

326



REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11

BUCUREȘTI

Nr. 3

7990

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
Prof. HENRI H. STAHL

Membri :

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție :
AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

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

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11

1966

Nr. 3

SUMAR

STUDII

	<u>Pag.</u>
OVIDIU BÎRLEA, Principiile cercetării folclorice	201
HENRI H. STAHL, Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului	219
GOTTFRIED HABENICHT, Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical	227
A. BUCȘAN și E. BALACI, Metoda de cercetare a dansului popular	243
ANCA GIURCHESCU, Filmul ca instrument al cercetării folclorice	251
TONY BRILL, Principiile clasificării legendelor populare românești	259
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Aspecte tematice și poetice în lirica nășăudeană	273

MATERIALE

N. SIMACHE și V. STĂNICĂ, Un izvor etnografic interesant	293
--	-----

NOTE ȘI RECENZII

ADRIAN FOCHI, André Hajdu, <i>Vuriăș Foldjordji</i> , « Études tsiganes ». Bulletin de l'Association des études tsiganes	301
N. AL. MIRONESCU, M. Gubcglu, <i>Din călătoriile lui Evlya Celeby în Transilvania</i> . Acta Musei Apulensis „Apulum V”	305

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11

1966

N° 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

	<u>Page</u>
OVIDIU BÎRLEA, Les principes de la recherche folklorique	201
HENRI H. STAHL, Enquêtes d'opinion et sociologie du folklore	219
GOTTFRIED HABENICHT, Développement des méthodes de recherche en folklore musical	227
A. BUCȘAN et E. BALACI, La méthode de recherche de la danse populaire . .	243
ANCA GIURCHESCU, Le film en tant qu'instrument de recherche folklorique . .	251
TONY BRILL, Schéma de la classification des légendes populaires roumaines . .	259
LIGIA BÎRGU-GEORGESCU, Aspects thématiques et poétiques dans la poésie lyrique de Năsăud	273

MATÉRIAUX

N. SIMACHE et V. STĂNICĂ, Une source ethnographique intéressante	293
--	-----

NOTES

ADRIAN FOCHI, André Hajdu, <i>Vuriș Foldjordji</i> , « Études tsiganes ». Bulletin de l'Association des études tsiganes	301
N. AL. MIRONESCU, M. Guboglu, <i>Voyages d'Evlya Celeby en Transylvanie</i> . Acta Musei Apulensis « Apulum V »	305

PRINCIPIILE CERCETĂRII FOLCLORICE

OVIDIU BÎRLEA

Nimic nu pare mai simplu decît o culegere de folclor. Aceasta e și părerea curentă, potrivit căreia folcloristul nu ar fi decît un fel de secretar care scrie ceea ce i se spune de către cel anchetat mai mult sau mai puțin la voia întîmplării. Există și astăzi o astfel de culegere, dar practică de către amatori. Cercetarea științifică se desfășoară însă în alte stringențe metodologice. Ceea ce deosebește amatorismul de disciplina științifică este tocmai existența unei rigurozități metodologice, în care obiectivele să fie indicate cu claritate, iar căile de a ajunge la acestea să fie explorate pînă la epuizare. Folcloristica a ajuns cu greu la acest deziderat. Disciplină tînără — poate cea mai tînără din ramura științelor sociale —, ea și-a croit cu anevoie drumul propriu. Abia după ce fusese rînd pe rînd un fel de arheologie literară la romantici, o anexă a dialectologiei la lingviști și un capitol al sociologiei în sistemul unor sociologi, ea și-a putut delimita domeniul autonom și stabili metoda pentru cercetarea acestuia. Ucenicia îndelungată la disciplinele surori a ajutat-o în chip substanțial să se constituie ca disciplină autonomă, chiar dacă emanciparea i-a fost deseori contestată. Dar progresele realizate au rămas la îndemîna unui grup restrîns de specialiști, căci majoritatea folcloriștilor continuă încă să culeagă după vechiul mod, empiric și amatoristic. Chiar pînă astăzi începătorii în ale folclorului lucrează oarecum de la sine în mod similar cu primii folcloriști, încît se poate spune că și în folcloristică ontogenia repetă filogenia.

De altfel, în nici o disciplină științifică partea de contribuție a amatorilor nu e atît de covârșitoare ca în folcloristică. Nu trebuie înțeles de aici că această contribuție ar fi de nebăgat în seamă. Etapa era firească și necesară, rigurozitatea științifică nu era posibilă decît o dată cu progresarea cunoștințelor despre cultura și arta populară. Cînd oamenii au lucrat în chip corect, dezbărați de felurite prejudecăți, au dat la iveală culegeri — pe alocuri chiar studii — care rămîn în fondul clasic al disciplinei, chiar dacă aceștia au fost niște cîrturari sătești. Nu trebuie apoi să se uite că

aproape întotdeauna cei ce s-au aplecat asupra folclorului au fost animați de o dragoste sinceră și fierbinte pentru patrimoniul popular și purtătorii lui, cu sacrificii personale, de care noi azi abia ne dăm seama, și, de cele mai multe ori, erorile își au izvorul în acest entuziasm, adesea exprimat cu naivitate, prin care ei credeau că își servesc neamul și cultura lui.

Amploarea amatorismului a fost condiționată și de fenomenul — ciudat la prima vedere — al separării metodei de interpretare a faptelor de culegerea propriu-zisă a folclorului. În genere, cercetătorii de cabinet nu s-au aplecat asupra realității vii, contemporane, pentru a descifra în adâncime aspectele fundamentale ale creației folclorice, ci s-au mulțumit cu ceea ce le ofereau colecțiile întocmite la nivel amatoristic, încît nu bănuiau decît foarte rar că realitatea trebuie să fie alta decît cea mutilată care le sta în față pe masa de lucru, consemnată în linii stîngace și fragmentare. La rîndul lor, culegătorii sătești nu erau în curent cu frămîntările cercetătorilor, iar aceștia nu erau în măsură — cu puține excepții — să le ofere criterii metodologice care să apropie disciplina cu pași siguri de înțelegerea fenomenelor folclorice¹. Istoria folcloristicii arată însă că progresele disciplinei au fost posibile numai atunci cînd cercetarea de cabinet a fost îmbinată cu culegerea la teren, cînd cercetătorii s-au străduit sistematic să se coboare în profunzimea fenomenelor observate. Curente înnoitoare ale disciplinei sînt în chip inevitabil legate de experiența terenului. E de ajuns să amintim că cei doi capi de școală folclorică de la noi în secolul nostru, Ovid Densusianu și Constantin Brăiloiu, și-au conturat ideile diriguitoare din cunoașterea nemijlocită a realității folclorice, străbătînd satele și asistînd la desfășurarea vieții folclorice. Unii își închipuie că numai cercetătorii de extracție rurală, care au cunoscut folclorul „din familie” sau din asistarea timpurie la scenele de viață rurală pot să devină cunoscători aprofundați ai folclorului. O atare experiență reprezintă un bun cîștigat pentru folclorist, care îl ajută să pătrundă mai ușor în labirintul faptelor de folclor și ale mentalității populare, dar ea singură nu e suficientă dacă nu i se adaugă și cunoașterea sistematică, cu tendință exhaustivă, a elaborărilor teoretice ale predecesorilor, și exemplul lui Densusianu și Brăiloiu, amîndoi de proveniență citadină, confirmă primatul introspecției științifice, sistematice în cercetarea realității folclorice. Dacă se ține seama că și în folcloristică, în urma progreselor realizate mai cu seamă în ultimele decenii, s-a ajuns la folosirea experimentului, la provocarea anumitor

¹ O separare în două tabere a cercetătorilor folcloriști este semnalată și de R. F. Kaindl în *Die Volkskunde*, Leipzig und Wien, 1903, p. 74 și urm., dar între cei ce se mărgineau la studierea materialelor extrase din izvoarele scrise, anterioare culegerilor propriu-zise de folclor, potrivit metodei istorico-filologice, și cei care studiau producțiile folclorice la izvorul lor, culegîndu-le de la purtătorii de folclor. „Eine wie die andere Richtung war verfehlt: zur fruchtbringenden Betätigung sowohl auf dem einen wie auf dem anderen Gebiete gehören so viele Kenntnisse, Gewandtheit und Ausdauer, dass beide Gruppen sich in dieser Beziehung völlig gleichwertig gegenüberstehen. Auch ist trotz gegenteiliger Behauptungen kaum zu bezweifeln, dass die Arbeit auf beiden Gebieten, insofern sie ehrlich und tüchtig ist, gleich wertvoll und unentbehrlich ist. Diese Erkenntnis beginnt allmählich sich Bahn zu brechen, und man darf hoffen, dass die Strömungen der literar-historischen Schule der Volksforschung und jene der ethnologisch-naturwissenschaftlichen wieder ineinander übergehen werden, um vereint als ein so mächtiger und tieferer Strom dahinzufliessen” (p. 76—77).

situații inedite cu scopul de a delimita caracteristicile și limitele unui fapt folcloric, necesitatea de a îmbina cercetarea de cabinet cu cunoașterea realității imediate nu mai trebuie demonstrată.

În opoziție cu amatorismul, cercetarea științifică a folclorului trebuie să îndeplinească anumite cerințe metodologice elementare. De aci importanța cunoașterii metodei de cercetare, subliniată în câteva lucrări, de obicei de mici proporții ², care vor trebui lărgite și sintetizate într-o lucrare mai întinsă, a cărei necesitate e viu simțită, dat fiind locul important pe care îl are folclorul în viața artistică a țării — ansambluri profesionale, formații de amatori și în învățământ, mai cu seamă în cel superior.



Întîi de toate folcloristul trebuie să cerceteze fenomenul folcloric în strînsă corelație cu condițiile de viață în care se desfășoară, în contextul social în care se integrează el în mod firesc, organic. Aceasta implică în primul rînd o cunoaștere aprofundată a condițiilor de viață economică și socială din trecut și de azi în care s-a desfășurat fenomenul studiat de la origini și pînă în zilele noastre. Pe alocuri, aspectul a fost urmărit și în trecut, dar în chip firav și din puncte de vedere care nu puteau oferi cheia interpretării științifice. Corelarea faptelor de folclor la realitatea economică și socială a fost redusă inițial de metoda romantică la aceea formulă vagă „poporul”, orice precizare mai amănunțită fiind utopică. Mai tirziu a început să cîștige preponderență mediul geografic, și prin acesta căutau unii să explice diferențele dintre folclorul muntelui, al șesului etc. Apoi la noi s-a pus un deosebit accent pe aspectul profesional. Mai cu seamă păstoritul și transhumanța au ocupat un loc de căpetenie în strădaniile cerce-

² Dintre preocupările de la noi referitoare la metoda de cercetare, cele mai multe de profil amatoristic și ca atare total depășite trebuie reținute următoarele : O. Densușianu, *Folclorul — cum trebuie înțeles*, București, 1910 ; C. Brăiloiu, *Arhiva de folclor a Soc. compozitorilor români. Schiță a unei metode de folclor muzical*, extras din „Boabe de grîu”, II (1931), nr. 4 ; H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, București, 1934 ; lucrarea e utilă și folcloristului în ceea ce privește comportarea lui ca anchetator, tehnica redactării fișelor și a procurării documentației pe care o oferă terenul, folosind mijloacele puse la dispoziție de tehnica modernă.

O. Birlea, *Cîteva considerații asupra metodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor”, II (1957), nr. 3 ; M. Pop, *Cîteva observații privind cercetarea folclorului contemporan*, în „Revista de folclor”, 4 (1959), nr. 1—2. Ceea ce scrie B. Teodorescu în *Folclor literar românesc*, curs litografiat, 1964, p. 47—52, reprezintă constatările unui diletant.

Nici literatura străină referitoare la metoda de cercetare nu e bogată, problema fiind tratată expeditiv, sub forma unor precepte generale puțin eficiente. Dintre lucrările mai importante, semnalăm : R. F. Kaindl, *Die Volkskunde*, Leipzig und Wien, 1903, p. 73—116 ; A. van Gennep, *De la méthode dans l'étude des rites et des mythes* (1911), în volumul : *Religions, moeurs et légendes*, IV-ème série, Paris, 1912, p. 47—81, care aduce contribuții substanțiale în ceea ce privește interpretarea faptelor de folclor.

Karle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, 1926, care de asemenea se referă la studierea materialului folcloric, împărțirea lui în tipuri și variante. B. Bartók, *De ce și cum să culegem muzica populară?* (1936), în *Însemnări asupra cîntecului popular*, București, 1956, p. 28—53. A. Bach, *Deutsche Volkskunde*, Leipzig, 1937, p. 129—138, cu o bogată bibliografie, adusă la zi în ediția a IV-a a lucrării din 1960. P. Toschi, *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma, 1941, p. 55—99. Ne-a rămas necunoscută prelegerea inaugurală a cunoscutului romanist Gustav Weigand de la Universitatea din Leipzig în 1892 : *Über die Methode bei der Sammlung von Volksdichtungen* (la Kaindl, *op. cit.*, p. 42).

tătorilor de a explica faptele de folclor și chiar specificul național. Atare puncte de vedere pot oferi unele explicații de amănunt dacă sînt integrate în concepția științifică a materialismului istoric. Se impune ca cercetătorul folclorist să scruteze realitatea în lumina acestei concepții, ținînd mereu seama de faptul că arta este o reflectare indirectă a realității economice și sociale printr-o anumită mentalitate și cu ajutorul imaginii artistice. Se înțelege că nu toate producțiile folclorice poartă cu aceeași evidență pecetea realității economice-sociale care au condiționat-o. Aceasta se conturează mai ușor în producțiile folclorice care exprimă revolta împotriva împilărilor din trecut, dar este mai greu de surprins în cîntecele lirice de largă generalizare a sentimentelor, iar în cele care exprimă o dorință — basme, colinde profane — cel mai adesea ni se înfățișează, prin contrast, tocmai o lume opusă celei de toate zilele.

Cercetătorul trebuie să cunoască jaloarele vieții economice și sociale, insistînd pînă în amănunte asupra acelor aspecte care au avut o înrîurire, mai ascunsă sau mai evidentă, asupra fenomenului folcloric studiat. Literatura istorică, apoi numeroasele monografii asupra unor sate și regiuni oferă cercetătorului date prețioase care se cer interpretate în mod științific, ținînd seama de poziția ideologică a autorilor documentelor și studiilor. Alături de informarea de bibliotecă, folcloristul trebuie să întreprindă investigații asupra vieții economice și sociale în satul sau în zona cercetată, pe întinderea care i-o oferă eventualele documente locale, datele statistice și mai cu seamă memoria localnicilor pînă la data cercetării. Atare cercetare ar trebui efectuată de către un specialist — istoric și sociolog —, dar, în lipsa acestuia, folcloristul este obligat să întocmească singur o schiță monografică în care să fixeze faptele de folclor în corelarea lor firească. În primul rînd, el va întocmi o schiță a realității economice și sociale în evoluția ei pe etape istorice, sesizînd procesele, apoi va insista amănunțit asupra acelor aspecte care înrîuresc într-un fel oarecare viața folclorică. Gravitatea către anumite locuri de muncă, înființarea unor întreprinderi industriale în localitățile cercetate sau în apropierea acestora în trecut și azi, apoi înființarea cooperativelor agricole, stîrpirea analfabetismului și lățirea culturii la sate (radioficarea, rețeaua de cinematografe etc.) au avut urmări considerabile asupra vieții folclorice, pe alocuri evoluția precipitîndu-se într-un ritm corespunzător noilor transformări revoluționare de la noi.

Fenomenul folcloric nu poate fi explicat în mod științific dacă nu e corelat și la formele lui specifice de manifestare, la ocaziile în care se desfășoară în chip firesc și în contextul folcloric mai larg în care el e integrat. Cercetarea trebuie să se desfășoare potrivit acelei metode pe care A. van Gennep o numea *la méthode des séquences*³, deși mai potrivită ar fi denu-

³ Prin această metodă folcloristul francez preconiza „celle qui n'étudie chaque rite et chaque thème mythologique ou populaire que dans son rapport avec ce qui précède et avec ce qui le suit. Au lieu d'accumuler des parallèles isolées arbitrairement, on compare alors des ensembles de même ordre, par exemple des scénarios entiers, comme les cérémonies de mariage entre elles, ou les cérémonies de l'initiation entre elles, en tenant compte pour chacune du milieu naturel et social" (*op. cit.*, p. 77—78).

mirea de metoda cercetării integrale. Studiarea materialului folcloric propriu-zis nu trebuie ruptă de cercetarea împrejurărilor în care e executat și a funcției pe care o îndeplinește aici. Unele producții folclorice sînt reproduse numai în cadrul anumitor obiceiuri, avînd un caracter ritual sau ceremonial care îi conferă un anumit conținut și trăsăturile stilistice corespunzătoare. Ca atare, se cer studiate obiceiurile din ciclul calendaristic și familial în cadrul cărora s-au cristalizat anumite piese folclorice, apoi celelalte manifestări colective: ocaziile de povestit, șezătorile, hora satului și alte întruniri colective caracterizate prin prezența folclorului. Pentru a ușura munca cercetătorului, au fost elaborate unele chestionare, din care reținem cele pentru nuntă și înmormîntare⁴, apoi cel despre colindat⁵. Trebuie însă să se țină seama că în genere chestionarele, oricît ar fi de bine întocmite, nu epuizează toate problemele de amănunt și specific local, încît cine se ține ad litteram de chestionar, într-o atitudine pasivă de pură completare a rubricilor la diferitele întrebări, riscă să omită aspecte cu atît mai interesante cu cît sînt de cele mai multe ori noi, inedite, specifice locului cercetat. E mai indicat ca cercetătorul să aibă un chestionar în miniatură, în care să fie consemnate capitolele mari ale obiceiului pentru a nu-i scăpa vreunul în toiul anchetei, urmînd ca detaliile să fie detectate prin întrebări adecvate, într-o atitudine activă, scrutaătoare, cu ajutorul căreia să detecteze tocmai aspectele noi, generate de condițiile locale. Spre deosebire de etnograf sau sociolog, folcloristul cercetează obiceiurile din punctul său de vedere, pentru a putea înțelege și explica folclorul prilejuit de acestea. El nu se interesează decît de obiceiurile care au producții folclorice propriu-zise, celelalte rămînînd pe seama etnografilor și a altor specialiști. Apoi chiar la acestea, folcloristul nu caută să surprindă toate aspectele în cele mai mici detalii, care desigur că sînt importante pentru cercetarea obiceiului în sine.

În cercetarea la teren, folcloristul va urmări, în primul rînd, schema desfășurării obiceiului, scheletul actelor rituale și ceremoniale, cu explicarea de către informator a fiecărui act în parte. Este deosebit de important să se cunoască semnificația, rostul obiceiului în totalitatea lui și apoi al fiecărui act în parte, pentru că tocmai aceasta dă cheia înțelegerii obiceiului și a producțiilor folclorice și indică, pe de altă parte, stadiul în care se află acea colectivitate și procesele care sînt în curs de prefacere în cadrul colectivității, precum și a obiceiului studiat. Cercetătorul trebuie să insiste cu atenție asupra acestui „de ce” la fiecare act sau gest.

Generalizările în acest domeniu trebuie făcute cu prudență și numai pe baza unor atestări sigure. Cercetătorii sînt obișnuiți să extindă schema unui obicei după reconstituirea lui dintr-un sat — sau cîteva — pe o zonă adesea destul de largă, denaturînd prin aceasta realitatea. Se știe doar că obiceiurile și repertoriul lor folcloric se caracterizează în primul rînd printr-o mare diversitate nu numai în cadrul anumitor zone, ci chiar de la un sat

⁴ *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, București, 1940, p. 325—327 (nuntă) și p. 327—336 (înmormîntare), întocmite de C. Brăiloiu și H.H. Stahl.

⁵ „Culegătorul”, *buletinul arhivei etnografice-folclorice a Muzeului etnografic din Cluj*, I (1933), nr. 1, p. 11 și urm.

la altul. La distanțe infime — abia peste un kilometru — unde te-ai aștepta la un fenomen similar ți-e dat să găsești aspecte noi în desfășurarea obiceiului și în repertoriul lui, adesea nemaîntâlnite în restul zonei. De aceea se recomandă anchetarea folclorului obiceiurilor de la sat la sat, iar atunci când cercetătorul e silit să facă anumite generalizări, să fie înarmat cu rezervele pe care i le impune recunoașterea întregului. În prezentarea sintetică a obiceiului trebuie procedat prin extragerea esenței comune, obținând ceea ce s-ar numi tipul aceluia obicei cu subtipurile lui, la care se consemnează variațiile înregistrate potrivit frecvenței și importanței lor.

Literatura tradițională a obiceiurilor ne-a obișnuit cu înfățișarea unei singure variante a obiceiului dintr-o localitate, ca și cum aceasta ar fi o comunitate unitară, nediferențiată sub acest aspect. În realitate, potrivit diferențierilor din sat pe categorii sociale și de mentalitate, și obiceiurile se practică în chip variat. E nevoie ca obiceiul să fie descris o dată în forma lui comună, așa cum e practicat de cele mai multe ori, apoi să fie înfățișat și cum e practicat de unele categorii. Descrierea va fi cu atât mai științifică cu cât ea va oglindi etapele lui evolutive de la cele mai vechi date, din documente scrise și din reconstituiri orale de la bătrânii satului până la conturarea proceselor care se desfășoară în contemporaneitate.

Folcloristul va acorda o deosebită atenție repertoriului folcloric din cadrul unui obicei. Aici se va strădui să-și procure cât mai multe informații care să-l ajute în explicarea cîntecelor și dansurilor rituale și ceremoniale, îndeosebi cele referitoare la funcția lor și la reacția diferiților inși ai colectivității față de acestea. Culegerile vechi sînt de obicei sărace în astfel de date, dar deficiența nu trebuie să mai apară și în cele noi. Consemnarea unor atare informații necesită o corectitudine și o probitate științifică exemplară, ținînd seama că verificarea lor e foarte anevoioasă, de cele mai multe ori imposibilă după un număr de ani, cînd condițiile și mentalitatea sînt altele, iar informatorii citați sau nu mai rețin cu fidelitate faptele, sau nu mai sînt în viață. Contrar unui uz destul de generalizat de a nota de-a valma părerile culegătorului și ale informatorului, trebuie să se distingă cu claritate ce aparține culegătorului și ce sînt spusele informatorului, delimitate prin ghilimele sau alt procedeu grafic. Nici marcarea unui simplu semn de întrebare al culegătorului, urmat de răspunsul informatorului nu e suficient, fiindcă de foarte multe ori acesta e echivoc, neclar și poate fi interpretat felurit, după voie. Întrebarea trebuie să fie redată clar în esența ei, încît să nu mai existe nedumeriri asupra înțelesului răspunsului. De multe ori, informatorii cu vervă dau mai multe formulări sinonimice sau apropiate ca sens în căutarea unui răspuns cât mai cuprinzător. Dacă culegătorul nu e și stenograf sau nu înregistrează la magnetofon chestionarea, el nu poate consemna această avalanșă de răspunsuri și trebuie să rețină formularea cea mai exactă, avînd grijă să întrerupă informatorul și să reia pe detalii anchetarea. Este contraindicată repetarea unei întrebări, fiindcă a doua oară informatorul nu mai răspunde cu acele țîsniri spontane, pline de plasticitate, mulțumindu-se cu formulări reci, silite, dacă nu chiar cu un „da” sau „nu” care ar trebui evitate cu orice

preț. Dacă folcloristul conduce ancheta cu claritate și vervă, dominînd informatorul, va obține documente ce oglindesc cu fidelitate realitatea folclorică.

Celelalte ocazii de manifestare folclorică sînt mai simple ca desfășurare și mai ușor de conturat. În linii mari, problematica descrierii obiceiurilor și a celorlalte prilejuri folclorice trebuie să cuprindă un capitol despre terminologie — în genere neglijat —, un altul despre rostul obiceiului în ansamblul lui și a poziției informatorilor față de el, un alt capitol despre oficianții obiceiului sau prilejului, apoi capitolele descriptive ale etapelor principale în ordinea desfășurării lor.

La descrierea obiceiurilor, capitolele despre folclor se vor insera după specificul obiceiului și după bogăția repertoriului, fie după momentul ritual respectiv, fie la sfîrșit, într-un capitol aparte, ca o completare folcloristică a descrierii etnografice.

Cercetarea prin anchetă se cere întregită prin așa-zisa fișă de observație directă. Oricît de bine ar fi făcută reconstituirea obiceiului sau a prilejului prin metoda indirectă a anchetării, sînt o mulțime de aspecte care scapă cercetării sau pot fi redată cel mult prin calitative cu totul aproximative care nu definesc nimic. Mijloc mai nou de informare, preluat de la sociologi, fișa de observație directă ne oferă imaginea vie a desfășurării folclorului în forma lui autentică și spontană, neprovocată artificial. Din ea se poate cunoaște viața folclorică sub formă dinamică, ilustrînd procesele care se desfășoară, și relevă aspecte care nu pot fi reconstituite prin anchetă: durata, frecvența, înlanțuirea, ciclizarea producțiilor folclorice, țîșnirile improvizatorice, precum și felurile reacții și comentarii ale participanților. Apoi singurele texte de bocete autentice — dat fiind caracterul lor improvizatoric și forma liberă mai cu seamă în zona bocetului în proză cîntată — nu pot fi obținute decît prin observație directă, asistînd la înmormîntări sau pomenirile funebre.

Atare fișe de observație directă se cer să oglindească toate aspectele sincretice de manifestare. De obicei e nevoie de o echipă care să cuprindă, după specificul manifestării folclorice, un etnograf sau filolog care să consemneze actele rituale și ceremoniale ale desfășurării, textele poetice, apoi un muzicolog, un coregraf și tehnicieni dotați cu aparatura necesară pentru filmare, imprimare etc. E neapărată nevoie ca asistarea pentru observație să fie permanentă de la începutul manifestării, pînă la sfîrșitul ei, iar în lipsă consemnînd de cînd și pînă cînd a fost urmărită desfășurarea. Experiența a arătat că fișa e mai clară și cuprinzătoare dacă există o continuitate a observației. Ca atare, se recomandă ca asistarea să fie făcută de o singură echipă, iar la prilejurile care durează zile și nopți, de două echipe care se succed alternativ.



Principiul respectării autenticului ar părea azi de la sine înțeles, fără să mai suscite întrebări și nedumeriri. Examinată mai îndeaproape, problema autenticului se vădește a fi mult mai complexă. Poate în nici o disciplină autenticul nu e atît de fragil ca în folcloristică. Spre deosebire

de celelalte aspecte ale culturii materiale, documentul folcloric are o existență subiectivă, ascunsă în memoria purtătorilor și el capătă configurație numai în momentul execuției, aidoma unui rîu subteran din care numai pompele extrag pe alocuri anumite probe. Acest document folcloric este întocmit, fixat de culegător, bineînțeles în colaborare cu informatorul. De aci se poate deduce cît de imperioasă e probitatea științifică a culegătorului care e obligat să consemneze orice detalii care contribuie la ilustrarea gradului de autenticitate. Aceasta impune și o atitudine mai critică față de ceea ce apare sub formă izolată, ca să nu mai amintim de acele culegeri „întocmite” sau „corese” de culegători fără să se precizeze în amănunțime limitele intervențiilor. Adesea și afirmațiile informatorilor se cer a fi cîntărite cu prudență⁶, căci confruntarea cu realitatea vie e de cele mai multe ori o utopie. Dacă în celelalte discipline, unde documentele sînt fixate în scris în izvoarele indicate, controlul științific se poate face cu ușurință, în materie de folclor lucrurile stau cu totul altfel. Mai întii, deplasarea pe urmele cuiva necesită o mare cheltuială de timp și de mijloace de investigație. Apoi se știe că informatorii nu reproduc din memorie exact în aceeași formă un produs oarecare, ci cu oscilații mai mari sau mai mici, adesea destul de capricioase, ceea ce nu permite întotdeauna detectarea falsificării, mai cu seamă cînd culegătorul impostor e destul de dibaci în a ascunde urmele intervenției. De aceea, prima operație ce se impune folcloristului e de a ierarhiza colecțiile după gradul lor de autenticitate, iar în culegerile lui personale să se conformeze tuturor cerințelor metodologice care contribuie la consemnarea autenticului. Inițial, lucrurile se reduceau la notarea exactă a spuselor informatorului, a numelui și vîrstei acestuia, apoi a localității și, eventual, a anului culegerii. O dată cu progresele disciplinei, exigențele au crescut și atare consemnări sînt mai mult o garanție de autenticitate.

Pentru a reda muzicalitatea graiurilor populare cu nuanțele ei caracteristice, a fost adoptată o scriere mai amănunțită prin folosirea semnelor diacritice utilizate de dialectologi. În urma culegerilor lui Onișor, Alexici, Ciplea și mai cu seamă ale școlii Densusianu, notarea textelor literare în nuanțele lor dialectale a devenit o tradiție în folcloristica noastră științifică.

Procedeu, din păcate, nu e încă generalizat, el mai întîmpină rezistență din partea celor care pretextează că nu pot gusta frumosul poetic al textelor folclorice în această haină, incomodă pentru cei nefamiliarizați cu acest

⁶ Un exemplu edificator ni-l oferă însuși Vasile Alecsandri. În convorbirile lui cu Carmen Sylva a mărturisit — mai explicit decît alte dăți — că în culegerea poeziilor populare „Wenn ihm nur ein Bruchstück unterkomme, dasselbe selbst ergänze, d.h. den fehlenden Teil zudichte”. În felul acesta a adăugat și 12 versuri la balada *Ștefăniță Vodă* (probabil, cele de la sfîrșit, care se încheie cu ovația codrului. — n.n.). Dar spre marea mirare a poetului: „Bei einer Gelegenheit habe er in der Ferne Soldaten singen gehört. Als er zu ihnen kam und sie nach dem Liede fragte, das sie soeben gesungen, haben sie auf sein Ansuchen die Ballade «Stefanicză Voda» hergesagt und zwar — mit den von *Alessandri* hinzugedichteten zwölf Versen. Der Dichter fragte sie nun, von wem sie dies Lied gelernt haben. «Von meinem Vater», lautete die Antwort. «Kannst du lesen?» fragte der Dichter. «Nein», war die Antwort. «Und von wem hat dein Vater es gelernt?» forschte der Dichter weiter. «Von seinem Vater», antwortete nach ihm” (la Kaindl, *op. cit.*, p. 88—89).

scris diferit de grafia literară. Aceștia uită că există poezie în înțelesul artistic al cuvîntului și în dialect, literaturile europene — și chiar la noi Banatul —, oferind exemplul multor poeți care au compus nu în limba literară a țării, ci în diferite dialecte opere care se bucură de largă popularitate. În redarea acestor graiuri, nu se poate face abstracție de realitatea fonetică, inseparabilă de însăși ființa graiului respectiv, ca una care îi conferă caracteristicile de căpetenie care le individualizează. O dată cu progresele foneticii, scrierea dialectală a devenit mult mai complicată, greu accesibilă nespecialiștilor și imposibil de dactilografiat și de cules la tipar. Folcloriștii filologi au rămas la un sistem mai simplu, care poate fi mînuit cu ușurință de către orice inițiat, redînd numai aspectele de bază ale foneticii locale prin caractere care pot fi dactilografiate și culese la tipar cu concesiile ortografice literare de natură pleonastică ce nu denaturează realitatea fonetică.

Multă minuțiozitate în fixarea mai amănunțită și mai aproape de realitatea complexă au cîștigat și muzicologii prin transcrierea de pe documentele sonore cu folosirea unor semne diacritice mai puțin numeroase decît cele literare, iar în ultima vreme folcloriștii coregrafi au realizat progrese uriașe prin folosirea alfabetului chinetografic, mai simplu și sumar al Institutului de etnografie și folclor, și cu ajutorul celui internațional Laban-Knust, mai minuțios și larg cuprinzător.

Dar autenticitatea în folclor nu se reduce la această autenticitate de natură structurală, care caută să redea documentul cît mai aproape de realitatea orală și fluidă, interceptată în momentul indicat și care mai e repudiată pe alocuri în chip anacronic⁷. Există o autenticitate de grad mai mare, care precedă pe cea amintită. Folclorul viețuiește în milioane de exemplare, dat fiind că virtual fiecare ins de la țară și din anumite medii urbane e un purtător de folclor. Investigația folclorică nu-i poate cuprinde pe toți, ea trebuie să-și circumscrie aria de investigație la un număr restrîns de exemplare. Dacă cercetarea urmărește o anumită zonă care nu poate fi străbătută în întregime, se pune problema alegerii punctelor celor mai reprezentative pentru acea zonă. Numărul satelor alese depinde în primul rînd de gradul de diferențiere zonală a genului sau speciei cercetate. Cînd regiunea e puțin cunoscută, cel mai indicat e efectuarea unui sondaj în urma căruia folcloristul experimentat poate să determine localitățile cu folclor reprezentativ pentru întreaga zonă.

În al doilea rînd, chiar într-un sat folcloristul nu poate să ancheteze pe toți locuitorii, pentru că nu sînt toți talentați și ceea ce știu unii, cu rare excepții, e cunoscut și altora. Dar anchetele cu tendință exhaustivă referitoare la frecvența unor producții folclorice poate să ajungă la examinarea tuturor purtătorilor de folclor, ceea ce, după cîte știm, nu s-a realizat nicăieri pînă acum, deoarece sînt suficienți inșii reprezentativi ai diferitelor categorii.

⁷ G. Călinescu (*Istoria literaturii române*, București, 1941, p. 62) crede că folclorul în sine ar avea valoare de necontestat „în măsură în care e rodit de culegătorul artist”. Ideea e reluată recent și de Camil Petrescu care în *Un om între oameni*, într-o notă, se ridică împotriva „șcențiștilor” părținitori ai frumuseții autentice.

Se înțelege că e total neștiințific a culege de la primul care îți iese în cale, fără nici o alegere. Culegerea propriu-zisă trebuie să fie precedată de o selectare atentă a informatorilor. Cine pot să furnizeze materialul cel mai autentic? Multă vreme s-a răspuns că analfabeții satelor sînt sursa nealterată a filonului folcloric. Realitatea folclorică e mult mai complexă, fiindcă satul nu era alcătuit numai de analfabeți, iar în perioada capitalistă diferențierile în clase și categorii sociale cuprinseseră toate ținuturile țării, dar în grad diferit, după modul de integrare a acestora în sistemul capitalist. Există însă folclor și în mediile urbane, apoi și un folclor muncitoresc. Folcloristul trebuie să aibă icoana clară a diferențierii colectivității pe care o cercetează potrivit claselor antagonice din trecut, apoi a diferitelor categorii sociale, determinînd poziția, importanța lor și tendințele în desfășurare. Abia apoi va putea să aleagă informatorii tipici ai categoriilor componente. În genere, pentru informații de natură diversă va alege înșii cei mai competenți pe care, de obicei, colectivitatea îi indică cu destulă ușurință. De pildă, pentru nuntă va alege vornicul cel mai experimentat, unul pentru formele vechi ale obiceiului, altul pentru contemporaneitate. Afirmatiile și părerile care par excentrice sau dubioase se cer verificate prin sondaje suplimentare restrînse asupra acestora. Nu orice părere emisă reprezintă poziția unei grupe sociale, cercetătorul trebuie să fie în măsură să stabilească ceea ce e firesc unui anumit stadiu.

Cît despre repertoriul folcloric, se impune ca acesta să fie cules de la informatorii cei mai talentați și care îl cunosc și cel mai bine. Ei trebuie să fie interpreții tipici ai stilului local așa cum s-a cristalizat acesta în diferitele genuri folclorice.

Împingînd mai departe exigențele autenticului, cercetătorul trebuie să nu piardă din vedere și modul curent în care sînt reproduse speciile folclorice. Studiarea structurii textelor însoțite de melodie nu se poate face pe exemplare culese artificial, după dictat, ci după cele autentice, în care au fost consemnate atît textul, cît și melodia. Studiarea puterii de expresivitate a producțiilor executate totdeauna în grup trebuie să se întemeieze pe atare exemplare, nu pe piese solistice.

Cercetarea trebuie să pătrundă în adîncime. Orice amănunt care dezvelește un colț de realitate trebuie speculat cu sagacitate. În culegere pe teren, folcloristul trebuie să-și procure întreaga documentație necesară: fișa de informator (cu biografia lui, mai amplă sau mai sumară, după importanța lui), fișa de fonogramă a fiecărei piese înregistrate pe documentul sonor, fișa textului, fișa instrumentului etc. O grijă deosebită trebuie să acorde folcloristul filolog piesei textului unde se cer consemnate toate datele care ne ajută la descifrarea lui corectă, adică să-i dăm interpretarea pe care i-o dau purtătorii de folclor, cea autentică. După cum se știe, unele texte sînt trunchiate, fiindcă așa s-au moștenit prin unii factori deficitari ai tradiției, altele conțin pasaje obscure sau ambigue, care pot suferi diferite interpretări, arhaisme sau neologisme cu alt înțeles decît cel din limba literară etc.⁸. Aceasta presupune o bună cunoaștere a materialu-

⁸ Vezi unele exemple în O. Birlea, *Cîteva considerații asupra melodei filologice în folcloristică*, în „Revista de folclor”, 11, nr. 3.

lui folcloric și a problematicii lui, precum și o atitudine mereu activă, scrutaătoare, cu ajutorul căreia folcloristul trebuie să complinească aceste lacune pe teren cu ajutorul purtătorilor de folclor, pentru a scuti pe viitorii cercetători să bijbie în presupuneri zadarnice. Informațiile trebuie consemnate cu claritate și meticulozitate pentru a putea fi înțelese fără eforturi și de alți cercetători. Culegătorul să nu uite niciodată că materialul lui va fi consultat și de alții.

Aspectul cel mai greu de realizat e prevederea științifică a acelor date, momentan nerelevante, care vor avea însă o mare însemnătate în optica cercetărilor viitoare. Culegătorul insuficient de prevenit întâlnește deseori aspecte, informații care lui i se par neinteresante și ca atare le lasă neconsemnate, poate mai reține doar involuntar în memorie câteva crîmpeie. Lacuna se evidențiază mai clar cînd ne uităm la înaintașii noștri și ne dăm cu ușurință seama de deficiențele lor, regretînd că nu ne-au informat asupra unor aspecte pe care le-au lăsat neobservate, limitîndu-ne în chipul acesta investigația, uneori pentru totdeauna. Realitatea folclorică se schimbă uneori destul de precipitat, și lacunele semnalate la cercetările anterioare nu se mai pot completa prin anchete ulterioare care dezvăluie altă mentalitate, cu alte preferințe și interpretări și adesea cu un repertoriu destul de diferit.

Realizarea acestui deziderat e grea, fiind atît de rară acea intuiție pătrunzătoare care să vadă lucrurile în viitor, dar, în lipsa ei, culegătorul nu trebuie să fie zgîrcit în adnotări, ci să noteze cît mai multe date, chiar dacă i se par lipsite de importanță.



Preocuparea pentru *nivelul artistic* al repertoriului de folclor apare ca un principiu corolar al celui precedent. Firește, folclorul prezintă și un interes documentar prin fondul lui care oglindește ideile și sentimentele, frămîntările și năzuințele maselor populare din diferite perioade istorice. Sub acest aspect e scrutat el de istorici, etnografi, sociologi, psihologi etc. Din păcate, nici cercetările folcloriștilor nu au depășit decît rareori sfera ideologiei literare pentru a cîntări și realizarea estetică. Cel mai adesea s-a făcut psihologie populară pe bază de material folcloric, pierzîndu-se din vedere că folclorul e artă, unde realitatea e transfigurată cu ajutorul imaginii artistice care se cere apreciată ca atare.

Aprecierile asupra formei speciilor folclorice în ceea ce privește gradul de cizelare artistică se resimt aproape întotdeauna de o altă deformare: cercetătorul vine cu întreg arsenalul esteticii culte, așa cum l-a deprins în studierea operelor clasice, și măsoară cu ajutorul lui creația folclorică. Evident, există și în folclor mari frumuseți care înfruntă timpurile și se pot măsura cu capodoperile culte, dar acesta e numai un aspect. Din acest punct de vedere se pot face evaluări și se pot întocmi antologii deosebit de utile, însă nu trebuie să se piardă din vedere criteriul de apreciere. Căci în folclor există și o estetică specială, adecvată canoanelor populare de apreciere. Mai mult, aceasta se diversifică potrivit, pe de o parte, diferitelor genuri și specii folclorice, pe de alta după gradul de

evoluție și de diferențiere regională. O colindă nu poate fi evaluată după aceleași criterii ca un cîntec liric contemporan, după cum un bocet nu trebuie judecat din punctul de vedere al unor specii străvechi, îndelung cizelate prin execuție repetată în grup. Basmul fantastic trezește alte rezonanțe decît snoava care se complăce în detaliul realist ce stîrnește ilaritate. Folcloristul trebuie să aibă o mare mobilitate spirituală în a pătrunde în farmecul estetic al genurilor folclorice, ceea ce presupune întîi de toate o întinsă cultură, apoi o profundă cunoaștere a folclorului în contextul în care trăiește acesta, în legăturile lui organice cu modul de viață populară.

Marii cînturari sînt printre cei dintîi care au apreciat cu pătrundere și finețe creațiile populare fără să fi avut așa-zisa pregătire de specialitate. Dimpotrivă, cei mărginiți, cu cultură lacunară, se dovedesc cei mai opaci în a înțelege frumusețea simplă, dar atît de profundă ca rezonanță sufletească și cu subtilități de mare rafinament a folclorului clasic. Aceștia atribuie folclorului înțelesuri și nuanțe pe care poporul nu i le-a dat niciodată.

Ca atare, folcloristului nu trebuie să-i fie indiferentă forma variantelor pe care le studiază. Pentru elucidarea sensului, fondului de idei și sentimente, el va utiliza toate variantele, atît cele nerealizate, fragmentare, cît și cele încheiate, dar nu trebuie să piardă din vedere că e necesară și o evaluare estetică potrivit canoanelor genului studiat. Conținutul se realizează numai într-o formă artistică, fără de care arta încetează de a mai fi, și cine omite aceasta, operează cu documente de mentalitate, nu cu opere de artă.

Lacuna semnalată trebuie împlinită încă din culegerile la teren. Adesea furat de alte preocupări, culegătorul neglijează calitatea variantelor. E nevoie ca să se culegă nu numai de la informatorii cei mai talentați, ci se cere atenție și la forma artistică a materialului folcloric. Informatorii trebuie stimulați spre aceasta, creîndu-li-se condiții optime, acea atmosferă care să genereze o dispoziție sufletească propice reproducerii în grad cît mai înalt. Variantele se cer a fi rotunjite, frumos executate, pline de prospețimea improvizației, fără nici o urmă de sfială și de reproducere forțată, artificială. Dacă variantele sînt sub posibilitățile interpretului, se impune ca folcloristul să le culegă din nou, la nevoie repetînd execuția pînă cînd crede că a obținut variante mulțumitoare. Aceasta cere mult tact și o bună intuire a temperamentelor artistice, atît de diferite și de capricioase, fiindcă prea multă hărțuială, o anumită nervozitate au un efect contrar: informatorul se intimidează, se închistează, și ceea ce reproduce în această stare e de obicei de grad inferior. La atîta trebuie să se reducă acea intervenție a culegătorului în „întocmirea” sau „coregerea” pieselor culese care nu denaturează caracterul lor autentic.

Realizarea acestui deziderat este strîns legată și de aspectul tehnic al imprimărilor. Dacă aparatura e de bună calitate și e minuită cu pricepere, se obțin exemplare la înălțimea interpretării, dimpotrivă, dacă aceasta e defectuoasă sau e minuită cu neatenție, piesele imprimate vor fi de slabă calitate, oricît de strălucită ar fi interpretarea.



Epuizarea repertoriului e un principiu pe cît de primordial în cercetarea folclorică, pe atît de neglijat, și nesocotirea lui e un indiciu sigur de amatorism. A consemna dintr-un repertoriu numai ceea ce ți se oferă cu ușurință și a nu-ți pune problema totalității se aseamănă cu munca celui monografist asupra unui creator cult, care ar citi doar o parte din opera acestuia, la întîmplare, pentru ca apoi să se încumete să facă o evaluare de ansamblu. E o cerință elementară aceea de a ști totul în sfera cercetărilor pe care o abordezi. Necesitatea aceasta e cu atît mai imperioasă cu cît în folclor fenomenele nu sînt incremenite, încheiate, sub inventarul cărora se poate trage linie pentru a se face suma după diferite criterii. Tipurile, în procesul îndelungat de circulație prin intervenția creatoare sau prin deficiențele mnemotehnice, se diversifică în nenumărate variante. Atîta vreme cît produsul e încă viu, variantele sporesc neconținut. Niciodată cercetătorul nu poate prevedea în ce mod se vor diferenția variantele, pînă la care limite etc., pentru ca să se mulțumească doar cu explorarea unui număr restrîns de variante. Pentru a stabili, sub aspect structural, un tip oarecare cu toate încrengăturile lui, în toată stufozitatea lui, e necesară măcar cunoașterea tuturor variantelor consemnate, iar acolo unde numărul lor e sărac, se impune neapărat o investigație susținută la teren. Abia după ce folcloristul cunoaște toate variantele, le poate ierarhiza după valoarea lor, după conținut și după formă, și abia atunci poate să constate că unele variante nu aduc nimic nou, fapt care nu se poate ști înainte de a le scruta pe toate. Experiența arată că de multe ori variante mai greu accesibile sau recent culese aduc noutăți neașteptate, deosebit de relevante pentru istoria și estetica tipului studiat.

Dacă necesitatea de a cunoaște totalitatea variantelor pentru a putea stabili tipul cu filiațiile lui — într-o cercetare orientată deci vertical — se impune de la sine, mai imperioasă e cunoașterea fenomenului pe plan orizontal, în strădania de a stabili aria de răspîndire. Aceasta nu mai e un capriciu izvorît din pură sete de a cunoaște totul, ci o necesitate metodologică primordială. După cum se știe, folclorul trăiește răspîndit pe arii geografice, mai întinse sau mai restrînse, de la origini și pînă astăzi. El nu e o abstracție consemnată pe pergamenturi sau manuscrise, care se păstrează în cutare loc, de unde au fost apoi răspîndite prin tipar; modul lui de existență e altoit pe viața umană, o emanare artistică a acesteia multiplicată însă în milioane de exemplare. Deci aria de răspîndire, înțelegînd prin aceasta spațiul uman, totalitatea înșilor în modul în care sînt dispersați în spațiul locuit, e un element definitoriu al unui produs folcloric, ea corespunzînd, nu în mod integral, autorului din creația cultă. Abia descifrarea ariei de răspîndire din trecut și de azi ne oferă cheia sigură de a studia feluritele interpretări în toate nuanțele lor, cu toate consecințele stilistice care decurg din acestea. Ca atare, cercetătorul trebuie să știe în ce zonă, în care localități ale acesteia se află răspîndit cutare tip folcloric. Se înțelege că operația de cartografiere într-un atlas folcloric pentru stabilirea ariilor de răspîndire presupune în primul rînd realizarea acestui postulat metodologic prin care să se știe cu certitudine dacă cutare tip sau fenomen a existat — sau există — în cutare localitate. Altfel, prin generalizare

pripită se extinde și acolo unde el poate nu a circulat niciodată sau i se neagă existența acolo unde el e încă viu.

Dar pentru a ajunge la acest stadiu, e nevoie ca înseși culegerile la teren să se călăuzească după acest principiu metodologic. El a fost stabilit teoretic ca reieșind din înseși necesitățile cercetării tipologice⁹ și a fost aplicat în unele culegeri de balade¹⁰ încă înainte de primul război mondial. Se pare chiar că a avut o aplicare mai largă, dar, din păcate, culegătorii nu au adus precizările necesare. Astfel, Avram Corcea a cules pe la sfârșitul secolului trecut toate piesele din ale sale *Balade populare* de la același lăutar, fără a aminti dacă acesta era întreg repertoriul lui sau numai o parte. Aceeași nedumerire se întâlnește și la Gh. Cardaș, care a cules acele *Cîntece moldovenești* din 1926 de la badea Năstase din Broșteni: mai știa și altele?

Culegerile sistematice trebuie să tindă la realizarea acestui deziderat în sfera pe care și-au stabilit-o și e neapărată nevoie să se precizeze dacă s-a consemnat totul și în ce limite. Dificultățile sînt cu totul inegale, potrivit specificului genurilor folclorice. Cele mai ușor de detectat sînt cîntecele rituale executate în grup, al căror repertoriu e mai redus și sînt cunoscute de mai mulți, dacă nu de majoritatea colectivității. De asemenea dansurile, gen social prin excelență, practicat în grupuri la întruniri colective. Mult mai grea este depistarea pieselor individuale care necesită o bună memorie din partea interpreților. În ceea ce privește epicul, sarcina culegătorului e ușurată de catalogul tipologic al lui Schullerus¹¹ și în curînd de catalogul mult mai complet (inclusiv legende) elaborat de un colectiv al sectorului literar din Institutul de etnografie și folclor, iar la balade de indicele tipologic întocmit de un cercetător al aceluiași sector¹².

Pentru culegerea ghicitorilor și proverbelor se pot utiliza colecțiile cu profil de corpus ale lui Gorovei (*Cimiliturile românilor*) și Zanne (*Proverbele românilor*). Dar lirica—text și melodie—, apoi melodica dansurilor nu dispun încă de asemenea instrumente de detectare a repertoriului pînă la epuizare, și aici situația poate fi socotită dezastruoasă sub acest raport. Aceste genuri au rămas mereu un sac fără fund și se umblă bîjbind de

⁹ G. Pascu, *Despre cimilituri*, partea a II-a, București, 1911, p. 197 și 198. Autorul, referindu-se numai la ghicitori, scrie: „Culegătorului nu-i e permis a alege cimiliturile din vreun punct oarecare de vedere. Pentru o regiune dată, el va trebui să semnaleze toate cimiliturile care se cunosc, indiferent dacă unele din acele cimilituri vor fi semnalate de alții pentru alte localități, uneori învecinate, indiferent dacă ele cuprind aluzii pornografice ori trădează o origine evident străină”.

¹⁰ G. Giuglea și G. Vlăsan, *De la românii din Serbia*; culegere de literatură populară, București, 1913, p. 376—377: „Cînd am cules materialul, am avut în vedere locul nașterii cîntărețului, persoana de la care a învățat cîntecele, precum și întreg materialul pe care îl știa fiecare. În felul acesta credem că e bine să se culeagă literatura populară, pentru că putem vedea pe ce căi a venit și cită există, într-un moment dat, într-o regiune”.

¹¹ Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten nach dem System der Märcheltypen Antti Aarnes*, Helsinki, 1928 (F.F.C. nr. 78).

¹² Al. I. Amza, *Balade populare românești*, București, 1964, I, p. 107—234. Bibliografia e incompletă, cuprinzînd numai colecțiile din volume.

multă vreme. În monografiile cu profil regional elaborate în cadrul Institutului de etnografie și folclor s-a căutat o depistare mai sistematică a acestor genuri, dar lipsa instrumentului de investigare a circumscris considerabil această operație. Până la elaborarea cataloagelor tipologice ale liricii populare și ale melodiei, cercetătorul se poate înarma cu culegerile regionale pe baza cărora să descopere cât mai mult din repertoriu.

Nu poate fi vorba de o epuizare completă a repertoriului, aceasta rămânând încă un ideal, ci de o epuizare relativă, apropiată totuși de cea dintâi. Esențial este ca preocuparea în acest sens să existe. Dacă preocuparea e sistematică și urmărită cu tenacitate, se obțin rezultate neașteptate, deosebit de importante pentru fizionomia repertoriului folcloric. Experiența ar arătat că revenirea în localitate favorizează considerabil detectarea întregului repertoriu, dacă distanțele în timp nu sînt mai mari de cîteva luni. Memoria informatorilor intră într-un fel de eferescență și prin felurite asociații le revin în minte lucruri uitate de multă vreme dacă există preocuparea de a-și reaminti totul. Un exemplu va fi elocvent pentru diferența dintre o culegere nesistematică și una care urmărește metodic epuizarea repertoriului. În 1950 am cules de la vioristul Ion Munteanu-Manole din Covăsinț vreo 50 de melodii, oprindu-ne aici atît din cauza timpului avut la dispoziție, cît și din convingerea că, eventual, puțin mai rămăsese neînregistrat din repertoriul său. Lucrînd însă pe îndelete cu acest informator, folcloristul Ion Florea a putut nota peste 300 de tipuri melodice, adică melodii diferite (nu variante ¹³). Trebuie remarcată și migala cu care C. Brăiloiu a cules bocetele, întrebînd bocitoarele dacă cunosc și cutare motive, pe lîngă ceea ce au spus acestea în mod spontan. Detectarea feluritelor motive la bocete e mai anevoioasă: fiind acestea producțiile cu caracterul cel mai intim, e nevoie de o urmărire sistematică și migăloasă ¹⁴.

Un mare ajutor în cuprinderea repertoriului poate veni și de la fișele de frecvență. Odată stabilit repertoriul unui gen cu bunii păstrători de folclor, se trece la sondarea în adîncime, verificînd în ce măsură acest repertoriu este cunoscut de anumiți inși, reprezentativi pentru feluritele categorii sociale ale satului. Prin contaminare și prin alte asocieri, informatorii își amintesc niște piese inexistente în repertoriul celor dintîi, obținînd în acest fel o cunoaștere mult mai apropiată în starea de fapt.

¹³ Ulterior, în decembrie 1961 și ianuarie 1962, am înregistrat împreună de la acest lăutar și țaraful său 201 tipuri de melodii de dans — din care peste 120 de tipuri melodice de *ardeleană* —, în afară de înregistrările experimentale ale unor variante ale acestora. Preocuparea de a epuiza repertoriul a mai scos la iveală și alte cifre impresionante. Astfel, în noiembrie 1961, de la povestitorul Petre Puț din Desești-Sighet am cules 84 de basme și snoave, iar în aprilie 1962 de la vioristul Victor Radu din Morăreni-Toplița aproape 300 de tipuri melodice la dansurile românești de pe cursul mijlociu al Mureșului, pe care acesta și le notase în prealabil, în chip sumar sau parțial, într-un caiet, fotocopiat de noi.

¹⁴ Cum apar motivele dacă știi să întrebi, se poate vedea în ancheta-modeli publicată de C. Brăiloiu și H.H. Stahl în *Monografia unui sat*, ed. a II-a, București, 1939, p. 267—275.

Numai călăuziți de aceste cerințe metodologice se poate ajunge la stabilirea ariei reale a unui produs folcloric și se vor putea evita greșelile frecvente de a extinde o arie și acolo unde realitatea o dezice ¹⁵. Totodată e riscant mai cu seamă să negi existența unui tip sau motiv fiindcă nu apare în culegeri — uneori destul de numeroase — abia sondarea sistematică oferă o concluzie științifică.

LES PRINCIPES DE LA RECHERCHE FOLKLORIQUE

Dans aucune discipline scientifique la contribution des amateurs n'est si impressionnante qu'en folklore. Malgré les progrès évidents de la discipline, il y a presque autant d'amateurisme qu'auparavant. La cause principale réside dans la rupture qui a existé entre l'action de recueillir, assurée presque toujours par des folkloristes amateurs — maîtres d'école, prêtres, etc. — et l'étude faite par les érudits qui ne quittaient que rarement leurs cabinets. L'histoire du folklore montre de toute évidence que seules les recherches faites en profondeur, par des spécialistes ayant entrepris eux-mêmes des recherches dans les villages, ont fait faire à notre discipline des progrès réels. D'ailleurs, les courants directeurs en folklore — à ne citer que l'exemple de nos chefs d'école Ovid Densusianu et Constantin Brăiloiu — surgissent toujours au contact systématique avec la réalité folklorique vivante.

La recherche scientifique du folklore doit satisfaire certaines exigences méthodiques qui peuvent être systématisées selon les quatre principes suivants :

En premier lieu, on doit étudier le folklore en étroite corrélation avec les conditions de la vie du peuple, dans le contexte social dont il fait partie intégrante. Ceci implique une connaissance approfondie de la vie économique et sociale, passée et présente. Ensuite, le phénomène folklorique doit être considéré en rapports étroits avec ses formes spécifiques de manifestation, c'est-à-dire les coutumes, les veillées et autres réunions folkloriques. La fonction d'un fait folklorique est un élément indispensable pour expliquer son contenu et sa forme. Les questionnaires qui envisagent certaines coutumes et occasions de manifestations folkloriques doivent être maniés avec prudence et sagacité, pour surprendre tous les aspects nouveaux, non indiqués par ceux-ci. La recherche par enquête, qui provoque le phénomène folklorique, doit être complétée par l'observation directe, en assistant aux occasions folkloriques et en consignant les faits essentiels (actes et gestes, textes littéraires, mélodies, danses). C'est

¹⁵ Asupra pericolului generalizărilor pripite, al extinderii realității folclorice dintr-o singură localitate asupra unei provincii atrage atenția P. Toschi în lucrarea citată, p. 57, precum și A. van Gennep în articolul citat de Toschi, *Contribution à la méthodologie du folklore*.

seulement l'observation directe qui dévoile les processus en déroulement, la durée, la fréquence, la suite cyclique de certains produits folkloriques, l'attitude des participants et les cas d'improvisation.

Le souci de l'authenticité du folklore est de plus en plus généralisé même parmi certains amateurs. Ainsi, le soin de consigner les dates élémentaires concernant le nom de l'informateur, de la localité, etc. constituent une première garantie d'authenticité. Mais bien au-delà de cet aspect élémentaire, nous avons le devoir de consigner minutieusement le fait folklorique, en respectant sa structure réelle, par l'utilisation des signes diacritiques dans la transcription en écriture littéraire, la juste notation musicale des mélodies, et par l'alphabet cinégraphique en ce qui concerne les danses. En allant en profondeur vers les racines de l'authenticité, il nous faut choisir, en premier lieu, les phénomènes représentatifs : certains villages d'une zone, les informateurs les plus compétents à nous décrire les coutumes, ceux qui sont typiques pour une certaine mentalité, ainsi que les individus les plus doués pour certains répertoires (conteurs, danseurs, diseurs de ballades, etc.).

Le folkloriste ne doit pas négliger le côté artistique des produits folkloriques, car le folklore — dans notre acception — se distingue des autres phénomènes culturels par sa forme artistique. Si son contenu intéresse également l'historien, le sociologue et l'ethnographe, le folkloriste doit envisager surtout la forme, les particularités stylistiques, la corrélation organique reliant le fond à son expression artistique.

Enfin, on doit tenir compte de la nécessité d'épuiser le répertoire d'un type, d'une espèce ou d'un genre folklorique, selon la portée de l'étude entreprise. Tout recueil folklorique doit respecter cette exigence méthodique. Pour nous aider, nous possédons, en matière de littérature épique, des catalogues typologiques ; mais pour le folklore lyrique, ainsi que pour les chansons et les mélodies des danses, nous ne disposons que d'outils de travail assez incomplets.

Pour y remédier, l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie met au point un catalogue de mélodies et chansons et passera l'année prochaine à l'élaboration d'un catalogue typologique et bibliographique des motifs littéraires lyriques.

ANCHETELE DE OPINIE PUBLICĂ ȘI SOCIOLOGIA FOLCLORULUI

HENRI H. STAHL

A apărut de curînd (în 1960) o lucrare postumă a lui Constantin Brăiloiu : *La vie musicale d'un village ; recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie), 1929—1932*¹, care merită să fie amplu comentată, dată fiind importanța problemei pe care o pune.

Constantin Brăiloiu a fost, după cum se știe, unul dintre reprezentanții de seamă ai școlii românești de sociologie. După ce, în 1928, participase la campania de monografie sociologică din satul Fundul Moldovei, luînd aci contact cu problemele sociologiei, în 1929 a socotit necesar să vină la Drăguș, însoțit de o întreagă echipă de elevi și colaboratori (Mihai Pop, Matei Socor, Hary Brauner, Achim Stoia, Ilarion Cocișiu etc.), cu intenția de a proceda la o cercetare de sociologie folcloristică.

Iată cum formulează Brăiloiu problema pe care voia s-o dezlege : „Observațiile pe care se întemeiază lucrarea pe care o veți citi au fost făcute acum mulți ani, cu prilejul uneia din campaniile *monografice* pe care studenții în sociologie ai Universității din București, dirijate de decedatul profesor Dimitrie Gusti, asistat de numeroși specialiști, le întreprindea pe atunci, în fiecare an, în unele sate românești”.

„Asociat unei echipe de sociologi, folcloristul muzical s-a văzut pus în fața unei probleme neprevăzute. Circumscris în strîmtul domeniu al unui sat și pus în slujba unor noi cerințe, sarcina sa, în adevăr, își schimba înfățișarea. Înainte, scopul său fusese, de o parte, să determine stilurile melodice țărănești, alegînd, pentru a le păstra spre analiză, întruchipările lor socotite a fi cele mai pure ; și, de altă parte, să delimiteze aria de răspîndire a acestor stiluri, acoperind o întindere teritorială cît mai largă cu putință”.

¹ La care sînt de adăugat și lucrările sale anterioare : *Folklore musical*, în *Encyclopédie de la musique*, Paris, Edit. Fasquelle, 1959 ; și *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, în „Revue de musicologie”, XV, nr. 402.

„Străduindu-se acum să îmbrățișeze totalitatea manifestărilor muzicale ale unui mediu restrâns, fără a ține seama de însăși natura lor, i s-a vădit curînd că această schimbare de intenție va atrage după sine, în mod necesar, o reformă a metodei sale. Condiționarea faptelor artistice avînd de aci înainte, în intenția sa, înțietate asupra faptelor ele înșile ancheta, în același timp extensivă și selectivă, pe care o făcea de obicei trebuia să facă loc unei investigații intensive și impersonale, ferindu-se de antologizare și amestec. Căci nu mai era vorba să se exploreze arta ei însăși, ci de a pătrunde în modul de comportare spirituală al unui complex social dat, așa cum se înfățișa el observației”.

Brăiloiu ridică deci o problemă foarte nouă la vremea sa, încercînd să-i găsească și o rezolvare metodică. Să urmărim mersul gîndirii lui

Ca în orice cercetare de acest gen, Brăiloiu atacă problema printr-o inițială anchetă făcută asupra unui număr de 60 de informatori aleși mai mult sau mai puțin la întîmplare. Asupra tuturor a făcut un studiu exhaustiv, căutînd să înregistreze de la fiecare totalitatea melodiilor pe care le cunoștea, printr-o așa-numită „convorbire dirijată”, adică centrată pe o temă dată, însă fără folosirea vreunui formular sau chestionar. „Ne-am străduit — spune Brăiloiu — să luăm de la fiecare, în nesfîrșite convorbiri tot ce ne putea da. În ciuda tenacității noastre, în ciuda bunăvoinței victimelor noastre, desigur că nu am reușit deseori, vina fiind a singularității mecanismului memoriei populare care nu se trezește de tot decât atunci cînd imperioasele exigențe ale unui rit sau cîte o stare de spirit excepțională o constrîng”.

Pentru fiecare informator în parte s-a stabilit astfel o „fișă repertoriu”, cuprinzînd inventarul tuturor melodiilor și textelor de care acesta și-a putut aduce aminte.

Prelucrînd aceste 60 de fișe de repertorii, a calculat frecvența cu care fiecare melodie în parte apărea în fișele repertorii, putîndu-se redacta deci, pentru fiecare melodie, o „fișă de frecvență”. În plus, se mai ținea seama de „repertoriile și frecvențele” melodiilor efectiv cîntate în diverse prilejuri, cînd grupe sociale puteau fi surprinse în plină activitate : nunți, șezători, înmormîntări etc.

Analizînd toate aceste fișe de frecvență, Brăiloiu a determinat un grup de 126 de melodii ca fiind reprezentative pentru repertoriul local al satului.

Dar toate aceste procedee de lucru nu erau suficiente pentru a alcătui premisele unei sociologii a folclorului muzical al Drăgușului. Culegerea, deși executată cît mai exhaustiv cu putință, nu dăduse încă nici o lămurire cu privire la felul în care melodiile trăiau în grupul social al satului, alcătuit din peste 1 800 de oameni.

Cum era cu putință deci ca de la această primă cercetare, oarecum întîmplătoare, făcută pe 60 de informatori, să se tragă concluzii cu privire la totalitatea populației satului ? A se supune interogării totalitatea celor 1 800 de locuitori ai Drăgușului era o operație nu numai imposibilă, ci și inutilă, căci Brăiloiu învățase de la sociologii coechipieri că există o metodă de statistică selectivă aplicabilă în asemenea situații, dînd rezultate de o aproximație suficientă pentru nevoile cercetării științifice.

Această metodă consistă în a determina un număr de informatori aleși în așa fel încît structura grupului lor să fie o reproducere în mic, în „machetă”, a structurii populației totale. Ceea ce implică necesitatea ca, înainte de a proceda la alcătuirea „machetei eșantion”, structura totală a populației să fie cunoscută. Profitînd de faptul că o cercetare statistică, pe cale de recensămînt, fusese executată de către echipa de sociologi și că deci se știa felul în care populația satului se grupa pe categorii de vîrstă, de sex, de profesiune, de stare economică etc. etc., folcloristului muzical i-a fost la îndemînă să-și alcătuiască „macheta”. În loc deci ca ancheta adîncită și corelarea cu stările sociale să se facă asupra unui număr de informatori întîmplători, se stabileau criterii precise de selectare a lor, în așa fel încît să fie reprezentativi pentru masa întreagă a populației.

Metoda selectivă, pe această bază calculată, precum și pe celelalte căi metodologice, fără prealabilă bază de calcul, folosite în asemenea operații, fusese experimentată de către Seminarul de sociologie în nenumărate rînduri și în felurite domenii, astfel că folcloristul muzical era în cunoștință de cauză asupra chipului cum trebuia procedat.

Desigur că în 1929 tehnica de lucru a „anchetelor de opinie publică” nu era încă ajunsă la stadiul de perfecție tehnică la care a ajuns azi, cînd nenumărate institute de specialitate, cu vaste aparaturi tehnice și administrative, execută asemenea cercetări². Tehnicile folosite de noi la acea vreme erau încă nedeplin dezvoltate. Nu e mai puțin adevărat însă că aplicarea lor la o cercetare de folclor nu se mai făcuse nicăieri și, la știința noastră, nici nu s-a mai făcut de atunci încoace de către alții, astfel că și în această privință școala românească de sociologie are o întietate pe care o păstrează încă.

Brăiloiu ne spune el însuși: „Neputînd examina pe toți locuitorii locului, pînă la cel din urmă, am imaginat să substituim unei mase de nepătruns, o reducere scrupulos modelată pe asemănarea ei, formată din delegații calificați ai tuturor categoriilor sociale care o compuneau”.

Criteriile alese au fost, evident, cele ale vîrstei, ale sexului, ale școlarității, ale deplasărilor și ale profesiunilor și în plus criteriul, pentru bărbați, al locului unde își făcuseră armata și pentru fete criteriul „talentului”, acesta el însuși determinat după o sondare a opiniei publice a satului. Macheta pe care și-a construit-o Brăiloiu n-a cuprins decît 24 de „informatori tip”, căroră li s-a alcătuit cîte o fișă de informator cît mai completă, cuprinzînd biografia și datele sociale cele mai importante. În volumul pe care îl analizăm, aceste 24 de fișe figurează în extras redus, însoțite de fotografiile respective.

Lui Brăiloiu i s-a părut însă că o operație de sondaj făcută asupra unui grup astfel selectat nu poate epuiza problema, cercetarea cantitativă trebuind să fie urmată de o cercetare calitativă.

² În revista POLLS, vol. I, nr. 1 din 1965, editată de „International Opinion Research Documents” din Amsterdam, colaborează astfel 20 de țări cu un total de 62 de institute de cercetări de opinie publică. Printre acestea semnalăm două care funcționează în R. P. Polonia: „Research Center of the Press” din Cracovia și „Radio and T. V. Poland” din Varșovia.

Astăzi, orice cercetare de opinie publică și în genere orice cercetare sociologică se execută în două etape: una pur *cantitativă*, cu scop final statistic, interogarea făcându-se cu ajutorul unui „*formular tip*”, în care întrebările sînt gata prevăzute cu răspunsuri „închise”, adică limitate, aplicate pe un eșantion restrîns, riguros calculat și minuțios elaborat, și alta *calitativă*, care se face cu simple „*îndrumătoare de anchetă*”, consemnînd doar probleme și întrebări cu răspuns „*liber*”, care servesc drept completare și control al rezultatelor cantitative anterior obținute. Iată cum formulează Brăiloiu această tehnică de lucru a cărei necesitate o intuise clar: „Pentru mai multă siguranță, am anexat acestei deputații principale, o a doua, *auxiliară*, dîndu-i o misiune de control și de cenzură. Puteam sconta, în mod rezonabil, că intervenția acesteia va micșora riscurile de eroare, punîndu-ne în măsură nu numai de a înmulți punctele de vedere, dar și a le verifica mereu soliditatea, printr-o confruntare sistematică”.

Acest grup de control a fost stabilit la 10 informatori, a căror fișă se publică de asemenea.

Avînd deci pregătită o machetă de 24 de informatori tip, 10 informatori auxiliari și un număr de 126 de melodii stabilite pe baza anchetării libere a 60 de informatori, tehnica sondajului putea fi aplicată cu toată siguranța. „Ne-am formulat astfel problema: ... la cîți și căroră din informatorii noștri le era cunoscută fiecare din melodiile din catalogul nostru”.

Pentru fiecare melodie s-a alcătuit în acest scop o fișă cuprinzînd începutul melodiei respective sau, cum spune Brăiloiu, „un incipit sumar, servînd drept chestionar”. Cu ajutorul deci al unui chestionar de 126 de fișe, fiecare informator în parte era întrebare dacă cunoaște melodia respectivă și era notat în consecință, pe fișa melodiei: „Întrebam fiecare din persoanele enumerate dacă știu sau nu să cînte aceste melodii și răspunsurile lor afirmative, negative sau nedecise, după verificare, au fost notate prin trei semne: + — 0 — (+): da, nu, dubios. Operație de migală, ostentivă atît pentru cel care interoga, cît și pentru cel interogat, dar al cărui rod, ori de cîte ori a putut fi dusă la bun capăt, ne-a dezdăunat larg de truda noastră: ... o interpretare corectă, circumspectă, poate scoate din fișele noastre de frecvență concluzii folositoare, uneori chiar de o precizie nesperată”.

Volumul cuprinde pe larg toate cele 126 de fișe cu răspunsurile celor 24 de informatori, precum și tabele finale de calculare statistică a rezultatelor obținute.

Nu ne vom ocupa în locul de față de interpretarea pe care o dă Brăiloiu acestor rezultate și nici de concluziile sale. Semnalăm numai că ele formează pentru muzicologi, ca și pentru sociologi, o sursă de informație și de reflecție de o deosebită valoare, care ar merita să fie analizată deosebit în vederea unei reluări și continuări a problemei. Dispunînd de o anchetă atît de minuțios efectuată și de interpretări atît de judicioase cît sînt cele ale lui Brăiloiu, ar fi obligatorie și pasionantă o recercetare a repertoriului Drăgușului. Au trecut de atunci mai bine de 30 de ani și între timp regiunea Făgărașului a suferit un proces puternic de industrial-

zare, care fără îndoială a lăsat urme adânci în toată viața socială a satului Drăguș, asupra întregului repertoriu și stilului muzical al satului, astfel că analiza acestor schimbări ar putea prilejui studii care în alte țări nu se pot face.

Am dori însă să facem unele comentarii asupra metodologiei propuse de Brăiloiu, arătând în ce mod trebuie adusă la zi și felurile multiple în care ar putea fi folosită.

În primul rînd, subliniem deosebirea care există între sondajele de opinie publică și sondajele în domeniile folclorului și etnografiei.

Se ridică, de obicei, împotriva anchetelor de opinie publică o serie de obiecții, de altfel perfect justificate : se cercetează astfel opinia unor oameni care nu au o opinie formată, ci abia și-o fac prin însuși faptul că sînt interogați asupra ei. Experimental s-a dovedit că, cerîndu-se opinia despre un fapt inexistent, de pildă asupra unei țări inexistente, 70% din informatori, de rușine să nu fie socotiți ignoranți, simulează că au o opinie, deși e clar că nu o pot avea³. Tot astfel, întrebări meșteșugite sau inabile pot sugera răspunsuri potrivit intenției nemărturisite a anchetatorului. Alături, teama de a nu suferi unele consecințe neplăcute face ca întrebările să fie lipsite de valoare. Dar aceste obiecții nu sînt valabile în ce privește sondajele în materie de folclor. Căci este de făcut o clară deosebire între ancheta de opinie și ancheta de cunoștințe. A ști sau a nu ști nu poate fi prilej de simulare. În cazul folclorului muzical, de pildă, a putea continua o melodie începută e o dovadă că informatorul știe melodia. Dacă nu o știe, n-are cum să se prefacă a o ști.

Mai delicată e problema de a delimita „cunoașterea” de „recunoaștere” unei melodii, adică de a identifica acele răspunsuri notate ca „dubioase” de către Brăiloiu. Dar și aici recunoașterea poate fi controlată, căci o determinăm a fi doar în cazul cînd informatorul știe totuși cîteva fragmente de text sau de melodie, sau își poate indica cu precizie în repertoriul cărui alt informator figurează acel text sau melodie.

Într-o cercetare de asemenea natură ar trebui însă folosită metoda eșantioanelor cu mult mai sistematic. Mai întîi, însăși alegerea eșantioanelor, în toate treptele ei tehnice și în toate variantele ei, trebuie să fie făcută cu o grijă mult mai mare. 24 de informatori nu constituie totuși un număr suficient pentru alcătuirea unei bune „machete”. Criteriile de triere a subiecților din eșantion trebuie de asemenea stabilite mult mai precis și mai riguros ; dar o dată eșantionul stabilit, putem varia la infinit temele de interogat, după necesitățile anchetei și natura fenomenului cercetat. Se poate cere astfel să se arate care sînt cele trei melodii preferate : cele mai de curînd învățate, cele știute încă din copilărie, cele pe care le cînti cînd ești singur sau cele cîntate numai în ascultarea altora, a dansurilor preferate etc. *Exact același grup de informatori* este utilizabil în paralel și pentru studiul altor fenomene, nefolclorice, aflate totuși în legă-

³ Vezi experimentările lui Hofstätter, precum și ale lui Hartley, citate în lucrarea lui Stefan Lambrecht, *Die Soziologie*, Stuttgart, 1918, p. 230 sq.

tură cu cunoștințele sau cu opiniile oamenilor. Astfel se pot face studii asupra normelor estetice populare, asupra regulilor juridice, morale sau de politețe, asupra cunoștințelor științifice, aștiințifice, magice și superstițioase, asupra dorințelor de viitor (de pildă, a tinerilor în legătură cu dorințele lor de organizare a timpului liber prin ocupații artistice) sau asupra regulilor de organizare a ceremoniilor și riturilor și așa mai departe, fără altă limită decît dibăcia anchetatorului, darul lui de a alege cele mai pregnante teme și de a le ataca pe latura lor cea mai fecundă.

Dar dat fiind că același grup de oameni, formînd macheta, poate și trebuie, într-o cercetare sociologică complexă, să folosească tuturor cercetărilor care se fac în toate domeniile vieții sociale, materiale și spirituale, e necesar ca fiecare informator să fie analizat din toate punctele de vedere, fiind studiat de medici, psihologi, economiști, juriști etc., ei împreună cu întreg grupul lor de viață familială, precum și în sistemul de relații sociale în care se află prinși.

În felul acesta, ansamblul tuturor fenomenelor studiate și al tuturor contingențelor sociale și individuale pot fi stabilite în legăturile lor, cu o precizie care poate merge pînă la cele mai subtile calculări a gradelor de corelație.

Cantitatea de informații astfel culese este însă destul de mare pentru ca interpretarea lor să nu poată fi făcută decît pe calea tratării lor statistice. Dacă avem la îndemînă mașini statistice, putem proceda la codificarea informațiilor și la transcrierea lor pe fișe perforate. Dacă nu dispunem de asemenea mașini, putem recurge la procedeul „semimecanic”, tot cu fișe perforate, mînuite însă manual. Ar fi de stabilit pentru fiecare informator cîte o fișă, precum și o serie de fișe totalizatoare pentru fiecare categorie de informații și fiecare grup studiat : fișe de fiecare familie, fișe de fiecare categorie sau grup social etc.

Prelucrarea statistică a materialului presupune însă cunoștințe care, din păcate, nu intră în bagajul profesional obișnuit al folcloriștilor. Dar nu e mai puțin adevărat că metodele de tratament matematic al informațiilor caracterizează etapa actuală a dezvoltării științelor. Nu a rămas domeniu în care matematica să nu fi dus la o adevărată revoluționare a disciplinelor clasice. Nu vrem să mergem încă pînă la pretenția de a folosi cibernetica în studiul sociologic al vieții culturale a poporului, deși sînt convins că nici în această privință nu vom putea rămîne multă vreme în urmă. Deocamdată am fi mulțumiți dacă am putea aplica măcar aceste metode simple, de statistică elementară, metode absolut obligatorii ori de cîte ori avem de studiat fenomene de masă.

Ni s-ar putea obiecta că facem în felul acesta sociologia folclorului, iar nu „folclor”. Este drept, dar intră în tradiția folcloristicii noastre și este una din mîndriile ei de a fi conceput folclorul ca fenomen social, ca expresie a vieții obștei neamului românesc, iar nu numai ca o „piesă artistică” pură. Și exemplul lui Brăiloiu este în această privință grăitor.

O cercetare folclorică chiar muzicală nu are de altfel decît de cîștigat dacă cercetătorul știe, mult mai adîncit decît o poate da o fișă de informator, care este mentalitatea informatorilor, ansamblul cunoștințelor pe care le au în toate ramurile folclorului și etnografiei, mult dincolo de ceea ce

interesează direct arta muzicală. Și este limpede că, pentru ca viața folclorului unui grup social să fie studiată în contextul ei social, iar nu „pusă în paranteză” și considerată ca fenomen de sine stătător, este necesar ca această viață de ansamblu a grupelor sociale să fie în prealabil studiată riguros științific.

Aceasta ar fi fost și intenția cercetătorilor de monografie sociologică de pe vremuri. Recunoaștem însă că această intenție nu a fost dusă până la capăt. Au fost parcurse doar primele trepte spre un astfel de țel : s-au stabilit repertorii în materie de artă și știință populară, de viață economică, de tehnologie, de drept cutumiar, de etică și multe altele, precizându-se pentru fiecare în parte frecvența în timp, spațiu și ordine socială. Dar corelarea tuturor într-o sinteză finală nu a fost posibilă, sau în tot cazul nu a fost întotdeauna deplin satisfăcător făcută. Vina cred că este aceea de a nu fi aplicat cu toții și cu aceeași rigoare tehnicile de lucru ale lui Brăiloiu și mai ales de a nu ne fi corelat dintru început studiile parțiale.

Sociologia satului Drăguș ar fi avut cu totul altă valoare dacă, de pildă, toate studiile parțiale cantitative ar fi fost făcute pe baza nu a cercetării întregului sat, cu informatori mereu diverși, ci pe același „eșantion” folosit de Brăiloiu, care, la rîndul lui, ar fi trebuit să recurgă nu la un eșantion valabil doar pentru problema lui, ci unul alcătuit în colectiv, putînd fi folosit de toți cei care se străduiau să înțeleagă științific viața satului.

E poate o datorie a folcloriștilor noștri să ducă mai departe studiile începute atunci, amplificînd metodele de cercetare stabilite de Brăiloiu, generalizîndu-le pentru întreg cîmpul cercetărilor sociale, făcînd astfel posibilă sinteza finală pe care o vedem cu puțință doar pe această cale.

ENQUÊTES D'OPINION ET SOCIOLOGIE DU FOLKLORE

Prenant comme point de départ le livre posthume du grand folkloriste roumain Constantin Brăiloiu, on souligne le fait que, s'étant posé le problème de la sociologie du folklore, au cours des campagnes de recherches organisées par « L'école roumaine de sociologie » dont il fut l'un des plus éminents membres, Brăiloiu fut parmi les premiers à faire appel à la technique des enquêtes *quantitatives* par échantillonnages, doublées et contrôlées par des enquêtes *qualitatives*.

On met en relief le départ qui s'impose à être fait entre les « enquêtes d'opinion » et les « enquêtes d'informations » (ethnographiques, etc.) et l'on suggère de reprendre et continuer de semblables travaux, en élargissant cette méthode par l'emploi d'un seul et même échantillon pour l'étude comparée de tout l'ensemble des phénomènes rentrant de plein droit dans toute recherche sociologique multidisciplinaire.

EVOLUȚIA METODEI DE CERCETARE A FOLCLORULUI MUZICAL

GOTTFRIED HABENICHT

În viziune actuală, studiul științific al muzicii populare presupune câteva etape obligatorii :

- a) *culegerea* melodiei și a materialului-anexă ;
- b) *sistematizarea* și arhivarea materialului cules ;
- c) *studiul propriu-zis*, care include o serie de operații complexe, de la transcrierea melodiei și analiza elementelor ei morfologice pînă la încadrarea ei în sistemul muzicii populare românești (tipologie, catalogul melodiilor), într-un sistem mai larg decît sfera etnică de proveniență (folclor comparat) și într-un context istoric.

Pornind de la această bază, deslușirea caracteristicilor proprii muzicii românești este fundamentată științific, concluziile practice pentru activitatea compozitorilor și a mișcării artistice de amatori fiind, în consecință, de mare însemnătate.

Desigur că etapele mai sus prezentate ca un întreg, ca un *sistem metodologic* nu se suprapun — și nici nu se pot suprapune — cu realitățile ce ne sînt cunoscute din istoria folcloristicii românești ; pentru aceasta nu existau suficiente premise istorice. Apariția conceptului metodologic ca sistem unitar a fost precedat de o lungă perioadă, în care diversele sale componente s-au reliefat cu mai multă sau mai puțină pregnanță. Vom încerca, în rîndurile de mai jos, să evidențiem tocmai această evoluție așa cum ne este reflectată în culegerile și în studiile cu caracter teoretic, fără însă ca să ne suprapunem unor studii speciale de istorie a folcloristicii ¹.

¹ Pentru trecerea în revistă a diverselor culegeri, ne-am folosit de G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în „Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu”, București, 1939, și mai cu seamă de studiul lui Gh. Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 10 (1965), nr. 6, p. 549—583, care sistematizează cunoașterea noastră actuală despre culegerile de muzică populară de la începuturi pînă în 1900. O altă lucrare, pe care am utilizat-o de asemenea intens (pentru perioada 1900—1956), este aceea a lui M. Pop, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor”, an. 1 (1956), nr. 1—2, p. 9—35.

Folosim acest prilej spre a mulțumi cercetătorilor Gh. Ciobanu, M. Kahane și G. Sulițeanu pentru sugestiile interesante furnizate la alcătuirea prezentului articol.

Pentru perioada de început — primele melodii românești le avem notate din secolul al XVII-lea —, interesul nostru va fi îndreptat în special asupra atitudinii culegătorilor față de materialul folcloric; aceasta pentru că în centrul atenției stătea notarea unor melodii cu scopuri diverse, însă nicidecum de natură științifică. În funcție de scopul urmărit de culegător vom reuși să stabilim deseori coordonate care ne permit să conturăm locul pe care-l ocupă notația respectivă în evoluția istorică a conceptului metodologic.

Ne sînt cunoscute din secolul al XVII-lea zece melodii din așa-zisul *Codex Caioni* (1652—1671), una din *Codex Vietoris* (1680) și două melodii publicate de Daniel Speer sub denumirea de *Wallachisches Ballet* (ca fost muzicant la curtea domnitorului moldovean Gheorghe Ștefan (1653—1658)), Speer a notat aceste melodii poate chiar înainte de Caioni). Acestor melodii le-am adăuga și cele trei dansuri românești aflate într-o colecție de pe la 1730, relativ recent descoperită. Trăsătura comună tuturor acestor melodii este caracterul lor utilitarist: ele au fost folosite la curțile unor feudali români sau maghiari. Deducem de aici nu numai prestigiul de care se bucura muzica românească în cercurile nobilimii, ci și un amănunt tehnic de mare importanță: melodiile respective trebuie să fi fost printre cele mai cunoscute cîntece din vremea respectivă², iar notarea lor nu a presupus vreun efort de investigare în mediul rural; ele au fost scrise, după toate probabilitățile, din memorie. Cu toate că preocuparea științifică a fost nulă, însuși faptul notării acestor melodii este pentru noi de mare importanță, dîndu-ne elemente de corelare istorică pentru epoca de acum 250—300 de ani.

Pacea de la Kuciuk-Kainargi (1774), prin care li se recunosc Principatelor Române oarecare libertăți pe plan economic, aduce cu sine o creștere a interesului din partea țărilor europene față de acestea. În mod fățiș declară fostul ofițer austriac Franz Joseph Sulzer, în a sa *Istorie a Daciei Transalpine*³, tipărită la Viena în 1781/1782, că și-a conceput opera tocmai pentru a-și ajuta țara să înțeleagă mai bine avantajele ce-ar decurge din dezvoltarea comerțului cu Principatele Române. Alături de descrierea geografică, istorică, politică și etnografică, Sulzer publică în tabula I a celui de-al doilea volum zece melodii românești în notația apuseană. Notația pare bună, Sulzer fiind un muzicant priceput, deși doar amator. Presupunem de asemenea că Sulzer și-a notat direct melodiile și nu din memorie⁴, ceea ce reprezintă un element deosebit de important în evoluția conceptului metodologic. Scopul publicării acestor zece melodii nu mai este același cu al colecțiilor pomenite mai sus: Sulzer voia să dea o imagine cît mai completă a țării și a poporului ei și, firește, din această descriere nu puteau lipsi preocupările artistice. Scopul este deci oarecum etnografic.

² Una din ele este și azi larg cunoscută: „Banul Mărăcine” din *Codex Caioni* (vezi M. Negrea, *Un compozitor român ardelean din sec. al XVII-lea, Ion Caioni (1621—1687)*, Craiova, Scrisul Românesc, f.d., „Melos II”).

³ Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, Wien, Rudolph Gräffer, 1781 (vol. I și II) — 1782 (vol. III); o copie a manuscrisului părții secunde se păstrează la Biblioteca Academiei (5 tomuri).

⁴ Fr. J. Sulzer, *op. cit.*, vol. II, p. 424.

Dar Sulzer merge și mai departe : el analizează morfologic în cadrul volumului melodiile din anexă, căutînd chiar să facă unele legături între ele și muzica romanilor⁵. Prin aceasta, Sulzer folosește, deși timid, argumente din domeniul muzicii pentru a arăta obîrșia românilor. Deși nedrept în multe privințe cu românii, Sulzer are totuși meritul de a-l fi anticipat pe Eftimie Murgu, care în 1830 căuta să dovedească originea romană a poporului român și pe calea muzicii⁶. Fără să caute rezolvarea unei atare probleme⁷, dar tot cu un scop etnografic, publică un autor anonim în „Allgemeine Musikalische Zeitung” din Leipzig în 1814 și 1821 în total nouă cîntece românești (cinci ardelenesti și patru moldovenesti), cît și un cîntec grecesc ce circula pe vremea aceea în Moldova⁸.

Față de notațiile „cu scop utilitar” din prima perioadă vedem aici un salt calitativ deosebit : nu se notează melodii de circulație spre a fi utilizate la cîntare, ci melodiile lui Sulzer, ale anonimului de la 1814 și 1821, cît și ale lui Murgu răspund unor imperative științifice.

Vechiul obicei al alcătuirii unor colecții manuscrise sau tipărite nu a dispărut însă și nici nu putea dispărea. Dimpotrivă, el se accentuează în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind strîns legat de rapida ascensiune a tinerei burghezii românești. În cazul nostru, cîntecul românesc devine armă de luptă pentru făurirea idealurilor de clasă ale burgheziei, contribuind la înlăturarea influenței grecești și turcești, cît și la consolidarea unei culturi naționale românești.

Colecțiile ce apar în acest timp caută să răspundă în primul rînd unui imperativ artistic, spre a putea fi difuzate cît mai larg. Este perioada cînd își publică, pe de o parte, Anton Pann *Spitalul Amorului* (1850, 1852) și *O șezătoare la țară* (1852)⁹, iar pe de altă parte — adresîndu-se altor straturi sociale — apar aranjamentele pentru pian ale lui Rouschitzki¹⁰, J. A. Wachmann¹¹, Henri (Ehrlich)¹², C. Miculi¹³, Al. Berdescu¹⁴ și ale altora.

⁵ *Ibidem*, p. 413—423.

⁶ E. Murgu, *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkommt : Erweis, dass die Walachen nicht römischer Abkunft sind...*, Ofen, 1830.

⁷ „... Dacă și în ce măsură derivă muzica lor din a romanilor și a grecilor, nu vrea să o arate cercetătorul ce comunică acestea, căci nu are pretenția a fi un erudit în ale antichității. El se consideră fericit dacă poate da cititorului dornic de a cunoaște cît mai mult o idee generală de starea muzicii ardelenesti — destul de înaintată — și, în eventuale cazuri, să procure compozitorilor străini nou material prin tratarea a ceea ce e caracteristic în operele lor...” (vezi I. Coșcișu, *Un străin anonim despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista de folclor”, an. I (1956), nr. 1—2, p. 272).

⁸ *Geschichte der Musik in Siebenbürgen*, în „Allgemeine Musikalische Zeitung”, an. 16 (1814), nr. 46, 47; *Zustand der Musik in der Moldau*, an. 23 (1821), nr. 30.

⁹ Vezi A. Pann, *Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu*, București, E.S.P.L.A., 1955.

¹⁰ Fr. Rouschitzki, *Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kiseleff...*, Iași, 1834.

¹¹ J. A. Wachmann, *Mélodies valaques pour le piano...* (patru caiete).

¹² Henri, *Airs nationaux roumains transcrits pour Piano*, Viena, Pietro Mechetti qm. Carlo.

¹³ Ch. Mikuli, *Douze airs nationaux roumains...*, Léopol, Charles Wild.

¹⁴ Al. Berdescu, *Melodii române, Scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor Național astfel cum le eczeclă Lăutari Români*, București, 1860—1862, nouă caiete.

Anton Pann redă în caietele sale piese de largă circulație (îndeosebi orășenească), punînd la dispoziția unui cerc larg de amatori nu numai melodiile sau textele separate, ci *cîntece*. Publicațiile sale au însă minusul clarității conceptului teoretic de cîntec popular, ele ilustrînd ansamblul melodiilor cu circulație intensă în aceea vreme. Atitudinea lui A. Pann față de material era nu aceea a unui culegător ce-și propune scopuri științifice, ci aceea a insului folcloric cu drepturi depline de intervenție și transmitere în formă modificată ¹⁵.

De asemenea, și primele aranjamente pentru pian — de pildă Rousschitzki — au un caracter eterogen, conținînd alături de piese românești și altele grecești și turcești. Lucrurile se clarifică însă în timp, reflectînd totodată evoluția gustului muzical, odinioară aflat sub puternica înfrîurire a melosului oriental. În contrast cu A. Pann, ai cărui informatori au fost neprofesioniști, autorii colecțiilor de aranjamente pentru pian au culese în mod obișnuit de la lăutari. De la aceștia au notat în primul rînd jocuri melodii orășenești și române; textele poetice nu au fost luate în seamă. Ceea ce merită însă să fie relevat în direcția cristalizării unei metodologii științifice de culegere este imperativul pentru notarea exactă a melodiilor: ideea ce apare deopotrivă la Henri ¹⁶, J. A. Wachmann ¹⁷, cît și la Al. Berdescu ¹⁸. Este, desigur, o cerință ce contrastează flagrant cu uzanțele de tip romantic ce învăluiau colecțiile de poezii populare din aceeaș epocă.

În ultimele trei, patru decenii ale secolului trecut, linia estetizantă de prelucrări și aranjamente este din ce în ce mai mult abandonată, fără însă ca să dispară cu totul. Cîștigă în schimb teren ideile privitoare la colecții întocmite cu scopuri științifice. Aceasta este în directă concordanță cu tendințele — deocamdată timide — de închegare a unei școli muzicale naționale. Un asemenea țel complex pune în primul rînd problema sevei naționale de inspirație, iar aceasta, la rîndul ei, ridică chestiunea cunoașterii științifice a melosului popular. Astfel, începuturile gîndirii despre folclor, deci ale folcloristicii, sînt strîns legate de tendințele închegării unei școli naționale muzicale. Primul nostru muzicolog, Nicolae Filimon relevă astfel în 1862 deosebirea ce există între muzica „cosmopolită” și lăutarului și muzica țărănească și subliniază importanța pentru dezvoltarea unei culturi muzicale naționale culte a studiului muzicii țăranelor

¹⁵ G. Ucenescu, elevul lui A. Pann, relatează că maestrul său a „modificat”, a „dres”, a „corectat” și a „prelucrat” cîntecele notate de el (vezi, Gh. Ciobanu, în introducerea la A. Pann *Cîntece de lume* ..., op. cit., p. 35). Atitudinea lui A. Pann poate fi comparată într-un anumit sens cu aceea a lui V. Alecsandri, nu însă cu practica lui Ath. Marienescu, la care problema intervenției în textul popular nu era dictată de interese pur artistice, ci-și avea baza teoretică în școala mitologică a fraților Grimm și în înverșunarea sa latinistă (Pentru aceasta vezi O. Birlea *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara”, seria *Științe filologice* an. I, 1963, p. 66, passim).

¹⁶ „N-am schimbat nimica nice în melodii nice în acompaniment, ci le-am transcris așa cum le-am auzit cîntate de Romani și de muzicii țigani” (apud. Gh. Ciobanu, *Culegerea* ... op. cit., p. 557).

¹⁷ „Le dau așa cum le-am auzit din gura trubadurilor populare” (*ibidem*).

¹⁸ Berdescu ridică problema păstrării „caracterului național” al melodiilor și a acompanimentului (*ibidem*).

român în comparație cu cea a popoarelor învecinate și a popoarelor latine ¹⁹. Problematika pusă este deci deosebit de vastă : culegeri de folclor țărănesc și efectuarea unor studii de folclor comparat în vederea determinării caracteristicilor proprii muzicii populare românești și pentru fundamentarea unei școli naționale muzicale.

Aceste idei sint în parte continuate, dezvoltate și aplicate în practică de T. Burada. Acesta cercetează cîntecul popular la sursă și ridică problema legăturii dintre melodiile rituale-ceremoniale și obiceiurile populare în cadrul cărora se manifestă. De altfel, T. Burada este primul care direcționează cercetările noastre de folclor muzical înspre o lume cu totul inedită pînă atunci : domeniul cîntecelor rituale de secetă, seceră, înmormîntare, și tot el este primul care dă (în 1880) o monografie folclorică zonală, a nume *O călătorie în Dobrogea* ²⁰. N. Filimon și T. Burada stau deci la începutul unei noi perioade în evoluția conceptului metodologic : perioada cercetării folclorului muzical pe baza unei metode conștient stabilite în vederea realizării unui scop științific.

Clauzele concursului „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești”, inițiat de Academia Română în 1883, la propunerea lui V. Alecsandri ²¹, vădesc un anumit regres din punct de vedere metodologic față de cerințele lui N. Filimon și T. Burada. Se cere astfel concurenților ca piesele culese să fie „aranjate pentru clavier și voce, cu însemnarea cuvintelor sub note” ²², plătindu-se astfel tribut manierei estetizante despre muzica populară ²³. Pe de altă parte însă, alte două condiții cer indicarea publicațiilor anterioare de melodii românești, cît și consemnarea locului și împrejurărilor în care au fost culese cîntecele ²⁴. În special cerința din urmă este de însemnătate pentru conturarea unei metode științifice de culegere, pînă atunci indicarea originii făcîndu-se în termeni generali și doar cu totul întîmplător ²⁵.

Peste voluminoasa colecție premiată la numitul concurs, aceea a lui D. Vulpian, trecem, deoarece nu prezintă importanță din punctul nostru de vedere. Vom zăbovi în schimb la personalitatea compozitorului Gavriil Musicescu, care, fără să fie un rodnic culegător, îmbogățește totuși patrimoniul gîndirii teoretice cu unele idei inedite, deosebit de valoroase. Astfel sesizează rolul social al cîntecului popular ²⁶, caracterul colectiv al

¹⁹ Pentru „o muzică națională caracteristică cată să studiem cu multă atențiune muzica țăranului din toate părțile locuite de români și pe a națiunilor puse în contact cu noi, să facem explorațiune în Italia, Ispania și Franția Meridională și apoi din analogia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre” (în „Țăranul român”, București, 1 (1862), nr. 34; *apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 560).

²⁰ I. C. Chițimia, *Teodor Burada, folclorist și etnograf*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, an 4 (1955), p. 95—171 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 562).

²¹ „Analele Academiei Române”, seria a II-a, t. V, șed. ord. din 1882—1883, București, 1884, p. 63.

²² *Ibidem*.

²³ Gh. Ciobanu, *Culegerea...*, în *op. cit.*, p. 563.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Vezi exemplele din Anton Pann, date de Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 563.

²⁶ „Și dacă țăranul român mai îndură din necazul greu ce-l îndură în luptele vieții și suportă cu bărbăție nevoile ce-l apasă, apoi aceasta se datorește în cea mai mare parte influențelor duioaselor sale melodii, care îl mingie în zilele grele și-l veselește în cele bune...” (vezi G. Musicescu, *12 melodii naționale...*, Iași, 1889, prefața; *apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 564).

creației populare ²⁷ și necesitatea organizării culegerilor pe bază de monografii regionale ²⁸. În ceea ce privește însă pe *compozitorul* Musicescu, acesta atacă una din cele mai însemnate probleme ale creației bazate pe melos folcloric — aceea a armonizării modale a cîntecului popular ²⁹. Prin aceste idei, G. Musicescu se alătură celorlalte figuri proeminente ale gândirii teoretice pe tărîmul metodologiei folclorului muzical de pe atunci, N. Filimon și T. Burada.

Cerința minimală a oricărei cercetări folcloristice pe baze științifice era fără doar și poate aceea a neintervenției culegătorului în material. Descoperirea în 1877 a fonografului de către Th. A. Edison a creat posibilități nebanuite în acest sens : aparatul reține cîntecul popular nemodificat și-l conservă totodată posterității.

Sporadic, fonograful a fost utilizat la noi pentru culegeri de melodii populare încă înainte de 1900, de pildă de către G. Alexici ³⁰. Imediat după 1900 acțiunea se întetășește. Gustav Weigand, preocupat în primul rînd de probleme dialectologice, culege cîntece populare cu fonograful în 1901³¹; unii dintre colaboratorii lui Max Friedwagner³² culeg cu fonograful după 1906; melodiile transcrise de C. M. Cordoneanu și publicate de Pompiliu Pîrvescu ³³ au fost culese de acesta din urmă, tot cu fonograful, înainte de 1908.

În 1909/1910, Bartók Béla realizează prima lui culegere masivă de muzică populară românească, anume în Bihor, tot cu fonograful ³⁴. Acest prim contact al lui Bartók cu folclorul românesc marchează o dată însemnată în istoria folcloristicii noastre : prin el avem prima colecție de muzică populară de mare întindere, culeasă pe baze științifice și alcătuită după un criteriu zonal. Bartók nu se oprește însă numai la stadiul culegerii și prezentării materialului într-o transcriere conștincioasă, ci merge mai departe la analiza și evidențierea caracteristicilor muzicale specifice zonei.

În general, remarcăm în prima decadă a secolului nostru biruința ideii culegerii de muzică populară din interes științific. Satul s-a impus ca sursă primordială a folclorului românesc, lucru care va duce — și aceasta este o latură negativă — la neglijarea folclorului maselor muncitoare de la orașe. Preocupările în jurul folclorului țărănesc nu pot fi desprinse nici de ideile curentului semănătorist, care și făcuse apariția.

Deși legată îndeosebi de problematica literaturii populare, nu putem trece cu vederea apariția în această vreme a unui sistem bine încheiat al cercetării folclorului : este vorba de O. Densusianu, care și expune acum

²⁷ „În cîntecul popular nu se pune în joc nici originea, nici autorii. Se poate spune numai atît cu siguranță, că prima impresie dată în vileag de acel ce a avut inspirația momentului a trecut printr-o cenzură a zecimi de ani pînă ce s-a cristalizat într-o formă definitivă” (vezi G. Musicescu, *Cîntările bisericesti și muzica populară*, în „Arhiva”, Iași, 1901, nr. 7—8, p. 311; *apud*. Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 565).

²⁸ G. Musicescu, *5000 lei noi !*, în „Arta”, Iași, 1 (1884), nr. 11, p. 165 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 565).

²⁹ „Arta”, Iași, 2 (1885), nr. 9—10 (*apud* Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 565).

³⁰ G. Alexici, *Texte de literatură populară română, I. Poezia tradițională*, Budapesta, 1899.

³¹ G. Weigand, *Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens*, Leipzig, 1904, p. 83.

³² M. Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, Würzburg, 1940, p. XII.

³³ P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908 („Din viața poporului român”, I), 195 p.

³⁴ Bartók B., *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, București, 1913.

principiile ³⁵. Importanța lui constă în aceea că a sistematizat și a încheiat într-un sistem opiniile metodologice valoroase din țara noastră și străinătate. El este primul care atrage atenția asupra raportului dintre tradiție și inovație, reliefând importanța viziunii folclorului nu ca o relictă, ci ca o realizare artistică cu funcții contemporane. Tot el sesizează legătura dintre cercetarea folcloristică și sociologie ³⁶.

Fonograful însă nu este utilizat pe toate planurile. De la 1910 încolo deținem culegeri valoroase de folclor alcătuite după vechea metodă a notației directe. Tiberiu Brediceanu culege astfel în Maramureș ³⁷, din însărcinarea Academiei Române ³⁸, anticipându-l aici pe Bartók ³⁹, iar din 1923 culege Sabin V. Drăgoi ⁴⁰ în sudul Transilvaniei și în Banat, pentru a numi doar doi dintre cei mai însemnați folcloriști care au lucrat în acest mod.

O dată importantă în evoluția conceptului metodologic îl marchează anul 1922, când D. G. Kiriace expune detaliat o metodă de culegere, rezumând pentru prima oară experiența și tendințele sănătoase ale înaintașilor pe tărîmul folcloristicii muzicale. D.G. Kiriace face aceasta în cadrul unui amplu memoriu, adresat Ministerului Cultelor și Artelor; este, de altfel, cel de-al doilea memoriu pe care-l înaintează în aceeași chestiune, primul datînd încă din 1898. Inițiativa lui G. D. Kiriace trebuie privită de asemenea în cadrul strădaniilor generale pentru afirmarea unei școli naționale de compoziție. Iată problemele metodologice cuprinse în *Memoriu* ⁴¹:

- a) necesitatea culegerii;
- b) necesitatea unui număr mai mare de culegători, dată fiind vastitatea materialului folcloric muzical; culegătorii vor avea o pregătire teoretică de specialitate;
- c) necesitatea unor culegeri la fața locului și pe criterii zonale; în anumite cazuri se poate culege și la centru de la informatori aduși sau de la oameni veniți aici cu alte ocazii;
- d) culegerea se va face cu fonograful;
- e) se vor culege și textele; se vor indica silabele de completare;
- f) necesitatea informațiilor suplimentare privitoare la cîntec, instrument și informator; indicații privind viața cîntecului, genul acestuia.

După cum se vede, problematica este deosebit de vastă din punctul nostru de vedere. Kiriace a sintetizat o experiență anterioară, dar a și deschis drumuri noi, care ne duc direct la metodele de lucru ale celor două mari arhive înființate în 1928: aceea a Ministerului Artelor, condusă de G. Breazu și, în special, aceea a Societății compozitorilor români, condusă de C. Brăiloiu.

³⁵ O. Densusianu, *Folclorul—cum trebuie înțeles*, București, 1910.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ T. Brediceanu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, București, E.S.P.L.A., [1957].

³⁸ *Ibidem*, prefața.

³⁹ Bartók B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.

⁴⁰ În 1925 își publică valoroasa colecție de 303 colinde (apud M. Pop, *op. cit.*, p. 13—14).

⁴¹ Le redăm după G. Sulișteanu, *Cu prilejul apariției volumului D. G. Kiriace, „Cîntece populare românești”*, în „Revista de folclor”, an. 6 (1961), nr. 3—4, p. 85, 88.

G. Breazul își expune principiile în articolul-program *Arhiva fonogramică*⁴². Pentru el, important este :

a) înființarea unei arhive centrale de studiu a cîntecului popular românesc ;

b) studiul morfologic-stilistic al cîntecului popular are drept țintă să ducă la „determinarea psihologiei muzicale a poporului și la întrezărirea idealurilor de educație și creație muzicale românești...”⁴³. Ne întîlnim deci din nou cu ideea școlii naționale de compoziție. Acest țel necesită :

c) cercetări de folclor comparat⁴⁴, iar

d) rezultatele culegerilor vor duce la alcătuirea unei „ediții definitive” *Monumentele artei muzicale românești*, care să cuprindă „culegerile și compozițiile de muzică populară sau în gen popular, profană și religioasă, psaltice și liniare, aflate astăzi răspîndite, rău tipărite sau chiar netipărite de fel...”⁴⁵, cit și la înființarea unui *Muzeu de instrumente muzicale populare*, „prin care să putem determina coloritul specific al sonorului românesc...”⁴⁶.

e) Materialul cules trebuie să fie autentic, nealterat prin intervenția culegătorului⁴⁷. De aici și cerința pentru o

f) înregistrare mecanică a cîntecelor populare⁴⁸.

g) „Cum melodiile populare sînt expuse la schimbări sau ies curînd din uz, pentru a obține o cît mai desăvîrșită unitate în timp și loc a materialului folcloristic muzical, este necesar ca culegerile să se facă în timp scurt — fără, deci, ca trecerea timpului să poată altera înfățișarea muzicală a ținutului — și pe cuprinsul unei regiuni întregi, stabilindu-se deci, unități geografice ale cîntecelor...”⁴⁹.

G. Breazul voia să lucreze cu corespondenți, cu alte cuvinte cu culegători mai mult sau mai puțin diletanți. Acestora le difuzase un „Îndrumar” de culegere⁵⁰. Experimentul nu a reușit însă, drept care „Arhiva” s-a văzut silită să se rezume la munca de teren a unui număr redus de colaboratori afiliați⁵¹. În schimb, „Îndrumările” ne permit să vedem modul în care G. Breazul căuta să-și aplice ideile în practică. Alături de detaliate indicații tehnice, privind îndeosebi manevrarea fonografului, el ne indică principii privind :

— alegerea informatorului (țărani ; dacă se înregistrează de la alții se va indica aceasta precis)⁵² ;

⁴² G. Breazul, *Arhiva fonogramică*, București, 1932, republicat în *Muzica românească de azi, op. cit.*, p. 369—410 și apoi în *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul Românesc, 1941 (Cităm după *Muzica românească de azi*).

⁴³ G. Breazul, *op. cit.*, p. 371. Ideea determinării „psihologiei muzicale a poporului” este înrudită cu aceea a găsirii în folclor a „icoanei suflatești a fiecărui popor” (Densusianu)

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 401.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 400—401.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 371.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 372, *passim*.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 383.

⁵⁰ Reprodus în *op. cit.*, p. 382—389.

⁵¹ *Ibidem*, p. 389.

⁵² *Ibidem*, p. 383.

— modalitatea contactului cu satul ⁵³ ;
 — numai în cazul melodiilor „mai complicate” se vor înregistra două strofe ⁵⁴ ;
 — informațiile auxiliare care se anexează documentului sonor privesc : localitatea, data, relații sumare asupra informatorului, genul și textul bucății ⁵⁵.

După cum constatăm, lipsesc total informațiile privitoare la proveniența, circulația și viața cîntecului. G. Breazul vrea să studieze deci cîntecul popular exclusiv printr-o metodă „filologică”. G. Breazul va părași în mare măsură preocupările folcloristice în sensul restrîns al cuvîntului, îndreptîndu-se îndeosebi cercetărilor de istorie a muzicii românești. Deși, după cîte am văzut, G. Breazul a marcat cercetărilor folcloristice un scop bine determinat, realizarea lui a rămas un deziderat ; imperativul momentului, acela al culegerii, i-a concentrat întreaga atenție.

Un loc de frunte în evoluția metodologiei cercetării folclorului muzical îl ocupă Constantin Brăiloiu ⁵⁶, care făcuse parte din tinerii grupați în jurul lui D. G. Kiriac ⁵⁷. El continuă opera folcloristică inițiată de maestrul său, dîndu-i însă o amploare mult mai mare și ridicînd-o fără nici o discuție pe un plan net superior. Metoda, pe care și-o expune în 1931, în paginile revistei „Boabe de grîu” ⁵⁸, este rodul îmbinării învățămintelor transmise de D. G. Kiriac cu metodele cercetării sociologice-monografice ale școlii lui D. Gusti. Spunem aceasta spre a reliefa poziția de știință autonomă pe care C. Brăiloiu a reușit s-o păstreze folcloristicii, trecînd peste punctul de totală integrare a cercetărilor de folclor în complexul scrutărilor sociologice, dar știind să extragă din acestea învățăminte de cea mai mare importanță.

Baza filozofică a conceptului sociologic a lui D. Gusti a fost idealist-metafizică de coloratură voluntaristă ⁵⁹. Cu toate acestea, cercetarea monografică a satelor din România întreprinsă de el a fost o acțiune de mare însemnătate, respectiv o încercare de scoatere a sociologiei burgheze din impasul strîmtelor scrutări de cabinet ⁶⁰. În cadrul campaniilor de cercetare monografică au fost relevate date edificatoare asupra situației mizere a păturilor exploatate de la sate ⁶¹.

Metoda de cercetare a lui C. Brăiloiu ia drept punct de plecare tocmai latura cea mai pozitivă a sistemului lui Gusti : cunoașterea nemijlocită a

⁵³ *Ibidem*, p. 383.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 386—387.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 388.

⁵⁶ Vezi studiul cercetătoarei E. Comișel, *Constantin Brăiloiu*, în „Studii de muzicologie”, I, București, Edit. muzicală, 1965, p. 277—302.

⁵⁷ E. Comișel, *op. cit.*, p. 282.

⁵⁸ C. Brăiloiu, *Societatea Compozitorilor Români. Arhiva de folklor*, în „Boabe de grîu”, București, an. 2 (1931), nr. 4, p. 204—219. Extras cu titlul : *Arhiva de folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*. Versiune franceză : *Esquisse d'une méthode de Folklore musical. (Organisation d'Archives). Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în „Revue de Musicologie”, Paris, XV, nr. 402, p. 233—267.

⁵⁹ O. Bădina, *Dimitrie Gusti. Contribuție la cunoașterea operei și activității sale*, București, Edit. științifică, 1965, p. 195, passim.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 197, passim.

⁶¹ *Ibidem*, p. 128, passim.

realității pe baza unei cercetări obiective de teren. Astfel și sistemul metodologic a lui C. Brăiloiu răspunde necesităților iminente ale folcloristicii: cercetarea de teren. Fără rezultatele acesteia nu se pot concepe studii de sinteză asupra cîntecului popular. Avem deci de-a face în primul rînd cu o metodă de culegere.

Pentru C. Brăiloiu, cîntecul popular nu interesează numai în sine, ci interesează și viața acestuia, locul ce-l ocupă în complexul suprastructural al satului, rolul ce-l joacă în cadrul manifestărilor spirituale ale sătenilor și necesităților cărora le răspunde⁶²; într-un cuvînt, *funcția cîntecului* reprezintă o piatră unghiulară a conceptului metodologic a lui C. Brăiloiu. Și aceasta fără a subestima analiza morfologico-stilistică (metoda filologică). De fapt raportul dintre folcloristica muzicală și alte discipline se hotărăște de la caz la caz, depinzînd de condițiile obiective ale realității⁶³. Obiectul folcloristicii muzicale cuprinde deci în viziunea lui C. Brăiloiu nu numai cercetarea unor melodii de o anumită structură și de un anumit stil, ci totalitatea cîntecelor ce se află în circulație într-un loc dat, la un moment dat, indiferent de proveniența sau stilul lor⁶⁴. Munca de teren este deci o cercetare complexă, și nu pur și simplu o culegere de melodii. Aceasta este una din fundamentalele deosebiri de concepție ale celor două „Arhive”.

Sistemul metodologic pe care l-a făurit C. Brăiloiu este în strictă dependență de concepția pe care o are asupra cîntecului popular⁶⁵.

Fiind vorba de o cercetare de teren și nu numai de o activitate de culegere de melodii populare, vor lucra în primul rînd specialiști cu pregătire adecvată. Sincretismul creației populare necesită colaborarea pe teren a unor specialiști din domenii diferite; de exemplu, muzicianul va conlucra cu un literat a cărui atenție se va îndrepta asupra textului poetic. Corespondenții pot da uneori și ei un material valoros.

Cercetarea trebuie să fie obiectivă, materialul cules trebuie să dea o imagine exactă asupra realității, nedeformată prin intervenția voită sau nevoită a culegătorului. De aici se impune utilizarea aparatelor de înregistrat mecanic, pe vremea aceea a fonografelor.

Se preferă — pentru a primi o imagine cît mai completă asupra vieții cîntecelor populare — cercetarea unei colectivități sătești la fața locului (criteriul *loc*). Monografiile zonale astfel întocmite nu exclud însă nici cercetarea pe genuri a folclorului.

Materialul muzical trebuie cules de la anumite persoane („informatorii tip”), care să corespundă realităților concrete ale satului respectiv. Astfel îi corespunde elementului autohton „tipul de conservare”, celui

⁶² Folclorul muzical este „... un *fapt social* prin excelență...” (C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 204), „... Melodia populară nu are nici o realitate palpabilă în sine...” (*ibidem*, p. 207).

⁶³ „Un răspuns categoric nu este cu putință. Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folclorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-și neatrănarea. Negreșit, acolo unde melodii țărănești nu se mai păstrează decît în amintirea citorva, fără nici o legătură cu viața societății, informația muzicală va fi de ajuns. Unde, dimpotrivă, cîntecele viețuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărțite de traiul mediului din care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînțeleasă fără cunoașterea realității sociale” (*ibidem*, p. 205).

⁶⁴ M. Pop, *op. cit.*, p. 14. Conferința anuală I.F.M.C. din 1955 dă o cuprindere identică noțiunii de muzică (M. Pop, *op. cit.*, p. 14).

⁶⁵ Redăm detaliile metodologice după articolul din „Boabe de griu” (vezi nota 53).

de asimilare a unei culturi eterogene (urbane) „tipul de dizolvare”. Pe lângă aceasta se vor face distincții fine în repertoriul muzical al grupurilor de vîrstă. Cunoașterea informatorului reprezintă deci totodată o cheie pentru cunoașterea cîntecelor sale; de aici cerința unei fișe de *informator*, întocmită cît mai cuprinzător, căreia — pe lângă date privitoare la viața, starea socială, circulația, activitatea artistică etc. — să-i fie anexată și fotografia celui în cauză. Cîntecele sale vor fi consemnate într-o *fișă de repertor*.

Fiecare melodie în parte trebuie să fie însoțită de o serie de date care să permită cercetătorului să-i stabilească locul în cadrul repertoriului satului și al regiunii. Fișele amănunțite de informații pe baza unor *chestionare* detaliate duc tocmai la reliefaarea vieții cîntecului în localitatea respectivă, pe baza lor cunoscîndu-se realitățile social-economice ale satului în care se culege, multiplele aspecte ale vieții culturale, folclorice etc.

Datele rezultate din această „observare indirectă” vor fi completate prin *observația directă* a obiceiului în care se integrează melodia (rituală) respectivă ⁶⁶. Și în acest caz se vor folosi la maximum mijloacele tehnice disponibile, respectiv aparatul de filmat va fi un ajutor prețuit al conturării cît mai exacte a observației.

Fiecare melodie înregistrată va fi însoțită de o *fișă de fonogramă* în care se vor consemna date legate strict de cîntecul respectiv (locul și data culegerii, informatorul, vîrsta, genul folcloric al piesei și titlul ei, de unde, de cînd este știută și alte observații ale culegătorului). Viabilitatea melodiei (și în ce medii anume) nu este dată de *fișa de frecvență*.

Se cere subliniat faptul că metodologia cercetărilor de teren elaborată de C. Brăiloiu a fost aplicată nu numai în domeniul folcloristicii muzicale, ci și în cercetările de literatură și coregrafie populară.

Clasarea materialului în arhivă se va face pe criteriul regional — singurul care exclude *analiza* —, cunoscînd că, în concepția școlii monografice, orice analiză însemna o intervenție a elementului subiectiv ⁶⁷. Criteriul geografic va fi dublat de sistematica pe *genuri folclorice*.

Cerința obiectivității este proclamată deci principiu suprem în întregul sistem metodologic al lui C. Brăiloiu. Obiectivitatea este necesară și în redarea grafică a melodiilor înregistrate, în *transcriere*. Notarea sinoptică a tuturor strofelor înregistrate dă o imagine veridică a însuși modului de existență a melodiei, prin evidențierea variațiilor de la o strofă la alta.

Arhiva Societății compozitorilor români a fost — în concluzie — un centru de stringere și de clasare a unui material deosebit de prețios prin scrupulozitatea științifică cu care a fost cules. În cadrul ei nu s-a trecut însă la mari studii de sinteză ⁶⁸.

⁶⁶ Însuși C. Brăiloiu a publicat o lucrare întinsă din acest domeniu (vezi *Despre bocetul de la Drăguș*, în „Arhiva pentru știință și reformă socială”, an. 10 (1932), nr. 1—4).

⁶⁷ „Ce criterii vor hotărî sistemul de clasare? E mare ispită de a cere aceste criterii analizei muzicale, dar concluziile analizei vor cuprinde neapărat o parte subiectivă” (*op. cit.*, p. 215).

⁶⁸ Amintim că, în cea de-a doua perioadă a activității sale, C. Brăiloiu a trecut la studii de sinteză asupra folclorului românesc, cît și la lucrări deosebit de apreciate pe tărîmul folclorului comparat (pentru aceasta, vezi indicațiile bibliografice cît și comentariile din lucrarea citată a Emiliei Comișel).

Problema unor generalizări științifice a rămas o sarcină importantă pentru Institutul de folclor, înființat în 1949. Crearea lui este o expresie a grijii statului nostru socialist pentru creația artistică a poporului nostru muncitor de la orașe și sate.

Institutul, care în forma sa actuală este un Institut de etnografie și folclor, nu reprezintă pur și simplu o continuare a activității de colecționare a celor două „Arhive”, ale căror materiale au intrat în patrimoniul său; el este mai mult, este un centru de cercetare complexă, care caută să răspundă tuturor celor trei deziderate amintite la începutul acestui articol: cercetare de teren, clasificare, studiu.

Baza solidă a concepției materialismului dialectic și istoric, prin abordarea științifică a realității social-economice și a problemelor de suprastructură, a dat un conținut nou sistemului metodologic al lui C. Brăiloiu, l-a scos din cadrele strimte ale pozitivismului școlii sociologice monografice.

Clădind pe rezultatele pozitive ale evoluției folcloristicii de dinainte de Eliberare, preluând metoda de cercetare de teren a lui C. Brăiloiu în tot ce avea mai bun și înarmat cu concepția marxist-leninistă, Institutul a dezvoltat și a adâncit cercetările.

În munca de teren a fost abordată problema relațiilor sociale și a reperкусиunilor lor asupra creației populare. Viața nouă a satului, trecerea la relații de producție de tip socialist, raporturile intensificate dintre sat și oraș, acțiunea intensă de culturalizare a maselor, pătrunderea într-un ritm accelerat a receptoarelor de radio pînă în cele mai îndepărtate sate, toate acestea au creat probleme cercetătorului folclorist.

Spre deosebire de C. Brăiloiu, munca noastră de teren pornește nu de la o alegere arbitrară a zonei geografice de cercetat, ci de la corelarea unor fapte de cele mai diverse aspecte: obiectivul cercetării (de pildă, muzica unui gen sau a unui obicei anume), dezvoltarea economică și culturală a locului respectiv, natura materialului bibliografic și din arhivă ce provine de acolo etc.

Tot spre deosebire de C. Brăiloiu, accentul se pune mult mai insistent asupra folclorului ca fapt artistic. E drept, însăși accepția noțiunii de folclor, cum s-a cristalizat la noi, include acest înțeles; dar, în cercetările „Arhivei”, ea a fost oarecum estompată de multitudinea aspectelor colaterale (de pildă, de natură etnografică).

Cercetarea actuală de teren se poate sprijini și pe mijloace tehnice mai perfecte decît cele existente în perioada activității „Arhivei”. Magnetofonul ne permite astfel să răspundem unui deziderat al lui C. Brăiloiu, greu de împlinit pe vremea aceea, și chiar de neîmplinit în cazul unor genuri ca balada, de pildă, acela, al înregistrării melodiei în totalitatea întinderii sale, cu toate strofele, cu interludiile instrumentale etc.

Pentru lămurirea unor aspecte de tehnică și concepție lăutărească a fost folosit cu succes *experimentul*⁶⁹. Metoda are, desigur, un cîmp mai restrîns de aplicabilitate, dat fiind specificul disciplinei.

⁶⁹ G. Sulișteanu, *Probleme de metodologie în culegerea și studierea muzicii dansurilor populare din Muscel*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 10 (1965), nr. 5, p. 503—517.

În afară de cercetarea de teren însă, mai rămân două aspecte deosebit de importante de rezolvat: clasarea materialului și studiul propriu-zis. Aici intervin probleme ce se ridică în mod specific cercetării muzicologice.

Clasarea materialului are astăzi un aspect de mare importanță în plus față de sistemul lui C. Brăiloiu. Anume, pe lângă criteriul geografic și criteriul gen, a intervenit unul de natură analitică: este vorba de integrarea cîntecelor într-un *catalog al melodiilor populare românești*, pe baza analizei lor structurale și a clasării lor după un anumit sistem. Este deci o întrepătrundere între etapa de sistematizare cu cea de studiu. Munca la catalog a luat drept punct de plecare un sistem de notare relativă a melodiilor care permite apropierea vizuală lesnicioasă a variantelor pe baza înrădăririi conturului melodic⁷⁰. Avînd deci melodiile notate la o anumită înălțime relativă, s-a aplicat în continuare un cifru primului rînd melodic, nota *sol* fiind egală cu 1⁷¹. Melodiile se așază în ordine ca termenii într-un dicționar, sistemul asigurînd apropierea unui mare număr de variante, fără însă a le putea aduce pe toate la un loc. De fapt, un singur criteriu nici nu poate rezolva această chestiune cu totul; criteriile mod, scară, cadență, turnuri melodice, formă vor trebui luate în considerație pentru o etapă ulterioară a acestei munci de catalogare. O chestiune de mare importanță este diversitatea melodică a genurilor folclorice, care nu permit aplicarea mecanică a unor principii de clasare perfect valabile pentru un gen la clasificarea muzicală a altuia⁷². Lucrarea aceasta, care va aduna la un loc variantele fiecărui tip melodic în parte, presupune deci elaborarea judicioasă a unor sisteme diverse de clasificare în raport cu diferitele genuri, presupune o eșalonare felurită a elementelor de analiză muzicală pe care se bazează clasificarea în fiecare caz aparte. Deocamdată începută pentru cîntecul propriu-zis, catalogarea se cere continuată și pentru celelalte genuri. Deosebit de dificilă se conturează problema clasificării genurilor de liberă improvizație muzicală (jocuri în formă liberă, balade, doine etc.); unele începuturi s-au făcut și în această direcție în cadrul muncii la diversele teme de cercetare.

Clasificarea presupune de la bun început existența unui mare număr de transcrieri. Se impunea deci problema notării exhaustive a documentelor sonore existente în arhiva institutului. În legătură cu aceasta se isca următoarea dilemă: transcriind piesele sinoptic, cu toate variațiile și în toată amănunțimea, rezultatele ar fi numeric necorespunzătoare necesităților muncii la catalog; pe de altă parte însă, niște transcrieri sumare n-ar putea răspunde problemelor cercetării ulterioare. Discuțiile purtate în jurul acestei chestiuni au dus la o soluție intermediară, respectiv s-a hotărît

⁷⁰ P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor”, an. 5 (1960) nr. 1–2, p. 7–24.

⁷¹ Lucrarea a fost începută de T. Alexandru și Fl. Georgescu. Detalii sumare asupra metodei de clasificare în G. Habenicht, *Clasificarea melodiilor în discuția sectorului muzical al Institutului de etnografie și folclor*, în „Revista de folclor”, an. 8 (1963), nr. 1–2, p. 161–163.

⁷² *Ibidem*.

în cadrul colectivului muzical ca transcrierile să fie bine lucrate, să nu intre însă în detalii, urmînd ca pentru studiile ulterioare să se revină asupra lor. Această soluție, care include neajunsul unei munci duble asupra aceluiași document sonor, are marele avantaj de a furniza catalogului material de lucru. Spunem „marele avantaj”, deoarece catalogul, odată întocmit, va fi de un folos de netăgăduit pentru studiile ulterioare de sinteză.

În cadrul institutului s-au atacat pînă în prezent o mare varietate de teme de cercetare. Enumerarea lucrărilor scrise, publicate sau în curs de redactare nu face obiectul articolului nostru (pentru aceasta trimitem la darea de seamă publicată de A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*)⁷³. Generalizînd însă eforturile depuse pe tărîmul studiului propriu-zis al creației populare muzicale, remarcăm ponderea unor probleme mari, ca: cercetarea asupra genurilor sau cercetarea istorică a cîntecului popular românesc. Această problematică nu este întîmplătoare; împreună cu progresele muncii la catalogul melodiilor, ea duce la lămurirea trăsăturilor specifice ale folclorului românesc. Cunoașterea acestora presupune însă atît evidențierea acelor caracteristici comune și muzicii altor popoare, cît și ceea ce ne este propriu. Două metode sînt deci în prim plan: metoda comparativă și metoda de cercetare istorică a folclorului.

În domeniul istoriei cîntecului popular trebuie să amintim studiile cercetătorului Gh. Ciobanu, a cărui încercare de a stabili elemente de specific a muzicii românești prin corelarea faptelor muzicale cu structura limbii duc la concluzii interesante în domeniul folclorului comparat⁷⁴.

În scrutarea genurilor se pornește de la cunoașterea elementelor structurale ale acestora. Dacă genul este bogat și varietatea zonală este mare, cercetarea se face pe regiuni (de pildă doina se studiază în prima etapă pe zone, spre deosebire de cîntecele de seceriș, care se cercetează integral de la bun început), urmînd ca faza următoare să compare și să sintetizeze trăsăturile comune genului și să-l diferențieze — în altă etapă — de caracteristicile muzicale ale altor genuri. Genurile folclorice se studiază deci nu numai în sine, dezvăluindu-se noi date asupra structurii acestora, ci și evolutiv și în interdependență cu alte genuri. Dedublat de ierarhizarea istorică a diferitelor tipuri melodice (sau doar a unor elemente structurale) în cadrul genurilor, apoi în contextul general al folclorului muzical românesc, comparat cu creația muzicală populară a altora, scopul cercetării, evidențierea trăsăturilor specifice ale folclorului românesc va fi atins. Și o dată cu el scopul practic al folcloristicii noastre muzicale: sprijinirea școlii naționale de compoziție și a activității artistice de masă.

⁷³ În „Revista de folclor”, an. 8 (1963), nr. 1—2, p. 124—139, cu numeroase date bibliografice, cît și date statistice asupra realizărilor institutului.

⁷⁴ Gh. Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor”, an. 8 (1963), nr. 1—2 p. 41—61; idem, *Altertümliche Elemente in der rumänischen und bulgarischen Volksmusik*, în „Revue des études sud-est européennes”, t. 2 (1964), nr. 1—2, p. 71—91, ș.a.

DÉVELOPPEMENT DES MÉTHODES DE RECHERCHE EN FOLKLORE MUSICAL

L'étude du folklore musical comprend trois aspects : le recueil direct des informations, leur systématisation et une analyse finale. Sans être pour cela un essai d'histoire, l'article présent marque les étapes principales du développement des méthodes folkloriques, à partir de nos plus anciens enregistrements des mélodies populaires roumaines, jusqu'à nos jours. Les méthodes employées ne sont, au début, que très frustes ; mais lentement elles se précisent, prennent forme, et finissent par former système. Aujourd'hui, la conception du matérialisme historique constitue le point de départ de la recherche scientifique ; c'est sur cette base que les méthodes de recherche exposées par C. Brăiloiu en 1931 furent reprises et enrichies. Quant au classement des matériaux, on prend comme guide des principes analytiques l'étude proprement dite, comparative et historique, ayant comme but final la mise en relief des traits caractéristiques du folklore musical roumain, point de départ pour la constitution d'une source d'inspiration pour l'école nationale musicale roumaine, ainsi que pour l'activité artistique des cercles d'amateurs.

METODA DE CERCETARE A DANSULUI POPULAR ¹

A. BUCȘAN și E. BALACI

Spre deosebire de domeniile înrudite (folclor literar și muzical), dansul popular nu s-a bucurat în trecut de o cercetare amănunțită. Dacă valoarea lui artistică a fost cunoscută și apreciată chiar și peste hotare, puțini au fost aceia care au încercat studierea lui pe baze științifice ².

Îndată după înființarea Institutului de folclor (1949) s-au pus primele jaloane ale unei metode de cercetare proprii disciplinei coregrafice. Firește, aceasta nu s-a putut înfăptui de la început, ci a necesitat o îndelungată practică de teren și serioase discuții teoretice. Micul grup de cercetători ai institutului a reușit să treacă cu succes peste greutățile inerente debutului și să-și făurească, împreună cu o arhivă — însumând astăzi peste 3 000 de dansuri populare — și un profil metodologic destul de bine conturat.

Micile volume și studii publicate pînă acum de către membrii institutului nu au putut oferi o privire de ansamblu suficient de corespunzătoare asupra acestei metode. Aceasta datorită faptului că s-a considerat în general de către edituri că publicațiile trebuie să se adreseze în primul rînd nespecialiștilor, care nu ar avea nevoie de asemenea expuneri științifice ³.

Credem că un asemenea punct de vedere este depășit. Din ce în ce mai mult se simte nevoia ca dansul popular să fie cunoscut nu numai ca spectacol artistic, ci ca un fenomen social, legat de viața poporului român și de specificul lui național. O imagine complexă a acestui fenomen nu se poate căpăta prin simple prezentări de material oricît de valoroase ar fi

¹ Această lucrare a fost redactată inițial de către autorii acestor rînduri într-o formă rezumativă, pentru a servi drept introducere *Monografiei coregrafice a Transilvaniei de sud* (aflată sub tipar). Ulterior am renunțat la această intenție. Forma de față este mult amplificată.

² Vezi în special Al. Dobrescu, *Jocuri românești*, Craiova, Edit. Scrisul românesc (f.a.). În această lucrare se încearcă și un sistem de notație a dansului popular. Cu redarea descriptivă a dansului popular s-au mai ocupat : P. Pirvescu, Floria Capsali, Niculescu-Varone, C. I. Flințiu ș.a.

³ Este vorba aici de publicațiile de dansuri cuprinzînd material coregrafic pentru instructori și amatori, cărora nu li s-a acordat spațiu pentru asemenea expuneri. Cu atît mai mult ele nu se întîlesc în volumele publicate de instructorii de dans.

ele. De aceea credem că în stadiul actual al dezvoltării cercetărilor noastre o asemenea expunere este absolut necesară. ~~Este~~ ^{Este} impune cu atât mai mult cu cât prezintă rezultatul experienței acumulate de cercetătorii de specialitate, atât teoretic cât și practic, în urma unei activități de peste 12 ani, în care timp s-au putut aprofunda problemele metodologice.

Cercetarea coregrafiei populare după metoda Institutului de etnografie și folclor cuprinde două faze : *culegerea de teren și prelucrarea materialului*. Acestea, la rîndul lor, implică un sir de operații menite a cunoaște fenomenul coregrafic atât ca fapt social-istoric, cât și ca manifestare artistică.

I. Vechile culegeri, precum și culegerile efectuate și astăzi de către unii (instructori de dans, profesioniști sau amatori, se limitează în general la depistarea unui repertoriu de dans propriu-zis, cules de cele mai multe ori parțial, după criterii estetice nu întotdeauna fericit aplicate.

Cercetătorii institutului trebuie însă să folosească un material documentar mai amplu, bazat pe informații luate din întreaga viață a comunității săteti.

A. Astfel, în primul rînd cercetătorul va studia diferitele aspecte *social-economice* ale vieții satului, și anume : așezarea geografică a satului; istoria lui politică și socială; originea populației și diferitele ei straturi succesive, dezvoltarea ei economică în funcție de ocupațiile locuitorilor (agricultură, păstorit, industrie forestieră, industrie minieră etc.).

De asemenea, se va urmări dezvoltarea culturii materiale și spirituale a satului, studiindu-se diverse aspecte etnografice și folclorice generale, pentru intuirea cadrului social-istoric al dezvoltării dansului popular⁴.

B. Pășind mai departe și intrînd în subiectul propriu-zis, cercetătorul trebuie să studieze *complexul de viață* al dansului popular, adică modul în care acesta participă la viața comunității săteti, și rolul pe care îl joacă în ambianța ei. Pentru aceasta, este necesar să se cerceteze în primul rînd *ocaziile de joc*. Utilizarea unor cît mai complexe instrumente de lucru se impune pentru orice cercetare de adîncime. Astfel, cercetătorul va trebui să folosească :

a) Un *chestionar* redus, un *memento* al problemelor principale legate de desfășurarea fiecărui fenomen, pentru a-și organiza acțiunea.

b) O *fișă de observație* directă, în care se vor consemna nu numai desfășurarea jocului, ci și diversele obiceiuri legate de acesta, detalii de organizare, comentariile asistenței, precum și întreaga atmosferă caracteristică. Firește, fișa de observație ar trebui repetată, pentru a se completa eventualele scăpări și a se verifica primele impresii.

c) *Fișe de informații*, reconstituind fenomenele, completate cu ajutorul a diverși informatori, pe cît posibil aparținînd la diverse generații (cea actuală și cele trecute).

⁴ Și deci, firește, fișele întocmite vor fi rezumative.

Toate aceste instrumente trebuie folosite de la caz la caz, după specificul culegerii, gestația fenomenului în locul cercetării și alte considerente. Neglijarea totală ar duce însă la o defectuoasă orientare în domeniul cercetat.

Să vedem însă care sînt ocaziile de joc a căror studiere se impune în scopul amintit. Le-am putea împărți astfel :

a) *ocaziile generale* — legate de viața întregii comunități.

b) *ocaziile speciale* — legate numai de anumite categorii de fapte, persoane etc.⁵.

1. *Ocaziile generale* sînt cele care prin evidența și frecvența manifestării ne procură observațiile imediate. Cea mai gestaționată este, desigur, *hora satului*, care poate fi văzută, în majoritatea cazurilor, în fiecare duminică⁶ și ale cărei aspecte sînt foarte variate. O bună cercetare va trebui să-și înscrie în chestionar cel puțin următoarele puncte :

a) locul de joc ; b) muzica, de unde este adusă, cine o angajează, cum e plătită ; c) taxele de participare ; d) timpul de desfășurare ; e) vîrsta participanților ; restricții sau convenții în acest sens ; f) categorii de participanți, pe generații, grade de rudenie, vecinătăți, profesiuni etc. ; separarea sau amestecul grupelor ; g) reguli de etichetă ; relații între parteneri, restricții și pedepse ; reglementarea conducerii jocului ; h) ciclul de joc, preferințe, repertoriul coregrafic, dansuri populare și moderne, desfășurare.

Aceleași probleme se vor studia și în cazul *balurilor*, care constituie o a doua ocazie de joc cvasigenerală, diferind de prima mai ales datorită evoluției mentalității⁷, și de aceea ea se va studia comparativ.

2. *Ocaziile speciale* au o răspîndire mai puțin uniformă și o vitalitate inegală, cel puțin în ce privește manifestările coregrafice. Prezența acestora în cadrul obiceiurilor de acest gen este însă deosebit de importantă pentru noi datorită, pe de o parte, tocmai rarității lor și, pe de altă parte, aspectelor particulare pe care le prezintă. Am putea grupa astfel asemenea ocazii :

a) *obiceiuri legate de împrejurări din viața familială* : naștere, botez, nunta, înmormîntare, petreceri ; dintre acestea nunta ne oferă un cîmp cît mai larg de investiții ; interesante sînt de asemenea din punct de vedere coregrafic petrecerile familiale și priveghiurile (în anumite puncte) ; b) *obiceiuri legate de date calendaristice* : în cadrul sărbătorilor de iarnă (ceata de feciori etc.), de primăvară (jocuri de lăsata secului, paști, rusalii) ; de vară și toamnă (nedei, tîrguri etc.) ; c) *obiceiuri legate de ocupații* : agrare (seceriș, clăci etc.), pastorale (petreceri ciobănești), casnice (șezători etc.)⁸.

⁵ Pentru problema studiului cadrului social-istoric al satului, ca și pentru studiul obiceiurilor, vezi în volumul de față : Ovidiu Birlea, *Principiile cercetării folclorice*.

⁶ Exceptînd perioadele de interdicție.

⁷ La baluri, numărul intelectualilor este de obicei mai mare, orchestra este adusă de la oraș ; dansurile moderne predomină ; programul începe de sîmbătă seara și ține uneori pînă în zori etc.

⁸ Firește, categoriile nu sînt complet izolate, ci se întrepătrund uneori. Astfel, unele obiceiuri sînt legate și de date calendaristice, și de ocupații (de exemplu Drăgaica, nedeile ciobănești etc).

Nu putem intra aici în aspectele diverse pe care ni le prezintă o problemă atât de bogată. Studiul lor se poate face și după criteriile stabilite mai sus pentru hora satului. Accentul însă trebuie să cadă în cercetare pe câteva puncte, ca, de exemplu : a) componența grupei de participanți, pe sexe, rudenii, vecinătăți, „confreții” etc.; b) repertoriul coregrafic special; c) obiceiuri legate de joc; d) sensul manifestării. Legate de acestea se vor reconstitui pe cât posibil și aspectele funcțional-tematice⁹, ca și cele de difuziune : frecvență, vechime, proveniență, arie de circulație, atât în ce privește piesele folclorice izolate, cât și din punct de vedere al complexelor de fenomene.

Procedind astfel, vom întruni atât importanța jocului în viața satului, cât și legătura organică cu viața și mentalitatea comunității sătești, în evoluția ei istorică.

C. Dacă pentru cercetarea aspectelor de mai sus se impune în primul rând o bună pregătire sociologică, pentru culegerea propriu-zisă a dansului popular se cere neapărat o pregătire de specialitate. Coregraful va fi singurul în măsură să depisteze repertoriul satului, să noteze pe viu dansurile și să coordoneze filmarea lor. Să vedem în ce constau fazele principale ale operațiunii :

1. *Depistarea* jocurilor și *notarea* lor directă se poate efectua în primul rând în cursul întocmirii fișelor de observație de la hora satului, nunți, petreceri ș.a. Este un bun prilej de a surprinde jocul în desfășurarea lui spontană și deci prezintă garanția unei maxime autenticități. În schimb, toate aceste manifestări prezintă inconveniente de ordin tehnic; repertoriul practicat este în general redus ca proporție față de totalitatea celui existent, participanții se îndepărtează uneori, ca stil, de restul satului și deci devin reprezentativi etc. Pentru a remedia aceste neajunsuri, cercetătorul va recurge la reconstituiri de joc, în cadrul cărora se vor aduna informatori selecționați, pe diverse categorii de vîrstă sau amestecați. Cu aceștia se va face fie joc liber, fie identificarea minuțioasă a pieselor mai grele, pentru a permite notarea cât mai precisă a detaliilor tehnice. Se poate obține astfel o imagine destul de completă a repertoriului local.

2. *Filmarea* dansurilor populare a început să fie utilizată în ultimii ani cu destul succes în cercetările Institutului de etnografie și folclor¹⁰. Aceasta reprezintă, firește, un progres, întrucît ne dă posibilitatea de a avea la îndemînă un document care fixează anumite momente din desfășurarea jocului și care poate fi consultat și interpretat de oricine.

Operația filmării prezintă însă numeroase dificultăți și reușita ei depinde de întrunirea mai multor factori. De aceea, ea trebuie să fie precedată de o temeinică *pregătire practică* pentru desăvîrșirea condițiilor materiale de lucru. Tot atât de importantă este și *pregătirea teoretică* a acțiunii. Într-adevăr, cercetătorul trebuie să posede dinainte o viziune de ansamblu

⁹ Clasificăm dansurile după funcții astfel : dansuri cu funcție *curentă* (comună) : de relații, de întrecere (exhibiție); dansuri cu funcție specială ; de spectacol, distractive, ceremoniale, rituale.

În ce privește tema, în dansul românesc ea este mai mult *nominală*, uneori ea poate fi *sugerată* prin unele mișcări, sau chiar *concretă*.

¹⁰ În 1961 s-au făcut primele încercări în acest sens.

asupra folclorului coregrafic local și asupra specificului său. Este necesar să se cunoască și să fie notat tot repertoriul, să se afle ordinea de importanță a jocurilor, bunii executanți ș.a., pentru ca în funcție de acestea să se stabilească modul de filmare ¹¹.

Utilizarea filmului reprezintă un pas înainte în cercetarea modernă, ea furnizându-ne documente reale și ușor de controlat ulterior. Credem însă că în condițiile actuale notația directă trebuie să preceadă și să coexiste cu documentul filmat ¹².

La fel de importantă este și culegerea materialului adiacent dansurilor : melodiile și textele. *Melodiile de joc*, în afară de culegerea lor ca material artistic independent, trebuie culese în strînsă conexiune cu dansul. De aceea, înregistrările făcute în timpul dansului sînt cele mai interesante pentru fenomenul pe care-l studiem, fără a neglija, desigur, pe cele care vor ilustra varietatea procesului de creație muzicală în corelație cu cel demonstrat în dans. Cu atît mai mult, în momentul filmării, melodia trebuie înregistrată concomitent, cu ajutorul unui aparat sincron ¹³. De asemenea, *textele de joc* trebuie să fie înregistrate concomitent, pentru a întregi atmosfera ; o atenție specială trebuie acordată textelor care sînt strîns legate de desfășurarea unui joc anume și a căror înregistrare este deci obligatorie.

3. Din cele de mai sus, credem că a ieșit în evidență și componența echipei de teren. Complexitatea cercetării cere ca, pentru eficiența lucrului, să acționeze doi cercetători coregrafi, un cercetător muzicolog, un cercetător literar, un tehnician de sunet și un operator de filmare. Este însă de la sine înțeles că în anumite împrejurări cercetătorul coregraf va trebui să acționeze singur. De aceea este necesar ca, pentru a preveni o asemenea eventualitate, cercetătorul să cunoască toate operațiile respective într-un grad satisfăcător. Aceasta cere, desigur, eforturi în plus, dar o cercetare atît de complexă presupune în orice caz o pregătire multilaterală.

II. Faza a doua a cercetării începe din momentul în care cercetătorul se află în posesiunea tuturor datelor culegerii, urmînd ca acestea să fie transcrise și prelucrate pentru a servi ca bază studiilor de specialitate. Distingem aici 3 faze :

A. *Transcrierea materialului* este o operație care cere o muncă migăloasă și de mare precizie. Materialul coregrafic se trece pe formulare speciale, care cuprind : a) date generale asupra culegerii dansului și înregistrării lui ; b) date generale asupra dansului (funcție, frecvență, ocazii etc.) ; c) descrierea lui morfologică ; d) notația coregrafică ; e) notația melodiei ; f) textele.

Dansurile notate pe teren se transpun în această formă, fără prea mare greutate. În schimb, transcrierea după film cere o încordare deosebită. Ea se efectuează la o masă specială de montaj, prevăzută cu diverse meca-

¹¹ Astfel, de exemplu, cu totul alte probleme ridică repertoriile din Valea Dunării, Carpații Meridionali, Valea Mureșului etc., diferite ca structură și tipologie. Varietatea mai mare ridică, desigur, și probleme în plus.

¹² Mai ales din cauza deficiențelor aparatului, dar și pentru că un joc cunoaște mult mai multe momente decît cele ce se pot filma.

¹³ Pentru a ușura notarea ulterioară.

nisme de reglare și cu un ecran prin care se poate vedea filmul și opri la fiecare fotogramă. Astfel cercetătorul, prin manevrarea unor butoane, va putea să studieze toate fazele filmului și să se lămurească asupra fiecărei mișcări.

Fișele transcrise sînt de două feluri. Unele, selecționate după probleme, cuprind notația integrală a dansului desfășurat pe pelicula respectivă, măsură cu măsură și pentru fiecare executant: acestea sînt fișe speciale de studiu. Altele cuprind esența dansului și variațiile principale; aceasta este forma sintetică de adoptat pentru depunerea la arhivă.

Materialul informativ și textele de joc se transcriu după sistemul fonetic practicat în institut. În sfîrșit, melodiile de joc se vor transcrie de către specialiștii muzicologi.

B. Materialul transcris este supus în continuare unei prelucrări atente, pe baza metodei de analiză științifică, experimentată de autorii acestor rînduri în lucrările anterioare.

1. Prima operație care se efectuează asupra materialului de dansuri este *analiza morfologică*, care studiază diferitele aspecte pe care le pot avea elementele dansului și frecvența lor în repertoriul dat.

Astfel se examinează:

a) elementele de *ansamblu*: formația de joc (cerc, linie, grup mic, perechi, monom, solistic), componența pe sexe, ținuta jucătorilor, desfășurarea jocului în spațiu; b) elementele de *construcție*: structura internă a figurilor, succesiunea lor, suprapunerea lor pe melodie; c) elementele *cinetice*: mișcări, motive cinetice; d) elementele *metrico-ritmice*: măsură, tempo, celule și motive ritmice; e) elementele *adiacente* jocului: melodii, strigături, accesoriile jucătorilor.

Analiza se face pe bază matematică, fiecărui element din cadrul unui joc acordîndu-i-se cîte un coeficient de frecvență (3, 2, 1). Suma coeficienților raportată la totalul categoriei respective ne dă proporția și deci importanța elementului ¹⁴.

2. *Sistematizarea tipologică* caută să stabilească diversele categorii de jocuri aflate în repertoriu. Operația efectuată pe întreg cuprinsul țării a determinat șase clase principale de dansuri, folosindu-se ca prim criteriu de clasificare *formația de joc* (vezi mai sus). În interiorul acestora s-au putut defini 45 de tipuri distincte care reies din combinațiile elementelor ¹⁵.

Se urmărește, în afară de clasificare, să se stabilească vechimea, proveniența, funcția și frecvența fiecărui joc sau tip.

3. *Analiza stilistică* — ale cărei criterii au fost abia de curînd discutate și oarecum fixate — încearcă să determine maniera de interpretare

¹⁴ Filmarea playback, adică punind jucătorii să execute un dans după o melodie înregistrată anterior, denaturează documentul, deoarece sînt reprezentate două momente diferite. În afară de aceasta, se joacă crispat, urmărindu-se mai mult melodia decît mișcările.

¹⁵ Vezi A. Bucșan, *Dialectele și aspecte stilistice în dansul popular românesc*, în „Rev. de folclor”, VIII (1963), nr. 1—2. În această lucrare se dau cîteva principii și rezultate generale.

a dansului în satul cercetat, pe baza observației directe, a înregistrărilor de melodii cu pași și a filmului. Nuanțele interpretării stilistice reies din următoarele elemente ¹⁶:

a) *mișcarea generală a grupului* în spațiu (ca grad de amplitudine) și în timp (viteză și accelerare); b) *mișcările de picioare ale indivizilor* (amplitudinea și înălțimea pasului, intensitatea bătăilor); c) *mișcările altor segmente ale corpului*: brațele, capul și trunchiul; d) *gradul de participare afectivă* prin gesturi, mimică, chiote și strigături; e) *gradul de variabilitate în interpretare*: de la individ la individ, între femei și bărbați, între tineri și bătrâni; f) *dinamica*, considerată ca o rezultată a celorlalte elemente (calitate și intensitate).

În faza actuală se consemnează impresiile cercetătorului bazate pe vizionarea jocului pe viu și după film, ca și pe audierea melodiilor înregistrate în timpul jocului. Pe viitor se prevede folosirea unor aparate speciale pentru măsurarea mișcărilor etc.

4. Studiarea *complexului de viață* al jocului trebuie să însoțească celelalte analize în determinarea specificului local. Cercetarea ocaziilor de joc și a obiceiurilor legate de acestea este în primul rând o problemă de etnografie a dansului, studiu care se poate face ulterior. Ceea ce ne interesează însă din primul moment este modul în care se leagă acest fenomen artistic de viață și importanța pe care o capătă în acest cadru. Vom încerca să determinăm deci aspectele spirituale existente: funcții și teme, ca și frecvența, vechimea, proveniența și aria de circulație a fiecărui dans și tip coregrafic. Vom stabili astfel ceea ce este caracteristic repertoriului, pe categorii și piese izolate, după criteriile de mai sus.

C. O ultimă operație care rămâne de efectuat este aceea de *sinteză* a întregului material. Aceasta se condensează în două etape:

1. Se întocmește un tabel recapitulativ, cuprinzând următoarele elemente: a) date generale asupra culegerii; b) date generale asupra repertoriului: bogăție numerică, varietate tipologică și structurală, vitalitate, conservare a specificului local (în indici); c) o listă a jocurilor, grupate pe tipuri, cu indicarea funcției, frecvenței (în cifre), vechimii și provenienței; d) prezentarea elementelor morfologice, pe categorii de frecvență; e) o scurtă caracterizare a stilului; f) observații finale.

Determinarea specificului local se face cu ajutorul analizei statistice a proporției diferitelor elemente.

2. În sfârșit, se face confruntarea repertoriului local cu repertoriile satelor celor mai apropiate geografic, stabilindu-se astfel zona căreia îi aparține. Determinarea este bazată tot pe procedeele de analiză statistică ¹⁷.

Trebuie adăugat că în urma tuturor acestor cercetări se inițiază lucrări științifice la un nivel superior, constând din:

¹⁶ De acest subiect se ocupă studiul *Clasificarea dansurilor populare românești*, de A. Bucșan, lucrare comunicată în rezumat la sesiunea științifică a Institutului de folclor (1957). Lucrarea se află actualmente în faza finală.

¹⁷ Vezi E. Bălaci, *Unele observații asupra stilului în dansul popular românesc*, în „Rev. de etnografie și folclor”, IX (1964), nr. 4–5.

¹⁸ Vezi lucrarea citată la pct. 15.

— *monografiile*, care cuprind rezultatele cercetării dintr-un sat, o zonă sau regiune ¹⁸;

— *studii*, care aprofundează anumite aspecte parțiale ale structurii dansului, ale complexului de viață etc.

Ne oprim aici cu considerentele asupra metodei de cercetare despre care, firește, s-ar putea scrie încă multe. În cele de mai sus am căutat să urmărim firul unei cercetări complete. Este însă de la sine înțeles că de multe ori există și acțiuni cu caracter de sondaj sau de investigație parțială, la care nu sînt obligatorii toate etapele enumerate. De asemenea, mai trebuie spus că există încă numeroase discuții asupra utilității unuia sau altuia dintre procedeele folosite, ca și asupra metodei înseși. Acestea sînt dibuiri inerente oricărei experiențe științifice.

În orice caz, tinăra disciplină coregrafică pășește tot mai sigur astăzi pe drumul definitivării unei metode de cercetare proprii.

LA MÉTHODE DE RECHERCHE DE LA DANSE POPULAIRE

Les recherches sur la danse roumaine, amorcées récemment, ont abouti à la mise au point d'une méthode scientifique propre.

La première phase de l'investigation comprend les recherches sur le terrain. Celles-ci consistent en : a) un aperçu général sur toutes les questions sociales, économiques, culturelles, etc., qui concernent le village respectif; b) une étude des occasions et des coutumes folkloriques auxquelles se rattache la danse; c) le recueil des danses mêmes, à l'aide de la notation directe ou du film; cette dernière opération est très délicate et comporte beaucoup de difficultés.

Au cours d'une seconde phase on procède à l'étude et à la classification du matériel ainsi recueilli. Elle comprend aussi trois opérations :

a) la transcription du matériel chorégraphique; b) l'analyse des aspects morphologiques, typologiques et stylistiques ainsi que de l'ensemble des manifestations ethno-chorégraphiques; c) le regroupement synthétique de toutes ces données, en vue de saisir les traits spécifiques du folklore chorégraphique local.

Ce n'est que sur une telle base que d'autres travaux d'un niveau supérieur, peuvent être ultérieurement établis.

¹⁸ Monografiile existente sînt *general-folclorice*, cuprinzînd deci și un studiu coregrafic (la institut se studiază în acest mod zonele Pădureni, Năsăud, Muscel) sau pur coregrafice (așa cum s-a întocmit în ultima vreme monografia Mărginimii Sibiului de către autorii rîndurilor de față).

FILMUL CA INSTRUMENT AL CERCETĂRII FOLCLORICE

ANCA GIURCHESCU

Importanța mare pe care cercetarea științifică o are în etapa actuală, problemele complexe pe care ea este chemată să le rezolve implică găsirea unor modalități noi, din ce în ce mai perfecționate, de investigare, de analiză sau de consemnare a unor rezultate. În acest sens, filmul științific deține, alături de celelalte metode de cercetare, un rol de importanță crescândă.

„Ca ramură specifică a creației și expresiei cinematografice, filmul științific și-a dobândit și definit treptat elementele unui limbaj propriu”¹. Dar problema limbajului cinematografic în filmul științific este și mai complexă, mai nuanțată, atunci când o raportăm la specificul fiecărui domeniu de cercetare. Cu atât mai mult o discuție asupra filmului științific, abordată prin prisma cercetătorului specialist, poate deveni o discuție cu implicații metodologice. Iată de ce considerăm ca actuală și necesară o dezbateră asupra problemelor pe care le ridică folosirea filmului în cercetările de etnografie și folclor.

Fără a-și propune să epuizeze toate aspectele legate de o asemenea discuție, articolul de față urmărește doar să aducă câteva precizări și propuneri rezultate din experiența dobândită în ultimii ani de către cercetătorii Institutului de etnografie și folclor (în special în folosirea filmului ca mijloc de studiere a dansului popular).

Filmul cu profil etnografic sau folcloric nu este lipsit de tradiție în țara noastră și nu de mult am avut ocazia să vizionăm asemenea filme realizate în urmă cu câteva decenii². Mijloace rudimentare proprii unei

¹ Problemele specifice ale filmului științific au format obiectul unor interesante dezbateri în cadrul celui de-al XIX-lea Congres al Asociației internaționale a cinematografiei științifice, ținut în țara noastră în toamna anului 1965.

Vezi Mihnea Gheorghiu, *Filmul, limbaj științific*, în „Luceafărul” din 8 ianuarie 1966, an. IX, nr. 2.

² Este vorba de următoarele filme: *Datini din străbuni* (obiceiuri de iarnă din Bucovina), *Șanț, Drăguș, Fundul Moldovei, Nunta din Feleag*. Unele din aceste filme au fost copiate după exemplarele puse la dispoziția institutului de către Arhiva națională de filme.

epoci de pionierat a filmului științific de la noi, nu ne împiedică totuși să înțelegem deosebitul aport documentar pe care asemenea producții cinematografice îl poate aduce cercetătorului de astăzi. Fiecare film mai vechi, fiecare imagine ilustrează un moment, un stadiu al procesului de transformare continuu, propriu creației populare, oferindu-ne, așadar, prețioase puncte de comparație.

Filmele realizate în ultimul timp în cadrul Institutului de etnografie și folclor vin să adauge, în primul rând, funcției documentare și pe cea de instrument al cercetării științifice, ele dovedindu-se indispensabile studiilor de profunzime, în primul rând în domeniul dansului popular.

Unele filme cu subiect etnografic și folcloric pot avea și, desigur, vor avea din ce în ce mai mult un rol propagandistic. Nu numai atât, dar filmul științific devine un vehiculant al ideilor, un mijloc de comunicare între specialiștii din lumea întreagă, un suport de bază al cercetărilor comparative.

Departate de a forma o categorie nediferențiată, filmele etnografice sau folclorice pot avea, în raport cu scopul propus și tematica urmărită, un profil variat.

Desigur, o clasificare a lor ar putea părea în momentul de față o încercare arbitrară, dată fiind experiența relativ restrânsă pe care o avem în acest domeniu. Cu toate acestea, credem că în cadrul categoriei filmelor ce tratează teme din domeniul creației populare se pot desprinde două direcții principale : cea a filmelor de cercetare (realizate în vederea transcrierii sau analizării materialului) și cea a filmelor documentar-științifice.

Dacă pentru muzicologi sau literați înregistrarea mecanică (pe bandă de magnetofon a melodiilor sau a textelor constituie unicele documente autentice, proprii unor analize complexe, tot astfel imaginile filmate reprezintă pentru coreologi, de exemplu, documente științifice indispensabile unor transcrieri de maximă precizie. Față de notarea „pe viu”, directă, a dansurilor, care de cele mai multe ori realizează o imagine sintetică ce înglobează variantele individuale într-un prototip, fiecare dans filmat este expresia unui fapt folcloric concret (Această diferență este și mai pregnantă în cazul dansurilor cu formă liberă). Or, în studiul creațiilor sau fenomenelor de folclor nu se poate porni decât de la documente reale, cu o identitate precisă. De asemenea, imaginea filmată ilustrează un dans în totalitatea componentelor sale structurale și stilistice, ceea ce nu se poate realiza prin notare. Totodată, ea reduce la minimum posibilitatea interpretărilor subiective în transcrierea mișcărilor ³.

Dar filmul nu se rezumă la a oferi doar o bază științifică studiilor de specialitate, ci poate fi folosit în anumite condiții ca instrument al cercetării însăși. Cu ajutorul lui se pot face investigații de un deosebit interes în vasta problematică a variației și variantelor, de exemplu (în cazul dansurilor cu formă liberă se poate filma comparativ aceeași piesă în execuția, concomitentă sau succesivă, a mai multor interpreți, sau în reluarea unui singur interpret etc.).

³ Ținem să precizăm că notarea dansurilor are un rol important în cercetarea preliminară a repertoriului sau ca auxiliar al transcrierilor de pe peliculă a dansurilor.

În această categorie am putea include de asemenea filmele realizate în scopul unor cercetări cu caracter experimental. Nici o descriere, oricât de amănunțită, nu poate egala precizia și elocvența cu care cîțiva metri de peliculă fixează în imagine procedeele de tehnică instrumentală ale unui interpret, sau mimica unui povestitor. Tot cu ajutorul filmului se pot realiza interesante cercetări comparative asupra stilului de interpretare a dansurilor (pe categorii de vîrstă și sex), asupra specificului stilistic zonal etc.

Așadar, în condițiile actuale ale cercetării științifice, filmul devine din ce în ce mai mult în primul rînd un instrument de lucru. Aceasta în special în domeniile creației populare, în care acțiunea fizică sau imaginea plastică reprezintă principalele modalități ale expresiei artistice. Desigur, practica folosirii filmului în cercetare ne va releva în timp noi modalități, din ce în ce mai variate.

Urmărind o problematică mai amplă, mai generală, filmul etnografic sau folcloric capătă un profil nou, intrînd în categoria pe care am putea-o denumi a filmelor documentar-științifice. Aceste producții, între care includem în primul rînd filmele cu caracter monografic (monografia unui sat sau a unui gen), filme ce prezintă un obicei sau dedicate unor creatori sau interpreți populari valoroși, ca și o serie de filme care ar ilustra fenomene și procese proprii stadiului actual de dezvoltare a creației populare, pot, în afara rolului lor strict științific, să devină cel mai elocvent mijloc de valorificare și popularizare a realelor valori artistice noi și tradiționale.

Pe această linie se poate realiza o fructuoasă și multilaterală colaborare între cinești și specialiștii etnografi sau folcloriști, colaborare care nu numai că nu ar răpi din valoarea artistică a unor producții de acest gen, ci, dimpotrivă, le-ar oferi frumusețea autenticității, poezia și ritmul spontaneității, ca și indispensabila rigoare științifică.

Fără îndoială că tematica și scopul filmului determină îndeaproape modul de tratare cinematografică a subiectului, și acest fapt implică o strînsă colaborare între cercetător și operatorul de imagine. Nu vom încerca să argumentăm teoretic necesitatea unei orientări precise, atît asupra subiectului, cît în special a problematicii urmărite, rezumîndu-ne la un exemplu furnizat de experiența anterioară a filmărilor în cadrul institutului nostru.

Este vorba de filmele de cercetare avînd ca subiect folclorul coregrafic. Într-o primă ipostază, problematica urmărită poate fi cea a unei analize morfologice și structurale a dansurilor, bazată pe transcrierea amănunțită a documentelor filmate. În acest caz, procedeele de tehnică cinematografică sînt limitate, trebuind să corespundă anumitor cerințe. Astfel, dansurile sînt filmate dintr-un singur unghi — în cazul dansurilor de perechi și soliste — sau prin plimbarea sincronă cu mișcarea a obiectivului, atunci cînd se filmează dansul în formație de cerc, deoarece mișcarea nu trebuie să fie întreruptă.

În unele cazuri, cînd execuția implică un înalt grad de dificultate, se poate recurge la detalii. De obicei dansurile filmate pentru a fi transcrise nu necesită un mare număr de interpreți, iar cadrul filmării este preferabil

să fie cît mai nud, pentru a nu impieta asupra clarității mișcărilor, cu atît mai mult cu cît asemenea producții nu se adresează decît unor specialiști.

În aceste condiții, bineînțeles că între un film realizat în scopul transcrierii analitice a materialului și un film cu același subiect, dar în cuprinsul căruia se urmărește ilustrarea cadrului de desfășurare a dansului, a ambiantei, a stilului interpretativ etc. vor fi deosebiri esențiale de tratare cinematografică. Astfel, în cea de-a doua ipostază, operatorul are mult mai mare libertate în alegerea procedeele tehnice (unghiuri, planuri variate etc.), care să pună în valoare elementele și aspectele cele mai semnificative. În aceste condiții de realizare cinematografică este de la sine înțeles că majoritatea materialului nu va putea fi folosit în scopul transcrierii. El va reprezenta în schimb un document de mare veridicitate, sugestiv și cu reale potențe artistice.

Și în cazul filmelor de cercetare, dar cu atît mai mult în cel al filmelor cu profil documentar-științific, este necesar să se ia în considerare problema ponderii elementului artistic. Cît de important pentru valoarea generală a filmului este acest aspect o dovedesc, credem, suficient, reușitele sau mai precis nereușitele unor producții de acest gen realizate în ultimul timp.

Sîntem total convinși că filmul, chiar de strictă specialitate, nu exclude, ci, dimpotrivă, reclamă prezența elementului artistic, el trebuind să se facă simțit în orice secvență (Ținem să subliniem că nu ne referim aici la faptul că filmele de etnografie sau folclor operează prin înseși subiectele abordate cu cele mai variate aspecte ale creației artistice populare).

Transfigurarea artistică a unei imagini — prin folosirea inspirată a unghiului de filmare, a planurilor, luminii sau cadrului etc. — are darul de a scoate în evidență, de a potența chiar, sentimentul sau ideea principală a momentului respectiv. (Exemplele cele mai elocvente le găsim în filmul *Călușul*, realizat de Institutul de etnografie și folclor, cu colaborarea operatorului W. Goldgraber de la Studioul „Alexandru Sahia”). În aceste cazuri, elementul artistic urmărit de realizatori constituie un suport pentru conținutul științific al unui film.

În aceeași măsură însă, o imagine oricît de frumoasă, oricît de artistică, golită de substanță, devine un balast. Căutarea elementului artistic cu orice preț prin contrafacerea sau trădarea adevărului de viață duce la realizări neconvingătoare, sterpe, lipsite de veridicitate și, în ultimă instanță, neartistice. Credem, așadar, că între calitatea artistică, funcționalitatea și substratul științific al oricărei imagini sau secvențe trebuie să existe un echilibru perfect.

Oricare ar fi însă profilul unui film folcloric sau etnografic, oricare ar fi problemele de strictă specialitate pe care le implică, reușita sa este în primul rînd condiționată de modul în care cercetătorul pregătește și conduce realizarea lui.

Un film presupune o muncă laborioasă. Facem această afirmație gîndindu-ne nu numai la realizarea sa practică, ci și la necesitatea unei etape anterioare de temeinică documentare, deoarece calitatea științifică

a unui film este în cea mai mare măsură determinată de profunzimea cercetărilor prealabile și de studierea amănunțită a materialului ce va fi filmat.

Prin specificul său, filmul constituie o redare concentrată, esențializată, a unui fapt folcloric sau fenomen. (nu ne putem imagina, spre exemplu, un film oricât de amplu care să illustreze exhaustiv desfășurarea unui obicei.) Documentarea amplă și studiul analitic al subiectului oferă posibilitatea cercetătorului de a axa filmarea pe momentele cele mai semnificative, reușind astfel să pună în valoare esența fenomenului sau faptului folcloric.

Nu de puține ori o cercetare sau o documentare bine făcută are darul de a dezvălui aspecte noi sau dispărute, a căror reconstituire vine să întregască imaginea globală a filmului.

Vorbind de reconstituire, credem că este cazul să punem în discuție raportul existent între filmarea „pe viu” și cea prin reconstituire.

Desigur, necesitatea păstrării autenticului în cadrul unui film științific pledează în cea mai mare măsură pentru folosirea pe scară largă a filmării directe „pe viu”. Cu toate acestea, practica demonstrează că un rol nu mai puțin important revine și filmărilor prin reconstituire.

Imaginile realizate în momentul desfășurării spontane a unui obicei, de exemplu, au, atunci când ochiul selectiv al operatorului reușește să surprindă grupuri, acțiuni și expresii sugestive, o mare forță evocatoare. Filmarea „pe viu” riscă însă să piardă sau să rateze (din cauzele cele mai diverse), momentele-cheie, reprezentând un element ritual sau ceremonial, de maximă importanță pentru studiul științific. Iată de ce considerăm că reluarea ulterioară a anumitor detalii sau reconstituirea unor fragmente nu înseamnă o contrafacere a realității, ci reprezintă o metodă de lucru uneori indispensabilă. La baza oricărui film trebuie să existe un plan inițial care să cuprindă momentele cele mai importante, în succesiunea lor reală. Acesta în funcție de amploarea subiectului sau a tematicii propuse poate căpăta o extindere mai mare, devenind un adevărat scenariu. Confruntarea cu realitatea în momentul filmării poate duce la amplificarea sau, dimpotrivă, la simplificarea lui. În afara acestor modificări (care în cazul unui material bine studiat nu pot fi esențiale), planul sau scenariul constituie un ghid indispensabil muncii de filmare.

Un film bine realizat nu se poate pierde în amănunte nesemnificative, conciziunea și precizia fiind calități primordiale ale filmului științific.

Folosirea filmului în cercetarea științifică fără a influența în esență principiile metodologice care au ghidat cercetarea în etnografie și folclor pînă în prezent, ridică probleme noi în special în ceea ce privește aspectul practic, organizatoric al cercetării.

S-ar putea vorbi aici de o nouă tehnică de lucru care a început să se contureze pe baza experienței acumulate și care ar trebui însușită și îmbunătățită de specialiști pe parcurs. Ne vom rezuma doar a enumera problemele cele mai importante.

În primul rînd, filmarea cere o nouă apreciere a timpului afectat cercetării de teren. El trebuie calculat astfel încît să dea posibilitatea efectuării în bune condiții a tuturor investigațiilor proprii cercetării (informații,

fişe de observaţie directă, fişe de informatori, înregistrări etc.), precum şi a organizării şi filmării propriu-zise. Un alt aspect ar fi cel al realizării acestor operaţii în două etape : prima fiind dedicată cercetării, iar a doua unei reveniri doar pentru a filma.

Filmarea ridică de asemenea şi probleme legate de subiectul ce urmează a fi filmat şi de perioada din an în care se fixează realizarea lui. Aceste aspecte ridică însă unele probleme de ordin tehnic (dotare cu aparatură necesară), care uneori sînt lacunare la nivelul laboratoarelor de institut.

Dar problema cea mai dificilă — unde spiritul organizatoric al cercetătorului, tactul şi priceperea sa sînt în mare măsură determinante — este cea a conlucrării cu oamenii.

Un film, chiar de mai mici proporţii, presupune atragerea în acţiune a unui număr important de „interpreţi”. Dificultatea constă nu numai în ceea ce priveşte mobilizarea, ci în faptul că, după o scurtă perioadă de entuziasm, oamenii obosesc repede, pierd interesul, răspund greu indicaţiilor, se creează timpi morţi etc.

Iată de ce atît cercetătorul, cît şi operatorul (şi în general întreaga echipă) trebuie să dea dovadă de multă precizie, siguranţă şi claritate în conducerea filmării. Mai mult decît atît, între specialist şi operator trebuie să existe o strînsă colaborare, care în special în cazul filmelor de studiu nu se poate realiza decît pe baza cunoaşterii reciproce a specificului muncii fiecăruia. Astfel, cercetătorul are datoria să ştie ce anume trebuie şi poate să ceară operatorului, creîndu-i condiţii optime de lucru, acesta, la rîndul lui, avînd obligaţia să cunoască (cel puţin în linii mari) principalele caracteristici ale subiectului filmat.

Un film etnografic sau folcloric, oricare ar fi factura sa, este şi trebuie să fie, în ultimă analiză, un document ştiinţific. Această calitate îi este oferită în primul rînd de conţinut, dar în aceeaşi măsură de toate datele informative care îl însoţesc.

Aşadar, ca orice piesă din colecţiile institutului nostru, filmul îşi are o identitate proprie, consemnată într-o fişă tehnică şi una de conţinut. Ele vor cuprinde date referitoare la modul şi condiţiile de filmare, caracteristicile peliculei, metraj, număr de copii, indicaţii despre titlul filmului, locul şi data filmării, numele şi vîrsta informatorilor, numele culegătorului sau operatorului, trimiteri la documentele institutului pentru melodia corespunzătoare, transcrierea dansului (cînd este cazul), informaţii şi fotografii. De asemenea, credem că este necesar ca la o rubrică de observaţii să se dea o serie de indicaţii asupra modului de realizare a filmului : filmare completă sau fragmentară, filmare cursivă sau întreruptă, ca şi eventuale greşeli de execuţie (pentru dans) etc.

Dacă în ultimii ani cercetătorii institutului nostru au folosit filmul ca mijloc de studiu în special în domeniul coreologiei, perspectiva extinderii acestei metode de lucru şi asupra altor domenii de cercetare a creaţiei populare implică o serie de măsuri care privesc în primul rînd continuarea îmbunătăţirii a mijloacelor tehnice.

Nu vom aminti decît puţine din aspectele sau problemele care ni se par în acest sens mai elocvente. Astfel, în cercetarea obiceiurilor sau a

ocaziilor de dans se vor întâlni multe manifestări care se desfășoară în timpul nopții sau în interior (șezători, momente din ceremonialul nunții, jocurile cu măști la priveghi, pentru a nu cita decât pe cele mai cunoscute), ridicând astfel dificile probleme de ordin tehnic.

De asemenea, o ilustrare veridică, elocventă, a unui fapt folcloric, studiul amănunțit al relației între melodie și mișcare, de exemplu, nu pot fi realizate decât cu ajutorul unui aparat sincron de luat vederi.

Folosirea peliculei color pentru anumite subiecte nu are doar o motivare de ordin artistic. Ea ridică în primul rând valoarea științifică a acelor filme în care cromatica reprezintă o componentă de bază a piesei respective fie că este vorba de costum sau de obiecte de artă populară etc.

După cum am putut vedea din cele expuse pînă acum, complexitatea problemelor pe care le ridică realizarea unor filme folclorice sau etnografice implică chiar și pentru cele rezervate cercetării (deci fără pretenție de alt ordin) o muncă pasionată și competentă. Cu atît mai mult se impune deci ca în filmarea monografică sau de studii ample să existe o mai strînsă colaborare între Studioul „Alexandru Sahia” (care dispune de specialiști competenți și aparatură modernă) și cercetătorii institutului nostru.

Sîntem convinși că „peste puțină vreme, precum microscopul medicului, rigla de calcul a inginerului și stiloul scriitorului, filmul operativ va deveni un instrument de lucru obișnuit, ieftin și eficient, în munca oricărui om de știință, din orice domeniu de activitate”⁴.

LE FILM EN TANT QU'INSTRUMENT DE RECHERCHE FOLKLORIQUE

Le film scientifique peut poursuivre, en ethnographie comme en folklore, des buts fort variés. Ainsi, il y a des films destinés aux études, réalisés en vue d'une transcription et d'une minutieuse analyse ultérieure des matériaux. Il y en a d'autres, établis pour des investigations à caractère expérimental ou bien des documentaires : monographies, présentations de certains coutumes, de certains interprètes ou créateurs populaires, ainsi que des phénomènes propres au stade actuel du développement de la création populaire.

Les modalités cinématographiques de réalisation sont strictement déterminées par les buts et la thématique des films.

L'article analyse aussi le rôle du point de vue artistique, dans les films ethnographiques et folkloriques, en tant que support du contenu scientifique.

Mais la réussite d'un film dépend, au plus haut degré, de la mise au point d'une préalable étude approfondie et détaillée des phénomènes que

⁴ *Op. cit.*

l'on se propose d'analyser. L'auteur souligne ensuite la nécessité d'établir un équilibre entre la prise de vues « sur le vif » et celle par reconstitution, ainsi que la nécessité d'avoir un plan ou scénario initial. Tout film ethnographique ou folklorique étant, en dernier lieu, un document scientifique, il faut qu'il soit accompagné, dans les collections de l'Institut, de toutes les informations scientifiques d'usage : fiches techniques, fiches d'observation directe.

PRINCIPIILE CLASIFICĂRII LEGENDELOR POPULARE ROMÂNEȘTI

TONY BRILL

Cercetătorii prozei populare s-au interesat cu mult mai insistent de problema clasificării basmelor decât de cea a legendelor, ceea ce este explicabil prin faptul că basmele au un conținut mai spectaculos și o formă artistică desăvârșită, pe când legendele sînt deseori concise, uneori lipsite de formă artistică, prezentîndu-se într-o infinită varietate și cantitate, încît clasificarea lor ridică greutăți deosebite.

De aceea, încercările de sistematizare a legendelor, pînă acum făcute, suferă de deficiențele începuturilor, resimțindu-se în special de lipsa unor principii teoretice și metodologice clare, cum trebuie să fie cele care stau la baza unei clasificări științifice.

Lăsînd la o parte clasificările parțiale, făcute doar pe un anume grup de legende, care rezolvă, desigur, numai o parte a problemei¹, am putea cita cîteva clasificări generale, care, deși marchează etapele acestei munci dificile și au meritul primelor lucrări într-un domeniu atît de complicat, vădesc greșeli de logică și o necuprindere a întregului material existent, asupra cărora nu este însă locul a insista acum².

Au fost și încercări românești făcute în această direcție. Astfel, *Lazăr Șăineanu* — în studiul său *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice* (București, 1895) — adaugă secțiunii a III-a a lucrării sale, intitulată *Povești religioase*, subtitlul de *Legende*. Din punct de vedere teoretic, el încearcă să diferențieze legendele de celelalte

¹ De pildă : Valerie Hotges, *Typenverzeichnis der deutschen riesen und riesischen Teufel-sagen*, Helsinki, 1937, „F.F. Communications”, nr. 122 ; Lauri Simonsuuri, *Typen und Motiv-verzeichnis der finnischen mytischen Sagen*, Helsinki, 1961, „F.F. Communications” nr. 183.

² Antti Aarne, *Finnische Märchenvarianten*, Ergänzungsheft I, Verzeichnis der in den Jahren 1908 1918 gesammelten Aufzeichnungen. Mit der Unterstützung der finnischen Litteraturgesellschaft. Hamina, 1920, „F.F. Communications”, nr. 33 ; J. Qvigstad, *Lappische Märchen und Sagenvarianten*, Helsinki, 1925, „F.F. Communications”, nr. 60 ; Oskar Loorits, *Livische Märchen und Sagenvarianten*, Helsinki 1926, „F.F. Communications”, nr. 66.

specii ale prozei populare, subliniind faptul că „legende se apropie de mituri prin caracterul lor local și temporal. Părăsind terenul generalităților ca evenimente și personaje, tradițiunile populare se mișcă într-o sferă bine determinată”³. În fapt însă, Șăineanu înglobează toate legendele în poveștile religioase, chiar dacă, de pildă, în caracterizarea capitolului „Necuratul” vorbește de apariția acestuia ca strigoi, pricolici, solomonari etc.

Adolf Schullerus a fost primul care a acordat legendelor românești o atenție deosebită în lucrarea sa *Verzeichnis der rumänische Märchen und Märchenvarianten*, publicată la Helsinki în 1928 (F. F. Communications, nr. 78). Astfel, în anexa a II-a a „Indicelui”, intitulată „Basmе despre origine”, sînt cuprinse capitolele : „Creația” (5 tipuri), „Plantele” (16 tipuri), „Animalele” (87 tipuri), „Omul” (11 tipuri), „Strămoșii” (nenumărat) și „Alte legende despre origine” (5 tipuri în care sînt înșirate amestecat : frigurile, paștile, fumul, țuica, vîntul).

Lucrarea lui Schullerus nu este însă o tipologie propriu-zisă, ci doar o încercare de organizare a unei părți limitate a legendelor populare românești, care are însă meritul de a fi atras atenția asupra acestui subiect.

În ultima vreme, problema clasificării legendelor a început să preocupe lumea științifică internațională, luînd din ce în ce mai multă amploare. Culminînd cu sesiunile comisiei de legende ale „Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare”, ținute la Antwerpen în 1961 și Budapesta în 1963, la care au participat specialiști din întreaga lume. Referatele și discuțiile purtate s-au centrat în jurul unor probleme de bază, ca, de pildă : definirea noțiunii de legendă, conținutul general al acestei specii, stabilirea materialului ce urmează să formeze catalogul din punctul de vedere al structurii pieselor și mai ales dacă trebuie alcătuit un catalog internațional sau numai cataloage naționale în această primă etapă. O comisie specială a stabilit un punctaj-îndreptar pentru elaborarea unui astfel de catalog, punctaj care corespunde în liniile lui mari cu rezultatele care deja fuseseră obținute în cadrul Institutului nostru de etnografie și folclor.

În lipsa unor prealabile cataloage naționale se pot ridica însă obiecții împotriva ideii de a se alcătui un catalog internațional de legende. Caracterul atît de variat al tematicii, complexitatea morfologiei legendelor, diferențele de stil, sursele inițiale multiple, fac anevoioasă pînă și o clasificare a materialului național. Cu atît mai multe dificultăți ar întîmpina elaborarea unei tipologii internaționale, care să corespundă scopului urmărit, epuizînd toată problematica existentă și permițînd depistarea fondului tradițional comun.

Realitatea este că, prin însăși natura lor, legendele au un caracter local, fiind legate de un anumit ținut, de anumite persoane, purtînd în același timp influențele credințelor acelora care le-au cultivat și păstrat. De aceea, numai cataloagele naționale, în care se poate include întreg materialul tradițional, permit determinarea acestor trăsături esențiale naționale, care singure fac cu putință o ulterioară studiere comparativă a

³ *Op. cit.*, p. 841.

lor cu legendele altor popoare. Deci numai prin realizarea prealabilă a tipologiilor naționale, pe o scară cât mai întinsă, s-ar putea ajunge mai întâi la redactarea unor cataloage pe regiuni istorico-culturale, pentru ca abia apoi, cu ajutorul acestora, să se atingă și treapta mai înaltă a unei clasificări internaționale.

În cadrul Institutului de etnografie și folclor s-a făcut, încă de acum zece ani, o muncă de clasificare a legendelor românești, al cărui rezultat îl vom arăta în studiul de față. Faza finală a catalogului nostru fiind anterioară stabilirii punctajului internațional, ne-a dovedit că am fost îndreptățiți să ne creăm un sistem de clasificare propriu în interiorul marilor capitole ajunse astăzi clasice în orice încercare de clasificare a legendelor ⁴, pentru că altfel nu ar fi fost de natură să cuprindă întreg materialul legendelor românești.

Elaborarea unui asemenea catalog ni s-a impus ca o necesitate stringentă. Dacă pentru poveștile propriu-zise, pentru poveștile cu animale și cele cumulative a fost adoptată la noi, ca model, tipologia lui Aarne-Thompson ⁵, pentru legende nu existau decât tipologiile monografice mai sus-amintite, care au fost de altfel folosite, dar unilaterale. Catalogul legendelor trebuia să prezinte însă un tablou cât mai complet al întregii noastre tradiții din acest domeniu, materialul cuprins trebuia să fie astfel sistematizat încât să poată fi cercetat fără dificultăți, catalogul, urmînd să fie un instrument ajutător în culegerile de pe teren, răspunzînd în același timp cerințelor de cercetare pe plan național cât și celor comparative, internaționale. În cursul studierii și redactării materialului au putut fi făcute unele clarificări teoretice importante, stabilindu-se cîteva poziții principale de sistematizare, care au permis înlăturarea greșelilor tipologiilor anterioare și evitarea confuziilor. Schițată la început în linii mari, schema logică a clasificării a fost continuu adîncită, pînă la concretizarea sa în forma actuală.

Sistemul de clasificare pe care-l prezentăm nu a rezultat însă dintr-un efort pur teoretic, de pură logică, ci din cunoașterea directă a legendelor.

Acest catalog este deci rezultatul unei munci de analiză a unui vast material, pe care, în scurt, l-am putea enumera prin sursele din care a fost extras : 204 colecții ale folcloriștilor (și amatorilor), 5 colecții anonime, 8 colecții traduse în limbi străine, 268 de periodice (folclor, filologie, literatură, arheologie etc.), 2 periodice în limba germană, 7 manuscrise ale Academiei Republicii Socialiste România, 8 manuscrise ale Institutului de etnografie și folclor din București, 1 manuscris al Bibliotecii centrale de stat din Sibiu, culegerile de pe teren efectuate pînă în 1957 de către Institutul de etnografie și folclor din București și cele ale secției din Cluj pînă în anul 1962.

⁴ Vezi Wayland D. Hand, *Status of European and American Legend Study*, in „Current Anthropology”, a world journal of the Sciences of man, vol. 6, nr. 4 din octombrie 1965, p. 439—446.

⁵ Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale. A classification and Bibliography*. Antti-Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1928, „F.F. Communications”, nr. 74.

Pentru clasificarea întregului material astfel adunat s-au avut în vedere următoarele principii.

Definind mai întâi categoriile de legende după sfera preocupărilor lor au fost stabilite patru mari sectoare.

I. **LEGENDELE ETIOLOGICE**, cuprinzând pe cele care se ocupă de crearea și organizarea lumii.

II. **LEGENDELE MITOLOGICE**, privind apariții, existențe și lucruri supranaturale, expresie a unor credințe îndepărtate de caracter precreștin.

III. **LEGENDELE RELIGIOASE**, înțelegând prin aceasta pe cele care se referă la personaje, sărbătoriri și obiceiuri legate de religia creștină, cum și alte prilejuri de sărbătoriri și practici.

IV. **LEGENDELE ISTORICE**, referitoare la personaje istorice, eroi naționali și locali, evenimente naționale și locale.

Fiecare dintre aceste mari sectoare a fost apoi organizat în interior pe domenii, delimitate de specificul preocupărilor acestor domenii.

După stabilirea temelor principale ale fiecărui domeniu, capitolele au cuprins obiectivele componente ale fiecărei teme principale.

Capitolele, la rândul lor, se subîmpart în subcapitole, care se ocupă de unul din obiectivele capitolului respectiv.

Fiecare subcapitol a avut în vedere personajele, clasate în ordine alfabetică.

În cadrul fiecărui personaj, materialul s-a grupat pe problematica sa specifică.

Grupurile de legende astfel stabilite în cadrul personajelor au fost clasificate pe tipuri de subiecte.

În cuprinsul acestui sistem de clasificare, *numerotarea tipurilor de legende s-a făcut pornindu-se de la 10001*, pentru a se evita confuziile cu numerotarea altor sisteme de clasificare. Numărătoarea este continuă, însă cu spații mai mari între sectoare și din ce în ce mai mici pe măsura desfășurării schemei, calculate astfel încât să se poată introduce ulterior eventuale noi legende între timp descoperite.

Pentru o mai bună înțelegere a logicii interioare a schemei de clasificare, să analizăm spre pildă, sectorul **LEGENDELE ETIOLOGICE**, în care sînt cuprinse trei domenii: A. **CREAȚIA LUMII**, în general; B. Caracteristicile fiziografice ale solului țării și organizarea lui, adică **LEGENDELE GEOGRAFICE ȘI TOPONIMICE**; C. Numele de familie și porecelele date oamenilor, ca urmare a unor incidente sau caracteristici personale, adică **LEGENDELE ONOMASTICE**.

Domeniul **CREAȚIA LUMII** cuprinde următoarele teme principale: 1. **Creatorul**; 2. **Lumea**; 3. **Vegetația**; 4. **Viețuitoarele**; 5. **Omul și organizarea vieții lui**; 6. **Popoarele**.

Tema **Lumea** este subîmpărțită în capitole, după obiectivele componente ale fiecărei teme principale, și anume: a) *Bolta cerească*; b) *Pământul*; c) *Apele*; d) *Fenomenele meteorologice*; e) *Lunile anului*; f) *Zilele săptămînii*; g) *Calamitățile*.

Capitolul *Bolta cerească* este divizat în trei subcapitole: *Cerul*, *Soarele și Luna*, *Stelele*.

Subcapitolul Stelele e organizat pe „personaje”, dînd acestui termen o accepție strict convențională, potrivit căreia avem în ordine alfabetică : Calea Laptelui, Carul Mare, Peștii, Porumbița, Rarițele, Sfredelul.

În cadrul „personajelor”, materialul se grupează pe problematica specifică. De pildă, Calea Laptelui cuprinde legende care explică fie originea, fie numele acestei constelații, formînd astfel două grupe.

Așadar, în ansamblu, LEGENDELE ETIOLOGICE se ocupă de creație, de cauzele inițiale ale particularităților organice și ale trăsăturilor ce nu țin de structură, de denumirea a tot ce există în lumea înconjurătoare. De aceea, în cadrul unui „personaj”, narațiunile vor fi grupate după obiectivul lor explicativ. Legende despre ciocîrlie, de exemplu, vor fi grupate în *origine* (omenească a ciocîrliei), *caracteristici* (culoarea penelor ei), *attribute* (zborul ei la mari înălțimi), *nume*.

În ce privește LEGENDELE MITOLOGICE, semnalăm că ele prezintă o problematică diferită de la un personaj la altul. De aceea, și gruparea lor este adecvată materialului concret existent. Unele legende privesc *înfățișarea personajelor* (a uriașilor), altele arată *formele sub care apar aceste personaje* (dracul-om, animal, voce). O parte din ele înfățișează *atributele puterii lor* (cartea solomonarilor), *mijloacele de apărare ale omului împotriva unor personaje nefaste* (ungerea morților cu usturoi împotriva transformării lor în strigoi), *acțiunile lor primejdioase* (Mama-Pădurii amuțește oamenii) etc.

LEGENDELE RELIGIOASE se grupează pe *aspectele esențiale ale vieții personajelor* (nașterea, prigoana, răstignirea lui Isus); *puterile atribuite acestor personaje* (minunile sf. Dumitru), *interzicerile legate de sărbătorirea lor* (de sf. Ilie nu se lucrează, fiind pericol de trăsnet) etc.

LEGENDELE ISTORICE, prin caracterele lor diferite, au și ele o problematică specifică, în concordanță cu natura personajelor, a faptelor lor : *relațiile cu dușmanii* (luptele lui Ștefan cel Mare), *relațiile cu poporul* (ale lui Alexandru Ioan Cuza) etc.

Fiecare grup de legende este clasificat pe tipuri de subiecte în cadrul personajului, principiu care se traduce printr-o concepție tehnică de lucru ⁶ valabilă pentru întreg catalogul prozei populare, axat pe trei aspecte mai importante : definirea tipului, analiza tipului și prezentarea bibliografică a variantelor care-l formează.

Definirea tipului, rezultat firesc al analizei și inventarierii variantelor, este o concretizare a caracterelor lui esențiale, specificînd combinațiile în care intră cu alte tipuri, răspîndirea geografică și numărul variantelor.

Analiza tipului, prin variantele sale, este raportarea lor la un indice al variantei de bază, care stabilește în același timp indicele de variabilitate al acestora. Acest procedeu scoate în evidență acțiunea unitară în esența ei, întregul care definește și concretizează tipul.

⁶ Vezi pentru amănunte, Tony Brill, *Poveștile cu animale și poveștile cu formule*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 10, 1965, nr. 4, p. 381.

Prezentarea bibliografică a variantelor, în cadrul acestei analize, este consemnarea lor conformă unei convenții stabilite pentru întreg catalogul⁷.

În cadrul personajelor, clasificarea fiind făcută pe tipuri de subiecte, se ivesc unele dificultăți, care trebuie rezolvate de la caz la caz, avîndu-se în vedere întotdeauna claritatea catalogului. Vom semnala numai unele cazuri mai simple.

Un tip de legendă, de pildă, explică originea omenească a rîndunicii, funcție care rămîne stabilă în toate variantele, iar desfășurarea narativă îndreptățind gruparea lor într-un tip. Personajul însă se schimbă, în unele variante rîndunica fiind înlocuită prin ciocîrlie sau vrabie. În acest caz am lăsat tipul clasat la „Rîndunică”, urmînd ca la celelalte personaje întîmplătoare — vrabia sau ciocîrlia — să facem doar o referire la tipul de bază.

Sînt și cazuri cînd funcția rămîne stabilă doar în esența ei, dar desfășurarea narativă este deosebită de la un personaj la altul. Sfîntul Petru, de exemplu, împarte hrana lupilor datorită unei anume împrejurări. Sfîntul Gheorghe are însă aceeași îndeletnicire ca urmare a unei alte întîmplări. Fiecare dintre aceste tipuri a fost lăsat la personajul respectiv, cu corectivul referirilor încrucișate. Deci în soluționarea unor asemenea cazuri am ținut seama de *păstrarea permanentă a concordanței dintre funcția stabilă a narațiunilor care formează un tip și personajul uneori variabil*.

Pentru ca plasarea unor tipuri de legende care ar putea fi încadrate în sectoare diferite să fie just făcută, astfel ca să nu strice unitatea catalogului, s-a recurs la următoarea soluție: de pildă, legendele mitologice conțin la capitolul „Popoare fantastice”, subcapitolul „Uriiași”. O parte din legendele cu uriași explică însă originea anumitor accidente ale solului țării noastre (anumiți munți). Pentru că sînt totuși legende despre uriași, s-a indicat doar, la legendele geografice și toponimice din sectorul legendelor etiologice, numerele respective ale acestor tipuri, astfel ca tabloul legendelor fiziografice să fie complet, iar în același timp legendele despre uriași să fie toate strînse la un loc.

Pentru a pune la îndemîna cititorilor acest instrument de muncă, catalogul legendelor stabilit în Institutul de etnografie și folclor, dăm în continuare schema de bază a clasificării folosite de noi.

I. LEGENDELE ETIOLOGICE 10001—13035

A. CREAȚIA LUMII 10001—12236

1. Creatorul :

- a) *Dumnezeu*
- b) *Dracii*

2. Lumea :

- a) *Bolta cerească* :

Cerul, Soarele și Luna, Stelele

⁷ *Ibidem*, p. 383.

b) *Pămîntul* :

Uscatul, Munții (dealurile, văile etc.), Pietrele

c) *Apele*d) *Fenomenele meteorologice* :

Curcubeul, Gerul, Grindina, Ploaia, Roua, Tunetul,
Vîntul, Zăpada

e) *Lunile anului*f) *Zilele săptămînii*g) *Calamitățile* :

Cutremurul, Sfirșitul lumii

3. *Vegetația* :a) *Arborii*b) *Arbuștii și subarbuștii*c) *Plantele* :

Buruienile și florile, Comestibilele, Textilele

d) *Ciupercile*4. *Viețuitoarele* :a) *Vertebratele* :

Mamiferele :

Rozătoarele, Carnivorele, Omnivorele,
Ierbivorele rumegetoare, Ierbivorele nerumegetoare,
Insectivorele

Păsările :

Scurmătoarele, Înotătoarele, Picioroangele,
Agățătoarele, Răpitoarele

Reptilele

Batracienele

Peștii

b) *Nevertebratele* :

Artropodele : Insectele

Arahnidele

Crustaceele

Moluştele

5. *Omul și organizarea vieții lui* :a) *Omul* :

Originea omului (a femeii), Părțile corpului (omenesc), Carac-
terele fizice, Defectele fizice, Funcțiile fizice ale femeii, Carac-
terele psihice ale femeii

b) *Organizarea vieții omului :*

Viața materială :

Focul, Metalele, Uneltele de muncă, Adăpostul,
Îmbrăcămintea

Viața spirituală :

Cultura și arta, Instrumentele muzicale, Religia

c) *Neajunsurile omului :*Bătaia, Bolile, Munca, Suferința (necazul, răbdarea),
Zăpăsilă cu dracul, Viciiled) *Alte caracteristici, credințe, particularități și obiceiuri în legătură cu omul :*

Moartea, Norocul, Nunta, Profesiunile

6. Popoarele :

a) *Origine, caracteristici, attribute :*Armenii, Bulgarii, Evreii, Grecii, Lipovenii, Nemții, Turcii,
Țigani, Sașii, Secuii, Unguriib) *Atitudinea popoarelor în diferite împrejurări*c) *Dăruirea popoarelor.*

B. LEGENDE GEOGRAFICE ȘI TOPONIMICE 12256—12991

1. Apele :

a) *Bălțile*e) *Lacurile*b) *Fântinile*f) *Marea*c) *Gârlele*g) *Piraurile*d) *Izvoarele*h) *Râurile*

2. Colinele ; dîmburile ; mîgurile ;

movilele ; stolmiile ; valurile de pămînt

3. Dealurile ; muchiile

16. Podișurile ; platourile

4. Drumurile

17. Podurile

5. Fundăturile

18. Prăpăștiile

6. Insulele

19. Pripoarele

7. Locurile

20. Rîpele

8. Malurile

21. Satele

9. Munții ; coastele

22. Șanțurile

10. Orașele ; ȋrgurile

23. Stîneile

11. Pădurile

24. Ținuturile

12. Peșterile

25. Treeătorile

13. Pietrele

26. Văile

14. Plaiurile

27. Virfurile ; piseurile

15. Plajele

28. Zănoagele

C. LEGENDE ONOMASTICE 13011—13035

1. Nume de familie

2. Porecle

II. LEGENDELE MITOLOGICE 13055—13895

A. DESTINUL 13055—13069

1. Ursitoarele

2. Prezicătoarele

3. Spiritele prezicătoare

B. MOARTEA—MORȚII : 13079—13144

1. Spiritele morților :

a) *Moroii*

b) *Strigoii*

2. Fantomele

C. SPIRITELE NATURALE 13154—13286

1. Spiritele apelor :

a) *Știma apei*

b) *Duhul apei*

2. Spiritele minelor :

a) *Vîlva minei*

b) *Călugărul Muntelui*

3. Spiritele munților :

a) *Marzara*

b) *Omul sălbatic*

4. Spiritele nopții :

a) *Omul Noptii*

5. Spiritele pădurilor :

a) *Mama-Pădurii*

b) *Fata-Pădurii*

6. Spiritele văzduhului :

a) *Ielele*

7. Spiritele zilelor

8. Zinele

D. METAMORFOZAȚII 13296—13338

1. Pricolicii

2. Strigoii, strigoaicele vii

E. DRACUL ȘI AVESTIȚA 13348—13446

F. FIINȚE CU DARURI MAGICE 13456—13509

1. Vrăjitoarele, vrăjitorii, vrăjitorie

2. Solomonarii

G. VIEȚUITOARE ȘI PLANTE MITICE 13519—13544

1. Viețuitoarele :

- a) *Iornorogul* b) *Balaurii* c) *Șerpilor care torc aur*

2. Plantele :

- a) *Iarba fiarelor*

H. POPOARE MITICE 13564—13687

1. Căpeșunii

3. Piticii

2. Netoșii

4. Uriașii

I. COMORILE 13697—13895

III. LEGENDELE RELIGIOASE 13925—14551

A. FIGURILE BIBLICE 13925—14144

B. SFINȚII ȘI OBICEIURILE LEGATE DE SĂRBĂTORIREA LOR
14134—14441

- a) *Originea sfinților*

- b) *Diferiți sfinți*

C. ALTE PRILEJURI DE SĂRBĂTORIRI ȘI DIFERITE PRACTICI 14451—14530

D. SĂRBĂTORIREA ZILELOR SĂPTĂMÎNII 14540—14551

IV. LEGENDELE ISTORICE 14571—16103

A. FIGURI ISTORICE FANTASTICE 14571—14615

B. FIGURI ISTORICE STRĂINE 14620—14642

C. REGII DACI 14647—14654

D. FIGURI ISTORICE ALE POPORULUI ROMÂN 14658—15445

- | | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| 1. Căpetenii de răsccoală | 4. Domnitorii |
| 2. Haiducii | 5. Figuri feminine |
| 3. Voievozii | 6. Alte figuri istorice și locale |

E. EVENIMENTE ISTORICE ȘI LOCALE 15455—16026

F. AMINTIRI DIN TRECUT 16030—16103

SCHEMA DE LA CLASSIFICATION DES LÉGENDES POPULAIRES ROUMAINES

Au cours des dernières dix années, l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie a élaboré la classification des légendes roumaines, dont l'auteur rend sommairement compte dans l'étude présente.

Après un bref exposé des principes de classement, on indique la conception technique qui présida à ce travail, le système de numérotage des types, ainsi que les sources bibliographiques des textes utilisés.

Quoique la mise au point du catalogue date d'une époque antérieure à l'élaboration des travaux internationaux portant sur le même problème, ses traits fondamentaux correspondent, en général, à ceux des schémas

devenus de nos jours classiques. Mais, à l'intérieur des grands chapitres unanimement adoptés, nous fûmes obligés d'avoir recours à un système classificateur propre, afin de pouvoir y inclure toute la gamme, si variée, de nos légendes.

I. *Légendes étologiques*

A. Création du monde : 1. Créateurs : a) Dieu ; b) Diable. 2. Monde : a) voûte céleste ; b) terre ; c) eaux ; d) phénomènes météorologiques ; e) mois de l'année ; f) jours de la semaine ; g) calamités. 3. Flore : a) arbres ; b) arbustes et buissons ; c) plantes ; d) champignons. 4. Faune : a) vertébrés ; b) invertébrés. 5. L'homme et l'organisation de la vie humaine : a) l'homme (origine) ; b) organisation de la vie humaine (matérielle et spirituelle) ; c) peines de l'homme ; d) autres caractéristiques, croyances, particularités et coutumes liés à l'homme. 6. Peuples : a) origine, caractéristiques, attributs ; b) attitude des peuples en diverses circonstances ; c) dons aux peuples (par Dieu). **B. Légendes géographiques et toponymiques :** 1. Eaux : a) étangs ; b) fontaines ; c) ruisseaux ; d) sources ; e) lacs ; f) mer ; g) petites rivières ; h) rivières. 2. Collines... 3. Monticules. 4. Chemins. 5. Culs de sacs. 6. Îles. 7. Lieux. 8. Rivages. 9. Montagnes... 10. Villes... 11. Forêts. 12. Grottes. 13. Pierres. 14. Prés. 15. Plages. 16. Plateaux... 17. Ponts. 18. Précipices. 19. Pentes abruptes. 20. Ravins. 21. Villages. 22. Fossés. 23. Rochers. 24. Contrées. 25. Passes. 26. Vallées. 27. Sommets... 28. Entonnoirs. **C. Légendes onomastiques :** 1. Noms de famille. 2. Sobriquets.

II. *Légendes mythologiques*

A. Destin : 1. « *Ūrsitoare* » (Parques, fées qui président à la destinée du nouveau-né). 2. « *Prezicătoare* » (qui prédisent l'avenir). 3. Esprits qui prédisent. **B. Mort-morts :** 1. Esprits des morts : a) « *Moroi* » (enfants morts non baptisés) ; b) revenants. 3. Fantômes. **C. Esprits de la nature :** 1. Esprits des eaux : a) « *Știma apei* » ; b) « *Dukul apei* ». 2. Esprits des mines : a) « *Vîlva minei* » ; b) « *Călugărul Muntelui* », (le moine de la montagne). 3. Esprits des montagnes : a) « *Marzara* » ; b) l'homme sauvage. 4. Esprits de la nuit : a) « l'homme de la nuit ». 5. Esprits des forêts : a) Mère de la forêt ; b) Fille de la forêt. 6. Esprits de l'air : a) « *Ielele* ». 7. Esprits des jours. 8. Fées. **D. Métamorphoses :** 1. Loups garrous. 2. « Revenantes », « revenants » vivants. **E. Diable et « Avestița »** (son aide). **F. Êtres doués de vertus magiques :** 1. Sorcières, sorciers, sorcellerie. 2. « *Solomonari* » (magiciens qui conjurent la pluie, l'orage, la grêle). **G. Êtres et plantes mythiques :** 1. Êtres : a) « *Iornorogul* » (bœuf géant) ; b) dragons ; c) serpents qui filent de l'or. 2. Plantes : a) « *Iarba fiarelor* » (L'herbe magique). **H. Peuples mythiques :** 1. « *Căpcăuni* » (Ogres). 2. « *Netofi* » (crétins). 3. Gnômes. 4. Géants. **I. Trésors.**

III. *Légendes religieuses*

A. Figures bibliques. **B. Saints et coutumes liées à leurs fêtes :** a) origine des saints ; b) divers saints. **C. Autres occasions de fêtes et de différentes pratiques.** **D. Fêtes des jours de la semaine.**

IV. *Légendes historiques*

A. Figures historico-fantastiques. **B.** Figures historiques étrangères. **C.** Rois des Daces. **D.** Figures historiques du peuple roumain : 1. Chefs de rébellion. 2. Heidukes. 3. Voïvodes. 4. Seigneurs. 5. Figures féminines. 6. Autres figures historiques et locales. **E.** Événements historiques et locaux. **F.** Souvenirs du passé.

ASPECTE TEMATICE ȘI POETICE ÎN LIRICA NĂSĂUDEANĂ

LIGIA BÎRGU-GEORGESCU

Cîntecele de cătănie și război la care ne vom limita în studiul de față ocupă un capitol special în lirica Năsăudului. Se poate reconstitui un tablou de viață, urmărind cu rigurozitate evoluția lor tematică datorită aspectelor realiste multiple ce le conțin. Constituind expresia unor momente istorice din trecutul Ardealului, cîntecele de cătănie și război prezintă și o valoare documentară.

Universul în care se desfășoară este cel obișnuit genului liric : agricol și păstoresc. Termenii care abundă sînt însă cei agricoli.

Compozițional, cîntecele prezintă numeroase acțiuni verbale legate de muncile cîmpului la care participarea eroului liric a fost intensă :

1. Plînge-mă, majcă, cu dor,
Că ți-am fost un bun fečior,
Ți-am scos plugul din ogor,
Ți-am arat, ți-am semănat,
5. Iară cînd la secerat
Eu de-acasă am plecat.
(i. 16120, Ilva Mică)

Legătura dintre poetul popular și mediul agricol care formează peisajul său de viață este atît de profundă încît regretul după acesta este pus în paralel cu regretul după membrii familiei :

1. Nu-mi pare rău că mă duc,
Cum îmi pare după plug.
După plug și după boi,
După părinți amîndoi ;
5. După plug, după tînje,
După mîndrulița me.
(i. 4877, Șanț)

Ocupația pastorală este oarecum tangentă comparativ cu cea agricolă, neconstituind în materialul existent o preocupare centrală a personajului liric, ci prezentându-se doar ca o constatare de fapte :

- 1 Cîne-o făcut drum pe munte,
Nu l-o făcut de oi multe.
L-o făcut de dus răgute ;
Nu l-o făcut de mîiori ,
5. L-o făcut de dus fețiori .
(i. 16114, Ilva Mică)

Peisajul păstoresc, din cîntecul de mai sus, este un pretext pentru a scoate în evidență prin intermediul paralelismului adversativ stări de fapte dintr-o anumită perioadă de viață a feciorilor.

Munții sînt priviți ca un factor ajutător al tinerilor în încercările lor de a scăpa de această sarcină socială, nefastă, în timpul imperiului, iar mai tîrziu în România capitalistă. Aceste cîntece în care asupra elementelor naturii are loc operația de transfer metaforic sînt produsul unei idei generale, care se degajă din întreaga lirică populară românească : participarea intensă a naturii la orice eveniment omenesc :

1. Munte, munte pîatră sacă,
Lasă fișiori să treacă,
Să treacă la șjobănie,
4. Să scape de cătușie.
(mg. 576 1, Leșu)

Metafora cucului ca element rău prevestitor este prezentă și în cîntecele de cătănie. Calitățile de pasăre purtătoare de noroc sau nenoroc nu constituie o noutate, ci doar o adaptare la acest capitol al liricii populare :

1. *Cucule*, pasăre mîndră,
Vino pe Tirol și-m cîntă.
Căc azvară mî-aj cîntat,
Pînă m-aj văzut plecat.
(i. 16178, Șanț)

Tot cucul este cel care cunoaște perioada plecării în armată a tinerilor, ca o urmare a atributului său de prezicător, de aceea lui i se vor adresa feciorii pentru a afla timpul în care urmează să se despartă de locul natal :

1. Spune-mî tu, *puiul de cuc*,
Răgutele cîn să duc?
Răgutele mărg țoamna,
Cîn ți maj fajnă vremea.
5. Răgutele mărg amu,
Cîn să scutură codru.
(mg. 552 x, Ilva Mică)

La pregătirile de plecare un rol important îl au mama sau iubita băiatului. În apelativul acestuia către cele două personaje se desprinde o amărăciune resemnată :

1. Spală, *mamă*, hăjnele,
Că să duc răgutele.
(fg. 5497 b, Șant)

sau :

1. Eș mă duc, *mîndră*, cătană,
Tu rămîi și-m spală hăină.
Spală-m jute hăjnele,
Că m-așteaptă trupele.
(mg. 556 r, Leșu)

Natura este, după cum am observat anterior, un participant nelipsit la jalea generală. Paralelismul dintre sentimentele omenști și aspectul mohorît al anotimpului în care are loc plecarea în armată constituie un argument pentru eroul liric de a putea considera fără rezervă o unitate indisolubilă între complexul său sufleteș și natura înconjurătoare :

1. Dămîie-ntuînceaț ls munți,
Tqamna cînd să duc răguți;
Dămîie întuînceaț ls nori,
4. Tqamna cînd să duc fișjori.
(mg. 1231 b, Leșu)

În schimb, obiectele construite de om pentru ajutorul lui devin potrivnice cu ocazia acestor evenimente. Epitetele asociate trenului ne schițează un personaj greoi și sumbru, adiacent elementelor răului, ca în basmele populare :

1. Trenule, *mașină neagră*,
Te blăstem-o lume întreagă.
Am să te blestem și eu,
C-aj dus pe jubitul meș.
5. Trenule, *cu rgate grele*,
Aj umplut lumșă de jele,
Pe mine de lăcrămele.
(i. 4788, Archiud)

Un alt element potrivit este împăratul austro-ungar, urmare a unei realități istorice, prezent numai în acest capitol al liricii populare :

1. *Împărate, împărate*,
Nu mă străina departe,
Că n-am tată să mă cate,
4. Majca-î slabă nu mă pgate.
(i. 9169, Prislop)

Evocative și realiste, deși schițate în câteva versuri, sînt tablourile care ilustrează evenimentele în urma celor plecați. Copiii nu-și cunosc tatăl :

Copilași mić pingă vatră,
Nu știu čine lę-o fost tată.
(mg. 542 t, Șanț)

Femeile își plîng singurătatea :

M-am săturat de trăit.
Singurică pe pămînt.
(mg. 543 g, Șanț)

Părinții rămîn fără sprijin la bătrînețe :

1. Astăz, mîne am să mor
Și ęu n-am nić un fićior,
Să-m puje mîna ușor
4. Să mă-ntrebe de če mor.
(mg. 554 cc, Leșu)

Aciunea mîinii care atinge probabil fruntea bătrînului, asociată cu epitetul individual moral ¹ „ușor” cu funcțiune de complement modal creează o notă de o deosebită sensibilitate și duioșie.

Cel care pleacă este copleșit și el de singurătate. În peisajul nou, străin, în care este transplăntat el caută elemente asemănătoare celor cunoscute în țara și satul său. Dorul este atît de copleșitor încît el își reconstituie imaginea țării cu ajutorul componentelor naturii, componente care au un caracter general :

1. Și mă duc în țări străine
Unde nu cunosc pe nime.
Numa frunza și iarba,
Cari pe țqată lumęa.
5. *Numa frunza plopului,*
Pa măriņa Ollului ;
Numa frunza de slănjâr,
Care-ı pe întreg Ardeal.
Numa frunza de trifoi,
10. *Care-ı pin sat pe la noi.*
(i. 9145, Prislop)

Năframa se metaforizează în sol al dragostei, singurul care poate ajunge la locul necunoscut în care se află feciorul înstrăinat :

¹ Vezi Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 36

1. Spală năfrămuja me
Care-am holteit cu ie.
Trimite-o pe șuierul vîntului
De-a-lungul pămîntului,
5. La poarta împăratului.
(fg. 13074 a, Ardan)

Sînt interesante de remarcat versurile care cuprind indicarea locului cătăniei. Precizarea vagă „De-a lungul pămîntului/La poarta împăratului” creează o atmosferă de basm, sugerînd în același timp însă și sentimentul unei depărtări care întrece firescul : o altă lume, cu alți oameni, cu alte legi.

Motivul identificării locului cu ajutorul elementelor generale ale naturii, precum și al comunicării cu ajutorul unui obiect oarecare se întîlnesc și în bocet. Este probabil ca apropierea tematică să fi facilitat vehicularea lor :

1. Ț-o sosit carce domnească
Di la noi să ti pornească.
Să ți dus' pă șeja lume
Uîe nu cunoș pă nime :
5. Numai frunzda și iarba
Pi care tăta lumga...

(bocet, fg. 7742 b, Gura Humorului, Suceava)

sau pentru al doilea motiv :

1. Să-m trimetă cămașa,
C-o fi neagră ca tina
Și n-are țin-o spăla.
Și-napoî jar li-oî trimite-o ;
5. *Și li-oî trimet-o pe lună,*
Di la mămuța lor čea bună
Și li-oî trimet-o pe soare,
Că mămuța alt băiat n-are.

(bocet, fg. 3404, Fundu-Moldovei, Cîmpulung)

În evoluția tematică a cîntecului de cătănie intervin și contradicții între natura care intră primăvara într-o fază de reînnoire și bucurie și starea sufletească a eroului liric :

1. Vară, vară primăvară,
Mult mi-î inima amară,
Unde vād că plugurî ară
La holde de primăvară,
5. Numa ieș străin de țară.

(i. 9124, Prislop)

Despărțirea de iubită este unul din motivele des întâlnite. În basme zmeul închide cîinii voinicului punîndu-le o piatră în ușa. Ideea revine și aici. Feciorul pune pentru siguranță o piatră în poartă fetei, sperînd că aceasta va constitui un obstacol în calea căsătoriei ei :

1. Cînd dă-acasă am plecat
Lăsaî mamă, lăsaî tată,
La pîrtă puseî o pîtră,
Pe mindra o lăsaî fată.
5. Cînd acasă am înturnat
Găsii pîtra răsturnată,
Pe mindruța măritată.

(i. 9121, Salva)

Călcarea jurămîntului fetei ia proporții de cataclism :

1. Și prin carte țe scria ?
Se mărită mindruța.
.....
Și în sat cînd am intrat
Munți s-o cutremurat,
5. Văile s-o spăimîntat.

(mg. v. 1753 m, Mureșenii Bîrgăului)

Blestemul feciorului este demn de remarcat prin paralelismul perfect dintre versuri, precum și prin prezența unei rime bogate, mai rar întâlnită în poezia populară :

1. Ajungă-te, mindră, ajungă,
Dorul meu pe cale lungă.
Cînd vei merge la fîntînă
Cadă-ți vasele din mînă ;
5. Cînd te-î pleca după jele,
Rupă-ți-se din mărgele.
Culegînd mărgelele,
Rupă-ți-se degetele.
Singele-ți margă părău
10. Căc prea mult ț-am iubit ieș.

(i. 19156, Rebra)

Accentul principal în versurile care cuprind blestemul propriu-zis : 1,4,6,8,9, se axează pe forma imperativă a verbului, care orientează întregul conținut al versului. Poziția inițială a imperativului contribuie la accentuarea sentimentului exprimat.

Drumul spre război este tabloul unei cohorte de soldați posomorîți care mărșăluiesc zi și noapte spre a ajunge la o țintă ce n-o doresc :

1. — Căpitane Pavele,
Unde-ți duć cătanele?
— La război săraćele.
— Nu le duće pe drum tare
5. Că se îmflă la picîqare.
(fg. 11667 c, Coşbuc)

Nu există un discernămint al cauzelor care declanşează războaiele, dar apar uneori licăriri de conştiinţa vinovăţiei celor care conduc popoarele, amestecul lor în dezlănţuirea acestor catastrofe mondiale :

1. Vaj săraći bărbaļi
Cum să duc ca grîori,
Blăstămindu-şi părinţi.
Dar nu-s părinţi dă z'ină,
5. Că le pune puşca-n mină
Şi-ļ duc în ţară străină.
Că-ļ de z'ină un om o doļ,
Carę-o început războļ.
(i. 9637, Singeorz-Băi)

Predomină totuşi cîntecele în care blestemul se îndreaptă cu vehemenţă împotriva părinţilor, consideraţi răspunzători de viaţa pe care o duc :

- Ĭar sărać cătanele
Ĭş incarcă armele,
Blestemîndu-şi maićele.
(i. 9168, Prislop)

Întreaga greutate a războiului este dusă de simplii soldaţi, conştienţi de diferenţa socială pregnantă dintre ofiţeri şi trupă :

1. Ofiţeri mărg călare,
Noļ cu raniţa-n spinare ;
Ofiţeri mărg călări,
Noļ cu raniţa-n spinări.
(fg. 5779 b, Şanţ)

Această diferenţă se continuă chiar şi după moarte :

1. De vedea morminţi cu flori
Acolo sînt de majori ;
De vedea morminte mic
Aćelea-s de fanteriştļ.
5. La cap o tablă bătută,
Ĭntr-o groapă cîte-o sută ;
La capăt pe tablă scrie,
Ĭntr-o groapă cîte-o mie.
(i. 9051, Coşbuc)

Moartea este privită cu o tristețe demnă, fără disperare și zbucium. Mai mult chiar, intervine uneori conștiința cauzei morții, ca o consecință a dragostei eroului liric pentru satul natal, a locului care constituie pentru el universul său familiar :

1. Că de gre mparte-am murit :

De plăsa paloșului

Și de pușca rusului

Și de dragul satului,

5. Turmej și a codrului.

(fg. 13064, Sebiș)

Oarecum similar cu cîntecul „Ciobănaș de la miori”, ritualul de înmormîntare este înlocuit de elementele războiului. Obligativitatea îndeplinirii ritualului este privită ca un element social, făcînd parte integrantă din permanentul cotidian, deci necesitatea efectuării lor capătă o deosebită importanță :

Din loc de tras clopotu,

Da nșamțu cu tunu ;

Din loc de tras clopotile,

Dedea nșamțu cu tunurile,

De urla și dșalurile.

(i. 5126, Bichigi)

Neîmplinirea ritualului nu eliberează sufletul, de aici rigurozitatea întîlnită în producțiile populare în legătură cu această temă :

1. La o tufă de vișară,

O cătană stă să mșară.

Nu pșate mșrj de mșilă,

Că n-are lumina-n mlnă.

5. Nis'e lumn'ină d'e sșu,

Nis'e om din satul sșu ;

Nișe-o lumină de s'ară,

Nis'e om dintr-a luj țară.

(mg. 1231 a, Leșu)

Aspectul casei părintești la întoarcere trezește sentimente de dezolare. Peisajul este complet schimbat și eroul nu mai recunoaște și nu mai găsește nimic din ceea ce făcea parte din lumea sa obișnuită. Cîntecul prezintă și o valoare documentară, indicînd, deși vag, perioada serviciului militar îndeplinit de tineri în timpul Imperiului austro-ungar :

1. Că de cînd ați corporat

Părinți voștri-o murit,

Boi-n grajd v-o bătrînit,

Plugușorv-o rușinit,

5. Bișiv-n cui v-o putrezit.

(mg. 1755, f, Prundu-Bîrgăului)

La fel de dezolant este tabloul rezultatelor războiului. Invalizi și neputincioși, nu le rămâne alt ajutor decât să cerșească mila celorlalți:

1. Cei rămași au rămas morți,
Cei vi umblă pe la porți,
Ca să-i milujască lumă,
4. Că iej nu mai pot lucra.
(i. 9122, Salva)

Nu se poate face decât în mod oarecum arbitrar o periodizare a textelor de cîntece cu această tematică. Un indiciu, nu totdeauna sigur însă, pentru perioada Imperiului austro-ungar este termenul „împărate”. Cîntecele care cuprind acest termen le-am putea fixa în timpul imperiului, totuși el este prezent și în textele mai noi cu titlul: „Cîntec de război din 1941” (i. 9637 b, Sîngeorz-Băi). Prezența sa în acest cîntec este un anacronism, dar denotă puternica influență a cîntecelor tradiționale, bine consolidate atît ca formă, cît și ca schelet compozițional. Uneori se poate face o periodizare pe baza relatărilor informatorilor, care indică, e drept aproximativ, vechimea cîntecului respectiv. Exemplu: „Din timpu războiului din 1941. Poate să hie mai de mult melodia, da vorbele-s d-atunč” (mg. 554, e, Leșu).

Prin conținutul lor, cîntecele de cătănie și război prezintă interes și pentru indicarea locurilor de peregrinare ale tinerilor luați în armată. Analizînd mai amănunțit, ne putem forma o imagine asupra absurdității pe care o prezentau războaiele duse de imperiu pentru concepția lor de viață, precum și totala ruptură între interesele imperiului și cele ale românilor din Transilvania. Puși să lupte pentru cauze complet străine, ei își iroseau mare parte din viață departe de locurile natale, în războaie ale căror cauze nu le cunoșteau niciodată:

1. I-aș căta pe drum în sus
Di la Italia-ntors.
I-aș căta pe drum în sus,
Poate să hie la rus.
5. Să văd batir pe Luca
Să-m mai stîmpăr inima,
Erj am căpătat cartja
Că l-o prins în Franția.
(mg. 554 cc, Leșu)

Textul de mai sus ilustrează totala derută a eroului liric, care nu poate realiza unde și pentru ce și-a pierdut copiii.

Uneori precizarea locului de acțiune capătă un aspect ilariant prin absurdul asociației de noțiuni:

1. În Turția a trja casă
Șăd ofițeri la masă.
(i. 9130, Prislop)

sau :

Din Belgrad a trja casă
Şăd ofițeri la masă.

(i. 4880, Şant)

În genere tonul acestor texte de cîntece este sobru şi reţinut datorită tristeţei evenimentului evocat. Există şi un alt ton însă, întîlnit mai rar şi de presupus în cîntecele cu dată mai nouă, care bagatelizează într-o oarecare măsură sau adoptă o atitudine glumeaţă ce estompează amărăciunea despărţirii :

1. Cătuni-o-aş cătunji
Numa puşca de n-ar s'î,
Dę-ar fi puşca dę-ale verde
Şi compania de fete.
5. Eu să fiu sergent major,
Să comand mîndruşelor.

(mg. r. 1725 u, Prundu-Bîrgăului)

sau :

1. Du-mă, Dăamne, la Constanţa
C-acolo-mj plăce armata.
C-am grăi cu colonelu
Să nu-mj bată băjeţelu.
5. Să nu-l puje dęe planton,
Că-î tînărel şi i somn ;
Să nu-l puje dęe plantoan'e,
Că-î tînăr şi să-n-adărmă.

(fg. 11707 d, Suplai)

Sînt foarte interesante de relevat adaptarea cîntecelor de la o tematică la alta, precum şi întrepătrunderea între genuri a mijloacelor artistice de realizare. În capitolul, pe care l-am denumi cu tematică generală, există cîntecul :

1. Cît e Banatul de mare
Trej feluri de drumurj are.
Unu-î drumul cel de fier,
De trece trenul pe el ;
5. Unu-î drumul cel de piatră,
De cîrculă lumęa toată
Şi mîndruşa citgodată ;
Unu-î drumu de pămînt,
De merg cîjobani cîntînd,
10. Băciţele flujerînd.

(mg. 1979 a, Lupşa de Sus, Strehaia)

În capitolul de care ne ocupăm acest cîntec prezintă următoarea formă :

1. Cît îj Rusia de mare
Numaj două drumuri are.
Doză drumuri și-o cărare.
Și-o cărare cu nisip,
5. Unde merg fečjorj rînd,
Maiče după jej plîngînd.
— Mergeți voi, maiče, înapoi,
Nu știți unde mergem noi :
Noi ne dučem la război,
10. La război și la bătaie,
Unde om cu om se taie.

(i. 9122, Salva)

Construcția poetică a versurilor 2, 3, 4 se bazează pe repetiția unei noțiuni finale dintr-un vers, care se reia în următorul (anadiploză), adăugîndu-i-se un element nou, o altă noțiune : „Doză drumuri și-o cărare”; sau un epitet : „O cărare cu nisip”. Pentru accentuarea realităților exprimate, poetul popular întrebunțează cu un deosebit efect sinonimia : „Nu știți unde mergem noi, / Noi ne dučem la război, / La război și la bătaie”. . . Sinonimia celor două verbe : a merge—a duce, precum și a celor doi termeni : război—bătaie are rolul de a aduce o notă în plus la reliefaarea conținutului ce se vrea exprimat.

În cîntecele de cătănie pătrund formele artistice de realizare ale genurilor sau ale producțiilor folclorice cu care au o oarecare tangență din punctul de vedere al conținutului. Vom întîlni deci elemente de :

bocet și ritual de înmormîntare, datorită similitudinii de situații : moartea ;

blestem, pentru a putea exprima resentimentele împotriva războaielor și a celor ce le provoacă ;

ritual de nuntă ; în acest caz elementul tematic de legătură este despărțirea de locul natal ;

baladă : balada „Uncheșei” sau „Moșneag bătrîn” este adaptată conform tematicii acestor cîntece datorită unui element comun : plecarea eroului la oaste pe un timp îndelungat.

Elementele de bocet sînt puncte de reper pentru cel care-i va căuta mormîntul :

1. Majcă, măiculița mea,
Cînd țe-a pâlji dor de mine,
Îa drumuțu dę-a lungu,
Orașele dę-a rindu,
5. Că pe mine mi-ı găsı
În fundu Itali

.....
Mîndre semne mn'ı afla !

La pîcișigare

ıarbă mare

Și la brăț

holdă de grâu

10. *Și la gît*

strat înflorit.

(fg. 13064, Sebiș)

Într-unul din textele de ritual al bradului din regiunea Hunedoara întâlnim aceleași imagini cu mici schimbări :

1. Soro, soro, draga mea,
Rogă-țe țe majcă-ta :
Să jasă la mormînel,
Să samăn'e flori pă jel.
5. Că florile s-or închină
Și mormîntu l-or cuprină.
La pis'igare, viorele
Și la brăț, spîs'e țe grâu
Și la brață, iarbă crișă
Și la păru-i calapăr

(fg. 1818—19—20—21, Lunca Cernii de Jos, Hațeg)

Prin integrarea lor în conținutul cîntecului, acesta a cîștigat în plasticitate, în acțiunea de impresionare a spiritului.

Elementele de blestem sînt mult mai numeroase, fiind caracterizate în special prin forme imperative, asociate pe plan psihologic de un anumit sentiment, care încearcă să dirijeze acțiunea unor obiecte sau personaje, conform voinței eroului liric, ca o compensație a influenței nefaste a acestora asupra sa :

1. Hi-ș-ai, Hitler, blastămat,
Multe inimî ai strîcat.
Și-ai strîcat-o și pa me
Și-ai făcut din bună re.
 5. Să te bată Prețesta,
Că mî-am lăsat nevasta.
- (i. 8947, Mocod)

sau :

1. Ardă-te focu, mașină,
Cînd ieș ggală mîerî mai lînă.
- (fg. 5631, b, Șant)

Din ritualul de nuntă au pătruns în textele discutate doar versurile referitoare la despărțirea de familie și casa părintească² :

² Exemplu :

Ia-ți mîreasă zîla bună,
Di la stei, di la lună,
Di la maici-ta cea bună ;
Di la frunza cea de fag.
De la tatăl tău cel drag ;
De la grîdina cu flori,
De la frați, de la surori.

(ritual de nuntă, mg. 223 h, Buciumeni-Someșu)

Acest motiv se găsește însă și în bocet. Vezi pentru aceasta fg. 5268—69—70, Deia-Cîmpulung

1. Frunză verde lată, lată,
Cătana așa-î jurată :
Pă tri aî și jumătate,
Lasă mamă, lasă lată,
5. *Lasă frați, lasă surori,*
Grădina mîndră cu flori,
Lasă verî și lasă vere
Și je pușca cu oțele.

(i. 5000, Salva)

Repetarea continuă a versului „a lăsa” creează o atmosferă de solitudine a celui care pleacă, căruia nu-i mai rămîne nimic din ceea ce consideră al său.



Ca mijloace de expresie artistică poetul popular prezintă întregul său univers cu simplitatea cunoscută poeziei populare. Lipsesc abstractul, generalizarea, totul bazîndu-se pe concretul vieții obișnuite. Propozițiile sînt, în genere, juxtapuse, redînd un ritm rapid, precipitare de acțiune, o stare concentrată, dar și ceea ce am amintit mai sus : o mare simplitate de exprimare.

Comparațiile sînt notații luate din lumea imediat înconjurătoare, de obicei între două obiecte concrete cunoscute, în special din domeniul agriculturii :

1. Pica frați mei din glanță
Cum pică iarba de coșă ;
Și-așa sta morți sara

4. *Cum stă pologu ˘ vara.*

(i. 16160, Șanț)

Comparația este realizată cu ajutorul adverbului de mod „cum”, ocupînd o poziție inițială în versul care cuprinde termenul cu care se compară.

Uneori comparația se realizează în modul obișnuit vorbirii : „*este... ea*”. Exemplu :

1. Și-s fecjori prăvăliți
Ca niște butuc trăzniți ;
Și-s fecjori răsturnați

4. *Ca niște butuc uscați.*

(i. 5126, Bichigi)

Termenul de comparat din primul vers este realizat în versul 2 și 4. Prima comparație redă o imagine de cataclism : moartea în război este ca un trăznet. A doua comparație este tabloul unei naturi moarte. Există o diferență de timp între cei doi termeni comparativi : primul se succede

cu rapiditate, spre deosebire de al doilea, care are un caracter static. Senzația diferenței de timp ne este sugerată de durata noțiunilor comparante.

În cazul unui element abstract, poetul popular simte necesitatea comparării acestuia cu un obiect concret foarte apropiat ocupației sale zilnice, cu scopul de a materializa abstractul, de a și-l apropia și explica :

1. Cătănia-i *z'ug de aramă*,
Trag vojniči fără di samă :
Cătănia-i *z'ug de fier*,
 4. Trag voinis'i pînă pier.
- (mg. 504 c, Bichigi)

În cadrul celor două comparații, din versul 1 și 3, predicatul nominal are valoare de epitet. Numele predicativ fiind tot substantiv, copula exprimă identitatea, dintre cei doi termeni de comparat ³.

În unul din cîtece întîlnim un mod de comparație care trezește oarecare semne de întrebare. Ordinea versurilor indică o creștere a comparației, care în realitate se prezintă sub forma unei descreșteri :

1. Fie, bade, *ca iarba*,
Că tot nu-i ca dumneata ;
Fie, bade, *și o mie*,
 4. Că nič unul nu-i ca tine.
- (mg. 543 h, Valea Mare)

Este evident faptul că o cantitate „ca iarba” este mult mai mare ca „o mie”. Prezența acestei forme comparative poate avea următoarele explicații :

- necesitatea rimei,
- inversarea involuntară a versurilor de către informator.

Ca o construcție obișnuită liricii populare predomină *paralelismul*, în special paralelismul adversativ, ce realizează mai pregnant diferența dintre anumite acțiuni, fapt important pentru exprimarea conținutului special al acestor cîtece care, în genere, pun în contrast o stare prezentă și una viitoare sau o stare trecută și alta viitoare etc. :

1. Rămiș sănătoasă, țară,
De-oj trăi țe-oj călca jară ;
Rămiș sănătos, Ardăal,
 4. De-oj trăi țe-oj călca jar.
- (i. 9122, Salva)

sau :

1. De cît slugă și cătană,
Maj bine-n codru cu pană.

³ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 19.

- Căc din codru vi acasă,
 Din cătane nu te lasă ;
 5. Din codru vi la femej,
 Din cătane stai să pcei ;
 Din codru vi la copile,
 Din cătane n-aj scutire.

(i. 10206, Coșbuc)

Repetiția obsedantă a celor doi termeni ai paralelismului : codrul și cătania, cărora li se adaugă o nouă relație, în cadrul fiecărui vers, creează o gradație comparativă, o creștere intensivă a diferenței dintre noțiunile comparate. Uneori repetiția este cu atât mai obsedantă cu cât pare a fi integrală, deoarece nu se schimbă decît partea finală a versului, singura care aduce un element nou :

1. Acolo mindră-j vedea :
 Tot rînduri de tufe *miș*
 Și morminturi de *voiniș* ;
 Tot rînduri de tufe *marî*
 5. Și morminturi de *husari* ;
 Tot rînduri de tufe *verzi*
 Și morminturi de om *vezi*.

(mg. 558 a, Leșu).

Repetiția în cazul de față notează și o creștere a ideii față de elementul precedent.

Pentru accentuarea discrepanței flagrante dintre cei doi termeni ai paralelismului, poetul popular introduce verbului forma negativă :

1. Cine-o făcut drum de munte,
 Nu l-o făcut de oi multe,
 L-o făcut de dus răgute.
 Nu l-o făcut de mn'iorî,
 5. L-o făcut de dus fičiorî.
 (i. 16114, Ilva Mică)

Prezența negației face și mai contrastantă opoziția adversativă, întărind în același timp afirmația.

Repetiția, una din formele cele mai uzitate ale poeziei populare, se realizează nu numai în cadrul paralelismului de orice fel, ci și separat. Nu există o limitare a acestui procedeu doar la anumite părți ale propoziției sau frazei, el putîndu-se aplica fără excepție după necesitatea evidențierii unei idei sau alteia.

Uneori repetarea verbului creează o stare de tristețe intensă :

- Tu te duș, bade, te duș,*
Tu te duș, bade sârače.
 (mg. 543 h, Valea Mare)

Această atmosferă se realizează și prin asocierea conținutului elementului nou din versul al II-lea : sărace. Reluarea pronumelui personal, „tu”, situat în poziție 'simetrică, dă naștere figurii de stil, obișnuită în folclor, tocmai ca rezultat al repetiției : anafora.

Repetiția concentrează atenția maximă asupra evenimentului pe care poetul popular intenționează să-l prezinte :

1. Haïda, mîndră, să bem vin,
Vine trenu fîșclin

.....

Vine trenu și mă dus'e,
Tu rămlî scumpa mę duls'e ;

5. Vine trenu și mă ieș,
Rămlî dragă singure.

(fg. 5610, Șant)

Repetarea subiectului însoțit de verb : *Vine trenu* convergă întregul cîntec în jurul acestei propoziții, precipitîndu-l în același timp. Deși sintactic celelalte propoziții sînt tot principale, independente de aceasta care se repetă, datorită reluării ei capătă, sub aspectul psihologic, o anumită prioritate. Evenimentul principal este sosirea trenului care-l va despărți de iubita lui.

Repetiția complementului fixează atenția asupra diverselor modalități de realizare a acțiunii, asupra elementelor adiacente părților principale ale propoziției. Repetarea complementului transferă atenția asupra locului, modului, cauzei etc. efectuării evenimentului :

— repetarea complementului de cauză :

1. Și nu pot mere de dor ;

De doruțu fraților,

3. De jală părăntilor.

(i. 5126, Bichigi)

— repetarea complementului de timp alternat cu cel de scop :

1. Săras'i cum o pornit,

Din orașe cu uril.

Pe bătutu dobi,

Pe suflatu trîmbiți,

5. Pe seurtarea vieți ;

Pe bătutu dobilor,

Pă seurtarea dzilelor ⁴.

(i. 9161, Prislop)

⁴ Același procedeu redus doar la repetiția complementului de timp este întâlnit și în bocet :

Pe ce timp te-ai pornit ?

Pl-nverzitu cîmpului,

Pl cîntatu cucului,

Pl-nfloritu pomilor,

Pl s'geratu mîellor,

Pl scîrplitu păsărilor,

Pl-nverzitu codrului,

Pl amtu plugului.

(bocet, fg. 5240, a, Bucșosia-Cîmpulung)

Partea finală a cîntecului este un paralelism între cele două componente, de data aceasta la forma pluralului, ca o consecință a impulsului poetului popular de a scoate în evidență acțiunea prin multiplicarea elementelor participante.

— Repetarea complementului de scop (în cazul de față a propoziției finale) :

1. Trenule, unde mă duc,
Plnă-n graniță la turc :
(Să țin cai turcilor,
Să duc dorul mlndrelor ;
 5. Să țin cai de căpestre,
(Să duc dorul la neveste ;
Să țin cai de friuță,
Să duc dorul la drăguță.
- (i. 9161, Prislop)

Alternarea paralelă a celor două stări, una de natură psihologică și alta fizică, concretă, sugerează o notă de amărăciune mărturisită.

Élipsa predicatului, ca element asociat repetiției, este un rezultat al conciziunii maxime, caracteristică poeziei populare :

1. Pentru-o șgară-n șezătoare,
Șapte zile de-nșoare ;
Pentru-o șgară la mlndra,
Șapte zile carčera ;
 5. Pentru-o șgară la Maria,
Șapte zile pușcăria.
- (i. 10205, Coșbuc)

Elipsa predicatului, în tot cuprinsul textului, accentuează opoziția paralelă dintre termenii paralelismului, realizată prin repetarea alternativă a complementului direct și indirect.

Simbolul, ca procedeu stilistic, revine cu elementele cunoscute în întreaga lirică și în poezia de cătănie și război : cucul, simbol al răului sau al binelui după prezicerile care i se atribuie, trenul, simbol al înstrăinării etc. Noutatea constă în apariția împăratului austro-ungar ca simbol al războiului, întâlnit numai în acest capitol al poeziei populare datorită specificei tematicii. Frecvența imaginii este destul de mare, ceea ce ne face să-i atribuim sensul de simbol : „O imagine poate să apară o dată ca metaforă, dar dacă revine cu insistență fie ca prezentare, fie reprezentare, ea devine simbol”⁵ :

⁵ Wellek-Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* [Teoria literaturii și metodologia studiului literar], Bologna, 1956, p. 6, apud Monica Brătulescu, *Contribuții la cercetarea metaforei în folclorul din Maramureș*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 8 (1963), nr. 3—4, p. 103.

1. *Împărate, împărate,*
Pune paçe nu te bate.
Că de cînd bătaje ți
4. N-avem tată la copii.

sau mai departe în același cîntec :

1. *Împărate slruț de mare,*
Fač pe voja dumitale,
Noqă dor și supărare,
Că ni-s bărbați pe cale ;
 5. Că mulți ai dus di la noi,
Puținî mai vin înapoi.
- (i. 9169, Prislop)

Ca tip de metafore deosebite se întilnește paralelismul negativ, după denumirea lui Roman Jakobson, care constă în „negarea stării metaforice în favoarea stării reale”⁶.

1. S-o-ntunecat șoarele.
S-a pornit cocșarele.
Da ačeļa nu-s cocșare.
 4. Cît rînduri de avișane.
- (i. 9053, Coșbuc)

După cum se observă, primele două versuri cuprind o afirmație, negată în ultimele, care ne dezvăluie adevărata realitate.

Din cele prezentate se poate deduce originalitatea acestor cîntece, care includ trăsături specifice nu numai pentru ținutul Năsăudului, ci, după părerea noastră, pentru întreg Ardealul, diferite însă de celelalte, cu aceeași tematică din restul țării, datorită unor condiții social-istorice specifice, care le-au generat.

Avînd un caracter funcțional mult mai distinct decît al restului liricii, se cîntau aproape exclusiv cu ocazia plecării în armată (sau în război), ele au totuși o formă compozițională bine încheată și nu pot fi considerate inferioare artisticește celorlalte cîntece cu o frecvență mult mai numeroasă.

ASPECTS THÉMATIQUES ET POÉTIQUES DANS LA POÉSIE LYRIQUE DE NĂSĂUD

Dans son étude «Aspects thématiques dans la poésie lyrique de Năsăud» l'auteur nous présente un seul aspect du problème, celui des chansons du service militaire et de la guerre. La plus grande partie du matériel folklorique qui forme la base de cette analyse date de la période de

⁶ Roman Jakobson, *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*, 1963, p. 236, apud Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 98.

l'empire austro-hongrois. On peut aisément y voir le désaccord qui existait entre les intérêts de l'empire et ceux des Roumains de Transylvanie. Le matériel décrit ainsi les mécontentements au sujet du service militaire trop long et les images désolantes de la guerre au temps de l'empire. Les thèmes sont présentés dans leur évolution : depuis les préparatifs du départ au service militaire ou à la guerre, jusqu'au retour.

On essaie de fixer la date approximative de l'apparition de ces chants. Quelques motifs thématiques communs ont permis une comparaison avec d'autres productions folkloriques telles que la lamentation, le rituel de la noce, la ballade.

Dans la partie d'analyse poétique, l'auteur passe en revue les moyens artistiques caractéristiques des chansons mentionnées : la métaphore, la comparaison, la répétition, etc., leur forme de réalisation linguistique et les règles de la composition des textes.

En conclusion, ce matériel met en évidence certains traits spécifiques qui différencient la poésie lyrique de Nășăud, de celle du reste du pays.

UN IZVOR ETNOGRAFIC INTERESANT

N. SIMACHE și V. STĂNICĂ

Izvoarele scrise, mai cu seamă în ultimele două secole, constituie o mare rezervă din care se pot extrage multe materiale ce interesează studiile etnografice și folcloristice.

Dintre acestea, după părerea noastră, oferă date ce interesează deosebi pe etnografi și folcloriști condicile și caietele care au aparținut odinioară vreunui boier, negustor sau preot. Scrise sub forma unor caiete sau registre, acestea cuprind culegeri de diferite „lucruri folositoare a fi știute de către un om” — într-o epocă în care cărțile erau rare, medici aproape că nu existau — sau felurite socoteli personale ale proprietarului lor.

Conținutul acestor miscelane constă, de obicei, din : rețete medicale umane sau veterinare, rețete gospodărești, notări de venituri și cheltuieli, copiile actelor din arhiva personală, diferite obiceiuri sau descîntece etc.

Condica, din care vom extrage unele date de medicină populară și un descîntec, a aparținut unui membru al familiei de boieri moldoveni Donici, și anume lui Costandin, fost al treilea vistier, și datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Astăzi ea se găsește la Muzeul regional Ploiești. Manuscrisul este legat în piele, cu legătura deteriorată și cuprinde 106 file, avînd dimensiunea de 31,7 × 10,8 cm.

Sînt scrise, probabil, între anii 1769 și 1794 203 pagini din condică, restul de 9 au rămas nescrise, aceasta pentru că cel ce a folosit-o a împărțit-o pe grupuri de foi pentru variatele însemnări ce avea să le cuprindă și acolo unde nu s-a completat au rămas pagini albe ¹.

Asupra scrisului se pot face următoarele observații mai importante : condica a fost completată de 4 mîini diferite, cu un duct bine format, dintre care unul, predominant de altfel, vădește o foarte bogată experiență în scriere.

¹ Tot asupra modului de folosire a condicii amintim o însemnare de la pagina 4 : „Astă-loamnă... s-au însămnat pe un terfelog săpt. 7277 (1769) și acum s-au scris în catastihu”. Așadar, Donici își făcea însemnările pe un carnet de buzunar, pe care le trecea mai pe urmă în „calastihul” de care e vorba.

*De rastu*¹⁰

Coaja frasănelui, ce dedesuptu luîndu-o, să o herbi cu vinu albu, să o bei.

De măseli

Jeliş¹¹ să-l herbi cu o litră tare de vinu şi, punîndu-şi ca o fasolă de răşină, hertura jeleşului cu oţăt, să ţii pe mase.

De dureri de dinţi

Chiclăzăru¹² pisatu şi, punîndu-l în rachiū să să topească, să-şi speli rădăcina gingiilor bini şi tare şi să ţie şi în gură în cîteva rînduri.

De tusa

— Cîteva dramuri bumbac nou, afumîndu-l bini cu tămîie albă, să-l puie la cheptul golu.

— Cîtăva iarbă dulce¹³ şi iarbă mare¹⁴, tij¹⁵, smochine tij, candle tij şi puindu-le într-o oală, toate la un loc, cu 2 ocă apă, să le hiarbă prea bini şi caldă apa aciasta să o bea în loc de ciaiū.

*De rană alefiuri**Drammuri*

20 său de la rărunchi de oaie

10 untură de găină niagră

10 untu de vacă proaspătu

10 undelemnu bunu

5 ciară curată, aceşti alefii sîntu dulci, dar de vrie sa fie mai tare să mai adaogi şi de

1 para sacîz albu şi de

1 para tămîie albă şi de

1 para răşină albă, cari aceste, amestecîndu-se toate la un loc şi punîndu-se într-un săhanu¹⁶ pe jeratic, îngroşîndu-se, să faci alifie şi pui pe rană sau pe rane pe petici deasupra ranelor cîte şi sîntu.

De dureri de picioari

Falca porcului dedesupt să o sfarmi, să-i scoţi măduha şi cîndu va fi sîninu, să se ungă pe picioare.

¹⁰ Rast = umflarea splinci.

¹¹ Jaleş = plantă erbacee din familia labiatelor.

¹² Chiclazăr = piatră vinătă.

¹³ Iarbă dulce, poate fi fereguţă sau, eventual, rourica (vezi Z. Panţu, *Plantele cunoscute de poporul român*, ed. a II-a, Bucureşti, 1929, 424 p.).

¹⁴ Iarbă mare = lacrimile Elenei, sau ochiul boului (*Inula Helenium*).

¹⁵ Tij = de asemenea, iarăşi.

¹⁶ Săhan = vas de bucătărie din aramă sau cositor, se foloseşte la copt sau încălzit

De păru ce să faci la degite

Frunză verde de Crimu¹⁷ să o herbi cu apă, punîndu și ceva său de oaie și făină de grîu de vară, numai pravul și, herbîndu toati la un loc, să întinzi pe o petică, să le ți la păru degitul împregiur.

Cîndu este carne re pe rană

Piatră vînată să arzi pe vatra focului și, pisîndu-o bini, vii prisăra rana și pui și alefii pe o petică și vii puni-o deasupra ranii și vii mai lega-o cu alta mai mare.

De rana orbalțului¹⁸

Stafide și miță¹⁹ negre hăcuite²⁰ bini și gălbenușuri de oaă amestecîndu-se, să le puie pe rana orbalțului.

De dureri de ochi

Șofranu și gălbenuș de ou și apă de trandafiru și o băcățe piatră acră arsă pe vătrariu și, amestecîndu-se toate la un loc și cu ghilială²¹ muetă în apă, să se puie pe peteceli și să se puie pe ochi ghiliala tot în apă de trandafir să se moaie.

Tij pentru dureri de ochi

Puiu de șoarece golaș și arzîndu-l bini, făcîndu-se scrumu, să-l și ciarnă pen petică, să puie scrumul în ochi.

De frență²²

2 dramuri rută²³ să o pisezi bini într-o piuliță, să iasă zamă; pol²⁴ dramu piatră vînată pisată.

5 dramuri piatră acră tij;

5 dramuri zmîntină proaspătă de vaci;

5 dramuri făină de grîu de vară, care, aceste amestecîndu-se toate la un loc, să faci hapuri și să ei sara 3 și dimineața 2 și să te păzești de acrime, de răcială, de săratu, de vinu și de rachi.

De albață

Măse de porc sâlbatic să o pisezi bini cu zaharu de ghiață și făcîndu-se pravu, să pui la zi în 3 rînduri în ochi.

¹⁷ Frunză verde de Crim = probabil crin.

¹⁸ Orbalț = plantă erbacee veninoasă, *Actaea spicata*.

¹⁹ Miță = lînă.

²⁰ Hăcuită = tăiată în bucăți, aici scărmanată.

²¹ Ghilială = plinză albită.

²² Frență = sifilis.

²³ Rută = plantă erbacee sublemnoasă, *Ruta graveolens*.

²⁴ Pol = jumătate.

De giunghiu

O mină de spânțu ²⁵ să o herbi cu apă și, după ci-a herbi, să faci apă în 3 părți și în o a 3-a parte să pui mieri și mai herbîndu, să să îngroașă și întinzîndu-se pe o petică să puie în locul giunghiului.

De bube

Miedzu de piine dospită muetă în fieri de bou și să să legi.

De buboi

Său de oai nesăratu, de la rărunchi, și smoală de corabie pisată bini, să să facă alifii, să se puie în vărul buboiului, că-i tragi inima.

Pentru coptu mai în grabă a buboiului

1 lingură de untdelemn și
1 lingură de mieri și
2 gălbenușuri de ou și
1 mină făină de grîu de vară cernută bini și, bătîndu-se toate la un loc, îngroșîndu-se, să se întindă pe o petică, să o puie deasupra smoalii.

Vinile ce nu slujesc

Rîme să le speli cu vinu albu și puindu-se într-o steclă, 1 parte rîme și 3 părți untdelemn, să șadă 20 de zile la soari și apoi să se ungă.

Cîndu să smintești fimeia și va să piardză

Pieli de șerpe să se ardă și, făcîndu-se pravu, să o bia cu vin albu.

De înfrîntură

Linte hiartă cu apă și cu untdelemn mult și dzama să o bia și să și mănănce și să să și legi pe dedesuptu cu linte caldă.

De năjitu ²⁶

Rîme spălate cu vinu albu să le pui într-o ciapă scobită și, învălînd-o cu cîlfi uzi, să se coacă în spuză și cocîndu-se bine scoati-o de-n spuză, să storci 3 picături într-o ureche și 3 în alta.

De vîntre ²⁷

Pătlăgică fiartă bini cu apă, să-i bia zama.

²⁵ Spânț = spînz, plantă erbacee (*Helleborus purpurascens*), se folosește în popor la tratamentul dalacului la cai.

²⁶ Năjit = otită externă, aprindere de urechi.

²⁷ Vîntre = popular mațe, aici durere abdominală,

De umflătură care nu să știe de ce esti

Făină de grâu curatu de vară cernută și mieri și gălbenuș de ou, făcîndu pliașcă, să legi la locul înflăturii.

Pe cine doru mînule și picioarele

Ciară curată și gălbănuș de ou și său de oai și untdelemn, ungîndu-se, să se învîliască să asude.

De chelbi

Oțatu tare de vinu să speli capul bini și, frecîndu și rădăcina de trestie, să o amesteci cu untdelemn și, adesă, să să ungă.

*De dureri de boasă*²⁸

Mieri și gălbănuș de ou și făină de grâu curatu, bătîndu-li la un loc, să legi la boasă.

De dureri de oasă

Muștaru și mieri și untu la un loc să se hiarbă și făcîndu pliașcă²⁹ unde va fi durere să să legi.

De dureri de capu

Undenaftu³⁰ și untu și gălbănuș de ou, amestecîndu-se la un loc și bătîndu-se la un loc, se vor îngroșa și să li întinzi pe o petică și să o pui în moale capului.

Cini merge desu pe afară pentru udul

3 dramuri trandafir verde
3 dramuri mîntă
2 dramuri mărariu sămîntă
2 dramuri sămîntă ridiche
3 dramuri sămîntă de inu, făcîndu-se de toate acestea magiun, să ia sara și dimineța.

Pentru oprirea udului

6 vedri apă curată și 3 vedri lapte dulci de vacă să să undezască³¹ și, turnîndu-se într-un feredeu, să șadă acolo pînă s-o răcori apa și în feredeu să bia ș-aceste :

20 dramuri migdali să le chiseze și

50 dramuri nalbă mare să o hiarbă și cu zama nalbei puindu și untul de migdali în apă să bia sara și dimineța.

²⁸ Boasă = testicule.

²⁹ Plească = cataplasma, oblojeală.

³⁰ Unt de naft = terebentină.

³¹ A undezi = a da în clocot.

Pentru scaoterea flegmii

25 dramuri săminic.

20 dramuri zăharu de ghiață

6 dramuri sacîzu, acestea să se chiseze la un loc, apoi să se puie în pol ocă mieri curată și, amestecîndu-se toate la un loc, să le faci magiun și să ei sara 3 dramuri și dimineța 2 dramuri.

Pentru vătămătură

Săcară să se rășnească îndărăptu și aluatul ei să-l frămînte pe pragul ușii, muindu-l cu oțăt tare de vinu și nu cu apă și făcîndu turta mare cît să-i cuprindă totu pănțele, apoi chisindu sacîzu bunu și tămîie albă și momia și canfură și să preseri turta și să să înfeși și apoi să șadă înfășetu 3 zili în patu neclintitu și după împlinirea șiderei acestor 3 zili la pat, apoi să să tragă pe tot pânticile și pe piciori cu untdelemn și iar să mai șadă 3 zili în casă la căldură și chisindu iarba lui Tatinu ³² bini, să o tindă pe o petică citu să cuprindă numai buricul și puind-o pe buric amestecată iarba lui Tatinu cu mieri, să o puie pe buric și cu o miniștergură ³³ să legi iarba lui Tatinu foarte bini să nu cadă nici să să mute de-n loc pînă într-aceli 3 zili și să va mîntui.



Descîntecu pentru pruncii mici ce să bolnăvesc de zburătoriu ; și-l farmă și-l zdrobești care cu aciasă orînduială să faci întîi să să caute.

1 mlădiță de măcieș driaptă detr-o vară cu care să măsoară pruncul în lung citu-i de naltu și să-l spintece drept pen mijloc și amîndoaă capetelie să le lasă cite de 2 degete nespintacate și apoi să pitriacă pruncul în 3 rinduri pen spintecătură, dela capu spre picioari, și la petrecutu să dzică : cîndu s-a faci acestu măcieș copaciu mare și s-a prinde și a înfrunzi și a înflori și a faci măcieși și le-or culegi oamenii și le-or mura și le vor mînca, atunci tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găsești pe (cutare), atunce și nici atunce.

2 firuri de mătase roșii ; cu una să măsoare pruncul în lungul trupului de-n creștitu pînă în vîrvul degetilor picioarilor și cu alta să-l măsoare în stînjănu, adică în curmedziș și să dzică : cîndu s-a mai faci această mătasă sculu și or mai purta-o armenii de vîndutu pen sat și or mai cumpăra-o fimeile și or mai coas-o alticu și stanuri și or purta-o și or rumpi cămeșile, atunce să-l mai găsești tu cias rău cu zburătoriu pe pruncul cutare, atunce și nici atunce.

2 firuri de tortu de învățătura unii copile mici și iar să-l măsoare pe pruncu ca și cu mătasa și să dzică : cîndu s-a mai faci acestu tortu sămîntă și l-or ara și l-or sămăna oamenii și s-a crăști și l-or culegi și or topi-o și or toarci-o și or țes-o și or purta-o oamenii, atunce tu cias rău cu zburător să-l mai găsești pe pruncu acest, atunce și nici atunce.

³² Jarba lui Tatin = *Symphytum officinale*, plantă erbacee care vindecă rănile (în medicina populară).

³³ Miniștergură = prosop.

1 săcrieș de scoarță să se facă și, cîndu s-a faci, să dzică : cîndu s-a faci aciastă scoarță copaciu mari și l-or jupi oamenii de scoarță și le-or vinde în tîrg și le-or cumpăra tîrgoveții, atunce tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găsești pe acestu pruncu, atunce și nici atunce.

1 acu nou mărișoru neumblatu la cositură să să găsască și să dzică : cîndu s-a face acestu acu testea și l-or purta oamenii pen satu de vîndutu și l-or cumpăra fimeile și or coasă cu dînsu, atunce tu cias rău cu zburătoriu să-l mai găsești pe pruncul acesta, atunce și nici atunce.

1 broască vie să să prindă și să dzică : cîndu a mai învia aciastă broască și mai faci puii săi, atunci să-l mai găsești tu cias rău cu zburătoriu pe pruncul acesta, atunce și nici atunce.

2 peticuță noăă să să mai caute și iar să mai dzică ca și la tortu cuvintele.

După acestea toate, să să ungă copilul cu untu sau cu untdelemnul pe totu trupul, pe la toate încheeturile și den cap pîră în tălpi și apoi să-l știargă cu peticile aceste pe totu trupul și să dzică acestu de mai gios descîntecu.

Apoi măcieșul să-l frîngă în 3—4 și să-l legi cu mătasa și cu tortul și iar să dzică cuvintele lor a tuturor.

În săcrieș să puie în o peticuță la scoarța dedesuptu și apoi să puie broasca cu fața în sus și să puie și ceialaltă petică pe deasupra broascăi și cu acul să pătrundă și pen căpacul săcrieșului pe pen inima broascăi mai den a stînga și pentr-amîndooă peticile și pen scorțila dedesuptu și pe urmă să legi și măcieșul cu mătasa și cu tortul de săcrieș și cu toate acestea la un loc să-l descînte pe pruncu în 3 rînduri, întîi de-n creștitu pîră în degetile picioarilor și apoi cruciș de vîrvul degetilor minii drepte, pîră în degetile piciorului stîng și la mîna stîngă și la piciorul dreptu iar asemenea.

1 toporu să caute, cu care să sape o gropilă în locul unde l-au aflatu ontîiaș dată pe pruncu răul și la săpatu să dzică : cîndu s-a faci acestu topor heru și l-a vinde țiganu și l-or cumpăra oamenii, atunce și nici atunce să-l mai găsească pe pruncul acesta răul.

Puindu în gropilă toati acestea, iar cu muchea toporului să bată lutul gropilii și să dzică că maica precistă, că eu ție Ț-am datu scoarță de vîndutu, broască de răcăitu, pui de mîncatu, măcieș de ros, acu de cusutu, ață de legatu, mătasă de cusutu, cu toporul ti-am bătutu, pămîntu te-ai făcutu și de astăzi înainte cu pruncul acesta (cutare) triabă să n-aibi, ce să-l lași vîrtos ca heru, tare ca oțălu, ca argintu lămuritu, ca aurul strecuratu ; ca maică-sa ce l-au făcutu, ca dumnăzău cu precista ce l-au ziditu și l-au făcutu. Amin.

ANDRÉ HAJDU, *Vuriăș Foldjordji*, în „Études tsiganes”,
Bulletin de l'Association des études tsiganes Paris, 1965, nr. 1, p. 54–60

Articolul are meritul de a prezenta un text de baladă populară țigănească necunoscută până acum în publicistica de specialitate. E vorba de versiunea țigănească a temei universale a „Întoarcerii soțului”, respectiv a varietății nr. 2 (întoarcerea soțului în momentul celei de-a doua nunți a soției sale) din clasificarea, valabilă încă și astăzi, a lui Willy Splettstösser (*Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*. Teil I. Inaugural Dissertation, Berlin, 1908).

Din păcate însă, nota care însoțește textul cules este sumară și neconcludentă, așa încît se cere o substanțială punere la punct. Nu ne gîndim la relevarea unor erori de amănunt, de talia contradicției ce există, de pildă, între cele două afirmații privitoare la data culegerii (1956 sau 1965), ci la rectificarea unora, ce rezultă din interpretarea necorespunzătoare a tematicii, poeticeii, genezei și răsplindirii textului, în raport cu familia de subiecte din care face parte și cu zona geografică și culturală de care ține, în așa fel încît textul să dobîndească locul cuvenit în literatura de specialitate.

Începem cu detaliile de culegere. Autorul afirmă să fi cules textul împreună cu altul, intitulat *Porvitázo*, dar pe care nu-l publică, de la un *rom lovári*, numit Lajos Raffael, poreclit Ţurka, de 30 de ani, din localitatea Csorna din R. P. Ungară. Cu toate că grupul *lovára* și altele ce ţin de acelaşi strat de emigrare nu cunosc acest gen de cîntece epice, autorul nu este preocupat de înşirul situaţiei şi nu-şi pune problema provenienţei textului. Deşi ştie că în cadrul grupului întreg numai informatorul său deţine un asemenea text, nu adînceşte cercetarea în direcţia circumstanţierii acestei cunoaşteri. Faptul că textul a fost învăţat de informator de la un bunic al său din Slovacia (localitatea Szergeny) nu contribuie la clarificarea originii şi circulaţiei textului în folclorul ţiganilor din R. P. Ungară. Temeiurile lingvistice (folosirea formelor narrative atemporale) care-l fac pe autor să presupună că informatorul (de fapt bunicul său) ar deţine textul de la unele grupuri de emigrare intermediare între stratul vechi, *rumungro*, şi cel nou, *vlaş*, din care face parte şi *lovára*, pot fi juste, dar nu spun nimic despre provenienţa acestor grupuri, despre data aşezării lor în R. P. Ungară şi mai ales — ceea ce ne interesează în mod cu totul special — nu spun nimic despre cultura lor folclorică. Textul este, aşadar, lipsit de detaliile concret-istorice caracterizatoare.

Din această cauză, dar şi din pricina unei informaţii insuficiente în ce priveşte tematica internaţională a baladei populare, autorul nu reuşeşte să determine locul pe care textul îl ocupă în sistematica motivelor epice europene. El susţine că textul trebuie pus în legătură cu acele „belles histoires” medievale care povestesc aventuri de regi şi cerşetori şi se cîntau, pînă în secolul trecut, în blciurile Europei orientale şi se difuzau prin foi volante. Dar aceasta înseamnă a acorda unor motive poetice secundare (alegerea eroilor din lumea regilor de basm, travestirea

eroului în cerșetor), o importanță exagerată, substituindu-le de fapt conținutului epic real al textului (Întoarcerea soțului la nunta soției sale).

De asemenea, din aceeași cauză, autorul postulează posibilitatea de a găsi originalul textului său în Occident, în vasta literatură a „romanceros”-urilor. Afirmatia și-o susține cu argumentul puțin convingător al menționării în text a Italiei. Autorul uită, de asemenea, faptul că cea de-a doua baladă culeasă de la același informator (care nu cunoștea decât aceste două texte de acest gen) se apropie prin stilul, ca și prin metrul său (4 + 6 silabe) de cîntecle epice balcanice și că însuși textul baladei sale trădează caracteristicile stilului liber (psalmodiant, cum îi zice el), care favorizează improvizarea, folosind poliritmia și eterometria (versuri de 6—12 silabe).

În fine, interpretarea adjectivului „negru”, aplicat consecvent de soție soțului ei, drept dovadă pentru o eventuală opoziție rasială între cei doi soți nu poate fi luată în considerare.

Toate acestea fac să respingem în bloc afirmațiile din nota autorului și să încercăm valorificarea acestui atât de interesant material folcloric cu alte mijloace de investigare, mijloace derivate din însăși tematica sa, respectiv prin analiza structurală a motivelor epice care compun subiectul și prin compararea acestuia cu structurile similare la alte popoare.

Textul cuprinde 93 de versuri. Are trăsăturile caracteristice ale stilului oral (repetiții de versuri întregi : v. 63 la 67 ; repetiții de emistihuri, de obicei, vocative și imperative : v. 23 la 30 și 47, v. 21 la 27 și 35 sau formule calificative : v. 3 la 7, 81 și 83, v. 45 la 53, 60, 61, 62, 65, 66 și 68 ; anadiploze emistihiale : v. 1—2, 13—14 ; anafocale : v. 11—12, 54—55 ; epiforale : v. 60—62 și 65—66, v. 71—72 ; exclamații introducînd vorbirea directă : v. 7 la 13, 27, 47, 51, 63, 67 ; adjective fixe în repetiții duble și triple în cuprinsul aceluiași vers : v. 21, 27, 53, 61, 65, 66, 81 ; figura etymologica : v. 58). Conținutul textului este următorul : Vuriaș Foldyordy citește o scrisoare și plînge. Soția sa, alba Katuliška, îl întreabă ce i s-a întîmplat. El se justifică spunîndu-i că e chemat la război pe frontul din Italia, pe termen de șapte ani „negri” și șapte clipite. În continuare, se arată că ea l-a așteptat cei șapte ani „negri”, dar n-a mai răbdat și cele șapte clipite, hotărîndu-se să se căsătorească cu un alt rege. Tatăl lui Vuriaș, de supărare, a luat sacul și tîrnăcopul și s-a dus la vie, smulgînd-o din rădăcină. Vuriaș se întoarce tocmai atunci de la război și îl întreabă pe bătrîn de ce distruge via. Acesta nu-l recunoaște și-i spune că o distruge, deoarece fiul său Vuriaș e plecat de șapte ani „negri” la război în Italia și n-a mai venit. Eroul își întreabă tatăl dacă și-ar recunoaște fiul, de s-ar întoarce cumva acesta acasă. Bătrînul numește semnul particular al copilului său (o rană dobîndită în copilărie) și, cînd Vuriaș își desface haina și i-o arată, se aruncă în brațele lui și moare pe loc de bucuria revederii. După ce îi ascunde trupul în pivniță, eroul se grăbește acasă. În drum întîlnește un cerșetor, de la care află că tocmai atunci soția sa își serba nunta cea de-a doua. Îi propune să-și schimbe hainele și, travestit în cerșetor, se duce la nuntă. Intră în bucătărie și cerșește. I se dă un pahar cu vin, el mai cere unul, solicitînd permisiunea de a cînta în sănătatea lui Vuriaș, dacă mai trăiește, și în amintirea lui, dacă a murit cumva. Permițîndu-i-se, el aruncă în pahar inelul său. Mireasa, închinînd paharul primit de la el, la rîndul ei, rămîne cu inelul între dinți și-l recunoaște. Mirele se scuză față de Vuriaș și este iertat de acesta. Pe toți ceilalți nuntași însă, eroul îi decapitează.

Textul amintește, desigur, în liniile sale mari, numeroasele legende cîrturărești vest-europene din evul mediu (tradiții religioase, romane cavalerești, compuneri cu caracter nuvelistic) studiate la sfîrșitul secolului trecut de I. Sozonovici (*К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию*, Varșovia, 1898, II: *Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа ко времени сводбы жены, собирающейся выйти замуж за другого* p. 261—547) și analizate, în vremea mai nouă, de John Meier (*Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*, vol. I, Berlin, 1935, nr. 11, : *Heimkehr des Ehemannes*, p. 94—105 ; nr. 12 : *Der Edle Moringer*, p. 106—121 ; nr. 13 : *Der Markgraf von Backenweil*, p. 122—133).

Mai multe similitudini se pot însă găsi în diferitele versiuni naționale ale unei balade populare vest și est-europene (Ramiro Ortiz, *Sul motivo folclórico del „Ritorno del marito”*. Tentativo di classificazione, în *Inchinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani*, Cluj, 1931, p. 320 — 331. Pentru situația acestei balade în Balcani: Rad. Medenița, *Муж на свадьбе своей жене „Ропство Ланковича Стојана” и варијанте*, în „Прилози проучавању народне поезије”, 1 (1934), p. 33—61) sau în diferitele versiuni ale eposului și basmului eroic oriental (V. M. Jirmunski, *Сказание об Алпамыше и богатырская сказка*, Moscova, 1960. Pentru circulația internațională a motivului, vezi și: Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*. vol. V, Copenhaga, 1958, p. 123: N681. Husband (Lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another).

Acesta este cadrul larg în care s-a dezvoltat și balada țigănească din culegerea lui André Hajdu, dar rădăcinile ei trebuie căutate nu în epica medievală și nici în folclorul Europei centrale sau occidentale, ci în versiunile corespunzătoare din sud-estul european. În această zonă, balada soțului care se întoarce la nunta soției sale cunoaște o amplă și viguroasă reprezentare. O întâlnim în trei tipuri poetice distincte la neogreci, în cîte două la sîrbo-croați, albanezi și români și în cîte un tip la macedoromâni și bulgari. Se află, de asemenea, la evreii sefardîți din Balcani (Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman, *A New Sephardic Romancero from Salonika*, în „Romance Philology”, 16 (1962), nr. 1, p. 59—82) și foarte probabil la turcii europeni din zona Ohrida (Rad. Medenița, *op. cit.*, p. 55: traducerea corespunzătoare a versiunii musulmane albaneze). În Ungaria această baladă nu se găsește. Este clar deci, de la bun început, că textul lui Hajdu nu este un împrumut din folclorul maghiar.

Existența în cuprinsul textului a unor motive caracteristice pentru versiunile sud-est europene și lipsa unor motive specifice Europei centrale (de pildă motivul saltului miresei peste masă în momentul recunoașterii soțului, care apare în versiunea cehoslovacă; să nu uităm că textul a fost învățat de informator de la bunicul său, locuitor în Slovacia) ne fac să postulăm ipoteza după care textul ar fi fost împrumutat de la popoarele balcanice în mijlocul cărora a trăit respectivul grup de țigani și că ar fi fost asimilat încă înainte de stabilirea definitivă a grupului în Ungaria (unde a fost cules textul). Argumentul tematic principal este existența în cuprinsul textului a motivului „distrugerii viei” de către bătrînul tată, motiv neîntîlnit nicăieri în folclorul vest-european, fapt care l-a determinat pe Erich Seemann (*Zum Liedkreis vom „Heimkehrenden Ehemann”*, în *Beiträge zur Sprachwissenschaft und Volkskunde. Festschrift für Ernst Ochs zum 60. Geburtstag*, Lahr, 1951, p. 177) să considere variantele culese de la coloniștii germani din regiunea Gottschee (Iugoslavia, la granița dintre Slovenia și Croația) în totală dependență (genetică, tematică și artistică) de mediul și tradiția balcanică, iugoslavă în speță. Motivul acesta se întîlnește la neogreci, bulgari și români.

Tot atît de caracteristic este și motivul termenului dublu pentru care pleacă eroul la oaste și din care soția sa respectă numai prima parte. În cazul de față e vorba de șapte ani „negri” și șapte clipite, iar soția respectă numai cei șapte ani. O asemenea formulă apare numai în versiunile albaneze și românești.

Recunoașterea dintre tată și fiu după cicatricea unei răni vechi, travestirea eroului în haine de cerșetor spre a nu fi recunoscut și recunoașterea cu ajutorul inelului aruncat în pahar nu sînt motive caracteristice. Ele reprezintă tot atîtea locuri comune ale folclorului universal și nu pot constitui argumente valabile în discuția de față. Singurele motive cu adevărat particulare sînt „distrugerea viei” și „termenul dublu”.

Dar lucrurile pot fi determinate încă mai precis. Astfel, motivul distrugerii viei pentru desherență pe linie bărbătească este absolut tipic pentru versiunea românească (tipul de sud: Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea), în timp ce la neogreci și la bulgari nu este generalizat,

fiind atipic, întâmplător. În Bulgaria, de pildă, formula generalizată este întâlnirea cu tatăl, care ară în zi de duminică. În afară de aceasta, rămânând la același motiv, merită să fie menționat faptul că numai în versiunea românească este generalizată întâlnirea dintre tată și fiu, tatălui acordându-i-se rol de personaj principal (Însuși numele popular al baladei *Moșneag bătrîn* se referă la această situație). La neogreci și la bulgari asistăm la întâlniri duble și triple (cu tatăl, cu mama, și cu sora eroului), iar importanța maximă în desfășurarea narațiunii o are mama eroului. Și în câteva variante sîrbo-croate întâlnirea are loc la vie, dar nu este vorba de distrugerea ei, ci tocmai dimpotrivă, de îngrijirea ei, episod care nu se racordează la semnificația de bază a textului; și de asemenea nu e vorba de tatăl eroului, ci de mama lui: mama plînge, își taie părul și leagă cu el vița.

În ceea ce privește motivul termenului de înstrăinare, respectiv de așteptare din partea soției, se pot de asemenea face unele precizări folositoare. Astfel, spuneam că acest motiv e întâlnit la albanezi (tipul italic) și la români (tipul de sud). Însă, în timp ce la albanezi dubla înfățișare a termenului nu are consecințe asupra conținutului, soția așteptîndu-și întotdeauna soțul cu fidelitate deplină întreaga durată a termenului, numai la români aflăm motivul infidelității soției, ca în textul lui André Hajdu: ea așteaptă partea mare a termenului (nouă sau șapte ani), dar nu rabdă partea mai mică a lui (cele nouă sau șapte zile adiționale). Lucrul nu este generalizat în cadrul versiunii românești, reprezintă totuși soluția artistică cea mai masiv atestată.

Aceste apropieri, atât de intime prin specificitatea lor, par să arate că textul cules de André Hajdu a primit sugestii artistice foarte puternice și întru totul caracteristice din partea versiunii românești a acestei balade. Se poate, așadar, presupune că măcar o importantă, dacă nu chiar cea mai importantă, fază din evoluția versiunii țigănești s-a desfășurat într-o perioadă cînd grupul etnic respectiv a locuit încă pe teritoriul țării noastre. Versiunea țigănească a lui Hajdu aduce și unele elemente sud-dunărene, neîntîlnite și în materialul românesc. Din această categorie face parte, de pildă, amănuntul semnificativ că tatăl eroului este numit „bătrînul pășă turc”, făcîndu-se astfel aluzie la realități caracteristice balcanice. De asemenea, în versiunea românească există unele motive și teme ce nu apar în cea a lui Hajdu. Astfel, la români, eroul pleacă la oaste exact în momentul nunții sale, realizîndu-se astfel o tensiune dramatică deosebit de sugestivă la debutul textului. În versiunea țigănească aflăm că plecarea lui are loc la 17 ani de la nunta sa. Există, așadar, între ambele versiuni luate în discuție, o sumă de elemente convergente, precum și altele divergente, care, analizate în fondul lor, par să arate că textul a fost împrumutat de grupul respectiv de țigani de la slavii de sud într-o perioadă mai veche, cînd grupul a locuit în Peninsula Balcanică, că a fost apoi îmbogățit și probabil definitivat, prin contact direct cu textul românesc, atunci cînd grupul a trecut prin țara noastră și că a fost transportat, în cele din urmă, în Slovacia (unde însă n-a suferit influența versiunii locale, caracterizată prin prezența motivului saltului peste masă) și apoi în Ungaria, de unde a fost cules și unde este stabilit astăzi acest grup de țigani. În acest fel, istoria textului ar reproduce întocmai direcția mișcării migratoare a grupului în zona sud-estului european; istoria artistică a textului servește la reconstituirea istoriei însăși a grupului.

Pentru o asemenea încheiere pledează și marele număr de termeni slavi detectați în limba textului (trobuji, krejes și kraja, kirçima, slobodij, lozovin, trasta, pohari), care au putut fi asimilați, mai ales în mediul slav sud-dunărean, dar și din limba română (a trebui, crai, cîrciumă, slobod, lozie, traistă, pahar).

Textul cules și publicat de André Hajdu întregeste cunoștințele noastre cu privire la difuziunea europeană a acestei balade și, dacă ar fi fost prevăzut cu toate datele necesare unei cer-

cetări adecvate, cu siguranță că ar fi constituit un aport pozitiv și remarcabil. Așa însă, problema lui rămâne deschisă. Numai consolidată prin noi cercetări la fața locului, ipoteza noastră asupra genezei și răspîndirii textului ar putea să se transforme într-un adevăr obiectiv și să devină un bun științific cîștigat al folcloristicii comparate contemporane.

Adrian Fochi

M. GUBOGLU, *Din călătoriile lui Evlya Celeby în Transilvania*, în Acta Musei Apulensis „Apulum V” (1964), Arheologic-istoric-etnografie, București, 1965, p. 347—374 (Muzeul regional Alba Iulia)

Prin valoarea cuprinsului său, îndeosebi în ceea ce privește studiile și cercetările de arheologie și istorie, „Anuarul Muzeului regional Alba-Iulia” se înscrie printre publicațiile de înaltă înută științifică apărute la noi în ultimul timp.

Valoarea „Anuarului”, din punct de vedere organizatoric, se datorește celor doi redactori: prof. I. Berciu și Al. Popa — de asemenea autori de studii prețioase în cuprinsul anuarului, — care, cu un deosebit discernămint științific, au selectat conținutul volumului în ceea ce privește arheologia și istoria, asigurându-i totodată o elegantă prezentare grafică.

Cu toate acestea, considerăm că avem datoria, fără ca prin aceasta să știrbim cu ceva valoarea globală a „Anuarului...”, să atragem atenția asupra a ceea ce credem că este o scădere a volumului, și anume ponderea redusă a părții etnografice. Aceasta cu atât mai mult cu cît zona Alba-Iulia și zonele ei limitrofe prezintă un deosebit interes din punct de vedere etnografic.

Din cele 661 de pagini ale „Anuarului...”, dintr-un total de 31 de studii și 16 note, „comunicări” cu caracter științific, doar 5 articole au caracter etnografic, și anume: M. Guboglu, *Din călătoriile lui Evlya Celebi în Transilvania*, de care ne ocupăm în prezentarea de față; I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei și valea Ampoiului. Mocanii*; N. Dunăre, *Probleme de etnografie în ținutul Alba-Iulia*; O. Pernicek, *Colecția de cămăși femeiești din secția etnografică a Muzeului regional Alba-Iulia*; N. Dunăre, *Cercetări etnografice complexe în valea mijlocie a Cernei (Hunedoara)*.

În afară de articolul lui M. Guboglu — articol care nu are pretenții etnografice — privitor la relatările cunoscutului călător și cronicar turc asupra Transilvaniei de la jumătatea secolului al XVII-lea, celelalte articole etnografice au, din păcate, mai mult un caracter descriptiv, aducînd doar un aport faptic și nu suficient de reprezentativ. Încercările de interpretări nu țin seama de economia lucrării. Există și cazul în care conținutul într-o mare măsură ia forma unui raport de activitate, cum se întîmplă cu o parte din articolul lui N. Dunăre privitor la cercetările complexe din Valea mijlocie a Cernei. Alteleori, frazele nu sînt suficiente de cizelate, creînd echivocuri stilistice, cum se întîmplă în articolul lui I. Chelcea despre *Cercetările etnografice în bazinul Zlatnei și Valea Ampoiului*, unde întîlnim expresii ca: „El [cuptorul] era de formă sferică, boltit, eliberînd fumul pe gură, oprindu-se deasupra de o construcție anume făcută ca să împiedice o eventuală aprindere a casei prin scînteile de la foc numite și «targă» (în alte părți — «băbură»)”.

Mult mai interesant, fără pretenții hazardate, ne pare articolul Oliviei Pernicek, privitor la prezentarea muzeografică a colecției de cămăși femeiești din patrimoniul acestui muzeu.

În schimb, M. Guboglu, istoric, specialist cunoscut în domeniul orientalisticii, fără veleități de etnograf, publică un interesant articol privitor la călătoriile întreprinse pe la jumătatea seco-

lului al XVII-lea în Transilvania de Evlya Celebi, deosebit de valoros și din punct de vedere etnografic prin sesizarea și prezentarea unor date etnografice referitoare la Transilvania, destul de puțin cunoscute la noi.

Arătând importanța *Cărții căldătoriilor* (Seyahatname) a cunoscutului călător și cronicar turc „ca izvor istoric atât pentru istoria României, cât și a altor state”, noi adăugăm și ca izvor etnografic, M. Guboglu subliniază faptul că nici până astăzi din această valoroasă lucrare „nu există o ediție științifică, bazată pe critica manuscrisului original”. Pentru aceasta, de la început, autorul face o sumară trecere în revistă a datelor publicate în străinătate sau în România cu privire la Evlya Celebi și opera sa, cât și asupra a ceea ce, în mod fragmentar, s-a publicat din manuscrisele acestuia.

Din cauza caracterului său limitat numai la Transilvania, în articol sînt prezentate numai date cuprinse în volumele VI și VII ale *Cărții căldătoriilor*, de interes istoric și în aceeași măsură etnografic. Relatările, selectate, privesc în general Transilvania și în mod special Cetatea Alba-Iulia (Erdel-Belgradi) pentru anii 1660 (vol. VI) și 1666 (vol. VII). Prezentarea prețioaselor informații aflate în opera cronicarului și călătorului turc are pentru specialiști o deosebită importanță atât din punct de vedere istoric, social, economic, politic și cultural, cât mai ales din punct de vedere etnografic. Datele prezentate se referă la diferitele așezări din Transilvania prin care a trecut armata turcă, la distrugerile cauzate de această armată, la ocupațiile locuitorilor, la port și negoț. De asemenea, moravurile epocii sînt redată pe larg. Uneori se intră în amănunte, cum se întîmplă atunci cînd descrie minele de sare de la Turda, subliniind faptul că „toți locuitorii sînt sărari”. Cît privește viticultura Transilvaniei, datele sînt deosebit de prețioase: menționează și descrie podgorii care astăzi nu mai există. După cum se știe, o dată cu dispariția viței indigene, ca urmare a distrugerilor cauzate de filoxeră, viticultura, în unele zone, în mare parte a dispărut complet. Astfel, călătorul turc afirmă că Cetatea Clujului este așezată la „poalele unui deal cu vii”. Este vorba, poate, de dealul aflat astăzi spre gara orașului sau de Hoia, menționată și în documente pentru vilele sale, unde astăzi nu mai există nici un butuc de vie. Tot la fel și în ceea ce privește Baia Mare.

Menționăm ca un fapt deosebit de important că românii apar în opera scriitorului și călătorului turc ca un element omniprezent, pe o largă arie geografică, arie care cuprinde întreaga Peninsulă Balcanică. Și pentru Transilvania, de asemenea, românii sînt des menționați, subliniindu-se prezența elementului autohton românesc aici. Totodată se dau referințe cu privire la portul din Transilvania.

După cum am menționat și anterior, din *Cartea căldătoriilor* în articol sînt prezentate și analizate în special părțile privitoare la Alba-Iulia, la oamenii cu care a luat contact, la arhitectura orașului, moravurile etc. Aflăm de asemenea date privitoare și la alte centre transilvane, ca: Sebeș, Vințul de Jos, Orăștie, Deva, Mediaș, Făgăraș, Sibiu, Turda, Cluj, Gherla, Baia Mare, Lugoj, cât și alte orașe și cetăți.

Prin bogatele informații și sesizări de ordin etnografic, *Cartea căldătoriilor* merită să fie cercetată de către specialiștii noștri, ca atare o traducere integrală ar fi deosebit de bine venită pentru mai multe categorii de specialiști, după cum a arătat încă de la început autorul articolului.

Însoțit de bogate note, de observații de ordin general deosebit de interesante, articolul lui M. Guboglu, scris de un istoric, dar important pentru un etnograf, este binevenit, aducînd pentru literatura de specialitate un aport substanțial, prezentînd unele date puțin cunoscute la noi.

N. AL. Mironescu

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

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

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

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

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, Tipuri de păstorit la români (sec. XIX-începutul sec. XX), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * Studii de istorie literară și folclor, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, Opineile la români, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani, Ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, Anton Pann, „Cîntecele de lume” și folclorul Bucureștilor.

* * * Studii istorice-eritice, 1963, 187 p., 4,75 lei.

Cîntări și strigături românești de eari cîntă fetele și ficleorii jucind, serise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838. Ediție critică cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 3, p. 199-306, București, 1966