş = t'e Pri = mã = va = ra cîn' s'o = să = şte
 rit.
 Neĭ = ca plu = gu şi-l gă = t'e = şt'e, Neĭ = ca plu = gu
 şi-l gă = te = şt'e, Neĭ = ca plu = gul şi-l gă = t'e = şt'e = i,
 Mîn = dră lun = că hă = u = le = şt'e,
 Mîn = dră lun = că hă = u = l'e = şt'e

Finala reală
(coresp.)

Taţ'o, verdie s'olz deã peşte,
 Primăvara cîn' s'osăştie,
 Neĭca plugu şi-l gătleştie,
 Mîndră luncă hăuleştie

★

Ĉine-ĭ om atunc ĭubeşte.

3. Doină cu hăulit: FERICE CODRE DE TINE

disc 1330 a
Culeg. T. Alexandru, E. Comișel, 20 III 1940
Tr. M. Kahane

Sat Găvănești—Com.
Cornești—Tg.Jiu—Oltenia
Inf. Cristina Gh. Pavel, 23 ani

Rubato (♩ = 204)

1 

n Frun = ză v'er = de tr'eș a = lu = _____ n'e

rit. 

Frun = ză v'er = de tr'eș a = lu = n'e Fie = ni = c'ăe cuo = dr'e di'e ti = ni'e

2 

Că nu-m = bă = tri = n'ieș' ca mi = _____ n'e



Că nu-m = bă = tri = n'ieș' ca mi = ni'e n Că nu-m = bă = tri = n'ieș' ca mi = ni'e

3 

u Vi = n'e toam = na-n gâl = bi = ne = _____



— ști Vi = n'e toam = na-n gâl = bi = n'ieș' t! Pri = mă = va = ra lăs = tă =



ri'eș' _____ u _____ he he hu hu

4 *n* Pri = mă = vă = ră cîn' s^uo = seă =

st^ee Frun = za-n ti = n^ee lăs = tă = rieș = ție Și to' ti = năr tie gă =

săș = tie U hu hu

5 *n* Pri = mă = va = ra cîn' s^uo = seă = stie

Frun = za-n ti = n^ee lăs = tă = rieș = ție Și t^uo' ti = năr tie gă = săș^{ti}

6 *n* Neî = ca d^ee plug să gă = te =

stie Neî = ca die plu⁹ să gă = țieș = ție U -

hu hu hu hu.

Finala reală

1) Valoare aproximativă. Trecerea se face imperceptibil.

PĂSĂRICA, PĂSĂREA

Rubato (♩ = 231)

1 *n* Frun = zu = li = ță vi = uo = ria _____ mă Pă = să = ri = că pă = să = rea _____ mă N-ai vâ = zu pie ma-ma mia N-ai vâ = zu' pie ma-ma mia mă

2 *n* Am vâ = zu = t-o la cîe = zmea _____ mă Sc'o = tea a-pă și plin = ȝea - mă Sc'o = tea a-pă și plin-ȝea mă

3 *ce* D'e cîe plinzi măi = cu = ță dra = _____ gă D'e cîe plinzi măi = cu = ță dra = _____ gă Plin⁹ d'e min⁹ eși d'e vîi i Că mu = ri tat-tū răz = b'o = i Că mu = ri tat-tū răz = b'o = i

4 *e* Școal'tă = ti = cu = lie din² groa = _____ pă Școal'tă = ti = cu = lie din² groa = pă Și n'e crieș = te și n'rembră = că Și n'e crieș = tie și n'rembră = că

5 *i* Că măi = cu = ță ie să = ra = _____ că Că măi = cu = ță ie să = ra = că Și n-a = rie cîe să n'ie fa = că Și n-a = rie cîe să n'ie fa = că

6 Frun = zu = li = ță d'e t'rei spi = _____ ni Frun = zu = li = ță d'e t'rei spi = _____ ni Vai d'ie cuo-pi-lu' stă = ni Cînd a = jjun = ȝie la stă = pin mă

7 *n* Căz mun = cîeș = t'e = n d'i = n'ie = pta = _____ t'ie Și ia țea = fa p'ie jju = ma = t'ie Și min = ca = ri = a trîi = a par = tie Și bă = to = ie ci' să pu = te.

Finala reală



PE DRUM PE LA CĂRLĂBOI

Rubato (♩ = 192)

Foa=ie v'er=die die pri=bo=i Foa=ie v'er=de de pri=bo=i Pîe drum pi la Câr=lă=buo=i Vi=ni-un car cu pa=tru buo=i n' Vi=ni-ū car cu pa=tru buo=i

Și la ur=ma ca=ru=lu=i n' Și la ur=ma ca=ru=lu=i I=a=rin=da=șul sa=tu=lu=i n' Bu=nă=zi=ua măi țâ=ră n' Bu=nă=zi=ua măi țâ=ră

Nu-z măi mul=tu = m'e's'c'o=că=nie n' Nu-z măi mul=tu=ci'c'o=că=n'e

Măi țâ=ră=n'e tu iež'i bea=tî n' Măi țâ=ră=n'e tu iež'bia't

Ie'u cuo=că=n'e nu sîn' bea=tî n' Ie'u co=că=n'e nu sîn' bia't

n' B'o=ii nu i-a'm d'e=z'u=ga=tî n' B'o=i nu i-am d'ăzu=ga't

n' D'ie trîi zî=f'o n-am mîn=că't n' D'e trîi zî=f'o n-am mîn=că't

n' T'o' um=blîn'din sat în sat n' T'o't um=blîn'din sat în sat



MĂ SUII PE BOLOVAN

Rubato (♩ = 192)

Foaie v'erd'e le-uș-tea = ni Mă su = i' p'e bo-lo = va = ni și strî-gaș la un-gu=rjan Să-ș in = ki = dă uo = i = l'e

Că-m păs = cu = ră flo = ri = le mă'i

Să l'e day la so = ru = mea uof

Cu trii coa = d'e p'e spi = na = r'e

Și l'e dă p'e Ji la = va = re

Pă = n-a = jung la p'o = dy-ăl ma = re Pă = n-a = jung la p'o = dy-ăl ma = re

Ū ră = sa = re spa = ri = l'e of

Nu știu-i spa = rie ră = să = ri = ti

Cu po = doa = b'e de ar = gin = ti

Să-ș in = ki = dă uo = i = l'e

Că-m păs = cu = ră flo = ri = l'e și flo = ri = l'e tră = bu = ia și flo = ri = l'e tră = bu = ia

Să le day la so = ra mea C-am o so = ră fa = tă mar' C-am o so = ră fa = tă mar'

Îa le um-g'e și le spa-iă Îa le un = ge si le spa'i

Și l'e dă p'e Ji la val'

La p'o = du cu Ji = i = re La p'o = dul cu Ji = i = re

Ū ră = sa = re spa = ri = l'e

Nu știu-i spa = rie ră = să = rit Ūor ie ni-ei = ca = m = p'o = d'o = bit Ūor ie ni-ei = ca = m = p'o = do = bit

Cum nu s-a mai p'o = m'e = nit Cum nu s-a mai p'o = me = nit

enb8 ^{*)} Primul emișor se suprapune cu cel din care se construiește rîndul melodic precedent; al doilea cu penultimul rînd melodic al strofei.



*Frunză vîerdie trîeî alun'ie,
Fîerîcîe, cûodrie dîe tinîe,
Că nu-mbătrîn'ieş' ca min'ie !
Vin'ie tşamna-ngălbîn'ieşti,*

*Primăvara lăstărieşt(i) ;
Primăvara cin' s'osăşt'ie,
Frunza-n tin'ie lăstărieştie,
Şi to' tinăr ſie găsăştie.*

4. PĂSĂRICĂ PĂSĂREA

fg. 7810
Culeg. T. Alexandru, 21 X 1939
Tr. M. Kahane

Sat. Găvăneşti — com. Corneşti —
Tg. Jiu — Oltenia
Inf. Cristina Gh. Pavel, 22 ani

*Frunzuliţă viuoria,
Păsărică păsăreă,
N-ai văzu' pîe mama mîa ?
— Am vîăzut-uo la cîezmeă,
Sc'oteă apă şi plîngă.
— D'ie c'ie plînzî măicuţă dragă ?
— Plîng d'ie min'ie şi d'ie v'oi,
Că muri tat-tū răzb'oi.
— S'çal' tătîculîe din grăpă,
Şi n'ie crieşte şi n'ie-mbracă,
Că măicuţa ie sāracă
Şi n-arîe cîe să n'ie facă.
Frunzuliţă d'ie trîeî spinî,
Vaj dîe cûopilu' străin,
Cînd ajiung'ie la stăpin,*

*Căz munc'ieşt'ie-n d'ir'ieptat'ie.
Şi ia leafa p'ie jîumat'ie,
Şi mîncarî-a tria partîe,
Şi bătaie cî' să puat.*

★

*De î-ar face berea vin,
Nu-î face voile-n plin,
Că străinu-î to' străin ;
Dă î-ar face apa bere,
Şi nu-î face pe plăcere.
Că stăpinu multe cîere.
Vaj sāraca mama meă,
De-î fac bine, de-î fac rău,
Mă strigă copilu meu.*

5. PE DRUM PE LA CĂRLĂBOI

mg. 1941 1
Culeg. M. Kahane, 1 VII 1961
Tr. M. Kahane

Sat. Lupşa de Sus — com. Lupşa — Strehaia *
— Oltenia
Inf. Elena Afrim (Lena), 76 ani

*Foaie vîerdie dîe priboi **,
Pîe drum pi la Cărlăb'oi,
Vinî-un car cu patru buoi,
Şi la urma caruluî
Î-arindaşul satuluî.
— Bunăziua, măî ſărăni(e) !*

*— Nu-z măî mulţum'ies' c'ocoganîe !
— Măî ſărăn'ie, tu ieş' bęat !
— Ieu c'ocogan'ie nu sin' bęat.
Dîe triî zil'ie n-am mîncat,
B'oiî nu î-am d'ez'ugat,
T'ot umblîn' din sat în sat.*

* Inf. orig. din Ciovirnăşani — T. Severin, măritată în Lupşa.

** Cf. explicaţiei informatoarei, — floare de pădure şi de grădină (mg. 1987 p).

6. MĂ SUII PE BOLOVAN

mg. 1941m
Culeg. M. Pop, M. Kahane, P. Ruxăndoiu,
1 VII 1961
Tr. M. Kahane

Sat. Lupșa de Sus — com. Lupșa —
Strehaia — Oltenia
Inf. Elena Afrim (Lena), 76 ani

Foaie *vieride* leuștean,
Mă sui¹ p²e bolovan
Și striga¹ la ungușian *
Să-ș inkidă uoil²e,
Că-m păscură fl²oril²e,
Și floril²e trăbuia,
Să l²e dau la soru-mea,
C-am o soră fată mar(e).
Cu tri¹ c²oad²e p²e spinar²e ;

Ia le un²g²e și le spală
Și l²e dă p²e Ji¹ la val²e,
P²ân-ajung la p²odu-âl mare,
La p²odu cu Ji¹l²e **,
Ū răsar²e șgaril²e.
Nu știu-ș șgarie răsărit,
Ūor² ie n²ieșca-mp²od²obit,
Cu pod²ob²e d²e arg²int,
Cum nu s-a mai p²om²en²it.

* Sub acest nume sînt desemnați ciobanii transilvăneni.

** La dictarea textului. La podu cu zalele. Zale = lanțuri.

7. CE MI-E DRAG DEALU SĂ-L SUI

mg. 231 e
Culeg M. Siminel-Fusteri, 26 VI 1953
Tr. M. Kahane

Com. Isverna — Baia de Aramă — Oltenia
Inf. Elena Vușescu (Lena), 20 ani

Rubato (♩ = 256)

Frun = ză vier = d'ie di-un fâa = su = i

S'ie mi-e drag dea=lu să-l sui mă Lie = lie C'ie mi-e drag dea=lul să-l

sui hai Pân' la mîn=dra la cu = cui Pan' la

mîn = dra la cu = cui n' Die tr'ej zi = le



n-o vă = zu = i Dje trej zi = l'ie n-o va = zui n



D'ie trej zi = l'ie și d'io nuap-tie și mă — b'ol = nă = vij dje



muar-te n Ve = ni p'o = pa ma s'e = ti Ma s'e = ti — ma



spo = v'ie = di măi n Ma s'i = ti m'ă spu = ve =



di — Ieu nu maj pu = tui vuor = bi Lie^a — le Ieu nu



maj pu = tui v'or = bi i A = u = zii ũ glas în cul = m'e A = u =



zii — un glas în cul = m'e m Ma scu = laj și

ȧeu p^{ie} lu = m^{re} M^ă scu = laⁱ și ȧeu p^{ie} lu = m^{re}
 Ma scu = laⁱ și ȧeu p^{ie} lu = m^{re} n De-ar fi moar=tea ca mîn=
 dra n De-ar fi moar= t^{ia} ca mîn=dra m^ă m M-a^z du =
 s^{ie} sîn = gur la ȧa M-a^z du=
 s^{ie} sîn = gur la ȧa n Dar moar=tea-ȧi în = fi = uo = ru = să n
 Nu-ȧ ca mîn = dra ȧe fru = m^ă = să.

Finala reală

Frun^ză v^{ie}rd^{ie} ȧi-un f^ăsuⁱ,
 S^{ie} m^{ie}-e drag d^eȧalu s^ă-l suⁱ,
 Pan la mîn^{dra} la cucuⁱ *
 ȧie tr^{ie}ȧi zile n-ȧo vazuⁱ,
 ȧie treⁱ zil^e și ȧi-o m^uȧptie,
 Și m^ă b^loⁿȧvⁱȧi ȧe m^uȧrte.
 Veni p^lo^pa ma s^eti,

Ma s^eti, ma spov^{ie}di,
 ȧeu nu mai putuⁱ v^uorbi.
 Auzuⁱ un glas în culm^{ie},
 Ma sculaⁱ și ȧeu p^{ie} lum^{ie}.
 De-ar fi m^oȧr^{te}ȧa ca mîn^{dra},
 M-a^z dus^{ie} sⁱngur la ȧa ;
 Dar m^oȧr^{te}ȧa-ȧi în^{fi}u^oȧ^us^ă,
 Nu-ȧ ca mîn^{dra} ȧe frum^os^ă.

* delușor

8. DE MICĂ MĂ MĂRITAI

ing. 1944 p
Culeg. M. Pop, M. Kahane, 6 VII 1961
Tr. M. Kahane

Sat. Lupșa de Sus — com. Lupșa — Strehaia* —
Oltenia
Inf. Lisaveta Filip Pănuț (« Filipoanea ») 52 ani

Rubato ($\text{♩} = 232$)

pi Foa=ie v'er = d'ie de su = sa = i Foa = ie ver = de die su = sa = i
 D'ie mi = că mă mă = ri = ta = i ș'a dra = cu = lui sua = cră lua = i
 Șoa = cra = ra, bār = ba = tu r'ă = u
 Șoa = cra r'ă bār = ba = tu r'ă = u Mai bi = nie cu Dum = ne = zău Mai bi =
 ni cu Dum = ne = ză = u Mă mi = nă du = p'ă vi = ță = i Die bār = ba = fi c'ie fu =
 s'ăi Mă du = săi și i = a = du = s'ă = i Mă = n = țoar = s = in = dă = r'ăf cu ie = i
 C'ă spu = s'ă c'ă nu = s a ie = i C'ă spu =

* Inf. originară din Glogova — Baia de Aramă, măritată în Lupșa.

sî c'ă nu-s a ieăi și pl'e-caj la s'ă=č'e-ra-tî Sin-gu=ră f'ă=r'ă b'ăr=

bat Sin-gu = rî f'ă=r'ă b'ăr-bat și-n = fip =

s'ăi să = č'e-ră brîu și-n fip=s'ăi să = s'č'e-ră brî-u

Dar mă uj=taj p'es-tă grîu Toa = te so = cri = ga = ri = l'e Toa = ti

cu min-că = ri = l'e Nu = mai s'ro = cri = ga = ra mea Nu = mai ia c'ă nu v'le = nea Dum-n'e =

zău d'e mi = la mia Mă f'ă = cu o p'ă = s'ă = r'ia mă Zbu = raj

iz zbu = raj cjo = lă Zbu=raj iz zbu=raj cjo=lea Zbu=raj

p'ăr la ma = ma mia Ma = m'a = c'a = s'ă nu ie = r'ia s'ro = ra la răz = b'oi r'ă = sa

Cu-c mi = nă cu bri=glă da Cu yu = rā mā u = şiu = ia U = şiu u = şiu p'ă = s'ă = ria
 C'ă nu i eş' tu şuo = r'ă m'ă m'ă şo = r'ă nu mā u = şiu = i şo = r'ă nu mā u = şiu = i
 Kia = m'ă - m'ă s'ă = s puo = vies = teăş = cî
 Cum am a = juns s'ă tră = ies = cî Cu stri' = ni' s'ă m'ă = n = gră = die' m'ă
 s'ă f'ă c stri = ni' fră = ti = uori
 şi stri' = ni = l'ie su = r'ă = rie = lie S'ă tră = ies' şi io cu ie = le
 S'ă tră = ies' şi i' o cu ie = le.

Foaje vîerdîe dîe susaj,
 Dîe mică mā mărîtaj,
 Şî-a dracului şuacră luaj.
 Şoacra-î ra, bărbatu rîăy,
 Mai binje cu Dumnezăy.
 Mă mină duplă viţaj,

Dîe bărbati cîe fusăj,
 Mă dusăj şi î-adusăj,
 Mă-ntoars-îndărîat cu iej,
 Cîa spusî cîa nu-s a ieăj;
 Şi pl'ecaî la slăcîerat
 Singură fîărîă bîărbat ;

Și-nfips^lăi săcⁱeră[~] briu
 Dar mă uitaⁱ pⁱestă griu
 T^oate socri^oarilⁱe,
 T^oati cu mincărⁱl^e,
 Numai s^uocri^opara m^ea,
 Numai ia c^lă nu vⁱen^ea.
 Dumnⁱezău dⁱe mila mⁱa,
 Mă sfⁱăcu o p^lăs^lăria,
 Zburaⁱ iz, zburaⁱ cuol^ea,
 Zburaⁱ p^lăn la mama mⁱa.
 Mam-acas^lă nu ierⁱa,
 S^uora la răzb^uoi țasa,

Cu-o mină cu brigla da,
 Cu gura mă uși^uia :
 — Uși^o, uși^o, p^lăs^lăria,
 C^lă nu ieșⁱ tu suora mⁱa !
 — Soră, nu mă usi^ui !
 Kⁱamă-mă s^lă-s puoⁱest^eăsc
 Cum am ajuns s^lă trăiesc,
 Cu strini s^lă mă-ngră^die^z,*
 S^lă sf^lac striniⁱ fră^ti^uori
 Și striⁱnil^e sur^uorⁱel^e,
 S^lă trăies^l și io cu iele.

* A se ingrădi—în context cu sensul: a trăi laolaltă,

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA LEGĂTURILOR FOLCLORICE MAGHIARO-ROMÎNE

Despre referatul de lectură necunoscut al lui Iosif Vulcan adresat „Societății Kisfaludy” cu privire la manuscrisul culegerii intitulat „Cîntece populare romînești”

SAMUEL DOMOKOS

Cunoscutul scriitor român ardelean și animator literar Iosif Vulcan (1841–1907), redactorul revistei « Familia » care l-a descoperit pe Eminescu, a fost totodată și unul dintre pionierii de seamă al legăturilor noastre cu literatura romînă: el a tradus în limba maghiară numeroase cîntece populare și balade romînești și a redactat prima culegere mai mare de « Cîntece populare romînești » apărută în editura « Societății Kisfaludy ».

Deși legăturile lui Iosif Vulcan cu literatura maghiară sînt îndeajuns de cunoscute — un număr apreciabil de articole atestă acest fapt¹ — totuși pînă în prezent nu dispunem de un studiu care să pună în lumină etapele valoroasei sale munci și să o supună unei analize demne de ea.

Că lucrurile stau într-adevăr așa ne arată și faptul că am descoperit referatul de lectură, pînă azi necunoscut, făcut în limba maghiară de Iosif Vulcan, cu privire la culegerea « Cîntece populare romînești » a « Societății Kisfaludy »².

Importanța acestui manuscris ne îndeamnă să reamintim natura relațiilor pe care Iosif Vulcan le-a avut cu amintita Societate.

În 1872³, Iosif Vulcan a fost ales membru corespondent al « Societății Kisfaludy ». E demn de răsfoiat materialul acelei ședințe festive în care găsim valoroase mărturii, date uitării, referitoare la istoria relațiilor literare maghiaro-romîne din trecut.

Salutîndu-l pe Iosif Vulcan, secretarul Societății, Gregus Agost, l-a caracterizat în felul următor: « Alegîndu-vă ca membru, Societatea vede în dumneavoastră nu atît pe bărbatul care cultivă cu deosebit succes literatura națiunii din România învecinată, cît mai ales pe acela care scoate în evidență legăturile reciproce existente între această literatură națională și literatura poporului maghiar vecin. În mijlocul unei Europe cu spadele încrucișate este consolator faptul că putem întinde dreapta păcii și să o primim ».

În continuare, Gregus a amintit că « problemele naționale nu pot fi rezolvate decît în spiritul libertății, dînd fiecăruia posibilitatea de a-și dezvolta capacitățile în conformitate cu forțele lui vitale și potrivit felului său de a fi », după care a continuat astfel: « Să ne înțelegem unii pe alții, cu alte cuvinte, să ne cunoaștem! Dacă conștiința ne învață să urîm propriile noastre greșeli cunoașterea colegilor noștri ne învață să-i iubim ». Încheind, se adresează în felul următor lui Vulcan: « În clipa de față, stimatul nostru membru contribuie prin interesantele sale contribuții la munca de cunoaștere a poporului, prezentîndu-ne anume acea poezie populară pe care n-am avut pînă acum prilejul s-o cunoaștem mai temeinic. Să luăm deci

¹ Iosif Vulcan ünneplése [Sărbătorirea lui Vulcan]. *Vasárnapi ujság*, 1904, nr. 25; M a r k i Sándor: Egy hazai román költő [Un poet român din patrie]. *Bihar*, 1883, nr. 107, 108 și 115. Iosif Vulcan emlékezete [Amintirea lui Iosif Vulcan]. *Előre*, 1957, nr. 3142.

² Vezi facsimilul.

³ *A Kisfaludy — Társaság Évlapja* [Anuarul Societății Kisfaludy]. 1872, 146.

cunoștință de această poezie populară, să facem cunoștință cu însuși acest popor. În ceea ce vă privește pe Dvs., stimatul nostru coleg, deși conform statutelor nu sînteți obligat să roștiți un discurs de recepție, vă rog să primiți cele mai calde mulțumiri pentru faptul că — răspunzînd cu atît de cordială sollicitudine dați concurs dorinței noastre de a ne cunoaște».

În răspunsul său Iosif Vulcan menționează că vede în alegerea sa ca membru al Societății «un omagiu deosebit de măgulitor» și-i mulțumește lui Gregus pentru «salutul și prezentarea cordială». Totodată salută cu bucurie hotărîrea Societății de a oferi publicului «o culegere mai substanțială»; după aceea dă citire dizertației sale «Poezia populară romînească».

Culegerea de poezii populare romînești nu a apărut totuși decît abia după cinci ani, în 1877, cu titlul «Cîntece populare romînești». Apariția acestui volum a fost adusă la cunoștința Societății tot de către Gregus în ședința din 11 februarie 1877: «După cum s-a aflat și din presă, zilele acestea va apărea cel de al treilea volum⁴ al arhivei de poezii ... cuprinzînd cîntece populare romînești traduse de Ember György, Iulian Grozescu și Iosif Vulcan care totodată semnează și cuvîntul introductiv.»⁵

Pînă în prezent nu aveam nici un fel de date referitoare la circumstanțele care au precedat editarea culegerii «Cîntece populare romînești»; acum însă a ieșit la iveală din arhivele manuscrise ale «Societății Kisfaludy»⁶ referatul de lectură întocmit de Iosif Vulcan, la cererea Societății, cu privire la culegerile de poezii populare romînești traduse de Ember György și Iulian Grozescu. Referatul acesta, publicat în Anexă, reprezintă din mai multe puncte de vedere un document deosebit de prețios al relațiilor literare maghiaro-romîne, dar mai ales fiindcă scoate la iveală date pînă azi necunoscute cu privire la realizarea acestei ediții.

Din referatul critic în limba maghiară al lui Vulcan aflăm că de fapt la baza ediției «Societății Kisfaludy» au stat materialele a două culegeri, una a lui Ember György, cealaltă a lui Iulian Grozescu. Tot din acest referat vedem că Vulcan se ocupă mai întîi de traducerile lui Ember György despre care menționează că «sînt mai fidele», dar că «stilul este lipsit de orice finețe și muzicalitate»; în consecință el notează cu cifre arabe, respectiv romane, pe cele acceptabile. Ocupîndu-se apoi de traducerile lui Grozescu menționează că ele sînt «mai poetice, dar se abat de la original» și că a însemnat cu X acele traduceri pe care nu le-a putut confrunța cu originalele, din lipsa acestora, indicînd pe acelea pe care le propune spre editare.

Că «Societatea Kisfaludy» a primit spre editare două culegeri diferite se vede nu numai din cele două aliniate amintite ale referatului lui Iosif Vulcan, ci și din opinia critică a unui alt referat, Rákosi Jenő, care este de părere că Societatea «va face un serviciu mai bun cauzei literaturii romîne, dacă nu va prezenta poezia populară romînească așa cum e talmăciită ea în cele două culegeri».

Nici Rákosi Jenő nu era încîntat de nivelul celor două traduceri: «... ambele au izbutit, mai mult sau mai puțin să redea înțelesul literal, dar spiritul originalului, aroma caracteristică a acestuia nu prea pot fi întîlnite». În partea de încheiere, Rákosi își atenuează oarecum pornirea critică și conchide astfel: «cred că după o riguroasă selecție și o atentă revizuire s-ar putea realiza din cele două culegeri un volum modest. Așa cum se prezintă însă ele, nu le pot recomanda editării»⁷.

Partea aceasta a referatului critic al lui Rákosi prezintă interes deoarece pe baza sugestiei lui s-a materializat definitiv idea «Societății Kisfaludy», idee la a cărei realizare se alăturase și Vulcan ca traducător și chiar redactor — deși acest din urmă lucru nu e menționat pe volum — întrucît el a scris cuvîntul introductiv care oferă o privire generală asupra caracteristicii și valorii poeziei populare romînești. Așadar, din cele două traduceri, Societatea a editat numai una, alegînd din textele trimise pe cele mai reușite.

Interesant de remarcat e faptul că ambii referenți cunoșteau traducerile anterioare din lirica populară romînească și care apăreau sporadic în coloanele ziarelor sau în culegeri. Rákosi le amintește chiar în referatul său. Vulcan le cunoștea, și el, după cum reiese din

⁴ Volumul I: Cîntece populare slovace, traduse de Szeberényi Lajos, Lehoczky Tamás și Törzs Károly. Prefață: Szeberényi Lajos, 1860.

⁵ *A Kisfaludy — Társaság Évlapja*, 1877, nr. 21.

⁶ *A Kisfaludy — Társaság levelezése* [Corespondența Societății Kisfaludy]. *Magyar Tudományos Akademia*, (1872), nr. 4—6.

⁷ *A Magyar Tudományos Akadémia kéziratára*, id. [arhiva de manuscrise a Academiei Maghiare de Știință].

discursul său de recepție, unde vorbește de traduceri din lirica populară românească ale lui Ács Károly⁸. Cu atât mai surprinzător apare deci faptul că Vulcan nu a introdus în volumul redactat de el, nici o traducere a lui Ács. După cum se știe, acesta a publicat în 1868 culegerea din lirica populară românească intitulată: « Virágok a román (oláh) népköltészet mezejeröl »⁹ [Flori din cîmpul liricii populare romine (valahe)]. Merită de asemenea să amintim că Ács a început să traducă din lirica populară românească la insistențele lui Jókai, făcînd apel în cea mai mare parte la culegerea lui Vasile Alecsandri¹⁰, apărută pe atunci, și completîndu-și materialul cu bucăți din culegerea lui Atanasie Marienescu¹¹. Că l-a folosit și pe acesta din urmă se poate vedea nu numai din anumite balade ci și dintr-o notă de subsol a unei pagini unde îl amintește pe vestitul cercetător romin al cîntecelor populare ca pe un prieten al său. Toate acestea dovedesc că Ács și-a selectat materialul volumului său folosind cele mai bune culegeri din lirica populară românească la epoca respectivă. Traducerile sale nu numai că urmează fidel originalul, dar fac și dovada unor preocupări artistice. Noi credem că Vulcan nu a făcut apel la această culegere, tocmai fiindcă voia să publice traduceri absolut noi, necunoscute pînă atunci.

Din păcate, o confruntare a originalului cu traduceri ale lui Ember György nu o putem face deoarece acesta nu a recurs la culegerile amintite, ci probabil la baladele apărute în ziare și reviste. Iulian Grozescu în schimb a folosit exclusiv culegerea lui Alecsandri, ceea ce ne permite să aruncăm o privire mai atentă asupra muncii sale de traducător.

Întă bunăoară cum a tradus el partea introductivă a baladei « Bujor »:

*Frunză verde de negară
A ieșit Bujor în țară !
Bate, pradă, nu omoară
Pe ciocoi li bagă-n fiare
Să-i dea banii de cheltuială
Și haine de primeneală*

*Kivirult a gyöngyvirág,
Már Buzsoré a világ !
Mint a madár az égen
Ő az úr a vidéken
S fosztogat, de sohasem öl,
Mindenkít megemberöl
De ha tud egy dus csokojt,
Bajtársíval reá ront,
Elviszi szép aranyát
S minden gazdag ruháját.*

După cum se vede chiar de la început, Grozescu a făcut, traducînd, din șase versuri zece, lungînd substanțial textul prin introducerea versurilor subliniate care nu există în original. Adăogirile acestea nu sînt prin nimic justificate, ele diluînd concizia originalului. În plus, găsim și versuri al căror sens este în mod arbitrar modificat. Astfel, versul « Kivirult a gyöngyvirág » [Au înflorit lăcrămioarele] are în original înțelesul « Verde frunză de negară »; versul « De ha tud egy dus csokojt » [Dacă află de-un ciocoi bogat], în original are sensul « Bagă groaza în ciocoi » (în sens propriu: îi consideră drept fiare); însfirșit: « Elviszi szép aranyát » [Îi ia frumusețea de bănet] are înțelesul, în original, « Ca ei [ciocoi] să-i dea bani de cheltuială ».

Traducătorul nu respectă nici ritmica originalului, transpunînd versurile — cu excepția primului — de 8 silabe prin versuri de 7 silabe, frîngînd astfel ritmul originar al baladei. Doar forma rimelor corespunde, însă, din păcate, găsim și printre acestea destul de multe rime forțate ca *sohasem öl — megemberöl* sau *dus csokojt — reá ront*.

Cele mai izbutite traduceri sînt cele ale lui Vulcan. Ca și Ács, Vulcan a mers fie la baladele din culegerea lui Alecsandri¹², fie la cele din culegerea lui At. Marinescu.

Să luăm la întîmplare traducerea baladei « Miorița » și să comparăm primele 21 de versuri tălmăcite cu originalul:

*Pe-un picior de plai,
Pe-o gură de rai,
Întă vin în cale,
Se cobor la vale*

*Kiss hegyoldalról
Egy kiss menyországból,
Ereszkedik ime
Le a völgy ölibe*

⁸ Ibid, 167.

⁹ *Pest*, p. 112.

¹⁰ Poezii populare, 1853.

¹¹ Balade. Pesta, 1859.

¹² Cucul și turturica, id. p. 29; Miorița, id. p. 23; Fata de birău, id. p. 58; Soarele și luna, id. p. 142; Mănăstirea Argeșului, id. p. 143.

*Trei turme de miei
Cu trei ciobănei.
Unu-i Moldovean,
Unu-i Ungurean,
Și unu-i Vrincean.
Iar cel Ungurean
Și cu cel Vrincean
Mări, se vorbiră
Ei se sfătuiră
Pe l-apus de soare
Ca să mi-l omoare
Pe cel Moldovean
Că-i mai ortoman
Și are oi mai multe
Mîndre și cornute
Și cai învățați
Și ciini mai bărbați*

*Három nyáj báránka
Három kis juhással.
Egyik moldován
Másik unguredán,
Harmadik vrancsán.
Összebeszélének
Es megesküvének
Hogyha a nap lemén,
Megölik leménten
Szegény moldovánt
Ki senkit sem bánt,
Ame nyája szebb
Nagyobb becsesebb
Hű kutyái vannak
Es lovai jobbak.*

De la prima ochire se vede că Vulcan urmează fidel originalul și că adaugă relativ puțin: părțile subliniate. Adaosul cel mai incorect este «szegeny» [sărman], deoarece în original există un cuvânt cu sensul de «puternic». Probabil însă că Vulcan nu cunoștea sensul regionalismului «ortoman» și a interpretat liber acest vers. Meritul lui Vulcan însă constă în faptul că a păstrat ritmica versurilor și deci nu a schimbat nici ritmul originalului. De asemenea și rimele se potrivesc destul de bine.

Balada de mai sus constituie una din cele mai artistice realizări populare românești¹³ și traducerea ei în maghiară a ridicat în fața lui Vulcan mari probleme pe care însă el le-a rezolvat cu succes. Balada a fost tradusă pentru prima oară de Vulcan; ea nu figurează în volumul lui Acs. Comparațiile cu originalul ne atestă că dintre toate traducerile, cele ale lui Vulcan pot fi considerate drept cele mai izbutite. Fapt cu totul explicabil prin avantajul lui Vulcan, care spre deosebire de ceilalți traducători, posedă un real talent poetic, deși în multilaterală sa activitate literară a cultivat cu egală feroare proza și poezia.

Judecînd nivelul traducerilor ce figurează în culegerea «Román népdalok» nu trebuie să uităm că limba maternă a lui Grozescu ca și aceea a lui Vulcan era romîna și că ei au depus un efort considerabil ca să prezinte publicului maghiar cele mai frumoase creații lirice populare românești într-o formă artistică adecvată. Ceea ce ne trezește însă astăzi uimirea este lipsa unui ajutor mai substanțial din partea «Societății Kisfaludy» în privința tălmăcirii materialului culegerii în limba maghiară, deoarece, așa cum ne atestă exemplul lui Acs — și aci îl putem aminti și pe Jókai care în multe povestiri ale sale a prelucrat teme românești — în sinul scriitorilor maghiari există preocuparea față de lirica poporului romîn vecin. Probabil însă că Vulcan se bucura de o mare încredere din partea Societății, care a lăsat pe seama lui întreaga greutate a ducerii la bun sfîrșit a acestei semnificative și osîrdioase munci. Traducătorii, dar în special Vulcan, au făcut totul în limita capacității și a talentului lor pentru a da viață acestei culegeri, ducînd la bun sfîrșit sarcina asumată.

Nu începe îndoială că volumul «Román népdalok» editat de Vulcan a jucat un rol important și că timp de decenii această culegere a făcut cunoscut în rîndurile opiniei publice maghiare cele mai semnificative creații ale liricii populare românești. Culegerea lui Acs Károly văzuse lumina tiparului cu aproape două decenii mai înainte și nu mai era accesibilă decît în bibliotecă; pe de altă parte, culegerea sa nu se bucurase de patronatul unei societăți literare cu atîta autoritate cum a fost «Societatea Kisfaludy».

Recapitulînd cele de mai sus, putem afirma că referatul-manuscris în limba maghiară a lui Iosif Vulcan constituie un interesant document privitor la relațiile literare maghiaro-romîne, relații care, prin intermediul editării de către «Societatea Kisfaludy» a culegerii intitulate «Román népdalok», clarifică cîteva date pînă acum necunoscute. Referatul de lectură demonstrează totodată excepționala cunoaștere a limbii maghiare de către Iosif Vulcan și aruncă lumină asupra prieteniei pline de încredere care exista între Vulcan și «Societatea Kisfaludy». Este îndeobște cunoscut că în afară de Gregus Agost, Vulcan a cultivat relații de prietenie personală cu mai multe personalități de notorietate publică printre care se numără Bölönyi Sándor, Hegyessy Marton, Rádl Ödön ș.a.

¹³ Vezi: traducerile lui Illyés Gyula: Román költök antológiája. Budapest, 1951, 11.

Vekintetes Tarsasag!

Ed nelomény-adai végett néhány kiadott sémia népköltészek fordításokat illetőleg, van beszámoló a következő jelentéssel tenni:

Figyelemmel átvizsgálva a mindkét fordító által benyújtott darabokat, aron eredményre jutottam, hogy a nyavakbani értelem vesztésükre, minek közt nekik többé kévéthé sikerült: de az eredeti szellem, a sajátosságamat nem (valáltható fel bennük).

Általában Embes György fordításai kivettek, de talán ezen a főszerepki fordításai igyekerek okozta, hogy nyelvrozete, népköltés, vagy szövevény mindeu simezőgés és költői dallamosságot, mi az eredetiek, nekik kiváló sajátosság, de ezen megsegíthetni.

Hyjfené nyé ből a következő számokat ajánlom felolvasni a Tek. Tarsasag által kiadandó kötetben: 12. 14. 16. 17. 18. 20. 35. 43. 44. 49. 55. 57. 61. 63. 67. 68. 71. 75. 86. 87. 88. 90. 91. 95. 96. 102. 103. 105. 106. 108. 110. 116. 122. 127. 102. 130. 105. 108. 140. XXI. XXIII. XXVIII. mindeu fordító, kösöket újolag átkérte és gondosan kijavítottak volna.

Ed többi vagy nem népdall, silyen van majd harminc, vagy többé, vagy soká sokésser sikerü, letlen, s fennmi iradalma becsevel nem bisó jupha rimpengetés.

Ed jogyretok, miket fordító itt ott munkájához hasznal, fájdalom, csak arról tanuszkodunk,

hogy f. ö" román népköltészetet és szokásokot soka
sem tanulmányozta komolyabban.

Groescu Julián fordításai költőicse hangrűpök,
aromban némelyek az eredetiktől elütöbök, söt
némely darabnál fordító nagyon is sok szabadlágot
vetett magának.

Az eredetiek nem leöen mellékeltök, s magam
sem bírván mindet megismereni, a gyűjtemény né,
mely darabjónak fordításáról nem adhatok véle
ményt, s így arokat a füretben csak * -al jelöttek
meg.

A kiadóható darabokat, valamin a nem reg,
dalokat frintén a gyűjteményben magában jelö,
sem ki.

A Tékintetes Társaságnak

Besten 1872 január 31^{én}

a laútko polgija
Vukann Lise fle
kültag

STIMATĂ SOCIETATE!

Referitor la părerile pe care mi le-ați cerut cu privire la traducерile din poezia populară românească, am onoarea a vă comunica următoarele:

Analizind cu atenție bucășile trimise de către cei doi traducători, am ajuns la concluzia că în oglindirea sensului literal ambii au izbutit mai mult sau mai puțin: spiritul originalului însă precum și savoarea specifică nu prea pot fi întilnite în ele.

În general, traducerea lui Ember György sînt mai fidele, dar probabil că strădania de a reda literal a făcut ca stilul să fie lipsit, ca să spunem așa, de orice finețe și muzicalitate poetică, care constituie specificul lor — lucru care poate fi însă îndreptat.

Din culegerea sa recomand să fie introduse în volumul ce urmează să fie editat de stimatele Societate, pe cele însemnate cu cifrele 2, 12, 16, 17, 18, 20, 35, 40, 44, 49, 55, 57, 61, 63, 64, 68, 71, 75, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 116, 122, 127, 102, 100, 105, 108, 140, XXI, XXIII, XXVII, după ce traducătorul le va revedea și refăce cu grijă.

Celelalte sau nu sînt cîntece populare — numărul lor este de vreo treizeci — sau sînt fragmente, sau simple versificații complet nereușite cărora nu li se pot atribui calități literare.

Notele pe care traducătorul le-a adăugat ici-colo în lucrarea sa dovedesc din păcate că el nu a studiat niciodată temeinic poezia populară și obiceiurile românești.

Traducerile lui Grozescu Iulian sînt mai poetice, însă ele se abat de la original, mai mult chiar, în unele bucăți traducătorul și-a permis prea multe libertăți.

Întrucît originalele nu sînt anexate, unele din ele neputînd eu însumi să mi le procur, nu-mi pot da părerea asupra traducerii unor bucăți din culegere și deci pe acelea le-am însemnat în caiet cu X.

Am însemnat de asemenea bucățile existente în culegere care pot fi editate, cît și pe acelea care nu sînt cîntece populare.

Pesta la 31 ianuarie 1872.

Pînă în 1907 — anul morții scriitorului — între Iosif Vulcan și « Societatea Kisfaludy » au existat relații de amicitie cordială, fapt care se poate vedea și din participarea Societății la înmormîntarea scriitorului decedat, pe al cărui sicriu a fost depusă o coroană¹⁴.

Iosif Vulcan a jucat un rol de frunte în acțiunea de stabilire și dezvoltare a relațiilor literare maghiaro-romîne și de aceea devotata sa activitate trebuie privită ca o valoroasă moștenire progresistă.

¹⁴ Vulcan Iosif. *Nagyvarád*, 1927, nr. 13 (noiembrie).

15 ANI DE FOLCLORISTICĂ ÎN R.P.R.

La 30 decembrie 1962, poporul nostru a sărbătorit 15 ani de la mărețul eveniment al proclamării Republicii Populare Române. Aniversarea acestui eveniment care a deschis înaintea oamenilor muncii din patria noastră calea celor mai profunde transformări innoitoare, constituie în genere un prilej nimerit pentru întocmirea unui bilanț al marilor înfăptuiri realizate de poporul nostru, în drumul său nestăvilit spre socialism. După cum a arătat tov. Gh. Gheorghiu-Dej, « poporul român, liber și stăpîn pe destinele sale, a învins cu bărbăție, sub conducerea partidului, greutățile inerente profundelor transformări revoluționare realizate în această scurtă perioadă istorică și a ridicat țara pe culmile însoțite ale socialismului, deschizînd noi și luminoase perspective de prosperitate pentru patria noastră »¹.

În această « scurtă perioadă », partidul clasei muncitoare a creat pentru folcloristica noastră nouă, marxistă, ca de altfel pentru întreaga activitate științifică de cercetare din țara noastră, condiții optime de desfășurare a muncii de specialitate, la nivelul cerințelor teoretice și metodologice contemporane. A fost creată baza tehnică-materială indispensabilă unor asemenea cercetări și s-a organizat rețeaua instituțiilor specializate în studierea creației artistice orale a poporului nostru; au fost fixate obiectivele mai apropiate și mai depărtate ale muncii de cercetare, în așa fel încît aceasta să se încadreze în procesul general de construire a culturii noastre socialiste; au fost în parte pregătite cadrele de cercetare corespunzătoare, asigurîndu-se permanent îndrumarea lor ideologică și științifică. Încercarea de a ne opri o clipă pentru totalizarea muncii depuse în acest interval are așadar și o semnificație festivă, dar și un rost educativ-pedagogic.

Lucrarea de față urmărește să pună în lumină strădania oamenilor noștri de știință în opera de creare a folcloricii marxiste din R.P.R. și aportul lor la îmbogățirea teoriei folclorice marxiste generale cu experiența românească a acestor ani, desprinzînd direcțiile către care s-a îndreptat efortul principal al muncii de cercetare, evidențiînd domeniile unde s-au obținut rezultatele cele mai remarcabile și circumstanțiînd perspectivele ce se deschid cercetării folclorice din patria noastră după parcurgerea acestei importante etape de pregătire, de organizare și de clarificare.

Vom încerca să analizăm activitatea științifică a principalelor instituții de specialitate așa cum se oglindește în lucrările efectuate în cadrul lor și activitatea editorială generală din această perioadă precum și activitatea, amplă și complexă, de valorificare a folclorului nostru în cadrul revoluției culturale din țara noastră. Sperăm să putem arăta cît de intens și de adînc participă folclorul și folcloristica noastră la construirea culturii noastre noi, cît de îndreptățită este afirmația după care valorificarea tradițiilor înaintate ale folclorului nostru ar reprezenta o permanență a culturii românești².

Înființat în anul 1949, Institutul de folclor din București a primit o întreită sarcină, fapt care a influențat asupra ulterioarei sale dezvoltări și activități. În primul rînd i s-a încredințat

¹ Gh. Gheorghiu-Dej: A XV-a aniversare a Republicii Populare Române. Expunere făcută în ședința solemnă a Marii Adunări Naționale. 29 decembrie, 1962. București, 1962, 31.

² Tudor Vianu: Sur les caractères spécifiques de la littérature roumaine. București, 1959; Tudor Vianu: Permanences de la littérature roumaine. Edité par la Commission nationale de la R.P.R. pour l'UNESCO. București, 1960.

culegerea sistematică a folclorului contemporan și conservarea colecțiilor, afectându-i-se pentru aceasta și fondurile de culegeri anterioare ale Arhivei fonogramice a fostului Minister al artelor ca și ale mult mai bogate și mai importante Arhive de folclor a fostei Societăți a compozitorilor romini. A fost continuată tehnica de culegere cu fonograful, electric de data aceasta, tehnică utilizată cu foarte bune rezultate și ridicată la un înalt grad de dezvoltare de Const. Brăiloiu. Această perioadă a constituit o primă etapă în munca cercetătorilor din Institut. Adoptarea, în 1951, a magnetofonului ca mijloc de culegere și de conservare a schimbat în multe privințe tehnica muncii culegătorilor, punând probleme noi și cerind rezolvări noi pentru problemele vechi, așa încât cu această dată se începe o nouă etapă în munca de teaurizare a creației folclorice rominești. S-au pus, de asemenea, în mod acut, probleme referitoare la conservarea colecțiilor, la accesibilitatea lor pentru munca științifică, precum și probleme referitoare la utilizarea tehnică a Institutului. În acest fel s-a ajuns la crearea unui serviciu tehnic care participă, direct și activ, la toate fazele de culegere, înregistrare și conservare. Metoda de culegere, așa cum a fost din ce în ce mai clar conturată în ultimii ani, în cadrul Institutului de folclor, reprezintă desigur o contribuție însemnată la problematica generală a folcloristicii marxiste contemporane.

Culegerile au urmărit în principal două obiective: teaurizarea prin anchetarea a cât mai numeroase puncte de pe harta țării, spre lichidarea zonelor albe lăsate de folcloristica burgheză și teaurizarea prin anchetarea succesivă a unor zone geografice determinate, pentru desprinderea specificului lor folcloric, a aspectului dialectal al folclorului nostru. În primul caz, s-a urmărit surprinderea fenomenului folcloric viu în suprafață, în cel de al doilea caz, în adâncime. Amîndouă principiile au mers, și continuă să meargă, mîna în mîna.

Aglomerarea, rapidă și în continuă creștere a materialului cules, a ridicat numeroase și complicate probleme arhivistice, care au determinat cele trei aspecte esențiale ale colecțiilor Institutului: arhiva sonoră, cuprinzînd cilindrii de fonograf, benzile de magnetofon și discurile de patefon; arhiva scrisă, cuprinzînd materialele manuscrite dobîndite pe calea culegerii, precum și colecțiile bibliotecii de specialitate a Institutului; arhiva foto (și cinematografică din ultimii ani), care cuprinde informatorii cu care s-a lucrat, aspecte etnografice și sociologice ale materialelor culese, precum și înregistrarea dansurilor populare (pe peliculă de film).

Elocvența severă a cifrelor ar putea pune în lumină conținutul documentar al arhivei³, dar nu surprinde însuși procesul acumulărilor de fapte, care este în plină desfășurare și în permanență depășire, de aceea preferăm să facem unele observații cu caracter cu totul general. În momentul de față, Institutul de folclor din București posedă una din cele mai mari colecții naționale de folclor; din punctul de vedere al calității înregistrărilor și metodologiei culegerilor, această colecție este una din cele mai importante culegeri de folclor contemporan; însăși organizarea, clasificarea și conservarea acestei colecții reprezintă o experiență de seamă în practica folcloristicii mondiale. Aceasta nu s-ar fi putut realiza, dacă regimul de democrație populară nu ar fi sprijinit cu generozitate munca Institutului, asigurînd, pe măsura necesităților, creșterea sistematică a cadrelor, lărgirea dotării tehnice, îndrumarea ideologică și teoretică.

Cea de a doua sarcină ce s-a trasat Institutului a fost de a îndruma și susține activitatea de răspîndire organizată a folclorului în masele largi ale poporului pe toate căile de publicitate existente, lărgindu-se astfel baza folclorică a culturii noastre socialiste. În primul rînd era vorba de îndrumarea formațiilor artistice de amatori de la orașe și sate. În acest scop, Institutului i s-a încredințat încă de la început și grija pentru orchestra de muzică populară « Barbu Lăutaru ». Evoluția naturală și necesară a lucrurilor, respectiv tot mai accentuată dezvoltare a activității de culegere și de cercetare din cadrul Institutului, precum și impetuoasa dezvoltare a mișcării artistice de amatori, a dus la disjungerea acestor două aspecte ale activității de valorificare a folclorului nostru. Nu este însă mai puțin adevărat că specialiștii Institutului de folclor participă, în calitate de consultanți, la diferite manifestări periodice ale mișcării artistice de amatori și colaborează strîns cu diferite instituții care se preocupă între altele și de popularizarea celor mai de seamă creații ale folclorului nostru în mase (radio-televiziunea, C.R.C.C.S. etc.).

³ Din 1927—1949 s-au cules 27.615 piese muzicale, înregistrate pe cilindri de fonograf și pe discuri de patefon. Din 1949 și pînă azi s-au cules 27.295 piese muzicale și 1236 piese literare, ceea ce ridică nr. documentelor sonore din arhiva Institutului la 56.146. La acestea sînt de adăugat 8200 notații după auz, 15.000 piese muzicale și literare provenite din manuscrite achiziționate de la vechii folcloriști, 1750 piese cu notații coregrafice, 25.500 piese material informativ, 19.500 clișee și fotografii, 1600 reproduceri fotografice de stampe, manuscrite etc. și 136 filme cinematografice însumînd 3575 metri peliculă.

În fine cea de a treia sarcină încredințată Institutului a fost de a dezvolta în noile condiții create cercetarea științifică a folclorului nostru, punînd în lumină bazele sale istorice și etnografice, conținutul său ideologic și artistic, aportul său la construirea culturii socialiste în țara noastră⁴. În urmărirea acestui scop, s-a inițiat întocmirea aceluși corpus al folclorului românesc, visat de atîtea generații de cercetători din trecut, prin conturarea monografică a profilului artistic și funcțional al celor mai importante zone folclorice din țară. Se speră ca, prin alăturarea succesivă a unor lucrări asemănătoare, să se acopere întregul teritoriu al țării și să ajungem prin aceasta la cîștigarea unei viziuni de ansamblu asupra fenomenului folcloric contemporan.

Cercetarea de acest fel a ridicat problema nouă a organizării complexe a muncii în conformitate cu specificul obiectului aflat sub studiu. Sincretismul folcloric a cerut reprezentarea concomitentă, atît în munca de teren cît și în cea de redactare a lucrărilor, a tuturor sectoarelor de activitate științifică din Institut, ceea ce a creat o nouă concepție și o nouă metodologie folclorică, făcîndu-se un mare pas înainte față de trecut, cînd cercetările absolutizau unul sau altul din aspectele realității folclorice în dauna celorlalte. În procesul de sudură a colectivelor de muncă și de elaborare a noii metodologii, s-a putut constata că nu toate sectoarele se aflau la același nivel de dezvoltare teoretică și practică, aceasta drept consecință a inegalității de dezvoltare a folcloristicii noastre din trecut⁵. În timp ce materialul literar, și chiar cel muzical, era mai bine reprezentat și avea o bună tradiție progresistă, folcloriștii coregrafi au fost obligați să-și constituie documentele concomitent cu însăși lămurirea principiilor de lucru, pornind aproape de la nimic. Se cuvine să menționăm aici faptul că, deși coregrafii Institutului de folclor nu au avut înaintea lor nici o culegere științifică de dansuri populare românești și nici tradiția unei metodologii, s-a ajuns ca astăzi sectorul coregrafic să aibă o bine organizată și bogată arhivă coregrafică și un sistem stenografic de notare, elaborat în cadrul Institutului⁶. În ultimii ani, s-a trecut la operația de filmare a dansului popular și mai nou, din anul 1962, la însușirea sistemului de notare kinetografică Laban-Knust, care să introducă materialul coregrafic românesc în circuitul științific internațional. Conlucrarea diversilor specialiști în cadrul aceluiași colectiv monografic a însemnat o experiență științifică pozitivă.

Pe măsura necesității de a-și clarifica problemele teoretice și practice ridicate de material, precum și pentru un schimb de experiență între colective, s-au publicat importante studii în *Revista de folclor*⁷, precum și o bogată serie de antologii regionale de cîntece și jocuri⁸, care au trezit și în afara Institutului de folclor interesul pentru metoda de muncă și stilul de lucru dobîndite în ultimii ani, lucrări în care se poate urmări însăși evoluția istorică a acestor metode și a acestui stil.

Dar în procesul muncii s-a făcut simțită carența unor adecvate instrumente de lucru, care să elimine timpii morți, să economisească eforturile, să aducă informația la zi, ridicînd astfel productivitatea muncii științifice. Pentru aceasta, sectorul literar a început alcătuirea

⁴ Vezi pentru aceasta: Mihai P o p: Problemele și perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de folclor*, 1 (1956) 9–35.

⁵ Ibidem, 16–17.

⁶ Vera P r o c a: Despre notarea dansului popular românesc. *Revista de folclor*, 1 (1956) 135–171; 2 (1957) nr. 1–2: 65–92.

⁷ Lucrări cu caracter general: despre problemele și perspectivele folcloristicii noastre de M. P o p, 1 (1956) 9–35; despre metodele de cercetare a folclorului contemporan de M. P o p, 4 (1959) nr. 1–2: 57–66; studii literare: metodologia cercetării prozei populare de O. B î r l e a, 1 (1956) 109–134; despre metoda filologică în folcloristică de O. B î r l e a, 2 (1957) nr. 3: 7–28; probleme de compoziție și stil: despre structura poetică a liricii de Al. A m z u l e s c u, 6 (1961) nr. 3–4: 8–28; despre procedeele de compoziție în creația poetică populară nouă de L. B î r g u, 4 (1959) nr. 1–2: 67–80; studii muzicale: despre factorii care explică evoluția muzicii populare de Gh. C i o b a n u, 1 (1956) 68–108; despre sistemul organic de încadrare a melodiilor populare românești de Paula C a r p, 5 (1960) nr. 1–2: 7–24; despre instrumente populare de Tiberiu A l e x a n d r u, 2 (1957) nr. 3: 29–54; studii coregrafice semnate de Vera P r o c a-C i o r t e a, 1 (1956) 135–171, 2 (1957) nr. 1–2: 65–92; Andrei B u c ș a n, 3 (1958) nr. 4: 45–72; Anca G i u r c h e s c u, 2 (1957) nr. 4: 55–76; 4 (1959) nr. 1–2: 261–278; 5 (1960) nr. 3–4: 65–72.

⁸ 125 melodii de jocuri din Moldova. București, 1955; 132 cîntece și jocuri din Năsăud. București, 1958; Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor (Hunedoara). București, 1959.

catalogului indice, tematic și de motive, al prozei noastre populare (basmul, legenda și snoava)⁹; sectorul de documentare, întocmirea bibliografiei etnografice și folclorice românești de la 1800—1956, de când a început publicarea anuală în *Revista de folclor* a unor bibliografii curente exhaustive¹⁰; sectorul muzical, alcătuirea catalogului tematic al tuturor melodiilor populare românești. Sectorul coregrafic și-a alcătuit sistemul propriu de notare, ceea ce constituie instrumentul cel mai de seamă în munca acestui sector, precum și arhiva proprie.

Lucrările nu s-au desfășurat fără greutăți și îndoieli, dar s-au întocmit în însuși procesul de dobândire a experienței, dacă ținem seama de faptul că asemenea lucrări se efectuau pentru prima dată în țara noastră. Este doar știut, după cum a arătat Marx că «nu există șosea pietruită care să ducă la știință și numai aceia pe care nu-i sperie osteneala urcușului pe cărările ei abrupte pot nădăjdi că vor ajunge pe culmile ei luminoase»¹¹.

O atenție deosebită s-a acordat cercetărilor asupra procesului de creație în domeniul folclorului, urmărindu-se, în cadrul unui colectiv special, fenomenul cîntecului nou, izvorit din realitatea socialistă a satului nou și care oglindește profundele modificări apărute în conștiința țărănimii collectiviste¹². De asemenea, s-a bucurat de atenția cuvenită și cercetarea cîntecului muncitoresc revoluționar¹³.

Se poate așadar afirma că munca în cadrul Institutului de folclor a mers mereu îmbunătățindu-se, în pas cu însăși maturizarea ideologică și științifică a colectivului de cercetători, realizându-se o bază sănătoasă pentru viitoarele studii.

Revista de folclor, organul științific al Institutului, înființată în 1956, oglindește de aproape toate etapele acestei maturizări. Publicația a reușit să grupeze în jurul ei numeroși specialiști activind într-alte instituții de cercetare, solidarizându-i în acțiunea comună de clarificare ideologică, științifică și metodologică. Citeva cifre sint suficiente pentru a ilustra rolul coordonator și unificator al revistei. Astfel din cele 472 de colaborări, în cei șapte ani de apariție, 372 au fost asigurate de cercetătorii din Institut și 100 de cercetători din afara Institutului (69 din București, 21 din Cluj și Iași și 10 din străinătate¹⁴). Structura revistei reflectă structura organizatorică a Institutului, ca și direcțiile principale de cercetare din interiorul său. Iată cum se reflectă aceasta în graiul cifrelor: din 128 materiale, 10 au conținut teoretic general, iar 58 sint literare, 47 muzicale și 13 coregrafice. Revista s-a străduit să oglindească într-un mod cât mai fidel și mai cuprinzător actualitatea științifică din interiorul țării și de peste hotare, informînd prompt și luînd poziție în problemele și discuțiile cele mai importante. Rubricile de cronică, note și recenzii, în permanență bine întreținute, au îndeplinit acest rol. Desigur o atenție specială s-a acordat activității folclorice din țările socialiste¹⁵, precum de asemenea s-a arătat un interes

⁹ Corneliu Bărbulescu: Catalogul poveștilor populare românești. *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 59—74.

¹⁰ Adrian Fochi: Proiect pentru schema de clasificare a «Bibliografiei generale a folclorului românesc». *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 140—150.

¹¹ K. Marx: Capitalul. vol. I. 1960, ed. a IV-a, 55.

¹² Eug. Cernea și V. D. Nicolescu: Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea. 4 (1959) nr. 3—4: 49—74; Doina Truță: Cîteva cîntece noi din satul Luna de jos. 6 (1961) nr. 3—4: 29—38; M. Brătulescu: Contribuții la studierea mijloacelor de compoziție și stil în folclorul nou. 7 (1962) nr. 3—4: 39—50; M. Brătulescu: Contribuție la cercetarea creației noi de strigături. 6 (1961) nr. 1—2: 97—101; G. Habenicht și L. Birgu: „Cit e lumea și țara”. Supra genezei și circulației unui cîntec nou. 7 (1962) nr. 1—2: 128—137.

¹³ Adrian Fochi: Contribuții la cercetarea cîntecului muncitoresc. 5 (1960) nr. 3—4: 77—97; V. D. Nicolescu: Din viața unor vechi cîntece muncitorești revoluționare. 6 (1961) nr. 1—2: 11—33; A. Vicol: Pe marginea cîtorva variante ale melodiei «Doina-Hașului» (Doftana). 6 (1961) nr. 1—2: 81—96.

¹⁴ Jiří Vysloužil: *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 1—2: 182—192; St. Djudjef: *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 2: 7—46; Dégh Linda: *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 205—226; A. Kovács: *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 227—242 și alții.

¹⁵ Folclor sovietic: G. Calude, E. Cernea, V. Ciobanu, N. Jula, D. Lăudat, M. Pop, M. Tudoran și A. Vicol; folclor maghiar: Tiberiu Alexandru, A. Vicol, L. Voita și Gh. Vrabie; folclor albanez: O. Birlea și Em. Comișel; folclor din Republica Democrată Germană: A. Fochi, O. Papadima și Gh. Vrabie; folclor bulgăresc: L. Birgu, Gh. Ciobanu, A. Fochi și B. Marcu; folclor cehoslovac: Tr. Ionescu-Nișcov, V. Micznik și M. Pop; folclor polonez: I. C. Chițimia, Em. Comișel și A. Fochi.

special pentru mișcarea folclorică a popoarelor balcanice. De altfel, în această direcție, s-au desfășurat acțiuni mai ample și cuprinzătoare (vizite, schimburi de experiență, publicări reciproce de materiale sau colaborări directe la întocmirea unor materiale, schimburi de publicații, comunicări și discuții tovarășești), care au dus la organizarea în țara noastră, în vara anului trecut, a Festivalului de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice.

În general, aportul științific al *Revistei de folclor* se concretizează în următoarea schemă totalizatoare:

Anul de apariție	Studii și articole					Bibliografii retrospective și curente	Recenzii				Note și cronică			Total general materiale publicate anual	
	generale	literare	muzicale	coregrafice	Total		interne	externe		Total	interne	externe			Total
								democrații	țări capitaliste			democrații	țări capitaliste		
1956	1	4	6	2	13	1	3	1	—	4	11	7	6	24	42
1957	—	9	11	3	23	1	5	5	7	17	18	15	24	57	98
1958	2	17	10	1	30	1	6	3	5	14	31	21	28	80	125
1959	3	4	8	2	17	1	3	—	1	4	8	8	2	18	40
1960	1	10	2	1	14	1	1	2	—	3	6	5	4	15	33
1961	1	7	4	1	13	1	4	5	—	9	6	5	2	13	36
1962	2	7	6	3	18	1	2	—	—	2	31	7	10	48	69
Total:	10	58	47	13	128	7	24	16	13	53	111	68	76	255	443

Cea de a doua instituție cu preocupări de studiere a creației artistice orale a poporului nostru este Institutul de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R., în cadrul căruia funcționează, după cum arată și titulatura instituției, și o secție de folclor. De la înființarea sa, secția a depus o fructuoasă activitate de cercetare în direcția folclorului literar și a aspectului poetic al folclorului (desprins din imbinarea sa sincretică cu muzica și mișcarea coregrafică, precum și cu dramaturgia sui-generis a folclorului)¹⁶.

Materialul publicat pînă acum în revista Institutului, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, arată că activitatea folclorică din interiorul acestei instituții s-a desfășurat — deși în cadrul restrîns al folclorului literar — în trei direcții principale, la capătul căror activități se scotează: o istorie a folcloristicii românești, un manual de folclor românesc și o antologie științifică a folclorului nostru.

Astfel, în vederea alcătuirii unei istorii științifice a gândirii folclorice românești, în veacul ce s-a scurs de la inaugurarea de către V. Alecsandri a unor asemenea activități, s-a trecut la reconsiderarea muncii unor folcloriști înaintași, culegători numai sau și cercetători, subliniindu-se

¹⁶ Bilanțul unui deceniu de activitate. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 8 (1959) 397—400.

aportul lor creator la îmbogățirea gândirii și practicii folclorice în epocile respective, punind în lumină latura progresistă a activității lor dar și făcând evidente limitele istorice și ideologice ale operei lor. S-a cercetat astfel viața unor folcloriști ca G. I. Pitiș, Anton Pann, Iordache Goleșcu, Lazăr Șăineanu, T. T. Burada, Ion Creangă, culegătorii sași de basme populare românești, Tudor Pamfile, Elena Sevastos, A. Lambrior, Gr. G. Tocilescu¹⁷. Lista este departe de a fi completă și, după cum se vede, lipsesc din ea tocmai cei mai importanți reprezentanți ai folcloristicii noastre din trecut (lipsește însuși părintele folcloristicii românești, Vasile Alecsandri, ca și învățatul care a ridicat folcloristica noastră la un înalt prestigiu european, Ovid Densusianu). Aceasta dovedește că nu s-a pornit la drum cu o planificare formală, ținând cont de cronologizarea consecventă a activității folcloriștilor din trecut, ci în abordarea unei teme sau unei personalități s-a lăsat un loc important și factorului subiectiv, în speță preferința cercetătorului. Cu toate acestea s-au pus cîteva jaloane importante în evoluția gândirii folclorice din trecut, alcătuiindu-se un punctaj al viitorului tratat de istorie a folcloristicii. Cu ceea ce s-a făcut în aceeași direcție și a apărut într-alte publicații¹⁸, se poate spune că munca de reconsiderare a activității folcloriștilor din trecut a dat roade multe și bogate. Se cuvine să menționăm aici și faptul că în urmărirea ideii de a întocmi o cît mai completă istorie a folcloristicii noastre, a fost abordată și problema unor periodice, care au adus o însemnată contribuție, de material mai ales, la precizarea disciplinei. S-a cercetat astfel aportul următoarelor publicații: *Contemporanul*, *Tribuna*, *Foaia poporului*¹⁹. Lucrările acestea nu au urmărit prezentarea exhaustivă a problemei, după modelul lucrării similare mai vechi a lui Ion Breazu, ci numai să desprindă liniile directoare ale activității și concepției respectivelor colegii redacționale. O lucrare similară, publicată în *Revista de folclor*, rămîne o tentativă izolată²⁰.

În vederea alcătuirii unui manual de folclor, Institutul a efectuat unele culegeri științifice în diferite regiuni ale țării, nu atît în scop de teaurizare cît mai ales în scopul de a observa pe viu fenomenul contemporan al folclorului nostru, dar abia în ultima vreme s-a început publicarea rezultatelor acestor anchete la teren²¹. Problema folclorului contemporan și cea a cîntecului nou, izvorit din realitatea nouă, socialistă, din patria noastră, a preocupat pe cercetătorii Institutului, publicîndu-se în paginile revistei trei studii pe această temă²². După cîteva încercări de teoretizare asupra clasificării și definiției creației literare a poporului, ca și de datare și perio-

¹⁷ În ordinea enunțată, care este și ordinea apariției în revistă a materialelor, de către I. C. Chițimia, 2 (1953) 55–94; G. Călinescu, 2 (1953) 212–216; Perpessicius, 3 (1954) 27–38; Perpessicius, 4 (1955) 27–47; I. C. Chițimia, 4 (1955) 95–171; Al. Piru, 4 (1955) 582–584; Al. Bistrițeanu, 5 (1956) 13–40; Val. Ciobanu, 5 (1956) 41–135; Al. Bistrițeanu, 6 (1957) 125–163; I. C. Chițimia, 6 (1957) 71–124; I. C. Chițimia, 11 (1962) 8–29.

¹⁸ În *Revista de folclor*: J. Byck despre M. Gaster, 1 (1956) 258–261; I. Mușlea despre S. Micu-Clain, 1 (1956) 249–257; O. Birlea despre S. Fl. Marian, 2 (1957) nr. 3: 122–123; Dan Simonescu despre C. Rădulescu-Codin, 2 (1957) nr. 4: 91–121; S. C. Stroescu și Gh. Ciobanu despre Gh. Dumitrescu-Bistrița, 2 (1957) nr. 3: 120–122; N. Jula despre S. Fl. Marian, 3 (1958) nr. 3: 115–118; M. Robea despre C. Rădulescu-Codin, 3 (1958) nr. 4: 140–144; C. Zamfir despre G. Dima, 3 (1958) nr. 1: 63–80; A. Fochi și N. Al. Mironescu despre S. Fl. Marian, 5 (1960) nr. 1–2: 132–137; O. Papadima despre G. Dem. Teodorescu, 6 (1961) nr. 3–4: 55–75; în *Studii și cercetări științifice* seria III, Șt. sociale Cluj: I. Breazu despre G. Bariț, 6 (1955) 33–42; I. Mușlea despre I. Pop-Reteganul, 6 (1955) 45–67; în *Limbă și literatură*: Al. Bistrițeanu despre Gh. Asachi, 1 (1955/6) 12–37; I. C. Chițimia despre D. Stăncescu, 1 (1955/6) 64–78; Perpessicius despre Anton Pann, 1 (1955/6) 253–272; E. Șt. Milicescu despre Delavrancea, 2 (1956) 64–78; Al. Bistrițeanu despre C. Negruzzi, 6 (1962) 369–386, ca și alte articole mai puțin importante publicate în rev. *Steaua*, *Scrisul bănățean*, *Cultura poporului*, *Iașul literar*. Tot aici se cuvin menționate și prefețele la unele din republicările de colecții epuizate.

¹⁹ O. Papadima, 5 (1956) 661–664; Gh. Vrabie, 6 (1957) 225–269; O. Papadima, 10 (1961) 661–701.

²⁰ D. Pop despre ziarul «Gutulul» din Baia Mare. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 3: 101–114.

²¹ I. C. Chițimia, 10 (1961) 703–718 culegerea din Dobrogea și același, 11 (1962) 131–173, culegerea din Muntenia și Oltenia.

²² C. Bărbulescu, 1 (1952) 113–220; anonim, 4 (1955) 597–602; O. Papadima, 9 (1960) 97–119.

dzire a ei²³, și după tratarea unor teme speciale ca problema cîntecului haiducesc²⁴ sau ca problema folclorului bucureștean²⁵, a fost abordată studierea genurilor folclorice românești. Au fost cercetate astfel balada, doina, bocetul, paremiologia, alcătuiindu-se unele sinteze serioase și meritorii²⁶. Din toate genurile folclorului nostru, cel care s-a bucurat de cea mai mare atenție și în direcția cercetării căruia s-au obținut cele mai valoroase rezultate, este basmul. Problema a fost tratată colectiv, cercetîndu-se organizat diferitele aspecte ale genului, după care s-a putut întocmi o amplă și valoroasă lucrare de sinteză. S-a studiat astfel caracterologia personajelor din basm, apoi peisajul, fauna și flora²⁷ și, în fine, a fost redactat un studiu amplu despre estetica basmului, caracterizînd eroii, determinînd esența conflictului epic și atrăgînd atenția asupra procedeelelor specifice de compoziție ale basmului²⁸. Cu toate că nu a fost încă epuizată întreaga structură de gen a folclorului nostru, studiile menționate mai sus arată că nu sîntem prea departe de apariția unui manual științific de folclor literar românesc.

În fine, urmărind să pună la îndemîna cercetătorilor și a publicului larg o antologie științifică de folclor tradițional și contemporan, cercetătorii Institutului au întocmit o «Antologie de literatură populară»²⁹, din care au apărut primele două volume, primul cuprinzînd lirica și epica versificată, iar al doilea, basmul. Materialul provine din publicații mai vechi, azi greu accesibile și din diverse fonduri de manuscrise, este selectat conform tendinței de a da piesele cele mai reprezentative și mai realizate artistic și este uniformizat din punctul de vedere al grafiei, exprimînd metodologia preconizată de Institut în ce privește editarea textelor de folclor.

O bogată și multilaterală activitate folclorică s-a desfășurat în acești ultimi 15 ani în cadrul institutelor de învățămînt superior, fie că e vorba despre facultățile de filologie din București, Cluj și Iași (și Timișoara din 1962), despre conservatoarele de muzică din București și Cluj, ori de institutele pedagogice de trei ani³⁰. Desigur, aici accentul cade în primul rînd pe procesul didactic de predare sistematică a cunoștințelor teoretice despre folclorul literar sau muzical și de formare a viitoarelor generații de cercetători. Nu e însă mai puțin adevărat că studenții au fost tot atît de sistematic antrenați în activitatea practică de culegere și studiere, în cadrul grupelor și cercurilor studențești de specialitate, organizîndu-se cercetări de teren, cicluri de comunicări științifice, precum și lucrări în cadrul seminariilor respective, în direcția programelor analitice și specificului respectivelor institute³¹. În cadrul acestor cercuri s-a realizat legătura necesară dintre teorie și practică, ceea ce a contribuit substanțial la buna pregătire a schimbului nostru de miine. Activitatea și preocupările cadrelor didactice universitare se oglindesc în publicațiile institutelor respective, precum și într-alte publicații academice și universitare.

O importantă muncă de culegere — mai puțin de studiere — s-a desfășurat și în cadrul Societății pentru științe istorice și filologice. Publicația acestei societăți, *Limbă și literatură*, aduce dovezi despre bogata muncă depusă de către membrii diverselor sale filiale și subfiliale. În paginile publicației au apărut lucrări ce merită a fi reținute³². Dar se cuvine a fi pomenite

²³ I. C. Chițimia, 3 (1954) 47-62; același, 8 (1959) 353-366.

²⁴ Tr. Ionescu-Nișcov, 2 (1953) 267-268.

²⁵ O. Papadima, 8 (1959) 445-454.

²⁶ I. C. Chițimia, 6 (1957) 595-651; O. Papadima, 9 (1960) 309-329, 627-669; I. C. Chițimia, 8 (1959) 621-665 și același, 9 (1960) 461-484.

²⁷ Z. Dumitrescu, 2 (1953) 270-272; Al. Bistrițeanu, 5 (1956) 479-494; I. C. Chițimia, 5 (1956) 523-546; Gh. Vrabie, 5 (1956) 547-580.

²⁸ G. Călinescu, 6 (1957) 395-484; 7 (1958) 7-135.

²⁹ Vol. I 1953; vol. II 1956.

³⁰ Lgia Birgu: Folclorul în învățămîntul superior și mediu. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 157-159.

³¹ Activitatea cercurilor studențești de folclor din Cluj: *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 3: 125-126; *Făclia*, 13 (1958) nr. 3540; *Îndrumătorul cultural*, 11 (1958) nr. 5: 58; *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 2: 131; *Știința*, 27 (1958) nr. 4135, 4147; *Viața studențească*, 3 (1958) nr. 4; *Făclia*, 14 (1959) nr. 3912; *Știința tineretului*, 14/15 (1959) nr. 3038; *Tribuna*, 5 (1961) nr. 50: 12; din Timișoara: *Drapelul roșu*, 15 (1958) nr. 4231; 16 (1959) nr. 4439; *România liberă*, 16 (1958) nr. 4297; din București: *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1-2: 135; din Iași: *Flacăra Iașului*, 15 (1959) nr. 4134.

³² Afară de cele citate la nota 18, vezi și lucrările lui I. Faragó despre variantele maghiare ale «Miorîței», 5 (1961) 357-369; V. A d ă s c ă l i ț e i despre dramaturgia populară, 2

aici și alte organisme, mai modeste ca: cercuri de elevi, pionieri, studenți și alți amatori ai folclorului³³, a căror activitate dovedește amploarea efortului depus în ultimii 15 ani pentru cunoașterea și valorificarea creației populare. Din aceasta se vede că măcar anumite compartimente ale folcloristicii noastre au ajuns, la nivelul diferitelor instituții, asociații, cercuri etc. să cunoască o dezvoltare pe care nu au cunoscut-o niciodată și la care nu puteau să aspire cîndva în trecut.

În încheierea acestei discuții este necesar să subliniem în mod special activitatea folclorică a Casei centrale a creației populare și a organelor sale regionale. Deși în sarcina acestora cade în primul rînd valorificarea folclorului, în procesul revoluționar de construire a culturii socialiste, sub îndrumarea lor s-au realizat numeroase culegeri — mai cu seamă de dansuri³⁴ — care s-au publicat în scopul de a veni în ajutorul mișcării artistice de amatori. Însăși destinația acestor colecții, de popularizare înainte de toate, arată limitele lor științifice. Culegerile de dansuri folosesc mai ales descrierea literară a mișcărilor, în mai puține cazuri transcrieri coregrafice după sisteme improvizate; culegerile muzicale încearcă armonizări pentru formații corale sau instrumentale de amatori³⁵, culegerile literare merg pe sistemul tradițional al separării textului poetic de melodia însoțitoare³⁶.

Dar acești 15 ani de republică sînt remarcabili pentru mișcarea folclorică românească nu numai printrucă în acest timp s-au creat institute specializate de cercetare, cu o adecvată bază materială, cu cadre bine instruite, cu organe multiple de răspîndire în masele de specialiști și de nespecialiști a rezultatelor muncii științifice, ci și pentru faptul că mișcarea folclorică a ajuns să ocupe, în mod efectiv, locul pe care îl merită în procesul complex al construirii culturii socialiste a poporului nostru. Se poate pe drept cuvînt afirma că asistăm astăzi la triumful acelei idei care a însuflețit partea cea mai aleasă a intelectualității noastre din secolul trecut în lupta pentru crearea culturii moderne românești. În bătălia ce se dădea către mijlocul veacului trecut, împotriva cosmopolitismului burghez, ce părea să innee tinerele mlădițe ale culturii noastre abia renăscute, s-a afirmat cu hotărîre și vehemență necesitatea întoarcerii la creația artistică a poporului, ca la o sursă de inepuizabilă putere și frumusețe, ca la o școală a umanismului, a optimismului și a măiestriei artistice. De la o pornire spontană și romantică, ce se încadra în spiritul revoluționar al întregii epoci, s-a ajuns la o mișcare conștientă, care și-a probat temeinicia în operele celor mai de seamă creatori de valori culturale (poeti, scriitori, pictori, sculptori, muziceni) și a devenit astfel una din coordonatele principale ale culturii noastre moderne. Cu hiaturi și întunecimi ce se explică prin evoluția contradictorie a culturii noastre de-a lungul acestei perioade (absolutizarea aspectului național al culturii folclorice și alunecarea pe panta reprobabilă a șovinismului, absolutizarea aspectului ruralist și alunecarea în idilism și semănătorism, absolutizarea autohtonismului și primitivismului cu alunecarea în misticism și iraționalism — ca o consecință a intrării unora din reprezentanții culturii burgheze în mod nemijlocit la remorca intereselor politice și în slujba intereselor de clasă ale burghe-

(1956) 7—34; Gh. Vrabie despre baladă, 3 (1957) 257—293 și 6 (1962) 423—439; E. Todoran despre basm, 6 (1962) 397—421; F. Marinca cu publicarea unei variante a baladei Lenore, 6 (1962) 387—395.

³³ Cercuri folclorice de amatori orașenești: Sibiu *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 3: 124—125; Sighet *Pentru socialism*, 9 (1958) nr. 1519; Tg. Cărbunești *Înainte*, Craiova 14 (1958) nr. 4081; cercuri folclorice sătești: com. Cib, rn. Alba *Drumul socialismului*, 10 (1958) nr. 1005; com. Gilgău, rn. Jibou *Făclia*, 14 (1959) nr. 3858; com. Rebrîșoara, rn. Năsăud *Luceafărul*, 2 (1959) nr. 13: 16; cerc folcloric muncitoresc: clubul minier Lonea *Steagul roșu*, Petroșani 16 (1959) nr. 2937; cercuri pionierești și utemiste: Lonea *Steagul roșu*, Petroșani 9/15 (1958) nr. 2849; Cîmpulung Moldovenesc *Scînteia tinereții*, 17 (1961) nr. 3793; Craiova și Pitești *Scînteia pionierului*, 11 (1960) nr. 6; reg. Brașov și Timișoara *Scînteia tinereții* 14/15 (1959) nr. 3048, 3291.

³⁴ Ida Garai: Jocuri populare pădurenești. Deva, 1960; Seifert Sigmund: Jocuri populare oltenesti. Craiova, 1959; Gheorghe Sfirlogea: 15 jocuri populare din regiunea Bacău-Valea Siretului. Bacău, 1960; Tudorel Stănescu: Jocuri populare din regiunea Iași. Iași, 1959 și alții.

³⁵ Gr. Macovei: 30 melodii de jocuri populare din regiunea Suceava. Suceava, 1961; 100 melodii de jocuri din Ardeal. București, 1955; Din folclorul nostru. Ploiești, 1957; Gh. N. Dumitrescu-Bistrița: Cîntece din folclor. Craiova, 1960 și alții.

³⁶ Isidor Rîpă: Cîntece din Țara Oașului. Baia Mare, 1960; Constantin Clemește: Tinerete fără bătrînețe. Deva, 1961 și alții.

ziei), ideea și-a croit totuși drum pînă spre zilele noastre, cînd în cele din urmă și-a aflat, în cadrul revoluției culturale actuale, teren favorabil pentru întreaga sa capacitate de înflorire și de rodire.

În general, ceea ce se cuvine remarcat aici este faptul că mișcarea folclorică din țara noastră este realmente o mișcare de masă, manifestîndu-se diferit pe trepte și niveluri diferite, dar străbătînd și însuflețînd compartimentele cele mai diverse ale culturii noastre socialiste. Am enumerat mai sus, desigur în fuga unei simple treceri în revistă, instituțiile științifice create pentru culegerea folclorului, pentru studierea lui în lumina materialismului dialectic și istoric, pentru valorificarea și promovarea tradițiilor înaintate și progresiste existente în creația artistică a poporului, încercăm acum schițarea direcției folclorice din publicistica romînească a ultimilor 15 ani, pentru a se vedea interesul de care se bucură astăzi folclorul și folcloristica precum și participarea specifică a acestora la crearea noii noastre culturi. Pentru că această participare, cum arătăm și altădată, este semnificativă din toate punctele de vedere credem că se poate vorbi pe drept cuvînt despre o asemenea « direcție folclorică » în publicistica actuală și pe plan mai larg, în cultura romînească contemporană.

Astfel, marile reviste ale Uniunii scriitorilor din R.P.R.³⁷ consacră spații ample studiilor, articolelor, recenziilor și chiar culegerilor de folclor. În fruntea tuturor acestora pare să se situeze publicația ieșeană *Iașul literar*³⁸, în paginile căreia semnează articole importante V. Adăscăliței, D. Lăudat și Lucian Dumbrovă, despre diverse probleme teoretice generale, despre problema genurilor folclorice, despre activitatea folcloriștilor din trecut. Revista a publicat și unele culegeri, printre care o substanțială culegere din lirica nouă, respectiv din creația populară care consacră artisticește evenimentul revoluționar al încheierii colectivizării agriculturii noastre³⁹. Într-o proporție mai mică și revista filialei timișorene a Uniunii scriitorilor, *Scrisul bănățean*⁴⁰, publică materiale de folclor sub semnătura lui Eugen Todoran sau Gh. Vrabie ori materiale referitoare la activitatea folcloriștilor bănățeni înaintași ca și numeroase recenzii și dări de seamă, publicația dovedindu-se bine informată și la curent cu cele mai noi și mai importante apariții. Mai mult, recenzii publică revista clujeană *Steaua*⁴¹ sub condeiuul lui D. Florea-Rariște, dar cuprinde și unele materiale cu caracter comemorativ, ample și bine documentate, ale aceluiași sau ale altor cercetători. Tot *Steaua* a publicat studiul acad. Perpessicius⁴² despre Eminescu și folclorul, care este proiectul de prefață la cel de al șaselea volum al operei definitive a marelui nostru poet.

Se cuvine de asemenea să arătăm că și marile săptămînale de cultură, cum ar fi *Contemporanul* la București și *Tribuna* la Cluj, acordă o atenție susținută tuturor manifestărilor folclorice care au loc în variatele domenii ale vieții culturale rominești și de peste hotare. Partea teoretică la *Contemporanul* este susținută de acad. G. Călinescu⁴³ care a dezbătut, la « cronică optimistului », unele probleme fundamentale de folcloristică în relație cu tratatul de istorie a

³⁷ Afară de *Viața romînească*, organul central al Uniunii scriitorilor din R.P.R.

³⁸ V. A d ă s c ă l i ț e i : 10 (1959) nr. 1 : 81—89; nr. 3 : 78—86; 11 (1960) nr. 3 : 65—71; nr. 4 : 50—52; nr. 5 : 63—66; nr. 6 : 80—83; 12 (1961) nr. 4 : 51—55; nr. 5 : 82—86; 13 (1962) nr. 1 : 66—70; nr. 2 : 62—67, 77—81; nr. 3 : 73—76; nr. 11 : 52—56; D. L ă u d a t : 1956, nr. 4 : 123—128; nr. 12 : 101—103; 1957, nr. 1 : 109—112; nr. 3 : 62—68; nr. 10 : 104—106; nr. 12 : 120—122; Lucian D u m b r o v ă : 1957, nr. 4 : 50—52; nr. 5 : 63—66; nr. 8 : 87—94; nr. 9 : 67—81.

³⁹ V. A d ă s c ă l i ț e i : Din cîntecele colectivizării. *Iașul literar*, 13 (1962) nr. 5 : 39—44. 19 texte de cîntece și 11 strigături din Moldova.

⁴⁰ Despre George Cătană, 9 (1958) nr. 9 : 89—92; Gh. V r a b i e despre ciclul « Novăceștilor », 9 (1958) nr. 6 : 84—91; Eugen T o d o r a n, 9 (1958) nr. 9 : 89—92; 12 (1961) nr. 9 : 71—76; Nicolae U r s u : Lirica populară bănățeană. Noul în cîntecul țărănesc și muncitoresc, 13 (1962) nr. 5 : 71—76.

⁴¹ Despre S. Fl. Marian la 50 de ani de la moarte, 8 (1957) nr. 4 : 71—75; despre Ștefan cel Mare în folclor de D. F l o r e a - R a r i ș t e, 8 (1957) nr. 5 : 18—27; Ion A p o s t o l - P o p e s c u : Relații folclorice romino-maghiare în părțile Trascăului, 13 (1962) nr. 8 : 102—103.

⁴² P e r p e s s i c i u s : Eminescu și folclorul. *Steaua*, 12 (1961) nr. 7 : 64—76.

⁴³ Vezi studiile: Confuzii. *Contemporanul*, 1961, nr. 48; Istoria literaturii. Ibidem, nr. 12; Probleme ale folclorului. Ibidem, nr. 14; Teoria folclorului ca întoarcere la sălbătăcie. Ibidem, nr. 46; Volumul I. [Al Istoriei literaturii romine]. Ibidem, 1962, nr. 3; Dans, joc și balet. Ibidem, 1962, nr. 12; Folclor. Ibidem, 1962, nr. 30.

literaturii române, la nivelul prodigioasei sale erudiții și capacități de generalizare. La *Tribuna* din Cluj, se face remarcat Dumitru Pop⁴⁴, colaborator și la alte cunoscute publicații.

Nu de mai puțină atenție se bucură folclorul și în paginile revistei *Muzica*⁴⁶, organul Uniunii compozitorilor din R.P.R. Dincolo de consemnarea plină de interes a tuturor manifestărilor artistice cu caracter folcloric, revista a publicat (mai ales în perioada anterioară apariției *Revistei de folclor* în 1956, când era unica publicație periodică accesibilă și pentru studiile de folcloristică muzicală), numeroase materiale muzicale despre creația populară și lupta poporului, despre creația folclorică nouă, despre principiile de studiere a folclorului muzical, despre diverse probleme privind structura cîntecului popular românesc (armonie și polifonie, formule melodice, simetrie și asimetrie), despre periodizarea folcloristicii muzicale în țara noastră, despre cîntecul muncitoresc revoluționar. De asemenea s-au publicat articole importante despre unii valoroși cercetători muzicologi din trecut, ca Gh. Cucu, D. G. Kiriac, G. Muzicescu, Ion Vidu, Béla Bartók etc.

Revista *Cultura poporului*⁴⁶, care a îndeplinit sarcina de a organiza pe un plan superior activitatea căminelor culturale și a formațiilor artistice de amatori (continuată astăzi de *Îndrumătorul cultural*), a publicat, pe lângă numeroase culegeri de cîntece noi și unele materiale metodologice de îndrumare a muncii de culegere, precum și unele note comemorative despre cițiva folcloriști înaintași (T. Bălășel, C. Rădulescu-Codin) sau contemporani (Gh. N. Dumitrescu-Bistrița). Revista *Albina*, la cel de al 64-lea an al apariției sale, continuă buna tradiție, care a făcut-o să fie atît de apreciată în masa largă a țărănimii noastre colectiviste, de a publica materiale folclorice, mai ales culegeri de cîntece și strigături populare noi. Deși nu întotdeauna sînt respectate criteriile autenticității folclorice a acestor materiale și normele prezentării lor științifice (detaliile corespunzătoare de culegere și publicare) culegerile publicate în coloanele *Albinei* au un rol pozitiv în educarea socialistă a țărănimii noastre, căreia i se adresează în special.

De altfel, toată presa noastră contemporană, urmînd o bună tradiție a presei din trecut. de la presa centrală pînă la cea regională și chiar raională acordă un loc amplu și o preferință accentuată problemelor de folclor, fie că e vorba de publicări de texte — mai ales din creația nouă — fie de întreținerea vie a interesului față de multiplele aspecte ale valorificării folclorului. Printre gazetele ce s-au specializat în organizarea periodică a cîte unei pagini de folclor nou se numără *Secera* și *ciocanul* din Pitești, *Drumul socialismului* din Deva, *Zori noi* din Suceava. *Pentru socialism* din Baia Mare. S-ar putea discuta îndelung cu privire la aportul pe care presa noastră îl aduce la difuzarea celor mai reușite exemplare din creația folclorică nouă și la stimularea multilaterală a activității de valorificare a tradiției în procesul de făurire a culturii noi, dar nu s-ar putea spune nimic nou peste ceea ce arată, cu amănuntul, bibliografiile folclorice curente publicate anual în *Revista de folclor*⁴⁷. În notele sau prefețele acestor bibliografii

⁴⁴ Probleme generale de metodologie folclorică. *Tribuna*, 1957, nr. 16; probleme legate de viitorul folclorului. *Ibidem*, nr. 24; probleme ridicate de folclorul haiducesc. *Ibidem*, 1958, nr. 18.

⁴⁵ Printre cele mai importante notăm lucrările despre studierea folclorului muzical de G. B r e a z u l, 4 (1954) nr. 3: 3—4; despre noua creație folclorică de S. V. D r ă g o i, 1 (1951) nr. 2: 15—19 și Gh. C i o b a n u, 6 (1956) nr. 4—5: 30—42; despre formulele melodice ale cîntecului popular de Paula C a r p, 6 (1956) nr. 11: 8—18; despre armonie și polifonie de Tiberiu A l e x a n d r u, 9 (1959) nr. 3, 10, 12; 10 (1960) nr. 3, 9, 10; despre simetrie și asimetrie de S. V. D r ă g o i, 10 (1960) nr. 11—12; despre periodizarea cercetărilor de folclor muzical de Gh. C i o b a n u, 11 (1961) nr. 8—9; despre cîntecul muncitoresc revoluționar de E. C e r n e a, 11 (1961) nr. 4. S-au scris și numeroase articole critice cu privire la activitatea folcloriștilor muzicali din trecut: Gh. C u c u, 2 (1952) nr. 7; D. G. K i r i a c, 1 (1951) nr. 5; G. M u z i c e s c u, 3 (1953) nr. 4; Ion V i d u, 4 (1954) nr. 5 ca și trei articole despre Béla B a r t ó k, 2 (1952) nr. 6; 3 (1953) nr. 1; 5 (1955) nr. 9. Vezi și: Gh. C i o b a n u: Folclorul în revista *Muzica* pe anul 1956. *Revista de folclor*, 2 (1957) nr. 1—2: 194—195.

⁴⁶ Articole de metodologie de teren au scris, după cum urmează: Metodologie generală Mihai P o p, 5 (1955) nr. 4; metodologie literară Ovidiu B î r l e a, 5 (1955) nr. 7; metodologie muzicală G. S u l i ț e a n u, 5 (1955) nr. 5; metodologie coregrafică Vera P r o c a - C i o r t e a, 5 (1955) nr. 6. Unele medalioane de vechi culegători de folclor în 5 (1955) nr. 12; 6 (1956) nr. 5, 9.

⁴⁷ Ion M u ș l e a: Bibliografia folclorului românesc pe anii 1944—1950. *Revista de folclor*, 1 (1956) 345—383; Ion M u ș l e a: Bibliografia folclorului românesc pe anii 1951—1955.

se fac unele aprecieri statistice, din care rezultă cu destulă claritate aspectul cantitativ al acestui aport. Din punctul de vedere al calității materialului publicat, se pot face aceleași rezerve ca și în cazul revistei *Albina*. De altfel, colaboratorii sînt aceiași. Dar aici primează aspectul cultural și de popularizare, nu aspectul științific, pur folcloric.

Nu am putea realiza un tablou complet în privința evoluției folcloristicii noastre în ultimii 15 ani, dacă nu am trece în revistă și bogata și variata activitate a principalelor case de editură, care au introdus în planurile curente și de perspectivă inițiative valoroase de publicare a folclorului. În primul rînd se cuvine să menționăm aici Editura muzicală, care a publicat de-a lungul anilor o serie importantă de antologii folclorice regionale sau tematice, alcătuite sub îndrumarea sau chiar în interiorul Institutului de folclor. Întocmite după metodele cele mai bune de editare a materialului muzical și literar și prevăzute cu introduceri substanțiale (adevărata studii uneori), aceste lucrări au, pe lângă altele, și rolul de a difuza principiile metodologice elaborate în cadrul Institutului⁴⁸. În această serie au apărut și unele culegeri efectuate de cercetători, din afara Institutului, cum ar fi Tiberiu Brediceanu cu o veche culegere din Maramureș și Nicolae Ursu cu una din Banat, amîndoi cunoscuți animatori ai mișcării de culegere și ei înșiși harnici și pasionați culegători de folclor⁴⁹ ca și culegeri ale unor folcloriști înaintași a căror operă merită lumina publicității, ca D. G. Kiriac cu o masivă culegere de cîntece din toate regiunile țării, N. Lighezan cu o colecție de folclor bănățean, Ilarion Cocișiu cu o bogată colecție din toată țara⁵⁰. Printre culegerile întocmite de înșiși cercetătorii Institutului de folclor, menționăm antologia folclorică din ținutul Pădurenilor, Hunedoara, antologia de cîntece și jocuri din zona Năsăudului, antologia de melodii de jocuri moldovenești și antologia de cîntece populare noi.

Editura Academiei R.P.R. a publicat antologia de poezie și proză populară în două volume elaborată în cadrul Institutului de istorie literară și folclor⁵¹ și ediția critică a celei mai vechi culegeri folclorice românești cunoscută pînă azi, a lui N. Pauleti din 1838, ediție îngrijită și prevăzută cu un important studiu introductiv de Ion Mușlea⁵².

Editura pentru literatură și artă, urmărind scopul de a populariza creația folclorică tradițională și contemporană, a publicat în colecția « Biblioteca pentru toți » cîteva importante antologii, printre care notăm una de ghicitori și proverbe, o antologie de lirică populară însoțită de un amplu studiu introductiv asupra genezei, funcției și tematicii acestei producții, o antologie de basme populare românești purtînd titlul « Tinerete fără bătrînețe », o excelentă antologie de satire populare. În aceeași colecție a apărut și culegerea mai veche de cîntece, doine și strigături a lui Ion Vidu și monografia lirică a unei cîntărețe sucevene, cu un repertoriu impresionant prin bogăție și varietate. Merită de asemenea să semnalăm că aceeași editură a publicat și o culegere de balade populare⁵³. Tot aici și-a publicat acad. D. Panaitescu — Perpescius cele două volume de mențiuni de istorie literară și folclor apărute în 1957 și 1961⁵⁴.

Ibidem, 2 (1957) nr. 4: 152—167; Ion T a l o ș: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1956. Ibidem, 3 (1958) nr. 4: 196—211; Dan B u g e a n u și Adrian F o c h i: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1957. Ibidem, 4 (1959) nr. 3—4: 129—229; Adrian F o c h i: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1958. Ibidem, 5 (1960) nr. 3—4: 98—183; Adrian F o c h i: Bibliografia folclorului românesc pe anii 1959—1960. Ibidem, 6 (1961) nr. 3—4: 106—240; Adrian F o c h i: Bibliografia folclorului românesc pe anul 1961. Ibidem, 7 (1962) nr. 3—4: 121—191.

⁴⁸ Vezi nota 8.

⁴⁹ Tiberiu B r e d i c e a n u: 170 melodii populare românești din Maramureș. București, 1957; Nicolae U r s u: Cîntece și jocuri populare românești din Valea Almăjului. București, 1958.

⁵⁰ D. G. K i r i a c: Cîntece populare românești. București, 1960; Nicolae L i g h e z a n: Folclor muzical bănățean. București, 1959; Ilarion C o c i ș i u: Cîntece populare românești. București, 1960. Ultimele două colecții, îngrijite și prefațate de Tiberiu A l e x a n d r u. Tot la această editură, s-a publicat și studiul de coregrafie al lui Constantin C o s t e a: Jocuri feciorești din Ardeal, 1961.

⁵¹ Tiberiu A l e x a n d r u: Instrumentele muzicale ale poporului român. București, 1956.

⁵² Anton P a n n: Cîntece de lume. București, 1955.

⁵³ Vezi nota 29.

⁵⁴ Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd. Scrise de Nicolae Pauleti în Roșia în anul 1838. Ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea. București, 1962.

Pînă în anul 1958, această editură a publicat și unele lucrări elaborate de cercetătorii Institutului de folclor, printre care cităm o antologie tematică de cîntece și doine și una de vechi cîntece de vitejie. Tot în această editură a apărut scrișa monografică despre instrumentele muzicale ale poporului român, a lui Tiberiu Alexandru⁵⁵, precum și o culegere Anton Pann, transcrisă din notația psaltică în notația muzicală modernă de Gh. Ciobanu⁵⁶. Recent, editura a inițiat o serie de publicații de folclor literar selecționat pe criterii regionale, din care au apărut pînă acum primele două volume de folclor din Transilvania⁵⁷, urmărindu-se alcătuirea sistematică a unei culegeri generale, atît ca tematică cît și ca cuprindere teritorială. Nu am întocmit un reper-toriu complet al lucrărilor apărute în această editură, ci ne mărginim să indicăm lucrările fundamentale; pentru rest trimitem la bibliografiile publicate de noi în *Revista de folclor*. Se cuvine însă să menționăm aici că editura a vizat și cercurile foarte largi de cititori de la sate, editînd și o colecție specială intitulată « Bibliotecă țaranului muncitor »⁵⁸, în care s-au publicat corect și atent, numeroase selecțiuni din importanțele culegeri de folclor din trecut. În felul acesta, editura s-a adresat, ținînd seama de situația actuală, cu folos și eficiență, tuturor mediilor culturale din țara noastră, de la învățat pînă la școlar, de la sătean pînă la orășean, alcătuiind lucrări diferențiate, dar de bună calitate și de reală valoare.

Ideea de a populariza creația artistică a poporului în rîndul tineretului, de la copiii de vîrstă preșcolară pînă la tinerii de universitate, stă în centrul atenției Editurii tineretului. În conformitate cu destinația diferită a diferitelor lucrări, s-au constituit colecții bine definite, printre care notăm « Traista cu povești »⁵⁹, « Bibliotecă școlară »⁶⁰, colecția « Miorița » sau colecția « Clasicii romîni »⁶¹. În timp ce prima din aceste colecții pune, în general, accent pe materiale folclorice prelucrate la un nivel corespunzător vîrstei căreia i se adresează, celelalte pun preț pe editarea de folclor autentic, urmărind mai ales reintroducerea în circulație a unor colecții de mult epuizate și practic inaccesibile astăzi publicului larg. Colecția cea mai importantă din această serie este însă « Miorița ». Urmărind în primul rînd scopuri didactice, această colecție a republicat selecțiuni din culegerile lui Vasile Alecsandri, Tudor Pamfile, Alexandru Vasiliu, Iuliu Zanne, Artur Gorovei, Gr. G. Tocilescu, G. Dem. Teodorescu, Ion Pop-Reteganul, C. Rădulescu-Codin, George Cătană și alții⁶², precum și unele antologii tematice de povești și legende, de balade, de strigături⁶³ etc. Din păcate adeseori faptul, rău înțeles, că erau destinate copiilor de școală a făcut ca operația reeditării să nu fie efectuată cu toată scrupulozitatea și corectitudinea, selecționarea materialelor făcîndu-se în grabă, prefețele întocmindu-se cu superficialitate, notele și glosarele alcătuiindu-se nu totdeauna cu

⁵⁵ Monica R a h m i l: Ghicitori și proverbe. 2 vol. București, 1957; Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice. București, 1960; Tinerete fără bătrînețe. Basme populare romînești. București, 1961; Satire populare. Strigături, cîntece satirice, snoave și anecdote. București, 1957; Ion V i d u: Cîntece, doine și strigături. București, 1958; Folclor din Suceava. Cules de George Muntean de la Varvara Muntean. București, 1959; Meșterul Manole. Balade populare. București, 1960.

⁵⁶ Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948—1956). București, 1957; Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor (1957—1960). București, 1961.

⁵⁷ Folclor din Transilvania. Texte alese din colecții inedite. București, 1962 (2 volume).

⁵⁸ Basme, povestiri și snoave. București, 1957 și 1958 (ed. a II-a). De la lume adunate. București, 1958 și lucrări ale clasicilor: Ion Creangă, Ioan Slavici, Anton Pann.

⁵⁹ Mai cu seamă republicări de texte singulare din clasicii: Ion Creangă, Petre Ispirescu, Al. Odobescu.

⁶⁰ Basme. București, 1957; A. Pann: Povestea vorbii și alte scrieri. București, 1960.

⁶¹ În « Clasicii romîni »: P. I s p i r e s c u: Basme. București, 1959. Alte două colecții mai puțin importante: Cartea școlărilor mici. Înșiră-te mărgărite, unde s-au publicat printre altele: O. B î r l e a: Snoave și ghicitori. București, 1957; Ioan Slavici: Doi feți cu stea în frunte. București, 1958; Biblioteca ostașului: Pe-un picior de plai. București, 1957.

⁶² V. A l e c s a n d r i: Poezii populare. 1956, 1960 (ed. a II-a); Tudor P a m f i l e: Cîntece de țară. 1960; Al. V a s i l i u: Povești. 1958, 1960 (ed. a II-a); Iuliu A. Z a n n e: Proverbele romînilor. 1959; Artur G o r o v e i: Cimiliturile romînilor. 1959; Gr. T o c i l e s c u: Balade și doine. 1958; G. D e m. T e o d o r e s c u: Poezii populare. 1957; I. P o p R e t e g a n u l: Povești ardelenesti. 1957; C. R ă d u l e s c u - C o d i n: Povești. 1957; G. C ă t a n ă: Povești populare din Banat. 1956.

⁶³ Povești și legende. 1958; Miorița. Balade populare. 1961; Strigături. 1958.

competență. Unele din aceste materiale au atras critica îndreptățită a numeroși cercetători sau iubitori ai creației populare⁶⁴.

În Editura didactică și pedagogică a apărut printre altele culegerea de folclor literar a poetului Cicerone Theodorescu intitulată « Izvoare fermecate »⁶⁵, ce continuă tradiția publicării de folclor poetic fără respectarea criteriului sincretismului. În aceeași editură au apărut și două culegeri de dansuri populare, transcrise după sistemul stenografic al Institutului de folclor⁶⁶.

Merită de asemenea să fie amintite aici și publicațiile nu mai puțin semnificative pentru caracterul de masă al muncii folclorice de azi, realizate în cadrul caselor regionale ale creației populare⁶⁷.

Nu mai stăruim asupra unor publicații întâmplătoare sau răzlețe, deoarece din cele de mai sus se vede cât de amplă și de bogată a devenit în ultimii ani mișcarea folclorică din țara noastră, cât este de variată și de adâncă participarea folclorului la construirea culturii noastre socialiste. Dar trebuie să mai menționăm aici două aspecte, care largesc considerabil sfera preocupărilor folclorice actuale și anume: culegerea, studierea și editarea folclorului minorităților naționale din R.P.R.⁶⁸, precum și popularizarea pe scară largă, în țara noastră, a celor mai strălucite realizări folclorice străine, în primul rând a popoarelor din țările de democrație populară, dar și din țările capitaliste, ori din țările îndepărtate care s-au eliberat de curind din lanțurile colonialismului.

S-ar putea crede din cele de mai sus, deși am arătat și limitele acțiunilor întreprinse, că toată această activitate s-a desfășurat în chip uniform ascendent, fără îndoieli, fără contradicții, fără greșeli. Lucrurile nu stau de loc așa. Procesul de lămurire, atît a problemelor ce țin de concept, domeniu și metodă, cit și a celor ce țin de preluarea critică a moștenirii trecutului, s-a desfășurat în focul unei bătălii susținute împotriva rămășițelor burgheze din conștiința unora, ca și contra influenței concepțiilor burgheze actuale din conștiința altora. Din această luptă folcloristica marxistă din țara noastră a ieșit biruitoare, dar nu fără a fi fost nevoie de o competență îndrumare din partea organelor specializate ale P.M.R., care au intervenit la timp, criticînd tendințele nejuste ce se manifestau în lucrările unor cercetători (obiectivismul și apolitismul, cosmopolitismul, preluarea necritică, în « torent unic », a moștenirii trecutului etc.), scoțînd în evidență meritele altora și îndreptînd eforturile tuturor folcloriștilor către obiectivele cele mai importante și mai urgente ale cercetării, în cadrul acțiunii planificate de construire a culturii și științei marxiste din țara noastră⁶⁹. Ca în toate celelalte domenii ale complexei vieți din patria noastră, P.M.R. și-a manifestat rolul conducător și în procesul de construire a folcloristicii noastre marxiste, contribuind substanțial și activ la punerea bazelor științifice ale disciplinei și la ridicarea prestigiului ei atît în țară cit și peste hotare.

De un real folos pentru orientarea ideologică și științifică a folcloristicii rominești din răs-timpul de care ne ocupăm, au fost lucrările învățaților sovietici și ale celor din țările socialiste.

⁶⁴ M [ironescu Al]. N.: Noi antologii de foclor. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 159—161; George Muntean: Cum edităm folclorul? *Contemporanul*, 1962, nr. 42.

⁶⁵ Cicerone Theodorescu: *Izvoare fermecate. Culegere de folclor*. București, 1958.

⁶⁶ Andrei Bucșan: *Jocuri din Ardealul de Sud*. București, 1957; *Jocuri populare din Muscel și Bran*. București, 1958.

⁶⁷ Vezi notele 36—38.

⁶⁸ Notăm cele mai importante dintre lucrările de acest gen. Materiale maghiare: Moldvai csángó népdalok és népbaldak. București, 1954; Rózsa, rózsa, piros rózsa. Székely népdalok. București, 1957; Háromszéki magyar népköltészet. Tg. Mureș, 1957; Szegő Julia és Sebestyen Dobó Klára: Kötöttem bokkrétát 150 népdal. București, 1958; materiale germane: Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen. București, 1958; Alexander Tietz: Das Zauberbründel. Märchen aus den Banater Bergen. București, 1958; materiale evreiești: Emil Săculeț: Cîntece populare evreiești. București, 1959; materiale sirbești: S. L. Illici: Antologia srpskih narodnih pesama. București, 1958; materiale țigănești: Gh. Ciobanu: Despre așa numita gamă țigănească. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 123—146; materiale tătarăști: G. Sulițeanu: Cercetarea folclorului minorităților naționale. Folclorul tătarilor din Dobrogea. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 153—154.

⁶⁹ I. Mitran: *Revista « Studii și cercetări de istorie literară și folclor »*. *Lupta de clasă*, 36 (1956) nr. 6: 125—127; Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, 39 (1959) nr. 2: 98—111; Ileana Vrancea: Cercetări despre folclorul revoluționar al clasei muncitoare. *Lupta de clasă*, 41 (1961) nr. 12: 112—113.

Popularizarea lor consecventă în paginile revistelor de specialitate, discutarea lor în cadrul colectivelor de cercetători din diversele institute, schimburile de experiență angajate între învățații din aceste țări, înființarea unui organ comun de informare și documentare științifică, etnografică și folclorică, *Demos*⁷⁰, precum și alte acțiuni de cunoaștere și prețuire reciprocă, au contribuit la ridicarea folcloristicii românești actuale la un nivel de dezvoltare teoretică și metodologică pe care nici cei mai optimiști dintre înaintași nu l-ar fi putut întrezări. Folcloristica românească din această perioadă s-a dezvoltat în strinsă legătură cu folcloristica din țările prietene, simțind și primind din plin ajutorul tovarășesc al cercetătorilor din aceste țări, după cum se poate presupune că experiența cercetătorilor români din acești 15 ani și-a adus contribuția originală la dezvoltarea și îmbogățirea folcloristicii marxiste.

Interesul pe care folclorul și folcloristica noastră l-au trezit peste hotare se vedește în numărul tot mai mare de solicitări pentru colaborarea la cele mai importante publicații din străinătate, atît în țările de democrație populară cît și în cele capitaliste, dar și în numeroasele ecouri apărute în publicațiile de specialitate din străinătate referitor la activitatea științifică desfășurată de specialiștii noștri. Se poate spune, fără falsă modestie, că folcloristica românească de azi se manifestă ca o prezență vie, activă și luptătoare în folcloristica mondială, dobîndind un prestigiu științific mereu sporit, pe măsura noilor și multelor sale izbînzii.

Dacă ne-am opri numai la aspectele culturale semnalate mai sus n-am epuiza, nici pe departe ceea ce se realizează astăzi pe linia valorificării tradițiilor artistice înaintate ale popoului muncitor. Trebuie așadar să ne ocupăm și de aspectul valorificării folclorului în cadrul general al revoluției culturale din țara noastră. În primul rînd este necesar să abordăm problema difuzării folclorului în masele largi populare, acțiune ce se desfășoară organizat și consecvent de radiodifuziune, televiziune, cinematografe, presă, învățămînt și mai ales în cadrul mișcării artistice de amatori, de înseși masele largi ale popoului. În ceea ce privește radiodifuziunea, unele cifre, deși relative, sînt totuși semnificative. Astfel, cele două posturi de radio centrale emit, în decurs de o săptămînă, mai mult de o zi fizică (24 ore) de muzică folclorică, punîndu-se accent pe diferitele genuri ale foclorului rominesc, fără a neglija folclorul minorităților naționale, ori folclorul popoarelor străine. Calitatea emisiunilor radiofonice de folclor a făcut obiectul unor discuții contradictorii, din care reținem ca idee de bază necesitatea îmbunătățirii continui a transmisiilor (ca organizare a programelor, ca selecție a repertoriilor, ca promovare a interpretilor etc.)⁷¹. Dar la aceasta se cuvine să adăugăm și emisiunile posturilor de radio regionale ca și cele ale rețelei locale de radioficare, pentru a sesiza întreaga amplitudine și profunzime a acțiunii.

Deși rețeaua televiziunii este încă destul de puțin întinsă în comparație cu cea a radiodifuziunii, influența ei asupra maselor nu e mai puțin importantă. Programele de televiziune cuprind și ele numeroase materiale folclorice, interpretate de formații orchestrale fruntașe precum și de cei mai buni soliști amatori sau profesioniști.

Cinematografia popularizează și ea în masele largi pe cei mai de seamă interpreți, constituind un stimul permanent al muncii formațiilor artistice de amatori. Unele filme de lung metraj, cuprinzînd aspecte complexe ale vieții artistice și culturale contemporane din satul colectivizat, pot fi considerate momente importante din dezvoltarea noii noastre arte cinematografice⁷².

Prezența presei în acțiunea generală de valorificare a folclorului nostru a reieșit dintr-alt context, așa că nu mai revenim. Se cuvine însă să semnalăm că presa de astăzi pătrunde în mase mult mai adînc decît în trecut, rolul ei educativ în general și aportul pe care-l aduce la

⁷⁰ Anul 1 (1960) nr. 1—2 fără participare românească. Recenzii: *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 141—142 și *Studii și cercetări de bibliologie*, 4 (1961) 247—249; Adrian Fochi. Anul 2 (1961) nr. 1—2 cu 106 și anul 3 (1962) nr. 1—2 cu 94 contribuții documentare românești.

⁷¹ C. Dimitriu: Despre emisiunile radiofonice de muzică populară. *Contemporanul*, 1951, nr. 10; I. Cocișiu: În legătură cu cîntecul popular la radio. *Contemporanul*, 1952, nr. 10; Adrian Vicol: Folclorul muzical în emisiunile posturilor noastre de radio. *Revista de folclor*, 3 (1958) nr. 4: 85—98.

⁷² Filmele folclorice: « Ciocirlia », « Doina Oltului », « Cîntece de nuntă ardeleneste », « Nuntă în Țara Oașului », documentare despre viața actuală a satelor noastre (vezi *Scinteia*, 30 (1961) nr. 5064; *Magazin*, 5 (1961) nr. 213); numeroase diafilme pentru copii, după basmele lui Ion Creangă și Petre Ispirescu.

răspîndirea creației folclorice noi este deosebit de important. Folclorul participă astfel direct și intens la actul revoluționar al formării conștiinței socialiste a oamenilor muncii.

Școala, pe toată rețeaua de învățămînt, de la cea elementară pînă la cea superioară, distribuie în mod planificat în masele tineretului studios cele mai noi cuceriri științifice ale folcloristicii noastre și popularizează monumentele cele mai de seamă ale creației artistice a poporului, al căror rol în procesul educării estetice și cetățenești nu poate fi subliniat îndeajuns.

Această activitate amplă și susținută a provocat o frămîntare creatoare nemaiîntîlnită pînă astăzi în viața poporului nostru, descoperindu-se noi talente, îmbogățindu-se cadrul de manifestare a folclorului, favorizînd permanent dezvoltare a mișcării artistice de amatori, mișcare ce exprimă întreaga sete de cultură și întreaga capacitate creatoare a poporului nostru. S-a arătat că « factorii noi » (pe care i-am enumerat mai sus) « nu acționează sporadic, întîmplător, ei fac parte din marea acțiune susținută și îndrumată de Partid, menită să ducă la formarea unei noi concepții despre lume a poporului muncitor, la făurirea culturii și conștiinței lui socialiste »⁷³.

Această acțiune a dus la schimbări ce privesc « funcția, conținutul, tematica și structura creațiilor populare »⁷⁴, fără însă a afecta în mod egal toate genurile nici toate zonele folclorice din țară. Trebuie reținut însă faptul semnificativ, semnalat de altfel mai sus, că acțiunea aceasta a trezit la actul creației artistice conștiente masele largi ale poporului, că difuzarea folclorului în mase n-a întîlnit o receptivitate pasivă, ci a reactivat toate latențele artistice existente în popor, canalizîndu-le în direcția exprimării lor nemijlocite.

Nu este cazul să întîrziem aici asupra detaliilor privind amplitudinea mișcării artistice de amatori, e însă necesar să arătăm că ceea ce s-a realizat în trecut, în mod izolat și întîmplător, înfrîngînd cu greu inerția statului burghez, se realizează astăzi în veritabile proporții de masă, sub directă și atenta grijă și îndrumare a regimului democrat popular. Corul de la Chizătău sau cel din Poiana Sibiului nu mai sînt apariții fenomenale, unice; astăzi asemenea formații activează peste tot, în întreprinderi și instituții, în sate și în orașe, în universități și în unitățile militare, pretutindeni unde viața colectivă pulsează puternic și optimist. Echipele de dans, cîntînd forme noi de expresie a artei coregrafice populare, prin scenizarea celor mai caracteristice piese ale repertoriului de jocuri, au dus departe, peste țări și mări, mesajul artistic de pace și prietenie al poporului nostru. Numeroase premii obținute la importante competiții folclorice internaționale au răsplătit marea măiestrie a interpreților noștri. Formațiile populare instrumentale au cunoscut și ele o dezvoltare fără precedent, întîlnindu-se peste tot tarafuri, fanfare, orchestre populare de cele mai diferite tipuri. Ca o apariție nouă, ținînd de contextul contemporan al mișcării artistice de amatori, trebuie considerate ansamblurile de fluierași, de cimpoieri, de tulnicari, ori de trișcași. Nenumărați buni interpreți, vocali sau instrumentali, au ieșit la lumină datorită întrecerilor periodice organizate de Casa centrală a creației populare. S-au născut colective artistice noi, cum ar fi brigăzile artistice de agitație; s-au înființat mari și complexe ansambluri de cîntece și dansuri; s-au creat spectacole populare noi (festivaluri, ștafete folclorice, concursuri, serbări cimpenesti etc.), toate contribuind la antrenarea maselor largi, la făurirea culturii lor socialiste. Acțiunea căminului cultural asupra folclorului este multi-laterală și diversă; ceea ce trebuie subliniat în primul rînd e faptul că actul creației folclorice a căpătat un conținut nou și o valoare nouă, problemele de bază ale folcloristicii — oralitatea, anonimatul, caracterul colectiv etc. — dobîndind sensuri și valențe noi⁷⁵.

În fine, pe linia unei admirabile tradiții, mai vechi de un veac, oamenii noștri de artă și de cultură s-au inspirat și în această perioadă din tezaurul folclorului, valorificînd pe un plan superior cele mai strălucite monumente de măiestrie artistică a poporului. Poeți ca Tudor Arghezi sau Mihai Beniuc, scriitori ca Zaharia Stancu sau Marin Preda, sculptori ca Romulus Ladea și Vida Géza, compozitori ca Mihail Jora sau Ion Dumitrescu — și alții încă pe care spațiul nu ne îngăduie să-i numim — s-au lăsat influențați în creația lor de unda creației populare. Critica literară și de artă a semnalat substratul folcloric din opera acestor artiști și a indicat adeseori și căile cele mai potrivite pentru ridicarea meșteșugului artiștilor contemporani prin exploatarea tradiției folclorice. Numeroase studii au subliniat, cu acuratețe și interes, aceste interferențe în opera marilor noștri clasici, de la M. Eminescu și I. L. Caragiale la M. Sadoveanu

⁷³ Mihai P o p : Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 59—60.

⁷⁴ Idem, 64.

⁷⁵ Florin G e o r g e s c u : Folclorul și mișcarea artistică de amatori. *Revista de folclor*, 4 (1959) nr. 1—2: 97—112; G. H a b e n i c h t : Locul căminului cultural în viața folclorică a satului Leșu. *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 3—4: 39—54.

și Ion Agîrbiceanu⁷⁶. În felul acesta se întregește aspectul profund folcloric al culturii epocii noastre.

După cum se vede din cele de mai sus, în perioada ultimilor 15 ani de cînd, o dată cu abolirea monarhiei, s-a trecut la construirea socialismului în patria noastră, folclorul a dobîndit un loc de cinste, și bine meritat, în procesul de formare a culturii noastre noi. Folclorul nu este un simplu obiect de studiu, de reconstrucție arheologică a unor momente și etape din trecutul de luptă și suferință a poporului nostru, ci veșnic nou și veșnic viu, participă activ la viața culturală a contemporaneității, dovedindu-se o coordonată majoră și o permanență a culturii romînești moderne. Folcloristica marxistă din țara noastră, studiînd și întreprînd tocmai acest fenomen, a contribuit și ea, în conformitate cu specificul ei și cu locul pe care-l ocupă în cadrul celorlalte științe sociale, la formarea și dezvoltarea culturii socialiste din R.P.R.

ADRIAN FOCHI

⁷⁶ Lucrări cu aspect teoretic: I. D. Bălăn: Influențe folclorice în poezia noastră actuală. București, 1955; P. Ruxăndoiu: Experiența creației folclorice, factor de inovație reală în poezia contemporană. *Luceafărul*, 4 (1961) nr. 24: 11; valorificarea dansului popular: *Contemporanul*, 1953, nr. 48; 1955, nr. 38; *Îndrumătorul cultural*, 14 (1961) nr. 4: 58; valorificarea cîntecului popular în opera compozitorilor: *Lupta de clasă*, 41 (1961) nr. 3: 73—84; valorificarea basmului în literatura pentru copii: Vl. Colin: Problemele și drumurile basmului cult. București, 1956. Pentru folclorul în opera lui Eminescu: *Caiete critice*, 1957, nr. 1: 178—190, lui I. L. Caragiale: *Steaua*, 13 (1962) nr. 6: 87—91; lui Mihai Beniuc: *Steaua*, 13 (1962) nr. 7: 68—81; lui Ion Agîrbiceanu: *Steaua*, 13 (1962) nr. 9: 104—113, 118—125; lui Victor Eftimiu: *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 6 (1957) 341—363; lui Mihail Sadoveanu: *Tribuna*, 1957, nr. 45; lui Tudor Arghezi: *Caiete critice*, 1957, nr. 1: 240—249; lui Zaharia Stancu: *Revista de folclor*, 6 (1961) nr. 1—2: 123—130; lui C. Porumbescu: *Muzica*, 3 (1953) nr. 3: 52—56; lui George Enescu: *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4: 245—254; lui Ion Dumitrescu: *Revista de folclor*, 7 (1962) nr. 3—4: 51—67.

DIALECTE ȘI ASPECTE STILISTICE ÎN COREGRAFIA NOASTRĂ POPULARĂ

Dintre manifestările artistice pe care le cunoaște creația populară românească, fără îndoială că una din cele mai puternice, și care în toate timpurile a stîrnit admirația cercetătorilor, este *jocul*. Expresie fericită a specificului temperamental al poporului nostru, el reprezintă totodată forme artistice cristalizate la un nivel superior. Numărul mare de jocuri existente pe tot cuprinsul țării (uneori 50—60 de piese diverse în același sat) precum și varietatea zonală și regională a repertoriului, justifică de asemenea marele interes pe care îl trezește cercetarea științifică a dansului popular.

Specialiștii din Institutul de etnografie și folclor au reușit pînă în prezent să culeagă peste 1200 de variante de joc din toată țara. În afară de transcrierea întregului material — care este în curs de efectuare — s-a trecut în ultima vreme la faza superioară a clasificării jocurilor, deocamdată pe baze morfologice.

Astfel s-a ajuns la împărțirea provizorie a materialului în 6 categorii principale, după criteriul formației de joc (cerc, coloană, grup mic, perechi, ceată în monom și solistice). În interiorul acestor categorii s-au distins peste 40 de tipuri coregrafice, pe baza elementelor de construcție (figuri etc.), de mișcare și metrico-ritmice.

Paralel, s-a putut păși la primele încercări de sinteză, în problema determinării specificului național coregrafic. S-au analizat cele circa 100 centre cercetate în toată țara și s-a constatat deocamdată existența a 35 de zone coregrafice diferite. Firește materialul nu-l putem socoti încă satisfăcător, deoarece pe harta țării avem încă numeroase pete albe; în planul de perspectivă al Institutului este însă prevăzută lichidarea lor.

Totuși încă de pe acum încep să se contureze unități teritoriale mai întinse, cu trăsături comune, care ne dau dreptul să intuim existența a ceea ce numim — prin analogie cu domeniul lingvistic — « dialecte coregrafice ».

Determinarea a necesitat trei faze. După cum s-a mai spus, în primul rînd s-au analizat caracteristicile morfologice și tipologice ale repertoriilor coregrafice din cele 30 de zone cercetate, rezultatele fiind consemnate în tabele statistice speciale. În a doua fază s-a făcut confruntarea acestor rezultate, ajungîndu-se la izolarea cîtorva centre care prezintă o individualitate mai marcată precum și un maximum de divergență între ele. În sfîrșit acestor zone-nucleu le-am adăugat zonele adiacente, cu un specific înrudit, dar care se îndepărtează mai mult sau mai puțin de matcă; împreună, acestea formează dialectele coregrafice, între care se observă numeroase punți de trecere (firește, acolo unde materialul nu prezintă un hiat).

Astfel, pe baza unei analize statistice foarte riguroase a proporției diferitelor elemente morfologice, am putut determina deocamdată existența următoarelor trei dialecte coregrafice bine diferențiate:

1. Dialectul *dunărean* căruia îi aparțin Oltenia de sud și de centru, jumătatea sudică a Munteniei și Dobrogea: din cîte cunoaștem, se pare că și Banatul ar aparține aceleiași grup prin stratul lui mai vechi, astăzi atît de mult evoluat încît constituie un subdialect aparte. Oltenia de sud constituie zona cea mai puternic reliefată ca individualitate distinctă.

Pretutindeni întîlnim aici un repertoriu foarte bogat și destul de variat tipologic. Predomină jocurile în grupuri mari (cerc și coloană), cu succesiune fixă, și de cele mai multe ori cu figuri neconcordante.

2. Cea mai mare parte a Ardealului central și vestic pare să constituie, din cîte cunoaștem, un dialect, total diferit de primul, pe care l-am numit *apusean*. Punctul lui cel mai bine dife-

rențiat se situează pe Valea Mureșului mijlociu; destule divergențe, de ordin ritmic mai ales, ne permit să recunoaștem existența unui subdialect aparte în regiunea Bihorului. În general însă predomină jocurile de perechi, și într-o măsură mai mică unele jocuri bărbățești de virtuozitate. Construcția este în succesiune mobilă și concordantă; frecvente sînt piruetele și bătăile cu palma pe picior.

3. Între cele două dialecte extreme se situează o arie foarte întinsă a cărei unitate pare să se contureze puternic, închegîndu-se în jurul lanțului muntos al Carpaților, pe ambele versante, din munții Sebeșului pînă în nordul țării, de aceea l-am numit dialect *carpatic*. Centrul lui de greutate pare a fi în partea de sud-est a Ardealului, (Bran — Introsura Buzăului), precum și în zonele învecinate ale Munteniei de nord. Este interesant de constatat apropierea dintre unele puncte extreme ale acestui dialect (de ex. Sibiu-Suceava), ca și extinderea influenței lui spre șesul Bărăganului și Dobrogea cu care a întreținut pînă de curînd o legătură permanentă; aceasta demonstrează o dată mai mult relația dintre diversele categorii de fapte social-istorice. Poziția lui intermediară din punct de vedere geografic implică desigur și unele asemănări cu celelalte două unități determinate, datorită cărui fapt acest dialect prezintă o foarte mare varietate tipologică și morfologică, alături însă de multe trăsături proprii, mai ales în domeniul ritmic, unde întîlnim frecvent motivele sincopate.

Păreră noastră este de altfel că aici, în jurul Carpaților, ar trebui căutate elementele cele mai specifice folclorului nostru coregrafic, ipoteză pentru care nu există deocamdată decît unele premise de ordin istoric și etnografic. Unele indicii par totuși să vorbească în acest sens. Cert este deocamdată faptul că dialectul dunărean prezintă destule contingente cu coregrafia balcanică, iar cel apusean cu coregrafia maghiară și slovacă. Privit însă în general specificul coregrafic românesc se situează între zona Europei centrale și occidentale și zona balcanică, apropiindu-se mai mult de aceasta din urmă, cu care formează, pe cit se pare, o unitate.

Firește, nu am putut reda aici decît o imagine simplificată; în realitate problema este mult mai complexă, deoarece trebuie să ținem seama și de existența a nenumărate zone intermediare sau aberante, din cauza interferenței, a izolării (de ex. Oaș, Pădureni etc.) sau a modernizării (unele părți ale Moldovei de est, Munteniei de centru etc.)

Formarea tuturor unităților dialectale sau zonale este desigur în strînsă legătură cu condițiile social-istorice diferite, care au dus la dezvoltarea unui specific cultural divers în regiunile amintite. Cristalizarea dansului popular ca fenomen artistic, în morfologia și tipologia lui actuală, trebuie deci privită ca o evoluție continuă dintr-un fond mai vechi, peste care s-au suprapus de-a lungul veacurilor influențe diverse.

Dar mai trebuie să ținem seama și de alți factori. Preluarea și prelucrarea formulilor artistice, de către indivizi și comunități, nu se face întimplător și uniform, ci trecîndu-le prin filtrul personalității proprii. Stilul de interpretare al dansului reiese destul de pregnant pentru fiecare individ; el este de asemenea ușor de intuit, dacă nu și de formulat matematic, pentru fiecare comunitate mai mică sau mai mare (sat, zonă, regiune), datorită caracterului prin excelență colectiv al acestei manifestări artistice. Faptul este de natură a interesa, în afară de folcloriști, și pe cercetătorii din alte specialități. El poate fi urmărit și în cadrul dialectelor pe care le-am determinat și mai cu seamă în zonele-nucleu.

Astfel în Oltenia de sud și în zonele apropiate jocul este în general foarte vioi, chiar exuberant, cu o viteză metronomică medie ridicată (\downarrow = cca. 130—150); se desfășoară cu mari deplasări bilaterale, în pași foarte sălțați, de dimensiuni și forță mijlocie însoțite de mișcări foarte marcate de pendulare a brațelor; felul de joc al bărbaților nu diferă prea mult de cel al femeilor.

În Valea Mureșului întîlnim cu totul alt aspect. Viteza metronomică este foarte scăzută (\downarrow = cca. 90—110); mișcărilor sînt lente și măsurate, chiar majestuoase, pașii sînt mai mult amplii, apropiați de sol și de o forță redusă; jocul bărbaților diferă mult de al femeilor prin introducerea unor variații cu caracter athletic; impresia generală este de multă plasticitate în execuție.

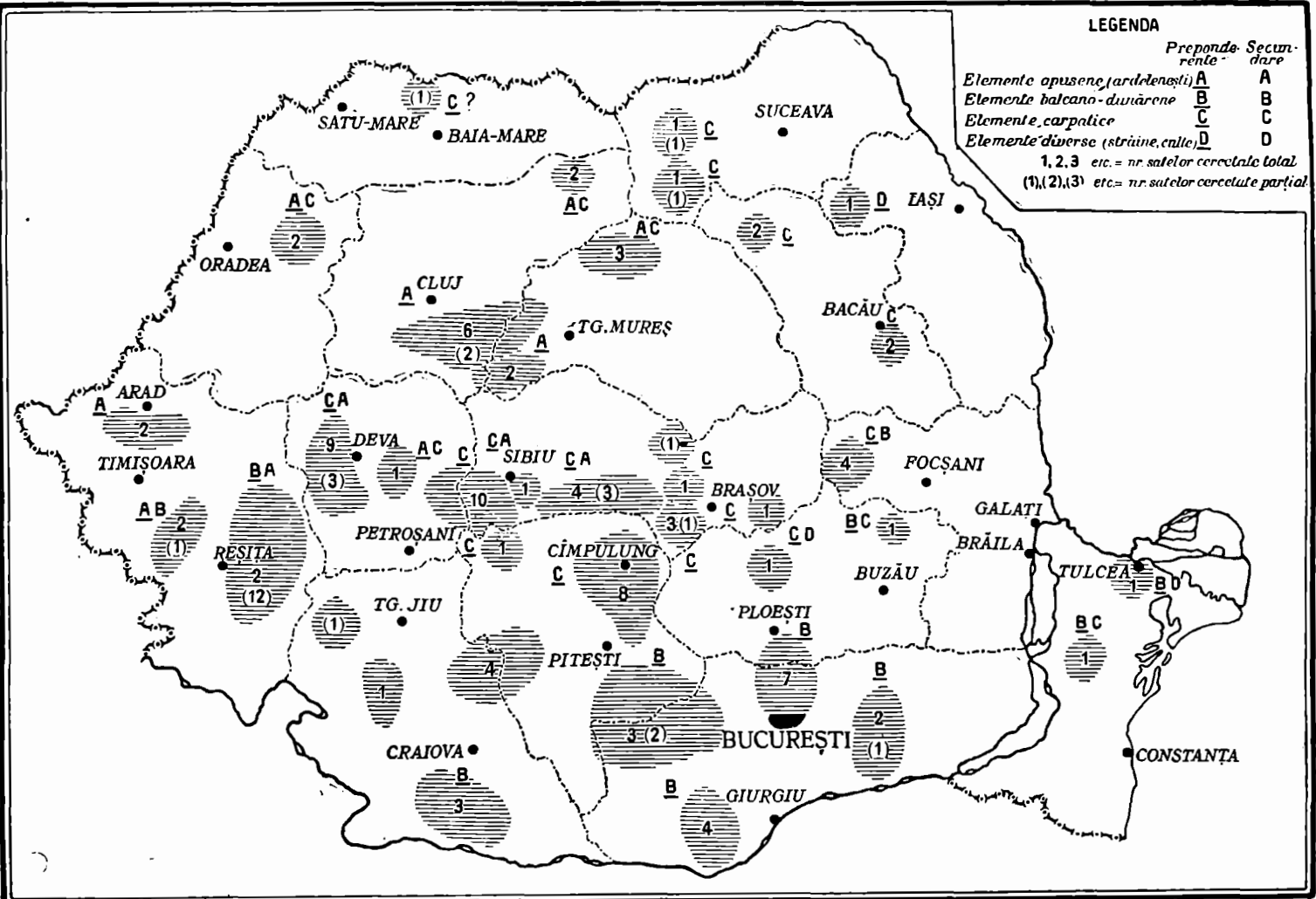
În Carpați jocul posedă o gamă mai variată de exprimare, fiind în general mult mai vioi, cu o viteză metronomică destul de ridicată (\downarrow = cca. 120—140); mișcarea generală este destul de sobră, cu un elan mai mult interiorizat; pașii sînt de dimensiune mică, foarte apropiați de sol, dar de o forță accentuată și de o putere de nuanțare deosebită; jocul bărbaților diferă destul de mult de al femeilor.

Problematica diversă pe care o pune factorul stilistic în folclorul coregrafic este încă departe de a-și afla rezolvarea, pe care de altfel credem că folcloriștii nu o pot încerca numai

ZONELE COREGRAFICE CERCETATE

LEGENDA

	Prepondere	Secundare
Elemente apusene (ardelenesti)	A	A
Elemente balcano-dunarene	B	B
Elemente carpatiche	C	C
Elemente diverse (straine, calce)	D	D
1, 2, 3 etc. = nr. satelor cercetate total		
(1), (2), (3) etc. = nr. satelor cercetate partial		



FRECVENȚA ȘI RĂSPÂNDIREA PRINCIPALELOR CATEGORII ȘI ELEMENTE COREGRAFICE ÎN ZONELE CERCETATE

Zone și nr. de localități cercetate	Clase principale						Succesiunea figurilor			Suprapunere pe melodie		Categorii ritmice					Mișcări						Caracterul cercetării			
	Cerc	Co-loană	Grup mic	Pe-rechi	Ceată (mo-nom)	Solis-tice	Uni-formă	Fixă	Mo-bilă liberă	Con-cordanță	Ne-con-cordanță	R. comun	R. dactilic	R. doh-miac	R. amfi-brah	R. ternar și asi-metric	P. bătuți	P. incru-cișați în față	P. incru-cișați în spate	Sări-turi	Pin-teni	Virf-toc		În-virtiri	Pe sub-mină	Pon-turi
Banatul de sud-vest (2)	1	2	1	3	—	1	2	3	3	3	—	3	2	—	—	1	3	3	2	2	1	—	2	2	—	anchete locale
Valea Bistrei (2)	1	3	1	3	1	1	2	2	3	3	—	3	3	—	—	1	3	3	2	2	1	2	2	2	—	anchete locale
Oltenia de sud (3)	3	3	—	1	1	1	3	3	1	3	3	3	2	1	—	2	2	3	1	2	2	1	1	—	—	anchete locale
Gorj (1)	3	2	—	1	—	—	3	3	2	3	1	3	—	—	—	1	3	3	3	1	—	1	—	—	—	sondaj
Vâlcea (4)	2	3	?	?	?	?	2	3	1	3	2	3	2	?	?	?	3	3	3	2	2	2	—	—	—	sondaj
Zimnicea (4)	3	2	—	2	2	1	3	3	3	3	3	3	1	—	2	1	3	3	2	2	2	2	2	—	—	anchete locale
Teleorman (3)	3	1	—	1	1	1	3	3	2	3	2	3	1	2	1	2	3	3	1	1	1	2	1	—	—	anchete locale
Ilfov (7)	3	1	—	3	—	1	3	3	3	3	2	3	1	2	2	2	3	3	1	1	1	2	2	—	—	anchete locale
Bărăgan (2)	3	2	1	1	—	1	3	2	2	3	3	3	—	1	3	2	3	3	2	1	1	2	1	—	—	anchete locale
Hirșova (1)	3	2	—	2	—	1	3	2	3	3	3	3	1	1	1	1	3	2	1	2	2	1	1	—	—	anchete locale
Tulcea (1)	3	—	2	2	—	—	3	2	—	3	2	3	—	—	2	3	2	3	2	2	?	?	—	—	—	sondaj
Bacău (2)	3	1	2	3	—	1	2	3	3	3	2	3	—	—	1	1	3	2	1	1	1	2	3	—	—	sondaj
Huși (1)	?	?	2	3	—	—	2	3	3	3	—	3	—	?	?	2	3	3	1	2	2	—	3	—	—	sondaj
Bicaz (2)	3	3	2	3	—	2	1	2	3	3	2	3	?	?	?	?	3	2	?	?	?	?	3	—	—	sondaj
Dorne (1)	3	2	2	3	1	—	2	3	3	3	2	3	—	2	1	—	3	3	1	2	1	2	3	—	—	anchete locale
Suceava (1)	3	2	3	3	2	—	2	2	3	3	2	3	—	2	1	—	3	2	—	3	2	3	3	—	—	studiu monografic
Nășăud (2)	—	1	—	3	—	—	—	3	3	3	—	3	—	—	—	2	3	1	—	1	1	1	3	3	1	studiu monografic
Întorsura (1)	2	3	1	3	1	—	1	3	3	3	2	3	1	2	1	1	3	3	2	2	2	2	3	2	—	anchete locale
Bran (3)	2	3	1	3	—	2	2	3	3	3	2	3	1	3	2	1	3	3	2	2	2	2	3	1	—	anchete locale
Perșani (1)	2	2	1	3	2	1	2	2	3	3	2	3	2	2	2	1	3	3	2	3	2	3	3	2	2	anchete locale
Făgăraș (4)	3	3	—	3	2	1	2	2	3	3	2	3	2	2	1	1	3	3	2	3	1	2	3	2	3	anchete locale
Sibiul de est (1)	2	3	—	3	2	—	2	2	3	3	2	3	2	2	1	1	3	3	2	2	2	1	2	2	2	anchete locale
Mărginime (10)	2	3	2	3	2	1	2	2	3	3	2	3	1	2	1	1	3	2	2	2	2	2	3	2	1	studiu monografic
Orăștie (1)	—	—	1	3	3	2	—	1	3	3	—	3	2	—	—	—	2	2	2	2	1	—	3	2	1	sondaj
Pădureni (9)	—	3	—	3	—	—	2	1	3	3	—	3	—	—	—	—	3	2	—	—	—	2	2	1	—	studiu monografic
Valea Lotrului (1)	3	2	2	3	1	1	3	3	3	3	2	3	—	2	1	1	3	2	1	2	2	2	3	—	—	anchete locale
Muscel (8)	3	3	1	3	1	1	3	3	3	3	2	3	1	2	2	1	3	3	2	2	2	2	3	1	1	studiu monografic
Teleajen (1)	3	2	1	3	—	—	3	2	3	3	2	3	—	2	2	1	3	3	1	2	1	2	3	—	—	anchete locale
Rîmnicul Sărat (1)	3	1	1	2	—	1	3	3	2	3	1	3	—	—	1	1	3	3	1	2	1	1	1	—	—	anchete locale
Vrancea (4)	3	3	1	3	1	1	2	3	3	3	2	3	1	2	2	1	3	3	2	3	2	2	2	—	—	anchete locale
Tîrnave (2)	3	2	2	3	2	1	2	3	3	3	2	3	3	—	—	1	1	2	1	1	2	1	3	1	2	anchete locale
Mureșul de sus (3)	2	2	—	3	2	—	2	2	3	3	—	3	3	—	2	—	3	1	1	2	2	2	3	3	3	anchete locale
Mureșul de mijloc (6)	—	1	—	3	2	—	—	—	3	3	—	3	3	—	—	—	1	1	—	2	2	1	3	3	3	studiu monografic
Bihor (2)	1	1	—	3	—	1	—	1	3	3	—	3	1	1	2	—	3	—	—	3	3	2	3	1	3	anchete locale
Arad (2)	1	—	—	3	—	1	2	2	3	3	—	3	3	—	2	1	2	2	—	—	—	—	—	—	—	anchete locale

cu datele de pînă acum. Se impune o nouă metodă de lucru, care să folosească unele criterii, revizuite pe bază experimentală, precum și mijloacele tehnice apropiate (film etc.)

În ultima vreme, folcloriștii au înțeles necesitatea unei lărgiri a perspectivei științifice în această direcție. Astfel, o echipă de la Institutul de etnografie și folclor a efectuat mai multe deplasări în Mărginimea Sibiului în colaborare cu Centrul de antropologie al Academiei R.P.R.

În afară de problemele specialităților respective, s-a urmărit în comun relația dintre tipul constituțional (aspectul lextomorf sau brahimorf, înălțimea, proporția membrilor și alte elemente ale conformației fizice) și temperamentul specific subiecților cercetați pe de o parte și maniera de interpretare a dansului popular pe de altă parte.

A fost deocamdată, firește, numai o punere de probleme, care așteaptă o definitivare teoretică și un lung șir de cercetări de teren pentru a ajunge la rezultate concrete.

În orice caz aceasta a făcut să reiasă problematica diversă pe care ne-o pune factorul stilistic în folclorul coregrafic și pe care specialiștii nu o pot rezolva singuri.

Din acest punct de vedere ca și în alte privințe credem că ar fi extrem de utilă o comparație a arealelor coregrafice cu arealele antropologice, pentru a se completa informațiile noastre atît asupra curentelor de circulație ale elementelor culturale cît și asupra omului, ca purtător al acestor elemente culturale.

O îmbinare a acestor rezultate, sub forma unor cartări în atlase, ar deschide noi perspective cercetării folclorice, ca și antropologiei, putînd interesa în același timp întregul sector al disciplinelor istorico-sociale.

ANDREI BUCȘAN

ELEMENTE ÎNNOITOARE ÎN STADIUL CONTEMPORAN AL EVOLUȚIEI BASMULUI

Cercetări sistematice de teren¹ au putut stabili că în folclorul contemporan se păstrează încă în forme vii toate speciile prozei populare (basmul, legenda, snoava, povestirea). Răspîndirea și frecvența cea mai mare nu mai este însă a basmului fantastic, ci a snoavei și povestirii cu caracter realist. Manifestînd o aproximativă reducere a circulației și a ocaziilor de povestit, basmul fantastic rămîne totuși o categorie vie a folclorului contemporan, în ciuda dispariției în masă a credibilității în veracitatea fantasticului. Acest fenomen, determinat de emanciparea culturală a maselor populare, nu provoacă dispariția speciei, ci transformarea ei, printr-o interpretare nouă a elementelor caracteristice. Simțite astăzi ca simboluri ale realității, elementele fantastice fie că sînt tratate conștient ca simboluri, atunci cînd se rămîne pe plan fabulos, fie că sînt transportate la nivelul elementelor simbolizate, prin asimilarea lor la datele reale, ajungîndu-se astfel la o povestire de tip nuvelistic. Cu alte cuvinte, zmeul nu mai e conceput ca o întrupare supranaturală (omul nu mai crede în existența lui), ci ca o realitate hiperbolizată. Sau, în al doilea caz, zmeul dispăre ca personaj, fiind înlocuit cu un tip uman generalizat (boier, om rău etc.), care îi conservă psihologia și, cu funcție artistică, chiar posibilitățile supranaturale.

Fenomenul nu este cu totul nou, dar se manifestă cu o intensitate sporită și are trăsături deosebite în perioada actuală, supranaturalul dispărînd ca element de concepție (credință, superstiție) și devenind un element de transfigurare artistică a realității. Timp îndelungat supranaturalul a existat în conștiința creatorilor populari cu ambele funcții; ocupînd un loc bine determinat în basm, credința, magia, superstiția — căpătau implicit și o funcție artistică. Caracteristic pentru perioada contemporană este tocmai absolutizarea acestei funcții artistice prin înlăturarea totală a încrederii în supranaturalul basmului, fenomen care determină o tratare cu totul nouă, liberă, a elementelor lui specifice.

Ca operă literară basmul reflectă artistic realitatea vieții și reprezintă, în același timp, o atitudine umană față de viață. Cunoscînd însă vechimea extraordinară a acestei specii folclorice, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm ce anume realitate reflectă și cum o reflectă, ce atitudini umane exprimă și cum le exprimă. La originea lor, basmele au reflectat realități foarte îndepărtate în timp de zilele noastre, conservînd, de-a-lungul veacurilor, prin elementele lor tradiționale, ecoul acestor realități. Fără să rămînă însă simple relicve ale preistoriei, basmele s-au adaptat, în îndelungata lor evoluție istorică, epocilor și colectivităților care le-au păstrat. Transmițîndu-se oral din generație în generație, ele s-au transformat continuu în conformitate cu transformările conștiinței și cerințelor maselor populare, devenind expresia proprie a fiecărei epoci, generații sau colectivități concrete.

Un basm, în momentul în care este povestit, răspunde unei necesități sociale concrete. Povestitorul popular este reprezentantul unei anume colectivități, a cărei viață o trăiește, însușindu-și concepția, năzuințele și psihologia ei. Atitudinea lui personală față de basm se datorește tocmai acestui lucru. Basmul povestit este trecut prin conștiința povestitorului

¹ În urma acestor cercetări, efectuate în toate zonele folclorice importante, Institutul de etnografie și folclor al Academiei R.P.R. posedă astăzi aproximativ 2000 basme, înregistrate pe bandă de magnetofon.

și transformat de această conștiință, devenind o manifestare concretă a ei. Iată de ce, în fenomenul concret al povestitului, basmul apare ca o îmbinare a două entități: schema tradițională a basmului, pe care povestitorul o percepe o dată cu însușirea basmului, și realitatea social-istorică reflectată în conștiința povestitorului. Prin acest al doilea element, basmul devine o oglindă a prezentului, deși structura lui specifică îl păstrează ca o poveste a trecutului îndepărtat (... a fost odată...) și ca o proiectare a dorințelor într-un viitor neprecizat. Prezentul nu va apărea deci în basm sub forma unor evenimente credibile, ci sub forma interpretării contemporane a elementelor lui specifice, a asimilării acestor elemente datelor realității imediate, a datării și localizării prin atmosferă a schemelor tradiționale. Datorită acestui fapt însă, nici schema tradițională nu rămâne imuabilă, ci se transformă de la o epocă la alta, sub influența realităților istorice pe care i le imprimă conștiința povestitorului.

Povestitorii populari din zilele noastre, înarmați cu o nouă experiență de viață, dau basmelor povestite de ei semnificații și valori noi, le încarcă cu un conținut nou de viață, reflectând în țesătura tradițională a narațiunii elemente ale realității contemporane, făcând din ele expresii ale actualului stadiu de dezvoltare a conștiinței sociale. Vom încerca să urmărim aceste transformări analizând câteva exemple concrete. Pentru folclorist compararea variantelor rămâne unul dintre procedeele de bază ale analizei, nu în vederea căutării unor prototipuri, arhetipuri sau oecotipuri, ci pentru a stabili și explica istoric variațiile unei creații de la o epocă la alta. În ceea ce privește basmul, concluzii valoroase pot fi trase nu numai prin urmărirea variantelor pe care le capătă temele, ci și prin urmărirea variantelor unor episoade și motive independente.

Vom începe analiza cu basmul despre pana miraculoasă și soția necredincioasă², urmărind comparativ două variante înregistrate la o diferență apreciabilă de timp:

A. Povestea lui Pantilie — variantă culeasă de George Cătană în Banat, publicată în *Povești populare din Bănat*, 1908, pag. 43—54.

B. Pana de vultur — variantă culeasă de Ov. Birlea în anul 1952 de la povestitorul Vinca Luca din Cerișor, Hunedoara.

Reținem ca date preliminare momentul (aproximativ) și locul în care au fost culese cele două variante, ca să putem face legăturile respective cu realitățile social-istorice corespunzătoare. Schema basmului, așa cum apare în ambele variante, este următoarea: un om sărac leagă aripa rănită a unei păsări și primește de la aceasta o pană cu ajutorul căreia își poate îndeplini orice dorință. Folosind-o, el își face o gospodărie frumoasă, cu tot ce-i trebuie în ea. Femeia lui, care are relații extraconjugale, este îndemnată de ibovnic să afle secretul înavuțirii. Se preface bolnavă, află secretul, fură pana și-l prefacă pe soț în ciine, după care ea trăiește cu ibovnicul în liniște și belșug. Ciinele, fugărit de acasă, se reintilnește cu pasărea binefăcătoare, care îl ajută să reintre în posesia penei. Ca să-i pedepsească pe nelegiuții, îi transformă în boi, le face și un car, și îi dă oamenilor din sat să-i folosească cu rîndul la diferite munci, pînă s-or prăpădi.

În mod aproape constant acțiunea basmelor se declanșează într-un cadru real și reclamă împrejurări verosimile. De foarte multe ori, povestitorii își imaginează acest cadru în funcție de mediul natural și social care îi înconjoară. Informatorul lui G. Cătană (variante A) zugrăvește acest mediu în coordonatele satului bănățean de la începutul secolului XX:

«A fost odată, oameni buni și de omenie, a fost un om și o muiere săraci, săraci, că n-aveau altă după suflet, decît o căsuță în care locuiau și miinile harnice cu care munceau, ca să-și țină viața în oase».

Făcînd abstracție de stilizarea culegătorului, recunoaștem aici formula introductivă specifică poveștilor care au ca erou omul sărac, foarte caracteristic momentului în care se accentuează diferențierea socială a satului în perioada capitalistă. Satul feudal, de iobagi, nu cunoștea o asemenea diferențiere decît într-o fază incipientă, bazată pe acordarea anumitor privilegii din partea stăpînului unor slujitori docili. Satului feudal îi este caracteristică opoziția dintre țăranul iobag și stăpînul feudal cu toată mulțimea lui de slugi, opoziție care a fost reflectată la vremea ei în basmul fantastic prin forme specifice care s-au conservat. După desființarea iobăgiei ca sistem social și înlocuirea exploatarei feudale cu cea de tip capitalist, se diferențiază în viața satului cele trei pături social-economice (țărănimea săracă, mijloacă și chiaburimea), care cunosc între ele deosebiri mari de mentalitate și concepție. Basmele despre omul sărac oglindesc tocmai acest proces de diferențiere economică. Fenomenul este evident mai ales în povestirile despre omul sărac lipit pămîntului care are un frate bogat și zgircit.

² În catalogul Aarne — Thompson. tipul nr. 449 (Ciinele țarului).

Aici nu mai este vorba de o opoziție între țaran și boier, ci se profilează clar opoziția dintre țaranul sărac și țaranul bogat, chiabur. Dănilă Prepeleac³, om sărac cu o droaie de copii, avea un frate « harnic, grijuliu și chiabur », a cărui nevastă « pestriță la mațe și foarte zgîrcită » îi făcea zile fripte bărbatului când acesta își ajută fratele, în virtutea proverbului « frate, frate, dar pita-i cu bani ».

În alt basm cunoaștem un unchiaș și o mătușă săraci « de n-aveau după ce bea apă. Când mălai aveau n-aveau sare; când aveau sare și mălai, n-aveau legumă ». Din cauza sărăciei « *ajunseseră de rîsul tuturor megieșilor din sat* ». Bătrînii aveau trei feciori dintre care cel mai mic, Țugulea, auzise că mamă-sa are un frate bogat care locuiește în alt sat, și s-a gândit că n-ar fi rău să-i ceară acestui « unchi » bogat « o mirtoagă de iapă », ca să iasă cu ea la vînat⁴. Este relevantă în acest cadru mentalitatea satului capitalist în care bogăția este socotită ca un lucru de cinste și mindrie, iar sărăcia ca un lucru de rușine și ocară.

Vom regăsi aceeași atmosferă și în Povestea lui Pantilie (var. A) al cărui cadru general, destul de vag conturat în formula introductivă, va fi adaptat pe parcurs la situația specifică a satului bănățean. Anumite condiții istorice au imprimat în această regiune un ritm mai rapid procesului de diferențiere economică, cu înavuțiri peste noapte, de felul celei pe care o realizează Pantilie cu ajutorul penei fermecate. Cu mult înainte de primul război mondial Banatul cunoștea un sat dezvoltat, cu o chiaburime numeroasă, puternică și îngîmfată, cu o sărăcime mizeră și disprețuită.

În povestea comunicată de informatorul Vinca Luca (var. B) cadrul narațiunii capătă delimitări istorice mai precise, care contrastează cu vechimea mare pe care povestitorul o acordă faptelor narate:

« Din vremurile vechi, din trecut, odată-ntr-o țară, să-ntîmplă on război. Chema oamenii țara la război, c-așa e țara. Chiamă și p-on uom d'înt-on sat. Iel lasă nevastă acasă, cu sărășia še-o avé, și pleacă la război și iel. Nevastă-sa, ș-așa iel iera cam sărag, nu avé iel, da s-apucasă de-alț uoameni dac-o plecat iel la război; găsise un alț uom din sat, ș-o pierdut tăt ci-o avut, și ie mai avé din sărășie, perdură tăt. Iel scapă di la război, să-n-toarșe-acasă, sănătos. Da acasă nu găsește nimica decît nevasta. Sărac, n-avé niz lemne de foc, de cum să aibă alciva ».

Atmosfera satului este evident schimbată datorită imaginii războiului, care devine o dominantă a întregii variante, determinînd oarecum desfășurarea ei. Oamenii au experiența a două războaie mondiale și s-au transformat psihologic sub presiunea lor. Războiul adînceste mizeria, distruge viața, și așa destul de grea, a omului sărac. Impresia lui este atît de puternică asupra povestitorului, încît episodul cu pasărea rănită îi este subordonat. În varianta A, pasărea e un vultur mare care, cîzînd pe neașteptate din înălțime, îl sperie pe om. Eroul îi vede aripa rănită, i se face milă de ea și, la cererea păsării, îi leagă rana. În schimbul acestui gest de caritate, obține pana fermecată. Eroul lui Vinca Luca (var. B) vede « ... colo-nt-on copac, ... o pasăre-acolo, că nu puté să zboare de-acolo ». Condiția existenței păsării este deci apropiată de condiția socială a eroului, de sărăcia și de modestia lui: este o pasăre obișnuită și necăjită. Observîndu-i rana omul meditează: « Ce-o fi cu pasărea asta? Și asta-i chilavă? — Gînisse iel la năcurile din război, cari le văzuse... Oh! — zișe — săraca, parcă și-asta o foz la război ca mine! Și ie-i pușcată ». Datorită acestei apropieri, legarea ranei nu mai apare ca un gest de caritate făcut la cerința păsării, ci are semnificația unei manifestări de solidaritate cu cei care suportă aceeași mare suferință. Eroul nu este chemat să ajute pasărea, ci îi leagă rana din proprie inițiativă, vîzînd-o necăjită, așa cum era el însuși.

Psihologia războiului este atît de puternică în această variantă încît determină și caracterul unor amănunte ale desfășurării epice. Momentul adulterului îi este și el subordonat. În Povestea lui Pantilie, femeia își înșală bărbatul numai după ce, datorită penei fermecate, devine bogată. Adulterul, după îmbogățire, reflectă schimbarea poziției sociale a personajului, ca imitație a compromisiurilor conjugale din clasa suprapasă. Fenomenul a fost atît de caracteristic pentru satele bănățene încît a produs și un pseudo-folclor format din cîntece lincențioase care oglindeau decăderea morală a chiaburimii. În varianta culeasă de Ov. Birlea, femeia începe să își înșele bărbatul în timp ce acesta este plecat la război, adulterul fiind determinat de această împrejurare. Amănuntul ne sugerează imaginea satului pustiit, cu flăcări

³ Basmul lui Ion Creangă este evident de origine folclorică, întrucît subiectul lui îl regăsim și în Povestea vorbeii a lui Anton Pann.

⁴ P. Ispirescu: *Legendele sau basmele romînilor*. București, 1882, 313–332: Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei.

și bărbații plecați la oaste; aici adulterul nu mai este un lux aristocratic, ci consemnează adâncirea mizeriei materiale și morale a omului care nu rezistă, abrutizarea lui.

Folosirea penei fermecate introduce în dezvoltarea basmului un prim element fantastic esențial, și este interesant de urmărit felul în care proporțiile acestui element fantastic sînt determinate de cadrul real în care este concepută narațiunea. Pana miraculoasă este un obiect magic cu ajutorul căruia poate fi îndeplinită orice dorință. E de prisos să arătăm că, în timpuri mai vechi, oamenii au crezut în existența unor asemenea obiecte. Încadrate în schema basmului, aceste obiecte capătă o funcție estetică complexă, constituind formule artistice care dau glas năzuințelor și visurilor de fericire ale oamenilor. Caracterul acestor aspirații este determinat însă de condiția social-istorică a eroului. Deși pana miraculoasă are puteri absolute și poate îndeplini orice dorință, ea va fi folosită cu măsură, pînă la anumite limite concrete, care corespund unui vis împlinit. Se crează astfel o contradicție formală între posibilitățile infinite ale obiectului magic și folosirea lor limitată, dar tocmai această contradicție imprimă momentul un caracter profund realist.

În Povestea lui Pantilie (var. A) dorința este izvorită inițial din nevoia eroului de a avea unelte de muncă și de a-și asigura hrana zilnică. De aceea, el dorește mai întîi un car cu boi, ca să nu mai care lemne cu «cronșa» din pădure, și două vaci cu viței. Numai după ce își asigură toate cele necesare gospodăriei, printr-o interesantă evoluție a mentalității, eroul are senzația bunului care prisoșeste, a mîndriei pe care i-o oferă bogăția, dorința transformîndu-se într-o tendință de închiaburire. Folosind în continuare pana fermecată, el mai dorește să aibă o pungă mare plină cu galbeni, apoi «o casă cu două rînduri ca la spăii, cu grădină mare, cu grajduri pentru vite, cu cai și căruță, cu slugi și slujnice, ca spăia din satul lor». Eroul se oprește aici, pentru că, în satul bănățean din epoca în care a trăit povestitorul, aceasta era treapta cea mai înaltă a ascensiunii economice a unei gospodării țărănești. Evoluția lui Pantilie reflectă deci realist un fenomen social caracteristic pentru momentul și locul în care a fost culesă povestea.

Același lucru poate fi spus și despre varianta culesă în 1952, năzuințele eroului fiind și aici limitate de condiția socială de la care se pornește. Pentru un om întors din război, care își găsește ruinată gospodăria lui și așa destul de săracă, năzuința imediată este aceea de a-și reface modest această gospodărie.

«Într-o zi, să gînește: «Ce să fac io? ai să vedem, nu-mi fac io o căsuță aîsea?» că casa lui iera aproape ruinată, de cin' plecasă iel, că n-o mai grijit nime de ia. Feșe tri cruș cîtă răsărit și zîșe: «Să am și io o căsuță, să șed în ie... cu soțîia». Cînd o fost ailaltă zi, o fost gata, numa s-o băgat în ié, ca o oglindă frumoasă... Să gîni: «Acuma să am și io aîsea-n casă șe-mi trebue». Fașe-nt-altă zîuă o crușe cîtă răsărit, de tri uori: tot șe-i trăbuie la casă iera în bună rînduială».

Este evidentă discrepanța între modestia acestui vis de refacere și dorința de închiaburire din cealaltă variantă. În perioadele postbelice suferințele și mizeria țărănimii muncitoare se accentuau catastrofal. Povestitorul Vinca Luca sugerează foarte precis acest fenomen: omul lui, și așa destul de sărac, cînd s-a întors de la război n-a mai găsit nimic, iar casa sta să se dărîme. În aceste condiții, eroul nu vizează bogății, ci dorește să-și încropească o gospodărie în care să poată trăi ca oamenii. Iată de ce pana miraculoasă este folosită cu atîta cumpătare.

De ce totuși după satisfacerea acestor necesități eroul nu se avîntă la mai mult? De ce nu are și el, ca Pantilie, mirajul bogățiilor, al pungii pline cu aur? Limita la care se oprește acest erou modest e determinată de condițiile specifice ale satului în care trăiește povestitorul. Izolarea ținutului Pădurenilor, în care se află satul Cerișor, a determinat o prelungire a vechilor relații sociale. Asigurîndu-și modest traiul de toate zilele ca mineri sau tăietori de lemne, pădurenii nu au cunoscut propriu-zis un proces de închiaburire și nu au putut evolua deci spre o mentalitate determinată de un asemenea proces. Acțiunea celor două variante se desfășoară pe două planuri deosebite ale evoluției sociale, dintre care cel oglîndit în varianta mai veche este mai evoluat istoriceste decît cel oglîndit în varianta mai nouă.

S-ar părea că o altă variantă, culesă de la un povestitor din același sat (Poanta Nicolae, arhivele Institutului de etnografie și folclor, material informativ nr. 11.289), contrazice întrucîtva cele spuse pînă acum. Un băiat frumos și sărac se însoară cu o fată săracă, pentru că fetele bogate nu se uitau la băieții săraci.

Este semnalată deci o diferențiere între săraci și bogați, dar într-o formă mult mai atenuată decît în varianta Cătană: omul bogat are boi, vacă și gospodărie frumoasă, pe cînd cel sărac cară lemnele de la pădure cu spatele. Și personajul acestei variante face același

lucru pentru ca să-și facă un rînd de case. Nevasta lui își găsește un « drăguț » înainte ca bărbatul să fie în posesia penei fermecate, deci adulterul nu are aici semnificația unei schimbări de mentalitate prin închiaburire. Într-o zi, mergînd la pădure, omul vede un vultur rănit și îi leagă aripa. Vulturul îi oferă pana fermecată spunîndu-i: «pana asta face tot ce vrei, poț găsi bani cu ie, poț găsi comori, poț să te-nbogățești. . . ». S-ar părea că nu mai avem acel vis modest de bună stare al eroului lui Vinca Luca, ci un vis de înavuțire. Omul dorește să găsească o comoară și o găsește. Cu banii însă cumpără boi și vacă și-și face o gospodărie frumoasă. Visul de îmbogățire se oprește aici, adică exact acolo unde se oprise și eroul lui Vinca Luca. Motivul comorii nu are deci semnificația unei înavuțiri exagerate, ci constituie în această variantă un simplu pretext epic. Ne vom convinge de acest lucru observînd că Pantilie visează banii și aurul după ce își făcuse deja « gospodăria frumoasă », deci ca un plus de avere față de cele necesare bunului trai.

Diferențele dintre această variantă și cea povestită de Vinca Luca se explică prin situația celor doi povestitori. În varianta lui Poanta Nicolae nu apare războiul pentru că povestitorul n-a făcut armată. Eroul pornește de la o sărăcie normală, nu de la o mizerie adîncită de război. Deși povestitorul susține că a învățat basmul de la Vinca Luca, povestea lui are totuși asemănări izbitoare cu Povestea lui Pantilie. Ca să-și spună dorințele și să facă semnul crucii cu pana, eroul lui Poanta Nicolae se retrage, ca și Pantilie, în dosul grădinii. Pasărea nu mai este o pasăre oarecare, ci un vultur, deși nu tot atît de falnic ca cel din varianta Cătană. Asemenea amănunte lipsesc din varianta povestită de Vinca Luca, ceea ce înseamnă că Poanta Nicolae a înscoscut basmul și din alte surse, în forme mai apropiate de varianta Cătană. Cu atît mai interesantă este, deci, încadrarea poveștii lui în limitele realității sociale a mediului în care trăiește.

Se poate conchide că deosebirile constatate (continuarea analizei cu alte exemple este inoportună) afectează cadrul general al narațiunii, forma și sensul concret al elementelor specifice tradiționale și psihologia personajului. Variantele sînt adaptate condițiilor concrete de viață care trăiesc în conștiința povestitorului și care transformă profund caracterul basmelor deși schema se păstrează, în general, foarte aproape de tradiție. Această adaptare nu se realizează păstrîndu-se neschimbate valoarea și semnificațiile mijloacelor tradiționale ale basmului, ci prin modificarea lor conform noului aspect concret al conținutului, a noii mentalități și a noilor concepții despre viață. Este interesantă în acest sens atitudinea povestitorilor față de elementul fantastic.

În povestea lui Pantilie elementul fantastic, deși nu mai reclamă veracitatea în conștiința povestitorului, avînd semnificație evident simbolică, își păstrează totuși strălucirea lui tradițională și distanța de fenomenul real. Am văzut că pasărea fermecată e un vultur falnic a cărui cădere la pămînt provoacă spaimă. Reîntîlnirea eroului, prefăcut în ciine, cu vulturul, are loc la curtea unui împărat cărui pasărea îi fură copiii, pretext pentru dezvoltarea unui episod predominant de fantastic. Reintrarea în posesia penei fermecate se face și ea în condiții puțin obișnuite, stranii: vulturul sparge un geam la casă, nevasta și ibovnicul ies speriați afară, eroul — prefăcut imediat în pupază — intră pe geamul spart și fură pana. Întreaga desfășurare se păstrează deci în atmosfera unui basm fantastic, în adevăratul înțeles al cuvîntului.

În Pana de vultur (var. B) elementul fantastic este mult mai redus și adaptat mai precis la coordonatele faptului real. Deși povestitorul știe, conform tradiției, că pasărea e un vultur, în narațiunea propriu-zisă ne-o prezintă ca pe o pasăre oarecare, modestă și necăjită. Pana fermecată este și ea « o pană ca toate penele ». Reîntîlnirea cu pasărea, după metamorfozarea eroului în ciine, nu mai are loc la curtea împăratului — întregul episod este înlăturat — ci la o rugă de la marginea satului, unde se ascunsese ciinele. La redobîndirea penei se folosesc mijloace mai obișnuite vieții normale a satului: ciinele este metamorfozat în piscică, se reîntoarce acasă și reușește, într-o noapte, să se furișeze în casă și să fure pana. Interesantă în această atitudine este apropierea fantasticului de verosimil, de faptul cotidian, fenomen pe care trebuie să-l punem în legătură cu ridicarea nivelului de cunoaștere realistă a povestitorilor și ascultătorilor lor. Informatorul lui George Cătană, deși nu mai credea evident în fantastic, miza totuși pe credulitatea ascultătorilor lui, de aceea nu-și permitea prea multă libertate în mînuirea elementului fantastic. În schimb, la Vinca Luca asistăm în mod vizibil la o transformare radicală a fantasticului dintr-un element de concepție, credibil, într-un element de expresie voită, necredibilă, ceea ce provoacă o apropiere a narațiunii specifice basmului de narațiunea nuvelistică cu caracter realist, fantasticul devenind un atribut care potențează semnificația faptului real. Din cauza aceasta în basmul contemporan au loc mutații frecvente de valori, de semnificații și de aspecte concrete ale datelor tradiționale.

Personajul, alături de elementele fantastice, este cel mai supus acestor schimbări, în sensul schimbării existenței lui concrete și a datelor lui fizice, din lumea obișnuită a basmului, în cea reală. Este foarte frecventă, în variantele unui tip de basm sau ale unui motiv, schimbarea identității sociale a eroului pozitiv. Făt-frumos sau Prislea pot fi, în variante ale aceluiași basm, feciori de împărați sau de oameni simpli. Dacă vom urmări numai câteva variante ale schemei-motiv în care apare conflictul dintre fratele cel mic și cei doi frați mai mari⁵, vom putea constata cât de mare poate fi varietatea de situații sociale concrete, chiar în variante ale aceluiași tip tematic. Într-o variantă culeasă de Petre Ispirescu a tipului⁶ cei trei frați sînt feciorii unui « împărat puternic și mare », care nu a reușit niciodată să guste din merele de aur pe care le rodea pomul miraculos din grădina lui. Într-o altă variantă a aceluiași tip, culeasă de Rădulescu Codin de la povestitorul Toma Chelu⁷, cei trei frați sînt feciorii unui om simplu, a cărui singură avere o constituia pomul fermecat. Depășind granițele acestui tip, îi vom regăsi pe cei trei frați ca feciori ai unei babe harnice care a înghițit un bob de piper⁸, sau ca feciori ai unui moșneag și ai unei babe, săraci lipiți pămîntului⁹. Deși în desfășurarea epică a schemei acestui motiv grupul celor trei frați dezvoltă în toate cazurile un același conflict principal, esența socială și semnificația personajului se schimbă de la o variantă la alta. Sensul evolutiv al acestor variații constă în înlocuirea treptată a determinărilor fabuloase tradiționale ale caracterelor eroului cu determinări social-concrete, fenomenul contribuind la apropierea basmului fantastic de povestirea nuvelistică.

În această evoluție, locul întruchipărilor supranaturale ostile tinde să fie ocupat de tipuri umane negative: boierul, omul rău, bătrînii răi etc. Transformările nu au loc brusc, ci prin acumulări cantitative. Mai întîi unui zmeu i se atribuie din ce în ce mai multe caracteristici ale unui tip uman concret. Acumularea acestor date șterge treptat din conștiința naratorilor existența personajului fantastic și duce la schimbarea de identitate. Să urmărim acest fenomen în trei variante ale motivului fugii magice (fuga din robie a voinicului zălogit, cu metamorfozarea succesivă în turmă și cioban, biserică și călugăr, lac și rață):

A. Făt-frumos zălogit, cules de Ion Pop Reteganul, publicat în *Povești ardelenesti*, 1912 (ediția a II-a), p. 30—42.

B. Ion Milea, cules de Al. Vasiliu, publicat în *Povești și legende*, București, 1928, p. 25—32.

C. Mnei Ion și Lodinta, cules de Ov. Birlea în 1955, publicat în *Revista de folclor*, 1 (1956) nr. 1—2: 125—132.

În varianta A un copil de împărat este dăruit craiului zmeilor cu condiția că acesta să îl ajute pe împărat să câștige un război. În robie, feciorul de împărat paște caprele zmeului și se întîlnește cu o fată de împărat, robită și ea în condiții asemănătoare și pusă să păzească giștele. Iată deci că personajul fabulos, stăpin al unei mari armate îmbrăcate în oțel, fier și aramă, devine brusc gospodar înstărit, care are nevoie de argați care să-i păzească turma de capre și cîrdul de giște: fabulosului i se alătură un fapt real, specific vieții satului. Pentru că răutatea constituie atributul predominant al zmeului care robește copiii, un băiat i se va adresa la un moment dat cu « jupîne scaraoșchi! » Se face deci o analogie între răutatea zmeului și răutatea diavolului, asimilare care în varianta B duce la substituire.

Motivul fugii din robie apare aici încadrat într-o altă schemă de basm. Un om, la cosit, își dorește să aibă o mie și unu de feciori, pe care îi găsește cînd se întoarce acasă. Cel mai mic dintre ei este zălogit diavolului cînd acesta îi prinde pe ceilalți o mie pe moșia lui, în trecere spre un popă care avea o mie și una de fete de măritat. Lumea satului pătrunde sensibil în componența basmului, personajele fabuloase fiind înlocuite aproape integral cu personaje umane concrete. Însuși diavolul care-l robește pe Ion Milea apare fizic sub aspectul unui « om bătrîn cu comănac pe cap ». Cuplul format din zmeu și zmeoica mamă, amintind rămășițe ale familiei matriarhale, este înlocuit cu cuplul format din diavol

⁵ Acest motiv, deși are totdeauna o schemă unitară, desfășurarea epică ducînd la același deznodămînt (pedepsirea fraților vicleni de către fratele cel mic), apare în tipuri variate de basm, în funcție de aventura pe care o întreprind eroii (merele de aur, eliberarea soarelui și lunii, eliberarea celor trei fete de împărat furate de zmei etc.).

⁶ P. Ispirescu: *Legendele sau basmele romînilor*. București, 1882, 81—94: Prislea cel voinic și merele de aur.

⁷ C. Rădulescu — Codin: *Îngerul romînului*. București, 1913, 320—325: Prislea cel voinic.

⁸ A. Gorovei: *Cei trei feciori ai babei*. *Șezăntarea*, II (1893) nr. 3—4.

⁹ Vezi nota nr. 4.

și drăcoica cea bătrână. Aceștia au o fată tină și frumoasă care se îndrăgostește de Ion Milea și se sfătuieste cu el să fugă. Diavolul și drăcoica cea bătrână se apropie și prin structura familiară, și prin poziția lor socială, și prin modul de comportare, mult mai mult de tipurile umane concrete pe care le reprezintă decât zmeii din varianta A, deși încercările la care îl supun pe erou pentru a-l omori sînt de natură fantastică. Ei se pot metamorfoza în cai năzdrăvani care, zburînd pînă în înaltul cerului, intenționează să-l arunce de acolo pe voinic. Noțiunile de diavol și drăcoică apar uneori în această variantă ca simple atribute simbolice, de mare transparență, ale vrăjmășiei personajelor negative, sens cu care sînt folosite, de altfel, și în vorbirea curentă. Eroilor pozitivi li se dau nume proprii care, apărînd frecvent în dialog, accentuează caracterul novelistic al basmului, caracter care devine predominant în varianta C.

Un moșneag are o sută de feciori și caută pentru ei o sută de neveste. În împrejurări identice cu cele din varianta B, cel mai mic dintre ei, Mnei Ion, este robit de « un zmau și o zmaoică ». Nomenclatura de zmeu și zmeoică este folosită însă incidental, o singură dată în întreaga desfășurare a basmului, ca o reminiscență formală a tradiției. Personajele negative sînt, de fapt, un moșneag și o babă care țin o fată de suflet și care, după ce îl robesc pe flăcău, se prefac pe rînd în costrușă năzdrăvană, pentru a-l putea răpune. Dialogul, foarte dezvoltat în această variantă, este realizat în coordonatele planului real, dînd basmului un aspect evident de povestire novelistică:

« — No, măi moșnegi! mince-te temnița, că nu l-ai putut omori!

— Măi babă, mă! Îi viteaz, mă, nu-l pot omori! »

Estomate de această desfășurare naturală a povestirii, de prezența masivă a verosimilului, puterile miraculoase ale personajelor pozitive apar ca niște exagerări caricaturale ale neputinței lor.

Uneori fazele evolutive ale personajului se suprapun sau se succed în desfășurarea aceluiași basm povestit, eroul pendulînd între noile determinări realiste și determinările fabuloase tradiționale. De obicei, tipul uman se profilează mai puternic în fixarea inițială a cadrului realist, care constituie punctul de plecare al fabulației. Apoi, pe măsură ce se înaintează în fabulația propriu-zisă, eroul își recapătă atributele lui tradiționale. Într-un basm cules în comuna Fundu Moldovei¹⁰ împăratul pleacă cu cei trei feciori ai lui la arat. El mai are și trei fete pe care împărăteasa, rămasă acasă să vadă de gospodărie, le trimite pe rînd cu mîncare la cîmp. Pe drum însă, cele trei fete sînt furate, una cîte una, de trei zmei. Împăratul este de fapt un plugar, împărăția lui este o simplă gospodărie țărănească, iar împărăteasa o bună gospodină. Schema tradițională a basmului se reduce, în această parte expozitivă, la o simplă convenție, în limitele ei impunîndu-se un mediu natural verosimil, populat de oameni obișnuiți. După ce cei trei feciori pleacă în căutarea zmeilor răufăcători, atît cadrul cît și personajele își recapătă proporțiile fabuloase, nu însă fără dese reveniri la real.

Toate aceste tendințe innoitoare, determinate de actualul stadiu al evoluției conștiinței sociale a maselor populare, apropie sensibil basmul fantastic de viața contemporană, de actualitate. Fără să descrie direct evenimentele concrete ale realității noi, transformările social-economice care au loc, basmul fantastic înregistrează efectul pe care acestea îl au în conștiința oamenilor, noua psihologie a povestitorilor, noul lor nivel de cunoaștere și noile posibilități de a înțelege fenomenele sociale. În foarte multe din basmele culese după 1950 apar elemente de tehnică modernă, viața orașelor cu apelele ei caracteristice, un vocabular axat pe realități contemporane. Într-o variantă a basmului despre Cenușotcă¹¹, eroul folosește, pentru a o omori pe zmeoica mamă, o « boambă » care explodează, în locul tradiționalului buzdugan înroșit în foc. Un povestitor din Oltenia își formează publicul de nuntă și pețitorii fetelor de împărat nu din crai, feți-frumoși, împărați și feciori de împărați, ci din profesori, generali și miniștri. Eroii basmelor lui au servicii și mîncă la cantină. Soarele de exemplu, cînd se duce dimineața la servicii, ia raza în primire de la Maica Domnului și o plimbă pe cer. În timpul zilei sfinții Petru și Ilie îi aduc în sufertaș mîncare de la cantină¹². Serviciul și cantina sînt

¹⁰ Busuioc Verde, povestit de Zoltar Gheorghe, cules de Ov. Birlea, arhiva Institutului de etnografie și folclor, banda de magnetofon nr. 835.

¹¹ Drăgan Cenușe, povestit de Zoltar Gheorghe, cules de Ov. Birlea, arhiva Institutului de etnografie și folclor, banda de magnetofon nr. 817—818.

¹² Soarele și împăratul, povestit de Smaranda Nicolae, arhiva Institutului de etnografie și folclor, banda de magnetofon nr. 1534.

două noțiuni noi pentru povestitorii din zona petroliferă a Olteniei, încetățenite aici o dată cu noua dezvoltare economică a acestei regiuni.

Asemenea amănunte, atât de frecvente în povestitul contemporan încât tind să se constituie într-un aspect caracteristic, creează de obicei note discordante, cu efecte comice, atunci când ele vin în contact cu elementele tradiționale ale basmului. Este de așteptat ca sedimentarea lor în esența narațiunii, armonizarea lor cu elementele vechi pe care le interferează, să determine modificări importante în structura specifică a basmului fantastic. Fenomenul este vizibil, dar departe de o oarecare formă relativ finită. Se pot întrezări vag două tendințe: aceea de a folosi în locul elementelor fantastice cuceriri ale tehnicii care să le egaleze, prin mijloace posibile, forța supranaturală (avionul în locul covorului fermecat), și aceea de a da o explicație pseudo-științifică unui fenomen natural imaginat ca fantastic. Povestitorul oltean, de care am vorbit, explică, de pildă, că soarele este un om, iar lumina pe care o vedem de pe pământ este un fel de lanternă uriașă pe care acesta o plimbă pe cer. Când un cioban intră « în servicii » la « soare » acesta îl pune să plimbe în locul lui « raza » pe cer (așa se numește lanterna), efectul de lumină putând fi același dacă ciobanul ar munci corect.

Datorită adaptării intense la aspectele vieții noi, la orizontul cultural și politic mai larg al maselor populare, conținutul social al basmului este aprofundat direct și conștient, în cuprinsul lui transpare mai clar conștiința de clasă a povestitorilor, în schema lui narativă pătrund ecouri generalizate ale unor evenimente contemporane de mare însemnătate istorică. Sentimentul de solidaritate socială pe care l-am întrezărit în gestul omului sărac care leagă pana păsării rănite este tocmai rezultatul creșterii conștiinței politice a maselor populare. Și mai puternic se manifestă acest fenomen într-un basm cules de Ov. Birlea de la povestitorul Zoltan Gheorghe din comuna Fundu Moldovei¹³.

Un om sărac își duce zilele slugărind la un boier care i-a dat în grijă cinci animale. El este apăsător de conștiința condiției lui de slugă, dar are și conștiința valorii muncii pe care o depune îngrijind cele cinci animale pe care, în consecință, le îndrăgește. Când vechiul boierului vrea să taie animalele, eroul își apără munca fugind cu ele în pădure și salvându-le astfel viața. Fuga are și semnificația unei eliberări, dar eroul nu știe ce să facă cu libertatea căpătată și rătăcește un timp prin pădure hrănindu-se cu hribi. Ajunge într-un sat și se adăpostește la o bătrână nevoiașă care nu are cu ce-l ospăta. Nu-i poate face nici măcar o fiertură cit de sărăcăcioasă pentru că fântina cu apă e păzită de un balaur care cere sacrificii umane. În forma lui tradițională episodul avea un caracter eroic: un voinic se lupta cu balaurul, îl omoară și se căsătorește cu fata de împărat care tocmai atunci trebuia să fie jertfită. De data aceasta însă balaurul va fi omorât de cele cinci animale. Omul sărac nu va căpăta aureolă de erou, accentul căzînd pe sensul eliberator al episodului. Dar nici acum omul sărac nu are revelația libertății depline, nu-i găsește sensul. Își continuă dezorientat peregrinările pînă ajunge la curtea unui împărat unde intră grăjdar și trăiește din nou, cu intensitate sporită, sentimentul de amărăciune al exploatatului: « Stau și mă gîndesc, îi spune el oii, cea mai năzdrăvană dintre cele cinci animale, că iar am intrat la muncă, mai departe ». Este conștiința omului care caută libertatea și nu o poate găsi într-o lume în care există stăpîni și slugi.

Eroul vede în împărat nu numai pe propriul său stăpîn, ci pe al tuturor celor săraci ca și el, de aceea va lupta împotriva împăratului. Îi cere acestuia să-l supună la probe grele, asemănătoare celor din Harap Alb, și le îndeplinește cu ajutorul celor cinci animale. Pretinde în schimb locul împăratului; neavînd cum să lupte împotriva « puterii » fantastice a omului sărac, împăratul îi cedează locul și îi oferă mîna fetei lui. Eroul refuză și, solidar cu clasa lui, se însoară cu fata cea mai necăjită din țară. Mai mult decît atât, el îi va ajuta pe toți oamenii săraci din împărăția lui. Vechiul împărat, speriat că i se risipește toată averea, uneltește împotriva lui și îl omoară. Intervin din nou cele cinci animale care îl pedepsesc cu moartea pe ucigaș și, înviindu-l pe erou, îi dau următorul sfat: « De astăzi înainte, dumneata vei pune la guvern tîtu uamenii ca și dumneata ». Omul ascultă și pune la guvern miniștrii « igzact cum o fost și iel, din pătura lui ». Conștiința de clasă și solidaritatea cu cei ce au avut de suferit sînt amplificate aci de refuzul de a mai face compromisuri cu clasele dominante. Pentru erou, și pentru povestitor în același timp, libertatea căpătată o semnificație deplină atunci cînd se realizează pentru întreaga lui clasă, nu numai pe plan individual.

Acest ultim exemplu analizat, poate unic sau, în orice caz, destul de rar încă prin felul relativ clar în care dezvoltă conflictul social, prin rezolvarea pe care o dă acestui conflict, demon-

¹³ Cu o capră și cu un coștuș, povestit de Zoltan Gheorghe, arhiva Institutului de etnografie și folclor, banda de magnetofon nr. 215.

strează posibilitățile nelimitate ale adaptării basmului fantastic la problemele vieții și aspirațiilor de azi ale maselor populare. Ne aflăm în fața unui fenomen în plin proces de evoluție, din care se pot distinge cu aproximație liniile cristalizărilor de mai târziu. Cele câteva aspecte semnalate în rândurile de mai sus nu reprezintă decît o vagă încercare în această direcție. Lipsa unei colecții de basme care să cuprindă materialul cules în ultimii ani împiedecă docamdată o discuție mai largă asupra acestei probleme. Reținem însă cu certitudine o concluzie fundamentală: procesul de transformare, de adaptare la noile realități, a povestitului contemporan este un fenomen real, cu largi posibilități de desfășurare. Aceasta este și cauza pentru care basmul fantastic rămîne încă o specie vie pentru folclorul contemporan, avînd în același timp perspective de dezvoltare, chiar dacã acest lucru se petrece în cadrul unei circulații mai restrinse.

PAVEL RUXĂNDIOIU

N. I. DUMITRAȘCU

La 5 februarie 1963 a încetat din viață, în chip cu totul neașteptat, septuagenarul craiovean N. I. Dumitrașcu, neobosit truditor, vreme de 50 de ani încheiați, pe ogorul cercetării creației populare. Prin bogata sa activitate, N. I. Dumitrașcu ocupă un loc de cinste, ca unul dintre cei mai harnici și pasionați folcloriști veterani ai veacului nostru.

Este de remarcat în chip deosebit că, în timp ce majoritatea folcloriștilor generației sale s-au recrutat mai cu seamă dintre învățători, preoți și profesori, N. I. Dumitrașcu nu a fost un «cânturar» ci mic slujbaș al Căilor Ferate, fără a fi depășit treapta modestă de șef de gară.

30 volume și broșuri cu versuri și mai ales cu proză populară, nenumărate contribuții risipite prin peste 40 reviste și gazete, precum și o importantă arhivă manuscrisă, de a cărei continuă creștere și îngrijire s-a străduit neîncetat pînă în ultima clipă a vieții sale, aceasta reprezintă negreșit o contribuție însemnată la folcloristica românească, contribuție impresionantă dacă socotim condițiile deosebit de anevoioase în care a putut să se ocupe de folclor «în timpul liber».

S-a născut la 6 XII 1888 în satul Boureni (rn. Băilești), fiul lui Ion I. Dumitrașcu, (decedat în 1925) și al Mariei (născută Șt. Devesel, originară din Birca, decedată în 1939).

Pornind pe drumul școlii, a învățat primele 3 clase în Boureni și a terminat 4 clase primare (repetind pe a III-a) la Birca.

În anul 1901 și-a început studiile gimnaziale la Colegiul Național din Craiova, fiind trecut în «divizia a III-a», alături de elevii proveniți din sărăcimea orașului și fiii de țărani ce nu aveau acces în primele două «divizii» rezervate odraslelor de moșieri și negustori craioveni.

În clasele a treia și a patra a fost transferat la Gimnaziul Real din preajma caselor băniei. Acolo a deprins gustul pentru literatură și folclor, sub privegherea unor dascăli luminați ca I. A. Candrea și mai cu seamă romanașeanul Ilie Constantinescu, cel care își hrănea din belșug elevii cu lectura stăruitoare din Creangă și Ispirescu, după ce, el însuși amator de folclor, colaborase cu unele culegeri ce se află incluse în Materialuri Folcloristice publicate de Gr. G. Tocilescu.

Elev în clasa a patra gimnazială, și-a dezvoltat gustul pentru literatură în tovărășia ispititoare a unor colegi mai îndrăzneți în ale condeiului, constituți în cenaclul «Primăvara Literară», ca A. Popovici-Bănăneanu, autor al unor «Clipe de seară» și C. Crăciunescu.

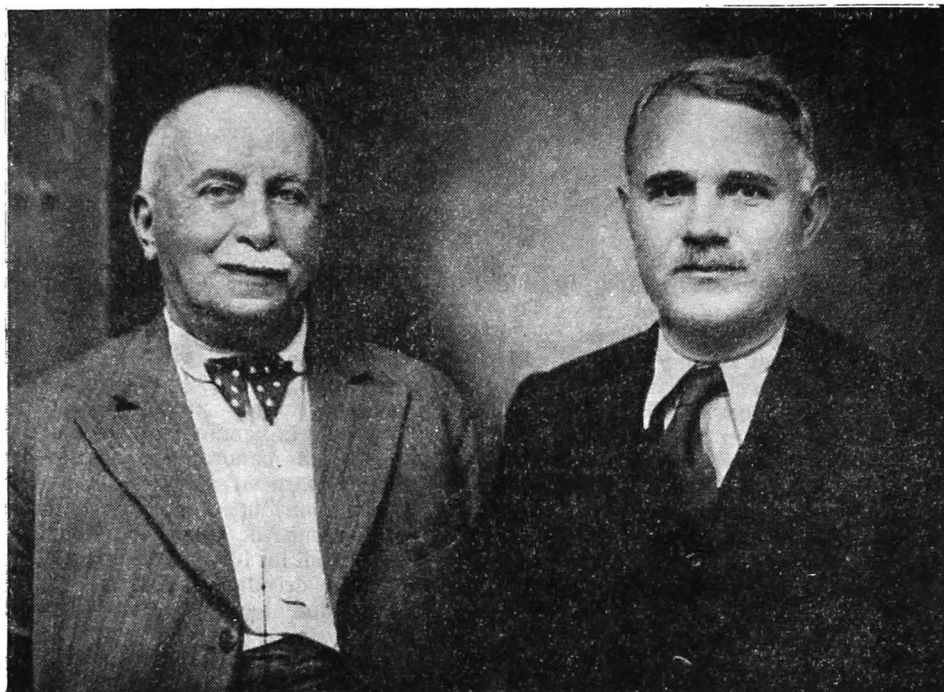
Greutățile materiale ale familiei împovărate de cinci copii, au făcut ca elevul Dumitrașcu I. N. să-și curme cariera gimnazială în mijlocul clasei a cincea, pentru a se întoarce în satul natal cu pasiunea neistovită pentru condeiul pe care, în ciuda tuturor nevoilor, după avîntul dobîndit în preajma «Primăverii Literare», nu l-a părăsit o viață întreagă.

În sat, prietenia strînsă cu verii săi Dumitru P. I., Mitre Topor (Băiețelu) și Ioniță M.R. Dumitrașcu, îndrăgostiți de cîntec și povestire populară, și mai cu seamă sacul fără fund al unor mai vîrstnici neîntrecuți povestitori ca Ion M. Vică din Boureni, Stan și Ștefan St. Badaea din Catane, i-au deschis gustul pentru a pune pe hîrtie cîntecul, basmul și snoava populară. Așa se face că începînd din anii 1905—6 a prins să trimită spre publicare materiale folclorice, mai întîi la «Gazeta Nouă» a lui I. M. Rusu din Craiova.

În vara anului 1908, Ștefan St. Badaea, ce slujea de informator și învățătorului folclorist Șt. Șt. Tuțescu din Catane, îi mijlocește cunoștința cu acesta, care îi cere material pentru revista «Ion Creangă» a lui Pamfile. După îndemnul lui Tuțescu, începînd cu nr. 2 (1909) «Ion Creangă» primește aproape neîntrerupt pînă la data încetării apariției (1921) colaborarea tinărului N. I. Dumitrașcu, care încerca să-și confecționeze un nume mai sonor adoptînd pseudonimul «Reny», copilărește smuls din finalul satului natal: *Boureni!* (După intervenția lui Sextil Pușcariu, inciuat

de apariția unui nume atât de fals-sunător în coloanele unei reviste populare, T. Pamfile îl va determina cu ușurință să renunțe îndată la acesta).

În toamna anului 1908 solicitând un post de învățător, i se încredințează Obislav-Vilcea unde întemeiază școală. Activitatea școlară și folclorică desfășurată în Obislav în tovărășia unor informatori ca I. Păsăroiu și I. Brătulescu, constituie clipe de neuitat



Artur Gorovei și N. I. Dumitrașcu în vara anului 1938.

pentru învățătorul care după un an îmbracă haina militară pentru a nu se mai întoarce niciodată la clasă.

Terminând serviciul militar în compania a III-a, Batalionul I Vinători din Craiova, la 1 nov. 1911 intră în slujba Căilor Ferate devenind ceferist pentru o viață întreagă, mai întâi în cimpia Munteniei iar după 9 V 1919 în Ardeal, Maramureș și Oltenia.

Dragostea nestăvilită pentru cîntecul, povestirea și obiceiurile populare nu l-a părăsit niciodată în cursul multelor sale peregrinări prin gările Bărăganului, Ardealului și Olteniei. Îscodind printre călători în răgazul « dintre două trenuri » și mai cu seamă deplasîndu-se fără preget cu trenul, căruța, calul sau bicicleta pe urma informațiilor dobîndite « în stație », N. I. Dumitrașcu a însemnat de pretutindeni cele auzite în zona gărilor pe care le-a slujit: Piatra-Olt, Dilga, R. Sărat, Fetești, Șercaia, Codlea, Brașov, Praid, Sf. Gheorghe, Tg. Secuiesc, Mureni, Calafat, Segarcea. În cursul nopților albe, fără odihnă așternea pe curat cele culese în graba expedițiilor zilei. Nici scurtul popas petrecut ca fugar din prizonieratul nemțesc în balta Borcii în anii războiului (1917/18), la « Fischerei Abteilung elf », nu a rămas fără recolta sa folclorică din satele Gildău și Șocariciu, în tovărășia unui prețios informator ca I. Stăniloiu.

Între timp creștea numărul broșurilor publicate iar revistele și gazetele primeau fără încetare în coloanele lor contribuțiile ceferistului folclorist care întreținea corespondență (păstrată) cu mulți conducători de reviste și scriitori de seamă ca: Dr. M. Gaster (Londra), Dr. J. Urban Jarník (Praga), G. Weigand (Leipzig), N. Iorga, G. Vislan, I. Simionescu, S. Mehedinți, N. Cartoian, A. Gorovei, T. Pamfile, Pr. T. Bălășel, Pr. D. Furtună, M. Lupescu, Șt. Șt. Tuțescu. Pr. P. Savin, Pr. G. Dumitrescu-Bistrița, C. Brăiloiu, I. Mușlea și numeroși alții.

La începutul anului 1927, răspunzînd chemării lui C. S. Nicolăescu-Plopșor, participă cu însuflețire la constituirea cercului folcloric « Suflet Oltenesc », semnînd cu nădejde « legămîntul » din 4 ian. 1927 care suna astfel :

« Noi, cei mai jos iscăliți, adunați în casa bătrînului ctitor al folklorului oltenesc — părintele Teodor Bălășel din Ștefăneștii-Vilcii — împreună cu Sfinția Sa, am hotărît cele urmează :



De la stînga la dreapta : C.S. Nicolăescu-Plopșor, I. I. Buligan-Delagorj, Pr. G.F. Ciaușanu, I. N. Popescu, Pr. T. Bălășel, Costică Ciobanu-Plenița, N. I. Dumitrașcu, Pr. G. Dumitrescu-Bistrița, G. G. Ferescu.

Pentru adunarea, rînduirea și darea la iveală a folklorului oltenesc, precum și pentru cercetarea și punerea lui în legătură cu tot ce cunoaște știința folkloristică, punem temelia unui tovarășii folkloristice.

Statornicim cîrmuitor al tovarășiei noastre pe Sfinția Sa părintele Teodor Bălășel.

Ca organ al tovarășiei noastre, va fi o revistă lunară numită « Suflet Oltenesc. Culegeri și cercetări folklorice... »

Numai că după un singur an de activitate « tovarășia » se destramă, găsindu-se hărțuită de vitregia greutăților materiale ce au stăvilit împlinirea legămîntului generos !

În ședința plenară a secțiilor științifice-literare ale Asociațiunii « Astra » pentru literatura romină și cultura poporului romîn, ținută la Sibiu în 5 dec. 1927, Șeful gării Codlea este ales membru-corespondent al secțiunii geografice-etnografice a aceluși for cultural al vremii sale.

Dobîndind un nume binecunoscut în munca folkloristică, Academia Romină îi publică în anul 1929 volumul « Strigoii » în marea sa colecție « Din viața poporului romîn » — vol. XXXVIII, iar în ședința din 30 mai 1936 îi răsplătește cu premiul « C. Rădulescu-Codin » broșura : « Carte de stea și colinde » (Buc., Cultura Romînească, 1935).

În raportul lui Th. Capidan referitor la aceasta citim :

« ... În calitate de șef de gară, d-l N. I. Dumitrașcu și-ar fi putut întrebuița munca cu alte îndeletniciri, poate mai avantajoase pentru ușurarea traiului de slujbaş al Statului. Preferința

sa pentru culegere de versuri populare arată cât de adîncă este dragostea lui pentru tot ceea ce se leagă de obiceiurile bătrîne ale poporului nostru... »

Retras de mulți ani cu familia sa în Craiova, ca pesionar al Căilor Ferate, și bucurîndu-se de o sănătate robustă, N. I. Dumitrașcu și-a continuat străduințele sale folcloristice trudind fără încetare la punerea în ordine a manuscriselor bogatei sale arhive de proză, versuri populare și corespondență și contribuind ca membru activ la ședințele Societății de Științe Istorice și Filologice-filiala Craiova, unde a ținut în ultimii ani peste zece comunicări.

Sînt vrednice de menționat cuvintele calde de îmbărbătare și prețuire dezinteresată pe care, cu peste douăzeci de ani în urmă, i le adresa într-o scrisoare din 29 iulie 1939 profesorul N. Cartoian:

« D-ta — seria N. Cartoian — ai asupra noastră, a cărturarilor care ne ocupăm din cînd în cînd și cu producțiile orale ale poporului, o poliță pe care nu putem să nu o onorăm. D-ta faci parte din falanga vechilor și idealiştilor culegători de folclor grupați în jurul revistelor Șezătoarea și Ion Creangă, care în vremea cînd marii cărturari ai neamului se îndreptau în alte direcții, D-vs., fără nici un sprijin de nicăeri, fără nici un gînd de răsplată materială și morală, ați muncit modest, dar cu pasiune, la adunarea comorilor de literatură populară, de datine, de credințe, de superstiții. Munca D-vs., dezinteresată a venit la o mare răscruce a culturii romînești... »

Decedat în vîrstă de 75 ani, după bucuria unei vieți dăruite cu prisosință poporului, activitatea sa generoasă îi asigură lui N. I. Dumitrașcu un loc de cinste în istoria folcloristicii romînești.

AL. I. AMZULESCU

LAJTHA LÁSZLÓ

La 16 februarie 1963 s-a stins din viață cunoscutul compozitor și folclorist maghiar Lajtha László.

Născut la 30 iunie 1892 la Budapesta, își face studiile universitare și muzicale în orașul natal, apoi își desăvârșește pregătirea muzicală la conservatoarele din Leipzig, Paris și Geneva.

Activitatea sa pe tărîmul muzical este deosebit de multilaterală. Compozitor, profesor la Academia de muzică din Budapesta și șef al orchestrei simfonice din același oraș, Lajtha László desfășoară în același timp și o intensă muncă de culegere și de studiere a folclorului muzical maghiar. Participînd încă de timpuriu, 1905, alături de Kodály Zoltán și Molnár Antal la masive culegeri de folclor muzical maghiar (mai tîrziu acestui grup i se va alătura și Béla Bartók), el rămîne pînă la sfîrșitul vieții un pasionat iubitor al creației populare. Deși scopul primelor sale culegeri de muzică populară — așa cum mărturisește și Béla Bartók — este acela de a găsi în limbajul muzical al poporului izvoare înnoitoare pentru creația compozitoricească (într-o vreme în care școala muzicală din Europa occidentală suferea din plin de pe urma epigonismului lui F. Liszt, dar mai ales al lui Richard Wagner) apropierea de muzica populară n-a avut numai efectul țelului propus. Ca și ceilalți doi întemeietori ai școlii muzicale maghiare din secolul nostru — Kodály și Bartók — Lajtha rămîne un devotat culegător și cercetător al folclorului muzical maghiar, recunoscînd în melosul popular frumuseți nebănuite. De aceea pe lîngă moștenirea componistică pe care ne-o lasă — o operă, balet, suite, două simfonii, șase quartete de coarde și numeroase alte lucrări de muzică de cameră și muzică corală — Lajtha László ne lasă și o operă vastă de culegeri de folclor muzical, concretizată în cele patru volume publicate în seria « Monografiilor de muzică populară ».

Merite remarcabile și-a cucerit Lajtha pe tărîmul notațiilor de muzică populară. Chiar dacă forma grafică a unora din transcrierile sale deosebit de amănunțite poate suscita dispute și controverse, mai mult sau mai puțin întemeiate, rămîne un fapt incontestabil că aceste transcrieri — realizate cu prețul unei munci intense și migăloase — reprezintă dovezi ale unui spirit științific ce inspiră respect și admirație, avînd valoarea unei pilduitoare invitații la aprofundarea acestui fenomen artistic complex care este cîntecul popular.



Animat de sentimente sincere față de oamenii simpli pe care-i cunoaște în peregrinările sale prin țară și străinătate, consemnând cu bucurie manifestările de prietenie și de înfrățire între oamenii muncii — așa cum a făcut-o în culegerile sale din satele transilvănene — Lajtha László rămîne în amintirea noastră ca un om de știință obiectiv, cu idei îndrăznețe, democrat și umanist, prieten al poporului nostru.

Dispariția lui Lajtha László înseamnă pentru folcloristica maghiară și internațională pierderea unui savant talentat, care prin munca sa perseverentă, plină de acea pasionată curiozitate a omului de știință, de o incontestabilă onestitate și probitate științifică, lasă în urma sa un exemplu demn de urmat.

SABIN V. DRĂGOI

Dr. RICHARD WEISS

Un accident turistic petrecut la 29 iulie 1962, în Monte Zucchero din Onsernonetal – Tessin, a pus capăt, în mod prematur, vieții și activității unuia dintre cei mai de seamă învățați europeni contemporani, Dr. Richard Weiss, profesor de etnografie la Universitatea din Zürich.

Biografia lui e absolut liniară, confundându-se cu însăși bibliografia sa. Născut la 9 nov. 1907 la Mettmenstetten, cantonul Zürich, a urmat liceul în Graubünden, iar studiile universitare și le-a făcut la Paris, Heidelberg și Zürich, absolvind în 1933 cu lucrarea « Das Alpenerebnis in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts ». A debutat precum se vede, în germanistică dar, atras de problemele etnografiei, a urmat o perioadă de specializare la Berlin, ca bursier trimis de E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli și Paul Geiger, participind la întocmirea Atlasului etnografic german. Această ultimă perioadă din viața sa a avut o influență capitală asupra întregii sale activități ulterioare, Richard Weiss devenind, alături de Paul Geiger, inițiator și realizator al Atlasului etnografic elvețian (ASV). El a folosit însă în studiile sale și experiența proprie, nemijlocită cu locurile și oamenii, exploatând legăturile sentimentale care-l uneau cu locul nașterii și de timpurile copilăriei ca și pasiunea sa pentru drumeție, a cărei victimă a și fost până la urmă. Astfel, Mettmenstetten a devenit unul din cele trei puncte anchetate de el pentru alcătuirea Atlasului etnografic; Graubünden, obiectul unei importante monografii etnografice « Das Alpwesen Graubündens. Wirtschaft, Sachkultur, Recht, Älplerarbeit und Älplerleben », cu care și-a luat doctoratul în anul 1941.

Legătura strinsă a scrisului său cu realitatea a fost remarcată de la început ca o trăsătură specifică a gândirii și activității sale de cercetare, subliniindu-se că toate concluziile sale izvorăsc din contactul direct cu izvoarele autentice ale vieții, gândirii și creației populare. De altfel aceasta l-a și împins către cercetarea cu precădere a culturii materiale (die Sachkultur) a poporului elvețian, studiind arta covoarelor din Prätigau (« Ein Wandteppich aus dem Prätigau als Beispiel echter Volkskunst aus dem Jahre 1938 ». *Schweizer Volkskunde* 30 (1940) 3–10), construcția grajdurilor și uneltelor pentru transportul finului (« Stallbauten und Heutraggeräte Graubündens in sacheographischer Betrachtung », în « Festschrift Jud » (1943) 30–48), construcția și dispoziția fântinilor în Engadin (« Brunnen und Brunnenordnung im Engadin ». *Schweizer Volkskunde* 33 (1943) 54–59), problema alimentației poporului elvețian, ca obicei și ca ritual, după datele atlasului etnografic (« Bäuerliche Frühstückspeisen. Aus dem Material zum Atlas der Schweizerischen Volkskunde ». *Atlantis* 22 (1950) 449 și « Essen als Brauch und als Ritus ». *Atlantis* 22 (1950) 438–439). Ultimele sale lucrări (« Alpiner Mensch



und alpines Leben in der Krise der Gegenwart». Alpen, Bd. 33, 1957 și « Häuser und Landschaften der Schweiz» 1958) merg pe aceeași linie.

Lucrarea care a impus numele său printre cercetătorii europeni de prim rang în materie de etnografie este monumentală și « Volkskunde der Schweiz» apărută în 1946 în care, dincolo de sinteza contemporană asupra culturii populare elvețiene, Richard Weiss se dovedește un inovator în materie de teorie etnografică. Importanța aportului său teoretic constă în faptul că a dărâmat, odată pentru totdeauna, cu curaj și hotărâre, concepția vulgar-sociologizantă ce domina de un secol etnografia germană și care, sub o terminologie obscură și pretențioasă, urmărea să escamoteze împărțirea poporului în clase sociale antagoniste și, în perioada dintre cele două războaie mondiale, a justificat rasismul și fascismul german. Din păcate, învățatul a alunecat în psihologism etnografic, ca unul ce a fost străin de învățătura materialismului istoric. Este totuși un merit al lui Richard Weiss de a fi încheiat un capitol din etnografia europeană și de a fi pregătit terenul pentru viitoarele generații de cercetători.

Richard Weiss și-a consacrat însă toată puterea de muncă elaborării Atlasului etnografic elvețian (ASV), lucrare ce constituie titlul de glorie al activității sale științifice și în literatura de specialitate un exemplu strălucit. După o îndelungată perioadă de pregătire, s-a început publicarea lui în anul 1950, lucrarea cuprinzând pînă acum peste 200 de hărți și alte citeva sute de pagini de comentariu. Încă din 1942, Richard Weiss încerca generalizări pe tema experiențelor muncii de teren (« Atlas der Schweizerischen Volkskunde. Die bisherigen Erfahrungen der Exploratoren». *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 38 (1942) 105—118), pentru ca apoi să treacă la prelucrarea datelor brute (« Die Brünig — Napf — Reuss-Linie als Kulturgrenze zwischen Ost- und Westschweiz auf Volkskundlichen Karten». *Geographica Helvetica* 2 (1947) 153—175; « Sprachgrenzen und Konfessionsgrenzen als Kulturgrenzen. Auf Grund des Atlases der schweizerischen Volkskunde». *Laos* 1 (1951) 96—110; « Kulturgrenzen und ihre Bestimmung durch volkskundliche Karten». *Studium generale* 5 (1952) 363—373), fiind preocupat îndeosebi să determine componentele unificatoare ale culturii populare elvețiene. Deosebit de importantă pentru tehnica și metodologia lucrărilor de acest gen este lucrarea sa « Einführung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde herausgegeben von Paul Geiger und Richard Weiss», Basel 1950, în care tratează despre problema folosirii sistemului cartografic în etnografie după experiența lingviștilor, despre istoricul lucrărilor de acest fel în Europa și în Elveția, despre întocmirea, cuprinsul și folosirea chestionarelor standard, despre stabilirea localităților de anchetat, despre cercetătorii și cercetarea de teren, despre informatori și lucrul cu ei, despre hărți și comentariile însoțitoare.

Richard Weiss n-a apucat să-și vadă terminată opera și accidentul din 29 iulie 1962 este o pierdere ireparabilă pentru știința elvețiană și cea mondială. Deplîngînd pierderea prematură a remarcabilului om de știință care a fost Richard Weiss, ne consolăm cu convingerea că o mare parte a operei sale, partea cea mai aleasă (și în special opera sa de căpetenie, Atlasul etnografic elvețian) va trăi mai departe, ca un exemplu și ca un îndemn.

ADRIAN FOCHI

Clasificarea melodiilor în discuția sectorului muzical al Institutului de etnografie și folclor

Încheierea, de către unele colective monografice, a fazelor de culegere și transcriere a materialului muzical a pus în fața cercetătorilor problema deosebit de dificilă a orînduirii lui în colecție într-o anumită succesiune logică, care să reflecte relațiile de înrudire între melodii (variante), între grupuri de melodii (respectiv subtipuri, tipuri). Problema nu este de fel ușoară. Marea diversitate a materialului — chiar din cadrul aceleiași gen (cîntece propriu-zise, jocuri, cîntece rituale, colinde etc.) — face imposibilă stabilirea unor criterii de clasificare tipologică unice, general valabile. Aceste criterii trebuiesc stabilite de la caz la caz și orînduite în privința importanței fiecăruia. Marele folclorist maghiar Bartók Béla atrăgea atenția asupra acestei dificultăți¹ și dovedește în colecțiile sale de folclor românesc o intuiție — am putea spune genială — în sensul adoptării criteriilor celor mai potrivite fiecărui material în parte.

Discuțiile care se poartă în ședințele de lucru ale sectorului muzical au reliefat modul în care diferiți cercetători au rezolvat, potrivit cu materialul, problema clasificării. S-au făcut prezentări asupra metodelor utilizate în orînduirea materialului muzical din două lucrări mari: monografia ținutului Pădurenilor (Hunedoara) și monografia Năsăud. S-au mai expus și modul de așezare a materialului muzical în monografia centrului lăutăresc Clejani și sistemul de orînduire a melodiilor de cîntec propriu-zis în cadrul vastei lucrări de fișare tematică a arhivei muzicale a Institutului. Ultimele două lucrări se deosebesc prin însăși factura lor de monografiile zonale mai întîi amintite; aceasta, desigur, se reflectă și în modul de orînduire a materialului.

Cu privire la monografiile zonale Pădureni și Năsăud au fost discutate genurile folclorice *cîntece propriu-zise și jocuri*.

Capitolul de cîntece propriu-zise din ținutul Pădurenilor a fost lucrat de cercetătoarea Emilia Comișel. Problemele de clasificare a materialului din acest gen folcloric s-au dovedit a fi deosebit de interesante, mai ales ținîndu-se seama de posibilitatea de a putea urmări evoluția generală a melodiilor pe o perioadă de timp relativ lungă. Se știe că Bartók Béla a cules în mod științific și a studiat materialul muzical din această zonă². În cîteva cuvinte, clasificarea melodiilor de cîntece propriu-zise din Pădurenime a avut în vedere mai întîi structura muzicală: forma strofelor melodice (A A Ac, A B B etc.), apoi sistemul de cadențare (cadențe finale, interioare principale, interioare secundare), conturul melodic, structura modală (nu numai scara în sine ci și «armonia latentă»), mai puțin ambitusul. Melodiile au fost grupate în tipuri, subtipuri și variante, pornind de la cele locale și terminînd cu cele de origine eterogenă.

Deosebit de modul de clasificare descris succint în rîndurile de mai sus s-a dovedit a fi cel utilizat de cercetătorul Constantin Zamfir în orînduirea cîntecelor propriu-zise din ținutul Năsăudului. Deosebirea este în primul rînd de natură metodologică: C. Zamfir presupune cunoașterea anticipată de către cercetător a unor melodii pregnante; acestea se orînduiesc apoi, în consecință, formînd grupe mari de *tipuri melodice*. În cadrul acestor grupări mari se disting apoi *subtipuri*, care cuprind grupe mai mici de *variante* cu particularități proprii în cadrul tipului. De-abia în interiorul tipurilor se grupează variantele în subunități după elementele lor

¹ Béla Bartók: Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder). Wien, 1935, p. XVI.

² Béla Bartók: Însemnări asupra cîntecului popular. Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara (1914). E.S.P.L.A., [1956], 143—159.

caracteristice ce rezultă din analiza muzicală: subtipurile unui tip melodic se deosebesc între ele prin aceea că au 1—2 rînduri melodice în plus sau în minus, sau prin prezența ori absența unei interjecții (de întindere diferită, mergînd pînă la lungimea unui rînd melodic); *variantele* se orînduiesc în cadrul subtipului după conturul melodic și după elementele de structură muzicală (cadențe, scări, ritm). Ca o observație generală la toate clasificările amintim neobligativitatea grupei «subtip».

O altă deosebire a clasificării lui C. Zamfir față de cea a Emiliei Comișel constă în faptul că nu a putut ține seama de *formă* în aceeași măsură în care aceasta s-a putut face la cîntecele din Pădurenime. Rădăcina acestei deosebiri rezidă în înseși deosebirile zonale: graiul muzical hunedorean este caracterizat — în afară de cadența finală frigidă — în primul rînd de elementul *formă* (3 rînduri melodice, cezura după rîndul doi, cu cadența interioară principală pe subtonul finalei)³; în Năsăud, în schimb, forma nu definește un grai muzical regional. Cîntecele propriu-zise au aici un număr diferit de rînduri melodice. În schimb, ornamentația este bogată și specifică formînd elementul principal care deosebește Năsăudul de vecinătăți⁴. Elementul *stil* (silabic, ornamentat) însă nu a putut fi luat ca punct de plecare în clasificarea cîntecelor propriu-zise din Năsăud.

Clasificarea jocurilor — atît cele din cadrul monografiilor Pădureni și Năsăud — s-a dovedit a fi mai dificilă decît cea a genului cîntec propriu-zis. Aceasta este — printre altele — și o urmare a faptului că jocul este un gen deosebit de deschis tuturor influențelor eterogene. De aici o mare varietate a materialului: melodii caracteristice arhaice se găsesc alături de melodii transformate, originare din alte genuri, de melodii evolute de largă circulație, de melodii provenite din muzica cultă etc. A aduce toate acestea la același numitor s-a dovedit a fi imposibil.

Cercetătorii Emilia Comișel și Nicolae Coman, care semnează partea muzicală a capitoului despre jocurile pădurenești, au rezolvat problema clasificării în felul următor: în cadrul fiecărei categorii de joc (Brîu, De doi, Ardeleană etc.) au deosebit două feluri de melodii: *a*) arhaice, bazate pe varierea continuă a unui singur motiv (sau chiar și numai a unei cîlule) și *b*) melodii de structură frazală. Pornind înainte de la melodii bazate pe un motiv și ținîndu-se seama de conturul melodic, structura scării și ambitusul melodiei, s-au orînduit jocurile din clasa *a*; cele de structură frazală (clasa *b*) au fost clasificate în primul rînd după conturul melodic al frazelor, fiind de folos cercetătorilor uneori și analiza scărilor, cadențelor și a ambitusului. Ținîndu-se seama de posibilitățile multiple de continuare a unei melodii, materialul de jocuri din Pădurenime a fost clasat în general după prima frază; coincidențele (variante) în privința unor fraze următoare au fost rezolvate prin sistemul de trimiteri.

Melodiile de joc din Năsăud sînt toate de structură frazală; faza de exclusivă variere a unui motiv nu mai este cunoscută în partea locului. Clasificarea a trebuit deci să țină seama de această realitate. În plus s-a căutat o modalitate de evitare a sistemului de trimiteri la frazele ce coincid în cazul unor melodii cu fraze anterioare diferite.

Clasificarea melodiilor de joc din Năsăud, întocmită de cercetătorul Gottfried Habenicht, are în vedere în esență procedeul de construcție a formei. Anume, s-a constatat că informatorul memorează *fraza* în întregime (deci nu numai un motiv sau două), intervenînd *rar* în construcția formală a acesteia. De aici se ivește posibilitatea aducerii la un loc a frazelor bazate pe același sistem de construcție a formei, deci, implicit, și a variantelor. În mod concret, s-a procedat în felul următor: în cadrul categoriilor de joc (De-a mina, Țigăneasca, De-nvîrtit etc.) s-a fișat pe fraze întregul material; s-au separat frazele formate din două semifraze identice ($S_1 + S_1$) de cele formate din două semifraze diferite ($S_1 + S_2$). Apoi, în cadrul acestor categorii, s-au separat grupele de fraze în care semifraza antecedentă este formată din două motive identice ($m_1 + m_1$) de cele la care motivul secund este format prin deplasarea cu un timp a motivului inițial ($m_1 + m_1d$), de cele la care motivul secund este format prin deplasarea cu doi timpi (respectiv o măsură) față de motivul anterior ($m_1 + m_1D$) și în cele din urmă de cele formate prin alăturarea a două motive distincte ($m_1 + m_2$). În cadrul grupărilor mici astfel obținute s-au putut lesne clasa frazele înrudite în tipuri (subtipuri, variante) pe baza elementelor de analiză muzicală: contur melodic, cadența și — în anumite cazuri — structura scărilor și ambitusul melodiei. Operația de confruntare a tipurilor din categorii de jocuri diferite a fost găsită ca foarte necesară, aducîndu-se astfel la un loc tipurile melodice identice din categorii de joc diferite.

³ Vezi lucr. cit. la nota 2.

⁴ C. Brăiloiu: *Nunta în Someș*, București, 1941, 18.

Prin numărul mare de melodii pe care le are în vedere cit și prin aceea că se referă la o arie geografică (respectiv întreaga țară) mult mai întinsă decît o zonă monografică stilistic mai mult sau mai puțin unitară, munca de fișare tematică a melodiilor din arhiva Institutului se deosebește de la bun început de metodele de clasificare amintite pînă aici. În esență, metoda utilizată de cercetătorii Tiberiu Alexandru și Florin Georgescu în fișarea tematică a arhivei este o adaptare a celei folosite de cercetătorul polonez Rieger, combinată cu notarea relativă a melodiilor⁵. Pe această bază, cei doi cercetători au elaborat un sistem de cifrare a melodiei, cifra 1 corespunzînd notei sol¹. Melodiile se aduc la același numitor tocmai prin corespondența cifrului. Sistemul va fi expus pe larg într-unul din numerele viitoare ale revistei.

Materialul muzical din cadrul monografiei Clejani (lucrată de cercetătorul Gheorghe Ciobanu) nu a fost clasat după variante în sensul obișnuit; s-a avut în vedere urmărirea istoricului fiecărei melodii (originea și vechimea ei) și stilul de interpretare.

Discuțiile propriu-zise au păcătuit într-o anumită măsură din cauza cunoașterii insuficiente a materialului muzical din alte zone monografice și s-au purtat mai mult în jurul unor probleme cu caracter general cum ar fi aceea a criteriilor de orînduire a tipurilor melodice în succesiune.

Gîndită în sensul unui schimb de experiență, discutarea metodelor de clasificare a fost rodnică. Ea a arătat din nou justetea amintitei teze a lui Bartók despre imposibilitatea stabilirii unui criteriu unic, aplicabil în mod mecanic la orice fel de material muzical.

GOTTFRIED HABENICHT

Discuții asupra terminologiei în jocul popular

Cercetările asupra dansului popular și-au conturat caracterul științific doar în ultimul timp, mult în urma tuturor celorlalte domenii care studiază viața spirituală și materială a poporului.

Lucrările și studiile, reduse ca număr, pozițiile științifice diverse și contradictorii, expresie a unor concepții foarte deosebite asupra înțelegerii fenomenului folcloric în general și a dansului popular în particular, au dus, în literatura internațională de specialitate, la o lipsă de unitate în problemele de bază ale folclorului coregrafic. Pentru a putea duce mai departe cercetările în acest domeniu și pentru a le asigura o bază științifică, s-a dovedit a fi de primă necesitate stabilirea unui limbaj comun pe plan internațional, o înțelegere unică a noțiunilor care desemnează elementele fundamentale proprii jocului popular.

Pornind de la acest considerent, comisia de dansuri înființată în cadrul C.I.M.P., cu ocazia celei de a 15-a Conferințe de la Gottwaldov (R.S. Cehoslovacia) și-a propus, ca o primă și importantă acțiune, realizarea unui dicționar terminologic al jocului popular. Nu este vorba aici de a găsi anumite echivalente în limbile internaționale uzuale a unor termeni consacrați ci, lucru mult mai dificil, dar deosebit de important, de a descoperi și interpreta, în urma unor studii amănunțite, care sînt noțiunile ce desemnează elementele fundamentale ale dansului, care este sfera de cuprindere și conținutul lor precis. De asemenea va fi necesar să se analizeze cu consecvență măsura în care termenii consacrați corespund realității vieții folclorului coregrafic și cerințelor unei poziții științifice înaintate.

Ne referim, în primul rînd, la acei termeni care privesc elementele structurale ale jocului popular și care constituie instrumente ale unui studiu analitic în acest domeniu.

Din cercetările asupra folclorului coregrafic, realizate în cadrul Institutului de etnografie și folclor, se poate desprinde, ca o constatare generală, faptul că ele au atins un nivel științific superior, în special în problemele cu caracter mai larg privind viața jocurilor, ca și a celor ce se referă la analiza lor morfologică. Dacă ne referim însă la cercetările legate în mod direct de aspectul structural al jocurilor, acestea se găsesc într-un stadiu mai puțin evoluat, fiind abordate doar parțial în cadrul unor problematici mai largi. Considerăm însă că în momentul actual sectorul coregrafic posedă un material documentar ce a atins un volum apreciabil, în tot cazul suficient, pentru a ne permite să trecem de la nivelul unor considerații generale, uneori ipotetice, în acest domeniu — al structurii — la cel al unei analize temeinice, aprofundate. Astfel, problematica lansată de către comisia de dansuri din cadrul C.I.M.P. va putea constitui una din preocupările membrilor sectorului coregrafic. Analiza structurii jocului popular românesc va aduce, fără îndoială, date prețioase în legătură cu procesul de creație

⁵ Vezi Paula C a r p: Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic. *Revista de folclor*, 5 (1960) nr. 1—2: 7—24.

și mijloacele de construcție ale diferitelor dansuri. De asemenea cunoașterea aspectului structural al dansurilor va contribui în mare măsură la determinarea tipologiei lor.

Pornind la analiza structurală a jocurilor trebuie, de la început, să subliniem necesitatea documentului viu, adică cel pe care-l poate furniza pelicula cinematografică și a unei analize care să țină în aceeași măsură seama de raportul existent între desfășurarea mișcării și suportul ei muzical.

Pentru abordarea problemelor legate de structura jocurilor se impune ca o primă etapă stabilirea — cu multă precizie — a unor unități structurale de bază, generale în jocul popular, adică a acelor unități care prin procedee variate de combinare realizează o anumită arhitectonică a dansului. În scopul determinării acestor unități și a stabilirii termenilor care să le desemneze, sectorul coregrafic al Institutului nostru a inițiat un ciclu de dezbateri la care au participat și specialiști din domeniul muzical și literar. Nivelul la care s-au ridicat discuțiile, contribuțiile interesante ce au exprimat puncte de vedere diferite, reieșind din experiențele personale, concluziile parțiale — în această etapă — la care s-a ajuns, au demonstrat reala utilizare a unor asemenea dezbateri.

Pentru a nu rămâne la nivelul unor considerații sterile teoretice s-a luat ca bază de discuții studiul interesant al coregraților maghiari György Martin și Ernő Pesovár intitulat: « Analiza structurală a dansurilor maghiare ». Concluziile la care aceștia ajung în determinarea unităților structurale de bază au fost studiate și aplicate în cazul jocurilor românești cu formă fixă, urmărindu-se în ce măsură acestea corespund realităților folclorice de la noi.

Ca un prim rezultat pozitiv am putea menționa fixarea — în linii mari — a unităților « minore » (pornind de la *elementa la motiv*) ca și a celor « majore » (începând cu *figura* și încheind cu *dansul în totalitate sa*).

În dezbaterile viitoare se va încerca, pe baza exemplelor, definirea amplă a fiecărei noțiuni în parte, determinând atît conținutul cît și funcția lor în jocul popular.

O dată cu precizarea acestor termeni de bază se va putea trece, într-o etapă următoare, la analiza structurală propriu-zisă pe baza unor formule cît mai elocvente. Pentru început credem că ea trebuie să vizeze, în primul rînd, jocurile populare cu formă fixă, iar în momentul cînd materialul filmat ne va permite, și a celor cu formă liberă. În acest mod, o dată cu rezolvarea uneia dintre cele mai importante probleme legate de cercetarea jocului popular românesc, vom putea aduce contribuția noastră la discutarea, pe plan internațional, în cadrul comisiei de dansuri C.I.M.P., a terminologiei referitoare la elementele structurale ale dansului popular.

ANCA GIURCHESCU

Bibliografia etnografică și folclorică românească S-a terminat redactarea finală și va fi înaintat Editurii Academiei R.P.R., pentru publicare, primul volum din « Bibliografia etnografică și folclorică românească », lucrare ce cuprinde materialele de etnografie și folclor apărute în țara noastră în perioada anilor 1800—1891. Această ultimă dată a fost considerată drept limită superioară a primului volum, deoarece reprezintă o răspîntie importantă în teoria și practica etnografiei și folcloristicii noastre, în 1892 apărînd prima publicație periodică de specialitate, revista « Șezătoarea ».

În urmărirea dezideratului, exprimat în repetate rînduri în « Revista de folclor », de a întocmi o bibliografie exhaustivă, colectivul de bibliografi a despuiat fondurile de cărți, broșuri și periodice ale Bibliotecii Academiei R.P.R. și Filialei sale din Cluj, fondurile bibliotecilor universitare din Cluj și Iași, precum și ale bibliotecii orașenești din Sibiu (fostă ASTRA). Cu toate acestea, anumite lipsuri ale colecțiilor nu au putut fi suplinite pînă acum. Aceste lipsuri au fost însă notate în lista publicațiilor periodice despuiate pentru a fi completate ulterior, pe măsura întregirii colecțiilor bibliotecilor respective.

Materialul a fost clasificat conform schemei propuse spre discuție publică, în 1959 în « Revista de folclor », și aplicată apoi la bibliografiile curente, apărute anual în aceeași revistă. Procesul de clasificare nu a putut fi dus pînă la adîncimea cerută de dezvoltarea contemporană a ambelor științe, din cauza impreciziei unor noțiuni folosite de înaintași, a dezacordului cu privire la concept și domeniu ca și a imperfecțiunii metodelor de alcătuire și prezentare a documentelor etnografice și folclorice în veacul trecut.

Lucrarea e străbătută de un puternic spirit critic cuprinzînd pe lîngă descrierea atentă a materialului și aprecierea valorii sale științifice de pe poziția marxism-leninismului.

Din punct de vedere tehnic, s-au folosit cele mai noi și mai moderne soluții bibliografice internaționale (UNESCO), dar au fost continuate și tradițiile valoroase ale vechii bibliografii

românești. Lucrarea este însoțită de o sumă de instrumente speciale care s-o facă mai ușor utilizabilă, deci mai practică, sporind și mai mult productivitatea muncii științifice. Astfel ea este însoțită de o listă a publicațiilor periodice despuiate, precum și de trei indici, unul de nume de persoane, altul de termeni geografici și etnici și, în fine, un al treilea indice tematic și de probleme.

Cîteva date cifrice pot ilustra conținutul volumului și avertiza asupra valorii sale informative. Astfel, pentru întocmirea lui au fost despuiate 1791 periodice în limbile romină, maghiară, germană, franceză, neo-greacă, bulgară, italiană, spaniolă, albaneză, sîrbă, ebraică etc. (Pentru a asigura o maximă accesibilitate lucrării toate titlurile în limbi străine au fost traduse în romînește). Lucrarea cuprinde 8330 de titluri de lucrări, la care dacă adăugăm trimerile cumulative (recenzii, note bibliografice, republicări etc.) se ajunge la cifra considerabilă de 11.000 referințe bibliografice. Marea majoritate a materialelor provine din periodice, cu toate că pînă la 1891 nu am avut o revistă de specialitate. Merită să fie subliniat aportul la culegerea, studierea și publicarea folclorului în această perioadă a unor publicații de cultură generală ca « Familia » sau « Șezătoarea » lui Iosif Vulcan, « Columna lui Traian » a lui B. P. Hasdeu, sau « Contemporanul », ori al unor ziare ca « Gazeta Transilvaniei », « Tribuna », « Romînul ».

Un asemenea instrument de cercetare a fost visul multor generații de etnografi și folcloriști. În condițiile regimului burghezo-moșieresc, eforturile izolate ale unor cercetători și chiar unele inițiative oficiale nu au putut duce la realizarea unei bibliografii generale, care să permită etnografiei și folcloristicii să facă un mare și important pas înainte, pasul de la diletantism și amatorism la știință. Acest vis a devenit realitate abia în regimul de democrație populară care, în străduința de a crea baza tehnică corespunzătoare nivelului mondial al cercetării științifice în țara noastră, prin organele sale specializate, a inițiat o asemenea lucrare, a creat condițiile materiale indispensabile bunei sale desfășurări și a îndrumat, cu competență și autoritate, munca colectivului de bibliografie și de redacție.

ADRIAN FOCHI

Adoptarea sistemului de notație Laban-Knust Fixarea grafică, prin sistemul notațiilor, a mișcărilor corpului omenesc și în special a dansului, constituie o problemă complexă care a preocupat numeroși specialiști în decursul veacurilor. Începînd încă din secolul al XVI-lea, o seamă de dansatori și maeștri de balet caută să reproducă în scris tehnica și desfășurarea dansurilor vremii, fie că era vorba de dansurile de salon (Bassadansa, Moresqua, Pavana, Menuetul, Gavota etc.) sau, mai tirziu, a dansului clasic și a celui modern.

Diversitatea rezolvărilor preconizate, pornind de la simpla descriere la folosirea literelor, a cifrelor, a schițelor și a simbolurilor grafice, precum și a unor combinații variate ale tuturor acestor modalități, demonstrează, fără îndoială, dificultatea deosebită pe care o ridică încercarea de notare grafică a mișcării.

Dansul, ca gen al artei, se încadrează în aceeași măsură în grupul artelor temporale ca și a celor spațiale; succesiunea în timp a mișcărilor dînd coordonata temporală, iar pozițiile diferite ale diverselor segmente, poziția dansatorului și raportul său față de ceilalți parteneri realizînd înscrierea mișcării în spațiu, sau așa numita plastică a mișcării. Dacă la aceste caracteristici ale dansului adăugăm faptul că în mișcare pot fi antrenate toate segmentele corpului în mod succesiv sau simultan, iar execuția comportă amplitudine, intensitate și forță, foarte variate, putem realiza în linii mari în ce constă dificultatea găsirii unei modalități de scriere a dansurilor.

Creată de coregraful teoretician Rudolf von Laban (1879—1958) *kinetografia* reprezintă un sistem complex de notare grafică a mișcărilor, fie că este vorba de diferite forme ale dansului, ale gimnasticii sau chiar ale muncii fizice.

Pentru elaborarea kinetografiei Rudolf von Laban s-a sprijinit, pe de o parte, pe cele mai diverse sisteme de notare a mișcării concepute de predecesorii săi, ca și pe un studiu foarte amănunțit a caracteristicilor de bază ale mișcărilor și a formelor lor spațiale. Ulterior s-au adus o serie de îmbunătățiri, în scopul lărgirii acestui sistem și a precizării conținutului pentru anumite grupe de semne, de către colaboratorul și continuatorul lui Rudolf von Laban, Albrecht Knust.

Fiînd preluată și în domeniul cercetării folclorului coregrafic, kinetografia a fost adaptată specificului jocului popular, de către un grup de specialiști maghiari.

Caracterul complex al acestei notații, faptul că ea poate fi folosită pentru fixarea grafică a oricărei forme de mișcare, se sprijină pe o serie de principii fundamentale și anume:

1. Kinetografia folosește semne convenționale foarte sugestive, sistematizate într-un număr relativ redus de grupe și care astfel sînt ușor de memorat.

2. Kinetografia reprezintă, în același timp, o notație analitică. Această caracteristică dă posibilitatea descompunerii dansului în elementele sale cele mai mici și, deci, redarea foarte exactă a fiecărei faze din cursul unor mișcări mai complexe.

3. Cu ajutorul kinetografiei se pot nota mișcări, poziții și evoluții concomitente și paralele. De asemenea, o dată cu mișcarea, se indică durata ei în timp ca și desfășurarea spațială.

4. Notarea dansurilor cere o muncă foarte precisă și consecventă fără a constitui însă o activitate mecanică. Dimpotrivă, ea presupune o contribuție activă, în sensul unei cît mai juste interpretări a semnelor, a combinării lor, pentru redarea în modul cel mai elocvent a mișcării.

5. Kinetografia are o largă întrebuințare, putînd fi folosită atît pentru scrierea balletelor, dansurilor de salon, dansurilor populare, gimnasticii, acrobaticii și chiar a unor anumite munci fizice.

Dat fiind aceste caracteristici, kinetografia s-a dezvoltat ca o adevărată știință a scrierii mișcării, constituind un mijloc de bază a diferitelor studii științifice în domeniul dansului.

Existența unui sistem de scriere grafică a mișcării s-a dovedit, și în ceea ce privește dansul popular a fi de o importanță primordială. Aceasta explică faptul că într-un număr important de țări au fost concepute diferite notații pentru jocurile populare.

În cadrul Institutului de etnografie și folclor se folosește în prezent o notație *stenografică*, experimentată de-a lungul anilor, și care s-a dovedit de o mare utilitate, în special în cazul culegerii directe a jocurilor. În momentul în care s-a trecut însă la filmarea jocurilor și ca urmare s-a creat posibilitatea transcrierii lor de pe peliculă, într-o formă foarte amănunțită, notația stenografică, fără a-și pierde viabilitatea, devine insuficientă. Ea nu indică decît baza tehnică a mișcării fără a da posibilitatea fixării în scris a nuanțelor care țin de modul specific, individual sau colectiv al execuției unui dans.

Ținînd seama de caracteristicile notației Laban-Knust, expuse mai sus, considerăm că folosirea ei în cercetarea folclorului coregrafic va constitui un aport real, lărgind orizontul științific și înscriind în sfera preocupărilor noastre unele probleme astăzi insuficient abordate.

Ne mărginim a enunța, în acest sens, doar cîteva aspecte. Astfel ca ajutorul kinetografiei s-ar putea aduce prețioase lămuriri în ceea ce privește problemele stilistice în execuția mișcărilor. Faptul că notația mișcărilor se face în strînsă legătură cu muzica, dă posibilitatea studierii raporturilor existente între dans și melodia respectivă, atît din punct de vedere ritmic cît și a structurii lor. Kinetografia se dovedește în aceeași măsură necesară și pentru studiul variantelor și variațiilor individuale, dînd posibilitatea prezentării lor sinoptice, sub forma unei « partituri » ce are la bază același fragment muzical. Necesitatea folosirii kinetografiei se impune și pe planul relațiilor internaționale în domeniul folclorului coregrafic, deoarece ea stabilește un limbaj comun tuturor specialiștilor din acest domeniu și facilitează astfel schimburile de publicații, studii, antologii etc. Iată de ce considerăm că inițierea cursului de kinetografie Laban-Knust în Institutul de etnografie și folclor reprezintă o acțiune deosebit de importantă și care va contribui fără îndoială la ridicarea nivelului științific al muncii de cercetare a jocului popular românesc *. De asemenea, credem că eficiența acestui sistem va fi și mai mare în momentul în care se va lărgi sfera specialiștilor kinetografi, prin cuprinderea unui cît mai mare număr de coregrafi din țară.

Folosirea kinetografiei ca mijloc de notare a jocului românesc, cere din partea specialiștilor o contribuție activă, în sensul unei cît mai juste și elocvente interpretări a semnelor, pentru a pune în evidență caracterele specifice ale jocului românesc, determinate de particularitățile sale morfologice și structurale. În același timp se ridică problema folosirii kinetografiei ca mijloc de culegere directă (pe viu) a jocurilor.

Fără a fi avut pînă în momentul de față posibilitatea experimentării culegerii de jocuri cu ajutorul notației Laban-Knust, credem totuși că acest sistem este bine să fie considerat, în primul rînd, un mijloc de fixare definitivă a materialului, în urma transcrierii sale de pe peliculă, pentru culegerile propriu-zise putînd fi folosită deocamdată, datorită rapidității ei, notația stenografică, elaborată în cadrul Institutului de etnografie și folclor.

ANCA GIURCHESCU

* Cursul este predat de către Pap Veronica, profesoară la Școala de coregrafie din Cluj.

Probleme de folclor în publicațiile românești

Reviste care nu sînt de specialitate (*Gazeta literară, Contemporanul, Luceafărul, Tribuna, Iașul literar, Steaua, Scrisul bănățean, Studii și cercetări științifice — Iași, Studia Universitatis Babeș — Bolyai — Series Philologia*) ne-au oferit plăcuta surpriză de a publica în paginile lor articole consacrate unor probleme folclorice și etnografice. Prezentă notă urmărește să semnaleze cîteva dintre direcțiile fundamentale către care s-au orientat.

Cele mai numeroase articole întreprind analiza problemelor ridicate de studierea folclorului contemporan în lumina ideologiei marxiste. Amintim articolele teoretice publicate de V. Adăscăliței în *Iașul literar, Scrisul bănățean, Studii și cercetări științifice — Iași*. Autorul e interesat îndeosebi de elementele care schimbă configurația folclorului tradițional (mișcarea de amatori, scris-cititul etc.), de folclorul muncitoresc sau de trăsăturile care determină specificul folclorului nou. În sensul ultimei preocupări e orientat de altfel și articolul lui Nicolae Iașu, «Lirica populară bănățeană. Noul în cîntecul țărănesc și muncitoresc» (*Scrisul bănățean*, nr. 5, 1962, 71—76) în care autorul analizează patru texte folclorice noi (Dorul de badii, Briu, La mină la Anina, Hora minerilor).

Revista *Steaua* a publicat articole consacrate detectării filonului folcloric în opera și mentalitatea unor scriitori ca Agîrbiceanu, Beniuc. Autorii (Ion Apostol Popescu, «Interesul pentru folclor al lui Ion Agîrbiceanu», *Steaua*, nr. 9, 1962, 118—125; V. Fanache, «Aspecte folclorice în poezia lui M. Beniuc», *Steaua*, nr. 7, 1962, 68—81), preocupați îndeosebi de descoperirea elementelor de folclor în conținut, nu se ocupă însă, în măsura în care acest lucru este posibil și necesar, de represiunile pe care le-a avut buna cunoaștere a producțiilor populare asupra formei, în creația scriitorilor respectivi. Un singur articol urmărește o problemă de acest gen, și anume V. Adăscăliței, «Note asupra specificului poeziei folclorice» (*Iașul literar*, nr. 11, 1962, 52—56). Am fi preferat însă ca autorul să nu se mențină în sfera generalităților (sincretism, creație colectivă, variante etc.) și să întreprindă o analiză concretă, bazată pe material, a cîtorva elemente caracteristice pentru poezia noastră populară.

Interesante sînt articolele legate de problema documentării și editării materialelor folclorice. Semnalăm în acest sens articolul lui V. Adăscăliței, «Despre lărgirea bazei documentare a folcloristicii» (*Tribuna*, nr. 28, 1962, 7) în care autorul subliniază, pe bună dreptate, importanța pe care o are pentru cercetarea științifică cunoașterea cîtelor, carnetelor cu cîntece sau cu amintiri, romaje etc., a documentelor personale ale informatorilor.

Considerăm deosebit de utilă intervenția lui George Muntean, «Cum edităm folclorul» publicat în revista *Contemporanul*. Autorul analizează modul în care se publică materialul folcloric pornind de la volumele: N. Pauleti, «Cîntări și strigături românești» (editat de I. Mușlea), «Folclor din Transilvania» (editat de I. Șerb) și cîteva volume publicate de casele regionale ale creației populare: «Bucurie mîndră floare» (Suceava); Isidor Rîpă, «Cîntece din Țara Oașului» (Baia Mare); G. Cristea Nicolescu, «Spune Argeșule, spune tu/ Cum a fost și cum e-acu» (Argeș); I. Desmireanu, «Cine-o făcut horile» (Cluj). El semnalează modul neunitar în care publică textele folclorice Editura Academiei, Editura pentru literatură, Editura tineretului și combate tendința de a modifica textul (în sensul poetizării) prezentă în cîteva dintre culegerile caselor regionale de creație. Lipsa unei terminologii și prezentări științifice, a unei clasificări riguroase și mai ales desconsiderarea criteriului estetic sînt deficiențe la înlăturarea cărora autorul își propune să contribuie.

În cadrul preocupărilor etnografice, ne-a interesat articolul Aurei Turcu, «Știri despre portul popular din Moldova de acum o sută de ani» (*Iașul literar*, nr. 5, 1962, 84—85), în care autoarea folosește ca sursă documentară o listă de obiecte găsită în dosarul unei judecăți.

Locul hotărîtor în revistele parcurse îl ocupă însă, după cum e și firesc, recenziile și prezentările menite să pună la curent cercurile de nespecialiști cu activitatea folclorică. Recenziile se grupează în jurul lucrărilor importante ale anului, cărora toate revistele parcurse le rezervă articole de semnalare: N. Pauleti, «Cîntări și strigături românești» (I. Taloș în *Tribuna*); «Folclor din Transilvania» (recenzie amplă acad. Perpessiciu în *Gazeta literară*, M. Pop în *Luceafărul*, I. Taloș în *Tribuna*); I. Desmireanu, «Cine-o făcut horile» (D. Florea Rariște în *Steaua*); macheta volumului I al Istoriei literaturii romîne cuprinzînd folclorul și literatura veche (prezentare făcută de G. Călinescu la «Cronica optimistului» în *Contemporanul*).

Numeroase articole salută Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice (Virgil Ioanid în *Contemporanul*, N. Ursu în *Scrisul bănățean*, Monica Lazăr în *Tribuna* etc.), altele prezintă muzee și instituții (G. Oprescu, «Muzeul Satului», *Contemporanul*; B. Zderciuc, «Muzeul Argeș», *Tribuna*; G. Călinescu, «Folclor», *Contemporanul* etc.). Considerăm că lucrările prezentate constituie un adevărat breviar al vieții noastre folclorice.

Din culgerile Institutului de etnografie și folclor

Culegerea de folclor muzical din comunele Răducăneni și Moșna (rn. Huși, reg. Iași) se înscrie în acțiunea Institutului de etnografie și folclor, de depistare a regiunilor total necercetate pînă acum.

Deplasarea a durat 10 zile, între 22 și 30 decembrie 1962, în care timp s-a înregistrat un mare număr de melodii (340 piese), aparținînd aproape tuturor genurilor folclorice. S-au făcut cîteva experimente cu privire la tehnica de execuție instrumentală, la scordături, la procesul de creație etc. De asemenea am asistat la o nuntă unde am consemnat observațiile despre repertoriul interpretat, într-o fișă de observație directă.

Cu toate străduințele noastre, obiectivul principal — cunoașterea repertoriului local, vechi și nou, a situației sale actuale precum și încadrarea acestuia în graiurile muzicale populare — a fost rezolvat în parte. Totuși am reușit să surprindem unele aspecte ale vieții folclorice contemporane, să determinăm cauzele care au influențat îmbogățirea și schimbarea repertoriului local ca și vitalitatea unor genuri în detrimentul altora. Am «descoperit» cîteva piese a căror funcții și mod de manifestare diferă de celelalte ținuturi. De exemplu Miorița nu e cunoscută aici decît ca urare de Anul Nou, fenomen semnalat și de V. Adăscăliței tot pentru regiunea Iași. Șezătorile erau însoțite în trecut, mai puțin astăzi, de jocuri cu măști (cocostîrcul, moșneagul, cămila etc.) de jocuri de dexteritate și păcăleli (țușca, bîza, cărbunele aprins etc.) care se pare că în trecut au constituit un fond comun mai multor prilejuri (înmormîntare, An Nou, nuntă). Tineretul le practică azi numai în parte, mai ales la șezători și în timpul sărbătorilor de iarnă, cînd se desfășoară mari spectacole populare («văluritul» nunta țărănească cu «Jienii», capra, ursul, plugușorul — însoțit de bice, clopoței, buhai, fluiere, «cîrșei»).

Sînt deosebit de interesante textele de plugușor, care îmbină în mod ingenios fragmente din tematica tradițională cu o tematică nouă contemporană, referitoare la viața în gospodăriile agricole colective sau versuri care satirizează aspecte negative din diferite domenii de activitate. Din domeniul liricului doina este pe cale de dispariție — o execută încă ciobanii din fluier — iar cîntecul propriu-zis, ca și în alte regiuni, este genul preferat de toți, tineri și bătrîni. Alături de cîntecele de stil modern cu largă circulație au început să se impună cîntecele cu tematică nouă, contemporană, care au pătruns — mai ales în repertoriul tinerilor — prin intermediul radioului și corului Căminului cultural. Ca și în celelalte sate moldovenești numărul de jocuri este foarte mare (peste 50 de numiri diferite). Sînt îndrăgite cu precădere jocurile în ritm aksak de tip gampara numite fie Pădureț fie Geambara.

În general, folclorul din satele cercetate prezintă o mare varietate de stiluri și de genuri cu aspecte numeroase de înnoire.

EMILIA COMIȘEL



În continuarea acțiunii sistematice de cercetări de teren și culegeri de cîntece bătrînești din cîmpia Dunării, acțiune începută în anul 1950, după cercetările special întreprinse în acest scop pînă acum în raioanele: Calafat, Băilești, Segarcea, Caracal și Oltenița, între 9—15 XI 1962, s-a realizat o nouă cercetare și culegere de balade în raionul Giurgiu (în orașul Giurgiu și în comuna Malu). Ca și în celelalte cazuri, s-a putut constata că și în această zonă vechile cîntece epice se află astăzi pe cale de dispariție. Cei mai buni deținători și cîntăreți actuali de balade sînt și în această zonă mai ales lăutarii vîrstnici, cărora li se mai «cere» uneori — dar din ce în ce mai rar —, mai cu seamă la masa-mare de nuntă, cite un cîntec bătrînesc, repertoriul preferat în circulația folclorică vie dovedindu-se și în această zonă cel al cîntecului «propriu-zis» (cîntece lirice) și al melodiilor de joc. Sînt astăzi puțini chiar și lăutarii vîrstnici care mai stăpînesc, prin tradiție orală, un repertoriu mai însemnat de balade, ca : *Marin Pinzaru* (67 ani) — originar din com. Naipu, rn. Drăgănești-Vlașca și *Nicolae Stan Giurgiuveanu* (65 ani) — originar din com. Pietroșani, rn. Zimnicea (ambii de multă vreme stabiliți în Giurgiu) sau : frații *Constantin* (57 ani) și *Florea Mustățea* (51 ani) și *Ion Cristache* zis Oaie (63 ani), din comuna Malu. Este foarte semnificativă, pentru precipitarea procesului de pierdere a cîntecului bătrînesc, constatarea că în timp ce fiecare din cei de mai sus a deprins meșteșugul cîntării baladelor pe cale directă, «de la ureche», de la părinți sau rudeni foarte apropiate: bunici, unchi, cumnați, niciunul dintre lăutarii mai tineri: fiu, nepoți sau gineri din familiile celor de mai sus, nu au învățat și nu pot cînta cîntece bătrînești. De la lăutarii amintiți s-a cules, cu imprimare pe bandă de magnetofon, un repertoriu de 35 piese (unele imprimate în două-trei reluări). Pe lîngă unele teme și tipuri mai ușor de găsit, ca : Letinu, Badu, Chira, Ilincuța, Corbea, Miu, Cătănuță, Moșneag, Milea, s-au cules altele mai greu de găsit astăzi, ca : Soarele și luna, Trei frați și nouă zmei, Trei păsări lebede albe, Maica bătrînă, Șarpele, Antofiță, Voica, Dobrișan, Novac (Lidva), Marcu Viteazu, Augușiță, Miu zglobiu, Miorița, Codrean, Stan din Bărăgan,

Chirigiul, Burulean, Stanciu («Șuliță»), Diniță. S-au cules de asemenea unele piese rarissime ca: Cel popă din Piatra și Buica becheru, care nu figurau pînă acum în colecțiile Institutului, precum și unele «jurnale orale» de creație locală mai puțin valoroase. Repertoriul de balade înregistrate pe bandă de magnetofon, și materialul informativ cules o dată cu acestea, reprezintă o nouă etapă cîștigată în acțiunea de cercetare și de consemnare în colecțiile Institutului, a stadiului de evoluție în care se află cîntecul bătrînesc în folclorul contemporan.

AL. AMZULESCU



În cursul lunii martie a.c., a fost prezentată în Institutul de etnografie și folclor Monografia coregrafică a Mărginimii Sibiului. Este prima lucrare care se ocupă exclusiv cu studiul științific al dansului popular dintr-o singură zonă folclorică. Ea cuprinde rezultatele a 9 cercetări de teren, însumînd 120 zile.

În acest timp, s-au parcurs de către autorii acestor rînduri toate cele 20 de sate ale zonei; în 10 sate s-au făcut culegeri efective de jocuri, depistîndu-se 188 de variante; în celelalte, s-au luat doar informații asupra repertoriului și ocaziilor de joc. S-au filmat în 7 sate 850 m. peliculă, cu 64 jocuri; este prima documentație de acest fel folosită într-o lucrare monografică.

Lipsa unor colaboratori specialiști privind celelalte domenii ale vieții zonei cercetate a necesitat obținerea de către autori, a tuturor datelor complementare. Astfel, s-a consultat o bogată bibliografie și s-au luat informații ample asupra istoriei locale și a dezvoltării social-economice a zonei mărginene; de asemenea s-a înregistrat și un bogat material provenind din alte genuri folclorice. Desigur aceasta a îngreuiat munca efectivă; pe de altă parte însă, ea a permis autorilor o bună informare în ce privește cadrul general al zonei. Faptul că anchetele s-au desfășurat în cea mai mare parte în curs de 2 ani (1961–1962) asigură sincronia necesară unei lucrări de acest fel.

Transcrierea și studiul materialului coregrafic au urmat principiile stabilite pentru celelalte lucrări de specialitate ale Institutului de etnografie și folclor; totuși în procesul de lucru au fost introduse cîteva inovații metodologice. Astfel, pentru determinarea specificului morfotipologic, s-a folosit procedeul analizei matematice, pe baza frecvenței elementelor și pieselor respective. Unele criterii de clasificare (de ex. modulile de compoziție) reprezintă de asemenea o noutate. Analiza stilistică, neabordată suficient pînă în prezent, formează aici un capitol aparte, folosind unele criterii determinate după o îndelungată observație. În sfîrșit micul Atlas coregrafic (primul de acest fel) și cele cîteva tabele recapitulative care însoțesc studiul, caută să dea o imagine completă a problematicii respective.

Lucrarea propriu-zisă este împărțită în 7 capitole, pe care le dăm aici în rezumat.

În capitolul introductiv se descrie cadrul general al zonei, scoțîndu-se în evidență cîteva date caracteristice. După ce se enumără satele mărginene, și se arată poziția lor geografică, se amintește trecutul de luptă al acestei populații, care, cu toate asupririle îndurate din partea coroanei habsburgice nu a putut fi adusă în stare de iobăgie.

O trăsătură fundamentală a dezvoltării social-economice a zonei a constituit-o în trecut păstoritul transhumant, care este descris pe scurt, subliniindu-se importanța acestui fapt pentru legăturile Mărginimii în special cu părțile sud-estice ale țării (Bărăgan, Dobrogea), la a căror populare a contribuit destul de intens.

Prefacerile petrecute în structura economică a zonei, mai ales după 1944, ne arată trecerea de la economia pastorală spre agricultură și industrie.

După ce se definește în cîteva cuvinte fondul antropologic (de tip mai mult mediteranian) al populației, se dau cîteva aspecte caracteristice ale culturii ei materiale și spirituale: așezări, locuințe, interioare, costume, obiceiuri, genuri folclorice etc. se arată varietatea acestora ca și vitalitatea lor.

Capitolul II se ocupă de ocaziile în care poate fi văzut jocul în satele mărginene, el constituind nu numai o manifestare artistică importantă în cadrul folclorului, ci și un moment social deosebit de pregnant în viața satului.

Una dintre cele mai importante ocazii este hora duminicală; observațiile rezultate din cercetările efectuate asupra modului său de desfășurare, atît în forma ei actuală cit și evolutiv, au fost grupate sub formă de tabel. S-au cercetat: locul de joc, componența tarafului, participanții, timpul desfășurării, repertoriul, reguli de etichetă etc.

Altă ocazie de joc menționată este *balul*, prezentat cu toate elementele prin care el se deosebește de hora satului.

Următoarele ocazii descrise în acest capitol sînt: *nunțile*, la care se amintesc principalele faze de desfășurare a jocului, *petrecerile* și *nedeile* (azi în dispariție); în sfîrșit *ceata de juni* —

obicei caracteristic Ardealului de sud — constituie obiectul unei descrieri mai ample, în care se citează diferitele momente de joc, repertoriul etc., cu deosebiri ce există între sate.

În încheierea capitolului, este menționat rolul căminelor culturale în pregătirea echipelor de joc pentru concursurile artistice de amatori, și modul în care ele înțeleg să cultive vechile jocuri locale.

Capitolul III înfățișează diferite aspecte ale jocului ținând de modul de integrare în viața satului și de fazele de evoluție istorică.

După câteva considerațiuni asupra repertoriului de joc propriu-zis — din care reiese relativa bogăție numerică a acestuia (o medie de cca. 19 jocuri pe sat, o cifră mijlocie față de restul țării) — se trece la reconstituirea provenienței și vechimii jocului. Acesta este alcătuit din două straturi — dintr-un strat vechi și unul recent — care la rîndul lor se impart în perioade cu diferite grade de vechime.

În ceea ce privește apartenența zonală a repertoriului mîrginean, este pus în legătură cu 3 mari arii de circulație: aria Carpaților meridionali, aria sud-estică, aria Ardealului de sud și centru.

Un alt aspect care contribuie la lămurirea problemei specificului coregrafic al zonei mîrginene este felul în care se integrează jocul în viața comunității; pentru ilustrarea acestui fenomen se citează funcția curentă sau specială îndeplinită de joc în diferitele ocazii (jocurile speciale putînd fi la rîndul lor de *exhibiție, distractive, ceremoniale sau rituale*).

Toate punctele expuse duc la încercarea de a defini repertoriul de joc mîrginean în sensul distingerii *fondului specific* de cel *nespecific*. Mai întîi se prezintă cele cinci categorii aparținînd fondului *specific* (jocuri de hora satului, de circulație pastorală, de petrecere, ritual-ceremoniale, de ceată de juni) și cele două ale fondului *nespecific* (jocuri de influență extra-zonală, de circulație culturală), amintindu-se și posibilitățile de întrepătrundere ale celor două fonduri. Preponderența fondului specific asupra celui nespecific, demonstrează că jocul mîrginean este bine păstrat în viața satului.

Cu capitolul IV: *Analiza morfologică*, se trece la descrierea specificului artistic propriu materialului coregrafic din Mîrginime. Acesta se caracterizează printr-o mare varietate de elemente. Predomină jocurile de perechi cu ținută față în față, mai rar laterală. Jocurile în grupuri sînt mai mult bărbătești decît mixte, în formație de semicerc, cu brațele pe umeri; întîlnim și jocuri de cerc în lanț de brațe, în grupuri mici și în monom.

Construcția lor este de asemenea foarte diversă, cu multe părți și figuri, în succesiune mobilă și cu o structură *mai mult simplă* sau dezvoltată, mai rar complexă; suprapunerea pe melodie este adeseori neconcordanță.

Cele mai multe jocuri sînt, ca peste tot, în 2/4; întîlnim și frecvente cazuri de asimetrie. Predomină ritmul comun, bazat pe îmbinarea spondeului cu dipiricul și anapestul; dar foarte caracteristice sînt și motivele sincopate de tip dohmic.

Jocul prezintă varietate și în mișcări, dintre care pașii bătuți, învîrtirile, pașii încrucișați în față și în spate, săriturile etc., sînt cele mai frecvente.

Desfășurarea jocului este fericit completată de elementele adiacente; *melodiile*, adeseori de o apreciabilă valoare artistică, și *strigăturile*, aici foarte vioaie și expresive. Din îmbinarea dansului cu muzica și cu textul reies unele aspecte interesante ca, de exemplu, unitatea caracterului specific al celor trei elemente și poliritmia destul de accentuată care se întîlnește în materialul mîrginean.

Analiza tipologică, obiectul capitolului V, ne arată marea varietate care există și în domeniul claselor și tipurilor coregrafice, clasificate după metoda Institutului de etnografie și folclor. Prezența tuturor celor 6 clase principale și a 22 tipuri ilustrează suficient acest lucru. Predomină clasele IV (joc de perechi) și II (joc de linie). Tipurile cele mai des întîlnite sînt în număr de 11, dintre care caracteristice zonei sînt: *Învîrtita dreaptă, Învîrtita șchioapă, Sirba, Hora dreaptă, Briul, Jieneasca, Călușerul*. Jocurile obișnuite la hora satului sînt pretutindeni *Învîrtita și Hațegana*, alături de care *Sirba, Jiana* și diferitele forme de *Briu* joacă pe alocuri un rol important.

Stratificarea apariției acestor tipuri pe baza citorva știri istorice și a analizei condițiilor de dezvoltare a societății mîrginene, arată cristalizarea repertoriului local în a doua jumătate a secolului XIX.

Capitolul VI prezintă analiza stilistică a coregrafiei mîrginene. Se semnalează că în procesul de lucru s-a urmărit să se determine:

- a) elementele pe care se bazează stilul;
- b) mijloacele de a studia aceste elemente (film, înregistrări, fișe de observație, aparate speciale);

c) criteriile de aplicare a metodei de lucru.

Se arată că trebuie să se țină seama de limitele care există între *structura* dansului și *maniera de interpretare* a dansatorilor.

Se trec apoi în revistă particularitățile de execuție în jocul mărginenilor, amintindu-se timpul în general vîoi, mica amplitudine a mișcării, proporția ridicată a pașilor bătuți, slaba participare a brațelor, trunchiului și capului la fazele jocului. Se subliniază marea varietate de interpretare care se observă între indivizi, generații și sexe, ca și puternica exteriorizare afectivă, manifestată prin expresie, gesturi și strigături. Dinamica, de calitate mai mult interiorizată, variază în gradul de intensitate de la modul echilibrat la cel exuberant.

Comparația cu alte zone din țară ne arată că și din punct de vedere stilistic jocul mărginean se încadrează în cel carpatic.

Colaborarea cu Centrul de antropologie va deschide perspective noi în studierea stilului și anume prin încercarea de a găsi o relație între maniera de interpretare a dansului popular și tipul constituțional al executanților.

În capitolul final se indică unele caractere generale care reies din studiul jocului mărginean. Primul aspect este acel al *complexității* acestui gen folcloric. Ea este scoasă în evidență de numărul relativ mare al pieselor culese, de bogăția manifestărilor legate de joc, de varietatea funcțională, morfo-tipologică și structurală a repertoriului ca și de diversitatea lui de la sat la sat.

Un alt aspect cercetat este acel al *valorii specifice*. Se constată că, deși atât de complexă, zona mărgineană se prezintă totuși unitară din punct de vedere coregrafic. Aceasta reiese din confruntarea matematică a frecvenței tipurilor și elementelor în cele 10 sate anchetate. Pe aceeași bază, s-a stabilit că Mărginea seamănă destul de puțin cu zonele vecine, Orăștie și Tirnave, ceva mai mult cu Făgărașul și Muscelul, și foarte mult cu Valea Lotrului și părțile Sibiului de est. Surprinzătoare este însă marea asemănare cu zonele mai îndepărtate, Bran și mai ales Perșani, ceea ce ne poate indica o veche legătură datorită vieții pastorale. În orice caz, specificul zonei ne arată încadrarea în « dialectul carpatic ».

Un al treilea aspect se referă la *expresivitatea artistică* a jocului mărginean, care ne apare din câteva trăsături pregnante morfologice, tipologice și stilistice, ca de ex.: jocul în grupuri mici, neconcordanța figurilor cu melodia, ritmul sincopat, poliritmia, unele forme de *Învîrtită*, *Jiană*, *Briu*, *Sîrbă* etc.; de asemenea printr-o deosebită fantezie în interpretare.

Din toate cele de mai sus, reiese perfect locul jocului mărginean în cadrul folclorului coregrafic românesc, atât ca valoare artistică cît și ca problematică științifică.

Materialul care însoțește lucrarea este de natură a interesa pe toți cei care se preocupă de jocul popular românesc. El însumează peste 150 variante, grupate în cca. 45 jocuri diverse. Multe din acestea sînt piese de o frumusețe deosebită; unele reprezintă chiar rarități specifice.

Dimensiunile lucrării nu au permis includerea ei integrală în paginile Revistei de folclor, rezumatul de față neputînd da, firește, decît o palidă imagine a problemelor cercetate. Sperăm însă că într-un timp nu prea îndepărtat, ea va putea fi pusă la dispoziția specialiștilor, atînguindu-se astfel următoarele obiective:

a) valorificarea folclorului coregrafic mărginean, care pînă acum a rămas necunoscut în afara zonei;

b) luarea în discuție a metodelor științifice de cercetare a dansului popular.

A. BUCȘAN și E. BALACI



Între 23 septembrie — 2 octombrie 1962, un grup de cercetători ai Institutului nostru a făcut o deplasare pe valea superioară a Someșului Mare. Principalul scop al deplasării a fost completarea datelor monografiei folclorice a Năsăudului, aflată în lucru. Cercetările — în comunele Leșu, Salva, Rebra, Singeorz, Șanț, Nepos, din com. Năsăud și în com. Iad din rn. Bistrița — întreprinse pe baza unor programe stabilite în prealabil, au avut un caracter multilateral.

Duminică 23 septembrie au fost lucrate concomitent fișele de observație directă la jocul din Leșu și la cel din Salva. Independent de aceste operații, au fost culese în ambele comune informații privitoare la funcția și circulația strigăturilor de joc. Ulterior, la 27 septembrie, a fost filmat la Leșu, pentru filмотeca Institutului, jocul provocat la cererea echipei de folcloriști.

O deosebită atenție a fost acordată urmării valorii funcționale, profilului structural și vivacității așa numitului « cîntec de strigat » specie folclorică caracteristică ținutului. Piesă cu piesă « cîntecele » cele mai reprezentative strînse în culegeri anterioare au fost pe rînd discutate

de culegători cu bunii informatori din Leșu, Șanț, Nepos, Salva, stabilindu-se astfel repertoriul și modul local de manifestare al cîntecelor de strigat.

Paralel, a fost urmărit în toate comunele cercetate, și repertoriul de « balade » nu numai al bunilor interpreți — în vederea obținerii unor indici parțiali de frecvență. Devitalizarea genului epic este evidentă: repertoriul a sărăcit, frecvențele sînt relativ scăzute, genul este cultivat numai de vîrstnici și chiar și de către aceștia sporadic.

O problemă aparte a constituit-o identificarea variantelor baladei Meșterului Manole pe teritoriul zonei folclorice Năsăud. Au fost culese trei variante cîntate ale baladei, respectiv din Nepos, de la inf. Ținca Pălăde (cf. I. Talocș « Balada Meșterului Manole și variantele ei transilvănene » Revista de folclor nr. 1—2/1962, p. 34) din Sîngeorz, de la inf. Poleac Ileana și din Iad de la inf. Lucreția Lajos. Demn de semnalat pare faptul că toate informatoarele se trag din familii de lăutari și sînt eventual ele inelele soții de lăutari. Este de asemenea de menționat că informatoarele și-au amintit cu vizibilă dificultate textul și melodia, mărturisind că nici nu au mai cîntat nici n-au mai auzit de multă vreme cîntîndu-se balada.

De la septuagenarul Victor Scridon din Rebra au fost din nou înregistrate baladele « Miorița » și « Vălean », « *strigate* », (înregistrate pentru prima oară în 1957), în vederea unei cercetări comparative.

În subsidiar au mai fost culese din Șanț, Leșu, Rebra, informații privind repertoriul lăutăresc, jocul « Bărbuncul », petrecerile fără regim calendaristic (*șumandre* — la Șanț, *tercuri* la Leșu) etc.

În sfîrșit, la 30 septembrie și 1 octombrie, la Leșu, au fost lucrate fișe de observații directă la nunta Mărioarei Precup. Deși concepută în manieră tradițională și desfășurată într-o așezare izolată, ceremonia nu a fost lipsită de elemente de inovație orășenizante.

RADU NICULESCU



Cercetarea folclorului Olteniei subcarpatice, înscrisă în preocupările Institutului de etnografie și folclor în 1958 prin culegerea efectuată în regiunea petroliferă a Olteniei, a fost continuată în 1961 printr-o prospectare în valea Motrului (com. Lupșa, rn. Strehaiia) și în 1962, de un colectiv al Institutului, între 23—30 dec. în com. Bărbătești, rn. Horezu, reg. Argeș.

Obiectivul cercetării l-au constituit cîteva probleme importante și anume: studierea procesului de transformare a obiceiurilor de iarnă în condițiile satului socialist, specificul doinei oltenesti și instrumentele populare. Secundar s-au cules date și informații interesante și despre alte genuri folclorice precum și despre ambianța în care viețuiesc acestea: basmul, cîntecul propriu-zis, melodiile de joc (implicit legate de problema instrumentelor populare), cîntecul epic, diverse melodii legate de obiceiuri, cîntecul de leagăn, repertoriul păstoresc, strigătura (foarte bogat reprezentată, cu o vitalitate excepțională), cîntecul de joc (vocal), comenzi de muncă.

Situarea satului într-o regiune deluroasă, foarte frumoasă dar săracă, în imediata apropiere a muntelui, explică de ce în trecut oamenii mergeau să-și cîştige piinea amară departe, pe moșiile din sudul Olteniei, în cîmpia Dunării, sau se angajau la exploatarea forestieră din împrejurimi. Azi ei sînt muncitori silvici sau mineri la cariera de piatră existentă nu departe de comună.

Perspectiva apropiatei sărbători a Anului Nou a prilejuit o întîlnire a tuturor locuitorilor (care prin natura muncii lor, cu excepția femeilor, nu pot fi găsiți în toate zilele de peste an), ocazie de care colectivul nostru a profitat din plin.

Observația directă întreprinsă la joc timp de două zile, la care veselia era întreținută și animată de strigăturile dansatorilor, ne-a relevat transformarea și innoirea tradiției, a obiceiurilor de iarnă practicate în această zonă, în noile condiții contemporane de viață. Din fondul eterogen al vechilor obiceiuri s-a perpetuat urarea de belșug și sănătate pe care copiii o adresează maturilor.

În ceea ce privește doina, s-a impus de la bun început constatarea că ea trăiește numai prin bătrîni (peste 60 de ani) și este foarte rar întîlnită la generația matură (între 30—50 ani). S-au remarcat ca informatori prețioși în acest sens: Marcu Petre, 81 ani; Maria Gheorghe (Chirca) 68 ani, foarte bună interpretă, care cîntă cu o participare emoțională intensă și care mai este încă activă în viața folclorică a satului; Const. Gh. Durlai, 63 ani, fost muncitor, excepțional interpret, deținător al unui repertoriu bogat de doine, cîntece și strigături pe care de asemenea le realiza cu mult nerv; Ioana Poiescu, 65 ani.

Cîntecul liric și cel cu ritm de joc se bucură de cea mai largă prețuire, atît la generația tînără cît și la cea matură. În sat există o veche tradiție corală; generația matură a participat activ în corul format și condus multă vreme de învățătorul și folcloristul localnic Bobei. Acest

lucru s-a resimțit în repertoriul și stilul de interpretare. Printre cele mai bune interprete de la care s-a cules, se numără : Floarea Hirizan, 49 ani, cu care s-a mai lucrat cu peste 10 ani în urmă, când a venit la București cu echipa Căminului cultural la un concurs al formațiilor artistice de amatori, premiată fiind în mai multe rânduri; Ioana Țuru, 48 ani, fostă solistă a corului din comună, cu renume de bună cântăreață; Ioana Rușitoru, 33 ani, bună deținătoare de folclor ș.a.

Instrumentele populare, repertoriul păstoresc și strigăturile au format obiectul informațiilor și faptelor folclorice culese de la Nicolae Țolea (Ghebur), 54 ani, solicitat ca fluieraș în diverse ocazii; Tudor Bușu, 56 ani; Vasile Dogăroiu, 35 ani, Ion Țolea, 24 ani, un excelent jucător și deținător de strigături.

Întrucât comuna nu are lăutari proprii (cei de mai sus cu excepția lui Vasile Dogăroiu, cântă din fluiet), la nevoie, sînt chemați lăutarii din Dobriceni, o comună la 3 km de Bărbătești. Repertoriul de jocuri a fost realizat și cu concursul acestora.

De la Predi Dinculescu Nicolae, 68 ani, un foarte bun povestitor, s-au cules cîteva povestiri și foarte interesante informații despre povestit, lămuritoare pentru « biologia » genului.

Viața folclorică a comunei este destul de vie; Ileana Rușitoru, de 6 ani, învață repertoriul de cîntece de la mama ei (Ioana Rușitoru); Clipici Constantin, elev în clasa a VII-a consemnează evenimente ce depășesc orizontul local: în versuri în formă populară, el vorbește despre îndrăznețul zbor în cosmos întreprins de I. Gagarin, B. Titov ș.a.

Deși numărul de piese înregistrate pe bandă de magnetofon este relativ redus (95), cercetarea întreprinsă în com. Bărbătești, în afară de contribuțiile multiple la lămurirea problemelor expuse la început, mai adaugă o concluzie deosebit de importantă: materialul obținut a făcut posibilă o delimitare, din punct de vedere folcloric, a zonei Olteniei subcarpatice. Comuna pare să țină de o zonă care se diferențiază de restul Olteniei, situîndu-se, pentru acest motiv, la granița estică a ei. Din punct de vedere al repertoriului și al stilului ea nu se integrează în unitatea folclorică a teritoriului din dreapta Oltului, fără a ieși însă cu totul din specificul oltenesc.

Studiile efectuate asupra materialului (muzical în deosebi) vor fi lămuritoare în acest sens.

RADU RĂUTU



În ziua de 7 iunie 1962, un grup de studenți de la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » Facultatea teoretică (anul I—IV) a efectuat o culegere de folclor muzical în comuna Ciuperceni (rn. Turnu Măgurele, reg. București). Această acțiune a fost inițiată în cadrul practicii de vară, în scopul de a permite studenților să-și adîncească cunoștințele teoretice asimilate în timpul anului, prin contactul nemijlocit cu realitatea, cu aspectele vii ale creației populare contemporane, și în același timp să-și însușească o metodă de lucru și de cercetare științifică. Grupul de tineri cercetători a fost îndrumat de un cadru didactic (semnatarul acestor rânduri); ne-a dat o mină de ajutor substanțială folcloristul Ovidiu Birlea din Institutul de etnografie și folclor.

Culegerea a fost pregătită prin cîteva ședințe de lucru preliminară în care s-au recapitulat problemele esențiale ale metodei de culegere, ale notării melodiilor și datelor informative, necesare unei cercetări științifice și s-au audiat, parțial, piesele înregistrate în culegerile anterioare din comunele apropiate.

A urmat repartizarea problemelor pe grupe de studenți și anume: repertoriul tinerilor, al bătrînilor și al maturilor, al copiilor, instrumentele populare tradiționale și noi, repertoriul lăutarilor, al echipelor artistice de pe lângă Căminul cultural etc.

Deși culegerea a fost extrem de scurtă, o singură zi, roadele ei sînt demne de semnalat atît în ce privește experiența pe care au căpătat-o studenții cît și prin materialul valoros înregistrat sau notat direct de la interpreți.

Comuna Ciuperceni situată la 5 km depărtare de Turnu Măgurele, făcea parte din nenumăratele localități total necunoscute pînă acum, de pe harta țării noastre.

Singura anchetă folclorică, întreprinsă cu cîteva săptămîni înainte (24 iunie) în scopul urmării « pe viu » a unui obicei legat de munca agrară (Drăgaica), în deosebi pentru culegerea importantului repertoriu de balade. De altfel doi din cei mai buni interpreți ai cîntecului nostru bătrînesc (Marin Dorcea și Vasile Teșin) au fost aduși mai tîrziu în București între 17—20 VII pentru înregistrarea, în condiții tehnice optime, a întregului lor repertoriu epic și a altor genuri (peste 90 piese).

Materialul înregistrat pe teren (pe 9 benzi de mg.) cuprinde aproape toate genurile și speciile folclorului nostru muzical: cîntece propriu-zise, de stil vechi și nou, doine (tipul « oltenesc », și « de dragoste », « doina Jiului », poemul « ciobanul care și-a pierdut oile »), romanțe, jocuri (peste 50), balade, cîntece și jocuri ceremoniale de nuntă, bocete, cîntece, jocuri și « urări » de Anul Nou (plugușorul, sorcova, căpricica, Vasilca etc.) S-au notat cîntece și jocuri legate de sărbătorile de primăvară, a căror semnificație inițială s-a schimbat în decursul timpului fiind astăzi practicate fie ca jocuri de virtuozitate (Călușul, Drăgaica, Lazărul); cele părăsite de adulți au pătruns în repertoriul copiilor, (Colindul, Cîntecul de stea, Cițu-mițu, Rădița etc.).

Repertoriul de nuntă executat de lăutari este deosebit de bogat (cîntecul miresei, al mirelui, cînd scoală « meserii » de la masă, « cînd duce zestrea », jocul « luneașca », tirna, ariciul, orații « la iertăciune », « cînd coboară mireasa din căruță » etc.).

Dintre instrumentele tradiționale de suflat, fluierul este foarte apreciat de localnici; din cei doi cimpoieri unul singur mai este reclamat la diverse prilejuri de localnici sau de oamenii din comunele vecine.

În ultimele decenii a pătruns și s-a impus, în tarafurile formate în trecut numai din instrumente de coarde, saxofonul, acordeonul și toba. De asemenea se cîntă din solz de pește, din caval, din frunză iar în ultimii ani din ocarină.

În afară de ocaziile de cîntec și joc tradiționale (hora, nunta, petrecerile, Anul Nou, munca în aer liber etc.), s-au impus, uneori înlăunțurînd pe cele vechi, balurile, manifestările cultural-artistice de pe lângă Căminul cultural, « joia tineretului », concursurile echipelor artistice de amatori, schimburile de experiență intercomunale etc.

Aici ca și în alte sate balada nu mai este, în zilele noastre, un gen viu cu mare frecvență — rareori « se cere » la vreo nuntă — totuși se păstrează încă în memoria unor buni interpreți. În afară de baladele cu largă circulație, am găsit aici și balade locale, în care sînt descrise întâmplări din viața oamenilor (accidente de muncă din trecut, moartea unui bun cobzar, a unui tînăr logodit etc.), create în ultimele decenii. Interpreții își amintesc încă numele creatorilor inițiali și anul cînd au pătruns în repertoriul satului. De asemenea am găsit aici variante ale unor exemplare rare, bine conservate, interpretate în stilul muzical clasic (recitativul epic) ca de exemplu: Antofîță al lui Vioară, Trei sate lăudate, Dobrișan, Costea, Mizilca, Trei lebede albe, Voinic pistricean etc.

Particularitățile stilistice observate aici: frecvența versurilor recitate și a unor pasaje în proză, intervenția vocală a « țitorului » (a țambalagiului) la sfîrșitul versurilor, maniera de acompaniament etc., pot fi socotite specifice acestei regiuni ca o consecință a situației actuale a genului. Sperăm că cercetările ulterioare vor aduce noi date în această problemă.

Cele citeva cîntece de stil vechi, variante ale melodiilor culese de compozitorul D. Kiriac la începutul secolului, ne ajută la situarea acestei comune în cadrul « dialectelor » muzicale.

Cercetarea exhaustivă a repertoriului de jocuri a scos la lumină un număr de piese deosebit de mare — multe din ele avînd o arie redusă de circulație (Coconeasca, Brătușca, Salta, Boghii etc.) — preferința pentru ritmurile aksak precum și varietatea melodiilor. Majoritatea acestora se practică mai mult la nunți și alte petreceri de către bătrîni și maturi — fenomen frecvent în folclorul nostru.

Date interesante, unele inedite, au fost culese despre obiceiurile de nuntă, despre « hora mică » a copiilor, despre forma amplă a plugușorului (însoțit de un personaj comic travestit în femeie, cu o funcție apropiată de a « mutului » din căluș), despre unele forme de teatru popular alături de plugușorului, în care au pătruns aspecte clare ale contradicțiilor din cadrul satului (teatrul « Mocanii », jucat și în Dobrogea). Un obicei local care nu a fost încă studiat, păstrat numai în cîteva comune din apropierea Dunării — răspîdit și la Arominii din Balcani — este Govia, un alt prilej de petrecere a tineretului, însoțită de cîntece și jocuri. Din bogatele informații culese, reies și unele aspecte ale procesului contemporan de creație, de înnoire dialectică a tradiției, a atitudinii interpreților față de repertoriul tradițional și cel auzit la radio etc.

În cadrul cercului științific de folclor studenții vor sistematiza, transcrie, studia și discuta, în ședințe largite, materialul adus de pe teren.

Contactul direct cu satul — deși foarte scurt — a avut darul să entuziasmeze și să apropie pe studenți de adevărații interpreți și creatori populari și să le arate cit de frumoasă, dar grea și plină de răspundere, este munca folcloriștilor și cit de mult mai este de făcut pentru descoperirea și cunoașterea întregului tezaur artistic al poporului nostru.

EMILIA COMIȘEL

**A 15-a Conferință anuală
C.I.M.P.**

Între 13 și 21 iulie 1962 s-a ținut la Gottwaldov, în Republica Socialistă Cehoslovacă, a 15-a conferință anuală C.I.M.P. la care au participat reprezentanți din 24 de țări, specialiști și

observatori, invitați de către Societatea de etnografie de pe lângă Academia de științe din Cehoslovacia, Ministerul de educație și cultură, Radiodifuziunea și Uniunea compozitorilor. Tot în acest interval de timp s-a desfășurat la Straznice un festival internațional de folclor la care a participat și o echipă din R.P.R. (echipa de dansuri a Casei orășenești de cultură din Brașov).

Lucrările Conferinței au fost deschise de prof. dr. Zoltan Kódaly, președintele C.I.M.P. S-au ținut în total 36 referate din care 11 au tratat probleme ale dansului popular.

Din delegația romină au făcut parte: Ovidiu Varga, Vera Proca Ciortea și Constantin Costea.

Referatele cercetătorilor romini au fost susținute în ziua de 16 iulie, concomitent cu ședința Comitetelor de radio.

Referatele: « Locul jocului fecioresc în repertoriul contemporan de dansuri populare » de C. Costea și « Forme tradiționale și noi în dansurile de învîrtit din Transilvania » de Vera Proca Ciortea au fost însoțite de demonstrații practice și analize (la tablă) a formelor coregrafice. Ședința s-a bucurat de participarea celor mai competenți oameni de știință ca: prof. A. Cherbuliez, R. Pinon, F. Hoerburger, A. Marinus etc., și a avut un succes deosebit. Ziarul local « Naše Pravda » a relevat necesitatea legării, în folcloristică, a teoriei de practică, apreciind felul în care coregrafia Vera Proca Ciortea și C. Costea (București) și G. Martin (Budapesta) au exemplificat concluziile cuprinse în referatele prezentate.

Un moment important al conferinței l-a constituit inaugurarea comisiei de dans în cadrul C. I. M.P.-ului în ziua de 18 iulie, cu un birou executiv din care fac parte: dr. F. Hoerburger (RFG)—președinte, prof. R. Pinon (Anglia)—secretar, dr. Kenedy și V. Proca Ciortea—membri.

În cadrul lucrărilor comisiei de dans s-au prezentat referate privind probleme de culegere, studiere și promovare a dansului popular.

Comisia de dans a propus un program de lucru pînă la viitoarea conferință C.I.M.P.

1. Elaborarea unui chestionar internațional privind situația actuală a dansului popular din toate țările, din punct de vedere a cercetării științifice și a acțiunii de cultivare a lui.

2. S-a stabilit ca un grup de cercetători să lucreze prin corespondență la o terminologie comună în vederea unui dicționar terminologic.

3. S-a hotărît ca să se publice de către Casa creației populare din Leipzig bibliografia lucrărilor de specialitate începînd din anul 1962.

4. S-a propus organizarea unei arhive internaționale coregrafice de film.

Astfel, a 15-a conferință C.I.M.P. a pus bazele unei colaborări mai strînse între cercetători în privința schimbulilor de materiale și participării la elaborarea unei lucrări comune. În acest sens trebuie să subliniem discuțiile rodnice cu cercetătorii maghiari privind jocurile feciorești din Europa Centrală.

CONSTANTIN COSTEA

**Chestionarul C.I.M.P. privind
dansul popular**

Definirea obiectului în speță, definirea termenului de dans popular, constituie întrebarea nr. 1 a chestionarului recent elaborat de biroul executiv al comisiei de dans din cadrul

C.I.M.P. Chestionarul cuprinde o serie de întrebări destinate să acopere trei probleme importante.

Prima problemă se referă la definirea termenului de dans popular :

1. Dacă se înțelege prin acest termen numai dansul practicat de către exponenții tradiționali sau dacă se includ și următoarele categorii: a) dansuri reanimate în mod conștient, b) aranjamente de dansuri populare, c) dansuri noi compuse.

A doua problemă se referă la viața folclorului în zilele noastre :

1. Dacă există dansuri populare care sînt practicate în mod tradițional fără o cultivare și reconstrucție conștientă.

2. Dacă dansurile sînt bogat reprezentate, dacă există numai cîteva exemplare sau urme ale acestora.

3. Dacă acestea se găsesc numai în regiuni izolate sau sînt larg răspindite.

În sfîrșit a treia problemă se referă la organizarea cercetării și promovării dansului popular pe plan național. Termenul de dans popular nu este foarte ușor de definit. Pe teritoriul țării noastre dansul popular se practică sub formele lui tradiționale și sub acest raport avem posibilitatea studierii sale pe viu. În multe alte țări însă dansul popular și-a pierdut vitalitatea și sigur că în acest sens întrebările chestionarului își găsesc rostul.

Întrebările chestionarului vizează multitudinea problemelor, diversitatea de situații, răspunsurile fiind menite să dea o imagine a vieții folclorului coregrafic pe plan național precum și asupra organizării cercetării și promovării lui.

Studierea răspunsurilor va avea ca prim rezultat fixarea unor jaloane pentru definirea termenului de « dans popular » absolut necesare muncii viitoare. Cunoașterea vieții folclorului coregrafic și a organizării cercetării și promovării dansului popular pe plan național va constitui un material valoros pentru orientarea în viitor a Comisiei internaționale de dans.

Răspunsul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie și folclor, la acest chestionar, constituie contribuția noastră la rezolvarea acestor importante probleme din planul de perspectivă a Comisiei internaționale de dans din cadrul C.I.M.P.

C. C.

Răsfoind publicațiile de specialitate

Russkoe narodno-poeticeskoe tvorcestvo protiv terkvi i religii. Editura Academiei de științe a U.R.S.S., M.-L., 1961, 292 pag. Studiarea problemei legată de lupta împotriva religiei,

a instituțiilor religioase și a reprezentanților acestora, constituie o preocupare mai veche a gînditorilor înaintați ruși. Încă din secolul trecut A. S. Pușkin, V.G. Belinski, A.I. Herzen și alții au arătat că « religiozitatea » poporului rus, susținută de ideologiile claselor dominante din Rusia feudalo-capitalistă, este un fals grosolan menit să inducă în eroare pe aceia care nu cunoșteau adevărata stare de lucruri din Rusia. La vremea sa Pușkin constata că poporul rus manifestă « dispreț față de popi și indiferență față de religie », iar Belinski susținea că « prin natura sa acesta este un popor de ateii ». Aceste constatări decurg din cunoașterea temeinică a vieții, gîndurilor și sentimentelor poporului exprimate adesea în creația sa artistică. Ele sînt confirmate de faptul că în creația poetică a poporului rus un loc important ocupă operele cu tematică antireligioasă și anticlericală. Studiarea și popularizarea operelor foclorice îndreptate împotriva bisericii și a religiei contribuie la cunoașterea unei însemnate părți a foclorului rus și la educarea ateistă a oamenilor muncii.

« Creația populară poetică îndreptată împotriva bisericii și a religiei » constituie, pentru prima dată în U.R.S.S., obiectul unei originale și interesante antologii, alcătuită de pe pozițiile materialismului dialectic și istoric. Antologia cuprinde 245 de piese, diferite ca gen și dispuse după criteriul tematic în următoarele șapte capitole: 1. Biblia, Dumnezeu și sfinții. Reprezentarea despre rai și iad; 2. Biserica și clerul în slujba claselor conducătoare; 3. « Minuni » bisericesti. Icoane. Superstiții și prejudecăți; 4. Sărbători religioase. Ritualuri. Slujba religioasă; 5. Clerul și aspectul său moral. Bigotismul; 6. Popa și țaranul. Argații popii; 7. Mănăstirea. Moravuri mănăstirești. Ca gen, în antologie predomină snoava; în rest întîlnim versuri satirice, povestiri, mai rar basme, ceastușki, proverbe, zicători.

În studiul introductiv autorii L. V. Domanovski și N. V. Novikov tratează cîteva din problemele importante ale folclorului îndreptat împotriva bisericii și a religiei (printre care apariția folclorului antireligios, combaterea lui în Rusia țaristă), prezentînd în mod succint istoricul culegerilor și publicațiilor de folclor antireligios și expunînd pe larg evoluția acestui « gen » folcloric după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Autorii lucrării reușesc să prezinte cititorului contemporan una din laturile concepției despre lume a poporului rus, reflectată în folclorul anticlerical și antireligios, și anume « dispre-

țul față de popi și indiferența față de religie» despre care vorbea Pușkin. Acest fapt apare mai clar după parcurgerea materialului. Multe proverbe vorbesc despre indiferența față de religie: « Dacă nu tună, țăranul nu se închină », « Bizue-te pe Dumnezeu, dar nu te lăsa pe tinjală », « După Dumnezeu dacă ai să pleci, nimic nu ai să găsești » și multe altele.

Autorii au evidențiat — și acesta este un merit al întregii lucrări — acea latură puternică a folclorului antireligios, în care se face simțită concepția despre lume spontan materialistă a poporului. Semnificativă în această privință este snoava « Scrierea sfintă », în care descrierea evenimentelor, a focului acțiunii, caracterele și faptele eroilor se leagă numai aparent de Biblie.

O țintă în care lovește cu putere satira folclorului antireligios este « lumea de dincolo ». În povestirile și snoavele consacrate acestei teme apare întotdeauna figura eroului simplu, provenit din popor, care a fost pe « lumea cealaltă », unde, după învățătura creștină, sufletul omului își ocupă locul dinainte pregătit, în funcție de comportarea sa pe pământ. Pline de umor și fantezie sînt snoavele « Cum a ajuns bețivul în rai », « Soldatul pe lumea cealaltă », « Țăranul în cer », « Cui nu-i place, să nu asculte », în care se conturează clar atitudinea poporului față de « lumea de dincolo », pe care o consideră o invenție a popilor.

Snoavele și basmele populare demască și satirizează fără milă « minunile » bisericești, demonstrînd fără putință de tăgadă, că acestea sînt minciuni sfruntate, care au drept scop înfricoșarea poporului și îmbogățirea popilor pe seama ignoranței și credulității oamenilor. Printre snoavele cu această temă se numără « Adevărul despre Sf. Feodosie », « Sf. Panteleimon », « Sf. Avraam » ș.a.

În folclorul antireligios și anticlerical sînt vizate și alte aspecte legate de biserică și de slujitorii ei ca: lăcomia și prostia popilor, ritualul bisericesc, legătura bisericii cu puterea laică. Un întreg capitol din antologie este consacrat demascării vieții călugărilor; tema este generată de lupta de clasă a țăranimii împotriva mănăstirilor ca proprietari feudali, pe ale căror pămînturi muceau mii de țărani. (« Jocul de-a egumenii », « Mare păcat să bei apă », « A născut călugărița », « Bătrînul Igrenișce » ș.a.).

L. V. Domanovski și N. V. Novikov supun materialul unei severe analize critice, relevînd latura negativă a concepției despre lume a poporului în care, alături de tendințe progresiste și democratice, s-au păstrat elemente ale moralei religioase, ale credinței naive în miraculos și supranatural (vezi proverbele « Omul propune, iar Dumnezeu dispune », « Fără Dumnezeu nu poți ieși la liman »). Laturile slabe ale concepției despre lume a poporului se explică prin asuprirea de secole, obscurantismul și mizeria materială și spirituală în care era ținut poporul de către exploatareii feudali și capitaliști. Ele țin de domeniul trecutului, iar existența lor a fost justificată de condițiile social-economice ale vremii. Ceea ce a fost viabil și a ajuns pînă la noi este latura spontan materialistă din concepția despre lume a poporului, pe baza căreia s-a dezvoltat — în procesul revoluției culturale, în speță, al educației ateiste — concepția despre lume conștient materialistă a poporului eliberat de Revoluția din Octombrie.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie folclorul antireligios și anticlerical cunoaște o nouă orientare și posibilități nelimitate de circulație orală și scrisă. Alături de folclorul antireligios tradițional apare un folclor antireligios nou, care demască esența de clasă a religiei și care a jucat un rol deosebit de important în munca de educare ateistă a oamenilor muncii din Uniunea Sovietică. Genurile preponderente în folclorul antireligios și anticlerical din perioada care a urmat Marii Revoluții Socialiste din Octombrie sînt ceastușka și proverbul, create în special de tineri.

Antologia « Creația poetică populară îndreptată împotriva bisericii și a religiei » se impune și prin ținuta științifică de prezentare a textelor. Fiecare piesă are indicat locul și data culegerii, culegătorul, informatorul, iar acolo unde este cazul se menționează și publicația în care a apărut pentru prima dată. De cele mai multe ori sînt indicate și variantele. Prin modul de abordare a tematicii și prin realizarea sa științifică, antologia este un valoros aport la studierea folclorului antireligios și anticlerical și la munca ideologică de combatere a superstițiilor și prejudecăților mistico-religioase din conștiința oamenilor muncii.

MAGDA GEORGESCU



Cîntecul muncitoresc în revista italiană « Il Contemporaneo ». Revista de artă și literatură « Il Contemporaneo », care apare lunar la Roma, publică în numerele din 1960—61 prezentări însoțite de materiale a citorva cîntece protestatate italiene și spaniole. Rubrica se află sub îngrijirea unui grup de cercetători ai cîntecului muncitoresc din Italia. Unii dintre

ei, Sergio Liberovici și M. Galante Garrone, ne-au vizitat țara cu prilejul Festivalului de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice. Alții, Michele Strasio, Emilio Jona, Lionello Gennero ne sînt cunoscuți prin contribuția lor la munca de scoatere la lumină a unui valoros material de cîntece de revoltă socială și muncitorești, fie prin publicarea în broșuri, fie prin editarea remarcabilei colecții de discuri a casei « Italia canta », conținînd cîntece revoluționare italiene, spaniole, algeriene, cubane și din alte țări apusene. Întreprinzînd, în condiții adesea foarte grele, investigații amănunțite și perseverente pentru a sesiza și culege cîntecele de protest, cercetătorii italieni au obținut documente muzicale de însemnată valoare istorică și artistico-educativă. Prin strădania lor a fost înfăptuit un important pas înainte în direcția studierii și punerii în lumină a bogatei tradiții a cîntecului protestatar italian, ca și în direcția cercetării și valorificării cîntecului muncitoresc contemporan, dovedind astfel cursul neîntrerupt al dezvoltării sale. Programul prezentat, cu prilejul Festivalului de folclor de la București, de către grupul italian de cîntece muncitorești a oglindit în mod pregnant și concis rezultatele cercetărilor, oferindu-ne cîteva din momentele caracteristice ale principalelor etape de dezvoltare a cîntecului muncitoresc italian.

În lumina jaloanelor trasate de aceste etape, parcurgerea materialului prezentat în revistă, ne prilejuiește cîteva constatări. Majoritatea cîntecelor, dintre care unele și-au avut locul în programul festivalului bucureștean, aparțin repertoriului curent, neocazional, de cîntece muncitorești și sînt opere originale. Datele relativ recente ale nașterii unora dintre ele atestă vivacitatea procesului de creație în cîntecul de protest din Italia. Întîlnim creații anonime, executate pe melodii cu structură liberă, parlando rubato, circulînd în mediul țărănesc. Astfel este, de pildă, cîntecul epic ce relatează, într-un stil lapidar și viguros, asasinarea, din ordinul lui Mussolini, a deputatului socialist Giacomo Matteotti. Prin caracterul său sobru și tragic, prin energia cu care demască și stigmatizează pe cei răspunzători de crimă, el ne trezește în minte cîntecul românesc « La 13 decembrie »:

Erano tanti;
Viola, Rossi e Dumin:
il capo della banda,
Benito Mussolin.

În strada Cimpineanu
Au fost întimpinaji
De bruta Mărgineanu
Și-un cordon de soldați.

Un aspect deosebit al actualității cîntecului protestatar îl reprezintă cîntecele spaniole antifasciste publicate în revistă. Din aceste exemple se vede cum regimul dictatorial franchist a stîrnit opoziția maselor largi populare, reflectată în creația de cîntece protestatate, care s-a generalizat în medii foarte diferite. Compuse de muncitori, meseriași, studenți, intelectuali, deținuți politici aceste cîntece antifasciste dovedesc viabilitatea creației orășenești contemporane din Spania.

Printre cîntecele prezentate se află și cîteva din numerosul contingent (peste 100 culese) de cîntece anarhiste care au circulat în Italia. Se știe că, spre deosebire de alte țări, datorită condițiilor specifice ale mișcării muncitorești din Italia, curentul anarhist a avut în această țară o extensie mare. Cîntecele anarhiste, dintre care multe aparțin unor autori cunoscuți, au reprezentat la răscrucea dintre veacul nostru și cel trecut, categoria cea mai populară a cîntecului italian de protest. Acest fapt se oglindește și în numărul mare de cîntece cu conținut anarhist publicate în broșuri. Astăzi ele mai dăinuie doar în amintirea cîtorva informatori mai bătrîni de la care au fost culese de către cercetători.

Unul dintre articole se oprește asupra împrejurărilor nașterii cunoscutului « Imn al muncitorilor ». Alături de « Bandiera rossa » acesta este unul dintre cîntecele revoluționare italiene care au avut o mare răspîndire internațională. Începînd cu ultimul deceniu al secolului trecut el a fost cunoscut și în mișcarea muncitorească de la noi. Puțin mai tîrziu melodia lui a fost adaptată la textul original românesc « Sus fraților, sus tovarăși ».

Istoria cîntecului de protest din Italia cunoaște reluări și adaptări ale unor producții mai vechi, ale căror melodii au fost folosite pentru vehicularea textelor revoluționare. Acesta este, de pildă, cazul cîntecului studențesc goliardic « Giovinezza ». Pe melodia acestui cîntec a circulat textul antifascist « Delinquenza », virulentă satiră ce demască esența reacționară a fascismului. Alegerea acestei melodii a fost determinată de două criterii politice principale: a) ea dădea o ripostă imnului reprezentativ al partidului fascist italian, ce adoptase aceeași melodie; b) circulînd pe o melodie cunoscută ca neavînd caracter revoluționar, conținutul său antifascist putea pătrunde în mase fără a atrage atenția organelor represive ale statului.

Acest procedeu de camuflaj a fost răspândit și în repertoriul de cîntece revoluționare din țara noastră.

În ceea ce privește metoda de culegere putem semnala grija cercetătorilor italieni de a obține documente autentice înregistrate de la deținători. Uneori, ca în cazul cîntecelor anarhiste, a fost necesar să se recurgă la reconstituire sau extragere din publicații. În general s-a căutat ca, pe calea vizitelor, a scrisorilor și a publicațiilor, să se intereseze un public cît mai numeros în acțiunea de cercetare. Acest procedeu a dat rezultate bune, așa cum se poate vedea din scrisorile de răspuns conținînd informații inedite, primite din partea a doi deținători de cîntece muncitorești și publicate în revista mai sus menționată.

N. RĂDULESCU

FOLCLOR DIN TRANSILVANIA. Texte alese din colecții inedite. Ediție îngrijită de Ioan Șerb. Cu un cuvânt înainte de Mihai Beniuc. București, Edit. pentru literatură, 1962. XIX + 573 [—580] p. (I); 696 [—700] p. (II).

Prin cele două volume masive, sobru intitulate *Folclor din Transilvania* — atât de serios alcătuite sub îngrijirea lui Ioan Șerb și atât de frumos tipărite, prin grija editurii și a lui I. Molnar, care s-a ocupat de înfățișarea grafică — Editura pentru literatură a luat o inițiativă dintre cele mai însemnate pentru folcloristica românească. A pus bazele unei mari colecții de poezie populară prin care — în volume colective, alcătuite fără pedanterie filologică dar cu toată acuratețea științifică necesară — va fi înfățișat, pe rînd, folclorul regiunilor patriei noastre, cu accent special pe stadiul actual al creației populare în versuri. Spre deosebire de cărțile de poezie populară însoțită de melodiile ei — care apar în Editura muzicală, în condiții tehnice și științifice demne de toată lauda, marcînd un progres izbitor față de felul incomplet în care se editau în trecut culegerile de cîntece populare la noi — colecția de folclor versificat pe care o inaugurează EPL prin *Folclor din Transilvania* are un caracter de largă difuzare în public. Pe cînd culegerile tipărite de Editura muzicală se adresează mai mult specialiștilor — fie ei folcloriști, fie ei muzicieni — în tiraje limitate, cele două volume de *Folclor din Transilvania* au apărut într-un tiraj apreciabil, de 3215 exemplare, și la un preț modest față de masivitatea ediției și splendidele ei condiții grafice. Atît haina lor frumoasă de artă, cît și caracterul lor antologic — deoarece, după cum se arată în *Nota Editurii*, din materialul imens conținut de cele 15 culegeri de poezie populară, au fost alese textele cele mai frumoase și mai importante din punctul de vedere folcloric — au făcut din aceste două volume o operă care se adresează larg, tuturor iubitorilor de artă. Ni s-a dăruit într-adevăr «o mare carte», așa cum o caracterizează pe drept poetul Mihai Beniuc, în inspiratul său cuvînt înainte, prin care îi acordă nu numai prestigiul său de mare scriitor ci și de înaintat gînditor întru ale literaturii. În acest cuvînt înainte, Mihai Beniuc aduce un entuziast și îndreptățit elogiu înaltei valori de artă a poeziei noastre populare, ca și perenității nesecatei puteri de viață a folclorului nostru.

De cînd a apărut *Folclor din Transilvania* s-a scurs nu prea mult timp, dar suficient ca să avem un început de perspectivă asupra felului cum această lucrare și-a îndeplinit misiunea de deschizătoare de drumuri în folcloristica noastră de azi. Recenziile pline de înțelegerea însemnătății ei, care i s-au consacrat pînă acum în presa noastră — și mă voi mărgini să citez ca exemplu caldă și ampla analiză a frumuseților ei poetice, pe care a semnat-o criticul Perpessicius în «Gazeta literară» — dovedesc că iubitorii de artă cărora li se adresase această nouă colecție au primit-o cu dragostea meritată. Iar epuizarea în foarte scurt timp a întregii ediții a indicat ratificarea părerilor criticii de către marele public. Nu mai e cazul deci aici, de a adăuga tardiv încă o recenzie pe lingă cele ce s-au făcut la timp, în privința valorii literare a acestei antologii de folclor, nici de a întreprinde o prezentare a ei. Ne putem dispensa de această obligație de specialiști, cu atît mai mult cu cît în ampla introducere modest intitulată *Notă asupra ediției* — în care Ioan Șerb face un gest de apreciabilă probitate științifică menționînd, alături de lămuririle date de înșiși autorii culegerilor folosite, și însemnătatea contribuției aduse prin referatul științific al prof. Mihai Pop — cit și în notele introductive la fiecare dintre cele 15 culegeri în parte, îngrijitorul ediției a întreprins un adevărat studiu folcloric. A comunicat nu numai toate datele necesare asupra felului cum au fost alcătuite diferitele culegeri din antologie, asupra valorii lor literare și științifice, dar a adăugat și o sumă de informații și judecăți asupra trăsăturilor generale și asupra particularităților specifice ale regiunilor folclorice pe care le reprezintă aceste culegeri.

Având în vedere toate acestea, credem că cea mai indicată judecată critică asupra acestei antologii, în momentul de față, ar fi aceea de a verifica întrucît ea corespunde realmente misiunii sale. Adică, întrucît ea înlesnește simplului iubitor de folclor o cunoaștere mai profundă a creației orale, iar specialistului elucidarea unor aspecte și probleme folclorice la ora actuală. Firește, nu e vorba să întreprindem aici această verificare la modul exhaustiv. Bogăția de materiale și diversitatea de aspecte a acestei colecții sînt atît de mari, încît o asemenea întreprindere ar depăși cu mult spațiul unei recenzii. De fapt, ea nu poate fi realizată decît în timp, pe măsură ce poeții vor folosi acest prețios tezaur pentru inspirația lor, iar specialiștii în folclor pentru lucrările lor științifice. Ne vom limita aici la cîteva aspecte, în legătură cu problemele care ne interesează mai mult.

Întîi de toate, pornind de la faptul că majoritatea culegerilor pe care le cuprinde sînt de dată recentă, să vedem întrucît această colecție cu caracter de sinteză contribuie la cunoașterea și valorificarea folclorului nou, creat în anii puterii populare. Îngrijitorul ediției l-a separat de folclorul trecutului — și bine a procedat — întrucît, așa cum arată în *Nota asupra ediției*, acest folclor nou prezintă radicale deosebiri de concepție față de folclorul tradițional. În ceea ce privește aspectele locale — care joacă un rol atît de însemnat în folclorul tradițional — creația populară nouă se prezintă unitară, atît în ceea ce privește conținutul ideologic, cit și stilul artistic, cit și limbajul literar. În consecință, în timp ce creația orală tradițională a fost înfățișată aici pe regiuni folclorice — așa cum au procedat înșiși culegătorii din aceste două volume — folclorul nou a fost întrunit într-un capitol aparte, cuprinzînd creația populară nouă din culegerile respective. Putem spune că, prin acest capitol, colecția *Folclor din Transilvania* aduce o contribuție importantă la cunoașterea folclorului din anii puterii populare, prezentînd 80 texte poetice, în marea lor majoritate de o apreciabilă valoare artistică, iar multe dintre ele înfățișînd aspecte cu totul noi ale acestui folclor. În plus, după culegerile locale, editate de Casele de creație populară ale regiunilor, avem aici prima sinteză — făcută cu mult gust artistic și cu deosebită grijă științifică — a folclorului nou din aproape întreaga Transilvanie.

În același timp, prezența unor culegeri realizate, sau cel puțin începute în trecut, dintre care cea a lui A. Millea, datează încă din sec. XIX (1878–80) ne permite să urmărim pe viu dezbaterile dintre nou și vechi în cadrul poeziei noastre populare. Iată, în timp ce în culegerea lui A. Millea (text nr. 1, vol. II, p. 279) întîlnim denumirea *doină*, iar în cîntecul următor (nr. 3, II, 279) verbul *a hori*, indicînd cealaltă denumire transilvăneană a doinei — semn că în ținutul Mărginimii încă se oscila pe atunci între cele două numiri — în cîntecele și orațiile nuptiale culese de I. Șerb și D. Cesereanu în Țara Zarandului, în 1954, avem surpriza să întîlnim, în refrene, urme ale străvechii denumiri a doinei și ale funcțiilor mult mai multiple ale acestei specii de cîntec în trecutului îndepărtat¹: *Și iar mi-i dainam și daina, mireasă* (nr. 287, I, 94–95); *A daina, dainam, nevasta* (nr. 292, I, 101–104) etc. Iar în culegerea din Maramureș a lui Petre Lenghel-Izanu, într-un text înregistrat în 1956, întîlnim versul inițial *Dui, dui, dui și iară dui* (nr. 29, I, 269–279) iarăși legat de vechea formă *duină* pentru doină. În schimb într-o specie arhaică precum e bocetul, apare — în culegerea lui Dumitru Pop din Sălaj — cuvîntul « telegramă » (nr. 148, I, 217–218):

*Tucu-te, tată și mamă,
V-aș trimite-o telegramă,
Pe șuieru vîntului,
Prin fundu pămîntului :
Măriuca noastră dulce
Astăzi de la noi să duce. . .*

Pentru raporturile dintre folclor și literatura cultă, în trecut și azi, sînt interesante amănunțele cu privire la includerea romanței orășenești în fenomenul folcloric, uneori în manifestări tradiționale cu o mare vechime. În prețioasa înfățișare a *Nunții la Paloș*, pe care o dă Gh. Cernea în vol. II, la « masa de mire », simbăta, înainte de cununie, se cînta în 1937 romanța *Barca pe valuri*, apoi *La noi sînt codri verzi de brad*, de Goga și *Pe umeri pletele-i curg rîu* de Coșbuc (II, 154–155); iar la « cîntea mirelui » — masa de după sosirea

¹ cf. Ovidiu P a p a d i m a : Considerații despre doină (I). *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX (1960) nr. 2, 309–329.

căruței cu zestrea miresei — se cântau « cîntece vechi », cum le zice autorul culegerii, precum *Într-o grădină încîntătoare*, romanță; *Creșteți flori cît gardurile*, cîntec popular; *Munților, fiți mărturii*, autorul îi spune « doină », în realitate e vechiul cîntec pe versurile lui Anton Pann (II, 191).

Ne amintim că, în 1937, C. N. Brăiloiu înregistrase de la informatorul George Sofonea, din Făgăraș, relațarea că el cîntase timp de aproape un deceniu, înainte și după primul război mondial, ca un cîntec de jale la înmormîntări, un cîntec cu versurile lui Bolintineanu din *O fată tînără pe patul morții*. Ajungem astfel la mult discutata problemă a necesității depășirii concepției « ruraliste » în materie de folclor, adică a greșitei convingeri că folclorul ar fi cu exclusivitate un fenomen rural. Practic, problema e destul de complicată. Pe de o parte, există pentru culegător, aproape întotdeauna, ispita de a interveni cu modificări în textul cules; în trecut, sub influența lui Alecsandri, se mergea pînă la includerea în culegeri a unor producții ale culegătorului, realizate în stilul popular, fie pentru a le mări valoarea artistică, fie pentru a demonstra anumite teorii folclorice ale autorului culegerii. Tendința aceasta, căreia îi mai cedează în taină chiar și astăzi cîte unii culegători, este pernicioasă cînd include elemente eterogene în creația populară orală a unei perioade de timp date. Pe de altă parte, există acel proces continuu de interpenetrație, de schimburi reciproce, între folclor și literatura cultă, proces foarte firesc — oricite atitudini potrivnice s-au luat și se vor lua de către teoreticieni — și a i te împotrivi însemnează a te lupta cu morile de vînt. Un al treilea aspect, în fine, e acel al circulației textelor folclorice, care uneori ia forme neașteptate. Bunăoară, la începutul secolului nostru, se întilnește o surprinzătoare eflorescență a cîntecului oltenesc de haiducie tocmai în nordul Moldovei. A suspecta ca « neautentice » texte specifice unei anumite regiuni folclorice, întilnite în culegeri depărtate de ea, este un procedeu care cere multă precauțiune științifică. În orice caz, a elimina din culegeri, la tipărire, texte care te fac a bănuși fie intervenția culegătorului, fie o proveniență orașenească (cărturărească), fie o circulație surprinzător de îndepărtată față de sursă, — nu ni se pare un procedeu științific în raport cu concepția noastră de azi, ci mai degrabă o rămășiță a concepției ruraliste despre folclor. Datorită acestei concepții eronate, în trecut culegerile au fost epurate de producțiile folclorului orașenesc, muncitoresc, al meseriilor și de alte aspecte, producîndu-se adesea pierderi ireparabile.

Însemnăm aici aceste meditații, deoarece se pare că problema l-a preocupat profund și pe îngrijitorul ediției. În *Nota asupra ediției* vorbește oarecum în antiteză despre « un material autentic popular » pe de o parte, și de unul « în care se pot identifica ușor influențe culte, intervenții cărturărești, precum și piese care-și au originea în alte regiuni » (I, p. XIV). De asemenea, în nota introductivă la culegerea lui A. Millea, menționează « serioasa selecție » la care l-au determinat aceste elemente în culegerea respectivă (II, 276). Din fericire selecția n-a fost atît de severă pe cît ar arăta-o aceste afirmații și, datorită acestei clemențe a îngrijitorului lor, cele două volume de *Folclor din Transilvania* conțin texte care permit cercetătorului să studieze unele dintre cele mai interesante aspecte ale raporturilor dintre literatura cultă și cea populară.

Bunăoară, în gazetele transilvănene cu caracter popular de la sfîrșitul sec. XIX și începutul secolului nostru, pe lîngă folclorul de obișnuită circulație orală, se publicau și produceri în stil popular, de autori din mediul folcloric, însă făcute anume spre a fi publicate. Unele dintre aceste produceri au intrat și ele în circulația orală; e drept, pe o arie restrînsă, dar uneori pe o durată apreciabilă, mergînd pînă la jumătatea unui secol, cum a fost cazul cu *Verșul Buciumenilor*². Foarte prețioase indicații în acest sens ne dă și colecția *Folclor din Transilvania*. În culegerea din Țara Zarandului, de I. Șerb și D. Cesereanu, întilnim o poezie cu puternice accente sociale, culeasă în 1954, în com. După Piatră, de la Hărăguș Ion (nr. 11, I, 11) — text care nu e altul decît cel apărut în *Foiaia poporului* (III, 1895, 242) sub titlul *Tînguire*. Din *Iabuca*, trimis de Ieremia Bojin, « econom », menținîndu-se deci într-o circulație folclorică pe o arie restrînsă, dar pe o durată de șase decenii. Pe de altă parte, multe din textele care astăzi ne apar, la prima impresie, drept « cărturărești » își au sursele în broșurile lui Anton Pann, în colecția lui V. Alecsandri. Ele s-au păstrat sau au intrat în circulația orală a altor regiuni folclorice decît cele de origine, tocmai datorită prestigiului acestor tipărituri în popor. Foarte interesantă în această privință e tocmai culegerea lui A. Millea, făcîndu-ne aproape să regretăm că îngrijitorul ediției a cenzurat-o atît de sever, precum mărturisește,

² cf. Ovidiu Pa p a d i m a : Aspecte folclorice din « Foiaia poporului ». *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, X (1961) nr. 4, 661—701.

în privința elementelor sale «cărturărești». Făcută «în timpul când era elev în cl. VII și VIII la liceul german din Sibiu» (1878–80), culegerea lui Millea ni se pare tipică nu numai pentru folclorul din Mărginime, ci și pentru ceea ce am numi «folclorul diecilor» adică al școlarilor ardeleni în sec. XIX. «Diecii» aceștia, veniți aproape toți din mediul rural, păstrau puternice legături cu folclorul acestuia, dar în același timp se apropiau și de folclorul orășenesc, mai bine zis: al modestelor târguri și al populației lor. Astfel cred că se explică prezența numeroaselor texte pe care îngrijitorul ediției le consideră ca «piese neautentice, cu elemente culte, cărturărești», dintre care a păstrat totuși în *Folclor din Transilvania* destul de multe — și bine a făcut. Iată că între aceste texte, la nr. 145 (II, 334), aflăm textul XI, *Bobii*, din *Doinele* cuprinse în colecția Alecsandri (ed. 1866, p. 234), aproape neschimbat, cu pierderea doar a trei versuri din final. De asemenea, nr. 171 (II, 343) nu e decât I-a dintre *Horele* moldovene din col. Alecsandri (p. 324), de care pomenește și C. Negruzzi, în 1840, în *Cințee populare a Moldaviei*. Versiunea lui Millea e mult dezvoltată în final, în stil specific ardeleanesc, deși păstrează refrenul moldovenesc al dansului popular căruia i-a dat numele. Nr. 28 (I, 295) la Millea e «doina» XIV din Moldova, în col. Alecsandri (*Străinul*, p. 240), iar nr. 63 (I, 310) e *Nevasta bătută*, dintre «horele» din Țara Românească ale col. Alecsandri (XXXI, 354), figurând mai înainte între cîntecele de lume ale lui Anton Pann. De altfel, texte ale col. Alecsandri nu se întîlnesc numai în vechea și puțin sistematica culegere a lui Millea, ci și în cea foarte riguros supravegheată, făcută în Banat, de N. Mihuța în «ultimii ani», adică foarte de curînd. Nr. 43 (II, 502) — text cules de la Muroi Maria, de 28 ani, din com. Dalci-Zervești — nu e decât «balada» X, *Șoimul și floarea fragului*, din col. Alecsandri. De altfel, nu numai colecția lui Alecsandri cu surse din toate cele trei țări românești ale trecutului își are ecourile în culegerile din *Folclor din Transilvania*. Nr. 60 (II, 308) din col. Millea este identic cu *Sună, sună* din col. G. Dem. Teodorescu, cîntec «scris la 1869, după lăutarii din București», aflîndu-se și în «colecțiunile *Dorul și Amorul*» (p. 325). Nr. 3 (II, 484) din culegerea bănățeană a lui Nichifor Mihuța este absolut identic cu un text din colecția Iarnik-Bîrșeanu (p. 285).

Precizăm. Nu e vorba aici de variante, ci de texte identice în consonanțele lor. Cit despre variante la culegerile anterioare, unele dintre ele ridică probleme tot atît de interesante. În culegerea Millea, găsim variante la texte vechi, circulînd prin manuscrise ardeleni încă din a doua jumătate a sec. XVIII, precum nr. 62 (II, 308–10), nr. 287 (II, 386–88) și nr. 288 (II, 388–89), toate cuprinzînd plîngeri ale celor căsătoriți fără voia lor, pentru avere.

Alături de aceste elemente vechi, culegerile de folclor tradițional din *Folclor din Transilvania* aduc noul și sub alte aspecte decât cele ale limbii și ale imaginilor poetice. Se dă atenție *scrisorii în versuri*, făcîndu-se loc, în culegerea din Țara Făgărașului, a lui Ion Bogdan, sub nr. 81 (II, 238), unui *Răspuns la o scrisoare*. Fenomenul — cu toate că observabil de cîteva decenii, în culegerile mai mult cu caracter de colportaj ale unor autori mărunți — nu a fost înregistrat pînă acum în culegerile de seamă, cu caracter științific. Teoretic, s-a vorbit, după primul război mondial, despre scrisorile în versuri ale soldaților de pe front. E prima dată cînd i se dă atenție într-o antologie de folclor. Fără a fi o «specie» a poeziei populare — cum o consideră autorul ediției, în nota la textul citat mai sus — deoarece forma versului o capătă în scrisori atît confesiunile cu caracter liric cît și relatările de întîmplări, purtînd deci pecetea epică, scrisorile în versuri sînt o formă de exprimare artistică destul de răspîndită în mase. Legate de ea sînt *semnăturile în versuri*, ca final al unor poezii, fie lirice, fie epice. Iarăși, deși fenomenul e atestat încă din culegerile de folclor din periodicele transilvănene de la sfîrșitul secolului trecut, — e întîia dată cînd e acceptat într-o antologie de folclor (135, II, 45–46; 160, II, 158; 225, II, 71–72).

Apar teme noi, sau variațiuni cu totul noi pe teme cunoscute. În culegerea lui I. Bogdan din Țara Făgărașului (nr. 217, II, 269) balada nuvelistică ardeleană se îmbogățește cu un nou episod: Budac, venit «de la munte» să-și vadă sora, pleacă cu vărul său «la șezătoare» și e împușcat de drum de jandarmi. Tema morții soldatului ia un aspect nou în culegerea lui V. T. Doniga (nr. 7, II, 357–58) — moartea minerului:

*Sub o stîncă de aramă,
Trage un miner să moară.
Nu poate muri de niță,
Că n-are lumină-n mină,
În loc de lumin-aprinsă
Aerul să și oprisă. . .*

Vechi cîntece de dragoste capătă alt conținut, cu mai profunde implicații sociale. În culegerea lui Gh. Vornicu, făcută în 1930–1938, sub nr. 1 (I, 113–14), întîlnim vechea temă a căutării iubitului în adîncul codrului – la « curțile dorului », unde sînt « porțile-nchise » și « mîndrele pe table scrise » – înfățișînd un final neașteptat. Iubitul e aflat:

*La curțile domnilor,
Domnilor și grofilor,
Unde-s porțile închise,
Numele pe table scrise.
Pe deasupra ușilor,
Numele coldușilor
Care au căutat dreptate
De care noi n-avem parte.*

Ne pare rău că n-am putut identifica, prin indicele informatorilor culegerii lui Gh. Vornicu, localitatea și de la cine s-a cules această interesantă și neîntîlnită variantă.

Speciile folclorice își accentuează mobilitatea și exemplare ale lor se plimbă între ele. Vechiul cîntec haiducesc, cu îndemnul murgului de a ajunge în sat la mîndra înainte de lăsatul serii, a devenit – în culegerea Șerb-Cesereanu (nr. 12, I, 12) – cîntec de dragoste al moșului plecat cu ciuberele prin țară. În aceeași culegere (nr. 18, I, 14) un cîntec de dragoste pe cunoscuta temă lirică: *Fă-mă, doamne, ce mi-i face, / Fă-mă roata stelelor / În calea...* include acum numele istoric al lui Avram Iancu. Două cîntece de jale ale cătanelor (nr. 12, I, 15 și nr. 24, I, 16–17) sînt atribuite de asemenea lui Avram Iancu. În culegerea lui Ion Bogdan (nr. 218, II, 269–70) cîntecul liric, în stil de bocet, al lui *Vlaicu* tinde să fie asimilat baladei. Dimpotrivă, în culegerea lui Millea apar dizolvări ale baladei nuvelistice în cîntecul liric, precum tema nevestei fugite, ce refuză pretenția podarilor de a-i săruta drept plată pentru trecerea peste rîu (nr. 38, II, 299–300), sau cea a nevestei fugite cu pruncul, întîlnindu-se în codru cu « hoții » (nr. 65, II, 311).

În general, în timp ce situația baladelor integrate colindei rămîne aproape staționară – în toate culegerile care le cuprind – crește sensibil proporția baladelor nuvelistice față de cele de tip mai vechi, eroic, – care par a se fi refugiat în ultimul timp în Banat, unde sînt sprinjinite de viața încă puternică a acestor balade în Oltenia învecinată.

Desigur, bogăția de aspecte diferite – multe dintre ele noi – ale colecției *Folclor din Transilvania*, e departe de a putea fi înfățișată într-o recenzie. Noi am vrut să-i demonstrăm valoarea prin analiza unora dintre acelea care ajută la elucidarea unor probleme mai puțin dezbătute în folcloristica noastră.

OVIDIU PAPADIMA

„CÎNTĂRI ȘI STRIGĂTURI ROMÎNEȘTI DE CARI CÎNTĂ FETELE ȘI FICIORII JUCÎND SCRISE DE NICOLAE PAULETI ÎN ROȘIA, ÎN ANUL 1838“. Ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea. Editura Academiei R.P.R., București, 1962, 111 p.

Apariția ediției critice a culegerii lui Nicolae Pauleti: «Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd» întocmită de Ion Mușlea este un model de publicație științifică, informare și seriozitate. Importanța culegerii lui Pauleti, pe care o subliniază autorul în partea introductivă ca «cea dintîi mare și autentică colecție de poezie lirică populară romînească făcută pe teren», întocmită de un «fiu al satului, bun cunoscător al graiului și al oamenilor»... «prima monografie folclorică a unui sat romînesc», cuprinzînd «numeroase texte cu substanțiale calități poetice», solicita această ediție critică, sarcină de care valorosul folclorist clujean s-a achitat cu prisosință.

Studiul introductiv cuprinde o prezentare a ținutului din care a cules Pauleti; date biografice asupra culegătorului, relatarea evenimentelor social-culturale care au determinat interesul pentru folclor a cărturarilor ardeleni, descrierea minuțioasă a manuscriselor culegătorului, o privire de ansamblu asupra bibliografiei folclorului Roșiei, conținutul culegerii, importanța stabilirii variantelor într-o ediție critică, rezultatele obținute în urma acestui fapt, precum și anumite aprecieri de ordin estetic asupra textelor, în raport cu variantele din publicațiile luate pentru comparație.

Cele două ediții ale culegerii lui Pauleti nu pot fi comparate, de fapt. Dacă facem o comparație însă este pentru a scoate și mai mult în evidență meritul deosebit al lui I. Mușlea în editarea acestei culegeri.

Ediția lui Alex. Lupeanu (apărută în 1927), în afară de faptul că nu cuprinde întregul material (doar 160 piese) are și numeroase intervenții în text, precum și o piesă străină de culegere. (Este vorba de «Cîntecu lu Oprea» despre care I. Mușlea ne informează că nu există în manuscris). Meritul ei rămîne însă, așa cum subliniază autorul celei de a doua ediții, în a fi atras atenția asupra manuscrisului».

Folosindu-se și de materialul lui Nicolae Comșa, aflat în manuscris, asupra vieții și activității culegătorului¹, Ion Mușlea îmbogățește aceste date cu noi contribuții, caută să cunoască îndeaproape satul în care s-a născut și a cules Pauleti, dezvoltarea actuală a satului, cercetează documente de arhivă, precum și o bogată bibliografie istorică și folclorică. Este interesant de reținut partea din studiu în care autorul reliefează interesul reprezentanților Școlii ardelenene pentru producțiile folclorice, ca o urmare firească a perioadei în care atenția pentru literatura populară căpătase o importanță deosebită prin publicațiile lui Herder (1778), culegerile lui Arnim și Brentano (1806–1809), precum și poveștile fraților Grimm (1812). Toate aceste puternice manifestări în favoarea literaturii populare nu puteau să nu trezească un ecou, chiar dacă acesta a răsunit mai tirziu, în rîndul intelectualității ardelenesti. Aceasta face ca în «Foaie pentru minte, inimă și literatură», în 1838, să apară chemarea lui Barițiu, chemare adresată în special colaboratorilor, prin care le cerea să culegă literatură populară.

¹ Nicolae Pauleti, culegător al poeziei noastre populare (1838), manuscris în arhiva Secției de istorie literară și folclor a Institutului de lingvistică al Academiei R.P.R. — Filiala Cluj.

I. Mușlea presupune că Pauleti a început să culegă înainte de a citi apelul, dar că acesta i-a sugerat ideea de a-și trimite manuscrisul, pentru publicare, lui Barițiu. Manuscrisul a fost văzut și de Cipariu, sfătuitorul lui Barițiu, ținind seama de unele adnotări găsite pe manuscris de folclorist clujean, identificate ca aparținând valorosului reprezentant al Școlii ardelenne.

Minuțiozitatea cercetării, de altfel specifică lui I. Mușlea, ne redă o imagine clară a felului în care a cules Pauleti. Pentru prima dată, într-o ediție, se face o descriere amplă a materialului, a felului cum a fost împărțit, notat, grafiat, cu observații iudicioase asupra fiecărei probleme. Considerăm că prezentarea bibliografiei materialului folcloric din Roșia, precum și comparația cu realitatea folclorică actuală sînt de o deosebită importanță, deoarece acestea ne relevă continua transformare și evoluție a elementului artistic popular în legătură cu fenomenele sociale și influența pe care o exercită în momentul de față rețeaua de radioficare, vehicularea tinerilor la orașe etc. Astăzi tineretul din Roșia nu mai cunoaște nici o piesă din cele culese de Pauleti, doar bătrînii le mai păstrează în repertoriul lor, transformate și acestea datorită trecerii timpului.

Prin prezentarea textelor, a conținutului lor, a legăturii cu viața satului, fapt pentru care piesele prezintă și o valoare documentară, I. Mușlea elucidează o serie de probleme nerezolvate de ediția lui Alex. Lupeanu. Deși I. Mușlea declară că pentru stabilirea variantelor a restrîns numărul publicațiilor de folclor cercetate, folosindu-se doar de cele mai apropiate geografic, aceasta nu-l împiedică să consulte un bogat material care se referă și la zone mai îndepărtate (de exemplu colecția lui G. Dem. Teodorescu) pentru « stabilirea circulației unui text în colecțiile din diferite regiuni sau, dimpotrivă, pentru precizarea motivelor ce n-au circulat de loc și care formează deci un bun exclusiv al culegerii respective ». . . « stabilirea sau rectificarea textelor lui Pauleti ». . . « relevarea faptului că textul a fost mai bine realizat din punct de vedere poetic la Pauleti (sau invers) . . . indicarea unor intervenții personale ale culegătorului sau a împrumuturilor din culegeri străine » (p. 32—33).

Rezultatele obținute din această comparație i-au permis să tragă o serie de concluzii importante în stabilirea adevărului științific, folcloric. (Menționează însă că acestea au totuși un caracter relativ deoarece nu a putut epuiza pentru comparație întreg materialul folcloric existent). Astfel a stabilit aria de circulație a motivelor care se micșorează o dată cu depărtarea centrului culegerii, a putut identifica piesele strict locale, cărora nu le-a găsit variante în alte publicații, a remarcat un număr de texte care apar pentru prima dată în culegerea lui Pauleti chiar dacă aceasta a fost editată mai tirziu decît alte colecții. Autorul explică o serie de modificări existente în manuscris ca o urmare firească a condițiilor în care a cules Pauleti și subliniază că aceste mici intervenții pot fi considerate neesențiale, precizînd însă că de intervenție se poate vorbi doar în cazul poeziilor sau manuscriselor studentești înglobate în culegerea de la Roșia.

Tot în studiul introductiv, I. Mușlea explică și grafia adoptată pentru redarea cea mai fidelă a textelor, ținînd seama de faptul că ele erau scrise în alfabetul chirilic. După lista publicațiilor comparate cu manuscrisul lui Pauleti, precum și indicațiile cu privire la metoda de lucru la acest capitol, urmează materialul folcloric, propriu-zis, în număr de 319 piese în care este păstrată numerotarea culegătorului, deci și ordinea impusă de acesta. La fiecare piesă sînt indicate și colecțiile în care i s-au mai găsit variante, precum și numărul versurilor comune. Comparația s-a mai făcut și pe baza materialului cules de la trei informatori din Roșia, cei mai importanți dintre cei chestionați de autor, în septembrie 1959, în scopul de a verifica viabilitatea pieselor lui Pauleti. Variațiile existente la acești informatori au fost redată la fiecare piesă.

În « Anexă » se găsesc două strigături, care, ținînd seama de grafia manuscrisului, nu au fost culese de Pauleti, ci adunate, după părerea autorului, de Timotei Cipariu.

Glosarul, ultima parte a ediției, cuprinde un număr de 68 de cuvinte considerate de autor ca regionalisme și deci necesitînd explicații. Considerăm însă că era necesar să se includă și cuvintele: a oblici p. 136, a *observa*; a îmblăti p. 124, a *treiera*; marhă p. 112, *vită*; fedeleş p. 105, *butoi mic infundat*; breaz p. 119, *cu o dungă albă pe bot sau cu pată albă pe frunte*, dacă au fost explicate cuvinte care fac parte din aceeași familie ca: diac, diecel, diecie sau june, junie sau cuvinte oarecum mai cunoscute ca: peana pentru toc; petac pentru pitac; dat mîna pentru a logodi.

Obiecțiile noastre nu știrbesc cu nimic valoarea acestei ediții importante nu numai prin sobrietatea și profunzimea ei științifică, ci și ca primă lucrare de acest gen în folcloristica romînească, rămînînd, după cum am subliniat la începutul acestei recenzii, un model pentru edițiile viitoare.

LIGIA BÎRGU

VIAȚA LITERARĂ SOVIETICĂ Academia Republicii Populare Romîne. Institutul de studii romîno-sovietice. București 1962, nr. 12, 132 pag.

Stirnește un interes deosebit și merită să fie continuată inițiativa revistei *Viața literară sovietică* de a consacra, un număr aproape în întregime, unei problematice specializate, circumscrisă într-un anumit domeniu de cercetare. Este cazul folcloristicii, ale cărei realizări și perspective în Uniunea Sovietică sînt amplu prezentate în ultimul număr pe 1962 al revistei.

Volumul se deschide cu o succintă, dar substanțială expunere, semnată de prof. M. Pop, a principalelor probleme ce solicită atenția folcloriștilor sovietici. După trasarea liniilor directe ale discuțiilor actuale, prezentarea se ramifică pe sectoare de activitate descoperind aspecte particulare interesante ca, de pildă: necesitatea studierii folclorului prin eforturile întrunite ale specialiștilor din diverse domenii, cu alte cuvinte, respectarea caracterului său sincronic, relațiile eposului cu mitul și basmul, încercările de periodizare a folclorului rus, influența reciprocă dintre folclorul diferitelor popoare ale U.R.S.S. etc.

Utilizînd criteriile de bază ale materialismului istoric și categoriile sale, studiul prof. M. Pop impune atît prin cantitatea și calitatea informației cît și prin modul, cu totul remarcabil, în care îmbină analiza cu sinteza.

Celelalte studii pe care le cuprinde revista, în număr de trei, dezbat tot atîtea importante probleme teoretice: definirea obiectului disciplinei, raporturile folclorului cu literatura, caracterele specifice ale eposului rus. Relevabil este faptul că rubrica de *rezumate* a revistei răspunde, în general, aceluiași întrebări, adăugînd nuanțe inedite sau, uneori, chiar puncte de vedere polemice. Articolele rezumate (L. Emelianov — Noțiunea de « folclor » în folcloristica sovietică; G. Samarin — Unitatea dintre literatură și folclor; N. Gaghen-Torn — Folclorul contemporan și literatura etc.) lărgesc mult cîmpul discuției și sugerează întreaga complexitate a preocupărilor din ultimii ani ale folcloriștilor sovietici.

Studiul lui K. V. Cistov: « Folcloristica și contemporaneitatea » își propune să stabilească sfera și funcțiile folcloristicii, considerîndu-le dogmatice și respingînd ca atare punctele de vedere anterior formulate în cadrul discuției referitoare la obiectul acestei discipline. Autorul își face o premiză din constatarea că fenomenele folclorice contemporane, prin complexitatea lor, se refuză unor delimitări stricte, unor clasificări rigide ce caută « puritatea scolastică a faptului științific ». Datorită caracterului lor speculativ și ilustrării faptice precare, discuțiile anterioare au sîrșit, de fapt, în dispute terminologice, în cadrul cărora creația colectivă era opusă celei individuale iar elementele tradiționale erau opuse elementelor inovatoare.

K. V. Cistov propune extinderea obiectului folcloristicii, astfel încît să corespundă formelor celor mai noi ale creației artistice a poporului, și respectarea caracterului istoric al conceptului « de folclor », este argumentul său principal: « Folcloristica nu trebuie să-și lege existența de una din formele istorice trecătoare ale conștiinței poetice, chiar dacă ei îi datorează denumirea sa, îndeobște acceptată. De aceea, oricît de paradoxal ar suna acest lucru, trebuie să declarăm cu hotărîre că nu este just să considerăm drept obiect al folcloristicii numai folclorul, dacă prin acest cuvînt înțelegem o anumită formă a conștiinței și creației poetice: verbală, colectivă, care și-a format tradiții bine determinate și relativ durabile, care se distinge prin existența de variante, prin caracter anonim etc... Obiectul folcloristicii l-a constituit și trebuie să-l constituie întotdeauna viața poetică a poporului în dezvoltarea ei istorică, istoria culturii poetice populare, oricare ar fi schimbările la care ar fi supusă și oricare ar fi formele (folclorice sau altele) pe care le-ar căpăta ».

Formularea lui Cistov este elastică iar *actualizarea* conceptului evidentă.

Secțiunea finală a studiului este dedicată metodicii culegerilor pe teren.

Fixînd ca sarcină importantă a folcloristicii studiarea repertoriului actual de masă, autorul recomandă imbinarea metodei staționare cu cea expediționară. În încheierea articolului său K. V. Cistov explică amploarea dezbaterii în jurul problemelor de metodologie a cercetării tocmai prin faptul că folcloristica sovietică «trebuie să creeze și să păstreze pentru istorie imaginea documentară a mersului general al dezvoltării culturii poetice a poporului sovietic în perioada construirii comunismului».

Articolul lui P. Vihodțev despre «Poezia contemporană și tradițiile folclorice» debutează polemic împotriva celor ce consideră că folclorul, datorită limitelor sale istorice, este inapt să fertilizeze literatura contemporană. Întreaga experiență a poeziei sovietice (de la Maia-covski la Surkov) este adusă în sprijinul tezei că folclorul a contribuit mereu la marile ei cuceriri artistice.

Autorul remarcă, în continuarea studiului său, o anume discrepanță între teoria și practica relațiilor poeziei contemporane cu folclorul. Dacă cercetările folcloristice, clarificîndu-se mult în plan ideologic, au evoluat și au ajuns să respingă «principiul paralelismului primar» între citate și imagini «asemănătoare», practica literară evidențiază istovirea interesului poezilor pentru creația populară. Autorul avertizează asupra faptului că unii dintre poeții generației tinere, în căutarea de forme noi, apelează la experiența curentelor moderniste în loc să se adreseze folclorului.

Studiul lui Vihodțev conține o remarcă de o valoare metodologică deosebită. Analizînd poemul «Din zare în zare» al lui Tvardovski, în care cu toate că elementele folclorice sînt aproape inexistente, «școala» poetică populară se poate identifica ușor. Folcloristul sovietic conchide că «slăbirea legăturilor și asociațiilor directe de natură folclorică... nu anihilează apropierea principială a lucrării... de spiritul gîndirii artistice a maselor populare». Distincțiile teoretice la care a ajuns cercetătorul sovietic sînt completate și ilustrate de analiza la obiect a modului diferit în care fantasticul de sursă folclorică este pus la contribuție de diferiți poeți ca: L. Martinov, V. Lugovskoi, A. Nedogonov etc.

În fine, ultimul studiu pe care revista îl înfățișează cititorilor ei este «Cu privire la caracterul istoric al eposului rus» și aparține lui V. Propp. Reținem dintr-o argumentație foarte amănunțită și polemică o importantă concluzie: «caracterul istoric al eposului este determinat nu de fapte concrete (care pot lipsi, sau pot fi introduse ulterior), ci de sensul istoric și de conținutul subiectului».

MIRCEA MARTIN

Dr. BERZE NAGY JANOS: *MAGYAR NEPMESETIPUSOK*

[*Catalogul poveștilor populare maghiare*]. [Pecs, 1957, 2 vol. (vol. I 676 p., vol. II 734 p.)]

Cunoașterea poveștilor populare a depășit de mult stadiul de preocupare secundară a filologilor, a concentrat interesul unui număr mereu sporit de cercetători, s-a impus ca o disciplină științifică ai cărei specialiști au stabilit metode și mijloace proprii de investigație și analiză. Obiectul de studiu, povestea populară sub multiplele ei înfățișări, prin caracterul social, prin varietatea reprezentărilor poetice, prin conținutul ideologic și prin numeroasele tradiții și credințe populare transmise peste veacuri, impune cercetătorului o temeinică pregătire multilaterală pentru a-i trata cu competență și limpezime întrețeserea de aspecte istorice, economice, politico-sociale, etnografice, estetice, psihologice, mitologice, literare, cărora să le determine caracterul național sau universal cultural.

Materialul este foarte bogat și nevoia sistematizării lui s-a simțit încă din veacul trecut. Sint de altfel cunoscute pe plan mondial diversele sisteme de clasificare ale basmelor, realizate în timp de G. Hahn (1864), Lazăr Șăineanu (1895), Antti Aarne (1910), Eberhard Wolfram (1937), E. Wolfram și Boratav Pertev (1953). Dintre toate acestea sistemul creat de finlandezul Aarne — după consultarea mai multor specialiști ai timpului și sprijinit pe observarea unui aspect structural al basmului, că de fapt variantele se dezvoltă din niște scheme tip de subiecte care circulă de la un popor la altul — s-a impus cu iușeală și pină în 1928 au apărut în colecția F.F.C., în Finlanda, mai multe cataloage naționale ale poveștilor popoarelor nordice, poveștilor rominești (Ad. Scullerus), și maghiare (H. Honti). În 1929 folcloristul sovietic Andreiev adaptează sistemul Aarne la specificul basmelor rusești, și-n același an americanul Stith Thompson completează și lărgeste tipologia finlandeză care se generalizează sub numele ambilor cercetători, Aarne — Thompson. De sigur că sistemul are scăderile lui, care au fost comentate de specialiști, însă oferă posibilitatea largă de ordonare a materialului narativ popular și al îmbogățirii cu tipuri naționale care au scăpat alcătuitoarelor. Această calitate a sistemului l-a determinat și pe Berze Nagy Janos să-l folosească: catalogul său de povești maghiare depășește însă simpla aplicare a tipologiei Aarne pe care o adaptează și o interpretează potrivit adincii sale experiențe în cercetarea și analiza literaturii populare. Încă din timpul studiilor universitare (1899—1905, când și-a luat diploma de doctor în litere) el a arătat un adinc interes creației artistice populare, interes care l-a însuflețit apoi toată viața în munca de culegere și cercetare folclorică. Printre profesorii săi l-a avut și pe Lajos Katona care ținea un curs de analiză comparată asupra poeziei populare. De la el a primit Berze Nagy Janos cele mai multe îndrumări metodologice și încurajări în munca științifică de specialitate și tot de la Katona a preluat în 1908 sarcina de a duce la bun sfârșit catalogul poveștilor populare maghiare. Sistemul de clasificare folosit la început era dedus din cele existente atunci (Hahn, Gomme, Șăineanu), însă metoda de tratare a poveștilor era originală și a fost păstrată ca principiu și amplificată în lucrare, chiar după adoptarea tipologiei Aarne. Catalogul lui Berze Nagy Janos devine astfel o operă de analiză științifică în care se dau cercetătorilor date mult mai ample decât într-un indice obișnuit, depășindu-și titulatura și anticipând cu mulți ani ceea ce se cere astăzi lucrărilor similare. Deosebit de interesant este și felul în care Berze Nagy Janos și-a adunat materialul. Fiind un profunde cunoscător al tradițiilor și poeziei poporului maghiar el a selecționat poveștile pe care le-a încadrat în catalogul său, îndepărtându-le pe cele ce i s-au părut neautentice. Ajunge chiar să determine anumite

părți ale unei povești populare ce sînt de origină nepopulară. Aceasta i-a fost cu puțință pentru că Berze Nagy Janos disociază poveștile în unitățile componente, determinînd tipurile din felul cum acestea se înlănțuie, iar împrumuturile din afara tipului apar cu claritate. De aceea, chiar tipurile de povești fantastice sau nuvelistice create din nou nu sînt niciodată reprezentate printr-un singur motiv. Aici Berze Nagy Janos a simțit nevoia unei categorisiri a motivelor. Celor complexe le-a păstrat numele, pe cele mai simple le-a numit elemente. De altfel și Stith Thompson, într-un articol publicat în *Ethnographia*¹, pune între altele aceeași problemă, ca și a necesității disocierii poveștilor, pe care Berze Nagy Janos le ridicase însă mai înainte.

În cea ce ne privește, așa cum am mai spus², credem că în structura poveștilor este necesar și se poate face o distincție clară de conținut între termenii element, motiv și episod, îndepărtîndu-se sinonimiile care au dus la multe confuzii.

Pentru a înțelege mai bine metoda folosită de Berze Nagy Janos, în catalogul său, facem o schiță a unui tip.

I. Se dă nr. tipului după tipologia internațională și titlul. Ex.: 303, Frații gemeni.

II. Se face disocierea în « motive » a tipului luat în general A.B.C.D.E.F. etc.

III. Urmează înșirarea variantelor 1, 2, 3, 4 etc., cu datele bibliografice la fiecare titlu de variantă, așezate în ordinea cronologică a apariției, după autori și grupate pe colecțiile aceluiași autor. Fiecare variantă se disociază în motivele componente și se raportează la generalele A.B.C.D.E.F. cu mențiunea dacă motivul nu există în varianta respectivă sau dacă apare schimbat ori amplificat cu elemente izolate. După ce se descrie astfel fiecare variantă, se arată data și locul culegerii, numele informatorului și se fac scurte aprecieri asupra realității artistice.

IV. Terminîndu-se înșirarea tuturor variantelor, se deschide capitolul *Literatura comparativă* unde se dau toate referirile bibliografice la colecțiile străine de specialitate în care există vreo variantă a tipului, făcîndu-se o scurtă prezentare a acestora și se arată chiar unele schimbări de motive în folclorul altor popoare.

V. Aici se comentează *Caracterele particulare* ale tipului respectiv, discutîndu-se reprezentări fabuloase, relațiile dintre personaje, punctele esențiale ale desfășurării acțiunii și punctele de încrucișare dintre diferite variante sau tipuri.

Astfel fiecare tip de poveste este încadrat într-o țesătură de referințe care îl ajută pe cercetător să ajungă mai ușor la unele aspecte ale creației populare. După această schemă sînt tratate toate cele 612 tipuri din catalog, cu o erudiție impunătoare.

Lucrarea lui Berze Nagy Janos, deși era gata de tipar în 1942 și propusă să fie imprimată în colecția F.F.C., a apărut abia în 1957, 11 ani de la moartea folcloristului. Redactorul — doctorul în litere Istvan Bano, care semnează și prefața — prin punerea la punct a manuscrisului, a realizat cu competență o ediție meritorie.

Tipărirea postumă a catalogului poveștilor populare maghiare al lui Berze Nagy Janos este un bun serviciu pe care Comitetul Executiv al Consiliului Comitatului Baranya R.P.U. l-a făcut folcloristicii universale, prin punerea în circulație a unui prețios instrument de muncă științifică.

CORNELIU BĂRBULESCU

¹ Budapesta, 1944, 53—58.

² Catalogul poveștilor populare românești. *Rev. folc.*, 5 (1960) nr. 1—2: 63.

43407

Lei 15