

326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VI

Nr. 1 - 2

BUCUREȘTI

1961

7678

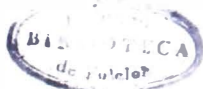
2985

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL VI

Nr. 1 — 2

7678 / 1-2



BUCUREȘTI

1961

P. 2985 *scv*

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR
Bucureşti, str. Nicos Beloianis, nr. 25

Consiliul de Redacție: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JAGAMÁS,

Redactor Șef: MIHAI POP

S U M A R

	<u>Pag.</u>
★ GLORIOASA ANIVERSARE	7
STUDII	
V. D. NICOLESCU — Din` viața unor vechi cîntece muncitorești revoluționare..	11
C. ZAMFIR — Figuri de interpreți populari — Maria Precup.....	34
MATERIALE	
A. VICOL — Pe marginea cîtorva variante ale melodiei « Doina-Hașului (Doftana) »	81
M. BRĂTULESCU — Contribuție la cercetarea creației noi de strigături.....	97
DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII	
M. GH. MARIN — Folclorul în manualele școlare din perioada dintre cele două războaie mondiale	102
NOTE ȘI DISCUȚII	
P. RUXĂNDIOIU — Tema și imaginea muncii în lirica populară	115
S. GOLOPENȚIA — Folclorul în romanul « Desculț »	123
A. GIURCHESCU — Dezbateri în legătură cu repertoriul ansamblurilor de cîntece și dansuri	131
<p>Din activitatea folcloristilor noștri: O excursie folclorică studentască (135); Nunta din Țara Oașului (136); Ansamblul de dansuri al Univ. « C.I. Parhon » (136); Noi publicații de folclor; (137) A. Avramescu și V. Cîndea: Introducere în documentarea științifică (137); Folcloriști străini la Institutul de folclor (138).</p>	
<p>Activitatea folcloristică internațională: Noi studii sovietice de folclor (139); Din activitatea etnografilor și folcloriștilor bulgari (140); Demos. Periodic de documentare folclorică și etnografică (141); O nouă bibliografie polonă de etnografie și folclor (142); Lucrările celei de a XIII-a conferințe anuale I.F.M.C. (144); Rezultatele congresului internațional de antropologie și etnologie (145).</p>	
RECENZII	
P. RUXĂNDIOIU — Flori alese din poezia populară	147
AL. DOBRE — Cîntece de țară	149
V. CIOBANU — Epica popoarelor slave	151
V. CIOBANU — Povești românești	156
L. VOITA — La focul haiducilor	160
L. VOITA — Basme populare românești	162

C O N T E N T S

	<u>Pag.</u>
★ A glorious anniversary	7
STUDIES	
V. D. NICOLESCU — The life of some old revolutionary workers' songs	11
C. ZAMFIR — Portraits of musical folk interpreters: Maria Precup	34
FOLKLORE MATERIAL	
A. VICOL — Notes on some variants of „The Doftana (H. Cell) Doina”	81
M. BRĂTULESCU — Contribution to the study of the style of folk-cries	97
DATA CONCERNING THE HISTORY OF RUMANIAN FOLKLORE	
M. GH. MARIN — Folklore contained in the school-books issued during the inter-war period	102
NOTES AND NEWS	
P. RUXĂNDIOIU — The theme and image of labour in folk lyrics	115
S. GOLOPENȚIA — Folklore in Zaharia Stancu's novel: „Barefoot”	123
A. GIURCHESCU — Observations on the repertory of the song and dance ensembles	131
Rumanian Folklore activity: A student folklore trip (135); The wedding customs in the Țara Oașului district (136); The « C. I. Parhon » University dance ensemble (136); New folklore publications (137); A. Avramescu and V. Cîndea: Introduction in scientific documentation (137); Foreign folklorists at the Rumanian Folklore Institute (138).	
International Folklore activity: Recent Soviet studies on folklore (139); From the activity of the Bulgarian ethnographers and folklorists (140); Demos, a periodical of folkloric and ethnographic documentation (141); A new Polish bibliography on ethnography and folklore (142); The works of the XIIIth annual conference of the I.F.M.C. (144); The results of the International congress of anthropology and ethnology (145).	
REVIEWS	
P. RUXĂNDIOIU — Flowers selected from folkpoetry	147
AL. DOBRE — Country songs	149
V. CIOBANU — The epic of the Slav peoples	151
V. CIOBANU — Rumanian stories	156
L. VOITA — Round the heyduck fire	160
L. VOITA — Rumanian folk tales	162

СОДЕРЖАНИЕ

стр.

* Славная годовщина

7

СТАТЬИ

В. Д. НИКОЛЕСКУ — Из жизни старинной рабочей революционной песни	11
К. ЗАМФИР — Фигуры народных исполнителей — Мария Прекуп	34

МАТЕРИАЛЫ

А. ВИКОЛ — В связи с несколькими вариантами мелодии «Дойна Хашулуй (Дофтана)»	81
М. БРЭТУЛЕСКУ — К исследованию нового творчества в области выкриков («Стригэтуры»)	97

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

М. Г. МАРИН — Фольклор в школьных учебниках в период между двумя мировыми войнами	102
-----------------------------------------------------------------------------------	-----

ЗАМЕТКИ И ОБСУЖДЕНИЯ

П. РУКСЭНДОЮ — Тема труда и образ в народной лирике	115
С. ГОЛОПЕНЦИЯ — Фольклор в романе «Босой»	123
А. ДЖУРКЕСКУ — В связи с репертуаром ансамблей песни и танца	131

Из деятельности нашей фольклористики: Студенческий фольклорный поход (135); Свадьба в крае Оашул (136); Танцевальный ансамбль университета имени К. И. Пархона (136); Новые фольклорные издания (137); А. Аврамеску и В. Кындя: Введение в научную документацию (137); Зарубежные фольклористы в Институте Фольклора (138).

Международная фольклористическая деятельность: Новые советские труды по фольклору (139); Из деятельности болгарских этнографов и фольклористов (140); «Демос» — периодическое издание по этнографической и фольклорной документации (141); Новая польская библиография по этнографии и фольклору (142); Работа XIII ежегодной конференции Международного совета народной музыки (144); Итоги международного съезда по антропологии и этнологии (145).

РЕЦЕНЗИИ

П. РУКСЭНДОЮ — Лучшие произведения народной поэзии	147
А. ДОБРЕ — Крестьянские песни	149
В. ЧОБАНУ — Эпика славянских народов	151
В. ЧОБАНУ — Румынские сказки	156
Л. ВОЙТА — У гайдуцкого костра	160
Л. ВОЙТА — Румынские народные сказки	162

GLORIOASA ANIVERSARE

Anul acesta, ziua de 8 mai, marchează un eveniment istoric de cea mai mare importanță pentru poporul nostru: aniversarea a 40 de ani de existență a Partidului.

Partidul Comunist, devotat trup și suflet poporului muncitor, a izvorât din necesitățile obiective ale ducerii luptei împotriva robiei și exploatării capitaliste. Creat în condițiile istorice ale victoriei Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, Partidul Comunist Român s-a călăuzit ceas de ceas după învățătura atotbiruitoare a marxism-leninismului. Au trecut, așadar, patru decenii de când a intrat în istoria țării noastre partidul de tip nou, marxist-leninist, al clasei muncitoare. Au trecut patru decenii de luptă neabătută pentru libertatea și demnitatea oamenilor, pentru socialism. Aplicând creator învățătura marilor clasici ai marxismului, Partidul Comunist Român a parcurs un drum glorios de luptă, încununat cu eliberarea țării de sub jugul exploatării capitaliste și construirea, într-un timp scurt, a bazei economice a socialismului în țara noastră. Succesele poporului nostru, sub conducerea Partidului, au fost consfințite de Congresul al III-lea P.M.R., care a marcat noua etapă istorică în care am intrat, etapa desăvârșirii construcției socialismului.

Glorioasa aniversare din anul acesta este pentru întregul popor, un nou prilej de afirmare a dragostei și atașamentului nostru față de eroica avangardă a clasei muncitoare.

Oamenii muncii din patria noastră au primit cu justificată bucurie Directivele Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, către toate organele și organizațiile de partid, sindicale, ale U.T.M., cu privire la criteriile principale ale întrecerii socialiste în cinstea aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din România.

« În etapa actuală obiectivul principal al întrecerii socialiste trebuie să-l constituie lupta pentru o calitate superioară a produselor, care prin însușirile și gradul lor de finisare să satisfacă cât mai complet cele mai exigente cerințe ale celor ce le folosesc, să reflecte înalta calificare și măiestria celor care le-au produs, ridicându-se astfel la nivelul celor mai perfecționate produse asemănătoare de pe piața mondială. . . Imbunătățirea calității produselor și lărgirea gamei de sortimente. . . în vederea satisfacerii gustului și exigențelor crescînde ale consumatorilor. . . » Sînt doar cîteva spicuiuri. Dar cît de minunate prin conținutul lor. Este o mîndrie a noastră, a tuturor, ca acum, cînd sărbătorim cea de a 40-a aniversare a Partidului comunistilor, obiectivul cel mai necesar dezvoltării impetuoase a industriei și agriculturii noastre, este tocmai oglindirea « măiestriei » muncitorilor noștri, « îmbunătățirea continuă a calității », ridicarea produselor

noastre « la nivelul celor mai perfecționate produse asemănătoare de pe piața mondială ».

Directivele Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român se adresează deopotrivă și muncii de cercetare științifică. Folcloristica noastră nouă este angajată în rezolvarea sarcinilor trasate muncii de cercetare științifică de către Congresul al III-lea P.M.R. Folcloriștii întâmpină cea de a 40-a aniversare a Partidului sporindu-și eforturile în vederea realizării unor lucrări de înalt nivel științific, pe măsura condițiilor optime create, de regimul nostru, muncii de cercetare științifică.

Ca să înțelegem măreția zilelor noastre să ne amintim de îmbâcsitele ateliere, de condițiile de ocnă în care lucrau altădată muncitorii, de zilele în care omul de știință, artistul, trăiau din mila subscripției publice. Să nu uităm pelagra întinsă ca o rîie peste satele noastre. Să nu uităm Grivița și Doftana, lagărele de concentrare, în care erau aruncați comuniștii. Să nu uităm că astăzi ne încălzim la flacăra aprinsă de Scînteia ilegală. Să nu uităm că în toate aceste bătălii flamura roșie a steagului Partidului, a fost udată cu sîngele comuniștilor.

Poporul nostru cinstește și nu va uita niciodată jertfele căzute în lupta cea crîncenă cu « orînduiala cea crudă și nedreaptă » a moșierilor și capitaliștilor, pentru victoria socialismului din patria noastră.

Viața noastră a crescut mereu sub ocrotirea părintească a Partidului. A crescut o dată cu furnalele Hunedoarei și Reșiței, o dată cu Moldova și Oltenia industrială, o dată cu colectivizarea agriculturii și cu ridicarea miilor de apartamente de locuit. Am urcat mereu, în acești ani, sub conducerea înțeleaptă a Partidului, culme de culme, ajungînd astăzi pe vîrfuri de munte de unde privim cu mîndrie măreața perspectivă deschisă spre comunism.

Puternic ca însăși viața, Partidul Comunist este trup din trupul poporului, fiind purtătorul aspirațiilor celor mai înalte ale clasei muncitoare. Puternica prezență a Partidului în mijlocul maselor populare în acești 40 de ani de luptă și victorii este oglindită cu dragoste în creația artistică populară. Cercetarea cîntecului popular, și în primul rînd al cîntecului popular muncitoresc revoluționar, purtătorul dorințelor și expresia artistică cea mai înaltă a dorințelor clasei muncitoare ne dovedește cît de cît de adînc a pătruns în masele populare de oameni ai ai muncii învățătura Partidului, cît de puternică și de nezdruncat este credința poporului în victoria socialismului din patria noastră.

O dată cu dezvoltarea clasei muncitoare în România ia naștere, la noi, cîntecul popular muncitoresc revoluționar care a consemnat cu grijă luptele și victoriile clasei muncitoare împotriva regimului burghezo-moșieresc. Crescut din mlădițele cele mai izbutite ale creației țărănești în care răbufneau accentele de revoltă și luptă împotriva asupririi feudale, cîntecul popular muncitoresc a militat zi de zi pentru victoria clasei muncitoare. Repertoriul cîntecului popular muncitoresc revoluționar s-a îmbogățit mereu cu creații noi autohtone sau împrumutînd și adaptînd la situația specifică țării noastre, cîntece revoluționare ale altor popoare și în primul rînd ale popoarelor sovietice.

Caracterul internaționalist al învățăturii marxiste, al luptei clasei muncitoare, este din plin oglindit în creația populară de cîntece muncitorești. Prezența în folclorul nostru a unor cîntece ca: Internaționala, Varșovianca etc., binecunoscute în mișcarea muncitorească internațională, este edificatoare în acest sens.

Cu anul 1921, anul înființării Partidului, cîntecul popular muncitoresc revoluționar intră într-o etapă calitativ nouă, superioară, în care forța demascatoare,

claritatea ideologică, chemarea poporului la luptă sub conducerea Partidului Comunist Român, credința în victoria socialismului constituie calități majore ale producțiilor populare muncitorești. Creația noastră populară capătă în această perioadă o forță și tărie ideologică pe care n-a cunoscut-o niciodată pînă atunci.

În timpul grevelor și demonstrațiilor muncitorești din 1918, 1920, 1933, în beciurile poliției, la Doftana, în lagărele de concentrare, în care erau întemnițați comuniștii cîntecul muncitoresc revoluționar a răsunat puternic ținînd aprinsă torța credinței în victoria socialismului.

După eliberarea patriei de sub robia fascistă, o dată cu munca rodnică de construire a statului democrat popular au luat naștere cîntecele noi, care continuă tradiția de luptă a cîntecului muncitoresc revoluționar, participînd activ la consolidarea puterii populare, la mobilizarea la luptă și muncă pentru înfăptuirea socialismului cu un ceas mai devreme în Republica Populară Romînă.

Pentru toate sacrificiile, jertfele și victoriile Partidului poporul nostru a înălțat cîntece de mulțumire și slavă comuniștilor. Bucuria Eliberării n-ar fi fost posibilă fără existența și lupta Partidului. Creatorul popular este conștient de acest lucru și de aceea, în versuri de baladă, cîntă înființarea Partidului și bucuria eliberării:

Dar iată că-n zări,
Peste depărtări,
Măre se ivea
O frumoasă stea.
Stea strălucitoare
Mîndră ca un soare
Și venea, venea,
Noaptea alunga,

În casă intra,
Casa lumina,
În inimi păsea,
Inimi vesela,
Partidul iubit
Și nebiruit
Ne-a scăpat de rău
Și de traiul greu.

Partidul nostru, descătușînd forțele creatoare ale poporului a redat adevărata demnitate omului, întărindu-i credința în puterea și forța lui transformatoare:

Foaie verde de gutui
Tare-i forța omului,
Că pe vînt mi-l ogoiește,

Steaua-n sticlă o-nvelește
Și-o coboară în fereastră
S-aurească tinda noastră.

Conștiința că toate biruințele și succesele noastre se datoresc cuvîntului și luptei avîntate a Partidului, este puternic înrădăcinată în conștiința poporului:

Floare-albastră din grădină
Se făcu în sat lumină,

Lumină din vorba lui,
Dragului Partidului.

Grija față de om, caracteristică esențială a Partidului nostru, expică marele înfăptuiri social-culturale din patria noastră. Pentru creatorul popular, Partidul este părintele iubit care urmărește cu duioșie creșterea și dezvoltarea armonioasă a oamenilor:

Floare albastră din colnic
Ce n-aș da să fiu iar mic,

Ca să cresc din grija lui,
Dragului Partidului.

Trăim vremuri minunate. Poporul nostru n-a cunoscut niciodată în istoria lui zile asemănătoare timpului nostru. Nu există sector de activitate uman în care să nu se simtă suflul nou și roadele bogate ale ideilor leniniste. Creația populară contemporană face parte integrantă din măreția zilelor noastre. Și ca peste tot, noul a crescut năvalnic, puternic, atotbiruitor. Creația populară crește și se dezvoltă o dată cu construcțiile socialismului biruitor.

Glorioasa aniversare a Partidului este întâmpinată de întregul popor cu noi succese în muncă. Toată energia și abnegația noastră este închinată Partidului, realizării mărețelor sacini ale desăvârșirii construcției socialismului stabilite de Congesul al III-lea al Partidului. Pentru toate victoriile, pentru toate realizările înscrise în istoria țării în cei 40 de ani de luptă și muncă ai Partidului, poporul nostru liber, strâns unit în jurul Partidului Muncitoresc Român a început bătălia pentru planul de șase ani, planul socialismului victorios.

Folcloristica noastră nouă încadrată în frontul larg al acestei bătălii nu-și va precupeți eforturile în vederea îndeplinirii sarcinilor ce ne stau în față. În anii care urmează pe lângă faptul că Institutul de folclor va trece la studierea culturii populare cu ajutorul filmului, vor apare lucrările de bază efectuate în cadrul Institutului, care vor constitui marea colecție « Folclorul din Republica Populară Română ». Inspirați de documentele de partid, privitoare la cea de a 40-a aniversare a Partidului, folcloriștii noștri depun toate eforturile în realizarea unor lucrări de înaltă ținută științifică, care să contribuie sub toate aspectele la creșterea și înflorirea folcloristicii marxiste din patria noastră.

REDAȚIA

DIN VIAȚA UNOR VECHI CÎNTECE MUNCITOREȘTI-REVOLUȚIONARE

VASILE D. NICOLESCU

Începînd cu secolul al XIX-lea, proletariatul din țara noastră devine principala forță motrice a întregii dezvoltări social-politice.

Lupta pentru eliberarea națională de sub dominația otomană se împletește în acest timp cu lupta proletariatului și a țăranimii sărace, pentru pămînt și împotriva asupririi burghezo-moșierești.

Sub influența directă a mării Revoluții Socialiste din Octombrie clasa muncitoare din România se ridică și mai hotărîtă la luptă pentru eliberarea poporului muncitor de sub călcîiul exploatării capitaliste. În aceste împrejurări istorice ia ființă în 1921 Partidul Comunist Român, care conducîndu-se neabătut după principiile teoriei celei mai înaintate a clasei muncitoare, teoria marxist-leninistă, unește într-un singur torent revoluționar mișcările țăranimii pentru pămînt și lupta proletariatului — forța conducătoare a societății — pentru construirea socialismului.

La capătul celor patruzeci de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, privind retrospectiv în istoria mișcării muncitorești, nu poți trece ca un simplu observator fără să încerci emoții și profunde sentimente de admirație pentru eroismul cu care clasa muncitoare sub conducerea Partidului ei de avangardă, a luptat sacrificîndu-și cei mai devotați fii ai săi pentru dezrobirea întregului popor de sub jugul exploatării capitaliste.

Institutul de folclor și-a propus în cadrul planului său de activitate, ca problemă majoră, cercetarea și valorificarea cîntecului muncitoresc revoluționar din patria noastră. Bogăția repertoriului de cîntece muncitorești și problemele foarte complexe ridicate de cercetarea și valorificarea lui, necesită studii mai vaste. Pentru aceasta ne vom limita în articolul nostru numai la prezentarea cîtorva cîntece culese în primăvara anului 1960 în două centre cu o puternică viață a mișcării muncitorești și anume Galați și Brăila¹. Materialul

¹ Munca de cercetare și culegere a cîntecelor muncitorești revoluționare și a cîntecelor noi a fost încredințată unui colectiv alcătuit din: Eugenia Cernea, Vasile D. Nicolescu, Monica Brătulescu și Nicolae Rădulescu. În cadrul acțiunii de culegere și valorificare a acestor cîntece, Institutul de folclor și Casa centrală a creației populare au inițiat un concurs pentru culegerea vechilor cîntece muncitorești revoluționare și a cîntecelor noi de după 23 August 1944. În prevederile regulamentului de concurs se preconiza ca pe măsură ce se trimit textele literare să ne deplasăm la locul indicat pentru a înregistra și melodiile cu care au circulat. În sensul acesta, sesizați de materialele trimise de diferiți deținători sau culegători,

cules ne-a ridicat probleme de creație, de circulație și de viață a acestor cîntece. Precizăm că nu toate cîntecele culeses aici aparțin regiunii sau celor două centre Galați și Brăila, ci majoritatea lor fac parte din repertoriul general care a circulat în toată țara în timpuri diferite, dar care au fost preluate și cîntate de muncitorii gălățeni și brăileni, îndeplinind aceeași funcție de mobilizare și îmbărbătare la luptă.

De la începuturile existenței sale «muncitorimea din țara noastră, ca și muncitorimea din lumea întreagă, a folosit cîntecul revoluționar ca armă în lupta sa eroică pentru eliberarea de exploatare și pentru triumful socialismului. Formă vie artistică de exprimare a nobililor năzuințe ale celor ce muncesc, cîntecul revoluționar a jucat în istoria mișcării muncitorești un important rol mobilizator și însuflețitor»².

Poezia și cîntecul revoluționar au avut o largă răspîndire în rîndurile muncitorilor, ele fiind expresia gîndurilor și sentimentelor acestora, erau însușite ușor cu dragoste și interes, recitate și cîntate în toate ocaziile, bucurîndu-se de o largă popularitate și circulație. Literatura lirică revoluționară a proletariatului s-a născut în focul bătăliilor ideologice, în întrunirile politice, în timpul serilor și ceaiurilor literare, în închisori sau lagăre de concentrare.

De cele mai multe ori poeziile erau realizări spontane ale oamenilor simpli, talentați și cu putere de a cristaliza și sintetiza în vers ceea ce gîndeau și trăiau. Chiar dacă la început acestea nu aveau o formă artistică definitivă, colectivul le șlefua pînă la desăvîrșire. «Noi nu eram poeți — ne relatează informatorul Dumitru Petrov de 76 ani — dar scriam și noi cum ne pricepeam și cum simțeam. Nu erau ele poezii tocmai, tocmai. Eu o recitam pe a mea, altu p-a lui și, de, uite așa, unde nu prea se potrivea, venea altcineva și adăuga ceva ca să meargă, să sune la vers, la rimă»³. Creația revoluționară se subordonează, din punct de vedere al evoluției, aceluiași procedeu legic de perfecționare, prin contribuția colectivului de creatori sau ascultători.

Aruncați în închisoare (Doftana), cei mai buni fii ai clasei muncitoare, comuniștii, au transformat-o într-o adevărată universitate, din care ieșeau căliți, gata de a continua cu și mai multă pricepere și tărie lupta. În aceste împrejurări cîntecul revoluționar ținea mereu aprinsă torța conștiinței de clasă a deținuților politici, îi îmbărbăta și îi chema la luptă unită împotriva celor ce i-au aruncat în bezna închisorilor, împotriva clasei exploatare, burghezomșierești.

În toate creațiile de cîntece revoluționare ale mișcării muncitorești se observă ca un fir roșu, caracterul demascator și ideea luptei împotriva exploatarii.

Culegerea din Brăila — Galați ne oferă reale informații documentare și în acest sens. Informatorii, valoroși creatori și păstrători de cîntece populare revoluționare, vechi ilegaliști și activiști de partid, ne-au oferit un foarte prețios material de cîntece muncitorești de luptă. Interesant este faptul că pe lîngă

ne-am deplasat împreună cu Eugenia Cernea, cercetătoare științifică la Institutul de folclor, în luna aprilie 1960, pentru înregistrări în orașele Galați și Brăila. În felul acesta am cules o serie de asemenea cîntece, din care doar cîteva fac obiectul articolului nostru. Melodiile au fost transcrise de subsemnatul.

² Cîntece muncitorești revoluționare. Buc., Editura Tineretului, 1957, 5.

³ Arhiva Institutului de folclor, fișele de text și magnetofon nr. 1680 II g din 4 IV 1960, Galați. Culegători: E. Cernea și Vasile D. Nicolescu.

repertoriul general de cîntece, ni s-a oferit prilejul de a intra în posesia unor minunate creații originale, de poezii și cîntece.

Am lucrat și colaborat efectiv numai cu șase tovarăși, doi din Brăila: Boboc Constantin de 49 ani și Weimberg Martin de 62 ani, și patru din Galați: Petrov D-tru de 76 ani, Dragomir Spiridon de 75 ani, Georgescu Vasile de 63 ani și Kesler Iulius de 56 ani. Toți aceștia au fost muncitori în fabrică și în port, vechi luptători ilegaliști, activiști și membri de partid. Astăzi, unii dintre ei dețin funcții administrative de răspundere, iar alții sînt pensionari. Cu toții au contribuit la întărirea și activizarea mișcării muncitorești din aceste centre ⁴.

Pentru edificarea cititorilor noștri socotim că este bine să prezentăm un sumar al repertoriului cules. Pe lîngă un bogat și detaliat material informativ, privind cîntecele revoluționare în general, ocaziile în care se cîntau viața și lupta muncitorilor din Galați și Brăila, am înregistrat pe bandă de magnetofon un apreciazabil număr de cîntece și poezii revoluționare păstrate pe cale orală. Iată numai cîteva din acestea:

- | | | |
|-----------------------------------------------------|---------------|-------------------|
| 1. Lăsați întristarea și grija deoparte... | Mgt. Nr. 1680 | I c |
| 2. Noi viețuim | Mgt. Nr. 1680 | I e și 1680 II l |
| 3. Sus fraților, sus tovarăși..... | Mgt. 1680 | I f |
| 4. Trageți hora muncitoare | Mgt. Nr. 1680 | I g |
| 5. În cruda învălmășeală | Mgt. Nr. 1680 | I i |
| 6. În pădurea neagră deasă (« Volga »).. | Mgt. Nr. 1680 | I j |
| 7. <i>La unsprezece martie</i> | Mgt. Nr. 1680 | I k |
| 8. Dacă gornistul sun'-alarmă (« Gornistul ») | Mgt. Nr. 1680 | I l |
| 9. Doina Hașului | Mgt. Nr. 1680 | I m |
| 10. <i>La treisprezece iunie</i> | Mgt. Nr. 1680 | II a și 1680 II k |
| 11. Ziua roșie-n România | Mgt. Nr. 1680 | II b |
| 12. <i>Ciocoli pribeag</i> | Mgt. Nr. 1680 | II c |
| 13. <i>Viața-n pușcărie</i> | Mgt. Nr. 1680 | II f |
| 14. <i>Unui pesimist</i> | Mgt. Nr. 1680 | II g |
| 15. <i>V-ați îngrădit în legi (« Lor »)</i> | Mgt. Nr. 1680 | II h |
| 16. Fascismul astăzi ca o fiară | Mgt. Nr. 1680 | II m |
| 17. Noi vrem acum lumină | Mgt. Nr. 1680 | II n |
| 18. Marșul lui Budionîi | Mgt. Nr. 1680 | II p |
| 19. <i>Un imn către masă</i> | Mgt. Nr. 1680 | II d |
| 20. <i>Era comunistă</i> | Mgt. Nr. 1680 | II e |
| 21. Mai sus, tot mai sus | Mgt. Nr. 1680 | II s |
- și încă altele ⁵.

Cum am văzut mai înainte o parte din aceste cîntece sînt creații originale ale informatorilor noștri. Poezia lui Dumitru Petrov, *V-ați îngrădit în legi* ⁶ demască cu tărie « șleahta de bandiți » a « jivinelor spurcate » de exploatare și afirmă convingerea neștrămutată în victoria clasei muncitoare în ziua cînd

⁴ Arhiva Institutului de folclor, fișele de informator, la regiunea și raionul respectiv.

⁵ Arhiva Institutului de folclor, banda, fișele de text și fișele de magnetofon nr. 1680 I—II. Sublinierile ne aparțin (cîntecele sînt inedite).

⁶ Arhiva Institutului de folclor, mgt. nr. 1680 I h, fără melodie.

și loviturile ucigașe ale dușmanului de clasă; el cîntă și atunci cînd cîntește eroismul celor căzuți în luptă pentru cauza sa. În cîntec își exprimă bucuria nenumăratelor sale victorii »¹⁰. Cîntecul dădea curaj oamenilor în demonstrațiile de masă: « Se cînta și cînd erau demonstrații de stradă, cînd era cîte-o manifestație... foloseam prilejul ca să difuzăm, înțelegeți, viața, lupta partidului nostru... La demonstrațiile de masă aveau curajul oamenii, cînd erau grupați, ș-atunci dădeau drumul la toate cîntecele astea, în manifestații »¹¹, ne spune Dumitru Petrov.

Cîntecele revoluționare se cîntau la unison, într-o formă limpede și simplă, dar de un elan sobru și înălțător.

Pe lîngă această formă de manifestare a cîntecului revoluționar apar din ce în ce mai multe formații corale în cadrul U.T.C. și sindicatelor. Deși apăreau ca nuclee destul de simple sau chiar rudimentare, din punct de vedere al concepției armonice și al tratării corale în general, ele sînt începuturile unor noi forme de educație politică și estetică a maselor de muncitori.

« Corurile au jucat un rol important pe frontul cultural al mișcării ilegale. În serile culturale ilegale corurile spuse și mimate au dezvoltat spiritul internațional proletar prin programe de nivel ridicat. Multe cîntece corale au fost preluate de mulțime și cîntate în excursii și adunări »¹². Fiind vorba de cîntecul, *Noi viețuim*, inf. Weimberg Martin din Brăila ne spune: « L-am învățat cînd eram băiat de vreo 16 — 18 ani în corul U.T.C.-iștilor. O fată Ecaterina, conducea corul »¹³ sau, referindu-se la locul unde a învățat cîntecul *Noi vrem acum lumină* și altele, inf. Boboc Constantin din Brăila ne relatează: « Majoritatea cîntecelor le-am cunoscut prin tovarășul care era trimis să organizeze U.T.C.-ul »¹⁴; sau inf. Dumitru Petrov, vorbind despre cîntecul rusesc *Volga*, ne informează: « E o prescurtare din cîntecul *Volga*. S-a cîntat la Sindicatele unitare, la Casa poporului în Galați... În ele găseam alinarea unor dureri vechi. Noi le-am înțeles și pentru asta le cîntam oriunde »¹⁵. Printre formațiunile corale existente la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru sînt: *Cercul coral de propagandă socialistă* și *Corul cercului socialist* din Constanța. Dar cele mai reale dovezi că unele dintre cîntecele revoluționare s-au cîntat în cor organizat sînt reminiscențele armonice, ce le-am surprins la informatorii noștri cînd cîntau în grup și pe care le-am prezentat în transcrierea noastră acolo unde ele erau evidente. Se observă aceste armonii mai ales la refrene fiind suprapuneri de terțe, sexte, septime (vezi cîntecele nr. 6, 8, 9, 11).

În general toți informatorii noștri sînt foarte buni păstrători ai melodiilor. În repertoriul lor trăiesc o serie de melodii cu un pronunțat și autentic caracter popular.

¹⁰ Cîntece muncitorești revoluționare. Buc., Editura Tineretului, 1957, 5.

¹¹ Arhiva Institutului de foldor, mgt. nr. 1680 I c.

¹² Vezi: Magyarországi Munkasdalok. [Cîntece muncitorești din Ungaria]. Budapesta, Editura de artă muzicală, 1955. Note la cîntecul nr. 154 (citat după traducerea românească, dosar nr. 820 în biblioteca Institutului de foldor).

¹³ Fișa de mgt. nr. 1680 II l.

¹⁴ Fișa de mgt. nr. 1680 II n.

¹⁵ Fișa de mgt. nr. 1680 I j.

Sub aspectul general al melodiei prin care au fost exprimate, cîntecele revoluționare ale proletariatului din țara noastră, au mai multe izvoare¹⁶ și anume:

1. *Cîntecul popular autentic*. Sînt folosite melodiile populare de largă circulație. Se întîmplă ca melodia în noua ei funcție să nu-și mai păstreze originalitatea tradițională în întregime. Apare atunci o variantă care nu se îndepărtează prea mult de tipul autentic și care păstrează atît în melodie cît și în ritm rezonanțele intonaționale ale tipului din care a variat.

2. *Muzica cultă*. Se prezintă sub două aspecte: a) prelucrări în stil popular și b) compoziții independente, originale (autohtone sau străine). Astfel, apar melodii de romante, valsuri, arii de opere și operete, cuplete de revistă sau melodii tradiționale străine care prin noua lor funcție (de purtătoare a unor texte cu conținut revoluționar) și prin larga lor răspîndire și circulație, au intrat în patrimoniul folcloric al patriei noastre.

Printre compozitorii noștri ale căror lucrări au contribuit la ridicarea nivelului artistic al muncitorilor se numără Al. Flechtenmacher, C. Porumbescu, T. Grigorescu.

3. *Cîntecul muncitoresc revoluționar al altor popoare*. Dintre acestea poporul nostru a iubit în mod deosebit cîntecele revoluționare ruse și sovietice, care au exercitat o influență puternică asupra mișcărilor de masă din țara noastră, în special în timpul răscoalelor de la 1907, în timpul grevelor din 1918, 1920 și 1933. Pe lîngă aceste cîntece, proletariatul nostru a preluat cîntecele revoluționare franceze, italiene, austriece, bulgare etc.



Acestea sînt izvoarele de formare ale cîntecului revoluționar din patria noastră. «Cîntecul de luptă al proletariatului aduce calitativ ceva nou; el își trage seva din cîntecul de luptă țărănesc, însă acum se înmănușiază în el caractere și forme muzicale multinaționale. Avem de-a face cu o veritabilă transpunere pe plan artistic a spiritului de solidaritate internațională a proletariatului. Deviza: «Proletari din toate țările, uniți-vă» își găsește astfel expresia în această creație în care din fuziunea unor bunuri artistice cu specific național diferit s-a realizat un fond comun, înșușit de către masele muncitorimii de pretutindeni»¹⁷.

Prezentăm cîteva piese din repertoriul de cîntece revoluționare ale informatorilor noștri din Brăila-Galați. Le vom urmări după criteriul izvoarelor stabilite mai sus și nu după cel tematic.

Printre primele cîntece cu un pronunțat conținut revoluționar este cîntecul: *Trageți hora muncitoare* sau *Hora muncitorilor* cum este intitulat în prelucrarea lui Al. Flechtenmacher. Acest cîntec este un mesaj al muncitorilor adresat țărănimii obidite, pentru a face front unit împotriva aceluiași tiran, burghezo-moșierimea. Autorul textului C. Z. Buzdugan este un gălățean, după cum ne spun informatorii. Melodia cu autentică intonație populară, în ritm de 6/8, caracteristică horelor bătrînești moldovenești, este prelucrată de Al. Flechtenmacher pe trei voci într-o armonie foarte simplă, în sens vertical, notă contra notă, numai

¹⁶ Lucilia Georgescu: Tradiția de luptă a poporului oglindită în folclor. Conferință ținută la S.R.S.C., 1960.

¹⁷ Idem.

pe treptele principale. Compozitorul nu păstrează formula autentică  ditroheu, ci denaturează melodia din punct de vedere al ritmului fracționînd formula ritmică originală în două celule trohaice . Pentru a se vedea asemănarea și deosebirea între melodia noastră și cea prelucrată de Al. Flechtenmacher le vom da mai jos pe amîndouă. Mai întîi, culegerea și transcrierea noastră:

Mgt. 1680 I g
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 63 ani,
Dumitru Petrov, 76 ani

1. TRAGEȚI HORA MUNCITOARE ¹⁸

Andante $\text{♩} = 73$



Frun-ză ver-de de ci-coa-re, Tra-geți ho-ra ma-re, ma-re,
Tra-geți ho-ra mun-ci-toa-re, Că e zi de săr-bă-toa-re,
Tra-geți ho-ra mun-ci-toa-re, Că e zi de săr-bă-toa-re

I. Frunză verde de cicoare
Trageți hora mare, mare
Trageți hora muncitoare
Căci e zi de sărbătoare

III. Sus opincă țărănească,
Saltă cismă ne-ncelat,
Steagul roșu filfiiască,
Piară trîntorul bogat.

II. Vino-n mîndră hora noastră,
Asupritule țăran
Vin tu ruptă bluză albastră,
Nu vă pese de tiran

IV. Cîntă-mi dulcea mea iubită
Sfîntul cînt dezrobitor
Cîntă-mi lumea înfrășită
Și ăst steag filfiitor.

Față de variantele anterioare ale acestui text, se observă în textul de mai sus că strofa a doua a fost inversată cu a treia. În strofa a III-a (respectiv a II-a în alte texte) versul trei *Hora noastră să trăiască* este înlocuit cu: *Steagul roșu filfiiască*. Iar la sfîrșitul strofei a patra, versul *Sub roș steag filfiitor* devine *Și ăst steag filfiitor*. Schimbările acestea se înscriu în procesul de variație care caracterizează întreaga creație populară.

¹⁸ În forma sa simplă, unisonală, într-o variantă melodică, a fost înregistrat pe cilindru de fgr. nr. 14243 a. După această înregistrare a fost transcris și popularizat în diferite publicații. Vezi, L. Stănculeanu: Cîntece din ilegalitate. *Muzica*, 1951, nr. 3—4: 16; Valentin Damian: Creația populară oglindă vie a luptei poporului pentru o viață mai bună. *Muzica*, IV (1954) nr. 10: 4.

Iată acum aceeași melodie în prelucrarea lui Al. Flechtenmacher:

2. HORA MUNCITORILOR ¹⁹

C. Z. Buzdugan

Al. Flechtenmacher

Tempo de horă

First system of the musical score. It features a treble and bass staff in G major (one sharp) and 3/8 time. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The lyrics are written below the treble staff.

Frun - ză ver - de de ci - coa - re, Tra - geți
Tra - geți ho - ra mun - ci - toa - re, Că e

Second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The lyrics are written below the treble staff.

ho - ra ma - re, mare, Sus, o - pin - că ță - ră - neas - că
zi de sâr - bă - toare. Stea - gul ro - şu fil - fi - ias - că,

Third system of the musical score. It includes a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). The lyrics are written below the treble staff.

Sal - tă ciz - mă ne - n - ce - tat
Pia - ră trîn - to - -rul bo - gat.

Acest cântec revoluționar se cânta mai ales în împrejurări festive, la 1 Mai, la întrunirile sindicale etc. Cântecul a avut o viață foarte lungă și a dăinuit, prin conținutul său însuflețitor, peste toate vremurile de restriște. În timpul răscoalelor țărănești, din 1907, muncitorimea din Galați se solidarizează cu mișcarea țărănească, manifestând împotriva represiunilor dezlănțuite de către regimul burghezo-moșieresc. În aceste împrejurări, colectivul anonim a creat, în chip spontan, un nou cântec revoluționar:

¹⁹ În forma aceasta cântecul a apărut pentru prima dată în: Glasul desmoșteniților. Buc., 1893, 12—18. Vezi și V. C o s m a : « Glasul desmoșteniților ». Prima colecție de cîntece socialiste apărută în țara noastră. Muzica, 1952, nr. 8—9, 89.

Mgt. 1680 I k
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 163 ani,
Dumitru Petrov, 76 ani

3. (LA) UNSPREZECE MARTIE

Andante ♩ = 76

(La) Un - spre - ze - ce Mar - ti - e, zi de pri - mă -
ră
- va - ră, Pe stra - da Dom - neas - că Îă - ra - nii se stre -
- cor, Pe stra - da Dom - neas - că Îă - ra - nii se stre - cor.

(La) Unsprezece Martie
Zi de primăvară
Pe strada Domnească
Țăranii se strecur;
Merg la prefectură
Cu plîngerea lor;
Le-a ajuns, sărmanii,
Cuțitul la os
Și nu pot să-l rabde
Că tare-i veninos.
Bruta Pantazopol,

Cîinele spurcat
Pe Spiru Plăcintaru
În cap l-a împușcat.
Tristă fuses viața copilașilor;
Nu-și mai văd, sărmanii,
Pe părinții lor,
Plînge și suspină,
Să uită-n jos și-n sus
Și mereu întreabă:
— Unde-i tata dus?

Textul este incomplet. Melodia de o rară expresivitate artistică, prin desfășurarea sa ascendent-descendent, fără involburări, în mișcare alăturată, liniștită și în ritm de 6/8, crează o atmosferă deosebită din care se degajă jalea, mînia și ura împotriva exploatatorilor. Melodia, după intonație, pare să fie o veche română moldovenească devenită populară. Nu se cunoaște autorul. Melodia este de la 1907. S-a cîntat chiar de atunci și s-a păstrat din om în om ²⁰. Evoluția acestui cîntec este deosebit de interesantă. Il regăsim tot la Galați, cu titlul *La Treisprezece Iunie*, 1916, în timpul manifestărilor de protest ce au avut loc împotriva scumpirii zahărului în legătură cu pregătirile primului război mondial iar mai tîrziu cu doi ani, cu titlul *La Treisprezece decembrie*, 1918, cînd acest cîntec revoluționar a răsunat din piepturile muncitorimii bucureștene în timpul mării manifestații din piața Teatrului național. Iată deci în același cîntec, răsunetul a trei evenimente deosebite petrecute în timp diferit. Aceasta s-a datorit conținutului, accesibilității și răspîndirii sale, după cum spune și Wolfgang Steinitz: «... o

²⁰ Arhiva Institutului de folclor, fișa de mgt. nr. 1680 I k.

adaptare locală ulterioară a unui cântec muncitoresc revoluționar atît de răspîndit în lupta care a avut loc mai înainte este în tradiția orală foarte posibilă »²¹.

Textul cîntecului din 1907 a fost adaptat evenimentelor petrecute în mai 1916 și în decembrie 1918. În 1907 este: (*La*) *Unsprezece Martie*; la 1916: *La Treisprezece Iunie*; iar la 1918: *La Treisprezece Decembrie*. În fiecare text se schimbă cadrul în care se desfășoară acțiunea: *La Treisprezece Iunie* / *În strada portului*; *La Treisprezece Decembrie* / *În Piața Teatrului*. În fiecare din acestea se înfierează bruta care împușcă. În primul, *bruta Pantazopol*, în al doilea, *bruta Eliade* și în al treilea, *bruta Mărgineanu*. În toate cad victime: în primul, *Spiru Plăcintaru*; în al doilea, tramvaistul *Spiridon Vrînceanu*; iar în al treilea, în sens mai larg, muncitorimea. Intervin deci schimbări mult mai substanțiale; astfel, în varianta din 1918 conștiința că victima burghezo-moșierimii nu este numai un singur individ, ci întreaga clasă muncitoare oprimată și exploatată la sînge, face ca chemarea la luptă a poporului să apară nu numai justificată, ci imperios necesară ca singura cale posibilă pentru eliberarea clasei muncitoare de sub robia capitalistă.

Cu înființarea P.C.R. lupta clasei muncitoare ia amploare. Sub influența activității Partidului, creația muncitorească își întărește caracterul democrat, cîștigă tot mai multă claritate ideologică, comuniștii își continuă lupta și între zidurile închisorilor, unde s-au plămădit numeroase cîntece revoluționare, în care răsună chemarea la luptă sub conducerea P.C.R., pentru înlăturarea regimului burghezo-moșieresc.

Muncitorul comunist Iulius Kesler, realizează poezia: *Ciocoi pribeag*, în 1929, la Doftana, iar *Ziua roșie-n România*, în 1931–32 « în beciurile poliției din Galați ».

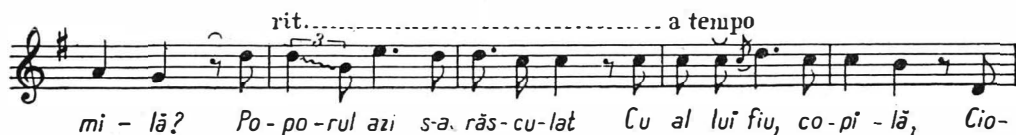
În *Ciocoi pribeag*, autorul face un aspru rechizitoriu burgheziei demascînd rapacitatea acesteia și afirmînd credința în victoria clasei muncitoare. Cîntecul a circulat și prin centrele universitare, în București, cu vechea melodie tradițională germană: *O, brad frumos!*²²

Mgt. 1680 II c
Cules 4 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Iulius Kesler, 56 ani

4. CIOCOI PRIBEAG

Audantino ♩ = 82



²¹ Wolfgang Steinitz : Das Leunalied. Zu Geschichte und Wesen des Arbeitervolksliedes [Cîntecul din Leuna. Contribuții la istoria și structura cîntecului popular muncitoresc]. *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, vol. IV, partea I-a, 1958, 3–52 (citât după traducerea romînească, dosar nr. 718, în biblioteca Institutului de folclor).

²² Arhiva Institutului de folclor, fișa de mgt. nr. 1680 II c.

- coi pri-beag, cio-coi pri-beag, De ce nu-ți plîngi de mi-lă? Cînd

rit. a tempo

îți mun-ceam la cîmp me-reu, Flă-mînd sub grea po-va-ră Și

de-ți spu-neam: ni-e ta-re greu, Răs-puns a-veam, o-ca-ră Și -ca-ră

Ciocoi pribeag, ciocoi pribeag
De ce nu-ți plîngi de milă?
Poporul azi s-a răsculat
Cu al lui fiu, copilă.
Cînd îți munceau la cîmp
Flămînzi sub grea povară
Și de-ți spuneam: ni-e tare greu!
Răspuns aveam, ocară.
În fabrici mari cu zor robeam
Să vă sporim avutul;
Cu fum și praf noi ne hrăneam,
Amar ne e trecutul.

Și fiicele nu le-ați cruțat,
Făcut-ați numai singe,
În urma voastră ați lăsat
Copil sărman ce plînge.
Ne-ați pus pe umeri tot ce-ați vrut,
Bătutu-ne-ați întruna,
Ne-ați pus în lanțuri, ne-ați închis
De veacuri pînă-acuma.
De-acum să suferim nu vrem,
Zdrobim orice robie,
Muncim cu toții — noi avem,
Ciocoi n-o să mai fie.

Caracterul satiric al cîntecului *Ziua roșie-n România* este mai evident și prin folosirea unei melodii de revistă: « am prins niște cuplete de pe la teatru în care se lua în derîdere regimul de atunci. De pe la Tănase și de pe la alții . . . Se cînta cu solo și refrenul cu toții »²³.

Ziua roșie-n România nu este numai un cîntec satiric la adresa burghezo-moșierimii și a poliției, ci afirmarea năzuințelor muncitorilor de a instaura și la noi, ca în Uniunea Sovietică, puterea muncitorilor și țăranilor muncitori, a dictaturii proletarietului în frunte cu Partidul Comunist Român.

Cîntecul cheamă la unirea tuturor forțelor în lupta pentru apărarea cuceririlor clasei muncitoare din Uniunea Sovietică împotriva căreia se pregătea atunci mișelescul război hitlerist. Iată acest cîntec:

Mgt. 1680 II b
Cules 4 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Iulius Kesler, 56 ani

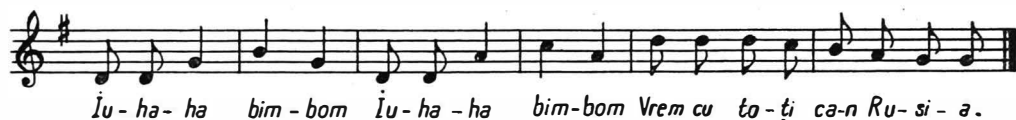
5. ZIUA ROȘIE-N ROMÎNIA

Allegro ♩=135

Solo

Zi - va ro - șie-n Ro - mi - ni - a Ba - gă spai-ma în cio-coi,

²³ Idem, fișa de mgt. nr. 1680 II b.



*Ziua roșie-n România
Bagă spaima în ciocoi,
Ei păzesc periferia
Cu armată și copoi*

*Ne rămâne un singur gând:
Hai, unire frați, tovarăși
Să ne vedem toți luptînd.*

Refren
*Iu-ha-ha, bim-bom,
C-așa e în România.
Iu-ha-ha, bim-bom
Vrem cu toții ca-n Rusia*

Refren
*Și atunci pofta le-or mai trece
Ciocoilor de la noi,
Rusiei noastre proletare,
Să-i mai declare război.*

Dar uitînd de toate astea,

Refren

Caracterul internaționalist al cîntecului muncitoresc revoluționar, a făcut ca în folclorul nostru să fie prezente o seamă de cîntece muncitorești de luptă ale altor popoare. Însușirea acestor cîntece a fost înlesnită și de anumite situații istorice concrete.

În 1916–1918, în timpul primului război imperialist, soldații noștri, sub influența directă a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, își manifestau tot mai mult atitudinea lor antirăzboinică. Această stare de răzvrătire a ostașilor romîni îngrijora autoritățile militare superioare determinîndu-le să ia măsurile cele mai severe împotriva «unei propagande pacifiste și foarte dăunătoare spiritului războinic și moral al armatei»²⁴. Această stare de spirit a soldaților noștri era concretizată și în cîntecele populare cu caracter protestatar împotriva războiului, care circulau între ei, după cum reiese din următorul fragment de poezie:

*Foaie verde baraboi
Dac-aș prinde vr-un ciocoi,
Șapte piei să mi-l despoi
Și-altă foaie baraboi,
Lua-i-ar dracu de ciocoi,
Căci ei au stîrnit război...*

*Și-altă foaie bob mărunt,
De-acum avem și noi cuvînt,
De la ciocoi să luăm pămînt,
Iar de nu ne vor lăsa,
De scurteici îi vom lua
Și pe ruși vom imita*²⁵.

²⁴ A. S. Iași, Fondul tribunalului militar Iași, Transport 1883. Corespondență, dosar nr. 9, f. 61., apud V. Liveanu: 1918. Din istoria luptelor revoluționare din România. Buc., Editura politică, 1960, 208.

²⁵ M. Roler: Probleme de istorie. Ed. P.M.R., 1951, ediția a III-a completată, 182–189.

Pentru rezolvarea acestor stări de lucruri s-a început o mare și entuziasată acțiune de fraternizare « care exprima sentimentele frățești ale oamenilor muncii din ambele părți ale frontului și protestul lor contra războiului imperialist »²⁶. Numeroși soldați români refuză să contribuie la agresiunea antisovietică și trec în grupuri mari în Rusia, unde s-au constituit în batalioane de luptă, ce s-au atașat Armatei Roșii, ducînd luptă comună împotriva armatelor contra-revoluționare. În acest timp batalioanele de români se educă și se instruiau în spiritul luptei revoluționare, învățau cîntece revoluționare, după cum ne spune însuși grupul de informatori: « ... [le învățam] și la închisoare, da și în afară, cînd eram în armata rusă, în 1917. Toți eram români, un grup »²⁷. Mai tîrziu, reîntorcîndu-se în patrie (1918—1919), aduceau cu ei, o dată cu ideea revoluției, și aceste cîntece pe care le popularizau și le difuzau pe diferite căi.

Între aceste cîntece revoluționare aduse în țară în aceste împrejurări istorice și preluate de proletariatul român amintim: *În zgomot de trăznet, Imnul eroilor, Volga, Lăsați întristarea* și altele. În continuare, în prezentarea noastră ne vom ocupa doar de ultimul cîntec: *Lăsați întristarea*, întrucît e mai bine păstrat și ridică mai multe probleme de circulație. În acest cîntec se profilează ideea optimismului, a dîrzeniei cu care comuniștii știu să lupte pentru a face să triumfe pe pămînt « marea și sfînta dreptate ». Dar aceasta nu se poate dobîndi decît numai prin luptă și moarte eroică, după cum reiese din cîntecul însuși:

Mgt. 1680 I c
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 63 ani
Dumitru Petrov, 76 ani

6. LĂSAȚI INTRISTAREA

Moderato ♩ = 100



Lă - sați în - tris - ta - rea și gri - ja de-a-par - te, Nu



pie - re pă-mîn-tul da-că vom mu - ri, Lup - tăm pen-tru ma - rea și



sîn - ta drep-ta - te, Î - deal ca-re lu-mea va-n - ti - ne - ri - ti - ne - ri.

²⁶ V. Liveanu: op. cit., 209.

²⁷ Arhiva Institutului de folclor, fișa de mgt. nr. 1680 I e.

*Lăsați intristarea și grija deoparte,
Nu piere pământul dacă vom muri,
Luptăm pentru marea și sfânta dreptate
Ideal care lumea va-ntineri.*

*Prin lacrimi și singe, prin căi de durere,
În lupta de clasă noi sintem căliți,
Poporul ce geme și rabdă-n tăcere
Spre noi ochii ei își are ațintiți.*

Atît știu informatorii noștri²⁸.

Melodia acestui cîntec cu caracter de marș, cu o construcție simplă dar sobră, impune energie și entuziasm. După refrenul care este executat într-o armonie simplă putem să deducem că și acest cîntec a fost executat cîndva de un cor pe mai multe voci.

Aceeași melodie se află și printre cîntecele revoluționare ale poporului bulgar. Ea este adaptată unui text al marelui poet și erou național bulgar Hristo Botev, închinat revoluționarului Hagi Dimităr, care împreună cu Ștefan Caragea a căzut în munții Balcani în 1868, luptînd eroic împotriva jugului otoman²⁹. Muzicianul bulgar, Dimo Boicev, a descoperit că această melodie face parte din repertoriul școlăresc, cu textul « Ut i det fria » [Afară în larg] și este creația compozitorului elvețian C. M. Belman³⁰. Identitatea acestor melodii este evidentă. Se observă doar o foarte mică variație melodică.

Alte cîntece cu mare circulație și răspîndire națională și internațională sînt: *În cruda, grea învălmășeală* (Imnul Comunei din Paris) și *Gornistul*, (o traducere din limba franceză). Primul, sub aspectul textului, este o variantă la originalul care a apărut în « Dezrobirea muncii », ed. II-a, 1909. Nu se cunosc autorii textului și melodiei. Melodia este de origină franceză. Refrenul scoate în evidență drapelul roșu, simbolul jertfelor eroilor comuniști care cad în lupta cu « Mîrșava clasă îmbuibată », a exploatativilor.

Mgt. 1680 I i
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 63 ani
Dumitru Petrov, 76 ani

7. ÎN CRUDA GREA ÎNVĂLMĂȘEALĂ

Moderato ♩ = 100



²⁸ Pentru completare am folosit colecția: Cîntece muncitorești revoluționare. Editura Tineretului, 1957, 64. Dăm textul:

*Ivitu-s-au zorii zilei de lumină
Cînd jugul cel aspru îl vom sfărîma,
Atunci muncitorii, ce astăzi suspină,
Spre culmi de lumină căliți vor urca.*

*Din zori ca furtuna ne vine cuvîntul
În luptă cu iadul vechii rîndueli;
« Trăiască Comuna ! » — răsună
pămîntul,
Popoarele, astăzi, sfarmă barierei.*

²⁹ Hristo Botev, mare poet și erou național bulgar, 1848—1876. Buc., iunie 1956, 31. (Editat de Asociația cultural-educativă a cetățenilor bulgari din R.P.R.).

³⁰ Nicolae Kaufman: *Pesni na Bîlgarscoto rabotnicesco dvijenie 1891—1944* [Cîntece din mișcarea muncitorească bulgară]. Sofia, 1959, cîntecul 96 « Hagi Dimităr », p. 487, note și comentarii.

- piți, ri - si-piți. Vo - înd să pu - ie rîn - du - ia — lă [Au
 tras] cu gloan-țe-n răz - vră - tiți, [Au tras] cu gloan-țe-n răz - vră -
 - tiți. Îl pri - viți, Îl pri-viți î - năl-țat, Stă sus și stră - lu -
 - ceș - te, În-drăz-neț, ga - ta e de lup - tat Ve - niți, ve-niți cu - te - ză -
 - tori Și luați un steag ce se-n-ro - șeș — te De sîn - ge
 curs din mun - ci - tori De sîn - ge curs din mun - ci - tori.

*În cruda grea învălmășeală
 Sint printre morți vii risipiți,
 Voind să puie rînduială,
 [Au tras] cu gloanțe-n răzvrățiți.*

*Îl priviți, il priviți înălțat
 Stă sus și strălucește
 Îndrăzneț, gata e de luptat,
 Veniți, veniți cutezători
 Și luați un steag ce se-nroșește
 De sînge curs din muncitori³¹.*

Repetarea în rîndul al doilea melodic a unui cuvînt se explică prin reminiscentele prelucrării corale a melodiei. În slujba acestei argumentări stă și rallentando-ul de la finalul refrenului, care sugerează prezența unui dirijor. De altfel înseși informatorii susțin că: «îl cîntam în cor la syndicate; l-am auzit prin 1915, chiar înainte de a se înființa partidul nostru. Erău cîntecelele cele mai preferate atunci». Melodia fiind ușoară și accesibilă, a vehiculat și alte texte³².

Burghezia căuta să stăvilească avîntul revoluționar al clasei muncitoare, al grevelor și demonstrațiilor muncitorești prin înăbușirea lor cu forța armelor. La noi ca și în alte țări, de altfel, armata era formată în marea majoritate din țărani. Conștiința de clasă, nivelul politic al păturilor țărănești erau puțin dezvoltate. Partidul Comunist Român ducea o muncă sistematică de ridicare a conștiinței revoluționare a țărănimii și a altor categorii de oameni ai muncii.

³¹ Arhiva Institutului de folclor, fișa de text nr. 1680 I i.

³² Arhiva Institutului de folclor fișa de mgt. nr. 1680 I i.

În munca de lămurire a acestora, mișcare muncitorească s-a folosit și de cîntece. Cîntecul «*Gornistul*» este edificator în acest sens.

Mgt. 1680 I l
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 63 ani
Dumitru Petrov, 76 ani

8. DACĂ GORNISTUL SUN-ALARMA

Moderato $\text{♩} = 114$

Da - că gor-nis - tul su - n-a-lar - ma, Gîn - di - ti - vă sol-dați, nu fă -
ceți o - mor, Nu vă-n-ro-șiți în sîn - ge ar - ma, Tră-gînd în no-ro-dul munci -
tor, Căci lup - ta noas-tră-i a voa-stră lup - tă În ca - re veți in-tra
și voi azi, mîi - ne; E ma - rea lup - tă pro - le - ta - ră, Lup -
- tînd, noi a - pă-răm a voas-tră pîi - ne. Tra la la la la
Tra la la la la Tra la la la la Fra - ți - lor sol-dați,
Nu ne îm-puș-cați, Noi vă sîn-tem frați în - du - re - rați.
Nu ne o-chiți, O, ne-no-ro-ciți, Pe-ai voș - tri pă-rinți, pu -
- teți să-i lo - viți? Fra - ți - lor sol-dați, — Nu ne îm-puș-cați,



Dacă gornistul sun-alarma
Gîndiți-vă soldați, nu faceți omor,
Nu vă-nroșiți în sînge arma,
Trăgînd în norodul muncitor
Căci lupta noastră-i a voastră luptă
În care veți intra și voi, azi, mîine.
E marea luptă proletară:
Luptînd, noi apărăm a voastră piine.
Tra, la la la ...
Fraților soldați,

Nu ne împușcați,
Noi vă sîntem frați îndurerați.
Nu ne ochiți, o, nenorociți,
Pe-ai voștri părinți, puteți să-i loviți?
Fraților soldați,
Nu ne împușcați,
Noi vă sîntem frați îndurerați
Va veni o zi, cînd ne vom uni
Și-alături cu poporul voi veți păși.

Cîntecul a fost tradus în anii 1904—1905, după care este introdus în repertoriul corului cercului socialist din Constanța, dobîndind o mare circulație în toată țara. La 1907, cînd s-au întrunit muncitorii să protesteze împotriva masacrelor săvîrșite de burghezo-moșierime împotriva țăranilor răsculați, în sala Dacia din București, asistența a intonat și acest cîntec ³³.

Repertoriul de cîntece revoluționare ale proletariatului nostru se îmbogățește tot mai mult, după cum am mai văzut, cu noi și noi piese din literatura artistică revoluționară a altor popoare. Așa, de pildă, din cîntecele revoluționare italiene muncitorimea noastră preia cîntecul: *Imnul muncitorilor italieni*, care este cunoscut la noi sub numele de: *Sus fraților*. Varianta romînească este o adaptare la situația politică din țara noastră. Iată cîntecul în culegerea și transcrierea noastră:

Mgt. 1680 I f
Cules 3 IV 1960

Galați, rn. Galați, reg. Galați
Inf. Vasile Georgescu, 63 ani
Dumitru Petrov, 76 ani

9. SUS FRAȚILOR

Moderato ♩ = 91



³³ Cîntece muncitorești revoluționare. Editura Tineretului, Buc., 1957, 48 note.

el să ne-a-vîn-tăm. — Pi-nă nu vom lă sa fri-ca Și cre-
- din-ța-n Dum-ne-zeu, — Bur-ghe-zi-a — ne ju-poa-ie Și ne
mul-ge ca pe oi Bur-ghe-oi Hai la lup-ta noastră
sfin-tă Și cu to-ții să ne u-nim, să ne u-nim Și lo-
- vind în bur-ghe-zi — me Toți lup-tăm, noi s-o zdro-bim Și lo-bim.

Sus fraților, sus tovarăși
Sus, veniți, veniți cu toții
Sub steagul roșu-al libertății
Și cu el să ne-avîntăm.
Pînă nu vom lăsa frica
Și credința-n Dumnezeu,
Burgezia ne jupoaie

Și ne mulge ca pe oi.

Refren :

Hai la lupta noastră sfîntă
Și cu toți să ne unim
Și lovind în burghenie,
Toți luptăm, noi s-o zdrobim ³⁴

Același cîntec este recunoscut și sub titlul: *Fără nici un pic de milă*. Cîntecul începe în acest caz cu strofa III-a, cum l-am întîlnit la informatorul Ion Marian de 71 de ani din Constanța.

³⁴ Atît își amintesc informatorii noștri. Pentru reconstituirea și întregirea textului, dăm în continuare strofele următoare:

II. *Contra noastră ea ne pune*
Frați de-ai noștri înarmați,
Cînd cerem drepturi, ei ne-mpușcă
Înșelați de cei bogați.
Dar veni-va ziua-n care
Ei cu noi se vor uni
Și în lupta de dezrobire,
Împreună vom porni.

Sîntem ferecați în lanțuri,
Ne socot ca pre-ai lor ciîni.
Ne mai duc și în războaie,
Ce-au furat să le apărăm,
Să murim de glonț și foame;
Pînă cînd să mai răbdăm?

Refren :

.....
Într-un gînd să ne unim
Și lovind în burghenie
Tot luptînd, noi s-o zdrobim.

III. *Fără nici un pic de milă*
Sîntem furați de stăpîni,

Completarea am luat-o din colecția tov. Eskenazi I. Compozitorul acestei melodii italiene nu se cunoaște încă. Textul aparține poetului italian Turatti, iar adaptarea românească, realizată în martie 1917, lui Iancu Olteanu. « S-a cîntat pentru prima oară la marea demonstrație din 1 Mai 1920, iar apoi a intrat în repertoriul corurilor muncitorești », spune însuși informatorul.

Melodia, de origină italiană, simplă, dar mai bogată în rînduri melodice după numărul versurilor din strofă, degajă o atmosferă de dinamism și forță.

Un alt cîntec muncitoresc de luptă, care datează de prin anii 1905–1907 este și cîntecul: *Noi viețuim*, apărut în « Dezrobirea muncii », ed. II-a, 1909. Din cîntec reiese încrederea în ziua cînd steagul roșu va fi înălțat victorios de către clasa muncitoare.

Melodia acestui cîntec este de proveniență germană.

Mgt. 1960 I 1
Cules 4 VI 1960

Brăila, rn. Brăila, reg. Galați
Inf. Weimberg Martin, 62 ani

10. NOI VIEȚUIM

Andantino ♩ = 88

Noi vie - țu - im, noi vie - țu - im, Din mun - ca noas - tră grea Și - n
tem - ni - țe noi ne sfîr - șim, Îră - ind o via - ță grea. Po - veri, po - veri noi
toți pur - tăm Și gre - le su - fe - rinți Și la - crimi, la - crimi noi văr - săm, Ah!
la - cri - me fier - binți fra - ți - lor, Su - ro - ri - lor. 2. Des - 3. ca - ți - e' —

Noi viețuim, noi viețuim
Din munca noastră grea
Și-n temnițe noi ne sfîrșim
Trăind o viață grea
Poveri, poveri noi toți purtăm
Și grele suferinți
Și lacrimi, lacrimi noi vărsăm,
Ah, lacrimi fierbinți!

Fraților
Surorilor!

Desculți sintem, flămînzi sintem,
Săraci pe pămînt

Și înjosiți, călcați sintem
Și viața ne e mormînt.
Dar credem noi, dar credem noi,
Că ne vom mîntui
Și-un soare nou cu raze vii,
Curînd va răsări.

Fraților
Surorilor!

Ca să zdrobim, ca să zdrobim
Vechi lanțuri de robie
Și steagul roș să înălțăm
În libera frăție.

În înregistrarea aceluiași cîntec muncitoresc la Galați, refrenul este mai complet și anume:

Fraților,
Surorilor
Mîna dați, mîna dați!

după cum în colecția *Cîntece muncitorești revoluționare* apare numai după prima strofă și o altă variantă:

Fraților,
Surorilor,
Priviți-ne, priviți-ne !

Textul de la primul nostru informator este mai complet pe cînd la cei de la Galați prezintă unele omisiuni. Lipsa ultimului vers din refren, la Weimberg M., face ca și melodia să fie știrbită cu două măsuri. După cîte observăm melodia are numai două rînduri melodice. Prin ritmul său ternar, melodia capătă un caracter elegiac, dar optimist în același timp. Aceeași melodie, în interpretarea informatorilor Vasile Georgescu și Dumitru Petrov de la Galați, în partea a doua, începînd cu versul al cincilea *Poveri, poveri, noi toți purtăm*, capătă amploare și expresivitate prin secundarea ei la terță superioară pînă la refren. Acesta va fi executat tot în armonie, însă într-o armonie disonantă pînă la discrepanță, prin suprapunerea de secunde pe o distanță destul de mare, după cum se vede în exemplul următor:

Mgt. 1680 I e

Andantino ♩ = 88

Po-veri, po-veri noi toți pur-tăm Și gre-le su-fe-
-ri-nți Și la-crimi, la-crimi noi văr-săm Și la-cri-me fier-binți
Fra-ți-lor, Su-ro-ri-lor, Mî-na dați, Mî-na dați!

Să fie aceasta o manieră de armonizare? Ne îndoim. Credem mai degrabă că fiecare își cîntă melodia așa cum a învățat-o odinioară, unul în salt de cvintă, iar altul în salt de sextă, încît executate împreună, creează această disonanță pe care o dezleagă abia la sfîrșitul refrenului.

Din repertoriul tovarășilor cu care am colaborat nu lipsesc nici cîntecele de largă circulație ca: *Doina Hașului*, *Internaționala*, *Steagul roșu*, *Tînăra Gardă* ș.a.

Acestea sînt numai o parte din cîntecele, prin care eroica noastră clasă muncitoare — călăuzită de Partidul său de avangardă — a demascat exploatarea și și-a exprimat credința în victoria cauzei proletariatului.

Să încercăm să tragem cîteva concluzii ce se desprind din expunerea și comentarea sumară a materialului cules și transcris de noi.

Cîntecul muncitoresc revoluționar avea funcție agitatorică. El milita pentru ridicarea conștiinței de clasă, a combativității revoluționare și a organizării muncitorimii din țara noastră în vederea ducerii luptei împotriva exploataării burghezo-moșierești.

Repertoriul cîntecelor noastre revoluționare s-a îmbogățit și s-a dezvoltat pe măsura creșterii conștiinței de clasă și a capacității de luptă a clasei muncitoare sub conducerea Partidului Comunist Român. Cîntecele muncitorești revoluționare au constituit un mijloc real de educație comunistă a maselor. În acest sens V. I. Lenin scria: «... nici un fel de persecuții polițienestre nu pot împiedica să răsune în toate orașele din lume, în toate orașelele muncitorești — din ce în ce mai des — în cocioabele muncitorilor agricoli, cîntecul proletar înfrățit despre apropiata eliberare a omenirii de sub jugul robiei salariate»³⁵. Ele oglindesc istoria poporului exploatat și poartă pecetea epocii în care au fost create, fie de un autor cunoscut, fie de un colectiv anonim. În general aproape toate cîntecele, sub aspectul textului, au devenit anonime, constituind literatura artistică revoluționară ce a intrat în patrimoniul folcloric din țara noastră.

Sub aspectul melodiei, acestea își au originea în: a) *cîntecul popular* b) *muzica cultă națională și universală* prin prelucrări în stil popular și lucrări originale (marșuri, romanțe, cuplete de revistă etc.) și c) *cîntecele revoluționare ale altor popoare* (rusești, franceze, italiene, germane etc.). Acestea din urmă sînt fie preluări identice, fie adaptări la specificul folcloric al țării noastre într-o anumită perioadă.

Cîntecele muncitorești revoluționare au avut o largă circulație, manifestînd și în felul acesta caracterul lor profund popular. Plasticizînd năzuințele și aspirațiile unui popor întreg împilat, generînd ideea de unire și de luptă a proletariatului pentru o cauză dreaptă și sfîntă, avînd sau nu un autor, *aceste cîntece aparțin întregului popor, sînt cîntece populare, sînt folclor*.

Creația populară revoluționară a proletariatului din țara noastră suferă în timp anumite modificări în structura ei literară și muzicală. Ca orice creație populară, se subordonează aceluiași proces folcloric al variației.

Astăzi, cîntecele muncitorești revoluționare ale proletariatului, parte integrantă a fondului de aur al culturii noastre, stau mărturie trecutului de luptă dusă de comuniști sub conducerea Partidului, pentru eliberarea clasei muncitoare, a întregului popor de sub jugul exploatarei capitaliste. Ele țin trează amintirea eroilor clasei muncitoare, a luptelor și victoriilor proletariatului nostru.

Problemele ridicate de culegerea și valorificarea cîntecului muncitoresc revoluționar sînt complexe³⁶. Pentru rezolvarea lor se impune o muncă stăruitoare, călăuzită de devotamentul și dragostea față de eroica noastră clasă muncitoare.

Prin modesta noastră contribuție la cunoașterea cîntecului muncitoresc revoluționar aducem un prinos de recunoștință acelor care, au luptat cu toate puterile în cei patruzeci de ani de la înființarea Partidului Comunist Român pentru eliberarea poporului nostru, pentru făurirea unei vieți noi, pentru construirea socialismului în patria noastră.

³⁵ *Komunist*, 1954, nr. 6: 26.

³⁶ Institutul de folclor, printr-un colectiv de cercetători, a inițiat și continuă culegerea de cîntece muncitorești revoluționare în vederea întocmirii unei colecții, reprezentînd cîntecul revoluționar din toată țara.

ИЗ ЖИЗНИ СТАРИННОЙ РАБОЧЕЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПЕСНИ

Исследование рабочей революционной песни нашей родины является одним из вопросов, стоящих в центре внимания сотрудников Института фольклора. В данной статье автор знакомит читателя с несколькими рабочими революционными песнями, записанными в 1960 году в Брэиле и Галаце — двух центрах, где в прошлом была сильна рабочая боевая традиция.

После краткого обзора рабочего движения автор переходит к обсуждению революционных песен, бытовавших в вышеуказанных рабочих центрах. По его словам, многие из этих песен были распространены на довольно обширной территории.

Дается литературно-музыкальный анализ записанного фольклорного материала и устанавливаются этапы развития одной из любимых рабочих революционных песен, которая во время крестьянских восстаний 1907 года и больших рабочих демонстраций и забастовок в 1910 и 1918 гг. мобилизовала трудящиеся массы на борьбу.

Как явствует из анализа эволюции песни «11 марта», песни из коллекции рабочих революционных песен подверглись тому же закономерному процессу усовершенствования через бытование и варьирование.

С созданием Румынской коммунистической партии, рабочее движение получает у нас в стране подъем, небывалый в истории рабочего движения Румынии. Рабочая революционная песнь приобретает идейную ясность, усиливается ее избирательный и мобилизующий характер в борьбе против буржуазии и помещиков.

На собранном материале автор показывает, что некоторые из лучших произведений революционных рабочих родились в тюрьмах и стали действенным средством воспитания и мобилизации масс на борьбу. Такие песни как «Красный день в Румынии», «Бродячий барин» или другие бытовали в широких рядах рабочего населения, разоблачая происки буржуа и помещиков, мобилизуя народ на борьбу.

Устанавливая литературные и музыкальные источники рабочей революционной песни, автор останавливается на трех главных аспектах и указывает, что в основе рабочей песни лежат: *рабочая песня*, *отечественное профессиональное творчество* и *рабочее творчество других народов*. В зависимости от этих источников, автор обсуждает и анализирует материал, записанный в Брэиле и Галаце.

В заключение автор устанавливает источники и процесс эволюции рабочей революционной песни и указывает на важность задачи по ее исследованию и изучению.

THE LIFE OF SOME OLD REVOLUTIONARY WORKERS' SONGS

The study of the revolutionary workers' songs of our country constitutes one of the chief tasks of the Rumanian Folklore Institute. The author presents, in this article, some of the workers' revolutionary songs collected in 1960, in the towns of Brăila and Galatz, two working centres with a long-standing tradition of resistance and combat.

After a brief survey of the workers' movement the author goes on to review the various revolutionary workers' songs that have circulated in these workers' centres pointing out the large area and wide circulation of some of these songs.

Proceeding to the musical and literary analysis of the collected folklore material, the writer traces the stages of development of one outstanding revolutionary workers' song which rallied the mass of working people to battle during the 1907 peasant uprising and during the great demonstrations and strikes of 1910 and 1918.

The collection of revolutionary workers' songs confirm the validity of the natural law of development and improvement by circulation and variation—a process illustrated by an analysis of the evolution of the song "On the 11th of March".

In the history of the workers' movement in Rumania, the 'setting-up of the Rumanian Communist Party was followed by an unprecedented upsurge and expansion of this movement in our country. The workers' revolutionary songs thereupon assumed a clearer ideological contents and gained greater vigour in denouncing the evils of the bourgeois-landlord regime and in calling the workers to join forces.

The autor chose from the collected material a number of examples of some of the most notable revolutionary workers' songs composed in gaol, songs which subsequently became, for the mass of working people, a precious means of education and an inspiring rallying cry. Such productions as "Red Day in Rumania", "The Wandering Squire", or others, have circulated widely among the working people, contributing to exposing the schemings of the landlords and bourgeoisie and to mobilizing the people under the fighting banner of the working class.

In the determination of the literary and musical sources of the revolutionary workers' songs, the writer retains three main springs: the folk song, the autochthonous or foreign art creation, and the workers' compositions of other nations. The author reviews and analyzes the material collected in Brăila and Galatz, identifying their character in terms of their origin.

In the concluding paragraphs, the author defines the sources and stages of evolution of the various specimens of revolutionary workers' songs, stressing finally the importance of the folklorist's task in collecting and studying the revolutionary workers' songs.

FIGURI DE INTERPREȚI POPULARI MARIA PRECUP

C. ZAMFIR

Cercetătorul folclorist care se interesează de viața muzicală a unei colectivități populare necunoscute, se găsește în fața unei prime și importante probleme de rezolvare a căreia depinde rezultatul cercetării sale: cine cîntă bine sau cine « zice » bine dintr-un instrument muzical? Predispoziția pe care o au unele persoane pentru cîntare, fie că e vorba de înzestrarea lor cu o voce plăcută, fie de însușirea unei tehnici instrumentale recunoscută ca mai deosebită de a altora, dacă-și găsește teren și condiții de dezvoltare, ceea ce se întîmplă destul de des într-un anumit sens limitat în viața populară, îl îndreptățește să pună problema diferențierii celor din popor care cîntă pentru popor. La sfîrșitul cercetării sale constată că din noianul de cîntăreți pe care i-a solicitat, se disting în mod deosebit cîțiva, care prin înzestrarea lor cu daruri muzicale (voce frumoasă, simț ritmic, simț melodic, memorie bună, uneori imaginație, inteligență și simț estetic particular) stau în fruntea colectivității de care aparțin.

Astfel de interpreți ai cîntecului și jocului popular se disting nu numai prin faptul că sînt mai bine înzestrați cu anumite calități vocale ori au dobîndit o mai bună tehnică instrumentală decît ceilalți, ci și prin faptul că păstrează în memorie un număr mai mare și mai variat de cîntece și jocuri pe care le execută cu o grijă deosebită în așa fel încît să placă atît celor ce-i ascultă cît și lor înșiși. Acești deținători ai bunurilor culturale muzicale tradiționale, adevărați reprezentanți ai muzicii populare din partea locului, pot fi considerați reprezentanți tipici ai artei muzicale populare, sau referindu-ne la obiectivul investigației noastre *buni informatori* pentru problemele ce le avem de cercetat.

Un astfel de reprezentant tipic al artei muzicale populare este cîntăreața Maria Precup din comuna Leșu, raionul Năsăud, regiunea Cluj, prețioasa noastră informatoare din cercetările folclorice pe care le-am întreprins în această parte a țării. Prin repertoriul bogat de cîntece și jocuri pe care-l deține, prin poveștile, legendele și zicătorile populare pe care le cunoaște, prin memoria sa de bună păstrătoare a folclorului local, prin simțul ei estetic și puterea de creație, Maria Precup se situează în fruntea colectivității satului ei impunîndu-se între cei mai buni păstrători și creatori de folclor ai regiunii. Condițiile sale de viață din copilărie legate de momentul istoric al izbucnirii primului război mondial au îngăduit dezvoltarea calităților ei artistice, iar momentul istoric actual prin politica de neconținută ridicare culturală a maselor constituie un fericit prilej

de afirmare și încurajare a calităților ei pe linia mișcării artistice de amatori.

Tema lucrării este scoaterea în relief a acestei personalități din popor care se distinge prin repertoriul, stilul, preferințele estetice și creația artistică, ce pe de o parte sînt ale colectivității în care a crescut și trăiește, iar pe de altă parte poartă pecetea propriului ei gust artistic.

Înainte de a expune tema pe care ne-am propus-o, dăm în mod succint o informație din viața politico-economică și social-istorică a locului unde trăiește informatoarea noastră, mediul în care crește și-și dezvoltă activitatea sa artistică potrivit condițiilor ce i se oferă. Astfel, din informațiile intrate în arhiva Institutului de folclor, culese de autor și colectivul său, amintim doar că Maria Precup este descendentă a familiei Pralea care a descălecat în sat printre cele dintîi familii, că satul datează din secolul XVI, că așezarea lui într-un loc retras, izolată de principalele căi de comunicație, nu este întîmplătoare dacă ținem seama de timpul și împrejurările în care s-a format, că face parte din cele 44 comune militarizate în secolul XVIII din fostul district Bistrița-Năsăud și că așezarea lui, alături de condițiile social-istorice, a dezvoltat aici o conștiință a oamenilor care se reflectă într-o bogată producție folclorică din care nu lipsesc nici particularitățile locale.



Maria Precup în august 1955 — Leșu

FAMILIA ȘI COPILĂRIA

Viața grea a țăranului muncitor în luptă cu regimurile exploatare îl obliga să folosească în munca gospodăriei membrii familiei din cea mai fragedă copilărie. Copiii erau puși să păzească vitele încă de pe la vîrsta de 5 ani. În asemenea condiții grele de existență, crește și Maria ca cel mai mare copil din familie.

Tatăl ei Anchedim Pralea, rămas orfan la vîrsta de opt ani, a avut două surori mai mari care nu l-au îngrijit, reținînd pentru ele ceea ce a rămas moștenire de la părinți. Intrat la această vîrstă timpurie în serviciul preotului Leon Coșbuc, fratele poetului, reușește să cîștige încrederea și simpatia acestuia, care îl înzestrează cu un iugăr și jumătate de pămînt. Se căsătorește cu Docia

unul din cei unsprezece copii ai familiei Gomboș. Fiind săraci trebuie să muncească amîndoi cot la cot ca să-și poată întreține cei 7 copii ai lor¹.

La dezvoltarea muzicalității cîntăreței noastre contribuie următoarea împrejurare ce intervine din frageda ei copilărie. Trăind în vatra satului, Anchedim Pralea dăruie muzicantului Ion Urs,



Maria Precup cu fiica sa Ana în septembrie 1935 — Leșu

zis Colța, un colț de grădină să-și facă și el casă. În semn de recunoștință acesta venea adesea în casa binefăcătorului său de-l mai înveselea cu vioara. Maria, fetița cea mai mare a lui Anchedim avea să prindă multe din melodiile pe care le cînta muzicantul satului pe atunci. « Erau cășile colț la colț, aproape d'e tăt și auзіam cum cîntă și învățam. Dacă auзіam o doină odată, apoi la săptămîină îmi venea în mint'e s-o cînt și apoi mă-ntrebam că d'e unde' o șt'iu »².

Anchedim Pralea era un bun cîntăreț, strigăuș la joc și avea darul de a citi frumos. « Tata, Anchedim Pralea, lucra la pădure. Era mare șititor și cînta frumos. Țăranii îi adușeau cărți cu povești să l'e șitească în nopțile d'e iarnă. Mama cînta și ea frumos, le cînta cîntări drept'e »³. Nevasta lui, Docia, moștenind poate dispozițiile muzicale ale tatălui ei, se întrecea cu bărbatul la cîntat, acompaniați la fluier de « tata bătrîn » și nu rareori la vioară de Ion Urs. Acest mediu muzical din familie a înlesnit Mariei, dotată cu o voce frumoasă și o

memorie foarte bună, cunoașterea unui repertoriu de cîntece, care reflectă viața satului pe o perioadă mai bine de 100 de ani în urmă.

O altă împrejurare care intervine în consolidarea muzicalității cîntăreței Maria Precup este îngînarea ei cu răsunsetul codrului, ca să-și alunge urîtul pe cînd păzea vacile.

« Tata s-o dus în război și mama-și cînta greutățile. Am fost patru frați și tri surori. Am fost șe mai mare fată. Cu războiul mondial am fost cam d'e zăse ani. Eu șed'eam sus în Săcătură, la Hurguleț, d'ęasupra satului (să ved'e pînă pă la Nășăud) »⁴. Eram singură și stam cu vit'ele în cort acoperit cu coajă d'e

¹ A.I.F. Buc. fișa de informații Nr. 19169 de la Maria Precup. Culeg. C. Zamfir, Leșu 4 VII 1958, p. 17—18.

² Idem p. 6—7.

³ A.I.F. Buc. Fișa de informator: Maria Precup p. 4. Culeg. V. Dosios, Leșu 29 VIII 1955. Prin cîntări « drepte » înțelege cîntări neîflorite, în opoziție cu cele înflorite ale ei.

⁴ Este vorba de dealul cu pășune împrejmuit de păduri din partea sud-vestică a satului, legat de muntele Heniu.

molid. Lucram lucru d'e mînă, torșem, cosem și ca să nu-m sîe urît întruna cîntam. Apă nu jera decît la doi kilometri. Și mergem după apă pin pădure și cîntam și răsuna pădurea ca magnetofonu ista. Așa că d'in natură m-am învățat a cînta. Eu zîșem așe:



apoi tășem și ascultam și-apoi codru fășe ecou »⁵:



Fără să-și dea seama Maria Pralea făcea pe atunci ceea ce fac azi mulți cîntăreți conștienți, care tind să-și elimine defecte și asperități vocale ascultîndu-se la magnetofon.

Educația părinților împovărați de greutate materiale a contribuit indirect la perfecționarea vocii sale căci neavînd frică de animalele sălbatice ale pădurilor satului, se putea distra în voie cu răsunsetul codrului.

« Eram nefricoasă, nu mă șt'iam să mă t'em absolut d'e nemnîc, niși d'e urs, niși d'e nemnîc. Șt'iam că orișe sălbătășitură fuge d'e om. Tata mîi-o spus: « Omu est'e împăratu animalelor »⁶.

Mediul muzical familiar este continuat apoi pe linie socială:

« Umblam la școlă. Era un învățător Cotruț și el m-o cunoscut că cum cînt. În timpu războiului mondial Petre Istrate, diac, o strîns fet'ele d'in sat ș-o făcut un cor bisericesc pe doo voși. Cotruț o spus: « Staț să v-aduc eu o copilă d'in școlă ». M-o băgat în cor și cîntam frumos, mai frumos ca tăt'e fet'ele. La biserică am cîntat solo. . . Apoi o înșeput să mă ȳa și în teatru și declamam « La oglindă ». S-o făcut coru la biserică, apoi în așel an s-o gătat și cu războiu. Așa m-am deprins să cînt »⁷.

După ce a terminat cele șase clase elementare cîte existau pe atunci, Maria Pralea rămase ajutor la casa părintească multă vreme, cum ne mărturisea adesea în conversațiile noastre, ajutîndu-și mama la creșterea fraților mai mici, căci tatăl ei murise pe front.

Căsătorindu-se cu Pavel Precup, lucrător la pădure, ȳapinar, Maria are norocul să-și continue nestingherită îndeletnicirile ei artistice, după cum istorisește ea cu obiectivitate:

« Și-am avut noroc cu bărbatu ista a mîiei că ș-o luat tăt'e greutatea asupra lui și m-o lăsat pe mîne să mă duc cu căminu »⁸.

În adevăr Pavel este un om harnic, voinic și foarte bun la suflet, ceea ce aduce multă armonie în casa lor. Conștient și mîndru de valoarea soției sale, el o încurajează și o menajează nelăsînd-o să lucreze, în preajma manifestărilor ei artistice mai însemnate și mai ales în preajma concursurilor soliștilor amatori,

⁵ Vezi nota 1, p. 5.

⁶ Vezi nota 3, p. 1—2 și caiet de informații nr. 18110 p. 37. Culeg. C. Zamfir, Leșu 5 VII 1957.

⁷ Vezi nota 1, p. 6.

⁸ Idem p. 8.

ca să nu obosească. Totuși ea nu lasă în sarcina bărbatului toate grijile gospodăriei fără să-și dea contribuția de care s-a dovedit capabilă⁹.

REPERTORIUL

Repertoriul cîntăreței Maria Precup este foarte bogat. Această bogăție nu se explică atît prin deplasările făcute în afara satului destul de reduse de altfel, de unde ar fi putut importa cîntece, cît se explică mai mult prin mediul muzical și dispozițiile ei native de a asculta cu interes melodiile de la bătrînii satului, a le păstra și a le reproduce stîrnind curiozitatea și plăcerea sătenilor¹⁰. Dispozițiile native, mediul și munca au constituit pentru ea prilejuri de aducere aminte a atîtor cîntece auzite « di la tata »¹¹ « di la mama »¹², « di la mama bătrînă »¹³, « di la tata bătrîn »¹⁴ ori « di la Colța, Teacălea și Ion Robotin zis « Oaia »¹⁵.



Maria Precup și soțul ei Pavel în costum de sărbătoare. August 1957

cîntăreata Maria Precup din care 14 sînt înregistrate pe cilindri de fonograf, 96 pe bandă de magnetofon (plus 12 dublete înregistrate pentru studiu) și 18 notații

Dacă filiația repertoriului ei de cîntece auzite de la părinți și bunici poate fi evaluată în timp aproximativ, despre muzicantul satului poreclit Colța ne informează că a murit pe la sfîrșitul războiului mondial, în 1918, în vîrstă de vreo 70 ani. Cu alte cuvinte repertoriul de cîntece vechi pe care-l deține de la aceștia aparține celei de a doua jumătăți a secolului XIX, ceea ce este important pentru depistarea elementelor vechi de cele noi din cîntecele care circulă azi în Leșu.

Institutul de folclor posedă în arhiva sa 128 piese muzicale culese de la

⁹ « Eu am avut ca zestre un iugăr și un sfert de pămînt ș-o vacă. Pavăl n-o avut decît casa ș-o grădinuță d'e zarzavat... El o fost țapinari. D'e la doisprăzășe ai lucra la pădure și d'e la șaisprăzășe la țapiși. Eu am lucrat lucru d'e mină, el lucra în pădure și așa cîștigam... Ais erau stînși în locul caselor aistea și le-o pușcat Pavăl cu dinametu. Locu nî l-o dat comuna și-am făcut teren de-am clădit casele aistea ». (Vezi nota 1, p. 18).

¹⁰ « In tinerete n-am fost nicări decît în tîrg la Năsăud, la Bistrița și Rogna veke. N-am învățat cîntăreș străine ». (Vezi nota 3 p. 3).

¹¹ Mgt. 556 i, 576 l, 582 c, 583 m, 584 d, 1231 ak.

¹² Fgr. 5642 a, mgt. 556 cc h, 557 a, 558 h, 559 h,i, 577 a, 584 h, 1230 c, 1231 j, 1232 d,e, 1233 h,i, iar «d'ela tata și d'ela mama»: mgt. 1235 g, 576 k, 582 b.

¹³ Mgt. 576 m, 580 g.

¹⁴ Mgt. 554 dd, 584 a, 1232 g, h, 1233 f.

¹⁵ Colța: Mgt. 556 dd, 557 c, 558 f,g, 1230 f; I = 21080; Teacălea: Mgt. 556 v, 558 e; I. Robotin: mgt. 556x; I = 21081.

directe. În culegerile noastre am ales materialul care ne-a interesat mai mult, renunțând la cel comun de largă circulație cunoscut de informatoarea noastră, care probabil se ridică la un număr tot atât de mare¹⁶.

Din materialul cules își aduce aminte cu certitudine că 90 piese le-a auzit în sat, 15 piese prin satele vecine, 18 piese nu au specificată originea, iar 5 piese le dă drept creații proprii¹⁷. După Maria Precup originea repertoriului ei ar fi locală în mare majoritate, ceea ce asigură cercetătorului interes deosebit pe linia studierii analitice a repertoriului, în vederea descoperirii unor elemente caracteristice cîntecului local, prezentul studiu avînd deci calitatea de a fi în plină problemă.

Teza lui Béla Bartók asupra bogăției orizontale a materialului folcloric muzical românesc în opoziție cu bogăția verticală a celui maghiar ori slovac¹⁸, s-ar putea extinde în cazul de față și asupra dimensiunii verticale, căci în acest material cules am deosebit 74 melodii originale, repartizate pe genuri în ordinea importanței numerice după cum arată următorul tabel:

26	cîntece propriu-zise în mișcare ad libitum din.....	40
16	» de strigat din	28
10	» pe melodii de joc din	26
8	doine din	18
5	cîntece de origine cultă din.....	7
5	» rituale (bocet, cîntecul miresii și 3 colinde) din	5
4	melodii de joc din	4
Total = 74		Total = 128

Grija informatoarei noastre de a nu repeta ceea ce a înregistrat o dată pe bandă de magnetofon, chiar cînd s-ar referi la alt text al unei melodii cîntate, a făcut-o să aleagă cu mult discernămint din repertoriul ei piesele cele mai bune dăruindu-ni-le în forma în care le-a auzit de la bătrînii satului, dar în stilul ei expresiv de cîntăreață conștientă și încercată.

Dotată cu o voce de soprană lirico-dramatică, Maria Precup stăruie în timpul cîntării mai ales asupra registrului vocal mediu, marea majoritate a cîntecelor terminîndu-le pe finala Mi (prima linie a portativului în cheia Sol), deși ea tinde mereu să ia tonul mai sus pentru că e convinsă că se aude mai bine.

«Asta o ieșit după gustu mîișeu» spune ea satisfăcută ascultîndu-și cîntecul «Bade de la secerat» înregistrat pe banda de magnetofon nr. 1432 j din arhiva Institutului de folclor, a cărui finală este La (spațiul 2 al portativului în cheia Sol), dar a cărui țesătură melodică se întinde pe un ambitus de cvartă inferioară și sextă mare superioară față de finală.

Pentru repertoriul cîntăreței Maria Precup, ce reprezintă de fapt repertoriul satului, ni se pare interesant de constatat modurile în care cîntă diver-

¹⁶ «Maria Precup a avut 410 cîntări cînd era fată» (vezi nota 3 p. 5). Poate că este o exagerare în acest număr; totuși repertoriul ei de sute de cîntece rămîne un fapt real și arată o veche preocupare în acest domeniu.

¹⁷ Creații proprii: mgt. 1229 e, 1231 b, 577 f, 1749 j, și I = 19173.

¹⁸ Béla Bartók: Muzica populară maghiară și cea românească 1934. În volumul «Insemnări asupra cîntecului popular», București, 1956, p. 180.

sele cîntece. Cele mai multe cîntece sînt în modul de Re (doric medieval, 35%). După acesta urmează imediat la rînd modul de La (eolic medieval, 25%). La o distanță mare de aceste două moduri se găsesc răsfirate în ordine numerică modurile: Sol (mixolidic, 11 %), Mi (frigic, 9%) și Do (ionic, 7%), precum și pentacordul minor (6%), hexacordul minor (4%), pentacordul major și hexacordul major (3%).

Din numărul cîntecelor în mod de Re o treime sînt cromatice. Acest cromatism nu apare întotdeauna curat, ci fluctuant, cu tendință spre diatonicism. Între genurile care reprezintă cel mai fidel modul de Re sînt: *Doina* (în proporție de 77% din totalul doinelor) și *cîntecele pe melodii de joc* (în proporție de 60% din totalul acestora). Constatarea noastră nu este întîmplătoare. Ea se explică prin originea instrumentală a acestor melodii și se sprijină în special pe execuția lor din fluier, instrument predominant și azi în Leșu. Construcția fluierelor se bazează pe o anumită măsurătoare tradițională, din care rezultă gama lui Re, fie diatonică, fie cromatică cu treapta 4-a urcată spre Sol diez. (Cercetătorul are de constatat acest lucru la fața locului de la caz la caz). Fluierul întrebuițat mult și azi în șezători și petreceri familiare atît pentru joc și strigat cît și ca instrument acompaniator al cîntecelor executate cu vocea, îndeplinește rolul educativ al unui instrument muzical cu sunete fixe cum ar fi de pildă pianul ce se întrebuițează în educația muzicală prin școală, astfel încît gama de Re rezultată din construcția fluierului a pătruns adînc în urechile cîntăreților, formîndu-le un auz natural bazat pe raporturile de sunete ale acestuia.

Al doilea mod preponderent în cîntecele din repertoriul cîntăreței noastre este modul de La (eolic) întîlnit mai ales în cîntecele de circulație mare în Ardeal, cu substrat pentatonic, precum și în unele cîntece numite în partea locului « de strigat », ce constau din melodii în ritm legănat de dans pe care nu se dansează, ci numai se strigă. Fetele și femeile pun adesea vorbele strigăturilor pe aceste melodii, devenind cîntece.

Numai două moduri se întîlnesc frecvent cromatizate în acest repertoriu: modul de Re (doric) și modul de Mi (frigic). Rar întîlnim un pentacord ori hexacord cromatizat.

În structura cîntecelor din acest repertoriu se întîlnește foarte frecvent cadența 1—1 (cadențe pe treapta întîia), semn al unor moduri de tip unitar nemodulant ce caracterizează în special melodiile de joc, o parte din doine și cea mai mare parte a cîntecelor de strigat¹⁹. Cadența 3—1 ori VII—1 se întîlnește mai ales în cîntecele de circulație mare ardelenescă, cu substrat pentatonic în care se observă permanenta pendulare a modului de tip major cu cel de tip minor. Cadența 5—1 caracterizează unele melodii de proveniență cultă.

Însăși forma A B simplă ori repetată, caracteristică melodiilor de joc, se găsește în majoritate și în structura melodiilor de cîntec. Chiar cînd acestea din urmă sînt analizate pe criteriul rîndurilor melodice, apare o cezură prin-

¹⁹ Este vorba de raportul pe care-l face cadența de la mijlocul cîntecului (cezura principală) cu cadența finală, raport exprimat în cifre care reprezintă treptele scării muzicale ale cîntecelor. Treptele pornind dela tonica scării în sus se notează cu cifre arabe (1,2,3 etc.) iar treptele pornind de la tonica scării în jos cu cifre romane (VII, VI, V etc.). Pentru cîntecele care prezintă un paralelism de scară: major cu minor, ne orientăm în cifrație după tonica cu care sîrșește cîntecul, de obicei în scara minoră.

cipală care împarte cîntecul în două părți distincte, de obicei egale, ca de pildă:

$\frac{A}{ab} \frac{B}{b'c}$ (mgt. 1230 b) sau $\frac{A}{a} \frac{A'}{b'}$ (mgt. 1749 m).

Aceste fugare observații de structură pledează pentru originea instrumentală a cîntecului local, din care desprindem stilul specific de execuție vocală, stil în care excelează cîntăreața populară de care ne ocupăm.

Varietatea repertoriului o remarcăm în multitudinea genurilor ale căror caractere generale încercăm să le amintim în rîndurile ce urmează. Genul cel mai bogat este *cîntecul propriu-zis*, care ar putea fi divizat în următoarele două subgenuri:

A. Cîntece în mișcare liberă, ad libitum.

1) Cîntece locale în stil doinit, cu mișcare liberă, mod ori scară și cadențe ca la doine, vehiculînd texte diferite, de la cîntecul bătrînesc, pe care l-am putea numi cîntec-baladă, pînă la teme diverse de dragoste și satirice, ca de pildă:

Mgt. 557 c
Culeg. C. Zamfir, 1955
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

1. ÎMPĂRATE, ÎMPĂRATE

Moderato ♩ - cca. 88

Îm - pă - ra t'e, îm - pă - ra t'e, ra - t'e, ra - t'e,
Ar - dă - ț ca - sa ju - mă - ta - te
Ar - dă - ț ca - sa ju - mă - ta t'e Și scau - nul dă la spa - t'e

Împărate, împărate,
Ardă-ți casa jumătate
Și scaunul de la spate.
Împărat cu ochii verzi
Nu te bate-n patru părți
Că-mi omori ficiorii tăi.
Împărat cu ochi de mure

Tri ficiori mi-ai dus în lume
I-aș căta nu știu pă un'e
I-aș căta pe drum în jos
Dî la Italia-ntors
I-aș căta pi drum în sus
Poate vor fi la apus.
Numa unu să-l gădesc

Doru să mi-l potolească
Că nu pot să mai trăiesc.
Să-l găsesc pe-al treilea
Eri am primit scrisoarea
Că l-o prins în Franția
Știu că nu l-oi mai vedea

Șohan, cât o fi lumea.
Îs sărac și n-am pe nime
Am să mor ori azi, ori mâine
Astăzi, mâine am să mor
Și eu n-am nici un ficior
Să-mi puie mîna ușor
Să mă-ntrebe de ce mor.

2) Cîntece de circulație cu substrat pentatonic, de origine vocală, vehiculînd textele cele mai diverse, de la cele patriotice pînă la cele de dragoste și satirice, ca de pildă:

Mgt. 584 g
Culeg. E. Moldoveanu, 1955
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

2. PATRU BOI LEAGĂNĂ CARU

Moderato ♩ = cca. 96

Pa — tru boi lea — gă — nă — ca — ru, Pa — tru boi lea —
— gă — nă — ca — ru Eu cu mîn — dra — m — trag a — ma — ru
Eu cu mîn — dra — m — trag a — ma — ru

Fgr. 5659 b.

Allegretto ♩ = cca. 104

Pa — tru boi lea — gă — nă — ca — ru, Pa — tru boi lea —
— gă — nă — ca — ru Eu cu mîn — dra — m — trag a — ma — ru

Patru boi leagănă caru
Eu cu mîndra-m trag amar
Păsărică cîntă-n fag

Moare badea de beteag
Dac-am zis că nu mi-e drag.
Scoală bade nu muri

*Că noi iară ne-om iubi
Și tu tot al meu vei fi.
Mare-i tina, mare-i molu*

*Mare-i dragostea și doru
Mare-i tina, mare-i apa
Mare-i dragostea săraca.*

Fgr. 5659 b a fost culeasă de Tiberiu Alexandru în anul 1935.

3) Cîntece de origine cultă (romanțe populare, contaminări provenite din importul cîntecelor prin învățători, preoți, dieci și alți intelectuali ai satului, ca de pildă « Ilenuța cea frumoasă ».

Fișa nr. 19178
Culeg. C. Zamfir, 1958
Notăție directă

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

3. ROMANȚĂ

Parlando



Andantino



*Colea-n vale lîngă moară
Lîngă moară, lîngă sat
Ilenuța cea frumoasă
Spală haine ne-ncetat*

*Eu îi zic ca să se lese
Ea-mi răspunde-așa mereu:
« Eu spăl haine de mireasă
Că-mi aștept pe bade-al meu ».*

*Ilenuța cea frumoasă
Ea pe nime n-avea drag
Fără numai pe Vasilică
Pe băiatul cel sărac.*

*Tatăl ei e gazdă mare
Îi birăul satului
Nu-i venea la socoteală
Ca să-și dea pe Lina lui*

*Tatăl ei e gazdă mare
Foarte rău s-a supărat
Și pe Vasilică-ndată
Drept la oaste l-a predat.*

*Șapte ani acum trecură
De cînd dînsul e soldat
Ilenuța cea frumoasă
Îl așteaptă ne-ncetat.*

*Vin ficiorii de la oaste
Ea cu toții a vorbit:
— N-ați văzut pe Vasilică?
— Vasilică a murit.*

*Colo-n vale lîngă moară
Lîngă moară, lîngă sat
Ilenuța cea frumoasă
Plînge, plînge ne-ncetat.*

B. Cîntece în mișcare giusto de origine instrumentală, tip cîntec de joc.

1) Cîntece de strigat pe melodii a căror funcție de joc a fost pierdută, dar pe al căror ritm legănat se pot striga versuri populare cu conținut divers. Acestea poartă în mare măsură pecetea locului atît în ceea ce privește textul

cît și muzica. În exemplul următor versurile strigate se pot cînta pe melodia fluierului cu completare: tra la la... după fiecare vers.

Mgt. 1233 d
Culeg. V. Dosios, 1957
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. George Mihăesei — trișcă
Maria Precup — voce

4. DE STRIGAT A FEMEILOR

Moderato ♩ = 82

Trișcă

Trișcă

♩ = 80

Oi, triș-cu-ță de bră-duț, măi!

Na on zlot și tri bă-nuți, Scoa-te pe ba - de-a-n dru-muț, măi!

Oi, trișcuță cînd te-aud
Toate relele le uit.
Oi, trișcuță cînt te vād
Toate relele le pierd.
Oi, trișcuță de brăduț, măi
Na un zlot și trei bănuți
Scoate pe badea-n drumuț.
Oi, trișcuță de brad mare
Na un zlot și trei parale
Scoate-mi pe bădița-n cale,

Două vorbe să-i vorbăsc
Și-apoi să mă despărțesc;
Două vorbe de necaz
Ș-o palmă peste obraz.
Bade creangă de buhași
Auzît-am că mă lași
Da eu-s crenguță de vie
Și te-oi lăsa mai întîie.

.....

2) Cîntece pe melodii de joc, numite impropriu de către unii localnici « de strigat », avînd ritmul vîoi al învîrtitei, fără să îndeplinească funcția cînte-

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

Măi bădiș-al meu unu
Făte-n pene ca cucu
Și zboară-n vîrv la codru

Că și eu m-oi face-așa
Tot în pene ca mierla
Și-oi zbura la dumneata.

.....

Un gen reprezentat substanțial în Năsăud este doina. Prin denumirea locală « horie de jele » noțiunea capătă un conținut lărgit referindu-se nu numai la doina propriu-zisă, care din punct de vedere muzical se sprijină pe treptele 4 și 5 ale scării sale, ca pe niște piloni arhitecturali, și pe stilul recitativ, ci și la cîntecul propriu-zis executat ad libitum cu figurații de stil în deosebi în jurul trepte 4-a și cu conținut liric sau epic adecvat doinei. Asupra unor caractere particulare ale doinei năsăudene va trebui să ne oprim cu alt prilej într-un studiu special, apelînd cu mult folos la repertoriul de doine al cîntăreței Maria Precup. Deocamdată dăm ca exemplu doina haiducească « Tot pe vale și pe grui » a cărei originalitate și frumusețe melodică stîrnește admirația celor ce-o ascultă.

Mgt. 1230 a
Culeg. C. Zamfir, 1957
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

6. TOT PE VALE ȘI PE GRUI

(doină haiducească)

Andante $\text{♩} = \text{cca. } 69$

n Hai dui dui dui dui dui dui dui dui

accel.....

Tot pe va-le și pe grui Tot pe va-le și pe grui

Îi pla-iu voi-ni-cu-lu-iu Îi pla-iu voi-ni-cu-lu-iu

la fin-ti-na cor-bu-lui



Hai dui, dui.....
Tot pe vale și pe grui
Îi plaiul voinicului
În mijlocul codrului
La fîntîna corbului.

Hai dui, dui, haiduc, haiduc, } Refren
Greu îi dorul care-l duc
Grea-i viața de haiduc.

Hai dui, dui.....
Tot pe grui și pe izvor
Îi plaiul voinicilor
În fundușul codrilor
Îi covru haiducilor. Refren

Hai dui, dui.....
Pe piatra fîntînișii
Șede coarba cu puii
Și-i învaț-a ciripi
Pe voinici a haiduci
Și-n codru verde-a trăi. Refren

Hai dui, dui,.....
Noi voinici vo doisprăzece
Care stăm în codru rece
Cu mustașa răsucită
Mîncăm carne numa friptă
Stăm cu inima-npărîită Refren

Hai dui, dui,.....
Mîncăm carne de berbec

Apă din izvoară rece
Mîncăm carne de mioară
Și bem apă din izvoară Refren

Hai dui, dui.....
Pînă codru frunza-și ține
Toți voinicii trăiesc bine
Dacă codru frunza-și lasă
Toți voinicii trag acasă
Ca să-și capete-o boreasă. Refren

Hai dui, dui.....
Cîte fete-s cu mărgele
Toate-s drăgușele mele
Trăiesc în codru cu ele.
Cîte fete-s mărghelate
De haiduci îngreunate Refren

Hai dui, dui.....
Eu din mîndre v-o cincizeci
Numa una mi-am ales
Și mi-o țin în codru des
Numa una mi-am lăsat
Cam zăcută de vîrsat Refren

Hai dui, dui.....
Să mă-nvăț la sărutat
Să mă-nvăț a săruta
Mîndră la gurița ta
Stînd în codru cu frunza
Să-mi fie dragă lumea. Refren

Genul joc adeseori lălit în colectiv pe la clăci și șezători în lipsa muzicantului ori trișcașului, ocupă un loc de seamă în repertoriul cîntăreței noastre, al cărei fond apercceptiv bogat alimentat de la muzicantul și trișcașii satului

nu se limitează ca de obicei la ocaziile generale de joc și alte asemenea prilejuri, ci trece mai departe în viața de toate zilele a muzicantului, date fiind raporturile de vecinătate pe care le-am amintit.

Un loc mai puțin însemnat în repertoriul acestei cîntărețe îl ocupă cîntecele rituale ale satului pe care deși le cunoaște, are conștiința lipsei de contribuție personală ce ar putea-o aduce acestora, în comparație cu celelalte cîntece. De aici interesul ei mai scăzut pentru această categorie de cîntece, păstrate prin tradiție din generație în generație.

Primul cîntec învățat de la mama ei pe la vîrsta de 5—6 ani, după cîte-și aduce aminte, îl intitulează « cîntec băiețesc » și este un cîntec de leagăn al cărui ambitus prea întins pentru genul de care aparține (o nonă plus o cădere la cvartă) demonstrează dezvoltarea lui în sens melodic pe măsura posibilităților vocale ale interpretei.

Mgt. 1232 d
Culeg. G. Habenicht, 1957
Tr. G. Habenicht

Com. Leșu-Năsăud — Cluj
Inf. Maria Precup

7. CÎNTEC BĂIEȚESC

Allegro moderato ♩ = 152

u Cîr-ța, cîr-ța, dra-ni-ța Cîr-ța, cîr-ța,
dra-ni-ța Tre-ce ma-ma u-li-ța,
Tre-ce ma-ma u-li-ța Cu tri pui de
rîn-du-ne le Dă-mi-i mi-e ma-ma mē

Cîrța, cîrța, dranița,
Trece mama ulița
Cu trei pui de rindunele
— Dă-mi-i mie mama mea

Că ț-oi păzi oile
Pe coasta cu florile
Și ț-oi păzi mieușei
Pe coasta cu clopoșei.

Conținutul lui plin de imagini poetice, reflectă posibilitatea unui ajutor economic familiar, nădejdea pe care și-o pune mama de la țară în copilul ei,

cînd va crește mare, și dorința de a-i fi de folos într-un viitor cît mai apropiat. Melodia clădită pe ritm iambic obstinat se întinde pe scara unui dublu pentacord, ale cărei trepte sintetizează modul de Re cromatic (cu treapta 4-a urcată). Este unul din rarele exemplare de cîntec de leagăn pe care le întîlnim în Năsăud, cu structură melodico-ritmică proprie și o formă larg dezvoltată ce însumează șase rînduri melodice în trei fraze deosebite.

Tot în copilărie auzia pe mama ei cîntînd « Horea Iancului » cîntec ce prin a doua jumătate a veacului trecut era de largă circulație în Ardeal, interzis de către autoritățile habsburgice pentru conținutul lui patriotic în timpul revoluției din 1848, și reactualizat în timpul războiului din 1914—1918.

« Păi să nu cîntaț să v-audă jăndarii că vă bagă la dubă, ne zîșe mama »²⁰.

Cînd se apropiau sărbătorile de iarnă intervenea tatăl să-și învețe copiii colinde. « Noj scăpam la joc, da tata mînieu zîșe: « No staț să vă-nvăț colind'e. Ia una veče d'e tăt »²¹.

Plăcerea de a primi colindători și a cînta la aceste sărbători este mare și ține de o veche și bogată tradiție.

În ce privește cîntecul ritual, cel de mort nu-i este de loc agreabil. « Mie nu-m plașe să cînt la mort. Nu mi-s draği. N-aș pute șă pun deosebire, că tăt'e cîntările mi-s draği. Numa la mort nu mă poși rețiîne șă nu mă cînt și-apoi mă dore capu cît'e doo-tri zile »²².

În schimb la nuntă îi plăcea să meargă mai ales în tinerețe, să fie « socășiță » să strige la găină, să se ia la întrecere la strigat cu nuntașii²³.

În timpul secerișului, ea era cea care împletea cununa și dădea tonu fetelor la cîntat²⁴.

În afara obiceiurilor satului, în care cîntarea este legată de prilejuri tradiționale, Maria Precup este meșteră la cîntat, avînd o deosebită predilecție pentru cîntarea liberă, nelegată de vre-un prilej. De pildă îi plac mult doinele și cîntecele bătrînești, apoi cîntecele de circulație mai mare și cîntecele de strigat pe la petreceri și la joc.

Este aproape uimitor faptul că ea cunoaște un număr atît de mare de doine a căror valoare muzicală și literară merită toată atenția. De pildă: « Doamne, Doamne, mult strig Doamne » (fgr. 5656) este tipul de doină care circulă pe diferite alte texte intitulate « de jele » în tot ținutul Năsăudului. Dacă ceri unui fluieraș vîrstnic din Năsăud să « zică » una « de jele » începe de obicei cu acest tip de doină.

²⁰ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 580 g. Culeg. E. Moldoveanu, București, 18 XI 1955.

²¹ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1233 a. Culeg. C. Zamfir, Leșu 24 VIII 1957.

²² Vezi nota 1 p. 10.

²³ « Socășiță am fost cîn'eram tinără ... la nuntă Reghina (Tăpălagă n. a.) strigă frumos. Reghina-și mai ie cit'e un ajutor, apoi-s mult'e care dau ajutor ». (Vezi nota 1 p. 32).

²⁴ « Erau cunuîj la noj. După războiu acesta nu să mai fac aiși cunuîj. Iey cram șea mai mare-mpletitore d'e cunună, că așega nu ie ușor d'e-mplet'it. Și-apăj după așega trebuie iară să cînți ». (Vezi nota 3 p. 5).

Fgr. 5656
Culeg. T. Alexandru, 1935
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Pralea Precup

8. DOINA

Andante $\text{♩} = \text{cca. } 84$

Doam - ne, Doam - ne, mult strig

Doam - ne

Doam - ne, Doam - ne, mult strig

Doam - ne. Pa - re că

dum-ne - zău doar - me cu ca - pul pe mă - nă

- ști - re și dē mi - ne n-a - re ști - re

accel.....

Și dē mi - ne n-a - re ști - re

Doamne, Doamne, mult strig Doamne
Pare că Dumnezeu doarme
Cu capu pe mînăstire
Și de mine n-are știre
Cu capu pe pană verde
Și pe mine nu mă vede
Cu capu pe flori de munte
Cît îl strig și nu m-aude,
Nu știu, Doamne, vezi, nu vezi,

Ori n-ai voia să mă crezi
Tot uritul mi-l arăți
Cu-n om drag nu mă desfeți.
Nu știu, Doamne-auzi, n-auzi,
Ori n-ai voie să m-ascuți.
Nu știu, Doamne, ști, nu ști,
Tot uritu mi-l îmbi
Cu-n om drag nu mă mîngii
Ala, la, la, la.....

«Mai șt'iu mult'e doine». Întrebată asupra termenului: «Noi l'e dзіsem cînt'ise dă jăle. Doinе, intelectualii, domnii».

Un tip de cântec doint de circulație mare nășăudeană este « Cine nu-i mîncat de rele » (Mgt. 584 a). În partea de vest a acestui ținut, ca și în toată regiunea Cluj, se cîntă mai ales pe tema cîntecului bătrînesc « Nevasta fugită » pe cînd în partea de est adoptă texte ca: « Vai mîncate-ar focu dor », « Doamne, Doamne mult strig Doamne » etc. Béla Bartók l-a cules în anul 1916 din comuna Chibulcut-Cluj cu textul « Rău maică te-ai supărat »²⁵.

Mgt. 584 a
Culeg. V. Dosios, 1955
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

9. CINE NU-I MÎNCAT DE RELE

Andante ♩ = cca. 66

m Ci-ne nu-i mîn-căt de re-le, Ci-ne nu-i mîn-căt de re-le, *m*

Na-re-ă

ce cîn-ta de je-le

C-a lui cîn-te-că nu-i me-re

C-a lui cîn-te-că nu-i-me-re. *F.*

²⁵ Vezi nota 18. Articolul este urmat de exemple muzicale. A se vedea exemplul 51 b de la p. 202 comentat astfel: « Am dat și a doua strofă a exemplului 51 b ca să se poată vedea mai bine în ce mare măsură strofa întâia se deosebește de a doua și ce elastică este execuția acestui fel de melodii. S-ar putea aproape spune că ele n-au o formă statornică, că profilurile melodiilor joacă aici ca în practica muzicală a Orientului, cu deosebire a Arabilor, numai rolul macamului arab (un soi de motto, de temă muzicală); fiecare cîntăreț poate, în cuprinsul unor anume hotare, să varieze după plac tema dată ». p. 185.

Cine nu-i mîncat de rele
N-are ce cînta de jele,
C-a lui cîntecă nu-i mere
Să mă lase să-mi cînt eu
Că eu-s mîncată de rău.
Atîta-s de rău mîncată
Și de dușmani judecată
De și groapa mi-i săpată

Numa-n trînsa nu-s băgată.
Da ș-atîta-s de scîrbită
De și groapa mi-i zidită
Numa-n trînsa nu-s sosită
Că de nu-i bine-ntr-o zi
Sapte zile rău îmi îi
De mi-a și bine-ntr-o sară
Șapte zile năcaz iară.

Tipul cîntecului « de jele » local « Împărate, împărate » dat ca exemplu mai sus se înrudește cu al doinelor propriu-zise prin structura scării, a formei sale larg dezvoltate și a cadențelor interioare, ca și a începutului său pe treapta 5-a sprijinindu-se prin cădere repetată de pe treapta 6-a pe formule melodice transpuse apoi la cvinta inferioară (treapta 2-a și 1-a) pe care-și dezvoltă în deosebi profilul melodic. Nu l-am întîlnit decît în Leșu, unde mai circulă și pe textul « Cine nu-i mîncat de rele ». Din cîntecele haiducești pe melodie de doină auzite numai de la Maria Precup, care sînt de o rară frumusețe, « Tot pe vale și pe grui » este una din acele melodii în care poezia naturii respiră larg în sunete instrumentale măiestrit imitate de voce. Tot informatoarei noastre i se datorește melodia caracteristică de doină ce vehiculează tema cunoscută a fetei răpită de turci din cîntecul bătrînesc « Colo sus pe munte verde » (Mgt. 555 l) cu care a obținut premiul I pe țară la concursul soliștilor amatori din anul 1954 la București.

Mgt. 555 l
Culeg. C. Zamfir și V. Dosios, 1955
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

10. HORIA OILOR

Allegretto ♩ = cca. 108

Parlando

Co - lo sus pe mun - te ver - de m

Co

- lo sus pe mun - te ver

de

Ce
tur-mă de oi să ve
de
Lîngă e - le ci
ne șă
de n Doi cio - bani
a - lă - tu - rea
Fra - li - său cu so - ri - sa

Colo sus pe munte verde
Ce turmă de oi se vede
Lîngă ele cine șede?
Doi ciobani alătura
Frate-său și soră-sa.
Frate-său pe rit dormea
Soră-sa oile păștea
— Scoală frate, de le-om mulge
Că grea ploită ne-ajunge
Pe cea vale lungă lată
Greu nor de ploaie s-arată
— D-acela nu-i nor de ploaie
Că vin turcii să te ieie
— Frate unde m-oi ascunde?
— Fugi în fundu colibii
Sub sumanu bădiții
Acolo nu te-or găsi.

Dar nici vorba n-o sfinși
Turcii la dinșii sosi
— Bună ziua om de treabă
— Sănătos voinic frumos,
Hai poștiți și hodiniți
— N-am venit să hodinim
Am venit să vă pețim
Surioara ți-o luăm.
— Pînă capu sus mi-a sta
Surioara: nu mi-oi da
Făr trei sute de-oi mărunte
Ce sbiară vara la munte
Eu pe-acelea vi le-oi da
Da pe surioara, ba.
— Noi de-acelea n-om lua
Făr numai pe sora ta.
— Trei sute de mielușei

*Toți mîndri și ochșei
 Și pe aceia vi i-oi da,
 Da pe surioara, ba.
 — Nici de-aceia n-om lua
 Făr numai pe sora ta.
 — Trei sute de oi alese
 Ce din coarne aur varsă
 Și pe-acelea vi le-oi da
 Vă dau toată turma mea
 Și pe surioara, ba.
 — Frate, frate, frățioare,
 Văd că n-am nici o scăpare
 Da ia forfecuțele
 Și-mi taie cosițele
 Și cerceii din urechi
 Pune-i de torți la găleți,
 Cînd cerceii-or rugini*

*Cosițele-or mucezi
 Să ști frate c-oi muri.
 Turcii mîinile-i legară
 Ș-apoi o sui călare
 Ș-alerga în fuga tare
 Pînă la Dunărea mare.
 Cînd la Dunăre sosi
 Ea frumos le povesti
 Turcilor, voinicilor tare
 — Deslegați mîna stîngă
 Ca să-m toc măsc năframa.
 Turcii mîna-i deslega
 Ea-n Dunăre s-aranca
 Și din gură cuvînta:
 « De cît roabă turcilor,
 Mă dau hrană peștilor ».*

Nu putem să nu amintim și de « Doina lui Halostă », de origine instrumentaltă, auzită de la fluierașul vestit din Leșu, Teacălea, în timpul războiului din 1914–18. Este o piesă muzicală de virtuozitate cîntată pe versuri originale după povestirea cunoscută de la fluierașul preferat și admirat de ea, ca cel mai mare pe care l-a cunoscut Leșu. Interesul ce-l stîrnește această întîmplare, în care viața unui om este salvată datorită muzicii, ne obligă să indicăm înregistrarea pe bandă de magnetofon nr. 586 d, care se găsește în arhiva Institutului de folclor și care stă la dispoziția celor ce vor s-o asculte. Pînă atunci trimitem pe cititorii de note muzicale la colecția « 132 cîntece și jocuri din Năsăud » (București, 1958, p. 81–83).

Despre repertoriul cîntecelor propriu-zise am putea spune că este aproape inepuizabil. De la cîntecele cu mișcare liberă (rubato) ale satului și pînă la romantele de odinioară venite prin Moldova, ori răspîndite prin patefon și indirect, în sat, prin radio se înșiruie un întreg depozit de cîntece în memoria fenomenală a cîntăreței Maria Precup, care așteaptă doar o slabă provocare pentru a-și deschide larg porțile amintirii.

La fel și cu melodiile de joc, ori cele zise « de strigat », pe care le lălește, ori mai de grabă le cîntă cu vorbele strigăturilor auzite, căci « dă strigat nu-s așa meșteră; numa așa șt'iu »²⁶ adică ea știe mai bine să le cînte decît să le strige. Cît despre realismul cîntecelor locale este conștientă de creația, în conținutul căreia adeseori se reflectă lupta de clasă, și circulația cîntecelor cînd face, de pildă, următoarele observații: « Să coloniza în alt sat și trăia acolo. Atît'ea s-or întîmplat ! . . asta fiindcă nu vroia părinți că ielera sărac și ăa bogată sau ăa săracă și iel bogat . . »²⁷; « Aesta-i d'in Măgura Ilvej. Ilie Bercăa cînta d'in vioară și-apoi femeile striga. Is aproape patruzăși d'e ai d'e atunși »²⁸; « Doină săltăreată d'e strigat pi la mese, pi la nunți. N-o șt'ie nîmeñi; d'e mult, am măs eu într-un sat veșin; d'i la un moșneag d'i vo obzăși di ai. In Poiana

²⁶ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1230 m. Culeg. C. Zamfir Buc. 11 XI 1957.

²⁷ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1235 g. Culeg. G. Habenicht Buc. 13 XI 1957, se referă la conținut.

²⁸ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1229 g. Culeg. C. Zamfir, Leșu 30 VIII 1957, se referă la origine și mod de execuție.

Ilvej, sat veșin »²⁹; « Să cîntă pi după Măgură și pi la Ilva Mare. Di la Ilva Mare în sus cîntă numa un sîngur fel de hori: pe cîmp și mai mulți laolaltă »³⁰; « Am audzît-o cîntînd niște Măgurenî la munca cîmpului. D'e mult cîn' eram eu copilă »³¹.

Aproape fiecare cîntec al ei este însoțit de anumite observații privind circulația, ocazia cînd se cîntă, ori unde se cîntă și cîteodată chiar și observații estetice neprovocate de culegător ca de pildă:

« Doîna asta-î atîta d'e frumoasă ca o romanță »³² sau: « Fără cuvinte-î mai făină »³³ ori numărînd versurile unui cîntec: « Să adăugăm șeva aișa că nu-m iese strofa »³⁴.

Se vede din cele arătate că între cîntec și cîntăreață există un raport strîns, care se referă pe de o parte la bogăția numerică a pieselor din repertoriu, iar pe de alta la conținutul acestui repertoriu, din care nu lipsesc nici preocupările despre originea și circulația diferitelor cîntece. Bogăția repertoriului se explică prin preocupările ei artistice din tinerețe, avînd ambiția de a fi cea dintîi între cîntărețele satului. Mișcarea culturală începută de intelectualii satului după primul război mondial o ajută să-și cultive această ambiție tocmai la o vîrstă prielnică dezvoltării și canalizării înclinațiilor și însușirilor sufletești către un anumit scop. Conținutul repertoriului reflectă, după cum am putut constata, mentalitatea generației sale, ancorată, pe de o parte, în trecutul glorios al luptelor oamenilor simpli pentru o viață mai bună și stăruind, pe de alta, în latura pozitivă a vieții, bucuria de a trăi în contemporaneitate. Generația sa a cunoscut însă exploatarea capitalistă. Acest lucru îl remarcă și interpreta în comentariile pe marginea unor cîntece precum și atitudinea antirăzboinică a poporului care se reflectă în cîntecele de cătănie de intensă circulație în această perioadă, dovadă a relațiilor antagonice dintre popor și statul burghezo-moșieresc.

Conținutul bogat al acestui repertoriu este exprimat cu mijloace artistice tradiționale, alese și perfecționate pe măsura posibilităților și gustului artistic al interpretei. Depășind însă, într-o oarecare măsură, mijloacele tradiționale de expresie, interpreta dă impuls unui anumit fel de creație, fapt ce ne determină să privim problema mijloacelor artistice pe care le întrebuițează Maria Precup sub un triplu aspect: al stilului, al creației și al preferințelor estetice.

STILUL

Vorbînd de conținutul repertoriului de cîntece al interpretei de care ne ocupăm, am putut remarca în el elemente artistice pozitive ale unei moșteniri culturale care reflectă concepția despre lume a poporului muncitor: poziția de

²⁹ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 578 b. Culeg. E. Moldoveanu, Buc. 18 XI 1955, se referă la funcție, origine și circulație.

³⁰ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1231 c. Culeg. G. Habenicht Buc. 11 XI 1957, se referă la circulație și execuție după observație directă.

³¹ Vezi nota 1 p. 1, se referă la origine.

³² A.I.F. fișa de text mgt. 1235 e. Culeg. G. Habenicht, Buc. 13 XI 1957.

³³ Idem litera f.

³⁴ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 576 l. Culeg. E. Moldoveanu, Buc. 17 XI 1955.

rezistență în fața exploatării exprimată în doine, lupta activă împotriva exploatarelor exprimată în balade și cîntece haiducești, atitudinea anti-războinică și poziția de clasă în lupta dintre sărac și bogat exprimată în cîntece și în colinde cu conținut de esență populară, forța vieții optimiste, gluma, satira, bucuria de a trăi, exprimate în cîntecele de veselie și în joc. Toate acestea folosesc imagini artistice sugestive cu un puternic colorit local, care pun problema unor particularități ale formei naționale determinată de conținutul bogat de idei și sentimente pe care l-am văzut. Aceste particularități țin de un anumit mod de interpretare al cîntecelor care în esența lor constituie stilul specific năsăudean, reprezentat prin anumite figurații sonore de intonație și de caracter instrumental. Ele sînt alcătuite din formule melodice de tip grupet brodînd superior și inferior treptele principale ale scării cîntecelor în execuția rubato, mișcarea liberă. O asemenea execuție este favorabilă unui profil melodic care poate căpăta mlădieri variate în procesul interpretării. De obicei cîntăreții năsăudei interpretează cîntecele cu figurații scurte ce constau din 1 – 2 formule melodice simple care eventual pot fi repetate. Dotată cu o capacitate mare respiratorie, dezvoltată în exercițiile îndelungi din tinerețe ca și în procesul interpretării din ce în ce mai pretențioase de mai târziu, Maria Precup repetă pînă la saturație formula respectivă, dînd naștere unei figurații melodice foarte lungi întîlnite doar în tehnica avansată a fluierașului ori «ceterașului» care se face ascultat și admirat de către iubitorii de muzică. Dacă privim atenți, de pildă, doina « Colo sus pe munte verde » exemplificată mai sus, figurațiile sînt extrem de numeroase și pledează pentru o tehnică instrumentală.

Pentru a înțelege mai bine stilul său personal, deosebindu-l de cel obișnuit năsăudean, ne vom servi de un exemplu de cîntec înregistrat pe bandă de magnetofon de două ori; odată așa cum l-a auzit (mgt. 1231 c) și a doua oară, cu titlul de experiment cum îi place ei să-l cînte (mgt. 1231 d).

Mg. 1231 c

M-o fă cut ma ma pe rit

Mg. 1231 d

M-o fă cut ma ma pe rit

M-o fă - cut ma ma pe rit

M-o fă - cut ma ma pe rit

Să

Să

șiu so - ră la u - rit

șiu so - ră la u - rit

Să

Să

șiu so - ră la u - rit.

Să

șiu so - ră la u - rit.

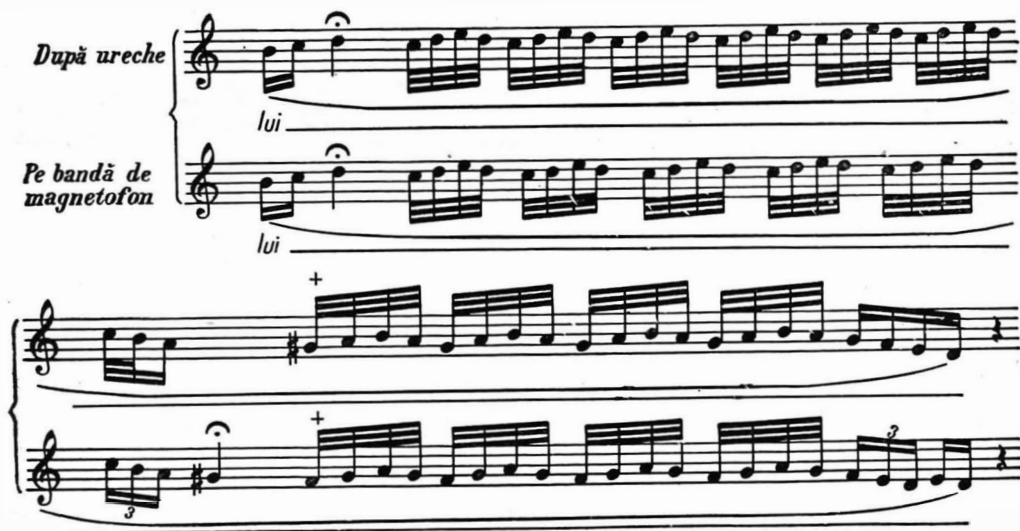
După cum observăm exemplul al doilea (mgt. 1231 d) este cîntat mult mai figurat decît exemplul întîi (mgt. 1231 c). Să-l urmărim într-o sumară analiză. În primul rînd melodic, în afara cvintoletului ori sextoletului atît de obișnuite stilului vocal năsăudean, desprindem o figurație formată din repetarea împătrită a formulei Do diez-Re-Mi-Re, care nu este decît brodarea inferioară și superioară a trepteii a șaptea a scării cîntecului și care în primul exemplu este redusă la simpla formulă melismatică descendentă: Re-Do-Si-La. Această figurație este cîntată repede (redată în transcriere prin valori mici) ca și cum interpreta ar vrea să ajungă din urmă cîntărețul imaginar care ar cînta paralel cu ea melodia obișnuită. Ceea ce am observat în rîndul întîi melodic se observă și în rîndul al doilea la un interval de cvartă inferioară, unde figurația e formată dintr-o împătrită formulă ce brodează treapta a patra (Sol-La-Si-La). În rîndurile melodice 3 și 4 se observă figurații (tot în jurul trepteii a șaptea ca și în

rîndul întii melodic) pe care le-am putea numi *complimentare*, deoarece acestea constituie un adaos creator la melodia obișnuită. Din pricina introducerii lor, conținutul melodic se îmbogățește în substanță muzicală căpătînd mai mult avînt. Acest avînt se remarcă atît în ce privește linia melodică a celui de al doilea exemplu în comparație cu linia potolită a celei dintii, cît și în ce privește scara. Figurațiile stăruie pe nota Do diez care nu e desființată în al doilea exemplu cum este în cel dintii, încît scara cîntecului își schimbă raportul de sunete din eolic medieval cum se găsește în original, în doric medieval, ceea ce înseamnă un mod de tip minor cu sexta mare (scara lui Re natural). Avîntul sextei mari în scara de tip minor este cunoscut în bogatul repertoriu amintit. Fiind scara preferată în construcția fluierului local, desigur că ea devine și scara preferată pentru urechea muzicală a cîntăreței noastre.

Pentru cunoașterea mai amănunțită a stilului vocal dobîndit de ea, nu fără efort, putem observa chiar din exemplul dat că repetarea formulelor melodice care alcătuiesc figurațiile stilului ei nu se face după anumite reguli, ci la întîmplare, potrivit capacității sale respiratorii de moment; că aceste figurații au loc de obicei pe treptele principale ale scării cîntecului și că ele au un profil ascendent în exemplul dat, pornind de jos în sus. Acest profil poate fi și descendent, cum se poate vedea în doina amintită « Colo sus pe munte verde », sau chiar sinuos orizontal în forma clasică a grupetului, înscriind un lanț de formule melodice de cîte patru note, ori cînd acestea sînt executate ceva mai rar, transformîndu-se în sextolete de șaisprezecimi care iau la rîndul lor adeseori aspectul unui lanț, cum se poate vedea în cîntecul « Cine nu-i mîncat de rele » exemplificat mai sus (rîndul 4-5 melodic, și rîndul 3 melodic).

Potrivit datelor statistice extrase din repertoriul informatoarei noastre treptele principale ale scărilor muzicale în jurul cărora se ivesc figurațiile melodice în stilul vocal sînt următoarele în ordinea importanței lor: pentru *doine* treapta a 4-a, a 8-a, și a 5-a, mai rar treapta a 3-a, a 2-a, a 7-a și treapta 1-a; iar pentru *cîntece propriu-zise* treapta a 4-a, a 3-a, și a 7-a, mai rar treapta a 8-a, a 5-a și a 2-a. După cum vedem treapta a 4-a este comună, fiind treaptă principală pentru intonarea figurată atît în doine cît și în cîntece. Avînd rolul unei verigi care leagă lanțul figurațiilor stilului vocal în cîntecele cu mișcare liberă (*rubato*), ca și în doine, ni se pare justificată științific expresia « stil doinit » adoptată de noi, referindu-ne la această categorie de cîntece pe care poporul le « tragă » ca pe doinele propriu-zise. Un amănunt vrednic de luat în considerare este lipsa treptei a 6-a, adeseori și a treptei a 2-a, din procesul stilistic figurativ atît în doine cît și în cîntece. Acest fapt ne amintește de stratul mai vechi al cîntecelor ce au la bază structura unor scări defective, ori chiar pentatonice, în cadrul cărora avea loc procesul stilistic respectiv. Prin urmare stilul vocal năsăudean de azi și în special stilul vocal al cîntăreței Maria Precup, adoptînd o tehnică avansată de caracter instrumental, păstrează totuși acele forme structurale vechi ale cîntecului « de jele » ce aparține perioadei feudale, îndreptățindu-ne să punem problema periodizării stilului acestor cîntece. Am avut ocazia cu alt prilej să arătăm că acest stil poate fi împins pînă înaintea secolului XV cînd documentele istorice amintesc de o viață pastorală în plin progres în aceste părți ale țării, în care obiceiurile și cîntecele caracteristice acestui fel de viață au rămas vii pînă în ziua de azi.

Uneori figurația aceleiași doine poate schimba chiar treapta scării, mutîndu-se de pe treapta a 5-a pe treapta a 4-a fără ca prin această schimbare să sufere sonoritatea generală, ca de pildă în următorul fragment din doina « Tot pe vale și pe Grui » (mgt. 1230 a) notată mai întîi după ureche și apoi înregistrată la un interval de trei luni pe bandă de magnetofon.



De la prima vedere remarcăm un anumit punct de sprijin care indică locul (treapta) unde poate începe figurația, de obicei după coroană. Al doilea punct de sprijin în exemplul notat după ureche este nota *la* (valoare de șaispreczecime) care prin figurația ce-i urmează (Sol diez-La-Si-La) se prelungește în realitate. În exemplul de pe bandă de magnetofon punctul de sprijin este nota Sol diez, cu coroană, în jurul căreia apare figurația ce-i urmează (Fa-Sol diez La-Sol diez) ca o prelungire a trepte a 4-a. Profilul figurației rămîne același în ambele exemple, ca și lungimea ei. Conținutul sonor al figurației diferă însă. În adevăr figurația exemplului notat după ureche se plasează pe trepte diatonice, prelungind sonoritatea doinei în acest sens, iar secunda mărită (Sol diez-Fa) se aude o singură dată la sfîrșitul acestui fragment melodic. În exemplul al doilea (pe bandă de magnetofon) figurația se plasează pe trepte cromatice fiecare formulă constitutivă înscriind în conținutul ei cîte o secundă mărită, care dă un plus de sonoritate expresivă în sens depresiv. În primul exemplu sensul depresiv sonor este atenuat; în al doilea este accentuat. Așadar nu e vorba numai de o mlădiere a profilului melodic determinată de stilul interpretării precum aminteam mai sus, ci este vorba chiar de o mlădire a sonorității anumitor pasagii din cîntec determinată de aceste figurații, ceea ce înseamnă un pas important înainte, în procesul de transformare evolutivă a cîntecului popular.

Înlănțuirea mai mult sau mai puțin precipitată a formulelor ornamentale ce alcătuiesc figurațiile respective, adevărată dantelărie a cîntecului, se termină fie brusc, printr-o falsă respirație ori prin epuizarea capacității respiratorii ca în « Colo sus pe munte verde » (mgt. 555 l, sfîrșitul rîndului 5 melodic), fie

printr-o anumită formulă melodică de cadență, de obicei notată în triolet de șaisprezecimi, ori în optime cu mordent, ca de pildă:

Mg. 584 a Mg. 555 l Mg. 580 g

Mg. 557 e, str. II Mg. 555 l

Mg. 555 l

Trioletul de la sfârșitul figurației are rol de frână în derularea ei precipitată.

Cu douăzeci de ani în urmă stilul figurat al interpretei noastre se baza mai mult pe înlănțuiri de sextolete care dau iluzia unei mișcări mai potolite a cîntecului (vezi exemplul de mai sus « Doamne, Doamne, mult strig Doamne » fgr. 5656). Astăzi aceste înlănțuiri se observă rar de tot, ele fiind înlocuite cu înlănțuiri de formule de cîteopt trezicidoimi, realizînd pulsații ritmice mai precipitate. Explicația acestei transformări evolutive a figurațiilor stă în însuși procesul muncii, respectiv al executării cîntecelor, interpreta căpătînd din ce în ce mai mare siguranță în intonarea acestor figurații. Trecerea de la un stadiu al figurațiilor stilului ei la celălalt stadiu se realizează cu ajutorul mișcării, prin accelerare treptată.

În stilul vocal nășăudean se poate determina geneza figurațiilor urmărind anumite formule ritmico-melodice din cîntece de circulație adaptate stilului local, ca de pildă în cîntecul « Bade de la secerat » mgt. 1432 j


Mg. 1432 j

ori strofa II.

și m-ai lă - săt

În aceste exemple recu-

- vut băni în pun gă

noaștem formula ritmică  de largă răspîndire în cîntecele ce aparțin așa numitului stil « modern ».

Celula melodică simplă



ori numai

simplul sunet *La*, care precedă sunetul de cadență, se transformă în



brodind ca în cântecul « Cine nu-i mâncat de rele »

(mgt. 584 a) ori figurativ ca în exemplul de mai sus strofa II (mgt. 1432

j), pe cînd aceeași celulă melodică inversată



Mg.584 a, rîndul 5 melodic

se transformă în



ori în

Mg. 555 l



Aceste figurații ale stilului vocal nășăudean sînt amplificate prin repetare, de către Maria Precup, care se pierde în plăcerea estetică a interpretării cîntecului printr-o îndelungă dantelare, fapt ce atrage observația critică a unor interprete locale: « Cîntecu are patru învîrtituri, apoi mai mult'e nu-s faîne. Nu pre mult'e din cale-afară și pre întinse. Pre întinse n-are niچی un rost ³⁵.

Figurațiile stilului său, precum am văzut, afectează uneori modul cîntecului, ceea ce înseamnă că-i dă conținut nou, mai expresiv (mgt. 1231 d) ori afectează însuși conținutul melodic al figurației (cu sau fără secundă mărită, mgt. 1230 a), ca parte din conținutul general al cîntecului, accentuînd ori ameliorînd sensul sonor depresiv.

În stilul vocal al interpretei Maria Precup observăm, în general, tendința ei de a executa imprecis treapta a 4-a a scării cîntecelor, fie în sensul unei mobilități, urcînd cu un semiton și apoi revenind, cum se interpretează de obicei doinele, fie chiar printr-o intonare din care rezultă un loc intermediar între treapta naturală și cea urcată cu un semiton, precum se întîmplă adeseori în execuția la fluier datorită acordajului său netemperat. Această particularitate a interpretei constituie un argument în plus la caracterizarea stilului pe care l-am numit « doinit ». De asemenea mai trebuie să amintim ca o particularitate a stilului ei și începuturile frazelor melodice, în general lunecate de jos în sus, ca o luare a tonului pe dedesubt, în forma unor apogiaturi ori a unei intonări melismatice. Adăugăm la acestea și interpretarea unor pasagii melodice în ecou, prin trecerea bruscă de la nuanța forte la piano, ca în « Doina lui

³⁵ A.I.F. Buc., caet informații nr. 18110. Culeg. C. Zamfir, Leșu 5 IX 1957.

Halostă » (mgt. 586 d), reminiscență a fenomenului natural al ecoului pădurii trăit intens de ea.

O delimitare între procedeele tehnice, care intră în execuția propriu-zisă a cîntecului și între stilul de interpretare ar fi inoportună în cazul de față. Elemente din ambele categorii se întrepătrund și se influențează reciproc. Chiar cînd am putea vorbi de unele procedee tehnice provenite din imitarea stilistică vocală moștenită, ori a instrumentelor, ele nu pot fi separate de stilul propriu-zis de interpretare. Astfel de procedee tehnice împrumutate ar fi imitarea vocală a trilirilor fluierului, în începutul doinei « Tot pe vale și pe grui » (mgt. 1230 a) exemplificată mai sus, ori a tremolului viorii în « Săceleanca » (mgt. 1230 f):



Despre originea primei melodii informatoarea spune: « O șt'iu d'e la un unchies a tatălui meu, Trofim Pralea, mare fluieraș; și-mi explica cum era cu haidușii pe-atunși. Textu l-am potrivit eu după explicațiile lui. Tata bătrîn cînta cu gura și bațiu cu fluieru »³⁶.

Despre originea celei de a doua melodii își aduce aminte următoarele: « Il cînta tata lu Condrate; de-abgîia-l țin mint'e cîn'o murit. Ș-o fost bătrîn cîn'o murit, vo șapt'ezăși d'e ai; cu războiu mondial » (1914–18).

Întrebată dacă-l mai știe cineva, răspunde: « Nu-l mai șt'ie nîmei. L-o jucat Avram Grigore. S-o îngropat cu Grigore Avram »³⁷. Așadar împrumutul procedeele tehnice de la instrument este clar.

Din stilul vocal al cîntăreței noastre fac parte și acele inflexiuni ale vocii care imită linia melodică sinuoasă a instrumentului cu apogiaturile, mordențele, grupetele, diviziuni excepționale de cvintolet, septolet etc., în mișcare rapidă, ori cu valori mici caracteristice scrierii instrumentale, cum ar fi de pildă « Doina lui Halostă » (mgt. 556 v și mgt. 558 e din volumul « 132 cîntece și jocuri din Năsăud », București, 1958), elemente pe care le întîlnim și în stilul vocal năsăudean de circulație.

Adeseori Maria Precup integrează în stilul ei melodii de circulație mare, în mișcare mai mult sau mai puțin liberă, cum este de pildă cîntecul « Patru boi leagănă carul » redat mai sus așa cum îl cînta cu 25 de ani înainte (fgr. 5659 b) și cum îl cîntă acum (mgt. 584 g). Studiarea comparată a acestei melodii reluată în forma ei originală după 25 de ani, demonstrează dezvoltarea gustului artistic al interpretei în repetarea variată a ultimului rînd melodic prin procedeul ei stilistic, de data aceasta foarte discret, păstrînd echilibrul

³⁶ A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 1230 a. Culeg. C. Zamfir, Leșu 23 VIII 1957.

³⁷ A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 1230 f. Culeg. C. Zamfir, Buc. 11 XI 1957. Tata lui Condrate a fost muzicantul satului, Ion Urs, poreclit « Colța ».

H A I D U C E A S C A

Cîntă:

Maria Precup 1 Mg. 585 f
♩ = cca. 88

Marioara Precup 2 Mg. 1575 a
♩ = cca. 96

Emil Pralen 3 Mg. 556 y
♩ = cca. 132

Regina Tăpălagă 4 Mg. 586 g
♩ = cca. 67

Hei! n Cîn'ie-ram co-pil d'îu'a-nu n Cîn'îm-plinii ani vo tri, Hei, da fu-ram cloșca cu pu-i, fu-ram clo-șca cu pu-ii D'e-am vă zut în oki vo' pui

Hei! da Cîn'ie-ram co-pil d'î-u'a - nu da Cu o-ă-nco-dri ie - ra mu, Cu o-ă-nco-dri ie-ram, măi Cu o-ă-nco-dri ie-ram, măi

Hei! Cînd ie-ram co-pil di-un an Cînd ie-ram co-pil di-un a - nî Cu o-ă-nco-dri ie-ram Hei! ba Cîn'îm-pli- nî ani vo tri Cîn'îm-plinii ani vo tri fu-ram cloșca cu pu-ii Di pi la tăț ve-ăi - nii

Hei! Cî-ne des-par-te do-i dra-ău da Cî-ne des-par-te do-i dra-ău da Bu-că-i cor-bii can-na-nă-giu

A păi Oa-se-le pi su' co - pa - ciu Oa-se-le pă su' co-păci Hei, ha - 1a ha i și Cloan-ti-li pă su' răz-voa - ră da Și di re bo-a - lă să-moa-ră.

strofa I strofa II

uproupe vorbit

necesar melodiei în forma sa veche. În doine însă dezvoltarea gustului și a stilului ei este mult mai evidentă. Dacă am compara « Colo sus pe munte verde », din volumul « 132 cîntece și jocuri din Năsăud » — p. 95, cîntat în 1935 cu cel exemplificat aici, cîntat în 1955, am putea vedea între altele că primul are numai patru rînduri melodice, pe cînd al doilea are șase. Creșterea substanțială a sonorității în figurații și rînduri noi melodice, dovedește contribuția ei la perfecționarea stilului și formeii.

Această contribuție apare mult mai evidentă dacă privim comparativ cele patru variante din transcrierea sinoptică alăturată. Primele trei sînt variante ale unei doine haiducești cu conținut satiric la adresa exploatareilor feudali³⁸; a patra este o doină veche de largă circulație în Năsăud cu conținut liric de blestem.

Prima variantă interpretată de Maria Precup constă din 6 rînduri melodice: A B C D E F. Ultimul rînd melodic F și F' este variat prin alternarea strofelor între ele, în așa fel încît tematica muzicală nu se apropie decît prin cadența finală. Melodia este limpede, curgătoare, bine încheagată, cu rîndurile A și D executate ca un refren pe interjecția « hei » lungită datorită figurațiilor melodice.

A doua variantă interpretată de fiica ei Marioara, suferă transformări însemnate. Dacă despre rîndurile A și B se poate spune că le cîntă aproape la fel ca mama ei, cu excepția unor figurații, rîndul al 3-lea, C, apare alcătuit din elemente melodice, din C și D, fuzionînd astfel cele două rînduri melodice într-unul singur. După al 4-lea rînd melodic care coincide aici cu litera E, cîntat recitativ, interpreta se întoarce la rîndul melodic D pentru a-l cînta pe silaba de completare « măi » în chip de refren, ca să termine apoi cu rîndul E. În realitate și această variantă are 6 rînduri melodice, dispuse însă în felul următor: A B D E D E. Îi lipsește complet rîndul melodic F și aproape în întregime rîndul C. Deci această variantă are o tematică muzicală mai săracă decît prima variantă, dar din care respirăm mai multă atmosferă de optimism, prin eliminarea tocmai a rîndurilor melodice în țesătura cărora intră ca factor dominant treapta a doua a scării muzicale, treapta care în raport cu prima și cu a patra dă melodiei, din punct de vedere estetic, o nuanță de lirism pronunțat.

A treia variantă interpretată de fratele ei, Emil Pralea, se prezintă mult mai schematic deoarece el folosește în mare măsură stilul recitativ al baladei, la intersecția drumului între cîntare și vorbire. Aici primul rînd melodic A constă din interjecția « hei » și versul propriu-zis, cîntat pe două trepte ale scării muzicale, fiecare două silabe fiind corespunzătoare unui sextolet din varianta întâi, la fel ca și rîndul al patrulea D. Cît despre rîndul șase F, prelungit în parlat, este împrumutat din stilul baladelor interpretate de bărbați, deosebindu-se total de linia melodică corespunzătoare celorlalte variante.

În sfîrșit a 4-a variantă face parte din tipul de doină exemplificat mai înainte la nr. 8, care are contingente cu celelalte trei, dar căreia îi lipsește primul rînd melodic A. Rîndul al doilea B, cu care începe de fapt această variantă, se apropie mai mult de primele trei de mai sus decît de tipul din care face parte, ca și întrebuițarea interjecției « hei », caracteristică lor. Interpreta începe de la linia melodică D, adică de la mijloc, cum se întîmplă de

³⁸ Vezi volumul: 132 cîntece și jocuri din Năsăud. Buc., 1958, 91.

multe ori aproape cu toți interpreții populari cînd îi solicităm să cînte, pînă-și aduc bine aminte melodia. Maria Precup conștientă și de acest lucru întîi cîntă de probă pînă-și fixează bine în minte melodia și tonul potrivit, apoi se pronunță asupra lui și-l înregistrează. Din apropierea ultimului exemplu cu celelalte, ținînd seama de circulația mare și de aria de răspîndire a tipului său, am fi înclinați să credem că « Haiduceasca » ar deriva din aceasta din urmă, el însuși reprezentînd un stadiu de trecere față de varianta exemplului 8 de mai înainte. Fenomenul ar putea fi verosimil în contact cu conținutul nou al cîntecului haiducesc, în care melodia devine foarte elastică spre a exprima accente și sonorități mai viguroase. Filiația ei ar face parte din marele proces folcloric al transformării cîntecelor în decursul timpului, ca reflectare a conștiinței sociale în urma schimbărilor vieții economice și politice de-a lungul istoriei.

Acest tablou sinoptic oferă o imagine mai vie decît descrierea simplă în ce privește contribuția pe care o aduce Maria Precup la perfecționarea stilului de interpretare și a formei melodice. Ea *cîntă* în adevăratul înțeles al cuvîntului și șlefuieste melodia în așa fel ca elementele tematicii muzicale să decurgă logic una din alta, alcătuiind un tot artistic cu început, mijloc și sfîrșit bine precizat. Cîntarea ei este o adevărată desfătare sufletească.

În interpretarea melodiilor rubato respirăm adînc sentimente de înaltă generozitate și sinceritate printr-o dicțiune clară și corectă păstrînd coloritul graiului local, prin accente legate în mod logic de înțelesul unor cuvinte reliefînd în mod expresiv conținutul în imagini sonore de intensitate și timbru variat, prin simțul echilibrului formelor muzicale strofice tradiționale unit cu avîntul înflăcărat al intonației figurative. În interpretarea melodiilor în mișcare giusto respirăm în schimb prospețimea unor sentimente vesele prin exigența tempoului și a accentelor muzicale care realizează ritmul în condițiile unui simț artistic demn de invidiat. Nu este de mirare abundența acestor melodii în repertoriul ei, dacă ne gîndim la predilecția ce o are de a înlocui instrumentul cu vocea ori de cîte ori i se ivește ocazia. De aceea și melodiile de strigat alături de cele de joc devin veritabile cîntece noi, în care-și revarsă toată istețimea umorului, a spiritului ei sănătos, echilibrat.

Posibilitățile ei de interpretare se extind în mod natural nu numai asupra calităților fiziologice, ci și a celor psihice intelectuale, urmărind cu perseverență reliefaarea conținutului de idei și sentimente ale cîntecelor. În procesul îndelungat al interpretării, observația directă asupra gustului artistic colectiv în unire cu realismul vieții sociale turnat în forme artistice, i-a îngăduit să tragă concluzii valabile, să înțeleagă mai bine funcția cîntecului, trăindu-l și împărtășindu-l în mod generos celor ce-o ascultă. De aceea alături de calitățile muzicale, inteligența ei naturală unită cu exigența execuției, completează însușirile de interpretă populară într-o personalitate artistică, depășind stilul colectiv al interpreților locali printr-o mai mare putere creatoare și un gust artistic mai rafinat.

ASPECTE DE CREAȚIE

Dacă în raportul dintre cîntec și cîntăreață am desprins conținutul bogat al repertoriului iar în raportul dintre conținut și formă a cîntecelor am desprins un stil personal ca mijloc de realizare artistică, anumite elemente stilistice pot

sintetiza un conținut nou într-o creație nouă artistică, pornind de la interpretarea orală a cîntecului popular. Este vorba de elementele de stil capabile să închege în imagini artistice idei și sentimente care să fie puse în valoare ca noi bunuri culturale pentru popor. Valorificarea acestora este în funcție de puterea de sintetizare a interpretului creator pe linia gustului artistic al colectivității în care se integrează. Cele două elemente esențiale ale cîntecului, versul și muzica, includ o complexitate de alte elemente componente în a căror îmbinare joacă mare rol măiestria unei tradiții populare seculare, mereu șlefuită și adaptată noilor condiții de viață ale epocilor istorice respective. Din această complexitate cîteodată poporul nu deosebește clar ceea ce aparține textului de ceea ce aparține muzicii. Sinteza cîntecului este percepută ca unitate, vers-melodie, în care poetul este tot așa de bun « cîntăreț » ca și muzicantul interpret, de aceea grija cercetătorului trebuie îndoită în elucidarea problemei creației. De această grijă ne scutește Maria Precup, căci dă indicații nu numai asupra textului cîntecelor, ci și asupra melodiei. Ea deosebește creația poetică de creația melodică după cum rezultă din următoarele răspunsuri la întrebările noastre: « Textu l-am șt'iut, d-apoi melodia am înfiripat-o »³⁹ ori: « N-are horje apart'e »⁴⁰ sau: « Melod'ia e d'intr-un sat d'între păduri, îi zișe Parva. D'i la muzicantu Mačidon. Vorbele le strîga fișiorii »⁴¹. Uneori dovedește chiar creația în colectiv pe la șezători: « Am făcut noi așa textu; și melod'ia »⁴².

Procesul de creație la Maria Precup îmbracă patru aspecte: 1) adaptarea unui text auzit la o melodie dată; 2) creația unui text nou după o povestire ori după anumite întâmplări trăite, care poate fi cîntat pe o melodie dată; 3) contribuția stilului ei la creația melodică; 4) creația melodică propriu-zisă.

Primul aspect al procesului de creație aparține poporului întreg care ia anumite texte preferate, versuri cîntate ori strigate și le aplică unor melodii noi. Acest procedeu este folosit pe o scară largă și de Maria Precup ceea ce dovedește integrarea ei în procesul de creație colectivă. Luînd de pildă o melodie de învîrtită o cîntă mai întîi lălăit ca să și-o fixeze bine în memorie, apoi îi potrivește versuri ca cele exemplificate mai sus, mgt. 1235 f.

În realitate vorbele împiedecă desfășurarea melodiei în condițiile ei normale de mișcare și ritm de joc. Cuvintele simplifică întrucîtva ritmul melodiei datorită numărului mai restrîns de silabe decît sunetele ei originale; apoi însăși pronunțarea lor consonantică este mai puțin muzicală decît vocalele simple de refren ce imită mai bine sunetele instrumentale; de aceea are dreptate cînd spune: « fără cuvinte-î mai faină ». Alte melodii ca de pildă cele de strigat, a căror mișcare nu e prea repede, devin cîntece reușite.

Al doilea aspect al procesului de creație se referă la text și el oferă numeroase exemple în viața artistică populară. Maria Precup este una din acele cîntărețe populare care posedă ușurința versificației prin schimbarea unor cuvinte din versuri adecvate situației pe care vrea să o exprime, ori chiar prin crearea unor versuri noi. Am putea cita ca exemplu de « potrivire » a textului, cum se exprimă ea, doina haiducească « Tot pe vale și pe grui », în care înlănțuind într-o sinte-

³⁹ A.I.F. Buc., fișa de mgt. 1229 c. Culeg. C. Zamfir, Leșu 23 XIII 1957.

⁴⁰ A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 1235 f. Culeg. G. Habenicht, Buc., 13 XI 1957.

⁴¹ A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 584 c. Culeg. E. Moldoveanu, Buc., 19 XI 1955.

⁴² A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 1231 d. Culeg. G. Habenicht, Buc., 11 XI 1957.

tizare proprie versuri populare de circulație îndeobște cunoscute, putem găsi imagini poetice cu conținut liric ca:

*Pe piatra fîntîniții
Șede coarba cu puii
Și-i învaț-a ciripi*

*Pe voinic a haiduci
Și-n codru verde-a trăi.*

ori cu un slab conținut epic:

*Pină codru frunza-și ține
Toți voinicii trăiesc bine
Dacă codru frunza-și lasă*

*Toți voinicii trag acasă
Ca să-și capete-o boreasă.*

în care ultimul vers, motivat ireal, deci mai slab construit, întrebuițează cuvîntul « boreasă » de circulație mai ales în Ardeal, însă în general străin Năsăudului. În continuare recunoaștem versurile strigate:

Cîte fete-s cu mărgele

Toate-s drăguțele mele

la care adaugă de la ea, pentru a localiza și a închea unitatea poeziei:

Trăiesc în codru cu ele.

De altfel sfîrșitul poeziei este o slabă localizare cu conținut liric.

Comparînd poezia de față cu muzica, melodia e mult superioară textului. Poezia servește doar ca pretext pentru ca această doină să poată fi executată vocal.

Mai interesant este cazul creației baladei lui Pinte Viteazul. În vara anului 1955 am întreb-o dacă nu știe cîntecul bătrînesc a lui Pinte. Nu și-a adus aminte de el dar știa istoria lui auzită de la tatăl său. După doi ani reînnoind cercetările noastre în Leșu, ne-a cîntat « a lui Pinte » încheind balada cu următorul comentariu: « Aesta text l-am făcut eu, cînd m-ai întreb atîta știam că: acuma-s doi ai. Povestea o șt'iu d'e la tata bătrîn. Apoi atîta știam că:

*Nu-ț da sfatu la firtatu
Că firtatu-ț mîncă capu.*

Aeste vorbe mi le-o spus tata bătrîn »⁴³. Cele două versuri pomenite i-au servit drept model poetic pentru a putea închea într-o formă originală pătania legendară a viteazului Gligore Pinte, mort în anul 1703 la asediul orașului Baia Mare. Melodia acestei balade este un cîntec ardelenesc de circulație ca atîtea altele, cu substrat pentatonic, care de data aceasta a servit numai ca pretext pentru a-și depăna firul povestirii cunoscute, în versuri originale de factură populară, ce merită a fi citate aici.

⁴³ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 1230 l. Culeg. C. Zamfir, Leșu 23 VIII 1957.

Mgt. 1230 b
Culeg. C. Zamfir, 1957
Tr. C. Zamfir

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

11. A LUI PINTEA

Moderato ♩ = cca.88

n Fo - st-o Pin - tea cel vi - teaz

Fo - st-o Pin tea

cel vi teaz Cum nu mai sînt

băr - bați azi Cum nu mai sînt băr - bați

azi.

1. Fost-o Pinte cel viteaz
2. Cum nu mai sînt bărbați azi
3. Fost-o Pinte nu-i minciună
4. Smulgea copaci din pădure
5. Plumbul din tun nu-l lovea
6. Nici sabia nu-l tăia
7. De nimic nu se temea
8. Moartea lui nu se știa.
9. Da Pinte unde ședea?
10. Sus pe-un munte locuia
11. Pe muntele Bolovani
12. Cu-ai lui firtați iortomani.
13. Pîinea, vinul s-o găta
14. Și Pinte le-o cuvîntat:
15. — Măi firtate, măi Trofime,
16. Incalecă murgu bine
17. Și ia-ți parale cu tine,
18. Murgu meu cel roșior
19. Pintănog de un picior
20. Care zboară pînă-n nori,
21. Și te du în Baia-Mare

22. Și adă pîine și sare
23. Și te du în Baia-Mică
24. Și adă vin și palincă
25. Pînă-nturnați înapoi
26. Un berbec frige-voi.
27. Il frigea Pinte-n belciug
28. Și făcea carnea mai dulce
29. Dacă Trofim a sosit
30. S-o apucat de cheuit
31. O mîncat, s-o ospătat
32. Și Pinte s-o îmbătat
33. El cuvîntu și l-o dat
34. La a lui mai buni firtați:
35. « Cine-n lume s-ar afla
36. Pe mine de m-ar pușca
37. Pi subsuoara stînga
38. Cu tri grunzișori de sare
39. Și cu griu de primăvară
40. Șapte fire de tămîie
41. Și tri plumbi de-argint să fie
42. Nouă fire de piper

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| 43. După acelea frate pier | 53. Cu toporu-n stîlp o dat |
| 44. Prietenul l-o ascultat | 54. Bogătani l-o pușcat. |
| 45. Și s-o dus și l-o trădat. | 55. Încă Pîntea n-o murit |
| 46. L-o trădat la bogătani | 56. Nouă zile o mai trăit |
| 47. Pentru o mierță de bani | 57. Și la ultima suflare |
| 48. — Dați-mi galbeni cu mierța | 58. Pîntea o spus o cuvîntare: |
| 49. Că vă spuî moartea lui Pîntea | 59. « Nu-ți da sfatu la fîrtatu |
| 50. Pîntea murgu-a-ncălecat | 60. Că fîrtatu-ți mincă capu. » |
| 51. Și-n Baia-Mare-a plecat | |
| 52. Cînd pe pod el a intrat | |

Tematica acestei balade este mult simplificată față de variantele care circulă de pildă în Maramureș⁴⁴. În Dorna Cîndreni⁴⁵ ori chiar în Leșu⁴⁶ se axează pe ideea generală a vitejiei miraculoase avînd la bază secretul nemuririi ca în legendele nordicilor (bunăoară legenda lui Siegfried). Elementele acestui secret sînt mai bogate la Maria Precup decît la celelalte variante întîlnite. Precizarea locuinței lui Pîntea, muntele Bolovani și a fîrtatului său cu numele Trofim le întîlnim numai la Maria Precup. Cunoașterea secretului morții lui Pîntea e motivată aici de îmbătarea lui, iar trădarea lui Pîntea se face la bogătani, asemenea variantei din Maramureș care se face la « domni ». În varianta din Maramureș trădarea este motivată prin îmbătarea fîrtatului, pe cînd la Maria Precup e motivată prin lăcomia de bani. Morala din ultimele șase versuri la Maria Precup este asemănătoare variantei din Maramureș și identică în primele două versuri cu varianta din Leșu; ea lipsește variantei din Dorna Cîndreni. Din cele 64 de versuri ale acestei balade numai cinci versuri la fel se găsesc în varianta moldovenească (versurile 21, 22, 27, 28 și 35) și numai unul îl recunoaștem aidoma în varianta maramureșană (versul 36) iar în varianta din Leșu recunoaștem 6 versuri (21-24 și 59-60). După tematică balada creată de Maria Precup este mai apropiată celei maramureșene, fapt explicabil dacă ne gîndim la relațiile de producție și la condițiile istorice care au dezvoltat o anumită mentalitate reflectată în creația acestei balade. Precipitarea evenimentelor petrecute din momentul trădării pînă la moartea lui Pîntea, care în varianta maramureșană se prezintă cu mai multe amănunte, este motivată la Maria Precup prin lipsa aducerii aminte.

O altă creație literară a acestei cîntărețe este cîntecul satiric « Bătrînit-am bătrînit » unde putem observa pe de o parte procesul « potrivirii » de versuri, iar pe de alta procesul creației de versuri noi. Să lăsăm mai întîi cîntăreața să ne informeze asupra creației sale: « Aesta-î text făcut d'e miîne la un unchiș al meu (frate al mamei)). S-o însurat la șaizășî d'e ani. Î-o plăcut tare lumēja și petrečîurile. S-o însurat numai să-î pchiară numele holtei. Î-am făcut cîntăreșa ajasta cînd eram fată, așa ca o poetă. Ave mult'e drăguțe, numa îl încilș n-u l lăsa să se însore »⁴⁷.

⁴⁴ Tache Pașapagi: Graiul și folclorul Maramureșului. Buc., 1925, 91—92. « Iloria Pintii » culeasă în anul 1920 în Budești de la Maria Birlea, 40 ani, de loc din Călinești.

⁴⁵ Const. Gh. Prihoci: Balada lui Pîntea Viteazul. Buc., 1957 (manuscris în biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.P.R.).

⁴⁶ A.I.F. Buc. fișa I. 21069, inf. Piersecă Valer 82 ani. Culeg. C. Zamfir, Leșu 12 IX 1960.

⁴⁷ A.I.F. Buc. fișa de text mgt. 577 f. Culeg. E. Moldoveanu, Buc., 18 XI 1955.

Mgt. 1232 a
Culeg. C. Zamfir, 1957
Tr. G. Habenicht

Com. Leșu-Năsăud-Cluj
Inf. Maria Precup

12. BĂTRINIT-AM BĂTRÎNIT

Audante ♩ = 62



1. Foaie verde lemn pălit
2. Bătrinit-am bătrînit
3. Da n-am bătrînit cosind
4. Nici vara la oi umblind
5. Că eu unu-am bătrînit
6. Pe marginea văilor
7. Țiind calea mindrilor
8. La tufă de vizdoguță
9. Țiind calea la drăguți,
10. La tufă de viorele
11. Țiind calea mindrii mele
12. Cît fu vara de frumoasă
13. Nu prinsei picior de coasă
14. Făr cătam umbra de groasă
15. Și mindrile de frumoase.
16. Cîte mindre-n brațe-am strîns

17. Toate după mine-or plîns
18. Pe cite le-am sărutat
19. Toate o plîns și s-o oftat
20. Azi iubit și mîni iubit
21. Mă trezii c-am bătrînit
22. Mă uitam într-o fintină
23. Și-mi văzui fața bătrînă
24. Și capu caier de lînă.
25. Rău în pare după lume
26. Că eu trec și ea rămîne
27. Eu mă trec ca și o floare
28. Lumea-i lume-nșelătoare
29. Eu plec cu-n sac de păcate
30. Lumea-i lume mai departe
31. Pe la cei tineri se-mparte
32. Și-am rămas buze uscate.

Fără a mai stărui asupra imaginilor poetice considerăm că versurile 12–13, 20–23 și 29–31 sînt invenții ale ei, ori creații provenite din capacitatea ei de asimilare a diverselor imagini poetice populare. Nuanța de satiră ce se întrevede de pe la versul 20 este adusă crescînd pînă la versul 32 care servește poanta într-o imagine realistă a vieții, prin depășirea vechiului de către nou. Poezia este adaptată unei melodii de strigat bogată în conținut muzical și prezentată ca un « cîntec vechi de strigat » (vezi mgt. 1233 d, exemplificat mai înainte la fluier). Varianta vocală se deosebește de cea instrumentală prin cadența frigică de la sfîrșit și prea puține formule melodice simplificate.

Drept creație literară de formă și conținut popular putem considera apoi versurile la « Pățania lui Halostă » cîntate pe o melodie auzită la fluier, ca și atîtea altele asupra cărora nu ne putem opri din lipsă de spațiu.

Datorită stilului înflorit, Maria Precup aduce o contribuție prețioasă în creația muzicală. Am văzut în cadrul explicării stilului contribuția creatoare pe care o aduc așa numitele figurații complementare, precum și procesul integrării în stil a unor melodii cunoscute.

Interpreta poate contribui creator chiar în momentele execuției aceluiași cântec, prin variațiile ce survin de la o strofă la alta, variații ce constau nu numai în figurații, ci și în ușoare modificări ale liniei melodice ori ale treptelor scării. Iată un exemplu ce-l avem întâmplător mai la îndemână, pe care l-am notat sinoptic pe 2 portative, pentru a distinge mai bine variațiile strofice. (Notele cu stegulețe în jos din primul portativ arată variațiile strofei a II-a și a III-a, de mai mică importanță față de variațiile strofei a IV din portativul al doilea).

Andante $J = \text{cca. } 66$ (♩♩.)

I, II, III

Spu-su-le-am o - či - lor me-iu _____

IV

ba O - či-șori mîn-dri c^{er}-ni-țu _____

Spu-su - le-am o - či-lor mei n

Lu-ați sa _____ ma c^e iu _____ bi-țu

poco precip. (♩♩.)

Să nu sⁱ - e lă-co - me _____ iu

Să nu v-a-flați c^e-lu - i _____ țu



Pentru cine dorește să analizeze mai de aproape, exemplul este grăitor. Rîndul al doilea melodic din strofa a IV-a se înscrie cu un plus de substanță muzicală față de celelalte strofe, printr-un avînt melodic mai mare, determinat de importanța versului în complexul de idei al conținutului cîntecului, care trebuie să se deosebească la loc potrivit de celelalte strofe, prin elemente de înălțime, ritm, accent, durată și intensitate. O execuție strofică fidelă ar fi lipsit cîntecul de expresia artistică necesară evidențierii conținutului său, expresie ce incumbă unele elemente noi de creație, fără a depăși cadrul unității artistice date. Pentru aceasta nu este de ajuns a reproduce fidel ceea ce aude de la alții; mai trebuie ceva și acel ceva apelează la creier și la inimă, cu alte cuvinte interpretul trebuie să înțeleagă și să simtă. În același sens putem vorbi de cadența finală din strofa a IV-a colorată printr-o intonație cromatică ce o deosebește de celelalte, diatonice, dînd expresie tristă cuvîntului « celuit ». Și această variație contribuie la îmbogățirea artistică a cîntecului, ca nou element muzical întrebuițat la loc potrivit, ales din arsenalul de mijloace artistice în scop de a da conținutului o expresie cît mai vie.

Un alt aspect al creației melodice constă în contaminarea unor fraze muzicale din două sau mai multe cîntece deosebite care aparțin unui anumit gen, ori la genuri diferite, asocierea lor într-un nou cîntec constituind o unitate artistică. Să luăm ca exemplu o melodie de învîrtită auzită de la un muzicant din Măgura Ilvei, pe care strigau femeile și pe care am notat-o după ureche cu trei luni înainte de a fi înregistrată pe bandă de magnetofon.

Allegretto

A

Notat după ureche

Ba - de, crean - gă de bu - hași Tra la la la la

J = 120

A

Înregistrat pe
banda 1229 g

Ba - de, crean - gă de bu - haș — Tra la la la la

B

la la la la la la la la la la

B

A - u - zi - t-am că mă lași Tra la la la la

B

la la la la la la la la

C

A - u - zi - t-am că mă lași Tra la la la la Da eu - ren-gu-

(Înregistrat pe bandă 1229 g)

- ță de ji - e Tra la la la la la Și te-oilă-sa mai în - tî - ie Tra la la la la

Comparînd aceste două melodii constatăm mai întîi bogăția formei celei de a doua, care are trei fraze melodice (A B C) față de prima melodie numai cu două fraze (A B). Fraza a treia melodică (C) nu este un adaus străin de structura generală a jocului, ci după cum observăm este formată din elemente structurale ale frazei întîia și a doua, încît capătă consistență muzicală pe linia unității artistice, ca o dezvoltare creatoare a primelor două fraze. Fraza a doua din melodia notată după ureche (B) ar părea de sine stătătoare judecînd-o din punctul de vedere al conținutului muzical, dacă elementele ei structurale și mai ales cadențele nu ar dovedi că este una și aceeași cu fraza a doua (B) din melodia înregistrată pe bandă de magnetofon. Ceea ce diferă la aceste două fraze este mai mult felul de înlănțuire a diferitelor elemente ori celule melodice, care dau aspectul unui conținut muzical nou acestora. După înregistrare am cîntat interpretei melodia notată după ureche, dar n-a recunoscut-o. De aici concluzia noastră că în momentul notării după ureche la teren, cîntăreăța și-a adus aminte doar prima frază muzicală, iar pe cea de-a doua a improvizat-o pe baza bogatului material din fondul ei apercceptiv, melodia avînd o unitate artistică și sub acest aspect mai simplu, în care fraza a doua este cîntată fără cuvinte în chip de refren. Improvizarea nu s-a făcut însă la întîmplare, ci legată de anumite elemente muzicale percepute anterior care zac în subconștient

ca, de pildă, unele formule și cadențe melodice ușor de comparat în notația de mai sus.

Un exemplu de creație propriu-zisă, de cântec, atît ca text cît și ca melodie, ni-l oferă cel înregistrat pe banda de magnetofon nr. 1749 j

Culeg. G. Habenicht, 1960

Tr. G. Habenicht

Com. Leșu-Năsăud-Cluj

Inf. Maria Precup

13. TOATĂ LUMEA ȘTI CÎNTA

Quasi giusto $\text{♩} = 66$

n Țo- tă lu- mea ști cîn- la

Țo- tă lu- mea ști cîn- ta

Nu- ma nu ști tră- gă na

Nu- ma nu ști tră- gă na

Variații:

tră- iț ma- riu Tot prin- co- dru lui

1. Toată lumea ști cînta
2. Numa nu ști trăgăna
3. Ca haiducii și mindra;
4. Mindra-și cînt-a dorului
5. Și haiduci-a codrului.
6. Unde trăiți voi haiduci?
7. Tot prin codri și prin huci *

8. Vara pe munții cei mari
9. Tocma-n vîrf de Călimari**.
10. Codrule, frunză rotată
11. Pice bruma, nu te bată
12. Că mi-ai fost mamă și tată.
13. Codrule, frunză căline
14. Pice bruma, nu pe tine

* pădure deasă

** Căliman

15. Șapte veri am stat în tine
16. Și nu m-ai spus către nime.
17. Sus la creasta munților
18. Vătavu haiducilor
19. Ii vătavu Tănăsui
20. Cel mai ager dintre noi

21. Strigă haiducii-n puhoi.
22. Codrul nost cu frunză deasă
23. Dușmanii din el să iasă
24. Codrul nost cu frunză rară
25. Să scoatem dușmani-afară.

Deși se poate numi cîntec haiducesc, tematica literară lirică stă pe același plan cu a doinei « Tot pe vale și pe grui ». Creația pe care ne-o oferă Maria Precup abundă în lirism chiar cînd are intenția de a povesti. Faptele reale trăite de ea, au mai mare putere de exteriorizare, mijloacele artistice pe care le întrebuințează sînt mai vii și mai bogate decît cele povestite de alții ori auzite din bătrîni. Dovadă stă creația reușită a cîntecului « Bătrînit-am bătrînit » despre care am vorbit mai sus. Faptele haiducești le idealizează sintetizînd prin interiorizare versuri călătorești ca de pildă 10 – 16, ori 22, 24, cu altele de factură originală, într-un tot încheiat în scop artistic. Dar ca și doina amintită mai sus și aici muzica este mai reușită decît textul, ales numai ca pretext pentru a cînta.

Melodia este foarte simplă, dar în această simplitate vedem o mare putere de expresie artistică. Ea constă dintr-un singur motiv muzical ce se mișcă în cadrul unui pentacord pe lungimea unui hemistih. Acest motiv repetat într-un anumit fel pentru a păstra legile tradiționale ale artei muzicale, dă naștere unei melodii, de formă monotematică ce constă din două fraze: prima notată cu A, cuprinde 4 motive, dintre care 3 identice, iar al patrulea scurtat din cauza textului mișcîndu-se pe un pentacord de sol; a doua, notată cu A', cuprinde tot 4 motive, distribuite în același fel, dar care se mișcă pe un pentacord de Do. În cadrul pentacordului cadența se face pe treapta a doua, respectiv pe notele *la* și *re*. Este vorba deci de o singură frază muzicală mutată la cvinta inferioară, pentru a întregi forma artistică cea mai simplă, de două fraze, pe care o iau de obicei melodiile de joc. Schematic forma melodiei ar putea fi notată astfel, ținînd seama că literele mici reprezintă motive melodice iar cifrele cadențe:

$$\begin{array}{ccc} \text{A} & & \text{A}' \\ \hline \text{a} & \text{a} & \text{a} & \text{a}' \\ \hline & & 2 & \\ \text{Sol} & & & \text{Do} \end{array}$$

Acest model de construcție muzicală dovedește că nu bogăția elementelor dau expresie vie artei, ci forța lor de înlănțuire în variații mai mult sau mai puțin simetrice. Pe plan sonor armonic funcțional legătura dintre trisonurile: Sol-si-re și Do-mi-sol care stau la baza celor două pentacorduri, implicată în cadența pe treapta a 2-a, cere în afara acordului obișnuit pe treapta a 5-a (Re) și un acord de trecere care se poate face pe treapta a 2-a (La) ca relativă a lui Do care urmează. În felul acesta sonoritatea armonică păstrează caracterul natural al melodicii populare, devenind un element de variație intrinsecă și sub raport armonic. Sub aspect ritmic melodia pare a se fi dezvoltat pe un picior iambic, în care intervenția interpretei a adus o mică prelungire la sfîrșitul fiecărui emistih, păstrînd-o cu regularitate, pentru a se încadra într-o măsură de 8 alcătuită din 3+5 timpi. Cu toate că mișcarea este aproape giusto, nu

renunță la unele variații strofice în obișnuința ei de a ornamenta melodia cît mai bogat ca să capete aspect de mișcare liberă de cîntec. Sfîrșitul este amplificat prin repetarea frazei A' cu silabele de refren: la la la. . .

Contribuția creatoare pe care o aduce Maria Precup acestui cîntec, întrezărită din analiza succintă de mai sus, o mărturisește singură:

«Textu-î făcut d'e miîne. D'in povest'e le-am tradus. Amu-î anu am făcut-o; am cîntat-o la Năsăud. Am mîrs pînă la Năsăud și apoi la Bucureșt'î n-am mai mîrs că avem prę mult d'e lucru. Horja-î o horje tare greș și d'e nu șt'iu cîn'; pöt'e numa un înseput d'e horje-am învățat, și-apoi am făcut-o io așa cum trăb'e»⁴⁸. Deci acest «început» repetat cît este necesar și trecut prin variații atît cît permit posibilitățile lui sonore, ia forma unui cîntec în două părți ce degajă un conținut muzical satisfăcător oricărei pretenții artistice. Deși nu poate fi vorba de invenții melodice, trebuie să remarcăm deosebita ei capacitate de asimilare ce constituie un bogat izvor de elemente pe care fondul apercceptiv îi permite să le exprime într-un limbaj popular comun, dar într-o formă artistică nouă. Dacă, în ce privește textul, ar fi urmat ideea, enunțată la început în paralel, între cîntecul dorului mîndrii și al codrului haiducilor pe linia simplității melodiei, raportul dintre text și muzică i-ar fi permis să realizeze o unitate artistică de mare valoare. Cu toată ușurința versificației, Maria Precup pare a stăpîni mai bine legile muzicii decît ale poeziei.

PREFERINȚE ESTETICE ȘI RELAȚII SOCIALE

Din aspectele de creație prezentate în mod foarte sumar, am desprins înclinația către muzică pe care o are Maria Precup. Deși îi este greu să se pronunțe imediat, cu destul discernămint, din răspunsurile ei putem desprinde preferințe estetice legate strîns de interpretarea unui anumit repertoriu în care-și poate da frîu liber vitezei stilului său vocal.

«Haïdučearca, a Anii Milintii (a Bulendrenilor) le cînt mai cu drag; apoi «Foaie verde ca bobu» îmi plase mult cîntarea asta și «Dauzît-am dauzît!» Ieu nu șt'iu că-mi plac mult doîne. Cînt și «Cîte păsărele-n codru». Îmi plase mult că počî fașe înturnături mult'e la ȳele. Asta apoi o cîntam ȳeu că «Cine nu-i mîncat d'e rele» și apoi «Colo sus pe munt'e verde»⁴⁹. Preferința cîntecelor executate liber pe măsura puterilor ei stă în raport nu numai cu conținutul lor liric, față de care simte o predilecție deosebită, ci și cu stilul de interpretare după cum am văzut, de care e conștientă că se deosebește de a celorlalte cîntărețe din sat, fără însă să le subaprecieze.

«Eu după plășerea mea îmi plase cum cînt ȳeu, da nu počî să zîc că ȳele nu cîntă frumos»⁵⁰.

Însoțitoarea care ar vrea să se măsoare cu ea la cîntat este nevoită uneori să cedeze stilului înflorit, lăsînd-o singură să interpreteze cîntecul.

⁴⁸ A.I.F. Buc., fișa de text mgt. 1749 j. Culeg. G. Habenicht, Leșu 23 VIII 1960.

⁴⁹ Vezi nota 1 p. 9.

⁵⁰ Idem.

« Am fost la Poiana la o nuntă și oamenii m-o îmbieț să cînt și-am cîntat. Eram cu Măriuca lu Roman, da la Hăiduceasca nu m-o putut ajuta »⁵¹.

Este adevărat că în afara bocetelor Maria Precup cîntă pentru că îi place cîntarea, atît cea de bucurie cît și cea « de jale ». Totuși, vorbind de preferințe, trebuie să recunoaștem că-i plac în deosebi melodiile executate rubato, « cu coșioare » cum spune ea, în care-și poate desfășura din plin arta stilului său înflorit, trăind clipe de adevărată emoție estetică și făcîndu-se ascultată și admirată nu numai de consăteni dar și de străini. Stilul său înflorit este un adevărat bel-canto popular.

Ca orice manifestare a vieții omenеști, cîntarea cere o anumită înclinație pe care nu o putem găsi la oricine. Unii mai conștienți de această lipsă și-o împlinesc ascultînd; alții, mai puțin conștienți, consideră această îndeletnicire pierdere de timp. « O samă d'in sat îs supărați că nu pot cînta; alți mai zic că se-ți pierzi timpul cu asta. Da șine îi ie în samă că dora nu stăm dint-al lor »⁵². Deși se arată o activistă entuziastă a Căminului cultural din Leșu încă din anul 1928, cu atitudine consecventă în munca culturală pe tărîm muzical și teatral, totuși adevăratele calități de interpretă populară ale Mariei Precup au fost descoperite abia în anii regimului democrat-popular cînd, cu ocazia concursurilor echipelor de amatori pe țară corul Căminului cultural din Leșu obține de mai multe ori premiul I. Dirijorul acestui cor, compozitorul Tudor Jarda de la Cluj, a știut să realizeze un adevărat cor sătesc, punînd accent pe repertoriul popular local prelucrat de dînsul în așa fel încît să respecte particularitățile de intonație ale interpreților săi, tolerînd chiar unele neclarități de sunete ori de acorduri, respinse de stilul corurilor culte. El s-a inspirat din cîntecul popular local, făcînd apel mai ales la repertoriul bogat de cîntece și la vocea Mariei Precup ca primă solistă a corului. Și în timp ce corul obținea premiul întîi pentru meritele sale, executînd cu măiestrie și originalitate din repertoriul local, Maria Precup obținea și ea premiul întîi pe țară la concursul soliștilor amatori, pentru aceleași merite. În avîntul mișcării revoluționare pentru culturalizarea maselor, Maria Precup găsește nu numai condiții prielnice de dezvoltare și prețuire a calităților ei artistice, dar servește și ca exemplu vrednic de urmat echipelor artistice corale și soliștilor amatori din patria noastră. Ea vorbește cu mîndrie și satisfacție de contribuția corului și a echipei de trișcași din Leșu.

« Leșenii sînt aji mai vestiți; o prins dragoste de cîntări. Acum le pare biuie la tăț. Cin' îi șeva, de pîn tate pîraele s-adună. Apoi amu să-mb'ie tăț ca să-i primască la cor »⁵³.

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

⁵¹ Vezi nota 1 p. 7.

⁵² Vezi nota 1 p. 14.

⁵³ Vezi nota 1 p. 15.

Ca și în activitatea culturală a satului Maria Precup intervine ca să dea exemplu, înscriindu-se cea dintâi pe lista întovărășiților cu convingerea că inițiativa ei nu va rămîne fără ecou, mai ales cînd este vorba de o acțiune sprijinită de Stat.

ÎNCHEIERE

La capătul acestui studiu se cuvine să dăm răspunsul la întrebarea: pentru ce Maria Precup din comuna Leșu este considerată de noi ca o mare cîntăreață populară?

Pentru că ea întrunește o serie de calități care se cer unui bun cîntăreț și anume:

1. Are voce bună, calitate esențială cu care se manifestă cîntărețul.
2. Are auz bun, ureche muzicală, calitate esențială cu care se manifestă muzicantul⁵⁴. Ea posedă un remarcabil simț ritmic și melodic care-i permite să se descurce în cele mai încălcite melodii instrumentale, fără să cunoască instrumentul.
3. Are memorie bună care o ajută să-și însușească și să reproducă un repertoriu bogat de cîntece și jocuri.
4. Are o foarte bună tehnică vocală însușită în procesul exercițiului făcut cu răbdare și perseverență.

Acestea sînt calitățile unui bun păstrător de folclor muzical. Maria Precup nu este numai păstrătoare, ci și creatoare de folclor prin anumite calități suplimentare cu care este dotată, ca de pildă:

5. Imaginație bogată și inventivă, precum am arătat, foarte succint de altfel, vorbind despre unele cîntece create pe care nu le-am întîlnit la alți cîntăreți din sat.

6. Inteligență, manifestată în logica interpretării. Ea reprezintă ceea ce în deobște numim un om « deștept » care este totdeauna treaz, conștient în vorbă și faptă.

7. Gust artistic, pe care l-am remarcat atît în creație cît și în interpretare, prin simțul proporțiilor, al sonorității și al stilului dătător de ton pentru noi sinteze creatoare în cîntecul popular.

În ce privește procesul creației am atins în treacăt problema creației cîntecelor, dar nu ne-am ocupat de creația literară în proză și de păstrarea comorilor literare ale satului. Domeniul ar fi fost prea vast pentru ceea ce ne-am propus noi în lucrarea de față. Amintim însă acest lucru pentru a nu da impresia că am epuizat materialul folcloric cules de la Maria Precup.

Calitățile expuse mai sus s-au dezvoltat în următoarele condiții:

1. de filiație, prin moștenirea dispozițiilor muzicale de la părinți, implicit și a repertoriului vechi al satului pe care-l cunoșteau aceștia;
2. de vecinătate cu muzicantul satului de la care și-a completat repertoriul și a dobîndit unele procedee stilistice de execuție muzicală;
3. de experimentare îndelungată cîntînd și ascultîndu-se pentru a ajunge la un stil propriu de interpretare;

⁵⁴ A.I.F. fișa de observație directă nr. 29197. Culeg. C. Zamfir, Leșu 23 V 1959: « M. Precup ia tonul exact după fluier ».

4. în colectiv, cîntînd în cor la căminul cultural, apoi la șezători, nunți, petreceri, ca și la munca în comun;

5. în familie, după căsătorie, datorită bunei conviețuirii cu soțul ei care o apreciază și o încurajează;

6. în procesul activității ei artistice individuale, rezultat din relațiile cu sătenii în timpul muncii, reprezentînd în special creația locală, și mai ales,

7. după 23 August 1944 în procesul activității ei artistice colective de la cămin prin concursurile echipelor corale și soliștilor amatori, cînd atenția și ambiția de a străbate toate etapele concursului se împletește cu dorința obținerii premiilor, fapt ce o determină să fie mult mai exigentă cu ea însăși, stăruind în nenumărate repetiții.

Toate aceste condiții și calități au stîrnit în Maria Precup un interes viu pentru muzică, ajungînd la un nivel superior de interpretare a cîntecelor populare, și remarcîndu-se drept una din cele mai apreciate cîntărețe populare din patria noastră.

ФИГУРЫ НАРОДНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ МАРИЯ ПРЕКУП

Автор статьи представляет читателю народную песенницу Марию Прекуп (село Лешу, Нэсзудского района, Клужской области), которая своим творчеством, репертуаром, своеобразным стилем и эстетическим вкусом заслужила широкую популярность. Отметив в введении, что размеры статьи не позволяют дольше остановиться на описании той среды, в которой живет и творит эта народная песенница, автор переходит к следующим главам.

Семья и детство. В этой главе описываются обстоятельства, в которых сформировалась песенница в своей семье. Она жила по соседству с сельским музыкантом которого слушала с детства с увлечением. С таким же увлечением она слушала игру своего деда на флуере, а также пение отца и матери. После гибели отца в первой мировой войне, Мария как старшему ребенку в семье пришлось стать опорой и надеждой бедного родного дома. Уходя со стадом на пастбище, она часто пела в лесу и любила слушать эхо, повторявшее ее песни. Она окончила шесть классов сельской начальной школы и принимала уже тогда активное участие в работе Дома культуры. Ей посчастливилось выйти замуж за человека, ценящего ее художественное дарование и бережно относящегося к ней, когда ей приводится принимать участие в художественных мероприятиях.

Репертуар. Из ее богатого репертуара в архиве бухарестского Института фольклора хранится 128 песен. 74 из них — песни местного характера. Структурный анализ показывает инструментальное происхождение как дойны, так и плясовых мелодий. Что касается содержания репертуара, то можно, в первую очередь, выделить два рода песен:

А. Песни в свободном темпе, рубато.

- | | |
|----------------------------------------------|---------------------------|
| 1. В стиле дойны | Музыкальные примеры 1 и 9 |
| 2. На пентатонной основе, широкого бытования | Музыкальный пример 2 |
| 3. Профессионального происхождения | Музыкальный пример 3 |

Б. Песни в темпе джусто, инструментального происхождения.

- | | |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------|
| 1. Песни в размеренном темпе, в которых стихи выкрикиваются | Музыкальные примеры 4 и 12 |
| 2. Песни в стремительном темпе | Музыкальный пример 5. |

За ними следуют *дойны*, которых в репертуаре Марии Прекуп очень много: музыкальные примеры 6, 8, 9, 10. Очень много она знает также песен

с выкриками и плясовых мелодий. Она владеет всем обрядовым репертуаром села, но в эти песни не может вложить ничего личного, как она делает с песнями, не связанными с традиционными поводами исполнения.

Стиль. Стиль ее идет дальше традиционного, благодаря наличию сложных фигураций, как, например, в дойне-балладе «Коло сус пе мунте верде» (мгнт. 555,1). Эти фигурации, характерные для песен, исполняемых свободно (Бела Барток назвал бы их песнями в стиле восточного мугама), отражаются не только на мелодическом узоре, но подчас и на звучании звукоряда песни и дают ей новое музыкальное содержание. Это знаменует большой шаг вперед в эволюционном преобразовании песни, благодаря ее исполнению. Одна из отличительных черт исполнения Марии Прекуп — это подражание услышанному инструменту. Синоптическая таблица показывает, как щедро Мария Прекуп на свои песни, по сравнению с другими исполнителями.

Аспекты творчества. Они касаются как текста, так и мелодии. В текстах некоторых гайдуцких баллад наблюдается слишком много лиризма, поэтому ей лучше удаются тексты социально-сатирического звучания, как в музыкальном примере № 12. Что касается мелодического творчества, то здесь ее вклад выражается прежде всего в стиливых фигурациях. Сравним строфические фигурации в примере на странице 70-ой как и вариации строфических каденций с финальной хроматической каденцией, или, например, излишек музыкального элемента во второй мелодической строке на втором нотном стане, против первого нотного стана. Все эти вариации объясняются необходимостью раскрыть определенное содержание текста, получающего иное выражение, чем остальные. И наконец, пример № 13 — это музыкальный мотив, который песенница делает более широким и таким образом строит новую мелодию по традиционным законам двучастной народной песни (тип танцевальной формы). Если не может быть речи о сочинении собственных мелодий, то благодаря своим способностям к ассимиляции традиционных музыкальных элементов, она умеет выражаться на общенародном языке, но в новой художественной форме.

Эстетические вкусы. Она предпочитает такие песни, в которые можно вносить фигурации — главным образом дойны. Хотя ей нравится свое пение, она не пренебрегает пением других песенниц своего села. Она не любит похоронных плачей, но охотно поет во время совместной работы, а также на вечеринках, когда ее об этом просят.

Подлинные ее качества как народной песенницы раскрываются на смотрах самодеятельности ансамблей домов культуры и отдельных певцов, смотрах, организуемых со времени установления народно-демократического строя. Обычно она успешно проходит все фазы такого смотра вплоть до финальной фазы в Бухаресте, где ей не раз была присуждена первая премия. Ныне она известна как одна из лучших народных песенниц Румынской Народной Республики, благодаря замечательному качеству ее мягкого лирико-драматического сопрано, музыкальному слуху, хорошей памяти и вокальной технике, не говоря уже о ее богатом воображении, уме и художественном вкусе.

PORTRAITS OF MUSICAL FOLK INTERPRETERS MARIA PRECUP

The study presents the portrait of Maria Precup, a folk singer from the Leșu village, Năsăud district, Cluj region, who — by her repertory, style and aesthetic preferences — has risen to fame as an outstanding and widely appreciated folk art personality. The limited length of the article compelled the author to renounce to describing the surroundings in which the singer lives and to insist principally upon other points.

The study of her *family and childhood* shows the circumstances that favoured the formation of the singer in her own family circle. As a girl, Maria Precup was steadily in contact with music: her grandfather played the pipe, her mother and father were vocalists with pleasant voices, and the village musician, whom she never failed to listen to, lived next door. After the death of her father, at the front during the First World War, Maria Precup, the eldest child of the family, was the main support of the impoverished household. When she took the cattle to graze on the common, she would stray into the

neighbouring woods and sing, to while her time away. What she enjoyed in particular was to hear the echo of her voice resounding from the woods. She attended six elementary classes in her village and even at that early age was an active member of the Cultural Club. She was fortunate in marrying a man who, aware of her gifts, spares her of all fatigue before any artistic manifestation.

Her *repertory* comprises a huge number of items, whereof 128 are in the archives of the Bucharest Folklore Institute. 74 of them are folklore of local character. The analysis of their structure has demonstrated the instrumental origin of her *doinas* and dance tunes.

Her repertory of songs proper can be divided into two subdivisions:

A. *Free-movement rubato songs*

1. *Doinas* (or *Doina*-like style)

Musical example No. 1,9

2. With a pentatonic substratum, of wide circulation

Musical example No. 2.

3. Of high-art origin

Musical example No. 3

B. *Giusto-movement songs, of instrumental origin*

1. Songs with a swinging rhythm, accompanied by chanted verses

Musical example No 4 and 12

2. Songs with a lively dance rhythm

Musical example No. 5

The next group consists of *doinas*, which are richly represented in the singer's repertory: musical examples No. 6, 8, 9, 10, followed by a large number of dance tunes and «*de strigat*» songs (scanned or chanted verses). She is conversant with the entire ritualistic repertory of the village; her personality, however, cannot make itself felt in this category of folk songs as it does in songs unassociated with traditional occasions.

Her *style* extends beyond the limits of the traditional patterns owing to the use of long-drawn out figurations — as illustrated in the *doina*-ballad «*Up on the green mountain top*» (mgt. 555 1). These figurations specific to freely performed songs, of what Bartok would call the oriental *macam* type, affect not only the melodic profile, but occasionally the very sonority of the scale of the song, lending it a new musical content. This represents an important step forward in the evolution of folksongs, in which the progress is due to the manner of interpretation. One of the characteristic features of her style is the imitation of musical instruments. The synoptic table proves the flourish of Maria Precup's style of singing as compared to that of other interpreters.

Various *aspects of creation* can be distinguished both in the texts and in the melodies. In the composition of the text of certain *heyduk* ballads, the author's lyricism is too conspicuous; her social satirical texts on the other hand — such as example No. 12 — are definitely superior. Her foremost contribution to the creation of melodic patterns resides primarily in her figurative style, illustrated by the strophic variations in musical example on the page 70, as well as by the variations of the strophic cadenzas as compared to the final *romatized* *cadenza*, or by the additional musical substance contained in the second line of the second melodic stave compared to that of the first stave. Every one of these variations tends to bring out the specific contents of the text, which thereby acquires a distinctive character. Finally, example No. 13 exhibits a musical motif which Maria Precup has amplified and built up into a new tune, in accordance with the laws of the traditional folk-songs in two parts (peculiar to the respective dance). Though her creations are not marked by any definite original invention, the singer succeeds however — by her capacity of assimilating the traditional musical elements — in expressing herself in a common folk language yet in a novel artistic form.

Her *aesthetic preferences* go to songs that admit figurations, especially *doinas*. Though content with her own manner of singing, Maria Precup does not underestimate the other musical interpreters in her village community. She profoundly dislikes funeral wailings; in return she is always ready to cheer up the workers with a song during the hours of collective work. She likewise never refuses to sing at *fêtes* and social gatherings whenever she is asked to.

Her remarkable qualities as folk interpreter have been revealed at the Contests of the Cultural Houses and Amateur Soloists, held during the regime of people's democracy. Maria Precup passed through all the phases of these nation-wide contests, reaching the final stage in Bucharest, where, on repeated occasions, she won the first prize. Maria Precup is today one of the most appreciated folk singers in the R.P.R., thanks to her outstanding vocal qualities (a lyrico-dramatic soprano voice), musical ear, memory and vocal technique, enhanced by her imagination, intelligence and artistic taste.

PE MARGINEA CÎTORVA VARIANTE ALE MELODIEI «DOINA HAȘULUI (DOFTANA)»

ADRIAN VICOL

Studierea folclorului muncitoresc-revoluționar este una din sarcinile noastre cele mai importante. Complex prin specificul său, folclorul muncitoresc-revoluționar ridică probleme multiple, ce se referă în primul rînd la corelația sa cu întreaga noastră creație progresistă. Prin caracterul său internaționalist, folclorul muncitoresc-revoluționar din orice țară se leagă în mod firesc de creația artistică progresistă cultă sau populară de pretutindeni. În același timp însă, cîntecul revoluționar de luptă al fiecărui popor se împletește în mod organic cu tradiția cea mai valoroasă a folclorului poporului respectiv ¹.

Cîntecul muncitoresc păstrează în esență însușirea specifică de bază a folclorului, anume, caracterul colectiv al creației. Creația colectivă nu se referă neapărat la *originea* cîntecelor muncitorești, deoarece chiar și cîntecele de origine cultă sau semicultă care intră în folclorul muncitoresc, se supun *prin circulație* legilor tuturor bunurilor folclorice și devin astfel creații populare colective.

Ținînd seama de faptul că «poporul este o noțiune istorică, că structura de clasă și socială a poporului și relațiile dintre clase și grupele sociale ale poporului sînt schimbătoare din punct de vedere istoric» ², se impune «sarcina studierii creației colective a unor clase și grupe sociale aparte, care alcătuiesc poporul, ca părți constitutive ale creației generale populare în interacțiunea și întrepătrunderea lor» ³. În felul acesta, «un interes deosebit prezintă studiarea folclorului muncitoresc în raportul lui față de întreaga cultură spirituală a poporului și în parte față de folclorul țărănesc» ⁴.

Pornind de la aceste adevăruri ne propunem ca în articolul de față să contribuim la studiul cîntecului revoluționar din țara noastră prin semnalarea legăturii cu folclorul țărănesc a unuia dintre cele mai cunoscute cîntece revoluționare ale clasei noastre muncitoare: «Doina Hașului».

Cîntecul a fost purtătorul aspirațiilor și năzuințelor clasei muncitoare, de la noi, în lupta cu moșierimea și burghezia.

Împotriva mișcării muncitorești în fruntea căreia — începînd cu anul 1921 — era Partidul Comunist Român, reacțiunea burghezo-moșierească ia măsurile cele mai perfide și odioase. Teroarea, aruncarea în închisori, schingiuirea conducătorilor muncitorilor — a comunistilor — erau mijloacele prin care statul burghezo-moșieresc încerca să frîngă voința de luptă a avangărzii clasei muncitoare împotriva jugului capitalist.

Printre închisorile care și-au creat o faimă din condițiile inumane în care trăiau deținuții, Doftana ocupă primul loc. Construită după modelul închisorilor austriace în formă de

¹ În conferința intitulată «Tradiția de luptă a poporului oglindită în folclor», ținută la S.R.S.C. de L. Stănculeanu-Georgescu se arată că: «Melodiile (cîntecelor noastre muncitorești de luptă -n.n.) sînt fie românești fie străine; în ambele cazuri sînt fie de esență populară, fie creații culte sau semiculte care au devenit bunuri folclorice prin largă lor circulație pe cale orală, indiferent dacă autorii lor sînt cunoscuți sau necunoscuți.

² Probleme de studiere a creației populare poetice. *Isvezia Academiei Nauk S.S.S.R.*, seria Literatură și limbă, vol. XVIII fasc. 6, 1959 (traducerea Institutului de folclor, nr. 724, p. 8).

³ Idem

⁴ Ibidem, 8—9.

potcoavă, Doftana era împărțită pe sectoare denumite după literele alfabetului. Celulele « Haș » erau cele mai groaznice locuri de detențiune din întreaga închisoare. Fără aer, fără lumină, cu ciment umed pe jos, cu pereți mucegați, în ele erau aruncați cei mai buni fii ai clasei muncitoare — comuniștii — în scopul distrugerii fizice și morale, a spulberării credințelor și năzuințelor lor spre libertatea poporului muncitor. Dar reacțiunea n-a putut înfringe niciodată voința și tăria comuniștilor.

Comuniștii au transformat această închisoare într-o adevărată universitate marxistă din care ieșeau și mai căliți pentru a continua lupta cu capitalismul.

Între zidurile acestei închisori a răsunat cu tărie cîntecul « Doina Hașului (Doftana) ». Mai târziu, în anii odiosului regim fascist el a fost cîntat în lagărele de concentrare, îmbărbătînd și mobilizînd la rezistență, la luptă.

Conținutul bogat de idei, claritatea și fermitatea ideologică a textului, situează acest cîntec printre cele mai izbutite creații muncitorești.

Cîntecul începe cu o antiteză, specifică poeziei populare, între frunza înverzită, simbolul vieții, și frunza ruginită, căzută în ploile toamnei. Nota de tristețe dată de primele două versuri este înlăturată însă, de vigoarea cu care se demască viața grea din închisoare a deținuților în comparație cu desfrîul și huzurul în care se lăfăiau exploataatorii.

Ideea poetică, clar exprimată, capătă o mare putere de generalizare prin faptul că starea de lucruri din închisoare este raportată la întreaga viață a clasei muncitoare: *Iar acei ce tot muncesc, / De nevoi se prăpădesc.*

În încheiere se reia imaginea de început pentru a se accentua inevitabilitatea renașterii naturii, simbolul — de data aceasta — al zilelor cînd « Roata lumii » se va întoarce aducînd victoria clasei muncitoare sub conducerea comuniștilor, asupra capitalismului înrobitor.

Melodia, o dată adoptată la textul de mai sus, a cîștigat în expresivitate și vigoare. Discutarea cîtorva variante ale melodiei « Doina Hașului (Doftana) » va evidenția tocmai procesul de transformare prin circulație, pînă la crearea formei celei mai desăvîrșite a cîntecului pe care o găsim în « Doina Hașului (Doftana) ».

Ex.Nr.1



*Frunză verde-a fost odată,
Ruginit-acum e toată,
La Doftana, sus la « Haș »,
Stau închiși mulți pușcăriși.*

*Măi romîne măi,
Măi romîne măi,
Măi romîne măi,
Măi romîne măi,*

*Boierii beau și petrec,
Noptile în chef le trec,
Iar acei ce tot muncesc,
De nevoi se prăpădesc.*

*Acolo zac muncitori,
Ce-au luptat pentru popor,
Comuniști ce vor dreptate
La orașe și la sate.*

*Frunză verde-a fost odată.
Ruginit-acum e toată,
Va veni o primăvară,
Înverzi-va frunza iară.*

*Boierii i-au pedepsit
Și-n temniță i-au zvîrlit,
Să se stingă toți, măi frate,
De frig și de nemîncate.*

*Și mult n-are să mai treacă,
Roata lumii să se-ntoarcă:
Să vedem pe boiernași,
La Doftana, sus la « Haș ».*

Versiunea de mai sus a fost publicată pentru prima oară în culegerea intitulată « *Cîntecele oamenilor muncii* », (Editura Științei) cu titlul « Doina Hașului (Doftana) » avînd mențiunea « Melodie populară romînească », fără alte informații de interes științific (culegător, informator, autorul aranjamentului coral etc.).

De la inf. Toth Alex. din Cluj s-a cules în aprilie 1951 următoarea variantă⁵:

Ex.Nr. 2

Sostenuto (♩ - 76)

Frun-ză ver-de-a fost o - da - tă, Măi, Ro - mi - ne, măi Ru - gi - ni - ta -

- cum e toa-tă, Măi, Ro - mi - ne, măi La Doft - ta - na sus la » Haș⁶

Măi, Ro - mi - ne, măi Sîcș în - chiși mulți puș - că - riăși Măi, Ro - mi - ne, măi.

Frunză verde-a fost odată,
Ruginit-acum e toată,
La Doftana sus la « Haș »
Stau închiși mulți pușcăriasi.

Stau în lanțuri ferecați,
Pe ciment pe jos culcați,
Acolo-s muncitori,
Ce-au luptat pentru popor.

Comuniștii vreau dreptate
La orașe și la sate.

Boiernașii beau, petrec.
Nopti întregi în chef petrec,

Iar aceia ce muncesc,
De nevoi se prăpădesc.
Dar mult timp n-o să mai treacă,
Roata lumii să se-ntoarcă...

Va veni și primăvara,
Va-nverzi și frunza iară,
Și-om vedea pe boiernași,
La Doftana, sus la « Haș ».

Fără a intra deocamdată în analiza propriu-zisă a celor două variante, vom remarca chiar de la început atît variațiile textului cît și ale melodiei.

În sfîrșit, iată și varianta culeasă în aprilie 1960 de la inf. Dumitru Petrov de 76 ani din Galați⁶. Datorită probabil vîrstei sale înaintate, informatorul nu și-a adus aminte decît de două strofe ale textului:

Ex.Nr. 3

Poco rubato (♩ - cca. 86)

Frun-ză ver-de-a fost o - da - tă Măi, Ro-mi-ne, măi Ru - gi - ni - ta -

⁵ Notația nr. 3413 arhiva Institutului de folclor din Cluj, cules de I. R. Nicola și T. Bănățeanu. Pentru a înlesni compararea ne-am permis să transpunem toate variantele pe aceeași scară.

⁶ Arhiva Institutului de folclor din București, înregistrare mgt. 1680 I m. Culegători: E. Cernea și V. D. Nicolescu. Notat V. D. Nicolescu.



*Colo sînt și muncitori
Ce-au luptat pentru popor*

*Comuniști ce vor dreptate
La orașe și la sate.*

Deosebirile de text și de melodie ale celor trei exemple de mai sus nu schimbă în mod esențial conținutul expresiv al cîntecelor, astfel că acestea rămîn variante destul de apropiate.

Cercetarea diferitelor publicații de melodii populare românești încă de la sfîrșitul secolului trecut pînă în zilele noastre arată că variante ale melodiei noastre — provenite din diverse regiuni ale țării — sînt mereu prezente. Același lucru vom constata și din cercetarea culegerilor existente în Institutul de folclor din București.

Iată, spre exemplu, una dintre acestea, publicată în colecția lui D. Vulpian, intitulată « Balade, Colinde, Doine, Idyle »⁷.

Ex.Nr. 4

Allegro amoroso



Melodia de mai sus este o variantă destul de apropiată a cîntecului nostru. Frapează însă scrierea textului sub melodie, care, prin contopirea unor valori, elimină refrenul. De asemenea par curioase și nefirești sincopale. În general, așa cum se întîmplă la numeroase cîntece cu text publicate de D. Vulpian, notarea cîntecului este dubioasă. La aceasta poate a contribuit și faptul că autorul — după cerințele Comisiei Academiei — a fost obligat să-și publice culegerea în aranjament pentru pian și să-și completeze ulterior melodiile cu textele poetice culese separat, creîndu-se astfel numeroase nepotriviri⁸.

Fragmentul de text poetic ne indică un cîntec de dragoste.

În aceeași colecție, mai aflăm și o altă variantă. Prezența în aceeași colecție a două variante dovedește că pe acea vreme melodia a avut o circulație intensă⁹.

⁷ Balade, Colinde, Doine, Idyle. Buc., 1885, nr. 306: 123.

⁸ Despre aceasta, vezi, G h. C i o b a n u: Culegerea și prelucrarea folclorului român în diferite perioade. Ms. inedit.

⁹ Vezi G h. C i o b a n u: Cîntecul nou în creația populară. *Muzica* VI (1956) nr. 4—5: 30—42. Tot acolo autorul indică și o listă bibliografică a acestei melodii, listă ce și-a comple-

Tot cu un text de dragoste găsim melodia noastră într-o altă publicație de folclor și anume în lucrarea cunoscută a lui Béla Bartók « Népzénék és a szonszéd népek népzénéje »¹⁰, la nr. 48 b. Aici sînt menționate atît data cît și locul de unde a fost cules cîntecul: 1909, Solnoc-Dobica¹¹.

Ex.Nr.5

Tempo giusto

Lu-meameaș-a la, Mă-ri-e Trai, lai, lai, Eu stau în șu-ră pus-ti-e, Trai, lai, lai

La fin-tî-nă la iz-vo-ru Trai, lai, lai La fin-tî-nă la iz-vo-ru, Trai, lai, lai

În sfîrșit, pentru a încheia cu citarea variantelor existente în publicațiile noastre mai vechi, reproducem mai jos cîntecul « Zis-a mîndra », din colecția lui A. Voevidca, publicată de M. Friedwagner¹². Cîntecul a fost cules « la 5 octombrie 1907 » din com. Părhăuți¹³.

Ex.Nr.6

Zis-a mîn-dra că-tră mi-ne tra la la Mă mă-rit tie

las pe ti-nie, Tra la la Mă-ri-tă-te cu dum-ne-zău

Tra la la Că ni-e nu-mi pa-re rău Tra la la

Dintre toate variantele numai ultimele două au indicația locului culegerii: prima, în raioanele Dej și Gherla, iar a doua în com. Părhăuți, comună situată doar la cîțiva kilometri de orașul moldovenesc Suceava.

tat-o ulterior și pe care ne-a pus-o la dispoziție pentru lucrarea de față, fapt pentru care sîntem datori a-i aduce și pe această cale mulțumiri. De asemenea, aducem mulțumiri și celorlalți colegi care ne-au sprijinit în adunarea materialului necesar studiului de față: Almási István, Lucilia Stănculeanu-Georgescu și Vasile Nicolescu.

¹⁰ Muzica noastră populară și muzica populară a popoarelor vecine. Budapesta, 1934 — reproducă fragmentar și în C. Brăiloiu: Béla Bartók, Scrieri mărunte despre muzica populară românească, adunate și traduse de..., Buc., 1937, ed. Luceafărul.

¹¹ În actuala împărțire administrativă, regiune ce cuprinde o parte a teritoriului situat în raioanele Gherla și Dej, reg. Cluj.

¹² p. 552.

¹³ Raionul Suceava, reg. Suceava.

O variantă foarte interesantă a fost culeasă din Meria, Hunedoara, de O. Birlea în anul 1952, în cadrul monografiei regionale ce se pregătește de un colectiv al Institutului de folclor¹⁴.

Ex.Nr.7

Rubato (♩ - 184)

De cînd bă-dea că-tă-neș-te Măi, bă-di-ță, măi

De cînd bă-dea că-tă-neș-te Măi, bă-di-ță, măi

Frun-za-n co-dru-n-găl-be-neș-te Măi, bă-di-ță, măi.

Textul cîntecului este un vechi text de dragoste, dar în același timp și cu un puternic conținut social, avînd o circulație largă odinioară, cînd plecarea la armată a feciorilor aducea pentru tinăra îndrăgostită tristețea singurătății exprimată deosebit de poetic în versurile¹⁵:

De cînd badea cătănește
Frunza-n codru-ngălbenește

De cînd badea mi-a plecat
Frunza-n codru s-a uscat...

Privind cele trei variante ale « Doinei Hașului » putem observa unele elemente comune — sau chiar identice — atît în ce privește construcția melodică, cît și cea ritmică. În același timp, însă, vom remarca și unele variații melodice și ritmice, care — în ansamblul expresiei artistice — colorează în mod deosebit *nuanțele* emotive ale fiecărei variante. Același lucru se poate spune în general și despre textele poetice ale cîntecului.

Dăm mai jos primele două rînduri melodice ale celor trei variante, notate sinoptic pentru o mai ușoară urmărire a variațiilor.

Din punct de vedere *melodic*, cele trei variante nu prezintă nici o deosebire, cu excepția refrenului din cel de al doilea rînd melodic (măsura 6-a) al ex. nr. 2, care în loc de un recitativ pe *sol* este alcătuit dintr-un motiv descendent, de tip frigid, cu cadența pe *mi*.

Variațiile *ritmice* sînt mai numeroase. Cea mai expresivă variație ritmică ni se pare cea din refrenul ex. nr. 3, unde ritmul punctat subliniază parcă textul, care este un vocativ (« Măi, Romîne, măi ! »), creînd apropierea de intonația vorbită. Ex. nr. 2 se deosebește și din punct

Ex.Nr.1

♩ = 78

Ex.Nr.2

♩ = 86

Ex.Nr.3

Frun-ză ver-de-a fost o-da-tă Măi, Ro-mî-ne, măi

Frun-ză ver-de-a fost o-da-tă Măi, Ro-mî-ne, măi

Frun-ză ver-de-a fost o-da-tă Măi, Ro-mî-ne, măi

¹⁴ Mgt. 99 j, informator: Crăciunescu Sofia, 25 ani.

¹⁵ În transcrierea textului am renunțat la notarea fonetică fidelă a graiului regional, cuprinsă în documentul original aflat în arhiva Institutului de folclor.

Ru - gi - nit - a - cum e toa - tă Măi, Ro - mî - ne, măi

Ru - gi - nit - a - cum e toa - tă Măi, Ro - mî - ne, măi

Ru - gi - nit - a - cum e toa - tă Măi, Ro - mî - ne, măi

de vedere ritmic de celelalte două variante și prin frecvența trioletului care revine la începutul fiecărui motiv, inclusiv al refrenului (avînd întotdeauna aspect iambic) dar și printr-o dinamizare mai accentuată a rîndurilor melodice realizată prin mișcarea de optimi, opririle de doime făcîndu-se doar la cadență. Și la ex. nr. 3, la cel de al doilea rînd melodic, se remarcă același mers ritmic de optime ca și la ex. nr. 2, dar numai înaintea refrenului. Deci la acest exemplu, expresivitatea nouă a melodiei se realizează cel mai mult prin variațiile ritmice.

Perioda a doua a melodiei (rîndurile melodice 3 și 4), care de fapt conține și culminarea expresivă atît a melodiei cît și a textului, este mai bogată în *variații melodice*. În schimb din punct de vedere ritmic, în afară de o singură variație la ex. nr. 3, cele trei variante nu aduc nimic nou față de prima perioadă.

Variațiile melodice sînt interesante și de diferite grade. Astfel este frapantă, înainte de toate, cadența refrenului din rîndul trei melodic: la ex. nr. 1 *si bemol*, printr-un salt ascendent

Ex.Nr.1

La Dof - ta - na sus la „Haș” Măi, Ro - mî - ne, măi

Ex.Nr.2

La Dof - ta - na sus la „Haș” Măi, Ro - mî - ne, măi

Ex.Nr.3

La Dof - ta - na sus la „Haș” Măi, Ro - mî - ne, măi

Stau în - chiși mulți puș - că - riași Măi, Ro - mî - ne, măi.

Stau în - chiși mulți puș - că - riași Măi, Ro - mî - ne, măi.

Stau în - chiși mulți puș - că - riași Măi, Ro - mî - ne, măi.

și foarte expresiv de cvintă micșorată; la ex. nr. 2, *la* printr-un salt ascendent de cvartă perfectă; la ex. nr. 3 *mi*, prin continuarea recitativului pe aceeași treaptă. Tot în acest rînd melodic remarcăm locul diferit în care apare intervalul caracteristic de secundă mărită, care este prezentă în toate exemplele. De unde în ex. nr. 1 el apare abia în măsura a doua, la ex. nr. 3, acest interval apare chiar din prima măsură, prin mersul treptat, ascendent, pe fragmentul inferior al modului de *re* cromatic. La ex. nr. 2 remarcăm tendința secunde mărite — sol puțin urcat. Din această cauză, la ex. nr. 3 devine foarte expresivă repetarea trepteii a 5-a (*la*), care cade și pe primul timp, expresivitate subliniată și mai mult atît prin punctarea ritmului cît și prin faptul că acest sunet constituie totodată și punctul culminant al rîndului melodic.

Din punct de vedere expresiv, acest mers al rîndului trei melodic (din exemplul nr. 3) ce se oprește pe *mi* este și mai mult justificat de rîndul melodic următor, care începe cu *si*, astfel încît saltul ascendent de cvintă perfectă (*mi-si*) subliniază foarte puternic punctul culminant al întregii melodii, concentrînd în acest loc întreaga ei expresivitate, ca o exclamație dramatică.

Dacă avem în vedere că și textul aduce în același loc culmea conținutului dramatic, atunci ne dăm seama că această variație din ex. nr. 3 nu este de loc întîmplătoare și că, informatorul a căutat, cu o sensibilitate muzicală deosebită, să sublinieze prin mijloace melodico-ritmice tocmai acest conținut al textului.

Spre deosebire de prima perioadă a melodiei unde la toate cele trei variante începutul era aproape identic (doar în refrenul celui de al doilea rînd melodic am constatat unele diferențe între melodii), în perioada a doua a melodiei dimpotrivă, cel de al doilea rînd melodic apare mult mai unitar la toate cele trei variante și deosebirile apar în primul rînd melodic. Cu alte cuvinte, începutul și sfîrșitul melodiei are un caracter asemănător, părțile interioare (rîndurile melodice 2 și 3) fiind acelea în care se aduce contribuția creatoare a interpretului, prin variațiile melodice și ritmice.

Analiza sumară de mai sus credem că permite unele observații cu caracter general asupra celor trei variante.

1. Melodia cîntecului este destul de unitară. Aceasta se referă mai ales la conturul melodic și la aspectul general al ritmului. În ceea ce privește materialul sonor, acesta de asemenea este unitar și în toate variantele, intervalul caracteristic de secundă mărită, între treptele 3—4 ale modului de *re* cromatic, apare întotdeauna în partea a doua a melodiei.

2. Variațiile melodice și ritmice care survin nu ating expresia generală a melodiei, ci mai curînd creează nuanțe expresive individuale, ce trebuie puse pe seama sensibilității și inspirației cîntărețului. Aceste variații nu aduc, deci, modificări care să îndepărteze prea mult variantele și ele survin mai ales în rîndurile melodice 2—3; primul și ultimul rînd melodic sînt aproape identice la toate cele trei exemple.

3. Caracterul unitar se manifestă și în ce privește textul poetic. Variațiile care apar între textele exemplelor 1 și 2 de asemenea nu privesc ideile esențiale, ele rezumîndu-se doar la unele amănunte prin înlocuirea unor detalii prin altele. Ideile esențiale sînt prezente și subliniate în toate variantele, inclusiv în ex. nr. 3 cu toate că acesta este doar un fragment.

Să aruncăm acum o privire sumară și asupra diferitelor variante ale cîntecelor populare țărănești.

Exemplul nr. 7 merită o atenție aparte și îl vom analiza separat. Deci, iată exemplele nr. 4, 5 și 6 notate sinoptic:

The image displays three staves of musical notation, labeled 'Ex. Nr. 4', 'Ex. Nr. 5', and 'Ex. Nr. 6'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical dashed lines indicating structural divisions across the three examples.



Ne atrage atenția identitatea primului rînd melodic al tuturor variantelor. Acest prim rînd melodic coincide întru totul, din punct de vedere al conturului melodic, și cu fragmentul corespunzător al variantelor « Doinei Hașului ».

Toate variantele cîntecelor populare au un desen ritmic format din optimi, cu excepția refrenului care în toate cazurile are 3 silabe (« trai lai la »). Constatăm o singură excepție la ex. nr. 4, unde refrenul a fost omis prin contopirea a cîte două valori pentru fiecare silabă din text, astfel încît cele trei silabe de completare — refrenul — care la celelalte exemple întregau textul la numărul de 11 silabe cerute de melodie, devin de prisos.

Al doilea rînd melodic de asemenea este foarte asemănător la toate variantele mai ales dacă ținem seama de rezervele pe care trebuie să le avem față de autenticitatea notației la ex. nr. 4 (vezi în legătură cu aceasta observația de mai sus, asupra notației lui D. Vulpian). Exemplele nr. 5 și 6 coincid perfect ca desen ritmico-melodic, ele deosebindu-se doar la sunetul de cadență.

În comparație cu « Doina Hașului » este interesant de remarcat schimbarea locului aceluiași motiv din ex. 5 și 6 de unde rezultă schimbarea profilului conturului melodic:

la toate variantele « Doinei Hașului »





la exemplele nr. 2 și 3 (« Doina Hașului »)

și



la exemplul nr. 6.

Exemplul nr. 7 constituie o interesantă pildă de integrare a unei melodii populare de largă circulație în stilul muzical al unei regiuni.

Caracteristicile compoziționale ale stilului regional au determinat transformări substanțiale în melodia originară.

Adaptarea la stilul regional a schimbat în foarte mare măsură și conținutul emoțional. Astfel melodia a devenit prin excelență lirică, corespunzând pe deplin conținutului emoțional al textului. Structura arhitectonică de 3 rînduri melodice, prin noua organizare ce o impune melodiei, are aici un rol important. Primul rînd melodic — adică tocmai acel fragment care la toate variantele de pînă acum s-a dovedit a fi mereu identic — se îndepărtează foarte mult de aspectul inițial al cîntecului, prin noua structură modală, contur melodic și cezură. Melodia păstrează totuși în esență contrastul existent între prima parte și a doua parte a melodiei originare, deoarece acest prim rînd melodic este construit pe desfășurarea descendentă pe toate treptele modului doric (medieval), în timp ce următoarele rînduri melodice se desfășoară pe trepte ce sugerează puternic fragmentul inferior al scării pentatonice.

Interesant este și aspectul *refrenului* din acest exemplu. Necesitățile conținutului liric al textului justifică pe deplin refrenul literar « mîi, bădiță, mîi ». Mai mult chiar, vechiul refren « trai lai lai » ar fi fost cu totul neadecvat, fiind impersonal, comun, pe cînd noul refren este un vocativ, un apel către omul drag. Acest refren literar nou a determinat divizarea celor două pătrimi, amplificîndu-se numărul silabelor:



trai lai lai



măi bădiță măi

Dialectul muzical al regiunii impunînd cezura după primul rînd melodic a determinat și schimbarea raportului dintre fragmentul muzical corespunzător textului propriu-zis și cel corespunzător refrenului. De unde la celelalte variante refrenul de trei silabe constituie o repetare a aceiași trepte, aici el se dezvoltă melodic astfel încît să valorifice cerințele stilului regional, concentrînd cele două rînduri melodice (prima perioadă) într-unul singur.

Al doilea rînd melodic, în care de fapt începe perioada a doua a cîntecului, se apropie mult mai mult de partea corespunzătoare a celorlalte variante (adică cu al 3-lea rînd melodic al celorlalte variante), însă este mult pentatonizat. După cum se poate vedea, aici s-a păstrat și saltul ascendent de cvartă perfectă din refren.

În sfîrșit, datorită transformărilor în structura modală a cîntecului, intervalul de secundă mărită în această variantă lipsește.

Asemănarea cu « Doina Hașului » rezidă și în rezolvarea refrenului, care și acolo îmbracă aceeași formă ritmică, prin divizarea identică a celor două pătrimi:



măi, Romîne, măi.

Care sînt, așadar, observațiile generale care s-au desprins din analiza comparativă a variantelor « Doinei Hașului » și a cîntecelor populare țărănești prezentate mai sus?

1. Melodia « Doinei Hașului » este o melodie populară veche, foarte activă, care a circulat în toată țara.

2. În timp ce cîntecul muncitoresc-revoluționar « Doina Hașului » și-a păstrat în linii generale aspectul unitar, indiferent de regiunea în care a circulat, cîntecul popular a suferit mai multe variații, uneori adaptîndu-se în întregime dialectului muzical al unei regiuni. Aceasta dovedește că atunci cînd un cîntec exprimă sentimente individuale el este tratat

mai liber decât atunci când exprimă sentimentele unei largi colectivități, servind ca armă de luptă — ca în cazul « Doinei Hașului »¹⁶.

3. Preluarea melodiei populare în cazul « Doinei Hașului » nu s-a produs în mod mecanic. Schimbările esențiale din punct de vedere al conținutului emoțional se realizează prin modificări în aparență neînsemnate, fie în contur melodic, cadență, felul de îmbinare a diferitelor motive etc., fie în elementele ritmice.

4. Deși mai unitare în ansamblu decât cele ale cîntecului popular tradițional, variantele « Doinei Hașului » ne dovedesc că și aici raportul dintre creația colectivă și cea individuală duce la apariția unor variații particulare ale individului, care au uneori funcții expresive, aducînd prin aceasta contribuția creatoare a interpretului în întreaga creație colectivă.

5. Preluarea melodiei tradiționale nu s-a produs în mod întîmplător. Prima condiție a preluării ei a fost desigur faptul că era o melodie de largă circulație. În al doilea rînd, deși ne lipsesc deocamdată suficiente date pentru unele afirmații sigure, este de presupus că și în folclorul tradițional melodia a circulat și pe texte cu *conținut social*. Această ipoteză ne este sugerată de varianta culeasă din Hunedoara, care deși are un text liric, totuși abordează *tema despărțirii fetei, în trecut, de iubitul plecat la armată*.

Pentru întărirea ipotezei noastre mai putem aduce încă un aspect pe care îl socotim semnificativ. E vorba de caracterul activ al melodiei chiar în zilele noastre și de potențele sale mobilizatoare.

Astfel, la faza finală a concursului soliștilor și formațiilor artistice de amatori ale Căminelor Culturale din anul 1953, Institutul de folclor a înregistrat de la o cîntăreață populară din Florești (raionul Cîmpina, reg. Ploiești)¹⁷ un cîntec nou, intitulat « Vine Streiul dinspre munte ». Acest cîntec nou a apărut prin anul 1950—1951 și a fost imprimat pe discuri și larg difuzat la posturile noastre de radio, în interpretarea cunoscutei cîntărețe populare Ioana Radu.

Dăm mai jos notația acestei variante¹⁸.

Ex.Nr.8

Vi - ne Stre - iul din spre mun - te, Măi, bă - di - ță, măi

Prin - tre cul - mi - le că - run - te Măi, bă di ță, măi

Și a - du - ce su - sur ma - re Măi, bă - di - ță, măi

De pă duri și de iz - voă - re Măi, bă - di - ță, măi

¹⁶ Vezi și L. Stănculeanu-Georgescu: Cîntecul de luptă revoluționar. (ms. lucrare pentru examen de stat, Buc., 1953, 50). « Aceste cîntece ca structură melodică sînt noi datorită (...) și conținutului pe care-l exprimă; ele au un caracter popular cu intonații valabile pentru întreg cuprinsul țării, izvorite dintr-o înțelegere deosebită a intonațiilor populare și sînt adevărate cîntece de masă ».

¹⁷ Mgt. 2/4, informator Pagu Emilia, culeg. Gh. Ciobanu, Toni Brill, A. Vicol, București, 3 VIII 1953. Informatoarea afirmă că l-a auzit la radio în anul 1950.

¹⁸ Notat de Gh. Ciobanu.

Più mosso (T-po de învîrtită)

Și a - du - ce su - sur mă - re Măi, bă - di - ță, măi

De pă - duri și de iz - voă - re Măi, bă - di - ță, măi.

*Vine Streiul dinspre munte
Măi, bădiță măi
Printre culmile cărunte
Și aduce sursur mare
De păduri și de izvoare
Și cum vine murmurînd,
Cum îngîină spumegînd,
Trece peste văi în iureș,*

*Să se verse colo-n Mureș,
Și cum trece de Hațeg
Își oprește scursu-ntreg,
Să privească-n depărtare
Prea mărețele furnale
.....
Fabrici noi într-una cresc
Și Republica-nfloresc.*

Transformările survenite în structura melodică și ritmică a melodiei fac ca expresia ei generală să fie deosebită de toate variantele anterioare, deși luate fragmentar diferitele elemente de structură nu sînt mult schimbate față de variantele anterioare.

De pildă, primul rînd melodic al melodiei de mai sus este construit din motive întilnite și în celelalte exemple. Totuși, comparația ne va convinge că în noul context ele creează o atmosferă de exuberanță, de voieșie, ce contrastează în mod evident cu variantele precedente:


Ex.Nr.8

Ex.Nr.7

Ex.Nr.3

În ex. nr. 7 motivul  este continuat cu motive

descendente ce intonează întreaga scară a modului doric (medieval), iar mersul melodiei, după saltul de cvartă perfectă din primul motiv, este un mers treptat și descendent. Motivele următoare, de asemenea descendente, dau o șerpuire depresivă întregului rînd melodic (vezi ex. de mai sus).

Spre deosebire de aceasta, în ex. nr. 8 motivul  se

repetă identic și prin aceasta saltul ascendent de cvartă perfectă nu mai are — ca în cazul precedent — rolul unui accent dramatic, ci dimpotrivă, intervalul ascendent de cvartă perfectă repetându-se după un mers treptat descendent, sună ca o insistență luminoasă, plină de voieșie, care se rezolvă admirabil pe motivul ce urmează:



Noutatea ritmică adusă de ex. nr. 8, prin *tempo de învîrtită*, subliniază atmosfera de voieșie, de bună dispoziție. De aceea pare aproape firească și amplificarea formei prin repetarea perioadei a doua a melodiei și anume: prima oară ritmul de învîrtită este doar schițat, întrucît intervin unele lungiri ce întrerup ritmul de dans (prin fermato); în schimb, a doua oară, ritmul de joc « *piu moso* » se desfășoară neîntrerupt, încununînd prin aceasta întregul cîntec.

Iată, deci, că textul nou, care vorbește despre minunatele realizări din țara noastră și de perspectivele timpurilor noastre noi, a găsit o expresie nouă, emoționantă și pe plan muzical, vechea melodie căpătînd, prin mici schimbări aduse în elementele de structură, un conținut nou, adecvat textului nou.

Concluziile generale care se desprind din prezentarea materialului de mai sus ar putea fi formulate după cum urmează:

Melodia cîntecului muncitoresc-revoluționar « Doina Hașului » provine dintr-o veche melodie populară țărănească ce a cunoscut o largă circulație.

Melodia, după ce a fost preluată și transformată pentru a servi la exprimarea cea mai deschisă, cea mai hotărîtă a luptei sociale — « Doina Hașului » — a continuat să servească drept punct de plecare și pentru exprimarea unui conținut emoțional opus, de bucurie și voieșie pentru noile realități socialiste din anii puterii populare. Explicația acestui fapt, în aparență contradictoriu, poate fi găsită în potențele expresive latente ale melodiei, de esență optimistă, mobilizatoare, ceea ce constituie trăsătura comună a tuturor variantelor.

Preluarea melodiei pentru diferite texte nu s-a înfăptuit în mod mecanic. Conținutul ideologic și emoțional al diferitelor texte au determinat și în melodie transformări imperceptibile doar în aparență, nu atît în materialul sonor propriu-zis, ci în special în dispunerea și în raportul nou al diferitelor elemente de structură. În acest sens, schimbarea de fiecare dată a expresivității melodiei potrivit cu conținutul ideologic și emoțional al textului, confirmă încă o dată pe deplin legătura organică a conținutului expresiv al melodiei cu al textului poetic în creația noastră populară.

Spre deosebire de variantele cîntecelor populare țărănești, în care variațiile melodice ale diferitelor variante apar mai bogate, variantele cîntecului muncitoresc-revoluționar « Doina Hașului » prezintă o mai mare unitate. În același timp, însă, în ciuda acestei unități, contribuția individului în colorarea expresivă a conținutului emoțional al fiecărui exemplar ilustrează că și în cîntecele muncitorești-revoluționare, legile generale ale creației populare acționează întocmai ca și în orice creație populară. Raportul dintre tradiție și inovație, între creație individuală și colectivă ține seama de gradul mai accentuat al caracterului colectiv al sentimentelor și ideilor pe care le exprimă cîntecul muncitoresc-revoluționar, conferindu-i o mai mare unitate; această comunitate de idei și sentimente este exprimată însă de fiecare dată în concordanță cu talentul și sensibilitatea individului. Cu alte cuvinte, unitatea mai mare a variantelor cîntecului muncitoresc-revoluționar trebuie explicată prin unitatea morală și ideologică a acelor ce sînt strînși sub flamura de luptă a acestor cîntece și nu prin lipsa creației colective.

Evidențiind în lucrarea de față legătura dintre cîntecul muncitoresc-revoluționar « Doina Hașului (Doftana) » cu folclorul tradițional, am încercat să elucidăm numai cîteva din aspectele cercetării și studierii cîntecului muncitoresc-revoluționar din patria noastră.

Alte aspecte ridicate de studierea cîntecului muncitoresc de luptă, ne propunem să le abordăm într-un viitor apropiat, ca urmare a cercetărilor ce le vom continua.

В СВЯЗИ С НЕСКОЛЬКИМИ ВАРИАНТАМИ МЕЛОДИИ «ДОЙНА ХАШУЛУЙ (ДОФТАНА)»

Изучение рабочего фольклора в его соотношении со всей духовной культурой народов и, особенно, с крестьянским фольклором представляет чрезвычайный интерес для румынской фольклористики. Настоящая статья вносит вклад в этот вопрос, отмечая связь известнейшей румынской революционной песни «Дойна Хашулуй (Дофтана)» с крестьянским фольклором.

Эта песня пелась в те годы, когда Коммунистическая партия Румынии находилась в подполье. В ней говорится о бесчеловечном обращении, какому подвергались узники-коммунисты в тюрьме «Дофтана».

(Построенная в форме подковы по образцу австрийских тюрем, тюрьма Дофтана была разделена на секторы, обозначенные буквами алфавита. Камеры „Н“ (румынская буква «Хаш») были самыми ужасными: без освещения и без коек, с цементным, постоянно мокрым полом, они предназначались для истребления «упорных» или тех, кто боролся за более человеческий режим в тюрьме).

Оригинальная мелодия этой революционной песни — это старинный крестьянский напев, о котором упоминается в различных румынских печатных изданиях, начиная со второй половины прошлого века.

Сравнительный анализ трех вариантов революционной песни (примеры №№ 1—3) и четырех вариантов крестьянской песни (прим. №№ 4—7) раскрывает аспекты коллективного творчества в рабочей революционной песне в соотношении с крестьянской песней, устанавливая в то же время и общие черты в напеве всех семи вариантов. Так, устанавливается, что мелодия революционной песни является довольно однородной (как с точки зрения мелодического строения, ритмического узора, так и звукового материала). Вариации, возникающие в мелодии и ритме, не отражаются на общей выразительности напева, а создают скорее индивидуальные экспрессивные оттенки, которые можно приписать музыкальности и вдохновению исполнителя. Эти вариации встречаются главным образом в средней части песни, в то время как начало и конец почти идентичны во всех трех вариантах.

По сравнению с вариантами революционной песни, варианты крестьянской песни показывают иную эволюцию. В то время как мелодия революционной песни сохранила в общих чертах унитарный аспект, независимо от области, где она бытовала, крестьянская песня претерпевала большие изменений и иногда полностью приспосабливалась к музыкальному диалекту определенной области (прим. № 7). Это различие нужно приписать морально-политическому единству, коллективной солидарности революционных борцов, движимых одинаковыми стремлениями, отражающимися в эмоциональном содержании песни, в то время как крестьянская песня, выражая индивидуальные чувства, более свободно передает настроение исполнителя. Это различие не уменьшает, а, наоборот, усиливает коллективный характер творчества в революционной песне.

Займствование народной мелодии для «Дойны Хашулуй» не было ни механическим и ни случайным. Существенные изменения с точки зрения эмоционального содержания по сравнению с крестьянской песней реализуются путем внешне незначительных перемен в мелодическом строении, в каденции, в сочетании различных мотивов или же в ритмических элементах, которые в общем контексте способствуют, однако, изменению выразительности мелодии соответственно содержанию нового текста. Займствование произошло не случайно, ибо, с одной стороны, мелодия является очень активной и широко бытующей, содержащей скрытый потенциал выразительности, соответствующий новому героическому, драматическому содержанию революционной песни; с другой стороны — сближение смогло произойти и потому, что крестьянская мелодия бытовала и с текстами социального содержания и, таким образом, идейная общность могла облегчить займствование крестьянской мелодии для боевой революционной песни.

Пример № 8 показывает новое и интересное преобразование оригинальной мелодии, которая в наши дни стала новой песней, полной светлого настроения и гово-

рящей о радости строительства социализма, что подтверждает наличие скрытого экспрессивного потенциала в мелодии.

Дальнейшее исследование распространения и бытования этой песни принесет, вероятно, новые элементы в связи с родственностью текстов революционной песни с текстами тех крестьянских песен, которые носят острый социальный характер. Это дополнит выводы, сделанные из сравнения мелодических вариантов.

NOTES ON SOME VARIANTS OF „THE DOFTANA (H CELL) DOINA”

The study of the folklore of the working class and its relationship to the spiritual culture of a nation and in particular to peasant folklore is of pre-eminent interest to the student of Roumanian folklore. The present article brings a contribution to this latter aspect of the problem by calling the attention of researchers to the bond between one of the widespread Roumanian revolutionary songs « the H-cell (Doftana) Doina » and peasant folklore.

This song was sung in the years of underground activity of the Roumanian Communist Party and evokes the inhuman treatment inflicted upon the communist prisoners in the “Doftana” gaol. (The building of the gaol — horse-shoe shaped, according to the pattern prevalent in the Austrian prisons—was divided into sectors numbered by the letters of the alphabet. The H-cells were the most gruesome: with no light and no bed, the cement-floor constantly wet, these cells were designed to exterminate the « recalcitrants » and those who stood up for a more humane prison regime).

The original tune of this revolutionary song is an old peasant folk melody, recorded in various Roumanian collections beginning with the second half of the last century.

The comparative analysis of three variants of the revolutionary song (Ex. No. 1—3) and of four other variants of the peasant song (Ex. No. 4—7) illustrates the collective character present in the creation of the revolutionary workers' songs, in comparison to the same feature in the latter group. By identifying the essential traits common to the seven variants, the author tends to prove the manifest unitary character of the melody of the revolutionary song (in its melodic contour, rhythmic pattern and sonorous material). The variations occurring in the melody and rhythm, far from affecting their general force of expression, engender rather an individual manner of rendition proper to the sensitivity and inspiration of each performer. These variations are especially noticeable in the middle part of the song: the beginning and the end being almost identical in all three variants.

Compared to the revolutionary song, the variations in the peasant song are more conspicuous. Whereas the melody of the revolutionary song generally maintains its unitary aspect, regardless of the region in which it circulates, the peasant song undergoes several changes, occasionally adjusting its pattern entirely to the musical dialect of the region (Ex. No. 7). This difference of behaviour must be attributed to the moral political unity and collective solidarity of the revolutionaries, who are fired by the same aspirations embodied in the emotional content of the song, whilst the peasant song, expressing individual sentiments, reflects more freely the momentary frame of mind of the singer. This difference, far from proving a diminution of the collective character of the revolutionary song, actually marks a more definite collective creation.

The adoption of the peasant melody—in the case of the « H-cell Doina »—was neither accidental nor a mechanical process. The essential changes, occurring in the emotional contents of the initial peasant song, are achieved by apparently insignificant modifications of the melodic contour, cadence, the manner of interweaving the various motifs or their rhythmic elements. Insignificant though they may appear, these alterations however, taken all together, change the expressivity of the melody in keeping with the significance of the new text. The adoption of the peasant melody is indeed not accidental: the melody is an extremely widespread and spirited tune that contains the latent potentiality of rendering the heroic and dramatic theme of a revolutionary song. The connection with this particular peasant song was furthermore aided by the fact that this peasant tune has also circulated as a musical accompaniment to a

number of texts of a social character; the community of ideological contents therefore likewise led to its more ready adoption as a revolutionary battle-song.

Example No. 8 illustrates a further interesting transformation of the original melody. It has now become a new song, full of life and gaiety, voicing the joyful sentiment of building up socialism. This is one more confirmation of the latent expressive potentialities of this melody.

The future investigation of the distribution and circulation of this song will, we feel sure, complete our conclusions, drawn from the comparison of these melodic variants, and thus bring to light new elements proving the close bond between the texts of the revolutionary songs and the peasant songs containing a marked social character.

CONTRIBUȚIE LA CERCETAREA CREAȚIEI NOI DE STRIGĂTURI

MONICA BRĂTULESCU

În culegerile întreprinse anul acesta în raioanele Rupea, reg. Brașov și Tîrnăveni, reg. Mureș-Autonună Maghiară, strigătura ne-a atras cu deosebire atenția prin vigoarea, funcțiile multiple și conținutul variat al genului.

Bogăția genului ca și ușurința de a improviza au dat adeseori înregistrărilor caracterul unor manifestări spontane. În Sîncel (raionul Tîrnăveni) de pildă, nu s-a putut lucra cu informatorii în prealabil indicați; informatori neprevăzuți, din auditoriu, interveneau stabilind prin strigături un dialog cu replica promptă și vioaie.

Tradiția strigatului e foarte vie; « și copiii mici strigă » — ne spune informatoarea Maria Borcoman din Rupea. În aceeași casă am înregistrat strigături de la bunică (Săracu Maria), fiică (Borcoman Maria) și nepoate (Săracu Ana și Borcoman Lia). Ultima generație avea șapte și opt ani respectiv. Copiii deprind de timpuriu practica strigatului; la Sîncel am surprins copii preșcolari ce se interpelau în joacă cu strigături.

Prin strigătură se înțelege de obicei strigătura legată de joc¹. Alături de strigătura de joc cu formele ei obișnuite — de comandă, satirică și lirică — am constatat în raioanele cercetate prezența unui tip de strigătură independent de joc și cele mai adesea și de muzică.

Constantin Brăiloiu în « Nunta la Feleag »² și în « Nunta în Someș »³ dă textul unei strigături detașate de joc și încadrate ceremonialului de nuntă; obiectul lucrării fiind altul, autorul nu stăruie asupra acestui tip de strigătură. Existența unui tip analog a fost semnalată și de tov. Victoria Dosios în lucrarea sa « Cîntecele de strigat din Năsăud ».

Prilejul tradițional de desfășurare al acestui tip de strigătură este nunta. Nunta nu poate fi concepută fără strigături: « nu-i faină nunta fără strigături » sau « nu există nuntă fără strigături » afirmă informatoarele Borcoman Maria și Săracu Ana. Strigătura e un element integrant al nunții: *Frunză verde trei castane / Toate nunțile sînt faine / Da-i frumos carul cu haine / Vezi dantele, lucrături / Mai auzi la strigături*, definește nunta într-o strigătură informatoarea Săracu Ana (Rupea).

Strigătura de nuntă e resimțită de informator ca un tip distinct de strigătura de joc: « Strigăturile de la nunți sînt altfel decît cele de la hori » — spune informatoarea Borcoman Maria.

Absența acompaniamentului muzical stabilește o primă demarcație; strigătura de nuntă e mai extinsă decît cea de joc, iar dacă la strigăturile « de hori » au precăderea bărbații, la cele de nuntă femeile dețin rolul principal.

Strigăturile de nuntă sînt fie legate de etapele ceremonialului, fie de prezentarea nuntașilor. Din prima categorie fac parte strigăturile ce se spun la încărcarea zestreii miresii în carul cu haine și la aducerea găinii la masa mare. Asemenea strigături prin lungimea și funcția ce o îndeplinesc în ceremonial se apropie de genul orației.

¹ E cunoscut de asemenea și faptul că ceata colindătorilor în drumul de la o casă la alta chiuie și strigă.

² Constantin Brăiloiu: *Nunta la Feleag*. p. 5.

³ Constantin Brăiloiu: *Nunta în Someș*. p. 9.

A doua categorie de strigături de nuntă se desfășoară la masa mare; strigătoarele se adresează nunului, nunii, mirelui, miresei — în special personajelor principale ale momentului — înfățișându-i comensalilor laudativ sau anecdotic. Gluma nu depășește anumite limite; se urmărește în primul rînd să se stimuleze dărnicia nuntașilor și să se creeze un cadru plăcut mirilor.

Astăzi strigătura în care se pune accentul pe relevarea trăsăturilor chiaburești, de clasă, pe averea și bogăția individuală a oamenilor, a fost înlăturată. Marile prefaceri revoluționare prin care trece satul au schimbat fundamental conținutul strigăturilor. *Căutai case și boi / Nu mîndră cu buze moi / Da azi lumea s-a schimbat / Colectiva-i om bogat / ... Stăpîni sînt cei ce muncesc / Și se iau care se iubesc* (Ana Săracu — Rupea). În strigătura tradițională amestecul părinților la căsătoria copiilor din interese de avere era deplîns cu accente patetice însă primit cu resemnare. Pasivitatea a fost înlocuită cu o atitudine activă: *Măicuța de nu ne lasă / Noi singuri ne facem casă / Măicuța de nu te-o vrea / Eu bădiță tot te-o lua* (Ana Săracu-Rupea). Criteriile de alegere s-au schimbat: *Dragele mele muieri / Ați venit să ascultați strigări? / La strigări să n-ascultați / La mireasă vă uitați! / C-acum toată lumea știe / Că nu strig de bogăție / C-azi nu umblă averea / Făr' dragostea și plăcerea / Și azi nu umblă avutu / Făr' dragostea și plăcutu / Și azi ce-i în sat de frunte? / Omul harnic și cuminte* (Oporeanu Ana — Sîncel, raionul Tîrnăveni).

În satul nou prestigiul e hotărît nu de avantajul averii, ci de calitățile reale ale omului. Înșirînd darurile de zestre ale miresii informatoarea Săracu Ana precizează în încheierea strigăturii: *Mireasa nu-i de gazdă mare / Ca să lucre cu parale / Mireasa-i de om de rînd / Și și-i le-o făcut cîntînd*. Hărnicia, priceperea și istețimea determină preferințele: *Fata care-mi place mie / E membră-n gospodărie / E frumoasă și voinică / Și de lucru n-are frică* (Dobre Domnica, Beia, rn. Rupea). Tema dragostei se împletește cu tema muncii: *Și să ști bădiță bine / De vrei să mă iei pe mine / Tu planul să-l depășești / Colectiva s-o înflorești* (Ana Săracu). Zelul în muncă a devenit o condiție a respectului și cîștigării femeii. Mirele este ales dintre colectivști: *Mirele-i din colectivă / Și drag-ți poartă de grijă / Că colectiva-i bogată / Poți dragă să fii împăcată* (Ana Săracu). Nunul mare nu se mai recrutează din chiaburii satului, ci din membrii colectivei sau intelectuali ce se bucură pe bună dreptate de respectul satului: *Nunu mare-i brigadier sau Nunu-i păcurar la noi / La colectivă la oi sau Foaie verde de piper / Nunu mare-i inginer / Inginer și frunțaș mare / Și lucrează la tractoare*.

Bazele căsătoriei au devenit altele decît în trecut; în satul colectivizat înclinarea firească a inimii și nu lăcomia de avere duce la încheierea căsătoriei.

* * *

Nu numai cu prilejul nunților se spun strigături; se strigă și la șezători și petreceri obișnuite.

În asemenea cazuri strigăturile se spun fără sau cu acompaniament muzical după cum simt nevoia strigătoarele. Acompaniamentul muzical constă în ceteră, fluier, frunză sau chiar lălăitul femeilor⁴.

În gospodăria colectivă din Rupea s-a încetățenit practica organizării unor petreceri. Cu prilejul însămînțărilor, la strînsul recoltei, de 1 Mai și 23 August au loc petreceri; de mai mică amploare, însă mai numeroase sînt micile petreceri ce se organizează din cînd în cînd pe echipe la ora odihnei. « La amiază cînd ne odihnim, o oră petrecem cu strigături » (Inf. Borcoman Maria). Asemenea petreceri pornesc de la propunerea spontană a unui membru al colectivei. « Vreți boreselor⁵ să prăbălim⁶? » propune celorlalte collectiviste Borcoman Maria. Cei dornici să petreacă fac cîte-o « aruncătură » adică dau o contribuție în bani pentru organizarea micului ospăt.

Petrecerile în colectivă sînt mediul cel mai propice de dezvoltare, pentru strigături noi. Asemenea petreceri reunesc oamenii muncii de la sate cu nivelul politic cel mai ridicat, iar satira, moderată în cadrul nunții de caracterul festiv al evenimentului, se poate manifesta aici nestînjinit.

Problemele de zi cu zi ale gospodăriei colective ocupă un loc important. Astfel întrecerea în muncă se dovedește a fi o preocupare vie. « Se contraziceau care mai de care că sînt mai frun-

⁴ Strigătoarele din Sîncel (raionul Tîrnăveni) recurg la acest acompaniament care le este foarte la îndemînă.

⁵ Boreasă = nevastă, femeie măritată.

⁶ A prăbăli = a organiza o petrecere.

tașe» spunea Ana Săracu referindu-se la o petrecere pe echipe. *Frunză verde de pe coastă / Echipa a doua-i frunză / ... Știm lucra și știm glumi / Știm normă a-ndeplini* — strigă o reprezentantă a echipei a doua (Borcoman Maria — Rupea).

Numeroase strigături noi vădesc preocuparea activă a oamenilor muncii de la sate de a nu se încălca disciplina în muncă, de a se repartiza just eforturile. « La strigături folosim faptele concrete din gospodărie, ne legăm și de președinte » — spune informatoarea Ana Săracu.

Ceea ce trebuie relevat însă este faptul că satira nu se limitează ca în genul tradițional numai la darea în vileag a anumitor păcate și abuzuri; în strigătura nouă se urmărește lichidarea și remedierea greșelilor. *Și dacă l-om critica / Poate că s-o îndrepta / Și să lase iubitu / Să depășească planu* (Ana Săracu) sau *Dară vrem să te gindești / Și munca s-o împărțești / Și să dai la fiecare / După ce putere are / Că Partidul ne-a învățat / Să trăim viața de drag*. Critica se sprijină pe învățăturile Partidului și de aceea e folosită ca o armă eficientă.

Strigăturile noi dezvoltă ca o temă centrală colectivizarea. Folioasele colectivizării sînt expuse pe larg: *Noi cu toți ne-am bucurat / ... Am venit cu carele / Și-am umplut hambarele* (Sîncelean Ioana, Sîncel, rn. Tîrnăveni) sau *Foaie verde de trifoi / De cînd e colectiv la noi / Avem viața îmbelsugată / Că munca-i organizată* (Dobre Domnica, Beia, rn. Rupea). Strigăturile noi înfățișează gospodăria colectivă ca o formă superioară de organizare economică: *De cînd sînt în colectiv / Traiul ni-i mai fericit / Și traiul ni s-a schimbat / Căci muncim planificat* (Dobre Domnica). Chibzuiala deschide mari perspective pentru viitor: *Știm lucra și știm munci / Știm face economii / ... Nu mai ținem banii-n ladă / Ca șoarecii să ni-i roadă / Surplusul de un an întreg / Noi îl depunem la C.E.C. / ... Îi scoatem la un an, doi / Și ne facem case noi* (Ana Săracu). Viitorul este privit cu încredere, colectivității pot întrevădea mari realizări: *Că în șazezi și doi / Vom avea toți case noi* (Maria Borcoman) sau *Că-ntr-o zi de sîrbătoare / Ne luăm televizore* (Ana Săracu). Nu lipsesc nici strigăturile care să evoce viața chinuită a țăranilor de altădată: *Cînd erau părinții mei / Și iar verde ghiocei / Cînd erau tineri ca noi / Lucrau pămînt pe arendă / Și trăiau în chin și obidă* (Dobre Domnica — Beia, rn. Rupea). Asemenea strigături pun de obicei față în față trecutul de exploatare cu prosperitatea vieții în gospodăria colectivă.

Altă temă abordată de strigătura nouă e 23 August. Evenimentul istoric e înfățișat cu toate consecințele lui binefăcătoare pentru viața satului: *Foaie verde de himei / August douăzeci și trei / Ne-a adus lumină-n sat / Și vorbă de neuitat / ... Și iar verde de cicoare / De la răsărit de soare / Ne-a venit eliberare / Conduși de Partidul drag / Colective am înființat* (Maria Borcoman — Rupea).

Nu numai 23 August, dar și evenimentele politice mai recente se oglindesc în strigăturile noi. Astfel al III-lea Congres al Partidului inspiră numeroase strigături: *Frunză verde de Bănat / Congresu l'am așteptat / Cu normele împlinite / Cu case noi isprăvite* (Maria Borcoman) sau *Frunză verde matostat / Congresul s-a terminat / ... Delegații au plecat / Lucruri bune au realizat* (Ana Săracu).

Oamenii sînt la curent cu evenimentele politice ale zilei; cei mai mulți sînt abonați la ziare — Scînteia, Drum Nou etc. — și ascultă cu interes emisiunile posturilor noastre de radio.

Acest fapt trebuie pus în legătură cu ridicarea generală a nivelului cultural la sat. Bibliotecile sînt cercetate; sîtenii citesc cărți de agronomie, dar și literatură. Cartea, cultura, se bucură de o mare prețuire. *Ce mi-i drag mie pe lume? / Bădița care știe scrie / Mărul roșu jumătate / Bădița care știe carte strigă* Maria Brumar (Sîncel, rn. Tîrnăveni) exprimînd în această strigătură un punct de vedere general pentru sat.

* * *

Sub aspectul construcției strigătura nouă păstrează tiparul tradițional. Debutază fie prin formulele cunoscute — *Frunză verde trei măsline, Foaie verde bob năut, Frunză verde din vie etc.* — fie prin numirea sau interpelarea persoanei căreia i se adresează strigătura — *Măi bădiță pui Gheorghiță, Președinte bun la sfat, Mireasă ochi negrișori etc.* Șirul strigăturii e întrerupt din loc în loc de interjecții și exclamații care variază de la comună la comună. Astfel la Rupea circulă interjecțiile « hop, hop » și « iuhăi, iuhăi », la Beia (rn. Rupea) « i-auz, i-auz », iar la Sîncel (rn. Tîrnăveni) « iu-iu-iu » și « rupe-o și ciupe-o ».

Lexicul strigăturilor noi reflectă o largire a conținutului de idei. Metaforelor tradiționale și formelor dialectale li se alătură termeni desemnînd noțiuni recent însușite: planificare, normă, frunză, televizor, vilă etc.

Strigăturile sînt improvizate spontan sau elaborate în prealabil.

De obicei în preajma unei nunți sau a unui prilej de manifestare mai important, strigătoarele se consultă între ele, iau informații despre nuntași sau oaspeți și ticluiesc în linii mari strigătura.

E semnificativ pentru ridicarea nivelului cultural faptul că în ultima vreme strigăturile sînt din ce în ce mai des așternute pe hîrtie. « Înainte le ticluiam în cap — spune Ana Săracu — acum le scriu ». Altă informatoare — Borcoman Maria — ne mărturisește: « Mi le scriu simbătă seara pe duminică pe-o hîrtie de țigări ».

Scrierea strigăturilor nu exclude sau împiedică improvizația. O strigătoare de talent nu se mărginește la textul pe care l-a fixat în scris; îl extinde și-l adaptează după situații, forma scrisă servindu-i doar ca un memento. De altfel reproducerea mecanică a unei strigături scrise nu e posibilă — respectarea ritmului e o condiție importantă a genului. Încercînd să strige un text pe care-l scrisese mai demult, informatoarea Borcoman Maria remarcă despre respectiva strigătură: « Citită vine faină, strigată nu — ia minte naș și-l modifică ». Strigătoarele încearcă de fapt să aplice regulile unei scandări riguroase. Referindu-se la un rînd care depășea prin numărul de picioare măsura celorlalte versuri ale strigăturii, informatoarea Săracu Ana spune: « E prea lung, sare o țiră, o spun și nu se potrivește — cînd o strigi trebuie să aibă rimă ». Informatoarea confundă în mod vădit rima cu ritmul. Alt informator, Nicolae Mușunoi (Beia, rn. Rupea) precizează: « Cine n-are auz muzical, așa nu poate să strige ».

Asupra strigătoarelor colectivitatea sătească exercită un permanent control artistic. « Nu-i faină » — spune cineva din auditoriu despre o strigătură. « Poate o leg mai bine » răspunde informatoarea Domnica Dobre încercînd să reia strigătura într-o variantă. Străduința strigătoarelor de a respecta cerințele tradiționale ale genului e evidentă.

* * *

Creția nouă de strigături din raioanele Rupea și Tîrnăveni se dezvoltă în strînsă legătură cu tradiția folclorică a regiunii⁷.

Genul tradițional al strigăturii desprins de joc se dovedește foarte propriu exprimării unui conținut nou de idei.

К ИССЛЕДОВАНИЮ НОВОГО ТВОРЧЕСТВА В ОБЛАСТИ ВЫКРИКОВ («СТРИГЭТУРЬ»)

Хорошо известный повод к исполнению «стригэтурь» (выкриков) — это пляска. Однако в связи с записью фольклора, произведенной в этом году в Брашовской области, был найден тип выкриков, не зависящих от пляски. О наличии аналогичных типов упомянул Константин Брэилоу в «Свадьбе в селе Феляг» и «Свадьбе в Сомеше», а также Виктор Досиос в труде «Нэзудские песни с выкриками».

Автор статьи поставил себе целью определить традиционный тип выкриков, не зависящих от пляски, как и нового выкрика, выросшего из этого типа.

Обычный повод для исполнения таких выкриков — свадьба.

Отсутствие музыкального сопровождения устанавливает первое отличие свадебного выкрика от выкриков во время пляски. Свадебные выкрики длиннее плясовых, кроме того, если в хоре выкрики исполняются главным образом парнями, то в свадебных главная роль принадлежит женщинам.

Свадебные выкрики связаны либо с этапами церемониала, или же с моментом, когда дается характеристика участников свадьбы. Свадебные выкрики отражают психологию сегодняшнего села: невесту хвалят не за богатство сделанных ею подарков, а за прилежание и трудолюбие, а брак рисуется как свободный и процветающий институт.

⁷ În sensul încurajării legăturii cu tradiția vezi articolul lui L. Muharinskaia: Să reînviem tradițiile creației colective de cîntece. *Sovetskaia Muzika*, 1959, nr. 9: 81—84.

Устраиваемые в колхозах празднества дают чрезвычайно подходящий повод к развитию выкриков с новым содержанием. Повседневные заботы хозяйства — соревнование между бригадами, наблюдение за трудовой дисциплиной — как и политические вопросы — вот обычные темы таких выкриков.

На вечеринках в колхозах, или на посиделках выкрики исполняются иногда в сопровождении какого-нибудь музыкального инструмента — скрипки или флуера, — прыжки на древесном листе или же просто женского хора, поющего вполголоса без слов.

В последнее время, в результате повышения культурного уровня, текст выкриков все чаще записывается. Их исполнение должно быть строго ритмичным.

С точки зрения своего строения выкрик с новым содержанием не отдален от традиционного шаблона. Традиционный выкрик, оторванный от пляски, показывает свою пригодность для выражения нового идейного содержания.

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE STYLE OF FOLK-CRIES

The traditional and most widespread occasions for the display of cries are obviously the dancing reunions. Recent folklore material, collected during the last year in the Braşov region, has however brought to light a new type of cries unassociated with dancing. The existence of similar specimens had been previously signalled by Constantin Brăiloiu in his „Wedding at Feleag” and „Wedding in the Somesh” and by Victoria Dosios in her monograph on the Năsăud „de strigat” songs (scanned or chanted verses).

The author proposes to define the specific features of the traditional type of cries unidentifiable with dancing and to analyse the evolution of the present pattern.

The customary occasion for the recital of these cries is the wedding ceremony. The first trait that distinguishes the wedding from the dance-cries is the absence of all musical accompaniment. The wedding-cries are furthermore more extensive compositions than the dance-cries; finally, whilst the cries at *horas* are generally called out by men, the wedding-cries are preponderantly recited by women-folk.

The wedding-cries are either associated with the various stages of the ceremonial or with the introduction of the wedding guests. The more recent wedding-cries reflect the mentality prevalent in the village communities today: thus the bride is no longer praised for the wealth of the wedding-gifts, but for her diligence and industry, and marriage is presented as a free and prosperous institution.

The reunions organized by the collective farms afford an exceedingly favourable occasion for the composition of cries reflecting new conceptions. The daily activities of the farm — the emulation drives of the working-brigades, the observance of a working discipline — represent, together with the topical political problems, the main themes of these cries.

At the social gatherings at collective farms or working bees, the cries are sometimes accompanied by a musical instrument — violin, shepherd's pipe, leaf — or merely by the trolling of the women-folk.

In recent years, owing to the higher cultural standard of the population, the cries are being increasingly recorded in writing. The reciting of these cries, however, calls for a strict observance of the prescribed rhythm.

In their construction, the newly-styled cries do not essentially differ from the traditional pattern. The traditional folk-cries, unassociated with dancing, are proving to be artistic means highly appropriate to expressing the new topics and ideas fostered by the people today.

FOLCLORUL ÎN MANUALELE ȘCOLARE DIN PERIOADA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

MARIN GH. MARIN

Cercetarea întreprinsă de noi asupra manualelor școlare (clasele primare I—VII) dintre anii 1919—1944 ne-a dus la constatarea că autorii lor folosesc în scopuri educative un bogat material folcloric. Găsim reprezentat atât folclorul obiceiurilor: colinde, plugușoare, bocete etc., cât și cîntece bătrînești, basme și legende, cîntece lirice și strigături, proverbe și ghicitori etc. Din cele 92 bucăți de lectură, cite cuprinde o « carte de cetire » pentru clasa a V-a primară (de P. Puchianu și D. Stoica, 1937), aproximativ 40 sînt piese folclorice, fie autentice populare, fie prelucrări sau imitări.

Abundența folclorului folosit în manualele școlare din această perioadă are, după părerea noastră, două explicații. În primul rînd este vorba de continuarea tradiției, în sensul bun al cuvîntului, care s-a format în perioada anterioară primului război mondial și la care au contribuit, prin manualele lor, oameni de seamă ca: I. Creangă, G. Coșbuc, Al. I. Odobescu, Gr. G. Tocilescu, I. Pop-Reteganul ș.a. Se știe că, în special, după apariția primelor culegeri de folclor (începînd de la cea a lui V. Alecsandri), Miorița, Meșterul Manole, diferite cîntece populare, proverbele și ghicitorile au fost nelipsite din manualele școlare. În al doilea rînd, în perioada de care ne ocupăm, folosirea unor categorii folclorice în cadrul educației școlare devine, de fapt, un mijloc ascuns de propagare a unor idei străine concepției populare, menite să servească interesele claselor dominante. În aparență afirmația noastră pare bizară, contradictorie. Cum este și firesc, creația autentic populară nu poate exprima decît concepția și năzuințele celor care au creat-o, ale maselor muncitoare. Cu toate acestea, clasele dominante s-au străduit totdeauna și, uneori au reușit, să strecoare în creația populară idei proprii mentalității lor de clasă, prin punerea în circulație a unor imitări ale creațiilor populare, cărora au căutat să le dea o cit mai largă răspîndire în popor.

Vom încerca să desprindem două aspecte mai importante: primul de ordin general, privind modul cum a fost folosit folclorul autentic în manualele școlare din această perioadă, iar al doilea, o încercare de a arăta, pe baza unei analize concrete de material, mobilul și căile prin care clasele suprapuse au încercat, sub masca folclorului, să-și strecoare ideile în popor prin intermediul cărților de școală.

* * *

După cum se știe, învățămîntul elementar din această perioadă constituia un mijloc important prin care clasele dominante căutau să inoculeze tinerei generații din acest timp ideologia lor. Din acest punct de vedere, învățămîntul rural nu se deosebește, în fondul lui ideologic, de învățămîntul urban. Există totuși deosebiri nu de esență, ci de metodă. Această deosebire se scoate în relief prin faptul că manualele destinate educației fiilor de țărani făceau distincție netă între sat—oraș precizînd: « manual pentru clasa... rurală », pentru « mediul rural », pentru « școlile de la sate » etc. Urmărindu-se în esență același scop, învățămîntul rural își propune să-l realizeze prin mijloace deosebite, căutînd să simuleze un « specific » rural pe măsura înțelegerii elevilor de la sate. Majoritatea povestirilor moralizatoare își iau subiectele din viața țărănească prezentată idilic, de multe ori, într-un cadru și o atmosferă de basm, folosind schemele și mijloacele artistice proprii povestirilor fantastice, în vîdit

contrast cu realitatea socială plină de adânci contradicții de clasă, prezentare din care se poate deduce ușor ecoul idilismului semănătorist prelungit în această perioadă. Este elocventă în acest sens prezentarea idilică a vieții țăranului, opunînd-o vieții din fabrici și uzine, pe care o face unul din autorii de manuale din acest timp: « Viața agricultorului este plăcută, fiindcă el lucrează în cea mai frumoasă uzină din lume, în natură. Pentru el cîntă ciocirlia des-de-dimineață, ... lui îi șoptesc izvoarele dorurile ce le frămîntă, pentru el înverșește codrul și freamătul lui e cîntec de frăție »... « nici o ocupație nu este mai liberă, mai plăcută, mai bănoasă și mai sănătoasă decît agricultura ». Autorul încheie cu o sentință în care scopul politic urmărit de către clasele exploataatoare este evident: « copii de plugari, rămîneți plugari! »¹. Se urmărește, deci, menținerea țăranimii în ignoranță și exploatare, deoarece nu este greu de ghicit că în această opoziție (sat—oraș) și în acest « sfat » care se dă copiilor de țărani, se ascunde străduința claselor dominante de a îndepărta țăranimea de clasa muncitoare de la orașe, de ideologia și de lupta ei revoluționară, care în această perioadă cunoaște, sub îndrumarea Partidului Comunist, o amploare și o maturizare din ce în ce mai mare.

Acestei tendințe de a simula un specific « rural » îi corespunde în parte și folosirea unui bogat material folcloric în manualele școlare satești. Este știut că o mare parte a folclorului nostru tradițional a luat naștere și s-a dezvoltat în realitatea satească, ca expresie directă a simțămîntelor și năzuințelor maselor muncitoare de la țară, reflectînd aspecte de viață proprii acestei lumi și orizontului ei de cunoaștere.

Deși reprezentanții ideologiei burgheze reacționare au încercat să demonstreze că folclorul nu are nici o legătură directă cu viața socială, ei n-au ezitat să folosească această creație în scopurile lor politice, așa încît anumite fapte de folclor folosite în cadrul educației tinerei generații devin, prin răstălmăcirea lor, dintr-un bun spiritual al maselor asuprite, un mijloc căutat în propagarea unor idei reacționare.

Fără să negăm valoarea științifică a unor manuale școlare și orientarea progresistă a unor autori care, alături de M. Sadoveanu², G. Topîrceanu, T. A. Bădărău ș.a., au continuat tradiția realista a manualelor școlare, reținem totuși că învățămîntul primar din această perioadă fiind subordonat scopurilor și intereselor politice ale burghezo-moșierimii, autorii de manuale abdică în fond de la caracterul științific, democratic al conținutului cărților de școală.

* * *

O primă categorie folclorică des întîlnită în manualele școlare din această perioadă este cea a proverbelor și a zicătorilor. Adesea, aceste creații populare sînt folosite și în cadrul bucăților de lectură propriu-zisă sau a celor de științe naturale, istorie etc. Această folosire a lor ridică două probleme. Prima privește folosirea proverbelor sau a zicătorilor în special în finalul povestirilor moralizatoare, unde fie că ilustrează unele povestiri cunoscute (precum « Legenda beției », « Povestea leneșului », « Măgarul păcălit » etc.), fie că se creează diverse povestiri pentru a ilustra conținutul unui anumit proverb, proverbele și zicătorile devenind concluzii moralizatoare, învățăminte pe care autorii de manuale vor să le imprime în mintea elevilor, păstrînd în felul acesta schema compozițională a fabulei. De multe ori însă, folosirea proverbelor pentru ilustrarea conținutului povestirii se face în mod tendențios și fără o legătură evidentă, ca în cazul povestirii « Măgarul și sarea » sau « Măgarul păcălit »³. Dacă concluzia « Prostul nu se gîndește la ceea ce face » este totuși în spiritul anecdotei, folosirea imediată a zicătorii « Cine crede că înșeală pe altul tot pe el se înșeală », capăt de fapt un sens social mult mai larg, punînd în lumină ideea că omul e mai înțelept dacă suportă, precum măgarul, tot ce i se pune în spate. Tot astfel și în povestea lipsită de sens « Femeia și găina »⁴. O femeie săracă avea o găină. Aceasta îi ouă în fiecare zi cîte un ou. O îngrășă, dar nu-i mai ouă. Precum este conținutul lipsit de logică, tot așa este și sfatul ce se dă în încheiere: « Nu fiți lacomi, căci pierdeți și ce aveți », urmînd imediat proverbul: « Lăcomia

¹ St. Caracudici: Citire, cls. VI pr., 1939: 73.

² Vezi, de pildă, M. Sadoveanu ș.a.: Carte de citire, cls. V, Buc., Ed. II 1936—37.

³ Const. Gh. Postescu ș.a.: Abecedar, partea I-a și a II-a, Divizia I-a rurală, Ed. II-a, Buc., 1919: 115.

⁴ Const. Gh. Postescu ș.a.: Abecedar, partea I-a și a II-a, Divizia I-a rurală, Ed. II-a Buc., 1919: 119.

pierde omenia ». Ilustrarea este total tendențioasă. Omul sărac nu trebuie să năzuiască la mai mult, ci trebuie să se mulțumească numai cu puținul pe care-l are, altfel, « ... pierde omenia ». Exemple de acest fel abundă în manualele școlare. Acest mod vizibil tendențios în folosirea creațiilor folclorice demonstrează strădania reprezentanților ideologiei dominante de a denatura adevărata concepție despre lume ce se desprinde în mod logic din conținutul de idei al creației populare autentice.

A doua problemă pe care o ridică proverbele și zicătorile întâlnite în manualele școlare este dată de modul impropriu în care sînt folosite acestea, neținîndu-se cont că ele sînt în primul rînd creație artistică. Așa, de pildă, după bucată de științe naturale « Oțetul » autorul dă proverbul « Încetul cu încetul se face oțetul »⁵. Autorul reține aici, de fapt, numai sensul concret, primar, care i-a dat naștere și prin care nu devine încă proverb dacă nu se ridică la sensul figurat metaforic. Ridicarea la sensul figurat metaforic este o condiție indispensabilă tuturor proverbelor pentru a fi creație artistică și pentru a realiza pluralitatea de sensuri ce o conține.

Fără îndoială că prin conținutul lor concret, din proverbe și zicători se desprind aspecte diverse de viață socială, moravuri, obiceiuri ale diferitelor categorii sociale, dar și o întreagă concepție despre lume și viață, proprie creatorilor lor. Prin aceasta, fără ca proverbele să constituie un sistem filozofic, din ele putem desprinde idei filozofice, etice și estetice ce caracterizează sufletul și concepția omului simplu din popor. De aceea în majoritatea situațiilor similare celei relevate mai înainte, proverbele sînt impropriu folosite, deoarece sensul estetic-ideologic este cu totul neglijat. Eficacitatea folosirii proverbelor poate fi manifestă ilustrînd povestirile civico-moralizatoare, chiar în cazul cînd autenticitatea lor funcțională este denaturată. În situația arătată mai sus sînt binevenite însă ghicitoriile care nu sînt altceva decît definiții metaforice ale obiectelor și fenomenelor concrete din realitate.

Tendenței ideologico-educative, dictată de scopurile urmărite de învățămîntul burghez în școala din trecut, îi este subordonată, adesea, și selecția proverbelor și a zicătorilor, mai ales atunci, cînd sînt grupate pe diferite teme, ca tema muncii, a economiei etc.

Un scop al educației în școala burgheză era și acela de a forma din micii elevi oameni buni de muncă, « brațe tari », forță de muncă ieftină pentru industrie și agricultură. De aici, și abundența proverbelor și a zicătorilor pe tema muncii: « Munca este o comoară »⁶, « Munca este izvorul tuturor bogățiilor », « Munca e blagoslovită, / Cînd te ții de ea ai pită », « Cine mult vorbește / Lucrul nu-i sporește » și « Cine-n lene se tîrăște / Dumnezeu îl pedepsește ». Aceste exemple (cu excepția ultimului) din creații ce însumează în ele nu numai experiența de viață, ci și atitudinea și concepția omului muncitor de totdeauna față de rostul pe care îl are munca în viața lui devin, de fapt, un îndemn la muncă din partea și spre folosul exploatatorilor. Această idee a fost reliefată și de C. I. Gulian⁷. Sînt idei și îndemnuri pe care le găsim explicit formulate și în nenumărate povestiri cu caracter « civico-moralizator » (vezi: « Nu fi nemulțumit »)⁸, ca și în unele poezii, cum ar fi de pildă « Munca »:

*« Muncește, copile, căci munca e viață Trîndavul, în lume, e nenorocit,
Prin muncă tot omul ca-n rai se răsfață. De Domnul, de oameni el e urgisit »⁹.*

Deși popular prin conținutul și originea lui, proverbul « Meseria e brătară de aur », nelipsit din nici un manual, slujește și el aceleași idei. Exprimînd în mod evident o realitate concretă, el nu rămîne valabil în generalitatea lui. Cu atît mai mult, pentru perioada de care ne ocupăm. Nu oricărei meserii i se potrivește această metaforă, fiindcă oricine poate constata că realitățile sociale din trecut contraziceau valabilitatea generală a acestui proverb.

Este interesant că însuși poporul care l-a creat nu-l mai simte în această perioadă în concordanță cu starea de lucruri la care se referă. O dovedește satirizarea lui: « Meseria e brătară de aur: Așa mămăligii-n fundul pungii » care constituie o replică cu un puternic conținut social.

⁵ Sp. Popescu ș.a.: Carte de citire, cls. IV pr., Buc., Ed. VI, 1928: 14.

⁶ Vezi, de pildă, I. Boga ș.a.: Carte de citire, cls. II-a pr., Iași, 1928: 38 și 117.

⁷ C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul românesc. Buc., E.S.P.L.A., 1957: 191.

⁸ N. Batzaria ș.a.: Carte de citire, cls. III, Craiova, 1930: 66 sau: G. D. Scriba ș.a.: Carte de citire, cls. V-a pr., Buc., Ed. III, 1923: 19.

⁹ V. V. Enescu și Ioan A. Antonescu: Abecedar, partea a II-a, Craiova, 1928: 65.

Teama burgheziei românești de valul revoluționar al maselor muncitoare, asuprite și frustrate de drepturile lor, determină și educația tinerei generații în spiritul nonviolentei, al supunerii față de legile statului, promovînd totodată respectul față de avutul altuia. Sînt două idei, care se împletesc adesea în multe povestiri moralizatoare, unele chiar intitulate « Să ne supunem legilor », « Respectul avutului altuia »¹⁰. Aceste idei sînt evidențiate și mai bine atunci cînd proverbele și zicătorile sînt folosite în țesătura unei suite de « Sfaturi bătrînești »¹¹.

Sensul politico-ideologic ce se reliefează din selecția proverbelor și modul cum sînt folosite este prea evident pentru oricine ar dori să cerceteze manualele școlare din perioada de care ne ocupăm, încît nu mai comportă un comentariu explicativ. Trebuie totuși arătat că folosirea abundentă a proverbelor și a zicătorilor de către autorii manualelor, pentru a servi după cum am văzut mai înainte, tendințelor politice și ideologice ale claselor dominante din acest timp, se face în mod conștient, bazîndu-se pe rolul mare pe care îl au proverbele și zicătorile în viața socială a oamenilor, în determinarea modului de comportare. Fiind « filozofia practică » (Hasdeu) a vieții omului din popor, proverbele și zicătorile exprimă așa cum subliniam mai înainte concepțiile lui despre viață și lume și sînt totodată, un cor, bazat pe o lungă experiență de viață, un îndreptar al vieții lui de fiecare zi. Este o concepție despre lume pe care și-o însușește copilul în mediul familial în care trăiește și pe care pedagogia burgheză caută să o speculeze pentru a-i fi un ajutor real în educarea micului elev în spiritul supunerii față de ordinea și legiurile vremii. (« Iasă pe oameni în apele lor. Vîntul bate, clinii latră — mîngîie-te la necazuri, gîndind că sacul și-a găsit petecul... Umilește-te. Capul plecat sabia nu-l taie » etc., sînt numai cîteva exemple spicuite din suita de « Sfaturi bătrînești » de care am pomenit mai înainte).

În cadrul acestei țesături de « precepte », alături de proverbe precum « Capul plecat sabia nu-l taie », care exprimă o concepție străină intereselor populare, chiar cele care exprimă o concepție autentic populară capătă un alt sens decît cel propriu. Mai mult decît atît anumite proverbe și zicători cum sînt, de pildă, « Cine sapă groapa altuia cade singur în ea » și chiar « Lăcomia pierde omenia », care nu pot exprima decît concepția și atitudinea celor care le-au creat, ale oamenilor muncii asupriți, se întorc împotriva lor atunci cînd sînt folosite în scopurile unor interese străine și potrivnice celor în drept. « Lăcomia pierde omenia », de exemplu exprimă o realitate concretă atunci cînd este adresat de către omul din popor celui care-l frustează de drepturile și de ceea ce-i aparține. Un om care-și însușește pe nedrept și lipsește pe cel nevoiaș de ceea ce-i este absolut necesar este și lacom și lipsit de omenie. Aplicarea lui însă de pe poziția adversă face să fie în neconcordanță cu adevărul lui conținut, cu funcția lui ideologică. Este vorba deci de o denaturare indirectă, funcțională, a creațiilor folclorice autentice populare, nu prin prelucrare, ci prin modul cum sînt folosite, înstrăinîndu-li-se semnificația socială, devenind în fond altceva decît ceea ce exprimă adevărul lor conținut.

* * *

Pînă aici am urmărit proverbele autentice, evidențiind modul cum au fost ele folosite în sprijinul unei educații burgheze și consecințele estetico-ideologice care decurgeau din această folosire tendențioasă. Vom urmări acum contrafacerile, cu scopul de a pune în lumină modul cum burghezo-moșierimea a căutat a face să pătrundă în folclor idei conforme intereselor ei prin punerea în circulație a unor astfel de contrafaceri sau creații date drept proverbe.

Ideea de supunere, întîlnită la proverbul: « Capul plecat sabia nu-l taie », servea la educația tinerei generații în spiritul supunerii față de ordinea capitalistă. Adevăratele creații populare, cu toată influența ideologiei dominante exercitată în timp asupra lor, nu au exprimat o atitudine de umilire, de supunere a omului în fața greutăților sau a asupritorilor vieții lui. Dimpotrivă, proverbele și zicătorile, chiar dacă sînt și « puțintel sceptice » — cum spune M. Sadoveanu — au exprimat ca și celelalte categorii folclorice atitudinea potrivnică, protestatară, a omului din popor față de cei care-l asupreau. Deci cu atît mai mult sensul ideologic al proverbului amintit mai înainte, departe de spiritul popular, scoate în evidență o concepție religioasă, în sensul preceptelor biblice, dar care servește unor scopuri pur politice.

¹⁰ G. D. S c r a b a ș.a.: Carte de citire, cls. III-a pr., Buc., Ed. XXI, 1926.

¹¹ Vezi Ion I. T e o d o r u ș.a.: Citire, cls. VII pr., Buc., 1926—27: 158.

Indemnul la supunere îl întâlnim în numeroase contrafaceri date drept proverbe, cum ar fi:

1. « *Cine-i deprins a se supune
Îi merge bine de minune* »¹².
2. « *Cine nu ascultă, rău i se întâmplă* »¹³.

al căror sens ideologic reacționar este vizibil. De fapt, acestea nu sînt decît elemente ale ideologiei culturii dominante. Infiltrarea elementelor de acest fel printre bunurile folclorice cu ajutorul manualelor școlare este mult mai mare. În cadrul proverbelor și zicătorilor, autorii de manuale au căutat să strecoare creații cu un vădit conținut religios. Educația elevilor în spiritul religios își avea menirea de a forma oameni fără o personalitate proprie, temători de Dumnezeu și de ordinea statală, menținându-i în starea de ignoranță, ușurînd, în fond, claselor conducătoare stăpînirea supra lor și accentuarea intensă a exploataării. Iată cîteva exemple de astfel de « creații » date drept proverbe:

« *Roagă-te lui Dumnezeu / Și la bine și la rău* »¹⁴

« *Roagă-te lui Dumnezeu / Și muncește tot mereu* »¹⁵.

Contrafacerile sau creațiile nefolclorice puse în circulație prin manualele școlare prezintă un mai mare interes pentru cercetarea noastră, cu cît parte din acestea le găsim deja răspîndite și pe alte căi. Așa, de pildă, unele din așa-zisele proverbe date mai înainte pot fi găsite în « Cartea pentru tineretul de la sate » a lui T. Pamfile (Bîrlad, 1907, p. 123) sub denumirea de « vorbe înțelepte ».

Deci, nu întîmplător Lenin spunea că « religia este opiu pentru popor », iar M. Gorki, dezvoltînd ideea lui Lenin, spunea: « Veacuri de-a rîndul, biserica s-a străduit să vîre în capetele oamenilor muncii ideea că dumnezeu este atotputernic, că în el este întruchipată rațiunea supremă »... « Dumnezeu e născocit — și prost născocit ! — pentru a întări puterea omului asupra semnilor săi și el este necesar numai omului-stăpîn, pe cînd poporului muncitor îi este vădit ostil »¹⁶.

Educația religioasă devine în perioada de care ne ocupăm și mai mult cerută de către politica claselor dominante. Unul din reprezentanții ideologiei reacționare din această perioadă, Nichifor Crainic, preconizînd dreptul statului de « proprietar absolut » asupra copilului — deoarece « statul naționalist de stil nou » trebuie « să-și imprime chipul în copil » — cerea educarea lui în spiritul acestui stat și « mai presus de toate al creșterii creștine » a copilului. Reluînd în aparență, ideea rousseauistă, N. Crainic spune că educația creștină trebuie să constea din « sfortărea continuă » de a păstra pe copil « la nivelul sublim al purității și simplității cu care a venit odinioară pe lume »¹⁷, să-l mențină în starea « naturii lui neatinse încă de arșița patimilor din lume »¹⁸. Ideea, aparent subtil formulată, este reacționară. În fond nu este vorba de înlăturarea oricărei patimi. Dușman fățiș al democrației, autorul « Ortodoxiei și etnocrației » făcea de fapt aluzie la « arșița » valului revoluționar din deceniul al patrulea al veacului nostru, care pune stăpînire tot mai mult pe conștiința oamenilor muncii. Acesta era « răul » principal pentru politica claselor dominante și care se cerea nimicit și cu ajutorul religiei (« ... creșterea creștină urmărește nimicirea răului din om »)¹⁹.

După lămuririle acestui ideolog al reacțiunii burghezo-moșierești, strădania autorilor de manuale de a introduce idei străine concepției populare în cadrul circulației faptelor de folclor autentic, apare evident în strînsă legătură cu orientarea ideologică politică a claselor dominante. Gîndirea copilului trebuia modelată după calapodul altei concepții decît cea

¹² I. Brătilă: Abecedar, partea II-a, 1920—21: 99.

¹³ H. Constantinescu: Abecedar, partea II-a, 1929: 85.

¹⁴ H. Constantinescu: Abecedar, partea II-a, 1929: 4.

¹⁵ Laura Gr., Roiu ș.a.: Abecedar, partea II-a, Divizia I-a rurală, Iași, 1927: 90.

¹⁶ M. Gorki: Despre literatură. Cartea Rusă, 1956: 292.

¹⁷ N. Crainic: Ortodoxie și etnocrație. Edit. Cugetarea, f. a.: 14.

¹⁸ Idem, 13.

¹⁹ N. Crainic, op. cit.: 8.

populară, de aici și încercarea conștientă, de cele mai multe ori a autorilor de manuale, de a transmite elevilor idei care se cer a fi în concordanță cu scopurile urmărite de statul burghez reacționar.

* * *

De problema denaturării valorii artistice a creațiilor populare folosite în manuale se leagă în mod evident și denaturarea lor prin prelucrarea rezumativă, prin care, de pildă, inarea frumusețe artistică a « Mioriței »²⁰ sau a « Meșterului Manole »²¹ se transformă în cel mai plat prozaism (citeodată și agramat). Pe de altă parte, denaturarea folclorului des întâlnită în manuale se face prin prelucrarea propriu-zisă, care caută să adapteze creațiile populare, în special poveștile și legendele, unor concepții și idei străine fondului autentic popular.

Fără să fie cel mai ilustrativ exemplu pentru prelucrările creațiilor populare, care merg pînă la contrafaceri (după cum vom vedea mai departe), basmul lui P. Ispirescu « Fata moșului cea cuminte » este supus și el acestor prelucrări. În cadrul rezolvării conflictului dintre fata harnică și mama vitregă în care se întruchipează pizma, invidia și răutatea în general, de cele mai multe ori, pedepsirea fetei leneșe și a babei nu mai are loc²². După cum se știe basmul este constituit pe antiteza dintre bine și rău. Din acest punct de vedere, finalul basmelor prezintă o importanță considerabilă. Rezolvarea din final, pedepsirea reprezentanților răului și punerea în evidență a victoriei morale și materiale a celor care reprezintă binele, ca rezolvare tipică pentru năzuințele omului din popor, este un loc comun al celor mai multe basme. Or, tocmai acest « loc comun » lipsește din prelucrările autorilor de manuale. Este de presupus că rezolvarea care se dă basmului amintit nu este de loc străină de încercarea ideologilor burghezi de a evita orice aluzie posibilă la contradicțiile sociale din perioada de care ne ocupăm. Nu este întimplător faptul că unele prelucrări rețin din finalul basmului autentic fragmentul în care se arată că fata moșneagului « se căsătorii cu un flăcău din cei mai frumoși ai satului » (în unele prelucrări se adaugă și că este « un frunțaș al satului ») și că « trăiesc în fericire », iar « cine nu crede să facă bine să se uite împrejur și va vedea multe de aceste case ». Evident că o astfel de prelucrare vrea să pună pe primul plan ideea că numai munca și hărnicia sînt izvorul îmbogățirii (idee ilustrată și printr-o anumită tendință în selecționarea și folosirea proverbelor și zicătorilor, după cum am văzut mai înainte), idee, care servește, în fond, aceluiași îndemn la muncă din partea și în folosul exploataților. Tendința moralizatoare urmărită în cadrul prelucrărilor anihilează, aproape în toate cazurile, tensiunea maximă proprie desfășurării epice a basmului, afectînd prin aceasta și gradul de emotivitate artistică.

Rezolvarea este facilă, specifică istorioarelor morale de duzină: « Și așa fata cea leneșă nu se alege cu nimic, iar cea bărbată cu lucruri ca la fete de împărat »²³.

Același scop moralizator este urmărit și prin prezența frecventă în manuale a « Poveștii unui om leneș » de I. Creangă. Chiar dacă nu este vorba de o prelucrare, decît în puține cazuri, povestea nu are nevoie de acest lucru, întrucît condamnarea este prin esență în concordanță cu tendința moralizatoare ce se urmărește de către autorii de manuale, iar scoaterea în evidență a « bunătații » și « mărinimiei » cucoanei, ca trăsături « de caracter » ale clasei dominante, convenea ideologiei burgheze. Se știe că atitudinea omului din popor față de muncă a fost în general pozitivă, așa cum o reflectă și creația lui însăși. Numeroase creații la adresa leneșului — strigăturile, cîntecele lirice, precum și satirele populare sînt edificatoare în acest sens. În fond, condamnarea leneșului în povestirea lui Creangă merge pe linia satirei populare, iar scena întîlnirii cu cucoana este un episod care are menirea de a reliefa, prin exagerare, satira la adresa lenei, străină eticii maselor muncitoare, care și-au format din muncă o morală « riguroasă, exigentă, valabilă între și printre oamenii muncii. Această morală a muncii nu se mulțumește să-i facă doar elogiul, ci o consideră o datorie elementară, obștească, de la care nu se poate sustrage nimeni »²⁴.

* * *

²⁰ V. Eugen Stoica: Citire, cls. II-a pr., Craiova, 1928: 191.

²¹ Spulbereanu ș.a.: Carte de citire, Divizia a II-a rurală, 1922: 199.

²² Vezi N. Bătzaria ș.a.: Carte de citire, cls. IV pr., Craiova, 1927: 48 — 50.

²³ Dr. Ioan Stroia ș.a.: Carte de citire, cls. III pr., Mediaș: 14.

²⁴ C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul românesc. E.S.P.L.A., 1957: 192.

Tendința de a imita unele categorii folclorice de către autorii de manuale școlare se află în strinsă legătură cu prelucrările unor creații populare care merg pînă la totale contrafaceri, așa cum subliniam mai înainte. Mergînd pe linia acestor limitări, în alcătuirea narațiunilor moralizatoare, al căror conținut e departe de a avea ceva comun cu fondul creațiilor autentice populare, folosirea imaginilor, motivelor populare, și în special a fantasticului, abundă. Unii autori mărturisesc că folosirea fantasticului înfîlțit în basmele populare ajută la înțelegerea ideilor pe care doresc să le transmită « într-un chip mult mai eficace decît obicinuitele narațiuni morale »²⁵. Într-un fel, ancorarea în fantastic și imitarea creației și în special a formei populare, dacă nu sînt neapărat tendințe de a evita problematica socială a timpului, sînt, în orice caz, o cale facilă de propagare a unor idei menite să susțină interesele politice ale claselor dominante. Scopul urmărit, prin folosirea fantasticului, de către autorii de manuale ne apare mult mai explicit din părerile pe care Nichifor Crainic le exprimă atunci cînd face legătura dintre o așa-zisă atracție « înăscută » a copilului către « lumea de dincolo », care se manifestă prin tendința de « depășire a acestei lumi, de salturi dincolo de real » salturi care « sînt date ca impulsuri native în psihologia copilului »²⁶ și atracția copilului către basm, către fantastic. Legătura pe care o face N. Crainic între atracția copilului către fantasticul basmului și atracția către « lumea de dincolo », către Dumnezeu, către lumea transcendentă, are ca scop ultim susținerea educației religioase (« creșterea creștină ») la copii: « Basmul e însă numai un paliativ care potolește setea acestui instinct metafizic. Singură religia îl poate mulțumi deplin »²⁷.

Atît teoria basmului, văzut, în ultimă instanță, ca « salt dincolo de real », ca exprimare a « dimensiunilor supranaturale ale existenței », cît și cea a așa-zisei atracții « înăscute » către basm a copilului, în care-și « caută destinația dincolo de moarte », sînt teorii false, clădite pe un suport mistic, și de aceea net reacționare.

Așadar, pentru reprezentanții culturii burgheze, deci și pentru autorii de manuale școlare din această epocă, fantasticul este o cale ce înlesnește propagarea ideilor religioase. Tot așa de bine, înlesnește propagarea și a altor idei și concepții reacționare străine spiritului popular, fapt menit să ducă la influențarea fondului gîndirii și creației populare autentice.

* * *

Infiltrarea în folclor a ideilor proprii culturii dominante a cunoscut în decursul anilor diverse forme. O dată cu răspîndirea științei de carte și la sate, bunurile folclorice circulă și în scris. Unele reviste din perioada dintre cele două războaie mondiale, ca de pildă « Albina », care se adresează în special țăranilor, publică și creații populare autentice culese din diferite regiuni ale țării, ca și anumite creații contrafăcute, ce sînt date drept « din popor ». Contrafaceri ale creațiilor folclorice au fost publicate în ediții de « popularizare » sau în broșuri adresate sătenilor sau, unele în mod special, tineretului. Alături de manualele școlare ele au fost deci agenți importanți de răspîndire, de punere sau repunere în circulație a creațiilor populare contrafăcute. Există mărturisiri, obținute din cercetările folclorice de teren de la diverși informatori, care vorbesc despre faptul că unele creații folclorice care circulau în popor au fost învățate din cărțile de școală. Deci, interesul cercetării noastre sporește cu atît mai mult cu cît avem date sigure care ne dovedesc că manualele școlare au contribuit la răspîndirea în popor a creațiilor folclorice autentice, ca și a unor creații nefolclorice sau a unor elemente ce vin din cultura claselor dominante.

În politica șovinistă a claselor dominante este cunoscută tendința de învrăjbire națională, prin care, se încerca să se abată atenția celor asupriți de la adevăratele cauze ale exploatarei. Ardealul a fost un teren prielnic pentru o asemenea propagandă. Și nu întîmplător, în special spre cel de al doilea război mondial, în paginile revistei « Albina », otrava șovinismului naționalist era administrată poporului în doze apreciabile. Figura lui Avram Iancu, care a avut un rol important în revoluția de la 1848 din Ardeal, servea deseori acestei politici; rolul lui de conducător al maselor revoltate era prezentat aproape exclusiv în acest spirit xenofob. Încă din secolul trecut burghezia romînească, în interesele ei de clasă, a pus în circulație, imitînd cîntece populare similare, o serie de cîntece despre Iancu, în care spiritul șovin consti-

²⁵ Marin Biciulescu: Abecedar, partea a II-a. Ed. X, 1937: 2.

²⁶ N. Crainic: Op. cit., 15.

²⁷ Idem, 15

tuia substanța de conținut. Prezența unor astfel de cîntece în manualele școlare arată că educația naționalist-șovină din școala acestui timp era o expresie evidentă a politicii de învrăj-bire națională²⁹.

Tendința șovină reiese nu numai din selectarea unor astfel de creații sau din contrafa-cerea celor autentic populare, ci și din comentariul pe care unii autori îl fac pe marginea unor cîntece populare, cum ar fi « Doina Moțului », integrată în bucata de lectură « Cine sînt Moții ? »²⁹ În « Doina Moțului » răzbat accente reținute de revoltă socială ale moților asupriți și vestiți prin sărăcia lor. Autorii manualului scot și ei în evidență faptul că în această « cîntare » a moților străbat « rînduri de tristeță și sărăcie », dar, motivează ei, « moții au sărăcit » pentru că « au năvălit străinii și caute bogățiile păstrate acolo din moși strămoși » (pag. 20). « De aceea — mai spun autorii — fiind apăsați și nedreptățiți din partea stăpînirii ungurești în cursul vremurilor, s-au răscolat în mai multe rînduri și înainte de Horia, Cloșca și Crișan, voind să-și păstreze libertatea și drepturile încălcate »³⁰. Denaturîndu-i sensul adînc și vizibil social, cîntecul popular « Doina Moțului » este folosit aici, în spirit șovin, mai mult ca un pretext. Este însă o denaturare grosolană, tendențioasă, potri-vită politicii naționaliste dusă de către clasele conducătoare din « România » de după primul război mondial față de minoritățile conlocuitoare. Oricine cercetează creația noastră populară se poate ușor convinge că poporul în creația sa este lipsit de acest spirit șovin și că, pentru el, dimpotrivă, străin este acel care îl asuprește social; elocvente în acest sens sînt cîntecele populare pe motivul înstrăinării. Chiar acele creații populare care vorbesc direct despre răs-coala condusă de Horia, la care făceau aluzie autorii manualului, sînt departe de a con-ține cel puțin unele elemente de șovinism, accentul căzînd totdeauna pe latura socială: *Pin'a fost Horea împărat, / Domnii nu s-au desculțat, / Nici în pat nu s-au culcat*. . . .³¹ Același spi-rit tendențios îl întîlnim și în « poezia populară » « Din război »³² care probabil a circulat în timpul primului război mondial, dar care în mod sigur este o contrafacere pe ideea reacțio-nară că răul social vine de la străini.

Folosirea denaturată a creației populare în scopuri diversioniste, fie prin prezentare, fie prin prelucrare, este—după cum am arătat—un fenomen frecvent întîlnit și în manualele școlare din acest timp.

* * *

Nelipsite din manualele școlare sînt colindele și plugușoarele. Demn de remarcat este faptul că aproape în exclusivitate nu vom întîlni în aceste manuale decît colinde religioase. Lipsa totală a colindelor laice, creații autentic populare, ne-a clarificat o dată mai mult asupra tendinței religioase a educației în școala burgheză. Am putut constata, și din acest punct de vedere, ce fel de creații « folclorice » înțeleg autorii de manuale să pună sau să repună în circulație. Colindele religioase nu sînt creații al poporului și de aceea sînt străine concepției lui despre lume și viață. Ele sînt, cum spune acad. Al. Rosetti, « de origine literară »³³ supra-punerii sau « adause substratului primitiv » al colindelor laice. M. Gaster și Al. Rosetti sînt de acord că autorii colindelor religioase « sînt dascălii și diecii »³⁴. Ele au fost puse în circu-lație și impuse poporului de către biserică. Autorii nu au pus în manualele lor decît colindele cu motive și subiecte pur religioase, biblice, creații ale diecilor și călugărilor. Avem de-a face deci cu creații care fac parte din ideologia claselor dominante și prezența lor în manuale arată orientarea ideologică comună a autorilor și a ideologilor reprezentanți ai culturii și politicii statului capitalist din această perioadă.

Cercetarea noastră a mai scos în evidență că autorii de manuale folosesc în cadrul bucă-ților de lectură foarte multe legende sau povestiri populare în care este frecventă prezența lui Dumnezeu, Sf. Petru, a îngerilor. În general concepția creștină în explicația originii diferitelor fenomene din natură — este nelipsită. Departe de a forma la copii o concepție știin-țifică despre lume, prezența acestor bucăți de lectură este direct legată nu numai de educația

²⁹ Vezi I. Nisipeanu: Citire, cls. III-a pr., 1926—27: 266.

²⁹ Apostol Culea ș.a.: Citire, cls. IV pr., Buc., 1928.

³⁰ Idem, 19.

³¹ Doine, cîntece și strigături. Bibl. ptr. toți, 1955: 66.

³² M. N. Biciulescu și V. Tasu: Cate de citire, cls. III pr., Buc., 1921: 103.

³³ Al. Rosetti: Colindele religioase la romîni. 1919: 9.

³⁴ Al. Rosetti: Op. cit., 6.

religioasă din școală, ci și de alte realități social-politice ale timpului. Miraculosul creștin și sensul educației religioase în general sînt strîns legate de un anumit aspect al dezvoltării culturii claselor dominante de la noi din perioada celor două războaie mondiale. Curentul gîndirist dezvoltă în această vreme o cultură care își are rădăcinile în filozofia reacționar-mistică promovată de anumiți reprezentanți ai ideologiei dominante, ca N. Crainic ș.a. Misticismul filozofic, iraționalismul și antiistorismul sînt caracteristici izbitoare ale sistemelor filozofice reacționare de la noi din această perioadă.

Sub semnul autohtonismului și al tradiționalismului ortodox, N. Crainic promova deschis cultul morții și al «singelui misterios». S-a mai spus că prin aceasta el înlocuia noțiunea de tradiție — în care își găseau locul luptele poporului pentru libertate și dreptate — cu noțiunea mistică a unei pretenții tradiții reprezentate prin «mitul singelui și cultul morții»: «Fizionomia culturii o va da acest singe misterios»³⁵.

Atitudinea politică reacționară a lui N. Crainic, ca reprezentant al culturii și în general al ideologiei burgheze în vădită descompunere, este de fapt ofensivă reacțiunii împotriva noilor idei marxiste care cuprind tot mai mult masele largi ale poporului muncitor sub puternica influență a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie față de care N. Crainic își va dezvolta ideile sale reacționare, net fasciste, în lucrarea «Ortodoxie și etnocrație».

După N. Crainic, întrucît caracteristicile culturii noastre sînt românismul și ortodoxismul, deoarece individualitatea noastră ca neam «e ancorată în ideea providenței divine». «... aceleași caractere se răsfrîng în adîncul misterios al culturii populare. Folclorul nostru — spune Crainic — va fi o revelație în această privință. Dacă e să lămurim un proces înăuntrul lui, acest proces e unul de transformare a mitului păgîn și de încreștinare a lui»³⁶. Lucian Blaga va dezvolta și el, aceeași atitudine metafizică față de creația folclorică, căutînd «orizontul spațial al subconștientului» mistic care dădea acea «matcă stilistică a duhului etnic». Aceasta este ancorarea în folclor a filozofiei gîndirismului.

Tradiționalismul, «ortodoxismul folcloric» erau căutate de către gîndiriști, de fapt, în tot ce ținea de gîndirea îndepărtată a poporului nostru, în rămășițele unui trecut obscurantist și superstițios, prezentînd credințele în vircolaci, strigoi, căței pămîntului și legendele religioase ca ceea ce este caracteristic, specific neamului nostru, cu alte cuvinte, ca un «autohtonism» românesc susținut de Nichifor Crainic. În bună măsură tematica liricii gîndiriste este alcătuită din aceste superstiții și credințe primitive.

Legende religioase au populat lirica gîndiristă cu întreaga ierarhie a fețelor sfinte. V. Voiculescu avea «cunoscuți și prieteni toți sfinții din cer. Isus îi era ca un frate mic ce dormea în copae», pe care îl născuse mama lui «în tinda de lîngă odaie» iar îngerii erau transfigurați în colindători etc. Ion Pillat era «un strălucit rapsod al legendelor Sfintei Fecioare». Deci, nu întîmplător acad. G. Călinescu spunea ironic că poeții gîndiriști își dădeau întîlniri cu Dumnezeu.

Așadar, această «ortodoxie populară», cum o numește N. Crainic, este elocventă pentru orientarea mistico-religioasă a tradiționalismului gîndirist. Această orientare viza însă un scop politico-ideologic ascuns, menit să mascheze contradicțiile sociale și să abată atenția maselor muncitoare de la realitățile sociale, de la lupta de clasă, care cunoaște acum, sub conducerea P.C.R., o amploare din ce în ce mai mare.

Orientarea autorilor de manuale școlare către acele creații folclorice care țin de credințele și concepțiile primitive ale poporului nostru, de superstiții și în general de miraculosul creștin, nu este de loc străină de cea cultural-ideologică a timpului lor. Numai avînd în vedere această legătură cauzală ne putem explica mobilul prelucrărilor creațiilor populare și rostul infiltrării în folclor a ideilor provenite din cultura dominantă.

Prelucrările creațiilor populare din cadrul celorlalte categorii folclorice discutate mai înainte, se pot întîlni și în colindele religioase. Un colind des întîlnit intitulat «Florile dalbe», atrage atenția în mod deosebit. Dumnezeu nou născut — Isus, simbolizat printr-un porumbel, care de obicei, cum era și normal, venea dinspre răsărit, în această colindă el vine «din apus». În jurul acestui motiv sînt cele mai multe modificări, dovadă că autorii de manuale și-au dat perfect seama că nu este vorba de Isus, ci de regele Carol I. În prelucrările lor, în general restul colindului rămîne neschimbat și e interesant că numai acest motiv variază de la autor la autor. Amplu prezentat îl întîlnim în «Cartea

³⁵ Apud Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, 1959, nr. 2: 100.

³⁶ N. Crainic: Op. cit., 142.

de citire » a lui I. Nisipeanu ș.a. din 1928, și care de fapt, reproduce exact varianta publicată într-o broșură de popularizare editată de T. Pamfile³⁷.

.....
*« Un dumnezeu nou născut
 Cu flori de crin învăscut
 Dumnezeu adevărat
 Soare-n raze luminat
 Sculași, sculași, boieri mari,
 Sculași voi Romîni plugari,
 Că pe cer s-a arătat
 Un luceafăr de-mpărat*

*Stea comată fericită,
 Pentru fericiri menită.
 Iată lumea că-nfloarește,
 Pămîntul întinerește,
 Cîntă-n lume turturele,
 La fereastră rîndunele,
 Și-un porumb frumos leit,
 Dinspre apus a venit.
 Floare dalbă v-a adus. »*

Contrafacerea este din perioada anterioară primului război mondial, de presupus că a avut loc în anii ce au urmat venirii lui Carol I la noi în țară. Repunerea lui în circulație în perioada dintre cele două războaie mondiale se explică prin permanenta propagandă de slăvire a regilor și de aureolarea lor cu fapte mari și eventual și de propagandă în legătură cu readucerea în țară a lui Carol II.

Că autorii de manuale intuiau în prelucrările lor acest lucru ne-o dovedește colindul semnat de N. Batzaria (în cartea lui de citire pentru clasa III-a, pr. Craiova, 1927—28, pag. 60) unde întîlnim același « porumbel » din apus:

*« Un dumnezeu nou născut
 Toată lumea l-a văzut
 Dumnezeu adevărat*

*Soare-n raze luminat,
 Porumbel frumos leit,
 Dinspre apus a venit. »*

De asemenea, nu întîmplător « Colindul pentru popor » al lui V. Voiculescu, care începea cu:

*« Din mii de falnice regine
 Ce stăpîneau peste pămînt,*

*A fost aleasă o fecioară
 Să intrupeze Duhul sfînt »*

în care deci este vorba de Fecioara Maria, autorii cărții de citire, cl. VI pr., (Buc., 1935) H. Constantinescu, St. Caracudovici ș.a. îl așezau sub portretul reginei Maria. E foarte probabil, deci, că cele afirmate mai înainte își au baza lor de adevăr. Așa se explică și prezența în paginile unor manuale a « Colindului lui Vodă »³⁸, care probabil că a fost pus în circulație prin 1918.

Slăvirea regelui așa cum apară aici e în concordanță cu cele întîlnite în unele poezii din acești ani³⁹.

După cum se poate ușor deduce, « Colindul lui Vodă », deși pornește formal de la anumite variante de colinde laice care încep cu « Cetioare, cetioare... » (vezi și colecția G. Dem. Teodorescu), el este în întregime o creație cărturărească ce aparține exclusiv claselor dominante și ideologiei lor reacționare.

Creații și contrafaceri de acest fel se întîlnesc des în paginile manualelor școlare din această perioadă. Ne oprim asupra unui ultim exemplu. Este vorba de « Plugușorul Romîniei Mari » — de asemenea des întîlnit — și care conține două părți distincte: una de început, un fragment din variantele de plugușor autentic popular, a doua — cea mai mare — în întregime o creație tendențioasă, proprie ideologiei dominante a timpului. De fapt, îl întîlnim întocmai în culegerea de « popularizare » de T. Pamfile, amintită mai înainte.

Cea mai importantă idee pe care o desprindem din contextul acestui plugușor este ideea armoniei sociale între clase.

³⁷ T. Pamfile: Culegere de colinde, cîntece de stea, vicleime, sorcovul și plugușorul — întocmite pentru uzul timpului. Buc., Edit. Librăriei L. Alcalay, Bibl. ptr. toți, f. an: 14.

³⁸ D. Stoica: Carte de citire, cls. VI pr., 1937: 55, 57.

³⁹ I. N. Ciolan ș.a.: Citire, cls. IV pr., Buc., Ed. II, 1938: 4, 56.

.....
*« Mari pe mici n-or prigoni,
 Mici pe mari nu vor rîvni
 În frație și dreptate*

*Au să fie legi lucrate
 Noi cu mîna toți vom da
 Și-ntr-o horă vom juca »⁴⁰*

Ideea aceasta apare și în cadrul unor păreri exprimate de unii autori de manuale în egătură cu rostul obiceiurilor în viața poporului. G. D. Scraba, descriind obiceiurile de este an într-un mod simplist, ilariant și plin de contradicții, încercînd să ia o poziție științifică » față de obiceiuri, ajunge să le nege în bloc, întrucît « ele nu sînt de nici un folos... ne fac să ne pierdem timpul cel prețios » etc. Din marea varietate a obiceiurilor noastre, Scraba acceptă numai un singur obicei: « Probajeniile » și spune: « în ziua schimbării la față (6 august) sînt Probajeniile, cînd nu e bine să se certe nimeni. Acest obicei e minunat și ar fi bine ca oamenii să trăiască întotdeauna ca frații »⁴¹. În dosul tendinței moralizatoare, se deduce de fapt atitudinea politică a autorului, care nu este străină de ideea armoniei dintre clase atît de « iubită » de burghezo-moșierimea timpului, cum nu este străină nici cea a celor care au repus în circulație « Plugușorul Romîniei Mari ». Ideea armoniei sociale, a înfrățirii între clasele sociale antagonice, era propagată în rîndul poporului muncitor, căutînd să i se deplaseze atenția de la adevăratele cauze sociale ale vieții grele de asuprire, la ideea că răul social vine din lipsa de armonie și de unire între clase. Iată ce ne spune în mod direct un ideolog reprezentant al claselor stăpînitoare. După ce încearcă să justifice că « viața cam amară » de la noi din țară « e că unde a fost război », propagă această armonie socială prin supunerea oamenilor muncii față de ocîrmuire, căci numai astfel va veni după rău « doritul bine ».

.....
*« Frați Romîni de omenie
 Voi să-mi dați crezare mie
 Și de vreți s-ajungeți bine,
 Ascultați-mă pe mine,
 Fiîndcă tot ce vă spun eu,
 Place și lui Dumnezeu:
 Puneți brațele la muncă,*

*Plugu-n deal și plugu-n luncă:
 Dragoste de Inn și Rege
 Să sfințim ce-i scris în Lege
 Și să fim în plinul firii
 Toți supușii Ocîrmuirii,
 Fiîndcă numai astfel vine
 După rău, doritul bine ! »*

Conștient și temător de creșterea valului de nemulțumire și revoltă socială a maselor muncitoare exploatare, autorul face apel la cunoscuta placă a destinului dat fiecăruia de către Dumnezeu și ca atare trebuie să le primim pe toate așa cum sînt și să trăim în bună înțelegere cu toții:

*« Așa dar țin să vă spun,
 Că doar unui om nebul
 I-ar da-n gînduri « al cu coarne »
 Legea firii s-o răstoarne!
 De e bine, de e rău,*

*Toate-s de la Dumnezeu,
 Deci să fim cu-ngăduință
 Și la domnul cu credință!
 Iar prin muncă înțeleaptă
 Vom trăi ca altă dată... » (pag. 11—12)*

Era și normal ca propaganda armoniei sociale pe măsura ridicării clasei muncitoare la luptă și a maturizării ei politice, să stea în mod special și în atenția conducătorilor statului român din această perioadă⁴².

Evident că teama claselor conducătoare de totdeauna față de ridicarea maselor asuprite la luptă a determinat pe ideologii lor să pledeze pentru o dorită « colaborare și armonie » între clasele sociale și să încerce a demonstra că singura cale ce duce la o viață liniștită și îmbelșugată a oamenilor este dezvoltarea lentă și armonioasă a relațiilor politico-economice. Asemenea pledoarii își au, în fond, singura explicație în teama de o eventuală revoltă

⁴⁰ Vezi Ion Drăgan: Citire, cls. IV, 1928; A. Culea: Citire, cls. IV; T. Pămile: Op. cit.

⁴¹ G. D. Scraba ș.a.: Citire, cls. IV pr., 1926: 399.

⁴² Vezi, de pildă, revista *Albina* din 15 ian. 1941: 2.

socială și de aici încercarea claselor dominante de a abate atenția maselor de la lupta revoluționară pentru răsturnarea orînduirii burgheze.

În lumina învățăturii marxiste despre statul bazat pe existența claselor, M. Gorki, arată că «secole de-a rîndul, filozofi, teologii, savanții sociologi au încercat să împace cele două realități diferite cu totul ireconciliabile, care, însă, pe măsură ce se adîncesc deosebiriile dintre ele, devin din ce în ce mai categorice ostile una alteia»⁴³.

Nu e de mirare deci, că ideologiile claselor suprapuse în a căror atenție stă această idee au căutat s-o infiltreze și în creația folclorică, așa cum am văzut că au căutat să strecoare și alte idei pentru a influența gîndirea celor ce muncesc.

* * *

Așadar, cercetarea folclorului folosit în manualele școlare în perioada dintre cele două războaie mondiale, a scos în evidență că, pe lângă puținele creații populare autentice, au fost puse în circulație multe texte pseudofolclorice sau nefolclorice, ca mijloc de infiltrare a ideilor claselor dominante reacționare. Analiza acestor creații întreprinsă de noi, pe baza cîtorva exemple, ilustrează în mod pregnant teoria leninistă cu privire la existența celor două culturi în cadrul aceleiași culturi naționale. Ca și în literatura cultă a acestei perioade, unde avem opere progresiste legate de interesele și năzuințele populare și o literatură gîndirist-modernistă decadentă, a burgheziei reacționare, și în creațiile folclorice, chiar limitîndu-ne la cele întîlnite în manualele școlare, avem, dacă nu o situație similară, o serie de elemente pe care clasele dominante încercau să le strecoare din cultura lor în folclor. Alături de creațiile cu un profund caracter popular anumite elemente eterogene, contrafaceri, texte nefolclorice, ce vin din cultura claselor exploatoare au circulat prin cărțile de școală, dar influența lor asupra gîndirii și în general asupra concepției despre lume și viață a poporului, se constată a fi minoră în raport cu fondul ideologic popular. Reprezentînd capacitatea creatoare, concepția și aspirațiile maselor largi muncitoare, creațiile autentice populare sînt un bun de mare preț al culturii progresiste a poporului nostru.

Evident că analiza întreprinsă de noi asupra infiltrării în folclor a elementelor provenite din cultura claselor dominante răstoarnă părerile celor care, bazați pe existența unor asemenea elemente în creația folclorică, au negat originea populară a bunurilor spirituale autentice populare, fără să țină seama că simpla circulație a unor elemente, imitări, contrafaceri, nu determină caracterul popular al acestor creații. Astfel de elemente au stat și la baza teoriei reacționare despre originea aristocratică a folclorului, care a cunoscut un punct culminant în formulările folcloristului reacționar german Hans Nauman și care au avut o largă răspîndire europeană. Esența reacționară a teoriei originii aristocratice a folclorului constă, după cum arată I. Dmitracov⁴⁴, nu numai în disprețul manifestat față de forțele creatoare ale poporului, de a-l lipsi de cultura lui creată prin secole, ci și în încercarea ideologilor burghezi de a nega adevăratul rol al maselor în făurirea istoriei, căutînd să asigure, și pe această cale, dominația spirituală și politică a claselor exploatoare asupra maselor largi muncitoare.

Din cercetarea noastră a reieșit că infiltrarea ideologiei culturii dominante în folclor își are explicație cauzală care nu trebuie neglijată. Am putut constata că această pătrundere este expresia unor împrejurări social-politice complexe de care am căutat să ținem seama. În lumina teoriei leniniste a celor două culturi în sinul aceleiași culturi naționale, am considerat că folclorul — expresie a năzuințelor și simțămintelor poporului muncitor — nu poate exprima în același timp și ideologia claselor dominante. Din analiza concretă a unor fapte de folclor din cadrul manualelor școlare din perioada dintre cele două războaie mondiale, am putut să ne dăm seama nu numai de influența ideologiei claselor exploatoare în creația populară, ci și de ceea ce determină și face posibilă această încercare. După cum spun clasicii marxismului, «ideile clasei dominante sînt în fiecare epocă ideile dominante, ceea ce înseamnă că clasa care este forța dominantă materială a societății este totodată forța ei dominantă spirituală. Clasa care are la dispoziție sa mijloacele producției materiale dispune prin aceasta și de mijloacele producției spirituale, astfel că, prin aceasta, îi sînt totodată subordonate în general ideile acelora cărora le lipsesc mijloacele producției

⁴³ M. Gorki: Despre literatură. Cartea Rusă, 1956: 311.

⁴⁴ I. Dmitracov: Teoria originii aristocratice a folclorului și esența ei reacționară. Trad., text dactilografiat la biblioteca Institutului de folclor.

spirituale... »⁴⁵. Întregul aparat ideologic complex al claselor dominante apără și propagă ideologia lor.

Teza marxistă cu privire la ideologia dominantă într-o societate bazată pe clase antagonice, ne-a servit, așa cum s-a putut vedea din lucrarea noastră, ca punct permanent de sprijin teoretic în analiza pe care am întreprins-o. Am putut depista și explica, astfel, fapte care confirmă justetea acestei teze într-un domeniu necercetat până acum.

În timp ce în literatura cultă, curente literare își camuflează contingențele cu ideologia și politica claselor dominante, folosind, în aparență doar, soluții de ordin « pur estetic », etic sau religios, manualele școlare pun în circulație creații populare falsificate sau contrafaceri cu un evident caracter politic, propagându-se idei reacționare, proprii ideologiei burgheze. Pe această cale, caracterul fățiș al ofensivei și presiunii ideologice reacționare burgheze ia forma « accesibilă » a folclorului, cu atât mai mult cu cât, în condițiile satului diferențiat social, chiaburimea devine o interesantă deținătoare și purtătoare a acestui soi de producții. Există, așadar, baza socială, în realitatea satului din această perioadă, a difuzării lor orale. Cu toată strădania claselor dominante burgheze, de a denatura conținutul progresist al creației populare, pentru a folosi folclorul în scopul menținerii poporului în robia capitalistă, creația populară își continuă dezvoltarea sa progresistă mai ales sub influența binefăcătoare, tonifiantă, a cîntecului muncitoresc revoluționar de luptă, purtătorul ideilor înaintate ale clasei muncitoare din țara noastră. S-au născut astfel opere folclorice de mare valoare ideologică și artistică, care au stat la baza dezvoltării noii creații populare din zilele noastre.

⁴⁵ Marx-Engels: Ideologia germană. În vol. Marx-Engels: Despre artă și literatură. Edit. ptr. lit. politică, 1953: 15.

TEMA ȘI IMAGINEA MUNCII ÎN LIRICA POPULARĂ

Munca și elementele ei, concepția și atitudinea primară a oamenilor față de muncă apar ca temă de bază, în poezia cîntecelor de muncă și viață legate de obiceiurile de peste an. Concepția și atitudinea ce se degajă din această poezie se caracterizează prin aprecierea elogiasă a muncii prin satisfacția adîncă pe care o are omul în fața rodului îmbelșugat realizat prin muncă. În perioada sincretismului primitiv, între procesul de producție și manifestările artistice exista o legătură directă, nemijlocită. În aceste condiții poezia are un rol utilitar, ea fixează și transmite cunoștințele și experiența căpătată de oameni în procesul de efectuare și organizare a muncii, stimulează — sesizînd frumusețea muncii și poetizînd-o — activitatea productivă a oamenilor.

În poezia plugușorului, de exemplu, ideea muncii este strict legată de ideea belșugului. Descrierea foarte amănunțită a procesului de cultivare a grîului, începînd cu aratul și sfîrșind cu facerea colacului avea în vechime un caracter instructiv. Fiecare etapă succesivă a acestui proces este realizată idilic, desfășurîndu-se în condițiile cele mai bune care să asigure bogăția recoltei și să ușureze eforturile oamenilor. Aratul se face pe un loc anume ales, curat și neted, cu pămîntul negru și gras, cu un plug cu 12 boi. La seceriș boarea vîntului ușurează munca ferind oamenii de arșița soarelui. Pentru ca grîul să răsară și să crească, pe pămînt cad ploi bogate care asigură o bună fertilitate. Apar foarte frecvent imaginea bogăției și a veseliei crescînde a muncitorilor în fața acestei bogății: grîul e-n spic cît vrabia, povara grîului recoltat face roțile carelor, cu care este cărat, să scîrție, moara cînd vede atîta povară se sperie și fuge.

Această imagine a muncii plină de rod a pătruns mai tîrziu și în poezia cîntecului liric.

În cîntecul de leagăn își face loc ideea că omul este destinat muncii; copilul este îndemnat să crească mai măricel pentru a se putea apuca de lucru:

*Nani, nani, puiul mamei
Culcă-mi-te mîtitel
Și te scoală măricel,
Să te duci cu oile*

*Pe cîmpul cu florile,
Să te duci cu vacile
Pe cîmpul cu fragile*

(Doine, cîntece, strigături, 30)

Creșterea rapidă, ca-n basme, a copilului exprimă năzuința spre îndeplinirea cît mai grabnică a scopului vieții omenești. Păscutul vitelor este una din primele munci pe care părinții le încredințează copiilor și reprezintă în același timp primul contact consistent al copilului cu natura, de care îl leagă propria lui activitate și din care îndrăgește ceea ce este specific virstei lui: florile și fragile. Există unele cîntece de leagăn care cuprind o relatare generalizată a întregii vieți care îi este « ursită » omului, privită ca un ciclu într-o succesiune infinită:

*De te-ar putea mama crește
.....
Doară-i crește mai ușoru,
Să te vîd umblind în casă,
Să ștezi cu mama la masă,*

*Să faci mamei trebușoară
Care ți-a fi mai ușoară.
S-aduci mamei surceluță,
Apușoară c-o cobiță.
Să te vîd umblind la școală,*

*Să-mi fi de ajutor la boală
Liu, liu, liu, liu, puîu mamii
Să te văd în cîmp lucrînd
Și cu fete mari giucînd,
Sara cu flăcăi umblind,
Logodnică alegînd.*

*Să te ieie la cătane,
Să mănînci prîfon cu carne,
Ș-apoi mamă, să te-nsori,
Să fii mamii de-ajutor.*

(D. c. str., 35)

Cum se vede două sînt condițiile și totodată țelurile predominante ale vieții: munca și căsătoria. Ultimul vers surprinde tocmai caracterul periodic, ciclic, al realizării integrale a țăelurilor vieții. În cadrul procesului muncii o dată cu scurgerea timpului generațiile se succed și se înlocuiesc. Generațiile tinere iau locul celor bătrîne, după ce acestea au muncit de le-au crescut. Această înlocuire este simțită de bătrîn ca un ajutor ce li se dă cînd puterile lor încep să slăbească.

În sufletul omului simplu dragostea de muncă a fost și rămîne una din marile lui calități. Pentru realizarea celor mai fericite momente din viața lui munca este una din primele condiții. Într-un chiot de muncă din Oltenia, un moment de trăire intensă și fericită este realizat prin îmbinarea sentimentului muncii cu venirea primăverii, cu cîntatul cucului, cu sentimentele de dragoste și dor:

*Frunză verde foi de rug
Am băgat cu cucu-n plug.
Cucul cîntă și eu mii
Și mă-ngîn cu glasul lui.
Dorul îmi ține de coarne
Și dragostea pune boabe,
Iar mîndruța ca o floare*

*Îmi aduce demîncare.
Primăvara cînd sosește,
Cucu-n codru cucuiește,
Neica la plug îmi trăiește,
Mîndra la pînză-mi nălbește,
Cine-i om atunci trăiește.*

(D. c. str., 211)

Observăm în această îmbinare o ierarhie în care sentimentul muncii predomină și soliciată participarea sincronică a celorlalte elemente: natura și dragostea. Regăsim relația om-natură într-o bază evoluată, cu un plus de profunzime și de semnificații; natura nu mai este numai un obiect al afecțiunii (cîmpul cu florile și cu fragii) ci și un element al muncii. Antitetic aceeași atitudine apare într-un bocet liric în care este surprins paroxismul durerii provocată de moarte:

*Nici o moarte nu-i amară
Ca moartea de primăvară
Pe-nfrunzitul codrului,*

*Pe cîntatul cucului
Pe ieșitul plugului.*

(D. c. str., 24)

Aceeași dragoste de muncă este reliefată în mod deosebit în cîntecele de cătanie. Cătania era privită de țăran și ca o întrerupere a cursului normal al vieții și în special a muncii lui obișnuite. În urma plecării tînărului la oaste, a aceluia care trebuia să fie ajutorul familiei, munca stagnează, animalele rămîn neîngrijite și nefolosite, plugul încremenește la locul lui:

*Nu-mi pare rău că mă duc,
Da-mi pare rău după plug;
După plug și după boi,
După părinții-amîndoi;*

*După plug după roțile
După dragile copile;
După plug, după tînjeală,
După mîndra de-astă-vară...*

*De unde cătana pleacă
Rămîne casa săracă;
Rămîn boii înjugați*

*Și părinții supărați
Rămîn boii în rețele
Și părinții-n dor și jele!*

(D. c. str., 112)

Versurile citate cuprind o imagine conștient exagerată a descreșterii intensității procesului muncii într-o familie lipsită de un braț tînăr și puternic. Primul obiect pe care îl regretă flăcăul cînd este nevoit să-și părăsească satul e plugul, principalul lui tovarăș de muncă. Datorită acestui fapt plugul devine un element constitutiv al paralelismului poetic

care urmează; repetarea lui obsedantă, creînd o impresie puternică, devine expresia simbolică a sentimentului de jale provocat de despărțirea de familie, de iubită și de viața lui normală în cadrul satului. În ultimele versuri ale cîntecului, poziția statică, încremenită, a boilor din jug este sugerată paralel cu supărarea și durerea celor rămași acasă.

Plecarea masivă a bărbaților la oaste în timpul războiului dezorganizează complet viața satului. Sentimentul de anormal nu este simțit numai pe cîmpul de luptă, ci și în satul în care rămîn să are moșnegii și nevestele necăjite:

*Vară, vară primăvară,
Toate plugurile ară
La holdă de primăvară,
Numai io-s străin prin țară!
Prin țară la plug s-au pus,
Alții la război s-au dus;
.....*

*Nu mai vezi feciori la plug,
Nice patru boi la jug!
Plugul, două vaci îl trag,
De coarne ține-un moșneag,
Ș-o nevestă supărată
Strigă la vaci cîteodată,
Așteptînd carte să-i vie
Din neagra militărie...*

(D. c. str., 165)

Dacă există o atitudine contradictorie față de muncă în lirica populară, aceasta se datorește contradicțiilor vieții sociale. Poporului îi este dragă numai munca ale cărei roade le culege el însuși. În condițiile exploatarei omul este îndepărtat afectiv de munca pe care o depune pentru că trudește pentru altul, deci nu el culege roadele muncii lui, pentru că, condițiile de muncă impuse de stăpîni sînt mult mai grele decît cele normale. Iată de ce poporul a creat în cîntecele sale din trecut imaginea unei munci libere și fericite, imagine care întruchipează dorințele și aspirațiile spre mai bine ale poporului. Ovid Densușianu vorbea în lucrarea sa « Viața păstorească în poezia populară » despre superioritatea păstoritului asupra agriculturii și despre preferința țăranului român pentru prima din aceste ocupații. În realitate preferința pentru ciobănie se explică, credem, altfel. Plugarul nu-l invidia pe păstor pentru că munca lui ar fi mai ușoară, ci pentru că viața acestuia îi apărea ca lipsită de grijile și nevoile impuse de exploatare. Lipsită de supravegherea zilnică a stăpînilor care înveninau viața plugarului, meseria de cioban dădea iluzia de libertate deplină. Așadar, ciobănia nu este preferată plugăriei, ci vieții de slugă, așa cum reiese din cunoscutele versuri:

*Decu slugă la ciocoi
Mai bine cioban la oi.*

O fază superioară în realizarea visului de libertate socială în care s-a făcut simțită răzbunarea și lupta fățișă împotriva asupririi a fost haiducia.

Lirica noastră cunoaște multe cîntece de haiducie, în care lupta este proslăvită iar haiducul considerat erou. Noțiunea de haiduc devine în concepția poporului sinonimă cu cea de voinic. O serie de imagini ale liricii noastre tradiționale, ca imaginea primăverii, frunza verde a codrului, codrul însuși, sînt legate de haiducie. Omul își părăsește plugul și se depărtează de muncă atunci cînd condițiile de asuprire devin insuportabile:

*De frica zapciului
Și de groaza birului,
Uitai drumul satului
Și coarnele plugului;*

*.....
Că decît în calicie
Mai bine în haiducie.*

(D. c. str., 42)

Situația este atît de caracteristică în epoca de înăsprire a relațiilor feudale încît o regăsim ca un leit-motiv în multe cîntece de haiducie. Haiducia devine un fenomen atît de frecvent și atît de intens cîntat în poezia populară încît se ajunge pînă la concretizarea ei în imagini sintetice, cu caracter de simbol — datorită acceptării lor generale prin contaminare — antitetice față de imaginile de același gen din viața satului și a plugarului. Haiducul lasă « drumul satului » și apucă « drumul codrului » sau « drumul cotii »; lasă « coarnele plugului » și ia « coada baltagului »; el are « gîndul dracului » sau vrea să tragă « brazda dracului »

la ușa bogatului. Prin repetarea lor frecventă în cîntecul haiducesc, aceste expresii își pierd caracterul lor concret și devin imagini metonimice ale aspectului social-istoric evocat.

Devenit haiduc țărănul nu-și uită viața lui anterioară, dar anumite elemente ale muncii care i-au fost dragi devin acum, printr-un interesant schimb de sensuri, expresii vii ale dorinței de răzbunare împotriva nedreptății sociale:

*Foaie 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!*

(D. c. str., 49)

Setea de muncă se transformă, în cîntecul haiducesc, în sete de răzbunare. Intrată în singele țărănimii asuprite, haiducia este simțită uneori ca o predestinare. Acest sentiment crează impresia unui dispreț față de munca productivă a cîmpului:

*Maica mă mină la sapă,
Eu îi spun că nu mi-e dragă,
Că sint voinicel înalt,*

*Rău îmi șade cocoșat,
Pe săpuță aplecat.*

(D. c. str., 50)

Disprețul nu vizează însă munca propriu-zisă, ci reflectă lipsa de interes față de munca exploatată și prost plătită:

*Sapa lată, coada lungă,
Nici nu mai văd para-n pungă;*

*Ziua mare, locul tare,
Și-mi dă șaizeci de parale!*

(D. c. str., 50)

În realitate haiducul se desparte cu părere de rău și durere de munca și de plugul lui, ca și flăcăul care pleacă la oaste:

*Intristat, pe gînduri pus,
Mă urcai pe deal în sus,
Și capul cînd mi-am întors,
Mă uitai pe vale-n jos.*

*Văzui oamenii arînd,
Numai plugușorul meu,
L-a blestemat Dumnezeu
Șede de perete greu...*

(D. c. str., 51)

În condițiile apariției și dezvoltării capitalismului atitudinea repulsivă față de muncă ajunge la paroxism în cîntecul liric de proletarizare a țărănimii. Părăsind munca aspră a cîmpului, care nu le asigură o existență omenească, mulți țărani speră să găsească la oraș condiții mai bune de trai. În fabrici lucrul se dovedește a fi însă mai greu și mai periculos, iar cîștigul pe care îl aduce este cel puțin tot atît de mic ca și la plugărie:

*Lucru-i greu, periculos,
Scoate măduva din os!
Pentru-un pol și douăzeci,
Mult rădici la fiare vechi.
Toate fabricile-s pline*

*De băieți tineri ca mine
Intri-n lucru dimineața,
Nu ești sigur cu viața!
Mai veni-vei cum te-ai dus
Ori aduce-te-or pe sus?*

(D. c. str., 96)

Din acest cîntec, în care de cele mai multe ori eroul liric ajunge la disperare (*Du-mă Doamne, de p-aici / Ca să nu mai vădu fabrici!* — D. c. str., 97) se va naște mai târziu. o dată cu evoluția conștiinței politice a clasei muncitoare, cîntecul de luptă muncitoresc,

În cîntecul popular nou, expresie a conștiinței poporului eliberat de asuprire și exploatare, tema muncii capătă o mare dezvoltare și apare într-o viziune nouă.

Satisfacția belșugului individual care caracterizează poezia plugușorului sau a colindelor este înlocuită în cîntecul nou de sentimentul avuției colective, care asigură traiul fericit tuturor oamenilor muncii:

*Foaie verde trei cicori,
Bărăgan, pămînt cu flori
Porți la sinul tău comori:
.....
Bărăgan pămînt cu flori,
Harnici sînt ai tăi feciori,*

*Harnice-s și fetele
Că se duc cu cetele
Și muncesc pe cîmp mănós
Să crească rodul frumos,
Ca s-ajungă țara toată
Mai frumoasă, mai bogată.*

(C. pop. noi, 25)

Apare frecvent imaginea muncii, a belșugului și a vieții fericite în gospodăriile colective:

*Frunzucă verde din vie,
Drag mi-e la gospodărie,
Că vin seara de la cîmp
Văd lanul de griu frumos,*

*Suflă-l vîntu-n sus și-n jos:
Mai îl suflă cîtă soare,
Drag mi-e că nu văd răzoare.*

(C. pop. noi, 63)

Se întărește și se absolutizează încrederea în forța omului, invocațiile către forțele naturale sau supranaturale dispar:

*Foaie verde de gutui,
Tare-i forța omului,
Că pe vînt mi-l potolește,
Gerul crunt mi-l ogoește,*

*Steaua-n sticlă o-nvelește
Și-o coboară în fereastră
S-aurească tînda noastră.*

(C. pop. noi, 35)

Munca este privită deci ca o activitate creatoare care transformă fața pămîntului și se desfășoară într-o atmosferă eroică. Este dezvoltat sentimentul solidarității muncitorilor de pe ogoare cu muncitorii din fabrici și uzine:

*Noi, țărani de la plug
Și cu cei de prin uzine,*

*Toți uniți, sîntem albine
S-adunăm și fier și pîine...*

(C. pop. noi, 24)

iar imaginea muncii din fabrici:

*Drag mi-e să privesc mașina,
Dragă mi-e ca și lumina*

*Și eu muncesc cu tot sporul
Și ea mie-mi duce dorul*

contrastează violent în cîntecul nou cu imaginea care apare în cîntecul de proletarizare.

Conștiința că această mare schimbare, această viață nouă și fericită, munca liberă și creatoare, se datoresc luptei Partidului este oglindită în multe din versurile cîntecului nou:

*Foaie verde ca molidul,
De cînd a venit Partidul*

*Nu mai robesc la ciocoi
Și pe vînturi și pe ploi.*

(C. pop. noi, 18)

Din această conștiință a răsărit sentimentul de adîncă dragoste și recunoștință față de Partid, sentimentul că fiecare om crește și se dezvoltă sub grija atentă a Partidului:

*Floare-albastră din colnic,
Ce n-aș da să fiu iar mic,*

*Ca să cresc din grija lui,
Dragului, Partidului.*

(C. pop. noi, 17)

* * *

Nu se poate vorbi de un mare număr de cîntece lirice populare în care să fie dezvoltată tema muncii. În multe cîntece cu conținut social, de dor și jale, de înstrăinare, de haiducie, de dragoste etc., ideea muncii nu apare direct, ea este însă subînțeleasă « Oricare ar fi tema prelucrată în cîntec, oricare ar fi imaginile lirice pe care le prezintă, oricare ar fi gîndul și sentimentele pe care le exprimă, noi nu uităm că înaintea noastră stau oamenii muncii » (Lazutin: Russkaia ciastuška. Moscova, 1960). În portretul fetei frumoase, de pildă, elementele de comparație cele mai frecvente sînt luna, stelele și florile, mai puțin însă elemente care să amintească de muncă. Totuși acest portret subînțelege hărnicia, pentru că atunci cînd lipsește portretul devine satiric și se referă direct la procesul muncii. Apare foarte des în cîntecele satirice imaginea fetei bogate dar leneșă, a nevastei leneșe care nu-și face treburile casei sau a fetei neîndemînatice, în contrast cu imaginea fetei sărace dar harnice care își lucrează singură obiectele vestimentare. În schimb, portretul mamei este zugrăvit prin trăsături mai strîns legate de procesul muncii, fapt determinat de însuși rolul ei deosebit în acest proces. Voinicul înstrăinat surprinde imaginea mamei sale într-o atitudine de muncă: « *cu furca la briu / cu seceră-n griu* ».

Așadar, procesul muncii nu este oglindit în lirica noastră populară numai direct ci și indirect, în condițiile în care pe prim plan apar alte teme, munca devenind fie un fundal pe care se dezvoltă aceste teme, fie un element de realizare poetică. Imaginea literară are, am putea spune, două sensuri fundamentale: un sens direct exprimat, cel urmărit intenționat de creator, și un al doilea sens care reiese din elementele constitutive ale imaginii, din figurația poetică. Astfel unele elemente și procese ale muncii, folosite nu cu sensul lor propriu ci cu un sens figurat, devin mijloace poetice de exprimare a unor idei, sentimente, situații etc. La această situație s-a ajuns, probabil, printr-un îndelungat proces de evoluție estetică, în desfășurarea căruia se pot distinge unele ipostaze.

O primă ipostază ar fi aceea a desfășurării unor frămîntări sufletești în timpul și în cadrul procesului de muncă, asupra căruia se răsfrînge în parte afectivitatea sentimentului trăit. « La cules de cucuruzi » mîndra îl roagă pe slăcău să nu se uite la ea cînd în jurul lor sînt oameni prea mulți; în timp ce badea își mîină oile, fata, încercînd un sentiment de jale, culege flori pentru a le trimite ca mesaj mamei moarte. Anumite împrejurări de muncă sînt căutate în mod intenționat de îndrăgostiți, folosindu-le ca pretext pentru a se întîlni:

*M-a trimis mama la vie
Să iau struguri și-o lămîie...
Ocolii grădina toată,
Nu găsi lămîia coaptă;*

*Ocolii aracii toți,
Nu găsi strugurii copți
Coborii din deal la vale,
Mă-ntîlni cu Gheorghe-n cale.*

(D. c. str., 267)

În aceste versuri legătura afectivă dintre muncă și sentimentul trăit este deja adîncită. Trăirea sentimentelor de dor și dragoste în timpul muncii determină participarea metaforică a unor elemente de muncă la realizarea acestor sentimente și deci la construirea imaginii poetice. Frunza din vie, firul de secară sau firul de ovăz devin mesageri ai sentimentelor:

*Mi-a trimis badița dor
Pe-o foaie din via lor;
I-am trimis dorul acasă
Pe-o frunză din via noastră...*

*Mi-a trimis dorul din țară
Pe trei fire de săcară;
Eu napoi i l-am trimăs
Pe trei fire de ovăz.*

(D. c. str., 347)

O ipostază deosebită, superioară prin profunzimea ei alegorică, apare atunci cînd anumite sentimente, în special dorul, intervin direct în procesul de muncă și-l stînjenesc, realizîndu-se prin această stînjenire, o măsură poetică a intensității sentimentului:

*Dorul de cine se leagă
Nu-i pară lucru de șagă:
Că s-o legat de-un voinic
Ș-o lăsat plugul pe cîmp;*

*Și s-o legat de-o nevestă
Și-o lăsat războiu-n casă.
Și s-o legat de-o copilă
Ș-o lăsat lucrul din mină*

(D. c. str., 303)

Aprofundarea lirică a acestei imagini a dus la caracterizarea dorului prin imposibilitatea muncii de a-l învinge:

*Pe unde umblă dorul
Nu poți ara cu plugul,*

*Că s-agață plugu-n dor,
Trag boii de se omor.*

(D. c. str., 388)

Expresia este vădit figurată și de o rară subtilitate. Dorul este comparat — subînțeles — cu un ogor nedestelenit, greu de pătruns cu plugul. Sentimentele și trăirile omului influențează, deci, în mod direct procesul de muncă și, hiperbolic, chiar condițiile naturale în care se desfășoară munca:

*Uritul unde cosește
Tot plouă și viscolește
Și de vreme nu-i nădejde;*

*Dragostea unde adună,
Tot soare-i și vreme bună,
Poți strînge finul pe lună.*

(D. c. str., 434)

Într-un stadiu și mai avansat îmbinarea muncii cu viața afectivă duce la poetizarea elementelor și proceselor de muncă:

*Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean,
Cu boii de măgeran,
Cu jugul de scinteușe,
Cu răsteie de botcușe,
Cu roate*

*de mere coapte
Cu butuci
de mere dulci,
Cu loitrițe
de turțițe,
Hai, bade, să-ți dau gurișă!*

(D. c. str., 253)

Termenii de comparație sînt mult mai depărtați ca sens propriu de termenii comparați, deci imaginea nu are un caracter descriptiv, așa cum s-ar părea la prima vedere, ci un sens subtil alegoric, care completează portretul sumar, redus la un singur vers, al flăcăului.

Ipostaza culminantă în evoluția pe care am urmărit-o este aceea în care elemente și procese de muncă înlocuiesc în expresie elemente și procese de trăire a marilor sentimente umane, devenind astfel mijlocul poetic de exprimare a lor. Fenomenul se realizează, în cazul cel mai simplu în comparații: mîndra e înaltă ca secara; ea se topește de dorul badelui așa cum se topește inul sau cinepa în tău. Este posibilă și situația inversă, în care munca este caracterizată poetic prin calități ale iubitei sau prin împliniri de sentimente:

*Face-te-ai, griule, face
Ca mîndrușa care-mi place!
Te-ai face, griule, nalt
Ca mîndrușa mea la stat!*

*Și să stai la secerat
Ca mîndra la sărutat;
Și să stai și la clăit
Ca mîndrușa la iubit!*

(D. c. str., 503)

Ar fi greu de precizat care din cele două elemente ale paralelismului este propriu și care este cel figurat. S-ar putea vorbi chiar de o situație pe plan egal a acestor elemente, între care potențele alegorice se împart și se întregesc reciproc.

Deosebit de sugestivă este imaginea în care viața grea a țăranului obidit își găsește un termen de comparație în greutatea cu care boii trag carul la dealul mare:

*Trag la rău și supărare,
Ca boul la dealul mare.
Boul trage și cîrnește,*

*Suie dealul, odihnește,
Dar eu trag și nu cîrnesc,
Sui dealul, nu hodinesc.*

(D. c. str., 158)

Expresivitatea imaginii este mărită de conștiința că efortul depus de om este socotit mai greu și fără sfârșit, spre deosebire de animalele de muncă, al căror efort este urmat de răgazuri.

Foarte frecvent în lirica noastră populară împlinirea sau neîmplinirea unor aspirații sentimentale sînt sugerate poetic prin descrierea desfășurării unor munci agricole:

*Măi bădiță, floare dulce,
Unde te-ași găsi, te-aș smulge
Și-acasă la noi te-aș duce
Și te-aș răsădi-n grădină
Și te-aș săcera cu milă.
Și te-aș face stog în prag
Și te-aș îmblăți cu drag*

*Și te-aș măcina mărunt
La morișcă de argint.
Și te-aș pune
 prin sprincene,
Și te-aș frămînta-n inele
Și te-aș da inimii mele,
Doar s-a stîmpăra de jele!*

(D. c. str., 243)

În altă variantă flăcăul este comparat de asemenea cu o floare pe care fata ar semăna-o în grădină ca să crească mare și s-ar culca la umbra ei pentru ca iubitul să nu o uite; alături mîndra vrea să semene numele iubitului, pentru ca mirosul florii care va crește să-i fie adus de vînt și să-i aline dorul.

Sensul fundamental afectiv al acestui gen de imagine, care nu este o simplă alegorie ci o comparație dezvoltată, analitică, îl constituie identitatea relativă de trăiri sufletești provocate de împlinirea unui sentiment puternic și de împlinirea muncii prin rodire. Așadar, imaginea nu s-a născut dintr-o simplă apropiere alegorică de sensuri, ci a izvorît din realele legături simpatetice dintre viața afectivă a omului și activitatea lui productivă. Parafrazîndu-l pe Gorki am putea spune că munca nu este numai un izvor de bunuri materiale, ci și o condiție de echilibrului psihologic uman, izvorul principal al vieții sale spirituale.

Imaginea luminoasă a muncii libere a poporului este astăzi nelipsită din creația folclorică contemporană. Aspirațiile de veacuri spre libertate ale poporului nostru, au fost împlinite astăzi, munca și cîntecul înfrățindu-se în lupta pentru construirea socialismului în patria noastră.

PAVEL RUXĂNDIOIU

FOLCLORUL ÎN ROMANUL « DESCULȚ » ¹

Adresarea unui scriitor la izvorul folcloric nu poate rămâne în afara cercetării folcloriciștilor. Dacă aceasta constituie în primul rând o problemă pe care și-o pune literatul sau una care îl interesează pe folclorist, nu ne propunem să discutăm. Și unul și celălalt își pot însă lărgi orizontul printr-un asemenea studiu.

Literatul are posibilitatea să pătrundă mai adânc în concepția despre lume și viață a scriitorului și să descifreze interacțiunea dintre mijloacele artistice ale colectivității creatoare și mijloacele individuale determinate de o anumită formație și evoluție intelectuală; folcloristul pentru că asistă de fiecare dată la reconstituirea unei realități folclorice.

Lucrarea de față urmărește acest al doilea aspect urmînd ca măiestria artistică a realității fuziunii între folclor și viață, prin imagine, să constituie obiectul unei cercetări ulterioare

* * *

« Ochii morților nu rămîn vii. Grăbește-te să vezi lumea cît trăiești » (p. 313).

Privirea ageră a lui Darie ascultă îndemnul acesta lăuntric cu setea de a cunoaște, de a înțelege, care ni-l apropie trairic prefăcîndu-l într-un interlocutor greu de uitat. Acuitatea observației învie un sat cu oameni și întîmplări înfățișate sobru, reținut, poate de aceea atît de veridic.

Mîntea copilului din Omida păstrează credincioasă amintirile. Actul povestirii lor este simplu, deschis, evitînd tot ceea ce le-ar putea întuneca sau deforma. Întrebării directe pe care i-o pune conștiința, autorul îi răspunde hotărît și grav, confirmînd autenticitatea fiecărui detaliu:

« Darie spui tu drept? Îți aduci tu bine aminte? Nu cumva anii care te despart de acele timpuri au pus între ochii tăi și trecut o pînză cenușie? Nu cumva peste cele ce povestești arunci pulberea tristeții tale? Ia aminte... »

— Știu bine cît a trecut de atunci. Nimic n-am uitat. Îmi aduc aminte de fiecare fir de iarbă pe care l-am rupt spre a-mi împleti pe deget un inel. Îmi aduc aminte de fiecare fir de păpădie, al cărui moț l-am retezat cu nuiăua, în joacă. Îmi aduc aminte fluturii pe care i-am prins și de culorile vii și minunate pe care le-am șters în glumă de pe aripile lor. Îmi aduc aminte urmele de bou din care am băut apa ploii în cîmp. Îmi aduc aminte de fiecare vis pe care l-am visat în somn. Îmi aduc aminte de fiecare bucătură pe care am băgat-o în gură. Îmi aduc aminte de fiecare sunet pe care l-am auzit. Nimic din anii aceia n-a murit în mine. Au murit multe din cele văzute, auzite, trăite mai tîrziu. Dar cum să uit pe mama și pe tata? Cum să uit pe frații și surorile mele? Cum să uit neamurile noastre și megieșii noștri și satul? Cum să uit plopul și duzii și salcîmii și coroduşii? Nu. Nimic n-am uitat... » (p. 22).

¹ Zaharia Stancu: Desculț. București, 1948. Una din principalele preocupări ale cercului științific studentesc de teorie literară și folclor de la Universitatea «C. I. Parhon» din București o formează cercetarea aspectului folcloric al operei literare culte. Proza lui Zaharia Stancu, poezia lui Mihai Beniuc ș. a., a fost supusă cercetării și analizată din acest unghi de vedere. Lucrarea de față a fost prezentată în cadrul cercului de teorie literară și folclor în anul 1960.

Istorisirea progresează rar, cu reveniri și răsuciri bruște în amintirile celor din preajmă. Tehnica asociativă eliberează aparent autorul de frînele compoziției împrumutînd și mai multă naturalețe vocii asprite a povestitorului.

Viața satului de lingă Dunăre cu conflictul, a cărui rezolvare devine din ce în ce mai de neînălăturat, între « desculți » și « acriturile » înstărite care le storc vloga se individualizează în fiecare amănunt colorîndu-l.

Să încerci să rupi din această viață — fie numai pentru necesități de expunere — ceea ce este element folcloric este o sarcină grea și poate, într-un fel, o sărăcie a mesajului direct al scriitorului. Aceasta pentru că împletirea firelor folclorice în țesătura complicată a întîmplărilor zilnice se realizează tot atît de strîns ca și în viața reală.

Pentru Zaharia Stancu folclorul nu reprezintă numai o modalitate artistică sau un element generator de pitoresc, ci o realitate plină de contradicții care trebuie înțeleasă și cunoscută pentru a-i înțelege și cunoaște eroii și satul.

Darîe trăiește folclorul și de aceea evocarea tradiției se realizează simplu, viu, fără patos sau artificialitate care să ne îngreueze înțelegerea. Comunicativ fără ostentație, în stilul său întretăiat brusc, el devine, pe măsură ce pătrundem în miezul cărții, un informator prețios, pe care îl intuiești conștient de necesitatea de a nu omite și de a nu modifica.

Din punctul acesta de vedere se poate vorbi — cu condiția bineînțeles de a nu uita nici o clipă faptul că ne referim la o operă de artă — despre valoarea de document folcloric pe care o prezintă această largă și vie frescă a vieții țărănești din primele decenii ale secolului nostru. Document folcloric constituit nu numai de prezentarea autentică a obiceiurilor și tradițiilor care colorează — după împrejurări — mai viu, mai frumos sau mai solemn întîmplările vieții unui sat ci și, poate mai ales, de conturarea coordonatelor principale ale mentalității folclorice, ale concepției populare despre lume și viață.

* * *

În Omidă trăiesc oameni pe care greutățile i-au făcut închiiși, zgrunțuroși, zgîrciți la vorbă dar « cu limba rea » (p. 26) la minie. Porecle, cu rezonanță aspră — uneori necruțătoare — adoptate de întreaga colectivitate pecetluiesc pe viață figura purtătorilor lor: Bizărca, Rimoanta, Zvica (« n-are de loc astîmpăr, nici la masă n-are astîmpăr » p. 63) Orceag (« fiecare băiat din familia Orceag caută să-și ia nevastă cît mai înaltă. Fiecare își ia nevastă înaltă. Degeaba: Băieții se nasc mărunți, tîrtăcuțe, ceapă mică, orceag » p. 64). Porecla însoțește omul și se transformă o dată cu el pentru a se menține în permanență corespondența cu realitatea care o generează. După ce se îmbolnăvește, Darîe — Dințosul — va trebui curînd să înceapă a răspunde la numele de Șchiopul.

« Desculții » nu oferă satisfacția « tipului folcloric clasic » în port tradițional. Cojoacele înflorite cu roșu, verde, albastru sînt lucruri scumpe, inaccesibile, care nu se vor rătăci în minile lui Darîe decît mult mai tîrziu, în timpul cumpletei uceniciei la jupîn Moțatu. De altfel, și atunci, « desculțul » le atinge numai atît cît trudește împodobindu-le cu migală pentru cei bogați. Ochii de copil ai povestitorului înregistrează ca pe ceva neobișnuit rarele haine « neferfenite » care se întîlnesc prin sat: « briul roșu, cu flori al primarului » (p. 48) « opincile fără petice, nojițele fără noduri », « briul alb », « nădragii de lînă fără nici o pată », « cojocul cu flori », « cămașa albă parcă tocmai atunci a fost luată de pe frînghie » (p. 80) ale lui Pătru Rădoi cel cu casa plină de fete care robotesc, « cămașa cu alțițe albastre » și « cojocelul » (p. 54) unei mirese spălăcite, fată de chiabur și mai cu seamă « barișul albastru », « cămașa zăpadă scrobîtă », « zăvelcele înflorite », « papucii » (p. 9) bunicii aprige și zgîrcite. De altfel, numai conciul cu icușari pe care îl pune bunica în zilele de sîrbătoare, o transformă într-o apariție ciudată, aproape fabuloasă, pentru nepot.

Ca să poarte « cizme cu carîmbii bătuți cu bani de argint », « nădragi lînă-n lînă, galbeni la culoare, cu vipușcă roșie și lată », pieptar înflorat « cu bumbi de argint », « briu lat de o palmă și jumătate bătut și el în bani de argint » (p. 389) bulibașa mînuiește cu nepăsare harapnicul plumbuit pe deasupra spinărilor dezbrăcate ale țăganilor.

Cu « pălărie tare », « guler scrobît » și soții care « umblă cu capul gol cu păru-n zulufi, cu rochii înguste parcă ar fi împiedecate » (p. 36) « acriturile » distonează cu locul și tradiția urmărite cu priviri ostile și zeflemitoare de către săteni.

Haina devine indiciu al categoriei sociale. Viața întunecată de muncă neîntreruptă a « desculțului » îi răpește posibilitatea de a-și exterioriza aspirația către frumos prin podoaba

«din bătrâni»: Ca și firea, haina se asprește. Din primele pagini ale cărții, înfățișarea oamenilor se uniformizează cenușiu, prefigurând o existență în care răbufnirile aprige iau locul «datinelor senine».

* * *

«De trei ori trec ei pe la boaită, când vîi pe pămînt, când faci nuntă și când mori de moarte bună-n pat, de moarte rea, cum muri acum, înecat, Ion» (p. 158). Cele trei mari momente ale vieții întrerup trecător mocnirea searbădă a satului.

Sosirea pe lume a unui nou flămînd stîrnește sentimente contradictorii. Grijă se alătură bucuriei. Totuși gîndul că alături se înalță un lujer nou trezește de fiecare dată o bucurie gravă, o uimire, a cărei rezonanță se păstrează în vorbirea înțeleaptă a tatălui lui Darie: «Ai copii, ai necazuri. Moare unul. Se îmbolnăvește altul... Dar bucuriile tot copii îi le dau. Îi vezi cum cresc de cînd deschid ochii, cum se tirăsc de-a bușilea, cum încep a sta copăcel și apoi a merge ca omul, în două picioare, cum se ridică pînă la genunchi, mai sus de genunchi, cum trec de la gîngăvit la vorbă, la înțelegere. Nu bagi de seamă cum curge vremea, te pomeniști cu ei gogeamite rumîni... Omul care nu prășește copii, de ce mai viețuiește? E ca pomul fără rod pe care-l tai din rădăcină și-l arunci la uscături...» (p. 76).

Copilul dă sens și greutate vieții.

Grijii părintești el îi răspunde prin muncă și respect: «Dacă un copil ridică mîna și-l lovește pe tată-său sau pe maica-sa i se usucă mîna din umăr pînă la degete» (p. 127).

Nunțile se sorocesc între Crăciun și Sfîntul Toader. Pofțiți ceremonios de fratele de mină, oamenii se înveslesc cu sarmale, țuică fiartă și pîine caldă, spoită cu ou. Nu lipsește bradul miresei împodobit cu busuioc și beteală, ritual scoaterii apei din fîntînă — simbol al greutăților pe care le va înfrunta în căsnicie nevasta — gama bogată și variată a cîntecelor lăutărești de ocazie. Mireasa e primită cu pîine și sare de soacră; spre ziuă, alaiul înveselit de lăutari «duce vestea» la socrii mici; părinții, nașii și fratele de mină primesc «plocon de iertăciune». Urărilor de sănătate și belșug ale sătenilor li se adaugă urările ursarilor.

Uneori în desfășurarea obișnuită a faptelor intervin întîmplări neașteptate. Dada Evanghelina e răpită înaintea nunții de nea Alviță. Alteori mireasa e întoarsă cu ocară, pe grapă de mărăcini, la părinți. Mirele dă gestului motivare folclorică: «altfel îmi bate piatra grînele și-mi mor boii de splină» (p. 56). Explicația este însă mult mai simplă și mai reală: zestrea care a provocat căsătoria va crește prin tînguială iscusită cu un pogon și trei oi (e vorba de o familie de chiburi).

Moartea sosește pe neașteptate căci nimeni nu știe «cît își va purta umbra legată de picioare pe pămînt» (p. 21). S-o chemi înseamnă însă tînguială netrebnică, abatere de la ritmul și datoriiile vieții: «Niciodată omul nu trebuie să-și dea moartea, nici măcar să și-o cheme. Vezi tu, Darie, în viață poți să chemi norocul poate să vină sau să nu vină. Poți să chemi, dacă ești nezdărvăn la mînte, și moartea. Moartea, ori o chemi, ori n-o chemi, tot vine cînd îi este dat să vină și... te ia...» (p. 203).

Moartea, ca și viața, e o lege a firii. «Tot ce se naște moare, Darie. Iarba trăiește o vară. Răsare primăvara și se veștejește toamna. Iarna putrezește sub zăpadă. Copacii trăiesc cît omul, unii mai mult decît omul... Fluturii numai cîteva zile» (p. 70).

Datina de înmormîntare e simplă. Diferențierea socială iese la iveală și în acest ultim moment: «Mortul, după ce a fost trecut prin scaldătoare, mare, mic, e primenit cu straie curate. Asta la cei care au...» (p. 62). În colaci se înfig cruci roșii, albastre, galbene care au fost sfințite la biserică în postul Paștelui. Rudele mortului dăruiesc pomneate («o batistă albă care are legată într-un colț un ban de cinci», (p. 272) și apoi suflul acestuia se «înălță domol, fără să grăbească» spre «vămile văzduhului» (p. 270).

Cîte un țaran mai prevăzător își pregătește din vreme locul și «troița cu sfinți frumoși colorați» (p. 61).

Dacă moartea se încapăținează însă să întîrzie și ploile dărimă crucea, aceasta nu va mai fi înălțată niciodată. «Crucea care a căzut, nu trebuie să mai fie ridicată. Trebuie să zacă așa pînă se face una cu țărîna» (p. 68).

Respectarea datinei leagă suferința de practici concrete, o face parcă mai ușor de suportat. Iată de ce, în timpul războiului înmormîntarea se efectuează fictiv, cu hainele mortului în lipsa trupului său: «Vin la primărie vești că s-au prăpădit. Muierile îmbracă dolii, prind un petec de chimbrică neagră pe zidul casei, la vedere. Ar plînge deasupra unui mormînt, dar mormîntul e departe, tare departe și neștiut. În cimitir popa îngroapă sicrie fără trupuri,

numai cu straie de-ale mortului — postali sau opinci așezate acolo unde ar veni picioarele, ismene, cămăși, căciuli » (p. 339).

Dumineca, înainte de răsăritul soarelui, femeile vor avea astfel unde aprinde un ciob de tămie, unde jeli.

E pomenit în sfârșit și felul în care poate fi evitată prefacerea în strigoi a celor care se nasc cu căiță. Diței Uțupăr « o să-i vîrîm o undrea în inimă după ce-o muri și atunci n-o să se mai schimbe în strigoaică » (p. 13).

* * *

Sărbătorile cu dată fixă prilejuiesc — mai cu seamă copiilor — mîncare pe săturate și răbufniri trecătoare de veselie.

De Crăciun, Darie cutreeră satul după bolindeți. Din banii adunați cu sorcova la Anul Nou își cumpără cărțile de școală. Boboteaza aduce cu sine spectacolul întrecerii flăcăilor pe cai în camele căroră au fost împletite fire de busuioc uscat. De Sf. Vasile își amintește cum a fost dat de Dioaica cu capul în grindă pînă la vîrsta de trei ani.

O dată încheiat ciclul sărbătorilor de iarnă, țaranul drămuiește cu și mai multă grijă ciurelor de mălai pentru a nu fi nevoit să se împrumute din nou la boier.

Între Crăciun și postul cel mare de Paști se sorocesc grăbit nunțile. Gospodarul care nu și-a văzut copilul la casa lui va trebui să aștepte anul viitor căci în curînd sătenii vor fi prinși în vîltoarea muncilor agricole de primăvară.

Fetelor rămase nemăritate, în seara de lăsata secului, flăcăii le strigă din capul satului cuplete satirice și le dau grijului cîinii în tiv. Flăcăii rămași neînsurați, « flăcăii ungurești » sînt muștruluiți cu burduful.

De Rusalii, țiganii înjgheabă ceata de călușari al cărei ciștig se împarte « frățeste » cu boierul și cu bulibașa, dornici să nu piardă nici un prilej de ciștig. Ca să nu fie luați din căluș, « să rămînă cantauri » oamenii poartă la ei pelin ocrotitor.

Începînd de acum, băieții și fetișcanele satului pot fi surprinși gîndindu-se la bilciul cel mare care se ține în ziua de Sînta-Mărie.

* * *

Tinerii se bucură de altfel, în fiecare duminică, de plăcerea horei care se ține de obicei în fața cîrcumei lui Toma Oci. Hora încearcă parcă o răscumpărare: « În sate — afară de căluș — horele sînt mîndre și pline de frumusețe, unele liniștite ca niște ape mari care curg printre maluri mărunde, domol, domol, altele repezi, zvelte, bătute vijelios pe loc . . . Un strop de bucurie e o horă, într-o Dunăre tulbure de tristeți, de amărăciuni » (p. 408).

Ca să țină piept în chip cuviincios jocului, băiețandrii și fetele ucenicesc o bucată de vreme la « dam » deprinzînd cu sîrguință pașii.

Prilej de întîlnire pentru tineret sînt și clăcile la care se mănîncă floricele de porumb și se ascultă isprăvile lui Păcală povestite de fiecare dată cu alt haz de iscusitul Sorean de la Stănicuț.

* * *

Botezul, nunta, înmormîntarea, sărbătorile, hora sînt însă îtreruperi. Aspectul permanent al vieții e legat de munca pe cîmp, de grija de a agonisi o pîine și de a te păstra sănătos și în pîneri.

În împrejurări grele, țaranii își amintesc de practicile vechi. Cu bozii pe cap și în jurul soldurilor, paparudele cheamă ploaia în schimbul unui găvan de mălai.

Didina, Ursoaica, e purtată de nuntași « la coșarul vitelor, la cotețul păsărilor — să alunge bolile. O poartă la hambare, să crească pe cîmpul ginerelui, din belșug, rodul » (p. 140).

În mijlocul lanului se lasă nesmulșă « o steblă de grîu » « să-și scuture boabele sărace în cîmp » pentru Rodul Pămîntului.

* * *

Cu mult mai mult însă, îi atrag atenția lui Darie leacurile și farmecele Dioaicei, cea cu sufletul vîndut încă din tinerețe diavolului.

Zeama de salcie și foile de sunătoare pentru friguri, leșia pentru năjit, aflarea leacului în formele pe care le ia o bucată de plumb topit în apă, farmecele pentru mărițiș, dezle-

garea descîntecului de urît al dușmancelor, descîntatul de deochi sau sperietură sînt puse însă sub semnul îndoielii nu numai de copilandrul încăpățînat: « Diavolul s-o ia pe Dioaica. Nu cred în vrăjile ei. Nici mama nu crede în vrăjile ei, . . . » (p. 231).

Nimeni nu e convins de faptul că farmecele și leacurile ar grăbi vindecarea, dar ele constituie o treaptă pe care cel bolnav trebuie s-o străbată urmînd obiceiul și zicala că « încercarea nu strică ».

Neîncrezător, Darie îi refuză de la bun început Dioaicei orice contribuție la însănătoșirea lui sau a fraților lui. « O miluie cu ceva mama. Pleacă Dioaica. Mai zăcem un ceas două, cîteodată zăcem, o zi două, o săptămînă, pînă ne săturăm de zăcut și ne facem bine » (p. 228).

Scepticismul copilului se întemeiază pe un șir lung de nereușite.

Apa descîntată în care tata a amestecat cu un pai rupt din coada măturii pînă s-a topit tăciunile cufundat în ea, nu alină suferințele mamei.

Piciorul de argint cumpărat din bani de căpătat și atîrnat la sfatul vraciului Anghel Năbădaie de icoana Maicii Domnului din biserică, nu alungă ielele și Darie va rămîne șchiop pe toată viața.

În zadar îi schimbă părinții numele lui Gheorghe. Boala îl cunoaște, nu se lasă păcălită și-l mistuie în continuare.

Farmecele Dioaicei pentru a grăbi moartea notarului nu izbîndesc și acesta va avea satisfacția de a asista el la înmormîntarea țircovnicului.

Tratamentele medicale empirice, farmecele și vrăjile sînt acceptate cu ostilitate și neîncredere justificată de mulțimea « descultilor ». Dacă ar fi în stare să suporte cheltuielile cerute de tratarea la doctori și prin spitale, a bolnavilor, le-ar refuza categoric.

Pentru că ești sărac poți încerca să te lecuiești și singur, fără cheltuială. Te afumi cu pâr de urs și te vindeci de sperietură. Te ferești să atingi numai cămașa inecatului, dar o îmbraci ca să-ți poarte noroc. Cu toate că, involuntar, pe buzele lui Darie se naște comentariul mușcător: « Haram de așa noroc. Cum o să-i poarte noroc o cămașă, ba încă o cămașă slinoasă, cu petec în spinare? Înțelegeam una nouă . . . » (p. 58).

Pentru ca « descultii » să poată parcurge drumul de la neîncrederea ostilă, pînă la abandonarea totală a superstițiilor, a fost nevoie ca însăși condițiile vieții materiale să se schimbe. În societatea noastră socialistă credințele în vrăji și farmece dispar ca urmare a înlăturării pentru totdeauna a exploatarei și datorită nivelului de trai și cultural tot mai ridicat a întregului popor.

* * *

Se conturează astfel, în roman, pe neobservate, concepția despre viață și lume a unor oameni cu experiență amară, care înfruntă fiecare zi cu îndrăjire și dușmănie.

O concepție realistă, cumpănită cu înțelepciune, în centrul căreia stă legătura organică dintre țaran și munca din străbuni. Cînd e vorba de vite sau de pămîntul pe care trudește, « descultul » închis în sine și scump la vorbă izbucnește cutremurat: « Boii sînt viața mea. Ce să fac eu fără boi? N-ai boi, n-ai putere, nu poți munci — ești ca un ciung, ca un olog » (p. 212).

Privită prin prisma acestei simbioze, răpirea de către boier a mijloacelor de muncă se transformă într-o mutilare față de care orice răzburare rămîne insuficientă, incompletă.

Lipsit de posibilitatea de a munci pentru ai săi țaranul se preface într-un « bolnav », izolat de activitatea vie care alcătuiește însăși rațiunea existenței.

Autor al acestei stări de lucruri, boierul e « diavolul pe pămînt » (p. 92).

Focul gheenei, dracii păroși care îndeasă cu furci de fier sufletele păcătoșilor în cazanele cu smoală nu înspăimîntă prin comparație cu viața reală iar amenințările preotului pe care îl simt unealtă boierească nu-i mai impresionează nici pe copii: « Te duci pe cîmp cu caii la pascut, adormi de osteneală, caii intră în porumbul ori în griul, ori în ovăzul, ori în rapa alcuiva, același foc al gheenei te așteaptă, aceiași diavoli, aceleași cazane cu smoală . . . Te-a înjurat, logofătul Gîntă ! . . . Nu e nimic. O să-l mănince focul iadului. Dacă l-ai înjurat și tu pe el gata ți-ai pierdut sufletul ! . . . Pe popă, pe arendaș ori primar dacă-l înjuri e și mai rău: arzi în focul gheenei după moarte, dar înainte de moarte mai iei pe spinare cîteva ciomege, cîteva paturi de pușcă, ori măcar cîteva pumni repeziți în coaste, în fălci, pe unde se nimereste. Mereu înfricoșează popa oamenii cu focul gheenei, cu cazanele cu smoală . . . » (p. 30).

Desprins de atmosfera de evlavie, Dumnezeu se transformă într-un furios pe care-l amuză spectacolul oferit de zbuciumul istovitor al războaielor: « — Degeaba vă rugați fraților.

V-a uitat și hogea, v-a uitat și Alah. Alahul vostru și Dumnezeuul nostru au alte treburi acum: privesc prin ochean pe ferestrele cerului cîmpurile de bătaie. Alah al vostru și Dumnezeuul nostru petrec și rid de prostiile pe care noi, oamenii, le facem » (p. 390).

Țăranii nu cred în Dumnezeu dar nici nu îndrăznesc să o proclame: « Popa Bulbuc ocolește casa noastră ca și cum ar locui în ea niște lifte care nu cred în Dumnezeu. Parcă popa crede. Parcă noi credem! . . . Dar așa vine vorba. Așa se spune. Așa se obișnuiește. Să spui că ai credința în Dumnezeuul nevăzut » (p. 30).

S-a făurit din moși strămoși, prin împletirea cu nemărturisite șovăieli religioase, o morală simplă, lipsită de sinuozități altoită pe o viziune panteistă, pe care părinții o transmit mai departe copiilor: « Mama nu prea crede în popi. Ea spune mereu că noi copiii ei trebuie să ne ferim, să nu furăm, să nu mințim, să nu rîvnim la ceea ce nu este al nostru. Mama crede că Dumnezeu e pretutindeni, în aerul pe care-l respirăm, în ierburile care cresc, în stele, în soare, pretutindeni. Se duce la biserică dintr-o obișnuință, care s-a înrădăcinat adînc în întreaga ei ființă: dacă așa au crezut părinții și bunicii și străbunicii, poate că așa e bine » (p. 365).

Omul trebuie să fie cinstit, harnic, omenos. Cumpătarea e o virtute de seamă care te ferește de alunecări neprevăzute: « E greu pînă începi a te rostogoli că pe urmă te duci de-a dura pînă se alege praful și pulberea de tine . . . Am mai văzut noi și pe alții cu fumuri la cap » (p. 37).

Fericirea e concepută modest și trainic. Viața nu se compune numai din superlative: « Piele o să-i dea fetei de zestre un ciopor de oi. Or să muncească, or să ducă bună casă. Poate să le dea soarta și copii. Unii muți, unii cu buză de iepure, alții zdraveni. Lumea e plină de fel de oameni. Nu toți sînt frumoși. Vezi arbori înalți, drepți, stufoși, rămuroși, bogați, rotați și arbori chinuiți, pricăjiți, noduroși, buboși. Pădurea rămîne pădure. Lumea rămîne lume » (p. 13).

Sănătatea e un bun de preț. Ea îți îngăduie să lupți și să muncești. Boala e o forță dușmănoasă și puternică. Reprezentarea ei se face concret și plastic « Molima nu se teme de înjurături . . . Intră în sat și bate la ușă. Ușile se deschid și molima îi prinde pe oameni de beregată. Îi prinde și-i doboară » (p. 171).

Din personificare și coincidență se țese legenda în care intervine determinarea locală: « La marginea satului — ce sat era pe atunci, cîteva case — i-a ieșit o babă în rochie neagră înainte. S-a rugat de el: « — Măi Mihăiță, vreau să intru în bordeiul lui Rădoi și nu pot să mă apropiu. Au cîini negri. Ia-mă tu ciuș, și du-mă pînă la ușa bordeiului. Ce să facă unchiul Bobeleac . . . A luat baba în spinare. Ușoară ca fulgul baba. A dus-o și i-a făcut vînt pe girlici. A fugit acasă tremurînd. A doua zi dimineața, alde Rădoi au fost găsiți morți. Numai un copil de țiță se plimba de-a bușelea peste așternut și plîngea. Copil nevinovat. Îl iertase holera » (p. 171).

Omul bolnav este îngrijit, dar izolat de comunitatea alături de care nu mai poate munci.

Experiența din bătrîni e un mijloc de a ajunge mai timpuriu la înțelepciune. Credințe străvechi învăluie însă confuz fenomenele naturii. Trăznetul se vadește a fi mult mai complicat decît crede Darie: « Cînd e cerul înnourat și nu plouă, iese Sfîntul Ilie la plimbare prin nori cu căruța lui. Căruța sfîntului are roți de foc. Și caii sfîntului sînt tot de foc — năluci de văpăi. Copitele cailor, roțile căruței zguduie norii și-i scutură de ploaie. Diavolul se ascunde. Sfîntul Ilie, cu ochii pe el. Îl vede și trage cu săgeata de foc în el. Asta e trăznetul. Îl nimerește săgeata pe Sarsailă, îi pîrleşte pielea. După trăznet miroase totdeauna a pirlit . . . Coși un petec la cămașa dumineca, ori bați un cui în perete. Acolo se ascunde iaca-cine. Sfîntul îl ia la ochi. Porți cămașa cu petec pus dumineca, te-a ajuns trăznetul » (p. 246).

După ce se străduiește să lămurească eclipsa de lună din ceea ce a învățat la școală, mama îl aprobă șovăelnic: « — Așa o fi Darie . . . — Așa o fi spune și tata. Dar, cine mănîncă luna? » (p. 277).

Niciunul nu renunță la ceea ce crede, cu atît mai mult cu cît tatăl a « cunoscut » un vircolac: « Plină, luna lucea pe cer. Lumina aproape ca ziua. Îi venea timpul bătrînului. Se scula, își lua ciomagul și pleca. Se ascundea într-un tufiș. Cădea în somn adînc. Pleca vircolacul din el să mănînce luna. Se întorcea peste un ceas două vircolacul în trupul lui nădușit, ostentit, stors de puteri ca după o călătorie lungă. Se trezea, venea la viață » (p. 277).

Vilvorile albastre care filfiie în miez de noapte pe mături se datoresc cazanelor cu mahmudele, « florini împărătești, garboave mari și grele, cu zimți adînci pe margini » (p. 381).

Comoara care ar înlătura atîtea griji rămîne însă îngropată pe mai departe sub blestem și dăunează celor care se apropie prea tare de ea: « Din pricina banilor au cusururi băieții

lui Cleșie. A călcat o femeie pe deasupra lor, când a fost grea cu ei. Uitase să se ferească. Pe urmă a ridicat Cleșie pătul deasupra, să nu mai calce nimeni peste blestem » (p. 159).

Banii legați cu jurământ vor ieși la suprafață « când le-o veni timpul » (p. 159). Până atunci, oamenii își ațintesc ochii întrebători spre depărtările în care licăresc tainic flăcări.

* * *

Romanul cuprinde și elemente de literatură populară. Cîntece de ură împotriva asupritorilor: « Ciocoiăș cu ceața groasă / cum te-aș lua de la masă » (p. 35), « Toate plugurile umblă . . . » (p. 10), unele foarte apropiate de viața politică a epocii: « A venit un rege neamț / ne-a băgat cu gîtu-n lanț » (p. 46), cîntece vechi de vitejie care s-au hăulit pe vremea zaverii lui Tudor, cîntece de dragoste (« Iubii fete și neveste / o sută și cincisprezece », p. 35), cîntece de leagăn sugerate prin închegarea frazei cu asonanțe.

Între starea sufletească și cîntec se stabilesc paralelisme. Cînd e veselă, Marița cîntă cîntece de mahala (« Mișule ce faci tu Mișule »); seara cînd o cuprinde tristețea și dorul după satul părăsit pentru a intra la stăpîn, îngînă doina de jale deprinsă din copilărie:

*« Are-n loc noroc, are
Cine moare fată mare.*

*Are-n lume norocel
Cine moare mititel »* (p. 293).

Copiii născocesc strigături (« Ui, ui, ui, / pe Cîlmățui », p. 177) ascultă glume, ghicitori, povești. Basmul se spune, după cum mărturisește Pică, mai cu seamă noaptea « basmul « cu Bou-Roșu » (p. 52) basmul « cu Popa spin », basmul « cu țapul babei și al unchiașului care s-a întors noaptea din pădure, jumătate belit, jumătate nebelit » (p. 40).

Uneori, întîmplări ale vieții reale par a învia momente din literatura populară. Episodul barișelor și al lui Geantă Cazacul care pătrunde singur în raiaua turcească are răsunset de baladă. « Brazda îngustă și adîncă », simbol cumplit al urei față de asupritori ne poartă cu gîndul la doina mătusei Uțupăr, sub semnul căreia începe întreaga narațiune:

*« Toate plugurile umblă,
numai plugulețul meu
l-a-nșepenit Dumnezeu.
Dar o da și Dumnezeu
să umble și plugul meu,*

*să trag brazda dracului
la ușa spurcatului,
în pieptul boierului,
o brăzdușă d-alea sfînte
s-o fină boierii minte »* (p. 10).

* * *

Conflictul social care stă în centrul romanului colorează de altfel fiecare element folcloric, începînd de la pitorescul etnografic, pînă la obiceiuri, mentalitate sau literatură populară.

Privit prin prisma socială, fiecare amănunt ciștigă în semnificație și se încadrează într-o înlanțuire unitară de fapte.

Manifestările folclorice nu fac decît să reflecte antagonismul de neîmpăcat dintre « descultii » și exploataitori, să semnaleze inevitabilitatea războaielor și a prefacerilor sociale.

De la simpla doină de haiducie pînă la ridicarea din 1907, asistăm la o scară nesfîrșită de ciocniri care pun în lumină fiecare contradicție economică fundamentală.

Concepția religioasă despre lume și viață, întinsecă de superstiții și rituri magice, se clatină din ce în ce mai puternic. Menținerea ei — țărani încep s-o perceapă — coincide, într-un mod care nu poate fi întîmplător, cu interesele păturii exploatare.

Fenomenul folcloric nu este simplu, clar, ci plin de contradicții pentru înțelegerea cărora trebuie făcut apel în permanență la viața economică.

Se reflectă în roman nu numai antagonismul fundamental dintre asupriți și asupritori, ci și formele particulare pe care acesta și le alătură în epoca respectivă. Ostilitatea față de nemții cotropitori și față de războiul imperialist lasă să se prevadă sfîrșitul inevitabil: « Noi calul, neamțul călărețul . . . Noi dedesubt, neamțul deasupra. Asta o să meargă un timp. O să zvîcnească o dată calul și o să-l arunce pe călăreț în șanț, să-și rupă gîtul » (p. 356).

Țăranul apare deci nu ancorat în tradiții străvechi, în superstiții și rit, ci începînd să intuiască din ce în ce mai clar drumul către eliberarea socială.

Romîni, turci sau țigani, sătenii din Omida pășesc către înțelegere și procesul acesta se evidențiază pregnant și în evoluția plină de contradicții a fenomenelor folclorice.

* * *

Din materialul analizat putem extrage cîteva concluzii generale.

Romanul « Desculț » cuprinde o mare bogăție de fapte folclorice. Prin istorisirile despre zaveră ale tatei și despre vremea asupririi turcești ale mătușii Uțupăr, evocarea cu semnificație folclorică îmbrățișează și momente din secolul trecut cîștigînd în amploare. Domină însă prezentarea folclorului contemporan copilăriei autorului astfel încît, fără a îngusta prisma prin care privim romanul, se poate spune că acesta, cu culoarea și puterea de sugestie absente în știință, ne permite o cunoaștere monografică a satului teleormănean din primele decenii ale secolului nostru.

Depășind stadiul de prezentare a folclorului exclusiv prin prisma pitorescului, Zaharia Stancu înfățișează obiceiurile, mentalitatea și literatura populară în împletirea lor complexă cu viața economică și socială.

Amănuntul folcloric e prezentat sobru, dur și tocmai datorită acestui fapt vorbește de la sine fără a necesita comentarii. De altfel se poate observa că elementul folcloric nu provoacă niciodată o descriere în sine, ci se integrează într-o întîmplare, colorează un moment al desfășurării narațiunii.

Din acest punct de vedere folosirea folclorului este și un element de modalitate artistică prin care se realizează atmosfera, se efectuează trecerea de la o amintire la alta în mod curgător.

Autorul surprinde prin faptele și vorbele eroilor săi dezvoltarea contradictorie, oscilația permanentă între factorul conservator — în bine sau rău — al tradiției și factorul inovator generat de prefacerile sociale.

Detaliul folcloric se integrează astfel într-o prezentare realistă a satului din trecut măcinat de contradicții de clasă.

S. GOLOPENȚIA

DEZBATERI ÎN LEGĂTURĂ CU REPERTORIUL ANSAMBLURILOR DE CÎNTECE ȘI DANSURI

În zilele de 11—12 noiembrie 1960 a avut loc o consfătuire în cadrul căreia s-au dezbătut probleme legate de munca ansamblurilor.

La această consfătuire s-au întrunit reprezentanți ai Ministerului Învățămîntului și Culturii, conducătorii ansamblurilor din întreaga țară, delegați ai sfaturilor populare regionale, dirijori, compozitori, folcloriști, maeștri de balet, scenografi.

Discuțiile purtate s-au axat în jurul unui referat susținut de Direcția muzicii din Minister, care a ridicat o serie de probleme legate de munca ansamblurilor de cîntece și dansuri, analizînd cu competență atît conținutul spectacolelor prezentate cît și realizarea lor artistică.

Ceea ce trebuie să relevăm de la început este faptul că în cadrul majorității discuțiilor purtate pe marginea referatului, s-au abordat probleme deosebit de interesante legate în primul rînd de aspectele majore ale muncii artistice.

Astfel s-a dezbătut problema câștigării unei fizionomii proprii a ansamblurilor, a alcătuirii unui repertoriu cu un conținut bogat și care să reflecte o poziție ideologică înaintată. S-a luat de asemenea în discuție modul în care au fost realizate pînă în momentul de față dansurile cu subiect, subliniindu-se necesitatea existenței unor scenarii care prin alegerea unor tematici variate să contribuie în cea mai mare măsură la formarea conștiinței socialiste a omului de astăzi.

Cei care au luat cuvîntul au abordat de asemenea probleme legate de modul preluării și valorificării folclorului, a colaborării între ansambluri și uniunile de creație (compozitori, scriitori, plastici) ca și a pregătirii tehnice și a ridicării măiestriei profesionale a interpreților.

Chiar dacă în unele cazuri părerile expuse nu au reușit să dea o rezolvare diverselor întrebări care frămîntă ansamblurile, ele au demonstrat cu claritate necesitatea și utilitatea unui schimb de idei între creatorii spectacolelor de cîntece și dansuri. Discuțiile vii, analiza concretă a diverselor montări, teoretizarea experiențelor de muncă, expunerea unor concepții de fond asupra fizionomiei spectacolelor, toate acestea contribuie în cea mai mare măsură la clarificarea poziției pe care creatorii o adoptă față de problemele ridicate de munca artistică în ansambluri.

În acest spirit ne exprimăm cîteva păreri în legătură cu unele probleme pe care le găsim importante în munca ansamblurilor. Credem că este necesar ca înainte de a pătrunde în analiza aspectelor specifice creației artistice, să ne punem întrebarea, cui se adresează aceste spectacole și ce cere publicul de la ele.

Evoluția gustului artistic al publicului, a exigenței sale, nu constituie o noutate pentru nimeni. Cu toții ne dăm seama că cerințele omului din stal, care în cei 16 ani de la eliberare a devenit un spectator frecvent al teatrului, cinematografului, al expozițiilor de artă plastică și un cititor asiduă al operelor literare, sînt altele față de spectacolele de cîntece și dansuri decît acelea pe care le putea avea acum 10 sau 12 ani.

Succesele sau insuccesele diverselor spectacole stau mărturie concretă a acestui fenomen care nu poate decît să ne bucure și care dovedește că spectatorul nostru devine pe zi ce trece cel mai exigent critic al producțiilor artistice. Uneori însă, din păcate, spectacolele nu se ridică la nivelul cerințelor sale. În aceste cazuri însăși creatorii spectacolelor ar trebui să se dedubleze în proprii lor critici, ca de pe o poziție obiectivă, cu luciditate, să caute care sînt cauzele ce taie aripile adevăratei creații artistice. Ele pot fi multiple: lipsa unei concepții unitare a spectacolului, a unor tematici care să reflecte problemele cele mai actuale ale realității, a forței

de convingere, de emoționare sau uneori lipsa fanteziei în transpunerea unei idei în limbaj artistic.

Spectacolele de cîntece și dansuri sînt mult prea asemănătoare unul cu celălalt, așa încît ele nu oferă modalități noi de interpretare, forme din ce în ce mai atractive și în consecință e destul de greu să vorbești despre fizionomia proprie a unui sau altuia din ansambluri.

Se observă că experiența ansamblurilor sovietice care reușesc să se caracterizeze fiecare prin ceva specific, nu este preluată în mod creator de formațiile noastre, nu devine o preocupare permanentă a conducătorilor artistici.

Fiecare din ansambluri a avut succesele sale. Dar trebuie să fie clar pentru toți că nu se poate rămîne doar la aceste succese pe care unii sau alții să le pastșeze la infinit.

Să cauți cu îndrăzneală mijloace noi de exprimare artistică a unor idei înaintate nu este un lucru ușor. El comportă riscul insuccesului, dar a unui insucces care poartă în sine mugiuri viitoarelor biruințe.

Dansul de efect, bătaia nesfîrșită a carîmbilor cismeii, dinamismul formal, intervențiile comice mereu aceleași, nu mai încîntă pe nimeni.

Prezența din ce în ce mai mare, în spectacole, a dansurilor cu subiect constituie o realizare neîndoielnică a ansamblurilor. Ne întrebăm totuși: dacă mijloacele de expresie, formele de transmitere a ideilor acestor compoziții coregrafice, pregătirea individuală a executanților este întotdeauna la înălțimea temelor propuse și dacă însăși scenariile s-au oprit asupra temelor celor mai indicate care să se poată ilustra prin dans.

În continuare abordăm cîteva probleme pe care le ridică unul din principalele aspecte ale muncii artistice în ansambluri și anume preluarea și valorificarea folclorului coregrafic. Spunem principal aspect, deoarece considerăm că pînă în momentul de față coreografiile au folosit aproape în exclusivitate mijloacele de exprimare artistică a jocului popular.

Sînt multiple formele pe care le poate îmbrăca actul transpunerii scenice a jocului popular și credem că nu greșim dacă le apropiem de cele cunoscute în creația muzicală. Pornind de la cel mai strîns contact, aproape o identificare cu melodia și ritmica cîntecului popular, creația muzicală se desprinde din ce în ce de sursa inspiratoare căpătînd o tot mai puternică autonomie și originalitate.

Urmărind această evoluție, în dans putem vorbi de: aranjamente pentru scenă, suite, suite cu un mic conflict, dans cu subiect care folosește doar anumite mijloace de expresie ale jocului popular, uneori chiar fără preocuparea respectării circumscrierii lor într-un anumit specific regional, și în sfîrșit se pot realiza și coregrafii originale în care doar unele elemente și spiritul general să le apropie de folclor.

Bineînțeles în raport cu aceste forme, exigențele față de coregraf merg crescînd și nu sînt suficiente potențele sale artistice, ci se impune dublarea lor de o profundă cunoaștere a jocului popular din toată țara.

Un spectacol pentru a fi cu adevărat realizat cere o orientare justă, talent și mai ales grija perpetuă ca mijloacele artistice folosite să tindă spre sublinierea conținutului dansului și să nu se justifice doar prin ele însăși.

Cunoașterea științifică a jocului popular începe cu munca de culegere. Culegerea dansului nu se confundă cu « depistarea » (așa cum au denumit-o unii vorbitori în cadrul consfătuirii) și nici cu simpla învățare de pași. În același timp nu se poate cere însă unui coregraf să întreprindă, la fiecare ieșire pe teren, o adevărată culegere științifică. (Aceasta o realizează cadrele de specialiști ale Institutului de folclor). Se pune întrebarea: în ce constă munca de culegere pe teren?

În primul rînd — e. de la sine înțeles — învățarea, notarea și în anumite cazuri filmarea jocurilor în forma lor cea mai complexă de la cei mai buni informatori, fără să se piardă din vedere diversele variante individuale care aduc în multe cazuri originalitate și inventivitate, constituie o puternică sursă de inspirație pentru coregraf.

E necesar de asemenea ca jocul să fie însoțit de o serie de date care să-i confere valoarea de document stabilindu-i totodată locul în repertoriu, frecvența, în unele cazuri, originea etc.

Dar mai există cîteva aspecte ale culegerii asupra cărora dorim să insistăm. Experiența înregistrărilor făcute pe teren ne-a învățat că pentru a avea o reprezentare cît mai veridică a jocurilor este absolut necesar să se înregistreze melodiile o dată cu pașii și strigăturile dansului. Acest lucru este mai greu de realizat chiar la hora satului, dar se poate imprima în cele mai bune condiții, lucrînd cu un grup restrîns de buni jucători.

De asemenea, am sfătui coregrafii să-și lărgească orizontul și să încerce să înțeleagă dansul ca un fenomen viu, în continuă prefacere, ca un element ce face parte din viața

colectivității, să observe jocul în desfășurarea sa vie, oprindu-se asupra tuturor aspectelor esențiale.

Astfel realitatea le va demonștra că apropierea de folclor nu duce la arhaism, la conformism. Dimpotrivă, însăși creatorul popular este un permanent inovator. În anumite împrejurări (și acestea trebuie urmărite de către coregraf) el dă dovadă de o nesecată inventivitate, crează nu numai pași noi, ritmuri complexe, dar chiar desene coregrafice noi. Dăm un singur exemplu.

Nu departe de București în satul Clejani (rn. Videle) am asistat de curind la desfășurarea unei nunți. Cu acest prilej am urmărit îndeaproape evoluția cortegiului de nuntași, care în mai multe rânduri trece pe ulițele satului. În fața acestui cortegiu un grup cam de 20 de inși, urmați de muzicanți, joacă fără întrerupere ore de-a-rîndul. Surprinzătoare este perpetua variație a pașilor și mai ales a formațiilor care fac ca singurele două jocuri practice cu această ocazie (Sirba și Bibilica-geampara) să capete aspectul unei adevărate coregrafii populare.

Jocul evoluează în cerc, semicerc, spirală, cercuri mici, perechi, solistic, în linii care se ocolesc, se răsucesc, se întretaie cu o fantezie demnă de mîna unui maestru.

Oare acest moment nu poate servi de model multor coregrafi? De aceea credem că contactul strîns cu realitatea folclorică ar scuti pe mulți creatori de unele desfășurări coregrafice schematice, șablonizate, născute doar la masa de lucru.

Și acum cîteva cuvinte despre autenticitate și lipsă de spirit critic în transpunerea unui dans pe scenă cu referire directă la discuția purtată asupra dansului țigănesc din spectacolul dat de ansamblul de cîntece și dansuri din Craiova. Acest dans a fost criticat pentru lipsă de stil și de gust artistic, deoarece în cuprinsul lui abundau atitudini echivoce, mișcări lascive, uneori grotești, altele indecente etc. Precizăm că nu acestea sînt caracteristicile jocului țigănesc. Totul depinde de la ce fel de informator s-a cules și în ce măsură culegătorul cunoaște bine acest joc și dă dovadă de discernămint și spirit critic.

Tot la Clejani am asistat la o nuntă a țiganilor lăutari. Cu această ocazie ne-am putut da seama încăodată că jocul țigănesc conține minunate calități artistice: dinamism, vervă, forță improvizatoare, o mare diversitate a pașilor, ținutelor, a formațiilor. Stilul jocului se bazează pe o mare putere de dăruire a interpreților, de convingere, de tensiune care în anumite momente solistice pornește dintr-o profundă interiorizare și în general din jocul colectiv se degajă un sentiment de optimism și de voieșie. Nimic echivoc, lipsit de gust sau obscen.

Putem însă întilni, în asemenea împrejurări, și momente în care un dansator recurge la exhibiționism, la efecte neartistice, grotești. Dar oare acesta este elementul caracteristic? Sigur că nu.

De aceea, în general, culegătorii să nu se limiteze de a lua un dans de la un singur informator, mai ales dacă acesta nu este cel mai bun sau între cei mai buni ai colectivității respective. Nu tot ce se culege este autentic și reprezentativ.

În continuare vom încerca să ne exprimăm cîteva păreri în legătură cu modul de interpretare scenică a dansurilor.

În raportul prezentat de către Direcția muzicii din Ministerul Învățămîntului și Culturii au fost criticate anumite montări pentru stilul exagerat al execuției, a improvizărilor de prost gust, a lipsei de măsură, a tendinței de a exagera viteza jocului pînă la frenezie etc.

Toate aceste scăderi se datoresc întregului colectiv, nu numai coregrafului. Nu este suficient, pentru a realiza o montare cu adevărat valoroasă din punct de vedere artistic, ca un anumit coregraf să o conceapă cu talent, claritate și fantezie. Ideile sale vor rămîne fără viață sau vor fi falsificate dacă interpreții nu reușesc să se ridice la nivelul lor și să le transfigureze artistic pentru spectatori.

Nu se poate reda bogăția de nuanțe a unui stil regional dacă nu se cunoaște nimic despre specificul jocului din zona respectivă. Este necesar să se dea o mai mare atenție pregătirii teoretice și interpretative a dansatorilor. Aceasta cu atît mai mult cu cît în diversele dansuri cu temă se impune și un oarecare grad de măiestrie actricească, în special a unei mobilități mimice. Desigur programul încărcat al interpreților, repetițiile, spectacolele etc., nu lasă decît un timp foarte limitat pentru acest fel de preocupări. Dar ele sînt necesare. Un dansator trebuie să aibă cunoștințe generale despre jocul românesc și al naționalităților conlocuitoare, despre repertoriu, despre specificul regional, despre rolul pe care îl deține jocul în viața colectivității, despre muzică și strigături. Ei ar trebui, în limita posibilităților, să fie puși în contact direct cu dansul popular (deplasări în grup, vizionări ale echipelor

artistice de amatori, spectacole date la sate combinate cu culegere de jocuri) să vizioneze filme despre joc etc.

Părerile pe care le-am exprimat pe marginea problemelor ridicate la această consfătuire au fost în general critice; prin aceasta nu subapreciem însă realizările unanim recunoscute. Am dorit, mai ales, ca prin cele expuse să rupem tăcerea, care învăluie activitatea pe țărîm coregrafică și în limita posibilităților să deschidem drum discuțiilor viitoare.

Oare o dezbatere între oameni de specialitate care să demonstreze interesul și grija tuturor față de o nouă creație coregrafică, de un nou mod de exprimare sau care să reprobe manifestările artistice rutiniere ce țin în loc evoluția genului, nu ar marca o atitudine mai conformă cerințelor vremurilor noastre?

Sperăm că acest lucru se va realiza în cadrul subsecției coregrafice a A.T.M.-ului.

Revista de folclor pune cu cea mai mare bucurie la dispoziție coloanele sale pentru o discuție în jurul unor spectacole, în jurul problemelor cîștigării unei fizionomii proprii, a măiestriei dansatorilor sau împărtășirii unei experiențe cîștigate în munca artistică sau de documentare pe teren.

A. GIURCHESCU

O excursie folclorică studențească În zilele de 29—31 octombrie 1960 un grup de studenți ce urmează cursul de folclor, la Facultatea de filologie a Universității «C. I. Parhon», condus de conf. univ. Mihai Pop director adjunct științific al Institutului de folclor și însoțit de G. Sulițeanu cercetător științific, P. Ruxândoiu, M. Marin, V. Filimon, I. Rebușapcă asistenți și N. Mănescu tehnician au făcut o scurtă cercetare demonstrativă în comuna Perieți, rn. Slatina, reg. Pitești pentru a urmări schimbările ce au intervenit în viața folclorică a comunei și mai cu seamă în repertoriul tineretului.

Așezată pe valea Iminocului, la sud de linia ferată Potcoava-Slatina, comuna Perieți altădată așezare de clăcași, are astăzi o gospodărie colectivă, mai multe întovărășiri, un dispensar și o casă de nașteri, două școli, un cămin cultural cu bogată activitate de amatori, o bibliotecă și unul din primele muzee rurale de artă plastică din țară.

Comună de agricultori, Perieți are o viață folclorică intensă care păstrează manifestări artistice tradiționale, de pildă călușul, dar în care folclorul trece prin mari transformări datorită schimbărilor ce intervin neconștient în concepția despre lume a oamenilor. Am putut surprinde aici începuturile unei noi atitudini față de manifestările superstițioase și am cules o foarte interesantă mărturie demascatoare asupra descîntecelor chiar de la o fostă descîntătoare, astăzi colectivistă.

Schimbările concepției despre lume au putut fi observate și în informațiile pe care reprezentanții diferitelor categorii de vîrstă și de mentalitate ni le-au dat despre semnificația tradițională și rosturile actuale ale călușului.

Deosebit de interesante au fost însă observațiile făcute asupra repertoriului tineretului. Datorită contactului cu tinerii din întreaga țară pe marile șantiere unde lucrează și tineretul din Perieți repertoriul lui de cîntece este mult deosebit de repertoriul tradițional al satului. Predomină cîntecele noi lirico-relatoare, acele cîntece în care întîmplări din viața contemporană servesc ca pretext pentru exprimarea unor sentimente noi a unor noi viziuni despre lume: Cîntecul grănicerului, Cîntecul tractoristului, Cîntecul brigadierilor Dobrogeni etc. Și factura poetică și stilul muzical al acestor cîntece are numeroase elemente noi realizate prin dezvoltarea creatoare a tradiției sau prin contactul cu creația profesională, uneori, ca în Cîntecul brigadierilor Dobrogeni, prin contactul cu cîntecul de colportaj întîlnit pînă acum de cîteva ori în regiunea Galați.

Cele constatate în comuna Perieți, unde tineretul cîntă mult și în chipuri tradiționale de manifestare și dansează cu plăcere și virtuozitate, arată că cercetările folclorului contemporan trebuie îndreptate spre noile moduri de realizare ale liricii populare, spre urmărirea acelui proces larg de transformare înnoitoare a cîntecului și dansului ce conține în germene noua metodă artistică a creației populare, un nou stil de interpretare a ei cerut de conținutul actual de viață.

Cu ocazia acestei culegeri o dată cu observațiile făcute asupra vieții folclorice actuale ale comunei s-au înregistrat pe bandă de magnetofon: 17 cîntece, 2 balade, 3 melodii instrumentale din fluier, 4 descîntece, 1 cîntec de leagăn, o relatare despre căluș și cîteva recitări din programul brigăzii artistice de agitație a căminului cultural. Grupul de studenți și cercetători a asistat și la desfășurarea uneia din cele 3 nunți care au avut loc în comună în acest răstimp.

G. SULIȚEANU

Nunta din Țara Oașului Pe linia valorificării frumuseților folclorului nostru, Studioul cinematografic București a realizat în vara anului 1960 filmul în culori «Nunta din Țara Oașului». Realizatorii filmului, (regia și scenariul: Elisabeta Bostan și Mihai Bucur; comentariu: Petre Sălcudean; operatori: Girardi Niculae și Ion Radu; muzica: Filaret Barbu; consultant științific: Mihai Pop, director științific al Institutului de folclor), înregistrând pe peliculă unul din cele mai ample obiceiuri populare în varianta lui din această regiune, plină de pitoresc din nordul țării, au consimnat pentru contemporaneitate dar și pentru posteritate forma actuală de desfășurare a obiceiului. Cu mare grijă pentru autenticitatea folclorică și pentru alegerea tipurilor, a locurilor de filmare, a costumelor, filmul realizează un document științific despre obiceiurile, cîntecele și dansurile tradiționale din Țara Oașului. În cunoașterea folclorului nostru peste hotare el își va aduce fără îndoială aportul său.

M. POP

Ansamblul de dansuri al Universității „C.I. Parhon“

Mișcarea artistică studențească ocupă un loc însemnat în mișcarea artistică de amatori. Cele patru treceri în revistă a formațiilor artistice studențești au demonstrat progrese vizibile precum și un nivel artistic superior, apropiat de marile ansam-

bluri profesioniste.

La inițiativa Comitetului U.T.M. și C.U.A.S., cu sprijinul organizației de partid, în toamna anului 1957 a luat ființă în Universitatea «C. I. Parhon» din București o modestă echipă de dansuri.

În decurs de numai cîțiva ani numărul dansatorilor a crescut de la 20 (cîți erau în 1957) la aproape 90 de dansatori în 1960. Paralel cu creșterea numerică a dansatorilor, a crescut numărul și calitatea artistică a dansurilor interpretate. În prezent ansamblul studențesc de la Universitatea «C. I. Parhon» numără în repertoriul lui peste treizeci de dansuri și suite.

În montarea dansurilor s-a plecat încă de la început pe formele dansului-suită ca înmănunchere a unor dansuri sau fragmente de dans popular într-un tot unitar, realizat la un înalt nivel artistic. În acest sens cităm suitele: *moldovenească, oltenească, bănăneană, din Bihor* etc. N-au fost neglijate nici dansurile solistice, cu temă sau cele satirice: *Studenții la muncă patriotică, Birfitoarele, Țigănescul, Rivalii* etc.

Alături de dansurile populare românești, s-a acordat o atenție deosebită și dansurilor popoarelor din țările socialiste, în repertoriul ansamblului intrînd treisprezece dansuri ale acestor popoare. Astfel, cu ocazia celei de a IV-a treceri în revistă a formațiilor artistice studențești din martie-aprilie 1960, faza pe centrul universitar, ansamblul de dansuri al Universității «C. I. Parhon» s-a prezentat cu suita intitulată: *Balcaniada*.

Repertoriul bogat cît și largă arie geografică cuprinsă au făcut ca ansamblului să i se decerneze premiul I și titlul de Laureat al celei de a IV-a treceri în revistă a formațiilor artistice studențești.

Pregătirea dansurilor se face de două, trei ori pe săptămînă. Dansatorii sînt împărțiți, după anumite criterii, în trei grupe, fiecărei grupe revenindu-i un anumit număr de dansuri, serile și orele ei de repetiție.

Repetiția în sine se face în mai multe etape succesive: învățarea în cerc a pașilor de bază, montarea dansului pe secvențe, legarea secvențelor de dans între ele, repetiția generală a dansului.

O ultimă fază — și nu prea ușoară — e cea a întocmirii repertoriului unui spectacol.

Dar nivelul artistic al dansurilor populare nu este egal întotdeauna, unele rămînînd încă într-o formă inițială, neridicîndu-se la nivelul general al formației. De exemplu *suita din Oaș*, cu toată străduința instructorului și dansatorilor, n-a reușit să redea întocmai specificul local, nici în modul de interpretare, nici în strigătură, acestea din urmă fiind «strigate» munteneste. Activitatea formației e cunoscută de studenți și muncitori (Clubul C.F.R. «Grivița Roșie», Casele de cultură ale tineretului din raioanele Tudor Vladimirescu, Grivița Roșie etc.) ansamblul aducîndu-și contribuția la popularizarea repertoriului coregrafic popular și la schimburile culturale între formațiile muncitorești și studențești.

Ansamblul de dansuri al Universității « C. I. Parhon » ca de altfel toate ansamblurile studențești, își aduce contribuția sa la educarea comunistă a studenților și a publicului spectator.

AL. DOBRE

Noi publicații de folclor *Ilarion Cocișiu: Cintece populare românești*. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București 1960. Ediție postumă alcătuită de Tiberiu Alexandru și Maria Siminel-Fusteri.

Volumul cuprinde cintece populare românești culese și notate de regretatul folclorist Ilarion Cocișiu. Transcriem sumarul volumului. Cuvînt înainte (semnat de Tiberiu Alexandru); I Rituale și ceremoniale (Colinde, Cintece de seceriș, Cintece de șezătoare, Cintece de nuntă, Bocet, Cintece ceremoniale funebre); II Balade; III Doine; IV Cintece (Muntenia și Dobrogea, Moldova, Transilvania) Addenda; V Cintece de joc (Transilvania, Oltenia și Muntenia); VI Folclor nou, Note, Glosar, Indice.

Cintelece sînt însoțite de transcrierea melodiilor.

Gh. N. Dumitrescu-Bistrița: Cintece din folclor. Culegere întocmită de... Sfatul popular al regiunii Craiova, Casa regională a creației populare.

Întocmitorul culegerii este un vechi și cunoscut culegător de folclor. Culegerea cuprinde cu precădere texte și melodii din folclorul contemporan cu tematică nouă. Cu toate că folcloristica privește cu destulă suspiciune notațiile după auz, culegerea întocmită de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, este bine venită, fiind îndemn și exemplu pentru Casele de creație populară din regiuni, care pregătesc culegeri de folclor.

Ovidiu Papadima: Cîntecul liric popular după 23 August 1944.

Studiul cuprinde ample discuții despre: Perenitatea creației populare, Procesul de înnoire și cauzele lui, Factorii retardatori ai procesului de înnoire, Cintece noi cu elemente tradiționale, Realități noi, cintece noi, Cîntecul noii vieți a satelor, Lauda Patriei a Partidului a păcii. Studiul a apărut în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX (1960) nr. 1: 97—119.

Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice. Biblioteca pentru toți nr. 49. E.S.P.L.A., 1960. Ediție îngrijită în redacție de Ion Șerb, cu o prefață semnată de Mihai Pop.

Antologia cuprinde: Prefață, Notă asupra ediției; I Cintece despre cîntec, II Lirica obiceiurilor tradiționale (De muncă, De nuntă, De înmormîntare), III Cintece de leagăn, IV Doine și cintece (Cintece de sărăcie și de revoltă împotriva exploatării, Cintece de haiducie, Cintelece răscoalelor populare, Cintece de cătănie și de război, Cintece de înstrăinare și de proletarizare, Cintece de jale și de noroc, Cintece de ciobănie și cintece despre natură, Cintece de dragoste și de dor, Cintece de lume, Cintece satirice), V Strigături, VI Cîntecce muncitorești, VII Poezie lirică nouă (Cintece noi, Strigături noi).

Antologia nu dă și transcrierea melodiilor.

Revista va reveni cu recenzii și discuții asupra publicațiilor anunțate.

N. JULA

Aurel Avramescu și Virgil Cîndea: Introducere în documentarea științifică. Ed. Acad. R. P. R., Buc., 1960, 519 pag., cu o prefață de acad. Horia Hulubei.

Apariția lucrării de față vine să umple un gol în documentologia noastră. Adresîndu-se unui cerc larg de cititori, autorii reușesc să atingă și, uneori, chiar să depășească numeroasele probleme pe care și le propun spre rezolvare.

În condițiile actuale ale dezvoltării științei și tehnicii din țara noastră, apariția unei asemenea lucrări era necesară.

Lucrarea dă o imagine clară a rolului și importanței documentării în cercetarea științifică, a surselor generale ale documentării, a instrumentelor și fazelor documentării, a drumului ce trebuie parcurs de la obiectul cercetării către documentarea științifică și elabोरarea lucrării.

Atrage atenția bogata anexă, indicele de materii și numeroasele figuri și tablouri, cuprinzînd aspecte ale documentării științifice din toate domeniile de activitate.

Interesul cu care a fost primită lucrarea dovedește nu numai că autorii au reușit să facă o expunere aproape completă a tuturor problemelor documentării științifice, dar și că numărul celor interesați de documentarea științifică crește simțitor. În aceste condiții tirajul de 1200 exemplare în care a fost editată lucrarea, tiraj epuizat de altfel, nu poate satisface cerințele tuturor celor interesați.

AL. D.

Folcloriști străini la Institutul de folclor

Institutul de folclor a dezvoltat în ultimii ani relații de colaborare științifică cu numeroase instituții de cercetare din străinătate. Un larg schimb de publicații și informații științifice cu institutele de specialitate din diverse părți ale lumii s-au dovedit deosebit de eficiente în ceea ce privește îmbunătățirea metodei de cercetare, stabilirea unei terminologii folclorice unice, problemele de alcătuire a cataloagelor de proză populară sau atlaselor folclorice.

Contactul direct, vizitarea Institutului de folclor de către specialiștii străini a adus însă contribuția cea mai importantă în cadrul schimburilor de experiență inițiate pînă în prezent. Cunoașterea nemijlocită a metodei de lucru a Institutului și a colecțiilor sale sau chiar participarea la diverse manifestări folclorice au avut întotdeauna ca rezultat stabilirea unor noi forme de colaborare științifică: extinderea schimburilor directe de specialiști, organizarea unor conferințe la Institutul nostru și instituții din străinătate, în legătură cu problemele de cercetare a folclorului, stadiul lucrărilor în prezent etc.

Astfel, după vizita făcută la Institutul de folclor din București, dl. Abd El Kader Mokhtar (R.A.U.) și-a manifestat dorința de a stabili un contact mai strîns între Institut și Centrul de folclor, recent înființat la Cairo. Dl. Mokhtar ne-a adus de asemenea la cunoștință că o serie de cercetători de la acest centru ar fi dispuși să lucreze timp de cîteva luni în cadrul Institutului de folclor în vederea unei specializări în problemele de cercetare a creației populare.

Preocupat de problema valorificării creației populare, profesorul Casto Canel (directorul conservatorului din San-José — Uruguay) s-a interesat de acest aspect al activității Institutului de folclor. Dl. Canel afirma că principala sarcină a unui Institut de folclor o constituie (așa cum face Institutul de folclor din București) culegerea și punerea în valoare a creației populare pentru ca aceasta să devină cît mai larg cunoscută și să poată servi ca sursă de inspirație pentru poezia și muzica cultă. După ce a examinat colecțiile și publicațiile noastre profesorul Canel a apreciat contribuția Institutului în acest domeniu subliniind faptul că în prezent se desfășoară în Uruguay o largă campanie de valorificare a specificului național. Se încearcă să se înlăture astfel ruptura între muzica populară și cea cultă trecîndu-se la studierea și punerea în valoare a bogatelor tradiții folclorice din Uruguay.

Compozitorul V. N. Minin, din Chișinău, s-a interesat de o problemă aproape similară — și anume introducerea muzicii populare în repertoriul formațiilor de amatori. Preocupat de prelucrarea melodiilor populare pentru orchestră și ansambluri corale V. N. Minin a audiat un bogat material — piese autentice și prelucrări — discutînd cu specialiștii Institutului modul de valorificare a muzicii populare de către compozitorii noștri cît și posibilitatea unei interpretări specific populare.

Discuțiile purtate la Institutul de folclor între specialiștii romîni și străini, comunicările și audițiile organizate cu aceste prilejuri au contribuit la o bogată informare asupra activității folcloristice desfășurate în diverse centre de cercetări și la stringerea legăturilor de colaborare între aceste instituții și Institutul de folclor din București.

C. DOSIOS

Noi studii sovietice de folclor Secția de literatură și limbă a Academiei de științe a U.R.S.S. a dezbătut în 1959 problemele actuale ale folcloristicii sovietice.

S-a arătat cu acest prilej necesitatea studierii aspectelor teoretice ale creației populare, aportul pe care studiile de acest fel trebuie să-l aducă la lămurirea problemelor de teorie literară și estetică. Dezbaterile au subliniat de asemenea importanța cercetării eposului popoarelor din U.R.S.S., a folclorului contemporan, a legăturilor dintre folclor și literatură, a istoriei folcloristicii și orientarea studiilor comparate de la compararea istorico-genetică și studiul influențelor spre compararea tipologică (v. Problemi izucenia narodno poetičeskogo tvorčestva Izvestia A.N. S.S.S.R. Otd. Lit. I. Jaz XIII, 6, 1959, 473—489).

În spiritul acestor dezbateri revista *Russkii Folklor* publică în vol. V 1960, mai multe articole care cercetînd folclorul rus și al altor popoare din U.R.S.S., pe temeiul învățăturii marxist-leniniste despre societate și cultură și a esteticii marxiste, aduc importante contribuții în legătură cu metoda artistică în folclor, cu caracterul colectiv al creației populare, cu cercetarea istorică a folclorului, cu definirea ca gen a cîntecelor epice, basmelor fantastice, a cîntecelor lirice, cu probleme de structură a diferitelor genuri ale creației populare și cu modurile de interpretare.

Pentru studiul comparat al cîntecelor epice slave un deosebit interes prezintă antologia *Epos slavianski narodov* [Eposul popoarelor slave] Moscova, 1959, alcătuită de P. G. Bogatîrev. Antologia cuprinde pe lîngă cele mai frumoase cîntece epice slave, cite un studiu despre epica fiecărui popor slav.

O importantă contribuție la geneza și dezvoltarea epicii populare în ansamblul ei și la delimitările dintre epos și basm aduce studiul comparat al lui V. M. Jirmunski: *Skazanie ob Alpamișe i bogatirskaja skazka* [Povestirea despre Alpamiș și basmul voinicesc] Moscova, 1960.

Același complex de probleme este abordat și în lucrarea lui E. M. Meletinski: *Geroi bošebnoi skazki* [Eroul basmului fantastic], Moscova, 1958. Lucrarea lui E. M. Meletinski este una din cele mai impotante contribuții marxiste la cercetarea istoriei basmului popular. Cercetînd rolul unor eroi ai basmelor: copilul orfan, fratele mai mic, mama vitregă, E. M. Meletinski caută să stabilească pe bază de material folcloric comparat și de date etnografice, originea și dezvoltarea acestor tipuri în literatura populară.

În același domeniu N. P. Anikin publică o prezentare monografică a genului — *Ruskaia narodnaia skazka* [Basmul popular rus] — Moscova, 1959. Lui N. P. Anikin îi datorăm monografia asupra proverbelor, zicătorilor, ghicitorilor și jocurilor de copii — *Russkie narodnûie posloviti, pogovorki, zagadki i detskii folklor*, Moscova, 1957. Lucrarea cuprinde un studiu introductiv în care se încearcă definirea fiecărei categorii și o prezentare antologică de material. Prezentarea materialului fiecărei categorii într-un sistem de tematică istorică este plină de sugestii utile și pentru cei ce cercetează la noi aceste producții folclorice. Deosebit de interesantă ca monografie a unui gen este lucrarea lui S. G. Lazutin: *Ruskaia ciastuška* [Ciastușca rusă], Moscova, 1960. După ce discută condițiile, modul și epoca în care a apărut ciastușca în folclorul rus și fixează elementele primordiale ale dezvoltării istorice a genului, S. G. Lazutin face o analiză poetică a lui în procesul dezvoltării istorice aducînd astfel o contribuție însemnată la studiul istoric al poeziei populare. În seria manualelor de folclor rus, alături de manualele lui I. M. Sokolov, M. P. Andreev, A. A. Kaiev, P. G. Bogatîrev manualul lui V. I. Cicerov: *Russkoe narodnoe tvorčestvo* [Creația populară rusă], Moscova, 1959, publicat postum, aduce atît prin organizarea și prin modul de prezentare cît și prin interpretarea faptelor, o viziune uneori nouă asupra creației populare poetice ruse. Manualul cuprinde cursul de

folclor rus pe care V. I. Ciceșov l-a făcut la Universitatea din Moscova și poartă pecetea unei prezentări nemijlocite a creației populare ruse. El redă totodată în diferite probleme contribuția, pînă acum necunoscută, a regretatului folclorist sovietic.

Tot ca o publicație postumă a apărut și lucrarea lui M. K. Azadovski: *Stati o literature i folklora* [Studii de literatură și folclor], Moscova, 1960. Lucrarea cuprinde un studiu despre povestitori, un studiu despre povestirile din valea Tuukinsk și un studiu despre bocețele din ținutul fluviului Lena, precum și unele studii privind mai cu seamă rolul democrațiilor revoluționari în dezvoltarea concepțiilor teoretice despre creația populară.

O importantă clarificare în problema periodizării folclorului aduce recenzia pe care B. N. Putilov o face crestomatiei literaturii ruse publicate de E. V. Pomeranțeva și S. I. Minț: *Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo* [Creația poetică populară rusă], Moscova 1959, (Voprosi literatury 1960, 8: 218—219). După o îndelungată cercetare a istoriei folclorului rus B. N. Putilov își formulează astfel părerea în această problemă: « Încă nu demult în literatura științifică și pedagogică și în practica predării folclorului, s-a făcut încercarea să se « schimbe » studiarea genurilor creației populare și să se înlocuiască cu studierea « pe perioade ». Analiza vie și directă a fenomenelor artistice populare a fost înlocuită prin caracterizări schematice și sterile a diferitelor perioade care au fost reconstituite pe cale speculativă. Astăzi caracterul vulgarizator și sterilitatea acestor poziții, care opun cercetării concrete a genurilor cercetarea istorică superficială, este evident. Una din sarcinile de bază ale cercetării folclorului, este studiarea profundă și concretă a genurilor în determinările lor reale, în evoluția lor istorică, în caracterele lor specifice și în relațiile lor reciproce.

MIHAI POP

Din activitatea etnografilor și folcloriștilor bulgari

În continuarea acțiunii de popularizare în țara noastră a cercetărilor entografilor și folcloriștilor bulgari, prezentăm în cele ce urmează alte trei lucrări apărute în ultimii ani. Una din ele e o lucrare individuală, celelalte două sînt lucrări colective. Toate trei au apărut în editura Academiei de științe a Republicii Populare Bulgaria.

1. G. Cheremidiev: *Narodniat peveț diado Vicio Boncev* [Cîntărețul popular moș Vicio Boncev]. Sofia, 1954, 341 pag.

Lucrarea cuprinde un important studiu introductiv, în care se face istoricul cercetărilor folclorice din Bulgaria, de la scuturarea jugului turcesc (1878) pînă la eliberarea ei de sub jugul hitlerist (9 sept. 1944). Se analizează contribuția celor mai de seamă cercetători ca I. D. Sișmanov, D. Motov, M. Dragomanov și M. Arnaudov, subliniindu-se latura pozitivă a activității lor științifice și relevîndu-se lipsurile și limitele activității lor. În continuare, se arată sarcinile folcloristicii bulgare actuale, printre care și sarcina de a cerceta, în mod concret și multilateral, pe cei mai reprezentativi creatori populari ca și pe cei mai de seamă interpreți ai creației artistice a maselor muncitoare.

În studiarea personalității complexe a cîntărețului popular Vicio Boncev, autorul procedează pe baza unui plan bine chibzuit. Enumerăm în ordinea lor toate etapele studiului. La început se face biografia cîntărețului și se arată mediul social și artistic, în care s-a dezvoltat personalitatea lui, după care se trece la descifrarea personalității sale artistice și la cercetarea creației sale. În continuare, autorul ne arată concepția despre artă a interpretului, precum și noțiunile artistice și estetice pe care le cunoaște și le folosește în creația sa. Este apoi analizată activitatea lui, atît ca purtător al folclorului tradițional, cît și ca inovator și creator. În încheiere, autorul caracterizează măiestria artistică a lui Vicio Boncev și scoate în relief importanța creației sale. Ca exemplificare a studiului de pînă aici, autorul transcrie 96 de cîntece din repertoriul bătrînului, fără însă a oferi și melodiile lor. Bagajul de cîntece al interpretului cuprinde 19 texte legendare și mitice, 6 texte de muncă, 22 despre diverse aspecte de viață, 9 de vitejie, 2 de tîlhărie, 6 haiducești, 20 istorice, 4 social-politice și 7 revoluționare (atît bulgărești cît și macedonene). Materialul poetic este însoțit de numeroase note istorice și bibliografice ca și de interesante declarații ale interpretului, care ajută la formarea unei idei mai precise despre arta interpretativă și despre modul personal și specific de creație a informatorului. Un indice de motive și unul alfabetic încheie volumul.

Lipsa melodiilor și lipsa analizei muzicale a repertoriului este o limită însemnată a lucrării lui G. Cheremidiev, deoarece cercetarea acestui aspect nu ar fi fost fără interes și importanță pentru înțelegerea multilaterală a personalității creatoare a informatorului și a actului de creație folclorică în general.

2. Izvestia na entografiskia Institut s Muzei [Izvestia Institutului și Muzeului etnografic]: Vol. II, Sofia, 1955, 507 pag.

Lucrarea este o culegere de 9 studii etnografice, folclorice și de artă populară. *Tvetana Vranska* tratează despre denumirea noțiunilor abstracte în creația poetică orală bulgară și macedoneană și, într-un al doilea studiu, despre prima încercare de periodizare a creației poetice populare sîrbești; *Evgheni C. Teodorov* studiază originea cîntecului copilului Duca-dince; *G. Cheremidciev* cercetează modul cum se oglindește în cîntecele populare bulgărești amintirea războiului de eliberare din 1877—1878.

Alături de aceste patru studii de folclor, volumul cuprinde tot atîtea studii etnografice. Astfel, *Atanas Primovski* tratează despre categoria de fierari « agupti » din orașul Madan; *V. Marinov, Z. Dimitrov și I. Coev* aduc noi contribuții cu privire la cultura populației turcești din nord-estul Bulgariei; *Ivan Coev* ne informează, la fel ca și *Hr. Vakarelski*, despre realizările entografilor și folcloriștilor bulgari în deceniul dintre 1943—1952. Ambele studii sînt deosebit de importante pentru cunoașterea procesului de fundamentare teoretică și practică a direcției noi în cercetările etnografice și folclorice din Bulgaria. În fine, ultimul studiu, al *Mariei Veleva*, se ocupă cu cercetarea istorică a portului popular din Cotel în secolul al XIX-lea și începutul celui de la XX-lea.

3. Strandjanska ekspediția 1955 [Expediția din 1955 în Strandja]. Sofia, 1957. 446 pag.

Lucrarea cuprinde rezultatele unei anchete complexe de teren, mod de cercetare predilect, în ultima vreme, al etnografilor și folcloriștilor bulgari, după cum s-a putut vedea și din prezentarea noastră anterioară. Pentru a ne face o idee despre organizarea unei asemenea anchete, notăm că în cursul ei au fost cercetate așezările omenești și tipologia lor, s-au executat săpături arheologice, s-a studiat toponimia regiunii, arhitectura populară (a caselor și gospodăriilor individuale, precum și cea a clădirilor obștești și religioase), modul și materialele de construcție specifice regiunii, s-au cercetat toate celelalte elemente ale culturii materiale a populației, arta populară aplicată (insistîndu-se în special asupra textilelor), s-au studiat dansul și cîntecul popular. Toate acestea, înmănunchiate în volumul despre care vorbim, constituie de fapt monografia etnografică și folclorică a regiunii Strandja. Se pare că planul de cercetări al învățaților bulgari prevede întocmirea unor asemenea monografii complexe, pînă la epuizarea întregii suprafețe a țării și astfel pînă la cunoașterea integrală a tuturor aspectelor culturii populare bulgărești. Sistemul de lucru pe zone etnografice este identic cu cel aplicat în cercetările din țara noastră la întocmirea marii colecții a folclorului din R.P.R., cu deosebirea că în Bulgaria se pune accentul pe cultura materială a poporului. De aceea, de pildă, în volumul de față se găsesc numai două studii interesîndu-l direct pe folclorist. *Raina Cațarova-Cucudova* studiază dansul popular din regiunea Strandja, oferind 51 exemple de jocuri, cu descrierea lor, cu melodiile corespunzătoare și cu notarea lor coregrafică, după sistemul propriu bine cunoscut. *Elena Stoin* cercetează cîntecul popular din regiune, oferind 27 de exemple din textele și melodiile specifice pentru zonă. Volumul se încheie, după un sistem care pare să fi devenit o tradiție pentru toate cercetările de acest fel, cu un capitol de învățăminte și recomandări de avut în vedere în campaniile viitoare de teren.

În încheiere, se cuvine să menționăm bunele condiții tehnice în care apar publicațiile etnografice și folclorice bulgărești (ne referim în special la hărți, planșe și fotografii, fără de care asemenea studii nici nu se pot concepe). Nu greșim de loc afirînd că avem destule de învățat din experiența tovarășilor noștri bulgari.

A. FOCHI și B. JELEV

DEMOS. Periodic de documentare folclorică și etnografică

Încă de la apariția sa în 1955, Anuarul german de folclor și etnografie al Academiei de științe de la Berlin R.D.G. (Deutsches Jahrbuch für Volkskunde) și-a fixat ca obiectiv principal al activității sale, informarea asupra muncii științifice a folcloriștilor și etnografilor din Uniunea Sovietică și țările de democrație populară. Publicația și-a îndeplinit sarcina ce și-o propusese, dînd la iveală, cu colaborarea celor în drept, bibliografia de cărți și de periodice din Uniunea Sovietică în 1955 (774 titluri), Cehoslovacia în 1956 (357 titluri), Ungaria în același an (422 titluri), Polonia în 1957 (551 titluri), Albania în 1958 (135 titluri), România în același an (387 titluri) și Bulgaria în 1959 (245 titluri). În acest mod, Anuarul însuși a devenit un organ internațional de documentare folclorică și etnografică, aducînd reale servicii specialiștilor din țările de democrație populară.

Aprecierile unanime de care s-a bucurat publicația pentru îndeplinirea acestui important obiectiv, au îndemnat pe cercetătorii din Republica Democrată Germană să găsească formule noi de documentare și întrajutorare tovărășească, întreprinzând o acțiune de largire a sistemului de informare științifică, prin includerea în preocupările Anuarului și a unei ample rubrici de cronică internațională asupra mișcării folclorice și etnografice (congrese, cercetări de teren, expoziții, dări de seamă despre activitatea organismelor științifice de specialitate etc.) și prin transformarea bibliografiilor de referințe, ca cele publicate pînă acum, în bibliografii analitice de mare întindere și, prin aceasta, de mare eficiență (scurte referate asupra conținutului materialelor respective). Deoarece un asemenea mod de a pune problema depășea cu mult posibilitățile Anuarului, s-a luat inițiativa înființării unei publicații speciale de documentare folclorică și etnografică pentru țările de democrație populară, publicație care a primit titlul programatic de DEMOS.

La organizarea și publicarea periodicului au fost solicitate consensul și colaborarea instituțiilor de specialitate din toate țările de democrație populară și publicația a și văzut lumina tiparului, înmănunchind deocamdată eforturile cercetătorilor din R. P. Bulgaria (Narodni Etnografski Muzei, Sofia), din R. S. Cehoslovacia (Československá Akademie Věd, Ustav pro etnografii a folkloristiku, Praga; Moravské Museum v Brně, Brno; Slovenská Akadémia Vied, Národopisný Ústav, Bratislava), din R.P. Polonă (Institut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk Dział IV, Varșovia; Polskie Towarzystwo Ludoznawce, Wrocław), din R. P. Ungară (Néprajzi Intézet, E. L. Tudományegyetem, Budapesta) și din Uniunea Sovietică (Akademia Nauk S.S.S.R., Institut etnografii imeni N. N. Mikluho-Maklaia, Moscova), dar avînd asigurată și conlucrarea cercetătorilor din R. P. Albania (Sektori i etnografisë i Institutit të historisë e gjuhësisë pranë Universitetit shtetëror të Tiranës), din Republica Democrată Germană (Institut für deutsche Volkskunde an der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin) și din Republica Populară Romînă (Institutul de folclor, București).

Din redacția generală a publicației fac parte, pentru R. P. Albania: A. Papparisto, Z. Sako, Rr. Zojzi; pentru R. P. Bulgaria: B. Božikov, H. Vakarelski, R. Cațarova; pentru R.S. Cehoslovacă: J. Horák, L. Kunz, J. Mjartan; pentru R. D. Germană: W. Fraenger, W. Jacobeit, W. Jarosch, R. Peesch, E. Schneeweis, W. Steinitz; pentru R. P. Polonă: J. Gajek, A. Kutrzeba-Pojnarowa; pentru Republica Populară Romînă: Mihai Pop; pentru R. P. Ungară: Gy. Ortutay, B. Gunda, I. Tálasi și pentru Uniunea Sovietică: P. I. Kușner, L. P. Potapov, S.P. Tolstov, V. Propp și V. M. Jirmunski. Redacția periodicului este: Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, iar redactorii principali sînt: L. Kunz (Brno) și R. Weinhold (Berlin). Publicația va apărea de două ori pe an.

Primul număr apărut pînă acum cuprinde 155 de referate asupra lucrărilor de folclor și etnografie publicate în ultimii ani în Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, Ungaria și Uniunea Sovietică și numeroase cronici, dări de seamă, necrologuri, (conferința unională a folcloriștilor din 1958 de la Leningrad, dare de seamă asupra activității Institutului de etnografie și folclor din Praga, despre munca etnografică din Slovacia, despre organizarea pe secții a Societății etnografice maghiare, despre activitatea cercetătorilor maghiari în domeniul etnografiei feudale, despre lucrările Atlasului etnografic al Ungariei, din activitatea Institutului de etnografie de pe lingă Academia germană de științe, precum și necrologurile lui V. I. Cicev și K. Moszyński). Colaborarea Institutului de folclor din București s-a concretizat în trimiterea, spre a fi publicate în anul 1961, a unui număr de 54 de referate asupra cărților și broșurilor mai importante apărute în ultimii ani, cît și prin pregătirea unui nou lot de material, referitor la studiile de etnografie, artă populară și folclor apărute în periodicele noastre.

ADRIAN FOCHI

O nouă bibliografie polonă de etnografie și folclor

După bibliografia publicată de Aleksander Jackowski în *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* 3 (1957) p. 227—257 și după cea a Halinei Bittner din colecția *Archiwum Etnograficzne* nr. 11, a apărut în 1958 la Wrocław, ca supliment la tomul XLIII al publicației *Lud*, o nouă și masivă lucrare bibliografică datorită cercetătoarei Halina Bittner-Szewczykowa (Materiały do bibliografii etnografii Polskiej za 1945—1954 r., 355 pag.). Faptul că într-un răstimp

relativ scurt au apărut trei lucrări de acest gen, toate referindu-se la perioada de după eliberarea Poloniei, arată în mod incontestabil prețuirea de care se bucură, în țara prietenă, acest fel de instrumente de documentare științifică. Nu este de asemenea inutil să arătăm că în afară de bibliografiile de mai sus, lucrările cercetătorilor poloni au fost repertoriate și în bibliografia internațională de etnografie și folclor redactată de Robert Wildhaber din însărcinarea CIAP sub auspiciile UNESCO (Vezi vol. pentru anii 1950 și 1951, cu supliment pentru anii anteriori, Basel, 1955).

Bibliografia lui Aleksander Jackowski cuprinde 551 de titluri, cea a Halinei Bittner 1751, cea de care ne ocupăm acum, 3828. Dar valoarea lucrării nu constă numai în sporul lucrărilor repertoriate, ci și în continua îmbunătățire a principiilor și metodologiei întocmirii ei. Astfel, prima, deși prezintă și materiale publicate în periodice mai mărunte, nu ne oferă și lista abreviațiilor folosite, așa fel încât identificarea diverselor publicații este sau dificilă, sau chiar imposibilă. Cea de a doua nu are o clasificare tematică a materialului, ci titlurile sînt așezate după autori, în ordine alfabetică. În acest mod, folosirea lucrării este greoaie și foarte puțin practică, chiar pentru cercetătorii polonezi, ca să nu mai vorbim de rezistența pe care o opune cercetătorilor străini. Bibliografia de față întrunește însă toate cerințele tehnice ale unei asemenea lucrări, cuprinzînd: un sumar care servește și de clasificare tematică a materialului (însă cu trimiteri la paginile lucrării și nu la titlurile acesteia); o introducere, în care se dezbate problemele legate de întocmirea bibliografiilor de specialitate în Polonia (istoricul preocupărilor, principiile de lucru, modelele utilizate și descrierea celor mai importante lucrări); o listă a periodicelor despuiate cu abreviațiile corespunzătoare (255 periodice poloneze și 9 străine: cite 2 franceze și cehoslovace și cite unul sovietic, elvețian, finlandez, englez și maghiar); o listă a abreviațiilor curente folosite de-a lungul lucrării; bibliografia propriu-zisă și un indice de nume proprii și de titluri. Prevăzută cu atîtea elemente ajutătoare, lucrarea este un model al genului, răspunzînd întru totul scopului pentru care a fost întocmită.

O cit de sumară prospectare a lucrării ne arată că, în momentul de față, cercetătorii polonezi sînt preocupați mai mult de cultura materială a poporului decît de folclor. Proporția dintre titluri e revelatoare: 692 la 343. O proporție aproape la fel de ridicată se constată și în ceea ce privește arta populară aplicată, care de asemenea își găsește un loc mai amplu în cadrul bibliografiei (619 la 343 titluri). Din diversele discipline ale folclorului, dansul este cel mai puțin cercetat. Dintre genurile prozei populare, cel mai cultivat este basmul (atît în ceea ce privește studiile, cît și culegerile de material).

Cu toate multiplele calități ale lucrării, nu putem trece cu vederea și unele aspecte negative ale ei, cum ar fi cele care apar sau nu apar în cadrul clasificării. Astfel, nu putem înțelege de ce între cultura materială și cultura spirituală, cercetătoarea poloneză a intercalat încă o categorie intitulată cultura socială. Cultura este prin definiție un fapt social. În afară de aceasta, nu vedem de ce obiceiurile și riturile anuale sau familiare ar avea mai mult drept să se numească fapte sociale decît știința populară sau arta populară aplicată ori decît industria populară și meseriile țărănești și orășenești sau transporturile și comunicațiile. Concepția din care derivă acest mod de a privi lucrurile nu aparține numai autoarei clasificării de față, ci este un fenomen general pentru cercetările de acest gen în Polonia, așa după cum am arătat și cu altă ocazie. Menționăm că aceeași clasificare apare și în bibliografia anuală, publicată în *Lud*, volumul XLIV, 1959 (Bolesław Gawin: Bibliografia etnografii Polskiej za 1955 r.). Generalitatea fenomenului nu scuză însă imperfecțiunea sistemului. Un alt aspect negativ este clasificarea cu reziduuri. Este vorba de capitolul al XI-lea, intitulat «Varia», în care sînt grupate 31 de lucrări care nu și-au găsit loc în toată bogata și complicata schemă întocmită de autoare. Ca o lipsă din preocupările autoarei semnalăm faptul că din bibliografie nu se vede în ce fel participă folclorul, arta populară aplicată și etnografia la formarea noii culturi a poporului polonez, modul în care se dezvoltă cultura socialistă a Poloniei pe baza specificului său național concretizat în cultura sa populară.

Cu toate scăderile arătate mai sus, bibliografia de care ne ocupăm este un prețios instrument de documentare și cercetare. Pentru prima dată luăm cunoștință de ceea ce este mai valoros în activitatea etnografilor și folcloriștilor polonezi și folosirea experienței lor poate deveni un auxiliar prețios și în munca etnografilor și folcloriștilor noștri.

ADRIAN FOCH

Lucrările celei de a 13-a În preocuparea de a înlesni schimbul de experiență între conferințe anuale I.F.M.C. folcloriștii dintre diferitele părți ale lumii și de a coordona activitatea de culegere, sistematizare și publicare, pe baza unor metode comune, cea de a 13-a conferință a Consiliului Internațional de Muzică Populară (I.F.M.C.) a avut loc la Viena între 24—29 iulie 1960.

La această conferință la care au participat 156 delegați din 21 țări, țara noastră a fost reprezentată prin Z. Vancea și O. Varga.

Din comunicările ținute, dezbaterile și discuțiile purtate s-a putut constata tendința de a dirigi preocuparea folcloristică către formele arhaice ale muzicii populare, neglijându-se procesul viu de permanentă dezvoltare și transformare a creației populare.

Această atitudine a conducerii Consiliului pare să izvorască din faptul că în majoritatea țărilor occidentale, după propria mărturisire a folcloriștilor din aceste țări, procesul de creație a muzicii populare a încetat de mult, iar acolo unde mai există încă o creație populară, aceasta imită din ce în ce mai mult formele muzicii culte.

Din aceste motive, chiar cei mai reprezentativi dintre folcloriștii occidentali manifestă un punct de vedere « muzeal » față de cîntecele populare tradiționale, considerîndu-le relicve ale trecutului ce trebuiesc păstrate în forma lor originală și ferite de orice alterare. Astfel s-a discutat despre metodele de « prezervare » a folclorului, « păstrare intactă » a formelor sale arhaice, acesta constituind unul din principalele momente în care au ieșit la iveală puncte de vedere cu totul deosebite între folcloriștii occidentali pe de o parte și folcloriștii din țările de democrație populară și din cele asiatice, pe de altă parte.

Pe linia unei sarcini a conferinței, de a dezbate rolul radio-ului în difuzarea și « conservarea » folclorului, referatul tov. Ovidiu Varga a suscitut un viu interes.

Tov. O. Varga a susținut teza că deși este foarte important a se nota, a se publica și difuza formele arhaice ale muzicii populare, într-o țară ca România unde creația populară este un proces viu de mare forță și amploare, folclorul aflîndu-se într-o permanentă dezvoltare și transformare, nu poate fi vorba de pietrificarea unor forme ale muzicii populare. Desigur, pentru valoarea lor documentară, asemenea melodii trebuie păstrate prin notare, dar culegerea lor nu poate constitui singura preocupare a folcloriștilor, cu atît mai puțin a radio-ului care are menirea de a difuza creația folclorică în toată amploarea ei acordînd un interes deosebit și celor mai noi forme ale folclorului.

Punctul de vedere prezentat de tov. Ovidiu Varga a fost sprijinit cu multă căldură de reprezentanții țărilor socialiste, radiodifuziunii italiene, franceze și a țărilor scandinave.

Referatul reprezentantului Iranului, I. Barkechli a constituit baza discuțiilor în legătură cu problema unificării metodelor de cercetare a folclorului din întreaga lume, stabilirea unei terminologii comune, precum și alcătuirea unui lexicon bibliografic care să conțină titlurile celor mai importante studii de folclor din lumea întreagă. În legătură cu aceasta membrii Consiliului, adunați în ședință generală în ziua de 27 iulie, au votat o rezoluție care obligă toate consiliile naționale afiliate de a sprijini munca de redactare a unui asemenea lexicon, prin alcătuirea unei bibliografii exhaustive, cuprinzînd titlurile tuturor lucrărilor (cărți, studii și articole de revistă) care au apărut aproximativ în ultimii zece ani.

Referatul tov. Z. Vancea intitulat « Unele aspecte și rezultate mai noi ale cercetărilor Institutului de folclor din București » a arătat realizările și noile metode de investigare ale Institutului de folclor precum și contribuția adusă de membrii Institutului, la sistematizarea melodiilor populare.

În adunarea generală a conferinței, Sabin V. Drăgoi, directorul Institutului de folclor, a fost cooptat în conducerea Consiliului Internațional de Muzică Populară. Acest eveniment trebuie considerat ca o consecință a prestigiului internațional de care se bucură Institutul de folclor din București, a cărui activitate științifică este urmărită cu mult interes. Aceeași prețuire a reieșit și din recenzia făcută, Revistei de folclor, de către folcloristul englez A. Lloyd.

Trebuie subliniat și faptul că delegații romîni au fost primiți cu vie simpatie. Participanții conferinței de la Sinaia au păstrat impresii excelente atît despre congres, despre felul în care s-au desfășurat dezbaterile, felul prompt și exact în care a funcționat serviciul de traducere, precum și de cele văzute și auzite cu ocazia unor excursii prin țară și a sărbătoririi zilei de 23 August în București.

S-a subliniat în mod deosebit, atît în conversațiile particulare cît și în cuvîntările oficiale de deschidere și închidere a conferinței, reușita conferinței de la Sinaia, felul exemplar în

care a fost organizată, recomandându-se chiar ca model pentru organizarea conferințelor viitoare.

Mulți participanți la conferință, personalități de seamă, și-au exprimat dorința de a vizita țara noastră, oferindu-se a face comunicări în cazul când ar fi solicități.

G. CAJUDE

Rezultatele congresului internațional de antropologie și etnologie

Întrunind un mare număr de țări din toate părțile lumii, cel de al VI-lea Congres internațional de antropologie și etnologie a avut loc la Paris între 30 iulie — 6 august 1960.

Alături de celelalte țări, la congres au participat U.R.S.S. și țările de democrație populară: R.S. Cehoslovacă, R.P. Polonă, R. P. Română, R. P. Ungară.

Printre numeroasele lucrări de strictă specialitate, cele comunicate de S. P. Tolstov și V. Sokolova prezintă un interes deosebit din punctul de vedere al folcloristicii. Ambele au tratat probleme de interes general, aducând serioase contribuții la lămurirea unor chestiuni de terminologie și îmbogățind în același timp, cercetarea științifică cu noi metode de studiu.

S. P. Tolstov în lucrarea sa: „Principalele probleme teoretice ale etnografiei sovietice moderne” definește obiectul etnografiei în accepția dată de către știința rusă și sovietică. Autorul arată că în timp ce în țările de limbă engleză prin etnografie se înțelege o ramură pur descriptivă a antropologiei — antropologia ocupându-se de popoarele neeuropene și mai ales de cele înapoiate din punct de vedere cultural — iar în celelalte țări din Occident (țări de limbă germană și latine) se folosește termenul de etnologie și etnografie când este vorba de țările neeuropene, coloniale de obicei, știința sovietică folosește termenul de etnografie ca termen general pentru ansamblul de științe care tratează despre particularitățile culturii și modului de viață a popoarelor, fie că este vorba de popoarele europene sau neeuropene.

Prin termenul de folclor se subînțelege literatura populară orală nu numai a popoarelor din partea europeană a U.R.S.S. dar și tradiția populară orală a tuturor popoarelor. Termenul de etnologie nu se folosește, iar cel de antropologie se întrebuințează numai în înțelesul de antropologie fizică.

În general, împărțirea științelor în științe descriptive și teoretice nu este proprie științei ruse și cu atât mai mult științei sovietice.

Împărțirea în popoare istorice și neistorice, în popoare civilizate și popoare naturale este străină etnografiei sovietice cum îi era de altfel și etnografiei ruse. În afară de etnografia propriu-zisă este etnografia istorică, ceea ce nu înseamnă că etnografia propriu-zisă nu este o știință istorică. Prima folosește metoda directă de cercetare, iar cea de a doua monumentele scrise sau documentele de arhivă. Folcloristica — știința care studiază tradiția populară — constituie zona intermediară între etnografie și istoria literaturii. Antropologia ocupă un loc intermediar între biologie și etnografie. Antropologia se împarte la rindul său în mai multe ramuri: antropologie etnică, paleoantropologie, morfologie umană.

De un interes special pentru folcloristica noastră este comunicarea lui V. Sokolova: „Poezia populară orală ca sursă istorică și etnografică”. V. Sokolova subliniază marile perspective deschise de studierea folclorului de pe poziția materialismului dialectic — poziție care favorizează cercetarea folclorului ca sursă istorică și etnografică.

Se menționează faptul că poezia populară, nu este numai o artă; la începuturile istoriei umanității ea reprezintă o enciclopedie a experienței populare însumând cunoștințele despre lume în general, natură și societate, conținând noțiuni de cod moral și juridic. Ea joacă un rol extrem de important în studiul problemelor asupra caracterului concepției despre lume și mai ales asupra celui a credințelor și ideilor religioase din cîntecele și incantațiile care însoțesc riturile, în mituri, legende și tradiții diferite.

Sarcina folcloristului înarmat cu metoda materialismului dialectic este de a interpreta credințele și riturile, determinînd locul lor în istoria culturii și a evoluției concepțiilor despre lume.

Poezia populară orală, a oricărui popor, relatează despre activitatea economică, despre principalele ocupații ale populației; ea furnizează în același timp istoricului date prețioase despre evenimente și oameni din punctul de vedere al maselor muncitoare. Numeroase legende populare povestesc uneori cu mare exactitate despre evenimente care au avut loc în trecutul îndepărtat. Astfel poezia populară ajută nu numai la stabilirea momentelor principale ale etapelor istorice a unui popor (fără istorie scrisă), dar permite descoperirea unor fapte concrete.

Savanții sovietici, folcloriștii și etnografii consideră poezia populară orală ca opera masei muncitoare. Este mai ales important de a recurge la poezia populară în studiul revoltelor populare; studiul cântecelor populare și a legendelor asupra războaielor țărănești furnizează un material foarte prețios chiar pentru istorie.

Recurgînd însă la folclor ca sursă etnografică și istorică, trebuie să se țină seama de latura artistică specifică și de procedeele caracteristice a poeziei populare. Studiul imaginilor poetice a artei populare poate furniza date etnografice, istorice. Nenumărate fapte, astăzi utilizate în poezia populară ca imagini sau procedee artistice, erau legate de concepțiile populare și reflectau idei existente despre lumea înconjurătoare și despre om; ele pot conține reminiscențe a instituțiilor și a raporturilor familiale și conjugale ale societății clanale.

Congresul de antropologie și etnologie a însumat importante realizări ale cercetării și științei pe această linie.

G. CALUDE

FLORI ALESE DIN POEZIA POPULARĂ. Antologia poeziei lirice. Biblioteca pentru toți, nr. 49. E.S.P.L.A., 1960. Ediție îngrijită în redacție de Ioan Șerb. Prefață de Mihai Pop. LIII + 495 p.

Noua antologie de poezie populară apărută în colecția „Biblioteca pentru toți”, ne amintește prin titlul ei mica antologie a lui Ovid Densusianu, care încerca să înmănuncheze în puține pagini cele mai izbutite creații lirice ale poporului nostru. În volumul de față tradiția selectării artistice este respectată întru totul și împlinită cu o atenție mai mare acordată conținutului creațiilor alese, pentru ca paginile lui să oglindească întreaga gamă de stări, sentimente, idealuri și atitudini ale poporului, în decursul veacurilor.

Antologia depășește prin bogăția materialului, prin rigurozitatea selectării și prin ordinea de clasificare încercările similare făcute până acum. Problemele cele mai mari însă se ridică în ceea ce privește clasificarea, întrucât E. S. P. L. A. adoptă în cazul de față o serie de inovații demne de luat în considerație.

Amintim în primul rând că se urmărește un criteriu mai profund științific în prezenta clasificare, și prin acesta, o definiție mai clară și mai concretă a categoriilor tematice ale liricii populare. Ceea ce în „Doine, cîntece și strigături” (ESPLA 1955) constituia categoria cîntecelor sociale, în „Flori alese din poezia populară” se subdivide mai concret în: Cîntece de sărăcie și revoltă împotriva exploatarei, Cîntece de haiducie, Cîntecele răscoalelor populare, Cîntece de înstrăinare și proletarizare. Pe lângă criteriul tematic această diferențiere este determinată și pe baza unui criteriu istoric. Noutatea ridică însă și unele probleme legate de repartizarea materialului în aceste capitole. Cîntecele de sărăcie și revoltă, de pildă, se deschid printr-un cîntec tipic de înstrăinare, în care „voinicelul străin” își deplînge mizeria, în timp ce la capitolul despre înstrăinare și proletarizare în multe cîntece accentul cade egal și pe motivul înstrăinării și pe descrierea sărăciei sau expresia revoltei. Același lucru se întîmplă cu cîntecele de haiducie, pe care le regăsim în afara capitolului consacrat lor, de asemenea în cadrul cîntecelor de sărăcie și revoltă. Aceste dificultăți se datoresc frecventelor întrepătrunderi tematice și contaminări, fenomene care corespund, în fond, înseși realităților sociale oglinnite, realități de care o clasificare a cîntecului liric trebuie să țină seama. Antologia încearcă să rezolve aceste dificultăți considerînd, în fiecare cîntec, un element tematic predominant, de care trebuie ținut seama în clasare, însoțit de unul sau două motive tematice secundare, subordonate. (Trebuie să consemnăm că, mai timid și mai confuz, întîlnim această clasificare în antologia literaturii populare, vol. I, Edit. Academiei R.P.R., care încercase să sistematizeze clasificările din vechile colecții).

Mai îndrăznește sint noile alăturări tematice pe care antologia le face: înstrăinare-proletarizare, jale-noroc, dragoste-dor. Incluse de colecțiile anterioare în categoria celor sociale, cîntecele de proletarizare conțin frecvent motivul înstrăinării. Ele nu se reduc însă la acest motiv și nici nu-l reliefează în mod deosebit pentru că accentul cade pe descrierea condițiilor de muncă în fabrică; alteori motivul înstrăinării lipsește cu totul în cîntecul de proletarizare. De aceea apropierea făcută e discutabilă. Argumente mai temeinice au celelalte două categorii: jale-noroc, dragoste-dor care divid o categorie tradițională a colecțiilor noastre de folclor: cîntece de dor și jale. Într-adevăr cîntecele de jale au un caracter mai pregnant social, pe cînd cele de dor sînt mai apropiate de cîntecele erotice. Cu toate acestea ele au o trăsătură comună care le pun în similitudine evidentă, pentru că și cîntecul de jale și cel de dor nu oglesc predominant cauzele obiective ale trăirilor respective, ci reprezintă încercări introspective de analiză a sentimentelor definite prin aceste noțiuni. Mai mult, cele două sentimente apar frecvent în același cîntec: *Frunză verde bob năut, / Cînd aud cucul*

cîntînd / Și mierlița șuerînd, / Eu trec muntele și plîng; / Și de jalea mea cea seacă, / Toate cren-gile se-apleacă, / S-apleacă pin' la pămînt, / Și mă-ncreabă de ce plîng, / De ce plîng de ce bolesc? / De-al tău dor mă prăpădesc. Deși frecvent, mai ales în cîntecele de dragoste, dorul este legat și de despărțirea de sat, de familie, de codru, de primăvară etc., de aceea apare destul de des și în poezia cu conținut social.

În orice caz, noua încercare de clasificare are o bază de argumentare serioasă și chiar dacă implică și contraargumente, reprezintă un pas înainte într-un domeniu a cărui problematică necesită încă eforturi de rezolvare.

Este remarcabilă bogăția materialului inedit inclus în capitolul dedicat cîntecului nou, cu atât mai mult cu cît acest material prin valoarea lui artistică ridicată, denotă o fază avansată, de maturizare, a creației lirice contemporane a poporului muncitor.

Colecția este însoțită de un studiu introductiv semnat de M. Pop, modest intitulat „pre-față”, care — fără să se mențină la considerațiuni generale — reflectă principiul unei largi accesibilități. Este de altfel, prima încercare sistematică și relativ complexă asupra cîntecului liric romînesc. După o definire bine alcătuită a genului, cu convenitele încadrări în ansamblul întregii creații populare și specificări a trăsăturilor caracteristice, a modului propriu de păstrare și interpretare, autorul studiului trece la o înșirare tematică, insistînd asupra conținutului social-istoric și general uman al cîntecului liric, și analizînd pe scurt principalele moduri de realizare artistică. Este bine analizată evoluția istorică a cîntecului liric, și, ca o ramură contemporană a arborelui genealogic, apariția legică a cîntecului popular nou. Prefața poate constitui punctul de plecare al unui studiu complex și exhaustiv asupra creației populare lirice, care este cu atât mai necesar cu cît o serie de probleme se cer rezolvate cu maximum de exigență științifică, cum am văzut că se întîmplă cu clasificarea.

S-a încetățenit obiceiul de a se include în antologiile noastre de lirică și o serie de cîntece rituale legate de muncă, nuntă și înmormîntare, care au caractere predominante lirice. Tendința este justificată și de situația reală a folclorului contemporan, în care speciile rituale, pierzîndu-și străvechea lor funcție magică și semnificațiile rituale, devin — prin funcția, conținutul și formele lor — cîntece lirice sau epice. De aceea nu înțelegem de ce nu sînt incluse în această categorie și unele colinde lirice, de un caracter integral laic, realizate artistic la un nivel aproape desăvîrșit care exprimă optimismul viguros al maselor populare.

Am insistat asupra problemelor mai dificile pe care noua antologie le ridică tocmai pentru că ele trebuie discutate și rezolvate într-un viitor cît mai apropiat. Antologia are meritul de a le fi pus, îndrăznind să depășească unele tipare comode și prea strîmte folosite pînă nu de mult, rod al unei insuficiente studieri a cîntecului liric popular. În afară de faptul că este un bun mijloc de popularizare a creației populare tradiționale și noi, de redare a acestei creații celor care au făurit-o, „Flori alese din poezia populară” reprezintă deci și un prilej de aprofundare a problemelor pe care acest gen de creație le ridică.

P. RUXĂNDIOIU

TUDOR PAMFILE: CÎNTECE DE ȚARĂ. Ediție îngrijită și prefăcută de
Constantin Ciuchindel. Editura tineretului, Buc., 304 p.

Noul volum din colecția «Miorița» este mai curînd o antologie T. Pamfile de cît o reeditare a «Cîntecelor de țară». Titlul actualei reeditări se susține însă prin aceea că volumul reprezintă, în afară de cîteva pagini de proză și ghicitori, selecțiuni din apreciația culegere de «Cîntece de țară» publicată de vechea Academie în 1913.

Este destul de greu ca dintr-o operă vastă și inegală ca valoare artistică și științifică, cum este cea a lui T. Pamfile, să selecționezi ceea ce este mai semnificativ și reprezentativ în același timp, pentru definirea omului și operei.

Volumul pune la îndemîna iubitorilor de folclor și în primul rînd a școlarilor, cîteva zeci de poezii dintre cele mai reușite — uneori variante puțin cunoscute (Meșterul Manole, Corbea etc.) altele nu prea largă circulație (Coste, Dragoș etc.) din poezia noastră populară.

Într-o prea succintă prefăcută Const. Ciuchindel încearcă să stabilească locul lui Pamfile în folcloristica noastră, evidențiind numărul mare al poeziilor cu tematică socială prezente în culegerile lui T. Pamfile, dar nu reușește. Prefăcuta e scrisă la modul general, cu formule stereotipe (vezi de ex. «basmelor și povestirile lui T. Pamfile au la bază teme universale» — sublinierea noastră, Al. D. — pe care, de altfel, le întîlnim și în colecțiile de basme ale lui P. Ispirescu, I. Pop Reteganul, Gh. Catană etc. sau «prin însăși includerea lor (a poveștilor, n. n.) în volum noi le-am dat o judecată de valoare» etc.).

Volumul este întocmit meritoriu, reușind să arate varietatea tematică a culegerilor lui T. Pamfile; se impun — la o cercetare mai atentă — cîteva observații. Astfel, cu toate că volumul reprezintă mai ales colecția «Cîntece de țară» din 1913, nu se discută de loc pe marginea acesteia și în primul rînd asupra prefăcutei lui T. Pamfile. Folcloristul încearcă o teoretizare abordînd problema apariției și circulației cîntecului popular și ajunge la stabilirea, în cadrul cîntecului popular a «cîntecelor de țară» pe care le deosebea de restul cîntecelor populare prin aceea «că trăesc pe întinderi mai mici și au caractere particulare sau izolate», numindu-le *cîntece de țară* «după locul de viațuire». Discuția ar fi fost necesară cu atît mai mult cu cît în chiar cuprinsul volumului există cîntece ce nu se înscriu cerințelor formulate de folclorist. În sfîrșit ar fi fost utilă o discuție pe marginea raportului întocmit de A. Birseanu și a discuțiilor stîrnite în Academie.

Nu știm în ce măsură unele omiteri din textele publicate în 1913 apar întotdeauna justificate. Poezia populară a înregistrat și păstrat imagini de o excepțională forță evocatoare în care este arătat modul în care haiducul pedepsește pe reprezentanții claselor exploatare. Constantin Ciuchindel scoate nejustificat, de exemplu, din balada «Corbea» o astfel de imagine. Dar «fapta lui Corbea», a haiducului în general, apare nu numai justificată dar și necesară, ca plată pentru purtarea «omenească» a exploatarelor care pun poporul la chinuri groaznice ca afumatul cu ardei, tragerea în țepă și altele. În orice caz credem că avertizarea cititorului asupra omiterilor ar fi fost necesară cu atît mai mult cu cît versurile lipsă nu sînt marcate.

Lipsa unei «note a editorului» ne pune și în fața unor «corectări» a textului pe care nu știm de unde să le luăm. S-au făcut îndreptările după manuscrisele T. Pamfile, sînt greșeli de tipar sau intervenții ale îngrijitorului? Vezi pentru cele de mai sus paginile: 34,

36, 41, 42, 48, 51, 52, 58, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 74, 77, 78, 81, 82, 88, 89, 91, 94; la pag. 179 Hănțești nu Hăuțești, cf. și versurile: De la vii în spre Hănțești/Tot să stai și să privești, din ed. 1913 ș. a.

Îngrijitorii de ediții, redactorii de carte, trebuie să fie mai atenți față de text nu de dragul unei acribii filologice, ci de răspunderea efectivă ce o au față de cititori.

Considerăm că o selecție mai atentă a materialului ar fi îmbogățit simțitor cu variante mult mai izbutite decât cele date de Const. Ciuchindel — antologia T. Pamfile.

Folosită cu precauția necesară, antologia din colecția « Miorița » contribuie totuși la cunoașterea muncii unuia dintre cei mai harnici folcloriști ai noștri.

AL. DOBRE

EPOS SLAVIANSKIH NARODOV. HRESTOMATIA. [*Epica popoarelor slave. Crestomație.*] Sub redacția prof. P. G. Bogatîrev. Editura didactică și pedagogică de stat a Ministerului Culturii din R.S.F.S.R. Moscova, 1959, 496 p.

Volumul *Epica popoarelor slave* editat recent la Moscova, ușurează găsirea unor trăsături generale comune creației folclorice a popoarelor slave. Concomitent el ajută la desprinderea notelor specifice ale creației epice a fiecărui popor slav, luat în parte. Cartea s-ar putea defini în egală măsură ca o crestomație sau ca un volum de studii asupra folclorului popoarelor slave atât de legată e interpretarea teoretică de textele oferite publicului.

Culegerea redactată de P. G. Bogatîrev reprezintă o contribuție științifică și artistică în același timp. Bucățile au fost selecționate cu competență¹ iar traducerea în limba rusă (din ucraineană, bielorusă, bulgară, sîrbă, polonă, cehă, slovacă) sînt bine realizate de un număr remarcabil de traducători. Împărțirea simetrică în folclor al popoarelor slave de răsărit, de sud și de apus e insuflată de însăși concepția artistică diferită în fiecare din cele trei zone folclorice.

Volumul e interesant pentru cercetătorii romîni atât pentru studiile care caută să lămurească, în lumina învățăturii marxist-leniniste, evoluția epice populare, cît și pentru materialul folcloric aparținînd unor popoare atât de apropiate de al nostru. De aceea credem că e oportună o expunere sumară a impresiilor degajate din lectura lui.

În articolele introductive care însoțesc antologiile celor trei zone locuite de popoare slave e dezbătută chestiunea spinoasă a perioadei de apariție a genului epic la fiecare popor în parte precum și preocuparea pentru datarea aproximativă a capodoperilor genului. Astfel de preocupări stau și în centrul atenției folcloriștilor noștri, și de aceea, ne interesează atât modalitatea de investigație, cît și rezultatele la care ajung cercetătorii sovietici.

P. D. Uhov, în articolul său bine documentat, despre epica populară rusă, supune unei analize critice opiniile existente, contradictorii, ca bunăoară, cele în legătură cu raportul cronologic al apariției bilinelor și cîntecelor istorice. Unii cercetători, cum sînt D. S. Lihačov, B. N. Putilov și alții, cred că perioada de naștere a cîntecelor istorice o precede pe cea a bilinelor, sau că ele s-au dezvoltat paralel.

În continuare P. D. Uhov arată părerea unor savanți din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, (L. N. Maikov, A. N. Veselovski, V. F. Miller) acceptată de unii oameni de știință sovietici precum A. M. Astahova, D. S. Lihačov și V. I. Cicerov, care socot că bilinele s-au născut ca gen în timpul Rusiei kievene. S. K. Șambinov e de părere că bilinele s-au constituit ca gen mai tîrziu, iar V. I. Propp, reluînd o părere mai veche,

¹ Antologia pentru slavii de răsărit, ruși, ucraineni și bieloruși a fost alcătuită de regretatul prof. V. I. Cicerov care, surprins de moarte, nu apucă să scrie studiul introductiv. Studiul este continuat de către P. D. Uhov, pentru epica rusă și de către M. O. Plisețki pentru cea ucraineană și bielorusă. De asemenea aceiași au îngrijit aparatul critic al poeziei populare epice respective. Antologia cîntecelor iunacilor, uskokilor și haiducilor și a baladelor slavilor de sud a fost alcătuită de I. M. Șeptunov (în ea intră cîntece epice sîrbești, croate, macedonene, ale slovenilor și bulgarilor) însoțită de un studiu. Antologia cîntecelor epice și lirico-epice a slavilor de apus ca și articolul introductiv și comentariile sînt datorite lui P. G. Bogatîrev.

iește că bîlinele au luat ființă înainte de formarea statului Kievian. El aduce ca argument faptul că, la toate popoarele, epica se naște înainte de dispariția clanurilor. P. D. Uhov e de acord că, în această perioadă, strămoșii poporului rus au avut epică. Admite însă posibilitatea ca, pe atunci, să fi existat alte genuri și nu neapărat bîline. Consimte însă că, în timpul Rusiei kieviene, bîlinele au existat. În sprijinul acestei teze aduce diferite argumente, cum ar fi faptul că o legendă despre Kojemaka, avînd certe elemente de bîlină, a fost inserată în vechea cronică rusă, sub anul 993. Ca element caracteristic bîlinelor este, printre altele, lupta piept la piept a doi rivali, inexistentă în istorie. De asemenea, P. D. Uhov întrezărește influența bîlinelor asupra celebrului *Cuvînt despre oastea lui Igor*, după cum rezultă din unele formule epice folosite în această scriere.

Dîndu-și seama că opiniile controversate nu ajută la elucidarea epocii în care s-au născut bîlinele, P. D. Uhov merge la analiza foarte atentă a textelor, desprinzînd straturile posteroare — făcînd într-un fel o muncă de arheolog — pe care le identifică uneori prin prezența unor anacronisme și, îndepărtîndu-le, ajunge la concluzia că unele bîline au existat înainte de jugul tătar. În sprijinul presupunerii sale, amintește de izvoare mai depărtate în timp, care confirmă, de exemplu, existența unui Ilia Rusul [Muromet], amintit în epica germană și norvegiană la începutul secolului al XIII-lea. Un Dobrînea [numele unuia dintre cei mai vestiți bogatiri], rudă cu cneazul Vladimir, e amintit de letopiseț în dreptul anilor 970, 980 și 985. Tugorkan, han polovețian în secolul al XI-lea, pare să-i fi servit de prototip lui Tugarin, adversarul lui Aleoșa Popovici din bîline. Dar astfel de nume s-au suprapus probabil, pe un strat mai vechi evident în aplicarea «așa numitei metode mitologice de tipizare a personajelor» prin crearea unor monștri simbolici precum Solovei Razboinik, Zmeul Gorînici, Tugarin și alții. Uhov crede că epica rusă s-a constituit în ciclu în Rusia kieviană, cînd ideea unității slavilor de răsărit a devenit clară. Așa se explică de ce bîlinele sînt centrate în jurul cneazului Vladimir și a Kievului. Bîlinele continuă să se dezvolte și mai tîrziu, după cum rezultă din urme feudale etc.

Ocupîndu-se de epica eroică populară ucraineană, M. O. Plisețki remarcă faptul că lipsesc cîtece vitejești mai vechi, în felul bîlinelor. Dar în unele colinde ucrainene, există vechi elemente epice. Printre acestea amintește de o temă, cu o atmosferă foarte apropiată de a unor balade romînești, în care un grup de viteji se pregătesc să navigheze pe Dunăre și Marea Neagră spre Țarigrad. În lexicul, epitele și euritmia colindelor ucrainene, M. O. Plisețki găsește, de asemenea, urmele unui strat epic mai vechi. Toate acestea îl duc la concluzia că epica ucraineană, ca și cea rusă și bielorusă, s-a născut în aceeași perioadă, în perioada statului kievian. Opinia ne pare justă. În sprijinul celor susținute de M. O. Plisețki ar putea să stea argumentul că este inadmisibil ca eroii din Kiev, în frunte cu Vladimir, să fi lipsit tocmai ucrainienilor. Ce e drept bîlinele, ciclul epic al Kievului, s-au păstrat mai ales în Rusia de nord. Dar acest fapt poate fi explicat prin aceea că acolo era o zonă mai ferită de intemperiiile istorice decît Ucraina.

Constatănd vechimea epiceii popoarelor slave de sud, I. M. Șeptunov atestă vechimea folclorului bulgăresc printr-o dovadă fără echivoc. Cărturarul bisericesc Constantin Preslavski, care a trăit în secolele IX—X (într-o «evanghelic învățătoare») și Kozma, din secolul al X-lea (într-o «Epistolă în contra bogomililor»), se ridică împotriva «cîntecelor diavolești» care, desigur, erau folclor cu puternice elemente păgîne. Mai explicit, cel de-al doilea, se plînge că mulți oameni iubesc mai mult poveștile decît cărțile și cred «în vise și tot felul de învățături satanice». În consecință, I. M. Șeptunov bănuiește că epica vitejească bulgară s-a format în secolele X—XV dar că exemplarele cele mai vechi, din cîte s-au păstrat, datează de la finele veacului al XIV-lea.

Discuțiile de acest gen, din Uniunea Sovietică, ne fac să medităm asupra datei aproximative a nașterii genurilor creației folclorice romînești. Fără a ne opri prea mult la această dificilă chestiune, ne mărginim a enunța unele păreri născute în timpul lecturii studiilor cuprinse în culegerea pe care o recenzăm. Poporul român, aflat în mijlocul popoarelor slave, neîndoelnic, nu poate să aibă un folclor mai puțin vechi. Nu ne îndoim că au existat destule premise strict autohtone care au determinat nașterea unor creații populare arhaice. Dacă acestea nu ar fi existat, desigur, convețuirea romîno-slavă din trecut și existența unui imperiu romîno-bulgar le-ar fi creat. Credem că metoda folosită pentru bîline de P. D. Uhov, de înlăturare a straturilor mai noi în cercetarea genurilor folclorice spre a le desluși data posibilă a genezei, ar fi cea mai indicată și pentru noi dat fiind faptul că în vechea poezie populară romînească, ajunsă la noi, numele istorice, precum și unele elemente de civilizație sînt mai recente.

În culegerea *Epica popoarelor slave*, cercetătorii sovietici nu se referă propriu-zis la nașterea folclorului rus, ucrainean sau bulgar (acesta a existat probabil și în epoca de constituire și diferențiere a popoarelor slave), nici la unele genuri mai vechi precum poezia rituală sau basmele, ci la nașterea unor anumite moduri epice de lungă durată, care au ajuns pînă la noi. E vorba de bîline și de cîntecele iunacilor bulgari și sirbi. Dacă am încerca determinarea, cît de vagă, a perioadei în care s-au născut cele mai vechi balade vitejești la romîni am remarca, la ele ca și la bîline, prezența unor elemente prestatale, precum lupta între doi eroi, de asemenea și « metoda mitologică de tipizare a personajelor », evidentă în zmei, harapi etc. Pare însă că cele mai vechi exemplare de epică romînească nu sînt dintre cîntecele bătrînești eroice, în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci în acele oierești, de luptă între ciobani (de tipul *Mioriței*) sau cu ciobanii (*Șalga, Dolca, Ciobanul și zmeii*). Deși au elemente mai noi, care s-au stratificat (bunăoară în *Șalga*, varianta Alecsandri, e vorba de pușcă, de haiduci etc.), astfel de compoziții epice populare reflectă, cu unele amănunte realiste precise (deși uneori simbolizate), o viață cu totul primitivă, pe cînd păstoritul era încă unul din mijloacele mai importante de producție. O baladă ca *Oprîșan*, în care e o competiție între un cioban bogat și domnitor, s-ar putea să se fi născut în timpul întemeierii cnezatelor romînești, atunci cînd primii cneji luptau să acapareze averile triburilor (nume ca București, Mihnea Vodă, amintirea țărilor Munteniei și Moldovei, a sultanului etc., s-au putut sedimenta mai tîrziu). Numai o atentă comparare a variantelor, cu scoaterea tuturor elementelor arhaice în evidență, ne-ar putea dumeri.

În ceea ce privește cronologizarea cîntecelor epice de mai tîrziu, de care vorbesc toți autorii de articole introductive (implicit P. G. Bogatirev, mai puțin preocupat de data apariției genurilor prezentate antologic pentru popoarele slave de apus), aceasta diferă de la popor la popor. Totuși (sugestia ne vine din studiul lui Șeptunov), este neîndoielnic faptul că și la noi, ca și la bulgari și sirbi, cîntecele vitejești le preced pe cele haiducești. Ar fi inconceptibil să credem că Novac ar fi fost erou de cîntec epic romînesc înainte de Iovan Iorgovan. De altfel și în cîntecele noastre haiducești, ca și în cele bulgărești și sirbești, cu timpul conflictul se deplasează de la lupta pentru independență națională la lupta socială.

* * *

Folclorul, în linii mari, este asemănător la toate popoarele lumii. Diferențierile stau, în special, în amănunte. Nu toate genurile de creație artistică populară se dezvoltă la fel. La popoarele slave, după cum rezultă din crestomația recent apărută, creația epică ia diferite aspecte ajungînd la forme de o puritate mai mare la ruși (bîlinele), cu o mai mare doză de lirism la ucrainieni, bulgari și sirbi (dumele, cîntecele iunacilor, ale haiducilor și uskocilor) și la o formulă lirico-epică la poloni, cehi, slovaci. Există, de asemenea, remarcabile diferențe tematice și de prozodie. Cu toate acestea un aer comun în epica tuturor popoarelor slave este evident. El nu se explică însă prin relicve mitologice comune, ci prin apropierea geografică și o istorie asemănătoare. Cu cît apropierea în spațiu și cea istorică sînt mai pronunțate la două popoare, cu atît similitudinile între cîntecele lor vitejești sînt mai mari. De aceea epica bulgară e mai înrudită cu cea sirbă decît cu cea polonă, după cum epica ucraineană are mai multe trăsături comune cu cea rusă decît cu cea croată. Dintre toate genurile creației folclorice cel epic e mai aproape de evoluția istorică a fiecărui popor decît oricare altul. Împărțîșind o istorie tot atît de răscolită de vicisitudini ca a popoarelor slave învecinate, poporul romîn a creat o epică populară în care se pot întîlni destule similitudini și uneori, chiar elemente comune cu ale acestor popoare.

Menționăm din capul locului că în poezia eroică a poporului nostru, ca și în poezia eroică a popoarelor slave, se dă o luptă pe viață și pe moarte cu turcii și tătarii. De asemenea la noi, ca și la aceste popoare, elementul de luptă socială e mai evident decît, bunăoară, la popoarele din Europa occidentală. Dacă apropierea între bîline și cîntece bătrînești sînt mai vagi în unele cîntece istorice rusești, precum *Războiul cu turcii*, nu lipsesc note care ne sînt cu totul familiare:

« Iată, scrie, scrie sultanul turc
La Moscova-mamă de piatră,
El vrea, vrea, sultanul turc
Vrea să ia tot pămîntul rus ».

Într-un cîntec epic rus, oglindind lupta socială, Pugaceov fiind interogată răspunde cu o dîrzenie similară cu cea manifestată de haiducii noştri:

« *Judeca atunci Panin pe hoşul Pugaceov:*

— *Spune, spune Pugaceov, Emilian Ivanici*

Mulţi cneji şi boieri ai spînzurat?

— *Am spînzurat şapte sute şapte mii de fraţi ai voştri » etc.*

Lupta împotriva turcilor şi tătarilor se reflectă cu multă pregnanţă în dumele şi cîntecele istorice ucrainene. Ca şi la alte popoare la care există această temă (şi la romîni de altfel), alături de personaje istorice, eroii populari sînt reprezentaţi şi de personaje neidentificabile, inventate uneori. Nu ne îndoim că o comparare a modului de a vedea lupta pentru independenţă de către ucrainenii şi romîni ar fi interesantă. Remarcăm numai că, nefiind sub suzeranitate turcă, ucrainenii acţionează mai des, organizaţi în armate întregi de cazaci, pe cînd romîni luptă individual sau în grupuri foarte mici de haiduci. Sub acest raport, desigur că sînt mai mari asemănări între cîntecele bătrîneşti şi folclorul slavilor de sud. Nu lipsesc, totuşi, unele analogii tematice la ucrainenii şi romîni, bunăoară, eliberarea de către frate a surorii luată în captivitate de turci.

Nu numai în subiectele eroice ale poporului rus şi ucrainean găsim motive existente şi la noi, ci şi în cele de altă natură. De exemplu, motivul surprinderii soţiei necredincioase de către bărbat, frecvent la noi, e răspîdit şi la ucrainenii şi ruşi (în bilina despre Ciurilo şi soţia necredincioasă Bermiata).

Nu insistăm asupra înrudirii epicei noastre populare cu a slavilor de sud, de mult cunoscută. În antologie găsim motivul jertfei zidirii, nume ca Novac, Gruia, Doicin, personaje simbolice ca Harapul, unele situaţii asemănătoare din viaţa haiducilor. Astfel de coincidenţe se datoresc unor aspiraţii comune popoarelor care au stat timp îndelungat sub stăpînirea turcă. Cît de solidar era simţită în trecut această luptă comună rezultă chiar din cîntecele epice. Ne mîrginim a cita un singur fragment din cîntecul unuac bulgar *Moartea craiului Marco şi voievoda Deiana Popova*, unde poporul vecin vede în Mihai Viteazul un eliberator virtual al Bulgariei:

« — *Vai, ascultă Deiana Popova,*
Vai, ascultă codrule uscat!
Poate aşi uitat de timpul tulbure?
Poate aşi uitat de robirea bulgarilor?
Au năvălit turcii şi arapii,
Bulgaria Albă au robît-o,
Valahia Neagră au robît-o,
Sîrbia cea mică au robît-o,
Şi au vrut să meargă mai departe.
A trecut timp mult, sau mai puţin,
Romînia Neagră s-a ridicat,
Valahia Neagră s-a ridicat,
Întregul pămînt negru al bogdanilor.
Şi i-a condus Mihail Vitazno [sic]
Ca să scape surori şi fraţi,
Bulgaria Albă din robie ».

Nu e de mirare că s-ar putea vorbi de poezia haiducească socotind-o un bun aparţinînd în egală măsură celor trei popoare a căror robire de către turci e deplînsă şi a căror aspiraţii comune, spre libertate, sînt evidente. Mai surprinzătoare sînt unele paralelisme cu folclorul slavilor de apus, publicat în antologie. Motivul robirii de către otomani există la slovaci, de asemenea cel al distrugerii familiilor de către turci. Reîntîlnim, la slavii de apus, tema împotrivirii femeilor în contra turcilor care le peţesc, atît de frecventă în Peninsula Balcanică, şi la noi; tema mirelui mort (Lenore), a fratelui care apără cîntea surorii sale şi multe altele. Cele mai multe similitudini, pare că se pot găsi în cîntecele de cătănie, foarte caracteristice slavilor de apus. Şi acest fapt se poate explica pe bază istorică. Dacă ne gîndim că cehii, slovaci şi o parte din poloni, ca şi romîni ardeleni, erau forţaţi să facă serviciul militar în mozaicul etnic al armatei Austro-Ungariei acaparatoare, ne dăm seama de ce unele identităţi de situaţii în cîntecele lirico-epice ale popoarelor respective sînt inerente.

Parcurea culegerii de texte și articole *Epica popoarelor slave* elimină orice sentiment de solitudine istorică. Popoarele vecine, ca și poporul nostru, și de cele mai multe ori, alături de poporul nostru, au urmărit în decursul veacurilor aceleași idealuri de independență și îndepărtare a nedreptăților sociale. Ele și-au întruchipat aspirațiile sublime în minunate creații epice, în care eroii sînt imaginea artistică a acestor aspirații. Nu importă existența istorică precară a cezarului macedonean Marco-Craleveci care și-a închinat țara turcilor și a sfîrșit lamentabil la Rovine ucis de oștenii lui Mircea cel Bătrîn. Marco-Craleveci, din cîntecele iunacilor este viteaz și nesupus, ca însăși voința dirză de eliberare a popoarelor slave din Peninsula Balcanică. Și acest Marco este singurul care trăiește în amintirea poporului care elimină posibilitatea trădării. În folclorul universal, voinicii și haiducii romîni pășesc alături de bogatîri, de iunaci, de uskoci și de haiducii din Balcani, care luptă împotriva tuturor năpastelor abătute în cursul istoriei asupra popoarelor lor. Volumul recenzat invită la cercetarea folclorului nostru în corelație cu cel al popoarelor slave vecine și prietene.

VALERIU CIOBANU

RUMÎNSKIE SKAZKI. [Povești românești]. Editura de Stat pentru literatură artistică, Moscova, 1960, 479 p.

În ultimii ani în Uniunea Sovietică se desfășoară o uriașă muncă de traducere și publicare a folclorului aparținând tuturor popoarelor lumii. Cunoașterea fenomenelor cultural-artistice și a aspirațiilor spre mai bine ale întregii umanități este o piatră de diamant la temelia edificiului umanismului socialist și a internaționalismului proletar.

Nu vom înșira bibliografic titlurile zecilor de volume de basme, legende și snoave, aparținând diferitelor popoare, care au apărut în ultimul timp în Uniunea Sovietică, mulțumindu-ne a arăta doar, că nu lipsesc poveștile înscrise cu patru milenii în urmă pe papi-rusuri de un «Ameno fiu al lui Amenî, scrib cu degete îndemnatic», de alt «scrib al templului lui Amon, care are miinile curate», de Cagobu, de Gori, de Ennana cel păzit de zeul Tot care «pedepsește pe oricine se va apuca să-l hulească», și de alții care nu au semnat lăsînd ca numele lor să piară furat de valurile capricioase ale Nilului¹. Sint copios reprezentate vechile legende și povești indiene *Šukasaptati* (șaptezeci povestiri ale papagalului) traduse din sanscrită de M. A. Șiriaev², *Legenda despre Rama* transpusă din hindi de O. Afanasiev și S. Potabenko³, *Șidit-hiur*, mănunchi de povești traduse după variante mongolo-oirate de academicianul B. I. Vladimîrțov⁴ și altele. Au îmbrăcat recent haina limbei ruse povești și legende chineze, vietnameze⁵, birmane⁶, indoneziene⁷ persane⁸, nemaivorbind de ediția completă a renumitelor *O mie și una de nopți*, născute probabil la Bagdad, în preajma inimosului calif Harun Al Rașid dar aparținînd folclorului universal. Institutul de orientalistică al Academiei de științe din U.R.S.S. relevă sistematic publicului sovietic comorile literaturii populare universale, fără a neglija nici popoarele cele mai mici din lume⁹ cum ar fi poporul baule¹⁰ de pe Coasta de Fildes, necunoscut europenilor cu excepția citorva

¹ A se vedea: Faraonul Hufu și vrăjitorul. Povești, povestiri și învățături ale vechiului Egipt. Editura de Stat pentru literatura artistică, Moscova, 1958.

² Editura pentru literatura orientală, Moscova, 1960.

³ La Editura de Stat a literaturii pentru copii a Ministerului Culturii din R.S.F.S.R., Moscova 1958.

⁴ Mortul miraculos. Editura pentru literatura orientală, Moscova, 1958.

⁵ Poveștile și legendele Vietnamului. Editura de Stat pentru literatura artistică, Moscova, 1958.

⁶ Povești populare birmane. Editura de literatură străină, Moscova, 1957.

⁷ Povești indoneziene. Editura de Stat pentru literatura artistică, Moscova, 1958 și M. P. D a i o: Povești și legende indoneziene. Editura de literatură străină, Moscova, 1958.

⁸ Povești persane. Editura literaturii orientale, Moscova, 1958.

⁹ Institutul de orientalistică publică: Viața lui Vikrama sau 32 povestiri ale tronului, Muhammad az-Zahiri as-Samarkandi. Sindbad-name, Mir Amman. Grădina și primăvara. Istoria celor patru derviși, Proverbe și zicători persane, Proverbe și zicători ale popoarelor Orientului, Fii lui Dehevai, Legende despre demoni și povestiri ale vînătorilor de capete (folclor papuas), Povești turcești, Povești și legende filipineze, Pămîntul de aur. Povești, legende, proverbe și zicători din Etiopia și altele.

¹⁰ Dura Pocu. Mituri, povești, legende, fabule, proverbe și ghicitori ale poporului baule, culese de G. H i m m e l h e b e r, Moscova, 1960.

colonialiști care, desigur, nu erau interesați de viața lui spirituală, ci de brațe de muncă foarte ieftine. Dar nu numai folclorul oriental interesează în Uniunea Sovietică, ci și al tuturor popoarelor. În acest sens, amintim că a apărut recent, printre altele, o bună colecție de povești ungurești în limba rusă ¹¹.

Opera de editare a folclorului universal în limba rusă nu e terminată. De pe acum lectura volumelor care au apărut permite, totuși, recunoașterea unor trăsături fundamentale similare tuturor popoarelor lumii. Asemănările duc la ideea că dincolo de cultura claselor dominante cultura populară a rămas în esență aceeași pe toată întinderea globului, diferențiindu-se doar prin amănunte datorite unor note specifice, proprii fiecărei națiuni.

Tendința către frumos și înalt, ura împotriva monstruosului și a meschinului, dragostea pentru dreptate și adevăr ca și respingerea nedreptății și minciunii sînt comune tuturor popoarelor.

Și — dacă ne referim la basm — toți Feți-Frumoșii din lume luptă cu monștrii pentru o cauză justă sau pentru o Ileană Cosînzeană. Numele lor diferă, diferă decorul, costumele, harnașamentul, armele. Dar aspirațiile sînt totdeauna aceleași, vitejia, devotamentul și onestitatea aceleași, idealul de echitate socială același. Prezența balaurilor în basmele vechiului Egipt nu oferă o surpriză. Nu este de mirare că și în alte părți de pe glob, ca și în povestirile animaliere din Europa, simpatice sînt micile animale care prin istețime păcălesc fiarele. O inteligentă căprioară minusculă, cancel, este eroul unui mare număr de povești indoneziene, ca și înțeleptul iepure de casă din poveștile birmane.

Este de prisos a arăta toate asemănările dintre poveștile populare ale diferitelor popoare. Ar fi să încercăm demonstrarea unui postulat al universalității, demult recunoscut, al basmelor. Totuși, pentru a sugera cît de mult se integrează universul basmelor populare romînești în universul basmelor din lume, arătăm cîteva izbitoare asemănări de detaliu cu basmele altor popoare traduse recent în rusește. Povestea *Dreptatea și Strîmbătatea*, notată pe un papirus cu XIII secole înaintea erei noastre ¹², nu diferă, în substanță, de basmul romînesc cu același titlu. În treacăt fie spus, aceeași poveste o găsim și la alte popoare, bunăoară, la ruși. Basmul persan *Șangul și Mangul* ¹³ se identifică cu *Capra cu trei iezi*. Și în povestea persană nu lupul rapace e simpatizat, ci capra, mama zburdalnicilor iezi, Șangul, Mangul și Boabă-de-Strugure. Vak, tovarășul de drum al lui Nang, dintr-un basm vietnamez, nu-i altul decît Strîmbă-lemne din basmele noastre, după cum Van este Ochilă, Fi este Sărilă iar Ze și Mang-Lan sînt frați buni cu Gerilă, întrucît primul creează vîntul iar al doilea are proprietatea de a congela sau frige ¹⁴. S-ar putea arăta și alte asemănări. Fără a merge la identificări tematice, amintim că, fiind creații cu totul originale la fiecare popor în parte, basmele folosesc de multe ori motive și o simbolică similară. În Făt-Frumos cititorii sovietici îl identifică pe Ivan sau Ivan Tarevici, în Ileana Cosînzeana pe Vasilisa Premudraia sau Elena Prekrasnaia. În Mama Pădurii sau Ranța-Cranța o recunosc pe Baba-Iaga. Nici uriașii care îl ajută pe Făt-Frumos, și dintre care pe unii i-am recunoscut în basmele vietnameze, nu sînt străini publicului cititor din U.R.S.S. Flămînzilă și Setilă sînt identici cu Obiedalo și Opivalo. Strîmbă-Lemne și Freacă Piatră cu Vertodub și Vertogor, Gerilă cu Moroz-Trescun etc. Fără a încerca să dăm o listă completă menționăm doar că Ivan Durak sau Lutonia sînt Pepelea iar Păcală are numele de Fomka. Malcik-Spalcik e Neghiniță iar Mujciok-Snagotok nu e altul decît Statu-Palmă-Barbă-Cot. Leșii este Moșul Codrului, Sfeta Petua e Sfînta Vineri, Vecernik e Serilă iar Necistoi-Necuratul etc. Și unele elemente caracteristice cum ar fi «apă vie» și «apă moartă», comune de altfel și altor popoare, există de asemenea în folclorul rus și romîn.

Volumul publicat recent la Moscova nu este prima încercare de a aduce poveștile romînești la cunoștința poporului rus. Astfel, în 1953 apare la Moscova o carte cu titlul *Cîntece și povești populare romînești* ¹⁵. Într-un volum destinat copiilor, cu titlul sugestiv,

¹¹ Povești populare ungurești. Editura de Stat pentru literatură artistică, Moscova, 1958.

¹² Descoperit de egiptologul englez A. Gardiner în 1932 (publicat prima dată în volumul *Late-Egyptian Stories*, Bruxelles, 1932) tradus în rusește în volumul *Faraonul Hufu și vrăjitorul*, amintit de noi, p. 96—100.

¹³ Povești persane, ediția citată, p. 447—450.

¹⁴ Cum șase voinici au căutat fericirea. Povești și legende ale Vietnamului, ediția citată p. 139—145.

¹⁵ Rumînskie narodnîie pesni i skazki. Editura pentru literatură, Moscova, 1953, 80 p.

*Pensula fermecată*¹⁶ în care sînt cîteva basme din toate colțurile lumii¹⁷, publicat în 1957 apar și trei povești romînești. Luată mai mult din povestirile animaliere (*Cizmele ogarului*, *Capra cu clopoței*) ele reprezintă numai o zonă a folclorului romînesc.

Volumul de povești romînești apărut în 1960 e o antologie a poveștilor noastre, care în mare măsură transpune universul poetic al basmului romînesc în limba rusă cuprinzînd 23 povești populare dintre care două din Ion Creangă, cîte una din Mihail Eminescu, I. L. Caragiale și Barbu Delavrancea și cîte patru din contemporanii noștri Alexandru Mitru și Călin Gruia.

Alăturarea «poveștilor scriitorilor romîni» de cele culese din popor ar putea să pună pe gînduri pe unii folcloriști. Prin aceasta ajungem la o chestiune rar discutată la noi, dar foarte ardentă pentru acei care întreprind studii de folclor romînesc. Care sînt limitele între folclorul propriu-zis și acel transcris artistic de către scriitori? S-ar putea spune de la caz la caz. Unele povești ale lui Eminescu sau Creangă se identifică perfect cu spiritul popular. Dacă însă cineva dintre scriitori ar construi cu totul alte personaje, simboluri și elemente ar ieși din zona basmului. În literatura noastră nimeni dintre scriitori, cel puțin dintre marii scriitori, nu a inventat alți monștri decît balaurul, zmeul, baba hîrca, dracul etc. și nici alte personaje burlești decît Pepelea, Păcală sau Petrea-Prostul și nici alte personaje pozitive decît cele din basmul folcloric tradițional. Structura morală și — într-o măsură — pînă și mecanismul stilistic al basmului sînt păstrate de scriitori, altfel, ei ar risca să iasă din limitele genului. Punerea în aceeași antologie a basmelor populare romînești și a celor culte, ca în cea publicată în Uniunea Sovietică, ni se pare cu totul firească. De notat că basmul este cea mai literară manifestare folclorică (vreau să zic cea mai puțin sincretică), iar ca gen literar folosit de scriitori este genul cel mai folcloric, adică acela ale cărui procedee conceptuale-stilistice prin folosire de șabloane, personaje și teme, este mai legat de tradiția folclorică. Punerea în antologia de care vorbim, a poveștilor *Greuceanu* sau *Tinerete fără bătrînețe*, culese de P. Ispirescu, *Harap Alb* al lui Ion Creangă sau *Făt-Frumos din lacrimă* a lui Mihail Eminescu este mai armonioasă chiar decît publicarea poveștii lui Eminescu alături de *Sărmanul Dionis*. *Kir Ianulea* al lui Caragiale (figurînd și el în culegere) deși are depărtat izvor într-unul din basmele din *O mie și una de nopți* se integrează perfect viziunii romînești a basmului, nu numai pentru că circulă într-o oarecare formă și la noi, dar pentru că somptuozitatea și hazul oriental își găsesc ușor locul în folclorul nostru. Afară de basmele amintite, ale scriitorilor clasici romîni, mai menționăm că din Delavrancea se publică *Neghină* iar din Ion Creangă se traduce *Ivan Turbincă*, poveste a cărei sursă rusească este certă. Nici bucățile alese din literatura noastră contemporană nu se depărtează de filonul general folcloric al volumului căci Alexandru Mitru și Călin Gruia au în poveștile lor destule elemente de basm și snoavă, mergînd și ei pe linia basmului tradițional, accentuînd elementul de critică socială la adresa reprezentanților burghezo-moșierimii, întruchipate prin forțele răului.

Alegerea unor teme reprezentative atît din folclor, cît și din literatura cultă precum și transpunerea în rusește a celor mai artistice variante dintr-un număr cît mai mare de culegători, prezența poveștilor cu o tematică variată începînd cu cele fantastice (copios reprezentate) și terminînd cu snoave ca *Țapul Babei*, *Păcală în satul său* și *Petrea Prostul* a fost făcută cu mult discernămint critic.

Editînd volumul într-un tiraj pentru marele public editorii nu au vrut să-l încarce cu un bagaj critic în care să fie specificate culegerile din care au ales variantele. De altfel numele culegătorilor romîni nu ar fi spus nimic maselor de cititori din Uniunea Sovietică. Identificînd textele, ne dăm seama că toți culegătorii romîni mai de seamă sînt prezenți în antologie. Cele mai multe povești, după cum era de așteptat, sînt din Ispirescu: *Greuceanu*, *Prislea cel voinic și merele de aur*, *Tinerete fără bătrînețe și viață fără moarte*, *Fata moșului cea cuminte*, *Țugulea, fiul unchiașului și al mătușei*, *Porcul cel fermecat*, *Sarea în bucate*; *Omul de Piatră* și *Roman Năzdrăvan*, notate încă de către Nicolae Filimon, de asemenea *Împărăteasa cea înțeleaptă*, *Zorilă Mireanu* și *Împăratul peștilor* culese de Stăncescu, *Făt-Frumos cu părul de aur* de I. C. Fundescu, *Petru Cenușă* de G. Cătană. Mai identificăm *Doftorul Toderăș*,

¹⁶ Volșebnaia kisti. Detghiz, Moscova, 1957, 454 p.

¹⁷ Volumul cuprinde basme albaneze, engleze, afgane, arabe, ale negrilor, belgiene, birmane, bulgărești, braziliene, ungurești, vietnameze, germane, daneze, indiene, indoneziene, iraniene, irlandeze, spaniole, italiene, chinezești, coreene, malaieze, mexicane, mongole, din Noua Guinee, din Noua Caledonie, norvegiene, poloneze, romînești, turcești, finlandeze, franceze, cehoslovace, suedeze, scoțiene, jugoslave și japoneze.

Stan Bolovan și *Trifon Hăbăucul* transcrise de Ion Pop — *Reteganul*, *Șperlă Voinicul* de Tudor Pamfile și *Ileana Cosînzeana* de T. Frîncu și G. Candrea.

Din această simplă înșirare de titluri și culegători, la care se mai adaugă și poveștile scriitorilor romîni amintite mai sus, rezultă nu numai bogăția tematică a basmelor din culegerea apărută recent în limba rusă dar și varietatea lor stilistică și regională. Cele douăzeci și trei de basme populare și cele treisprezece povești, aparținînd scriitorilor romîni, oferă o lume reprezentativă pentru întregul univers poetic al epicii noastre populare în proză.

Universale și totodată naționale, ca toate poveștile din lume, ele permit, fără consultarea altor izvoare, surprinderea de către un cititor avizat a trăsăturilor specifice ale basmului nostru. În ciuda unor elemente comune cu poveștile altor popoare, ca cele arătate de noi la începutul recenziei, basmele noastre au un fluid narativ propriu, șabloane proprii, o somptuozitate verbală largă care le înrudește mai curînd cu basmele din răsăritul Europei și cu cele orientale. Un aspect caracteristic, la noi, față de poveștile din alte țări, este slaba prezență a poveștilor animaliere. Alcătuitoarea acestei antologii au ținut seamă de această particularitate și nu le-au inclus în volum. Deși adresată unui public larg, culegerea de povești romînești apărută la Moscova îi poate edifica și pe acei amatori sau oameni de știință care, avînd în față întregul orizont al folclorului universal existent în haina limbii ruse, ar căuta să perceapă nota distinctivă a poveștilor noastre.

La transpunerea în rusește a volumului au contribuit: N. Anisimova, M. Malobrodskaja, E. Pokramovici, Z. Potapova, S. Kulmanova, L. Mikulin, M. Fridman, F. Mirirener, T. Ivanova, T. Hais, A. Sadețki, L. Katlior, M. Kogan și M. Bogoslovskaja, fiecare transpunînd în lumea expresiilor rusești cîteva bucăți. Prin grija redactorilor A. Sadețki și E. Drujinina, dar mai ales datorită singurui traducătorilor care printr-o temeinică însușire a expresiilor folclorice romînești și printr-o bună mînuire a celor rusești, au dat o versiune curgătoare foarte rusească și, concomitent, foarte romînească. Impresia de unitate stilistică e obținută și datorită faptului că traducerea tuturor formulelor inițiale, mediane sau finale din diferite basme a fost efectuată de același poet, N. Podgorciani. Deși apropiate de originalul romînesc, versurile lui N. Podgorciani aduc și ceva din savoarea versului folcloric rusec. Traducerea întregului volum este artistică, fără noduri și rebuturi, folosind un colorit verbal potrivit.

Nu putem să nu amintim de excelențele condiții grafice în care apare cartea.

La *Greuceanu*, podul la care eroul luptă cu zmeii este peste o apă repede, de munte, curgînd în șuvoaie înspumate. Zmeul e pe un cal sirep, care dă o impresie de zbor și degajează o senzație de forță și supleță contrastînd cu chipul hidos al zmeului plin de sine și denotînd o minte mărginită, la rîndul lui puternic dar desfigurat și cu picioarele strîmbe. În fața lui e Greuceanu, abia ieșit de sub pod, poartă cojocul cu înfloritură națională romînești pe umeri, ca pe o pelerină de cavalier, are ițari și opinci. Cu pletele în vînt și mîna în șold, eroul emană forță și o mîndrie justificată. În fața podului ziduri de castel: Bran, Rîșnov sau Hunedoara, ceva familiar din spațiul ardelean. Pe fundal se profilează un munte foarte carpatin, parcă văzut cîndva. B. Sveșnicov nu uită nici un amănunt, care poate sugera dramatismul momentului culminant al basmului: sus, sus de tot, se rotește corbul care îi va da apă lui Greuceanu cît pe ce să moară în luptă cu al treilea zmeu.

Un merit deosebit revine pictorului B. Sveșnicov care a intuit just perspectiva vizuală deschisă de basmele romînești. Nu ne putem reține entuziasmul față de senzațiile atît de autohtone pe care le deșteaptă, prin decor și costume, aceste imagini creionate de un pictor din țara prietenă.

Personajele se mișcă într-un relief romînesc. Castelele sînt medievale dar cu azeziune la stilul nostru și într-unul sau altul din ele, este ceva din cula olteană, sau din conacul Goleștilor. Romînești sînt gesturile și instrumentele lăutarilor care îl distrează cîntînd, pe Trifon Hăbăucul, în acord cu casele și gardurile și cu satele răsfirate pe dîmburi sau prin vîgăuni.

Ilustrațiile lui B. Sveșnicov ar putea servi de bună călăuză pictorilor romîni care ar încerca să ilustreze basmele noastre.

Transpunerea în condiții optime a basmelor noastre într-o limbă universală, limba rusă, este încă o dovadă a prieteniei poporului rus cu poporul nostru. Cele 150.000 exemplare¹⁸ care transportă tezaurul literaturii noastre populare nu vor satisface numai curiozitatea amatorilor de folclor, ci și curiozitatea a sute de mii de copii, din Uniunea Sovietică, care alături de copii noștri vor îndrăgi și urmări comorile artistice ale poporului nostru.

VALERIU CIOBANU

¹⁸ Tiraj nemaiîntîlnit în publicarea basmelor romînești.

BETYÁROK TŰZÉNÉL. — *Kelet európai népek betyárballadái.* [La focul haiducilor. — Din baladele haiducești ale popoarelor din Europa răsăriteană]. Budapesta, ed. Europa, 1959, 355 pag., cu o introducere și note de Domokos Sámuel.

Ideea de a întocmi o antologie a baladei haiducești din literatura populară maghiară, neo-greacă, bulgară, sîrbo-eroată, romînă, slovacă și a Ucrainei subcarpatice, antologie destinată cu precădere marelui public, nu poate fi salutată decît cu simpatie; în primul rînd fiindcă este una din puținele culegeri de acest gen care aruncă o lumină puternică asupra luptei popoarelor din acest colț al Europei, împotriva asupririi politice și economice la care erau supuse masele în trecut, pe de altă parte fiindcă oferă puncte de sprijin și lărgeste orizontul celor care — la începutul studiilor folcloristice — vor să urmărească migrația unui motiv dintr-o regiune în alta, de la un popor la altul.

Se știe de altfel, de multă vreme, că Peninsula Balcanică reprezintă un vast teritoriu în care motivele cîntecelor populare în general și ale baladelor în special au suferit contaminări reciproce, dînd naștere la o multitudine de variante. Acest proces de adaptare a temelor la realitățile locale a fost uneori atît de adînc încît a dus aproape la o autohtonizare a lor, fie prin oglindirea unei concepții specifice despre viață și lume, fie prin formele particulare de exprimare poetică a poporului respectiv. Firește că în studierea acestui fenomen, cercetătorul călăuzit într-adevăr de rigorile științifice va ști să evite mirajele comparativismului exagerat, ca și cele ale exclusivismului național, deoarece, în ultimă instanță, literatură populară nu este decît — așa cum iarăși se știe — expresia unor precise și foarte bine delimitate realități determinate de factorii sociali, economici și politici ai unei perioade istorice date. În cazul special al volumului de față ne interesează deci dacă un fenomen social cu rezonanțe adînci în realitatea vieții din trecut, haiducia, a trezit vreun ecou în sufletul creatorului popular, intensitatea acestuia precum și modul în care s-a răsfrînt el în forme artistice, și în sfîrșit care anume aspecte ale haiduciei au solicitat mai des conștiința creatoare a poporului.

La întocmirea antologiei sale, Domokos Sámuel a pornit tocmai de la acest punct de vedere. Orientîndu-se în general ușor și just în mulțimea de texte și interpretîndu-le în lumina științei marxiste, autorul antologiei a ales în special acele creații care reliefează mai pregnant fundalul istorico-social al evenimentelor sau al peripețiilor prin care trec eroii baladelor.

Citind volumul de la un capăt la celălalt, cunoștințele lectorului, în ce privește faptele în sine și exprimarea lor poetică, ies îmbogățite și aceasta datorită în primul rînd justetei cu care Domokos Sámuel a știut să selecteze textele. Vom întilni deci în culegerea amintită texte — în special cele sud-balcanice și romînești — în care mobilul social-economic care a generat haiducia va apare mai pregnant, mai apăsător, în care simpatia populară față de acțiunea haiducilor transpare prin multitudinea episoadelor narate și evocarea sentimentelor generoase de care au fost animați haiducii, precum și texte în care participarea activă a creatorului popular este mai redusă, aria povestirii fiind implicit și ea diminuată.

În documentata sa prefață, autorul face și o serioasă incursiune în domeniul realizării formale a baladelor în raport cu conținutul lor ideologic și afectiv, stabilind o serie de diferențieri judicioase, subliniind că în anumite cazuri — ca acela al baladei romînești, bunăoară — în realizarea arhitecturală a poeziei, autorul popular a făcut apel la tot felul de motive care l-au ajutat să dea un aspect de desăvîrșire întregului.

Ceea ce ni se pare discutabil din prefața lui Domokos Sámuel este opinia exprimată la pag. 10 și anume că dacă în baladele haiducești ale popoarelor din Balcani întîlnim tema

dominantă a luptei împotriva jugului turcesc și a luptei pentru independență, în balada haiducească română « *această temă nu mai este dominantă* » (sublinierea noastră). Sugerind sau lăsând să se sugereze o asemenea concluzie, noi credem că autorul a plătit un tribut unor concepții greșite, oarecum idealiste, pe de o parte, și unei strîmtări a ariei proprii de investigație, pe de altă parte. Literatura noastră populară cunoaște un mare număr de balade haiducești axate pe tema eliberării naționale (din păcate asemenea balade nu figurează în numărul celor prezentate în antologie) și, mai mult, o serie de variante care denotă că tema stătea la inima creatorului purtător de cuvînt al masei asuprite. Dacă autorul culegerii ar fi investigat și variantele, concluziile ambigue ar fi putut fi evitate. Este incontestabil că balada haiducească românească s-a născut (așa cum ne arată și Al. Amzulescu în prețiosul său studiu despre balada românească publicat în « *Revista de folclor* ») ca o consecință a neomenoasei împilări boierești, dar de aici pînă la afirmația că tema luptei pentru independență națională « *nu mai este dominantă* », e o cale destul de lungă.

Cîteva cuvinte despre surse. Autorul menționează, și textul ne dovedește, că a folosit între altele pe Alecsandri « *Poezii populare ale romînilor* », ediția Sibiu 1914. Științific noi obișnuim să mergem la ultima ediție apărută în timpul vieții scriitorului, socotind că aceasta reprezintă opinia sa. Nu spunem că ediția 1914 nu e bună (deși are unele greșeli regretabile), dar de atunci au apărut, în anii noștri, cîteva ediții cu adevărat științifice, la care se putea face apel. Socotim de asemenea că lucrarea lui Dimitrie Marmeliuc « *Figuri istorice în cîntecul poporal al romînilor* » la care se face referire și din care sînt împrumutate și unele idei ale prefetei lui Domokos Sámuel este în multe părți depășită, necesitînd circumspecție critică.

Două mici scăpări în « *Note* » și anume « *Vrancea = kisváros délmoldováhan* » (Vrancea = orășel în Moldova de sud), cînd în realitate e vorba de munții Vrancei, și « *Vlăsia = Munténia északkeleti részén levő helység* » (Vlăsia = regiune situată în partea de nord-est a Munteniei), de fapt « *codrul Vlăsiei* », sînt ușor reparabile într-o viitoare ediție. De asemenea cele 2—3 greșeli de tipar (pag. 16 unde nu trebuie virgulă între *Toma* și *Alimoș*, p. 345: *Balada populare* în loc de *Balade populare*, și p. 348: *Stanciu al Bratului* în loc de *Stanciu al Bratului*). Transpunerile în limba maghiară a baladelor românești (ne referim numai la acestea în lipsa originalelor celorlalte) datorite lui Jekey Zoltán, Hegedüs Géza, Hegyi Endre și Kardos László urmăresc îndeaproape textul originalului. O mențiune specială merită transpunerea — recte, o recreare în limba maghiară — a baladei « *Corbea* » datorită lui Illyés Gyula.

Traducînd în viață o idee deosebit de prețioasă, antologia întocmită de Domokos Sámuel reprezintă o contribuție nu numai științifică la cunoașterea trecutului istoric al popoarelor balcanice reflectat în literatura populară, ci și una de înțelegere și de întărire a solidarității lor.

L. VOITA

SZEGÉNY EMBER OKOS LEÁNYA. Roman népmesék [Fata săracului cea isteată. Basme populare românești]. E.S.P.L.A., București, 1958, 230 pag. Cu o postfață și note de Kovács Ágnes.

Volumul de basme populare românești traduse în limba maghiară și apărut într-o ediție comună la București și Budapesta oferă cititorului țării vecine și prietene o imagine cuprinzătoare a marelui tezaur folcloric românesc. Într-adevăr, el închide între copertile sale — datorită unei judicioase selecții — basme « clasice » originare din toate regiunile mari ale țării noastre, Muntenia, Moldova, Oltenia, Transilvania, precum și din acelea cărora — din diferite motive — nu li se poate hotări originea sau mai bine spus teritoriul unde au o circulație intensă. Figurează deci în volum alături de basme dintre cele mai semnificative culese de Petre Ispirescu, C. Rădulescu-Codin, Ion Pop-Reteganul și creația eminesciană « Călin nebunul ».

În ceea ce privește marile teritorii, Moldova e reprezentată în volum prin basmul care a dat și titlul volumului, Muntenia prin « Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte », « Prislea cel voinic și merele de aur », « Țugulea, fiul unchiașului și al mătușii », « Ciobanul și fata de împărat », « Pescăruș împărat » din culegerea lui P. Ispirescu, respectiv, ultimile două, din culegerea C. Rădulescu-Codin, Oltenia prin « Ileana Smiziana » (cul. P. Ispirescu), Transilvania prin « Cei doi copii cu părul de aur », « Crîncu, vînătorul codrilor », « Pipăruș Pătru și Florea Înflorit », și « Zîna apelor », toate din culegerea lui I. Pop-Reteganul. Dintre basmele nelocalizate sînt traduse « Omul de piatră » și « Călin nebunul ».

Tălmăcitorii — Bözödi György, Ignác Rózsá și Jékely Zoltán — s-au străduit să transpună în limba maghiară întreaga frumusețe a originalului și adesea au izbutit o autentică re-creare în limba maghiară, ca în cazul basmului « Tinerețe fără bătrînețe », tălmăcit de Jékely Zoltán și a celor în care predomină mai mult elementele fantastice, admirabil redată de Ignác Rózsá, lui Bözödi György revenindu-i între altele transpunerea, de o acuratețe pilduitoare, a basmului eminescian. Postfața semnată de Kovács Ágnes, schițează succint caracteristicile basmului românesc clasic, făcînd neîncetat apel la realitățile social-economice care se pot întrevădea în țesătura acestor creații populare. La curent cu cele mai noi cercetări ale basmologilor, Kovács Ágnes oferă în cele cinci pagini ale postfeței cîteva sugestii interesante, referitoare la circulația unor motive și amintind de studiile lui Solymossy Sándor cu privire la unele variante ale basmelor maghiare întîlnite la popoarele Uniunii Sovietice, conchide — tot ca o sugestie — că cercetătorii basmologi ar trebui să-și înscrie printre sarcini și lămurirea ipotezei că atît basmul român cît și cel maghiar au un izvor comun: « tezaurul est-european » (p. 226).

După cîte știm, problema aceasta frămîntă îndeosebi pe cercetătorii maghiari, din rîndul cărora Linda Dégh a încercat chiar un studiu, bogat în concluzii, tradus și publicat într-unul din numerele Revistei de folclor. Nu este cazul și nici locul să discutăm aici aceste concluzii, în schimb afirmația autoarei postfeței, Kovács Ágnes, de la pagina 226, și anume că datorită lipsei de legături comerciale și culturale dintre țările românești și Transilvania nu ar fi fost posibil un proces de împrumuturi de motive între basmele maghiare și cele românești, ni se pare amendabilă sau în orice caz demnă de a fi mai intens supusă luminii cercetătorilor. Ar fi hazardat să intrăm într-o convorbire contradictorie, atîta vreme cît ne lipsesc rezultatele unor cercetări adînci și multilaterale ale specialiștilor din cele două țări. Ceea ce nu înseamnă că sugestia autoarei trebuie circumscrisă în rîndul celor gratuite.

Într-adevăr o cercetare comună, condusă după cele mai riguroase concepții științifice, ar putea duce la concluzii valoroase în domeniul basmologiei romîno-maghiare și poate chiar la stabilirea unor filiații care astăzi sînt controversate. Apreciind opiniile lui Kovács Ágnes, cititorii ca și cercetătorii pot deduce din scurta postfață a acestui volum dimensiunea problemelor care stau încă în fața cercetătorilor celor două țări, într-un domeniu în care rezultatele surprinzătoare, noi, nu sînt excluse. După cum nu va putea scăpa cititorului nici căldura și interesul deosebit cu care apreciați cercetătoare face cunoscute comorile folclorului nostru poporului maghiar. Din puținele pagini se întrevide nu numai pasiunea științifică a autoarei, ci și dorința de a contribui la o mai bună cunoaștere reciprocă romîno-maghiară. Fără a fi o ediție științifică, volumul cuprinde în încheiere cîteva « Note » referitoare la tipologia basmelor, note menite să ajute pe cei care ar dori să întreprindă cercetări comparate.

L. VOITA

E R A T Å

La pagina 81 ultimul rând de jos, citește « belgiene » în loc de « austriace ».

На странице 94 строка 9 сверху читай « бельгийских » вместо « австрийских ».

At the page 95 line 9 of the summary read « Belgian » instead of « Austrian ».

